

Hikmet – Akademik Edebiyat Dergisi

Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019



հյճհյճ - Һикмет - حکمت

JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE

ISSN: 2458 - 8636



Editörler

Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK (İnönü Üniversitesi, Malatya/Türkiye)
Prof. Dr. Kemal TİMUR (Düzce Üniversitesi, Düzce/Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Erdoğan BOZ (Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Prof. Dr. Atabey KILIÇ (Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR (İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Sadık YAZAR (İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. Mohsin ALI (Jamia Millia İslamia, India)
Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)
Dr. Mohammed QASIM (Sh. Benazir Bhutto University, Pakistan)
Dr. Selim SOMUNCU (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Dr. Resul ÖZAVŞAR (Yarmouk University, Jordan)

Bilim ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu/Türkiye)
Prof. Dr. Hatice AYNUR (İstanbul Şehir Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Rıdvan CANIM (Trakya Üniversitesi, Edirne/Türkiye)
Prof. Dr. Adem CEYHAN (Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Manisa/Türkiye)
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. Hanife KONCU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Fatma S. KUTLAR OĞUZ (Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize/Türkiye)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi, Elazığ/Türkiye)
Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Hitit Üniversitesi, Çorum/Türkiye)
Prof. Dr. Lokman TURAN (Atatürk Üniversitesi, Erzurum/Türkiye)
Prof. Dr. Hakan YEKBAŞ (Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas/Türkiye)
Doç. Dr. Berat AÇIL (İstanbul Şehir Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. Müjgân ÇAKIR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. Tuba Işın DURMUŞ (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet GÜRBÜZ (Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya/Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)
Doç. Dr. Furkan ÖZTÜRK (Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye)
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye)
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)
Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ (İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Dr. Erhan ÇAPRAZ (Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)
Dr. Abdulmuttalip İPEK (Aksaray Üniversitesi, Aksaray/Türkiye)
Dr. Recep TEK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir/Türkiye)

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Beyhan KESİK (Giresun Üniversitesi, Giresun/Türkiye)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi, Elazığ/Türkiye)
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR (İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Nuran ÖZTÜRK (Çukurova Üniversitesi, Adana/Türkiye)
Doç. Dr. Berat AÇIL (İstanbul Şehir Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon/Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet Sait ÇALKKA (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize/Türkiye)
Doç. Dr. Ramazan EKİNCİ (Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Manisa/Türkiye)
Doç. Dr. Hasan KAYA (Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ/Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)
Doç. Dr. Sibel MURAD (Amasya Üniversitesi, Amasya/Türkiye)
Doç. Dr. Adnan OKTAY (Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin/Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Bilecik/Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi, Düzce/Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Doç. Dr. Ayşe YILDIZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Dr. Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi, Siirt/Türkiye)
Dr. Özkan CİGA (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman/Türkiye)
Dr. Hanzade GÜZELOĞLU (Ardahan Üniversitesi, Ardahan/Türkiye)
Dr. Hatice ÖZDİL (Bitlis Eren Üniversitesi, Bitlis/Türkiye)
Dr. Erdem Can ÖZTÜRK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Burak TELLİ (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş/Türkiye)
Dr. Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi, İğdır/Türkiye)
Dr. Mehmet BÜKÜM (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Dr. Hüseyin YILDIZ (Ordu Üniversitesi, Ordu/Türkiye)
Dr. Hulusi EREN (Muş Alparslan Üniversitesi, Muş/Türkiye)
Dr. Adem GÜRBÜZ (Bingöl Üniversitesi, Bingöl/Türkiye)
Dr. Emrah BİLGİN (Ardahan Üniversitesi, Ardahan/Türkiye)
Dr. Hilal AKÇA (Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)
Dr. Selim GÖK (Karabük Üniversitesi, Karabük/Türkiye)
Dr. Mehmet Emin TUĞLUK (Milli Eğitim Bakanlığı, Batman/Türkiye)
Dr. Bilal GÜZEL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Muhammed Felat AKTAN (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Dr. Ferhat ÇETİNKAYA (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Dr. Zeynep Dinçer BERDİBEK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Şeyma Nur ZARARSIZ (Erciyes Üniversitesi, Kayseri/Türkiye)

SEKRETARYA

- Öğr. Gör. Serap TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)
Arş. Gör. Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır/Türkiye)

MİZANPAJ

- Uğur YİĞİZ (Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır/Türkiye)
Saddam ÇOKUR (Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep/Türkiye)



INDEX BİLGİSİ

 <p>http://socialsciences.academickeys.com/jour_main.php</p>	 <p>https://www.researchbib.com/?action=viewJournalDetails&issn=24588636&uid=rc802b</p>
 <p>http://atif.sobiad.com/TarananDergiler</p>	 <p>http://ktp.isam.org.tr/</p>
 <p>http://www.arastirmax.com/tr/node/52035/submission/1525</p>	 <p>http://www.journaltocs.ac.uk/index.php?action=tocs&journalID=40714</p>
 <p>http://asosindex.com/hikmet-akademik-edebiyat-dergisi-journal-of-academic-literature-h161700.html</p>	 <p>http://www.idealonline.com.tr/IdealOnline/lookAtPublications/journalDetail.xhtml?uld=668</p>

HİKMET - Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]
TÜBİTAK ULAKBİM DERGİPARK sistemi bünyesinde faaliyet gösteren uluslararası hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarlara aittir.

— հայերէն - Դիկմետ - ڪات —

JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE
ISSN: 2458 - 8636

EDİTÖR NOTU

Kıymetli Okurlarımız,

Türk dili ve edebiyatı sahasında akademik yayıncılığı irfan geleneğimizle besleyerek geliştirme hedefinde olan Hikmet-Akademik Edebiyat Dergimiz, bu sayıyla birlikte beşinci yılına girmiş oluyor. Türk Dili ve Edebiyatı sahasının muhtelif meselelerini değerlendiren çalışmalarla renklenmiş 11. Sayımızla huzurlarınızdayız. Bu sayıda edebiyatın farklı sahalarından 12 ilmî makale bulunmaktadır.

TÜBİTAK-DERGİPARK çatısı altında faaliyet gösteren Hikmet'te "*Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Türk-İslam Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat*" alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, derleme, tenkit ve kitap tanıtımlarına yer verilmektedir.

HİKMET - Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature) Güz 2019 Sayısı'nın saha araştırmalarına hayırlar getirmesini temenni ediyoruz.

Saygılarımızla.

Editörler Adına
Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ



İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Prof. Dr. Sadık YAZAR

- Anlamın Peşinde: Su Kasidesi'nin 24. Beytindeki
'Yaygın Yanlış' Üzerine 1-24
- Continuing the Search for Meaning... On 'Common False' in the
24th Couplet of Su Kasidesi*

Prof. Dr. Feridun TEKİN
Öğr. Gör. Samet CANTÜRK

- Giresun Yöresi Söz Varlığında Bitki Adları ve Bitki Kavram
Alanı 25-53
- Plant Names and Conceptual Field of Plant in Giresun Region's
Vocabulary*

Doç. Dr. Yunus KAPLAN

- Nakkaş Sâ'î'nin Edirne'den İstanbul Şuarasına Gönderdiği
Mektup 53-76
- The Poetic Letter Nakkaş Sa'i Sent to Istanbul Poets from
Edirne*

Dr. Öğr. Üyesi Selim GÖK

- Hayretî Divanı'nda "Delilik" Kavramı ve "Zincirli Delüler"
77-98
- The Concept of "Crazines" and "Chain Crazy" in the Hayretî
Divan*

Dr. Öğr. Üyesi Ekrem GÜZEL

- Postmodernizm, İroni ve Birey İlişkinde Tutunamayanlar ve
Benim Adım Kırmızı Üzerinden Kısa Bir Bakış 99-123
- A Brief Overview on Tutunamayanlar and Benim Adım Kırmızı
Postmodernism, Irony and Individual*

Dr. Öğr. Üyesi Orhan KILIÇARSLAN

- Klasik Türk Şiirinde Duhân 124-149
- The Term of "Duhân" in Classical Turkish Poetry*

Öğr. Gör. Dursun ÖZYÜREK

- Olay Örgüsü ve Tahkiye Tarzında Değişim: Şeyyâd Hamza'nın
ve Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf u Zelihâ Mesnevilerinin
Mukayesesi 150-169
- The Change on Plat and Narratian Style: The Comparison of
Yusuf and Zeliha Masnavis of Şeyyad Hamza and Hamdullah
Hamdî*



Öğr. Gör. Fecri YAVI

Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî'de Hâl Ekleri ve Nöbetleşme Kullanımları 170-185

The Case Suffixes and Their Substitutions Use in the Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî

Dr. Arif Edip AKSOY

Esâsî Mecmû'ası'nın Kaynaklık Ettiği Bazı Bilinmeyen Şâir ve Şiirler 186-240

Some Unknown Poets and Poems Sourced By Journal of Esâsî

Arş. Gör. Fahri KAPLAN

Bâkî'nin Bir Gazeline Yansıyan İki Şiir Tarzı: "Hem Zarîfâne Hem Levendâne" 241-254

Two Poetry Styles Reflected on a Ghazel of Bâkî: "Hem Zarîfâne Hem Levendâne" (Both Graciously and Couregously)

Saddam ÇOKUR

Azakî Mehmed Efendi'nin Derlediği Mecmuada Diyarbakırlı Şairlere Ait Yeni Şiirler 255-271

New Poems of Poets from Diyarbakır in the Magazines Compiled by Azakî Mehmed Efendi

Zeliha AÇAR

Bilinmeyen Bir Gül Kasidesi: Ayıntablı Reşid'in Gül Kasidesi ve Şerhi 272-301

An Uncxplored Ode of the Rose: Ode to the Rose Ayıntablı Reşid



Prof. Dr. Sadık YAZAR 

*İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
İstanbul / TÜRKİYE
zyazar@gmail.com*

**ANLAMIN PEŞİNDE:
SU KASİDESİ'NİN 24. BEYTİNDEKİ
'YAYGIN YANLIŞ'¹ ÜZERİNE²**

IN SEARCH OF MEANING: ON 'COMMON
FALSE' IN THE 24TH COUPLET OF
QASIDAH OF "SU"

ÖZ

Dil ve ifadedeki çarpıcı sapmalar ile özlü anlatımını borçlu olduğu müphemiyet, şiirin asli unsurlarındandır. Bu yapısı dolayısıyla şiir; bünyesindeki anlam, duygu ve hissi hemen teslim etmeyen, üzerinde düşünmeye davet eden bir yapı arz eder. Bundan dolayıdır ki her zaman ve zeminde şiiri anlamaya yönelik araştırma ve incelemeler hiçbir şekilde eksik olmamıştır. Klasik Türk şiiri de bu sâiklerle birçok şerh faaliyetine konu olmuştur. Özellikle de bu şiirin neşv ü nema bulduğu kültür ile mirasçıları arasındaki uzaklığın had safhaya vardığı Cumhuriyet döneminde, bu şiir geleneğindeki metinlere yönelik şerh çalışmalarının sayısı oldukça artmıştır.

Türk edebiyatındaki nadide na'tlerden biri olan Su Kasidesi, bu şerh geleneği içerisinde en fazla pay alan metinlerden biri olup makale ya da kitapçık düzeyinde birçok şerh ve incelemeye malzeme edilmiştir. Bu şerhler söz konusu kasidenin anlaşılmasında önemli katkılar yapmış olsa da bu kasidenin 24. beytindeki anlamı tam olarak berraklaştırdığını söylemek güçtür. İlk defa Cem Dilçin bu beyitte bir anlam bulanıklığı olduğunu tespit edip buna yönelik bir okuma ve anlama teklifi getirmiştir. Daha sonra M. Fatih Köksal da bir

ABSTRACT

Striking deviations in its language and expression, and the ambiguity to which he owes its concise narrative, are essential elements of poetry. Therefore, poetry has a structure that does not immediately serve the meaning, emotion and feeling within its body, but invites the reader to think on it. That is why researches and analysis aimed at understanding poetry at all times has never been lacking. The products of Ottoman poetry have been the subject of many commentary activities with these motives. Especially in the Republican era, when the distance between the culture in which this poetry had flourished and the heirs of this poem reached an extreme stage, the number of commentary studies on the texts in this poetry tradition increased considerably.

The qasidah of "Su", which is one of the rare na'ts in Turkish literature, is one of the texts that have the most share in this commentary tradition and has been subject to many commentaries and articles at the level of articles or booklets. Although these commentaries and researches have made important contributions to the understanding of the Qasida, it is difficult to say that they completely clarifies the meaning in the 24th couplet of this qasida. For the first time, Cem Dilçin found that there was a blur of meaning in this couplet and it offered a new reading and understanding of it. Later, M. Fatih Köksal also

¹ Bu makale, merhum Cem Dilçin'in tespit ve teklifi üzerine gelişen anlam arayışı zincirinin bir halkası olarak düşünülmektedir. Bu anlam arayışının sürekliliğine imada bulunsa da temelde Dilçin'in öncülüğüne işaret etmek için "Yaygın Yanlış" ibaresi Dilçin'in konuyla ilgili makalesinin başlığından ödünçlenmiştir. Onun açtığı yol, bu yolda kat ettiği mesafe ve verdiği ilham olmasaydı bu yazının yazılması mümkün değildi.


² Taslak halindeki çalışmamı okuyup kıymetli görüşleriyle katkıda bulunmakla kalmayıp birçok tashih yapan Berat Açıl, Ahmet Tanyıldız, Sibel Murad, Rumeysa Bayram ve Şeymanur Ata'ya teşekkürü bir borç bilirim.

makalesinde bu beytin anlaşılmasına yönelik bir izah getirmiştir. Bununla birlikte bahsi geçen beytin hâlâ ikna edici bir şekilde şerh edilmediğini düşündüğümüzden çalışmamızda, bu beyte yeniden dönüp şu ana kadar getirilen tekliflerin dışında bir açıklama yapmaya çalışacağız. Bunun için öncelikle bu beyte yönelik yapılan şerhlerin getirdiği izahlar ile bu izahlara yapılan itirazları betimleyerek sorunlu alanın tespitini belirlemeye çalışılacaktır. Sonrasında şu ana kadar getirilen okuma ve anlama tekliflerini değerlendireceğiz. Makalenin sonunda ise söz konusu beyti anlamaya yönelik kendi teklifimizi sunup bu teklif ışığında beyti açıklamaya çalışacağız. Gerek önceki teklifleri nakz ederken gerekse yeni bir teklif getirirken büyük oranda dilbilim, üslup bilimi ve yazma biliminin getirilerinden faydalanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Su Kasidesi, Fuzûlî, şiir şerhi.

provided an explanation for understanding this couplet in an article. However, since we think that the couplet is still not convincingly explained, we will return to this couplet and try to make an explanation other than the proposals made so far. For this aim, we will try to identify the problematic area by first describing the explanations made by this couplet and the objections made to these explanations. We will then evaluate the reading and understanding proposals made so far. At the end of the article, we will present our own proposal to understand this couplet and try to explain it in the light of this proposal. We will endeavor to benefit from the benefits of linguistics, stylistics and codicology, both in rejecting previous offers and in bringing a new proposal.

Keywords: Qasidah of "Su", Fuzûlî, poetry commentary.

Atıf@	Araştırma Makalesi Sadık Yazar. "Anlamın Peşinde: Su Kasidesi'nin 24. Beytindeki 'Yaygın Yanlış' Üzerine, <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]</i> , Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 1-24. Yükleme Tarihi: 14.10.2019 «» Kabul Tarihi: 30.10.2019 «» Yayınlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.632753
--------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

I (Giriş)

Birçok şâir, araştırmacı ve aydın tarafından tanımlanmasına rağmen ortak bir tanımı üzerinde ittifak edilemeyen kavramlardan biri de şiirdir. Bununla birlikte, birbirinden oldukça farklı yönlerine baksalar da şiiri okumaya/anlamaya/yorumlamaya yönelik akımların şiiri tanımlarken ittifak içinde olduğu özellikler de bulunmaktadır. Ahenk/musiki ve bunun oluşmasına önemli oranda katkıda bulunan herc ü merc edilmiş şiir dili bu ortak özelliklerin başında gelmektedir. Bu temel özellikleri dolayısıyla da şiirin, özü itibarıyla anlaşılmayı güçleştiren bir yapıya sahip olduğu görülecektir. Osmanlı şiiri, “el-ma'nâ fi batnî's-şâ'ir: Mana şairin karnındadır” diyen Arap şiir kültürü, anlayışı ve teorisi üzerine temellenmiş, tasavvuf düşüncesini ifade etmek için yoğun bir mecazi anlatımı benimseyen İran şiirini de büyük oranda model almıştır. Bunların yanı sıra belagat bilgisi de şiirde müphemiyeti önemli bir şart olarak öne sürmüştür. Tüm bunlar bir araya geldiğinde, farklı birçok medeniyetin şiir anlayışından biraz daha fazla, klasik Türk şiiri, tüm gelenekçi ve kuralcı yapısına rağmen³, anlaşılması oldukça zor, adeta bilmece ya da zor bir matematik problemi çözer gibi yoğun bir zihnî süreç isteyen, ustalıklı işlenmiş geometrik yapısı sayesinde sahip olduğu anlam katmanlarını hemen ele vermeyen, mecaz, istiare ve telmih gibi sanatların sıklıkla kullanımı ile yoğun bir anlatımın oluşturulduğu bir şiir dünyasıdır. Bundan dolayıdır ki henüz varlığını çok canlı olarak devam ettirdiği yıllardan başlamak üzere, bu şiir geleneğinde bulunan birçok metin, şerh edilip anlaşılmaya çalışılmıştır. Ancak bu şerh süreci, klasik kültürden ve klasik şiir kültüründen uzaklaşmanın artık belirginleştiği XX. yüzyılın başından itibaren daha da yoğunlaşmıştır. Nitekim Türkiye'deki üniversitelerin Eski Türk Edebiyatı kürsülerine mensup araştırmacılarının gerek derslerinde gerekse bilimsel çalışmalarında, büyük ölçüde bu şiir geleneğini elden geldiğince anlaşılır kılmak peşinde oldukları görülmektedir.

XX. yüzyılın başından itibaren başlayan bu şerh geleneği içerisinde, klasik Türk şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan Fuzûlî'nin şiirleri, özellikle de Su Kasidesi ayrı bir yere sahiptir. Akademik ya da popüler olsun, birçok şerhi yapılmasına karşın Su Kasidesi'nin hâlâ tam olarak anlaşıldığını söylemek güçtür. Nitekim tam olarak anlaşılacak bir tarafa, kasidenin yapılan şerhlerinde kimi yanlış anlamaların olduğunu ileri süren birkaç makale de kaleme alınmıştır.⁴ Bu çalışmada da işte bu itiraz mahiyetindeki seslere çok kısık da olsa yeni bir ses eklemek için kaleme alınmış olup Su Kasidesi'ndeki 24. beytin anlaşılmasına yönelik bir müşkül üzerinde duracaktır. Bunun için öncelikle Su Kasidesi üzerinde tanıtıcı birkaç kısa bilgi verilecektir. Sonrasında bahsi geçen beytin bu kasidenin belli başlı şerhlerinde nasıl anlaşıldığı betimlendikten sonra Cem Dilçin, M. Fatih Köksal ve Abdülhakim Kılınc'ın bu

³ Klasik Türk şiirindeki gelenekçi ve kuralcı yapının, modern şiir anlayışlarındaki uçsuz bucaksız imge anlayış/larına göre şiirdeki mecazi yapıyı daha kolay ortaya çıkardığını düşünüyoruz.

⁴ Tahir Üzgör'ün bu çerçevede yazdığı makaleler için bk. (Üzgör, 1996: 151-58); (Üzgör, 1998: 531-45); (Üzgör, 2000: 239-48).

beytin anlaşılmasına yönelik tespit ve teklifleri tanıtılıp değerlendirilecektir. Makalenin sonunda ise getirdiğimiz yeni anlama teklifi izah edilecektir.

II (Mevcut Durumun Tasviri)

Fuzûlî'nin "su" redifli kasidesi, Hz. Peygamber'in övgüsünü söz konusu eden na't türünden bir şiir olup 32 beyitten oluşmaktadır. *Fâ'ilâtun fâ'ilâtun fâ'ilâtun fâ'ilun* kalıbı ile yazılan kaside -âr sesinin kullanıldığı mürdef kafiye ile yazılmıştır. Kaside üzerinde Haluk İpekten, Metin Akar, Adem Çalışkan, İskender Pala gibi isimlerin müstakil kitapçık olarak; İbrahim Akyol, Ahmet Mermer, A. Atilla Şentürk gibi birçok ismin de makale ölçeğinde şerh denemeleri bulunmaktadır. Akademik çalışmalarından önemli bir kısmını da Fuzûlî'nin şiirine hasreden Cem Dilçin ilk defa, 1995 yılında kaleme aldığı "Fuzûlî'nin Şiirlerinde İkillemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni" (Dilçin, 1995: 142-46) başlıklı makalesinde Su Kasidesi'nde yer alan 24. beytin şerhi mahiyetindeki bilgilere itiraz etmiş, daha sonra da "Su Kasidesi'nin Bir Beytindeki Yaygın Yanlış Üzerine" (Dilçin, 2000: 145-166) başlıklı makalesini tamamıyla bu konuya hasretmiştir.⁵ M. Fatih Köksal da 28-31 Mayıs 2009 tarihleri arasında düzenlenen *I. Türk Dünyası Şair ve Yazarlar Sempozyumu: Fuzûlî'nin Türk Kültür ve Sanat Dünyasındaki Yeri* adlı bilimsel toplantıda, "Bazı Beyitlerinden Hareketle Su Kasidesi'ne Yeni Bakışlar" başlıklı bir tebliğ sunmuştur. Bu tebliğ metninde (Köksal 2009: 65-74), M. Fatih Köksal da Dilçin'in sorunsallaştırdığı beyit üzerinde durmaktadır.⁶

Kasidenin çalışmamıza konu olan 24. beyti, Cem Dilçin'in makalesine kadar⁷ şu şekilde kaydedilip şerh edilmiştir:

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister şala nür

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre şu

Dilçin'in problem tespitine kadar, yapılan belli başlı şerhlerde bu beytin nasıl anlaşıldığına bakmakta fayda vardır. Söz konusu şerh çalışmalarında bu beytin diliçi çevirilerini şu tablo ile vermek mümkündür:

Yıl	Yazar	Diliçi çeviri
1973	Haluk İpekten	Su, zerre zerre türbesinin eşiğinin toprağını nurlandırmak ister. Parça parça da olsa o eşikten dönmez. (İpekten, 1991: 91)
1986	Hasibe Mazıoğlu	Su onun türbesinin toprağına zerre zerre nur salmak ister. Su eğer parça parça da olsa o dergâhtan dönmez. (Mazıoğlu, 1986: 49)
1992	Adem Çalışkan	Su, zerre zerre eşiğinin toprağına nur salmak (=orayı aydınlatmak) ister. Eğer parça parça (da) olsa o dergâhtan (eşikten) dönmez. (Çalışkan, 1995: 129)
1994	Metin Akar	Su, hâk-i dergâhına zerre zerre nur sal(m)a(k) ister; ger pâre pâre olsa ol dergâhdan dönmez

⁵ Bu makale daha sonra Cem Dilçin'in Fuzûlî üzerine yazdığı makalelerin bir araya getirildiği kitapta da neşredilmiştir. Bk. (Dilçin, 2010:159-75)

⁶ Bu tebliğ metni, yazarın bir kısım makalelerini bir araya getirdiği kitapta da neşredilmiştir. Bk. (Köksal, 2012: 103-114)

⁷ Su Kasidesi'nin yer aldığı Arap harfli matbu neşirler ile Latin harfli neşirler için bk. Üzgör, 1996: 151-52.

		Su, onun eşiğinin toprağına zerrecikler halinde ışık salmak (nurlandırmak) ister. Eğer parça parça (da) olsa o eşikten dönmez. (Akar, 2005: 77)
1998	Namık Açıkğöz	Su onun dergâhına zerre zerre ışık salmak ister. Su, parça parça olsa da, o dergâhdan dönmez. (Açıkğöz, 1998: 43)
1999	A. Atilla Şentürk	Su, her zerresiyle onun eşiği toprağına ışık vermek ister, paramparça da olsa o dergâhdan dönmez. (Şentürk, 1999: 262)
2004	İskender Pala	Su, senin dergâhının, türbenin toprağının her bir zerresine nur salmak azminde. Üstelik de bunda öyle kararlı ki, bu uğurda paramparça olsa, zerrelere ayrılıp dağılsa bile o yoldan dönesi değil. (Pala, 2008: 68)
2014	Feride Turan	Su onun dergâhının toprağına zerre zerre nur salmak ister. Parça parça olsa bile o dergâhtan dönmez. (Turan, 2014: 112)
2016	Ali Cançelik	Su, zerre miktarınca da olsa dergâhının toprağına nur saçmak ister. Şayet parça parça da olsa o dergâhtan geri dönmez. (Cançelik, 2016: 108)

Şarihlerin, yaptıkları diliçi çevirileri ile bu çevirilerini açımlayıp genişlettikleri izahlarına göre, beyti özetle şöyle anladıkları görülmektedir: Su bir eylem yapmak istemektedir, bu eylem, Hz. Peygamber'in dergâhı toprağına nur salmak, yani orayı her bir zerresine kadar aydınlatmaktır. Bu uğurda parça parça da olsa asla bu eylemi yapmaktan dönmeyecektir. Diliçi çevirilerde de görüleceği ve makalemizin ilerleyen kısımlarında üzerinde durulacağı üzere "zerre zerre" ikilemesinin "hâk" kelimesine mi "su" kelimesine mi yoksa her ikisine mi atfedildiği net değildir. Ancak şerhlerde bu belirsizliğin "su" lehine izah edildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu şerhlerde, suyun zerre zerre olması, parça parça olması, yolundan dönmemesi gibi başka hususlar üzerinde de durulmuşsa olmakla birlikte Dilçin'in itirazına kapı açan husus, suyun Hz. Peygamber'in eşiğine nur salmasıdır.

Cem Dilçin yukarıda bahsi geçen çalışmasında, temel olarak Su Kasidesi'ndeki bu beyitte yer alan "sala nûr" ifadesinin hatalı bir okuma olduğunu iddia etmektedir. Dilçin iddiasını, bu haliyle beyitten çıkarılan anlamın, klasik medhiye türünün özelliklerine göre memduhun övgüsünde izlenen yollar ile Hz. Muhammed'in İslam peygamberi olarak yüce kişiliğine şer'î ve örfî (kültürel) olarak uygun olmaması üzerine bina eder. Ancak bu hareket noktasını, beytin bulunduğu kasidenin yapısal özelliği, Fuzûlî'nin söz konusu kasidesinde de açıkça görülen üslubu ve yazmalardaki imla ile destekleyerek daha da ileri götürür. Bu bağlamda Dilçin bahsi geçen çalışmasında öncelikle temel hareket noktasını açarak işe başlar ve makalenin birkaç sayfasını Hz. Peygamber'in özellikle tasavvufî kültürde bir nur kaynağı olarak görülmesini ve bu inancın Türk kültür ve edebiyatına yansımalarını farklı dönemlerden edebî tanıklarla göstermeye çalışır. Sonunda vardığı nokta "Suyun, bizzat kendisi bir nur kaynağı olan Hz. Muhammed'in tertemiz olan ravzasına nur saçması mümkün değildir. Fuzûlî'nin bu anlamı kastetmiş olması düşünülemez." (Dilçin, 2000: 152)⁸ şeklinde özetlenebilir. Dilçin, asıl kastedilenin nur salmaktan ziyade "Hz. Peygamber'in şefaatine kavuşmak, ondan manevi bir yardım, destek, güç alabilmek" olduğundan "sala nûr"

⁸ Dilçin bu durumu medhiye geleneğiyle de ilişkilendirip aşık-maşuk ilişkisinde gelenekselleşen üstünlüğün tersyüz edildiğini düşünmektedir. (Dilçin, 2000: 151-55)

şeklinde yapılan okuma tercihinin “salınur” şeklinde düzeltilmesi gerektiğini söyler. Dilçin bu temel iddiasını desteklemek amacıyla öncelikle beytin Ziya Paşa'nın *Harâbât*'taki versiyonuna yer verir. “sala nûr” ibaresini “ala nûr⁹” olarak kaydeden Paşa'nın düzeltmesini beyitte verilmek istenen anlam açısından uygun bulan Dilçin, beyitteki gramatik yapıyı dikkate alarak “ala nûr”u aynen kabul etmekten ziyade bu tercihin anlam istikametinde olan başka bir ibare arayışına girer. Bu doğrultuda Fuzûlî Divan'ının neşrine esas alınan kimi yazmalarda “sala nûr” (صالة نور) diye okunan ibarenin “salınur” (صالنور) okunacak şekilde imla edildiğini tespit eden Dilçin bu durumun da kendi teklifini desteklediğini ileri sürer. Teklifini destekleyen bir diğer unsur olması açısından “salınmak” eylemi ile suyun kıvrıla kıvrıla akışı arasında ilişki kurar ve bu doğrultuda bazı beyitleri tanık olarak getirir. Bu destekleyici bilgilerden sonra söz konusu beyit için teklif ettiği okuma ve dilçi çeviriyi şu şekilde verir:

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister **şalınur**

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre şu

“Su, Hz. Muhammed'in eşiğinin toprağına (mezarına, türbesine), perişan bir halde, sağa sola kıvrılarak akar ve zerrelere halinde, her bir zerreyi ayrı ayrı arar. Eğer parça parça olsa da, kapıdan ayrılıp uzaklaşmaz ve o kapıya ulaşmak amacından vazgeçmez.” (Dilçin, 2000: 161)

“Su peygamber eşiğinin toprağına kendisini bırakıp gönderir, her bir zerresine kendisini salıp yayar, kendini zerrelere ayırarak onu büyük bir istekle arar” (Dilçin, 2000: 162)

Çevirilerinden anladığımız kadarıyla Dilçin'e göre su, arama ve salınma (sağa sola kıvrılmak ya da her bir zerreye kendisi salıp yaymak) eylemlerini gerçekleştirmektedir. “İste-“ eyleminin “ara-“ anlamında kullanıldığını düşünen Dilçin, fiilin ister “iste-“ isterse “ara-“ olsun, bu fiilin bir belirtme hali gerektirdiği şeklindeki muhtemel itirazı karşı, yönelme durumu ekinin belirtme durumu eki göreviyle de kullanılmasını tanık getirmektedir. Böylece beyitteki dizimin “dergâhına ister” şeklinde olması gerektiğini iddia eder. Yine bu çevirilerden anlaşıldığı kadarıyla Dilçin, hem “zerre zerre” ikilemesini hem de “dergâh” kelimesindeki yönelme durumunu aynı anda hem “iste-“ hem de “salın-“ fiiline bağlamaktadır. Bu itibarla su aynı anda hem dergâhın toprağına zerre zerre aramakta hem de kendisini zerre zerre toprağına salıp yaymaktadır. Yine dergâh sözcüğündeki yönelme hali hem asli fonksiyonu hem de aynı anda belirtme hali fonksiyonunda kullanılmaktadır.

⁹ Gerek Cem Dilçin, gerekse Fuzûlî'nin bu kasidesinden bir şekilde bahseden araştırmacılar “ala nûr” varyantının bir yazmada geçtiğinden bahsetmezler. Bu durumda, yani Ziya Paşa'nın bir yazma nüshadaki farkı olduğu gibi aktarmadığını varsayarsak Dilçin'in de ifade ettiği üzere bu varyant bizzat Ziyâ Paşa'nın müdahalesiyle gerçekleşmiş olabilir. Bizce bu zayıf bir ihtimaldir; zira Paşa'nın böyle bir değişiklikte söz diziminin alacağı tahribatı ve bu tahribatla birlikte beytin anlaşılabilir bir bütün oluşturacağını fark etmemesi düşük bir ihtimaldir. Bu noktada kadrolu günah keçisi mürettiplerin de devreye sokulmasında fayda olduğunu düşünüyoruz.

Dilçin’in problem tespitini böylece özetledikten sonra M. Fatih Köksal’ın teklifini şu şekilde özetlemek mümkündür: Köksal öncelikle Cem Dilçin’in tespit ettiği problemi ve teklif ettiği okuma tercihini oldukça öz bir şekilde izah edip bu yeni okuma tercihinin göre verilen anlamı verdikten sonra “iste-“ fiilinin geçişliliği merkezinde Dilçin’e itirazda bulunmaktadır. Tarama sözlüğünde gösterilen tüm tanıklarda “iste-“ eyleminin geçişli fiil konumunda olduğunu söyleyen Köksal bu eylemi “dergâhına” sözcüğüne istinad ederek Dilçin’in verdiği anlamı elde etmenin mümkün olmadığını dile getirir. Dilçin’in makalesinde “sala nûr”un varyantları olarak verdiği “sala yol”, “sala boz” “salur nûr” ibarelerden “sala yol” söz grubunun anlamsız olmadığını ifade edip başka ihtimallere de kapı kapatmadan ve biraz da ihtiyatla beyit için şu çeviriyi teklif eder:

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister **şala yol**

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre şu

“Su ister (ki) yol, (peygamberin) dergâhının toprağına (doğru) zerre zerre gitmesine izin versin.”

Sonrasında da “daha serbest” olarak beyti şu şekilde çevirir:

“Su, yolun Hz. Peygamber’in dergâhının toprağına doğru, kendisini zerre zerre bırakmasını ister; parça parça olsa da dergâhtan bir daha dönmez”. (Köksal, 2009: 70)

Köksal bu çevirisinden sonra ileri sürdüğü teklif için şu ifadeleri kullanarak bizi yeniden başlangıç noktasına yönlendirir:

Bununla birlikte beytin Carullah Efendi nüshasındaki şekliyle kabul edilmesi gerektiği veya mutlak doğrunun bu olduğu gibi bir iddiamız yoktur. Aksine kimi göstergeler, -beytin tatmin eder bir tarzda anlaşılması noktasında yetersiz bulsak da- yazma ve basma nüshaların birçoğunda geçen “sala nûr” varyantının doğruluğunu güçlendirir mahiyettedir. Şöyle ki “sal-“ fiili Fuzûlî Divanı’nda tam 113 yerde geçerken “salın-“ fiiline Fuzûlî’de hiç rastlanmaması ilginç ve ilginç olduğu kadar konumuza ışık tutucu bir işlevi olması bakımından önemlidir. (Köksal, 2009: 70)

III (Şerh ve Tekliflerin Değerlendirilmesi)

Şarihlerin Su Kasidesi’ndeki 24. beyte yönelik şerhlerini özetleyip Cem Dilçin ve M. Fatih Köksal’ın yeni okuma ve anlama önerilerini açıkladıktan sonra aynı sırayla bunları değerlendirmekte fayda vardır.

Su Kasidesi’nin şerhlerinde yapılan çeviri ve izahlarda; genellikle suyun Hz. Peygamber’in dergâhınının her bir zerresini ya da suyun zerre zerre Hz. Peygamber’in dergâhınının toprağını nurlandırmasından bahsedilmiştir. Burada şarihlerin zihninde bir belirsizlik olduğu ya da klasik Türk şiirinin çok anlamlı yapısına uygun olarak her iki anlamın da aynı potada eritmeye çalışıldığı görülmektedir. Benzeri bir belirsizlik “nurlandırma” eyleminde de ortaya çıkmıştır. Söz konusu şerhler okunduğunda bahsi geçen

nurlandırmanın manevî bir nurlandırma mı yoksa maddi bir nurlandırma mı yani aydınlatma ve ışık salma mı olduğu konusunda net bir izahla karşılaşılmaz. Başka bir ifadeyle söyleyecek olursak, “nûr sala” ibaresinin hakikat anlamı dışında mecazi bir boyutunun olup olmadığı net olarak verilmemiştir. Cem Dilçin'in Hz. Peygamber'in yüce şahsiyeti ve nur kaynağı olarak telakki edilmesi temelinde yaptığı itiraza katılıyoruz. Öte taraftan Dilçin'in getirdiği itirazlarda daha ziyade kelimenin manevî ve biraz da tasavvuf literatüründe anlatılagelen nûr-ı Muhammedî¹⁰ ile olan ilişkisi bağlamında “nûr” sözcüğünün anlamı üzerinde odaklandığını söylemek de gerekir. En azından aydınlatmak ve ışık salmak gibi sözcüğün hakikat anlamlarını değerlendirme dışı bırakmış gibidir. Halbuki bizce problem tespitini yaparken “sala nûr”un hakikat anlamının da sorunsallaştırılması gerekir. Şarihlerin bu noktada net olmadığını düşündüğümüz cılız açıklamaları varsa da bunların ikna edici olmadıklarını düşünüyoruz. Örneğin Adem Çalışkan'ın şerhinde olduğu gibi suyu, temizleyici vasfıyla nur salıcı olarak (Çalışkan, 1990: 129) yorumladığımızda Dilçin'in de haklı olarak karşı çıktığı (Dilçin, 2000: 151-52) gibi bunun dinî/şer'î sakıncası daha da artar.

Manevî anlamı itibarıyla Dilçin'in sorduğu gibi “Bizzat kendisi nur/ışık kaynağı olan bir varlık su tarafından nasıl nurlandırılabilir?” diye sorarak şarihlerin yorumlarına katılmadığımızı belirtmekte fayda vardır. Ancak bu noktada itirazımızın bir diğer yönü daha bulunmaktadır. Klasik Türk şiirindeki hakikat-mecaz içiçeliği dikkate alındığında suyun bu nurlandırma eylemini nasıl gerçekleştirdiği de pek izah edilmiş değildir. Durumun daha net olarak anlaşılması için klasik Türk şiirindeki hakikat-mecaz birlikteliğine biraz değinmekte fayda vardır.

Klasik Türk şairlerinin şiirlerinde geliştirdikleri imgelerde günlük/toplumsal hayatın gerçeklik boyutu ile mecazi yönünü aynı anda vermek istedikleri farklı araştırmacılarca dile getirilmiştir. Bunlardan biri Muhammet Nur Doğan olup “Edebiyat: Söz ve Anlamın Esrarlı Yolculuğu” başlıklı makalesinde (Doğan, 2016: 9-32) konuyu oldukça vurgulu bir şekilde ele alır. Dolayısıyla konuyu onun anlatımıyla ifade etmenin daha uygun olduğunu düşünüyoruz. Doğan konuya dair görüşlerini serdederken klasik Türk edebiyatı metinlerine dikkatli bir gözle bakanların bu edebiyat geleneğinde üretilmiş şiirlerin hayatın realite boyutu ile mecazi yönünü bir arada ve paralel bir şekilde ihtiva ettiğinin derhal farkına varacaklarını belirtir. Doğan bu ilişkinin sıklığını şu cümlelerle ifade eder:

Bu öylesine değişmez ve vazgeçilmez bir yapısal gerçektir ki; mecaz ve hakikat katmanlarını paralel bir şekilde içermeyen tek bir beyte bile rastlanılmaz denilse, asla mübalağa edilmiş olunmaz. Edebiyatın temelinde mecazın bulunduğu tam anlamı ile idrakinde olan ve bunu şiirin temel söylemlerinden birisi halinde kullanan divan şairleri mecaz yaparken mutlaka hayatın realitesinden de yararlanmakta; bir benzetme yapmak gerekirse, mecazın çitasını aşarken ayaklarından birini hayatın gerçeğine, yani hakikat zeminine basarak diğer ayakları ile şairane düşüncesinin üst katmanlarına sıçramaktadır. (Doğan, 2016: 25-26)

¹⁰ Tasavvufî literatürde anlatılagelen nûr-yaratılış ilişkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Kaçar ve Açıık 2013.

Doğan bu izahlarını bir anlatıya dökerek realite ile mecaz boyutları arasındaki bu ayrılmaz teması tren rayları örneği üzerinden açıkladıktan sonra bu şiiri anlama maksadıyla inceleme ve araştırma yapan araştırmacıların da klasik Türk şiirinin bu temel özelliğini her an hesaba katmaları gerektiğini dile getirir.¹¹ Doğan’ın ifade ettiği bu durum klasik Türk şiirinin önde gelen temsilcilerinden olan Fuzûlî’de de farklı değildir. O da diğer şiirlerinde olduğu gibi Su Kasidesi’nde de suyun çeşitli hallerdeki gerçeklikleri etrafında türlü türlü hayaller geliştirmektedir. Bu durumda bu kasidenin 24. beytindeki “nûr sal-“ eyleminin gerçeklik ve mecazi boyutu nedir? Başka bir ifadeyle su nurlandırma/ışık verme eylemini hakikî ve mecazi boyutta nasıl gerçekleştirmektedir?

Şerhlerde ortaya çıkan bir belirsizlik de suya yüklenen “nûr salmak” ve “dönmek” eylemlerinin gerçekleştiği yer ile ilişkilidir. Şarihler “nûr salmak” eylemini Ravza-i Mutahhara’da gerçekleştirmek istediğini bir niyet/amaç olarak tespit ederlerken “dönmek” eylemini ise bizzat Ravza-i Mutahhara’da gerçekleşmiş gibi gösterirler. Yani su Hz. Peygamber’in dergâhının toprağına zerre zerre ışık salmak istemekte ve oradan asla dönmeyecektir. Bu tür izahta özellikle “dönmek” eylemine yönelik bir belirsizlik göze çarpmaktadır. Şarihlerin bu eylemi hem dergâhtan dönmek hem de amacından dönmek olarak yorumladıkları görülmektedir. Dilçin’de de devam ettiği görülen bu belirsizlik dilbilim ve anlam bilimi açısından izahı zor bir çelişkidir. Bu çelişkiye yönelik birkaç soru sormak mümkündür:

“Suyun yapmak istediği eylem nedir? Bu eylem bir niyet ve amaç halinde mi kalmıştır yoksa gerçekleşmiş midir?

“Suya yüklenen “dönmek” eylemi bitmiş midir, devam etmekte midir yoksa bir amaç olarak gerçekleşmesi mi istenmektedir?”

Su Kasidesi’nin 24. beytini şerh ederken bu sorulara yönelik cevapların şarihlerin zihninde berrak olması gerektiğini düşünüyoruz. Bu anlamda klasik Türk şiirindeki çoğu beytin çok katmanlı anlam yapısıyla üretildiği gerçekliğinin dilbilimsel altyapıyla sıkı sıkıya bağlı olduğunun unutulmaması önemlidir. Bu sıkı bağ ihmal edildiğinde, klasik Türk şiiri geleneğindeki metinlerin şerhinde söz konusu çok katmanlı yapının suistimal edilerek yer yer gereksiz bilgilere başvurulduğunu düşünüyoruz.¹² Dolayısıyla biz, Dilçin’in

¹¹ Klasik Türk şiirinde sosyal hayat araştırmalarının da büyük oranda bu hakikat-mecaz ilişkisi üzerine bina edildiğini hatırlatmakta fayda vardır.

¹² Bizce Su Kasidesi’nin şarihleri de yer yer bu duruma düşerek beytin dilbilimsel yapısıyla ya da şiirin yazıldığı dönemin kültür ve bilim anlayışıyla izahı mümkün olmayan bilgiler vermekten kurtulamamışlardır. İskender Pala’nın bu beytin şerhinde suya dair verdiği bilgiler bu şekilde yorumlanabilir. Aynı şekilde Su Kasidesi’nin son şarihlerinden olan Feride Turan da bu beyti daha evvel hiçbir şarihin aklına gelmemiş bir izahla açıklamaya çalışırken verdiği bilgileri beytin dilbilimsel yapısıyla ilişkilendirmeyi aklına getirmez. Turan’ın bu “farklı” izahı şu cümlelerle başlar:

Biraz düşünecek olursak Hz. Muhammed’a (SAV) yazılan bir şiirde onun dergâhına parça parça inen bir nurdan bahsediliyorsa bu nurun Kur’ân-ı Kerîm olduğu söylene hiç yadırganmamalı. Bilindiği gibi Kur’ân Hz. Peygamber’e parça parça ve 22 senelik bir süreçte inmiştir. (Turan, 2014: 113).

Turan bu izahlardan konuyu daha da derinleştirip Kur’ân’ın nûr olduğuna dair bazı ayetlerin meallerini verir. Turan’ın izahları ilk bakışta çok anlamlı gelmekle birlikte verilen bilgileri beytin

itiraz noktasına paralel olarak yukarıda söz konusu edilen açılardan da beytin şarihler tarafından ikna edici bir şekilde şerh edilemediğini düşünürüz.

Cem Dilçin şarihlerin yaptığı yorumların hatalı olmasını okuma tercihindeki hataya bağlamıştır. Ona göre “sala nûr” ibaresi “salınur” olarak okunduğunda anlam düzelecektir.

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister **şalınur**

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre şu

Dilçin'in teklifine yönelik itirazımız Köksal'da olduğu gibi “iste-“ eylemine yüklenen anlam üzerinde temellenmektedir. Biz de çok “büyük bir istekle ara-“ anlamında bile olsa “iste-“ eyleminin geçişli yapısı dolayısıyla bir nesne gerektirdiğini, Dilçin'in teklifinde “iste-/dergâhına” arasında izahı mümkün olmayan bir uyumsuzluğun olduğunu düşünürüz. Öte taraftan Dilçin'in teklifini kabul ettiğimizde de bir iç çelişki olduğunu söylemek gerekir. Şöyle ki onun teklif ettiği çeviriye göre “dergâhına” sözcüğü bir taraftan dolaylı tümleç olarak “salınur” eylemine bağlanırken bir taraftan da nesne olarak “iste-“ fiiline bağlanmaktadır. Yani aynı ek aynı anda iki fonksiyon icra etmektedir. Aynı şekilde “zerre zerre” ikilemesi de aynı anda hem Hz. Peygamber'in dergâhındaki zerrelere olarak hem de suyun küçük parçalara bölünmesi olarak anlaşılmalıdır. Biz bu iki unsurun aynı anda birbirine karşıt bu iki fonksiyon ve anlamı icra etmesinin mümkün olmadığını düşünürüz.

Dilçin'in ikinci mısra için yaptığı çevirinin de önemli itiraz noktalarımızdan olduğunu söyleyebiliriz. “Eğer parça parça olsa da, kapıdan ayrılıp uzaklaşmaz ve o kapıya ulaşmak amacından vazgeçmez” şeklindeki bu çeviride su aynı anda hem kapıdan ayrılıp uzaklaşmak istemez hem de o kapıya ulaşmak amacından vazgeçmez. Burada birbirine karşıt iki durum söz konusudur. Bunu şu soruyla netleştirmek mümkündür: “Su Hz. Peygamber'in dergâhına ulaşmış mıdır yoksa henüz yolda mıdır?” Gerek ilk mısra için yaptığı okuma teklifi çerçevesinde yaptığı yorum gerekse ikinci mısra için verdiği anlam düşünüldüğünde Dilçin'in zihninde bu noktada bir berraklığın olmadığı anlaşılmaktadır. O suyu bir taraftan şarihler gibi yolculuğunu sona erdirmiş olarak gösterirken bir taraftan da yolda seyir halinde göstermektedir.

Fuzûlî'nin üslubuna dair bazı istatistiksel bilgiler de “salınmak” tercihinin pek de uygun olmadığını ortaya koymaktadır. Örneğin Fatih Köksal'ın da ifade ettiği üzere Fuzûlî'nin divanında “sal-“ eylemi 113 kere geçmişken “salın-“ eyleminin hiç yer almamış olması önemli bir veridir. Öte taraftan belki de çok daha önemli olan bir veri de “iste-“ eylemi ile ilgilidir. Fuzûlî'nin divanında yaptığımız taramalarda sadece “ister” şeklinde geniş zaman ekiyle çekimlenmiş 60 kullanımın tamamında “iste-“ fiilinin geçişli olarak kullanılıp her kullanımda açık bir nesne aldığı tespit edilmiştir. Bu kullanımlarda “iste-“ fiilinin nesne alımı farklılık gösterirken aşağıdaki örneklerde tartışma konusu olan beyitteki yapı ile kullanıldığı görülmektedir. Örneklerde de görüleceği

bizzat kendi yapısıyla ilişkilendirmeye kalkıştığımızda, bunların beytin hakikat ve mecaz zeminiyle izah edilmesi mümkün görünmemektedir. Suistimalden kastımız tam da budur.

üzere bu yapıda önce “iste-“ fiili geniş zaman kipiyle çekimlenmiş sonrasında da amaç bildiren istek kipindeki bir fiil çekimi gelmiştir:

İster sala nûr	
ister rezm ede başlar kese	Tiğın ister rezm ede başlar kese qanlar döke Re ³ yüñ etmez düşmenin fethini muhtâc-i kıtâl (k.13/30)
ister ... kesb eyleye	Senüñ tiğüñdan ister bir cilâ kesb eyleye hâlâ Cihân âyinesi kim gerd-i miñnetden mükedderdür (k. 19/26)
İsterim ... görem	İsterem dâ ³ im görem didâruñ ammâ n'eyleyem İhtiyârum yok benüm re ³ yümce çerh etmez medâr (k. 39/27)
isterim çıkmaya	Süz-i ⁶ aşkuñ tende nâ-geh bulmasun noqşân deyu Cân çıkınca isterem çıkmaya tenden bir nefes (g. 128/6)
isterdim diyem	Aña huşyâr iken derd-i dil isterdüm diyem sâkı Pey-â-pey şunma câm u kılma ol servi revân ser-hoş (g. 134/2)
İsterem çıkmaya	Urmazam şihhat için merhem okuñ yâresine İsterem çıkmaya zevk-i elem-i peykânın (g. 161/4)
ister ola	Hevâdan kâkülüñdür deprenen yâ rişte-i cândır Ki her dem çizginip başuña ister ola kurbânuñ (g. 162/3)
isterdim açam	Göz yumup ⁶ âlemden isterdüm açam ruhsârûña Cânum alduñ göz yumup açınca mühlet vermedüñ (g. 164/4)
İsterim ... tutam	Gamun şerh etmek için isterem her gördüğüm sâ ⁶ at Tutam dâmânuñı degmez elim çâk-i girîbândan (g. 212/3)
isterdim kılam	Tavâf-i küyuñ isterdüm kılam bâr-i gam-i ⁶ aşkuñ Ham etdi kâmetüm yollar tutuldu hâr-i müjgândan (g. 212/4)
isterim ... gitmeyen	El ta ⁶ nesinden isterem ol küya gitmeyem Öz ihtiyârum ile beni qoyma ey cünün (g. 231/2)
İster ala	Göñül ister ala bir bü ser-i zülfüñden lik Vermeden cân diler almak şanur âsândır bu (g. 237/6)
İsterim ki kurtulam	Ey Fuzûlî bende râhat qoymadı şeydâ göñül İsterem ki kurtulam andan verem bir dil-bere (g. 255/7)

Bu örneklerin işaret ettiği üzere bizce Cem Dilçin'in “iste-“ fiilini Fuzûlî'de hiçbir örneği olmayacak şekilde nesnesiz ya da yönelme haline bağlayarak kullanması isabetli değildir. Bu veriler bu ihtimali ortadan kaldırmayı desteklerken aynı zamanda “ister sala nûr” yapısının da cevazına işaret etmektedir.

Beyitteki “ister sala nûr” yapısı Fuzûlî divanında sadece “iste-“ fiili ile değil aynı zamanda “dile-“ fiili ile de kullanılmıştır:

diler fâş ede	Ağzuñ esrârın diler fâş ede açıp gonceni Gör ne reng ile kılar izhâr-i her muzmer şabâ (k. 5/3)
Diler ... şerh eyleye	Diler tafşil ile hâl-i dilin şerh eyleye ammâ Ne şerh etsün saña ma ⁶ lûmdur mecmû ⁶ -i etvârı (k. 18/41)
Diler ... ide tahrîr	Meger diler şifât-i lâ ⁶ l-i yâr ede tahrîr Ki lâ ⁶ l-i yâr kimidir güher-nişâr kalem (k. 33/2)

Dilçin'in “salınur” okuma tercihini kabul ederken de aceleci davrandığını düşünüyoruz. Zira başka âmilleri de saf dışı bırakmadan sadece aruz vezninin imlaya etkisini dikkate aldığımızda bile “صاله نور”un “صالنور” şekline evrilmesini izah etmek güç değildir. Şöyle ki klasik Türk edebiyatı araştırmalarının vardığı son aşamada, manzum metinlerde, aruz vezninin açık ya da kapalı hecesine denk gelmesine bağlı olarak Türkçe sözcük ve eklerin

farklı yazılmasına dayanan bir “aruz imlası”nın¹³ varlığı ortak kabul halini almıştır. “صاله نور” ibaresinin ortanca hecesi olan “la” hecesini, kısa heceye denk geldiği için müstensihlerin bu kısalığa işaret olmak üzere “ه” harfini atmış olmaları¹⁴ zayıf bir ihtimal değildir. Dolayısıyla “صاله نور”un “صالنور”a evrilmesini gerek imla gerekse yazma bilimi açısından açıklamak çok güç değildir.¹⁵

Köksal’ın tespit ve teklifine gelince; biz Köksal’ın Dilçin’e “iste-“ fiili merkezli getirdiği itiraza kesinlikle katılıyoruz. Ancak “sala yol” varyantını değerlendirmeye almasına katılmadığımızı belirtmek gerekir. Oldukça geniş bir ihtiyat payı bırakmış olsa da Köksal’ın teklif ettiği okuma teklifinin ve buna göre yaptığı çevirinin birkaç açıdan problemliliğini düşünüyoruz.

1. “sala yol” okumasının en azından eldeki araştırmalara göre tek bir nüshada geçerken “sala nûr” varyantının birkaç nüshada geçmiş olması yazma kültürü açısından anlamlıdır.
2. Tek başına kalan bir varyant olmasına rağmen sahih olduğunu kabul ettiğimizde bile anlam açısından bir çıkmaza girilmektedir. Şöyle ki Köksal yeni okuma teklifinden sonra şu çeviriyi yapmıştır:

“Su ister (ki) yol, (peygamberin) dergâhının toprağına (doğru) zerre zerre gitmesine izin versin.”

“Su, yolun Hz. Peygamber’in dergâhının toprağına doğru, kendisini zerre zerre bırakmasını ister; parça parça olsa da dergâhtan bir daha dönmez”.

Bu çeviride birkaç soru yanıtız kalmaktadır?

 - 2.1. Su, yolun kendisini Hz. Peygamber’in dergâhının toprağına doğru zerre zerre bırakmasını nasıl sağlıyor?
 - 2.2. Haddizatında yolun kendisini bırakması nasıl gerçekleşmektedir?
 - 2.3. Kasidenin tüm beyitlerinde olduğu gibi beytin anlam bütünlüğünde su, baskın tek fâil durumunda iken “isteyen, parça parça olsa da dönmeyen” “yol” kelimesiyle birlikte suyun bu baskın rolü zedelenmemekte midir? Hatta bu tercihle su ikinci planda kalmıyor mu? Zira bu tercihle birlikte eğer bir yolculuk varsa artık bu yolculuk “yol”a bırakılmıştır. Bu durumda parça parça olsa da dönmemesi gereken su değil de yol olması gerekmez mi?

Dikkatlice bakıldığında sunulan diliçi çevirisi kapsamında “sala yol” teklifi çerçevesinde oluşan yeni anlamın bulanıklığına dair daha birçok soru sorulabilir. Bunların hepsi getirilen teklifin şairin kastettiği anlam açısından çok zor bir ihtimal olduğunu göstermektedir. Nitekim Köksal da bu teklifi kesinlikle çok iddialı bir şekilde gündeme getirmemiş; Dilçin’in “sala yol” varyantını da “sala boz”, “salur nûr” tercihleri gibi tereddütsüz bir şekilde saf

¹³ Konuyla ilgili bk. (Kılıç, 2008: 471-487); (Okuyucu ve Yazar: 2018); (Düzenli ve Bulak, 2018: 145-171)

¹⁴ “ه” işareti, e/a vokallerini göstermek için kullanıldığı gibi özellikle Türkçe asıllı sözcük ve eklerdeki imaleleri göstermek için de kullanılmıştır.

¹⁵ İşin biraz ilginç yanı şudur ki Ali Nihat Tarlan’dan sonra aruzun imlaya etkisinden bahsedenlerin başında Cem Dilçin gelmektedir. (Dilçin, 1991: 37)

dışı bırakmasına karşı çıkararak “sala yol” varyantının yüzde yüz ihtimal dışında kalmayacağını göstermek ister gibidir.

Bizce Köksal'ın “sala yol” teklifini ihtimal dahiline sokmasından ziyade, araştırmacıları daha yüksek sesle ve ikna edencesine yeniden en başa, “sala nûr” tercihine doğru sevk etmesi çok daha anlamlıdır.

Kendi teklifimize geçmeden evvel yakın zamanda bir doktora tezi (Kılınç 2017) kapsamında, Fuzûlî divanının yapılan bir tenkitli neşrinden bahsetmekte fayda vardır. Abdülhakim Kılınç¹⁶ sadece XVI. yüzyılla tarihlendirilen nüshalarından hareketle Fuzûlî'nin divanını kurmaya çalışmıştır. Kılınç bu çalışmada, Su Kasidesi'nin metnini, **T1** (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi)¹⁷, **P** (Saint-Petersburg Rusya Bilimler Akademisi Doğu Yazmaları¹⁸), **S1** (Süleymaniye Kütüphanesi Laleli Koleksiyonu¹⁹, **TT** (Milli Kütüphane Tokat Müzesi²⁰) nüshaları üzerinden kurmuştur. Kasidenin 24. beytini aşağıdaki şekilde kuran Kılınç yeni bir teklife de kapı aralamış görünmektedir:

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister şala **yüz**

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre şu

Kılınç “sala yüz” varyantını tercih ettiği neşrinde fark olarak şu bilgiyi vermiştir:

Sala yüz: sala nûr P, [TD], salınur [D] (Kılınç, 2017: 620)

Kılınç bu tercihiyle T1, S1 ve TT nüshalarında bu okuma tercihinin “sala yüz” olarak geçtiğini ifade etmektedir. 22. beyitten sonraki beyitlerin olmaması dolayısıyla bu beyit S1 nüshasında yer almaz. Dolayısıyla “sala yüz” varyantı iki nüshada geçmektedir. Bu tercihinin izah eden Kılınç, özetle Cem Dilçin'in makalesinde öne sürdüğü delillerden hareketle “sala nûr” okuma tercihinin elediğini, Cem Dilçin'in “salınur” şeklindeki teklifini ise M. Fatih Köksal'ın da öne sürdüğü sebeplere binaen dışarıda bıraktığını ifade edip “sala yüz” tercihinin sebebini şu cümleyle açıklar:

Elimizdeki nüshalarda bulunan “sala yüz” okunuşu tercih edildiğinde hem “sala nur” okunuşunun sakıncalarını ortadan kaldırdığı hem de sentaks gereklerini karşıladığı için daha doğru görünmektedir. “sala yüz” okunuşu tercih edildiğinde sihr-i helal sanatı da ortaya çıkmaktadır. “yüz” kelimesi hem “yüz salmak” hem “yüz dönmek” anlamlarını içerecek bir genişliğe ulaşmaktadır. (Kılınç, 2017: 1183)

¹⁶ Tezini ve “sala yüz” varyantlarının olduğu yazmaları bizimle paylaşma lütfunda bulunduğu için Abdülhakim Kılınç'a teşekkürü borç bilirim.

¹⁷ R. 749 numarada kayıtlı olan bu nüshanın 995/1586 yılında istinsah edildiği bilgisi verilmiştir. (Kılınç, 2017: 82)

¹⁸ C 1924 numarada kayıtlı olan bu nüshanın 997/1588-89 yılında istinsah edildiği bilgisi verilmiştir. (Kılınç, 2017: 102)

¹⁹ 1912 numarada kayıtlı olan bu nüshanın 999/1590 yılında istinsah edildiği bilgisi verilmiştir. (Kılınç, 2017: 83)

²⁰ 60 Mü 68 numarasıyla kayıtlı olan bu nüshanın 1004/1595 yılında istinsah edildiği bilgisi verilmiştir. (Kılınç, 2017: 96)

Biz bu tercihin vezin açısından problem oluşturmasa da anlam açısından problemliliğini düşünüyörüz. Öncelikle müracaat ettiğimiz sözlükler ile birkaç veri tabanı üzerinden yaptığımız taramalar neticesinde “yüz salmak” deyimi ya da kullanımıyla karşılaşmadığımızı ifade etmek isteriz.²¹ Bunun Fuzûlî Divanı’nda da yer almadığını ayrıca belirtmek gerekir. Öte taraftan bu ibarenin çağrıştırdığı anlamın genellikle “yüz sürmek” şeklinde Fuzûlî ve diğer birçok şair tarafından kullanıldığı görölmektedir. Bununla birlikte erken dönemli iki nüshada²² yer alan bu farkın tamamıyla devre dışı bırakılmasının Dilçin ve Köksal’ın teklif ettiği okuma tercihlerini elemek kadar kolay olmadığını söylemek gerekir.

IV (Teklifimiz)

Bu durumda karmaşık ve içinden çıkılmaz bir hal alan çoğu işte olduğu gibi Su Kasidesi’nin 24. beytini anlama noktasında da dönüp probleme en başından başlamakta yarar vardır. Yukarıda da ifade edildiği gibi Cem Dilçin’in tespit ettiği boşluk ve temel itirazı çok anlamlıydı; ancak bu boşluğu kapatmak için başvurduğu yol ve araştırmacıları sevkettiği yönün dışında başka bir seçenek olamaz mıydı? Bizce Ziya Paşa’nın *Harâbât*’ındaki bilinçli ya da bilinçsiz oluşan “ala nûr” tercihi ile kimi yazmalardaki “salınur” okunmaya elverişli yazım, Dilçin’in başka seçeneklere yönelmesinin önünü kapatmakla kalmayıp “salınur” teklifini tereddütsüz tek makul okuma olarak kabul etmesine sebep oldu.

Biz beyti anlamaya yönelik kendi değerlendirmemize geçerken öncelikle beyti yazma bilgisi açısından irdelemekle başlamak istiyoruz. Bu noktada şu soruların anlamlı olduğunu ifade etmek isteriz:

1. Fuzûlî’nin kasidelerini havi güvenilir eski tarihli yazmalar bulunmuyor mu?
2. Söz konusu problemliliğe dair istatistiksel bilgi vermek mümkün müdür? Örneğin bu kasidenin yer aldığı yazmalarda; problemliliğe alan kaç çeşit okuma tercihinin açıktır? Bunlardan kaç “sala nûr” şeklindedir?

²¹ Kendisiyle yaptığımız telefon görüşmesinde Abdülhakim Kılınç da aynı sonuca vardığını dile getirmiştir.

²² “Sala yüz” okunuşunun bulunduğu iki yazmanın birbiriyle ilişkisini maalesef bilmiyoruz; ancak 60 Mü 68 numaralı 1595 tarihli nüshanın R. 749 numaralı 1586 tarihli Topkapı nüshasından doğrudan ya da dolaylı olarak üretildiği güçlü bir ihtimal gibi durmaktadır. Topkapı nüshasını istinsah kalitesi ya da müstensih dikkati çerçevesinde değerlendirdiğimizde kasidenin bütününde müellifin metniyle ilişkilendirilmesi mümkün olmayan bazı farklara yer verildiği görölmektedir. Örneğin 24. beytin ikinci kelimesi (دوتمز); dördüncü beytin “vehm” olarak okunan ilk kelimesi (مرهم), altıncı beytin ikinci mısraında tüm neşirlerde “inse” olarak okunan sözcük (آينه); sekizinci beytin ikinci mısraındaki “gice” kelimesinin yerine hem vezne hem de anlama açık bir şekilde uymayan (كيمسه ده); on üçüncü beytin ilk mısraında “ârzûsiyla ölürsem” sözcük grubu yerine (آرزوسنده كر اولسم) şeklinde vezne uymadığı gibi anlamsız bir bütün oluşturan tercihler söz konusudur. Tüm bunlar Topkapı nüshasının güvenilirliğini önemli oranda zedelemektedir.

3. Dilçin'in "salınur" diye tercih ettiği yazmaların genel durumu nedir? Yani bu yazmalar genel olarak müellife yakın metinler mi oluşturur yoksa uzak metinler mi?

Fuzûlî divanının, eldeki tüm yazmalarını değerlendirmeye alan bir neşri bulunmadığı için bu sorulara ikna edici cevap vermekte zorlanıyoruz. Bununla birlikte söz konusu kasidenin bulunduğu birçok yazmaya müracaat etmek zor değildir. Cem Dilçin'in de makalesinde ifade ettiği üzere, Fuzûlî'nin eldeki divan nüshalarının büyük bir bölümünde kasideleri yer almaz. Onun Türkçe divanı dibaceden sonra doğrudan gazellerle başlamaktadır. Dolayısıyla Fuzûlî'nin kasidelerini barındıran nüshaların sayısı daha sınırlıdır. Fuzûlî'nin Türkiye'deki edisyon kritik şeklinde yapılan neşrinde (Yüksel vd. 1958) Fuzûlî'nin kasidelerine yer verilmiş olmakla birlikte Dilçin'in de ifade ettiği üzere 24. beyitteki "sala nûr" ibaresinin farkları maalesef dikkatli bir şekilde kaydedilmemiştir. Bu durumda neşir için kullanılan nüshalara yeniden bakma zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

Su Kasidesi'nin bulunduğu nüshaları incelediğimizde, çalışmamıza konu olan beyitteki problemlili alanın aslında modern araştırmacılara devredilen bir miras olduğu anlaşılmaktadır. Zira beyitte bir okuma ya da anlama hatası olduğunu düşünen bazı araştırmacılar gibi müstensihlerin de "sala nûr" ya da başka bir tercihle okunan ibareyi yazarken oldukça kararsız oldukları görülmektedir. Bir tarafla klasik metinleri neşreden araştırmacılardan farksız olan müstensihlerin söz konusu ibareyi farklı şekillerde yazdıkları hatta birkaç örnekte anlamdan bigâne olarak gördükleri harfleri olduğu gibi kopyaladıkları görülmektedir. Görebildiğimiz birkaç farklı yazımı şu şekilde göstermek mümkündür:

صالة نور	صالة بول	صالة بوز	صالة بوز	صالور نور
SK ²³ Galata Mevlevihanesi 235 Saint-Petersburg C 1924	SK Cârullah Efendi 1660	Topkapı Sarayı Müzesi Ktp. ²⁴ R 749 Milli Ktp. 60 Mü 68	İstanbul Üniversitesi Ktp. TY 592	Bursa Umumi Ktp. 731
صالنور	صالنوب	صالنه	صالننوب	صالننور
SK Hâlet Efendi 684 TDK ²⁵ A 228, A 396.	Nurosmaniye 4959	Milli Ktp. Yz A 3401 ²⁶	SK Özel 84	SK İbni Mirza 172

Yukarıdaki tabloya baktığımızda Fuzûlî Divanı'nın tüm nüshaların değerlendirilmesine dayanan bir tenkitli neşri yapılmadığı, hassaten Rusya'daki külliyat değerlendirilmeye alınmadığı müddetçe yazma bilgisinin bizi bu noktada net olarak yönlendirmesi güç görünmektedir.

Anlam açısından beyte yaklaşmak istediğimizde; her şeyden evvel Fuzûlî'nin bu beyitte ne söylemeye çalıştığını sorgulamak ve bu anlamı parça parça netleştirmek gerekir diye düşünüyoruz. Bunun için beytin üzerine kurulduğu dil mantığı çerçevesinde ilerlemekte fayda vardır. Bu anlamda kasidenin

²³ SK: Süleymaniye Kütüphanesi.

²⁴ Ktp.: Kütüphane

²⁵ Türk Dil Kurumu

²⁶ Dilçin bu nüshadaki varyantın "salınur" olduğuna söylese de yazmada (صالنه) şeklindedir.

tamamında, redif kelimesini oluşturması dolayısıyla baskın öznenin “su” sözcüğü olduğunu söylemek gerekir. 24. beyitte de durum farklı değildir. Beyitlerin büyük bölümünde su hakikat anlamı çerçevesinde farklı hayallere malzeme edilmişken birkaç beyitte de mecaz-i mürsel yoluyla ırmak/nehir/dere olarak birkaç hayale konu edilmiştir. Bu beyitler şöyledir:

Ravza-i küyuña her dem durmayup eyler güzâr
°âşık olmuş gâlibâ ol serv-i hoş-reftâra şu (11)

Şu yolın ol küydan toprağ olup dutsam gerek
Çün raķībümdür dađı ol kūya koymañ vara şu (12)

Serv ser-keşlük kıılır kıumrî niyâzından meger
Dâmenin duta ayağına düşe yalvara şu (14)

Hâk-i pâyine yetem dër °ömrlerdür muttaşıl
Başını daşdan daşa urup gezer âvâre şu (23)

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister şala nür
Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre şu (24)

Makaleye konu olan beyitte de “su”yun ırmak/nehir anlamıyla özne olduğu aşikârdır. Bu anlamdaki özneliği de bir önceki beyitten itibaren başlamıştır. Fuzûlî 11. ve 12. beyitlerde olduğu gibi 23. ve 24. beyitleri de birbiriyle ilişkili olarak, anlam açısından birbirinin devamı olarak okunabilecek bir kurgu ile oluşturmuştur. Dolayısıyla Fuzûlî bu beyitte söylemek istediği anlamı ya da çizmek istediği hayalin ipuçlarını bir önceki beyitte vermektedir.

Hâk-i pâyine yetem dër °ömrlerdür muttaşıl
Başını daşdan daşa urup gezer âvâre şu

Elimizdeki beytin yapısına çok benzer bir yapı ile kurulan önceki beyitte ırmak olarak suyun gerçekleştirdiği eylem, başını taştan taşa vurup avare bir şekilde gezmektir. Bunun amacı ise Hz. Peygamber’in ayağı tozuna/eşiğine varmaktır. Su bu eylemini ömürlerdir yapmaya devam ediyor; ancak bu amacına ulaşamıyor. Şairin bu beyti hüsn-i ta’lîl mantığı üzerine kurduğu açıktır. Şair, akıp gitmekte, yeri geldiğinde çağlamakta olan ırmak görüntüsünü yani tabii bir gerçekliği Hz. Peygamber’in sevgisi lehine yorumlamıştır. Dikkatlice bakıldığında beyitte, ortaya çıkan mecazi anlam/ların her bir aşamasını besleyen bir gerçekliğin olduğu görülecektir. Şair bu anlamda suyun doğal akışını bir amaç uğrunda çabalamak olarak yorumlarken çağlamasını da başını taştan taşa vurmak olarak yorumlamıştır.

Biz Fuzûlî’nin 23. beyitte hüsn-i ta’lîl zemininde oluşturduğu hayali/anlamı aynı mantıkla 24. beyitte de oluşturmaya çalıştığını düşünüyoruz. Klasik Türk şiiri araştırmacılarının iyi bildiği üzere, bu edebiyat geleneğinin şairleri tabiatla var olan bir gerçekliği tek bir mecazi boyutla yorumlamakla yetinmez, gerektiğinde bu gerçekliği iki ya da daha fazla farklı mecazi boyutla yorumlamaya meyil gösterirler. Kuvvetle muhtemeldir ki bunu bir sanat becerisi olarak da sayıyorlardı. Su Kasidesi’nin 24. beytinde de geliştirilmek istenen mecazi boyutun bir tabiat gerçekliğiyle desteklendiğini unutmamak gerekir. Aynı şekilde kasidenin bütününde; “su”yun klasik âşık tipine, Hz.

Muhammed'in de sevgili tipine uygun olarak okunmaya elverişli bir şekilde beyitlerde konumlandırıldığını her zaman akılda tutmak gerekir.

Beytin anlaşılmasında önemli olduğunu düşündüğümüz bu ön bilgilerden sonra 24. beyte dönecek olursak, beyitte suyun yapmakta olduğu eylem "dönmez" sözcüğü ile verilmiştir. Bu sözcük geniş zaman çekimli olup eylemin zaman dairesini genişletmektedir. Bu bağlamıyla su, daha önce dönmediği gibi şimdi de dönmüyor gelecekte de dönmeyecek anlamını çıkarmak mümkündür. "Dön-" eylemi, "Kendi eksenini üzerinde veya başka bir şeyin dolayında hareket etmek" anlamı yanında "Geri gelmek, geri gitmek" gibi bir yere doğru yapılan hareketin ters istikamette yapılması anlamını barındırmaktadır. -dan/den eki ile kullanıldığından burada "dön-" eyleminin ikinci anlamıyla kullanılmış olması gerekmektedir. Bu noktada anlama yönelik ilk soruyu sormak gerekir: Mecazi anlamının daha net olduğu kelimenin bu hakikat anlamının dayandığı gerçeklik nedir? Bazı şarihlerin ifade ettiği gibi suyun hâk-i dergâha varıp oradan geri gelmek istememesi mi kastedilmiştir? Bu soruya cevap vermeye çalışmak beyti izah ederken hareket noktalarından birini teşkil etmelidir diye düşünüyoruz. Biz bu gerçekliğin, belli bir akış rotasına göre dergâha doğru akmakta olan ırmağın aksi istikamette akmaması olarak anlaşılması gerektiğini düşünüyoruz. Yani suyun dergâha gidip oradan gelmek gibi bir gerçeklik zemininden ziyade, doğal akışının tersi istikametine dön(e)memesi olarak anlıyor ve bunun hüsn-i ta'lîl mantığının bir evresini oluşturduğunu düşünüyoruz. Bu durumda "dönmez" sözcüğüyle ilişkili olarak suyun zımnen yapmakta olduğu bir diğer eylemin "akmak" olduğunu söyleyebiliriz. Bu akmak ise bir önceki beyitte olduğu gibi bitmiş sona ermiş, hedefine varmış bir eylem değildir. Aksi takdirde suyu Hz. Peygamber'in dergâhına ulaşmış olarak kabul etmek gerekir; bu ise beytin üzerine inşa edildiği hüsn-i ta'lîl mantığı ve âşığın vuslata erişememesi gerçekliğini zedeler. Bunu şöyle açıklamak mümkündür:

Fuzûlî'nin "kalem", "gül", "sabâ" redifli kasidelerinde olduğu gibi Su Kasidesi boyunca da "su" redifinin mecaz dairesinde birincil olarak yer alan unsur klasik Türk edebiyatı geleneğinde tüm vasıflarıyla şekillenmiş olan âşık tipidir. Şair kaside boyunca geliştirdiği hayallerde su üzerinden klasik âşık tipinin hikayesini de anlatmaya çalışmaktadır. Onun her bir beytinde su özelinde âşığı görmek mümkündür. Bu saptamayı bir kenarda tutarak gerek 23 gerekse de 24. beyitteki hüsn-i ta'lîllerin hem hakikat hem de mecazi yönüyle klasik âşık tipine de uygun olması gerekir. Klasik âşık tipinin en temel özelliklerinden biri vuslata erişememesi; vuslat uğrunda varlığını feda etmesidir. Bu durumda hüsn-i ta'lîlin de gerçekliğinde böyle bir durumun olması beklenir. Daimî bir akış içerisinde olan su (ırmak/nehir)yun hedefine ulaşmamış olması beklenir. Zira "hüsn" olarak yorumlanan bir gerçeklik/doğallık da budur. Şair, bu gerçekliği/doğal tabiat hadisesini Hz. Peygamber'in muhabbeti lehine yorumlamıştır. Var olan gerçeklik suyun akışıdır, üstelik bu gerçeklik yeni bir durum değildir. Akma eylemini sona erdirmek bu anlamda hüsn-i ta'lîl mantığına hâlel vermektir. Bu durumda beytin ikinci mısraında suyun "pâre pâre olsa da" dönmemesi, hem gittiği istikamet tersi yöne akamaması

gerçekliğini hem de “Su parça parça olsa da dergâha doğru giden akışından vazgeçmeyecektir” mecazi anlamını birbirine paralel olarak verir.

Buraya vardıktan sonra sorulması gereken bir diğer soru, “Akış eylemindeki bu sürekliliğin ve azmin amacı nedir?” olmalıdır. Beyitte zımnen ortaya çıkan ve devam eden akmak eyleminin amacı şerhlerde Hz. Peygamber’in kabrini dergâhını nurlandırmak olarak izah edilmiştir. Cem Dilçin’in itirazına sebep olan ve akide açısından da sakıncalı olan bu hususu bir tarafa bırakacak olsak bile şarihlerin suyun bu nurlandırma /ışık salma eylemini nasıl yapacağına dair net bir izahları yoktur. Örneğin İskender Pala, konuyu ışık huzmelerine, sudaki elektrik enerjisine, ampulü bulan Edison’a rahmet okumaya kadar getirir (Pala, 2008: 68-69) ancak suyun Hz. Peygamber’in kabrini, kabrinin toprağını nasıl aydınlatacağına dair ikna edici bir bilgi vermez.²⁷ Adem Çalışkan konuyu suyun arındırıcı ve temizleyici özelliğiyle izah etmeye kalkışır (Çalışkan, 1990: 129); Cem Dilçin’in de dediği gibi anlamın muhalifini düşündüğümüzde, suyun arı ve temiz olmayan bir yeri arındırma ve temizlemeye gittiği anlaşılır ki şer’î açıdan da kültür tarihi açısından da yorumu kabil olmayan bir durum ortaya çıkarır. A. Atilla Şentürk ise bir şelale akıntısı gerçekliği üzerinden bu durumu izah getirmeye çalışır. Ona göre şair güçlü bir ihtimalle şelâle vb. yerlerden kuvvetle akarken etrafa yine toz bulutu gibi saçılan su zerreciklerini kastetmektedir. Şentürk devamında şunları ifade eder:

Havaya dağılan bu su zerreciklerinin oluşturduğu buluta bir de güneş vurursa bazen gökkuşağı şeklinde nefis renk cümbüşü ortaya çıkar. İşte şair bu haliyle suyu, onun kapısına gidip oradaki toprağı aydınlatmak, hiç olmazsa böylece ona bir hizmette bulunmak isteyen biri gibi düşünmektedir. (Şentürk, 1999: 271)

Kendi bütünlüğü içerisinde anlamlı gibi görünse de Şentürk’ün şelale merkezli izahını besleyen bir gerçekliğin, daha net olarak söylemek gerekirse Hz. Peygamber’in merkad-i şerifine yakın bir yerde bu beyitteki hüsn-i ta’lîle malzeme olabilecek bir şelale olmadığını düşünüyoruz.²⁸ Şentürk’ün öne çıkardığı gökkuşağı-nur ilişkisi genel bilgi açısından önemli bir bilgidir; ancak bunun beytin her aşamasıyla ilişkilendirilebilmesi gerekir diye düşünüyoruz.

Bizce Fuzûlî’nin bahsi geçen beytindeki müphemiyetin, anlaşmazlıkların düğümlendiği yer burasıdır. Bu düğümlenmeyi bir soru ile netleştirmek gerekir:

²⁷ İskender Pala, Su Kasidesi’nin 23. beytini Dicle nehri merkezinde, bizce oldukça isabetli bir şekilde izah etmiş olmasına karşın attığı bu adımı 24. beytin şerhine taşı(ya)mamıştır.

²⁸ Bu beyti şerh edenlerden biri olan Haluk İpekten de benzeri bir izah getirerek “Su zerrelere parıldar, bunun için “nur sala” denmiş. Su akarken taşlara çarpa çarpa parçalanır, zerrelere ayrılır. Bu zerrelere güneşte parıldar.” (İpekten, 1991: 91) şeklinde bir açıklama yapar. Bizce İpekten’in verdiği bilgi, genel bilgi düzeyinde kalıp beyitle ilişkilendirilmiş değildir. Bir diğer şarih Metin Akar ise, “Suyun Hz. Peygamber’in eşiğini aydınlatması ancak o kapı önüne yüz sürmesiyle mümkündür. Su bunun için zerrecikleri halinde onun eşiğinin toprağına karışmak ve ışık saçmak isteği duyar.” (Akar, 2005: 77-78) der; ancak suyun bu eylemi nasıl gerçekleştireceğine dair bir açıklamada bulunmaz.

Bu vesileyle şunu ifade etmek gerekir ki şarihler yer yer metnin hüsn-i ta’lîle yapısına yönelik bazı açıklamalar yapsalar da bunları beytin bütününe teşmil etmemişlerdir. Parça parça izahlar söz konusudur. Örneğin Akar suyun parça parça olmasını önüne set koyulan suyun dağılması olarak yorumlar (Akar, 2005: 78) ancak beytin diğer gerçekliklerini bununla ilişkilendirmez.

Su, nihai kertede Hz. Peygamber'in kabrine varıp orayı aydınlatmak mı istiyor? Eğer istiyorsa bunu nasıl yapacaktır?

Bizce suyun bizzat Hz. Peygamber'in kabrine varıp -orada iken- orayı aydınlatmak istemesini izah etmek zor görünmektedir. Bu zorluk beytin zeminini teşkil eden gerçekliğin kaybolmasından kaynaklanıyor. Zira biliyoruz ki Fuzûlî'nin perspektifinden bakıldığında Medîne-i Münevvere'ye varan bir su ya da şelale bulunmamaktadır. Ancak Fuzûlî'nin hemen yanı başından "ömrlerdir" Medîne'ye doğru akan sular (Dicle, Fırat) bulunmaktadır. Kuvvetle muhtemeldir ki Fuzûlî önceki beyitte olduğu gibi bu beyti de kurgularken aklından güneye doğru akmakta olan Dicle'yi hayal ediyordu. Bu nehir hiç durmadan güneye bir anlamda Hz. Peygamber'in merkad-i şerifine doğru akıyordu. Hiçbir zaman buraya varmayacaktı; ancak tam da bundan dolayı (vuslata erişememek) ya da bu sayede Hz. Peygamber'e karşı muhabbeti hiç bitmeyecekti. Suyu âşık tipiyle bu bağlamda ilişkilendirdiğimizde ortaya tam bir uyumun çıktığını söylemek mümkündür. Yani kaside boyunca klasik âşık tipiyle de ilişkilendirilen suyun vuslata erişmemesi bakımından da âşık tipine uygun hareket ettiği görülecektir. Beyitteki özne durumunda olan suyu bu şekilde değerlendirdiğimizde yapmak istediği/amaçladığı nûr salmak eylemini de Hz. Peygamber'in merkadinin uzağında aramak gerekecektir. Su ışık salmak, parlatmak, aydınlatmak ne denirse denilsin nûr salmak eylemini her zaman yaptığı ve yapmaktan vazgeçmeyeceği eylemi sırasında yani akışı sırasında yapmak istemektedir. Beyitte nûr salmak eyleminin hâk-i dergâha yönelik olduğu ifade edilmiştir. Bu ifade ediliş bulunma hali değil de yönelme hali ile belirtilmiştir. Bu durumda "hâk-i dergâha" ibaresindeki dergâh kelimesinin mecâz-ı mürsel yoluyla dergâha giden yol olarak anlaşılmasında bir beis olmaz. Böylece su Hz. Peygamber'in merkadine giden uzun yolu aydınlatmak gibi bir amaç peşindedir ve bunu her akışıyla yapmaktadır zaten. Bu eylemin yani Hz. Peygamber'in merkadine giden yolu aydınlatmanın bir an bile sekteye uğramayıp daimî olması gerekmektedir. Bundan ötürü tükenmeyen akışına devam eder.

Burada yukarıda sorulan soruyu yeniden sormak gerekir. "Su bu eylemi nasıl gerçekleştiriyor?" Bizce bu soruya cevap verirken Fuzûlî'nin yaşadığı çağda su ile ışık arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmakla başlamak gerekir. Su saf halde iken parlak ve yansıtıcı olmakla birlikte nûr kelimesinin hatırlattığı/çağrıştırdığı yoğun parlaklığı ortaya çıkarmaz. Bunu yapabilmesi için ışık kaynağı cinsinden biriyle ilişkiye girmesi gerekir. Bu da güneş ve ay gibi doğal ışık kaynakları ile kandil, mum gibi yapay ışık kaynakları olabilir. Bu türden ışık kaynaklarının, özellikle de görkemiyle nûr kelimesinin anlam dairesini dolduran ay ve güneşin sudaki yansıması bir nur oluşmasını sağlayabilir. Öte taraftan su, kum tanecikleri ve güneş ya da ay ışığı ilişkisi de yine bir nur oluşturabilir.

Tam burada beyitteki "zerre zerre" ikilemesini bağlamı içerisinde düşünme zamanı gelmiştir. Makalemizin başında da ifade ettiğimiz üzere, "zerre zerre" ikilemesinin ne ile ilişkilendirildiği de net değildir. Toprak mı, su tanecikleri mi yoksa güneş ışınları mı? Bizce Fuzûlî zerre zerre ikilemesinin ışığı sağlayan

ilişkide yer alan tüm varlıkları da düşünerek tercih etti. Zira onun divanında zerre kelimesini azlık anlamıyla hâk kelimesi ile ilişkilendirdiği gibi güneş ışınları anlamında güneş ile de irtibatlandırıldığı görülmektedir.²⁹ Ama asıl odak noktası “hâk”tır. “Hâk”ten anlaşılması gerekenin kum tanecikleri olduğunu düşünüyoruz. Bilindiği üzere kum tanecikleri su ve güneşe maruz kaldıklarında görkemli bir parıltı yayarlar. Bu parıltı toplu olmayıp tane tane bir anlamda zerre zerredir. Bunu şu görsellerle daha belirgin kılmak mümkündür:

Görsel:



Kimi şerhlerde “zerre zerre” kelimesi suyun damlacıklar halini alması olarak yorumlanmak istenmiştir. (Şentürk, 1999: 271; Çalışkan, 2004: 129; Akar, 2005: 77) Bizce bu anlam merkeze alınmış olsaydı şairin “katre katre” ikilemesini seçmesine mâni bir şey olmazdı. Ancak bu durumda “zerre zerre” ikilemesinin sağladığı çok anlamlılık özellikle ışık zaviyesinden kaybolabilirdi. Halbuki “zerre zerre” ikilemesi bu bağlama daha uygun düşmektedir.

Oluşturduğumuz bu anlam dünyasını tamamlayan son sözcük grubu ise “pâre pâre olmak”tır. Kimi şerhlerde bu ikileme suyun akışı sırasında oluşan minik damlalar olarak yorumlanmak istenmiştir. Bizce suyun akışı sırasında oluşan ve suyun bütünlüğü ve akışını etkilemekten aciz olan bu minik damlaları pâre

²⁹ Bk. Lahza lahza ham kadim peykânîñ ister ya kılar
Zerre zerre mâh-i nev ħur-şiddin nür iktibâs (g. 124/5)

Cür°â cür°â mey içip zîb-i cemâl artırdıñ
Zerre zerre gözümüñ nûrun efvn ettiñ (g. 166/6)

Ķıldı mâh-i rûze ol ħur-şidi gün günden za°if
Zerre zerre aya şan gün nûru eyler intikâl (g. 171/2)

İletir ħâk-i deriñi zerre zerre gül-şene
ĶılmaĶ için tütüyâ-yi dîde-i °abher şabâ (k.5/19)

Her kim ihlâş ile ħâk-i merĶadinden zerreyi
Alsa anuñla tevbâbet eylese LoĶmân olur (k.7/24)

Ķâk-i pâyiñdan eger bir zerre tapsaydı şadef
Beslemezdi irtifâ°-i Ķadr için muñlaĶ dürer (k. 34/17)

pâre olarak yorumlamak beytin anlaşılması noktasında çok anlamlı değildir. Bunun daha büyük ölçekli bir bölünme olması gerekmektedir. Bu bölünme suyun bütünlüğünü bozacak, onun akışını bölecek bir hadise olması gerekir. Böylece suyun varlığını sonlandıracak ya da bu tehlikeye elverişli bir zemin ortaya çıkacaktır. Bizce bu da nehrin su kollarına ayrılması/çatallanması gerçekliğidir. Fuzûlî bununla su, varlığını nihai kertede sonlandırmak tehlikesi barındıran bölünmelere rağmen, zira bir nehrin kollara ayrılması varlığından her seferinde kaybetmesi anlamına gelir, bu yürüyüşünden yani akışından vazgeçmeyeceğini söylemek ister gibidir. Böyle izah edildiğinde Fuzûlî’nin hüsn-i ta’lîlini ne derece başarılı bir zemin üzerine bina ettiği daha iyi anlaşılır. Zira aşık da sevgiliye ulaşma pahasına varlığından geçmektedir.

V (Sonuç)

Tüm bu izahlardan sonra bizce Su Kasidesi’nin 24. beytini anlama çabası yolunda başlatılan yolculuğun başına gelmekte fayda vardır. Bizce söz konusu beytin metni bazı yazmalarda ve Arap ya da Latin harfli matbu versiyonlarında olduğu gibi

Zerre zerre hâk-i dergâhına ister şala nûr

Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre şu

şeklinde olmalıdır. Ancak bu beytin şerh edilip açıklanmasında şu diliçi çeviri zemininde hareket edilmesi gerektiğini düşünüyorum:

“Su (ırmak/nehir), Hz. Peygamber’in dergâhına (merkad-i şerifine) giden yoldaki her bir zerre toprağa (kum tanesine) zerre zerre nur salmak (yolu aydınlatma ve ışıklarla donatmak) isteğiyle (bitmez tükenmez akışına devam etmektedir). Parça parça olsa da asla (Hz. Peygamber’in) dergâhına giden bu yolda ilerlemekten vazgeçmeyecektir.”

Bu diliçi çeviri merkezinde beyti yorumladığımızda; öncelikle net bir saptamada bulunmak gerekir. Şair kasidesinin diğer beyitlerinde olduğu gibi bu beyitte de Hz. Peygamber’e duyduğu sevgi ve muhabbeti anlatmaktadır. Bunun için bir önceki beyitte başladığı yola başvurarak tabiatla gördüğü bir hadiseyi kullanmıştır. Bu hadise Hz. Peygamber’in merkad-i şerifine varamayan bir nehir/ırmak akışıdır. Şair bu nehre bir kişilik atfedip yaptığı bu bitmez tükenmez eylemini bir sebebe bina etmek ister. Hüsn-i ta’lîl, birçok kaynakta “güzel/şairane yorumlamak” olarak açıklansa da bu yorumlamanın hangi yönden olduğu unutulmamalıdır. “Ta’lîl” sözcüğünün “sebepe bulma, bahane gösterme” gibi anlamları göz ardı edilmeden hüsn-i ta’lîlin doğal bir hadiseye güzel ya da şairane bir sebep bulmak, bir anlamda bu doğal hadisenin failine bir kişilik atfedip yaptığı eyleme de bir şüurluluk hali katmak olduğu hatırdan tutulmalıdır. Fuzûlî de hüsn-i ta’lîlin bu mantığına uygun olarak suyun doğal akışına bilinçli bir amaç yüklemiştir. Şairane ve bir anlamda çarpıcı ya da “sapkın” olan da budur. Çünkü bu yolla şair, “Sadece ben değil, tabiat bile tüm unsurlarıyla Hz. Peygamber’in sevgisi ile dolup taşmakta ve bu sevgisine uygun olarak amel etmektedir.” demek ister gibidir. Bu itibarla

beytin bütünü klasik âşık-sevgili tipleri bağlamında da anlam kazanır. Su bir âşık gibi sevgilisine ulaşmayı (vuslat) şiddetle arzulamaktadır; bunun için her türlü eziyet, sıkıntı ve engele katlanır ancak bu arzusuna asla erişemez. Çünkü vuslata erişmek, vuslata erişmemek sayesinde canlı tutulan aşkın da sona ermesi anlamına geleceğinden bir âşık gibi su da her zaman için yapmakta olduğu eylemine devam etmektedir. Parça parça olsa da bundan asla dönmeyecektir.

Şair suya (nehir) hüsn-i ta'lîl zemininde bir şahsiyet verdikten sonra bu akış sırasındaki diğer doğal hadiseleri de aynı şekilde şairane bir yorumlamaya tabi tutmuştur. Buna göre nehrin akışı sırasında ortaya çıkan doğallığın da bir amacı vardır. Bu amaç dergâha giden yoldaki her bir toprak zerresine nur salmaktır. Yani bir anlamda bu yolun daima aydınlatılması, bu sayede bu yolun her zaman açık tutulmasının sağlanmasıdır. Su ister gündüzün aydınlığında, çölün ortasındaki kum ve güneş zerreleriyle ilişkisi dolayısıyla olsun isterse gecenin karanlığında ay ya da yıldız ışığıyla teması sayesinde olsun her zaman için parlak ve şaşalı bir nur/ışık ortaya salar. Şairin yorumuna göre bu hadise şuarsuz olmayıp Hz. Peygamber'e duyduğu muhabbetinden ötürü suyun şuurlu olarak yaptığı aydınlatma amaçlı bir eylemdir. Bu aydınlatma Hz. Peygamber'in merkadine giden yola yöneliktir. Su bir anlamda Hz. Peygamber'e duyduğu aşk ile ona giden yolu aydınlatmaktadır.

Aşk ve aydınlatmak arasındaki ilişki Fuzûlî özelinde uzak olduğumuz bir ilişki değildir. O Türkçe divanındaki ilk gazelinin başında "Çad enâre'l-ışkû li'l-uşşâki minhâce'l-hüdâ" (Aşk, âşıklar için hidayet yolunu aydınlattı) derken de bu beyitte dile getirmek istediği anlamın peşinde koşar gibidir.³⁰ Âşık tipinin de amacı farklı değildir. O da şem (mum) örneğinde olduğu gibi aşkı uğrunda bir taraftan etrafını aydınlatırken bir taraftan da varlığını sonlandırır. Âşık penceresinden beyte bakıldığında, onun aşkını fâş eden (ortaya çıkarıp herkesin haberdar olmasını sağlayan) göz yaşlarını hatırlamak gerekir. Sıklıkla yapıldığı gibi inciye benzetilmesi dikkate alındığında yoldaki aşkın göz yaşları bu yola nur saldığı gibi aynı zamanda değer de katar. Dolayısıyla "nûr salma"nın mecazi boyutu da böylece anlam kazanmaya başlar. Bu pencereden bakıldığında beyitteki bağlamıyla suyun bir hac yolcusunu da çağrıştırdığı söylenebilir.

Hüsn-i ta'lîl'in üçüncü boyutu da "pâre pâre olmak"tır. Şâir bu ifadeyle suyun tabîî olarak kollara ayrılması ve bu ayrılma dolayısıyla da tedricî olarak azalması hatta yok olması hadisesini de şâirâne bir yorumla bilinçli bir eylem olarak göstermektedir. Buna göre suyun bu tabîî hadisesi birinci mısra da şuur katılan "nur salmak" eylemini engellemeye yöneliktir. Haricî bir etkiyle ya da bizzat suyun akışı sırasında gerçekleşmiş olsun "pâre pâre olmak", bir eylemi yapanı o eylemi yapmaktan vazgeçirmeye zorlar. Ancak su da âşık tipinde olduğu gibi, parça parça yani her türlü işkence, eziyet ve sıkıntıya katlanarak varlığını kaybetmek pahasına da olsa yolundan ve bu destansı özelliğiyle de yolu aydınlatmaktan böylece diğer âşıklara yol açmaktan vazgeçmez.

³⁰ Fuzûlî'nin bu mısraını teyit amacıyla kullanabileceğimi hatırlattığı için Berat Açıl'a tekrar teşekkür etmek isterim.

M. Fatih Köksal'ın ifade ettiği gibi biz de çalışmamızda teklif ettiğimiz okuma biçimi ve verdiğimiz anlamın mutlak doğru olduğunu asla iddia etmiyoruz. Biz, Su Kasidesi çerçevesinde bizden önce başlatılan anlam arayışını bir ileri merhaleye taşımak istedik. Bu sayede Fuzûlî özelinde başlayan bu anlam arayışının bir ileri merhaleye erişmesini umuyorum. Böylece Fuzûlî'nin de kasidesinde dile getirdiği gibi (Eylemiş her kaçredenden min bahır-ı rahmet mevc-
hîz), bir katre ile başlayan bu anlam arayışının bir bahre dönüşmesini diliyorum.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, Namık. (1998), *Fuzûlî*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Akar, Metin. (1994), *Su kasidesi şerhi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Akyüz, Kenan vd. (1958), *Fuzulî Türkçe Divan*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çalışkan, Adem. (1992), *Fuzuli'nin Su kasidesi ve şerhi*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Dilçin, Cem. (1991), *Süheyl ü Nev-bahâr: İnceleme-Metin-Sözlük*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Dilçin, Cem. (1992), "Fuzulî'nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği", *Türkoloji Dergisi* 10, S. 1, s. 77-114.
- Dilçin, Cem. (1995), "Fuzulî'nin Şiirlerinde İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni", *Journal of Turkish Studies = Türklük Bilgisi Araştırmaları: In Memoriam Abdülbaki Gölpınarlı=Abdülbaki Gölpınarlı Hâtıra Sayısı 1*, 19, S. 1, s. 157-202.
- Dilçin, Cem. (2000), "Su Kasidesi'nin Bir Beytindeki 'Yaygın Yanlış' Üzerine", *Türkoloji Dergisi* 13, S. 1, s. 145-66.
- Dilçin, Cem. (2005), "Fuzulî'nin kasideleri üzerine kısa notlar-I", *Osmanlı Araştırmaları = Journal of Ottoman Studies: Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan-I*, S. 25 s. 125-66.
- Dilçin, Cem. (2010), *Fuzulî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Kabcacı, s. 159-77.
- Doğan, Muhammet Nur. (2016), *Aynaya Yolculuk*, İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Düzenli, Mesut Bayram, Bulak, Şahap. (2018), "Aruz Vezninin Türk Şiirine Tatbikinde Başvurulan İmlâ/Telaffuz Tasarrufları ve Mahiyetleri", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C. 43, s. 145-171.
- Erözçelik, Seyhan. (1999), "Fuzuli-Su kasidesi", *Kitaplık*, S. 36, s. 31.
- İpekten, Haluk (1991), *Fuzûlî: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaçar, Mücahit, Açık, Turan. (2013), *Nûrnâme: Varlığın İncisi*, İstanbul: Büyüyen Ay.

Kılıç, Atabey. (2008), "Aruz İmlâsı Üzerine Notlar", *Turkish Studies = Türkoloji Araştırmaları: Prof. Dr. İsmail Ünver Adına*, C. III, S. 6, s. 471-487.

Köksal, M. Fatih (2009), "Bazı Beyitlerinden Hareketle Su Kasidesi'ne Yeni Bakışlar", *I. Türk Dünyası Şair ve Yazarlar Sempozyumu: Fuzûlî'nin Türk Kültür ve Sanat Dünyasındaki Yeri*, Yakın Üniversitesi Basımevi, s. 62-74. Lefkoşe.

Köksal, M. Fatih (2012), "Bazı Beyitlerinden Hareketle Su Kasidesi'ne Yeni Bakışlar", *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*, İstanbul: Kesit Yayınları, s. 103-114.

Mazıoğlu, Hasibe. (1986), *Fuzuli ve Türkçe Divanından Seçmeler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Mermer, Ahmet. (1985), "Su kasidesi-Fuzuli", *Konevi* 3, S. 26, s. 18-21.

Okuyucu, Cihan, Yazar, Sadık. (2018), *Konyalı Muhyî, Tercüme-i İbtidânâme (İnceleme-Metin-Günümüz Türkçesine Çeviri-Tıpkıbasım)*, Ankara: Türk Dili Kurumu.

Öztekten, Özkan. (2007), "Su kasidesinin Dili Üzerine", *Tunca Kortantamer için. Editör Yavuz Akpınar*, İzmir: Ege Üniversitesi, s. 491-526.

Pala, İskender. (2008), *Su kasidesi [İskender Pala bütün eserleri; 12]*, 5. bs., İstanbul: Kapı Yayınları.

Şener, H. İbrahim. (1995), *Kaside-i Bürde, Kaside-i Bür'de ve Su Kasidesi: metin-mukayese-tahlil*, İzmir: İrfan Kültür Eğitim Derneği.

Şentürk, A. Atilla. (1999), *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, İstanbul: YKY Yayınları.

Turan, Feride. (2014), *Su Kasidesi -Övülmüş Övgü-*, Eskişehir: Ülkü Ofset.

Üzgör, Tahir. (1996), "Su kasîdesi'nin metni ve okunuşuna dair", *İlmî Araştırmalar*, S. 2, s. 151-58.

Üzgör, Tahir. (1998), "Su Kâsidesi'nin ilk beytine dair bazı spekülâtif görüşler", *İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S. 28, s. 531-45.

Üzgör, Tahir. (2000), "Su redifli şiirler ve Fuzûlî'nin Su Kasidesi'nin kompozisyonuna dâir", *İlmî Araştırmalar*, S. 9, s. 239-48.

<https://sozluk.gov.tr/>

<http://lugatim.com/>



Prof. Dr. Feridun TEKİN 

Giresun Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Giresun/TÜRKİYE
tekinferidun@hotmail.com

Öğr. Gör. Samet CANTÜRK 

Giresun Üniversitesi, Rektörlük, Türk Dili Bölümü
Giresun/TÜRKİYE
sametcanturk28@gmail.com

ÖZ

Ağızlar bir dilin ortaya çıkışından günümüzdeki durumuna kadar geçirdiği evrelerin izlerini içinde taşıyan ve dildeki tarihi dönemlerin aydınlatılmasını sağlayan en önemli yapı taşlarıdır. Bir dilin ağızlarını inceleyerek etnik, kültürel, tarihsel ve sosyal olarak birçok çıkarım yapmak mümkün olmaktadır. Ağızların oluşum süreçleri ve içinde barındırdıkları unsurlar ele alındığında her yöre ağzının bir dil mantığı içerisinde incelenmesi ve araştırılması gerektiği düşünülmektedir.

Bir dilin söz varlığını tam olarak ortaya çıkarmak sadece standart dilin sözlüğünü oluşturmakla değil o dilin alt katmanları durumundaki ağızların da söz varlığını ortaya koymakla mümkün olabilmektedir. Çalışmamızda Giresun ve yöresi ağızları söz varlığındaki bitki adları ve bitki kavram alanlarına giren sözcükler incelenmiştir. Yöre halkının hayatında önemli bir yer tutan bitkiler çerçevesinde gelişen adlandırmalar Türk dilinin söz varlığı açısından önem arz etmektedir. Çalışmada Giresun ve yöresi ağızlarındaki genel olarak bitki adları ve bitki kavram alanına özgü sözcükler tasnif edilerek bu alanda kullanılan söz varlığının genel bir tablosu ortaya çıkarılacaktır. Bitkilere ait söz varlığı ile yöre halkının bitkiler alanındaki kültürü hakkında bilgi sahibi olmak mümkün olacaktır. Giresun özelinde bu kavram alanına giren sözcüklerin, Türkçenin söz varlığına katkıda bulunacağı da düşünülmektedir.

Bir millete ya da topluluğa ait kültürel dokuyu en net şekilde yansıtan unsurlardan olan söz varlığındaki kavram alanlarının tespiti ile o topluluğun dünya görüşü, inançları, yaşantıları, sosyo-ekonomik durumları vb. üzerinde yorumlamalar yapmak mümkün olabilmektedir. Bu çalışmada Giresun ve yöresi söz varlığındaki bitki adları ile bitki kavram alanına giren 473 sözcük çeşitli başlıklar altında incelenerek elde edilen veriler üzerinden bazı yorumlamalar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bitki Adları, Giresun, Kavram Alanı, Söz Varlığı, Türkiye Türkçesi Ağızları.

GİRESUN YÖRESİ SÖZ VARLIĞINDA BİTKİ ADLARI VE BİTKİ KAVRAM ALANI

PLANT NAMES AND CONCEPTUAL
FIELD OF PLANT IN GİRESUN REGION'S
VOCABULARY


ABSTRACT

Dialects are one of the most important building blocks that carry the traces of the phases that a language has undergone from its emergence to its current state and which provide the illumination of the historical periods in the language. It is also possible to make many inferences, ethnic, cultural and social by examining the dialects of a language. Considering the process of formation of the dialects, which are also known as dialect between the people; it is thought that each region should be examined and investigated in a language logic.

As it is known, revealing the vocabulary of a language is not only limited to creating the dictionary of the written language, but also by revealing the vocabulary of the local dialects in the lower layers of that language. In our study, the words which are included in the plant names and plant conceptual field in the vocabulary of the dialects of Giresun and its region were examined. Names developed within the framework of these plant names which have an important place in the life of the local people are quite remarkable in terms of Turkish language. In this study, a general picture of vocabulary used in this area will be revealed by classifying words specific to plant names and plant conceptual field in the dialects of Giresun and region. It will be possible to have information about plant names vocabulary and culture of local people in plant conceptual field. It is also thought that the words in this conceptual field will contribute to the vocabulary of Turkish.

The determination of the conceptual fields in the vocabulary of a nation or community and the world view, experiences, socio-economic conditions, beliefs of the community. In this study, 473 words which are included in the plant conceptual field in the vocabulary of Giresun and its region are examined and some interpretations are made on the data obtained.

Keywords: Conceptual Field, Giresun, Plant Names, Turkish Dialects, Vocabulary.

Atıf@	Araştırma Makalesi Feridun Tekin; Samet Cantürk. "Giresun Yöresi Söz Varlığında Bitki Adları ve Bitki Kavram Alanı", Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature], Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 25-52 Yükleme Tarihi: 22.09.2019 «» Kabul Tarihi: 18.10.2019 «» Yayımlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.623263
-------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

Giriş

Toplumların değerli hazinelerinden biri olan dil insanların ağlamak, üzölmek, sevinmek, gülmek, şaşırarak gibi yaşadığı tüm duyguların sesidir. Her topluluk kendi duygularına ve yaşam biçimine özgü dil kuralları ve söz varlığı geliştirmiştir. Dil her milletin ortak düşüncelerinin ve ortak yaşamlarının ürünüdür. Milletlerin özgürlüğü ve devamlılığı, dile bağılı olarak gelişen kültürünün zenginliği ile devam etmektedir.

Kültür, toplum hayatının tüm yönleriyle bir yansımasıdır. Dil ise kültürü aktarma görevini üstlenmektedir. Bir milletin tüm kültürel unsurları ve buna bağılı olarak dünyaya bakış açıları dilinde şekillenmektedir. Toplumların dilleri incelenirken aynı zamanda yaşam biçimleri de irdelenmiş olur. Diller; tarih, medeniyet, coğrafya, sosyal yaşam, inançlar, gelenek-görenek ve kültürün etkileri ile yoğrulmuş olarak ait olduğu toplumun ortak paydalarından meydana gelmektedir. Dil toplumdan ve beslendiği kültür öğelerinden ayrı düşünülemez. Toplumların kültüre ait tüm öğeleri dil ile sıkı bir bağılılık içerisinde (Mor, 2009: 8). Bu bağılılık sayesinde dilini incelediğimiz toplumları her açıdan tanımış oluruz.

Bilimin hemen her alanında kullanılan sınıflandırmalar, ilimlerin esasını oluşturmaktadır. Bir dile ait söz varlıkları ele alınırken sözcükler için gramatikal ya da tematik sınıflandırmalar yapılabilir. İnsan zihni, dünyadaki nesnelere sınıflandırmayı, genel kavramlara ulaşmayı sağlar. Kavram kısaca, “ortak nitelikleri olan nesnelere verilen ad” olarak da tanımlanabilir. “Çınar, böğürtlen, sardunya, elma” gibi sözcüklerin ortak nitelikler ele alınarak yapılacak bir tasnif bitki kavram alanını; “kanarya, inek, keçi, kertenkele” gibi yaratıklar ise hayvan kavram alanını oluşturur (Aksan, 2009: 151). Tematik sınıflandırmalarda sözcükler, konularına yani kavram alanlarına göre tasnif edilir. Söz varlıklarının tasnifinde önemli bir yere sahip olan “kavram alanı” sözcük ailesinden farklı bir yere sahiptir.

Bir kuram olarak baktığımızda ise kavram alanı, Alman dil bilimci Jost Trier tarafından yayınlanan bir çalışma ile gündeme gelmiştir. Jost Trier, 1931’de “*Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk Des Verstandes*” adlı yapıtta “kavram alanı” terimiyle ilgili değerlendirmeler yapmıştır. Bu değerlendirmelerde *dil alanı* adı verdiği bu kurama göre dile getirilen her bir sözcük, zihinde uzak veya yakın sözcükleri çağrıştırmaktadır. Bunlar kavram akrabalarıdır ve kendi aralarında bağıntılı ve düzenli bir bütün teşkil ederler (Aksan, 2009: 161). Buna göre bakıldığında aynı kavram alanına giren sözcükler arasında her yönüyle sıkı bir bağı vardır denilebilir. Her milletin ad verme şekli ve kavram dünyası kültürel yapısına göre çeşitlilik gösterir.

Tüm sözcükler semantik bir süreçten geçerek belli bir kavram alanı oluştururlar.

Sözlü tarih yaklaşımı, kültürel-tarihsel mirasların maddi tarihsel kalıntılarda izini sürme, belgeleme ve arşivleme çalışmalarını bütünlemektedir. Sözlü tarih çalışmaları, yaşam anlatısı derlemenin yanı sıra insan topluluklarını, farklılaşan etkinlik alanları, ortaklaşan yaşam döngüleri, deneyimleri ve ortak geçmiş üzerinden çalışmaya imkân tanımaktadır. Avrupa dillerindeki ilk kullanımlarda “cultura” sözcüğü, öncelikle toprağı işleme, ekin ya da hayvan gibi şeylerin bakımı anlamında görülmüştür (Kara, 2016: 378). Bu bakımdan bitkiler çerçevesinde gelişen kültürün insanlık tarihinde en önemli yerlerden birine sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu alanda ortaya çıkan söz varlıkları da toplumların kültür seviyeleri hakkında genel bilgiler edinmek için önemli bir kaynaktır.

Dilin görevleri açısından baktığımızda dil, iletişimi sağlamanın yanı sıra kültürü de içinde barındırmaktadır. Dünya üzerindeki her dil, ait olduğu milletin dünyaya bakış açısından, coğrafyaya bağlı kültüründen derin izler taşımaktadır. Kısacası dil, dünyaya bakış açısının ve kültürün müzesidir. Dillerin söz varlığı ve bu söz varlığını barındıran sözlükler, bir toplumun düşüncesini, algısını belirlemede temel kaynaklar olarak görülebilir. (Özşahin, 2011: 3) İşte bu düşünce ve dünya algısındaki farklı ya da benzer yönleri göstermek üzere Türkiye Türkçesi ağızları içinde önemli bir yere sahip olan Giresun ve yöresi ağızlarının “*bitki adlarının*” söz varlığı üzerine bu tür bir kavram alanı incelemesi yapılmaya karar verilmiştir.

Bu çalışmayla Giresun ve yöresinin söz varlığındaki bitkiler kavram alanları açısından incelenmiştir. Bir dilde aynı kavram alanına giren ve aynı sözcük ailesine ait olan sözcükler, o dilin en eski ürünlerinde de geçiyorsa, bu durumun dilin eskiliği ve yazı dili gelişim tarihini tahmin etmede yardımcı olabileceği düşünülmektedir (Aksan, 1971: 255). Kavramın işareti veya göstergesi olarak tanımlanan sözcük, yöresel bir kullanımın dışına taşarak ve zamanla yaygınlaşarak ortak dilin malı hâline gelebilmektedir.

Söz varlığının değişik kesitleri, kültürün farklı yönlerini tanıtıcı niteliktedir. Söz varlığındaki kimi kelimeler, incelenen dilin konuşurlarını birçok bakımdan tanıtacak nitelikte olabilir. Örneğin bitki ve hayvan adlarından yola çıkılarak bir kültürdeki bitki varlığı ve hayvan varlığı üzerine bilgi edinmek mümkündür. Bu türden adlar, yaşanan coğrafyanın izlerini taşıdığı gibi daha önceki dönemlerdeki coğrafyaların izlerini de taşıyabilir. Aynı bilgiler yaşam biçimleri bakımından da bilgi verici olabilir (Abik, 2009: 1).

Dil, duygu ve düşünceyi insana aktaran bir vasıta olarak insan topluluklarını bir yığın olmaktan kurtarıp aralarında duygu-düşünce birliği sağlamaktadır. Dil, kültürü ve milleti bir araya getiren en önemli

unsurdur. Ağızlar ve onların söz varlıkları dillerin eşsiz zenginliklerinden biridir. Alman filozofu Heidegger “*Dil insanın evidir.*” der. Her milletin dilini kendi kültürüne ve dünya algısına göre inşa ettiği bilinmektedir. Dil, tıpkı ev gibi bir milletin duygu, düşünce ve hayatının barınağı, korunağıdır (Mor, 2009: 9). Ağızlara ait söz varlıkları ise bu kısımda en özel yere sahiptir. Bu somut olmayan kültürel miras verileri ile yöre halkının dünyaya bakış açısı hakkında yorumlamalar yapabilmek mümkün olmaktadır.

Bitkiler her toplumun edebiyatında ve kültüründe olduğu gibi Türk kültüründe de vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkar. Konargöçerlik ile her zaman verimli toprakları kendine yurt edinmiş olan ve daha sonraları verimli bölgelerde yerleşik hayata geçmiş bir toplum özelliği gösteren Türkler için bitkiler çok önemli bir yere sahiptir. Bitkiler, birçok kültürde olduğu gibi, Türk kültürünün de vazgeçilmez yapı taşlarıdır. Bilinen özellikleri ve beslenmedeki önemleri gereği Türkler kültürlerinin en önemli yerlerinden birine bitkileri koymuşlardır diyebiliriz. Türkiye’de bitkiye ait kültürün en yoğun yaşandığı yerlerden biri olan Giresun ve yöresinin bitkilerle ilgili söz varlığı ile yöre halkının bitkilere ve bu kavram alanına bakış açısını değerlendirmek mümkün olacaktır.

Giresun ve yöresi söz varlığı üzerine yaptığımız bu tematik incelemede bitki kavram alanına ait adlar kategorize edilmiştir. İncelememizde bitki kavram alanı, çalışmanın sınırlılığı gereği belirli bir çerçevede ele alınmıştır. Bitki kavram alanındaki ana başlıklar altında bitki adları ile direkt olarak bitkiler ile ilgili kavramlar ele alınmıştır. Dolaylı yoldan bitki kavram alanına giren sözcükler tasnifin dışında bırakılmıştır. Örneğin: “*yeygi*: Hayvan yiyeceği, otlar.”, “*tetile*: Tabaklıkta ya da hayvan yaralarını onulmakta kullanılan meşe kabuğu tozu.”, “*üskülü*: Taranmış, bağlam yapılmış temiz keten.”, “*sırh*: İnce uzun ağaç dalı.”, “*mırh*: Harman savrulurken uçuşan saman kırıntıları, saman tozu.”, “*yarma*: Buğday, arpa, mısır, bezelye vb.’nin iri çekilmiş, dövmesi.” gibi dolaylı yoldan bitki kavram alanına giren söz varlıkları çalışmamızda ele alınmamıştır. İncelemede ele aldığımız ana başlıklardan olan “ağaç”, “çiçek”, “meyve” gibi başlıklar altında ise bu bitkilerin adları ile doğrudan bu bitki türlerinin kavram alanına giren sözcükler alınmıştır.

Bölgelere göre en büyük geçim kaynağı tarım olan ve doğayla iç içe yaşayan Anadolu insanının kavram dünyasında bitkilerin büyük bir yer tutması kaçınılmazdır. Bu bağlamdan baktığımızda Giresun ağızlarının geniş söz varlığı içinde bitki adlarının çok önemli bir yeri vardır.

Giresun bölgesi coğrafi özellikleri dolayısıyla her yanı yeşilliklerle kaplı bir durumdadır. Bu durumdan dolayı bitkiler Giresun yöresi kültüründe büyük bir yer tutmaktadır. Giresun mutfak kültüründe yeşilliklerin büyük bir yer kaplaması da bu durumun en büyük örnekleri

arasındadır. Giresun'un yeşilliklerle kaplı coğrafyası yörede birçok yabani bitkinin bulunmasına olanak sağlarken ilin genelinde ormanların büyük bir yer kaplaması da yabani bitki ve ağaçlara ait söz varlığının fazlalığına sebep olmuştur. Ayrıca Şebinkarahisar, Alucra ve Çamoluk bölgelerinde buğday, arpa, yonca, fiğ gibi bitkilerin yetiştirilmesi ile bu alanda da yöresel söz varlığına önemli bir katkı sağlanmıştır. Giresun insanının hayatında önemli bir yeri olan bitkilere ait söz varlığı oldukça dikkat çekicidir. Bu çalışmada kendi saha derlemelerimiz ve yazılı kaynaklardan tespit edilen bitki kavram alanına ait 473 sözcük tasnif edilerek ortaya konulmuştur. Böylece Giresun ve yöresinde zengin bir çeşitlilik gösteren bitki adlarının önemine dikkat çekilmek istenmiştir.

Giresun ve yöresinin söz varlığının bitki kavram alanını incelediğimiz bu çalışmada söz varlığı bağlamındaki kaynağımız “*Giresun ve Yöresi Ağız Sözlüğü (Tekin ve Cantürk 2018)*” adlı eser olmuştur. Çalışmamızda Giresun ve yöresi ağızlarının söz varlığı için tespit edilen ve kullanılan bitki kavram alanı alt başlıkları şu şekildedir:

1. Giresun ve Yöresi Ağızlarındaki Bitki Kavram Alanına Ait Söz Varlığı

1.1. Yabani Otlar, Meyveler ve Sebzelerle İlgili Söz Varlığı

1.2. Ağaçlarla İlgili Söz Varlığı

1.3. Meyvelerle İlgili Söz Varlığı

1.4. Sebzelerle İlgili Söz Varlığı

1.5. Çiçeklerle İlgili Söz Varlığı

1.6. Buğdaygillerle İlgili Söz Varlığı

1.7. Mantarlarla İlgili Söz Varlığı

1.8. Bitki Kavram Alanına Giren Diğer Söz Varlıkları

Adbilim; özel alanlarla ilgili sözcüklerin kaynaklarını ve biçim özelliklerini, kişi ve yer adlarının kökenlerini, yayılmalarını, anlamlarını, kavram ilişkilerini, biçim ve anlatım özelliklerini incelemektedir. Son yıllarda adbilimle ilgili çalışmaların sayısı hızla artmaktadır. Özellikle Türkiye Türkçesinde, Türkiye Türkçesi ağızlarında ve tarihi Türk lehçelerindeki önemli eserlerde yer alan bitki adlarıyla ilgili çalışmalar, adbilim çalışmalarının önemli bir ayağını oluşturmaktadır (Bulut, 2018: 565).

Söz varlıklarındaki kavram alanları çalışmaları Türkiye’de henüz çok fazla artmamıştır. Bu çalışmalardan ve yaptığımız araştırmalardan hareketle elde ettiğimiz başlıklar yukarıda görüldüğü şekildedir. Bir kavram alanı başlığı bazen çok geniş bir alanı kapsadığı gibi bazen de

çok küçük bir alanın başlığı olabilir. Çalışmamızda bitki adları ve bitki kavram alanını belirten başlıklar altında Giresun ve yöresi ağızlarının tüm söz varlığının yer aldığını iddia etmek yanlış olacaktır. Ağızların köyden köye bile değişebilen bir yapıda olduğu düşünüldüğünde Giresun ve yöresinde bitkilere ait başka söz varlıklarının da bu çalışmaya eklenebileceği söylenebilir. Sonuç kısmında Giresun ve yöresine ait tespit edebildiğimiz bitki adları ve bitki kavram alanı söz varlığının sayısal bilgileri yer almaktadır.

Anlam olayları gereği kimi sözcüklerin anlam alanlarını değiştirerek başka bir kavram alanına yönelik bir bilgi haline gelmesi, birden fazla alana yönelik bilgileri ifade etmesi ya da sözün ilk anlamı ile ikinci anlamının farklı kategorilere ait olduğu durumlarda, sözcüğün ilk anlamının bağlı bulunduğu başlık tercih edilmiş ve söz o kategori içerisinde ele alınmıştır.

1. Giresun ve Yöresi Ağızlarındaki Bitki Kavram Alanına Ait Söz Varlığı

1.1. Yabani Otlar, Meyveler ve Sebzelerle İlgili Söz Varlığı

Bu başlık altında ele alınan bitki çeşitleri insan emeği gerekmeden yabani olarak yetişen ot, meyve ve sebzeleri kapsamaktadır.

abagarası: Geniş yapraklı bir ot.

acımuk: Çok sık dallı, acı ve fena kokulu bir yaban otu.

acumuk: Kırılarda yetişen ve yenilebilen acı bir ot.

ahlat: Yabani armut.

akkunduz: Geniş ve kıvrık yapraklı bir çeşit ot.

akunduz: Yaylalarda yetişen otsu gövdeli, geniş yapraklı, dalsız bitki.

alaf: Hayvanlara yedirilen yeşil yaprak ve dallar.

ancap: Bir çeşit yaban armudu.

anuḥ: 1. Çorbalara konan kekik gibi yabani bir ot. 2. Kurutulmuş nane.

anuk: Nane, dağ nanesi.

asım: Ahıra asılmış koyun yiyeceği, yeşillik.

atbiberi: Bir çeşit yeşil ot.

avat: Bir diken türü.

avı: Yabani zakkum.

avu çiçeği: bk. [avu]

avu: Ormanların taşlık yerlerinde yetişen zehirli bir bitki.

ayı gulağı: Kazık köklü, geniş yapraklı yabani bir ot.

baldıran: Yemeği de yapılan yabani bir bitki.

bandık: 1. Genişçe yapraklı yabanî bir ot. 2. Mısır tarlalarında mısırların diplerinde yetişen yemeği de yapılabilen bir ot.

bannık: Yabani, mor çiçekli bir bitki.

bayam: Bir cins yabani armut.

bırasa: Bahçe ve tarla aralarında yetişen yabani bir ot.

bıtrak: Kırılarda yetişen yabanî bir otun dışı dikenli tohumu.

börtleğen: Böğürtlen.

börülce: Yabani bitki.

büzdömbek: Kırmızı renkli orman meyvesi.

cacikotu: Kabalak benzeri bir ot.

cıbacı: Bir orman bitkisi.

cıbarca: Bir cins eğrelti otu.

cil: 1. Hasır örülen ot. 2. Filiz, gölde ve bataklıkta yetişen bitki.

çakırdiken: Dikenleri kalın ve yakıcı bir diken türü.

çansır: Kurutulup hayvanlara yedirilen, kökünde mantar biten bir çeşit ot.

çef: Bir çeşit bodur bitki.

çeküm çileği: Siyah renkli bir tür çilek.

çeküm: Çam ve armut ağaçlarının dallarında görülen parazit ökse otu.

çıbarca: Eğrelti otu çeşidi.

çileklik: Çalı çileği, yaprağından çorba yapılan bir bitki.

çivek: Küçük taneli, siyah yabani üzüm.

çoruşbozan: Yeraltında uzunca kök salmış, sabana takılan ve öküzleri durduran, sabanı kıran, çoruşları geriye düşüren çok sağlam bitki kökü.

çöğen: Kökleri yağlı bitki, hayvan yemi, geven, keven.

çöprenti: Yabani ot yığını.

çörtük: Yabani armut, ahlat.

dağ çilē: Genellikle reçeli yapılan ve ormanda bulunan küçük taneli çilek türü.

dana gulā: Bir çeşit ot.

danadaşak: Tohumu tespah taneleri gibi olan bir çeşit bitki.

davum: 1. Çitlembik ağacı ve meyvesi.2. Davum ağacında yetişen küçük, yuvarlak unlu bir meyve.

dere gınası: Dere otu.

dikenucu: Meyvelerinden sakıza öz, yeni sürgünlerinden de turşu, yemek yapılan bir çeşit bitki.

domuzaşığı: Genellikle pembe renkli, kökleri zehirli ve yuvarlak bir bitki. Bazen balık avlamakta kullanılır.

doruotu: Dereotu.

dözdömbek: Dikenli bir bitkinin kırmızı renkli ve yenilebilen meyvesi.

ebelik: Yaralara sarılan ve yaraları yumuşatmaya yarayan geniş yapraklı bitki.

efek: Yabani yonca, fiğ.

efin: Ardiç meyvesi.

eşek tiken: Dikenli bir bitki.

evelek: Yaprakları yenilebilen, tohumlarından da çay yapılan ıspanağa benzeyen bir çeşit ot, labada.

evellik: Bir tür orman bitkisi.

ezeltene: Yemeği ve turşusu yapılan bir ot çeşidi.

ezertere: Turşuya konan ot, anason otu.

gabalak: Su kenarlarında yetişen geniş yapraklı bir ot.

galdırık: Tüylü ve geniş yapraklı, kırmızı ve yeşil saplı yenen bir bitki.

- galdirik:** Dere kenarlarında yetişen, turşusu da yapılan bir bitki türü.
- gara avu:** Ormanlarda yetişen ve taflana benzeyen bir bitki.
- garegen:** Yabani diken.
- gatırotu:** Bir çeşit bitki, kaktüs.
- gerce:** Sarmaşık türünden bir çeşit bitki.
- gergen:** Dikenli sarmaşık.
- ğırtul:** Tüye benzeyen kır bitkisi.
- ğorunga:** Yaprakları yoncaya benzeyen sık yapraklı ve kalın saplı bitki.
- guvangözü:** Sarı çiçekli bir bitki.
- güdek:** Pelit ağacının meyvesi.
- güllük:** Eğrelti otu.
- hāhut:** Kurudukça hafifleşen sert bir bitki.
- halus otu:** Bir çeşit ot.
- hamtevek:** Yabani olan ve dallara sarılan uzun bitki.
- harum:** Bir tutam ot.
- holes:** Ekin tarlalarında biten, hayvan yemi olarak kullanılan bir çeşit ot.
- holis otu:** bk. [holes]
- hozmir:** Güzün kendiliğinden yere dökülen tohumdan, ilkbaharda çıkan bitki.
- ışıldırık:** Sazlık yerlerde biten, geniş yapraklı, yeşil bir bitki.
- ispirik otu:** Süpürge yapmaya yarayan bir çeşit ot.
- içilē:** Hayvanların yemediği yabani bir ot.
- itdüğeleği:** Şeytan kavunu denilen bir tür bitki.
- kazayak:** Su kıyılarında biten ve yenilen bir çeşit ot.
- keber:** Turşusu yapılan, dağlarda biten bir yaban otu.
- kılıç otu:** Yaraları iyileştirmekte kullanılan söğüt yaprağı gibi yaprakları ve sarı çiçekleri olan bir ot.
- kırtul:** Küme küme, yaylalarda yetişen dikenli tohumu olan, çimene benzer sert ve parlak ot.

kunduz: Su künklerinin içinde gelişen ve suyun akmasına engel olan bitki kökleri.

kuşkuş otu: Yenilir bir çeşit yaban bitkisi.

madımak: İlkbaharda kırlarda yetişen, ufak, yeşil yapraklı, ıspanak gibi yenilen bir ot.

mayıs: Yabani çilek.

melavcan: Diken sürgünü, filizi.

mendek: 1. Baldıran otu. 2. İlkbaharda kırlarda kendiliğinden biten, ısırgana benzer, çorbası yapılan yabani bir ot.

merevcen: Yemeği yapılan bir dikenin ucu, yabanıl sebze.

merevucen: bk. [merevcen]

merocan: bk. [merevcen]

merovcan: bk. [merevcen]

merulcan: bk. [merevcen]

merülcen: bk. [merevcen]

miravulcan: Baharda süren filizleri yenilen bir çeşit diken.

mumuç: Meşe ağacının meyvesi, palamut.

pāğla: Yabani bezelye.

paldır: 1. Hayvanlara yedirilen ot ve yapraklar. 2. Yabani bitki örtüsü.

pargı: Bataklık sazı, kamış.

parpuz: Yaban nanesi, yarpuz.

patlanguç: Yabani bir bitki.

pıtırak: Dikenli tohumu insanların giysilerine, hayvanların tüylerine yapışan bir ot.

potut otu: Yapraklarından kara boya elde edilen bir çeşit ot.

pullukır: Baklakır (at donu).

pürpürü: Bir çeşit ısırgan otu.

sakarca: 1. Çiğdem. 2. Beyaz çiçekli, kök yumrusu yumurtayla kızartılarak yenen bir tür bitki.

sakırca: Beyaz çiçekli, kök yumrusu yumurtayla kızartılarak yenen bir tür bitki.

sapankıran otu: Bir çeşit ot.

sarı avu: Sarı çiçek açan ormangülü.

szak: Bataklık, sazlık.

sazmak: Islak çimen, bataklık.

sığirdili: Eğrelti otu.

sırgan: Isırgan otu.

siğilotu: Kalınca yaprakları çıban ve yarayı işletip iyileştirmekte kullanılan, labadaya benzer bir çeşit ot.

sütlüvan: Sütleğen.

şeytanarabası: Karahindibanın uçan tohumu.

tarakdiken: Saç taramaya yarayan bir çeşit diken.

tel: Kavurması ya da bulgurla karışık çorbası yapılan, yumuşak ve geniş yapraklı bir bitki.

tiken: Diken.

tomara: Pazıya benzer, sapları pişirilerek yenen, kendi kendine yetişen bir çeşit bitki.

toplucu: Yemeği yapılan bir çeşit ot.

topukotu: 1. Yaylalarda bulunan bir ot çeşidi. 2. Badem ve ceviz büyüklüğünde yumru kökleri olan bir çeşit ot.

tömbek: Diken meyvesi, böğürtlen çileği.

üçgül: Kokulu, sarı bir ot.

ürkeğen otu: Mavi çiçekli bir kır bitkisi.

üsgülükotu: Bir çeşit yonca.

yalpuz: Yaban nanesi.

yapışkan: Duvar aralarında biten, yabancı bir bitki.

yarpuz: bk. [yalpuz]

yavşu: 1. Hayvanlara verilen bir çeşit yeşil ot. 2. Tarlada yetişen ve yenilebilen bitki. 3. Mısır tarlasında yetişen bir tür ot.

yemlik: İlbaharda yetişen, uzun ve sivri yapraklı, toplanıp yenilen bir yabancı ot.

yidin: bk. [yiğdin]

yiğdin: Frenk üzümü iriliğinde meyvesi olan zehirli bir bitki.

yivdin: 1. Yabancı bir ot. 2. Kokulu yabancı bir bitki.

yivtin: bk. [yivdin / 2.]

zegur: Çileğe benzer bir meyve.

1.2. Ağaçlarla İlgili Söz Varlığı

ağca ağaç: Beyaz gövdeli, parlak ve dayanıklı kerestesi olan bir ağaç.

aluç: Alıç ağacı ve meyvesi.

angaz: Kuru ağaç parçaları, kurumuş, çürümeye yüz tutmuş ağaç gövdesi, kökü.

aş: Fidan.

aşlak: Aşılı fidan.

aşlamaluk: Aşılacak kadar büyümüş fidan.

avu: Meşe ve defneye benzeyen ve odunu yakılan bir ağaç.

ayantrı: Budanmış küçük ağaç.

bel ağacı: Bel yapmak için kullanılan bir çeşit ağaç.

bildik: Palamut (meşe).

cef: Mercimek büyüklüğünde meyve veren yabani bir cins ağaç.

cıymak: Ağaç kökünün uzantıları.

çet: Ormanlarda büyük ağaçlar arasında yetişen gövdesi ve dalları elastik bir cins küçük ağaç.

çın: Üzerinde çok meyve bulunan küçük dal.

çırmak: Ağaç köklerindeki lifler.

çırnik: İnce ağaçlı sık orman.

çırpi: Parmak kalınlığında küçük çalılar.

çıtrruk: Bir cins ağaç.

çilpi: Dalın uç kısmı.

çimşir: Şimşir ağacı.

çipil: 1. Irmak kenarlarındaki söğüt, kavak gibi ağaçların filizleri. 2. Ağacın yan dalları, ince ağaç dalı.

çoşur: Ufak meşelik.

çotul: Tepesi kesilip de büyüemeyen ağaç.

çotur: Fundalık.

çöngül: Kısa boylu ağaç, ağaç kökü.

daraklık: Bir ağaç çeşidi.

davum: Çitlembik ağacı ve meyvesi.

dikme: 1. Fidanlıktan çıkmış ağaç. 2. Meyve fidanı.

dişi doruk: Sakız ağacı, köknar çamı.

divrin: Bir ağaç türü.

dorok: Çam, ardıç, katran, köknar fidanı.

doruk: 1. Çam, ardıç, katran, köknar fidanı. 2. Ladin ağacı.

düdüklük: Düdük yapılan bir ağaç çeşidi.

evlik: Kavak ya da servi fidanı.

ğara çaltı: Dikenleri eğri olan kısa bodur ağaç.

garigen: Bir çeşit ağaç, dişbudak.

gavlağan: Çınar ağacı.

gayruk: Büyük ağaç.

gevik: Ağaç köklerinin kurumuş parçaları.

gevik: Kurumuş dal.

gıcık: Çam kozalağı.

gılmuç: Küçük ağaç parçası, kıymık.

gıymık: 1. Ağaçtan kopan ince ve iğnemsiz parça, küçük ağaç parçası.

gibcak: Ağaç budağı.

goğuk: Delik, ağaç kovuğu.

gozalak: Çam kozası.

guşkonmaz: Çok dikenli ve bodur ağaç.

gürgen: Kayın ağacı.

hıtır: Çam ağacı.

karaağır: Yapraklarını dökmeyen, mor çiçek açan bir çeşit ağaç.

kavlağan: Çınar ağacı.

kavran: Birkaç yıl önce kesilerek içi çürümüş, boşalmış ağaç.

keçilik: Yabani ağaç.

kömeç: Kuru ağaç parçası.

kütner: Siyah çam, köknar.

mısmıl ağacı: Mürver ağacı.

mol: 1. Ağaç sürgünü, fişkın. 2. Bitkinin yeni çil atması.

mos: Çürük (ağaç).

mumuç: Meşe ağacının meyvesi, palamut.

murç: Ağaçlardaki yaprak ve çiçek tomurcukları.

ocak: Fide ya da ağaç dikmek için açılan çukur.

olduruk: Ağaç filizi, sürgün.

öküzgötü: Küçük kırmızı meyveleri olan yabani ağaç.

özül: Yabani ağaccık.

özüllük: İçi özlü bir çeşit ağaç.

padar: Biçilerek tahta yapılmak için hazırlanmış ağaç, tomruk.

pelit: 1. Meşe ağacı. 2. Meşe ağacı çeşidi. 3. Meşe ağacının meyvesi, palamut.

pelitdudē: Meşe palamudu.

pelüt: 1. Meşe ağacı. 2. Mazı meşesi.

pür: Çam, ardıç, ladin ağaçlarının iğne gibi ince yaprakları.

sağızlık: Menengiç ağacının yetiştiği yer.

sakızlık: Çitlembik de denilen, mercimek büyüklüğünde meyveleri burukça, fıstık tadında bir çeşit sakız ağacı.

sorhun: Çalıya benzer bir çeşit söğüt.

söğünük: Bir çeşit ağaç.

söyü: Ormanlık.

süğlük: Ihlamur.

süğünük: Ormanda yetişen bir çeşit ağaç.

süngüllük: Ihlamur ağacı.

sürgü: Ağaç filizi.

taflan: Karayemiş de denilen, üzüm büyüklüğünde meyvesi olan bir çeşit ağaç.

tetre: Boya yapımında ve tabakhanelerde deriyi yumuşatmak için kullanılan kavak ağacı filizi.

traşlama: Ağaç dikimi için hazırlanmış yer.

velan: Meşe palamutu.

yaban: Orman.

yalç: Balta girmemiş orman, ağaçlık.

yaygın: Kızılağaç.

yaykın: 1. bk. [yaygın] 2. Üstüne üzüm asmasının asıldığı uzun ağaç.

yeykin: Kızılağaç. Karadeniz’de çok yaygın olup geniş ayaklı yaprakları olan hemen her yerde görülebilen bir ağaç. Kırmızı, pembemsi bir renkte olan kerestesi çok dayanaksız olup genelde yakacak odun olarak kullanılır. Yaprakları yeşil olarak veya kurutularak hayvan yemi olarak kullanılır.

yılgin: Sulak yerlerde, kendiliğinden biten bir ağaç.

1.3. Meyvelerle İlgili Söz Varlığı

akboğan: Muşmula çekirdeği.

aksirke: Bir çeşit üzüm.

alma: Elma.

asma üzümü: 1. Kışın yenmek üzere hevenk şeklinde asılıp saklanan büyük taneli ve kaim kabuklu bir çeşit üzüm. 2. Çardaklara, ağaç dallarına kadar uzayan üzüm.

ayu fındığı: Bir fındık çeşidi.

badem fındık: Sivri fındık türünde badem şeklinde bir fındık çeşidi.

badıç: Meyve ve sebze kabuğu.

balaşlama: Erken olgunlaşan, yeşil renkli, çok sulu ve tatlı bir çeşit armut.

bardak armudu: Bir tür armut.

beşbiyk: Muşmula meyvesi.

beşkir: Bir tür armut.

bıdıh: Üzüm tanesi.

bıldık: Ufak ceviz, yeşil domates vs.

boluk: Olgunlaşmamış cevizin üzerindeki yeşil kabuk.

bortum üzümü: İri taneli, siyah üzüm.

boz armudu: Armut türü.

bozdurma: Bir çeşit üzüm.

bürük: Asma yaprağı.

cemiç: Dut kurusu.

cıtlamuk: Olmamış incir.

- cicik üzümü:** Parmak gibi uzun olan bir çeşit üzüm.
- civelek:** Bir çeşit elma.
- civiz:** Meyvenin küçüğü.
- cöğüz:** Ceviz.
- cöz:** bk. [cöğüz]
- cücük:** Meyve ve sebzelerin en küçüğü.
- çağala:** Olmamış meyve.
- çakal erü:** Bir tür erik.
- çakıldak:** Olmamış meyve.
- çaluk:** Çürüklük, hastalık kapmış olan meyve.
- çeç:** Kabuğu çıkarılmış fındık, ceviz ve mısır.
- çeltuk:** İçi boş fındık çotanağı, fındık tanesi.
- çeltük:** Hastalıklı meyve.
- çingül erik:** Bir cins erik.
- çivit:** 1. Meyve ve sebzelerin çekirdeği, tohumu. 2. Meyve (elma, armut, erik vb.) çekirdeği.
- çötanak:** Bir dalda bir arada bulunan üç beş fındık.
- daş erü:** Bir tür erik.
- dıbiç:** Meyvenin sap kısmı.
- dıvıldak:** Küçük yuvarlak meyve veya yumru sebze.
- döngel:** Muşmula.
- dübe:** Bir çeşit üzüm.
- düdek:** 1. Ağaçların, çiçeklerini döktükten sonra meydana çıkan küçük meyveleri, ham meyve. 2. Ham incir.
- düdek:** Ham incir.
- er erik:** Can eriği.
- erük:** Erik.
- eşelek:** Elma ve armut vb. meyvelerin yenildikten sonra geriye kalan kısmı, çekirdekli kısım.
- ezgün:** Çok olgun, yumuşak meyve.
- fagaz:** Bir tür armut çeşiti.
- ferikelması:** Bir cins elma.

fırıç: Fırında kurutulmuş armut.

fırma: Hurma.

folak: Cevizin yeşil kabuğu.

föseldek: İçi kof çıkan, çürük meyve.

gabartdak: Olgunlaşmamış (yeşil) incir.

gaḥ: Elma, armut kurusu.

gak: Kurutulmuş elma armut.

gapcuk: Meyve, sebze kabuğu.

garamuk: İçi çürük, hastalıklı fındık.

gavsuk: Fındığın yeşil kabuğu.

gavunarmudu: Bir armut çeşidi.

gıpcık: Meyve sapı.

goruh: İçi boş ya da kurtlu ceviz, fındık.

gozak: Ham meyve.

göfek: Ham, olgunlaşmamış meyve.

göğnü: İyice olmuş meyve.

göynü: bk. [göğnü]

güğem: Sonbaharda yetişen, zeytin tanesi büyüklüğünde bir meyve.

horasan inciri: 1. Bir çeşit incir. 2. Genellikle reçeli yapılan bir cins incir.

hosik: Olgunlaşmamış dut.

hozik: Ham dut.

kabartlak: Olmamış incir.

kavsul: Meyve kabuğu.

keçi memesi: Sert kabuklu, iri taneli, uzunca, beyaz ya da kırmızımsı olan bir çeşit üzüm.

kirez: Kiraz.

laz armutu: Giresun'da yetişen bir armut çeşidi.

livikeriği: Büyük ve ekşi bir çeşit erik.

mandalin: Mandalina.

mırık: Olgunlaşmamış, küçük armut.

mızık: Ufak kalmış, büyümemiş meyve.

ocak: Bir yerde toplu olarak bulunan fındık ağaçları.

oteriği: Çok erken olgunlaşan, tatlı bir çeşit erik.

palaz: Bir fındık türü.

payam: Badem.

pürsenek: Fındığın tırtılımsı biçimdeki erkeklik organı.

püsenek: bk. [pürsenek]

sıbiç: Meyve sapı.

sulusıklam: Limon.

şileder: Bir çeşit üzüm.

şişmeldek : Ham incir.

tabaninciri: Kuru incir.

taflan: Karayemiş.

tevek: 1. Asma, kavun, karpuz, kabak vb. bitkilerin dalları. 2. Asma yaprağı. 3. Üzüm kütüğü.

tevek: Asma, kavun, karpuz, kabak vb. bitkilerin dalları.

topur: 1. Kestanenin dikenli kabuğu. 2. Fındığın dışındaki yeşil kabuk.

topur: Çok sayıda fındık tanesine sahip çotanak.

töngel: Muşmula.

uçkurusu: 1. Meyve ağaçlarının dallarını kurutan bir hastalık. 2. Kurumuş meyve dalı.

üçleme: Üçü bir arada biten, fındık, elma gibi yemiş.

üğüm: 1. Fındık ağacı. 2. Fındık dalı.

vaz: Hurma.

zıbiç: 1. Sebze ve meyvenin sap kısmı. 2. Kiraz, dut, üzüm gibi meyvelerin ince sapı.

zıpçık: Kiraz, dut, üzüm vb.nin ince sapı.

zıvartlak: Olgunlaşmamış ham ve sert meyve.

zoğal: Kızılılık.

zuğal: bk. [zoğal].

zuval: bk. [zoğal].

1.4. Sebzelerle İlgili Söz Varlığı

acur: Buruşuk kabuklu, üzeri ince çizgili, boz renkli bir çeşit uzun hıyar.

alapakla: Beyaz ve kahverengi bir çeşit fasulye.

angur: Hıyar.

arpacık: Yeşil soğan tohumu, çok küçük soğan.

asma gabā: Büyük kabak.

bā gabā: Bir kabak türü.

bezene: Bezelye.

bırasa: 1. Pırasa.

bostan: 1. Salatalık. 2. Sebze bahçesi.

böce: Börülce.

böğce: Fasulye.

bölce: bk. [böğce]

buynuz: Kabak sapı

calas: Yeşil fasulye.

çangalbaş: Bir fasulye çeşidi.

çiğit: Bir çeşit fasulye.

çivit: Meyve ve sebzelerin çekirdeği, tohumu.

dere gınası: Dereotu.

domadis: Domates.

domal: Barbunyaya benzer fasulye.

eşeldek: Kabak.

fasile: Fasulye.

fasuk: İçinde taneleri büyümemiş olan fasulye.

fırın paklası: Fırında kurutulmuş taze fasulye.

fisil: Küçük soğan, arpacık soğanı.

gabak: Kabak.

garduf: Patates.

gartopu: bk. [garduf]

gostil: Patates.

hambalcan: Tohumlanmış patlıcan.

hambaldırcan: Domates.

hasbaldırcan: Patlıcan.

hozmir: Topraktan çıkan tohum patates.

karduf: Patetes.

kök: Pancar.

külür: Bezelye.

lobya: Fasulye.

lomya: bk. [lobya]

mamak: Kabak.

mısir: Domates.

moloşa: Ebegümece.

muval: Taze sebze.

pakla: Kuru ve taze fasulye.

pāla: bk. [pakla]

pancar: Karalahana.

pezik: Pancar, şalgam.

pezük: 1. Pancar yaprağı. 2. Yaban pancarı, pazı.

piceli: Bezelye.

pipirim: Semizotu.

purçuklu: Havuç.

pürçekli: bk. [purçuklu]

pürçüklü: bk. [purçuklu]

pürpürüm: bk. [pipirim]

sısga: Tohumluk küçük soğan.

sıska: Soğan tohumu.

sivil: Ekilecek küçük soğanlar.

sulusklam: Limon.

susak: Su kabağı, içi boş kabak.

şalak: 1. Tohumluk hıyar. 2. Tohumluk domates. 3. Olgunlaşmamış karpuz, kavun. 4. Fazla olgunlaşmış salatalık.

şalgam: Tohumluk hıyar.

şih: Pancar çiçeği.

telpancarı: Ispanak.

tevek: Kabak gibi bitkilerin gövdesi.

tomak: Uzun biber.

toppancar: Lahana.

toptop: Sebze.

zağzu: Sebzelik.

zavzu: 1. Sebzelik. 2. Sebze.

1.5. Çiçeklerle İlgili Söz Varlığı

ağda çiçeği: Çuha çiçeği.

dağ suvanı: Bir tür dağ çiçeği.

deredaban: Kaya aralıklarında yetişen ve kök kısmı yenilen bir çeşit çiçek.

dudiye: Yaylalarda, akarsu kenarlarında yetişen karanfilgillerden, ele alındığında çiçeği titreyen bir kır çiçeği.

elguvan: Mor renkli bir çiçek, erguvan.

garavu: Ormangülü, pembe çiçekli bir bitki.

gün çiçeği: Sabah açan akşam kapanan çiçek.

kelçiçek: Papatya.

koyun gözü: Papatya.

menevşe: Menekşe.

sokarca: Kardelen.

şih: Pancar çiçeği.

tomşak: Gonca.

tutya: Mor renkli, kokulu bir kır çiçeği.

zinzov: Dağ menekşesi.

zinzog: Kayaların diplerinde yetişen mor renkli çiçek.

1.6. Buğdaygillerle İlgili Söz Varlığı

- ağ darı:** Beyaz mısır.
- akdarı:** Beyaz mısır.
- baduç:** Fiğ başağı.
- böce:** Börülce.
- calaz:** Mısır koçanı, sapı.
- cilcil:** Çok küçük bir mısır türü.
- cürgül:** Bir çeşit mısır.
- çadar:** Mısır demeti.
- çevür:** Mısır sapı.
- çör:** bk. [çevür].
- çövür:** bk. [çevür].
- çör:** bk. [çevür].
- darı dorā:** Mısırın gövdesi.
- ğapcuğ:** Tahıl kabuğu
- hızmik:** Küçük taneli mısır.
- malama:** Taneleri ayrılmamış, samanla karışık tahıl.
- mırık:** 1. Buğday ve arpanın uçlarındaki kılçıklar.2. Harman savrulurken uçuşan saman kırıntıları, saman tozu.
- mızık:** Cılız kalmış tahıl.
- otluk:** Kışa saklamak için, yere dikilmiş bir sıraya bağlanarak kurutulan mısır sapları.
- ptlak darı:** İnce taneli mısır.
- poğol:** Taze, sütlü mısır.
- pürçek:** 1. Mısırın tepesinde püskül biçiminde olan erkeklik organı. 2. Fındık ve cevizlerde olan püskül biçimindeki erkeklik organı.
- setik:** Kuş yemi, darı.
- sıksapı:** Sökülüp kurutulan ince mısır sapı.
- sibek:** Mısır koçanı.
- siyez:** Kaplıcaya benzeyen, hayvan yemi olarak kullanılan bir çeşit tahıl.
- talaş:** Mısır koçanlarının dış kabukları.

topbaş: Ak, yumuşak, iyi cins buğday.

zahra: 1. Tahıl, zahire, hububat. 2. Değirmene giden öğütülecek mısır.

zara: 1. Tahıl, mısır, buğday. 2. Un yapılan mısır ve buğday.

1.7. Mantarlarla İlgili Söz Varlığı

cücül: Bir mantar türü.

evlek: İçi oyuk biçimde olan bir yayla mantarı.

gelinbarmağı: Çürümüş ağaç köklerinde büyüyen bir mantar.

hevlek: Ağaç köklerinde yetişen bir çeşit mantar.

mansur: Mantar.

turmit: bk. [tirit]

tirit: 1. Fındık mantarı. 2. Ormanlarda, bitki diplerinde yetişen, rengi sarıya çalan mantar türü.

1.8. Bitki Kavram Alanına Giren Diğer Söz Varlıkları

cımak: bk. [cırnak]

cırnak: Toprak altında kalan bitki kökleri.

cırnak: Toprak altında kalan bitki kökleri.

cıynak: Bitki köklerinin ince saçakları.

cıynak: Bitki köklerinin ince saçakları.

cumak: Bitki kökü.

cumak: Bitki kökü.

modul: Tomurcuk.

oyuk: Bostan korkuluğu.

parlakgabak (bahçe): Para vermektan kaçınılması gereken, verimsiz fındık bahçesi.

pırmıt: Küçük ot tutamı.

piç: Fındık kökünden çıkan yeni sürgün.

potamak: Birkaç fındığın bir arada bulunduğu küçük dalcık.

pürcek: Çok sık uzun püskül, salkım.

püs: 1. Erkek çiçeklerdeki üremeyi sağlayan toz. 2. Mısır bitkisinin tepesinde ya da kozasında üremeyi sağlayan, sarı toz taşıyan erkeklik organı.

saçak: Bitkilerin emici kökleri.

sıpçık: Sap (meyve).

sivriç: Tütün ve sebze fideleri dikmek için kullanılan ucu sivri ağaç.

şimal: Taze sürgün.

tapul: Toplanarak deste haline getirilmiş ot yığını.

tiftikar: Yeni fındık yetiştirilen bahçe.

toğom: Tohum.

Sonuç

Uzun ömürlü olmak isteyen milletler, kuşaklar arasındaki bağlantıların kuvvetli ve devamlı olmasına dikkat ederler. Bir milleti uzun ömürlü kılan unsurlar onun kültürü, geleneği, göreneği ve en önemlisi dilidir. Dilin toplumla olan bağları bu bağlamda çok önemlidir. Disiplinler arası bir bakış açısıyla dil - kültür - toplum ilişkisini araştırmak dilcilerin en önemli görevlerinden biridir diyebiliriz. Kavramın işareti veya göstergesi olarak tanımlanan sözcükler, yöresel kullanım alanının dışına çıkıp zamanla yaygınlaşarak ortak dilin malı hâline gelebilmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde ağızlarda bulunan tüm unsurlar bir dil için en önemli yapı taşlarını teşkil etmektedirler.

Türk dilinin gelişim ve yayılma sahalalarına bakıldığında söz varlığında görülen değişimin, önemli olayların akabinde yaşandığı anlaşılabilir. Türklüğün önemli bir coğrafyasında bulunan Giresun ve yöresi ağızları içinde her kavram alanına ait önemli oranda söz varlığı bulundurmaktadır. Bu sözcüklerin birçoğunun Türk dilinin tarihi dönemlerinden itibaren kullanılageldiği görülebilmektedir. Genel Türkçede kullanımdan düşmüş ve unutulmaya yüz tutmuş olan bazı söz varlıklarının da Giresun ve yöresi ağızlarında halen bulunabildiği anlaşılmaktadır.

Giresun ve yöresi ağızları üzerine yaptığımız bu inceleme ile bu bölgedeki bitki adları ve bitki kavram alanına ait söz varlığının tematik yapısı görülmektedir. Bölgedeki kültürel yapının dildeki bu yansımalar ile daha net şekilde tespit edilebileceği anlaşılmaktadır. Çalışmamızda 8 madde başı altında sınıflandırdığımız kategorilerde 473 sözcük bulunmaktadır. Kategorilerin altında yer alan sözcük sayıları şu şekildedir:

Giresun ve Yöresi Ağızlarındaki Bitki Adları ve Bitki Kavram Alanına Ait Tespit Edilebilen Söz Varlığı: 473

Yabani Otlar, Meyveler ve Sebzelerle İlgili Söz Varlığı: 140

Ağaçlarla İlgili Söz Varlığı: 88

Meyvelerle İlgili Söz Varlığı: 105

Sebzelerle İlgili Söz Varlığı: 67

Çiçeklerle İlgili Söz Varlığı: 15

Buğdaygillerle İlgili Söz Varlığı: 29

Mantarlarla İlgili Söz Varlığı: 7

Bitki Kavram Alanına Giren Diğer Söz Varlıkları: 22

Başlıklar arasında ana kavram alanı olarak “*Yabani Otlar, Meyveler ve Sebzelerle İlgili Söz Varlığı*” başlığının bitki türleri içindeki başlıklarda ise “*Meyvelerle İlgili Söz Varlığı*” başlığının en fazla söz varlığını içerdiği görülmektedir. Yine Giresun ve yöresinin bu alandaki kültürüne bağlı olarak bitki adlandırmaları içinde “*Ağaçlarla İlgili Söz Varlığı, Sebzelerle İlgili Söz Varlığı*” gibi başlıkların bol sayıda sözcüğü kapsadığı anlaşılmaktadır. Diğer başlıklar içinde ise bölgedeki mısır üretimi ve güney ilçelerinin etkisi ile “*Buğdaygillerle İlgili Söz Varlığı*” başlığı altında yoğunlaşma olduğu tespit edilmiştir. Başlıklardaki söz varlığı yoğunluğuna baktığımızda bitki alanındaki Türk sosyo-kültürel hayatının Giresun ve yöresi ağızlarının söz varlığına yansıdığı söylenebilir.

Sayısal veri olarak baktığımızda Giresun ve yöresi söz varlığı içerisinde “*Yabani Otlar, Meyveler ve Sebzelerle İlgili Söz Varlığı*” kategorisine ait sözlerin oranı oldukça yüksektir. Giresun yöresi insanının yaban hayatına verdiği önem bitki adlandırma konusunda da kendisini göstermektedir. Ayrıca, doğanın ve bitkilerin güçlü ve detaylı bir biçimde algılanması yabani bitki türlerini karşılayan sözlerin çokluğundan anlaşılmaktadır. Toplam 140 sözün yabani bitki türlerini karşıladığı görülmektedir. Bu oran da toplam söz varlığının yaklaşık %30’unu oluşturmaktadır. Bu alanla ilgili söz varlığındaki zenginlik, yine Giresun kültürünün ve fiziki coğrafyasının bir özelliği olarak görülmelidir. Neredeyse her yanı yeşillik ve ormanlarla kaplı olan Giresun bölgesinde bu durumun yabani bitkilerdeki söz varlığına da yansıdığı söylenebilir. Bu başlıklar altında bu denli zengin bir söz varlığına sahip olan Giresun yöresi, doğanın içerisinde bitkileri de en detaylı şekilde anlamlandırmış ve bunu adlandırmıştır diyebiliriz.

Giresun yöresi bitki adları ve bitki kavram alanı söz varlığı içerisinde yabani bitkilerin adlandırmaları dışında belirlenmiş olan toplam 7 kategorinin içerisinde 333 sözcüğün var olduğu tespit edilmektedir. Genel söz varlığı içerisinde bu sayının oranı, yaklaşık %70 olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu başlıklar altında en fazla söz varlığının “*Meyvelerle İlgili Söz Varlığı*” başlığı altında olduğu görülmektedir. Bu başlık Giresun yöresindeki bitki türlerine ait söz varlığının en büyük kısımlarından birini oluşturmaktadır. Başlık altındaki 105 sözcük bitkilere ait söz varlığının yaklaşık %22’sine denk gelmektedir. Bölgenin coğrafi şartlarına bağlı olarak bol sayıda olan meyve çeşitlerinin anatomik olarak tanınıp adlandırılmasının Giresun ve yöresinde önemi bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu kültür öğelerinin de azımsanmayacak derecede söz varlığı ile karşılanmış olması, Giresun yöresi halkının dar çerçeveli bir söz varlığına sahip olmadığını, bitkileri ve bitkilerle ilgili kavramları karşılamakta da ne denli yeterli olduğunu göstermektedir. Söz varlığındaki bu yöresel unsurların yeni öğeler olarak tanımlanamayacağını da söylemek mümkündür.

Dilimizde bulunan bitki adları ve bitkilerle ilgili sözcüklerin çok büyük bir kısmı öz Türkçe olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra bitki adları konusunda yabancı dillerden Türk diline giren sözcükler de vardır. Geçmişten günümüze ağırlıklı olarak tarıma dayalı bir hayat süren Türkler, bitki adları konusunda da büyük bir söz varlığına sahip olmuşlardır. Kültürel etkileşimlerin sonucu olarak bitki kavram alanına ait alıntı sözcükler de dilimizde girmiştir. Giresun ve yöresi ağızlarında tasnif ettiğimiz bitki adları ve bitki kavram alanına ait bu sözcüklerin birçoğunun Türkçenin geçmiş dönemlerinden beri kullanılageldiği ve Türkçe kökenli oldukları anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra Türklerin bu coğrafyada edindikleri bitki kültürü çerçevesinde türemiş olan bazı farklı adlandırmaların da Giresun ve yöresi ağızlarında var olduğu görülmektedir.

Ağızlarda geçen bitki, hayvan, yer adları, eşya adları vs. gibi kavramlar halkın ad vermedeki temel hareket noktasının belirlenmesi bakımından önemlidir. Renklerin, insan ve hayvan uzuvlarının, sayıların, araç ve gereçlerin, bitkilerin hangi sebeple adlandırmada kullanıldığı ya da önceliği bize verilen adlandırmalarla ilgili önemli ipuçları verecektir. Bunların sosyolojik, kültürel sebeplerinin ortaya çıkarılmasıyla bitkilere bu adı verenlerin hayattaki öncelikleri, yaşam tarzları, hayata bakış açıları da ortaya çıkacaktır. Bu bilgiler, bize Türkçenin ad verme sistematığının belirlenmesi ve kurulması için yardımcı olacak niteliktedir (Acar, 2018: 177).

Bitki adlandırmalarında dikkate değer bir diğer nokta ise bitkilerin leksik-semantik durumlarıdır. Bitki adlandırmalarında, “*akkunduz, sığırdili, ayı gulağı, itçilē, itdüğeleşği, koyun gözü, keçi memesi, domuzaşağı*” gibi hayvan adlarından hareketle oluşturulan bitki adları, “*abagarası, çakırdiken, parlakgabak (bahçe), karaağır, sarı avu, gara*

avu” gibi renk adlarından hareketle oluşturulan bitki adları, “*topukotu, gelinbarmağı, beşbıyık, guvangözü*” gibi organ adlarından hareketle oluşturulan bitki adları örneklerine rastlanmaktadır. Çalışmamızın sınırlılığı ve leksik-semantik adlandırma alanı ayrı bir araştırma konusu olabileceği için çalışmamızda bu tasnife yer verilememiştir.

İnsanlar bitkileri tanımayı, kullanmayı ve adlandırmayı önemli görmüşlerdir. İnsanoğlunun en kolay ulaştığı ve en yakınındaki canlı olan bitkiler, tarih boyunca farklı şekillerde adlandırılmışlardır. Bu adlandırmalar yapılırken başlıca organ adlarından, hayvan adlarından, renk adlarından, sayılardan, şahıs adlarından, çeşitli hastalık adlarından yararlanıldığı bilinmektedir. Bitki adlarının oluşum şekilleri; bitkinin yetiştiği ya da yetiştirildiği yer ve bölgenin dil yapısı hakkında da birtakım bilgiler verebilmektedir (Uçar, 2013: 115).

Sonuç olarak baktığımızda bir millete ya da topluluğa ait söz varlığındaki kavram alanlarının tespiti ile o topluluğun kültür üzerinde yorumlamalar yapmak mümkün olabilmektedir. Her yörenin kültürel dokusunu yansıtan, kendisine özel söz varlıkları bulunduğu görülmektedir. Bu söz varlıklarında, esas itibarıyla yaşam şekilleri olmak üzere örf-âdetler, halk inançları, yeme-içme alışkanlıkları, dünya görüşü, sosyo-ekonomik durumlar, giyim-kuşam, el sanatları, tarım ve hayvancılık vb. gibi pek çok konuda sözel belleğin yansımaları ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde söz varlığı üzerine yapılacak kavram alanı çalışmalarının, disiplinler arası yaklaşımlar ile ele alınarak birçok veri elde edilebilecek çalışmalara kaynak olacağı söylenebilir.

Kaynakça

- Abik, Deniz (2009), “Kutadgu Bilig’de Hayvan Adları”, *Journal Of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)*, C 33, S 1, 1-32.
- Acar, Ergün. (2018), “Kastamonu ve Yöresi Ağızlarında Mantar Adları”, *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, C 4, S 9, 177-228.
- Aksan, Doğan. (1971). “Kelimebilimi ve Anlambilimi Ölçülerinden Yararlanarak Bir Yazı Dilinin Eskiliğini Saptama Yolları, I: Kavram Alanı-Kelime Ailesi İlişkileri ve Türk Yazı Dilinin Eskiliği Üzerine”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, TDK Yay., Ankara, 253-262.
- Aksan, Doğan. (2009), *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, C. 3, TDK Yay., Ankara.

Bozok, Emrah. (2018), *Türkçenin Söz Varlığında Temizlik Kavram Alanı*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, Samsun.

Bulut, Serdar. (2018), “Eski Uygur Türkçesinde Türkçe Bitki Adlandırmaları -1: Yiyecek-İçecek Olarak Kullanılan Bitkiler”, *TÜRÜK (Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi)*, C 6, S 12, 562-588.

Kara, Mehmet Akif. (2016), “Toplumsal Dayanışma Kavramı Temelinde İmece Kültürü: Tirebolu-Doğankent Yöresi Örneği”, *The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS)*, S 53, 377-386.

Mor, Gökmen. (2009), *Türkiye’deki Gizli Dillerin Ses, Şekil ve Kavram Alanı Bakımından İncelenmesi*, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kars.

Özşahin, Murat. (2011), *Başkurt Türkçesi Söz Varlığı*, Ege Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Tekin, Feridun ve Cantürk, Samet. (2018), *Giresun ve Yöresi Ağız Sözlüğü*, Arı Sanat Yayınları, İstanbul.

Uçar, İlhan. (2013). Yetiştigi/Geldiği Coğrafya Veya Etnik Adlandırmayla Oluşturulan Bitki Adları. *Zeitschrift für die Welt der Türken (Journal of World of Turks)*, 5 (1), 115-135.



Doç. Dr. Yunus KAPLAN 

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Osmaniye/TÜRKİYE
yunuskaplan80@gmail.com

NAKKAŞ SÂ'Î'NİN EDİRNE'DEN İSTANBUL ŞUARASINA GÖNDERDİĞİ MEKTUP

THE POETIC LETTER NAKKAŞ SA'İ
SENT TO ISTANBUL POETS FROM
EDİRNE

ÖZ

Klasik Türk edebiyatında farklı konuları işleyen birçok edebî tür bulunmaktadır. Bunlardan biri hem manzum hem de mensur şekilleri bulunan mektuplardır. Mensur olanların genellikle münşeat mecmualarında derlendiği mektupların manzum olanlarına ise divanlarda ve çeşitli mecmualarda rastlanmaktadır. Günümüzdeki haberleşme amacıyla yazdıklarını söylemenin pek mümkün olmadığı manzum mektupların şairlerin hüner göstermek ve farklılık oluşturmak adına yazdıkları söylenebilir. Edebiyatımızda manzum mektuplar özellikle 16. yüzyılda rağbet görmüştür. Bunun da en güzel örneği, bu yüzyıl şairlerinden Deli Birader santıyla meşhur olan Gazâlî'nin memleket ve dost hasretini dindirmek amacıyla Mekke'den İstanbul şuarasına gönderdiği manzum mektup olmuştur.

Bu dönemde manzum mektup yazmayı tercih eden şairlerden birisi de Sâ'î'dir. Sâ'î, Edirne'de olduğu bir dönemde tıpkı Deli Birader Gazâlî gibi İstanbul şuarasına bir mektup göndererek İstanbul'dan ve burada yaşayan eş-dost ve tanıdıklarının hâllerini sormuştur. Şair bu şiirinde dönemindeki şair dostlarından, devrin ileri gelenlerinden ve İstanbul'un çeşitli semt ve yapılarından bahsetmiştir.

Bu çalışmada tür olarak divan şiirinin farklı ve renkli bir örneğini temsil eden Nakkaş Sâ'î'nin Edirne'den İstanbul şuarasına gönderdiği manzum mektubun şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durularak çeviri yazılı metnine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, 16. yüzyıl, Sâ'î, manzum mektup.

ABSTRACT

There are many literary genres which discuss the different subjects in The Classical Turkish Literature. One of them is the letters that both of their poetic and prosaic forms are available. The prosaic ones are generally gathered in the prose journals and the poetic ones of letters are seen in the collected poems and various journals. It can be said that the poets, that it is not quite possible to say that they write in the communication purpose today, write the poetic letters in order to indicate the talent and create the distinction. The poetic letters in our literature were in demand especially in 16th century. Its finest sample was the poetic letter that Gazâlî who was famous among this century's poets with the reputation of Deli Birader sent it to İstanbul Council from Mecca in order to ease the longing to the hometown and friend.

One of the poets who preferred to write the poetic letter in this period is also Sâ'î. He, like Deli Birader Gazâlî, sent a letter to İstanbul poets in a period when he was in Edirne, and asked after his acquaintances and friends from İstanbul and living in that place. The poet mentioned about his poet friends in his period, that period's notables and İstanbul's various districts and constructions in his poetry.

In this study, the form and content features of the poetic letter that Nakkaş Sâ'î who represented the different and colorful sample of the collected poem as a type sent it to İstanbul poets from Edirne will be considered, and its translated text will be included.

Keywords: Classical Turkish Literature, 16th Century, Sa'î, Poetic Letter.

Atıf@

Araştırma Makalesi

Yunus Kaplan. "Nakkaş Sâ'î'nin Edirne'den İstanbul Şuarasına Gönderdiği Manzum Mektup", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]*, Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 53-76.

Yükleme Tarihi: 18.07.2019 «» Kabul Tarihi: 19.08.2019 «» Yayımlanma Tarihi: 31.10.2019



hikmet.593989

Giriş

Klasik Türk edebiyatında manzum ve mensur kaleme alınan edebî türlerin yanında surnâme, kıyafetnâme, gazavatnâme, siyer, hilye, pendnâme, sakinâme gibi manzum mensur karışık bir şekilde kaleme alınmış edebî türler de bulunmaktadır. Hem manzum hem de mensur özelliğe sahip türlerden biri de mektuplardır.

Arapça bir kelime olan mektup, yazmak anlamındaki “ketb” kökünden türeyen bir kelime olup “yazılmış şey” anlamına gelmektedir. Ancak Araplar bunun yerine daha çok kitâb, risale, ahd, vasiyye ve sahife kelimelerini de kullanmaktadır (Bozkurt 2004: 13).

Edebiyatımızda mektupla birlikte bu kelimenin Farsça karşılığı olan nâme kelimesi de sıkça kullanılmıştır. Farsçada nâme; “mektup, yazıt, rik’a, hat, kitabet, bir kâğıda yazılan yazı” anlamlarına gelmektedir (Dehhoda 1373: 19673).

Klasik Türk edebiyatında başta “nâme” ve “mektup” olmak üzere “şukka, ruk’a, kâime, nemîka, menşûr, tezkere, varak, kâğıt, risâle, arîza, arzıhal, buyruldu” gibi çok farklı kelimeler kullanılmıştır. Ancak bu kelimeler genel anlamda mektup manasına gelse de terim anlamı bakımından birbirlerinden ayrılır. Bu isimlerden münşeat mecmualarında hususi mektuplar için “şukka, arîza, mektup” ve “nâme” isimleri daha sık kullanılmıştır. Bunların içinde tek başına isim olarak kullanıldığı gibi terkipli olarak mektubun alt türlerinin adını da içerdiği için nâmenin kullanım alanı daha geniştir (Çakır 2005: 4-5).

Türk divan edebiyatı geleneğinde resmî ve özel mektuplar, inşa sanatı içinde kabul edilmiş; itinalı bir dil ve üslûpla yazılan mektuplar münşeat mecmualarında derlenmiş, hatta bu gibi mektupların kimlere nasıl bir tarz ve protokol üslûbuyla yazılması gerektiği hakkında didaktik mahiyette eserler kaleme alınmıştır. Bu tarzın mektup örnekleri, Tanzimat’tan sonra da bir süre devam etmiştir (Okay 2004: 17).

Klasik Türk edebiyatında münşeat türündeki eserler 15. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar. Bu türde bilinen ilk eser ise Ahmed-i Dâî’nin *Teressül*’üdür. Bu yüzyıldan başlayarak sonraki yüzyıllarda da birçok münşeat mecmuası yazılmıştır. Lâmiû Çelebi, Gelibolulu Mustafa Âlî, Tokatlı Kânî, Nâbî gibi birçok ünlü şair münşeat sahibidir (Çakır 2005: 63).

Klasik Türk Şiirinde Manzum Mektuplar

Klasik Türk şiirinde manzum mektupların haberleşme amacından çok, şairler tarafından hüner göstermek veya farklı bir anlatım tarzı kullanarak farklılıklarını sergilemek için tercih edildiklerini söylemek daha doğru olacaktır. Çünkü bu minvalde yazılmış mektupların büyük bir çoğunluğunun muhataplarına gönderilip gönderilmediği, gönderildiyse bile muhataplarına ulaşp ulaşmadığı hakkında elimizde somut bilgiler bulunmamaktadır.

Manzum mektuplar; gazel, kaside, mesnevi, murabba gibi farklı nazım şekilleriyle kaleme alınmışlardır. Gazel şeklindeki mektuplara Hafız Ahmet Paşa (öl. 1632)'nin Sultan IV. Murad'a 1625 yılındaki Bağdat kuşatması esnasında yazıldığı tahmin edilen şiiri ile IV. Murad'ın aynı vezin ve kafiyeyle bu şiire cevabı; Kazasker Kınalızâde Ali Çelebi'nin Durak Çelebi (Nihânî)'yi yemeğe davet eden gazeli örnek verilebilir (Özgül 2005: 82).

Murabba nazım şekliyle yazılmış olanlara Ravzî'nin yedi bentlik bir mektubu ile Şehzâde Bayezid ile babası Kanuni'nin birbirlerine yazdıkları mektuplar örnek gösterilebilir (Özgül 2005: 84).

Bu türdeki mektuplar içinde iki veya dört beyitten oluşan kısa, özlü olanları da vardır. Bu tür mektuplar, bir davetname veya cevabı birkaç beyitten oluşan veciz ifadelerden müteşekkildir (Özgül 2005: 91).

Manzum mektuplar içinde mesnevi nazım şekliyle yazılmış olanlar, sahip oldukları beyit sayılarının fazlalığıyla diğerlerinden farklılık gösterir. Manastırlı Celâl Bey (öl. 1575)'in 125 beyitlik (Gölpınarlı 1965: 93-110) ve Mirza-zâde Ahmed Neylî'nin 96 beyitlik (Kılıç 1996: 193-204) mektupları mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmıştır.

Manzum mektuplar içinde Deli Birader Gazâlî (öl. 1535)'nin Mekke'den İstanbul şuarasına yazmış olduğu mektubun ayrı bir önemi vardır. Aslen Bursalı olan Gazâlî, iyi bir eğitim aldıktan sonra çeşitli yerlerde müderrislik yapmıştır. Emekli olduktan sonra Beşiktaş'ta deniz kıyısında konak, mescit, zaviye ve hamam yaptırmak için *Cer-nâme* adlı bir şiirle başta sadrazam İbrahim Paşa olmak üzere devrin ileri gelenlerinden yardım istedi. Sonunda bu amacına ulaşan Gazâlî, hamamını Bursa kaplıcalarında olduğu gibi bir havuzla süslemiş ve bu yeniliklerle hamamı, İstanbul'un zevk ve sefa düşkünlerinin toplanma mekânı olmuştur. Öyle ki diğer hamamlar, bu yeni mekânla rekabet edemez hâle geldiler. Rakiplerinin kıskırtmaları ve bazı hoş olmayan dedikodular üzerine bu hamam

yıktırılmıştır. Bu hadiseye çok üzülen Gazâlî, elindeki her şeyi satarak Mekke'ye gitmiş ve orada bir mescit ve bahçe inşa ettirmiştir. Fakat hiçbir zaman İstanbul'daki havayı ve dostlarını unutmayan Deli Birader, gurbetteki sıkıntı ve üzüntülerini yine hezle yönelik bir üslupla İstanbul'a gönderdiği mektupta dile getirmiştir (Durmuş 2014).

Deli Birader'in Mekke'den gönderdiği bu mektubu, İstanbul şairleri arasında büyük bir yankı uyandırmış; Zâtî, Rûmî ve Kâtip Câfer Çelebi aynı üslupla bu mektuba cevap olarak manzum mektup yazmışlardır. Böylece divan şairleri arasında bu amaçla manzum tarzda mektuplaşma geleneği başlamış ve farklı şehirlerde olan birçok şair, bu tarzda birbirlerine mektup kaleme almıştır. Bağdatlı Rûhî'nin *Dîvân*'ında biri Basra'daki Ali Han'a diğeri ise Kelâmî Dede'ye yazdığı iki mektup (Ak 2001: 158-65), Râmî'nin Şam'dan İstanbul'a (Hamami 2001: 218-31), Riyâzî'nin Ereğli'ye (Okuyucu 2004: 259-62), Tûrâbî'nin ise Antalya'ya (Okuyucu 2004: 244-47) gönderdiği mektuplar bu türdendir.

Bu şekilde manzum mektup yazmayı tercih edenlerden birisi de 16. yüzyıl şairlerinden Nakkaş Sâ'î'dir. Sâ'î, Edirne'de olduğu bir dönemde tıpkı Deli Birader Gazâlî gibi İstanbul şuarasına bir mektup göndererek İstanbul'dan ve burada yaşayan tanıdıklarının hâllerini sormuştur.

Bu çalışmada tür olarak divan şiirinin farklı ve renkli bir cephesini yansıtan bu manzum mektubun şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durularak çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

Sâ'î'nin Hayatı

Sâ'î; Kınalızâde Hasan Çelebi (Sungurhan 2017: 412), Rıza (Zavotçu 2009: 170) ve Riyâzî'ye (Açıkgöz 2017: 172) göre İstanbullu; Ahdî'ye (Solmaz 2018: 184) göreyse Edirnelidir. Asıl adı, Mustafa'dır. Eğitimiyle ilgili elde herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Nakkaşlıktaki maharetiyle şöhret bulan Sâ'î, 1595 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Vefatına Bursalı Hâşimî (öl. 1627) "Gitdi Sâ'î reh-i fenâya bugün" mısraını tarih düşürmüştür. Mezarı, Silivrikapı haricindedir (Açıkgöz 2017: 173).

Eserleri

1. *Tezkîretü'l-Ebniye*. Mimar Sinan'ın ağzından nazım ve nesir olarak kaleme alınan bu eserde, Mimar Sinan'ın hayatı ve inşa ettiği eserlerin isimleri çeşitlerine göre on üç bölüm hâlinde verilmiştir (Saatçi 2008: 540).

2. Tezkîretü'l-Bünyân: Yine Mimar Sinan'ın ağzından hatıraları ihtiva eden bu eser de nazım ve nesir olarak kaleme alınmış olup Sinan'ın çocukluk çağından mimarbaşı oluşuna kadarki hayatı ve önemli altı eserinin yapılışını hikâye etmektedir. Bunlar Şehzâde Camii, Kırkçeşme Su Tesisi, Süleymaniye Camii, Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan'ın bahçesindeki su dolabı, Büyükçekmece Köprüsü ve Edirne'deki Selimiye Camii'dir (Saatçi 2008: 540).

Daha önce birçok kişi tarafından yayımlanan *Tezkîretü'l-Ebniye ve Tezkîretü'l-Bünyân* üzerinde en son Hayati Develi ve Sâmih Rıfat tarafından tıpkıbasım, bu iki eserin çeşitli nüshalara dayanan edisyon kritiğini ve günümüz Türkçesine aktarılmış şeklini kapsayan yayımı yapılmıştır (Develi ve Rıfat 2002).

3. Ravzatü's-Selâtin: Bursalı Mehmed Tahir, Şehrîzâde Mehmed Said Efendi'nin *Nev-peydâ* adlı tarihinde Sâî'nin *Ravzatü's-Selâtin* adında bir eserden bahsettiğini bildirir (Yavuz ve Özen 1972: C.2/349).

4. Dîvân: Riyâzî (Açıkgöz 2017: 173) ve Kaf-zâde Fâ'izî (Kayabaşı 1997: 334), Sâî'nin *Dîvân* sahibi olduğunu bildirmişlerse de şimdilik bu eserin herhangi bir nüshasına ulaşılammıştır. Ancak çeşitli şiir mecmualarında şaire ait birçok şiir kayıtlıdır.¹

Nakkaşlığının yanında tarih düşürmedeki maharetiyle de meşhur bir şair olan Sâî, şairlik yönüyle tezkirecilerin takdirini kazanmıştır. Bir şair olarak onun en bariz vasıflarından biri de hicve ve hezle yatkın bir mizaca sahip olmasıdır. Özellikle Can Memi lakaplı şair Sâî (öl. 1586-87) ile karşılıklı hicivleşmeleri meşhurdur. Bu yönü tezkireciler tarafından da dile getirilmiş ve çağdaşı olan Gelibolulu Âlî; *Künhü'l-Ahbâr*'ında Sâî hakkında bilgi verirken “Sâî adlı şâ'irle birbirlerine yazdıkları hicivler şi'r erbabı şâ'irlerin mecmu'alarında yer almaktadır” (İsen 1994: 297) diyerek Sâî'yle birlikte Sâî'nin de heccavlığına vurguda bulunmuştur.

Sâî'nin Edirne'den İstanbul Şuarasına Gönderdiği Manzum Mektup

Sâî'nin manzum mektubunun İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi “T 1532”, Süleymaniye Kütüphanesi “Çelebi Abdullah 315”, Edirne Selimiye Kütüphanesi “22 Sel 2309” ve Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kütüphanesi “ASL 322-339” numaralarda kayıtlı mecmualarda olmak üzere dört yazma nüshası bulunmaktadır. Nüshalardaki beyit sayısı, 63 ile 100 arasında farklılık göstermektedir.

¹ Yapmış olduğumuz kaynak ve mecmua taramaları neticesinde Sâî'ye ait olduğunu tespit ettiğimiz şiirleri ihtiva eden çalışmamız yakında yayımlanacaktır.

Sâ'î, manzum mektubunun 59. beytinde kendi mahlasını da zikrederek şiirin kendisine aidiyeti hususunda hiçbir tereddüde mahal bırakmamıştır:

*Muḥaṣṣıl **Sâ'î**-i âṣüfte-dil bu deñlü sa'y itdi
Eger sen daḥi a'lâ eyler iseñ kendü iḥsānuñ b. 59*

Bu manzum mektubun ne zaman yazıldığına dair elde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak bazı beyitlerde şairler hakkında verilen bilgilerden hareketle mektubun yazım tarihi hakkında bir tahminde bulunmak mümkündür. Şair, aşağıdaki beyitte Ubeydî (öl. 1573)'nin öldüğünden ve Emrî (öl. 1575)'nin de artık gazel yazmaktan vazgeçtiğinden bahsetmiştir. Bu durumda Sâ'î'nin manzum mektubunu, Ubeydî'nin ölümünden sonra Emrî'nin ise ölümünden önce yazdığı anlaşılmaktadır.

*'Ubeydî yumdı göz dāru'l-fenādan eyledi rıḫlet
Ferāḡı var ḡazel ṭarzından **Emrî**-i sūḫandānuñ b. 52*

Sâ'î'nin, Hâtemî'nin Sultan II. Selim (sal. 1566-74)'in lütfuna mazhar olduğunu söylediği bir başka beyit ise bu şiirin II. Selim'in ölümünden önce yazıldığını göstermektedir:

*Sözini geçirür mi **Hâtemî Beg** sikke-şüretle
Düşende lutfına mazhar düşer mi şeh **Selîm Hân**uñ b. 15*

Her iki beyitteki bilgilerden hareketle elimizdeki bu manzum mektubun Ubeydî'nin ölüm tarihi olan 1573'ten sonra, II. Selim'in ölüm tarihi olan 1574'ten önce yazıldığı anlaşılmaktadır.

Şekil Özellikleri

Sâ'î'nin manzum mektubu, şekil ve kafiye şeması bakımından kasideye benzemektedir. Ancak bu manzum mektubun divan şiirindeki klasik kasidelerin sahip olduğu nesip/teşbib, girizgâh, medhiye, tegazzül, fahiye ve dua gibi bölümleri bulunmamaktadır. 102 beyitlik bu şiir, aruzun “*mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün*” kalıbıyla yazılmış olup revî ve ridf harfinden oluşan mürdef kafiye sahiptir.

Dil ve Üslup Özellikleri

Sâ'î, mektubunu sade ve akıcı bir dille kaleme almıştır. Konuşma havasının hâkim olduğu beyitlerde zaman zaman deyimler ve halk söyleyişleri de karşımıza çıkmaktadır.

Bu manzum mektubun dikkatleri çeken en bariz özelliklerinden birisi de Deli Birader Gazâlî'nin mektubunda olduğu gibi mizahi bir üslubun beyitler üzerinde kendini hissettirmesidir:

*Kaçurduğu uyuz tazısın añup daği ağlar mı
Yine **Ƙanburi Kâşif** yürüğü mi k'orta meydānuñ b. 42*

*Daği **Ƙopçı** 'Alīnūñ altı ayda doğdı bir oğlı
Babası kaçdı gıtdi anası Ƙodı adın anuñ b. 55*

*Yağında küfri şābit oldı mı **Ƙoca Malkoçuñ**
O ħınzır oldı mı perhizkārı ehl-i tuğyānuñ b. 86*

Şair, bazı beyitlerde ise zikrettiği kişiler hakkında müstehcen ifadeler kullanmaktan çekinmemiştir:

***Faşıĥı Beg** sözini dinleyüp erbāb-ı 'irfāna
G...tini zarbgır hicv ile yırtar mı ħizānuñ b. 17*

*Kekez ođlanlaruñ g...ti bezi ol **Şāmī**-i pāzeng
Yanınca destmālin götürür mi daği yārānuñ b. 8*

Muhteva Özellikleri

Sâ'î'nin mektubu, Edirne'den İstanbul şuarasına gönderilmiş olup bu bilgi başlıkta da açıkça belirtilmiştir. Deli Birader Gazâlî'nin mektubu ve bu tarzda yazılmış birçok manzum mektupta olduğu gibi Sâ'î, klasik Türk şiirinde haber getirip götürün saba/seher rüzgârına seslenerek şiirine başlamıştır. Bu seslenişte şair, sırasıyla İstanbul'daki bazı şahısların ve mekânların hâllerini sormuştur.

Şair; ilk yedi beyitte merak ettiği Galata, Tophane, Molla Hamamı, Karaman Senti, Boğaziçi yalılarını ve Bedesten'i sorar. Sekizinci beyitte ise devrin sultanü'ş-şuarası olan Bâkî'nin durumunu sorduktan sonra, diğer beyitlerde başta şairler olmak üzere birçok kişiden haber sorar. Nev'î, Sûsenizâde, İzârî, Misâlî, Sâni, İlmî-i Nâzik, Azîzî, Hâtemî, Belîğî, Hüdâyî, Fasîhî, Fürûğî, Tab'î, Lisânî, Sâdik Bey, Sâlihî, Ulvî, Emîrî, Muhtârî, İlmî-i Karamanî, Sırrî, Vâfî, Ferîdûn, Ali Bâlî, Hilmî, Hisârî Muslî, İbn-i Osman, Şeyhzâde, Hacı Mervân, Dürzî İbrahim, Kazzaz Mahmud, Kemâlî, Kör Cebeci Karaođlan, Urum Solak, İmamzâde, Camcızâde, Boyacızâde, Hevâyî, Kanburî Kâşif, Acemzâde, Kâbilî, Tacir Ali Bali, Kız Musli, Baba Müştak, Lutfî, Ubeydî, Emrî, Mîr Kaplan, Lâlin Kabâ, Topçu Ali, Lebîbî, Nüvisî, Sıyâmî, Nâlišî, Çeşmî, Peyâmî, Müezzinzâde, Cin Hüseyin, Muslî, Gedâyî, Ağaçcızâde, Yorgancı Süleyman, Haydarzâde, Yârî, Gonca Ahmed, Kara Yahya, Bayram, Turgud, Muslî, Altuncızâde, Takyeci Hoca, Hafızzâde, Seydî Musa, Siyavuş Paşa, Koca Malkoç, Şâmî, Şâfi'î, Kâtibî, Yeşil Bey,

Suyolcuzâde, Kefşger Yahya, Fedâyî Bey, Üsküdarlı Bulgur Ağa, Hanende Arslan ve Üzegirzâde bunlar arasındadır.

Zikredilen bu isimler arasında şairlerin sayıca önemli bir yer tuttuğu görülür. Sâ'î'nin belli bir düzen gözetmeden rastgele beyitlerde dile getirdiği Nev'î, İzârî, Misâlî, Sâ'nî, İlmî-i Nâzik, Azîzî, Hâtemî, Belîğî, Hüdâyî, Fasîhî, Fûrûğî, Tab'î, Lisânî, Sâdık Bey, Sâlihî, Ulvî, Emîrî, Muhtârî, İlmî-i Karamanî, Sırrî, Vâlî, Ferîdûn, Hilmî, Kemâlî, Hevâyî, Kâbilî, Lutfî, Ubeydî, Emrî, Lebîbî, Nüvisî, Sıyâmî, Nâlişî, Çeşmî, Peyâmî, Muslî, Gedâyî, Yârî, Şâfi'î, Kâtîbî ve Fedâyî Bey tezkireler ve biyografik kaynaklarda verilen bilgilere göre şairlikleriyle şöhreti yakalamış kişilerdir. Sâ'î'nin böyle bir tercihte bulunma sebebinin kendisinin de bir şair olması düşünülebilir.

Sâ'î, bu şairleri zikrederken onların sahip oldukları bazı özellikler hakkında da bilgiler vermiştir. Aşağıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere verilen bu bilgilerin tezkireler ve biyografik kaynaklardaki bilgilerle örtüştüğü görülmektedir. Bu bilgilerle ilgili bazı tespitler metindeki beyitlerden hareketle aşağıda örneklendirilmiştir.

Bâkî (öl. 1600), daha hayattayken büyük bir şöhrete kavuşmuş ve sultanü'ş-şuara unvanına sahip 16. yüzyılın en büyük şairlerinden biridir. Yazmış olduğu şiirler daha hayattayken çok beğenilmiş ve şiirlerine birçok şair tarafından nazireler yazılmıştır. Sâ'î de Bâkî'nin şiirlerinin hâlâ el üstünde tutulup tutulmadığını sorarak şairin bu özelliğine dikkat çekmiştir:

Dutarlar mı el üzre gül gibi eş'âr-ı rengînin
Şehî-şad gonce-femler yine Bâkî-i sühândânüñ b. 8

Kınalızâde Hasan Çelebi, İlmî-i Nâzik sanıyla meşhur olan Edirneli İlmî'nin sade, âşıkane ve yakıcı şiirlerinin olduğunu belirterek (Sungurhan 2017: 573) ondan övgüyle bahseder. Sâ'î de manzum mektubunda İlmî'nin şiirlerinin güzelliğinden bahseder:

Yine tarz-ı hasende şi'r dir mi 'İlmî-i Nâzik
Olur mı peyrevi vâdîlerinde ehl-i 'irfânüñ b. 13

Asıl adı İbrahim olan Hâtemî (öl. 1595), Hac dönüşünde Konya'ya uğrayarak Şehzâde Selim'e kasideler sundu. Önceleri "Mâtemî" olan mahlasını şehzâdenin isteği üzerine "Hâtemî" olarak değiştirmiştir. Hâtemî, II. Selim (sal. 1566-74) tahta çıkınca padişahın müteferrikası oldu (İsen 1994: 303; Kılıç 2010: 1502-03; Solmaz 2018: 146). Gelibolulu Âlî, Âşık Çelebi ve Ahdî'nin de ifade ettiği gibi Hâtemî'nin Sultan II. Selim'le olan yakın münasebetine Sâ'î de dikkat çekmiştir:

Sözini geçirür mi Hâtemî Beg sikke-şüretle
Düşende luğfina mazhar düşer mi şeh Selim Hânüñ b. 15

Bir ara hamisi Turak Çelebi'nin katledilmesi üzerine yazmış olduğu matla yüzünden Terzizâde sanıyla meşhur olan Ulvî (öl. 1585)'nin katli için Kanuni Sultan Süleyman tarafından ferman çıkarılır. Bu ferman üzerine korkudan kaçan Ulvî, II. Selim'in tahta çıkmasıyla birlikte tekrar İstanbul'a döner. Ancak gurbette geçirdiği korkulu günler sonucu yakalandığı kuruntu hastalığı nedeniyle şaraba müptela olmuş ve bu özelliği müderris olduktan sonra da artarak devam etmiştir. Sabah akşam meyhaneden çıkmaz olan Ulvî, ayyaş kimselerle düşüp kalkmaya başlar (Şahin 2014). Ulvî'nin bu özelliğini, Sâ'î de dile getirmiştir:

*Sever mi Şâlihî 'Ulvî ider mi nûş-ı mey dâ'im
Daği pâ-mâl mi bi-çâre ol nağl-i ħurâmānuñ* b. 20

Emir Hâşim Çelebi'nin oğulları olan Emîrî (öl. 1580) ve Muhtârî (öl. ?) kardeş iki divan şairidir (Kılıç 2018: 339). Bu iki şairin kardeş olma hususundaki tezkirevî bilgiden Sâ'î de bahseder:

*Ya ol iki birâderler Emîrî ile Muhtârî
Geçinürler mi aqrânı yine Hassân u Selmānuñ* b. 21

Sâ'î, manzum mektubunda yukarıdaki şairler dışında Yedikuleli Azîzî (öl. 1585)'nin bîkr-i mana bulmadaki kabiliyetinden, Belîğî (öl. III. Murad dönemi 1574-95) ile Hüdâyî (öl. 1584)'nin şiir yazmadaki üretkenliklerinden, Fasîhî (öl. ?)'nin hicivdeki maharetinden, Kâtip Sırrî (öl. 1574)'nin içkiye olan düşkünlüğünden, Lutfî (öl. ?)'nin birtakım dertlerinin olduğundan, Çeşmî (öl. ?)'nin bir hayli nüktedan oluşundan ve Sâdik Bey (öl. ?)'in ise lugaz söylemedeki maharetinden de bahsetmiştir. Sâ'î, bazı şairler hakkında olumsuz değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu şairler; Lebîbî (öl. ?), Nüvîsî (öl. ?) ve Sıyâmî (öl. 1654-55)'dir.

Sâ'î'nin manzum mektubunda sadece şahıslar hakkında bilgi verilmemiştir. Her ne kadar Sâ'î, mektubun genelinde başta şairler olmak üzere İstanbul'daki şahısların son hâllerinden bilgi sahibi olma niyetini ön planda tutsa da İstanbul'un semtleri ve mimari yapılarından da dolaylı olarak bahsetmiştir. İstanbul, Edirne, Bursa, Galata, Tophane, Karaman, Balaban, Akbaba, Caferabad, Yenikapı, Molla Hamamı, Boğaziçi'ndeki kahvehane ve meyhaneler, bedesten ve Ekmel Tekkesi Sâ'î'nin manzum mektubunda adı geçen yer ve yapı adları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mektupta bahsi geçen bu yerler hakkında ayrıntılı tavsifler yapılmamıştır. Bu yerler, bahse konu olan şairlerle olan münasebetleri dolayısıyla dile getirilmiş ve bunlardan sadece birkaçının sahip oldukları özellikler ana hatlarıyla zikredilmiştir. Tophane semtinin rintlerin bir eğlence mekânı olması (2. beyit), Molla hamamının çokça rağbet görmesi (3. beyit),

meyhanelerin Boğaziçi sahillerinde bulunması (4. beyit), Karaman Semti'nin özellikle ikindi sonraları gezinti yeri olarak revaç görmesi (5. beyit), Yenikapı'nın güzellerin mekânı olması (60. beyit) ve Seydî Musa'nın kahvehanesinin Galata'da bulunması (84. beyit) yer isimleriyle ilgili verilen bu türden bilgiler arasındadır.

Çeviriyazılı Metin

Şehr-i Edirnedен Sâ'î-i Merhûm İstanbul Şu'arâsına İrsâl Eyledüğü Mektûbdur

Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün

1. Haber vir ey şabâ luṭf it nedür aḥvâli devrânun
Yine ra' nâlığı var mı Sitanbul u Galatanun
2. Gider mi Top-ḥâne semtine âlây ile rindân
Olur mı sâz u söz ile yine seyri Ḥasan Ḥânun
3. Aḳar mı ayağına şu gibi hep şâf-meşrebler
Şafâ kânı durur ḥaḳḳâ bu kim ḥammâmı Monlânun²
4. Esîri mi yine cân ile her rind-i ḳadeḥ-peymâ
Leb-i deryâdaki mey-ḥânelerde nûş-ı şahbânun
5. Yalı seyri idüp ḥübân ile şân gösterürler mi
Çıkar mı³⁴ seyri her ikindiden şoñra Ḳaramanun
6. Muşâfât üzre mi ' uşşâḳ ile dil-berân cümle
Bedestende bahâsı nicedür⁵ atlas u kemḥânun

² **Molla Hamamı:** Banisi kayınvalidesi divan şairi Hubbî Hatun'dan dolayı Hubbî Mollası veya Molla Çelebi olarak da tanınan Anadolu kazaskeri Mehmed Vüsûlî Efendi'dir. Tezkirelerdeki kayıtlardan anlaşıldığına göre cami ve hamam Mimar Sinan tarafından 969/1561-62 yılında inşa edilmiştir (İyianlar 2005: 243).

³ Dipnotlarda nüsha farkları gösterilirken şu kısaltmalar tercih edilmiştir: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi "T 1532" (Kısaltması T), Süleymaniye Kütüphanesi "Çelebi Abdullah 315" (Kısaltması S), Edirne Selimiye Kütüphanesi "22 Sel 2309" (Kısaltması E), Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kütüphanesi "ASL 322-339" (Kısaltması SÖ).

⁴ Çıkar mı: olur mı T.

⁵ bahâsı nicedür: nice arşımı T.

7. Güzeller vaşf idüp zībā ğazeller dir mi şā' irler
Kemāli ile var mı iştihārī⁶ ehl-i ' irfānuñ
8. Dutarlar mı el üzre gül gibi eş'ār-ı rengin
Sehī-ķad ğonce-femler yine **Bākī**⁷-i sühāndānuñ
9. Yine⁸ **Nev'ī Efendinün**⁹ daħi nev-ġüftesi var mı
Kemāl ü fazl ile oldur ġüzīni nev' -i insānuñ
10. Daħi¹⁰ müşkil-küşā-yı ħalk mı ol **Sūzeni-zāde**¹¹
Sitānbulda añna maħşüş mı fetħi mu'ammānuñ
11. Şafāda mı ' **İzārī**yle¹² **Misālī**¹³-i selīmü't-ṭab'
Kemāl-i i' tibārı var mıdur beyninde aķrānuñ
12. Muşaffā eyleyüp şemşir-i ṭa' n¹⁴ yine **Şānī Beg**¹⁵
Ġazādur diyü ķatline ider mi ķaşdın a' dānuñ
13. Yine ṭarz-ı ḥasende şī' r dir mi ' **İlmī-i Nāzik**¹⁶
Olur mı peyrevi vādīlerinde ehl-i ' irfānuñ
14. ' **Azizī Beg**¹⁷ yine merd-i ġüzin ķaşr-ı¹⁸ ' izzet mi
Alur mı kızlıġın her ġicede bir bīkr-i ma' nānuñ

⁶ iştihārı: iltifātı E.

⁷ **Bākī**: Devrin Sultanusşuarası olarak kabul edilen divan şairi (öl. 1600).

⁸ Yine: daħi T.

⁹ **Nev'ī**: Divan şairi ve ālim. Malkaralıdır. Asıl adı, Yahya'dır (öl. 1599).

¹⁰ Daħi: yine T.

¹¹ **Sūzenizāde (Ramazanzāde Mehmed Çelebi)**: Çaġdaşı ve meslektaşı Celālzāde Mustafa Çelebi'den ayırt edilmesi için Küçük Nişancı unvanıyla ve daha yaygın olarak babasına nispetle Ramazanzāde diye tanındı. Uzun süre Dīvān-ı Hümāyun kâtipliklerinde bulundu (öl. 1571) (Özcan 2003: 449).

¹² **İzārī (Pir Mehmed Efendi)**: Divan şairi. Bir müddet müderrislik yaptıktan sonra müderrislikten ayrılarak geçimini devlet büyüklerine nedimlik yaparak sağladı (öl. 1588).

¹³ **Misālī (Edirneli Hasan Çelebi)**: Divan şairi. Edirnelidir. Asıl adı, Hasan'dır (öl. 1608).

¹⁴ ṭa' n: ṭab' ın T.

¹⁵ **Şānī**: Divan şairi. Asıl adı, Mehmed olup Can Memi lakabıyla tanındı. Divan sahibidir (öl. 1586-87).

¹⁶ **İlmī-i Nāzik**: Divan şairi. Edirnelidir. Asıl adı, Ahmed'dir. Çeşitli yerlerde kadılık yaptı (öl. 1600).

¹⁷ **Azizī**: Divan şairi. Asıl adı, Mustafa olup İstanbul Yedikulelidir (öl. 1585).

¹⁸ ķaşr-ı: ehl-i T.

15. Sözüni geçirür mi **Hâtemî Beg**¹⁹ sikke-şüretle
Düşende luḫfına maḫzar düşer mi şeh Selîm Hânun
16. **Belîgiyle**²⁰ **Hüdâyî**²¹ güft-güdan yine fâriḡ mi
Çıkar mı tâze eş'arı ol iki pîr-i²² dânanun
17. **Faşıhî Beg** sözüni diñleyüp erbâb-ı²³ ' irfâna
G...tini zarbgîr hicv ile yırtar mı hîzânun
18. **Fürûḡî**²⁴ ile **Tab'îyle**²⁵ **Lisânî**²⁶ şî'r dirler mi
Nezâ'ir söylenür mi ittifâkı var mı yârânun
19. İder mi şâhid-i ma' nâda ḫalkun câmesin tebdîl
O **Şâdık Beg**²⁷ daḫi gülçîni mi her bir gülistânun
20. Sever mi **Şâlihî** ' **Ulvi**²⁸ ider mi nüş-ı mey dâ'im
Daḫi pâ-mâl mi bî-çâre ol naḫl-i ḫurâmânun
21. Ya ol iki birâderler **Emîrî**²⁹ ile **Muhtârî**³⁰
Geçinürler mi aḫrânı yine Ḥassân u Selmânun

¹⁹ **Hâtemî**: Divan şairi. Asıl adı, İbrahim olup Edirnelidir. II. Selim'e müteferrikalık yaptı (öl. 1595).

²⁰ **Belîgiyle**: Selîsiyle T.

Belîḡî: Divan şairi. İstanbul'da doğdu. Asıl adı bilinmemektedir. Asker kökenli şairlerdendir. III. Murad (sal. 1574-95) döneminde öldü.

²¹ **Hüdâyî**: Divan şairi. İstanbul'da doğdu. Asıl adı, Mustafa'dır. Mesleḡi müezzinliktir (öl. 1584).

²² pîr-i: merd-i T.

²³ diñleyüp erbâb-ı: diñledür mi ehl-i T.

²⁴ **Fürûḡî**: Divan şairi. Aslen Bursalıdır (öl. 1613).

²⁵ **Tab'î**: Bu dönemde aynı mahlası kullandığı belirtilen birkaç şair vardır. Bunlardan hangisi olduğu tespit edilememiştir.

²⁶ **Lisânî**: Divan şairi. Asıl adı, Yahya olup İstanbulludur (öl. 1609).

²⁷ **Şâdık Bey**: Edirneli, Dîvân sahibi bir şairdir (öl. 1588).

²⁸ **Ulvi**: Divan şairi. İstanbulludur. Asıl adı Mehmed olup Derzizade sanıyla meşhurdur. Divan sahibidir (öl. 1585).

²⁹ **Emîrî**: Divan şairi. İstanbulludur. Asıl adı Mehmed olup Emir Hâşim Çelebi'nin oḡlu, şair Muhtârî'nin de ağabeyidir (öl. 1580).

³⁰ **Muhtârî**: Divan şairi. İstanbulludur. Emir Hâşim Çelebi'nin oḡlu, şair Emîrî'nin ise kardeşidir.

22. İder mi ahve-hane vaşfin 'İlmî-i aramanî³¹
Çalar mı berşini öte ucu mıdur³² mıhranuñ
23. Sever mi ryan dil-berleri ol Sırrı³³-i ktib
İçer mi bdeyi meyyl³⁴ mi cm-ı muřaffanuñ
24. Leafet var mı řeklinde hem ol³⁵ Vlî³⁶-i maźlumuñ
Adın añmaz mı hergiz pr ile nazm³⁷ u inřanuñ
25. Ferdunuñ³⁸ 'Alî Blîsi gitdi mi onanmaya
Nedür avli derd-i hicr ile Hilmî³⁹-i řeydanuñ
26. Pesend eyler mi huban-ı zamn evz' u evarın⁴⁰
Nedür hali Hiřarî Muşlı diyen řim-i řimanuñ⁴¹
27. Ben anuñ blbl-i nlanıyam glzar-ı 'lemdede
Muarra mı yine gl-rhları ol İbn-i 'Ořmanuñ
28. Sever mi şeyh-zade m-miyanı pk 'aşık mı
Yanınca syeveş p-ml mi ol serv-i blanuñ
29. Konuşmaz mı siphice husncek şeyh-zadeyle
Bıyıın bala kesmez mi yine ol Hacı Mervanuñ
30. Ser-efrz u ser-med dil-ber-i mmtz şoruçı
Önince tg-ı şhiyi eker mi mr-i mranuñ

³¹İlmî: Divan şairi. Karaman'a balı Ermenek'te dodu. Bir hatibin oludur. Örenimini tamamladıktan sonra 963/1555-56 yılında İstanbul'a giderek Kanuni Sultan Sleyman'a sunduu bir kasideyle dikkatleri ekti.

³²berřini öte ucu mıdur: yine berşini öte ucu mı T.

³³Sırrı: Divan şairi. Trabzonludur. Asıl adı, Mehmed olup eşitli devlet ricaline ktiplik yaptı (öl. 1574).

³⁴İçer mi bdeyi meyyl: İder mi bde-i maħmrı E.

³⁵hem ol: daı T.

³⁶Vlî: Divan şairi. Yenipazar'da dodu. Asıl adı, Ahmed'dir. Kadılık yaptı (öl. 1598-99).


³⁷nazm: şi' r E.

³⁸Ferdun: Divan şairi. İstanbulludur. Asıl adı, Ahmed'dir. Devrinin önde gelen brokratlarındandır (öl. 1583).

³⁹Hilmî: Bu dönemde yaşadığı belirtilen Hilmî mahlaslı bira şairiden hangisi olduu tespit edilememiştir.

⁴⁰huban-ı zamn evz' u evarın: halin ele alur mı gnlini hibbanuñ S.

⁴¹Bu beyit, T'de yoktur.

31. Çalar mı pâreye 'uşşâkı her gün **Dürzi İbrâhîm**
Yolın bekler mi hûblar her gice ol çeşm-i fettânûñ
32. Kõlında mı daħi ol tîrger **Qazzâz Maħmûduñ**⁴²
Kemâlî ile var mı eyliĝi⁴³ ħançerli sultânûñ
33. Bilürler mi yine qadrini 'uşşâkuñ⁴⁴ müzellefler
Tamâm a' lâlûĝı var mı Ĥudâvirdiyle Tûbânûñ
34. Ben anuñ zelle-i sîmininûñ âşüfte-ħâliyem
Daħi bir zevke qâbil yiri⁴⁵ var mıdur Balabanuñ
35. Aşaĝı çireĝi a' lâ mı daħi⁴⁶ orta pehlûnuñ
Yine kuyruk şoķumı ile zevki var mıdur anuñ
36. Müferriħ⁴⁷ qahvelerle qahve-ħâne daħi işler mi
Yine dîvânesi mi **Kör Cebeci Qaraoĝlanuñ**
37. Urum Şolaķ işitdük qahve-ħâne çâvuşı olmış
Begenmez mi yine  birisini fincânûñ⁴⁸
38. **İmâm-zâde** daħi üftâdesi mi **Camcı-zâde**yle
Boyacı-zâde ol mey-ħâneci maħbûb-ı tersânûñ
39. Gulâm-pâreleri ħalk içre arar yine⁴⁹ bulur mı
Çıkar mı torısına keçi mihrezden çıraqmanuñ
40. Biz andayken **Hevâyi**⁵⁰ ırmaĝ isterdi Sitanbuldan
Ĥırıldısı şavuldı mı ola şonında ' ayyânûñ

⁴² Ol: - S., SÖ.

⁴³ Kemâlî ile var mı eyliĝi: Yine a' lâlûĝı var mıdur o T.

⁴⁴ yine qadrini 'uşşâkuñ: qadrini 'uşşâkuñ ol iki T.

⁴⁵ zevke qâbil yiri: seyre qâbil zevki T.

⁴⁶ Daħi: yine T.

⁴⁷ Müferriħ: mübahħar T.

⁴⁸ Bu beyit, T'de yoktur.

⁴⁹ yine: daħi T.

⁵⁰ **Hevâyi**: Divan şairi. Bursalıdır. Asıl adı, Mustafa'dır (öl. 1606).

41. Yanınca gezdürür mi [ol] cıluz⁵¹ tazısını daği
Yuvalanur mı eṭrāfında ḥaṅṭal boḫlı bostānuñ
42. Kaçurduğı uyuz tazısın añup daği aḡlar mı
Yine **Ḳanburi Ḳāşif** yügrügi mi k'orta meydānuñ
43. 'Acem-zāde odası çengiyānuñ tekyegāhı mı
Yine şorbası çıkar mı şeb-i cum' ayla ferdānuñ
44. Ziyāfet deynin itdi mi edā ol bellü Beg-zāde
Daği şırtında mı eski bezerli fuṅnası anuñ
45. Terāşı geldi mi ol **Ḳābilīnūñ**⁵² ḥaṭṭı ḳābil mi
Üzer mi bıyıḡın ḡırbāl-çihre ser-tırāş anuñ
46. Dibāḡat eylemez mi çihresin **Tācir 'Alī Bālī**
Müseyyeb mi daği ol aḳçeli ḳarısı ortanuñ
47. Ḳarıdı gitdi daği şivesin ḳomaz mı⁵³ **Ḳız Muşlī**
Sever mi ḡāh'ı anı 'aşḳ ile Maḥmūd Paşanuñ
48. **Baba Müştāk** ider mi g..tlerin zevḳin yine bol bol
Daği ḥükkām mı ortalarında bāḡ u bostānuñ
49. Ḳul oḡlıdur nice yoldaşlıḡı olmuş durur zāhir
Muḳarrer mi 'Alī ḳodoşa tīmār emri Paşanuñ
50. Edirne ḥaḫımuñ ḫālinden istifsār iderlerse
Diyesin her biri āşüftesi şaḥn-ı gülistānuñ⁵⁴
51. Ḥalāş oldu mı **Luṭfī** bend-i gird-āb-ı felāketden
Küçük cinn ile anlar şavdılar mı nekbetin anuñ

⁵¹ cıluz: uyuz E.

⁵² **Ḳābilī**: Divan şairi. İstanbul'un Gürānī mahallesindendir. 1566/67 ile 1586 yılları arasında öldüğü tahmin edilmektedir.

⁵³ daği şivesin ḳomaz mı: ḳomaz mı şivesin daği T.

⁵⁴ āşüftesi: āsūdesi E; odası S.

52. ‘**Ubeydî**⁵⁵ yumdı göz dāru’l-fenādan eyledi rihlet
Ferāğı var gazel tarzından **Emri**⁵⁶-i sūhandānuñ
53. Şikār ile muqayyeddür görünmez şehirde ekser
Kaḏā-yı Edrinedür cilvegāhı **Mir**⁵⁷ **Kaplanuñ**
54. Olup her gün müdāvīm diñleyenler işidürler mi
Yine **La’lîn Kabādan**⁵⁸ kışşasını şāh-ı merdānuñ
55. Daḡi **Topçı** ‘**Alînüñ** altı ayda doğdı bir oḡlı⁵⁹
Babası kaçdı gitdi anası ḡodı adın anuñ
56. Bu ebyāt-ı dürer-bārı ilet şehir-i Sitānbūla
Yazılsun her birisi şihḡatı kaşd ile yārānuñ
57. Ferāğum var benüm⁶⁰ ḡalk-ı cihānuñ medḡ ü kaḡḡinden
Maḡabbetle murādum zıkr ider a’ lānuñ ednānuñ
58. Muḡaşşal **Sā’î**-i āşüfte-dil bu deñlü sa’ y itdi
Eger sen daḡi a’ lā⁶¹ eyler iseñ kendü iḡsānuñ
59. Varur mı ḡāhı yārān Cān-fezā vü Ca’ fer-ābāda
Çıkar mı seyre zevraḡlar ile ḡumşalda deryānuñ
60. Müzeyyen mi felekler gibi gün yüzlü meleklerle
Yine⁶² zevḡi Yeñiḡapuda her ḡāk-ı mu’ allānuñ
61. Daḡi zen-pāre mi **La’lî**⁶³ kemāl ile meşāhir mi
Yine pejmürdelik şeklinde ol verd-i muḡarrānuñ

⁵⁵ **Ubeydî**: Divan şairi. Edirne’de doğdu. Asıl adı, Abdurrahman’dır. Divan sahibidir (öl. 1573).

⁵⁶ **Emri**: Divan şairi. Edirne’de doğdu. Asıl adı, Emrullah’tır. Divan sahibidir (öl. 1575).

⁵⁷ **Mir**: Şîr T.

⁵⁸ **Lâlin Kaba**: Bursalı Seyit Mustafa Çelebi, III. Murat (sal. 1574-95) dönemi meddahlarındandır (öl. 1601).

⁵⁹ bir oḡlı: oḡlanı T.

⁶⁰ Ferāğum var benüm: Ferāğı var anuñ E.

⁶¹ A’ lā: eyce E.

⁶² Yine: Var mı E.

⁶³ **La’lî**: Divan şairi. İstanbulludur. Asıl adı, Mehmed’dır. Müderrislik yaptı (öl. 1611).

62. **Lebîbî**⁶⁴ âb-ı rûy-ı zümre-i hayl-i helâ-ğ'orân
Yine şâ'ir geçinüp mühmelâtın yir mi dünyânuñ
63. Der-i⁶⁵ erbâb-ı devletde başın gözin yararlar mı
Nüvisî⁶⁶ mağlaş idüp herze yiyen cimrî'cingânuñ
64. **Şıyâmî**⁶⁷ diñüz kör **Nâlişî**⁶⁸ cem'ide divânın
İşiden kimseler cânına la'net okuya anuñ
65. Geçinür gâyet ile nüktedân ol **Çeşmî**⁶⁹-i remmâl
Bilür mi müşteri'hağladuğın yanında oğlanuñ
66. **Peyâmî**⁷⁰ mağlaş ile şî'r dir mi yoğsa fâriğ mi
Dağî mümtâz-ı dil-ber mi Mehemmed Hânı Bursanuñ
67. **Mü'ezzîn-zâde** âşüb-ı dilüm cânım Mehemmed Şâh
Şorup hâlin ele alur mı göñlini ehibbânuñ
68. Yine zerrîn-küleğ mi şem' gibi Yûsuf-ı şânî
Serîri Mışr-ı'izzet mi yiri ol mâh-ı Ken'ânuñ
69. 'Aceb çarpılmış idi **Cin Hüseyne** bu dil-i remmâl
Perişân oldı derd-i hicr ile ol perişânuñ
70. Sever mi ya ser-âmed **Muşlî**-i nâ-puğte divâne
Gedâyî⁷¹ pây-mâli mi dağî ol nağl-i zîbânuñ⁷²
71. Ağaççı-zâde çaluba çeker mi varuban her gün
Yine taqyâların dükkânda yorğancı Süleymânuñ

⁶⁴ **Lebîbî**: Divan şairi.

⁶⁵ Der-i: varup T.

⁶⁶ **Nüvisî**: Divan şairi.

⁶⁷ **Şıyâmî**: İstanbul Galatalıdır. Asıl adı, Mehmet Ali'dir. Divan sahibidir (öl. 1654-55).


⁶⁸ **Nâlişî**: Divan şairi.

⁶⁹ **Çeşmî**: Divan şairi.

⁷⁰ **Peyâmî**: İstanbullu olup bir yayabaşının oğludur. Sultan III. Murat dönemi şairlerindedir.

⁷¹ **Gedâyî**: Divan şairi. Antakyalıdır. Mesleği kâtiplik olan şair, özellikle nestalikte ustaydı.

⁷² nağl-i zîbânuñ: serv-i bostânuñ T.

72. Ya **Haydar-zāde** düzgünle düzünüp koşunurlar mı
Taķılur mı g...tine anlaruñ eşķāşı dūnyānuñ
73. Çevirür çevirür ardına ķor mı surnāci⁷³ piri
Ķalaķlı yanını tezgāhmuñ ardında surnānuñ
74. Yeñi ħünkār ķulı vardı mı yārān-ı Sitānbūla
Girībānī güzelle aşlı ne itdūgi da' vānuñ
75. Dūdük şurna çalar mı gāhī⁷⁴ aĥvel şurnazenbaşı
Başı hoş mı anuñla **Yārī**-i şūĥ-ı dilārānuñ
76. Beşirle Ğonce Aĥmed ķan  şeh-levendüm mi
İkisi daĥi maryolları oldu mı ķadırģanuñ
77. Yine lāf u güzāfın diñlemeden ĥalk 'āciz mi
O mir-i 'āşıķānuñ mübtelāsı **Ķara Yahyā**nuñ
78. Ayak ĥaffāf[ı] mıdur daĥi ol Bayram ile Turgud?
Arāzil pāzvengi gūşesin bekler mi dükkānuñ
79. Şalar mı nerdübānī **Muşlī**yine dehre āvāzi⁷⁴
İder mi seyrini her dem Ħicāz ile Şıfāhānuñ
80. 'Arab zıkrin oķurlar mı yine **Altuncı-zāde**yle
Olur mı seyri Ekmel Tekyesinde⁷⁵ yine⁷⁶ aĥbābuñ
81. Alurlar mı öñüni çalgıcı çingāneler yolda
Beni şalduñ uzak yollara diyü Aķbabanuñ
82. İder mi ĥalkā şekvāyı Ħasandan taķyeci ĥ'āce⁷⁷
Yine dükkānı menzilgāhı mıdur ĥayl-i ĥübānuñ⁷⁸

⁷³ surnāci: şurnāci S.

⁷⁴ āvāzi: āvāze S.

⁷⁵ **Ekmel Tekyesi**: Fatih Sofular semtinde Şeyh Ekmeleddin Efendi'ye nispetle Ekmel Tekkesi diye anılan Halveti tekkesi.

⁷⁶ Yine: gāhī S, T.

⁷⁷ taķyeci ĥ'āce: taķyeci-zāde SÖ.

⁷⁸ ĥübānuñ: cūvānānuñ E.

83. Unutturdu⁷⁹ mı na' lîni ya **Hâfız-zâde**-i Mıŝrî
Mücellidle yinür mi berŝi ol Nûh-ı Yehûdânũ
84. Mıŝırda kâhve-i ' Oŝmândan tercih iderler mi
Kâlatada iĉenler kâhvesini **Seydî Mûsânũ**
85. O⁸⁰ Kûtahyalılar iŝledürler mi **Siyâvuŝı**⁸¹
Tonanma itdiler mi seyri çıkdı mı tonanmanũ
86. Yakında küfri ŝâbit oldu mı **Koca Malĝoĉũ**⁸²
O ĥinzîr oldu mı perĥizkârı ehl-i tuĝyânũ
87. Kekez oĝlanlarũ g...ti bezi ol **Ŗâmî**-i pâzeng
Yanınca destmâlin götürür mi daĥi yârânũ
88. Öñine uğrayanı ĉalup alur mı kâra ĥinzîr
Vücûdı var mı⁸³ yanında o rûbâh bezistânũ
89. İder mi **Ŗâfi'** ĥavzında ĝuŝl kîr-i nâ-pâki
O muĝlim **Kâtibî** dürzilerũ pîr ü tüvânânũ
90. Sa' âdet-ĥânesinde gösterür mi gâhî yârâna
Yeşil Beg ĉengini ĉaĝanesini rûĥ-efzânũ
91. **Ŗuyolcı oĝlı** peyveste iki ĥünî-i bed-ĉihre⁸⁴
Gezer mi ortada menfûrî mı a' lânũ ednânũ
92. Aĝaçdan düşdi mi zihĝirci-zâde **kefşger Yahyâ**
Yiyelden daĥi itmezler mi seyrin[i] Galatanũ
93. Zârîfâne sipâhîler inerler mi binerler mi
Ata ' âşık velî g...tler esîri mi yine ŝânũ

⁷⁹ Unutturdu: unutuldu mı E.

⁸⁰ O: ya E.

⁸¹ **Siyavuş Paşa**: Kanijelidir. III. Murad döneminde üç kez sadrazamlık yapmıştır (öl. 1602) .

⁸² Malĝoĉũ: mel' unũ T.

⁸³ var mı: yok mı T.

⁸⁴ iki ĥünî-i bed-ĉihre: o bengî dün u bed-ĉihre T.

94. Elinde gonceveş tûmâr ile luğaz-ı⁸⁵ güftârı
O **Şadıķ Beg** yine gülçinidür gülzâr-ı ma' nānuñ
95. Gözüm yaşı gibi rāh-ı⁸⁶ Sitānbūla revān oldu
Fedāyī Beg o nūr-ı dīdesi a' yān-ı insānuñ
96. Gidiler serveriyken h̄ızler ser-⁸⁷ askeri oldu
Acā'ib şāmı varmış **Üsküdarī Bulğur Ağanuñ**⁸⁸
97. Şadā-yı sūz-nāki hayli inler ķalb-i maħzūnı
Varur na' t-ı şerīfin diñledür **H̄ānende Arslanuñ**
98. Temāşā-yı cemāl-i bā-kemāli gön̄lümüz egler⁸⁹
Üzegir-zāde⁹⁰ ol sim̄in-beden mümtāz-ı⁹¹ h̄übānuñ⁹²
99. Muħaşşal kışşayı taṭvīl kılduñ muħtaşar it gel
Haķīķatde degül ķaṭresin şerḥ itmege_⁹³ ummānuñ
100. İde pīr ile tā ki bu maķūle kışşayı taķrīr
Cevābında şavāb olmaķ gerek ol merd-i dānānuñ⁹⁴
101. Kerem idüp edāsını şadedden⁹⁵ itmeye h̄āric
Murādum bu irince gūşına erbāb-ı ⁹⁶ irfānuñ
102. Edeb itsün ri' āyet itmesün küstāhlıķ kimse
Haķīķāt h̄ālī yoķdur hiç ferde aşlı bühtānuñ⁹⁶

⁸⁵ luğaz-ı: mağz-ı T.

⁸⁶ rāh-ı: elden T.

⁸⁷ Oldı: olmuş E.

⁸⁸ **Üsküdarlı Bulğur Ağa**: Asıl adı, Abdurrahman'dır. Sancak beyliğı yaptı.

⁸⁹ Temāşā-yı cemāl-i bā-kemāli gön̄lümüz egler: Şafāyı ṭāb'-ı taḥşil eylerüz seyr-i cemālinden T.

⁹⁰ Üzegir-zāde: Öreke-zāde T.

⁹¹ mümtāz-ı: muḥtārı T.

⁹² h̄übānuñ: devrānuñ E.

⁹³ Bu beyit, T ve S'de yok.

⁹⁴ Bu beyit, T ve S'de yok.

⁹⁵ şadedden: ḥaddden T.

⁹⁶ H̄āl: gerek E.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatında bazı türler hem manzum hem de mensur şekilde kaleme alınmıştır. Bu türlerden biri de mektuptur. Mensur olanlar genellikle münşeat adı verilen mecmualarda toplanmış, manzum olanlar ise şairlerin divanlarında ve çeşitli şiir mecmualarında karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmamızın da konusunu oluşturan manzum mektuplar; gazel, kaside, mesnevi, murabba gibi farklı nazım şekilleriyle kaleme alınmışlardır. Manzum mektup yazımının adeta bir moda hâlini almasında ve şairler tarafından revaç bulmasında 16. yüzyıl şairlerinden Deli Birader Gazâlî'nin Mekke'den İstanbul şuarasında gönderdiği mektubun önemli bir rolü olmuştur. Deli Birader'in bu mektubuna Zâtî, Rûmî ve Kâtip Câfer Çelebi aynı üslupla cevabi olarak manzum mektup yazmışlardır. Bu mektupları müteakiben farklı şehirlerde olan ve bu tarzda birbirlerine mektup yazan şairlerin sayısında bir hayli artış olmuştur. Bu şekilde manzum yazmayı tercih eden şairlerden birisi de Sâ'î'dir.

16. yüzyıl şairlerinden olan Sâ'î'nin, hicve ve hezle yatkın bir mizaca sahiptir. Özellikle Can Memi lakaplı Sâ'nî ile karşılıklı hicivleri meşhurdur. Sâ'î, Edirne'den İstanbul şairlerine gönderdiği 102 beyitten müteşekkil manzum mektubu, kaside nazım şekliyle yazmıştır.

Manzum mektupların birçoğunda olduğu gibi saba yeline seslenerek mektuba başlayan şair, ondan soru yoluyla İstanbul'daki bazı şahısların ve mekânların hâllerinden bilgiler almak istemiştir. Mümkün olduğunca her beyitte şahıs veya yer adı zikreden şair, bunların sahip oldukları bazı özellikler hakkında da bilgiler vermiştir. Tezkireler ve biyografik kaynaklardaki değerlendirmelerle örtüştüğü görülen bu bilgiler, şairin yaşadığı dönem hakkında bilgi vermesi bakımından oldukça önemlidir. Eserde sade ve akıcı bir dil kullanılmış, mizahi bir üslup tercih edilmiştir. Eser, bazı beyitlerde müstehcen ifadeler de barındırmaktadır. Ancak bu durum, şairin mizahi üslubu göz önünde bulundurulduğunda normal görülmelidir.

Kaynaklar

Açıkgöz, Namık (2017). *Riyâzü's-Şu'arâ*, Ankara: KTB. Yayınları. [E.T. 05.03.2018]. e-kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/54137,540229-riyazu39s-suarapdfpdf.pdf?0>.

Ak, Coşkun (2001). *Bağdatlı Rûhî Divânı, Karşılaştırmalı Metin*, Uludağ Üniv. Yayınları, Bursa.

Akbayar, Nuri (hızl.) (1996). *Mehmed Süreyya, Sicill-i Osmânî (Yâhud Tezkîre-i Meşâhir-i Osmânî)*, C. 5. Kültür Bakanlığı-Tarih Vakfı Ortak Yayınları, İstanbul.

Bozkurt, Nebi (2004). “Mektup”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 29, Ankara.

Canım, Rıdvan (2018). *Tezkiretü’ş-Şu’arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ*, Ankara: KTB. Yayınları. e-kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0>, [Erişim Tarihi: 01.02.2019].

Çakır, Ömer (2005). *Türk Edebiyatında Mektup*, Gazi Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Dehhoda, Ali Ekber (1373). *Müessese-i Lugatnâme-i Dehhoda*, C. 13, Tahran.

Develi, Hayati ve Rifat, Sâmih (2002). *Sâî Mustafa Çelebi, Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Yapılar Kitabı-Mimar Sinan'ın Anıları)*, Koçbank Yayınları, İstanbul.

Durmuş, Tuba İşinsu (2014). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, [E.T. 20.05.2019], <http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=6116>.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1965). “Hurûfilik ve Mir-i Alem Celâl Bik’in Bir Mektûbu”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XIV, s. 93-110.

Hamami, Erdal (2001). *Râmî Dîvânı*, KTB. Yayınları, Ankara.

İsen, Mustafa (1994). *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

İyianlar, Arzu (2005). “Molla Çelebi Külliyesi”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 30, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, İstanbul, s. 243-45.

Kayabaşı, Bekir (1997). *Kâfzâde Fâ'izî'nin Zübdetü'l-Eş'âr'ı*, İnönü Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, Malatya.

Kılıç, Atabey (1996). “Mirzâ-zâde Ahmed Neylî ve Manzum Bir Mektûbu”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, Sayı 101, s. 193-204.

Kılıç, Filiz (2018). *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, Ankara: KTB. Yayınları. e-kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0>, [Erişim Tarihi: 01.02.2019].

Kurnaz, Cemal ve Mustafa Tıncı (hızl.) (2001). *Mehmet Nâil Tuman, Tuhfe-i Nâilî- Dîvân Şâirlerinin Muhtasar Biyografileri*. C. II. Bizim Büro Yayınları, Ankara.

Mecmû'a-i Eş'âr, Edirne Selimiye Kütüphanesi, 22 Sel 2309, vr. 11a-12a.

Mecmû'a-i Eş'âr, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, T 1532, vr. 149b-150a.

Mecmû'a-i Eş'âr, Süleymaniye Kütüphanesi, Çelebi Abdullah 315, vr. 53b-55a.

Okay, Orhan (2004), "Mektup", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 29, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, İstanbul. s. 17-18.

Okuyucu, Cihan (2004). *Ereğlîli Turâbî Dîvânı*, Fatih Üniv. Yayınları, İstanbul.

Saatçi, Suphi (2008). "Sâî Mustafa Çelebi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 35, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, İstanbul. s. 539-41.

Solmaz, Süleyman (2018). *Gülşen-i Şu'arâ*, Ankara: KTB. Yayınları. [Erişim Tarihi: 01.05.2019]. e-kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56733,ahdi-gulsen-i-suarapdf.pdf?0>.

Sungurhan, Aysun (2017). *Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkîretü's-Şu'arâ*, Ankara: KTB. Yayınları. [Erişim Tarihi: 01.03.2019]. e-kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-83504/kinalizade-hasan-celebi---tezkiretus-suara.html>.

Şahin, Esmâ (2014). "Ulûî, Terzi-zâde Mehmed Ulûî Çelebi", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, [E.T. 22.05.2019], <http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=3891>.

Şehrengîz ve Nâme Mecmuası, Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kütüphanesi, ASL 322-339.

Şemseddin Sâmî (1314). *Kâmûsu'l-Âlâm*. C. 4, Mihran Matbaası, İstanbul.

Yavuz, Fikri ve İsmail Özen (hızl.) (1972). *Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri*. C. 2. Meral Yayınları, İstanbul.

Zavotçu, Gencay (2009). *Zehr-i Mâr-zâde Seyyid Mehmet Rızâ, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Tezkiresi*. Ankara: KTB. Yayınları. [Erişim Tarihi: 01.01.2017]. e-kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-83506/zehr-i-mrzâde-seyyid-mehmed-riza---tezkire-i-riza.html>



Dr. Öğr. Üyesi Selim GÖK 

Karabük Üniversitesi
Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu,
Büro Hizmetleri ve Sekreterlik
Karabük/TÜRKİYE
selim_gok@hotmail.com

HAYRETÎ DİVANI'NDA "DELİLİK" KAVRAMI VE "ZİNCİRLİ DELÜLER"

THE CONCEPT OF "CRAZINES" AND
"CHAIN CRAZY" IN THE HAYRETÎ
DİVAN

ÖZ

Kaynaklar, Vardar Yenice'li Hayretî'nin tasavvufî lirizmi yanında laubali oluşundan bahsetmektedir. O, fevri ve sivri dilli söylemleriyle sosyal/siyasi eleştiriyi seven, klasik şiirin gelenek dairesinin dışındaki hayalleriyle geleneği güncelleyen orijinal bir şairdir. Tezkire yazarları da onun bu yeteneğinin ve şiir tarzının kuvvetini tescillemektedir. Bu bağlamda şair Hayretî'nin üslubuyla Divanı'ndaki şiirlerde "delilik" kavramı farklı formlarda kullanılmıştır. O'nun Kalenderî bir çevreden ilham almış olması da bu çeşitlenmeyi desteklemiştir. Bu yaşantı bağlamında onun, "zincirli deli" tasvirleri ve kurguları bir terkip içerisinde değerlendirilecektir. Nihai olarak bu çalışma, onun mizacıyla şiir zevki arasındaki irtibatın misalli ve mukayeseli tahkikinden mürekkeptir.

Anahtar kelimeler: Hayretî, kalender, delilik, zincir, Vardar Yenicesi.

ABSTRACT

Sources is speak of bee to familiar Hayretî from Vardar Yenice as well as his mystical lyricism. He is an original poet who loves social/political criticism with his impulsive and sharp language discourses, and updates the tradition with the dreams outside the tradition circle of classical poetry. Tezkire writers also testify to the strength of his talent and style of poetry. In this sense, the concept of madness was used in different forms in the poems of the poet Hayretî in the style of the poet Hayretî. His inspiration from a Calender environment also supported this diversification. In this regard of living; chain inserts and fictions will be evaluated in a composition. Ultimately, this work is consist of the comparative and comparative analysis of the connection between its temperament and the pleasure of poetry.

Keywords: Hayretî, calender, craziness, chain, Vardar Yenice.

Atıf@	Araştırma Makalesi Selim Gök. "Hayretî Divanı'nda "Delilik" Kavramı ve "Zincirli Delüler"", <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi</i> [Journal Of Academic Literature], Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 77-98. Yükleme Tarihi: 27.09.2019 «» Kabul Tarihi: 18.10.2019 «» Yayımlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.626024
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

Giriş¹

Klasik şiir, aşktan dolayı aklını yitirmiş divanelerin sıklıkla işlendiği bir hayal dünyasına sahiptir. Bu nedenle şiirlerde “aklı ve şuuru yerinde olmayan, çılgın, meczup, düşkün” (Şemseddin Sami, 2004: 618) olarak tasvir edilen deliler, şairlerin “rind” oluşlarına da bir benzetme olarak kullanılmıştır. Çünkü şairler, âşığın gözünden yazdıkları şiirlerle “içmediği şarabın mest, görmediği güzelin âşığı, çekmediği derdin divanesi” olmuşlardır. Bu yönüyle klasik şiirde sıklıkla işlenen “divane âşık” terkibi de esasında şairin ruhî hüviyetini ortaya koyan bir tariftir. Çünkü “divanelerde de halktan kaçış ve inziva psikolojisi görülür. Bunun yanında topluma zararı olabileceği düşünülen divaneler zincire vurulur ya da bir yere hapsedilir. Bu nedenle divanenin hareket alanları kısıtlanarak tutsak esir hayatı gibi bir hayat yaşamaya mecbur edilirler. Fakat divanede müşahede edilen bu bedensel esaret, şairlerce ruhsal özgürlük olarak yorumlanmıştır” (Erkal, 2014: 229). Bu bahiste şairlerin dahil oldukları hayalî dünyadan ve büründükleri rindane tavırdan ayrıca bahsetmek gerekmektedir. Çünkü “divan şiirinde “âşık” tipi, çoğu zaman “şâir”in şahsıyla özdeşleştirilir. Şairler de hangi meşrepte olursa olsunlar kendilerini birer “abdal” olarak idealize ederler”. Aslında “sofu/zahit” tipine bir tepki olarak da idealize edilen “abdal” tipi, idealize edilen “âşık” tipinin de ana hatlarını oluşturur” (Şentürk, 2015: 141-142).² Bahsi geçen bu tipler, yaşanan çevrede somut örneklerine rastlanan tanıklara da işaret edebilir. Bu yönüyle tezkire yazarlarının da “rind-i laubali” olarak niteledikleri Hayretî'nin yaşadığı çevre, “şairlik ve abdallık” kavramları arasındaki irtibatı destekleyici bir unsur olmuştur. Bu nedenle onun şiirlerinde “delilik”; yerel bir üslupla zaman, muhit ve kişiler bağlamında tasvir edilmiş ve bu tasvirler klasik şiir geleneğindeki “gerçeklik” ve “hayal” irtibatını ortaya koymuştur. Zaten “fakr, tecerrüd, melâmet, vahdet-i vücûd gibi fikirleri olan, boyunlarındaki halkalarıyla dikkat çeken, hiçbir şeye aldırış etmeyen ve kontrol edilmelerinde ciddi sorunlar yaşanan Kalenderîlerin (abdalların) hem ruhen hem de görüntü itibarıyla şiirdeki divanelere benzetilmesi de bu irtibat dolayısıyladır. (Azamat, 2001: 255-256; Şentürk, 2015: 145). Bu yüzden *Hayretî Divanı*'ndaki “delilik, zincirli deli” kavramlarının daha iyi anlaşılabilmesi için Hayretî'nin yaşadığı çevrenin zihniyet unsurlarına ve fikirlerine müracaat edilmesi anlamlı bilgiler ortaya koyacaktır. Nihai olarak

¹ Bu çalışmada, kısmî olarak “Hayretî Divanı Sözlüğü [Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük]” isimli yayınlanmamış doktora tezinin verilerinden istifade edilmiştir.

² Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için (Şentürk, 2015)'in ilgili sayfalarınıza bakınız: (s. 141-220).

hem geleneği hem de gelenek dışı manaları bir terkiplerle işleyen Hayretî'nin benimsediği şiir anlayışı ona ve onun yaşadığı coğrafyaya dair edebî kanaatler elde etmeyi kolaylaştıracaktır.

Hayretî'nin Edebî Çevresi ve Fikirleri

Hayretî (öl. 941), tımar sahibi kalenderî bir şairdir (Solmaz, 2005: 129). Hasan Çelebi, onun için "Kân-ı belâgat u eş'âr ve ma'den-i şu'arâ-yı 'âlfî-mikdâr müşâbih-i cennâtin tecrî min tahtihî'l-enhâru³ olan Yenice-i Vardardandır." ifadelerini kullanır (Sungurhan-Eyduran, 2009: 259). Çünkü Vardar Yenicesi⁴, İstanbul'dan sonra şair yetiştirmede ve şiir mahsulü ortaya koymada önemli merkezlerden⁵ bir tanesi olmuştur (İsen, 2009: 49-55). Âşık Çelebi, o yöreler için "rivayet ederler ki Prizren'de oğlan doğsa adından önce mahlasını koyarlar. Yenice'de doğan oğlan baba diyecek vakit Farisî söyler. Priştine'de oğlan doğsa dividi belinde doğar." demektedir (İsen, age., s. 53). Bu nedenle "şu'arâ ve zurefâ menşe'i" (Kılıç, 2010: 639) olarak tanımlanan bu yöre, birçok şaire ve şiire ilham kaynağı olmuştur. Hayretî de bu kaynaktan yetişmiş özgün bir şairdir. Fakat onun hayatında dönüm noktaları vardır. Bunlardan en meşhuru Hayretî, onun sarayda iltifat gören yakın arkadaşı Hayâlî ve Sadrazam İbrahim Paşa arasında geçer:

".....bir gün paşa-yı mezbûr Hayretîye lutf u mekremet ü ihsân ve terbiyet kasdın idüp" (arkadaşı) Hayâlî'ye "hemşehrün Hayretîyi bilür misin?" dediği vakit Hayâlî: ".....'âdet-i ebnâ-yı zemân üzre ki mübâ'adet ü mügazat-ı ihvânda birâderân-ı Yûsufdan

³ "...içinden ırmaklar akan (cennet bahçesi)..."(Bakara, 266)"(Kur'an-ı Kerim Meali, 2010: 44)

⁴ "Vardar Yenicesi: Vardar Kazası, Selânik Sancağı (Yenice-i Vardar)" (Akbaýar, 2001: 166). "Yunanistan'ın batısındaki "Giannitsa" kasabası adları ile de anılmaktadır" (Tuğlacı, 1985: 407).

⁵"Rumeli'deki sanat ve kültür merkezlerinden Edirne ve Gelibolu'yu hariç tutarsak Manastır, Filibe, Saraybosna'dan sonra en fazla şair yetiştiren şehir, Vardar Yenicesi'dir. Vardar Yenicesi'ni diğerlerinden ayıran yönü ise çok büyük bir şehir merkezi olmaması, önemli ticaret yollarından uzakta bulunması, medrese sayısının az olması ve herhangi bir şehzade sancağı olmamasına rağmen klasik Türk edebiyatının ön sıralarda sayılan üç şairi (Usûlî, Hayretî, Hayâlî) başta olmak üzere, yirmi bir şair yetiştirmesidir. Balkan coğrafyasında yetişen şair sayısının yaklaşık %15'i Vardar Yenicesi'dir" (Ekinci, 2012: 1665). Bu nedenle Vardar Yenicesi, Osmanlı coğrafyasında alem şairlerin yetiştiği doğal bir merkez ve mektep vazifesi görmektedir.

eşeddür" (Sungurhan-Eyduran, 2009: 259) diyerek Hayretî'nin aşağıdaki beytini okur:

"Ne Süleymâna esîrüz ne Selîmün kulıyuz

"Kimse bilmez bizi bir şâh-ı Kerîmün kulıyuz" (G. 138/1)

Âşık Çelebi de Paşa'nın "haylî himmet ve hüsn-i nevâziş ü terbiyet kasd idüp" (Kılıç, 2010: 639) Hayretî'ye ihsanda bulunmakta istekli olduğunu belirtmektedir. Fakat Hayalî'nin, Hayretî için dediği ".....'âlem-i istignâdadur, perîşânlık ve bî-ser ü sâ mânîliğla özge hevâdadur." (age., s. 639) sözü ve bahsi geçen yukardaki beyti okuması Paşa'nın Hayretî'ye olan lütuf isteğini ortadan kaldırmıştır (Tarlın, 1949: 25). Bu bilgilere göre tezkire yazarları, Hayalî'nin - kendi makamından endişe duyarak- Hayretî'yi İbrahim Paşa'nın yanından uzaklaştırdığı kanaatini taşımaktadır. Böylelikle Hayretî'nin payitahttan dış dokunur bir lütuf görme macerası sona ermiştir. Şair, İstanbul'dan ayrıldıktan sonra Rumeli'de "Yahyalı", "Mihalli", "Turhânlı", "Evrenos" akıncı beylerine sığınmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla o, her fırsatta yaver gitmeyen bahtı karşısında bazen yiğitlenen bazen de hayıflanıp istigna tavırlı bir kalenderî üslubunu yansıtmaktadır:

"Oldı kimine **mansıb** u **câh** u **safâ** nasîb

Rûzî kimisine elem ü gam olup durur" (G. 123/2)

"Uşşâka bir ay oldı ki görünmedi ol şâh

Kullar ne suç itdi ki virilmedi vezâyif" (G. 173/3)

"İrgürmedi nişâneye bir kez murâd okın

Yıllar durur ki Hayretî gerçi nişân atar" (G. 76/5)

"Kadrüni anlamayan beglere de baş egme

Pâyına düş yüri seyr eyle suhandânlar ile" (G. 405/5)

Ayrıca şair, sosyal hayatta kıymet bilmeyenlerle birlikte edebiyat mecrasında da bilgi yoksunlarının, âkil kimseleri anlamamasından mustarıptir. Bu nedenle o; âkillerin yanında değer bulan hünerin ve cahillerin yanında zail olan marifetin halinden tenkidî bir üslupla haber verir:

“Aybdur yanlarında cümle hüner

Turfadur bî-hünerlerün töresi” (G. 486/6)

“Hayretî ‘âkile muhâlifdürKendüden **bî-haberlerün töresi”** (G. 486/7)**“Ey gönül ‘ârif isen söyleme nâdânlar ile**

İhtilât eyleme bir lahza ahıryânlar ile” (G. 405/1)

Hayretî, kişisel eleştirileri edebî eleştiri olarak sunmaktan da çekinmemektedir. Bu durum temelde şairin mizaç özelliği olmakla birlikte şiirlerde belirli seviyede bir nitelik aramasıyla ilgilidir. Çünkü Hayalî, Usulî, Haletî, Günahî, Yûsuf-ı Sîneçak, Yetim Ali Çelebi gibi şairler Hayretî’yi, o da bahsi geçen şairleri buldukları edebî muhit dolayısıyla etkilemiştir. Bu muhit, ona yerel edebî zevklerle özgün ve beğenilen bir şair olma fırsatı sunmuştur. Hatta onun divanı halk arasında *Hâfız Divanı* gibi fal bakılmakta kullanılmış ve kabul görmüştür (İsen, 1994: 208). Bu nedenle onun şiir anlayışında öncelikli olarak kendi sanatına duyduğu beğeniden ve şiirlerinin kalitesine verdiği önemden bahsetmek mümkündür. Bu yüzden o, sözün kıymetini anlamayan kimselerin şiirlerini eleştirerek “ağza sakız edilen şiir”i kesinlikle tasvip etmez. Ayrıca taklitçilere de eleştiri oklarını yönelten şair, onları hem davranışlarından ötürü hem de şiirin değerini düşürdükleri için hicveder:

“Ben gideli dili uzamış müdde’îlerün**Şemşîr-i nazmumı göricek kesdiler sesi”** (G. 485/6)“Komaz her Türk⁶ agzından dirîgâ**Yogurd ayranına dönmişdür eş’âr”** (KT. 7/2)

⁶ Hayretî’nin “Türk” olarak nitelediği kimseler, “herhangi edebî inceliği bulunmayan” kimseleri kastetmektedir. Bu nedenle “Türk” kelimesi ırkı kastetmemektedir, “okuma yazma bilmez avam” manasındadır (Çavuşoğlu, 1971: 68).

"Mukallidler elinden Hayretî'nün

Dil-i vîrânına dönmişdür eş'âr" (KT. 7/3)

Kalenderîlik/Abdallık Vurgusu

Kalender, "dünyayı ve dünyevî değerleri umursamayan, içinde yaşadıkları toplumun, toplumsal düzenin inanç ve geleneklerine karşı çıkan, bunu kılık kıyafet, tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatlarına da yansıtan sufilere" verilen isimdir. Bu dünya görüşünü savunan dervişlerin oluşturduğu "tasavvufî zümrelere genel olarak Kalenderîye veya Kalenderîlik adı verilmiştir" (Azamat, 2001: 253). Rum abdalları olarak da anılan bu zümrenin bir üyesi olan Hayretî, Bektaşî dergahına olan bağlılığını sürekli dile getirmektedir. Çünkü "14-15. yüzyıllar boyunca Baba İlyas halifelerinden Hacı Bektaş-ı Velî (öl. 1271) ananeleri etrafında toplanarak nihayet yeni bir tarikat şekline dönüşen Babaî akımı, kendine isim olarak Bektaşîlik adını seçti" (Ocak, 1983: 2). Dolayısıyla bu zümreye mensup olan Hayretî'nin şiirlerinde bu inanış sisteminin ve yaşam biçiminin ayrıntılarını görmek mümkündür. Onun *Divan*'nda kullanılan "abdallık, baba, dede" gibi Kalenderîlere özgü kelime kadroları "pîr-derviş" münasebetini yansıtır. Aynı zamanda abdallık/kalenderîlik zümresinin öğretileri ve ritüelleri⁷ de onun şiirlerine aksetmiştir. Bu nedenle onun bulunduğu sosyal ve edebî çevrede "dağ, dağ urmak, penbe yapıştırmak, elif çekmek, döğün(lemek), saç sakalı kazıtmak, teber ve cür'âdân taşımak, hayran olmak...vb." ifadeleri orijinal birer şiirsel terminoloji oluşturmuştur. Kendi doğal çevresinde oluşan bu terminoloji yerel ve estetikdir. Dolayısıyla bu çevre şairin yaşantı, mizaç ve edebî ürünler ortaya koymasında beslendiği doğal bir kaynak haline gelmiştir. Bu sebeple Hayretî, bulunduğu zümreyi ve o zümreye aidiyetini sıklıkla ifade eder:

⁷ Bahsedilen ritüellere dair bazı örnekler: "Cânumda nice **yakmayayın** ben hezâr **dâg**/Nâzûk tenine **yakmış** işitdüm nigâr **dâg**"(G 169/1); "Yer yer **yapışdurur** tenine **penbeler** sehâb/Nâr-ı gamuñla yakdı meger kûhsâr **dâg**"(G 169/3); "Egnüme **tâze döğün**lerle yine Hayretiyâ/Bir fenâ şâlinı geydürdi bu gün mâtem-i 'aşk"(G 180/5); "Kanda gitseñ bile al yanuñca ey dilber **teber**/Kim yirinde saña çok yoldaşlık eyler **teber**"(G. 97/1); "Zülfî kaddi yâdına çekdüñ **elifler na'İler**/Hayretî bezm-i belâda yine bir **ad** eyledüñ"(G 240/4).

"Hayretî benzer kazak bir **Rûmili abdâlsın**
Kim düşürmezsin elünden dâyimâ bir ter teber" (G. 97/5)

"Her gedâ bir pâdişâha bende olmuşdur velî
Biz de **Rûm abdâli**yuz bizüm 'Alîdür şâhumuz" (G. 144/3)

"Buldılar ol bî-nişândan çün nişân **abdâllar**
Lâmekân ilinde tutdılar mekân **abdâllar**" (K. 8/1)

"**Tekye-i 'aşkun** bu gün bir ihtiyâr **abdâlsın**
İdebildünse eger 'uzlet bucagın ihtiyâr" (K. 9/12)

"**Tekye-i 'aşk içre abdâl** itdi ben dervîşini
Nev-cuvândur gerçi pîrüm oldı **Bektaşum** benüm" (G. 307/2)

"Göremez cân gözi çâk olmayıcak kör bengi
Cür'adânı getir **abdâl** yine **hayrân** olalum" (MRB. 4/3)

"Başdan gel ey **Kalender** kîl ü kâli kıl **tırâş**
Yoksa kılca ne bıyık virür zarar sana ne kaş" (G. 153/1)

"**Na'İ**lerle şol kadar zeyn eyledüm cismüm gören
Bir **kalender**dür ki egnine fenâ geymiş sanur" (G 104/2)

"Gözüñ üstinde kaşuñ var dime hergiz kimseye
Gel **kalender-meşreb** ol her şahsa dervîşâne bak" (G 188/2)

Kendi çevresinden aldığı ilhamlarla Hayretî, **Sehî Bey**'e göre daha "genç olan ve kendilerinde bir kabiliyet görülen şairler"den⁸ kabul edilmiştir (İsen, 1998: 20). O, şöhret kazanmadan evvel de sonrasında da dönemin tezkire yazarları tarafından istikbalde iyi bir şair olacağına dair övgülere mazhar olmuştur. Aynı zamanda o, "derviş-meşrep ve Caferî-mezhep kimseydi" (İsen, 1999: 229). Onun şiirlerinde kullandığı kelime kadrosu da buna bağlı olarak mizacının bir tezahürü niteliğindedir. Ayrıca şairin bulunduğu Gülşenî, Melâmî, Bektaşî, Mevlevî zümreler onun dil ve üslup hususiyetlerinin de kaynağıdır. (Gölpınarlı, 2014: 22-23) Çünkü "her şair sevgili için döktüğü gözyaşını mübalağalı bir şekilde anlatabilir ama Bağdatlı şair bunu Fırat'a benzetirken Vardar Yenicali şair Vardar'a benzetir. Bu nedenle şair bir ölçüde yaşadığı kültürün bir parçasıdır ve şiirlerinde öncelikle içinde yaşadığı çevreden aldığı kültüre ait birikimini dile getirir" (Çeltik, 2013: 24). Bu yönüyle Hayretî'nin dış dünyaya karşı fevrî, iç dünyasında istiğna yüklü tavrı; "gönlü, himmeti, kanaati ve irfanı" önelemektedir. O'nda kimseye minnet etmeme fikrine bağlı olarak istiğna, hırsın panzehiri kabul edilmiştir. Bu nedenle hırs, bir pazara benzetilmiş; insanı vahdetten ayıran hevâ ve hevase kapılmaya sebep bir unsur olarak görülmüştür:

"Gel yüce tut **himmeti** ey Hayretî

Olma **denî-tab'** olup **esfel-mizâc'**" (G. 31/5)

Mâyil olma gördüğün **murdâra** gel **kerkes-misâl**

Sâkin-i Kâf-ı **kanâ'at** ol gönül 'Ankâ gibi" (G. 484/2)

"Kesret-i bâzâr-ı hırsa ugrama ey ehl-i zevk

Gûşe-i vahdet bulunmaz **mülk-i istignâ** gibi" (G. 484/3)

Hayretî'nin Şiirlerinde Delilik Vurgusu

Osmanlı'nın sanat ve edebiyat merkezi olan İstanbul, zamanın siyasî ve askerî şartlarıyla sahip olduğu kültürel birikimini akıncı ocaklarıyla serhat boylarına aktarma fırsatı bulmuştur. Bu nedenle genellikle Bektaşî zümresine dâhil olan asker şairler, buldukları çevrenin orijinal ürünlerini kalenderî duygularla

⁸ Sehî Tezkiresi'nin 8. bölümü onun genç ve yetenekli gördüğü şairlere ayrılmıştır. Bu tabakada Ruhî, Hayâlî, Figânî, Kâmî vb. gibi meşhur şairler bulunmaktadır. İzah için bkz: (İsen, 1998: 20).

şiiirleştirmişlerdir. Hayretî, böyle bir mecrada yetişmiş, "rind-i laubali" olarak nitelenen ve kendisine has bir üslubu olan şairlerdendir. O, kalenderî zümresinde ve akıncı ocaklarında bir sipahi olarak hayatını sürdürmüştür. Askerlik yaşamı süresince sıklıkla gözlem yapma fırsatı da bulan Hayretî, tanık olduğu sahneleri şiiirlerinde sıklıkla işlemiştir. "Deliler" zümresi de bunlardan bir tanesidir. Bu nedenle savaşlarda en önde giderek ilk hamleyi yapan, hiçbir tehlikeden kaçmayan "yazılan başa gelir" düsturunu taşıyan "deliler" (Özcan, 1994: 132) sahip oldukları niteliklerle Hayretî'nin şiiirlerinde üstün vasıflarıyla yer bulmuştur. Umum için marjinal özellikleriyle ünlenen bu gerçek kişiler, şairin içinde bulunduğu mecrada onun esrik bir ruh hali kazanmasında ve gerçeklikle yoğrulmuş sıra dışı tasvirlerle yönelmesinde etkili olmuştur. Böylelikle Hayretî, gerçek dünyadaki delilerle şiiir dünyasındaki divaneleri buluşturma fırsatı yakalamıştır. Zaten o, "*Sâkiyâ çün şâ'ir olanun cânı şarâb olur (G. 17/9)*" diyerek kendi kişiliğindeki şair tavrına ve âşıklık hâline dikkat çekmektedir. Bu duygusal coşkunuğu sebebiyle kendisini âşıklık/divanelik bakımından yücelten şair, ortaya koyduğu şiiirlerin de bu vasıfları taşıdığını savunmaktadır. Dolayısıyla o, her fırsatta "delilik/divanelik" telkiniyle mizacındaki uçarılığa atıfta bulunarak olumlu veya olumsuz kanaatlerini belirtir:

"Nevbahâr oldı gönül sev yine şol bî-bedeli

Eger uslu isen 'âlemde **deli ol be deli**" (G. 463/1)

"Ey gönül uslu isen **dîvâne ol dîvâne ol**

Yan cemâli şem'ine pervâne ol pervâne ol" (G 255/1)

"Bâzîçe-i mahabbeti elden komaz müdâm

Bizi kocatdı bir **delü oğlan durur gönül**" (G. 258/3)

"**Bend-i 'aşka** ben **delü bağlan**mayaydum kâşkî⁹

Göz görürken oda düşüp yanmayaydum kâşkî" (G. 461/1)

⁹ Bu beyitte kullanılan "delü, bağlanmak, bend" kelimeleri ilerleyen kısımlarda bahsi geçen "bağlamalı delü"lere atıftır.

Ayrıca Hayretî “şiiir, sanat ve divanelik” hususunda emsallerinden daha iyi olduğu düşüncesini sıklıkla şiirlerinde işlemektedir. Onun bu tavrını farklı ilişkilerle açıklamak mümkündür. Bunlardan ilki, elde edilemeyen lütufların tesellisi olarak kendini yüceltme çabasıdır. İkinci olarak da Kalenderî çevreden alınan mana dünyasının, onun şiirlerine doğal yollarla dâhil olmasıdır. Bu durum, onda **Ahdî**'nin deyiimiyle “*rind-i lâubâli*” bir tavır meydana getirmiştir. “*Ne Süleymâna esirüz ne Selîmün kulıyuz/Kimse bilmez bizi bir Şâh-ı kerîmün kulıyuz* (G. 138/1)” beytini söyleme cüreti gösteren bir şairin, pervasız bir mizacı olduğunu tahmin etmek de zor değildir. Fakat o, kimi zaman istiğnayı savunurken kimi zaman da maddi varlıklara talip olma fikrinden uzak durmaz. Bu aynı zamanda Hayretî'nin dünyevi tarafıyla ilgilidir. Nihai olarak Hayretî; mizaci dalgalanmaları olan, Kalenderî, Bektaşî, Mevlevî, Gülşeni, Caferî...vb. gruplarda bulunmuş, istiğnanın yanında dünyadan maddî talebi olan, bir yönüyle pervasız, akıncılığın verdiği merdane üslupla hiciv yeteneğini kullanan, orijinal bir çevrenin heterodoks yaşantısı ve şiir anlayışıyla yetişmiş özgün bir şairdir. Dolayısıyla “delü” ve “divane”ler, şairin yaşadığı çevre bağlamında somut örneklerine rastlanan kişiler olurken edebî mecrada da gerçekçi-soyut şiir terkipleri olarak Hayretî tarafından tasvir edilmişlerdir.

Hayretî Divanı'nda Gerçek Delü'ler, Zincirli Deliler/Dîvâneler

Deli, “aklını yitirmiş olan, akli dengesi bozulmuş olan, mecnun; davranışları aşırı ve taşkın olan (kimse), çılgın manalarına gelir” (*Güncel Türkçe Sözlük*).¹⁰ Bu nedenle delilik, aklî melekelerini kısmen veya tamamen yitirmiş kimseler için kullanılan bir kavramdır. Divanelik de edebiyatta delirmenin bir üst merhalesi olarak daha çok aşk temelli kurgularda kullanılmıştır. Aşırı derecede ilgi göstermek manasına gelen “deli divane olmak” (*Atasözleri ve Deyimler*)¹¹ deyiimi de bahsedilen duygusal yoğunluğa işaret eder. Hayretî, deli ve delilik kavramını kalenderî üslubunu koruyarak varyantları olan girift bir gerçeklik haline dönüştürür. Bu nedenle onun bahsi edilen tasvirlerinin daha yerinde tespitlerle anlaşılabilmesi için öncelikle bulunduğu coğrafyadaki askerî delilerin görev ve yaşantılarına dikkat çekilmelidir:

¹⁰ TDK, Online, *Güncel Türkçe Sözlük*: <http://sozluk.gov.tr/>, (E. Tarihi, 03.09.2019).

¹¹ TDK, Online, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*: <http://sozluk.gov.tr/>, (E. Tarihi, 03.09.2019).

İbn Kemal'den nakille "akıncılar gibi eyalet askeri statüsünde olan ve başlangıçta sadece Rumeli'de ve sınır beyliklerinde kullanılan **deliler** Türk asıllı olabildikleri gibi Slav, Boşnak, Arnavut, Hırvat ve Sırp gibi yerli halkların özellikle iri yarı, cesur gençlerinden de seçilebilirlerdi. Bunlar sefere ordunun önünde giderler, savaş sırasında gözlerini budaktan sakınmayarak düşman saflarını yarar, taburlarını deler, canlı esirler alarak onlardan düşman hakkında bilgi edinilmesini sağlardı" (Özcan, 1994: 132-133).

Bunun yanında Paul Rychaut'a göre de "taşradaki vezirlerin maiyetinde bulunan delilerin barış zamanındaki başlıca görevi efendilerinin önünden yaya olarak gidip yolları açmak ve onları suikasttan korumaktır" (Özcan, 1994: 133). Hayretî; bahsedilen bu **gerçekçi** "beg-delü" irtibatını "âşık/kul-sevgili/sultan" müşterekinde şiir dünyasına taşımıştır:

"Güzel oldur ola bin vâlih ü hayrân delüsi

Beg odur yüriye önince hezârân **delüsi**" (G. 438/1)

"Saglu sollu n'ola salınsa yanınca 'uşşâk

Tâze begdür yaraşur olsa hezâran **delüsi**" (G. 437/4)

"Aşk dîvânesi meydânda ölümünden kaçmaz

Olmaz ey Hayretî her bir leke **sultân delüsi**" (G. 437/5)

"Arsa-i 'aşka giren cân ile başa bakmaz

Haylî **merdâne** olur sôfi bu **meydân delüsi**" (G. 437/6)

"Kad-i dil-cûsına yârün n'ola baş egse çınâr

Serkeş olmaz **eli gögsinde yol erkân delüsi**" (G. 438/3)

"Yeni başdan **delü** olmak diler ey Hayretî ammâ

Yine eski **efendüm** gibi bir **dildâr** arar gönlüm" (G. 305/5)

"16. yüzyılda başlarına kurt, benekli sırtlan veya pars gibi vahşi hayvan derisinden yapılmış ve üzerine kartal tüyü takılmış kalpak giyen delilerin elbiseleri de arslan, kaplan veya tilki postundan, şalvarları ise kurt veya ayı derisindendi" (Özcan, 1994: 133). Aşağıdaki beyit tasavvufi bir manayı kastetmesine rağmen "kral, meydan, delü, düşman, dilküye döndürmek" kavramları bağlamında savaş meydanındaki delilerin giydikleri postlara da gönderme yapmaktadır:

"**Düşmen**-i nefsi dilâ **dilküye** döndür görelüm

'Aşk **meydân**ının ol bir **kagan arslan delüsi**" (G. 438/6)

Hayretî'nin aşağıdaki beytine göre "delinin ipini uzatmak" deyimini özgürlük sınırları genişletilmiş ve fevri özellikleri artmış bir kimseyi -yani leventi- tarif etmektedir. Çünkü Osmanlıda deliler, gönüllüler, leventler vs. farklı askeri topluluklar bulunmaktadır. Bu gruplardan bir tanesi olan leventler "fesat taifesi" olarak aşırı davranışları ve olumsuz özellikleriyle de anılmışlardır. (İlgürel, 2003: 149-150). Bu nedenle şairin "deliyken levent olmak" tabirinden kastettiği hem delilik derecesinin artması hem de delinin leventliğe terfi etmesidir.

"Eyledüm sevdâ-yı **zülfünle** hevâyî gönülümü

Bir **delünün** uzadup **ipin levend** itdüm yine" (G. 396/2)

Bu özelliğin yanında Hayretî, delileri farklı tasvirlerde işleme ihtiyacı hissetmiştir. "Gerçekçi deliler, divaneler, müptelalar" onun deli tasavvurlarının başlıcalarıdır. Bu tasvirlerde delilik; temelde "zülf, zincir, bend, aşk ve dîvâne" terminolojisiyle şekillenmektedir. Aynı zamanda bu terminolojideki "zülf" ve "zincir" kavramları da gerçekçi, mistik ve edebî semboller halini almıştır. Bu hususta Bektaşî ocağında ve Rumeli diyarında örneklerine sık rastlanan "geysûdâr"ların varlığı bahsedilen "zincirli deliler" in anlaşılabilmesi için elzemdir.

Çünkü "eski toplum hayatımızda kadın ve kız gibi saç uzatmış tarikat şeyhleri, melâmî dervişler, kalender âşıklar görülmüştür; onlara da geysûdâr denilirdi. Geysûdâr sıfatı muhakkak, saçlı bir erkek ifade eder. Sakallı bıyıklı geysûdâr şeyhler, dervişler, âşıklar istisnasız bekâr taifesinden olmuşlar, yanlarında dolaştırıp hizmetlerini gören mürid, can yoldaşı, maşuk delikanlılara geysû saldırmışlardır, onlara da "geysûdâr civan"

denilmiş. Köçek oğlanların ise hemen hepsi, istisnasız geysûdar idi; hatta geysû onların damgasıydı" (Koçu, 1967: 123).

Şairin bulunduğu heterodoks kültür ve mistik çeşitlilik de bu bilgileri doğrulamaktadır. Bu nedenle "kız, kadın veya delikanlı, güzel gençlerin âşık gözü kamaştırır yüzlerinde, başın iki yanına dökülmüş geysûlar bir tuvalet motifi olmakla kalmamış; edebiyatımızda âşıkane, rindane şiirlerde önemle yer almıştır (age., s.124)" Dolayısıyla "geysûdâr" olarak nitelenen, derviş-meşrep güzellerin ve pîr'lerin misk kokulu saçları Hayretî'nin şiirlerinde "divane bağı" olarak kabul edilmiştir:

"Bir **güzeller şâh**ınun **dîvânesiyem** Hayretî

Bend ü zencîrüm n'ola olsa iki **gîsû-yı misk**" (G. 206/7)

"Boynuma **zûlfün** takup bir **bend**-i pür-sevdâ Nebî

Kıldı ben **dîvâne**yi başdan yine **şeydâ** Nebî" (G. 464/1)

Tasvir edilen bu bağ, doğaüstü özellikleriyle bilinen klasik şiirin sevgilisinin saçlarında sürüklenen binlerce âşık için de sembolik bir tutsaklık alameti sayılmıştır:

"Bir ben degülem **zûlfi kemendinde giriftâr**

Bir **bendini** çözsün niçe bin **bende** bulursın" (G. 337/3)

Genel olarak Hayretî Divanı'nda "zincir" ve "delilik" kavramı temelde iki farklı kurguda toplanmıştır. Bunlardan ilki yukardaki (G. 206/7 ve 464/1) nolu beyitlerde de ifade edilen görüntü itibarıyla örgülü veya zincir görünümlü saçları olan güzellerin veya delikanlıların tarifidir. İkincisi de kalenderîlerin kendi inanç sistemlerindeki mistik ve aşkî bağlılık göstergesidir. Dolayısıyla klasik şiirde özellikle boyna geçirilen bu temsili zincir, sevgilinin/mürşidin sembolik saçı olarak da düşünülmüştür. Bu bağlamda "aşk uğruna candan ve serden geçmek" kavramı üzerine kurgulanmış Hayretî'nin Nesîmî'ye yazdığı tahmisten alınan aşağıdaki bölüm dikkate değerdir:

"Hayretîyem kim boyun virdüm **belâ** şemşîrine

Cânımı itdüm hedef cânâ **melâmet** tîrine

'**Âşıkun** ölmekden artuk pes dahi tedbîri ne

Cânını virdi Nesîmî çün saçun zincirine

N'içün anun meskenin **zencîr** ü **zindân** eyledi" (Musammat 7/7)

Nesîmî'ye yazılan tahmiste kullanılan tasavvufî terimler, Hayretî'nin şiirlerinde bulunduğu çevredeki "pîr"lerden de bahsetmektedir. Çünkü "zülf, tasavvufta hiç kimsenin ulaşamadığı gaybi hüviyet, Hakkın zatı ve kühü, zülûf gibi karanlık ve meçhul olan Hakkın zâtı" manalarına gelmektedir" (Uludağ, 2005: 398).

Ayrıca "dini olarak saçlarını bazen kulaklarının üzerine ve omuzlarına kadar uzattığı, bazen örgü yaptığı (Tirmizî, "Libâs", 39), bazen de kısa kestirdiği, ortadan veya yandan ayırıp sağdan başlayarak taradığı belirtilen Hz. Muhammed'in bu konudaki tercihlerinde¹² diğer din mensuplarından farklı olmaya çalışmanın da etkili olduğu anlaşılmaktadır (Buhârî, "Libâs", 70; Müslim, "Fezâ'il", 90; Ebû Dâvûd, "Tereccül", 10; Nesâî, "Zînet", 62; bu konudaki rivayetler için bk. Tirmizî, s. 36-47)" (Yalçın, 2008: 367).

Bu nedenle Hz. Peygamber'in ümmetine diğer din mensuplarından farklılığı¹³ öğütlemesine benzer biçimde Hayretî de şiirlerinde kendi heterodoks kültürünün yansımalarını gerçekçi/sembolik bir tercihle şiirlerinde işlemiştir. Bu sebeple onun deliliği zincirle irtibatlandığı beyitlerde aşkî ve tasavvufî bir aidiyet de söz konusudur. "Dolayısıyla şair kendi divane gönlünden söz ederken, yârin kendisini tutsak eden, zincire bağlayan zülfünden ya da hayret makamında güzellik karşısında duyulan hayranlıkla aklının başından gitmesinden söz ederken, hep kendi varlığında ve içinde olan şeylerden bahsetmektedir" (Erkal, 2014: 231):

"Hayretî bu 'arsa-i 'aşk içre bir **dîvânedür**

Bend-i zencîri hayâl-i **zülf**-i 'anber-sâ-yı dost" (G. 29/5)

"Egnüme bir hil'at-i gam geydürüp hayyât-ı 'aşk

İtdi **zencîr-i belâ** tavn-ı girîbânüm benüm" (G. 294/4)

¹² "Saçları kıvırcık değil, düz de değil, dalgalı; bazen kulak memelerini geçer, kimi zaman omuzlarına kadar uzanırdı. (Müslim, Fedâil, 94-96.) Saçlarını bazen dağınık bırakır bazen de toplardı. (Müslim, Fedâil, 90) Onun saçları uzun ve kınalıydı (İbn Hanbel, II, 228) Saçı çözüldüğünde onları ayırır yanlara salardı. Saçları çözülmeyince kulak memelerini geçmezdi. (Hadislerle İslam C. 6, s. 220, 224, 278)

Ayrıca gerçek hayattan ilhamla “delilik zinciri” tasvirinin işlendiği beyitlerde “zincire vurulmuş gerçekçi kul veya kölelerin” bağlı oluşları mecazî bir evrilme geçirmiştir. Bu nedenle divaneliğin akla mugâyir olmasından ziyade aşkî veya tasavvufî açıdan bir bağlılığın doğruluğu tasdik edilmektedir. Çünkü şaire göre âşik da “cünûn” a varan özellikleriyle “zincir-i mahabbet, bend veya zülf” e bağlanarak divanelik yaşamaktadır. Bu durum, klasik şiirin öteden beri süregelen aşk kurgularında sıklıkla kullanılmaktadır:

“*Uslu* odur cihânda ki *dîvâneler* gibi

*Zencîre-i mahabbet*üni boynına taka” (G. 2/4)

“Dil-i âşüfte benüm *zülf*-i girih-gîr senün

Ya’nî *dîvâne* benüm *bend* ile *zencîr* senün” (G. 219/1)

“Leylî-i *zülf*ün hayâlidür çü *zencîr*üm benüm

Âh ben *Mecnûn* ebed *uslanmayaydum kâşkî*” (G. 461/3)

Yukardaki beyitlerde Hayretî, talep edilen bir delilik tasavvuru ortaya koymuştur. O, aşağıdaki musammatta da *zincir-i cünûn*’u *bend-i gam*’la birlikte kullanarak âşığın içinde bulunduğu müşkil durumu izah etmektedir. Bu bahiste *delilik* ve *usluluk* kavramları birbirine muhalif unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla “divaneliğe teslim olma” fikriyle gelenek, zincirle cünûn’un muhalefetinden ziyade murakabesini tercih etmiştir. Çünkü gerçek dünyada zincire vurulmak delilerin talep edeceği bir şey olmadığı gibi bunun aksine şiirlerde onun müptelalarının çok olması geleneğin ironik kurgusunun bir sonucudur:

“.....

Eyledün hâlüm digergûn oldı bahtum ser-nigûn

Ayagumda bend-i gam boynumda zencîr-i cünûn

.....”

(Musammat 4/4)

Bu örneklerin yanında aşağıdaki beyitte kıvrımlı özellikleriyle sevgilinin saçı, bağlamalı delilerin boyunlarına geçirdikleri zincirden bağlara işaret etmektedir. Bu şekilde fevri hareketleri olan ağır akıl hastalarının “herhangi ip veya özel bir giysi ile” bağlanması gerekmektedir. Bu, ihtiyaca binaen

yapılan bir uygulamadır. Dolayısıyla pervasızlığı hat safhaya ulaşan deliler için "bağlamalı delü/divane" tabiri de kullanılmaktadır (Şentürk, 2017: 27-28)¹⁴

"Bağlamalı bir delüsin ey dil-i şeydâ eger

İster isen kayd-ı bend-i zülf-i pür-hamdan halâs" (G. 164/3)

Ayrıca divanenin bağlanmasıyla ilgili kurgularda saç örgüsünün şekli de önem kazanmaktadır. Çünkü saçın örülmesinde altın/gümüş tel veya zincir formundaki sargıların kullanılması bu benzetmeye çeşitlilik kazandırmaktadır. Özellikle ilkbahar, tabiatın ve farklı renklerin uyanma mevsimidir. Bu nedenle rengin, yeşilliğin, yağmurun bol olduğu bu vakitler; aşkın ve aşk divanelerinin mevsimi kabul edilmiştir. Çünkü "bahar zamanlarında saldırgan melankoli hastalarının zincirlerinin çözüldüğü ve bahçede dolaşmalarına izin verildiği, hatta halkın da onları seyredbildiği anlatılmaktadır. Bu tasvirler Osmanlı'da akıl hastalarının fiziksel rahatsızlığı olan kişilerden ayrı tutulmadığını, hatta bu kişilerin şehir hayatıyla iç içe olduklarını göstermektedir (Dols 1992: 129; Kurtuluş, 2016: 106)" Bu nedenle bu durumun yansıması, ilkbahar ve delilik arasında kurulan irtibatın beyitlerde sıklıkla kullanılmasını anlamlı hale getirmektedir:

"Mevsim-i dîvânelikdür yâ delürmişdür meger

Su degüldür ol ana **zencîr** urupdur bâgbân" (K. 15/13)

"Ruhların devrinde bend oldı saçun zencîrine

Nevbahâr içre yine **dîvâne** düşdi gönlümüz" (G. 143/4)

İlkbaharın aksine Evliya Çelebi'nin özellikle sonbaharda bimarhanedeki delilerin altın ve gümüşe benzeyen zincirlere vurulmasıyla ilgili nakli dikkat çekmektedir:

"Ve ba'zı hücrelerde evvel-bahârda cünun mevsiminde Edirne'nin aşk deryâsı ka'rina düşmüş sevdâzede âşıkları çoğalup emr-i hâkim ile bu timaristâna getirüp altun ve gümüş yaldızlı zincirler ile gerdanlarına tavk-ı silsileyi kaydbend edüp her arslan yatağında yatar gibi kükreyip yatarlar" (Seyahatname 3. Cilt: 263). Bu nedenle yalnızca saldırgan davranışlar sergileyen kişilerin bu hücrelerde zincirlendiği anlaşılmaktadır; ama Evliya

¹⁴ Bağlamalı deli ile ilgili ayrıntılı örnekler için bkz. (Şentürk, 2017: 27-28)

bu zincirlerin "altın ve gümüş yaldızlı olduğunu" vurgulayarak aslında bu tip hastalara da ihtimam gösterildiğini vurgulamak ve belki de bu uygulamanın acımasızlığını okurun gözünde yumuşatmak niyetindedir" (Kurtuluş, 2016: 105-106)"

Evliya Çelebi'nin tasvirlerinde altın ve gümüş yaldızlı olarak tasvir edilen bağlar Reşat Ekrem Koçu'nun izahıyla gerçekçi bir şekilde saçtaki zincir¹⁵ görünümüne işaret ediyor olmalıdır. Çünkü, önceki bölümlerde ifade edilen "geysû" uzun saç, zülûf, kakül, saç örgüsü (Şemseddin Sami, 2004: 1225) manalarıyla sevgili-âşık irtibatını bir gerçekten ilhamla beyitlerde kullanılmaktadır. Bu nedenle Hayretî'nin aşağıdaki beytinde âşık, sevgilinin saçının divanesi olduğunu bildirmesi üzerine sevgili onu -âşıkları zümresine dâhil ederek- bir zincirli divane veya bağlamalı deli olarak kabul etmiştir. Bu bahiste zincire vurulan gerçek kölelerin boyunlarına geçirilen zincirlerin varlığını şiir dünyasında tespit etmek de mümkündür:

"Didüm oldı dil **saçun zencîrinün dîvânesi**

Nâz ile güldü didi al bunı da bağlayı ko" (G. 386/6)

"Gördiler **boynunda** çün **zülûf**-i girih-gîrûn senün

Didiler âdem **delü** eyler bu **zencîr**ün senün" (G. 216/1)

"Dôstum şol sîmden **boynunda zencîr**ün senün

Bend olup cân gerdenine kıldı nahcîrûn senün" (G. 217/1)

"Bu zindân-ı belâdan Hayretî ol gün olur âzâd

Saçı zencîrini boynına muhkem **bend ide** cânân" (G. 366/5)

"Cân u dilden ger degülsem Hayretî **dîvânesi**

¹⁵ "Saçtan kasıt kadın saçıdır ve ekseriya örülerek başın iki yanından bırakılır; bu saç örgüsünde kullanılan ve saçın bitiminde örgüyü bağlamaya yarayan **altın** sırma işlemeli saç başına da "geysûbend" adı verilirdi" (Koçu, 1967: 123).

Zülfinün kullâbı boynumda selâsil olmasun (G.384/5)

Gelenek, fantastik ve sanatsal olan, aşırı davranışlarıyla da kendini feda eden âşık profilini uslu bir âşığa göre daha çok işleme eğilimindedir. Bu irtibatı kullanarak Hayretî'nin sıklıkla kullandığı "delilik" ve "zincir" kelimelerinin gerçek dünyadaki izlerini sürmek mümkündür. Şair, kendi şiirlerini cünunu arttıran bir unsur olarak görmektedir ve o, aşağıdaki beyitte "can gerdanına delilik zinciri takmak" tasviriyle kendi edebî gücüne tanık göstermektedir. Ona göre divanındaki her satır, delilik zinciri takmaya sebep olacak etkidir:

"Hayretî dîvânenün dîvânının her satrını

Okuyan *cân gerdenine* dakdı *zencîr-i cünûn*" (G. 370/7)

Bunun yanında boyna zincir takmak ritüeli Hayretî'nin inanç sistemiyle de yakından ilişkilidir. Çünkü o, Caferi mezhebine mensup bir şairdir. Özellikle Caferilerin ve benzer heterodoks kültürlerin Hz. Hüseyin ve Kerbelâ irtibatıyla boyunlarına taktıkları zincirlerle vücutlarında -günümüzde örnekleri olan- matemî simgeleyen döğünler yaptıkları ve yaralar açtıkları bilinmektedir. Dolayısıyla bu durum Hayretî'nin yaşadığı kalenteri gruplardaki ritüellere dayalı bir üslup geliştirmesine sebep olmuştur. Hatta onun zincirle ilgili gerçekçi tasvirlerin kaynağı hem dinî hem de içtimai bir terkinin neticesinde ortaya çıkmıştır:

"Mâh-ı Muharrem irdi Hüseyin 'aşkına bu gün

Tâze döğünler ile yine mâtem eyledük" (G. 229/2)

Değerlendirme ve Sonuç:

Klasik şiir geleneğinde âşık, bedenen ve ruhen gerçek delilere benzetilmiştir. Buna bağlı olarak divan şairleri de âşığın gözünden yazdıkları şiirlerde bir "divane" rolüne bürünmüştür. Dolayısıyla şairlerin tercih ettikleri bu "şuurlu delilik hali" onların ilhamlarını destekleyen özgün hayallere ve tasvirlere dönüşmüştür. Bu bağlamda bu çalışmanın merkezindeki şahsiyet olan Hayretî'nin gerek gelenek gerekse kendi kültür çevresi bağlamında işlediği "delilik ve zincirli deli" kavramları şiirlerde özgün bir hayal terkinin sunar. Bu terkin; mahallî unsurların şiirlerde sanat malzemesi olarak kullanılmasına imkân tanıdığından "canlı, orijinal ve şaire özgü" tasvirlerin albenisini de arttırmıştır. Çünkü Hayretî'nin inşa ettiği üslup, "asker, şair, derviş" üçlemesine ait özelliklerin yaşanılan muhit itibarıyla görülebilir olmasıyla da

ilgilidir. Bu bağlamda klasik şiirde genellikle aşkî kurgular arasında yer alan delilik/divânelik Hayretî'nin şiirlerinde "gerçek, gerçekçi hayal ve şiirsel kurgu" şeklinde üç farklı formda görülebilmektedir. Bu nedenle onun "deliler ve ulular" zümresi olarak zikredilen "akıncı ocakları"nda bulunması, şiirlerinde "delilik ve zincirli deli" kavramlarını farklı bağlamlarda kullanmasına imkân tanımıştır. Dolayısıyla Hayretî'nin işlediği "deli" kavramı, "şair, gerçeklik ve kurgu" bağlamında irdelendiğinde zihniyete dair anlamlı sonuçlar elde etmeyi kolaylaştırmaktadır. Bu doğrultuda Hayretî de yansıttığı şiir malzemesini ve kurguladığı "zincirli deliler"i klasik şiir geleneğine bağlı; yaşadığı zümrenin zihniyetine dair siyasî, askerî, dinî, içtimaî deliller sunan bir gerçeklik ve bu gerçeklikten mürekkep bir kurguyla işlemiştir.

Kaynakça

- Akbayar, Nuri (2001). *Osmanlı Yer Adları Sözlüğü*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Azamat, Nihat (2001). "Kalenderiyye", *TDVİA*, C. 24, İstanbul, TDV. Yay., s. 255
- Çavuşoğlu, Mehmet (1971). *Necâti Bey Divanı'nın Tahlili*, 1. Basım, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi.
- Çavuşoğlu, Mehmet; Tanyeri, M. Ali (1981). *Hayretî, Divan Tenkitli Basım*, İstanbul, İstanbul Üniv. Edb. F. Yay.
- Çeltik, Halil (2013). *Rumeli Şairlerinin Şiir Dünyası*, Ankara, Kurgan Edebiyat Yay.
- Dols, Michael W. (1992). *Majnûn: The Madman in Medieval Islamic Society*, Ed. Diana E. Immisch. Oxford, Clarendon Press.
- Ekinci, Ramazan (2012). "Osmanlı Kültür Merkezlerinden Vardar Yenicesi ve Tezkirelere Göre Vardar Yenicesi Şairleri", *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/4, Fall 2012, p. 1663-1679
- Erkal, Abdulkadir (2014). Hayret'ten Divane'liğe Divan Şiiri, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 9/12 Fall 2014, p. 215-234.
- Gök, Selim (2017). Hayretî Divanı Sözlüğü (Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniv. Sosyal Bil. Enst., Ankara.

- Gölpınarlı, Abdülbaki (2014). *Nesîmî, Usûlî, Rûhî*, İstanbul, Kapı Yay.
- Hadislerle İslam, C.6*, "Hz. Peygamber/Ay Yüzlü, Gül Kokulu Son Elçi" (e-kitap), TDV Yay. <https://hadislerleislam.diyaret.gov.tr>, (E. Tarihi, 03.09.2019).
- İbn Kemal (1859). *Mohaçname*, (nşr. M. Pavet de Courteille), Paris.
- İlgürel, Mücteba (2003). "Levent", *TDVİA*, Ankara, TDV. Yay. <https://islamansiklopedisi.org.tr/levent>, (E. Tarihi, 03.09.2019).
- İsen, Mustafa (1994). *Gelibolulu Âlî, Kühü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*, Ankara, AKM. Başkanlığı Yay.
- İsen, Mustafa (1998). *Sehî Bey Tezkiresi "Heşt Behişt"*, Ankara, Akçağ Yay.
- İsen, Mustafa (1999). *Latîfî Tezkiresi*, Ankara, Akçağ Yay.
- İsen, Mustafa (2009). "Osmanlılar'da Şehir ve Kültür", *Varayım Gideyim Urumeli'ne-Türk Edebiyatının Balkan Boyutu (Araştırma-İnceleme)*, İstanbul, Kapı Yay.
- Kılıç, Filiz (2010). *Âşık Çelebi-Meşâ'irü's-Şu'arâ (İnceleme-Metin)*, İstanbul, İstanbul Araştırma Enstitüsü Yay.
- Koçu, R. Ekrem (1967). *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*, Ankara, Sümerbank Kültür Yay.
- Kur'an-ı Kerim Meâli* (2010). Diyanet İşleri Başkanlığı, Kaynak Eserler/36, Ankara.
- Kurtuluş, Meriç (2016). "Osmanlı'nın Meczûbları ve Mecnûnları: Erken Modern Dönemde Hastaneler ve Deliliğe Bakış", *Milli Folklor*, S. 110, s. 100-113.
- Ocak, A. Yaşar (1983). *Bektaşî Menakıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*, İstanbul, Enderun Kitabevi.
- Özcan, Abdulkadir (1994). "Deli", *TDVİA*, C.9, İstanbul, TDV. Yay. <https://islamansiklopedisi.org.tr/deli--asker>, (E. Tarihi, 03.09.2019).
- Solmaz, Süleyman (2005). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı (İnceleme-Metin)*, Ankara, AKM. Yay.
- Sungurhan-Eyduran, Aysun (2009). *Kınalızade Hasan Çelebi, Tezkiretü's-Şu'arâ, (Tenkitli Metin)*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Şemseddin Sami (2004). *Kâmûs-ı Türkî*, 13. Basım, İstanbul, Çağrı Yay.
- Şentürk, A. Atilla (2015). "Manzum Metinler Işığında Bir Kalender Dervişinin Profili", *Turkish Studies, International Periodical For The*

Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/8
Spring 2015, p. 141-220 Volume 10 Issue 8.

Şentürk, A. Atilla (2017). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, C. 2, İstanbul, OSEDAM
(Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi).

Tarlan, A. Nihat (1949). *Şiir Mecmualarında XVI ve XVIII. Asır Divân Şiiri, Revanî-Hayretî-Haverî-Ahî-Peyamî-Sanî*, İstanbul, İstanbul Üniv. Edb. F. Yay.

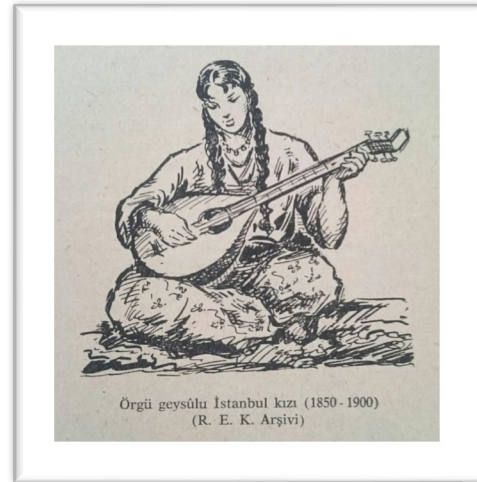
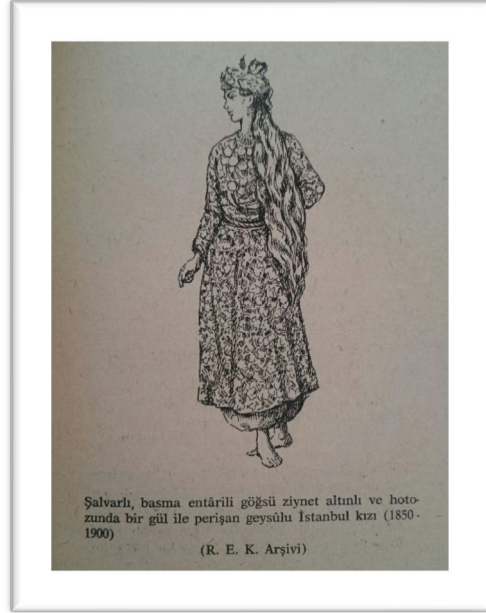
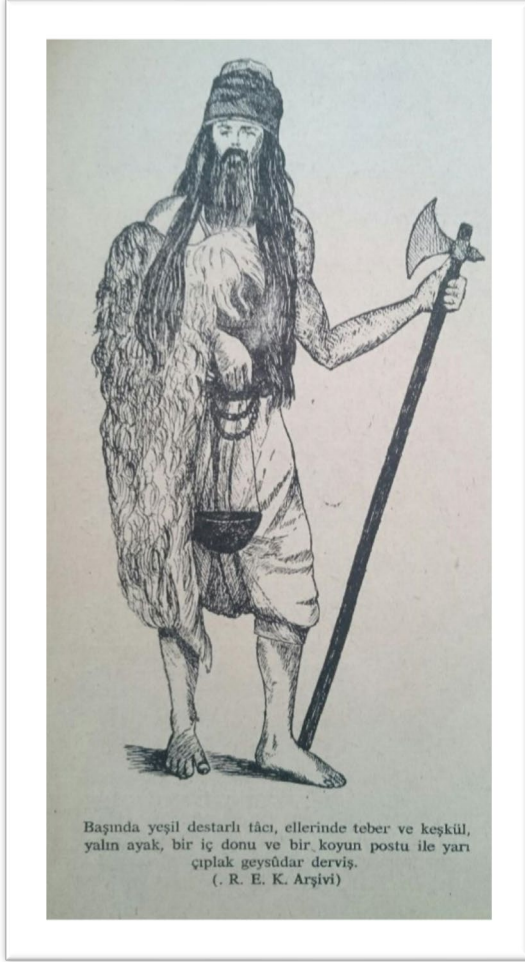
TDK, Online, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*: <http://sozluk.gov.tr/>, (E. Tarihi, (03.09.2019).

TDK, Online, *Güncel Türkçe Sözlük*: <http://sozluk.gov.tr/>, (E. Tarihi, 03.09.2019).

Tuğlacı, Pars (1985). *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul, Milliyet Yay.

Yalçın, İsmail (2008). "Saç", *TDVİA*, C. 35, İstanbul, TDV Yay.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/sac>, (E. Tarihi, 03.09.2019).

Ekler:





Dr. Öğr. Üyesi Ekrem GÜZEL 

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Rize/TÜRKİYE
ekremguzel@yahoo.com.tr

POSTMODERNİZM, İRONİ VE
BİREY İLİŞKİSİNE
TUTUNAMAYANLAR VE BENİM
ADIM KIRMIZI ÜZERİNDEN KISA
BİR BAKIŞ*

A BRIEF OVERVIEW ON
TUTUNAMAYANLAR AND BENİM ADIM
KIRMIZI WITH THE RELIATIONSHIP
POSTMODERNISM, IRONY AND
INDIVIDUAL

ÖZ


Bu makalenin amacı postmodernistlerin ironiyle ne tür bir ilişki içinde olduklarını tartışmak ve izah etmeye çalışmaktır. Bu bağlamda, postmodern anlatılarda, ironinin iktidar karşıtı bir araç olarak kullanıldığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu iktidar karşıtlığının hem genel anlamda iktidarı hem de yazarın iktidarını içerdiğinin altı çizilmiştir. Ironinin postmodern bireyler için bir kaçış alanı olduğuna göndermede bulunulmuştur. Özellikle postmodernistlerin ironi ve oyundan ne kadar istifade ettiklerine vurgu yapılmıştır. Bu bağlamda da Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar ve Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı isimli metinlerinden örnekler verilmiştir. Böylece teorik bilgiler, örneklerle ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, birey, ironi, roman, anlatı

ABSTRACT

The purpose of this paper is to discuss and examine what kind of relationship exists between postmodernism and irony. In this context, it was aimed to show that irony was used as an anti-power instrument in postmodernist narratives. It was also emphasized that this anti-power contains not only general or political power but also author's authority. It was referred that irony is an asylum area to postmodern individual. Especially, how postmodernists benefit from irony and play was emphasized. In this context, from some texts, such as Oğuz Atay's Tutunamayanlar and Orhan Pamuk's Benim Adım Kırmızı, some typical examples were given. In this way, the theoretical knowledge was supported with some examples.

Keywords: Postmodernism, individual, irony, novel, narration

Atıf@	Araştırma Makalesi Ekrem Güzel. "Postmodernizm, İroni ve Birey İlişkisine Tutunamayanlar ve Benim Adım Kırmızı Üzerinden Kısa Bir Bakış", <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]</i> , Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 99-123. Yükleme Tarihi: 04.02.2019 «» Kabul Tarihi: 19.09.2019 «» Yayınlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.521742
-------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

* Bu makale 13-15 Mayıs 2016 tarihleri arasında Rize'de yapılan Türk Edebiyatında Mizah konulu sempozyumda sunulan bildirinin genişletilmiş hâlidir.

Giriş

Postmodernizmin ironiyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu görebilmek için en önce postmodernistlerin özne ile olan ilişkilerine bakmak gerekir. Özne kavramı, postmodernistler arasında oldukça tartışmalı bir alana taalluk eder. Postmodernistlerin, en azından hatırı sayılır bir kısmının, “özne”yi modernizm mahsulü bir şey olarak görüp reddettiklerini ifade etmek gerekir. Bilhassa “şüpheli postmodernistler” özneyi modernizm, hümanizm ve aydınlanmanın bir tasavvuru sayarlar ve onu tahrip ederek askıya almak isterler. Bunun yerine bireyi ikame etme arzusu taşırlar. Fakat yine de “olumlayıcı postmodernistler” özne, her ne kadar modernizm sultası altında hayatietini yitirdiyse de, yeniden aramıza dönebilir. Ancak bu yeni özne “modernist değil, postmodern bir özne olacaktır; ‘bilinçli, amaçlı ve duygulu bir şey’ olmayacaktır.” Postmodern özne sürekli ortaya çıkan, meydana gelen ve merkezlessiz bir özne olacaktır. Yüceltilmiş ideal, tarihî kahraman değil, aksine marjinlerden, günlük hayatın içinden gelen sıradan bir birey olacaktır. Bu özne, kimlessiz, söz-merkezlessikten azade, bütüncül ve topyekûn açıklamaları reddeden, ayrıntıcı ve minör bir doğaya sahip olacaktır (Rosenau, 2004: 92-93). Postmodern özne temsili kabul etmez; büyük söylemlerin, tarihî ve dinî doktrinlerin mümessillğine soyunmaz, misyonerliğini yapmaya kalkışmaz. Yeni bir konumlanma ile modern olana karşı bir “anti-kahraman” olarak yer alma eğilimi içerisinde. M. Foucault özne kavramını biri “tabi olan”, diğeri ise “özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne” olmak üzere iki farklı bağlamda değerlendirir:

“Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkasının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşamına müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir. *Özne* sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor (Foucault, 2011: 63)¹

Dolayısıyla özne, bazı postmodernistlere göre iktidara tabi olmayı ve iktidarcı zapturapt altına alınmayı gösterse de öz-bilinç sahibi bireyi de belirtmektedir. Fakat şüpheli postmodernistler, özne yerine bireyi

¹Foucault’un bu belirmesinde İngilizce ve Fransızca gibi Batı dillerinde özne (süje, sujet) kelimesinin birey ve tebaa, tabi olmak üzere iki farklı anlamda kullandığını hatırlatmak gerekir. Nitekim Foucault’un *Özne ve İktidar* isimli kitabını hazırlayanlar bu bahsin geçtiği yerde şu notu düşerler: “Türkçedeki ‘özne’ kelimesi burada Foucault tarafından belirtilen ilk anlamı taşıyor. Fransızca ‘sujet’ (özne) kelimesi aynı zamanda ‘tebaa’, yani tabi (boyun eğmiş) anlamı taşıyor. Aynı şekilde Fransızca ‘assujettir’ kelimesi de Foucault iki anlamda kullanıyor. Özneleştirmek ve tabi kılmak, boyun eğdirmek.” (y.h.n.)

önermişlerdir. Dolayısıyla postmodernistler arasında ihtilaf oluşmuş ve modern özneye nasıl bir alternatif yaratılacağı muallakta kalmıştır. Her ne kadar modern tasarımı aşan bir “postmodern özne”den bahsedilse de postmodern düşünürlerin özneye karşı mesafeli durdukları görülür. Bu bağlamda, Rosenau şüpheli postmodernistlerin “özneyi kurmaca, ideolojik bir inşa, modernliğin fosili” vs. olarak gördüklerini aktarır:

“Onlara göre özne kurmaca bir şeydir, en aşırı durumda inşa edilen bir şeyden ibarettir (Edelman, 1988:9) ‘sadece bir maskedir, bir rol, bir kurbandır, en kötü durumda ideolojik bir inşa en iyi durumdaysa nostaljik bir surettir.’ (Carravetta, 1988: 395). “Özneyi iktidarı eline geçirdiği, anlam atfettiği, tahakküm ve baskı kurduğu için eleştirirler (Henriques vd. 1984). Öznenin geçmişin, modernliğin fosili kalıntısı, liberal hümanizmin bir icadı, kabul edilemez bir şey olan özne-nesne ikiliğinin kaynağı olduğunu düşünürler.” (Rosenau, 2004: 73-74)

“Şüpheli postmodernistler” modern öznenin alternatifi olarak “postmodern birey” tasavvur ederler. “Modern anlamda kolektif yakınlıktan ve cemaat sorumluluğundan uzak duran postmodern birey” özetle de şu şekilde tasvir edilir:

“Postmodern-birey gevşek ve esnektir, duygulara ve içselleştirmeye yöneliktir ve “kendin ol!” diye özetlenebilecek bir tavrı benimser. Kendi toplumsal gerçekliğini kuran, kişisel bir anlam anlayışını sürdüren ama arayışında sonunda ortaya çıkan şeyin hakikat olduğu iddiasında bulunmayan etkin bir insandır. Fantezi, mizah, arzu kültürü ve anında tatmin ister. Geçici olanı kalıcı olana tercih ettiğinden (bugün için) bir “yaşa ve yaşat” tavrıyla yetinir. Planlanmış şeylerdense kendiliğinden oluşan şeylerin yanında kendini daha rahat hisseden post-modern birey geleneğe, antikalasılmış olana (genelde geçmişe), egzotik olana, kutsal olana, sıradışı olana ve genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük bir merak duyar. Post-modern bireyler kendi hayatlarıyla, kendi kişisel tatminleriyle ve kendi-tanımlarıyla ilgilidir. Evlilik, aile, kilise ve millet gibi eski bağlılıklar ve modern yakınlıklarla pek ilgilenmedikleri için daha kendi çok kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelirler (Rosenau. 2004: 88).”

Postmodern birey, modern öznenin karşısında konumlanır, modern öznenin düştüğü çelişki ve yanlışlara düşmeden varlığını ikame etmek ister.

“Modern öznenin kayıtsızlık dediği şeye post-modern birey hoşgörü der. Modern özne siyasi anlamda bilinçli olabilir, post-modern bireyse kendi konusunda bilinçlidir. Post-modern birey dağılmayı yoğunlaşmayı, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih eder. Seçmeyi, özgür ifadeyi, bireysel katılımı, şahsi özerkliği ve özgürleşmeyi vurgular

ve evrenselci iddialara ya da ideolojik tutarlılığa ihtiyaç duymaz. Post-modern birey (başkaları zorlamasından) kurtuluşun ve (kendini yadsımadan) özgürleşmenin peşindedir. Bütün normatif varsayımları bir kenara bırakır; bir değer ya da ahlâki normun bir başkasından daha iyi olduğunun gösterilebilmesi ona göre mümkün değildir. Post-modern birey genel kurallardan, kapsayıcı normlardan, hegemonyacı düşünce sistemlerinden sakınır (Rosenau. 2004: 89)

Buraya aldığımız postmodern birey tarifleri ve tasavvurları, postmodern anlatılardaki kişileri, kahramanları nereye oturtacağımıza yardımcı olacaktır. Aksi takdirde, klasik ve modern anlamdaki roman kişilerinden bir hayli farklı olan bu kurmaca kişileri bir yere oturtmak güç olacaktır. Ne yaptığının ve istediğini bilincinden olan klasik kahraman gitmiş, onun yerine postmodern birey gelmiştir. Büyük boşlukların ve çelişkilerin yer aldığı metinlerde okurun işi zor ve aynı zamanda da faaldir. Bu bakımdan postmodernistlerin bireyi anlamlandırma çabalarını bilmek, bize postmodern metinlere daha çok yaklaştıracaktır. Aynı zamanda postmodernistlerin ironiyi bilhassa modern özne ve modern tasarıma karşı yaptıklarını da hesaba katarsak onların birey ve özne kavramlarından ne anladıklarına dikkatlice bakmak gerekir. Böylece postmodern anlatılarda modern özne tasarımının ne derece ironi ve gülünç dönüştürüme tabi tutulduğunu görebiliriz.

İroni söz konusu olduğunda postmodernizmin daha ziyade modern karşıtı bir turum içinde oluşu söylenebilir. Modernizm karşıtı eleştirisi bağlamında, postmodernizm ironiye başvurmuştur. İronik yaklaşım, bir bakıma postmodernizmin modernizm karşıtı bir söylem biçimi olmuştur. Kendinden evvelki ilerlemeci, linear, mutlak ve ciddi durumu fesada uğratmak ve amorf hâle getirmek için postmodernistler ironik söylemden oldukça fazla istifade etmişlerdir. Özellikle klasik ve modern çağların makro söylemlerini, iktidar ve eklentilerini gülünç hâle getirme gayreti içerisinde olmuşlardır. Bu anlamda “ironi hazır konsorsiyum ve cemaatlere bir meydan okuma, verili (kabul gören) sosyal bütünlük ve günlük dili sorgulamadır (Colebrook,2005: 150).” Bu, Foucaultcu anlamda bir söylem sorgulamasıdır. Bunun en aşikâr örneklerini edebiyatta, özellikle de romanda görmek mümkündür. Bu anlamda postmodern metinler bünyelerinde “yıkıcı-ironik” bir öz taşırlar. Postmodern anlatılar, parodi ve oyunun da kullanıldığı mizahî ve ironik düzlemlerdir. Postmodern bireyler de hâliyle ironik kişiliklerdir; klasik ve modern kahramanın dönüşüme uğradığı, yerinden edildiği ve gülünce dönüştürüldüğü bir zeminde zuhur ederler. Bu anlamda postmodern anlatılar ironinin bol miktarda görüldüğü düzlemlerdir. Postmodern bireyler, iktidar-karşıtı ya da iktidarla bir şekilde temas kurarak bir söylem alanında, oyun içeren doğalarıyla ironik olarak baş gösterirler.

M. Foucault'un "dispositif" dediği iktidar aygıtları ve söylem ağı iktidarı oluşturur. "Dispositifler"ler Foucault'a göre söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar; bilimsel, felsefi, ahlâki önermelerden oluşan heterojen bütünler; bu söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemlerdir (Keskin, 2011: 18)." Bu dispositiflerin teşkil ettiği bir atmosferde birey de kendi varlığını ikâme etmek durumundadır. Foucault, bu anlamda birey (özne) ancak iktidarın mevcut olduğu bir ortamda özgürlük talebinde bulunabileceği kanaatindedir. Foucault'un iktidarın mutlak tahakküm olmadığını ve dahası iktidarın "özgür özneler üzerinde ve yalnızca özgür oldukları sürece işleyebildiği" sözlerini aktaran Ferda Keskin, onun bu konudaki iddialarını da şu şekilde kısaca aktarır:

"İktidarın işleyişini bu şekilde, yani başkalarının eylemi üzerine bir eylem olarak ve bu eylemi de yönetmek olarak tanımlamak çok önemli bir öğeyi, özgürlüğü, iktidar ilişkisine katmak demektir. İktidar yalnızca özgür özneler üzerinde ve yalnızca özgür oldukları sürece işleyebilir. Bu anlamda özgür olmak demek farklı ve çeşitli davranış biçimleri ve tepkilerin gerçekleştirilebileceği bir imkânlar alanıyla karşı karşıya olmak demektir. Bir iktidar alanı tıkandığında, yönetim ve yapılandırma ilişkisi tek yönlü, sabit ve tersine çevrilmez hale geldiğinde iktidar ilişkilerinden söz edilemez. Böyle bir durumda artık yalnızca tahakküm (domination) vardır ve tahakküm olduğu yerde iktidar ilişkisi olmaz. Dolayısıyla, iktidar ve özgürlük birbirlerini dışlayan bir çatışma ilişkisi içinde değil; çok daha karmaşık bir ilişki içinde yer alır. Bu ilişkide özgürlük iktidarın işlemesinin koşulu, hatta ön koşuludur. İktidar ile özgürlüğün direnişi birbirinden ayrılmaz. İktidarın olduğu her yerde bir direniş ya da direniş imkânı vardır (Keskin, 2011: 21)."

Özetle eğer bir iktidar varsa bir özgürlük arayışı imkânı vardır ki bu arayışlardan birinin ironi olmaması için hiçbir sebep yoktur. İktidarın gücünü doğrudan değil, daha çok dolaylı bir şekilde askıya alan ironi bu bakımdan birçok postmodern metinde kendine yer bulur, hatta kurucu unsurlardan bir olur. İktidara karşı bireyin özgürlük arayışında ironi yeri göz ardı edilemez öneme sahiptir. Linda Hutcheon Nietzsche, Heidegger, Freud ve Marx'la zaten burjuva makro anlatıların büyük bir saldırı altında kaldığını ve bunların muakkiplerinin, aralarında Derrida, Foucault, Habermas, Baubrillard gibi figürlerin de olduğu, rasyonalist ve hümanist kültürel faraziyelere bir karşı koyuş içinde olduklarını söyler (Hutcheon, 1995: 59). Bu yeni atmosferde/paradigmada, doğrusu, büyük anlatıların kendilerini serimleyebilecekleri çok geniş alanlar kapanmaya başlar. Giderek minör metinlere odaklanan ve ayrıntıda gezinen bir göz devasalık karşısında hayret duymaz, aksine

onların nasıl da küçük ayrıntılarla askıya alınabileceğini görür. Bu durumda, büyük (makro) metinler, üst-anlatılar (meta-narrative) komik, bazen gülünç bir duruma düşmekten kurtulamazlar. Söz gelimi Kafka metinlerinde birçok garabet ve acı verecek sahneye karşı sürekli bir ironi ile karşılaşırız. Kafka kahramanları, her şeye rağmen, ironik bir hüviyettedirler. Deleuze-Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçinbaşlıklı* risalede, minör edebiyatın üç özelliğinden birinin dilin “yersiz yurtsuzlaştırılması” olduğunu ve Kafka’nın dil seçiminden başlamak üzere Alman edebiyat ve dil kanonunun karşısında minör bir tepki ile gün yüzüne çıktığını söylerler (Deleuze G.-Guattari F., 2015: 49-65). Bu anlamda dil, nasıl ki büyük ve genel olanın kendini kurduğu bir düzlemse, yine ona karşı konulacak zemindir de. O hâlde ironi en etkili yıkımını yine dilde kuracak ve gerçekleştirecektir. Foucault, iktidar bir tür (régimedusavoir) bilgi rejimidir, der (Foucault, 2011: 62). Dolayısıyla, denilebilir ki iktidar, bir dil ve göstergeler sistemidir; güçlü ve yerleşik bir “epistemik cemaate”e sahiptir. Bu görüşler ışığında bakıldığında ironi basit bir gülmece değil, aslında bir “episteme”ye karşı geliştirilmiş tavidir. Richard Rorty, ironin sağduyu² karşıtı olduğunu ifade eder ve bir ironistin yerleşik kanaatlere, kelime dağarcığı ve kabullere karşı şu üç koşulu yerine getirmesi gerektiğini söyler:

“(i) İronistin, öbür sözcük dağarlarından, karşılaştığı insanların nihai kabul ettiği sözcük dağarlarından etkilenmiş olmasından ötürü kendisinin halihazırda kullanmakta olduğu nihai sözcük dağarı hakkında radikal ve süregiden kuşkuları vardır; (ii) kendisinin şimdiki sözcük dağarı içerisinde ifade edilen argümanın bu kuşkuları ne garantileyeceğini ne de dağıtacağını idrak eder; (ii) kendi durumu hakkında felsefe yapması ölçüsünde kendi sözcük dağarının gerçekliğe başkalarınınkinden daha yakın olduğunu, kendisine ait olmayan bir güçle ilişki içinde olduğunu düşünmez (Rorty, 1995: 114)”

Burada ironist, kendisini metafizik ve genel kabullere karşı bir kuşku içerisinde ikame eder. Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* isimli kitabında ironinin nasıl bir olumsuzlama, netliklerin altını oyma ve insanları şüpheyeye davet etme olduğunu şöyle ifade eder:

“İroni genel olarak netliğin altını oyan, kaosa bir gedik açan hem bütün doğmaları yıkarak özgürleştiren hem de her olumlamanın merkezinde yer alan olumsuzlamanın kaçınılmaz yozlaşmasını ifşa ederek yıkan bir şey olarak görülür (Booth, 1975: IX).”

2 “Sağduyu, şeylerin genelde tek bir anlamı olduğunu ve bu anlamın da çoğunlukla bariz olduğuna, karşılaştığımız nesnelere yüzeylerine kalıtlı olduğuna inanır. Dünya büyük ölçüde bizim onu algıladığımız gibidir ve bizim onu algılama tarzımız da apaçık ve doğal olan tarzıdır (Eagleton, 2011: 120).”

Bu noktada “ironi, literal anlama bilinçli bir karşı çıkışı ve onun yerine (çoğu zaman muhalif olan) ironik bir anlam koymayı içerir (Hutcheon, 2003: 6).”

Paul de Man, *The Concept of Irony* başlıklı yazısında, her ne kadar tanımlamalar yapılsa da ironideki güç tanımlanabilirliğe göndermede bulunur. Man, Kierkegaard ironi kavramını (concept of irony) kullansa bile, ironini dört başı mamur, kabul gören kavramsal bir çerçeveye oturtulmasının zorluğundan söz eder.³ Yine Kierkegaard, her ne kadar “ironi kavramı”nı kullansa da ironin sık sık farklı anlamlar kazandığını söyler (Kierkegaard, 2009: 267). İroni tarihin bilinen en eski yazılı metinlerinden itibaren farklı biçim ve işlevlerde var olmuştur. Mesela Sokratik ironi denilen tersine çevirme pratiği bunların ilk örneklerinden olabilir. Bu anlamda da D. C. Muecke’in eserlerinde ironin önemli derecede mevcut olduğunu iddia ettiği kişiler listesi neredeyse Batılı bütün önemli yazar ve düşünürleri kapsamaktadır: “Homer, Aeschylus, Sophocles, Euripides, Aristophanes, Thucydides, Plato, Cicero, Horace, Catullus, Juvenal, Tacitus, Lucian, Boccaccio, Chaucer, Villon, Ariosto, Shakespeare, Cervantes, Pascal, Moliere, Racine, Swift, Pope, Voltaire, Johnson, Gibbon, Diderot, Goethe, Stendhal, Jane Austen, Byron, Heine, Baudelaire, Gogol, Dostoyevsky, Flaubert, Ibsen, Tolstoy, Mark Twain, Henry James, Chekhov, Shaw, Pirandello, Proust, Thomas Mann, Kafka, Musil ve Brecht (Muecke, 1986: 8).” Özetle ironi başından beri değişik biçimlerde algılanmıştır, günümüzdeyse daha pesimist ve sinik bir hâl almıştır, denebilir. Bu anlamda, ironi, pratikte bir serbestiyet sağlamanın yanında teorik olarak da postmodern özenin elini güçlendiren bir doğaya sahiptir. Postmodernistler, genel olarak tanımlı kabul etmezler, indirgemeci bulurlar. İronini, bizzat doğasında taşıdığı belirsizlik, tahrip etme gücü ve yıkıcılık postmodernistlerin arayıp da bulamayacakları bir şeydir. Kierkegaard ondaki bu doğayı, veciz bir biçimde, şöyle betimler:

“İroni hiçbir şey kurmaz; çünkü kurulması gereken onun ardında kalır. Bir Timurlenk gibi saldıran ve geçtiği yerlerde taş üstüne taş bırakmayan, Tanrısal bir deliliktir. İşte bu ironidir. (Kierkegaard, 2009: 288).”

İroni eleştirel bir doğa içerir, ama tek başına alternatifler ve kesin çözümler sunan eleştirel bir tutum değildir. Mutlak ve tartışılmaz hakikat ya da hakikatler manzumesi ikame etmek gibi bir niyet de taşımaz. Kierkegaard, ironin amacının ironi olduğunu, fakat eleştirel bir amacının, dahası bir amacının olmadığını söyler (Kierkegaard, 2009: 281). Man, “Mutlak ironi bir delilik bilincidir, bizatihi her türlü bilincin

³Man, Kierkegaard’ın ironi için kavram demesi üzerine şunları söyler: “(İroni Kavramı) ironik bir başlıktır, çünkü ironi kavram değildir.” Yine Man Kierkegaard’ın her ne kadar ironi hakkında birçok şey yazsa da Hegel’in ironinin gerçekten ne olduğunu bilmiyor gibi görünmesinden yakındığını nakleder. (Man, 1997: 163-164).

sonucudur, bir bilinçsizlik bilincidir, bizzat deliliğin içinden delilik üzerine düşünmektir.” der (Man, 2008: 246). İroni de sadece eleştiri ve ortalama bir bilinç aramak nafiledir. Yine Murat Belge, “*İroni, alaycı ve hatta nihilist bir tavidir.*” der. İroni, bir şeyin yedeğine girip ona alternatifler sunmaz, daha ziyade onu sistemsiz bir tavırla değersizleştirir. Fakat eleştirisi, teorisi ve “değerler sistemi” olan bir yaklaşım biçimidir. İroninin amorf hâle getirme tavrına karşı eleştiride bir değiştirme yeni bir form kazandırma gayesi söz konusudur (Belge, 2009: 206). Sürekli bir sistemsiz karşı çıkış ve yerinden etme zemini olarak okunabilen ironi, geleneksel anlamda bir hiciv de değildir. Murat Belge’nin eleştirisiyle ironi arasında kurduğu ilişkiye benzer bir alakayı hiciv ve ironi arasında kuran Nurdan Gürbilek şunları yazar:

“Hicvin tersine ironide bir doğruluk, bir haklılık zemini yoktur. İroni tam da alay edenin hakikati temsil etmediğine inandığı, doğruyla yanlış ayıracak zemini kayganlaştırdığı an başlar (Gürbilek, 2010: 28-29).”

Bu anlamda sürgit yer değiştiren bir zeminden bahsetmek gerekir. İroninin bir şeyi ve durumu gülünç kılmak için dayandığı sabit ve mutlak bir değer ve sistem ya da teori yoktur. Doğasında mütemediyen değişen bir kaygan zemin vardır ki bu da onu nihaî bir temelden yoksun bırakır. Nitekim onu bu kadar yıkıcı, anarşist ve hatta yerine göre nihilist yapan da sabit ve mutlakbir zemininin olmamasıdır.

I. Postmodernizm ve İroni

İroni kendisiyle benzer ölçüt ve araçlarla baş edemeyecekleri iktidarı ve modern kurumları yerinden etmek için postmodernistlere zengin fırsat ve olanaklar sunar. İroni, bir bakıma, yapısöküm işlevi görür. Yapısöküm (deconstruction) en masum görünen söylemleri dahi iktidarın, hâkim paradigmanın kendini gerçekleştirdiği zeminler olarak görür ve göz ardı edilen ne varsa dolayına sokarak görünür kılmaya, nazariitibara sunmaya çaba gösterir. Yapısöküm söz-merkezci (logocentrism) yaklaşımlara, hiyerarşik karşıtlıklara karşı bir araya girme, yerine geçme/yer değiştirme, tersine çevirme ve söylem-dışı bir alan yaratmayı içerir. Bu anlamda bir metot değildir, her ne kadar bir analiz yöntemi hâlini alsada, bir okuma biçimi ve modudur (Culler, 2007: 85-89/Balkin, 1995). Yapısöküm ile Derrida, “üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir ilk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini ‘metafizik’ olarak değerlendirir (Eagleton, 2011: 143). Terry Eagleton, *postyapısalcılıktan* bahsederken sözü yapısöküme getirerek onun “klasik yapısalcılığın ikili karşıtlıklarının, ideolojilerin tipik görme biçimini fark ettiğini” ifade eder ve akabinde de ideolojilerin “kabul edilebilenle edilmeyen, benlik ile ben olmayan, doğruluk ile yanlışlık, anlam ile anlamsızlık, akıl ile delilik, merkezi ile marjinal, yüzey ile

derinlik arasında katı sınırlar çizmeyi sevdiğini” vurgular (Eagleton, 2011: 144). Yapısökümün marifeti bütün bu ikilikleri ve karşıtlıkları askıya almasında yatar. Nitekim “Derrida’nın kendi tipik okuma alışkanlığı, eserde görünüşte kenarda kalan bir parçayı –bir dipnotu, yinelenen önemsiz bir terim ve imgeyi, rastgele bir anıştırmayı- ele alma ve onu metnin tamamına hükmeden karşıtlıkları sökmeye tehdidi, ortaya çıkana dek inatla kurcalama şeklindedir (Eagleton, 2011: 144). Yapıbozum tam da buradan hareket ederek, eleştirisini “bazı metinlerin nasıl kendi egemen mantık sistemlerine ters düştüklerini gösterir (Eagleton, 2011: 144).” Bu anlamda, büyük metinlerin, söylemlerin gölgesinde kalan, marjinalize edilmiş yahut adı anılmaya değmez görülen veya bilimsel, makul ve mantıklı bulunmayan şeylerin aslında paradigmatik, imtiyazlı, muktedir bir söylemle çevrelendiği, mahkûm edildiğini görmek ve göstermek bakımından yapısökücü bir işlev görmesi açısından ironiyi önemsemek gerekir. Elbette ironi, başka bir erk oluşturmak niyetinde değildir. Yapısökümde olduğu gibi bir araya girme, askıya alma, tersine çevirme, söylem-dışı bir alan yaratma eğilimindedir. Postmodernistler, modern-olmayan bir birey kurgularken onun tahakküm etmesinden yana değildirler. Bir taraftan büyük anlatı ve söylemler yerinden edilirken, diğer taraftan bunlara alternatif olacak bir büyük (makro) metin ve söylem arayışı içine girilmez. Bütün söylem ve metinlerin kendilerine yer bulacakları katılımcı ve kuşatıcı bir zemin çatmaya niyetlenirler. Böylece “temsiliyet” en aza indirilerek, bireyin doğrudan müdahil olduğu bir düzlem kurulmak istenir. İroni de buna alan açar, tahakküm edilmiş olanın hâkimiyetini kurcalar, askıya alır ve nihayet kuşku yaratır. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri (Prophets of Extremity)* isimli kitabında Derrida’nın ne kadar anlaşılması güç bir filozof olduğunu onun “je me risque à ne rien-vouloir-dire” (hiçbir şey kastetmeme riskine giriyorum) sözüne yer vererek izah ettikten sonra “Derrida, en üst düzeyde bir ironisttir. Şüphesiz çağımızın en başarılı ironistidir.” ifadelerine yer verir (Megill, 2008: 375-375). Megill, yorumlarını geliştirerek Derrida’yı Nietzsche, Heidegger ve Foucault gibi ironik bir doğa barındıran filozoflara mukayese eder ve onun alternatifleri de reddeden bir düşünür olarak en radikal ironist olduğunu vurgular:

“Şüphesiz, Derrida’nın öncüllerinden de –özellikle Foucault’da- benzer bir ironiye rastlayabiliriz. Ama Derrida’nın ironisi onlarınkinden çok daha radikaldir; çünkü Nietzsche, Heidegger ve Foucault mevcut dünyayı reddettikleri halde ideal, ütöpik (nostaljik ya da düşçü) alternatifler sergilerken, Derrida alternatifleri de reddediyormuş gibi görünmektedir (Megill, 2008: 375)”.

Yapısökümün bir alternatif arayışı ve ikâmesi değil, aksine askıya alma işlevi gören okuma biçimi olmasıyla Megill’in Derrida yorumu örtüşmektedir. Bu anlamda meşhur filozof, ironistlere ilham vermenin

yanında bizzat bir ironist olması itibariyle de çağdaş düşünce tarihinde önemli bir yer işgal etmektedir.

İroni, her ne kadar bilinen anlamda bir eleştiri olmasa da, dip dalgalar hâlinde sürekli akış içinde olan ince bir eleştiri içerir. Eleştirisiz bir ironik yaklaşım tasavvur etmek oldukça güçtür. Bu da en kuvvetli dayanağı eleştiri olan, hatta eleştirinin dahi eleştirisi olan ve nihayet bir nihilizme varacak kadar eleştirel bir doğaya sahip olan postmodernizmin ironiyi neden bu kadar sıklıkla kullandığını manidar kılar. Postmodernistler göre dünya mütemadiyen deneyimlenecek, tecrübe etmeye değer birçok şeyin bulunduğu bir yerdir. Ancak bu deneyim alanı iktidar, geleneksel ve modern kurumlar tarafından kuşatılır. Özgür ikamet isteği muktedir, mutlak, yasal, etik ve geleneksel olanın aşındırılmasını/aşılmasını zorunlu kılar. Bunu aşmak çok zordur, hatta iktidarın yöntemleri ve argılarıyla neredeyse imkânsızdır. Bu güçlük ve imkânsızlık bireyi ironiye iter. İroni, ona bir tür saçakaltı, tahammül olanağı sağlar. İroni, genellikle, en başından beri vasat bir zekânın üstündeki insanın başvurduğu bir yöntem ve kaçış yolu olmuştur. Bu anlamda, “ironi, anlamın içindeki uyumsuzlukların görülmesiyle ilgi” olup 19. yüzyılda espri ve zekâ ile ilgili olarak ele alınması tutumuyla da uyumludur (Cebeci, 2008: 291-293). İktidarın ve geleneğin ikame ettiği birçok şey, ironik zekâ karşısında gülünç duruma düşmeye mahkûmdur. Ancak böylelikle ayrıcalıklı bir şekilde yasal ve mukim olanın etrafını dolanmak mümkün olur. Zaten tarihî süreç içerisinde otoriter rejimlerin ki bu seküler ya da dinî olabilir, ironiye tahammül edememeleri tam da onun bu yasa ve etik tanımaz doğasında aranmalıdır. İroninin yasa tanımazlığı elbette iktidar ve hâkim düzenle girdiği ilişkisi içerisinde karakter kazanır. İhab Hassan, ironin “perspectivism” olarak da isimlendirilebileceğinin altını çizer; paradigma ve hâkim prensiplerin olmayışında insanın oyuna, karşılıklı etkileşime, diyaloga, kendi üzerine katlanmaya özetle ironiye döndüğünü yazar. Hassan, aynı yazıda *kanonsuzlaşma* (decanonization), *temsil edilemezlik* (unpresentable, unrepresentable), *melezleşme* (hybridisation) gibi ironiyi mümkün kılan bir ortamın elemanlarından bahseder (Hassan, 1986: 503-520). Dolayısıyla merkezsiz (iktidarsız) bir düşünce biçiminde insanın bir perspektif sahibi olması ve bu perspektif dâhilinde bir söylem geliştirmesi, bunun da ironik olması mümkündür. A. Tuğluk, Stuart Sim’in ironiyi postmodern düşünce eleştirisi çerçevesinde aldığını ve “Buna göre ironi ‘şeyleri’ itibari bir değerle de olsa ciddiye almamanın bir yoludur” sözlerini aktararak şunları yazar: “Bu yönüyle ironi daha sonra da üzerinde durulacağı üzere bir söylemsel taarruz ve savunma aracı haline gelebilmektedir. İroninin bir tür intikam alma yolu olarak görülmesi de az önce sözü edilen durumla ilişkilidir. İronist ironi sayesinde muhatabında ciddiye almadıklarını ifşa eder ve bir çeşit doyuma ulaşma imkânı elde eder (Tuğluk, 2017: 450).”

İktidar ve özne ilişkisi ironik tutumları elzem kılmaktadır. M. Foucault iktidarın özneyi ve öznenin sınırlarını nasıl belirlediğini şöyle özetler:

“İktidar mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylem kümesidir: eyleyen öznelerin davranışlarının kaybolduğu imkân alanı üzerinde yer alır; kışkırtır, teşvik eder, baştan çıkarır, kolaylaştırır veya zorlaştırır, genişletir ya da sınırlar, aşağı yukarı muhtemel hâle getirir.” (Foucault, 2011:74)

Kamusal alan hatta bireysel hayat iktidarın belirleyiciliği ve tarassutu altındadır. İktidar bununla da kalmaz, dil üzerinde ve içinde egemenlik kurar, söylemler içerisinde yuvalanır, bir bilgi rejimi (régimedesavoir) kurar (Foucault, 2011: 62). Ortodoks metinler genelde iktidarların söylem biçimlerinin araçları hâlini alırlar. Postmodern bireylerin alametifarikası da tam da bu bağlamda kendini gösterir. Bu anlamda da yerine göre “hâkim-i mutlak” olan yazarın, dahası anlatıcının söylem ve iktidarına da karşı çıkarlar. Her şeyi yapmaya hazır kahramanın yerine yerini yadırgayan, didişken ve hatta yazarına başkaldıran bir anlatı kişisinden bahsetmek mümkündür. Bunların birçoğu da ironik bir izlenim uyandırır. Klasik ve çoğu modern metinde de yazarın, dahası anlatıcının/bakış açısının muktedir/mutlak (tanrısal) bir konumu söz konusudur. Bu konum geç modern ve erken postmodern metinlerde yerinden edilerek amorf hâle getirilir. Artık mizahı mutlak bir gözün nazarıyla yapan bir kahraman yoktur, aksine yeri geldiğinde yazarı dahi “tiye alan” bir kahraman, dahası anti-kahraman söz konudur. Anti-kahramanı, kahramanın karşısındaki karşıt güç anlamında kullanmıyoruz; daha ziyade postmodern metinlerdeki kişilerin klasik anlamdaki kahraman algısını yıkmaları, onun karşısında yer alabilecek bir biçimde ele alınması bağlamına oturtmaya çalışıyoruz. Loytard *Postmodern Durum* (The Postmodern Condition) başlıklı risalesinde Proust’un Balzac ve Flaubert’ten miras aldığı edebî müesseseyi ters yüz ettiğini söylerken artık “kahramanın” bilindik anlamda bir kişi olmadığı fakat “zamanın içsel bilinci” olduğunu söyler (Loytard, 1984: 80). Yirminci yüzyılın erken tarihlerinde, özellikle de ikinci yarısında birçok siyasal, sosyal fraksiyondan tutun da müzik, sinema, mimari, özellikle de edebiyatta devlet ve iktidar karşıtı söylemleri besleyen bir doğanın güçlü varlığı hissedilir. Nihayet kurmaca dünyada olduğu gibi reel dünyada da otoritelere, paradigmalara, genel ilke ve kanonlara karşı kendini bir “anti” olarak koyan, konumlandırılan bir postmodern hareketin varlığı belirgin biçimde hissedilir olmuştur. Tarihin bu aralığında üretilen postmodern anlatılarda birey genel geçerliliğe, erdeme, yasaya ve geleneğe güvenini o kadar yitirmiştir ki artık bir “ironik yıkım” evresine geçmişti, denilebilir. Postmodern bireyin oyun oynamadan, alaya almadan, ironi

kurmadan bu “sahte hakikatler”le baş etmesi pek mümkün görülmez. Postmodernistlere göre “hakikat aydınlanmaya ait bir şeydir ve sırf bu gerekçeyle bile bir kenara atılabilir (Rosenau, 120). Yıkma için öncelikle amorf hâle getirmek gerekir ki postmodernistler bunu, ciddiyeti ve ağırbaşlılığı sekteye uğratmak suretiyle, ironik, gülünç bir yaklaşımla yaparlar.

Postmodern düşünceye ilham veren düşünürlerin, Rousseau ve Nietzsche’den başlamak üzere, doğrudan doğruya iktidar ve gerçeklik anlayışıyla didişmeleri hiç de tesadüf değildir. Nietzsche’ye göre, “*Bizim dışımızda, önceden verilmiş bir dünya yoktur. Sayısız anlamlar vardır yalnızca. (Gİ, 48). Olgular yoktur yorumlar vardır (PA, III:2.) Hakikat yoktur (Gİ, 666). Ne kadar göz varsa, o kadar hakikat vardır, yani hakikat yoktur (İnam, 2011:123).*” Bu hakikat sandığımız şeylerse aslında bir zamanlar gerçeklik olarak kabul edilen ve zamanla yanılması hâlini almış kabuller ve varsayımlardır. Düşünme biçimi ve paradigma değişimleri birçok hakikat sanılan şeyi hurafeye dönüştürebilmektir. Nietzsche’nin mutlak hakikat yoktur, onun yerine gerçek oldukları sanılan “hakikatimsiler” vardır mealindeki ifadeleri de postmodernistlere ilham vermiştir.⁴ Yine Alman Romantiklerinin öznelliğe yol ve imkân tanımları, *mutlak tinin* ancak nispeten tezahür edeceği ve dolayısıyla her yerde hazır ve nazır bir gerçekliğin söz konusu olamayacağı, bir gerçeklik olsa dahi bunun sadece bilimle değil sanatla da pekâlâ mümkün olacağı iddiasında bulunmaları zaten modern ve aydınlanmacı düşünceyi yerinden etmeye başlamıştır. Bu karşı koyuşları ironi ve oyun içerisinde daha da genişleten insanlık günümüzde bunu hayli etkili bir biçimde kullanmaktadır. Northrop Frye, “içinde yaşadığımız çağın ironik bir çağ olduğu görüşündedir (Cebeci, 294).” Bu anlamda postmodern birey, ironi ile kendisine bir varoluş zemini sağlar. Bu zemin dâhilinde insanın bütün yerinden edilmişliklerinin porodisini, gülünç hale dönüştürülmesini izleyebiliriz. Yüzyıllarca sarsılmaz bir hakikat olarak gördüğümüz bir söylem biçimi, ironiyle tutarsız kılınabilir. Dinî söylemlerden, tarihî kişiliklere, büyük düşünürlerden en genel geçer doktrinlere kadar insana ve evrene taalluk eden birçok söylem postmodern bireyin ironisine kurban gidebilir.

Postmodern roman kişileri, bütün sıradanlıklarıyla komik ve ironik kişiliklerdir. Onlarda okuru büyük beklentilere sokacak klasik kahraman algısını oluşturacak erdem, ideal kahramanlık, büyük idealler, ciddiyet yoktur. Bu tarafıyla idealize edilmiş klasik anlamdaki kahramanın hilafına bir anti-kahramandır. En büyük acıları, bohemleri dahi ironiyle bezenmiş bir anlatı kişisidir. Kendi acılarını bile ironik bir söylem biçimiyle anlatabilen, “tiye alan” bu kişiden okuru dramatik bir

⁴Nietzsche’ye göre “Hakikatler yanılısına oldukları unutulmuş olan yanılısamlardır; aşılp duyumsal güçlerini yitirmiş olan metaforlardır.” (Megill, 2009: 92).

atmosfere taşınması beklenmez. Postmodernistler, modern öznenin yabancılaşmaya maruz bırakılmışlığını (alienation) bir anlamda ironi ile aşmaya çabalar. Yalnızlık ve çaresizliklerini ironik bir dolayım ile aşmak ister.⁵ Postmodern birey de hakikatle sanal olanın, gerçeğe gerçek olmayanın birbirine karıştığı bir zeminde, Jean Baudrillard'ın kavramlaştırmasıyla, bir tür "simulakrum" durumda var olmaya çalışırlar. Modern özne tasarımına karşı bir alternatif arayışı bağlamında kendilerini ikame ederler.

İroni, *kinik* bir doğaya da sahiptir; postmodern bireyler de *kinik* doğalarıyla ironi ile uyum gösterirler. Kendisine ve bireye yabancılaşmış bir toplumda postmodern bireyler farkındalıklarıyla *kinik* bir duruma düşebilirler. Bu, onların ironik yıkımlarından da sezilir. Böylesi durumlarda öz-yıkım da söz konusudur, ironinin bizzat kendi üzerine dönmesiyle oluşan bir hâldir öz-yıkım. Bu anlamda "ironi kendi kendini yaratma, yıkım uzamı ve hareketidir; kendisini yine bizzat kendisinin karşısına, yerine koyarak yıkan bir sözdür (Maebh, 2010: 43)."

Bazı dünürlere göre postmodern birey, modern tasarıma dudak büker, onu gülünç kılmaya çalışır. Büyük anlatılar, büyük insanlık ideali ve şaşalı tarihin altını oymaya çalışır. Devasalaştırılmış ve idealize edilmiş olanın yerine deneyim ve dil konulur. İnsanlık için her şeyini feda etmekten imtina etmeyen efsanevi kahraman yerini kolektif bilinçten kopmuş bir bireye bırakır. Bu karşı çıkılan şeyler, modern tasavvura özgürdür denebilir. Postmodernizm her ne kadar bazı tanımlamalara göre modernizmin eklentisi, alternatifi olarak görülse de aynı zamanda onun eleştiricisi, en önemlisi de karşıtı bir hareket olarak görülmüş ve tartışılmıştır. Bu bağlamda, postmodern bireyler, modern-karşıtı bir ironik bir tavırla *var olmaya* çalışır. İroni, bu anlamda, onların "modern-karşıtı varoluşunda" ontolojik olarak mevcuttur. Onu bu özellikten soyutlayarak ele almak pek mümkün görünmez. Klasik otoriteyi ve geleneği askıya alan, onun yerine akıllı koyan modernist, aydınlanmacı algıya karşı en büyük silah ironinin yasa ve verili kuralları tanımazlığı olsa gerek.

II. Postmodern Roman ve İroni

Postmodern romanlara bakıldığında dünya edebiyatında ironik bir tutumla yazılan eserlerin gelenek, iktidar, paradigmlar ve modern anlayışa karşı nasıl bir muhalefet, karşı koyuş, hatta yıkım ameliyesi içerisinde olduğunu görebiliriz. Kullanılan minör dil ve takınılan yasa-karşıtı ironik hâl metin yüzeyinde kanonların sarsar.

⁵ "Yalnız ve çaresiz insan, içinde bulunduğu koşulların farkındadır; ancak dünyayı ironik bir perspektiften görerek, kendisini bu durumun yarattığı kederden bir ölçüde uzaklaştırabildiği zaman, ne tam katıldığı, ne de tam uzaklaştığı bu hayata sakin bir gözle bakabilir." (D. C. Muecke'ten aktaran Oğuz Cebeci; Cebeci, s.286).

Türk edebiyatında da bunun tezahürleri görülmüştür. İroni en başından beri edebiyatta olmuştur, ancak zamanın ruhunu eleştirel bir biçimde ironileştiren, eski metinleri yeni bir zeminde nazarıtibara sunan, büyük metin ve doktrinleri askıya almaya dönük bir tutum içine giren metinlerde başvermeye başlayan ironik birey daha ziyade geç dönem modern ve postmodern dönümlere rastlar. Bunun keskin ayrımlarını koymak oldukça zordur. Genel olarak, postmodernizm, 1950 özellikle 1960 sonrasında üretilen metinlerde daha açık bir şekilde görülür. Hangi metinlerin postmodern olup olmadığı da halen tartışmalı bir konudur. Biz bu tartışmaya girmemekle birlikte İsmet Emre'nin tasnifini ölçü olarak *Aylak Adam* ve *Tutunamayanlar*'ı postmodern eğilimlerin görüldüğü metinler olarak değerlendirme yoluna gideceğiz (Emre, 2004: 222). Bu anlamda, en azından ironik bağlamda, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden başlamak üzere *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* çizgisinde gelişen bir postmodern eğilim görmek mümkündür. Burada, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*, Bilge Karasu'nun *Gece* isimli metinlerinden örnekler vermekle yetineceğiz.⁶

Tutunamayanlar, postmodern bireyin ruhuna uygun bir biçimde bir oyun alanı olarak kurulmuştur. Selim Işık ve Turgut Özben, metinde oyunlar oynarlar. Metnin daha başında, Selim ile Turgut arasında şöyle bir diyalog geçer:

“Kelime oyunu yapıyorsun Selim. Benim bütün işim oyundu, bunu biliyorsun Turgut. Hayatım, ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu. Sen evlendin ve oyunu bozdun (Atay, 2008: 31).”

Oyun, metin boyunca, hem ifade edilmesi hem de bizzat tatbik edilmesi bakımından görülür. Bir oyun yüzeyi gibi inşa edilen metin, küçük anlatı ve parçaların bir araya geldiği parçalı ve süreksiz bir yapıdır. Bu “süreksiz yapı” içerisinde sürekli oyun oynama eğiliminde olan ironik iki kişi gezinir: Selim ve Turgut. Onlar, bu oyunun içinde, ironiyi kullanırken bizzat kendileriyle de alay ederler: Selim şöyle der mesela: “kendimle biraz olsun alay etmeden, kendi kendime yarattığım boşluğa dayanamıyorum (Atay, 2008: 41).” Bu söz, postmodern bireyin içine düştüğü durumu özetler niteliktedir. Gerek toplum gerekse de bizzat kendimiz tarafından yaratılan devasa bir boşluğa karşı tutunmak için ironi, oyun, yerine göre alay birer vasıta olabilir.

Türk romanında *Tutunamayanlar*'ın büyük bir kırılma olduğu su götürmez bir olgudur. Bu metin James Joyce'un *Ulysses*'inden ve Vladimir Nabokov'un *Solgun Ateş* isimli metninden açık etkiler taşımaktadır, ki bu metin postmodern edebiyatın iki önemli prototip anlatısıdır. Kendinden önceki metinlerden, sıradüzeni ve algı düzeyi

⁶ Postmodern Türk romanında ironi için ayrıntılı bir çalışma için bkz. (Tuğluk, 2016).

neredeyse tamamen parçalanmış bir biçimde ayrılan *Tutunamayanlar* birçok postmodern öge barındırmakla birlikte bilhassa ironik bir söylem biçiminin kullanılması itibariyle ön plana çıkar. İronik tutum ele alınmaksızın ondaki doğanın neye karşı ve nereye eğilimli olduğunu kestirmek oldukça güçtür. Bu açıdan Oğuz Atay'ın bu romanda yarattığı kişiyi ironik bir yerinden etmenin baş aktörü olarak görmek pekâlâ mümkündür. Bu ister modernist isterse de postmodernist bir tavır olarak algılanıp değerlendirilsin, nihayet ironi metnin özünü meydana getiren hamur, olmazsa olmazı, metni ne ise o yapan kimya kabilindedir.

Yıldız Ecevit, babanın Atay'ın yaşamında önemli bir rol oynadığını söyler. Baba oğul ilişkisi, Freudcu anlamda, bir çekişme ve gerilimin hâlidir (Ecevit, 2005: 76-77). Dolayısıyla, burada, baba aynı zamanda otorite, yani iktidar demektir. Bu otoriteyle romanda en başından beri hesaplaşılır. Reel hayatta başlayan mücadele kurmaca dünyada devam eder ve *Tutunamayanlar*'da kendini gösterir. Baba-oğul ya da birey-otorite denilebilecek bu çekişmede Atay'ın en büyük argümanı ironidir. Nitekim Atay'ın babası Cemil Bey Halk Partisinde milletvekilliği de yapmış taşralı bir hâkimdir ve zamanın ruhuna uygun olarak otoriterdir. Bunun karşısında Atay kendisi olmaya çalışan bir birey olarak neredeyse bu otoritenin hilafına olacak birçok şeyi deneyimleme eğilimindedir. Otobiyografik motif ve fragmanlarla dolu olan *Tutunamayanlar*, aslında bir bakıma yazarın içinde bulunduğu toplumu ve bu toplumun çelişkilerini gösterir: "Türkiye'nin Ruhu"nu. Türkiye'nin Ruhu Atay'ın *Tutunamayanlar*'dan sonra yazmayı düşündüğü bir romandır.⁷ Bu kitap hiç yazılmasa dahi *Tutunamayanlar*'da bu ruhu bulmak mümkündür. Atay, bunu bütün çelişkileri ile ironik bir biçimde gözler önüne serer. Klasik ve modern olarak anılan iki kutbun arasında ironik bir söylemle çadır kurmuştur Oğuz Atay. Bir taraftan eskiyi devam ettirmek için var gücüyle mücadele edenler, diğer taraftan da yenilik peşinde olanlar. Bu aralıkta bir hayli ironik malzeme vardır. Ayrıca, Atay için, bir tahammül ve kaçış olması bakımından da ironi önemli bir araçtır. Yazar bunu Selim Işık ve Turgut Özben gibi roman kişileri üzerinden yapar. Postmodern sayılabilecek bir tutumla iki hakim paradigma ironize edilir, yerinden edilir. Özellikle dil düzleminde, temsiliyet bağlamında yapılır bu. Cumhuriyetin erken dönemlerinde yoğun bir şekilde görülen ve hâlâ cari olan üsluplar üzerinden bir kutuplaşma söz konusudur. Atay bu kutuplaşmanın zirvede olduğu bir dönemin insanıdır. Bir döneme damgasını vuran öztürkçe kullanımı ile Osmanlıca'yı devam ettirme

⁷ "Tutunamayanlar, her yere yayılan büyük bir bilincin romanıdır. Oğuz Atay metinde kendi bilincini kurmaca düzleme taşıyor, somut yaşamdan parçacıklarla bütünleştirip ona plastik bir dolgunluk, görsellik, yaşam veriyor ve bunları yaparken de kurmacanın tüm olanaklarını bu yolda kullanıyor." (Ecevit, 278)

çabası *Tutunamayanlar*'da bariz şekilde görülür. Atay üslup parodileri yapar. Mesela İKİNCİ ŞARKI, Mısra134: Orta Asya'daki..., bölümde öztürkçe kelimelerle kurulu uzun bir metin yazılır. Karal (esmer), koşunuğraş (atletizm), sakalsaçkeser (berber), gökçeses (müzik), çadırbilim (bugünkü dilde karşılığı yok) gibi kelimeler bunlardan bazılarıdır (Atay, 85-186). Yine Selim'in yazdığı "İlmihal" isimli yazının "Birinci Kitap" başlıklı "Hilkat" bölümü "Bab I"

"Cemiyetin müessisleri, yedi esas müeyyidenin yedi meş'alesi kur'unuvüstası, mütemadiyen münevver ve mütenekkiren peygamber, Ulu Orkan, Ulu Durman, Ulu Salgan, Ulu Gökçin, Ulu Yılğın, Ulu Kutbay ve Ulu Düzen idi."

paragrafiyla başlar. Bu paragrafta dönemin dildeki temsiliyeti "tiye" alınır (Atay, 205). Bir tarafta Osmanlıca bilimsel ifade ve terimler, diğer tarafta da öztürkçe uydurma isimler. Makas bir hayli açıktır. Bu ikisi arasında makul bir şey bulmak oldukça güçtür. Bu nakisayı aşabilen bir kişi de ister istemez bir boşlukta kalabilir, ironik bir duruma düşebilir. Atay'ın "kişileri" kapalı havzalar arasında kalmış ve bu havzaların meydana getirdiği karşıtlıkları askıya alan ironik şahsiyetlerdir. Böylece, *Tutunamayanlar*, ironik bir tutumla, verili karşıtlık ve ikilikleri ciddi biçimde askıya alır.

Atay, ironik bir tarih-sökümü yapar; Linda Hutcheon'un ifadesiyle bir tür "tarihin postmodernist-ironik yeniden düşünümü" denilebilecek bir tutum içine girer (Hutcheon, 2003: 5). Birçok postmodern metinde olduğu gibi yürürlükte olan hâkim paradigmatic söylemleri bir tür yapıbozuma uğratar. "Yakın tarihi", özellikle Osmanlıyı, sıkı bir biçimde esas alanlarla "uzak Türk tarihi"ni esas alanlarla alay edilir:

"Türk Tarihi, bilimsel olmayan bir tasnife göre, ikiye ayrılır: Yakın tarihimiz, uzak tarihimiz. Bizim öz yapımız, bu iki dönemin de dışında kalan ve "En uzak Tarihimiz" diyebileceğimiz bir çağda tayin edilmiştir. Her ne kadar Etiler, Sümerler, Akadlar daha eski sayılırsalar da, onların bizim için kalıcı özellikleri yoktur. Bu nedenle, bu kavim isimleri, sinema sahiplerinin ve berberlerin ilgisini çekmekten öteye gidememiştir (Atay, 203)."

Burada Cumhuriyet döneminde resmî ideolojinin kendisine bir tarih yapma ve yaratma çabalarının gülünçlüğe ve absürtlüğe kadar varan aşırıya kaçan icraatları alaya alınır. Atay, her ne kadar kendilerini "ilerici" ve yenilikçi olarak algılayan bir çevrede yetişse de eski kültüre, Osmanlı edebiyatına da vakıftır ki bunu yazdığı metinlerde görmek mümkündür. İki kültürü de yaşama ve öğrenme imkânı bulmuştur. Bir kültürel çatışma içerisinde kalan roman kişileri de bu çatışmanın merkezinde yer alan bireylerdir. Bu anlamda Atay'ın yetişme ortamını

da göz önünde bulunduran Nurdan Gürbilek, her ne kadar Atay'ın Kemalizmle keskin bir ayrıma düşmediğini söylese de, *Kemalizmin Delisi Oğuz Atay* diye bir yazı kaleme alır. Gürbilek, burada, Atay'ın ironik tutumunu daha ziyade yazarın kişiliği ve çevresiyle kurduğu ilişki düzleminde irdeler (Gürbilek, 27-46). Ancak belirtmek gerekir ki ironi yapan birçok yazar bunu yetiştikleri çevreye doğru ve çelişkilerle yaparlar. Bu anlamda Atay'ın bazı çelişkiler barındırması gayet normal bulunabilir, fakat onun yazdığı kitaplardan sonra Kemalizme yahut hâkim paradigmalara medyunu şükran olduğu da söylenemez. Orhan Koçak, Atay'ın Kemalizmi kafasında bitirmiş olduğunu söyler.⁸ *Tutunamayanlar*'da da bu düşüncenin ironik yansımalarını görebiliriz. Bu anlamda da, bireyin çevresinden kopması, çoğu zaman ironik patlamalara sebep olabilir.⁹ Dolayısıyla postmodernistlerin iktidarı ve cari paradigmaları yerinden etmek için kullandıkları ironi Atay için bulunmaz bir araç ve fırsattır. Nitekim kültürel açılma ve kutuplaşma traji-komik bir boyuttadır. Bu durum, doğrusu bugün de varlığını güçlü bir biçimde hissettirmektedir. Atay, postmodernist metinlerde olduğu gibi bu yerinden etmeden sonra bir çare de önermez, daha ziyade fesada uğratar. Bunun için de ironiye sonuna kadar kullanır. Diğer taraftan Türkiye'de Kemalizme muhalif dünya görüşleri de Atay'ın kahramanlarını tatmin edecek düzeyde değildirler. Her iki kutupta da kendini nispeten bulabilen bu kişiler ironiye sarılırlar, zira gönüllerince yaşayabilecekleri başka bir dünya yoktur. *Tutunamayanlar*'da öncelikle tarihe ve tarihî söylem biçimine olan itimat yitmiştir. Orada, "Tarih bir tahriften ibarettir. Tarih geçmişten geleceğe uzanan ve bugün gördüğümüz bir rüyadır. Bütün rüyalar gibi tarih de yorumlanabilir; ama görülürken değil (Atay, 231)." Tarihi görülmüş bir rüya olarak görmek ve onu mümkün yorumlardan bir yorum saymak ister istemez Foucault-vari bir yeniden, arkeolojik, okumayı akla getirir. Hatırlarsak Nietzsche de "olgular yoktur, yalnızca yorumlar" vardır, der. Romanda, bu tarz bir söylemin dillendirilmesi, bir bakıma nihaî ve mutlak bir gerçeklik algısının olmadığı imasında bulunur. Böylesi bir bakış açısı, bu metinde her şeyin mubah olabileceği ihtimalini kuvvetlendirir. Nitekim birçok kabul, doktrin, algı gülünç bir biçimde yerinden edilir. Zaten postmodern bireyin kendi varlığını metne koyması, serimlemesi

⁸ Koçak, Atay'ın Kemalist çevrede yetişen biri olarak ona hiçbir zaman tam olarak iman etmediğini ve bu anlamda Kemalizmin onun için zaten bitmiş olduğunu yazar (Koçak, 2007: 257)."

⁹ Sistem karşıtlığı bağlamında Adalet Ağaoğlu *Tutunamayanlar*'la ilgili şu notları düşer günlüğüne: "Tutunamayanlar'la benim yayımlanamayan roman arasında tuhaf bir benzerlik olduğuna da değindim. Bu ikimizin de resmi ideolojiyi ironik bir biçimde sorgulayışımızdı. [...] Beni hâlâ heyecanlandıran ise, resmi ideolojinin at gözlüğü takmış biçimde tek yönlü rap-raplaşmasından duyulan tedirginliğin edebiyatımızda "sivilceler çıkarmaya başlamış bulunması." Sivilce iyidir. Hem sivil, hem ce'dir; gözle görülmektedir ve gecikmeden tedaviyi gerektirir (Ağaoğlu, 2004: 227)."

için öncelikle konanları aşındırması ve amorf hâle getirmesi gerekir. Aksi hâlde herhangi bir ideoloji ya da doktrine taraf olduğu hissedilen yahut düşmanca bir tutum içinde olduğu anlaşılan bir roman-kişisinin postmodern birey olduğunu söylemek zordur. Böylesi bir metin olsa olsa tezli bir roman olur. Her ne kadar modern-karşıtı hareket içinde olsa da postmodern birey bir ideolojinin sözcüsü olamaz. Selim Işık da nitekim böylesi bir postmodern bireye yakın düşmektedir.

Tutunamayanlar'da, Kafka metinlerini akla getirir bir şekilde, memuriyeti ve memurları (bürokrasi) alaya alan uzun bir sahne vardır. Bu uzun ve etkili sahne "kurulu gerçeklik"i oldukça komik bir şekilde gözler önüne serer. Mesela, bir paragrafta, memurlar karşısında nasıl davranılması gerektiği şu şekilde anlatılır:

"Elini hiçbir kâğıda uzatmayacaksın: on emrin birincisi budur. Söze erken başlamayacaksın, hiçbir düşünce ileri sürmeyeceksin, hiçbir şey bilmezmiş gibi görüneceksin, garip şekilde giyinmeyeceksin, ellerini masaya dayamayacaksın, seni baştan savmalarına yol açmamak şartıyla kendini acındıracağını, gülmeyeceksin, bekleyeceksin... (Atay, 292)."

Bu bölüm, ki bazı modern metinlerde de olan bir şeydir, bürokrasinin gülünç bir dönüştürümü, parodisidir. Hatırlarsak Kafka'nın kült metni olan *Dava*'da K. ancak muhtarla muhatap olabilmemiş, Şato'nun bürokrasinin asıl merkezine kapısından dahi içeri girememişti. Benzer biçimde burada da memurla muhatap olma durumu vardır. Daha önce postmodernistlerin iktidarla ilişkisine değinmiş, bu tek taraflı sayılabilecek dayatmacı ilişkide taraflardan birinin egemenlikle diğerinse ironi ve mizahla mukim olduklarını söylemiştik. Bu anlamda Selim ve Turgut iktidar enstrümanlarıyla sürgit, ironik bir dille, didişirler, özellikle de bürokrasiyle. Mesela, memur "Resmi Gazete'de yayımlanmış kanunu bile yazıp getirseniz, ilk seferde geri çevirir. Hiçbir şey bulmasa, bir daktilo yanlışı bulur (Atay, 304)." Bu modern bürokrasinin istediği memur ve mekanizma tipidir. Bireyin karşısına sürekli bariyerler çıkararak onu sisteme angaje ve mecbur kılmaya çalışan bir davranış biçimidir. Romanda, bu durum, ironik bir şekilde serimlenir; bu hâle, ancak ironik bir yaklaşım, dahası karşı koyuşla tahammül edebileceği sezdirilir. Kafkaesk etkiler görülen metinde şöyle denir: "Deniliyor ki birçok insanın kanına girmiş olan Kafka bile bütün evrakını yakamamış (Atay, 316)." Çünkü kriminoloji buna müsaade etmemiştir. Modern bürokrasiye metin yüzeyinde karşı durmaya çalışmış çığır açıcı bir figür olan Kafka'nın dahi bundan kendini kurtaramamış olması hem trajik hem de komiktir. Böylesi bir yaklaşım okura bir çare sunmaz, fakat ciddiyeti askıya alır. Selim Işık ve Turgut Özben'de gördüğümüz şey de aşağı yukarı bu minval üzeredir. Kabullenemedikleri, karşı koymak istedikleri, fakat bir türlü üstesinden

gelemedikleri şeyleri “laşkalaştırmak”. Bu, postmodern birey için bir saçakaltı sunan ironileştirme. Okur, ironikleştirilen, hiçe sayılan ve karikatürize edilen şeylerden çekinmez. Linda Hutcheon, Terry Eagleton gibi Fredric Jameson’unda hiçe saymanın, görmezden gelmenin ironinin yıkıcı potansiyeli olarak gördüğünü yazar (Hutcheon, 2003: 19).

Postmodern anlatılarda bireyler, hem “bilinç-akışı” hem de bir tür “yersiz yurtsuzluk” içinde “göçebe düşünce” ile yer alırlar. Burada “göçebe düşünce” düşüncenin hareket hâlindeki değişkenliği ve düşünce imgesinin yerinden edilmesini, tahrip edilmesini de içermektedir. Bu sahip oldukları düşünce biçimi hiçbir sabitlik barındırmaz, merkez noktaları sürekli değişimleridir. Bu anlamda da Selim ve Turgut sürekli bir düşünceden diğerine hareket edip hâlden hâle girerler. Okurun bunu takip etmesi ve bir çizgi üzerinden durması çok zordur. Bir yapboz gibi değişen düşüncenin, “bilinç-akışı”nın süresiz ve parçalı hâlde bir araya getirilmesi ve bunun da ironik bir doğaya büründürülmesi söz konusudur. Çoğu zaman da ironinin ne söylediği ilk anda pek anlaşılmaz. Zira Paul de Man, “İroniyi durdurmanın yolu anlamaktan, ironiyi anlamaktan, ironik süreci anlamaktan geçer. Anlamak ironiyi kontrol altına almamıza imkân tanır.” diyerek ironi ile anlamak arasındaki ilişkiye temas eder (Man, 66). Bu bağlamda, Man, ironinin bir bütünlük eğiliminde olmadığını fakat daima bir tekrar içinde olduğunu söyler. Dolayısıyla *Tutunamayanlar*’ın güç anlaşılır bir metin olmasında, postmodern anlatılarda olduğu gibi, onda sürekli akış hâlinde olan bir ironinin mevcut olması da etkilidir. Okur, bu akışı kaçırdığı anda ortaya anlayamadığı, çok fazla söz söylenen, bir şeylerle sürekli dalga geçilen bir metin yüzeyinde bulur kendini. Nitekim, Atay’ın eseri, sürekli bir söz-akışı içerisinde olduğu, söz kalabalığı yaptığı gerekçesiyle tenkit edilmiştir (Seyda, 2007: 137)

Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanı da ironik ve parodik parçaların olduğu parçalı ve süresiz yapıda bir metindir. Osmanlı nakkaşları üzerine kurulan kurguda, birçok ironik ve parodik öge vardır. Postmodern bir tarihî anlatı olan metinde bilhassa anlatıcıların çoğul ve çoklu sesi ironi ve parodiye imkân tanır. Metin, adeta bir anlatıcılar geçididir. Sürekli sesini işittiğimiz bu anlatıcılar roman kahramanı kavramında köklü bir değişiklik de yaparlar. Bir hâkim anlatıcı ya da her şeye şahit olan müşahit anlatıcı yerine ben-anlatıcıların olduğu bir düzlemdir *Benim Adım Kırmızı*. Zaten metne bakıldığında içindekiler diye bir bölüm olduğu ve burada 59 ayrı başlık altında metni kuran bütün unsurlara yer verildiği görülür. Başkahraman diye bir kişinin olmamasının yanı sıra at, köpek, para ve şeytan gibi unsurlar da anlatıcı olarak metne dâhil olurlar. Dekoratif ve nesne olarak görülecek şeyler metnin ana öğeleri hâlini alırlar. Dolayısıyla bu nesnelere söz verilmesi, daha başlangıçta, ironik bir hava

uyandırmaktadır. Metinde dinî ve geleneksel unsurlarla birlikte okurla kurulan diyaloglarda da komik bir hava olduğu söylenebilir.

Metinde, ahiret algısı üzerinden ironi yapılır. Mesela “Ben, Şeytan” başlıklı bölümde şeytan konuşturulur, anlatıcı şeytandır. Burada ortalama bir Müslümanın şeytan algısı ile bir tür ironik ilişki kurulur. Şeytan, cennetten kovulmasından dolayı, insanların yaptıkları bütün kötü şeyleri kendisinden bilmelerinden mustarıptır, zira ona göre böyle bir şey yoktur. Özellikle güzel bir kız kılığına girip erkekleri gafil avlaması konusuna takarak, buna rağmen nakkaşların kendisini neden bu kadar kötü çizdiklerinden dem vurur:

“Her kılığa kolaylıkla girebildiğim, özellikle şehvet uyandıran güzel kadın olarak dini bütünlerin yoluna çıktığım on binlerce cilt kitapta kaç kere yazıldığı halde, buradaki nakkaş kardeşlerim beni niye hâlâ yüzü et beniyle kaplı, eciş bücüş, boynuzlu ve kuyruklu bir korkunç mahluk gibi çizdiklerini açıklayabilirler mi? (Pamuk, 332).”

Burada klasik dinî şeytan algısıyla oynanır. Gülünç ve paradoksal bir biçimde, bu kadar güzel olabilip insanları baştan çıkarabilmesine rağmen şeytan imajının neden bu kadar korkunç olduğundan söz edilerek bir anlamda sitemde bulunulur. Postmodern ironinin dinî ve geleneksel inançları hedef alan bir yapı söküm barındırdığını daha önce söylemiştik. Nitekim burada da şeytan algısı üzerinde, komik ve eğlenceli bir söylem biçimiyle oynanır. Buna benzer biçimde cennet algısı üzerinde de oynanır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi postmodern tarihî anlatılar büyük söylem ve doktrinler, dinî kabul ve geleneklerden çok minör hikâyelere yer verir. Bu anlam da ironik söylem bir araç ve imkân sunar. Yine, *Benim Adım Kırmızı*'da, “Ben, Köpek” başlıklı bölümde, anlatıcı olarak bir köpeğe söz verilir. Burada köpek bir anlatıcı olarak Erzurumlu hocanın bir tür parodisini yapar, daha sonra da köpeğin necis sayılması ve ona temasın abdesti bozduğuna göndermede bulunarak ironi yapar:

“O zaman köpeklere karşı bu düşmanlığın aslı esası nedir? Köpek murdardır niye dersiniz, evinize köpek girerse niye her şeyi baştan aşağı yıkar, şartlarsınız? Bize dokunanın niye abdesti bozulur, kaftanınızın ucu bir köpeğin nemli tüyelerine söyle bir dokunsa niye o kaftanı kafadan çatlak asabi karılar gibi yedi kere yıkamayı şart koşarsınız? Bir köpek tencereyi yaladı diye o tencerenin ya atılması ya da kalaylanması gerektiği yalanını ancak kalaycılar çıkarabilir. Belki de kediler (Pamuk, 21-22).”

“Köpek algısı” üzerinden metne dâhil edilen anlatıcı kabul gören bir inancı sorgular. Bu, komik bir durumdur. Nitekim anlatıcı bir

tencereyi yaladı diye tencerenin kalaylanması gerektiğinin bir yalan olduğunu bunu kalaycıların söylemiş olabileceğini ifade ettikten sonra, daha komik ve absürt bir şekilde bunu kedilerin dahi yapabildiği olabileceğinden söz eder. İlk bakışta sadece komik bir sahne gibi görünen bu paragraf aslında bir algı düzlemiyle oynar.

Benim Adım Kırmızı'da meddah, Erzurumîler isimli bir grup tarafından öldürülür. Meddahın öldürülmesi, ister bilinçli ister bilinçsiz bir tercih olsun, doğrudan doğruya mizah ve ironi ile geleneksel, muhafazakâr insanlar arasındaki ilişki düzlemi ve biçimini de gösterir. Zira metinde, anlatıcıların birçoğu bu geleneksel insan tipinin inanç ve algı düzeyi üzerinden ironilerini kurarlar. Umberto Eco'nun *Gülün Adı* isimli romanında manastırdaki yaşlı rahip Aristoteles'in *Poetika*'sının ikinci cildi olan ve komedi üzerine yazılan kitabın diğer rahiplerin eline geçmemesi için cinayetler işler hatta bütün kütüphanenin yanmasına sebep olur. Komiklik, mizah ve ironi, "korkuyu aşındır"ır, bu da dolayısıyla "saygının ve inancın aşınmasına" sebep olur (Cebeci, 96/Güzel, 583-595). Bu iktidarın, özelde dinî otoritenin insanlar üzerinde sürgit bir ciddiyet takınmalarına işaretidir. Zira komedi, özellikle ironi ciddiyeti sekteye uğratar saygıyı ve itaati absürtleştirir. *Benim Adım Kırmızı*'da *-Gülün Adı* romanına benzere biçimdemizahçının, meddahın, öldürülmesi ciddiyetin ve otoritenin dolayısıyla da hâkimbilginin saygınlığının korunmasını da ima eder.

Benim Adım Kırmızı'da postmodern bireye göz kırpan diğer bir özellikse anlatıcılardır. Postmodern roman kişileri; yazarın, anlatıcının mutlak iktidarının sonunu da ima ederler. Geleneksel anlatıcı tipi gibi her şeyi bilen bir anlatıcı söz konusu değildir. Dolayısıyla anlatıcı-özne diyebileceğimiz bu kişiler metin boyunca sadece kendi gördükleri ve algılayıp anlayabildikleri kadarını okura nakledebilirler. Bu anlamda okurdan daha fazla bilgi sahibi olan bir tanrısal anlatıcı söz konusu değildir. "Ben Şekure" başlıklı bölümde anlatıcı, okura şu şekilde seslenir:

"Bakın, sessizliğinizden, soğukkanlı halinizden sizin zaten bu odada olan her şeyi çoktan bildiğinizi anlıyorum. Her şeyi değilse bile pek çok şeyi. Şimdi merak ettiğiniz, benim gördüklerime tepkim, neler hissettiğim (Pamuk, 206-207)."

Okurla kurulan bu tarz diyaloglar anlatıcı ile okurun yakınlığı, aynı zamanda, ironik izlenimler bırakan sahnelerdir. Çok trajik durumlarda bile anlatıcıların muzip sesini duymak mümkündür. Bu, anlatıcının ironik sesidir. Bu ses, okura takılmadan edemez. Bir anlatıcıolan "Kara" okura şöyle seslenir:

"Şimdi diyorum ki, Şevket ile beraber sizler de, Eniştemin ölümü (Şevket başka şeylerden şüpheleniyor tabii)

yüzünden benden kuşkulaniyorsunuz. Yazık! (Pamuk, 233).”

Burada anlatıcı, okurun kanaati üzerinde muzipçe oynar. Henüz romanda aranan katilin kim olduğu belli olmamışken anlatıcılardan ve belki makul bir şüpheli olabilecek bir anlatıcı komik bir şekilde okura bir şeyler fısıldar. Bunun hem yazara hem de okura bir tür ironik meydan okuma içerdiğini de söylemek mümkün görünür. Anlatıcı, kendi özerkliği içişiinde yazarından ve okurundan bağımsız kendini ortaya koymaya ve aynı zamanda kanaatler üzerinden oynamaya yeltenir. Bu postmodern “anlatıcı-özenin” kendini ironik bir düzlemde varoluşa açması ve yine özerkliğini bir biçimde pekiştirme iradesini de gösterir. Roman kişilerinin, doğrudan doğruya, yazarı, anlatıcıyı alaya almaya yönelik çıkışlarını başka birçok metinde görmek de mümkündür. Mesele, yazarın iktidarını sorgulama ve gülünçleştirme bakımından, Bilge Karasu’nun *Gece* isimli metninde kahramanlardan biri yazara şöyle seslenir:

“Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabın dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat değil mi? İstedigine istediğini yaptırmak, söyletmek... Yapıntı yazarların özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmediniz? (Karasu, 2007:157).”

Burada yazarın mutlak hâkimiyetine ironik bir göndermeden bahsedilebilir. Anlatıcı-öznelerin serbest oldukları özerk bir alan inşa edildiği yorumunda bulunulabilir. Bu özerk alanda, postmodern roman kişileri ve anlatıcılar ironiktirler. Yazara bizzatbir karşı-çıkış hâlinde olanroman kişisi kendini otorite olarak gören yazara adeta fısıldayarak “beni susturmak istemiş gibi bir halin var” demesi bir alayı barındırır.

SONUÇ

Bu çalışmada ele aldığımız teorik bilgiler ve örneklerde de görüldüğü üzere postmodern birey ironik bir birey olup bilgi rejimlerini, logosentrizmi (logoscentrism) yerinden etme eğilimi içeresindedir. İktidar karşıtlığı, temsili reddetmesi ve ikame edilmiş rolleri yadsıması onun doğasında mündemictir. Geleneksel söylem biçimlerini ironik bir dolayım alarak amorf hâle getiren, postmodersitler, onlara bir alternatif sunma niyeti taşımaz. Herhangi bir şeyi eleştirirken ya da gülünç hâle getirirken yedeğinde onun yerine ikame edecek bir biçim, söylem ya da değerler sistemi taşımaz. Mevcut gerçekliğin, gerçeklik algısındaha farklı olabileceğini gösterir; onu ironikleştirir, kuşkuya düşürür ve nihayet üzerine düşündürür. İronik gülünçleştirmede, birçok

yıkım da mevcuttur. Hatta bu bağlamda, ironi, denilebilir ki en kolay ve etkili bir tahriplerden birini gerçekleştirir. Nihayet postmodern bireyler, kuşatılmışlıklarını müesses ciddiyeti, değerleri ve paradigmatları askıya alarak kırmaya çabalarlar. Postmodern anlatılarda, anlatıcılar muzip bir tavırla hem kendiyi hem de okurla ironik bir ilişki kurarlar, hatta yazarın iktidarına karşı çıkıp doğduran kurguya metne müdahil olurlar. Bunu mutlakiyet ve iktidar karşısında kurulan özerk bir atmosferde yapmaya çalışırlar. Bu bağlamda da *Tutunamayanlar* ve *Benim Adım Kırmızı* gibi metinlerde roman kişileri, ironik bir tavırla yerleşik yargıları kuşkulu hâle getiriler, hâkim söylemleri askıya alırlar, zıtlıkları bir kenara bırakarak karşıtlıklar üzerinde oynarlar, yazarın mutlak iktidarının altını oyarlar ve böylece postmodern bireylere özgü ironik davranışlar sergilerler.

KAYNAKÇA

- Atay, Oğuz (2008). *Tutunamayanlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Balkin, Jack M. (1995) *Deconstruction*, <http://www.yale.edu/lawweb/jbalkin/articles/deconessay.pdf>
- Belge, Murat (2009). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Booth, C. Wayne (1975). *A Rhetoric of Irony*, London, University of Chicago Press.
- Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler*, İstanbul, İthaki Yayınları.
- Colebrook, Claire (2005). *Irony*, London, Routledge.
- Culler, Jonathan (2007). *On Deconstruction*, New York, Cornell University Press.
- Deleuze G.-Guattari F. (2015). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, (Çev.) Işık Ergüden, İstanbul, Dedalus Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2005). *"Ben Buradayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Emre, İsmet (2004). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara, Anı Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Güzel, Ekrem (2012). "Umberto Eco'nun Gülün Adı Romanı ile Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S. 7, C. 2, s. 583-595.

- Eagleton, Terry (2011). *Edebiyat Kuramı*, (Çev.) Tuncay Birkan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2011). *Özne ve İktidar*. (Çev.) I. Ergüden-O. Akinhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Hassan, İhab (1986). "Pluralism in Postmodern Perspective", Critical Inquiry, Univesity of Chicago Press, Vol. 12.
- Hutcheon, Linda (1995). *Ironiy's Edge The the oryand politics of irony*, New York, Routledge.
- Hutcheon, Linda (2003). *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge.
- İnam, Ahmet (2011), "Türkiye'deki Bir Nietzsche'den Devşirilebilecekler Üstüne", Ahlakın Soykütüğü Üzerine, (Çev.) Ahmet İnam, İstanbul, Say Yayınları.
- Karasu, Bilge (2007). *Gece*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Kierkegaard, Soren (2009). *İroni Kavramı*, (Çev.) Sıla Okur, Ankara, İmge Yayınları.
- Koçak, Orhan (2007). "Oğuz Atay Çözumsuzlüğü'nün Yazarıydı", Oğuz Atay'a Armağan, (Hazırlayan: Handan İnci), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Loytard, Jean-Françios (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Translationfromthe French by Geoff Benningtonand Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Maebh, Loung (2010). *Derridaand a Theory of Irony: Parabasisand Parataxis*, Durham, Durham University, Unpublished Ph. D Thesis.
- Man, Paul de (1997). *AestheticIdeology*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Man, Paul de (2008). *Körlük ve İçgörü*, (Çev.) F. B. Aydar- C. Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları.
- Megill, Allan (2009). *Aşırılığın Peygamberleri*, (Çev.) Tuncay Birkan, Ankara, Ayraç Yayınları.
- Muecke, D. C. (1986). *Ironyand the Ironic*, Londonand New York, Methue.
- Rorty, Richard (1995). *Olumsuzluk İroni ve Dayanışma*. (Çev.) M. Küçük-A. Türker İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2005). *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Rosenau, Pauline Marie (2004). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çev.) Tuncay Birkan, İstanbul, Bilim ve Sanat Yayınları.

- Seyda, Mehmet (2007). “*Tutunamayanlar*”, Oğuz Atay’a Armağan, (Hazırlayan: Handan İnci), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Tuğluk, Abdulkakim (2016). *Postmodern Türk Romanında İroni*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Diyarbakır.
- Tuğluk, Abdulkakim (2017). “İroni Nedir?”. İdil. Cilt 6, S. 29. DOI: 10.7816/idil-06-29-12



Dr. Öğr. Üyesi Orhan KILIÇARSLAN 

Düzce Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Düzce/TÜRKİYE
orhank19@hotmail.com

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE DUHÂN

THE TERM OF “DUHÂN” IN CLASSICAL TURKISH POETRY

ÖZ

Manzum metinlerde yer alan kelime, kavram ve terkiplerin temel anlamları yanında bağlam içinde kazandıkları anlamları da vardır. Nazma çekilmiş sözün belagat kaidelerine uygun biçimde işlenmesi, edebi gelenek içerisinde bir mazmunlar ve meşhumlar edebiyatının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Kaideleri, verilen örneklerle başlangıcından itibaren belirlenen klasik Türk edebiyatı mahsullerinin, özellikle dilin işlevselliği açısından incelendiğinde geniş bir müktesebatı olduğu görülecektir. Kavram çalışmalarına ilişkin yapılan incelemeler ile Türkçenin tarihi dönemlerinde şairler eliyle zengin bir anlam çerçevesi kazanmış olan yapıların izahı net bir biçimde ortaya konulabilmektedir.

Bu çalışmada klasik Türk edebiyatının temel tiplerinden olan âşîğin “âh”ı paralelinde “duhân” kavramının kullanımları gösterilecektir. Çoğunlukla âşîğin âhi ile ilişkili olarak kullanılan duhân ve dūd kavramları, edebi metinlerde -anlam ilgilerinden hareketle- pek çok bağlamda işlenmiştir. Klasik edebiyatın temel tiplerinden olan âşik ile ilgili bir unsur olması özelinde duhân kavramının diğer kullanımları gösterilmeye çalışılmıştır. Benzetme, mecaz ve hayal dünyası klişeleşmiş bir kabulle ele alınan klasik Türk edebiyatının manzum metinlerinden hareketle duhânın yorumu yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Duhân, tütin, duman, âh, klasik Türk edebiyatı.

ABSTRACT

Apart from the basic meanings of words, terms and compositions included in poetical texts, there are also meanings which were obtained within context. When the prose was transferred to verse in a simple way according to rhetoric rules, it caused a basis for the formation of metaphorical and conceptional literature within literary tradition. It is seen that the works of classical Turkish literature whose rules were determined through samples given in tradition at the beginning has a great body of knowledge when especially considered in the sense of functionality of language. With the analysis about concept studies, explanation of Turkish works which have acquired a rich semantic context in the hands of poets throughout history can be clearly put forward.

In this study, it was aimed to present the uses of the term of “duhân” (smoke of fire) related to “âh” (pain), one of the basic characters of lover in classical Turkish literature. The terms smoke and grief which are generally used in the speeches about the pain of lover were used in various contexts in literary texts -depending on semantic interests-. Other uses of the term smoke as relevant to lover which is one of the basic characters of this literature was tried to be presented in the analysis; and the term smoke of fire was interpreted on the basis of verse texts of classical Turkish Literature which is regarded as cliché in the sense of metaphor, irony and imagination.

Keywords: Duhân, (smoke of fire), tobacco, smoke, âh, (pain), classical Turkish literature.

Atıf@	Araştırma Makalesi Orhan Kılıçarslan. “Klasik Türk Şiirinde Duhân”, <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]</i> , Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 124-149. Yükleme Tarihi: 15.03.2019 «» Kabul Tarihi: 18.10.2019 «» Yayımlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.540754
-------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

Giriş

Klasik Türk şiirinin söz varlığı içerisinde yer alan yapılara, edebiyatın benzetme ve mecazlar dünyasına paralel olarak farklı anlamlar yüklenmiştir. Geleneğin kalıplaşmış dünyasına ait olan bu yapılar, klasik şiirin genel karakteristiğine bağlı olarak klişe bir konumdadır ve hemen her divanda benzer söyleyişler “bıkr-i mazmûn” kaidesi/prensibi göz önünde bulundurularak işlenegelmiştir. Hüviyet olarak temelde beşerî/ilâhî bir zemine oturtulan bu edebiyat mahsulleri, ortak hayal dünyasının imkanlarından yararlanma temelini dayanır. Özellikle klasik şiirin tiplerine ait özellik ve tarifler, temelde bir olmakla birlikte işlendiği zaman açısından farklılık ve zenginlikler arz etmektedir. Klasik şiirin bir özelliği olarak ortak yapıların kurulan imajlarla yenilenen bir formda ele alındığı görülmektedir. Klasik metinlerde bir kavram yahut söyleyişe sıkça tesadüf edilebilmektedir. Bu sık kullanımlar şair elinde dilin işlevselliği, vezin, kafiye vb. şiirin öncü enstrümanları vasıtasıyla yeni/orijinal kullanımlara dönüştürülebilmiştir.

Edebiyat tarihi açısından eş zamanlı bir kritik olmaları özelinde tezkirelerin ve tezkire yazarlarının söz konusu ettikleri isimlerin kimliklerine dair kullandıkları ifade ve sıfatlar, aynı zamanda şiir tenkidine ilişkin bakışı da gösterir. Manzum metinler, kullanılan kelime kadrosu, terkipler ve sıfatlar yanında benzetmelik ve bu benzetmeliklerle kurulan hayal dünyasının da eş derecede olduğu bir gelenektir. Metinlerde geçen kavramların ele alınarak farklı bağlamlarının gösterilmesi, incelenen kavramın yorumlanandan ziyade başlıklarının da olduğunu ortaya çıkarmak açısından önemlidir. Bir kavram/kelimenin sözlüklerde bilinen en yaygın anlam(lar)ının kaydedilmiş olması, o kavramın izahı noktasında yetersiz kalabilmektedir. Söz konusu tabir/ifadenin bir edebiyat ürünü olarak somut bir yapısı yoktur. Bu ürünler pek çok benzer kavram yanında dönem ve dönem insanının bu mefhumu karşı somut algı ve izlenimlerini göstermektedir. Aynı zamanda dilin söz konusu devir içerisindeki temel kullanım alan ve zenginliğini, değişimlerini, varyantlarını, genişleme yahut daralmalarını delillendirmesi bakımından da önemlidir. Özellikle dil içinde deyimsele ifadelerin bugün kullanılmayan şekillerinin tespit edilmesi, kavram çalışmaları açısından elzemdir. Kalıp bir sözün -yahut da kullanım sıklığı olarak- şiir dilinde yaygın olarak işlenmiş bir kavramın metinlerden hareketle hangi bağlantıları olduğunun izi sürülmelidir. Kavramlara ilişkin bu çalışmalar neticesinde sadece dilin değişim ve dönüşümlerine ilişkin genel bir çerçeve çizilmekle kalınmayıp aynı zamanda klasik metinlerin yorumlanması bağlamında yeni bakış açıları da geliştirilebilir. Klasik Türk şiirinin temel tiplerine dair edebiyatın gelenekselleşmiş “somut” söyleyişleri, zamanla kavramlara yalnızca bir açıdan bakmaya sebep olmuştur. Bütüncül yaklaşımlar ise metinlerde işlenen bu yapıların ele alındığı farklı bağlamların tespitini sağlayabilmektedir.

Klasik şiirin nazım şekillerinde -özellikle gazel- tiplere dair teşbih ve mecazlar, istiareler üzerinden yapılan kurgular dikkat çeker. Bu kurgunun oluşturulmasında her tipe ilişkin klişe kullanımlar söz konusudur. Sevgili ve

rakip ile birlikte temel üç tipten biri olan âşık, pek çok örnekte çeşitli yönlerden keder ve eziyete tahammül etmek durumunda kalan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşığın bu olumsuz durumlar karşısındaki tavırlarına ilişkin genel söyleyişler arasında “*ağlayıp inler, ayıplanır, bedenden kurtulmaya çalışır, bed-nâmdır, çıplak gezer, derdi zevk edinir, devamlı içer, dövünür, evi gam ve keder yuvasıdır, gıdası ciğer kanıdır, hasır üstünde yatar, hastadır, her şeyde sevgiliyi görür, kan yutar, kıyâfeti perişandır, mecalisizdir, mükeyyifata düşkündür, ölü gibidir, sabır karar ve ihtiyarı gitmiştir, sevgili için ölmek ister, sevgili uğrunda can verir, sevgiliden uzaktadır, terk-i diyâr eder, uyku uyumaz, vuslat zevkini bilmez, vücudu sapsarıdır, yakasını yırtar, zayıftır*” (Şentürk, 2016: 372-377) sıfat ve özellikleri tespit edilmiştir. Klasik Türk şiirinde âşığın genel durumu üzerine yapılan bir başka değerlendirmede ise; “*Âşık dâimâ bir hasret ve ıztırâb içinde bulunan insandır. Sövmek veyâ azarlamak şeklinde dahi olsa, sevgiliden alâka bekler. ıztırâbının ifâdesi devamlı âh u feryâd, gözyaşı, sarı bir çehre veyâ sarı çehre üzerinde kanlı gözyaşı, zayıflık ve dermansızlık, yerde sürünmek, sitem oklarıyla delinmiş veyâ parçalanmış bir göğüs-bağırdır. Âşık tasavvuru, sevgili tasavvuruna muvâzîdir*” (Çavuşoğlu, 1971: 199) tarifine yer verilir. Âşık tipinin tavır ve özelliklerine ilişkin bu ana başlıklar yanında onun -yaşadığı olumsuz durumların bir neticesi olması yönüyle- benzetildiği kavramlar arasında da “bülbül, pervâne, dolap vb.” isimler ön plandadır. Benzetilen bu kavramlarda benzetme yönü olarak âşığın temel özelliklerinden olan “inleyiş ve feryat etme” durumu belirleyicidir. Âşık tipinin en büyük sermayesi olarak “beden mülkü/cân”ı en muteber metaıdır. Çekilen bu ıztırapların dışı vurumu ise seher vakitlerinde edilen dua ve âhlardır. Hemen her gazelde âşık söz konusu edildiğinde onun âhı üzerine -temel noktada benzer- pek çok hayal kurulmuştur. Klasik şiirin bu temel karakterine ilişkin en önde gelen özellik olan “âh/âh etme” durumu, farklı kelime ve tabirler eşliğinde kullanılagelmiştir. Yoğun olarak edebi metinlerde geçen kavramlar şairler tarafından kullanılarak bu kavramın bütün çağrışımlarından en ince ayrıntısına kadar faydalanma yoluna gidilmiştir. Bahsedilen “âh” kavramı da bu yönüyle ele alınmış, bu duygunun hemen her çağrışımından yararlanılmıştır.

Manzum metinlerde sıkça kullanılan “âh”ın anlamına dair farklı kaynaklarda pek çok tanım ve tarif yapılmıştır. Âh için “*Bir acı ünlemidir. Divân şiirinde âşıkın aşk ateşiyle gönlünden çıkan bir duman olarak düşünülür.*” (Pala, 2004: 10) tanımı yanında “*Yeis, azap, hüznün, ıztırab gibi kalbî hallere delâlet eden bir edattır.*” (Onay, 2000: 76) tanımı da vardır. Şairlerin âhı nasıl algıladıklarına ilişkin de “*Şâirlerimiz âhı alevli, dumanlı olarak da tahayyül etmişlerdir.*” (Onay, 2000: 76) bilgisi verilmiştir. Bu tanım ve tariflerden “âh”ın “ateş ve duman” ilgisiyle klasik edebiyat içerisinde yanıcı/yakıcı özelliğinin öne çıkarıldığı görülmektedir. Şairlerin bu kelimeyi terkip içerisine dahil ettikleri ve yukarıda bahsedilen özelliklerini pekiştirdikleri pek çok örnek vardır. Hayâlî Bey Divanı’nda “âh”ın bu biçimiyle dahil olduğu tamlamalar içerisinde “*âh-ı âteşin, âh-i pür-sûz, dūd-ı*

âh-ı pür-şerer, dūd-ı âh-ı ‘âşık, âh-ı serd’; yapıları ve Bâkî Divanı’nda; “*âh-ı âteşîn, tîr-i âh-ı seherî, dūd-ı âh-ı şerer-âlūd, dūd-ı âh-ı kebūd, âh-ı âteş-nâk, âh-ı pür-şirâr, berk-i âh-ı sūz-nâk, meş‘ale-i âh-ı derûn, âh-ı âteş-bâr, âh-ı seher-gâh, âh-ı serd, âh-ı âhen-güdâz*” terkipleri bulunmaktadır. Divanlarda yoğun olarak kullanılan bu tamlamalar genellikle âhın yanıcı/yakıcı özelliğini destekleyen ifadelerle beraber işlenmiştir. Terkiplerde özellikle ateş ile ilgili kelimelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu kelimelerin tercih edilmesi, âhın klasik şiirde şairler tarafından yukarıda bahsedilen yönleriyle nasıl algılandığının izahı noktasında önemlidir. Âhın bu yakıcılık özelliğinden hareketle ateş ve onunla ilgili kelime kadrosu beyitlerde hayal zeminini oluşturmak adına kullanılmıştır. Ateşin yakıcılığı yanında özellikle dumanı üzerine oluşturulan hayaller de beyitlerde yaygın olarak ele alınmış, değişik ve orijinal söyleyişler ortaya çıkarılmıştır.

Klasik şiirde Arapça bir isim olan “duhân”ın anlamına ilişkin olarak; “*Tütün, duman. Divan şiirinde daha çok duman anlamıyla kullanılır. Ancak bazan tütün ve sigara anlamını da karşılar. O zaman keyif verici özellikleriyle kendini gösterir.*” (Pala, 2004: 124); “*duman, yoğun duman, buhar, tütün; is, kurum*” (Redhouse, 2006: 891) tanımları verilmiştir. Duhân ile eşanlamlı olarak kullanılan Farsça “dūd” ile ilgili olarak ise “*Duman, tütün. Divan edebiyatında âşığın eylediği âhlardan bir duman çıkar ve göğe yükselip Allah katına ulaşır. Dūd-ı âh tamlaması “ilenç ve bedduâ yerine kullanılır. Sevgilinin aydınlık yüzü üzerindeki ayva tüyleri de bir dumanı andırır. Çünkü güzelin yüzünde tüy bitmesi, istenmeyen bir durumdur. Oysa âşıkların âhının dumanı orada yer edinmiştir.*” (Pala, 2004: 124-125) izahı yapılmıştır. Metinlerde sıkça kullanılan her iki sözcük de klasik şiirdeki anlam çerçeveleri düşünüldüğünde temel olarak aynıdır. Tespit edilen örnekler ile bu iki kelimenin benzer terkipler ve kalıp sözler içinde birbiri yerine kullanıldığı da görülmektedir. Sözcüklerin sadece temel anlamları değil, mecazi ve istiareli kullanımları da tercih edilmiş, özellikle atasözü ve deyimler içinde yer alan biçimleri çeşitli bağlamlarda ele alınmıştır.

1. Klasik şiirde âh dumanı ve algısı

Şiirde ateş, alev, şerer vb. yakıcılık özelliği olan kavram ve kelimelerle birlikte kullanılan âhın, örneklerde dumanı üzerinden yorumlar geliştirilmiştir. Bu yorumlara göre âhın dumanı koyu, soğuk bir renk olan siyaha yakındır. Kimi örneklerde kızıl-yeşil olarak tasavvur edilmiştir. Bu tasavvur, beyit içerisinde kullanılan “*selvi, lâle ve çimen gibi yeşil ve kırmızı renkli bitkiler de tenasüp sanatının gölgesi altında*” (Zülfe, 2011: 128) birleşmeleri neticesinde ortaya çıkmıştır. Bâkî bir beytinde âh dumanını “*başı üzerindeki ah ateşinin dumanını muhabbet sultanının üzerinde ona gölgelik eden bir gölgelik, çadır*” olarak tahayyül etmiştir. Beyitte “*gölgelik olarak tutmak, korumak*” anlamları ile siyah renk çağrıştırlıyorsa da “*şâh-ı mahabbet*” terkiibi ile bu renk algısının kızıl da olabileceği düşünülebilir. Metinlerde matem tutma adetlerine dönük söyleyişlerde renk olarak siyah ön

plandadır. Bir yas tutmayı ifade eden örneklerde siyah renk ile benzer olumsuz bir durumu çağrıştıran âh dumanı aynı noktada birleşir. Nev'î bir beytinde “*başına karalar sarmak*” ifadesini kullanarak siyah renk ilgisini doğrudan kullanır.

Bâlâ-yı serde âteş-i âhum duhânını

Şâh-ı mahabbet üstine bir sâye-bân tutun

Bâkî (Küçük, 2011: 274)

Benümçün mâtem idüp son nefes bâlînüm üstinde

Başına kara sarsun şu‘le-i âhum duhânımdan

Nev'î (Tulum-Tanyeri, 1977: 430)

Metinlerde âh dumanı ile siyah renk ilgisi, ana tiplerden olan sevgili ve onun güzellik unsurlarının ele alındığı örneklerde de vardır. Soğuk renklerden olan siyah ve ona yakın renkler âşik için sıfat olarak kullanılırken canlı ve sıcak renkler -parlaklık ve gösteriş yönüyle- sevgili için kullanılmıştır. Kimi örneklerde sevgilinin siyahlık yönüyle övülen zülfü/saçı veya beni, doğrudan renk ilgisiyle anılmıştır. Bu kullanımlarda olumsuz bir çağrışımın ziyade mahubun övgüsü temeldedir. Beyitlerde âh dumanının rengi karşılığında sevgilinin bu özellikleri “*hatt-ı şeb-reng, hâl-i siyeh/siyâh*” gibi terkiplerle ifade olunur. Her iki terkipte de tezat vasıtasıyla sevgilinin aydınlık yüzü ve bu parlaklığın zıttı olan siyahlık ele alınmış, siyah renk âh dumanı ile tenasüp içerisinde kullanılmıştır.

Gün yüzünde hatt-ı şeb-rengün göreliden üstüme

Âteş-i âhum duhânından çöküpdür kara dag

Zâtî (Tarlan, 1970: 130)

Hâl-i siyehün hâli çü ma‘lûm degül mi

Âteş-gede-i nûrda bir zerre duhândur

Edirneli Şevkî (Yakar, 2010: 91)

Renk açısından sadece âh dumanının kullanılmadığı, doğrudan duhânın bir tütün olmasından hareketle tütünün rengi bağlamlarında da ele alınıp işlendiği görülmektedir. Özellikle örneklerde tütünün siyahlığına vurgu yapılır ve sümbül ile birlikte kullanılır. Tütün ve ondan hasil olan dumanın âşğın âhı gibi gökyüzüne “döne döne” çıkması, bu kavramların bir arada kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Sümbülün kıvrımlı yapısı da bu durumun oluşmasında etkili olmuştur. Örnek beyitlerde tütün ile beraber kullanılan sümbül, aynı zamanda sevgilinin zülfü için de kullanılmakta ve renk bağlamında siyahlık vurgusu yapılmaktadır. Leff ü neşr sanatı ile ikili

unsurların kızıl/aydınlık ve siyahlık paralelliğinde kullanılması, sevgilinin zülfüne dair söyleyişin renk olarak üstünlüğünü vurgulamak amacını taşımaktadır. Bu açıdan dumanın siyahlığı algısı bu örneklerde de açıkça görülmektedir. Emrî'nin “(Sevgilinin) gözü ve saçının gamıyla ne zaman ah eylesem (bu ahın) kıvılcımı nergis, tütününü de sümbül olur” dediği beytinde bu tarz bir kullanım söz konusudur. Benzer bir söyleyiş Karamanlı Nizâmî'nin “(Senin) saçın ve yanağının düşüncesi (beni) yakıp gözyaşımı dökse bunda şaşılacak bir şey yok, ki biri ateşe benzer biri tütün gibidir” dediği beytinde de görülmektedir.

Çeşm ü zülfün gamına dem-be-dem âh eyler isem

Şereri nergis-i şehlä tütünü sünbül olur

Emrî (Saraç, 2002: 100)

Yandurup yaşımı dökse ne ‘aceb zülf ü ruhun

Ki biri âteşe benzer biri dütün gibidür

Karamanlı Nizâmî (İpekten, 1974: 129)

Çiçekler üzerinden âh dumanı ve renk ilgisi, sevgiliye ait olmayan bazı söyleyişlerde doğrudan klasik şiirdeki algılanışları özelinde işlenir. Metinlerde renk açısından ele alınıp çoğunlukla parlaklık yönüyle anılan çiçeklerden gül, lâle, sümbül çiçekleri, şekli yönden de işlenmiştir. Lâlenin ortaya çıkışına ilişkin mitolojik anlatılarda çiçeğin bütün unsurlarının izahı vardır. Mitolojilerde bu çiçeğin oluşumu ile ilgili olarak; “lâlenin ortaya çıkışının bir öyküsü, Pers mitolojisine dayanır. Buradaki söylence bir yaprağın üzerindeki çiğ tanesine düşen yıldırımın yaprağı tutuşturmasını ve o alevin hemen sonra donarak lâleyi oluşturmasını anlatır. Söylencede anlatılageldiği gibi, lâlenin içinde, en dipteki siyahlıkların da bu kadim yanaktan kaynaklandığını hayal etmek, onu lâle-i dâğdâr, yani dağlanmış lâle...” (İrepoğlu 2017, 20) anlatısı yer alır. Bunun yanında edebi metinlerde lale “gelincik çiçeği” olarak da yaygın olarak kullanılır. Özellikle “Şii ağırlıklı rivayetlerde şehit kanlarıyla lale rengine dönen Kerbelâ çölünden söz edildiğinde ‘gelincik çiçeklerinin erguvan renkleri’ hatırlanır” (Yıldırım 2008, 483). Lâle ile ilgili mitolojik bilgiler ve ortasında yara izini hatırlatan siyahlığı, bu açılardan âh ve dumanı ile birlikte düşünülür. Lâle ile ilgili bir başka hayal ise ortasındaki siyahlığın bir ceza olarak kendisine verilmesidir. Bu kullanıma ilişkin bir örnekte lâlenin ortasındaki siyahlık, sevgilinin yüzüne benzemeye çalışması arzusunun neticesinde ortaya çıkmıştır. Diğer bir örnekte ise şekli itibarıyla ele alınmış, kadeh olarak düşünülmüş ve kullanılan diğer yapılarla birlikte bir meclis mazmunu meydana getirilmiştir.

Yüzüne öykünelden lâleyi dehr

Oda yakdı düter dahı duhânı

Adnî (Yücel, 2002: 69)

Şarâb-ı ergavânîdür duhânı lâle câmindâ

Ne kan tamdısa odunda benüm bagrum kebâbından

Şeyhî (İsen-Kurnaz, 1990: 229)

Ederse âteşi ger terbiyet nem-i lutfu

Duhânı sünbül olup tohm olur içinde şerer

Nedîm (Macit, 2012: 67)

Âh dumanının sevgilinin güzellik hususiyetlerinin övgüsü yahut da bir matemi ifade etmek gibi bağlamlarda ele alınmasından başka, özellikle dumanın koyu renginden hareketle çeşitli benzetmeliklerde de kullanıldığı görülmektedir. Örneklerde “duhânî” biçimi ile sancak ve altın benekli bir kumaştan bahsedilirken sıfat görevinde kullanılmıştır. Örnekte “duhânî sancak” biçiminde kullanılan yapı, beyitteki bir sultan-sefer mazmununun tamamlayıcı unsuru olarak düşünülmüştür. Diğer örnekte “duhânî zer benek” ifadesi ile duhân kelimesinin genel olarak siyah ve siyaha mail renklerin çağrışımı ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Server-i mülk-i gamem her ne yere ‘azm etsem

Dûd-ı âhum çeker önümce duhânî sancak

Azîzî (Ersoy, 2013: 174)

Gice gamla ceng iderken üstüme döndi felek

Pür-şerâr âhum geyürdi bir duhânî zer benek

Emrî (Saraç, 2002: 349)

Klasik metinlerde âh dumanının şair zihnindeki algısına dair genel kanaat, olumsuz bir çağrışım yapan siyah/duman rengidir. Bunun yanında bazı örneklerde kızıl-yeşil renk birlikteliği de dikkat çekicidir. Bu algıda şüphesiz ateşin ana unsur olarak kabul ve tahayyül edilmesi etkisinden söz edilebilir. Ateş kelimesi ile birlikte şerer/şerâr/şerâre kelimelerinin de tenasüp içerisinde yer alması, verilmek istenen duyguyu ifade ettiği gibi renk ilgilerinin de oluşmasına yardımcı olmaktadır. Muhibbî Divanı’ndan alınan “*Kenârında görinenler bu çarhun siz şafak sanman/Derûn-ı sînede yir yir çıkan her dem duhânumdur*” (G 1085/2) beytinde şafak ve renk ilişkisi, duhânın koyu renklerle olan ilgisinden ziyade kızıl renk ile olan ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Örnek beyitlerde dumanın kızıl-yeşil olarak tasvir edilmesi, diğer kullanımlara paralel olarak gökyüzü ve gökyüzünde bulunan cisimler üzerinden verilmiştir. Bu örneklerde “çarh, felek, semâ, âsmân, sipîhr” gibi gökyüzünün yerine kullanılan kelimeler sıkça yer alır. Duhânın

göğe yükselme durumundan hareketle çoğunlukla hüsn-i talil ile farklı zeminler kurulur. Yukarıdaki örnekler paralelinde âh dumanının benzer şekilde göğe yükselen bir sancak/alem şeklinde düşünülmesi, kızıl-yeşil ilgisi ile de verilir. Bu hayalin gelişiminde Osmanlıda kullanılan sancakların renk olarak çağrışımlarının da etkisi vardır. Kırmızı-yeşil bayraklar; “*Askerî bir sınıfı temsil eden bayraklar değişik renklerden oluşurdu. Bu renklerden en yaygını kırmızı idi. Kırmızı renk zemin olarak kullanılır veya bayrağın bir kısmını oluştururdu. Mesela yeniçeri sancağı yeşil ve yarısı kırmızı, kenarları sarı sırma harçlı ve ortası sarı sırma ile işlenmiş zülfikarlı idi*” (Özkan, 2007: 27) şeklinde tarif edilir. Çoğunlukla âşığın gönlündeki ateşin bir işareti olarak göğe yükselen bu âh dumanı, sancak/alem olarak düşünülmüştür. Alemin aynı zamanda bir nişan, işaret anlamında kullanılması, bir bakıma âşık özelinde bir varlık göstergesi olarak düşünülmelidir.

Boyadı âsmânı göge duhân-ı âhum

Karanlık olsa tan mı şeb-tâ-seher semâda

Ravzî (Aydemir, 2017: 328)

Baglamış yeşil kızıl âhum duhânından harîr

Âteş-i dilden ‘alemler kaldurup sûz-ı derûn

Nazmî (Köksal, 2012: 1882)

Şeh-i diyâr-ı gam u mihnetem ne demlerdür

Yeşil kızıl dütünüm gûyiyâ ‘alemlerdür

Hâletî (Kaya, 2017: 589-590)

Şiirin kalıplaşmış söyleyişleri doğrultusunda sevgilinin hemen her unsurdaki bir yönüyle yer alması, yeşil-kızıl âh dumanının bu doğrultuda da kullanımını ortaya çıkarmıştır. Yakîni’nin “*Kızıl yaşıl dütünüm oldı çarha peyveste/Felekde kavs-i kuzah sanma ey hilâl-ebri*” (G 168/2) beytinde şairin bu durumun izahını hüsn-i talil vasıtasıyla gerçekleştirdiği görülmektedir. Benzer bir söyleyiş Azmizâde Hâletî’nin “*Hat-ı lebün görüp âh eyleyince ben haste/Yeşil kızıl dütünüm çerhe oldı peyveste*” (Mtl 473) matlasında görülmektedir. Bu örnekte sevgilinin hattı ile ilgili olarak âh etmenin sonucunda ortaya kızıl-yeşil dumanın çıkması düşünülmüştür.

Metinlerden hareketle klasik şiirde duhân kelimesi üzerinden âh dumanının algısına dair farklı tasavvurlar vardır. Sevgilinin bazı güzellik unsurlarının teşbih vasıtası ile övgüsünün yapıldığı beyitlerde çoğunlukla âşık ve onun gökyüzünü kaplayan âh dumanı, olumsuzluk ve bir matem in ifadesi olarak kullanılmıştır. Metinlerde âh dumanının şafak renginde ve kızıl-yeşil gibi iki renkli biçimde ele alındığı da görülmektedir. Şafak renginin tercih edilmesinde ateş unsurunun ön planda olması etkili olmuş ve beytin ana çizgisi “kan, kan dökme, kana bulama” gibi yapılarla uygunluk göstermiştir.

Kızıl-yeşil ilgisi beyitlerdeki tabiata ait tenasüplü söyleyişler vasıtasıyla oluşturulmuştur. Klasik edebiyat şairlerinin hemen bütün unsurlara sevgilinin bir özelliğini dahil etmek istemesi, âh dumanının bu çerçevede de ele alınmasını ve özellikle hüsn-i talil üzerinden söyleyişler geliştirmelerine imkan sağlamıştır.

2. Duhân ve benzetmelik olarak kullanımı

Sevgilinin güzellik hususiyetleri ile ilgili olarak kullanılan klişe yapılar yanında bir şekilde benzerlik ilişkisi kurdukları diğer kelimeler ile de bu özelliklerin övgüsü yapılır. Şairlerin hayal dünyası, dildeki bütün unsurları bir vasıta ile ifade edebilecek bir noktadadır. Pek çok benzetmelik için kullanılan duhân ile çoğunlukla âşığın âhı dumanı kastedilirken, bu yapı sevgilinin övülen özelliklerinden birisi için de kullanılabilir. Örneklerde renk bağlamından hareketle daha çok sevgilinin zülfü için bir benzetme olarak geçen duhân, söz konusu sevgilinin yüzü olduğunda bir tezat unsuru olarak kullanılmıştır. Yüzünden bahsedilen örneklerde kullanılan duhân ile renk bağlamından ziyade -genellikle- sıcaklık ve duman ilişkisi kurulmaktadır. Zülfün övgüsünde kullanılan örneklerde duhân, yüzün parlaklığının cehennem ateşine benzetilmesiyle bu ateşin üstündeki duman olarak düşünülür. Mesîhî'nin "*Sevgilinin yanağının ateşi (parlaklığı) cehennem ateşidir, ki (sevgilinin) zülfü ve ayva tüyleri (yüzünde) duman gibi olmuştur.*" dediği beytinde de benzer bir söyleyiş vardır. Duhân, benzer şekilde güzellik meclisini aydınlatan meşalenin dumanı biçiminde de tasavvur edilmiştir.

Cehennem odı durur âteş-i 'izâr-ı nigâr

Ki ana zülf ü hat olmuş durur duhân-misâl

Mesîhî (Mengi, 2014: 42)

Zülfün duhân-ı meş'ale-i bezm-i hüsndür

Agzun çerâg-ı lutf u melâhat şîrâridur

Bâkî (Küçük, 2011: 162)

Metinlerde sıkça bahsedilen sevgilinin uzun ve düzgün boyu için kullanılan servi, duhân kelimesi ile birlikte kullanılır. Bu kullanımda dumanın göğe yükselerek çıkması ve renk bağlamları üzerinden yorumlar geliştirilmiştir. Örneklerde, çimenlikte servi olarak görünen aslında sevgilinin boyunu görüp âh etme sonucunda çıkan dumanlardan başka bir şey değildir. Yetîmî'nin gül ve bülbül mazmununu kullandığı bir bahçe tasvirinde ise servinin durumu yukarıdaki örnek ile paralellik gösterir. Şair, kızıl gülü çimenlikte yanan bir ateş olarak tahayyül eder ve bahçede bulunan servileri bülbülün âhlarından oluşan şekiller olarak düşünür. Âşığın çaresiz kaldığı

durumlarda, ona sevgilinin boyunu hatırlatan servi biçimindeki âhları yalnız başına yeter.

Degül ey lâle-had gülşendeki serv-i revân yir yir

Çemen kaddün görüp âh eyleyüp çıkdı duhân yir yir

Rahmî (Erdoğan, 2017: 180)

Çemende sanki âteşdür yanar yir yir gül-i hamrâ

Duhân-ı âh-ı bülbüldür ser-â-ser servler gûyâ

Yetîm (Aktaş, 1996: 265)

Beyitlerde aydınlık ve karanlık tezatında sevgilinin yüzü ve zülfü arasında ortak söyleyişler sıkça kurgulanır. Bu örneklerde zülf; aydınlık, parlak yüzü örten bir örtü yahut görülmeyi engelleyen yoğun bir duman olarak düşünülür. Sevgilinin yüzü ile duhân bir arada bulunduğu bir dumansızlık hali ortaya çıkar. Bu kullanım da yüzün çoğunlukla aydınlık veren şem, çerağ, meşale gibi nesnelere benzetilmesinden kaynaklı bir durumdur. Örneklerde sevgilinin dudağı şehd-i mükerrere (çifte kavrulmuş), yanakları ise dumansız aydınlık bir muma benzetilmiştir. Bir diğer örnekte ise -temsîl yoluyla-sevgilinin dudağına ulaşmak isteyen, zülfünün gamına da sabretmesi gerektiği “*Sabr itdi duhânına her kim ki sever halvâ*” mısraı ile ifade edilmiştir.

Leblerun şehd-i mükerrerdür velîkin bî-mekes

Ruhların şem‘-i münevverdür velîkin bî-duhân

Nev‘î (Tulum-Tanyeri, 1977: 114)

Zülfün gamını çeksün la‘lünü seven ‘âşık

Sabr itdi duhânına her kim ki sever halvâ

Hamdî (Özyıldırım, 1999: 118)

Leb-i la‘l ü ‘izârun kim dahi hâlî durur hatdan

Biri bî-dûd helvâdur birisi bî-duhân âteş

Visâlî (Mermer, 2006: 155)

Duhân, sadece sevgilinin özelliklerinin övgüsünde bir unsur olarak kullanılmayıp örneklerde âşığın kendisi için de çeşitli bağlamlarda işlenmiştir. Emrî Divanı’nda iki örnekte şair duhânı, doğrudan kendisi için benzetmelik olarak kullanmıştır. Sevgilinin yüzünün hayalini gözüne ateş koymak olarak düşünen şair, kirpiklerini ise bu ateşin dumanları olarak hayal eder. Diğer örnekte ise başını muhabbet ateşinin yandığı bela ocağı olarak ifade eden şair, iki kaşını ise âhının dumanının eğdiği duhân olarak düşünmüştür.

Hayâl-i rûy-ı yâr âteş komışdur hâne-i çeşme
 Degül kirpüklerüm çıkmışdurur andan duhân yir yir
 Emrî (Saraç, 2002: 327)

Mahabbet âteşi yanar belâ ocagıdur başum
 Egilmiş düd-ı âhumdan duhânıdur iki kaşum
 Emrî (Saraç, 2002: 192)

3. Duhân ile ilgili inanç, âdet ve kabuller 3.1. Âteş ve duhân

Klasik metinlerde duhânın kullanım alanı, klasik edebiyat içerisinde pek çok kelime, terkip, atasözü, deyim, kalıp ifadelerin kullanımında olduğu gibi bütün anlam ilgilerinden yararlanma üzerinden ele alınmıştır. Duhânın çoğunlukla duman anlamı üzerinden ateş ve duman ile ilgili deyim, atasözü, inanç ve kabullere dair söyleyişler şiirlerde mazmun oluşturmada etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Türkçede “küçük işaretlerin genel bir olay hakkında fikir vermesi” anlamında kullanılan bir atasözü olan “ateş olmayan yerden duman çıkmaz” sözü, klasik şiir metinlerinde yoğun bir biçimde geçer. Bu atasözünün kullanıldığı bağlamlar içerisinde âşığın gönül ateşinin bir nişanı olarak duhânın ele alındığı ve çoğunlukla ateşin olduğu yerde dumanın da bulunmasının tabii bir hadise olarak değerlendirildiği görülür. Yukarıdaki örneklere paralel olarak sevgilinin güzellik unsurlarına ait söyleyişler bu atasözünün kullanıldığı beyitlerde de devam eder. Ateş ile özellikle sevgilinin yüzü ifade edildiğinde bu yüz üzerindeki hat/zülüfler de duman olarak düşünülmüştür. Derûnî'nin “Eğer o peri gözümden bir an gizlense benim âhımın dumanı sinemdeki ateşimi ortaya çıkaracak” dediği beyitte sevgili için “perî” ismini ve “nihân ol-” ifadesini kullanması “ateş, duman ve gözden irak olma” durumlarının tenasüp oluşturmaya yardımcı olmuştur.

Gönülde âteş-i ‘ışkun bilürler düd-ı âhumdan
 Olur elbette hecrî kanda kim olsa duhân âteş
 Hecrî (Zülfe, 2016: 99)

Gelse hatt ruhsârına yârün ta‘accüb eylemem
 Âteş olan yirde elbette olur zîrâ duhân
 Hâletî (Kaya, 2017: 482)

Âhum duhânı sînem odın fâş ider benüm
 Bir lahza ol perî ger gözümden nihân ola
 Nazmî (Köksal, 2012: 2567)

Ateş ve duhân ilişkisine ilişkin metinlerde tespit edilen bir diğer durum ise ateşin gece olduğunda dumanı göstermeyeceğine dair kabuldür. Sevgilinin özellikle yüzü/yanağı üzerinden ateşi benzetmelik olarak kullanan şairler yüz, hat ve zülûf üzerinden üçlü bir söyleyiş ile karanlıkta yüzü örten zülûf altındaki hatların görünemeyeceğini -benzetmeliklerin renk ilgisinden hareketle- ifade eder. Bu ifadelerde çoğunlukla “şeb olunca ateş duhân göstermez, gece ateş dumansız görünür” gibi örneklemelere başvurulur.

Hatunı zülûfün altından yüzün göstermese tan mı

‘İyândur çünkü göstermez şeb olunca duhân âteş

Leâlî (Gıynaş, 2017: 1303)

Hatunsız âşikâr olsa cemâlün zülûfün altında

‘Aceb mi gicede çünkim görünür bî-duhân âteş

Sâkî Bey (Gıynaş, 2017: 1306)

Duman ve ateş ile ilgili olarak bu iki unsurun birbirinin tabii neticesi olarak kabulü ve ateşin bir nesneyi -renge ve parlaklığı bağlamlarında- görünür kılması, dumanın ise bu durumun tezadı olan bir özellikte bulunması şeb, gece vb. kelimelerle belli hayallerin kurulmasını sağlamıştır. Bu hayallerde duman genellikle örten, gizleyen anlamlarını vermek amacıyla kullanılır. Beyitlerde duman ile ilgili olarak kullanılan diğer söyleyişler başlık olarak “duman, görmeyi engeller; duman ateşi gizler; dumansız yer تنها olur ve duman göze zarar verir” biçimindedir. Bu kullanımlardan “dumansız yerlerin تنها olması”, örnek beyitlerde “ateş olmayan yerden duman çıkmaz” atasözü ile aynı bağlamda kullanılmıştır. Klasik şiirde şair aynı zamanda âşık olan kişidir. Bu açıdan bedeni üzerinden kurduğu bütün hayallerin ifadesi ile sevgilinin aydınlık yüzünün başkalarınca görülmemesini temel gaye edinir. O, âhı dumanını da sevgilinin güzel ve aydınlık yüzünü ağyarın görmemesi için bir engel olarak düşünür. Sevgiliye kavuşamamanın verdiği gönül ateşinden hasil olan duman aynı zamanda sevgilinin eşiğinde ateş gibi parlak çehrenin görülmesine mani olur. Dumanı görmeyi engellediğine dair bir diğer örnekte ise şair, zamanın ve insanların kendisine göz açtırmadığından bahsederken yine âhı dumanını bu göz açtırmama ifadesi ile birlikte ele alır. Gül bülbül mazmununun işlendiği bir beyitte bülbülün kül renginde bir kuş olmasından hareketle rengini gülün dallarına ulaştırdığı düşünülerek duman renginin -bülbülün yanıp inlemesi yönüyle- gülün oluşması aşamasında bir ateş alevine dönüştüğü imgesi kurulmuştur.

Eksük itmem ser-i kûyunda duhân-ı âhum

Bakmaga olmaya kâdir sana tâ kim agyâr

Hâletî (Kaya, 2017: 307)

Bana zamâne göz açdurmaz oldu Hâletiyâ

Duhân-ı âhum ile toldı ser-be-ser âfâk

Hâletî (Kaya, 2017: 375)

Bülbülün dudu ki peyveste idi her şâha

Şu‘le-i âteşe tebdîl olupdur o duhân

Emrî (Saraç, 2002: 26)

3.2. Duhân göz yaşartır

Dumanın görmek fiili ve ateş ile olan ilgisine dair bir inanç olarak “duhânın göze zarar vermesi”, gözü yaşartması bağlamında ele alınmıştır. Bir yanma neticesinde gönülde ortaya çıkan âh dumanı hayali, gözyaşı döküp ağlayıp inlemek ile tenasüp içinde pek çok örnekte görülür. Sevgilinin misk kokulu olarak düşünülen zülfünün âşığın nazarına girmesi, gözyaşı dökmesi için yeterli bir sebeptir. Süheylî’nin bir beytindeki hayal ise yağmurun gökyüzünden düşmesini âşığın âh dumanına bağlaması açısından bir hüsn-i talil örneğidir. Bu beyit ile benzer bir söyleyiş Emrî’nin bir beytinde de vardır. Bu örnekte şairin özellikle gökyüzünden yağmurun yağması durumunu “çeşm-i a‘ver” terkibi ile vermesi, aynı zamanda gökyüzü ve feleğe ilişkin olumsuz bakışın bir ifadesidir. Zâtî’nin bir beytinde ise sevgilinin aşk ateşinin dumanı, âşığın gözlerinin yaşarmasına sebep olmuştur. Bu örnek, yaygın kullanımın dışında duman-ateş ilişkisini sevgili üzerinden vermesi bakımından önemlidir.

Gördüğümce zülf-i miskînüni aglarsam n’ola

Ey gözüm nûrı yaşardur âdemün çeşmin duhân

Vusûlî (Taş, 2008: 169)

Pîr-i çarhun gözi yaşıdur akan bârân degül

Uydı ulaştı ana âhum duhânı n’eylesün

Süheylî (Harmancı, 2007: 352)

Zemîne âsumândan sanmanuz bârân yağmışdur

Duhân-ı nâr-ı âhum yaş akıtdı çeşm-i a‘verden

Emrî (Saraç, 2002: 218)

Duhân-ı âteş-i ‘ışkun idelden gözlerüm nem-nâk

Nice aklamayam ‘aynum dahi ben görmedüm gülmek

Zâtî (Tarlan, 1970: 238)

Gökyüzündeki ay, güneş ve yıldızların oluşumuna ilişkin şairlerin zihninde belli kabuller vardır. Bu algılar çoğu kez mübalağa içerisinde gökleri tutuşturmak bağlamında güneşin oluşuma bir sebep olarak düşünülürken, bazen de âşığın gözyaşları bağlamında yıldızların gökyüzünü kaplaması ilgisile işlenmiştir. Her iki benzetmelik de var olan bir durumun hayal noktasında ele alınması ile benzer biçimlerde dile getirilmiştir. Nev'î Divanı'nda tespit edilen bir örnekte -dumanın göz yaşartma özelliği paralelinde- “hanenin dumanla dolması ile revzenin açılacağı” söylenmiştir. Bu kalıp söyleyiş, şair zihninde sevgilinin hatları ile ilişki kurularak ifade edilmiştir.

Duhân-ı nâr-ı âhum çarhı aplatmışdur ol denlü

Ki eşki katresinün adı şimdi ahter olmuşdur

Emrî (Saraç, 2002: 113)

Duhânından döker bârân yirine göz yaşın encüm

Derûn-ı sîneden Nev'î kaçan sûz ile âh itsem

Nev'î (Tulum-Tanyeri, 1977: 418)

Gelse hatun derûn-ı dile sîne çak olur

Hâne duhân olunca kişi revzenin açar

Nev'î (Tulum-Tanyeri, 1977: 276)

3.3. Duhân kıyamet alametidir¹

Kıyamet zamanı yaklaştığında gökyüzünün bir duman ile kaplanacağına ilişkin inanç, duhânın geçtiği kimi beyitlerde bu bağlamda kullanılmıştır. Âşığın âhi üzerinden kurulan söyleyişe göre gökyüzünü kaplayan bu duman, adeta kıyamet alametlerinden birisidir. Nev'î Divanı'ndaki bir örnekte servi boylu sevgilinin meclise davet edilmesi ve burayı bir cennete çevirmesi istenirken öbür taraftan meclise gelip “duhân etmesi” arzulanır. Şair bu hayalin gerçekleşmeyeceğini “kıyamet mi kopar” biçiminde ifade ederek beyitte bu inanca da bir göndermede bulunmuştur.

Yiründen kopduğun ‘âşık görüp âh eylese cânâ

Görenler dir kıyâmet mi kopar ‘âlem duhân oldu

Hâletî (Kaya, 2017: 575)

¹ Duhân Suresi 10-12. ayetleri: (مُؤْمِنُونَ إِنَّا الْعَذَابَ عَنَّا أَكْثَفُ رَبَّنَا إِلَيْمِ عَذَابٌ هَذَا النَّاسِ يَغْشَىٰ مُبِينٌ بِدُخَانٍ) (السَّمَاءُ تَأْتِي يَوْمَ فَارْتَقِبُ) "Göğün bütün insanları kuşatan belirgin bir dumana bürüneceği günü bekle. Bu acı veren bir azaptır. 'Rabbimiz, üzerimizden azabı kaldırı, bizler artık inanmaktayız' (diyecekler)". <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Duh%C3%A2n-suresi/4424/10-16-ayet-tefsiri>

Ne var ey serv-kad bezmi behişt-i câvidân itsen
Kıyâmet mi kopardı meclise gelsen duhân itsen

Atâyî (Karaköse, 2017: 295)

3.4. Duman ile arı kovulur

Zenbûr yahut zünbûr; sözlükte “arı, eşek arısı” anlamlarına gelen bir sözcüktür. Klasik şiirde rakip, ağyar, zahit için kullanılan ifadelerden olan zenbûr, duhân ilişkisi ile birlikte beyitlerde bal ve onun elde edilmesi için gerekli işlemlerin yerine getirilmesi ilgisinden hareketle kullanılır. Özellikle balın sevgilinin dudağı için bir benzetmelik olarak kullanımı, zenbûrun metinlerde farklı biçimlerde işlenmesini sağlamıştır. Balın elde edilebilmesi için arının kovandan duman yardımıyla uzaklaştırılması bugün de uygulanan bir yöntemdir. Örneklerde, gönül evindeki balın talibi olan elem arısını uzaklaştırmak için ele duhân almaktan başka çare gözükmemektedir. Adnî Divanı’nda tespit edilen bir örnekte sevgilinin bal dudakları üzerindeki beni bir arı olarak düşünülmüş ve âşğın âhları ile bu baldan/dudaklardan onun def edilmesi arzulanmıştır. Savaş aletlerinden top, tüfenk, siper gibi kelimelerin bir savaş halini tasvir ettiği bir başka örnekte ise düşman zünbûr olarak anılmış, onun defi için duhân kullanılmıştır. Beytin diğer mısramında “tüfeng ile delmek” ifadesi ile de muhtemelen bal peteğinin bir alet kullanılmadan el yardımı ile parçalanması yahut açılması kastedilmektedir.

Girse zenbûr-ı elem hâne-i şehd-i dilüne

Anı sa’y eyle çıkarmaga duhân al elüne

Nâmî (Yenikale, 2017: 293)

Lebine meyl edüp hâline karşı âh kıldugum

Bu kim zenbûrdan şehd alayım deyin duhân eyler

Adnî (Yücel, 2002: 65)

Duhân-ı top ile zünbûr-ı hasmı def’ itdi

Tüfengle şehd-i müşebbek gibi delindi siper

Atâyî (Karaköse, 2017: 77)

3.5. Duhân ve şem

Duhânın ateşten hasıl olması ve klasik metinlerde bu bağlamlarda ele alınması, çeşitli atasözü ve deyimlerin, kalıp sözlerin şiire dahil edilmesini beraberinde getirmiştir. Ateşin yakıcı özelliğinin yanı sıra bir aydınlatma aracı olarak şem, çerağ, kandil, meşale gibi nesnelere birlikte kullanılmasıyla şairler duman ve mum ilişkisini metinlere dahil etmişlerdir. Bu ifadeler neticesinde mum ve ona ilişkin çeşitli kalıp söyleyişler, kabuller manzum

metinlere yerleştirilmiştir. Klasik şiirde pek çok şair elinde işlenen âh dumanının göğe döne döne yükselmesi biçimindeki algısı, metinlerde mum dumanının da benzer biçimde kullanıldığını göstermektedir. Bir örnekte şair hayal feneri ile feleği birlikte ele alır ve âhı tütününün şem dumanı gibi dönüp raks ettiğini söyler. Mum ve duhân ilişkine dair bir başka örnekte “mumun yandığı yerde duman/is kokusu bıraktığı” temsil olarak söylenen bir durumdur. Sevgiliden ayrı kalamayan âşık için sevgilinin güzellik unsurlarından biri hayalden uzaklaşsa diğeri hemen zihne üşüşür. Bu açıdan şairin gönlünde sevgilinin muma benzeyen yüzünün hayali gitse bile onu yerini hemen zülfü hayali dolduracaktır. Bir bakıma yüze düşen zülfe makul bir izah getirme gayreti neticesinde mum ve duman ilişkisinden yararlanılmıştır. Mum dumanı ile zülf üzerine kurulan bir diğör örnekte ise sevgilinin saçının gizlenmesi/görünmemesi şem duhânına teşbih edilmiştir.

Duhân-ı şem‘ ile döner gibi fenâr-ı hayâl

Felek olup durur âhum tütün ile rakkâs

Nazmî (Köksal, 2012: 1217)

Haddün hayâli gitdi vü geldi hatun dile

Yandugı yirde kor dütünün yâdigâr şem‘

Mesîhî (Mengi, 2014: 188)

Pinhân olursa nola saçun ey çerâg-ı dil

Gözden hemîşe çünkü nihândur duhân-ı şem‘

Hamdî (Özyıldırım, 1999: 169)

3.6. Duman güzele gider

Mahub üzerine kurulan hayallerde onun güzellik unsurları bir bütünün parçası olarak işlenebildiği gibi bütün olarak da ele alınabilir. Hemen bütün unsurların toplanma yeri olan sevgilinin yüzü için yine duhân ve parlaklık ilişkisi birlikte ele alınmış, bu birliktelik üzerinden sevgilinin aydınlık yüzüne düşen zülfüne dair bir söyleyiş geliştirilmiştir. Sevgilinin iki yanağı üzerine düşen zülüfler tütün dumanının -yahut da dumanın- güzele gitmesi kabulünden hareketle söylenmiştir.

Yüzinden yana varsa zülfi tan mı

Güzellerden yana varur çü tütün

Karamanlı Nizâmî (İpekten, 1974: 85)

Klasik şiir metinlerinde hem duman hem de tütün anlamları ile kullanılan duhân, bazı örneklerde her iki anlamı da çağrıştıırılarak kullanılır. Bu durum duhânın ikinci anlamı olan “tütün”ün aynı zamanda “duman”

karşılığında da kullanılmasının bir sonucudur. Tütün yahut duman üzerinde var olan kabuller, inançlar beyitlerdeki asıl kullanım ekseninden hareketle iki ayrı başlık altında incelenmelidir. Yukarıda başlıklar halinde duman ve ateş ilişkisinin kurulduğu örnekler ile duhânın duman anlamı üzerinden bazı âdet, kabul ve inançlara yer verilmiştir. Duhânın sıkça kullanılan tütün anlamının da farklı bağlamlarda ele alındığı görülmektedir. Bu açıdan duhânın bu anlamına ilişkin değerlendirmeler ayrı bir başlık altında değerlendirilmiştir.

3.7. Misafir varken duhân eylemek olmaz

Âşığın gönlünde sevgili düşüncesinden kaynaklanan gam, keder, hasret duygularıyla bir yanma hali mevcuttur. Gönle düşen bu yangının dumanı da olacaktır. Şairler bu ateş ve duman ilişkisini misafir ve ona hürmet bağlamlarında değerlendirirler. Gönülde sevgilinin aşkının ateşi konuk olarak bulunduğu zaman âh etmek hoş karşılanmaz. Bu âdeti temsil olarak kullanan şairler “mihmân var iken duhân eylemek olmaz” söyleyişiyle duhân-ateş ilişkisini farklı bir zeminde değerlendirirler.

Âh eyleme ‘Adnî dile geldükçe hayâli

Mihmân variken evde duhân eylemek olmaz

Adnî (Yücel, 2002: 52)

4. Tütün ile ilgili kabul ve söyleyişler

4.1. Tütünün satılması yasaktır

Duhânın tütün anlamı ile ilgili manzum metinlerde tüketimi, alet ve edevatı, tesirleri ve tarihi seyrine dair ifadeler dikkat çekicidir. Tütün Osmanlı coğrafyasına 17. yüzyılın başlarında gelmiş ve bu tarihten itibaren kullanımına ilişkin çeşitli bilgiler kaydedilmiştir. Sonrasında “*Tütüncülüğü ileri götüren Türkler olmuştur. Rumeli’de Yenice kazasında yetiştirilen tütünler eskiden pek meşhurdur.*” (Kurnaz, 2000: 447). Tütün, Genç Osman, I. Ahmet ve IV. Murat’ın saltanat yıllarında kısa ve uzun soluklu dönemlerde yasaklanmıştır. Bu yasaklar toplumdaki tütüne karşı olan algı üzerinde de etkili olmuş, özellikle tutucu kesimler tarafından sıklıkla eleştirilmiştir. Şiirde de çekişme halinde olan tipler üzerinden bu durum ifade edilir. Sevgilinin her daim âşığa verdiği ümitsizlik, onun tek sermayesinin âh dumanı olmasına sebep olmuştur. Câzîm’in “*Dûd-ı âh edeli sermâyemi ‘attâr-ı gamun / Bir tütün kaldı hemân satmaga dükkânında*” (G 278/2) dediği beytinde bu durum bir attar dükkânı üzerinden ifade edilir. Şair, “*bu dükkanda satılmadık bir tütün kaldı*” diyerek duman ve tütün ilişkisini satma eylemi üzerinden yorumlar. Beyânî’nin “*ey aşk düşkünü her an ateşten/ateşli âh eyleyip durursun, yoksa duhân yasağını işitmedin mi*” dediği beytinde de tütünün alınıp satılmasına ilişkin ifadeler dikkat çeker.

Eylersin ey fütâde-i ‘aşk âh-ı âteşîn
İşitmedün mi bunda duhânun yasagını

Beyânî (Başpınar, 2008: 527)

4.2. Tütünden vergi almır

Tütün ile ilgili olumsuz görüşlerin başında dönemi içinde tutucu çevrelerin tavırları şiirde de bu karakterlerin temsilcilerinden olan zahit üzerinden verilir. Tütünün “*eski tiryakilerce bir adı da can otu*”dur. (Kurnaz, 2000: 447). Sâbit’in tütünün “ağır baha”lara çıkmasını tabii karşıladığı beytinde onun zahitlerin sandığı gibi bir “yaban otu” olmadığını ve kıymetli bir meta olduğunu söylemesi, hem tütüne karşı olan tavırları hem de değerinin kullananlar arasındaki algısını göstermesi bakımından önemlidir. Yaygınlaşması neticesinde ekonomik anlamda bir meta olarak kabul edilmesi tütün üzerinden vergi alınmasına sebep olmuştur. Bu vergi alınması durumu manzum metinlerde çoğu zaman âşığın tek sermayesi olan canı üzerinden geliştirilen söyleyişlere konu edilir. Tütün vergisi, Emrî ve Şeyhülislam Yahyâ divanlarında tespit edilen örneklerde can nakdi istenen âşıklar üzerinden ifade edilir. Bu örneklerde yukarıda tütünün bir diğer adı olan “can otu” ifadesine göndermeler yapılmaktadır. Tütünün meta olarak değerine ilişkin bir örnekte ise duhânın dökülmesinin şiddetle tepki gösterilen bir durum olduğu ifade edilmektedir.

Ağır bahâlara çıksa ‘aceb mi cân otıdır
Duhânı zâhid-i har sanmasun yabân otıdır

Bosnalı sabit (Karacan, 1991: 560)

Anı şalvâr çibığıyla döger idüm bulsam
Ayagıyla dolaşup dökdi duhânım diyerek

Tırsî (Yılmaz, 2017: 136)

Gözün âh eyledün sen diyü dilden nakd-i cân ister
Ra‘iyyetden sipâhî nitekim resm-i duhân ister

Emrî (Saraç, 2002: 327)

Duhân içüp o şehle dimenüz kim râygândur bu
Virün bî-çâreler cân nakdini resm-i duhândur bu

Yahyâ (Kavruk, 2001: 504)

4.3. Tütün çubuğunun yapımı

Tütün içmek için kullanılan çeşitli alet ve aksesuarlar vardır. Bunlardan çubuk ile ilgili olarak sözlükte “*Tütün içmek için kullanılan, ekseri yâsemin, kiraz, gül, pelesenk gibi ağaçlardan yapılan uzun ağızlık*” (Ayverdi, 2005:602) karşılığı verilmiştir. Tütün içiminde kullanılan bu çubuklar çeşitli ağaçlardan imal edilirdi. Çubuğun yapıldığı ağaçlar genellikle kokusunu da verecek ağaçlardan yapılırdı. Çubuk yapımında kullanılan ağaçların yanı sıra üzerindeki sanatsal işlemler ve kullanan kişinin varlık durumuna göre altın, gümüş vb. maddelerden de yapıldığına dair işaretler manzum metinlerde kullanılmıştır. Tiryakilerin tavrına dair bir örnekte onların hiçbir surette altından da olsa bir tütün çubuğu çalmayacakları söylenir. Diğer örnekte ise süslü biçimde nakşedilmiş bir tütün çubuğundan bahsedilir.

Duhânun çupı altun olsa tiryâki nihân almaz

Tokuz donı çalar buldığı yirde hiç çubuk çalmaz

Kâmî (Yazıcı, 2017: 313)

Degül ‘aks-i şerâr-ı dûd-ı âhum nâr-ı eşkümdür

Musanna‘ zer-nişândur şîşeden çüb-ı duhân üzre

Câzim (Divan-ı Câzim, v. 8b)

4.4. Tütün içmek

Duhânın duman anlamından hareketle sevgilinin güzellik unsurları paralelinde bir teşbih olarak kullanılan söyleyişlere benzer bir durum duhânın tütün manasında da görülür. Bu ilişkide dumanda olduğu gibi koyu renk ilgisi ön plandadır. Sevgilinin yüzü ile ateş paralelliği sunulurken zülfü için tütün benzetmesi yapılır. Bu örnekten tütünün rengine ilişkin de bir çıkarım yapılabilir. Kızıl-yeşil duhân yahut gök, mavi gibi renklerle de anılan âh dumanı, bir kompozisyon içerisinde tütünden bahsedilen örneklerde de aynı renkler doğrultusunda kullanılmaktadır. Sevgiliye seslenen bir beyitte onun “*duhân içmekle dudağının feyzinden mavi renkli bir sümbülün ortaya çıkacağı*” söylenmektedir. Bu örnekte de sevgili üzerinden mavi renk ve sümbül ilişkisi devam etmektedir. Duhân içmek ile ilgili bir diğer söyleyişte ise kararında çekilmesi konusunda nasihatte bulunulur.

Yandurup yaşımı dökse ne ‘aceb zülf ü ruhun

Ki biri âteşe benzer biri dütün gibidür

Karamanlı Nizâmî (İpekten, 1974: 129)

Duhâni içdügünce feyz-i la‘lün ey büt-i gûyâ

Sifâl-i lûleden bir sünbül-i mâ’î ider peydâ

Nâmî (Yenikale, 2017: 115)

Dûd-ı âhı göklere irdi re‘âyânun bu gün

Siz safâlarda duhân içmekte ‘âlem gök tütün

Yahyâ (Kavruk, 2001: 504)

Gel duhân içmegi terk eyle eger ister isen

Hele endâze ile eyle illâ eyler isen

Yahyâ (Kavruk, 2001: 509)

4.5. Tütün kahve ile birlikte içilir

Tütünün -bugünün algısına paralel bir söyleyişle- kahve ile beraber kullanıldığı metinlerde sıkça ifade edilmiştir. Tırsî'nin bir beytinde tiryakilerin nazarında duhân ve kahve sıradan şeylerdir. Bu ifadelerden hareketle tütün kullanımının tiryakilikten uzak bir keyif aracı olarak kabul edildiği söylenebilir.

Tiryâki olan berş ile afyon ile oynar

İstanbulumuzda

Anlara duhân kahve ale'l-‘âde gerekdür

Samsayla börekden

Tırsî (Yılmaz, 2017: 214)

4.6. Tütün birlikte içilir

Tütün içmek eskilerin kabulüne göre birlikte yapılması gereken bir eylemdir. Ahabap ve dostlarla birlikte kurulmasına bağlı olarak sohbet meclislerinde de tütün kullanımının bu eş-dost ile birlikte yapılması arzu edilir. Bu duruma ilişkin tasvirler, bu eylemin teşvik edildiğini göstermektedir. Bir örnekte ağyar olarak nitelenen “iller” ifadesi ile sevgilinin gayrılarla olan birlikteliği âşîğın hased ateşiyle yanmasına sebep olur. Sevgilinin ağyar ile birlikte oturup kalkması tütün mevzuunda da aynıdır. Şeyhülislam Yahyâ'nın “*dostlara gece gündüz cömertlik sofrası kur, onlarla tütün iç dumansız kalma*” dediği beytinde de bu tarz bir teşvik söylemi vardır.

Dütün itmekdesin illerle velî nâr-ı hased

Yüregüm yakdı benüm oldı duhânlar peydâ

Hâletî (Kaya, 2017: 231)

Çek sofrâ-i sehâyı yârâna gice gündüz

Ahbâbla duhân iç olma sakın tütünsüz

Yahyâ (Kavruk, 2001: 502)

Sanman ki duhân içmek için cem‘ olup ahabb

Her subh-ı safâda uyarur şem‘-i firûzân

Atâyî (Karaköse, 2017: 285)

4.7. Tütün kalbi karartır

Tütünün renginin âh dumanında olduğu gibi koyu bir renk olarak kabul edilmesi, onu kullananlara dair tasvirlerde deyimsel yapılara başvurulmasını doğurmuştur. Kibar olarak sınıflandırılan kişilerin gönlü tütün içmekten kararır iken âşığın âh ve inleyişlerinin dumanı bütün göğü kaplamıştır. Benzer bir söyleyiş Hâletî'nin yine inleyiş ve ıstıraplarının bir fayda vermediğini söylediği beytinde de geçmektedir.

Cihânı tutsa n'ola dûdı âh u zârumuzun

Karardı kalbi duhân içmeden kibârumuzun

Hisâlî (Ercan, 2008: 189)

‘Aceb mi olmasa te’sîri âh u zârumuzun

Karardı kalbi duhân içmeden kibârumuzun

Hâletî (Kaya, 2017: 616)

4.8. Tütün gamı def eder

Tiryakiler için tütünsüzlük sıkıntılarının en büyüğü olarak kabul edilir. Bu sıkıntının yanında çekilenler yok hükmündedir. Tütünün en büyük özelliği gamı def etmesidir. Bu açıdan manzum metinlerde tütün içmek çoğunlukla bu bağlamda ele alınmıştır. Tütünün teşvik edilmesi bazı örneklerde şaraptan sonra ikinci sıradadır. Örneklerde her iki unsur da ateş ve onunla ilgili kavramlarla birlikte ele alınır. Bu tavsiyelere uyulmadığı takdirde ise gam ve sıkıntı askerleri gönül kalesini yağmalar.

Dilersen eger def‘-i gam her zamân iç

Mey-i âteşin bulmaz isen duhân iç

Hâletî (Kaya, 2017: 587)

Âh eyledikçe şevke kesel geldi ‘Ayniyâ

Basdırdı tâb ı nârı duhânın sıkındısı

Antepli Aynî (Arslan, 2004: 222)

Leşker-i endûh u gam maglûb iderdi her zamân

Kulle-i burc-ı safâda itmesem gâhî duhân

Hâletî (Kaya, 2017: 634)

4.9. Yokluğu dertlendirir

Tiryakilerin yukarıda bahsedilen durumuna ilişkin benzer bir söyleyiş de Mostarlı Ziyâ’î’nin bir kasidesinde “tütün derdinden ağlamak” ifadesi ile karşımıza çıkmaktadır. Şeyhülislam Yahyâ’nın bir müfredinde “dütünsüzler” olarak nitelenenlerin duhân ile geçindiği söylenirken burada duhân ile daha çok duman kastedildiği görülmektedir.

Gâh eve girdükçe bakup gülerin bî-ihyâr

Hep dütün derdinden aglar görsem oglancıkları

Ziyâî (Gürgendereli, 2002: 100)

Dirîg sofrâ-i ni‘met çekildi dünyâdan

Duhân ile geçinür bir alay dütünsüzler

Yahyâ (Kavruk, 2001: 508)

5. Diğer söyleyişler

Tütün ile ilgili manzum metinlerde sınıflandırılan özelliklerin yanında çeşitli benzetmelik ve hayallerin kurulduğu görülmektedir. Özellikle tütünün kullanımı esnasında çıkan duman, şairler için farklı hayalleri oluşturmalarına zemin hazırlamıştır. Bir örnekte dumanın göğe doğru yükselmesinden hareketle baştaki külâh dumana benzetilmiş, “tepesinden duman çıkmak” deyişi ile birlikte kullanılmıştır. Nevzâde Atâyî’nin bir beyti ise Osmanlı toplumunda bekçilik görevinde bulunan şihnelerin aynı zamanda -tütünün yasak olduğu dönemler göz önünde bulundurulduğunda- tütün ve onun aksesuarlarının kontrol ve denetimini de yapmakta olduklarını göstermektedir.

Görinen Hayretî yünler degüldür tâcum üstinde

Dütünlerdür ki çıkmışdur depemden şeb-külâhumdan

Hayretî (Çavuşoğlu-Tanyeri, 1981: 367)

Elümde hâme vü kâgıd görüp gerdün cefâ itdi

Elümde şahne gûyâ lûle vü berg-i duhân buldı

Atâyî (Karaköse, 2017: 94)

Sonuç

Edebi metinlerde kullanım sıklığı açısından pek çok örneğine rastlanan duhân ve dūd kavramları, klasik Türk edebiyatında belli konu ve tipler özelinde yoğun işlenmiş yapılarıdır. İncelenen kavramın somut bir yapıda

ve dış dünyaya ait pek çok unsur içinde kendine yer bulabilmiş olması, edebi metinlerdeki anlam çerçevesini genişletmiştir. İncelemede duhânın tenasüp oluşturduğu yapılar ile birlikte benzetmelik olarak kullanımı ve bu kullanımlardaki farklılıklarına dikkat çekilmiştir. İncelemenin temel başlıklarından birinde ise klasik Türk edebiyatının yaygın kullanımlarından olan üslûb-ı muâdeleye (örneklemeli beyit) örnek olabilecek bir tasnif yapılmıştır. Bu noktada özellikle bazı divanlarda -şairinin yaşadığı dönem göz önüne alındığında- duhâna ilişkin kullanımların sıklığının arttığı görülmektedir. Bu divanlarda duhânın duman ve tütün anlamlarının izahı farklı pek çok zeminde ifade edilmesi bakımından önemlidir.

Klasik Türk edebiyatında kavram çalışmalarının metinler üzerinden bütüncül olarak ele alınması, farklı bağlamların tespiti açısından önemlidir. Bu açıdan klasik Türk edebiyatı metinlerinin zaman mefhumundan bağımsız olarak işlenen kalıp yapılarının incelemelere tabi tutulması, klasik edebiyatın yorumlanmasında farklı bakış açıları geliştirecektir. İncelemenin özellikle dildeki atasözü, deyim, kalıp ifade vb. pek çok yapılarının ele alındığı son kısmında şairler elinde dile ait unsurların soyut/somut ve gerçek/hayal paralellğinde pek çok kurguya dahil edildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Ali, (1996), *Yetim Dîvânı İnceleme-Metin*, Ankara Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- Arslan, Mehmet, (2004), *Antepli Aynî Dîvânı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Aydemir, Yaşar (e-kitap), *Ravzî Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56190,ravzi-divanipdf.pdf?0>
- Ayverdi, İlhan, (2005), *Asırlar boyu târihî seyri içinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Başpınar, Fatih (e-kitap), *Beyânî Dîvân (İnceleme-Metin)*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10598,beyani-apdf.pdf?0>
- Çavuşoğlu, Mehmed, (1971), *Necâti Bey Dîvânı'nın Tahlili*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Çavuşoğlu, Mehmed, Tanyeri, M. Ali, (1981), *Hayretî Dîvân*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Câzim, Zeyrek-zâde Mehmed, *Dîvân-ı Câzim*, Milli Kütüphane, Mf1994 A 4002.
- Diyanet: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Duh%C3%A2n-suresi/4424/10-16-ayet-tefsiri>
- Ercan, Özlem, (2008), *Peştelî Hisâlî Dîvânı*, Gaye Kitabevi, Bursa.
- Erdoğan, Mustafa (e-kitap), *Bursalî Rahmî Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55910,bursali-rahmi-divanipdf.pdf?0>
- Ersoy, Ersen, (2013), *Azîzî Dîvân*, Akademi Titiz Yayınları, İstanbul.
- Gıynaş, K. Ali (e-kitap), *Pervâne Bey Mecmuası*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55832,pervane-bey-mecmuasi-pdf.pdf?0>
- Gürgendereli, Müberra, (2002), *Hasan Ziyâ'î Hayatı-Eserleri-Sanâtı ve Divanı (İnceleme-Metin)*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Harmancı, M. Esat, (2007), *Süheylî Ahmed bin Hemdem Kethudâ Dîvân*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- İpekten, Haluk, (1974), *Karamanlı Nizâmî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı*, Sevinç Matbaası, Ankara.
- İrepoğlu, Gül, (2017), *Lâle (Doğada, Tarihte, Sanatta)*, YKY Yayınları, İstanbul.
- İsen, Mustafa, Kurnaz, Cemal, (1990), *Şeyhi Divanı*, Ankara, Akçağ Yayınları.

- Karacan, Turgut, (1991), *Bosnalı Alâeddin Sâbit Divan*, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas.
- Karaköse, Saadet (e-kitap). *Nev'î-zâde Atâyî Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55734,nevi-zade-atayi-divanipdf.pdf?0>
- Kavruk, Hasan, (2001), *Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı*, MEB Yayınları, Ankara.
- Kaya, B. Ali (e-kitap), *Azmizâde Hâletî Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56159,azmizade-haleti-divanipdf.pdf?0>
- Köksal, M. Fatih (e-kitap), *Mecma'u'n-Nezâ'ir*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56057,mecmaun-nezair-edirneli-nazmi-pdf.pdf?0>
- Küçük, Sabahattin, (2011), *Bâkî Dîvânı (Tenkitli Basım)*, TDK Yayınları, Ankara.
- Macit, Muhsin (e-kitap), *Nedîm Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>
- Macit, Muhsin. (e-kitap), *Erzurumlu Zihnî Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/58638,erzurumlu-zihni-divanipdf.pdf?0>
- Mengi, Mine, (2014), *Mesîhî Dîvânı*, AKM Yayınları, Ankara.
- Mermer, Ahmet, (2006), *Türkî-i Basît ve Aydınlı Visâlî'nin Şiirleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Onay, Ahmet Talat, (2000), *Mazmunlar ve İzahı*, (Hzl. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Özkan, Ömer, (2007), *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Özyıldırım, Ali Emre, (1999), *Hamdullah Hamdî ve Divanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Pala, İskender, (2004), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Redhouse, J. M, (2006), *Turkish And English Lexicon*, Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Saraç, M. A. Yekta, (2002), *Emrî Divanı*, Eren yayıncılık, İstanbul.
- Şentürk, A. Atilla, (2016), *Osmanlı Şiir Kılavuzu I*, OSEDAM, İstanbul.
- Tarlan, A. Nihad, (1970), *Zâtî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

- Taş, Hakan, (2008), *Vusûlî Dîvân (İnceleme-Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin)*, Gençlik Kitabevi Yayınları, Konya.
- Tulum, Mertol, Tanyeri, M. Ali, (1977), *Nev'î Divan Tenkidli Basım*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Yakar, Halil İbrahim, (2010), *Edirneli Şevkî Dîvânı*, Palet Yayınları, Konya.
- Yavuz, Kemal, Yavuz, Orhan, (2016), *Muhibbî Dîvânı-Bütün Şiirleri*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Yazıcı, Gülgün. E. (e-kitap), *Kâmî Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55977,kami-divani-pdf.pdf?0>
- Yenikale, Ahmet (e-kitap), *Ahmed Nâmî Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56192,ahmed-nami-divanipdf.pdf?0>
- Yıldırım, Nimet, (2008), *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Yılmaz, Kadriye (e-kitap), *İbrahim Tırsî ve Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55911,ibrahim-tirsi-ve-divanipdf.pdf?0>
- Yücel, Bilal, (2002?), *Mahmud Paşa Adnî Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Zülfe, Ömer, (2004), YAKÎNÎ [ö. 1568] *Divan Tenkitli Metin-Tetkik-Dizin*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Zülfe, Ömer, (2011), *Şiirin İzinde Sözün Gölgesinde (Osmanlı Şiirinden Kelimeler, Kavramlar, Deyimler)*, Bilgi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Zülfe, Ömer, (2016). *Hecrî Dîvân (İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin)*. TDK Yayınları, Ankara.

Atıf@	Araştırma Makalesi Dursun Özyürek. "Olay Örgüsü ve Tahkiye Tarzında Değişim: Şeyyâd Hamza'nın ve Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf u Zelihâ Mesnevilerinin Mukayesesi", <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]</i> , Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 150-169. Yükleme Tarihi: 02.03.2019 «» Kabul Tarihi: 09.09.2019 «» Yayınlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.534785
--------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------



HİKMET-AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ
[JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE],
YIL 5, SAYI 11, GÜZ 2019

Öğr. Gör. Dursun ÖZYÜREK 

İstanbul Şehir Üniversitesi
Dil Okulu,
Diğer Dil Programları
İstanbul/TÜRKİYE
dursunozyurek@sehir.edu.tr

OLAY ÖRGÜSÜ VE TAHKİYE
TARZINDA DEĞİŞİM: ŞEYYÂD
HAMZA'NIN VE HAMDULLAH
HAMDİ'NİN YÛSUF U ZELİHA
MESNEVİLERİNİN MUKAYESESİ¹

THE CHANGE ON PLAT AND
NARRATIAN STYLE: THE COMPARISON
OF YUSUF AND ZELİHA MASNAVIS OF
ŞEYYAD HAMZA AND HAMDULLAH
HAMDİ

ÖZ

XIV. yüzyılda kaleme alınan ve klasik Türk edebiyatının erken dönem mesnevilerinden olan Şeyyâd Hamza'nın Yûsuf u Zelihâ'sı ile XV. yüzyılın sonlarında yazılan Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf u Zelihâ'sı çeşitli yönlerden mukayese edilmeye imkân sağlamaktadır. Buradan hareketle elinizdeki yazıda iki mesnevi özellikle olay örgüsü ve tahkiye tarzı bakımından karşılaştırılmaktadır. Bu anlamda ilk olarak Yûsuf ile Zelihâ hikâyesi hakkında temel birtakım bilgiler sunulmuş; ardından Şeyyâd Hamza ile Hamdullah Hamdî'nin hayatları ve onların mesnevileriyle ilgili bilgiler verilmiştir. Bununla birlikte iki mesnevi birer tablo ve grafik yardımıyla olay örgüsü ve tahkiye tarzı açısından mukayese edilmiştir. Bu yönüyle her ne kadar aynı hikâye etrafında teşekkül etse de iki mesnevinin olay örgüsü bakımından, odak noktalarında ve olayların ilerleyişinde önemli farklar barındırdığı görülmüştür. Bunun yanında iki şairin aynı olayı farklı uzunluklarda ve değişikliklerle anlattığı da anlaşılmıştır. Tahkiye tarzı yönüyle de önemli farklar barındıran iki mesnevi, hikâye etme, kahramanlar arasındaki diyalog, hitap, arasöz ve tasvir gibi anlatı unsurlarına farklı ölçülerde yer vermişlerdir. Bu yönüyle bakıldığında Şeyyâd Hamza'nın tahkiye tarzında sözlü kültür izleri öne çıkmakta ve edebî kayıdan ziyade asıl konuya odaklanılmaktadır. Nitekim Hamdullah Hamdî'nin tahkiye tarzında edebî anlatım önemsenmektedir. Ayrıca herhangi bir konuya giriş yaparken şairin okuyucuyu önceden mevzuya hazırladığı görülmektedir. Dolayısıyla XIV. yüzyılda Şeyyâd Hamza'nın dilinde daha kısa ve öz ifadelerle yer bulan Yûsuf ile Zelihâ hikâyesinin, XV. yüzyılın sonlarına doğru Hamdullah Hamdî'de daha gelişmiş bir dille ve edebî kaygı ön planda tutularak yazıldığı dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tahkiye, Yûsuf u Zelihâ Mesnevisi, Şeyyâd Hamza, Hamdullah Hamdî.

ABSTRACT

The masnavi of Yûsuf u Zelihâ, that written by Şeyyad Hamza in the 14th century (one of the early masnavis of the classical Turkish literature), can be allowed to compare in various aspect with the masnavi of Yûsuf u Zelihâ, that written by Hamdullah Hamdî at the end of the 15th century. From this point of view, these two masnavis were compared in terms of plot and narration style in this article. Firstly, some basic information was presented about the story of Yusuf and Zeliha; then, some information was given about life stories of poets and details of masnavis. After that, these two masnavis were compared with help of the table and chart in terms of plot and narration style. These show that, although these two masnavis are formed around the same story, these have significant differences in focal points of plot and progress of events. Besides, it will be seen that the poets express the same event with diversified perspectives and alterations. These two masnavis have crucial differences about narration style; additionally, masnavis have given place in varied dimensions about storytelling, dialogue between the heroes, address, digression and description. From this point of view, it seems that the traces of oral culture in the narration style of Şeyyad Hamza were more, and will be shown that focusing on story was main issue rather than the literary concern. Nevertheless, it is understood that Hamdullah Hamdî cared about the literary aspect of the subject during his narration, and prepared the reader in advance when he begins any subject. Taking into account all of these, this will be pointed that the story of Yusuf and Zeliha has written by Şeyyad Hamza in 14th century is more shorter and has genuine expressions. On the other hand, towards the end of the 15th century, was written by Hamdullah Hamdî with a more developed language and literary concern.

Key Words: Narration, Masnavi of Yusuf and Zeliha, Şeyyad Hamza, Hamdullah Hamdî.

¹ Bu makalenin yazımı sırasında katkıları gördüğüm Ali Emre Özyıldırım Hoca'ma teşekkürlerimi sunarım.

Giriş

Türk, Arap ve Fars edebiyatında sıklıkla işlenen Yûsuf ile Zelihâ hikâyesi, kaynağını *Tevrat*, *İncil* ve *Kur'an* gibi dini metinlerden almış; çok sevilerek erken dönemlerden beri eserlere konu olmuş ve günümüze kadar çeşitli türlerle yazımı devam etmiştir. "Yûsuf ve Züleyhâ", "Kıssa-i Yûsuf", "Yûsuf u Züleyha", "Yûsuf ile Zelihâ" gibi çeşitli isimlerle mesnevi şeklinde ele alınan bu hikâye, Yûsuf Peygamber'in Züleyhâ ile olan kıssası etrafında teşekkül etmektedir (Koncu, 2013: 38).

Kur'an'da "ahsenü'l-kasas" (kıssaların en güzeli) olarak nitelendirilen Yûsuf ve Zelihâ kıssası, Türk edebiyatında çok sevilmiş ve ilk olarak 1232-1233 yıllarında Yesevî dervişlerinden Ali, tarafından *Kıssa-i Yûsuf Aleyhisselâm* adıyla hece vezni ve dörtlükler hâlinde kaleme alınmıştır. Bunun ardından Haliloğlu Ali, Kırımlı Mahmud'un Kıpçak Türkçesi'yle kaleme aldığı yarım *Yûsuf ve Züleyhâ*'yı tamamlayarak Anadolu Türkçesi'ne aktarmıştır. XIV. yüzyıla gelindiğinde ise Yûsuf ve Zelihâ kıssasına olan ilgi artış göstermiş; özellikle Şeyyâd Hamza, Sulî Fakîh ve Yûsuf-ı Meddâh² gibi şairler tarafından mesnevi türünde işlenmiştir. XV. yüzyılda edebî bir form kazanan bu kıssa, Nahîfî, Hatâyî, Ahmedî, Çakerî ve özellikle Hamdullah Hamdî'yle önemli bir gelişme göstermiştir. XVI. yüzyılda diğer eserlerdeki artış Yûsuf ve Zelihâ kıssasında da görülür; bu anlamda bu asırda Kemâl Paşazâde, Taşlıcalı Yahya, Gubarî, Ziyâî Yûsuf Çelebi ve Manastırlı Celal gibi şairlerin eserleri dikkat çekmektedir (Koncu 2013: 39-40). Bundan sonraki devirlerde önemini yer yer yitirmesine rağmen yazılmaya devam eden Yûsuf ve Zelihâ'nın destansı hikâyesi, günümüzde de modern türlerin konusunu oluşturmayı sürdürmektedir.

Erken dönem Yûsuf ve Zelihâ hikâyelerinden olan Şeyyâd Hamza'nın *Yûsuf u Zelihâ*'sı ile XV. yüzyılın sonlarında Mollâ Câmî'nin etkisiyle daha edebî bir formda sunulan Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf u Zelihâ*'sı olay örgüsü ve tahkiye özellikleri gibi çeşitli yönlerden mukayese edilmeye imkân sağlamaktadır. Bu amaçla elinizdeki makalede ilk olarak Şeyyâd Hamza ve Hamdullah Hamdî ile mesnevileri hakkında kısa bir bilgilendirme yapılacaktır. Bunun ardından iki mesnevi olay örgüsü yönünden mukayese edilip bunların tahkiye özellikleri birer tablo ve grafik yardımıyla

² 2018'de Sadık Yazar tarafından neşredilen bir makale ile XIV. yüzyılda yazılan ve Erzurumlu Darîr'e ait olduğu düşünülen *Kıssa-i Yûsuf* mesnevisinin Yûsuf-ı Meddâh'a ait olduğu açık bir şekilde belirtilmiştir. Söz konusu mesnevinin Sule Fakih'in *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisi ile ilişkili olduğu üzerinde de durulmuştur. Bkz. Sadık Yazar, (2018), "Yeni Bir Nüshayla Değişen Fotoğraf: Yûsuf-ı Meddâh'ın (ö. XIV. yy) *Kıssa-i Yûsuf* u ya da Erzurumlu Darîr *Kıssa-i Yûsuf* Adlı Bir Mesnevi Yazmış mıdır?", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S 21, s. 681-719.

açıklanacaktır. Bunun sonucunda dinî kaynaklı bir hikâyenin klasik edebiyat şairlerinin dilinde nasıl farklı şekillerde sunulduğu; hikâyenin edebî yönünün nasıl geliştiği; iki şairin hikâyede ne gibi yerleri önemseydiği ve tahkiye tarzında ne gibi değişimlerin olduğu görülecektir.

Şeyyâd Hamza ve *Yûsuf u Zelihâ*'sı

Türk edebiyatının erken dönem şairlerinden olan Şeyyâd Hamza hakkında bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. Şeyyâd Hamza ile ilgili ilk çalışmaları yapan Fuat Köprülü, onun Nasreddin Hoca'yla aynı dönemde yaşadığını düşünerek XIII. yüzyıl şairleri arasında olduğunu söylemiştir (Köprülü, 1922: 27). Bunun ardından Şeyyâd Hamza'yla ilgili yeni bilgilere ulaşılmasıyla, özellikle Metin Akar'ın onun 50 beyitlik bir mersiyesinden hareketle söyledikleri, şairin XIV. yüzyılda yaşadığını göstermiştir (Akar, 1986: 8). Yazdığı eserlerden hareketle Şeyyâd Hamza'nın diyar diyar gezen bir derviş olabileceğini düşünen Ümit Özgür Demirci ve Şenol Korkmaz, onun Akşehir bölgesinde yaşadığını tahmin etmektedir (Demirci ve Korkmaz, 2008: 11). Aruz ve hece vezninde şiirleri olan Şeyyâd Hamza'nın din dışı konularda yazılmış gazellerin yanında, daha çok dinî-tasavvufi içerikli eserleri dikkat çekmektedir. Şeyyâd Hamza'nın *Yûsuf u Zelihâ* adlı mesnevisi başta olmak üzere *Dâstân-ı Sultân Mahmûd* adlı 79 beyitlik bir mesnevisi; yaklaşık 700 beyitlik bir *Miraçnâme*'si; *Vefât-ı Hazret-i Muhammed Aleyhi's-selâm* adlı bir eseri; *Ahvâl-ı Kıyâmet* adlı bir mahşer-nâmesi ve yaklaşık 15 tane münferit şiiri bulunmaktadır (Demirci ve Korkmaz, 2008: 13-14).

Şeyyâd Hamza'nın en önemli eseri olan *Yûsuf u Zelihâ*, 1529 beyitten müteşekkil olup aruzun "Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün" vezni ile kaleme alınmıştır. Eski Anadolu Türkçesi'nin kuruluş dönemi özelliklerini yansıtan bu eser, sade bir dille yazılmasının yanında birtakım aruz hataları da barındırmaktadır. Eserde vezin hatalarının yanında bazı beyitlerin eksik olduğu da görülmektedir (Demirci ve Korkmaz, 2008: 19). Çoğunlukla saf ve akıcı bir Türkçeyle yazılan *Yûsuf u Zelihâ*, bazı yönleriyle sözlü kültür³ özelliklerini de yansıtmaktadır. Bu anlamda Dehri Dilçin'in belirttiği gibi mesnevîde yer yer okuyucuya seslenilmesi, okuyucunun salavat getirmeye davet edilmesi gibi üslup özellikleri, bu eserin halk meclislerinde seslendirildiğine işaret etmektedir (Dilçin, 1946: 9). Atasözü, deyim ve Türkçe kelimeleri sıklıkla kullanması yönünden oldukça zengin olan bu

³ Sözlü kültürün mahiyeti ve özellikleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Walter J. Ong, (1995), *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, (Çev.) Sema Bostancıoğlu, Metis Yayınları, İstanbul.

mesnevi, Türk edebiyatında erken dönem Yusuf kıssalarından biri olmasıyla dikkat çekmektedir.

Hamdullah Hamdî ve *Yûsuf u Zelihâ'sı*

Hamdî Çelebi, Hamdullah Çelebi, Hamdî, Muhammed Hamdullah gibi isimlerle anılan Hamdullah Hamdî, halen Bolu sınırları içerisinde bulunan Göynük'te 1449-50 yılında doğmuştur (Özyıldırım, 1999: 10). Akşemseddin hazretlerinin en küçük oğlu olan Hamdullah Hamdî, geniş ve kuvvetli bir kültürel ortamda yetişmiş ve özellikle babasından dinî-tasavvufî terbiye görmüştür. Bu gibi sebeplerin etkisiyle şairin "çelebi", "derviş" ve "ârif" gibi isimlerle de anıldığı görülmektedir (Özyıldırım, 1999: 14). Çocukluğundan beri ilim ve irfan dünyasına yakın olan Hamdullah Hamdî, Bursa'da Çelebi Sultan Mehmed Medresesi'nde öğrenci ve danışmend olarak bulunmuş ve bir müddet sonra muhtelif sebeplerden ötürü buradan ayrılmıştır. Bundan sonra İbrahim-i Tennûrî'ye intisap eden Hamdullah Hamdî, bir müddet sonra memleketi Göynük'te inzivaya çekilmiş ve 1503-04 tarihinde vefat etmiştir (Özyıldırım, 1999: 18-19). Oldukça verimli bir şair olan Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf u Zelihâ*, *Mecnûn u Leylâ*, *Ahmediyye*, *Tuhfetü'l-Uşşâk* ve *Kıyâfet-nâme* gibi mesnevileri bulunmaktadır. Bunun yanında şairin bazıları Farsça olmakla birlikte yaklaşık 180 gazelden oluşan *Dîvân'ı* vardır. Son olarak şairin tefsirle ilgili *Mecâlisü't-Tefâsîr* adlı bir eseri, tasavvufî ve fikhî risaleleri de mevcuttur (Özyıldırım, 1999: 26-36).

Hamdullah Hamdî'nin en önemli eseri olan *Yûsuf u Zelihâ* adlı mesnevisi, 6279 beyitten oluşup aruzun "Fâ'ilâtün/Mefâ'ilün/Fâ'ilün" kalıbıyla yazılmıştır. 1492 yılında yazılan bu mesnevi, Yûsuf ile Zelihâ hikâyeleri içinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu anlamda yurt içi ve yurt dışında yaklaşık 125 nüshası olan eser, Türk edebiyatında çok sevilmiş ve pek çok tezkire yazarının takdirini kazanmıştır (Öztürk, 1997: 453). Adeta Hamdullah Hamdî'yle özdeşleşen bu mesnevi, şairin kendi hayat hikâyesiyle uyumlu olması ve bunu mesnevîde yer yer göstermesi; *Kur'an*'daki ayetlere ve tefsire uygun olarak yazılması; dilindeki sadelik ve akıcılık, hikâyeyi Câmî'nin eserinden örnek olarak yazması gibi sebeplerden ötürü Türk edebiyatında en çok sevilen Yûsuf ve Zelihâ hikâyelerinden biri olmuştur (Özyıldırım, 1999: 28-29). Bu anlamda mesnevinin giriş kısmında Hamdullah Hamdî'nin babasının ölümünden sonra kardeşlerinden himaye görmediğini söylemesi; kendi hayat hikâyesiyle Hz. Yûsuf arasında bağlantı kurması ve eserinde Câmî'den faydalandığını belirtmesi oldukça önemlidir. Bunlarla ilişkili olarak Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinin, Yûsuf kıssasının edebî yönünün

artmasında ve klasik edebiyat şairleri arasında rağbet görmesinde önemli bir yeri vardır.

İki Mesnevinin Olay Örgüsü Yönünden Mukayese Edilmesi

Modern edebiyat teorisyenleri tarafından olay örgüsü, "olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması" (Forster, 1982: 128) olarak tanımlanmaktadır. Bu bakımdan anlatma esasına dayalı edebî metinlerde vak'anın temel unsur olduğu bilinmektedir (Aktaş, 1984: 43). Bunun yanında 1970'lerden sonra "anlatıbilim" (narratology) adı altında sistematik bir biçimde incelenmeye başlanan "anlatı"nın kapsamına bakacak olursak, her ne kadar ilk zamanlarda edebî anlatılarla sınırlı kalsa da 1990'lardan itibaren psikoloji, sosyoloji, iletişim, felsefe, tarih, tıp ve eğitim gibi çeşitli sahaları içerecek şekilde genişlemiştir (Dervişcemaloğlu, 2014: 50). Anlatının disiplinlerarası mahiyetini bir kenara bırakıp, edebiyat açısından bakacak olursak "kurmaca anlatı"yla ilgili farklı tanımların yapıldığı görülmektedir. Bu bakımdan Gerald Prince anlatıyı "en az iki gerçek ya da kurgusal olayın belli bir zaman dizisi dahilinde temsili" olarak tanımlarken Brian Richardson "nedensel olarak birbiriyle ilişkili bir olaylar dizisinin temsili" şeklinde açıklamaktadır (Aktaran Dervişcemaloğlu, 2014: 50). Kurmaca anlatıyla ilgili farklı tanımlar⁴ ve teoriler ortaya atılsa da araştırmacılar anlatının hem bir temsil olduğu hem de temsilin nesnesinin zamansal ve nedensel düzen sergilediğini söylemişlerdir (Dervişcemaloğlu, 2014: 51).

Klasik edebiyat türlerinden olan mesneviler de anlatıyı esas aldığına göre olay örgüsü veya anlatının diğer unsurları mesneviler açısından oldukça önemlidir. Bu anlamda Yûsuf ile Zelihâ hikâyelerine baktığımız zaman çoğunlukla olay örgüsünün (özetle) şu şekilde olduğu görülmektedir:

Yakup Peygamber'in oğlu olarak dünyaya gelen Yûsuf, güzel tabiatı ve kardeşlerinden ayrılan birtakım özellikleri ile dikkat çekmektedir. Yûsuf bir gün rüyasında on bir yıldız, ay ve güneşin ona secde ettiğini görmüştür. Babası Yakup Peygamber onunla özel olarak ilgilenmesine rağmen kardeşleri onu kıskanmış ve ondan nefret etmeye başlamıştir. Bu sebeple aralarında plan yapan Yûsuf'un kardeşleri, onu Yakup'tan uzaklaştırmak amacıyla ormana götürmüşlerdir. Ormanda bir kuyuya atılan Yûsuf, orada terk edilmiş ve kardeşleri onu ormanda bir kurdun yediğini söyleyerek Yakup'a yalan söylemişlerdir. Bunun ardından Yakup oğlunun gelmemesine çok üzülmüştür

⁴ Anlatıbilimle ilgili farklı tanım ve değerlendirmelerin izahı için bkz. Gerald Prince (2003). *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Nebraska.

ve nihayet Yûsuf'u kuyudan bir tacir çıkartarak Mısır'a götürmüştür. Mısır'a giderken çeşitli yerlere uğrayan Yûsuf, insanlar arasında büyük bir saygınlık kazanmış ve insanları hak dine davet etmiştir. Mısır'a geldikten sonra Mısır azizine satılan Yûsuf, bundan sonra Mağrip hükümdarının kızı Zelihâ ile karşılaşmıştır.

Hikâyenin bu kısmında olaylara Zelihâ'nın dahil olduğu görülmekte ve onun önceki yaşamı ile Yûsuf'a nasıl aşık olduğu hakkında bilgiler verilmektedir. Zelihâ'yla ilgili anlatımdan sonra ise Yûsuf ile Zelihâ'nın hikâyesi birleşmekte ve hikâye Zelihâ'nın Yûsuf'a yaklaşmaya çalışması ve Yûsuf'un ondan kendini koruması şeklinde devam etmektedir.

Hikâyenin devamında Zelihâ ile yakınlaşmayı reddeden Yûsuf, bir şekilde zindana atılmıştır. Mısır padişahının rüyasını yorumlamasıyla zindanda talihi dönen Yûsuf, en sonunda Mısır'a sultan olmuştur. Mısır'daki idareciliği zamanında ülkesinde buğday ve yiyecek depolayan Yûsuf, kıtlığın baş göstermesiyle birlikte çevre diyarlardan insanların Mısır'a buğday almaya gelmesini sağlamıştır. Yakup da kendi çocuklarını Mısır'a buğday almaya göndermiş ve Yûsuf böylece kardeşleriyle karşılaşmıştır. Bu süre zarfında Zelihâ ile de nikahlanan Yûsuf, kardeşlerine büyük bir ders verdikten sonra onları affetmiştir. Kardeşleriyle barıştıktan sonra Yakup'u da yanına alan Yûsuf, babası ve kardeşlerini Mısır'a yerleştirmiştir. Hikâyenin sonuna doğru Yakup'un ömür sermayesi tükenmiş ve vefat etmiştir. Onun acısına dayanamayan Yûsuf da çok fazla zaman geçmeden vefat etmiştir. Ardından Zelihâ'nın da ölmesiyle hikâye sonlanmıştır. Bu şekilde Yûsuf karakterinin çevresinde gelişen hikâyede Yûsuf'un iffeti ve sabrı, Zelihâ'nın aşkı, Yakup'un hüznü ve sabrı, kardeşlerin kıskançlığı gibi pek çok tema yer almaktadır.

Şeyyâd Hamza'nın ve Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf u Zelihâ* mesnevilerine baktığımız zaman, hikâyenin genel hatlarıyla bu olay örgüsü etrafında geliştiğini görürüz. Ayrıntıya indiğimiz zaman ise bazı farklar ve değişimler dikkat çekmektedir. Bu anlamda Şeyyâd Hamza'nın mesnevisi 1529 beyitle daha kısa bir yapıdan sunulurken Hamdullah Hamdî'nin mesnevisi 6279 beyitle daha uzun bir mesnevi konumundadır. Dolayısıyla iki hikâye her ne kadar aynı olay örgüsü etrafında gelişse de bazı odak noktaları değişmiş ve hikâyeye yeni unsurlar eklenmiştir. Bu meseleleri daha yakından yorumlayabilmek adına hikâyedeki temel değişimleri ve önemli olarak gördüğümüz kırılmaları içeren tabloyu iki mesnevi açısından beyit numaraları ile birlikte paylaşıyoruz.⁵

⁵ Söz konusu tabloda iki mesnevi açısından önemli görülen olaylar ve kırılmalar ana başlıklar halinde verilmiştir. Söz konusu beyit numaraları şairlerin hangi olayı ne uzunlukta anlattığı

Olay Akışındaki Temel Değişimler	Ş. Hamza (Beyit Aralıkları)	H. Hamdî (Beyit Aralıkları)
Giriş	1-17	1-350
Yûsuf'un Ailesi	---	351-495
Yûsuf'un Ken'an'daki Günleri	18-43	496-680
Yûsuf'un Ormana Götürülme Süreci ve Kuyuya Atılması	44-99	681-912
Yûsuf Kuyudayken Yaşananlar	100-196	913-1613
Yûsuf'un Kuyudan Çıkarılması ve Mısır'a Yolculuğu	197-300	1614-2118
Yûsuf'un Mısır'a Gelmesi	301-325	2119-2296
Zelihâ'nın Hikâyesi	326-367	2297-3243
Yûsuf'un Satılma Süreci (Yûsuf'un Hikâyesinin Devamı)	368-419	3444-3584
Yûsuf ile Zelihâ'nın İlk Münasebetleri	420-477	3585-4269
Yûsuf ile Zelihâ'nın Sarayda Yaşadıkları	478-548	4270-4578
Saraydaki Olaylardan Sonra Yaşananlar	549-603	4579-4860
Yûsuf'un Zindana Atılması	604-731	4861-5227
Yûsuf'un Zindandan Çıkarılması ve Sultan Olması	732-867	5228-5459
Yûsuf ile Zelihâ'nın Evlenmesi	868-949	5460-5746
Kardeşlerin Mısır'a İlk Gidişi	950-1022	5747-5816
Kardeşlerin Mısır'a İkinci Gidişi	1023-1107	5817-6028
Yûsuf ile Bünyamin'in Kavuşması	1108-1258	(5817-5858)
Kardeşlerin Mısır'a Üçüncü Gidişi	1259-1404	6029-6102
Yakup, Kardeşler ve Akrabaların Topyekûn Mısır'a Gidişi	1405-1458	6103-6161

açısından önemli olup yaklaşık beyit aralıklarını ifade etmektedir. Belirtilen başlıktaki olayın veya kırılmanın olmadığı durumlarda "---" ifadesi kullanılmıştır.

Yakup'un Ruhunu Teslim Etmesi	1459-1473	6162-6198
Yûsufun Peygamber Olması Üzerine Yaşananlar	1474-1494	---
Yûsuf ve Zelihâ'nın Vefatı ve Ardından Yaşananlar	1495-1523	6199-6277
Bitiş	1524-1528	6278-6279

Bu tabloya bakıldığında Şeyyâd Hamza'nın ve Hamdullah Hamdî'nin olay örgüsü hususunda birkaç istisna dışında çoğunlukla örtüştüğü söylenebilir. Nitekim aynı olayı farklı uzunlukta anlattıkları ve hikâyenin farklı bölümlerine odaklandıklarını da söylemek gerekir. Bu anlamda mesnevilerin bütününe baktığımız zaman, her ne kadar olay örgüsüne dahil olmasa da hikâyedeki olayların gelişimini etkilediği ve okuyucuyu anlatılan konuya hazırladığı için ilk olarak mesnevilerin giriş kısımlarına bakmamız yerinde olur. Bu anlamda Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde giriş kısmı 17 beyitle verilirken Hamdullah Hamdî'de 350 beyitle verilmektedir. Ayrıca Hamdullah Hamdî klasik mesnevinin yapısına daha uygun olarak giriş kısmında "Tevhid", "Münacat" ve "Sebeb-i Telif" gibi bölümlere müstakil başlıklarla yer verir. Buna karşın Şeyyâd Hamza bu bölümleri birer ikişer beyitle kısaca verir ve asıl hikâyeye başlar.

Yukarıda söz ettiklerimizin yanında iki mesneviyi ayıran farklardan bir diğeri "Sebeb-i Telif"te yer almaktadır. Sebeb-i telifteki fark da olayların gelişimini ve hikâyelerin yapısını etkilediği için bahsi gereklidir. Buna göre Şeyyâd Hamza bir tür sebeb-i telif olarak hikâyeyi yazmasının sebebini şu üç beyitle açıklar:

nazm düzdüm bu sözi dün günü
gör ki ne şîrîn hikâyedür bunu
zî şîrîn söz yûsuf kıssası
dinleyenün gide gönli gussası
budur âhir kıssaların görklüsi
kur'ân içre mushaflarun yazusu (B 14-16; 85)⁶

⁶ Bu yazıda Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinden alıntılar Ümit Özgür Demirci ve Şenol Korkmaz'ın hazırladığı çalışmadan, Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinden alıntılar ise Zehra

Bu beyitlerden anlaşıldığına göre Şeyyâd Hamza, Yûsuf kıssasını çok beğenmiştir ve bu mesneviyi dinleyenin gönül derdini ve kederini gidermesi amacıyla yazmıştır. Hamdullah Hamdî ise mesnevisinde "Sebeb-i Telif"e özel bir başlık açar ve onu yaklaşık kırk beyitle anlatır. Burada ilk olarak insanın yaptıklarının bir gün tekrar ona döneceğine dair nasihatler verilir. Ardından şair babası Akşemseddin'le hasb-i hâl eder ve onu över. Bu sırada babasının ölümünden sonra yetim kalmasından ve kardeşlerinden himaye görmemesinden yakınır. Bu anlamda kardeşleriyle olan münasebetinden dolayı Yûsuf Peygamber'in kıssasıyla kendi hayat hikâyesi arasında yakınlık kurar. Bunun ardından şair Yûsuf kıssasının Türkçe'de başarılı bir örneğinin olmadığını belirtir ve Molla Câmî'den de etkilenerek bu kıssayı yazmaya karar verdiğini söyler (Bkz. 310-350 beyitler). Dolayısıyla Hamdullah Hamdî'nin mesneviyi yazmasında birden çok neden sıralanır ve onun Türkçe'de iyi bir örneğinin olmadığı söylenerek iddialı bir tutum da sergilenir. Bu anlamda sebeb-i teliflerin olayların bir parçası olduğunu ve olayların gelişiminde etkili olduğunu düşünürsek Şeyyâd Hamza ve Hamdullah Hamdî'de böyle bir farktan söz etmeliyiz. Mesela Hamdullah Hamdî sebeb-i telifte zikrettiği üzere hikâyede yer yer kendisi ile Yûsuf arasında bağlantılar kurmaktadır. Bu yönüyle iki mesnevinin giriş kısmı, olay örgüsü ve hikâyenin ilerleyişindeki farklara zemin hazırlamaktadır.

Giriş bölümünün ardından en önemli fark, Yûsuf'un ailesinin ve şeceresinin anlatıldığı bölümde yer almaktadır. Bu anlamda tabloda da görüldüğü üzere Şeyyâd Hamza, Yûsuf'un ailesine ve şeceresine yer vermezken Hamdullah Hamdî onun geçmişi ve şeceresiyle söze başlamaktadır. Bu nedenle Hamdullah Hamdî söze Hz. İbrahim'den başlayarak Hz. İshak, Hz. İsmail'e değinir ve ardından Yakup ve kardeşi İsa arasında yaşananları konu edinir. Hamdullah Hamdî'nin konuyu bu şekilde daha geniş bir çerçevede ele alması onu (her ne kadar etkilendiğini söylese de) Molla Câmî'den de ayırmaktadır (Öztürk, 2001: 453). Bu anlamda Şeyyâd Hamza'nın Yûsuf'un ailesini ve şeceresini vermediği, doğrudan Yakup'tan ve Yûsuf'un çocukluğundan başladığı görülür. Bununla birlikte Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf'un doğuşunu ayrıntılı bir şekilde anlattığı ve annesinin vefatına yer verdiği de görülmektedir. Dolayısıyla Hamdullah Hamdî olayları daha eski bir tarihten başlatarak Yûsuf'un şeceresine ve doğumuna yer vermesine karşın Şeyyâd Hamza söze Yûsuf'un çocukluğuyla başlamaktadır; bu da olay örgüsü açısından kayda değer bir fark olarak göze çarpmaktadır.

Öztürk'ün çalışmasından verilmiştir. Ayrıca alıntılarda "B" ile birlikte ilk olarak beyit aralığı gösterilmiş, ardından çalışmadaki sayfa numarası verilmiştir.

İki farklı şekilde başlayan mesnevi Yûsuf'un hikâyesiyle birlikte aynı zeminde buluşur ve bundan sonra Yûsuf'un Ken'an'daki günleri, ormana götürülmesi ve kuyuya atılma sürecinde çok fazla farklılık görülmez. Nitekim Yûsuf'un kuyudan çıkartılıp Mısır'a götürülmesi ve konaklanan yerler bakımından bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. İki mesnevide Yûsuf'un Mısır'a götürülme sürecinde konaklanan şehirlere baktığımızda 5 tane şehirden söz edebiliriz. Nitekim bu şehirlerin isimleri farklı olarak zikredilmektedir. Mesela Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde Yûsuf sırasıyla Beynan, Benlus, Kudüs ve Aris şehrine uğrar, ardından Nil nehrinin kıyısına gelir. Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde ise Yûsuf Tablus, Bisan, Askalan ve Ariş şehirlerine uğrayıp Nil kıyısına gelir. Bu anlamda Yûsuf'un Nil'e ulaşana kadar uğradığı şehirlere baktığımızda farklı şehirlerle karşılaşmaktayız. Bu şehirler arasında özellikle Aris-Ariş şehrinin aynı şehir olduğu göze çarpmaktadır. Yûsuf iki mesnevide de kendini beğendiğinden dolayı bu şehrin halkı tarafından fazla sevilmez. Dolayısıyla aynı olay örgüsü içerisinde mekanların değişimi Yûsuf'un Mısır'a yolculuğu sırasında görülmektedir.

Şeyyâd Hamza'nın ve Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf u Zelihâ* mesnevisinde Zelihâ'nın hikâyesine Yûsuf'un hikâyesi kesilerek birden başladığı görülür. Bu anlamda Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde Yûsuf Nil kıyısına gelir ve Nil'den çıktıktan sonra Zelihâ'nın hikâyesine geçilir. Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde ise Yûsuf Nil'den çıkar, ardından Mısır'a getirilir ve halkın onu görmesi için arzgay yaptırıldığı sırada Zelihâ'nın hikâyesine geçilir. Ayrıca Şeyyâd Hamza'da hususî olarak Zelihâ'nın hikâyesi 41 beyitle anlatılırken Hamdullah Hamdî'de 946 beyitle anlatılmaktadır. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin Zelihâ'nın hikâyesini daha fazla önemseydiği anlaşılmaktadır; çünkü buradaki beyit farkının diğer bölümlerden çok daha fazla olduğu görülmektedir. Bunun yanında iki mesnevide de Zelihâ'nın hikâyesi Yûsuf'un pazarda satılma süreciyle birleşmektedir. Bu da iki mesnevinin olay örgüsü yönünden örtüştüğü noktalardan biridir.

İki mesnevide dikkat çekici hususlardan bir diğeri hikâyenin ilerleyen kısmında Zelihâ'nın Yûsuf'la görüşmek için yaptırdığı sarayın tasvir edilmesinde görülmektedir. Bu anlamda iki mesnevide de söz konusu sarayın ayrıntılı tasviri verilmektedir. Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde söz konusu sarayın tasviri 23 beyitle anlatılır ve Zelihâ'nın dadısının tavsiyesiyle yaptırılır. Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde de aynı şekilde Zelihâ'nın dadısının tavsiyesiyle yaptırılan sarayın tasviri yaklaşık 47 beyit sürmektedir. Bu anlamda iki mesnevide de yapılan sarayın özellikleri vermek istenmiştir. Sarayın yaptırılmasından sonra ise iki mesnevide de Yûsuf ile Zelihâ'nın

yaşadıkları anlatılır. Bu anlamda söz konusu olayın Şeyyâd Hamza'da daha gerilimli bir şekilde anlatıldığı göze çarpar. Buna göre Şeyyâd Hamza'nın anlatısında Yûsuf ile Zelihâ her yaklaştığında, bir uyarıcı Yûsuf'a görünür ve ona engel olur. Hamdullah Hamdî'nin anlatımında ise söz konusu durum bir yerde yaşanır ve farklı bir yakınlaşma rivayeti verilir.

Şeyyâd Hamza ve Hamdullah Hamdî'nin mesnevilerinde Yûsuf ile Zelihâ nikahlandıktan sonra kardeşlerin ilk defa Mısır'a geldiği anlatıya geçilmektedir. Söz konusu olay Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde 950. beyitte, Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde ise 5747. beyitte gerçekleşmektedir. Bu anlamda Şeyyâd Hamza, Yûsuf ile kardeşlerin yaşadıklarına mesnevisinin yaklaşık üçte birini ayırırken Hamdullah Hamdî bunu fazla önemsememiş, mesnevinin sonlarına doğru bu konuya geçmiştir. İki mesnevide de kardeşler Mısır'a üç defa gelmesine rağmen Şeyyâd Hamza onların Mısır'a gelmesini ve Yûsuf'la yaşadığı gerilimi çok daha ayrıntılı anlatmaktadır. Burada dikkat çeken bir diğer husus, Şeyyâd Hamza Yûsuf ile kardeşi Bünyamin'in buluşmasını oldukça önemsemekte ve bundan yaklaşık 150 beyitte gerilimli bir şekilde bahsetmektedir. Hamdullah Hamdî ise Yûsuf ile Bünyamin'in kavuşmasını mesnevi içinde olağan bir şekilde yaklaşık 41 beyitle anlatmaktadır.

Hamdullah Hamdî'nin iki kardeşin buluşmasını pek fazla önemsememesi, (mesnevinin girişinde belirttiği gibi) kardeşleriyle arasında yaşadığı sorunlarla ilişkili olsa gerektir. İki mesnevi arasındaki bir diğer fark Yûsuf'un peygamber olma sürecinde görülmektedir. Bu anlamda Şeyyâd Hamza bu durumu oldukça önemser ve bunu müstakil bir bölüm oluşturacak şekilde anlatır. Yûsuf'un peygamber olduğu ve ardından yaşadıkları gibi bir bölüm ise Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde görülmemektedir. En azından bu duruma herhangi bir bölüm açılmadığı ve bu konuya odaklanılmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca iki mesnevinin Yakup'un ölümü bahsinde de farklılaştığı gözlemlenmektedir. Buna göre Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde Yakup, ölümünün yaklaştığını anlayınca Ken'an'a döner ve atasının mezarını ziyaret ettiği sürede vefat eder. Hamdullah Hamdî'de ise böyle bir durum söz konusu değildir; Yakup çocuklarına vasiyet ettikten sonra Yûsuf'un yanında vefat etmektedir.

Yukarıda söz ettiklerimiz iki mesnevi arasında olay örgüsü etrafında şekillenen temel birtakım farkları ve benzerlikleri kapsamaktadır. Bu farklar ve benzerlikler sonucunda görülmektedir ki Şeyyad Hamza'nın anlatımında odak noktası çoğunlukla Yûsuf'tur ve Zelihâ'nın anlatıldığı bölüm sınırlı tutulmuştur. Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde ise Zelihâ'nın anlatıldığı

beyitlerin sayısı artmış ve hikâye daha çok çeşitlenmiştir. Bununla ilişkili olacak ki Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinin alt başlığı "Destân-ı Yûsuf Aleyhi's-selâm ve hazâ ahsenü'l-kasasi'l-mübârek" şeklindedir. Hamdullah Hamdî'nin eseri ise böyle bir alt başlık barındırmaz ve hikâyede Zelihâ bahsi de oldukça önemsenir. Dolayısıyla aynı konu etrafında teşekkül eden iki mesnevîde farklı birtakım hususlara odaklanıldığı ve olay örgüsünde birtakım değişmelerin göze çarptığı görülmektedir.

İki Mesnevinin Tahkiye Tarzının Mukayese Edilmesi

Şeyyâd Hamza'nın ve Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf u Zelihâ* mesnevîleri, tahkiye tarzı açısından birtakım farklılıklar göstermektedir. Tahkiye tarzı, yani hikâyeleme yöntemi olarak iki mesnevinin anlatım tarzı ve bazı biçimsel özelliklerinde görülen farklılıklar tartışmaya zemin hazırlamaktadır. Bu anlamda ilk göze çarpan husus, Şeyyâd Hamza'nın eseri erken bir dönemde yazılmasının etkisiyle ara başlıklar içermez. Nitekim Hamdullah Hamdî'nin eseri klasik mesnevi yapısına daha uygun olarak ara başlıklar barındırır ve hikâyenin anlatımını bu ara başlıklardan takip etmek mümkündür. Her iki mesnevi de hâkim bakış açısıyla yazılmakla birlikte hikâyenin içinde farklı bakış açılarına başvurulduğu ve anlatıda yer yer okuyucuya doğrudan seslenildiği görülmektedir.

İlk olarak Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde öne çıkan tahkiye unsurlarına baktığımız zaman, onun mesnevisinde anlatıcının doğrudan okuyucuya seslendiği kısımların çok olduğu görülür. Bu anlamda Şeyyâd Hamza'nın eserinde sözlü kültür unsurlarının oldukça fazla yer kapladığını söylemek gerekir. Bunun yanında yazının önceki kısımlarında da söylediğimiz gibi söz konusu tahkiye tarzı, bu mesnevinin halk meclislerinde okunduğuna da işaret etmektedir (Dilçin, 1946: 9). Bunun yanında Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde kahramanların sahneye birden çıktığı ve pek fazla tanıtılmadığı görülür. Mesela hikâye açısından oldukça önemli olan bezirgan karakteri olaylara şu şekilde dahil olur:

imdi dinlen vereyim size haber

mısırdı bir bâzergân vardı meger (B 165; 105)

Bu beyitten sonra bezirganın gördüğü rüya anlatılır ve bundan sonra onun hikâyesi Yûsuf'un hikâyesine bağlanır. Burada "imdi dinlen" sözü, hikâyenin meclislerde anlatıldığına ve sözlü kültür öğelerini barındırdığına işaret etmektedir. Bu hususta "imdi dinlen" gibi ifadeler şu türden sorulara kapı aralayabilmektedir: Bu metin meclislerde okunduğu haliyle mi yazıya

geçirildi? Bu ifadeler bizzat müellif tarafından mı yazıldı yahut sonradan müstensihler mi bu ifadeleri metne dahil etti? Tüm koşullarda söz konusu mesnevide okuyucu veya dinleyiciye doğrudan hitap edildiği ve sözlü kültür unsurlarına sıklıkla yer verildiği anlaşılmaktadır. Bunun yanında Şeyyâd Hamza'nın tahkiyede asıl konuya odaklandığı ve sözü fazla uzatmadığı da görülmektedir. Bununla ilgili olacak mesnevide yer yer "söz öküştür" (bkz. 178. beyit) gibi tabirler kullanılmaktadır. Dolayısıyla Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde çoğunlukla konuyu doğrudan aktarma esas olup mevzuyu uzun bir şekilde edebî ifadelerle süsleme geri planda kalmaktadır.

Yukarıda anlattıklarımıza karşın Hamdullah Hamdî'nin eserinde, mevzuyu edebî ifadelerle uzun uzadıya anlatma hususunun oldukça önemsendiği görülmektedir. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin aynı sahneleri Şeyyâd Hamza'ya göre çok daha ayrıntılı bir şekilde anlattığı ve konuyu daha fazla uzattığı fark edilir. Bununla ilişkili olarak Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde güzellik unsurlarının ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı görülmektedir. Mesela Yûsuf'un Nil kıyısına gelip orada yıkanması ve çıkıp süslenmesi, edebî ifadelerle ve başarılı bir şekilde, yaklaşık 40 beyitle anlatılmaktadır (bkz. 2075-2118 beyitler). Bu anlamda klasik edebiyatın gelişmesiyle birlikte sevgilinin güzellik unsurlarını anlatmanın imkânları da gelişmiştir. Hamdullah Hamdî bu imkânlardan istifade ederek Yûsufu ve Zelihâ'yı başarılı bir şekilde, uzun anlatılarla betimlemiştir. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin karakterleri ayrıntılı bir şekilde tanıttığı ve olayların gelişmesine zemin hazırladığı görülmektedir. Ayrıca Hamdullah Hamdî'nin tahkiye tarzında dikkat çeken bir diğer husus, olaylar arasında geçişler birden verilmez; bunun yerine önceden okuyucuya bazı bilgiler ve öğütler verilir, okuyucu olaylara hazırlanır ve ardından olayın anlatımı gerçekleşir. Bu özellik mesnevinin hacmini arttırmakla birlikte olaylar arasındaki geçişi sağlar ve okuyucuyu olaylara alıştıtır. Mesela Zelihâ'nın hikâyesinde onun Yûsuf'a duyduğu aşk vurgulanmak amacıyla şöyle başlanır:

Yine deryâ-yı 'ışk cûş etdi
 Oldı pür-mevc hurûş etdi
 Anda gark eyleyen sefinesine
 Buldı dürr-i bakâ hazînesini
 Âteşîndür meger bu bahr-i 'amîk
 Ki harîk oldı her ki oldı garîk
 'İşkdur bî-karâr eden felegi

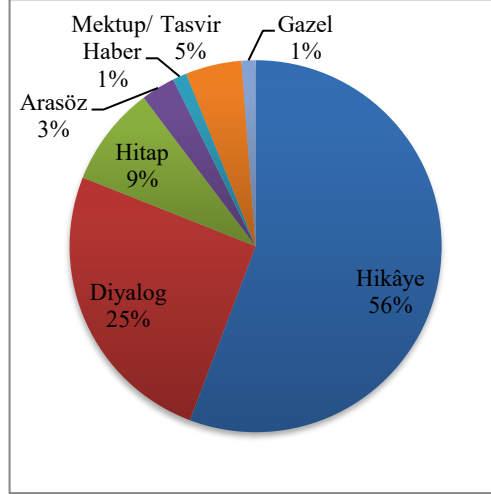
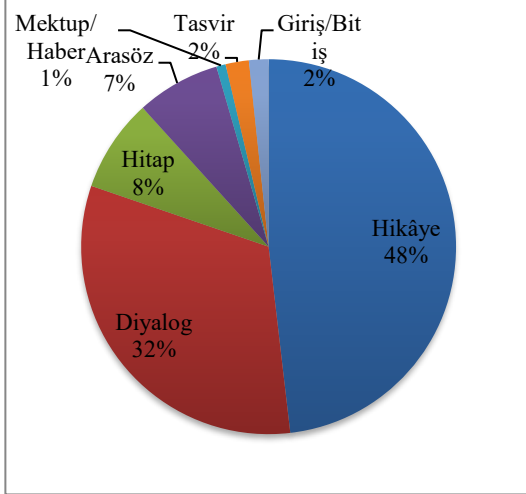
Çâh-ı Bâbilde bend eden melegi (B 2311-2314; 73)

Zelihâ'nın anlatıldığı bölüme bu şekilde başlanır, aşkın zorlu süreci ve meşhur bazı aşıklerle ilgili bilgi verilir. Bunun ardından Zelihâ'nın babası tanıtılır ve Zelihâ'nın hikâyesine dikkat çekilir. Dolayısıyla Hamdullah Hamdî'nin tahkiye tarzında klasik edebiyatın da gelişimiyle birlikte edebî unsurların arttığı ve hikâyelemeyle ilgili hususların çeşitlendiği görülmektedir. Bunların yanında iki mesnevi arasındaki farkları daha ayrıntılı görmek adına anlatıda hikâye, diyalog, hitap ve tasvir⁷ içeren yerlerin oranını bir grafik⁸ yardımıyla sunmak istiyoruz.

⁷ Anlatıbilim literatüründe karşılaştığımız söz konusu kavramlar, grafikte şu anlamlarda kullanılmıştır: (1) Hikâye kısmında daha çok anlatıcı olay akışını vermektedir. Buna göre çoğunlukla hakim anlatıcıyla hikâye devam etmektedir. (2) Diyalog'ta ise birden fazla kişinin konuşması yer almaktadır. Bu anlamda bazen iki kişinin konuştuğu bazen de üç dört kişinin konuştuğu görülmektedir. (3) Hitap bölümlerinde bir kişinin başka bir kişiye veya Allah'a hitap ettiği görülmektedir. (4) Arasöz'de ise hikâyenin akışı bozularak araya muhtelif amaçlarla başka bir anlatı girmektedir. (5) Mektup/Haber bölümlerinde hikâyede doğrudan verilen bir yazı, haber veya mektup görülmektedir. (6) Tasvir bölümünde tasvirin öne çıktığı kısımlar yer almaktadır. (7) Gazel'de ise hikâyenin akışıyla ilişkili olarak söylenen gazeller ve şiirler yer almaktadır.

Söz konusu kavramların mesnevi incelemelerinde kullanımıyla ilgili şu iki kaynağa bkz. Victoria Rowe Holbrook, (2014), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, (Çev.) Erol Köroğlu, İletişim Yayınları, İstanbul. Ali Emre Özyıldırım, (2017), *Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı: On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi*, Dergah Yayınları, İstanbul.

⁸ Söz konusu grafik iki mesnevîde anlatının nasıl gerçekleştiğini göstermektedir. Grafikteki veriler elde edilmeden önce iki mesnevîdeki olayların burada zikredilen unsurlar çerçevesinde oldukça ayrıntılı bir dökümü çıkarılmış ve bölümlendirilmesi yapılmıştır. Hacimli olması sebebiyle söz konusu bölümlendirme burada verilememiş, grafik üzerinden yorumlanmıştır. Nitekim yüzdelik dilimler arasında çok küçük sapmalar mümkündür.

Şeyyâd Hamza'nın *Yûsuf u Zelihâ*'sında Olay Akışının UnsurlarıHamdullah Hamdî'nin *Yûsuf u Zelihâ*'sında Olay Akışının Unsurları

Söz konusu grafik iki mesnevide anlatımın hangi unsurlarla yapıldığını görmek bakımından önemlidir. Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde anlatıcının olayı hikâye ettiği-anlattığı kısımlar % 48 civarında ve konuşmaların yer aldığı bölümler ise % 32 civarındadır. Söz konusu ayırım Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde % 56 hikâye ve % 25 diyalog şeklindedir. Dolayısıyla Hamdullah Hamdî'de hikâye etmenin daha fazla ön planda olduğu ve diyalog yöntemiyle farkının daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. Bunun yanında iki mesnevide de hikâye etme ve diyalogun diğer unsurlardan ön planda olduğu görülmektedir. Bundan sonra ise iki anlatıda da hitap yer almakta ve iki mesnevide de % 8-9 civarındadır.

Grafikte dikkat çekici unsurlardan biri arasözde görülen değişimdir. Bu anlamda Şeyyâd Hamza'da arasözler mesnevinin tümünde % 7 civarında olup mesnevide yaklaşık 23 arasöz-nükte yer almaktadır. Halbuki bu sayı Hamdullah Hamdî'de % 3'e düşer ve burada yaklaşık 12 arasöz yer almaktadır. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin asıl hikâyenin dışına pek fazla çıkmadığını söylemek gerekir. Mesnevisinde yer alan arasözler ise çoğunlukla anlatılan konuyla ilişkili olup bir geçiş görevi görmektedir. Grafikte dikkat çeken diğer bir husus tasvir kısmında görülen değişimdir. Bu anlamda tasvirin yer aldığı anlatım Şeyyâd Hamza'da % 3 civarındayken Hamdullah Hamdî'de % 5'e çıkmıştır. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin tasviri önemseydiğini ve bazı yerlerde tasviri oldukça uzun tuttuğu görülmektedir. Mesela Hamdullah Hamdî Yûsuf'un bahçıvanlık yaptığı, Zelihâ'nın bahçesini uzunca tasvir eder

(bkz. 4063-4099). Bunun gibi uzun tasvirlerle Şeyyâd Hamza'nın eserinde pek fazla rastlamayız. Dolayısıyla Şeyyâd Hamza'nın Hamdullah Hamdî'ye göre daha fazla arasöz kullandığı ama tasvir konusunda Hamdullah Hamdî'nin daha ileride olduğu görülmektedir.

Yukarıda söz ettiklerimizin yanında Hamdullah Hamdî'nin eserinde gazel kullanımı mesnevinin gelişimi adına oldukça önemlidir⁹. Bu anlamda hikâyenin genelinde her ne kadar % 1 olarak görünse de buradaki gazeller anlatımı daha canlı kılmakta ve duyguyu arttırmaktadır. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin tahkiye tarzında gazel kullanımının yeri oldukça mühimdir. Buna göre gazellerin ve muhtelif şiirlerin çoğunlukla karakterlerin uygulandığı yerlerde kullanıldığı ve karakterin duygularını daha iyi anlatmada faydalandığı görülür. Mesela Yakup kardeşleriyle ormana giden Yûsuf'un geri dönmemesine çok üzülmüş ve feryat u figan eder. Tam bu sırada onun dilinden bir gazel söylenir ve onun bu hâli betimlenir (bkz. 1096-1100 beyitler). Dolayısıyla Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde gazel kullanması, tahkiye tarzı açısından önemli bir fark olarak belirlemektedir.

Son olarak iki mesneviyle ilgili şunu söylemek gerekir ki, Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde olay anlatılırken hikâye, diyalog ve hitap arasındaki geçişlerin çok daha sık olduğu, anlatının bir unsurla pek fazla devam etmediği görülmektedir. Halbuki Hamdullah Hamdî'nin tahkiye tarzında bir unsur üzerinden anlatının uzadığı fark edilmektedir. Mesela Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde bir diyalog 25-30 beyit sürerken (bkz. 996-1020 beyitler) benzeri bir diyalog Şeyyâd Hamza'da iki üç beyitle geçilmektedir (bkz. 82-84 beyitler). Hamdullah Hamdî'de bu diyalog devam ederken diğer unsurlara pek fazla yer verilmemekte; halbuki Şeyyâd Hamza'nın anlatısında hikâye, diyalog ve hitap arası geçişler çok daha sık yaşanmaktadır. Tüm bunları birlikte düşünecek olursak tahkiye tarzı yönünden Hamdullah Hamdî'nin Şeyyâd Hamza'dan daha ileri bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca mesnevinin anlatı imkânlarını daha fazla kullandığını zikredebiliriz. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde edebî ve estetik değer ön planda tutulduğu; Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde ise anlatmanın esas alındığı ve sözü çok uzatmadan doğrudan olayın verildiği görülmektedir.

⁹ Mesnevilerde gazel kullanımıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Lokman Turan. *Anlatı Denizinden Lirizm Adalarına Yolculuk: Mesneviyi Gazelle Okumak*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2017.

Sonuç

Şeyyâd Hamza'nın ve Hamdullah Hamdî'nin *Yûsuf u Zelihâ* adlı mesnevilerini mukayese ettiğimiz bu çalışmada, ilk olarak Yûsuf ile Zelihâ hikâyesiyle ilgili genel bilgiler vermeye çalıştık. Bunun ardından Şeyyâd Hamza ile Hamdullah Hamdî'nin hayatları ve onların mesnevileriyle ilgili temel bilgilerden söz ettik. Bunların ardından çalışmamızın asıl konusunu oluşturan, iki mesnevi arasındaki olay örgüsü ve tahkiye tarzındaki farkları bir tablo ve grafik yardımıyla açıklamaya çalıştık.

İki mesneviyi olay örgüsü yönünden mukayese ettiğimizde ilk olarak mesnevilerin giriş kısmındaki farklar göze çarpmaktadır. Buna göre Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde giriş kısmı 17 beyitle verilirken bu sayı Hamdullah Hamdî'de 350'ye ulaşmaktadır. Bu anlamda Hamdullah Hamdî'nin daha ayrıntılı bir girişle mesnevisine başladığı ve bunun olay örgüsünde de devam ettiği görülmektedir. Bunun yanında Şeyyâd Hamza'nın Yûsuf'un ailesine ve şeceresine yer vermediği; buna rağmen Hamdullah Hamdî'nin olayları anlatmaya onun geçmişiyle ilgili bilgileri ve şeceresini paylaşarak başladığı görülmektedir. İki mesnevi arasındaki farklardan bir diğeri Yûsuf'un Mısır'a giderken kullandığı güzergahta belirmektedir. Buna göre Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde Yûsuf sırasıyla Beynan, Benlus, Kudüs ve Aris şehrine uğramakta, ardından Nil nehrinin kıyısına gelmektedir. Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde ise Yûsuf Tablus, Bisan, Askalan ve Ariş şehirlerine uğrayıp Nil kıyısına varmaktadır. Dolayısıyla Yûsuf'un Mısır'a gidişinde uğradığı güzergahlar farklı anlatılmaktadır.

Yukarıdaki bilgilerin yanında, Hamdullah Hamdî'nin Zelihâ'nın hikâyesini oldukça önemseydiği ve onu 946 beyitle anlattığı; halbuki Şeyyâd Hamza'nın bunu 41 beyitle verdiği görülmektedir. Bu bakımdan Hamdullah Hamdî'de Zelihâ'nın anlatımına ayrılan kısmın arttığı gözlemlenmektedir. Buna rağmen Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf'un Bünyamin'e kavuşmasını önemsemediği ama Şeyyâd Hamza'nın bunu 150 beyit çerçevesinde anlattığı görülmektedir. Ayrıca Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde Yûsuf'un kardeşlerinin Mısır'a gelmesine az yer ayrıldığı ama tasvir anlatılarının çok yer kapladığı görülmektedir. Bu yönüyle olay örgüsüne baktığımızda, iki şairin olayların farklı yerlerine odaklandığı ve bununla ilişkili olarak bazı kısımları hikâyesine almadığı dikkat çekmektedir. Ayrıca Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde odak noktasının genişletildiği ve Yûsuf'un yanında Zelihâ'nın anlatısına da yer verildiği görülmektedir.

İki mesneviyi tahkiye tarzı açısından mukayese ettiğimizde pek çok farkın ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Buna göre ilk olarak Şeyyâd

Hamza'nın anlatıda ara başlıklara yer vermediği ama Hamdullah Hamdî'nin bunları önemseydiği ve bu yönüyle klasik mesnevi yapısına daha yakın durduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca Şeyyâd Hamza'nın tahkiye tarzında sözlü kültürün izlerinin daha fazla bulunduğu, karakterlerin sahneye birden çıkarıldığı ve edebî kaygıdan ziyade asıl konuya odaklanıldığı görülmektedir. Buna rağmen Hamdullah Hamdî'nin edebî anlatımı önemseydiği, güzellik anlatılarını uzattığı, konuya başlamadan okuyucuyu buna hazırladığı ve yeni hikâyeye başlamadan bir giriş yaptığı fark edilmektedir. Yazımızdaki grafikte dikkat çektiğimiz gibi, iki mesnevinin anlatımında hikâyeye etme ve diyalogların önde olduğu ama bunların oranlarının farklı olduğu görülmektedir. Arasöz kullanımının ise Hamdullah Hamdî'de azaldığı ve onun konunun dışına fazla çıkmak istemediği; hikâyeye, diyalog ve hitap gibi anlatı unsurları arasında daha az geçiş yaptığı ve uzun anlatılar yakaladığı görülmektedir. Ayrıca Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde gazelleri kullandığı ve tasvirlerle daha fazla yer verdiği dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Şeyyâd Hamza'nın mesnevisinde sözü çok fazla uzatmadan hikâyeyi anlatmanın fakat Hamdullah Hamdî'nin mesnevisinde hikâyeye anlatmanın yanında edebî kaygısının ön planda olduğu söylenebilmektedir.

Sonuç olarak, kaynağını dinî metinlerden alan Yûsuf ile Zelihâ hikâyesi, klasik şairlerimizin eserlerinde yeniden üretilmiş ve konunun farklı noktalarına temas edilerek yeni tahkiye tarzlarıyla edebiyat dünyasına sunulmuştur. Bir hikâyeye çevresinde yeni anlatıların ve tahkiye tarzlarının yakalanmaya çalışıldığı, bu sayede tahkiyenin ve edebiyatın gelişip çeşitlendiği görülmektedir. Nitekim XIV. yüzyılda Şeyyâd Hamza'nın dilinde daha kısa ve öz ifadelerle sunulan bu hikâyeye, XV. yüzyılın sonlarına doğru Hamdullah Hamdî'de daha gelişmiş bir dille ve edebî kaygı ön planda tutularak yazılmıştır. Bu yönüyle söz konusu iki mesnevîde olay örgüsündeki odak noktalarının değişmesinin yanında, tahkiye tarzında da önemli değişikliklerin olduğu açıkça görülmektedir.

Kaynakça

- Akar, Metin. (1986), "Şeyyad Hamza Hakkında Yeni Bilgiler", *Marmara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları*, S 2, s. 1-15.
- Aktaş, Şerif. (1984), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. (2014), *Anlatıbilime Giriş*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Dilçin, Dehri. (1946), *Şeyyad Hamza, Yusuf u Zeliha*, TDK Yayınları, Ankara.
- Forster, Edward Morgan. (1982), *Roman Sanatı*, (Çev.) Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul.
- Holbrook, Victoria Rowe. (2014), *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, (Çev.) Erol Köroğlu, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Koncu, Hanife. (2003), "Yûsuf ve Züleyhâ". *DİA*, C 44, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Köprülü, Fuat. (1922), "Selçukîler Devrinde Anadolu Şairleri, I, Şeyyad Hamza", *Türk Yurdu*, S 1, s. 27-34.
- Ong, Walter J. (1995), *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür: Sözlün Teknolojileşmesi*, (Çev.) Sema Bostancıoğlu, Metis Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, Zehra. (1997), "Hamdullah Hamdi", C 15, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, Zehra. (2001), *Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf ve Zelîhâ Mesnevisi: Giriş, Metin, İnceleme ve Tıpkıbasım, II. Kısım: Tenkidli Metin*, Harvard Üniversitesi Yayınları, Harvard.
- Özyıldırım, Ali Emre. (1999), *Hamdullah Hamdî ve Divanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Özyıldırım, Ali Emre. (2017), *Mâşî-zâde Fikrî Çelebi ve Ebkâr-ı Efkâr'ı: On Altıncı Yüzyıldan Sıradışı Bir Aşk Hikâyesi*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Prince, Gerald. (2003). *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Nebraska.
- Şeyyâd Hamza. (2008), *Yûsuf u Zelîhâ*, (Haz.) Ümit Özgür Demirci ve Şenol Korkmaz, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Turan, Lokman. (2017), *Anlatı Denizinden Lirizm Adalarına Yolculuk: Mesneviyi Gazelle Okumak*, Kesit Yayınları, İstanbul.

Yazar, Sadık. (2018), "Yeni Bir Nüshayla Değişen Fotoğraf: Yûsuf-ı Meddâh'ın (ö. XIV. yy) *Kıssa-i Yûsuf* u ya da Erzurumlu Darîr *Kıssa-i Yûsuf* Adlı Bir Mesnevi Yazmış mıdır?", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S 21, s. 681-719.



Öğr. Gör. Fecri YAVI 

Şırnak Üniversitesi
Rektörlük,
Türk Dili Bölümü
Şırnak/TÜRKİYE
fecri.yavi@gmail.com

HİKÂYET-İ ÜVEYSÜ'L-KARANÎ'DE
HÂL EKLERİ VE NÖBETLEŞME
KULLANIMLARI*

THE CASE SUFFIXES AND THEIR
SUBSTITUTIONS USE IN THE HİKÂYET-İ
ÜVEYSÜ'L-KARANÎ

ÖZ

Hâl eklerinin birbirlerinin yerine kullanılması da denilen “nöbetleşe” kullanımları Türkçenin en eski dönemlerinden itibaren var olan bir durumdur. Sebabi tam olarak bilinmemekle beraber bu nöbetleşe kullanımlar günümüz Türkçesinde ağızlarda devam etmektedir.

Bu çalışmada 15. yüzyılın sonlarıyla 16. yüzyılın başlarında yaşadığı kabul edilen Sabâyî mahlaslı müellifin kaleminden çıkmış olan Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî adlı eserde hâl eklerinin cümle içindeki işlevleri ve birbirlerinin yerine (nöbetleşe) kullanımları üzerinde durulmuş ve çalışma neticesinde bu tür kullanımların ağız özellikleriyle ilgili olabileceği gibi manzum eserlerde vezin ve kafiyei sağlamak için de yapılabileceği kanaatine varılmıştır.


Anahtar Kelimeler: hâl ekleri, nöbetleşe kullanım, Sabâyî, Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî

ABSTRACT

“Case substitution” that we can say the use of case suffixes for each other is a situation which has been presenting from ancient times of Turkish language. It still stands on dialects of Turkish today with its unknowable reasons.

In this research, the functions in sentence and the use for each other (substitution) of case suffixes of Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî which is created by the author called Sabâyî who lived at the ends of 15th and at the beginnings of 16th century are dwelled on.

Key Words: case suffixes, substitution use, Sabâyî, Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî

Atıf @	Araştırma Makalesi Fecri Yavi. “Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî'de Hâl Ekleri ve Nöbetleşme Kullanımları”, <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]</i> , Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 170-185. Yükleme Tarihi: 29.05.2019 «» Kabul Tarihi: 09.09.2019 «» Yayınlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.571277
------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

* Bu makale “Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî (Transkripsiyonlu Metin-İnceleme-Dizin-Tıpkıbasım), Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, Konya.” isimli tezden türetilmiştir.

GİRİŞ

15. yüzyılın sonlarıyla 16. yüzyılın başlarında yaşadığı düşünülen Sabâyî mahlaslı usta bir müellifin kaleminden çıkmış olan “Hikâyet-i Üveysü'l-Karanî” adlı mesnevi, Eski Anadolu Türkçesinden Osmanlı Türkçesine geçiş özelliği taşımakta ve Eski Anadolu Türkçesine dair önemli gramer yapıları ve kelime hazinesi barındırmaktadır. Eserin ismi çeşitli çalışmalarda farklı şekillerde geçer. Eser hakkında ilk kapsamlı bilgiyi Ahmet Yaşar Ocak vermektedir.¹ Ocak, çalışmasında eserin Sabâyî'ye ait, isminin ise “Menâkıb-ı Üveyse'l- Karanî” olduğunu ifade eder.

Hikâyet-i Üveysü'l- Karanî üzerine yapılan bir diğer önemli çalışma ise Ömer Savran'a aittir.² Savran, bu çalışmasında eserin ismini “Üveys-nâme” olarak belirtip Milli Kütüphanede 06 Mil Yz.-A 8620 numarayla ve Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi I, 4242 numara ile kayıtlı iki nüshasını ele almıştır. Bu çalışmasında eser ve yazar hakkında geniş bilgi verdikten sonra bu iki nüshayı temel alarak eseri transkripsiyonlu olarak okumuştur. Savran, ayrıca Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi A/219 numara ile kayıtlı bir nüshasından da söz etmektedir. Fakat Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde tespit edip üzerinde çalıştığımız nüsha ile yine aynı kütüphanede kayıtlı diğer iki nüshadan ve Amerika B.D. Michigan Üniversitesi Kütüphanesindeki nüshadan söz etmemektedir. Savran, çalışmasında eserin dili üzerinde çok durmamıştır.

Eseri, 2017 yılında yüksek lisans tezi olarak çalıştık.³ Çalışmamızda Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde BY 7516 numarayla kayıtlı olan nüsha temel alınarak diğer nüshaları aracılığıyla tenkitli metni ve dizinini oluşturduk, eser üzerine ayrıntılı dil çalışması yaptık.

Eser, Eski Anadolu Türkçesinden Osmanlı Türkçesine geçiş dönemine dair özellikler barındırmaktadır. Eserde hâl eklerinin birbirlerinin yerine kullanımları da mevcuttur. Nedeni kesin olarak bilinmemekle beraber Eski Türkçeden itibaren hâl eklerinin birbirlerinin yerine kullanımına rastlanmaktadır. Bu konuda birçok araştırma⁴ yapılmış ve çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bu çalışmalardan birinde Kerim Demirci (2007) hâl eklerinin birbirinin yerine kullanılması için “nöbetleşe” kavramını kullanmaktadır.

¹ Ahmet Yaşar OCAK (1982). *Veysel Karanî ve Üveysilik*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 38.

² Ömer SAVRAN (2009). “Sabâyî ve Üveys-Nâmesi”. *Turkish Studies*, 4/7, s. 478-537.

³ Fecri YAVI, *Hikâyet-i Üveysü'l- Karanî* (Transkripsiyonlu Metin-İnceleme-Dizin-Tıpkıbasım), Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, Konya.

⁴ Ahmet Buran, *Anadolu Ağzlarında İsim Çekim (Hâl) Ekleri*, TDK, Ankara, 1996; Leyla Karahan, *Yüklem (accusative) ve İlgi (genitive) Hâli Ekleri Üzerine Bazı Düşünceler*, 3. Uluslararası Türk Dil Kurultayı 1996, Ankara 605-611, 1999; Gürer Gülsevin, *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, TDK, 2011, Ankara; Kerim Demirci, *Türkçedeki Hal Eki Nöbetleşmeleri Üzerine*, *Karaman Dil-Kültür ve Sanat Dergisi-2007*, s. 126-139; Fatih Özek, *Bilgi Sağlam, +Dan Çıkma Hâli Ekinin Vasıta ve Bulunma Hâli İşlevi Üzerine*, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2 s. 13-18, 2014, Elazığ; İmdat Demir, *Türkçede Belirtme-Yönelme Hâli Ekleri ve Güneybatı Anadolu Ağzlarındaki Kullanımları*, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2014, S. 1, s. 129-147.

Demirci, hâl eklerinin nöbetleşe kullanımlarının Eski Türkçeye ve hatta daha öncesine bile dayandırılabilceğini, bu özelliğin birden ortaya çıkmadığını ifade ederken bu konudaki çalışmaların son derece önem arz ettiğini belirtmektedir. Bu özelliğin sadece Türkçeye has bir durum olmadığını aynı zamanda Ural-Altay dil aileleriyle İngilizce gibi dillerde de meydana geldiğini ifade etmektedir.

Eski Anadolu Türkçesi üzerine önemli çalışmaları bulunan Gürer Gülsevin “Eski Anadolu Türkçesinde Ekler”⁵ isimli çalışmasında hâl eklerini verirken bu eklerin Eski Anadolu Türkçesindeki nöbetleşe kullanımları üzerine bolca örneklerle açıklamalarda bulunmuştur.

Hâl ekleriyle ilgili en kapsamlı çalışmalardan (1996) birini yapan Ahmet Buran, çalışmasında hâl eklerinin işlevleriyle ilgili geniş bilgiler verdikten sonra Anadolu ağızlarındaki nöbetleşe kullanımlarına çeşitli örnekler vermektedir.

Hâl eklerinin nöbetleşe kullanımları, Türkiye Türkçesi ağızlarında devam eden bir özelliktir. Özellikle Güney Batı Anadolu ağızlarında ve Karadeniz ağızlarında yaygın bir durumdur. Bu konuya çalışmasında değinen Demirci'nin (2007) yanı sıra Güney Batı Anadolu ağızlarındaki belirtme ve yönelme hâl eklerinin kullanımlarıyla ilgili çalışmasında İmdat Demir (2014), Türkçede fiil yüklemleştircisinin (özne, nesne, tümleç) açtığı boşlukların hâl ekleriyle doldurulduğunu, geçişlilik veya fiillerin istediği nesnenin dilden dile, lehçeden lehçeye, ağızdan ağıza değişebildiğini ifade etmektedir.

Fatih Özek ve Bilgit Sağlam'ın beraber yaptıkları çalışmaları da hâl eklerinin nöbetleşe kullanımlarıyla ilgili yapılmış önemli bir çalışmadır. Özek ve Sağlam, bu çalışmalarında eklerin çeşitli sebeplerden dolayı birbirlerinin yerine kullanıldığını belirtmektedirler. Ekler arasındaki işlevsel yakınlığın yanı sıra fiillerin rejimi, birleşik yapıdaki eklerin özgün görevleri, eskicil birtakım özelliklerin devam etmesi ve konuşma dilinde vurgu, tonlama gibi özelliklerin eklerin birbirlerinin yerine kullanılma sebepleri olabileceğini ifade etmektedirler (Özek ve Sağlam, 2014: 17).

Biz de bu çalışmada, hâl eklerinin birbirlerinin yerine kullanılmasıyla ilgili yukarıda sayılan nedenlerin dışında manzum eserlerde bu tür kullanımların ağız özelliklerini yansıttasının yanında sözü vezin ve kafiyeye uydurmak amacıyla da yapılabildiğini gördük. Müellif özellikle beyit sonlarında kafiyeyi sağlamak adına birçok yerde hâl eklerini birbirlerinin yerine kullanmayı tercih etmiştir.

⁵ TDK yayımları, Ankara, 2011.

1. HİKÂYET-İ ÜVEYSÜ'L- KARANÎ'DE HÂL EKLERİ

Bu çalışmada “Hikâyet-i Üveysü'l- Karanî” isimli eserde hâl eklerinin cümle içindeki işlevlerine örneklerle değinilmiş ve birbirlerinin yerine kullanımları üzerinde durulmuştur. Eklerin nöbetleşe kullanımları da denilen birbirlerinin yerine kullanımlarında eserden örnekler verilmiştir. Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde BY 7516 numarayla kayıtlı olan ve üzerinde çalıştığımız nüsha temel alınarak örnekler verilirken bu örneklerin eserin diğer altı nüshasındaki farklı şekilleri de verilmiştir. Böylece eklerin bazı nüshalarda kendi görevlerinde kullanıldıkları, bazı nüshalarda ise diğer hâl ekleri yerine kullanıldıkları gözlemlenmiştir ve karşılaştırılmıştır.

1.1. Yalın Hâl

“Adın hiçbir çekim eki almamış ve nesne görevi yüklenmemiş olan durumudur:

başak, dağ, tepe, kuş, eğlence gibi” (Korkmaz, 2017: 112).

1.1.1. Yalın Hâlin Nöbetleşe kullanımları

1.1.1.1. İlgi Hâli Yerine Kullanımı

Metnimizde bazı örneklerde ilgi hâlini kullanmadan isim tamlaması yapılmıştır. Bunun nedenlerinden biri aruz veznine uymaya çalışmaktır. Her ne kadar cümlede tamlayan eki kullanılmamışsa da biz orada o ekin varlığını sezebiliyoruz. Bu nedenle ismin yalın hâli ilgi eki görevi üstlenmiştir. Burada yalın hâl bazı örneklerde iyelikli, bazılarında ise çokluk eki almış kelimelerde ilgi hâli yerine kullanılmıştır.

Vücūduñ kaṭresin kılsañ ferāmūş (1b/12).

Benim sensin iden gönlim özi zeyn (4b/122).

Bu menzil ehli olacağ degülem (10a/344).

Bu menzil mertebe ehli degülem (10a/346).

Tüyi şağışı deñlü cümlesiniñ (10b/368).

Yene anlar yolına kıldı seyrān (12b/450).

Senüñ hükmiñ gıdāsına kamu aç (11a/389).

Çü gördi dişleri mecmū 'ı turur (12a/423).

Muḥaşşal üç gün üç gice tamāmı (14b/521).

Meger aşhābdan bir ehl-i 'irfān

Herem adı atası adı Hayyān (13a/452).

1.1.1.2. Belirtme Hâli Yerine Kullanımı

Eski Anadolu Türkçesinde özellikle manzum metinlerde yoğun olarak karşılaşılan ismin yalın hâlinin belirtme hâli yerine kullanılması hususunda yalın hâl iyelik eki almış kelimeler de olabilmektedir (Gülsevin, 2011: 23) veya iyelik eki almış kelimeler belirtme eki almamalarına rağmen belirtme anlamı taşımaktadırlar. Burada yalın hâl belirtme hâli ekinin işlevini üstlenmektedir.

Çün evvel **adıñ** añdum Rabb-ı Yessir (1b/2).

Diledi **ümmet olmak** Muştafâya (2a/19).

Bilesin nefsiñi **Rabbîñ** bulasın (2b/49).

Hicâbuñ **perde ref`** eyle yüzinden (4a/97).

Benim sensin iden gönlim **özi** zeyn (4b/122).

Şu deñlü kıldı **medhi** Veysiñ Añmed (6a/175).

Seni bensiz diler mi **görmek** insân (7a/227).

Didi Veys açuñ **ağzuñuz** göreyin (12a/422).

Şu deñlü mest ü mustağrakdır ol cān

Ne kendüyi bilür ne gayrı **hayvān** (6b/194).

Dahı çıkma yolından şālîhîñüñ

Fesāda virmeysin tā ki **dîñüñ** (14a/499).

Faķîre añmağıl cāh ü **celālîñ**

Telef olmaya tā kim milk ü **mālîñ** (18b/674).

Nice gün eylediñ hurrem **nihādum**

Bu kerre dahı luţf it vir murādım (2b/37).

İşi dā`im **deve** görüp gözetmek

Virürler aļşamın bir pāre etmek (9b/315).

Baş açık yalıñ ayak bir `Arabdur

Emîri'l-Mü`minîn añmak `acebdür (9b/318).

Hiţāb-ı `izzet irdi ol dem aña

Bağışladum niçe biñ **āşi** sañā (10b/359).

Aña yār-ı muvāfik olmağ-ıçun

Ķomadım bir **dîşim** ağzımda bütün (12a/425).

1.1.1.3. Yönelme Hâli Yerine Kullanımı

Beni gören seni görmek ne hâcet (7a/225).

1.2. İlgi Hâli Eki

Tamlama hâli de denilen ilgi hâli Türkçede isim tamlamalarının tamlayan unsuruna getirilen eklerle yapılır. Bir aidiyet, sahiplik bildirirler. Eski Anadolu Türkçesinde, ilgi hâli ekinin ünlüsü daima yuvarlaktır. Ekin ünlüsü Osmanlıca içerisinde uyuma bağlanmış (Ergin, 2000: 230) ve bu uyum bugünkü Türkçeye kadar devam etmiştir. Metnimizde de ilgi hâli için ekin hem düz hem yuvarlak “+İñ/+Uñ, +nİñ/+nUñ” şekilleri kullanılmıştır.

Diğer hâller gibi isimle fiil arasında ilgi kurmayıp isimle isim arasında ilgi kuran bu ek, diğer hâl ekleri yerine pek kullanılmaz (Gülsevin, 2011: 31). Metnimizde de ilgi hâlinin diğer hâl ekleri yerine kullanımına örnek tespit edemedik.

İlgi hâli eki cümlede bazı edatlarla beraber kullanılabilir. İncelediğimiz metinde de bu şekilde kullanımlar mevcuttur:

a) “+nİñ/+nUñ gibi”

Bu kullanım, zamirlerde görülür. Metnimizdeki örnekleri şu şekildedir:

Baña kılma bunuñ gibi tekellüf (13b/482).

Anıñ gibi eri medh itmez (18a/658).

b) “+nUñ için”

Bu şekilde bir kullanım metnimizde birkaç yerde tespit edildi. Tespit edilen bu örneklerde zamirle fiil arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurulduğu görüldü.

Anıñ-çün ol neşibe oldı mâlik (5a/169).

Olarıñ-çün Resül itsün niyâzı (11a/374).

Senüñ-içün yaratdum (7a/229).

benim-çün (7a/229).

c) “+(n)Uñ+la”

Böyle bir kullanımda çokluk eki almış zamir, +la ile birleşirken ilgi eki alır. Eski Anadolu Türkçesine özel olan bu şekilde bir kullanıma Modern Türkiye Türkçesinde rastlamamaktayız: anlarıñ-ıla (8b/278).

1.3. Belirtme Hâli Eki

Belirtme hâli cümlede geçişli fiilin etkisi altında kalan adın içinde bulunduğu durumdur (Korkmaz, 2017: 112). Metnimizde isim ve isim soylu sözcüklere gelerek onları belirten belirtme hâli olarak iki tip kullanım tespit edildi. Bunlardan ilki temel belirtme eki olan +I ekidir: 'âlem+i 12a/417, gözi+n+i 5b/159, deve+y+i 9b/314.

Bir diğer belirtme eki, üçüncü teklik şahıs iyelik eki almış sözcüklere gelerek onları belirten, Eski Türkçe ve Eski Anadolu Türkçesinde sıkça kullanılan +n ekidir: mâl+i+n 8a/251, sevdüg+i+n 18a/664, yüz+i+n 6b/205.

1.3.1. Belirtme Hâli Ekinin Nöbetleşe Kullanımları

1.3.1.1. Yahn Hâl Yerine Kullanımı

İkinci gice kıldı rükû 'ı (7a/211).

Cihândan kılduğu vakt intikâli (7b/232).

Yüridiler iderek derdle âhi (8b/276).

Koyarlar başa hâki nitekim bād (8b/279).

Kılıp efgâni murgân-ı hevâyî... (8b/285).

Emîr-i Kûfe istikbâli kıldı (9a/291).

Olarıñ-çun Resûl itsün niyâzi (11a/374).

İlerü varuban viridi selâmi (13a/459).

Varup bir yirde çün kıldı karârı

Görür Veys-i Karen mahbûb-ı Bârî (17b/636).

Gehî aşhâb ider nevh-ile zârı

Yakarlar âh odıyla ol diyârı (8b/283).

Virüp pes biri birine selâmi

Görüşdiler bu üç şâh-ı kirâmî (10a/331).

1.3.1.2. Yönelme Hâli Yerine Kullanımı

Belirtme hâli eki “itaat etmek, uymak” anlamlarına gelen ve yönelme hâli isteyen “ri'âyet kıl-, ri'âyet eyle-” fiillerinde yönelme hâli eki olan +A eki yerine kullanılmıştır:

Karıcık anası var iki gözsüz

Ri'âyet kılar anı gice gündüz (6a/188).

Didi kıl dîn-i İslâmı ri'âyet (7b/237).

Biri şer'î ri'âyet eylemekdür (6a/187).

Bu üç örnekte eserin altı nüshasında yönelme hâli yerine belirtme hâli kullanılırken Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde BY 4179/2 numarada kayıtlı olan nüshada “ri'âyet kıılır **ana** gice gündüz; ...dîn-i **İslama** ri'âyet; biri **şer'e** ri'âyet eylemekdür” şeklindedir. Belirtme hâlinin yönelme hâli yerine nöbetleşe kullanımına bu nüshada rastlanmamaktadır.

1.4. +A Yönelme Hâli Eki

Türkçede yönelme hâli, kelime gruplarında ve cümlede adı fiile yönelme ve yaklaşma işlevi ile bağlayan durumdur (Korkmaz, 2017: 112). Eski Türkçede +ğa/+ge şeklinde olan yönelme eki Eski Anadolu Türkçesinde kelime ve eklerdeki /ğ/ ve /g/ ünsüzlerinin düşmesinden dolayı +a/+e olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metnimizde de bu ek ünsüzlerden sonra +a/+e şeklinde kelimeye eklenmiş, ünlülerden sonra ise yardımcı ünsüzler olarak kelimelere gelmiştir.

Yönelme hâli ekinin metnimizde edatlarla ve zamirlerle beraber kullanıldığı örnekler de mevcuttur:

-> Edatlarla beraber kullanılışı

aña göre (9a/307).

Seherden giceye dek şâyim idi, giceden şubha deñlü kâyim idi (5b/165).

Gözedüp şubha dek rāh-ı huşū'ı (7a/211)

Giceden şubha dek tā'at kııurdu (17b/646)

-> Zamirlerde kullanılışı

Ünsüzle biten zamirlerden sonra –A şeklinde eklendiği gibi ünlüyle biten zamirlere eklenince araya –n- ünsüzü alır.

aña < a+n+ga “ona” 3a/59, 4b/118; anlar+a “onlara” 13b/479; baña < ben+ge “bana” 3b/85, 10b/356; biz+e “bize” 12b/431; bular+a “bunlara” 15a/569; saña < sen+ge “sana” 1b/8, 17b/640; siz+e “size” 12a/422; sizler+e “sizlere” 5b/153.

“kendü” dönüşlülük zamirine geldiğinde araya –y- koruyucu ünsüzünü alır: kendü+y+e “kendisine” 11a/382.

Yönelme hâli temel olarak cümlede yapılan fiilin hangi istikamette yapılacağına dair bize bilgi vermektedir. Fakat bu ekin cümledeki tek fonksiyonu bu değildir. Çeşitli eklerle birleşerek veya yalın hâlde sözcüğe eklenerek çeşitli fonksiyonlar üstlenir:

--> “–mAK için” anlamı verir.

Aña buluşmağadur himmetümüz (9b/320).

Sebeb neydi dimege bu kitâbı (3a/66).

Didi kim tırmağa yoğ baña destür (5a/146).

Yolına ölmege kimdür ki evmez (12a/421).

--> “resm” sözcüğüne gelip sözcüğün önüne işaret zamirleri alınca “şu şekilde, böylece” anlamını verir.

Bu resme ‘ârif-i nefis olsa âdem (3a/59).

Anası kıldı çün ol resme te’kîd (3a/97).

Nebînüñ vaşfın ol resme okudı (9a/296).

Bu resme görmüşem ben ol habîbi (12a/419).

Şu resme Hağ-ıla tutmuşdı ünsi (17b/647).

Şu resme tölmiş idi Hağ-ıla ol (17b/649).

--> Eklendiği sözcükten sonra “dek, deñlü” gibi edatlar alarak “-A kadar” anlamında zaman anlamı veren bir yapı oluşturur:

Seherden giceye dek şâyim idi, giceden şubha deñlü kâyim idi (5b/165).

Gözedüp şubha dek rāh-ı huşū’ı (7a/211).

Giceden şubha dek tā’at kıldı (17b/646).

1.4.1. Yönelme Hâli Ekinin Nöbetleşme kullanımları

1.4.1.1. Belirtme Hâli Yerine Kullanımı

‘Ömer didi biraz küy bunda bana

Varup nesne getürem tā kim saña (11b/403). Bu örnekte beklemek anlamına gelen küy- fiili, yönelme yerine belirtme ekiyle kullanılmalıdır.

Ayağı aşağa taht-ı serādan (12a/418).

Faķire iy ganī ta’n eyleme sen (18a/667). “Kınamak, hor görmek” anlamlarına gelen ta’n eylemek fiilinin belirtme hâli ile kullanılması gerekiyorken yönelme hâliyle kullanılmıştır.

1.4.1.2. Bulunma Hâli Yerine Kullanımı

Pür olsun na’rañ-ıla bāğa gülğul (3b/88).

Yolına ölmege kimdür ki evmez (12a/421). “Acele etmek, çabuk davranmak” anlamlarına gelen ev- fiilinin bulunma hâliyle kullanılması daha uygundur.

Didi Seyyid iki illet var aña

Keremden Hağ mu 'ayyen kıldı baña (6a/186). Bu örnekte ise “anda” şeklinde olması gereken kelime “ana” şeklinde yazılmıştır. Nitekim eserin Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde BY 4179/2 numarada kayıtlı nüshasında kelime “anda” şeklindedir.

'Ömer didi du 'adur bize 'adet (11b/400). Bu mısra Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde BY 4179/2 numarada kayıtlı olan nüshada “'Ömer didi du 'adur **bizde** 'adet” şeklindedir.

*Bu ümmet **hağkına** didi hağkāt* (2a/20).

1.4.1.3. Vasıta Hâli Yerine Kullanımı

*'İbâdetler kııurdu şādıkāne, yanardı 'aşğ **odına** 'āşıkāne* (5b/166).

***Aña** buluşmağadur himmetümüz* (9b/320).

*Hağa minnet buluşdum şimdi **saña***

Nasihat eyle lutf it imdi baña (14a/496).

*Şu kim nefsi habîbi **oda** yakdı*

Üveysiñ tâci gibi 'arşa çıkdı (2b/4).

*Rızā-yı vālideyle hâli **aña***

*Olup gālib buluşdurmadı **baña*** (6b/190).

*Olup gice vü gündüz **Hağka** meşğul*

Dağı kimseyle me'nūs olımaz ol (6b/193).

Meşgul olmak fiili, bir işle uğraşmak anlamına geldiğinden yönelme yerine vasıta hâli alması daha uygundur. Bu örnekte vasıta yerine yönelme kullanılmıştır. Fakat eserin başka bir yerinde daha kullanılan “meşgul olmak” fiili vasıta ile kullanılmıştır: *'İbâdetle namāz üstinde meşğul* “Namazda ibadetle meşgul.” (9b/328).

1.5. +dA Bulunma Hâli Eki

Bulunma hâli, fiildeki oluş ve kılışın yerini bildiren durumdur (Korkmaz 2017: 112). Bulunma hâli için Eski Anadolu Türkçesinde +dA eki kullanılır. Bir yerde bulunmayı, sürekliliği ifade etmektedir. Ekin ünsüzü daima +d'li olduğu için ek, ünsüz uyumuna tâbi değildir. Metnimizdeki kullanımları şu şekildedir: ara+da “arada” 1b/10, alt+i+n+da “altında” 6a/177, bağ+i+n+da “bağında” 8a/258, bekā+da “sonsuzlukta” 8a/262, hağk+i+n+da “hakkında” 6b/197, ön+i+n+de “önünde” 17b/637, ten+i+n+de “teninde” 10b/367, üst+i+n+de “üstünde” 9b/328

--> Esas görevi bir yerde sürekli veya geçici bir süre bulunmak olan +dA ekinin aynı zamanda bir topluluk arasında bulunmak, bir zümrenin veya toplumun içerisinde yer almak gibi anlamları da vardır:

cumhür-ı melek+de “tüm meleklerin arasında” (7a/210).

velîyyullâh+da “Allah dostları arasında” (15b/566).

--> Bulunma hâli sadece bulunulan mekânı ifade etmekte kullanılmaz. Aynı zamanda içinde bulunulan ve fiilin gerçekleşeceği zaman dilimini de ifade etmekte kullanılır:

Anîñ âhîr zamânda var bir mürîdi (16b/590).

--> –duğ/-dük sıfat-fiil eklerine gelerek –dİGI zaman manasını vermektedir: vefât itdükde “vefat ettiğinde” (9b/322).

–duğ/-dük sıfat-fiil ekine geldiğinde araya iyelik eki de alabilir:

Vişâl-i Hâkka kılduğında niyyet (7b/233).

1.5.1. Bulunma Hâli Ekinin Nöbetleşme kullanımları

1.5.1.1. Yönelme Hâli Yerine Kullanımı

Getürdi bir koyun bir taze kirde

Anı Veysüñ önünde kodı yirde (17b/637).

1.5.1.2. Ayrılma Hâli Yerine Kullanımı

Bu dergehde nedür aşl-ı murâdıñ (5a/141).

1.5.1.3. Vasıta Hâli Yerine Kullanımı

İbâdetde olup 'âlemde me'lûf,

Melek evşâf-ıla olmışdı mevşûf (6b/206). “Alışık olmak, alışmak” anlamlarına gelen “me'lûf” kelimesi vasıta hâliyle kullanılırken metinde bulunma hâliyle kullanılmıştır. Nitekim eserin Amerika B.D. Michigan Üniversitesi Kütüphanesinde Isl. Ms. 309 numara ile kayıtlı nüshasında “‘ibâdetle me'lûf” şeklinde alınmıştır.

Velî Şıffîn Harbinde 'Alînüñ

Bileymiş leşkerinde ol velînüñ (15a/532).

Şehîd olan gazâvat fırsatında

Ziyâfetedür anlar Hâk katında (15a/535).

1.6. +dAn Ayrılma Hâli Eki

Bir yerden ayrılmayı, bir yeri terk etmeyi veya bir şeyin önünden, üstünden, altından geçmeyi ifade etmek için kullanılan ektir. Eski Anadolu Türkçesinde ayrılma hâlini ifade etmek için +dAn eki kullanılır. Ekin ünsüzü daima d'dir. Bu yüzden ek sedalı-sedasız uyumuna, yani ünsüz uyumuna uymamaktadır.

Ayrılma hâlinin cümle içindeki bir yerden ayrılma, geçme gibi işlevlerinin yanında metnimizde çeşitli görevlerde de kullanıldığı tespit edildi.

--> Ayrılma hâli eki şehir, zümre, topluluk isimlerine gelerek o şehre veya topluluğa ait olmayı belirtir.

Nedür adıñ ne milletden olursın (5a/143).

Meger aşhâbdan bir ehl-i 'irfân (13a/452).

Dağı aşhâbdan var idi bir er (14b/513).

Dürüş kim sen de anlardan olasın (18a/661).

Didi Seyyid ne kavmi sevse insân

Hemîn anlardan olur iy Müslimân (18b/672).

--> Fiilin bir şey yüzünden meydana geldiğini belirtmek için kullanılır. Eklendiği fiile “-den dolayı, yüzünden, sebebiyle” anlamlarını verir.

Şınan kanķı dişidür bilmemekden,

Şıdum mecmû 'ı dişlerümi şekden (12a/426).

Bakamayup nübüvvet heybetinden (12a/413).

Fiğândan yarılıban niçe Zühre (9a/301).

--> Ayrılma hâli eki geldiği iki kelime arasında mukayese ilgisi kurar (Gülsevin 2011: 62): *Güneşden rüşen ü fahr-ı erendür* (3b/86). Bu örnekte kişi ile güneş arasında “rüşen” yani “parlak, aydın” sıfatı yardımıyla bir mukayesede bulunmuştur. Dolayısıyla ayrılma hâli için kullanılan +dAn eki bir mukayese, karşılaştırma edatı gibi kullanılmıştır.

Hilâfet yeg ola yüz yıl itmekden 'ibâdet (11a/388). Yine ilk örnekte olduğu gibi bu örnekte de halifelik makamıyla yüz yıl ibadet etmek mukayese edilmiştir.

--> 3. Teklik zamirine gelerek “andan, andan soñra” şeklinde bir kullanımla “ondan sonra, daha sonra” gibi anlamlar yükleyip ekli bulunduğu zamire zarf görevi verir.

andan “ondan sonra, daha sonra” 11a/375.

Andan soñra “ondan sonra” 13a/451.

Aynı zamanda zaman ifade eden sözcüklere gelip fiilin yapıldığı zamanı belirtir: şimden girü “bundan sonra” 14a/509, giceden “geceden” 5b/165, birazdan “birazdan, biraz sonra” 5b/154.

--> Bazı sözcüklere gelerek iki isim arasında bağlantı kurar ve bağlı bulunduğu ismin diğer ismin ham maddesi, kaynağı olduğunu ifade eder (Gülsevin 2011: 61): *Deve yüñinden örmüş bir külâhı* (15b/557).

1.6.1. Ayrılma Hâli Ekinin Nöbetleşme kullanımları

1.6.1.1. Belirtme Hâli Yerine Kullanımı

Pes andan şordı aĥvâlınden anıñ (13a/464).

1.6.1.2. Bulunma Hâli Yerine Kullanımı

Unutmasun du ‘ādan ümmetümi (11b/401).

Du ‘ādan ehl-i imāni unutma (18b/685).

Unutmasın şefā ‘atden bizi de (4b/127).

Şefā ‘atden unutmasın ġarībi (5b/149).

Muĥammed Ĥazret-i Ĥaĥķuñ ĥabībi

Ĥoġuban Mekmeden ħopduġı gibi (4b/110).

Bu örnekte “Mekke’de doğmak” yerine “Mekke’den doğmak” tabiri karşımıza çıkmaktadır. Ayrılma hâli, bulunma hâli yerine kullanılmıştır. Nitekim Amerika B.D. Michigan Üniversitesi Kütüphanesinde Isl. Ms. 309 ve Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesinde BY 4179/2 numarada kayıtlı olan nüshalarında mısra “toġuban Mekkede ħopduġı gibi” şeklindedir.

1.6.1.3. Vasıta Hâli Yerine Kullanımı

Du ‘ādan añıla cān-ı Şabāyī (4a/92).

SONUÇ

Sonuç olarak şunları söylemek mümkündür:

1. Hâl eklerinin nöbetleşe kullanımları Eski Türkçeden itibaren kullanılan bir özelliktir. Sebepleri hakkında farklı görüş ve tartışmalar olmakla beraber bu eklerin birbirlerinin yerine kullanılması günümüzde Türkiye Türkçesi ağızlarında devam etmektedir.
2. Nöbetleşe kullanımlar aniden ortaya çıkmamıştır. Türkçenin tarihî seyri içerisinde belirli dönemlerde görülmektedir. Dolayısıyla bu özelliğe Türkçenin her döneminde rastlamak mümkündür.
3. Hâl eklerinin nöbetleşe kullanımlarıyla ilgili bugüne kadar yapılmış çalışmalarda birçok görüş öne sürülmüştür. Yapmış olduğumuz bu çalışmayla bu görüşlerin dışında manzum eserlerde hâl eklerinin nöbetleşe kullanımlarının vezin ve kafiyeyi sağlamak için de olabileceği görüşüne vardık. Bunlar müellifin ağız özellikleriyle de ilgili olabilir, fakat özellikle mısra sonlarında yapmış olduğu bu tür kullanımlar daha çok kafiyeyi sağlama çabasını göstermektedir.
4. Sabâyî'nin Hikâyet-i Üveysü'l- Karanî isimli eserindeki hâl ekleri ve nöbetleşe kullanımları üzerinde durulmuştur. Eklerin cümle içindeki kullanımları ve işlevleri metinden alınan örneklerle açıklanmıştır. Bu çalışmada asıl üzerinde durulması gereken konu hâl eklerinin birbirlerinin yerine kullanılması olayıdır. Buna göre metinde tespit edilen nöbetleşe kullanımları şu şekilde sıralamak mümkündür:
 - a) Yalın hâlin ilgi, belirtme ve yönelme hâli yerine kullanılması
 - b) Belirtme hâlinin yalın hâl ve yönelme hâli yerine kullanılması.
 - c) Yönelme hâlinin belirtme, bulunma ve vasıta hâli yerine kullanılması.
 - d) Bulunma hâlinin yönelme ve vasıta hâli yerine kullanılması.
 - e) Ayrılma hâlinin belirtme, bulunma ve vasıta hâli yerine kullanılması.

KAYNAKÇA

- Buran, Ahmet. (1996), *Anadolu Ağızlarında İsim Çekim (Hâl) Ekleri*, TDK, Ankara.
- Canpolat, Mustafa. (1992), “Eski Anadolu Türkçesindeki Belirtme Durumu (Accusativus) Ekinin Kökeni Üzerine”, *Türkoloji Dergisi*, X/1, 9-11.
- Coşar, Asiye Mevhibe. (2010), “Eski Anadolu Türkçesi Üzerinde Düşünce ve Yorumlar”, *Turkish Studies*, Volume 5/1 Winter, s. 246, 262.
- Demir, İmdat. (2014), “Türkçede Belirtme-Yönelme Hâli Ekleri ve Güneybatı Anadolu Ağızlarındaki Kullanımları”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2014, S. 1, s. 129-147.

- Demirci, Kerim. (2007), “Türkçedeki Hal Eki Nöbetleşmeleri Üzerine”, *Karaman Dil-Kültür ve Sanat Dergisi-2007*, s. 126-139
- Duman, Musa. (2013), “Klâsik Osmanlı Türkçesi Döneminde Damak Ünsüzlerinin Gelişmelerine Dair”, *Makaleler-Eski Türkiye Türkçesinden Osmanlı Türkçesine*, s. 81-101, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Ergin, Muharrem. (1972), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Gülsevin, Güner. (1992), “Eski Anadolu Türkçesinde Birleştirilmiş Özel Şekiller”, *Türk Dili Dergisi*, 489, 256-261.
- Gülsevin, Güner. (1997). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*, TDK Yay., Ankara.
- Gülsevin, Güner, Boz, Erdoğan. (2004), *Eski Anadolu Türkçesi*, Gazi Kitabevi, Ankara.
- Karahan, Leyla. (1999), “Yüklem (accusative) ve İlgi (genitive) Hâli Ekleri Üzerine Bazı Düşünceler”, *3. Uluslararası Türk Dil Kurultayı 1996*, s. 605-611, Ankara.
- Korkmaz, Zeynep. (1977), “Eski Anadolu Türkçesi Üzerindeki Çalışmaları Bugünkü Durumu ve Karşılaştığı Sorunlar”, *Türkoloji Dergisi, Cilt VII*, s. 12-22, Ankara.
- Korkmaz, Zeynep. (2017), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar. (1982), *Veysel Karanî ve Üveysilik*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Özek, Fatih, Sağlam, Bilgit. (2014), *+Dan Çıkma Hâli Ekinin Vasıta ve Bulunma Hâli İşlevi Üzerine*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, S. 2 s. 13-18, Elazığ.
- Özkan, Nevzat. (2001), “Hal Ekleri Kalıplaşmaları ve Sebepleri Üzerinde Bir Değerlendirme”, *İlmî Araştırmalar*, S. 12, s. 153-165, İstanbul.
- Özkan, Abdurrahman (2011). “Eski Anadolu Türkçesindeki Bazı Fiillerin Hâl Ekli Tamlayıcıları ve Bu Tamlayıcılarda Zaman İçinde Görülen Değişiklikler”, *Turkish Studies*, Volume 6/1, Winter 2011, s. 512-522.
- Savran, Ömer. (2009), “Sabâyî ve Üveys-Nâmesi”. *Turkish Studies*, 4/7, s. 478-537.
- Salan, Erkan. (2016), “Eski Anadolu Türkçesinde Standart Dışı Kullanılan Çokluk 1. Kişi Ekleri Üzerine”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]* 55, s. 29-42, Erzurum.
- Sev, Gülsel. (2004), “Çıkma Durumu Ekinin Nesne Görevinde Kullanımı”, V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri II, s. 2655-2666, Ankara.

Sev, Gülsel. (2007), *Tarihî Türk Lehçelerinde Hâl Ekleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Tansel, Fevziye Abdullah. (1975), “Uveys Karanî Hakkında Notlar ve Türk Edebiyatında Şiirler”, *İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*, C. II. s. 221-255, İstanbul.

Tarama Sözlüğü I-VIII (2009), Türk Dili Kurumu Yayınları, Ankara.

Timurtaş, Faruk Kadri. (1976), “Küçük Eski Anadolu Türkçesi Grameri”, *Türkiyat Mecmuası* Cilt. 18, s. 331-368, İstanbul.

Timurtaş, Faruk Kadri. (1994), *Eski Türkiye Türkçesi XV. Yüzyıl Gramer-Metin- Sözlük*, Enderun Kitabevi, İstanbul.

Timurtaş, Faruk Kadri. (2009), *Osmanlı Türkçesi Grameri III*, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.



Dr. Arif Edip AKSOY 

Yozgat Bozok Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yozgat/TÜRKİYE
arifedipaksoy@gmail.com

ESÂSÎ MECMÛ'ASI'NIN
KAYNAKLIK ETTİĞİ BAZI
BİLİNMEYEN ŞÂİR VE ŞİİRLER

SOME UNKNOWN POETS AND POEMS
SOURCED BY JOURNAL OF ESÂSÎ

ÖZ

Şiir ve güfte mecmuaları klâsik Türk edebiyatının temel kaynaklarıdır. Sağlığında dîvân tertip edemeyen şairlerin şiirlerine şiir mecmualarında rastlandığı gibi dîvân sahibi şairlerin şiirleri de bu mecmualar içerisinde yer almaktadır. Şiir mecmuaları daha önce tesadüf edilmeyen şiirler ve şairleri de barındırmaları yönüyle oldukça ilgi çekici kaynaklardır.

Bu çalışmada Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi'nde Numara 004998'de kayıtlı bulunan Esâsî Yazması'nın sonunda 81b-95b varakları arasında yer alan Esâsî Mecmû'ası'nın 29 şiirinin transkripsiyonlu metni hazırlanmış ve şiirlerin Mecmuaların Sistematiği Tasnifi Projesi (MESTAP)'ne göre tasnifi yapılmıştır. Yer yer şiir mecmuası yer yer güfte mecmuası özellikleri gösteren Esâsî Mecmû'ası'nda Yûnus, Eşrefoğlu Rûmî gibi bilindik şairlerin şiirlerinin yanı sıra Halîme gibi, kaynaklarda ismine rastlanmayan bir şâirenin şiiri ve yine kaynaklarda şiirlerine tesadüf edilmediği belirtilen Kemter'in şiirleri de kaydedilmiştir.


Anahtar Kelimeler: Mecmû'a, Esâsî Mecmû'ası, Esâsî Dîvânı, Halîme, Kemter, MESTAP.

ABSTRACT

Poetry and song journals are basic sources for classic Turkish literature. Poems of some poets who died long ago formed a diwan and they may be found in the journals. Moreover the poems of poets who have a diwan may exist in the journals. Poetry journals are interesting sources because they contain poems of unknown poets.

In this study, the transcription of 29 poems –journal of Esâsî's- was done which are included in diwan collection with record no. 004998 in Presidency of Religious Affairs Library, last pages of Esâsî's Manuscript (81b-95b). The mentioned poems were tabulated according to Systematic Classification Project of Journals (MESTAP). Journal of Esâsî -journal of poetry and journal of songs from place to place- contains famous poet's poems same Yûnus, Eşrefoğlu Rûmî and it contains poems of the unknown lady poet Halîme. Journal of Esâsî has Kemter's poems whose poetry unseen before yet.

Keywords: Journal, Journal of Esâsî, Esâsî's Diwan, Halîme, Kemter, MESTAP.

Atıf@	Araştırma Makalesi Arif Edip Aksoy. "Esâsî Mecmû'ası'nın Kaynaklık Ettiği Bazı Bilinmeyen Şâir ve Şiirler", <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]</i> , Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 186-240. Yükleme Tarihi: 03.10.2019 «» Kabul Tarihi: 30.10.2019 «» Yayımlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.628689
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

GİRİŞ

1. Esâsî'nin Hayatı

Esâsî'nin hayatı ve eserleri konusunda kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Onun hayatıyla ilgili bilgiler şimdilik Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi'nde Numara 004998'de kayıtlı bulunan *Esâsî Dîvânı*'ndan edindiğimiz bilgilerle sınırlıdır. *Esâsî Dîvânı*'na göre Esâsî'nin babasının ismi Mehmed Emin, dedesinin ismi de Mustafa'dır. Fakat şairin kendi ismine dair *Dîvân*'da herhangi bir bilgi yoktur.

Aşl-ı zâtımdan su'âl etseñ eger yâ Muştafâ

İbni Meḥmed Emîn İbni Muştafiyyü'l-inzivâc [13b]

Şairin kronolojik hayatı ile ilgili elde edebildiğimiz bilgiler de yine *Esâsî Dîvânı* ile sınırlıdır. Bu bilgilere göre Esâsî, *Dîvân*'ını H 1293 (M 1876) yılında tamamlamıştır.

Ṭulû' etdi derûnuma bu târiḥ

Bu şem'î-i 'aşka pervâne Esâsî¹ [72a]

Sene 1293.

Esâsî, *Dîvân*'ındaki bir gazelinde 55 yaşında olduğunu belirtmektedir:

Sinniñ elli beş tamâm oldı Esâsî fâriğ ol

Mâsivâdan kaç'-ı dest it 'izz ü câhım tüt şimâḥ [16a]

Esâsî Yazması'nın sonuna kim tarafından yazıldığını bilemediğimiz notta:

“Sene Biñ Üç Yüz Altı senesi Rebü'l-âḥiriñ yigirmi toḫuzuncı Pazarertesi günü aḥşâm üsti on ikide vâlidim vefât eyledi. Mevlâ rûḥını a'lâ eyleye. Âmîn. Rûmî 12 Kânun-ı evvel Sene 1304. Kâsımın kırk yedisinde. Fî 12 Kânun-ı evvel Sene [1]304.” (M 1889)[95b]

ifadeleri yer almaktadır.

Esâsî'nin herhangi bir tarikata mensubiyeti bulunup bulunmadığını bilememekteyiz. O Hazret-i Muhammed'in yolunda ve ehl-i beytin izindedir. Kendine üstat olarak da Hazret-i Ali'yi seçmiştir.

İntisâb etdim tarîka ḳandım kendim bulam

Ref' ide gözden ḥicâbı perdei² Ḥaḳḳ ide çâk [47b]

¹ Beyitin ebced hesabına göre çözümlenmesinden 1289 tarihi ortaya çıkmaktadır. Müstensih ise beytin altına kırmızı mürekkeple 1293 tarihini not düşmüştür.

² Metinde belirtme eki zaman zaman “hemze” ile yazılmıştır.

Ḥudā ‘avniyle ḳalbime bu ilhām
Resūl’ūñ remzi mürşidim du‘āsı [72a]

Pīrimiz şāh-ı velāyet reh-nümā Ḥaydār’ımız
Şāh-ı merdān Şīr-i Yezdān’dır ‘Alī Ḥaydār’a gel[49b]

*Es-sükūt ḥayrun mine’d-dırdır*³ dimişler kāmilīn
Bu naşīhatlar sanadır sāmī‘īn ol sāmī‘īn
Sükūt ‘ārifīñ ‘inād cāhiliñ seyrān kāmilīn
Ey Esāsī ol Nebī söylemedigin söyleme [60a]

2. Esāsî’nin Eserleri

Şu anki bilgilerimize göre Esāsî’nin eserleri *Dîvân*’ı ve *Mecmû’a*’sıdır.

2.1. Esāsî Dîvânı

Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi’nde Numara 004998’de kayıtlı bulunan *Esāsî Dîvânı*’nın cilt özellikleri katalog kaydında belirtilmemiştir. Katalog kaydında eserin ismi sehven “Asasi Divanı” olarak yazılmıştır. *Esāsî Dîvânı*’nın asıl ismi Esāsî’nin hem başlıkta [1b] hem de metin içinde verdiği bilgilerden anlaşılacağı üzere *Kitāb-ı Yādgār*’dır.

Ḥalīfem eyle yā Rabb *Yādgār*’ım
Vesīle raḥmetine Kirdgārım [3a]

Muḥabbetden vücūda geldi Aḥmed
O şāhiñ *Yādgār*’ıdır muḥabbet [3b]

Du‘ā-i ḥayrım bu *Yādgār*’ım
Ola ‘afvıma bā‘iş Kirdgārım [76b]

Esāsî Dîvânı ile *Esāsî Mecmû’ası*’nın hattı oldukça benzerdir. *Mecmû’a*’nın, *Dîvân*’ın hemen devamında yer alması ve hatlarındaki benzerliklerden hareketle *Esāsî Dîvânı*’nı ile *Esāsî Mecmû’ası*’nı yazan kişinin aynı olduğunu düşünmekteyiz. *Esāsî Yazması*’nın sonunda:

³ Susma, dırdırdan daha hayırlıdır.

“Bu kitâbı yazan Hâce Hâcece Muştafâ Efendi’niñ oğlu Hâcece Süleymân Efendi de On Yedi Eylül Biñ Üç Yüz [...]”⁴ târihinde Ödemiş’de vefât etmiştir. Mevlâ rahmet eyleye.” (95b)⁵

ifadeleri bulunmaktadır.

Esâsî Yazması, 31.01.1975 tarihinde Emekli Öğretmen Halil Hafız Dural’ın⁶ oğulları Süleyman Dural ve Şinasi Dural tarafından Ödemiş Din Görevlileri Kütüphanesi’ne bağışlanmıştır. Yazma toplam 95 varaktan oluşmaktadır. Yazmanın 1b-81b arası *Esâsî Dîvânı*, 81b-95b varakları arası ise *Esâsî Mecmû’ası*’dır. *Esâsî Yazması*’nın sayfa satır sayıları 15’tir ve nesih hatla yazılmıştır. *Esâsî Dîvânı*’ndaki şiir başlıkları kırmızı mürekkeple yazılmışken *Esâsî Mecmû’ası*’ndaki manzume başlıkları siyah mürekkeple tahrir edilmiştir. *Esâsî Dîvânı*’nda 102 adet manzum/mensur parça bulunmaktadır. Bunlardan 65b-69b arasında bulunan uzun dua metninin haricindeki metin parçaları genellikle manzumdur. Gazellerin ağırlıkta olduğu *Dîvân*’da mesnevî şeklinde yazılmış şiirler ve musammatlar çoğunlukta olan diğer nazım şekilleridir. *Dîvân*’ın sonunda biri gazel şeklinde 12 beyitten oluşan diğeri ise mesnevî nazım şeklinde 24 beyitten oluşan iki adet hâtîme bulunmaktadır. Şiirler genellikle tasavvufî eda ile yazılmıştır:

Umaram luğf-ı ihsânîñ amân yâ Qâziye’l-hâcât
‘Ağâ kıl fazl [u] gufrânîñ amân yâ Qâziye’l-hâcât

Elimde ‘arz-ı hâlim bu dilimde hasb-i hâlim bu
Gece gündüz hayâlim bu amân yâ Qâziye’l-hâcât

Münâcâtımdır istiğfâr bizi ‘afv eyle yâ Ğaffâr
Kerem senden Ğanî Settâr amân yâ Qâziye’l-hâcât

⁴ Bu kelimenin yeri boş bırakılmıştır.

⁵ Bu not yüksek ihtimalle *Esâsî Yazması*’nı elinde bulunduran Halil Hafız Dural’a aittir. Yazarın *Bakırlı Efe, Ödemiş Tarihi, Ödemiş’in İlk Zeybeği Gereli, Can Efe* isimli eserlerindeki yazı ile *Esâsî Yazması*’nın sonundaki yazı benzer özellikler göstermektedir. Bahsi geçen eserlerdeki hat örnekleri için bk. Halil Dural, *Ödemiş Tarihi*, Ödemiş Belediyesi Kültür Yayınları, İzmir, 2004, s. 1-3.

⁶ 1884 yılında Ödemiş’te doğan Halil Hafız Dural’ın babasının ismi Mustafa’dır. 1903 senesinde darülmualliminden mezun olmuştur. 1937’de emekli olan Dural’ın müstakil 9 eserinin yanında 8 klasör, 10 defterden ve binlerce küçük not kağıdından oluşan geniş hacimli bir koleksiyonu mevcuttur. Halil Dural 31 Ocak 1975’te 91 yaşında Ödemiş’te vefat etmiştir. bk. age., s. 1-9.

Sana ma'lûm olup hâlim geçürdüm cürmile sâlim
Taḥavvül eyle aḥvâlim amân yâ Qâziye'l-ḥacât [10b]

Yâ ilâhî nefsile şeytân elinden el-'iyâz
Mürğ-ı cân anlar ilinde fitnesinden el-'iyâz [18a]

Bununla beraber yer yer etkili lirik şiirlere de rastlanmaktadır:

Gönlümüz ister bu 'aşkıñ dârına berdâr ola
Dâr-ı 'aşka dil ulaşdı nâzile dildârımız

Nâ'il-i 'aşk olmuşuz virdik biz 'aşka naqd-i cân
Cânımız cânânımız kıblenümâ hoş yârimiz [27a]

Esâsî, *Dîvânî*'nda arkadaşlarının ısrarı üzerine şiir yazdığını ifade etmektedir. Dostlarının şiirlerini okuması için dua etmektedir. Diğer yandan *Dîvân*'ın namert ve kıymet bilmeyen kişilerin eline geçmemesi için yakarmaktadır. Esâsî, yazdığı şiirlerle Niyâzî, Hakkî, Eşrefoğlu Rûmî gibi mutasavvıf şairlerin izinden gittiğini açıkça belirtmektedir:

Ṭaleb etdi teberrük bizden iḥvân
Bizi luṭfunla eyle şād [u] ḥandân

Bize bir tuḥfe söyle yādın olsun
Açılsun gönlümüz ezkârın olsun

Niyâz etdim yazım oḫuya aḥbâb
Qabûl etdi du'âmı açdı bir bâb [3a]

Oḫuyan kimseniñ 'afv eyle cürmün
Tilâvet ideniñ maḥv it zünübun [76b]

Düşmeye nâmerd eline bu kitâb
Merd olanlar oḫusunlar bî-ḥisâb [39b]

Kitâbım tahrîr etdim mübtediye
Niyâzî Hâkkî⁷ Eşref müntehîye

Tekellüm etdigim her bir kelâmı
Muḳaddem söylemişdi ḥâs u ‘âamı [3a]

2.2. Esâsî Mecmû‘ası

Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi’nde Numara 004998’de kayıtlı yazmanın 81b-95b varakları arasında bulunan *Esâsî Mecmû‘ası* şekil ve muhteva cihetiyle ayrıntılı olarak aşağıda tanıtılmaktadır.

3. Esâsî Mecmû‘ası’nın Tavsifi

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi’nde Numara 004998’de kayıtlı yazmanın 81b-95b varakları arasında bulunan *Esâsî Mecmû‘ası*’nın satır sayısı her sayfada 15, istisnalar durumunda 14-17’dir. *Mecmû‘a* toplamda 15 varaktır.

Mecmû‘a’nın Esâsî tarafından yazılmış olması mümkün olmakla birlikte başka biri tarafından yazılmış olması da muhtemeldir. *Mecmû‘a*’nın sonunda “Bu kitâbı yazan Hâcce Hâcce Muştafâ Efendi’niñ oğlu Hâcce Süleymân Efendi de On Yedi Eylül Biñ Üç Yüz [...]’¹ târihinde Ödemiş’de vefât etmişdir. Mevlâ rahmet eyleye.”⁸ notu bulunmaktadır. Eğer *Mecmû‘a* Esâsî tarafından yazılmış ise kim olduğu ve asıl ismi bilinmeyen Esâsî’nin Mustafa Oğlu Süleyman olduğu ortaya çıkar. Ancak *Mecmû‘a* Esâsî tarafından yazılmamış ise yine aynı yerden anlaşıldığı üzere *Mecmû‘a*’yı kaleme alan kişi Mustafa Oğlu Süleyman Efendi’dir.

Mecmû‘a, *Dîvân* gibi nesih hatla tahrir edilmiştir. Eserin ilk beş sayfasındaki şiirler (81b-83b) harekelenmiş geriye kalan şiirler ise harekesiz yazılmıştır. İlk şiirlerin harekeli yazılmasının sebebi *Esâsî Dîvânı*’nı, *Esâsî Mecmû‘ası*’ndan ayırma düşüncesi olsa gerektir. Sonradan kurşun kalemle varak numarası verildiği anlaşılan yazmada çoban/müş’ir bulunmamaktadır. *Esâsî Mecmû‘ası*’nda 10 gazel, 4 murabba, 1 muhammes olmak üzere nazım şekli tespit edilen 15, nazım şekli tespit edilemeyen 14 olmak üzere toplam 29 manzume bulunmaktadır. Nazım şekli tespit edilemeyen manzumeler genellikle güfte formundaki manzumelerdir. Ayrıca nazım şekli tespit edilemeyen manzumeler arasında Yûnus’un 8 şiiri bulunmaktadır ki bu şiirler -nazım şekli yönüyle- Yûnus dîvânları ile karşılaştırılmış, bir karışıklığa

⁷ Bu çalışmada buradan sonra italik dizilen “heceler” vezinlerdeki zihafı göstermek maksadıyla italik yazılmıştır.

⁸ Bu kitâbı yazan Hâcce Hâcce Muştafâ Efendi’niñ oğlu Hâcce Süleymân Efendi de On Yedi Eylül Biñ Üç Yüz [...]’ târihinde Ödemiş’de vefât etmişdir. Mevlâ rahmet eyleye. 95b. [...]’¹Bu kelimenin yeri boş bırakılmıştır.

sebebiyet vermemek maksadıyla Yûnus dîvânlarındaki halleri korunmuştur. Abdülahad Nûrî'nin 3 manzumesinde de aynı yol takip edilmiş -nazım şekli yönüyle- *Dîvân* esas alınmıştır. Nazım şekli tespit edilemeyen şiirlerden 1'i de Sıdkî'nindir. Bu şiirde de güfte formuna müdahale edilmemiştir. Şairi tespit edilemeyen 2 manzume de güfte formunda olduğu için nazım şekli tespit edilememiştir. Böylelikle nazım şekli tespit edilemeyen manzume sayısı 15 olmuştur. Mecmuadaki şiirlerin şair ve nazım şekline göre dağılımı tablo halinde (Tablo 1) verilmiştir.

4. Mecmû'anın Değerlendirilmesi ve Muhtevası

Çok insan anlayamaz eski musikimizden

Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden

Yahyâ Kemâl Beyatlı

Şairlikle bestekârlık çoğu zaman yan yana icrâ edilen meslekler olmuşturlardır. Altı yüz elli yıla yakın ömür süren Osmanlı medeniyetinin hükümdarları arasında da şairler yetiştiği gibi bu padişahlardan bazıları aynı zamanda bestekâr idiler. Şiir mecmuları özelde Osmanlı, genelde de Türk şiirinin tarihî seyri içerisinde önemli kaynaklardan olagelmıştır. Edebiyatımızda dîvân sahibi birçok şair olduğu gibi günümüze bir şiiri dahi ulaşamayan şair sayısı da azımsanmayacak sayıdadır. Dîvânı, mesnevîsi veya diğer eserlerindeki şiirleri tespit edilemeyen şairleri bugüne ulaştıracak kaynaklardan biri de şiir mecmualarıdır.

Şiir mecmuaları, şiire kaynaklık etmenin yanında tarih, sosyoloji, din ve musiki gibi birçok sosyal alana da kaynaklık ederler. Güfte mecmuaları, şiir ile müzik arasındaki ayrılmaz ilişkinin bir tezahürü olarak ortaya çıkmışlardır.

Metnini ve *MESTAP*'a göre tasnifini vermeye çalıştığımız *Esâsî Mecmû'ası* belli bir şair tarafından derlendiği bilinen nadir mecmualardandır. Zira mecmualar genellikle kütüphane numaralarıyla anılırlar. *Esâsî Mecmû'ası*'nın derleyeninin tespit edilebilmesinde *Esâsî Dîvânı* ile aynı yazma içerisinde olmasının yanında şairin *Dîvânı*'nın başında (3a) kendisine Eşrefoğlu Rûmî, Niyâzî, Hakkî gibi şairleri örnek aldığı söylemesinin de faydası olmuştur. *Esâsî Mecmû'ası*'nda bahsi geçen şairlerin şiirlerinden örnekler verilmiştir.

Esâsî Mecmû'ası'nı edebiyat tarihi açısından değerli kılan; Yûnus, Nûrî gibi bilindik şairlerin yanında şiirleri yeni tespit edilmeye başlanan Zâkirî gibi şairlere yer vermesidir. *Mecmû'a*'da şiirlerinin günümüze ulaşmadığı kaynaklar tarafından belirtilen Kemter'in (Polat, e-makale: 1) aslında tek bir şiir olduğu anlaşılan 3 manzumesine yer verilmiş. Daha da ilginç kaynaklarda ismi geçmeyen Halîme mahlaslı şairenin bir gazeli kaydedilmiştir. Bir gazeli verilen Sinânî'nin dîvânı olmamakla birlikte bahsi geçen gazele başka kaynaklarda da rastlanmamıştır. *Mecmû'a*'da kaydedilen Sıdkî, Şeyh Cemâlî, Fazlî ve Hakkî'nin şiirlerine taradığımız dîvânlarda

rastlayamadık. *MESTAP* a göre tasnifini yapmaya çalıştığımız bu şiirlerin bazılarının daha önce rastlanmayan şiirler olması sebebiyle *Esâsî Mecmû‘ası* ’nın metninin tamamını bu yazıya dahil ettik.

Mecmû‘a’daki 29 şiirin 23 tanesinin başında “ilâhî-i şerif”, 1’inde “ilâhî-i mâtem”, 1’inde “münâcât” başlığı bulunmaktadır. Geriye kalan 4 şiirden Yûnus ve Nûrî’nin ilâhîlerine başlık konulması unutulmuş, Fazlî’nin gazeli ve mahlassız olan “abdâlıdur” redifli gazel başlıksız verilmiştir. Neticede 26 şiirinde “ilâhî” başlığı kullanılan *Esâsî Mecmû‘ası*, bu yönüyle ve derlenen şiirlerin çoğunun dîvânlarda ilâhiyât bölümlerinde bulunması hasebiyle “ilâhî mecmuası” olarak değerlendirilebilir.

Yazmadaki şiirlerin başındaki “ilâhî-i şerif” başlıklarının yanında dikkat çeken bir diğer husus “eyzan” ifadeleridir. Yazmalarda genellikle aynı kafiyeden veya türden manzumelerin devam ettiği anlamında kullanılan “eyzan” yazısı *Esâsî Dîvânı*’nda da bu görevde kullanılmış aynı harf kafiyesindeki manzumeleri belirtmiştir. Fakat *Esâsî Dîvânı* ile aynı yazma içerisinde bulunan ve aynı kişi tarafından yazıldığını düşündüğümüz (bk. 95b) *Esâsî Mecmû‘ası*’nda “eyzan” kalıpları bambaşka işlevde kullanılmıştır. Eseri yazan kişi, manzumelerde bir kelimeyi, bir nakaratı, bir beyti veya üç dört mısrayı tekrar etmek istemediği için bunların yerine “eyzan” ibaresini kullanmıştır. Bu durum daha çok bestelenmiş şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. Güftelerin birçoğunda yazı hacminin hemen hemen yüzde yirmisi “eyzan” şablonuyla doldurulmuştur. *Mecmû‘a*’nın metni verilirken ortaya çıkan tabii zaruretden dolayı “eyzan” ifadelerinin karşılığı olan beyitler veya üçlü satırlar ya da kelimeler metin içinde verilmiş “eyzan” şablonu dipnota alınmıştır.

İlk bakışta şiir mecmuası özelliği gösteren *Esâsî Mecmû‘ası*, içerisindeki birçok şiirin bestelenmiş olması ve bu şiirlerin beste formlarıyla mecmuaya dahil edilmesi yönüyle güfte mecmuası özelliği de taşımaktadır. Nitekim *Mecmû‘a*’da örnekleri verilen Yûnus’un, Abdülahad Nûrî’nin, Niyâzî’nin veya mahlası tespit edilemeyen şairlerin şiirleri güfte hâlinindedir. Yine ilk şiirine bu *Mecmû‘a*’da rastladığımız Kemter de Buhurizâde-i Sâni olarak isimlendirilmektedir. Foçalı Zâkirî’nin de musikişinas olduğunu kaynaklar bildirmektedir (Baki, e-makale: 1). Şeyh Cemâlî’nin ilâhîlerinin de bestelendiğini bilmekteyiz. *Mecmû‘a*’daki Hakkî mahlaslı şairin şiirlerine dîvânlarda rastlayamasak da özellikle Bursalı İsmâil Hakkî’nin birçok ilâhîsinin bestelendiği bilinmektedir. *Mecmû‘a*’da bir gazeli bulunan, taradığımız dîvânlarda şiirlerine tesadüf edemediğimiz Fazlî’nin aynı gazelinin bir beytine Mevlevî metninde (Aksoy, 2018: 266) rastlamış olmamız, akla acaba Fazlî Mevlevî musikişinas bir şair mi? Sorusunu da getirmektedir.

Esâsî Mecmû‘ası mutasavvif şairlerin şiirlerinden oluşan bir muhtevaya sahiptir. Nitekim Esâsî kendisi de mutasavvif bir şairdir ve *Mecmû‘a*’ya aldığı şairlere öykünmektedir. Mecmulalar tür ve içerik bilgileri yanında devrin imla ve fonetik özelliklerine dair verdiği bilgiler yönüyle de önemlidir. *Esâsî Mecmû‘ası* 19. yüzyılın sonlarında yazılması (1876’dan

sonra) sebebiyle klasik Osmanlı imlasından ayrılmaktadır. Klasik Osmanlı Türkçesi imlasında ünlü harfin eklerde pek kullanılmadığı görülürken aynı müstensih elinden çıkan *Esâsî Mecmû'ası* ve *Esâsî Dîvânî*'nda eklerde sesli harfin kullanıldığı görülmüştür: *kulımı* (83b), *oldım* (84a), *gördüm*, *çorçulu*, *uyudum* (87b), *gözün* (88a), *yüziine* (90b), *düstına tutuşur* (92b), *sonımı* (94a), *kuluma* (94b) örneklerinde ünlü harf olarak “vav”ın, *sensin* (93b), *eyledim*, *şusuz* (94b) örneklerinde ünlü harf olarak “ye”nin kullanıldığı görülmüştür. *Esâsî Mecmû'ası* ve *Esâsî Dîvânî*'nda “n” ile “n”nin kullanım alanları tamamen birleştirilmiş bu iki harf tek harf gibi düşünülmüş sen ve ben zamiri onlarca kez “n” ile yazılırken gönül, anlayış, soñ gibi ñ ile yazıldığını bildiğimiz kelimeler de birçok örnekte n ile yazılmış hatta Arapça veya Farsça kökenli kelimeler bile ñ ile kaydedilmiştir: *rüşen*, *güşen* (3a). Klasik Osmanlı imlasında da görülen belirtme ekinin zaman zaman “hemze” ile yazılması durumu bu yazmada da kendini göstermiştir: *dünyâ* (91a), *Ka'bei* (4a), Türkçe kelimelere şedde konulmuş: *oddan* (92a), aynı manzume içerisinde aynı eylem üç farklı harfle yazılmıştır: *tut şimâh*, *dut şimâh*, *tut şimâh* (15b). Diğer yazmalarda da görülebilen ħ ile yazılması gereken kelimeler ħ ile yazılmış, sessiz harfle kurulan Farsça tamlamalarda aslında gösterilmeyen “ye” harfleri imlaya dahil edilmiştir. Klasik Osmanlı Türkçesinde “ye” harfi ile yazılan *gice*, *itmek*, *dimek* gibi kelime veya fiiller genellikle bu harf kullanılmadan yazılmıştır.

Esâsî Mecmû'ası'nın muhtevası *MESTAP*'a uygun bir şekilde hazırlanmaya gayret edilmiştir. *Mecmû'a*'daki şairler tabloya alfabetik sırayla değil varak numaralarına göre kaydedilmiştir. Gazellerin matla beyiti musammatların ise ilk bendi ikinci sütuna, makta/mahlas beyti veya musammatların son bendi üçüncü sütuna yazılmıştır. Yalnızca Eşrefoğlu Rûmî'nin gazelinde maktadan önceki beyit de kaydedilmiştir ki mahlas beyti bu beyittir. Nazım şekilleri ve veznin verilmesi konusunda güftelerin formunun bozulabileceği endişesiyle ve araştırmacıları yanıltabileceği kaygısıyla ısrarcı olunmamıştır. Yûnus şiirlerinde tartışmalı konulara girilmeyip şairin şiirlerinin dîvânlardan tespitine çalışılmıştır. Mükerrer yazılan şiir -Kemter'in şiiri- aynı şekilde *MESTAP*'a alınmıştır. Metin tamiri kıstasları ölçüsünde yapılan değişiklikler hem tabloda hem de metinde dipnotlarla verilmeye çalışılmıştır. *MESTAP* tablosunun yanında *Mecmû'a*'daki şairleri, şiir sayılarını ve nazım şekillerini içeren ikinci bir tablo oluşturulmuştur. *Esâsî Mecmû'ası*'nda kaynaklarda bahsedilmeyen şairlerin ve manzumelerin bulunması münasebetiyle *Esâsî Mecmû'ası*'nın transkripsiyonlu tam metninin verilmesi uygun görülmüştür.

TABLO 1: Esâsî Mecmû‘ası’nda şiirleri bulunan şairler ve şiir sayıları şu şekildedir:

Şair	Nazım Şekli/Sayısı
Eşrefoğlu Rûmî	Gazel/1
Fazlî	Gazel/1
Hakkî	Murabbâ/2
Halîme	Gazel/1
Kemter	Gazel/3
Niyâzî	Gazel/1
Nürî	3
Sezâ’î	Murabba/1
Şıdkî	1
Sinânî	Gazel/1
Şeyh Cemâlî	Gazel/1
Yûnus	8
Vâlî	Murabbâ/1
Zâkiri	Muhammes/1
Şairi Tespit Edilemeyen	3 (1’i gazel)

TABLO 2: Esâsî Mecmû‘ası’nın MESTAP’a Göre Muhteva Tablosu

Yer Nu.: Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi, Numara 004998’de Kayıtlı Yazma 81b-95b Sayfaları Arası.							
Yp. nu.	Mahlas	Matla’ beyti / bendi	Makta’ beyti / bendi	Nazım şekli / birimi	Nazım türü	Vezin	Açıklamalar
81b	Vâlî	Ey Hüdâ’dan lûtf u ihsân isteyen Mevlûd-i pâk-i Resûlu’llâh’a gel Cennet içre hürî ğilmân isteyen Meclis-i pâk-i Hâbîbu’llâh’a gel	Meclis-i mevlûda ey Vâlî müdâm Ol Resûl’e vir şalavâta selâm Cennet-i a’lâda isteyen maķâm Meclis-i pâk-i Hâbîbu’llâh’a gel ⁹ ¹⁰	Murabba/5		Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilün	İlâhî-i Şerîf
82a	Yûnus	Ey enbiyâlar serveri ey evliyâlar rehberi Ey ins ü cin peyğamberi ehlen ve sehlen merhâbâ	Yûnus cemâliñ görelî pâyına yüzler sürelî Hâķķ’ı seniñle bulalî ehlen ve sehlen merhâbâ	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.		Müstef’ilün Müstef’ilün Müstef’ilün Müstef’ilün	İlâhî-i Şerîf
82b	Yûnus	‘Älemler nûra ğarķ oldu Muħammed toğduğı gice Mü’mîn münâfik fark oldu Ol server toğduğı gice	Yûnus eydür ey ķardaşlar Aķıdalım ķanlı yaşlar Secde ķıldı tağ u taşlar Muħammed toğdu[đı] gice ¹¹				
83a	Yûnus	‘Aşķıñ ile ‘aşıķlar yansun yâ Resûla’llah İçüp ‘aşķıñ şerâbın ķansun yâ Resûla’llah	‘Aşıķ Yûnus’uñ cânı ‘ilmi şefâ‘at kânı ‘Älemlerin sultânı sensiñ yâ Resûla’llah ¹²				İlâhî-i Şerîf

⁹ Meclis-i pâk-i Hâbîbu’llâh’a gel: Eyzan.

¹⁰ Taradığımız *Vâlî Divânı*’nda murabba şeklinde herhangi bir şiir bulunmamaktadır. Bu murabba Vâlî mahlaslı başka bir şaire ait olabilir yahut Vâlî’nin *Divân*’ı dışında kalan bir murabbasıdır. bk. *Vâlî Divânı* (haz. Hanife Koncu), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul: 1998.

¹¹ *Esâsî Mecmû‘ası*’nda 10 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Aşık Yûnus*’ta 7 dörtlüktür. bk. *Aşık Yûnus* (haz. Mustafa Tatçı), s. 142, şiir: 156.

¹² *Yûnus Emre Divânı*’nda 6 beyit olan bu şiir *Esâsî Mecmû‘ası*’nda 5 beyit olarak kaydedilmiştir. bk. *Yûnus Emre Divânı* (haz. Mustafa Tatçı), s. 279, şiir: 344.

83b	Nûrî	‘Aşkınla cihân yasta Luṭf eyle ‘inâyet kı1 Yâ Allâh hû Mevlâ’m hû Hû hû hû hû illâ hû Derdinle bu cân ḥaste Luṭf eyle ‘inâyet kı1	Bîçâreleri yâd it Vîrân dilim âbâd it Nûrî kulunu şâd it Luṭf eyle ‘inâyet kı1 ¹³ Yâ Allâh hû Mevlâ’m hû Hû hû hû hû illâ hû	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.		Mef‘îlülü Mefâ‘îlün	[İlâhî-i Şerîf]
84a	Sinânî	Gelmişem vaḥdet ilinden ‘aşkıla cihâna men İçmişem câm-ı ezelden olmuşam mestâne men <i>Rabbenâ yâ Rabbenâ fağfir lenâ verḥam lenâ</i> ¹⁴	Ey Sinânî ‘aşk maḳâm-ı ser- rızâ-ı Ḥaḳḳ’durur Pâdişâhîñ karşıusunda durmuşam dîvâna men <i>Rabbenâ yâ Rabbenâ fağfir lenâ verḥam lenâ</i> ¹⁵	Gazel/5 Güfte şeklindedir.		Fâ‘îlâtün Fâ‘îlâtün Fâ‘îlâtün Fâ‘îlün	İlâhî-i Şerîf
84b	Kemter(?)	Dil ü cân hiç karar etmez tecellî eyle yâ Allâh Eşiginden firâr etmez tecellî eyle yâ Allâh	Çün ‘âşıkdur sana Ya‘kûb yüzün göster eyâ maḥbûb Gene sensin sana maṭlûb tecellî eyle yâ Allâh ¹⁶	Gazel/5		Mefâ‘îlün Mefâ‘îlün Mefâ‘îlün Mefâ‘îlün	İlâhî-i Şerîf
84b	Mahlas yok	Hicrân gicesi peydâ olalı Bir laḥza şabâḥ olmaz ebedâ Uyḥu gözûme girmez ebedâ Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ	Rabb’im ḥaberiñ kimden alayım Bir kâmil bulup yolun şorayım Yoḳdur mekânîñ ḳande bulayım Bir laḥza şabâḥ olmaz ebedâ Uyḥu gözûme girmez ebedâ Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.			İlâhî-i Şerîf

¹³ *Esâsî Mecmû‘ası*’nda 6 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Abdülahad Nûrî Dîvânı*’nda 7 dörtlüktür.

“Yâ Allâh hû Mevlâ’m hû

Hû hû hû hû illâ hû” bölümleri *Abdülahad Nûrî Dîvânı*’nda yazılmamıştır. *Abdülahad Nûrî Dîvânı*’nda bu manzumenin Hüseyin ve Acem makamlarında bestelendiği ifade edilmiştir. *bk.* s. 294, 4 numaralı dipnot. *bk. Abdülahad Nûrî Dîvânı* (haz. Hüseyin Akkaya), s. 294, şiir: 80.

¹⁴ Rabbimiz ey Rabbimiz bizi bağışla ve bize acı.

¹⁵ Sinânî mahlaslı bir şairin henüz dîvânına tesadüf edilememiştir. *Pervâne Bey Mecmû‘ası*’nda Sinoblu Sinânî ve Kâtib Sinânî olmak üzere en az iki şairden bahsedilse de buradaki 47 nazire arasında *Esâsî Mecmû‘ası*’ndaki şiire rastlanılmamıştır. *bk.* Kamil Ali Gıynaş, *Pervâne Bey Mecmû‘ası*, Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Yozgat: 2013. s. 5170.

Mecma‘u‘n-Nezâ‘ir’de Sinânî mahlaslı şair veya şairlere ait 12 nazire bulunsa da yukarıdaki şiir bu nazireler arasında bulunmamaktadır. *bk.* M. Fatih Köksal, *Edirmeli Nazmî Mecma‘u‘n-Nezâ‘ir (İnceleme-Tenkîtlî Metin)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara: 2001. s. 3014.

¹⁶ tecellî eyle yâ Allâh: Eyzan.

85a	Kemter	Dilerem derdile senden tecellî eyle yâ Allâh Geçerdim şevkile cāndan tecellî eyle yâ Mevlâ	‘Âşık-ı bî-çāre Kemter eyâ Allâh seni ister Cemālîñ mürğını göster tecellî eyle yâ Allâh ¹⁷	Gazel/3		Mefâ‘ilün Mefâ‘ilün Mefâ‘ilün Mefâ‘ilün	İlâhî-i Şerîf
85b	Niyâzi	Uyan gözün aç durma îmānım yalvar güzel Allâh’a yalvar ğanî Mevlâ’ya Yoldan gözün ayırma îmānım yalvar güzel Allâh’a yalvar ğanî Mevlâ’ya ¹⁸	Gel imdi Niyâzi ’yle ¹⁹ îmānım dergāha āġāz eyle Ĥācātını ‘arz eyle îmānım yalvar güzel Allâh’a yalvar ġanî Mevlâ’ya ²⁰	Gazel/6		Mef‘ülü Mefâ‘ilün Mef‘ülü Mefâ‘ilün ²¹	İlâhî-i Şerîf
86a	Eşrefoġlı Rūmî	Gene urdı bu sñeme dürlü dürlü yāreler Hiç tabîbler kılmaz ana düst ne devā çāreler ²²	Eşrefoġlı Rūmî ’ye şorarsalar düst kıandadır Diye yir gök ‘Arş [u] Kürs toptolu[du] her aralar İlā görmez anı bu ten gözi cān gözi gerek Cān gözin açmaġa bir mürşid kıatına varalar	Gazel/10		Fā‘ilātün Fā‘ilātün Fā‘ilātün Fā‘ilün	İlâhî-i Şerîf
86b	Mahlas yok	Çānde bir dīvāne görsem kimdir ol ābdāludur Āteş-i şem‘-i çerāġa kim yanar ābdāludur	Çün Muhammed şer‘a girdi düşdi dülbendi anıñ Dülbendi yırtan kim idi baġlıyan ābdāludur	Gazel/7		Fā‘ilātün Fā‘ilātün Fā‘ilātün Fā‘ilün	
87a	Nürî	Ey tālib-i vaşl-ı Ĥudā Gel gidelim Ĥaġġ’dan yana Ey ‘āşık-ı nūr-liġā Gel gidelim Ĥaġġ’dan yana ²³	Ey Nürî gel ‘aşkınla yan Yolına vir başıla cān Ĥaġġ’ı bulur cāna kıyan Gel gidelim Ĥaġġ’dan yana			Müstef‘ilün Müstef‘ilün	İlâhî-i Şerîf ²⁴

¹⁷ Mevlâ

¹⁸ Yalvar güzel Allâh’a yalvar ġanî Mevlâ’ya: Eyzan.

¹⁹ *Esâsî Mecmûası*’nda “niyâz eyle” şeklinde tahrir edilen bu kısım *Niyâzi-i Mısrî Dîvânı*’nda “Niyâzi’yle” şeklinde yazılmıştır. Makta beyti olması yönüyle metin tamiri uygulanmıştır. *age.*, s. 520.

²⁰ *Niyâzi-i Mısrî Dîvânı*’nda 9 beyit şeklinde kaydedilen bu ilâhî *Esâsî Mecmûası*’nda 6 beyit olarak tahrir edilmiştir. *Mecmûa*’da 5. 6. ve 7. beyitler yoktur. *Niyâzi-i Mısrî Dîvânı*’ndan farklı olarak *Esâsî Mecmûası*’nda bu manzumeye güfte/beste formunun göstergesi olan “îmānım” ve “yalvar ġanî Mevlâ’ya” ifadelerinin dahil olduğu görülmektedir.

²¹ İlâhî’nin *Niyâzi-i Mısrî Dîvânı*’ndaki vezni. *bk. Niyâzi-i Mısrî Dîvânı (haz. Mustafâ Tatcı)*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2014, s. 520, şiir: 159.

²² Gene urdı bu sñeme dürlü dürlü yāreler

Hiç tabîbler kılmaz ana düst ne devā ne çāreler

Beyitteki *ne* kelimesi vezne uymadığı için metin tamiri gereği çıkarılmıştır.

²³ gel gidelim Ĥaġġ’dan yana: Eyzan.

²⁴ *Abdülahad Nürî Dîvânı*’nda bu manzume için “Der-da’vet ü irşād-ı sâlikân-ı rāh-ı Hudā” başlığı atılmıştır.

87a	Yünus	Ben bu meclislerde ... gördüm imānım Uyudum uyandım hep ‘ayān gördüm Kendimi nūr ile boyanur gördüm imānım Muḥammed’in kösi çalınur bunda Ol serverin ismi okınur dilde	‘Aşık Yünus der ki bunda kalınmaz imānım Yollar korkulu gāfil olunmaz Bu bir gizlü sırrdur ‘ayān olunmaz Muḥammed’in kösi çalınur bunda Ol serv[er]üñ ismi doḡunur cāna ²⁵			İlāhî-i Şerîf
88a	Hakkî	Nîl ü Ceyhün eyleyüp iki gözün Ağlasun ‘aşık olanlar ağlasun Bu firāka toymayup iki gözüm Ağlasun ‘aşık olanlar ağlasun ²⁶	Çün ecel yeli ese bāğ-ı dile Derdile ‘aşıkların bağrın dele Ağla Hakkî firkatile ... Ağlasun şādık olanlar ağlasun ²⁷	Murabba/5	Fā‘ilātün Fā‘ilātün Fā‘ilün	İlāhî-i Şerîf
88b	Yünus	Şehîdleriñ ser-çeşmesi Enbiyāniñ bağı başı Evliyāniñ gözi yaşı Ḥasan ile Ḥüseyn’dür Ḥaqq lâ-ilāhe illāllah Hū lâ-ilāhe illāllah	Yünus eydür cihān fānî Bizden evvel gelen çanı Her şehîdleriñ sultāni Ḥasan ile Ḥüseyn’dür Ḥaqq lâ-ilāhe illāllah Hū lâ-ilāhe illāllah ²⁸	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.		İlāhî-i Şerîf

Dīvânı’n farklı nüshalarında bu ilahî, “nevâ-yı sünbüle”, “der-makâm-ı nevâ-yı sünbüle”, “İlâhiyyât-ı Nûrî Efendi makâm-ı sünbüle” isimleriyle de kaydedilmiştir.

bk. *Abdülhad Nûrî Dīvânı* (Haz. Hüseyin Akkaya), s. 228, şiir: 4, Dipnot 2.

²⁵ *Esâsî Mecmü’ası*’nda 4 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Aşık Yünus*’ta 3 dörtlüktür. bk. *Aşık Yünus* (haz. Mustafa Tatcı), s. 148, şiir: 165.

²⁶ Ağlasun ‘aşık olanlar ağlasun: Eyzan.

²⁷ Bu ilâhî, Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, Bursalı İsmâîl Hakkî, Üsküdarlı Hakkî ve Kemahlı İbrâhîm Hakkî dîvânlarında ve Erzurumlu İbrâhîm Hakkî’nin *Ma’rifetnâme*’sinde bulunamamıştır. bk. *Erzurumlu İbrâhîm Hakkî Dîvânı*, (haz. Numan Külekçi ve Turgut Karabey), Atatürk Üniv. Yay., Erzurum, 1997. bk. Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, *Ma’rifetnâme*, (haz. Faruk Meyan), Veli Yay., İstanbul, 1981. bk. M. Murat Yurtsever, *Bursalı İsmâîl Hakkî Dîvânı* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Bursa: 1990. bk. Arzu Yıldırım, *Üsküdarlı Hakkî Bey Dîvânı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: 2006. bk. Necla Türkyılmaz, *Kemahlı İbrâhîm Hakkî ve Dîvânı*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Uşak: 2014.

²⁸ *Esâsî Mecmü’ası*’nda 7 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Aşık Yünus*’ta 9 dörtlüktür. bk. *Aşık Yünus* (haz. Mustafa Tatcı), s. 53, şiir: 45.

89a	Sezâ'î	Ey şehîd-i Kerbelâ'ya ağlayan Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün Âteş-i hicrinle sine tağlayan Yaslı mâtemdür Muḥarrem'dür bugün	Ey Sezâ'î bilmiş ol şâh Hüseyn Anı sevmek cümleye farz-ı ‘ayn ... ²⁹ Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün	Murabba/7		Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilün	Îlâhî-i Mâtem
90a	Nûrî	Yanmağdan uşanmazam Mevlâ'm pervâne miyem bilmem pervâne miyem bilmem Hiç şonunı şaymazam Mevlâ'm divâne miyem bilmem	Nûrî dem-i dehşetde Mevlâ'm baḥr-ı ğam-ı firqatde Qalayam mı fûrkatde Mevlâ'm dür-dâne miyem bilmem	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.		Mef‘ülü Mefâ‘ilün Mef‘ülü Mefâ‘ilün ³⁰	Îlâhî-i Şerîf ³¹

²⁹ Bu mısra unutulmuş.

³⁰ Manzumenin *Abdülâhad Nûrî Divânı* 'ndaki vezni. *bk. age.*, s. 300.

³¹ Manzumelerin divânlardaki nazım şekli, vezin, kafiye ve imlâsı ile *Esâsî Mecmû'ası*'nın özellikle “güfte mecmû'ası” özelliği taşıyan şiirlerindeki nazım şekilleri, vezin, kafiye ve imlâ arasında bariz farklar vardır. Bu farklar nüsha farklılığı olarak da düşünülebileceği gibi “güfte mecmû'ası”nın karakteristik özelliği olarak da görülebilir. *Esâsî Mecmû'ası*'nda bir güfte olarak kaydedilen Nûrî'nin yukarıdaki *Îlâhî* si *Abdülâhad Nûrî Divânı* 'nda klasik Türk edebiyatının nazım şekli, vezin ve kafiye kaidelerine sıkıca bağlı bir şekilde yazılmışken *Esâsî Mecmû'ası*'nda nazım şekli, vezni ve kafiyesi sorunlu bir hal almıştır. Zira güfte içinde tekrarlanan cümleler veya kelimeler manzumenin veznini ve kafiyesini bozmuş nazım şeklini de tespit edilemez veya ancak işin ehli olanlarca tespit edilebilir bir yere konumlandırılmıştır. Bir manzumenin *Esâsî Mecmû'ası*'ndaki güfte formu ile *Divân*'daki manzume şeklinin daha iyi anlaşılabilmesi için yukarıdaki güftenin *Abdülâhad Nûrî Divânı* 'ndaki yalın manzume şeklini örnek olarak aşağıya alıyoruz:

Mef‘ülü Mefâ‘ilün Mef‘ülü Mefâ‘ilün

Yanmağdan uşanmazam pervâne miyem bilmem

Hiç şonunı şaymazam divâne miyem bilmem

Her şâm u şehër zârum güş eylemez ol yârum

Bağmaz bana ḥünkârum bigâne miyem bilmem

Dil-ḥâne ḥarâb oldu yıkıldı türâb oldu

Her cânibi bâb oldu vîrâne miyem bilmem

Qalbümde ocağum var bu sînedede dâğum var

Âteşde turağum var hep yana miyam bilmem

Bulup dem-i eşyâḥı gül vire mi dil şâḥı

Bu dünyâda ben daḥı uslana miyam bilmem

Nûrî dem-i dehşetde baḥr-ı ğam-ı fûrkatde

Qar-ı yem-i hayretde dür-dâne miyem bilmem

bk. Abdülâhad Nûrî Divânı (haz. Hüseyin Akkaya), s. 300, şiir: 86.

90a	Hakkî	Seherlerde eser bād-ı tecellî Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde Seherde bahş olur ihsân-ı külli Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde ³²	Yuyanlar çeşm-i nergisde bu hâbı Seherlerde göreler mâhtâbı Gözün aç Hakkî 'dan işit cevâbı Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde ³³³⁴	Murabba/4		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün	İlâhî-i Şerîf
90b	Halime	Bilün ey 'aşıkân doğdı Muhammed Olalum şâdmân doğdı Muhammed	Halime kulımı 'afv eyle yâ Rabb Ki söyler dâ'imâ doğdı Muhammed ³⁵	Gazel/7		Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün	İlâhî-i Şerîf
91a	Yünus	Hakk te'âlâ Cebrâ'il'e gelsün Muhammed'üm dimiş Çeküp Burâk'ı önüne binsün Muhammed'üm dimiş	Yünus söyler sözün başı durmaz akar gözi yaşı Cümle peygamberler başı olsun Muhammed'üm dimiş				İlâhî-i Şerîf
91b	Yünus	Bir gice Muhammed'e Çalab'dan indi Burâk Cibril ider ey [h]oca Mi'râc'a oğur seni Hakk	Yünus eydür kim ola bir demde varup gele Yetmiş biñ yıllık yola meger Muştafâ mutlak ³⁶				İlâhî-i Şerîf
92a	Mahlas yok	Sultân-ı kevneyn kabrinden kalkınca Diye benim ümmetlerim nice oldı Za'if ümmetlerim hâli nice oldı Hulle Burâk ile hâzır olınca Diye benim ümmetlerim nice oldı Za'if ümmetlerim hâli nice oldı ³⁷	Habîbim secdeden kaldır başımı Ağıtma gözinden kanlı yaşını Bağışladım ümmetiniñ suçunu Diye benim ümmetlerim nice oldı Za'if ümmetlerim hâli nice oldı	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.			İlâhî-i Şerîf

³² Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde: Eyzan.

³³ Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde: Eyzan.

³⁴ Bu İlâhî, Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, Bursalı İsmâil Hakkî, Üsküdarlı Hakkî ve Kemahlı İbrâhîm Hakkî dîvânlarında ve Erzurumlu İbrâhîm Hakkî'nin *Ma'rifetnâme*'sinde bulunamamıştır. bk. *Erzurumlu İbrâhîm Hakkî Dîvân*, (haz. Numan Külekçi ve Turgut Karabey), Atatürk Ün. Yay., Erzurum, 1997. bk. Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, *Ma'rifetnâme*, (haz. Faruk Meyan), Veli Yay., İstanbul, 1981. bk. M. Murat Yurtsever, *Bursalı İsmâil Hakkî Dîvânı*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Bursa: 1990. bk. Arzu Yıldırım, *Üsküdarlı Hakkî Bey Dîvânı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: 2006. bk. Necla Türkyılmaz, *Kemahlı İbrâhîm Hakkî ve Dîvânı*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Uşak: 2014.

³⁵ doğdı Muhammed: Eyzan.

³⁶ *Yünus Emre Dîvânı*'nda 15 beyit olan bu şiir *Mecmû'a*'da 12 beyit olarak kaydedilmiştir. bk. *Yünus Emre Dîvânı* (haz. Mustafa Tatçı), s. 105, şiir: 134.

³⁷ Diye benim ümmetlerim nice oldı

92b	Yünus	Şehrden bir şehre vardım Serâyı gül eṭrâfi gül İllallah hū hū Serâyı gül eṭrâfi gül ‘Aşq Allāh hū	Yünus eydür yemeni gül ‘Aşq Allāh hū ³⁸ Çayırı gül çemeni gül	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.			İlāhî-i Şerîf
93a	Kemter(?)	Dil ü cān hiç karar etmez tecellî eyle yâ Allāh Eşiginden firār etmez tecellî eyle yâ Mevlā	Çün ‘aşıkdur sana Ya‘kūb yüzün göster eyā maḥbūb Gene sensin sana maṭlūb tecellî eyle yâ Allāh	Gazel/5		Mefā‘ilün Mefā‘ilün Mefā‘ilün Mefā‘ilün	İlāhî-i Şerîf
93b	Şıdkî	Nūr cemālî Ḥaqq’ın vişālî Eyler tecellî dil olsa hālî Dā’im dā’im dā’im hū	Gönlünde Şıdkî yaq nār-ı ‘aşkı Zıkr eyle Ḥaqq’ı rüz leyālî	Güfte şeklinde olduğu için nazım şekli verilemedi.			İlāhî-i Şerîf
93b	Zâkirî	Esîr-i nefis-i emmāre ‘aceb bed-hāl bed-kārim Tükendi müddet-i ‘ömrüm hevā ile henüz yārim Giderim zād-ı rāhım yok ne yüzle sana vara[yı]m Esirge kapuna geldim didin yâ Rabbi Gaffārım Seniñ kapun durur iken varuben kime yalvaram	Çulundur Zâkirî mücrim seniñ ey vāḥid ü dānā Seniñ tevḥîdini söyler hevā ile henüz ammā Ne cürm etdimse ‘afv eyle sana şirk etmedim ḥāşā Esirge kapuna geldim didin yâ Rabbi Gaffārım Seniñ kapun durur iken varuben kime yalvaram ³⁹	Muhammes /4		Mefā‘ilün Mefā‘ilün Mefā‘ilün Mefā‘ilün	<i>Münācāt</i>
94b	Şeyḥ Cemālî	Tā ezelden sen benimle ‘ahd [ü] peymān eylediñ Gösterüp ol ḥüb cemālî yana pinhān eylediñ	Şeyḥ Cemālî ağlamağdan gözlerine qan tolar Yeri gögi ‘Arş’ı Kürs’i dūsta seyrān eylediñ ⁴⁰	Gazel/5		Fā‘ilātün Fā‘ilātün Fā‘ilātün Fā‘ilün	İlāhî-i Şerîf

Zā‘if ümmetlerim hālî nice oldu: Eyzan.

³⁸ ‘Aşq Allāh hū: Eyzan.

³⁹ *Esâsî Mecmû‘ası*’nda 4 bend olarak kaydedilen bu muhammes Bursa İnebey Kütüphanesi *Ulucami 2708 Numaralı Mecmû‘a-i Eş‘âr*’da 5 bend olarak kaydedilmiştir. *bk.* Süleyman Eroğlu, “Mutasavvıf, Bestekâr Bir Şair: Zâkirî Hasan Efendi ve Yayınlanmamış Şiirleri”, *Turkish Studies*, Volume 9/12 Fall 2014, s. 252.

⁴⁰ Bu gazel taradığımız Cemālî dîvânlarında bulunamamıştır. *bk.* Nihal Nomer Karaman, *Cemālî ve Dîvânı’nın Tenkidli Metni*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul: 1988. *bk.* İ. Çetin Derdiyok, *Cemālî Dîvânı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Adana: 1988.

94b	Faz İ	Vire mi derd şanem derdime viremi Vaqtdür gün-be-gün artar yüregimiñ elemi	Fazlıyā māhı dilerseñ yüzünü dergāha tüt Hāşā ki maħrūm kıya çokdur Hudā'nıñ keremi ⁴¹	Gazel/5		Fā'īlātün Fā'īlātün Fā'īlātün Fā'īlün
-----	-------	-------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------	--	------------------------------------------------

5. [ESÂSÎ MECMŪ'ASÎ]

İlāhî-i Şerîf

[81b]

1

[Fā'īlātün Fā'īlātün Fā'īlün]

Ey Hudā'dan luḫ u ihsān isteyen

Mevlūd-i pāk-i Resūlu'llāh'a gel

Cennet içre hūr ğilmān isteyen

Meclis-i pāk-i Hābību'llāh'a gel

Na't-i pākin cān u dilden dinleyen

Maḫz-ı nūr-ı Hāḫḫ'dur ol zāt-ı ḫasen

Oldıgınca dünyāda şāğ u esen

Meclis-i pāk-i Hābību'llāh'a gel⁴²

Ol Resūl'ün toğduğı şeb bī-gümān

Kara Fazlî Dîvânı 'nda ve *Kutup (Seyyid) Osman Fazlî Dîvânı* 'nda bu beyte rastlayamadık. *bk.* Mustafa Özkat, *Kara Fazlî'nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: 2005. *bk.* Kadri Erdem, *Kutup (Seyyid) Osman Fazlî Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: 2008.

Esâsî Mecmū'asî'ndaki bu gazelin 4. beytinin ikinci mısrası ile 5. beytinin ilk mısrasının birleştirilmesi ve nüsha farklılaşması şeklinde ortaya çıkan bir beyte doktora çalışmamız esnasında *Tufeylū Menākıbi'l-Kibâri'l-Mevlevî Fî-Menkabeti Hazreti'ş-Şeyhi's-Sâkıbi'l-Ma'nevî* de (s. 266) tesadüf etmiştik:

Fazlî sen māhı dilerseñ yüzüñi göklere tüt

Kāfirün vire murādıñ ya benüm virmeye mi?

bk. Arif Edip Aksoy, *Tufeylū Menākıbi'l-Kibâri'l-Mevlevî Fî-Menkabeti Hazreti'ş-Şeyhi's-Sâkıbi'l-Ma'nevî (İnceleme, Tenkitli Metin)*, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Sivas: 2018.

⁴² Meclis-i pāk-i Hābību'llāh'a gel: Eyzan.

Leyle-i Ƙadre müşābihdir hemān
 Bulmağ isterseñ cehennemden emān
 Meclis-i pāk-i Ḥabību'llāh'a gel⁴³

Fikr idüp dünyādan elbet göçmegi
 Cenneti āhir şırātdan geçmegi
 Ḥavz-ı Kevşer'den dilerseñ içmegi
 Meclis-i pāk-i Ḥabību'llāh'a gel⁴⁴ [82a]

Meclis-i mevlūda ey **Vālī** müdām
 Ol Resūl'e vir şalavātla selām
 Cennet-i a'lāda isteyen mağām
 Meclis-i pāk-i Ḥabību'llāh'a gel⁴⁵

İlāhī-i Şerīf

2

[Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün Müstef'ilün]

Ey enbiyālar serveri ey evliyālar rehberi
 Ey ins ü cin peygamberi ehlen ve sehlen merḥabā

Yā merḥabā Mücte *bā* toğdı ci *hāna* nūr Muştafā

Allāhü ekber şānühü sübhānehü sulṭānehü
*Ƙad cā'enā [b]ür[hā]nehü*⁴⁷ ehlen ve sehlen merḥabā⁴⁸

⁴³ Meclis-i pāk-i Ḥabību'llāh'a gel: Eyzan.

⁴⁴ Meclis-i pāk-i Ḥabību'llāh'a gel: Eyzan.

⁴⁵ Meclis-i pāk-i Ḥabību'llāh'a gel: Eyzan.

⁴⁶ Taradığımız *Vālī Dīvānı*'nda murabba şeklinde herhangi bir şiir bulunmamaktadır. Bu murabba Vālī mahlaslı başka bir şaire ait olabilir yahut Vālī'nin *Dīvānı*'ni dışında kalan bir murabbasıdır. bk. *Vālī Dīvānı* (haz. Hanife Koncu), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul: 1998.

⁴⁷ Onun delili bize geldi.

⁴⁸ Ehlen ve sehlen merḥabā: Eyzan.

Cümle nebîler geldiler pâyına yüzler sürdiler
Hakk'ı seniñle buldılar ehlen ve sehlen merhabâ⁴⁹

Peygamber idin ol zamân yok idi 'âlemden nişân
Kurbân sana baş ile cân ehlen ve sehlen merhabâ⁵⁰

Yûnus cemâliñ görelî pâyına yüzler süreli
Hakk'ı seniñle bulalı ehlen ve sehlen merhabâ

Yâ merhebâ yâ Müctebâ toğdı cihâna Muhammed Muştafâ⁵¹
[82b]

[İlâhî-i Şerîf]

3

'Âlemler nûra garğ oldı
Muhammed toğduğı gice
Mü'min münâfık farğ oldı
Ol server toğduğı gice

Muhammed anadan düşdi
Kâfirleriñ 'aqlı şaşdı
Kilîsâlar yire geçdi
Muhammed toğduğı gice⁵²

Muhammed dünyâyâ geldi
Kur'ân Muhammed'e indi
Nûr geldi üstüne kondı
Muhammed toğduğı gice⁵³

⁴⁹ Ehlen ve sehlen merhabâ: Eyzan.

⁵⁰ Ehlen ve sehlen merhabâ: Eyzan.

⁵¹ Mısra vezne uymamaktadır.

⁵² Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

⁵³ Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

Ağlayan oğlân avundu
Emziren ana sevindi
Nice kâfir dîne döndi
Muhammed toğduğı gice⁵⁴

‘Arşîñ nûrı yere indi
Şuyuñ rengi nûra döndi
Hep şusuzlar şuya kandı
Muhammed toğduğı gice⁵⁵

Gökten yire nûr atıldı
Yediler kırka katıldı
Keşîşler dili tutuldu
Muhammed toğduğı gice⁵⁶

Geldi melekler hepüsi
Hoş Muhammed’iñ tapısı
Kıapandı tamu kıapısı
Muhammed toğduğı gice⁵⁷

Gökler kıapısı açıldı
Rağmet şuları şaçıldı
Hulle tonları biçildi
Muhammed toğduğı gice⁵⁸

[83a]

Hûri kıızları geldiler
Ayağına yüz sürdiler

⁵⁴ Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

⁵⁵ Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

⁵⁶ Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

⁵⁷ Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

⁵⁸ Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

Çundağın bile şardılar
Muhammed toğduğı gice⁵⁹

Yünus eydür ey kardaşlar
Akıdalım kanlu yaşlar
Secde kıldı tağ u taşlar
Muhammed toğdu[ğı] gice⁶⁰

İlāhî-i Şerîf

4

‘Aşkıñ ile ‘aşıklar yansun yâ Resûla’llah
İçüp ‘aşkıñ şarâbın kıansun yâ Resûla’llah

‘Āşıkam ol didâra bülbülem şol gülzâra
Seni sevmeyen nâra yansun yâ Resûla’llah

Ol seni seven kişi yoluna virir başı
İki cihân güneşi sensiñ yâ Resûla’llah

Ol seni sevenlere kııl şefâ‘at anlara
Mü’min olan tenlere cânsiñ yâ Resûla’llah

‘Āşık Yünus’uñ cānı ‘ilmi şefâ‘at kâni
‘Ālemlerin sulţānı sensiñ yâ Resûla’llah⁶¹ [83b]

⁵⁹ Muhammed toğduğı gice: Eyzan.

⁶⁰ *Esâsî Mecmû’ası*’nda 10 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Āşık Yünus*’ta 7 dörtlüktür. bk. *Āşık Yünus* (haz. Mustafa Tatçı), s. 142, şiir: 156.

⁶¹ *Yünus Emre Divânı*’nda 6 beyit olan bu şiir *Esâsî Mecmû’ası*’nda 5 beyit olarak kaydedilmiştir. bk. *Yünus Emre Divânı* (haz. Mustafa Tatçı), s. 279, şiir: 344.

[İlāhî-i Şerîf]

5

[Mef'ûlû Mefâ'ilün]

‘Aşkınla cihân yasta
Luţf eyle ‘inâyet kııl
Yâ Allāh hū Mevlā'm hū
Hū hū hū hū illā hū
Derdinle bu cān haste
Luţf eyle ‘inâyet kııl
Yâ Allāh hū Mevlā'm hū
Hū hū hū hū illā hū⁶²

‘Āşıklara ihsān it
Derdlülere dermān it
Vuşlat yolun āsmān it
Luţf eyle ‘inâyet kııl

Yâ Allāh hū Mevlā'm hū
Hū hū hū hū illā hū⁶³

Bülbül gibi pür-zāram
Dā'im durup ağılaram
Ya ben kime yalvaram
Luţf eyle ‘inâyet kııl

⁶² Luţf eyle ‘inâyet kııl
Yâ Allāh hū Mevlā'm hū
Hū hū hū hū illā hū: Eyzan.

⁶³ ‘inâyet kııl
Yâ Allāh hū Mevlā'm hū
Hū hū hū hū illā hū: Eyzan.

Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû
Hû hû hû hû illâ hû⁶⁴

Ey rahmeti bol rahmân
Başıma cihân zindân
Uçarsa kafesden cân
Luţf eyle 'inâyet kı1

Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû
Hû hû hû hû illâ hû⁶⁵

Rahmân u Raĥîm'imsiñ
Ġufrân u Kerîm'imsiñ
Sulţân-ı 'Azîm'imsiñ
Luţf eyle 'inâyet kı1

Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû
Hû hû hû hû illâ hû⁶⁶

Bîçâreleri yâd it
Vîrân dilim âbâd it
Nûrî ħulumı şâd it
Luţf eyle 'inâyet kı1⁶⁷

⁶⁴ 'inâyet kı1

Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû
Hû hû hû hû illâ hû: Eyzan.

⁶⁵ eyle 'inâyet kı1

Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû
Hû hû hû hû illâ hû: Eyzan.

⁶⁶ 'inâyet kı1

Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû
Hû hû hû hû illâ hû: Eyzan.

⁶⁷ *Esâsî Mecmû'ası*'nda 6 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Abdülâhad Nûrî Dîvânı*'nda 7 dörtlüktür.

Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû

Hû hû hû hû illâ hû

[84a]

İlâhî-i Şerîf

6

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

Gelmişem vaḥdet ilinden 'aşkıla cihāna men

İçmişem cām-ı ezelden olmuşam mestāne men

*Rabbenā yâ Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*⁶⁸

Çünkü *Keremnā benī ādem*⁶⁹ didi *Qur'an*'da Ḥaḫḫ

Āyīne-veş şüret oldum cismile ol cāna men

*Rabbenā yâ Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*⁷⁰

Çün ezelden dest-i ḫudret bunı yazdı başıma

Anıñ içün yoḫ ḫarārım düşmüşem cevlāna men

*Rabbenā yâ Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*⁷¹

Gönlüme nūr-ı tecellî düst cemālinden toḡar

Şem'ine pervāne oldum 'aşḫa yana yana men

*Rabbenā yâ Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*⁷²

Ey Sinānī 'aşḫ maḫām-ı ser-rızā-ı Ḥaḫḫ'durur

Pādişāhıñ ḫarşusunda durmuşam dīvāna men

“Yâ Allâh hû Mevlâ'm hû

Hû hû hû hû illâ hû” bölümleri *Abdülahad Nûrî Dîvânı* nda yazılmamıştır. *Abdülahad Nûrî Dîvânı* nda bu manzumenin Hüseyinî ve Acem makamlarında bestelendiği ifade edilmiştir. bk. s. 294, 4 numaralı dipnot. bk. *Abdülahad Nûrî Dîvânı* (haz. Hüseyin Akkaya), s. 294, şiir: 80.

⁶⁸ Rabbimiz ey Rabbimiz bizi bağışla ve bize acı.

⁶⁹ (Andolsun) biz insân oğluna (güzel biçim, mizaç ve akli kabiliyetler vermek suretiyle) çok ikram ettik. *Kur'an-ı Kerîm*, İsrâ, 17/70.

⁷⁰ *Rabbenā yâ Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*: Eyzan.

⁷¹ *Rabbenā yâ Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*: Eyzan.

⁷² *Rabbenā yâ Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*: Eyzan.

*Rabbenā yā Rabbenā fağfir lenā verḥam lenā*⁷³ [84b]

İlāhî-i Şerîf

7

[Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün]

Dil ü cân hiç karar etmez tecellî eyle yâ Allâh

Eşiginden firâr etmez tecellî eyle yâ Allâh

Çü benden mürğ-i cân göçdi kanad açup sana uçdı

İlâhî gayrıdan geçdi tecellî eyle yâ Allâh⁷⁴

Nider 'âşık hayâlâtı nider ma'sûk ma'kâlâtı

Cemâлиндür münâcâtı tecellî eyle yâ Allâh⁷⁵

İdüp dil hânesin hayrân daḥı Ken'ân ilin seyrân

Қılıpsuñ Yūsuf'ı sulṭân tecellî eyle yâ Allâh⁷⁶

Çün 'âşıkdur sana Ya'kûb yüzün göster eyâ maḥbûb

Gene sensin sana maṭlûb tecellî eyle yâ Allâh⁷⁷

⁷³ Sinânî mahlaslı bir şairin henüz divânına tesadüf edilememiştir. *Pervâne Bey Mecmû'ası*'nda Sinoblu Sinânî ve Kâtib Sinânî olmak üzere en az iki şairden bahsedilse de buradaki 47 nazire arasında *Esâsî Mecmû'ası*'ndaki şiire rastlanılmamıştır. bk. Kamil Ali Gıynaş, *Pervâne Bey Mecmû'ası*, Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Yozgat: 2013. s. 5170.

Mecma'u'n-Nezâ'ir'de Sinânî mahlaslı şair veya şairlere ait 12 nazire bulunsa da yukarıdaki şiir bu nazireler arasında bulunmamaktadır. bk. M. Fatih Köksal, *Edîmeli Nazmî Mecma'u'n-Nezâ'ir (İnceleme-Tenkîtlî Metin)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara: 2001. s. 3014.

⁷⁴ tecellî eyle yâ Allâh: Eyzan.

⁷⁵ tecellî eyle yâ Allâh: Eyzan.

⁷⁶ tecellî eyle yâ Allâh: Eyzan.

⁷⁷ tecellî eyle yâ Allâh: Eyzan.

İlâhî-i Şerîf

8

Hicrân gicesi peydâ olalı
Bir lahza şabâh olmaz ebedâ
Uyhu gözüme girmez ebedâ
Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ

Gönlüm kuşını benden alalı
Bir lahza şabâh olmaz ebedâ
Uyhu gözüme girmez ebedâ
Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ⁷⁸

Yandı yüregim biryân olalı
Hakk'ın âteşi giryân olalı
Her işte gönül hayrân olalı
Bir lahza şabâh olmaz ebedâ
Uyhu gözüme girmez ebedâ
Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ⁷⁹

[85a]

Yandı yüregim ağlayamazam
Ben bunda mekân bağlayamazam
Gönül kuşımı egleyemezem
Bir lahza şabâh olmaz ebedâ
Uyhu gözüme girmez ebedâ
Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ⁸⁰

⁷⁸ Bir lahza şabâh olmaz ebedâ
Uyhu gözüme girmez ebedâ
Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ: Eyzan.

⁷⁹ Bir lahza şabâh olmaz ebedâ
Uyhu gözüme girmez ebedâ
Gönlüm tesellî bulmaz ebedâ: Eyzan.

⁸⁰ Bir lahza şabâh olmaz ebedâ
Uyhu gözüme girmez ebedâ

Şolmaz tâzedür cennet gülleri
Ġāyet güzeldür Ḥaḫḫ'ın yolları
Mestāne gezer ābdāl ḫulları
Bir laḫza şabāḫ olmaz ebedā
Uyḫu gözūme girmez ebedā
Gönlüm tesellī bulmaz ebedā⁸¹
Ey Rabbi Raḫīm yā Rabbi Kerīm
Uğruna fedā olsun bu cān benim
Gönlüm perīşān yoḫdur ḫarārım
Bir laḫza şabāḫ olmaz ebedā
Uyḫu gözūme girmez ebedā
Gönlüm tesellī bulmaz ebedā⁸²

Rabbim ḫaberiñ kimden alayım
Bir kāmīl bulup yolun şorayım
Yoḫdur mekānıñ ḫande bulayım
Bir laḫza şabāḫ olmaz ebedā
Uyḫu gözūme girmez ebedā
Gönlüm tesellī bulmaz ebedā

İlāhī-i Şerīf

9

[Mefā'ılün Mefā'ılün Mefā'ılün Mefā'ılün]

Dilerem derdile senden tecellī eyle yā Allāh
Geçerdim şevḫile cāndan tecellī eyle yā Mevlā

Gönlüm tesellī bulmaz ebedā: Eyzan.

⁸¹ Bir laḫza şabāḫ olmaz ebedā

Uyḫu gözūme girmez ebedā

Gönlüm tesellī bulmaz ebedā: Eyzan.

⁸² Bir laḫza şabāḫ olmaz ebedā

Uyḫu gözūme girmez ebedā

Gönlüm tesellī bulmaz ebedā: Eyzan.

Dil-hānesin pür-nūr eyle gönül mülkin ma'mūr eyle
Yūsuf gibi mesrūr eyle tecellī eyle yā Allāh⁸³ [85b]

‘Āşık-ı bî-çāre Kemter eyā Allāh seni ister
Cemāliñ mürğını göster tecellī eyle yā Allāh⁸⁴

İlāhī-i Şerīf

10

[Mef'ülü Mefā'ılün Mef'ülü Mefā'ılün]⁸⁵

Uyan gözün aç durma İmānım yalvar güzel Allāh'a yalvar
ğani Mevlā'ya

Yoldan gözün ayırma İmānım yalvar güzel Allāh'a yalvar
ğani Mevlā'ya⁸⁶

Bir gün bu gözün görmez İmānım hem kulağıñ işitmez
Bu fırsat ele girmez İmānım yalvar güzel Allāh'a yalvar ğani
Mevlā'ya⁸⁷

Şağlığı ğanīmet bil İmānım her sā'ati ni'met bil
Gizlice 'ibādet kıl İmānım yalvar güzel Allāh'a yalvar ğani
Mevlā'ya⁸⁸

Allāh'ın adın yād it İmānım cānla dili şād it
Bülbül gibi feryād it İmānım yalvar güzel Allāh'a yalvar ğani
Mevlā'ya⁸⁹

⁸³ tecellī eyle yā Allāh: Eyzan.

⁸⁴ Mevlā.

⁸⁵ İlāhī'nin *Niyâzî-i Mısrî Dîvânı*'ndaki vezni. bk. *Niyâzî-i Mısrî Dîvânı (haz. Mustafa Tatcı)*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2014, s. 520, şiir: 159.

⁸⁶ Yalvar güzel Allāh'a yalvar ğani Mevlā'ya: Eyzan.

⁸⁷ Yalvar güzel Allāh'a yalvar ğani Mevlā'ya: Eyzan.

⁸⁸ Yalvar güzel Allāh'a yalvar ğani Mevlā'ya: Eyzan.

⁸⁹ Yalvar güzel Allāh'a yalvar ğani Mevlā'ya: Eyzan.

Her gicede kâ'im ol îmânım gündüzleri şâ'im ol
Zikrin ile dâ'im ol îmânım yalvar güzel Allâh'a yalvar ğanî
Mevlâ'ya⁹⁰

Gel imdi Niyâzî'yle⁹¹ îmânım dergâha âgâz eyle
Hâcâtını 'arz eyle îmânım yalvar güzel Allâh'a yalvar ğanî
Mevlâ'ya⁹² [86a]

İlâhî-i Şerîf

11

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

Gene urdı bu sñeme dürlü dürlü yâreler
Hiç tabîbler kılmaz ana düst ne devâ çâreler⁹³

İlâ düst vişâli olur ana dermân-ı tabîb
Andan özge her ne ursam düst bu sînem yâreler⁹⁴

'İlmine mağrûr olanlar kaldı 'aşkıdan bî-naşîb
'Âşıkun bir lem'asına irmez ol bî-çâreler

⁹⁰ Yalvar güzel Allâh'a yalvar ğanî Mevlâ'ya: Eyzan.

⁹¹ *Esâsî Mecmû'ası*'nda "niyâz eyle" şeklinde tahrir edilen bu kısım *Niyâzî-i Mısrî Dîvânî*'nda "Niyâzî'yle" şeklinde yazılmıştır. Makta beyti olması yönüyle metin tamiri uygulanmıştır. *age.*, s. 520.

⁹² *Niyâzî-i Mısrî Dîvânî*'nda 9 beyit şeklinde kaydedilen bu ilâhî *Esâsî Mecmû'ası*'nda 6 beyit olarak tahrir edilmiştir. *Mecmû'a*'da 5. 6. ve 7. beyitler yoktur. *Niyâzî-i Mısrî Dîvânî*'ndan farklı olarak *Esâsî Mecmû'ası*'nda bu manzumeye güfte/beste formunun göstergesi olan "îmânım" ve "yalvar ğanî Mevlâ'ya" ifadelerinin dahil olduğu görülmektedir.

⁹³ Gene urdı bu sîneme dürlü dürlü yâreler

Hiç tabîbler kılmaz ana düst ne devâ *ne* çâreler

Beyitteki *ne* kelimesi vezne uymadığı için metin tamiri gereği çıkarılmıştır.

⁹⁴ İlâ düst vişâli olur ana dermân-ı tabîb

Andan özge her ne ursam düst bu *sînemi* yâreler

Beyitte *sînemi* kelimesindeki *i* vezne uymadığı için metin tamiri gereği çıkarılmıştır.

Kim ezel güninde şāha maḥrem-i esrār iseñ
Hāldaşumdur sırdaşumdur gelsün ol āvāreler

El tutuşup gidelüm Hakk' dan yana ive ive
Aldamasun bizi bunda iş bu ağ u qaralar⁹⁵

‘Ālīdür ‘aşq meclisi bī-derd olanlar iremez
Gönli bī-derdün katıdır şöyle seng-i ḥāreler

‘Āşık-ı şūrīdeler şūrīde şeydā oluben
Taş gibi gönülleri ruğan mīma döndüreler

Derd-i düstıla hemīşe teşne-dil olanları
Vaşl-ı düstuñ şerbetiyle dā'imā şuvaralar

Eşrefoğlu Rūm⁷ ye şorarsalar düst kandadır
Diye yir gök ‘Arş [u] Kürs toptolu[dur] her aralar

İlā görmez anı bu ten gözi cān gözi gerek
Cān gözün açmağa bir mürşid katına varalar [86b]

12

[Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilün]

Qande bir dīvāne görsem kimdir ol ābdālıdur
Āteş-i şem'-i çerāğa kim yanar ābdālıdur

⁹⁵ El tutuşup gidelüm Hakk' dan yana ive ive

Aldatmasun bizi bunda iş bu ağ u qaralar

Beyitte aldatmasun kelimesindeki *t* vezne uymadığı için metin tamiri gereği çıkarılmıştır.

Şāhımız oldu Muḥammed pīrimiz oldu ‘Alī
Şāhımız sürdi şerī‘at pīrimiz ābdāludur

Şāh Ḥasan nūr-ı İlāhī başımızıñ tācıdır
Şāh Ḥüseyin Kerbelā’da ḳullarıñ ābdāludur

Bir ḳuru üzüm getürdi feyšden ol emr-i Ḥaḳḳ
Didi nidem bir üzümü ḳırḳ vücūd ābdāludur

Cebrā’îl indi Ḥudā’dan ol Resŭl’üñ ḳatına
Şerbet ezgil yā Muḥammed cüşneler ābdāludur

Şerbet ezdi nūr-ı Aḥmed ol mübārek elile
Şerbetin içen mübārek *bedenden* ābdāludur⁹⁶

Çün Muḥammed şer‘a girdi düşdi dülbendi anıñ
Dülbendi yırtan kim idi baḳlıyan ābdāludur [87a]

*İlāhī-i Şerīf*⁹⁷

13

[Müstef‘ilün Müstef‘ilün]

Ey ḫālib-i vaşl-ı Ḥudā
Gel gidelim Ḥaḳḳ’dan yana
Ey ‘āşık-ı nūr-liḳā

⁹⁶ Şerbeti ezdi nūr-ı Aḥmed ol mübārek elile

Şerbetin içen mübārek *bedenden* ābdāludur.

Beyitte *şerbeti* kelimesindeki *i* vezne uymadığı için metin tamiri gereği çıkarılmıştır.

⁹⁷ *Abdūlahad Nūrī Dîvânı*’nda bu manzume için “Der-da‘vet ü irşād-ı sâlikân-ı rāh-ı Hudā” başlığı atılmıştır.

Dîvân’ın farklı nüshalarında bu ilahî, “nevâ-yı sünbüle”, “der-makâm-ı nevâ-yı sünbüle”, “İlâhiyyât-ı Nūrî Efendî makâm-ı sünbüle” isimleriyle de kaydedilmiştir.

bk. Abdūlahad Nūrî Dîvânı (haz. Hüseyin Akkaya), s. 228, şiir: 4, Dipnot 2.

Gel gidelim Hakk’dan yana⁹⁸

‘Aşkıla gel dinle beni
Hakk’a kul it cān u teni
Mevlā’m gönül ister seni
Gel gidelim Hakk’dan yana⁹⁹

Ey mürğ-i bâğ-ı lā-mekān
Ey sırr-ı men kevn ü mekān
Yeriñ degild[ir] bir mekān
Gel gidelim Hakk’dan yana¹⁰⁰

Açıldı vahdet gülleri
Feryād ider bülbülleri
Göründi cānān illeri
Gel gidelim Hakk’dan yana¹⁰¹

Ey mürğ-i bâğ-ı gül-‘izār
Āh iderüm leyl ü nehār
Mevlā’m bize göster dīdār
Gel gidelim Hakk’dan yana¹⁰²¹⁰³

Ey Nūrī gel ‘aşkınla yan
Yolına vir başıla cān
Hakk’ı bulur cāna kıyan

⁹⁸ gel gidelim Hakk’dan yana: Eyzan.

⁹⁹ gel gidelim Hakk’dan yana: Eyzan.

¹⁰⁰ gel gidelim Hakk’dan yana: Eyzan.

¹⁰¹ gel gidelim Hakk’dan yana: Eyzan.

¹⁰² gel gidelim Hakk’dan yana: Eyzan.

¹⁰³ *Esâsî Mecmû‘ası*’nda bulunan bu dörtlük *Abdülahad Nûrî Dîvânı* ‘nda bulunmamaktadır. Dolayısıyla *Esâsî Mecmû‘ası*’nda 6 dörtlük halinde yazılan bu manzume *Abdülahad Nûrî Dîvânı*’nda 5 dörtlük olarak yazılmıştır. *bk. age.*, s. 228.

Gel gidelim Hâḵk'dan yana

İlâhî-i Şerîf

14

Ben bu meclislerde 'ibre[t]ler gördüm îmânım
Uyudum uyandım hep 'ayân gördüm [87b]
Kendimi nûr ile boyanur gördüm îmânım
Muhammed'in kösi çalınur bunda
Ol serverin ismi oqınur dilde

Şol tûrnalar gibi kanad açarlar îmânım
Ḵnadıla halḵa raẖmet şaçarlar
Ḵol ḵola virmişler Hâḵk'a uçarlar
Muhammed'in kösi çalınur bunda
Ol serverin ismi oqınur dilde¹⁰⁴

Yörük degirmenler gibi dönerler îmânım
El ele virmişler Hâḵk'a giderler
Hâḵk'in dîdârını seyrân iderler
Muhammed'in kösi çalınur bunda
Ol serverin ismi oqınur dilde¹⁰⁵

'Âşık Yûnus der ki bunda kalınmaz îmânım
Yollar ḵorqulu gâfil olunmaz
Bu bir gizlü sırrdur 'ayân olunmaz
Muhammed'in kösi çalınur bunda
Ol serv[er]ün ismi doqunur cāna¹⁰⁶ [88a]

¹⁰⁴ Muhammed'in kösi çalınur bunda
Ol serverin ismi oqınur dilde: Eyzan.

¹⁰⁵ Muhammed'in kösi çalınur bunda
Ol serverin ismi oqınur dilde: Eyzan.

¹⁰⁶ *Esâsî Mecmû'ası*'nda 4 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Âşık Yûnus* ta 3 dörtlüktür. bk. *Âşık Yûnus* (haz. Mustafa Tatcı), s. 148, şiir: 165.

İlâhî-i Şerîf

15

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

Nîl ü Ceyhün eyleyüp iki gözün
Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun
Bu firâka toymayup iki gözüm
Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun¹⁰⁷

Şehr-i 'azm açup ol Faḥr-ı cihân
Kıldı bülbül gibi naḳl-i âşyân
Mâtem idüp firḳatinle her zamân
Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun¹⁰⁸

Bend idüp aşḫâbına ol pāk-zât
Şundı ḫūfî dillere ḳand-i nebât
Ağlayup didi ḳarîb oldı vefât
Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun¹⁰⁹

Bezm-i dünyâdan uşandı çün Resûl
Şerbet-i mevti içüp ḳandı Resûl
*İrci*¹¹⁰ bûyuna boyandı Resûl
Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun¹¹¹

[88b]

Çün ecel yeli ese bâğ-ı dile
Derdile 'âşıkların bağrın dele
Ağla Ḥaḳḳî firḳatile ...

¹⁰⁷ Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun: Eyzan.

¹⁰⁸ Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun: Eyzan.

¹⁰⁹ Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun: Eyzan.

¹¹⁰ (Rabbine) dön!, *Kur'an-ı Kerim*, Fecr, 89/28.

¹¹¹ Ağlasun 'âşık olanlar ağlasun: Eyzan.

Ağlasun şâdık olanlar ağlasun¹¹²

İlâhî-i Şerîf

16

Şehîdleriñ ser-çeşmesi
Enbiyâniñ bağı başı
Evliyâniñ gözi yaşı
Hasan ile Hüseyin'dür

Haqq lâ-ilâhe illâllah
Hû lâ-ilâhe illâllah

Kerbelâniñ yazıları
Şehîd olmuş gâzileri
Fâtıma ananıñ kuzuları
Hasan ile Hüseyin'dür¹¹³

Kerbelâ'nıñ tâ içinde
Nûr-ı balkır siyâh saçında
Yatanlar al kan içinde
Hasan ile Hüseyin'dür¹¹⁴
Kerbelâ'da döne döne

¹¹² Bu İlâhî, Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, Bursalı İsmâîl Hakkî, Üsküdarlı Hakkî ve Kemahlı İbrâhîm Hakkî divânlarında bulunamamıştır. *bk. Erzurumlu İbrâhîm Hakkî Divânı*, (haz. Numan Külekçi ve Turgut Karabey), Atatürk Ün. Yay., Erzurum, 1997. *bk. Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, Ma'rifetnâme*, (haz. Faruk Meyan), Veli Yay., İstanbul, 1981. *bk. M. Murat Yurtsever, Bursalı İsmâîl Hakkî Divânı*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Bursa: 1990. *bk. Arzu Yıldırım, Üsküdarlı Hakkî Bey Divânı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: 2006. *bk. Necla Türkyılmaz, Kemahlı İbrâhîm Hakkî ve Divânı*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Uşak: 2014.

¹¹³ Hasan ile Hüseyin'dür
Haqq lâ-ilâhe illâllah

Hû lâ-ilâhe illâllah: Eyzan.

¹¹⁴ Hasan ile Hüseyin'dür

Haqq lâ-ilâhe illâllah

Hû lâ-ilâhe illâllah: Eyzan.

Ağlaşanlar yana yana
Şu içmeyen çana çana
Hasan ile Hüseyin'dür¹¹⁵¹¹⁶

Hzret-i 'Alî babaları
Muhammed'dür dedeleri [89a]
Haşrin körpe kupaları¹¹⁷
Hasan ile Hüseyin'dür¹¹⁸

Dedesiyle bile varan
Kevşer ırmağında duran
Şusuz ümmete şu viren
Hasan ile Hüseyin'dür¹¹⁹

Yûnus eydür cihân fânî
Bizden evvel gelen çanı
Her şehîdleriñ sultânı
Hasan ile Hüseyin'dür

Haqq lâ-ilâhe illâllah
Hü lâ-ilâhe illâllah¹²⁰

¹¹⁵ Hasan ile Hüseyin'dür

Haqq lâ-ilâhe illâllah

Hü lâ-ilâhe illâllah: Eyzan.

¹¹⁶ Bu dörtlük *Âşık Yûnus*'ta bulunmamaktadır. bk. *Âşık Yûnus* (haz. Mustafa Tatcı), s. 53, şiir: 45.

¹¹⁷ *Âşık Yûnus*'ta "küpeleri".

¹¹⁸ Hasan ile Hüseyin'dür

Haqq lâ-ilâhe illâllah

Hü lâ-ilâhe illâllah: Eyzan.

¹¹⁹ Hasan ile Hüseyin'dür

Haqq lâ-ilâhe illâllah

Hü lâ-ilâhe illâllah: Eyzan.

¹²⁰ *Esâsî Mecmû'ası*'nda 7 dörtlük olarak kaydedilen bu şiir *Âşık Yûnus*'ta 9 dörtlüktür. bk. *Âşık Yûnus* (haz. Mustafa Tatcı), s. 53, şiir: 45.

İlâhî-i Mâtem

17

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

Ey şehîd-i Kerbelâ'ya ağlayan
 Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün
 Āteş-i hicrinle sîne tağlayan
 Yaslı mâtemdür Muḥarrem'dür bugün

Sînde serde gerekdir dâğ ola
 Kanlu yaşlar dîden ırmağ ola
 Ger dilerseñ menzilüñ uçmağ ola
 Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün¹²¹ [89b]

Gice gündüz ey Muḥammed ümmeti
 İdelüm cān-ı yezîd'e la'neti
 Dir iseñ ger ire Ḥaḳḳ'ın raḥmeti
 Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün¹²²

Kimdür ol şâh-ı şehîd-i Kerbelâ
 Nūr-ı çeşm-i Murtażâ Āl-i 'Abâ
 Cedd-i pākîdür Muḥammed Muştafâ
 Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün¹²³

Her seḫer şanma dökülen şebnemi
 Anda kan ağlar felekler ol demi
 'Ālemi tıtdı Ḥüseyn'in mâtemi
 Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün¹²⁴

¹²¹ Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün: Eyzan.

¹²² Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün: Eyzan.

¹²³ Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün: Eyzan.

¹²⁴ Ağla mâtemdür Muḥarrem'dür bugün: Eyzan.

Çār-yārile Muḥammed ey sa‘îd
 Oldılar tesmîm-i zehrile şehîd
 Hâ’inin raḥm etmeyüp bunca ‘anîd
 Ağla mâtemdür Muḥarrem’dür bugün¹²⁵

Ey Sezâ’î bilmiş ol şâh Hüseyn [90a]
 Anı sevmek cümleye farz-ı ‘ayn
 ...¹²⁶
 Ağla mâtemdür Muḥarrem’dür bugün

*İlâhî-i Şerîf*²⁷

18

[Mef‘ülü Mefâ‘ilün Mef‘ülü Mefâ‘ilün]¹²⁸

¹²⁵ Ağla mâtemdür Muḥarrem’dür bugün: Eyzan.

¹²⁶ Bu mısra unutulmuş.

¹²⁷ Manzumelerin dîvânlardaki nazım şekli, vezin, kafiye ve imlâsı ile *Esâsî Mecmû‘ası*’nın özellikle “güfte mecmû‘ası” özelliği taşıyan şiirlerindeki nazım şekilleri, vezin, kafiye ve imlâ arasında bariz farklar vardır. Bu farklar nüsha farklılığı olarak da düşünülebileceği gibi “güfte mecmû‘ası”nın karakteristik özelliği olarak da görülebilir. *Esâsî Mecmû‘ası*’nda bir güfte olarak kaydedilen Nûrî’nin yukarıdaki *İlâhî*’si *Abdülahad Nûrî Dîvânı*’nda klasik Türk edebiyatının nazım şekli, vezin ve kafiye kaidelerine sıkıca bağlı bir şekilde yazılmışken *Esâsî Mecmû‘ası*’nda nazım şekli, vezni ve kafiyesi sorunlu bir hal almıştır. Zira güfte içinde tekrarlanan cümleler veya kelimeler manzumenin vezni ve kafiyesini bozmuş nazım şeklini de tespit edilemez veya ancak işin ehli olanlarca tespit edilebilir bir yere konumlandırılmıştır. Bir manzumenin *Esâsî Mecmû‘ası*’ndaki güfte formu ile *Dîvân*’daki manzume şeklinin daha iyi anlaşılabilmesi için yukarıdaki güftenin *Abdülahad Nûrî Dîvânı*’ndaki yalın manzume şeklini örnek olarak aşağıya alıyoruz:

Mef‘ülü Mefâ‘ilün Mef‘ülü Mefâ‘ilün

Yanmağdan uşanmazam pervâne miyem bilmem
 Hiç şonunı şaymazam dîvâne miyem bilmem
 Her şâm u seher zârum güş eylemez ol yârum
 Bağmaz bana hünkârum bigâne miyem bilmem
 Dil-ḥâne ḥarâb oldu yıkıldı türâb oldu
 Her cânibi bâb oldu vîrâne miyem bilmem
 Qalbümde ocağum var bu sînede dâğum var
 Ateşde turağum var hep yana miyam bilmem
 Bulup dem-i eşyâlı gül vire mi dil şâhı
 Bu dünyâda ben dağı uslana miyam bilmem
 Nûrî dem-i dehşetde baḥr-ı gam-ı fûrkatde
 Ka’r-ı yem-i hayretde dür-dâne miyem bilmem

bk. Abdülahad Nûrî Dîvânı (haz. Hüseyin Akkaya), s. 300, şiir: 86.

¹²⁸ Manzumenin *Abdülahad Nûrî Dîvânı*’ndaki vezni. *bk. age.*, s. 300.

Yanmağdan uşanmazam Mevlâ'm pervâne miyem bilmem
pervâne miyem bilmem

Hiç şonunu şaymazam Mevlâ'm dīvâne miyem bilmem

Her şâm u seher zâram Mevlâ'm güş eylemez ol yârim
Bağmaz bana hünkârım Mevlâ'm bigâne miyem bilmem
bilmem

Qalbinde ocağım var Mevlâ'm bu sinede dâğım var
Âteşde durağım var Mevlâ'm hep yana miyam bilmem

Dil-hâne harâb oldu Mevlâ'm her cânibi bâb oldu
Yıkıldı türâb oldu Mevlâ'm vîrâne miyem bilmem

Nürî dem-i dehşetde Mevlâ'm baħr-ı ğam-ı firkatde
Qalayam mı firkatde Mevlâ'm dūr-dâne miyem bilmem

İlâhî-i Şerîf

19

[Mefâ'îlün Mefâ'îlün Fe'ülün]

Seherlerde eser bād-ı tecellî

Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde

Seherde bahş olur ihsân-ı küllî

Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde¹²⁹ [90b]

Ṭarîkat bābına girmek dilerseñ

Ḥaķîkāt güllerin dirmek dilerseñ

Cinân-ı hâzreti görmek dilerseñ

¹²⁹ Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde: Eyzan.

Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde¹³⁰

Seherdür ehl-i aşkuñ cilve-gâhı
Seherdür ehl-i derdüñ vaqt-gâhı
Seherdür cümle vaqtüñ pādşâhı
Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde¹³¹

Yuyanlar çeşm-i nergisde bu hâbı
Seherlerde göreler mâhtâbı
Gözün aç Hakkî'dan işit cevâbı
Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde¹³²¹³³

İlâhî-i Şerîf

20

[Mefâ'ilün Mefâ'ilün Fe'ülün]

Bilün ey aşıkân doğdı Muhammed
Olalum şadmân doğdı Muhammed

Gökden münâ dâler nidâ eyledi
Bezensün hoş cinân doğdı Muhammed¹³⁴

¹³⁰ Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde: Eyzan.

¹³¹ Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde: Eyzan.

¹³² Uyan ey gözlerim vaqt-i seherde: Eyzan.

¹³³ Bu İlâhî, Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, Bursalı İsmâîl Hakkî, Üsküdarlı Hakkî ve Kemahlı İbrâhîm Hakkî divânlarında ve Erzurumlu İbrâhîm Hakkî'nin *Ma'rifetnâme*'sinde bulunamamıştır. bk. *Erzurumlu İbrâhîm Hakkî Divânı*, (haz. Numan Külekçi ve Turgut Karabey), Atatürk Üniv. Yay., Erzurum, 1997. bk. Erzurumlu İbrâhîm Hakkî, *Ma'rifetnâme*, (haz. Faruk Meyan), Veli Yay., İstanbul, 1981. bk. M. Murat Yurtsever, *Bursalı İsmâîl Hakkî Divânı*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Bursa: 1990. bk. Arzu Yıldırım, *Üsküdarlı Hakkî Bey Divânı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: 2006. bk. Necla Türkyılmaz, *Kemahlı İbrâhîm Hakkî ve Divânı*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Uşak: 2014.

¹³⁴ doğdı Muhammed: Eyzan.

Ye[ş]il kuşlar hevâ yüzün tamâmın
Bürüdiler hemân doğdı Muḥammed¹³⁵

Cebrâ'îl yer yüzüne indi ol zamân
Buyurdı bes 'ayân doğdı Muḥammed¹³⁶

Çağırıp zâr ider dir idi şeytân
Meded âhi'l-firâk doğdı Muḥammed¹³⁷

Münevver eyledi şark-ğarb-ı 'âlem
Be-ğurş-ı âsmân doğdı Muḥammed¹³⁸

Halîme kılını 'afv eyle yâ Rabb
Ki söyler dâ'imâ doğdı Muḥammed¹³⁹

İlâhî-i Şerîf

[91a]

21

Ḥaqq te'âlâ Cebrâ'îl'e gelsün Muḥammed'üm dimiş
Çeküp Burâk'ı önüne binsün Muḥammed'üm dimiş

Cebrâ'îl Burâk'ı yeder uçan kuşdan katı gider
Şol yalan dünyâi nider gelsün Muḥammed'üm dimiş

Yakın etdüm ırakları kabûl etdüm dilekleri
Yeşil tonlu melekleri görsün Muḥammed'üm dimiş

¹³⁵ doğdı Muḥammed: Eyzan.

¹³⁶ doğdı Muḥammed: Eyzan.

¹³⁷ doğdı Muḥammed: Eyzan.

¹³⁸ doğdı Muḥammed: Eyzan.

¹³⁹ doğdı Muḥammed: Eyzan.

Göklere kapısını açdum hülle tonlarını biçdüm
Bu 'âleme rahmet saçdum giysün Muhammed'[üm] dimiş

Cennet kapısını açsun hem 'arşımı seyrân etsün
*Şerāben taḥūran*¹⁴⁰ içsün kınsun Muhammed'üm dimiş

Yūnus söyles sözün başı durmaz aḳar gözi yaşı
Cümle peygamberler başı olsun Muhammed'üm dimiş

İlāhî-i Şerîf

[91b]

22

Bir gice Muhammed'e Çalab'dan indi Burāk
Cibril ider ey [h]oca Mi'rāc'a oḳur seni Hāḳḳ

Uyuma uyandır cānuñ cennet ü didār senüñ
Seni oḳur Sübhān'uñ yā Muhammed kıll yaraḳ

Durdı Mi'rāc ḳaşdına yürüdi ābdestine
Secde kıldı düstuna dimedi yaḳın ırāḳ

Ḳadem bir taşa başdı taş ḳopdı bile vardı
Ḳal ya mübārek didi ḳaldı şöyle mu'allāḳ

Ḥaş eydür gele misüñ bir ḳadem başa misüñ
Resül ider gelürem destür virir ise Hāḳḳ

Göklere ḳaber oldı yer gök şādīlik kıldı
Dirler Muhammed geldi zeyn oldı sekiz uçmaḳ

¹⁴⁰ (Rableri onlara) tertemiz bir içki (içirir). *Kur'ân-ı Kerîm*, İnsân, 76/21.

Çünkü geçdi gökleri ün geldi kim gel beri
Götürdüm perdeleri görgüli dīdāra baḡ

Dīdārum sana ‘ayān gösterdüm bellü beyān
İn Burāḡ’dan ol yayan ‘Arşa yakın varıcaḡ

Feriştehler geldiler Burāḡ’dan indürdiler [92a]
Na‘līn¹⁴¹ döndürdiler bir dem yürüdi yayāḡ¹⁴²

Çün düst düsta buluşdı yüz bin kelām söyleşdi
Ümmetiçün dürüşdi ol dīn serveri ...

Üveys yerinden durdı ‘Arş’a na‘līn döndürdi
Muḡammed anı gördi didi olsun yüzün aḡ

Yūnus eydür kim ola bir demde varup gele
Yetmiş biñ yıllıḡ yola meḡer Muştafā muḡlak¹⁴³

İlāhī-i Şerīf

23

Sulḡān-ı kevneyn ḡabrinden ḡalkınca
Diye benim ümmetlerim nice oldı
Za‘īf ümmetlerim ḡālī nice oldı
ḡulle Burāḡ ile ḡāzır olınca
Diye benim ümmetlerim nice oldı
Za‘īf ümmetlerim ḡālī nice oldı¹⁴⁴

¹⁴¹ Metinde na‘līnūñ.

¹⁴² Metinde yayan.

¹⁴³ *Yūnus Emre Divānı*’nda 15 beyit olan bu şiir *Mecmū‘a*’da 12 beyit olarak kaydedilmiştir.
bk. *Yūnus Emre Divānı* (haz. Mustafa Tatçı), s. 105, şiir: 134.

¹⁴⁴ Diye benim ümmetlerim nice oldı
Za‘īf ümmetlerim ḡālī nice oldı: Eyzan.

Ebübekr 'Ömer 'Osmân geleler
Livā'ü'l-ḥamdı 'Alī'ye vireler
Dört melek ḥulle tâc giydire[ler]
Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu¹⁴⁵

Zebāniler oddan toplar atıştır
Yanında olanlar yanar tutuşur
Ümmet olanlara Muḥammed yetişir
Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu¹⁴⁶

[92b]

Cehennem yürüye ḥalkıñ üstüne
Āteşlerin şaça 'āşî kaşdına
Gelüñ yalvara Tanrı düstuna
Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu¹⁴⁷

Livāı 'Arşıñ altına dikeler
Ḥalkı maḥşerin yerine çekeler
Mübārek gözinden yaşlar dökeler
Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu¹⁴⁸

¹⁴⁵ Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu: Eyzan.

¹⁴⁶ Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu: Eyzan.

¹⁴⁷ Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu: Eyzan.

¹⁴⁸ Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim ḥâli nice oldu: Eyzan.

Ümmetim ümmetim benim za'îf ümmetim
Ümmetsiz gerekmez bana cennetiñ
Bana ümmet olan kıomaz sünnetim
Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim hâli nice oldu¹⁴⁹

Habîbim secdeden kıaldır başını
Akıtmı gözinden kıanlı yaşını
Bağışladım ümmetiniñ şuçunu
Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim hâli nice oldu

İlâhî-i Şerîf

24

Şehrden bir şehre vardım
Serâyı gül eṫrâfi gül
İllallah hū hū
Serâyı gül eṫrâfi gül
‘Aşķ Allāh hū

Güle şordum bu ne hâldür
Gül cevâbı cevâbı gül
‘Aşķ Allāh hū

Gül den dükkânlar kıurarlar
‘Aşķ Allāh hū¹⁵⁰
Gül alurlar gül şatarlar

¹⁴⁹ Diye benim ümmetlerim nice oldu
Za'îf ümmetlerim hâli nice oldu: Eyzan.

¹⁵⁰ ‘Aşķ Allāh hū: Eyzan.

Gülden terāzū tatarlar

Alanı şatanı gül

‘Aşq Allāh hū

Otuz üç yaşında anlar

‘Aşq Allāh hū¹⁵¹

Genci de kocası gül [93a]

Gülden dükkānlar kırarlar

‘Aşq Allāh hū¹⁵²

Güli gülzāra kıatarlar

Gül teferrücün iderler

‘Aşq Allāh hū¹⁵³

‘Ālemi gül şafāşı gül

Gül atarlar gül yederler

‘Aşq Allāh hū¹⁵⁴

Gül serāyına giderler

İllāllah hū hū

Gül serāyına giderler

‘Aşq Allāh hū

Bağları gül bağçası gül

‘Aşq Allāh hū¹⁵⁵

... dağı yolları gül

¹⁵¹ ‘Aşq Allāh hū: Eyzan.

¹⁵² ‘Aşq Allāh hū: Eyzan.

¹⁵³ ‘Aşq Allāh hū: Eyzan.

¹⁵⁴ ‘Aşq Allāh hū: Eyzan.

¹⁵⁵ ‘Aşq Allāh hū: Eyzan.

Degirmeni döner gülden

‘Aşk Allāh hū¹⁵⁶

Un ögür dağı gülden

Argı gül çarhı gülden

Aқан şu ırmağı gülden

İllallah hū hū

Aқан şu ırmağı gülden

‘Aşk Allāh hū

Yūnus eydür yemeni gül

‘Aşk Allāh hū¹⁵⁷

Çayırı gül çemeni gül

İlāhî-i Şerîf

25

[Mefâ‘ilün Mefâ‘ilün Mefâ‘ilün Mefâ‘ilün]

Dil ü cān hiç karar etmez tecellî eyle yâ Allāh

Eşiginden firār etmez tecellî eyle yâ Mevlā

Çü benden murğ-i [c]ān göçdi kanad açup sana uçdı

İlāhî gayrıdan geçdi tecellî eyle yâ Allāh¹⁵⁸

Nider ‘āşık hayālâtı nider ma‘şūq maḳālātı [93b]

Cemālîndür münācātı tecellî eyle yâ Allāh¹⁵⁹

¹⁵⁶ ‘Aşk Allāh hū: Eyzan.

¹⁵⁷ ‘Aşk Allāh hū: Eyzan.

¹⁵⁸ Tecellî eyle yâ Allāh: Eyzan.

¹⁵⁹ Tecellî eyle yâ Allāh: Eyzan.

İdüp dil hānesin hayrān daḥı Ken‘ān ilin seyrān
Kılupsıñ Yūsuf’ı sulṭān tecellī eyle yā Allāh¹⁶⁰

Çün ‘āşıkdur sana Ya‘kūb yüzün göster eyā maḥbūb
Gene sensin sana maḥlūb tecellī eyle yā Allāh

İlāhī-i Şerīf

26

Nūr cemāli Ḥaḫḫ’ıñ vişāli
Eyler tecellī dil olsa ḥāli
Dā’im dā’im dā’im hū

Sālik-i Ḥaḫḫ’suñ rehber dilersūñ
Ḥüseyn ü Ḥasen Muḫammed ‘Alī
Dā’im dā’im dā’im hū¹⁶¹

Kıl şeyḫe ḫizmet vir ḳalbe şafvet
Bulursun elbet bedr-i kemāli

Cānān gerekse vuşlat dilersıñ
Çal ḫiyel-i nefse seyf-i celāli

Gönlünde Şıdḳı yak nār-ı ‘aşkı
Zıkr eyle Ḥaḫḫ’ı rüz leyālī

¹⁶⁰ Tecellī eyle yā Allāh: Eyzan.

¹⁶¹ Dā’im dā’im dā’im hū: Eyzan.

Münâcât

27

[Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün]

Esîr-i nefsi-i emmâre 'aceb bed-ḥâl bed-kârım
 Tükendi müddet-i 'ömrüm hevâ ile henüz yârim [94a]
 Giderim zâd-ı râhım yoḡ ne yüzle sana vara[yı]m
 Esirge ḳapuna geldim didin yâ Rabbi Ğaffârım
 Seniñ ḳapun durur iken varuben kime yalvaram

Seniñ çâr güşede zıkrin ider 'ubbâd [ü] zühhâdîñ
 Kimi aḥfâya maẓhardur kimi cehren ider yâdîñ
 Ne naḡş olur ḥazînenden Ğanî Settâr iken adîñ
 Esirge ḳapuna geldim didin yâ Rabbi Ğaffârım
 Seniñ ḳapun durur iken varuben kime yalvaram¹⁶²

Ḥudâvend aḡnî [ol] Mevlâ ki Raḥmâni'r-raḥîm'imsiñ
 Ḳamu aḥvâlîme vâḳıf Ḥabîr'imsiñ Başı'r'imsiñ
 Aḡısnâ yâ ḡıyâşe'l-müstegîsîn¹⁶³ dest-gîrimsin
 Esirge ḳapuna geldim didin yâ Rabbi Ğaffârım
 Seniñ ḳapun durur iken varuben kime yalvaram¹⁶⁴

Ḳulundur Zâkirî mücrim seniñ ey vâḥid ü dâñâ
 Seniñ tevḥîdini söyler hevâ ile henüz ammâ
 Ne cürm etdimse 'afv eyle sana şirk etmedim ḥâşâ
 Esirge ḳapuna geldim didin yâ Rabbi Ğaffârım

¹⁶² Esirge ḳapuna geldim didin yâ Rabbi Ğaffârım

Seniñ ḳapun durur iken varuben kime yalvaram: Eyzan.

¹⁶³ Ey yardım isteyenleri yardımsız bırakmayan bize yardım eyle.

¹⁶⁴ Esirge ḳapuna geldim didin yâ Rabbi Ğaffârım

Seniñ ḳapun durur iken varuben kime yalvaram: Eyzan.

Seniñ qapun durur iken varuben kime yalvaram¹⁶⁵ [94b]

İlâhî-i Şerîf

28

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

Tâ ezelden sen benimle 'ahd [ü] peymân eylediñ
Gösterüp ol hûb cemâli yana pinhân eylediñ

Bir quluna virmedin dünyâda bir gömlek geye
Bir quluna mülki virdiñ hem Süleymân eyledin

Bir qulunı Kerbelâ'da eyledin şusız şehîd
Bir qulunı qul idüp hem Mısr'a sulţân eyledin

Hem qulundur hem Resûl'ün şâh-ı kevneyn Muştafâ
On sekiz biñ 'âlem içre anı sulţân eylediñ

Şeyh Cemâlî ağlamakdan gözlerine qan tolar
Yeri gögi 'Arş'ı Kürs'i düsta seyrân eylediñ¹⁶⁶

29

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

Vire mi derd şanem derdime viremi

Vaktdür gün-be-gün artar yüregimiñ eleme

Hayli demdür men anıñ gözleriniñ hastasıyam [95a]

¹⁶⁵ *Esâsî Mecmû'ası*'nda 4 bend olarak kaydedilen bu muhammes Bursa İnebey Kütüphanesi *Ulucami 2708 Numaralı Mecmû'a-i Eş'âr*'da 5 bend olarak kaydedilmiştir. bk. Süleyman Eroğlu, "Mutasavvıf, Bestekâr Bir Şair: Zâkirî Hasan Efendi ve Yayınlanmamış Şiirleri", *Turkish Studies*, Volume 9/12 Fall 2014, s. 252.

¹⁶⁶ Bu gazel taradığımız Cemâlî dîvânlarında bulunamamıştır. bk. Nihal Nomer Karaman, *Cemâlî ve Dîvânî'nin Tenkidli Metni*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul: 1988. bk. İ. Çetin Derdiyok, *Cemâlî Dîvânı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Adana: 1988.

Süre gelse yüzümüñ üstüne başsa kâdemi

Göremem gül yüzini müdde'lerden şanma
Ey kızıl gül sana kim çekdi dikenden hâremi

Yüzümü yerlere sürüp geceler yalvarayım
Herkese virir murâdın ya bana virmeye mi?

Fazliyâ mâhı dilerseñ yüzünü dergâha tut
Hâşâ ki mahrûm kıoya çokdur Hüdâ'nıñ keremi¹⁶⁷[95b]

Sene Biñ Üç Yüz Altı senesi Rebîü'l-âhiriñ yigirmi toközuncü Pazarertesü günü aḡşâm üstü on ikide vâlidim vefât eyledi. Mevlâ rûhını a'lâ eyleye. Âmîn. Rûmî 12 Kânun-ı evvel Sene 1304. Qâsımın kırk yedisinde. Fî 12 Kânun-ı evvel Sene [1]304.

Bu kitâbı yazan Hâce Hâce Muştafâ Efendi'niñ oğlu Hâce Süleymân Efendi de On Yedi Eylül Biñ Üç Yüz [...] ¹⁶⁸ târihinde Ödemiş'de vefât etmişdir. Mevlâ rahmet eyleye.

¹⁶⁷ *Kara Fazlî Dîvânı* 'nda ve *Kutup (Seyyid) Osman Fazlî Dîvânı* 'nda bu beyte rastlayamadık. bk. Mustafa Özkat, *Kara Fazlî'nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: 2005. bk. Kadri Erdem, *Kutup (Seyyid) Osman Fazlî Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: 2008.

Esâsî Mecmû'ası 'ndaki bu gazelin 4. beytinin ikinci mısrası ile 5. beytinin ilk mısrasının birleştirilmesi ve nüsha farklılaşması şeklinde ortaya çıkan bir beyte doktora çalışmamız esnasında *Tufeylû Menâkıbî'l-Kibârî'l-Mevlevî Fî-Menkabeti Hazreti'ş-Şeyhi's-Sâkıbî'l-Ma'nevî* de (s. 266) tesadüf etmiştik:

Fazlî sen mâhı dilerseñ yüzünü göklere tut

Kâfirün vire murâdın ya benüm virmeye mi?

bk. Arif Edip Aksoy, *Tufeylû Menâkıbî'l-Kibârî'l-Mevlevî Fî-Menkabeti Hazreti'ş-Şeyhi's-Sâkıbî'l-Ma'nevî (İnceleme, Tenkitli Metin)*, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Sivas: 2018.

¹⁶⁸ Bu kelimenin yeri boş bırakılmıştır.

Sonuç

Esâsî Mecmû‘ası, *Esâsî Dîvânı* ile aynı yazma içerisinde bulunmaktadır. Şair Esâsî, *Dîvân*’da belirlediği mutasavvıf şairlerin peşinden gitme düşüncesini *Mecmû‘a*’ya da yansıtmıştır. *Esâsî Mecmû‘ası*’nda 29 manzumeye yer verilmiştir. Bunların 8’i Yûnus’a 3’ü Abdülahad Nûrî’ye, 3’ü Kemter’e 2’si Hakkî’ye 1’er tanesi Eşrefoğlu Rûmî, Fazlî, Halîme, Niyâzî, Sezâî, Sıdkî, Sinânî, Şeyh Cemâlî, Vâlî, Zâkirî’ye, aittir. 3 adet manzumenin ise şairi tespit edilememiştir. Bu manzumelerden 27’sinin “İlâhî” başlığı taşınması sebebiyle *Mecmû‘a*, “İlâhî mecmu‘ası”, manzumelerin çoğunun güftesinin verilmesi sebebiyle de “güfte mecmu‘ası” olarak değerlendirilebilir. *Esâsî Mecmû‘ası*’nı asıl önemli kılan husus kaynaklarda şimdiye kadar ismine tesadüf edilmeyen Halime isimli bir şairenin ve kaynaklarda henüz şiirleri tespit edilemediği belirtilen Kemter’in şiirlerine yer verilmiş olmasıdır.

KAYNAKÇA

Akkaya, Hüseyin (haz.). (2003), *Abdülahad Nûrî ve Dîvânı*, Kitabevi, İstanbul.

Aksoy, Arif Edip. (2018), *Tufeylû Menâkıbı'l-Kibârî'l-Mevlevî Fî-Menkabeti Hazreti'ş-Şeyhi's-Sâkıbî'l-Ma'nevî (İnceleme, Tenkitli Metin)*, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Sivas.

Baki, Zeynep Safiye (e-makale), “Zâkirî Hasan”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS)*, <http://www.turkedebiyatilisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=5975> (Erişim Tarihi: 08.08.2019).

Derdıyok, İ. Çetin. (1988), *Cemâlî Dîvânı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Adana.

Dural, Halil. (2004), *Ödemiş Tarihi*, (haz. Sabri Yetkin), Ödemiş Belediyesi Kültür Yayınları, İzmir.

Erdem, Kadri. (2008), *Kutup (Seyyid) Osman Fazlî Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Eroğlu, Süleyman. (2014), “Mutasavvıf, Bestekâr Bir Şair: Zâkirî Hasan Efendi ve Yayımlanmamış Şiirleri”, *Turkish Studies*, Volume 9/12 Fall 2014, p. 235-254, Ankara.

Esâsî, (1876), *Dîvân*, Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi No: 004998.

Esâsî, *Mecmû'a*, Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi No: 004998.

Karaman, Nihal Nomer. (1988), *Cemâlî ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul.

Koncu, Hanife (haz.). 1998, *Vâlî Dîvânı*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul.

Köksal, M. Fatih. (2001), *Edirneli Nazmî Mecma'u'n-Nezâ'ir (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.

Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâlî, (2006). (haz. Hayrettin Karaman vd.) Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Külekçi, Numan ve Karabey, Turgut (haz.). (1997), *Erzurumlu İbrâhîm Hakkî Dîvân*, Atatürk Üniv. Yay., Erzurum.

Meyan, Faruk. (1981), *Erzurumlu İbrâhîm Hakkî Ma'rifetnâme*, Veli Yay., İstanbul.

Özkat, Mustafa. (2005), *Kara Fazlî'nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Polat, İrfan (e-makale), “Kemter, Kemterî, Buhûrîzâde Şeyh Zâkir Abdülkerim Efendi”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS)*, <http://www.turkedebiyat isimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=4012> (Erişim Tarihi: 08.06.2019).

Tatçı, Mustafa (haz.). (2008), *Âşık Yûnus*, H Yayınları, İstanbul.

Tatçı, Mustafa (haz.) (e-kitap), (2008), *Dîvân-ı Yûnus Emre*, <https://www.muzafferozak.com/PDF/Kitaplar/YunusEmreDivani.pdf>. (Erişim Tarihi 29.09.2019) (Kültür Bakanlığı sitesinde bulunamadı).

Tatçı, Mustafa (haz.). (2014), *Niyâzî-i Mısrî Dîvânı*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Türkyılmaz, Necla. (2014), *Kemahlı İbrâhîm Hakkî ve Dîvânı*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Uşak.

Yıldırım, Arzu. (2006), *Üsküdarlı Hakkî Bey Dîvânı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Yurtsever, M. Murat. (1990), *Bursalı İsmâîl Hakkî Dîvânı*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Bursa.



Dr. Fahri KAPLAN 

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Muğla/TÜRKİYE
kaplanfahri@gmail.com

**BÂKÎ'NİN BİR GAZELİNE
YANSIYAN İKİ ŞİİR TARZI: "HEM
ZARİFÂNE HEM LEVENDÂNE"**

TWO POETRY STYLES REFLECTED ON
A GHAZEL OF BÂKÎ: "HEM ZARİFÂNE
HEM LEVENDÂNE" (BOTH GRACIOUSLY
AND COUREGOUSLY)

ÖZ


Klasik Türk şiirinin üstat şairlerinden Bâkî (1526-1600), devrinin ihtişamını yansıtan güçlü şiir sesinin yanında, şiirde mana ve lafız arasında sağladığı uyum ve hayallerindeki incelik gibi hususlarla edebiyat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda ilmi eserler de kaleme almış olan Bâkî, bu ilmi yönünü şairliğine de taşımıştır. O, şiiri bilen ("şi'r-şinâs"), söz üzerine düşünen; şiirin işlev, mahiyet ve tarzına yönelik bazı poetik öneri ve yargılarda bulunan bir şairdir. Bu yazıda, Bâkî'nin bir gazeline zarîfâne ve levendâne tabirleriyle şiir için ideal tarz olarak dile getirdiği iki kavram, yine söz konusu şiirin diğer beyitleri üzerinden incelenmiştir. Böylelikle, Bâkî'nin idealize ettiği iki şiir tarzını nasıl hayata geçirdiği ortaya konmuştur. Bu da şairin, teorik olarak sunduğu çerçeveyi pratik olarak da şiirine yansıttığını gösterir. Bâkî'nin çalışmamıza konu edilen şiirinde zarîfânelik şiirdeki duygu ve imgelerin inceliğini simgelerken, levendâne kavramı da onun şiirindeki güçlü, ahenkli, kendinden emin ses ve edayı işaretler.

Anahtar Kelimeler: Bâkî, poetika, edebiyat eleştirisi, zarîfâne, levendâne.

ABSTRACT

Bâkî (1526-1600), one of the master poets of classical Turkish poetry, has an important place in the history of literature with the some kind of features such as his strong poetic voice reflecting the glory of his era, the harmony constructed between meaning and utterance in poetry, the grace in imagination. At the same time Bâkî, who has also written scientific works, has carried this scientific aspect to poetry. He is a poet, who knows poetry ("şi'r-şinâs"), thinks about statement and makes some poetic suggestion and judgements about the function, nature and style of poetry. In this article, the terms of zarîfâne (graciously) and levendâne (couregously) expressed as an ideal style for poetry in a ghazel of Bâkî have analyzed on the other couplets of mentioned ghazel. In this way, the form of putting into practice of these two poetic styles idealized by Bâkî has revealed. This shows that the poet, reflects the frameworks presented theoretically on his poems practically. In Bâkî's poems, while the term of zarîfâne (graciously) symbolizes the elegance of emotions and images in poetry, the term of levendâne (couregously) symbolizes strong, harmonious and confident voice and manner in his poetry.

Keywords: Baki, poetics, literature criticism, zarîfâne (graciously), levendâne (couregously).

Atıf@	Araştırma Makalesi Fahri Kaplan. "Bâkî'nin Bir Gazeline Yansıyan İki Şiir Tarzı: "Hem Zarîfâne Hem Levendâne"', Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature], Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 241-254. Yükleme Tarihi: 08.06.2019 «» Kabul Tarihi: 14.10.2019 «» Yayınlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.574084
--------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

Giriş

Bâkî (1526-1600), Türk şiirinin zirvesindeki şairlerden biridir. On altıncı miladi asırda olgunluk devrini yaşayan klasik Türk şiirini Bâkî, ses ve söyleyiş noktasında mükemmel denilebilecek bir seviyeye taşımıştır. Bâkî’nin “zamanın en büyük şairi olduğu hemen bütün edebiyatçılar tarafından kabul edilmiş, çağdaşları tarafından kendisine Sultanü’ş-Şuara denilmiş”tir (Kocatürk 1964: 378). Bâkî, Banarlı’ya göre “XVI. asır Osmanlı şiirinin en kudretli sanatkârı” (Banarlı: 582), Mine Mengi’ye göre “16. yüzyıl Osmanlı sahası Türk edebiyatının en büyük şairidir.” (Mengi, 2004: 157). Bâkî ile kemal noktasına ulaşan şiir, ondan sonra artık sebk-i Hindî, hikemî tarz gibi yeni arayışlar ve yeni üsluplarla kendine farklı mecralar arama ihtiyacı hissetmiştir. “Bu arsada Bâkî nice üstada yitişdi / Âlemde bugün ana bir üstâd yitişmez” (G. 201/5)¹ diyen şair de esasen klasik şiir tarzının en olgun örneklerini verdiğinin farkındadır.

Bâkî, şiir söyleme yeteneğinin yanında şiiri çeşitli imkânları, tarzları ve nitelikleri ile bilen; şiire dair ilmî bilgisini, düşüncesini ve sezişini de şiirine yansıtan bir şairdir. Onun divânında şiirinin üzerine düşündüğünü gösteren, şiir ve bilhassa kendi şiiri üzerine çeşitli niteleme ve yargılarda bulunan mısralarına rastlamak mümkündür. Tezkirelerde gördüğümüz “âb-dâr, musanna‘, nâzûk, şîrîn, rengîn, rûşen”² gibi pek çok tenkit terim veya ifadesinin onun şiirlerinde de karşımıza şiiri niteler vaziyette çıktığı görülür. Bu, bize Bâkî’nin “suhaver” olmanın yanında “suhandân” bir şair olduğunu da gösterir. Nitekim Latîfi, 1546 yılında -Bâkî 20 yaşında genç bir şair iken- tamamladığı tezkiresinde Fânî’den naklen şöyle der: “Dimişlerdür ki evvel suhandânlık sonra suhanverânlık. Zîrâ suhan-fehm olmayan suhanver olmak ba‘iddür. Lâbüd şî‘r-şinâslık şâ‘irliğe pâye ve tettebbu‘-ı mâde ve mevâd şâ‘ire bidâ‘at u sermâyedür. [...]” (Latîfi, 2000: 418). Bâkî, -burada da bahsedilen “şî‘r-şinâs” şairin özelliklerine uygun olarak-, şiiri güzel söylemenin yanında şiirin inceliklerini de bilen, şiir hususunda ilim

¹ Bâkî’den yapılan şiir alıntıları için bkz. Kaynakça’da “Bâkî. (1994)...”.

² Bu hususta yukarıda zikredilen terimlerin Bâkî Divânı’ndaki (Bâkî, 1994) bazı örnekleri şöyledir:

Bâkî yanardı tâb-ı teb-i hecr-i yâr ile / Su sepmeyeydi yüregine şî‘r-i âb-dâr (G. 101/5),
Aceb beyt-i musanna‘dur bulunmaz degme divânda / Ferâh-bahş u safâ-güster neşât-engîz ü rûh-efzâ (K. 27/2),

Nice nâzûkdür ol şî‘r-i şeker-bâr / Leb-i dilber gibi şîrîn ü rengîn (K. 4/13),

Dest-gîr-i ehl-i dil kimdür diyü fâl eyledüm / İşbu beyt-i rûşen ü pâkîze-gevherdür gelen (Mus.3-IV/7).

sermayesine sahip bir şairdir. Bu, şairin hem ilmî şahsiyetinden hem de şiirlerinden yola çıkılarak açıkça görülebilir.

Bâkî'nin şiirine yansımış olan şiir üzerine değerlendirme ve tanımlama gibi hususların yanında şiirin nasıl olması gerektiğine dair poetik tavır, söz ve duruşlarını da divanında zaman zaman görmek mümkündür. Bu yazıda, onun “-âne” kafiyeli bir gazelinin sonunda söylediği: “Bakıyâ tarz-ı şî'r böyle gerek / Hem zarîfâne hem levendâne” (G. 471/7) mısralarının bizzat söz konusu şiirde nasıl uygulandığı mevzu edilecektir. Yani bu şiir ekseninde, şiirde tarzın “hem zarîfâne hem levendâne” olması gerektiğini söyleyen Bâkî'nin gazelin yedinci ve son beytindeki bu yargısını önceki altı beyitte nasıl bizzat uyguladığı ve şiirini “böyle zarîfâne ve levendâne” yapan hususiyetlerin neler olduğu üzerinde durulacaktır. Çalışmanın bu noktada klasik Türk şiiri tenkit terminolojisine de *-zarîfâne* ve *levendâne* kavramlarıyla- bir katkı sağlaması umut edilmektedir. Başta tezkirelerde gördüğümüz ve zaman zaman divanlarda da karşımıza çıkan geniş bir tenkit terminolojisi birikiminin ortaya çıkarılmasına ihtiyaç vardır³. Zira, “600 yıl kadar süren Osmanlı medeniyetinin en önemli kültür şubelerinden birisi olan edebiyat, kendi devrinde tenkidî bir anlayış geliştirdiği hâlde, bu büyük birikimin modern metodlarla incelenerek bir tenkid terminolojisi, henüz oluşturulmamıştır.” (Açıkgöz, 2000: 149)

Birbirini Tamamlayan İki Tarz: “Zarîfâne” ve “Levendâne”

Bâkî'nin şiirin sahip olması gerektiğini söylediği iki tarzın (“zarîfâne” ve “levendâne”) anlamları ve şiir tarzı/üslubu açısından bu kavramların neler ifade ettiği üzerinde durmak, bu tarzların şiire yansımalarını tespit açısından doğru olacaktır.

Zarîf kelimesi, Arapça kökenli olup incelik/nezaket sahibi olan kişi veya durumu vafeden bir kelimedir. Kubbealtı Lügatı'nda “zarîf” kelimesinin kişiye ait bir sıfat; söz ve üslupla ilgili bir nitelik; eşya vb. için olmak üzere üç ayrı anlamı verilmiştir: “1. Davranışları, durumu insanda hoş bir etki bırakan, tavrı ve edası hoş olan, hoşça giden. 2. (Söz, konuşma ve üslup için) Karşısındakini incitmeyen, yumuşak, ince ve nükteli. 3. (Eşyâ vb. için)

³ Bu hususta, klasik şiir ve edebiyat eleştirisine yönelik bazı çalışmalarda çeşitli edebî eleştiri terimleri üzerinde durulmuştur. Bu husustaki bazı çalışmalar için bu çalışmanın kaynakça bölümünde bkz. “Coşkun”, “Çapan”, “Çetindağ”, “Erkal”, “Kaplan”, “Kılıç”, “Solmaz”, “Tolasa”, “Topak”. Klasik dönem edebî eleştiri terminolojisine dair az önce zikredilen tarzda çalışmaların yeni çalışmalarla genişleyerek söz konusu terminolojinin geniş bir şekilde ortaya çıkarılması, Türk edebiyatında eleştiri tarihi ve eleştiri terimleri sahalarına da önemli katkılar olacaktır.

Hoş görünüşlü, ince, ölçülü." (Ayverdi, 2011: 3522). Dolayısıyla *zarîf* ifadesinin söz veya şiiri niteleyen bir tabir olarak; şiirdeki anlatımın inceliği, nezaketi, incelikli mana ve hayallerle, nüktelerle işlenmişliği gibi hususiyetleri belirttiği söylenebilir. *Zarîfâne* tabiri için ise "zarifçe, zarafete uygun tarzda" gibi anlamlar verilebilir.

Levend kelimesinin kökeni ile ilgili Kubbealtı Lugatı'nda şu bilgiler verilir: "(İtal. *levantino* "şarklı asker"den [Farsçada *levend* "tembel, boş gezen vb. anlamlarda kullanılır; İtalyanca *levantino*'nun aslının da bu kelime olması muhtemeldir.]" (Ayverdi, 2011: 1888). *Levend* tabirinin Farsça'daki anlamı Burhân-ı Katı'da da şöyle verilir: "*Kemend vezninde bî-kâr, kâhil, tembel manasınadır. Zâni, ayyaş manasınadır. Fahişe karıya ve mi-dehed ve mef'ul oğlana derler. Pişkâr manasınadır ki şagird, hizmetkâr, saraydar ve ırgat makulesi kimselerdir. Muferrih habere dahi denir. Harabat dalkavukluğuna da itlak olunur. İstilah'ta o serheng-i bî-fetheng'e denir ki derununda havf-i Hüdâ'dan ve hayadan eser olmayıp bî-bâk ve bî-pervâ halka, itâle-i dest-i ta'addi ve emvallerin indinde mübah addiyle beğendiği gibi alıp katiyen insaf ve mübalât etmeye.*" (Mütercim Âsım Efendi, 2009: 488).

Levend kelimesinin Türkçede kazandığı anlam, Farsçadakinden farklıdır. Yukarıda zikredilen İtalyanca anlam genişleyerek asker gibi cesur, yiğit hatta kabadayı kimseyi dahi niteler bir tabir karşımıza çıkar. Kâmus-ı Türki'de *levend* için: "*Vaktiyle Venediklilerin maaş ile kullandıkları hafif asker*", "*cüst ü çâlâk serî'ul-hareke, hafif tavır ve hareketli ve yakışıklı kıyafetli*" (Şemseddin Sâmî, 1989: 1248) anlamları verilirken Devellioğlu kelimenin 9 farklı anlamından bahseder: "*1. yeniçeri devrinde deniz erlerine verilen bir ad. 2. vaktiyle Venediklilerin Şark memleketlerinden maaşla topladıkları bahriye askeri. 3. tenbel. 4. ayyaş, içkici. 5. Zampara. 6. kabadayı. 7. Hizmetçi; gündelikçi çırak. 8. namussuz kadın. 9. İbne. [Türkçe'de kullandığımız manalar Farsça'da yoktur.]*" (Devellioğlu, 2007: 549). İlhan Ayverdi de, tarihteki terminolojik anlamından Farsçadan dilimize geçmiş ancak zamanla kullanımdan kalkmış anlamına kadar *levend* tabirinin yedi farklı manasını zikreder:

"1. *târih*. Osmanlı bahriye teşkilâtında donanmada ve kıyılarda hizmet gören askerî sınıf. 2. Eskiden Venedik gemilerinde çalışan doğu ülkelerinden toplanmış maaşlı asker. 3. İri yapılı, boylu poslu, kuvvetli, yakışıklı (kimse). 4. Kabadayı, cesur, yiğit, hareketli (kimse). 5. *tekstil*. Dokunmak üzere hazırlanmış çözümlü ipliklerinin sarıldığı ahşap veya mâdenî büyük makara. 6. Halıcılıkta düğümleri taşıyan çözümlü ipliklerinin üstüne sarıldığı

yuvarlak sırik. 7. sıf. eski. Yaramaz, hırsız, nâmuşsuz, bâgî
[Kelimenin bu anlamı Farsça’dan dilimize girmiştir]” (Ayverdi,
2011: 1888).

Burada, İlhan Ayverdi’nin verdiği anlamlar içinde; Bâkî’nin yukarıda verilen mısraında geçen şiir tarzına yönelik “hem zarîfâne hem levendâne” tabirindeki “levend” olma durumunun üçüncü (3.) ve daha ziyade de dördüncü (4.) anlam ile ilişkili olduğu söylenebilir. İlk iki anlam terminolojik olarak askerî bir sınıfa ifade etmeleri yönüyle de yiğitlik ve cesurlukla ilişkili olduğundan bu anlamları da düşünmek mümkündür. Ancak son üç anlamın Bâkî’nin ideal şiir tarzı için kullandığı “levendâne” sıfatı ile ilgisinin olmadığını belirtmek gerekir. *Levendâne* tabiri de “levent kimseye yaraşır tarzda, leventçe bir eda ile” gibi anlamlar taşır.

Zarîfâne ve *levendâne* tabirlerinde görülen *-âne*, Farsça “nisbet ve liyakat edatı” (Şükûn, 1984: 82) olup “sonuna geldiği Arapça ve Farsça kelimelere *yakışır şekilde*, *-cesine*, *-ce* anlamı katarak Farsça usûlüyle türemiş sıfat ve zarflar yapar.” (Ayverdi, 2011: 142).

Bâkî Divânı’nda yer alan ve bu yazının temel konusunu teşkil eden söz konusu gazel şöyledir:

Gül-şen istersen işte mey-hâne
Gül-i handân gerekse peymâne

Tâlib-i şem‘-i vasl olunca kişi
Oda yanmakdan ana pervâ ne

Kîşden çok çıkardun ey kaşı ya
Ok gibi bâri atma yâbâne

Hâk-i râh oldugum görüp ayagın
Yirlere basmaz oldu cânâne

Süm-i esbine ruh süren o şehün
‘Arsa-i dehrde oldu ferzâne

Sûz-ı ‘aşkunla bir şeb âh idicek
Korkaram oda yanar kâşâne

Bâkıyâ tarz-ı şi‘r böyle gerek
Hem zarîfâne hem levendâne

(Bâkî, 1994: 392-393, G. 471)

Bâkî’nin 7 beyitlik bu şiirinin son beytinde verdiği hüküm ya da yaptığı poetik değerlendirme, esasen önceki 6 beyitte de izi sürülebilecek mahiyettedir. Yani Bâkî, şiirin nasıl olması gerektiğini söylerken “tarz-ı şi‘r böyle gerek” diyerek, “bu gazelde yazdığım gibi olmalı” şeklinde bir eda ile bu sözü söylemektedir. Dolayısıyla şiirdeki beyitlerin *zarîfâne* ve *levendâne* olma açısından tek tek değerlendirilmesi yerinde olacaktır.

Gazelin *Zarîfâne* ve *Levendâne* Olma Açısından Yorumlanması

Bâkî, şiirine:

Gül-şen istersen işte mey-hâne

Gül-i handân gerekse peymâne

beyti ile başlar. Burada şair, gül bahçesi (gül-şen) isteyen kişiye meyhaneyi, gülmekte olan (handân) bir gül arayana ise kadehi (peymâne) adres göstermektedir. Mey ve meyle ilgili unsurların (kadeh, meyhane, saki vb.) klasik Türk şiiri estetiğinde önemli bir yeri olduğu muhakkaktır. Tasavvufi şiirlerden, mecazi aşkın anlatıldığı şiirlere, şairin iç dünyasındaki coşkusu ile şarabı özdeşleştirdiği şiirlerden, bunun bir haz unsuru olarak ele alınmasına kadar çeşitli şekilleriyle şarabın şiirde farklı anlam boyutlarıyla yer aldığı görülür⁴. Bütün bunların içinde şarapla ilgili kavramların en başta “aşk”a ve aşkın hâllerine işaret eder tarzda kullanıldığı bilinen bir gerçektir. Mesela Latîfi, tezkiresinde büyük mutasavvıfların şiirlerinde şarap ve şarapla ilgili unsurların kullanımıyla ilahî aşkın sarhoşluklarını anlattığını söyler: “[...] *şu ‘arâ-yı meşâyih-i selef gibi bunların ebyâtı zü’l-vecheyn ü müştamilü’z-zıddeyn olup meyden ve meyhânededen ve bâde ve peymânededen cezbe-i ‘aşk mestlüklerin ve câm-ı şevk-i İlâhî bade-perestlüklerin maksûd u murâd ve*

⁴ Bu mevzuda ayrıntılı bir çalışma için bkz. Savaşkan Cem Bahadır, *Divan Edebiyatında Şarap ve Şarapla İlgili Unsurlar*, Kitabevi Yay., İstanbul, 2013.

arzû-yı fu’âd idineler” (Latîfî, 2000: 581). Şarabın “aşk” kavramıyla ve aşkın incelikleriyle ilgili kullanımı, şarap ve şarapla ilgili unsurların incelikli/ zarif hâllerle ilişkilendirildiğini gösterir. Dolayısıyla *zarîf* olma ile şiirdeki “meyhâne” ve “peymâne” arasında ilişki vardır. Eski ayyaşlarca şarap içmenin bir adabının olması da (Onay, 2014: 383) şarap ve zerafet ilişkisinin bir unsuru olarak düşünülebilir. Şairin “işte meyhâne”, “işte peymâne” gibi söyleyişleri ise, güçlü bir sesi ve kendinden emin bir edayı telkin eder. Bu ise, *levendâne* bir eda olarak düşünülebilir. *Levendin* askerlik bağlamında kahramanlık, yiğitlik ve cesurlukla da ilişkili olduğu -yukarıda da verilen bazı lügat anlamları ışığında- söylenebilir. Dolayısıyla bu beytin “*hem zarîfâne hem levendâne*” unsurlar taşıdığını belirtmek mümkündür.

İkinci beyitte ise Bâkî, bu kez mum ve pervaneye gönderme yapar:

Tâlib-i şem’-i vasl olunca kişi

Oda yanmakdan ana pervâ ne

Vuslat mumunu talep eden kişinin ateşte yanma, ateşe atılma hususunda pervasının olmayacağını “pervâ ne/pervâne” ifadesindeki zarif tevriye ile ifade eden bu beyitte; âşğın aşk ateşinde yanmaktan çekinmeyeceği hatta bunu can u gönülden yerine getireceği çünkü âşğın sevgiliye kavuşma ateşinde yanmaktan sakınmayan pervaneye benzediği, aşk ehli olana bu adabın yaraşacağı gibi hususlara işaret edilmektedir. Mum (şem’) ve pervane klasik Türk şiirinde maşuk ve âşğı temsil eden imajlardandır: “*Beyit ve şiir boyutunda işlenirken pervâne muma (şem’) âşık olarak kabul edilir. Mum ışığının etrafında döner, döner ve öyle bir an gelir ki kendini mumun alevine bırakır. Bundan dolayı pervâne kendini sevdiğine feda eden sâdik âşık yerine kullanılır.*” (Zavotçu, 2013: 589) Böylece beyitte, aşkın incelik ve çetinliklerini göğüslemeye hatta aşk uğrunda can vermeye hazır, zarif ve bir o kadar da cesur ve pervasız bir âşık resmi çizilmektedir. Bu da son beyitte dile getirilen *zarîfâne* ve *levendâne* kavramlarının her ikisiyle de ilgilidir. Yani hem aşk ateşiyle içten içe yanacak, derinliğine bunu duyacak bir inceliğe (“zarîf”liğe) hem de aşk ateşine kendini atmaktan çekinmeyecek bir yiğitliğe, gözü peklığe (“levend”liğe) sahip oluş, âşğın hâl ve keyfiyeti belirtilerek anlatılır.

Üçüncü beyit, okla ilgili mazmunlar etrafında sevgilinin yay gibi kaşına da göndermeyle söylenmiştir:

Kîşden çok çıkardun ey kaşı ya

Ok gibi bâri atma yâbâne

Şair, "Ey kaşları yay gibi (veya ye "ع" harfi gibi) olan sevgili, [okunu] mahfazasından (sadaktan) çok çıkardın, bari ok gibi yabana atma" demektedir. Beyitte sevgilinin kaşının yaya benzetilmesi, beytin zarafet taşıyan bir yönü olarak görülebilir. Bu mazmun sıkça kullanılsa da kaş ile yayın zarif kavsi veya "ye (ع)" harfinin dalgalı çizgilerindeki zarafet beyte de zarif bir hava katar. "Kaş bazen bir ya, rı veya nun harfi olarak karşımıza çıkar. Bu durumda şair harfler ile beyitte bir kelime yazar. Kaşın bu harflere benzemesi yine kavisli oluşu dolayısıyladır. Kaş keman (yay) ve hançer olarak da kendini gösterir. Bu durumda âşık kurban veya av olmaya hazırdır." (Pala, 2004: 130,131)

Beyitte "yabana atma" tabiri ile şair, hem sevgiliden bakış okunu yabancıya atmamasını -yani kendisine/âşığına göndermesini- hem de hedefi tutturamayacak bir atış yapmamasını ima eden bir kullanımda bulunur. Zira "yabana atmak" tabiri okçulukta "oku menzil dışına atmak" (Bakırcı, 2018: 51), "karavana atmak" (Ayverdi, 2011: 3379) anlamlarında kullanılır. "Yabana atmak" tabirinin bir diğer anlamı da "dikkate almamak, hiçe saymak, değer vermemek"tir (Dilçin, 2009: 241) ki bu anlam esas alındığında şair/âşık sevgilisinden kendisine değer vermeyen bir tavırda bulunmamasını, kendisini görmesini istemektedir.

Âşık konumundaki şair, sevgilisine okunu yabana atmamasını söyleyerek kendisinin o oka talip olduğunu, sevgili uğrunda can vermenin yahut onun cefasını bile güzellik olarak görmenin hazzını yaşamak istediğini ima eder. Bunlar ise hem âşıktaki zariflikle (zarifâne eda ile) hem de cesaretle ("levend"lik ile, "levendâne" tarz ile) ilişkilidir. Ok atma ve okçuluk, savaşla; dolayısıyla askerlikle ilgilidir. Böylece "levend"liği çağrıştıran bir durum yine burada da söz konusudur. Böylelikle şiirin edası "hem zarifâne hem levendâne" tarzda devam etmektedir.

Dördüncü beyit, pek incelikli bir hayale sahne olmuştur:

Hâk-i râh olduğum görüp ayagın

Yirlere basmaz oldu cânâne

Beyte göre sevgili, âşığının kendi yolunda bir toz olduğunu görelî beri yerlere basmamaktadır. Bu yerlere basmayı sevgilinin âşığı ezmek, onu incitmek için gösterdiği bir zarafet olarak düşünmek mümkün olduğu gibi beyti; sevgilinin âşıktan böyle bir durumda bile uzak durduğu, ona yüz vermediği, onunla hiçbir şekilde bir münasebet kurmadığı gibi yorumlamak da -cevr ü cefâ etmeyi seven sevgili kimliği düşünüldüğünde- bir o kadar mümkündür. Burada, âşığın aşkı uğrunda toz zerresi hâline gelmesi, onun aşkının inceliğine yani zarifliğine bir göndermedir. Yine yukarıda belirtilen ilk anlam düşünüldüğünde sevgili de pek incelikli bir davranış içindedir. Bu iki husus beytin zarifâne boyutudur. Tabii, burada "yere basmama" tabiriyle,

sevgilinin; âşığının ona olan aşkıyla toz hâline gelmesi karşısında duyduğu mutluluk ve hazdan ayağının yere basmaz olduğunun ima edilmesinin beytin arka planındaki en temel anlam olduğunu belirtmek gerekir. Beyte ilk bakıldığında basitmiş zannedilebilecek bir ifadenin aslında büyük bir incelikle, zarif bir hayal dünyası ile işlendiği görülmektedir. Beyitte, *levendâne* eda ise zariflik kadar açıkça görülmez. Ancak âşığının/şairin sevgilinin yolunda toz zerresi hâline gelmesi onun aşk uğrunda cesareti ve göz karalığı, yiğitliği olarak düşünülecek olursa bunu bir *levendâne* tarz olarak da değerlendirmek mümkün olur. Ancak belirtildiği gibi bu biraz arkada kalan, uzak bir yorumdur.

Beşinci beyitte mahviyetkâr bir âşık imajı karşımıza çıkar:

Süm-i esbine ruh süren o şehün

'Arsa-i dehrde oldı ferzâne

Şair, bir padişah [gibi] olan sevgilinin atının tırnağına (toynak) yanağını sürenin dünya arsasında/mezdanında seçkin bir kişi veya âlim olduğunu söylemektedir. Burada âşığının sevgili karşısında hatta onun atının tırnağı karşısında gösterdiği mahviyet, onun inceliğinin ve zarafetinin bir yansımasıdır. Bunun yanında arsa ve at kelimelerinin kullanılması ve dünya meydanının/arsasının seçkin kişisi olmak gibi hususlar askerlik ve cesaretle ilişkili olup, *levendâne* bir edayı da çağrıştırır. Böylece bu beytin de inceliğinin, *zarîfâneliğinin* yanında *levendâne* bir hâle de göz kırptığı söylenebilir. Beyitte şeh, esb (at), ferzâne (vezir)⁵ kelimelerini kullanan şair, satranç oyununa da göndermede bulunur⁶. Satrançta “at” ile “şah” arasında şöyle bir ilişki vardır: “At, şah çektiği zaman mutlaka şahın yerinden

⁵ Ferzâne kelimesi için Kubbealtı Lugatı'nda şu anlamlar verilir: “1. Âlim, bilgin, hakim, feylesof. 2. Seçkin, benzerlerinden, emsâlden farklı, mümtaz. 3. *tasavvuf* Nefsânî bağlardan sıyrılmış kimse, derviş. 4. Satranç oyununda vezir, ferz.” (Ayverdi, 2011: 959).

⁶ Yaygın ve bilinen bir oyun olan satrançtaki taşların fonksiyonlarını ve oyunun temel kurallarını İsmail Hakkı Aksoyak şöyle özetler:

“Satranç, on altıtaş taşı olan iki hasım arasında bir çarpışmadır. Her hasımda bir kral (şâh), bir vezir, iki fil, iki at, iki kale ve sekiz piyon bulunur. Oyunda amaç karşı tarafın şâhını almaktır. Şâh kaçamazsa mat olur. Taşların hareketi de şu şekilde olur: Şâh, her yönde tek hane; vezir, her yönde sınırsız hane gider. Kale, düz olarak gidebilir. Fil, çapraz hareket eder. At, bulunduğu haneden sonra iki haneye dik, bir hane sağa ve sola olmak üzere hareket eder. Piyonlar, buldukları sıra üzerinde dik olarak, ilk hamlede iki, sonra bir hane gidebilir.” (Aksoyak, 2005: 11)

oynaması veya bir başka taş tarafından atın yenmesi gerekmektedir. Yoksa bu durumda şahın önünü hiçbir taş kapatamaz. At ve kale ile mat etmek çok kullanılan ve geçerli bir oyundur." (Arslan, 1992: 34) Şah ise, satrançta oyunun en değerli taşıdır. Bundan dolayı da satranç kavramları kullanıldığında şah genellikle sevgili ile ilişkilendirilir. Mehmet Arslan, satranç oyunundaki şah (şeh) için şunları söyler:

"Padişah anlamına gelen bu kelime, satranç istilahında taşların en önemlisidir. 'Şah', aynı zamanda şaha 'kişt etmeğe' verilen isimdir. Divan şiirinde bir şah olarak nitelenen sevgili, satranç istilahlarında tevriyeli olarak satrancın en önemli taşı anlamında da kullanılmaktadır. Şah alındığı zaman oyun bitmiş demektir. Nasıl ki bir padişahın askeri, süvarisi, veziri, fili, kalesi varsa, satrançtaki şah da bunlara sahiptir ve şahı korumak için kendilerini feda ederler. (...)" (Arslan, 1992: 33).

Beyitte satrançtaki şah, vezir (ferzâne) ve at (esb) anlamları esas alındığında; satrancın en önemli taşı (şeh) gibi olan sevgilinin atına bile yüz sürenin, yani atına dahi değer verenin vezir seviyesine yükseleceği, yani sevgilinin en yakınında, adeta onun sağ kolu olacağı söylenir. Burada sevgiliye yaklaşmanın yolunun onun eşiğine yüz sürmek olduğuna dair bir ima da sezilir. Atın rakip şahı alabilmedeki -yukarıda belirtilen- mahareti de esasen oyunda bu taşın önemini ve değerini gösterir. Şah olan sevgilinin atı ise -şaire göre- atların da en değerlisi olmalıdır. Âşık, şah olan sevgilinin bindiği atın ayağına yüz sürünce adeta bu mahviyetkâr tavrının neticesi olarak sevgilinin en yakınındaki kişi (şahın veziri) konumuna yükselecektir. Beyte göre, sevgiliye yakın olmanın yolu onun atının ayağına yüzünü sürmekten geçer. Âşık sevgili karşısında bu derece mütevazı olmalı, kendini hiç kabul etmelidir. Bir de sevgilinin atının toynağına yüz süren kişinin iki büklüm olması ile "vezirin çapraz, eğri büğrü (kec-rev) hareketleri" (Arslan, 1992: 33) arasında bir şekli benzerlik de düşünülebilir. Böylece şiirde, satranç tabirleri ile de kurulmuş zarîfâne bir anlam dikkati çeker.

Beyitte *ferzâne* kelimesinin "âlim" anlamı esas alınır; sevgilinin atının ayağına yanağını sürenin, aşkın hakikatine eren, hakikat bilgisine sahip bir âlim hâline geleceğinin dile getirildiği düşünülebilir. *Ferzâne*yi "derviş" olarak düşünürsek yine "âlim" anlamındaki gibi, hakikate giden yolda sevgilinin hakikatini bilmiş ve ona gönül vermiş, bu uğurda da gayet mütevazı ve mahviyetkâr bir dervişane tavrı taşıyan bir âşık/derviş portresi karşımıza çıkar.

Dolayısıyla beytin her bir anlamında ayrı bir *zarîfâne* edayı taşıdığı söylenebilir.

Sondan bir önceki beyit, âşığın içindeki aşk ateşinin büyüklüğü ve etkileyciliğine dairdir:

Sûz-ı ‘aşkunla bir şeb âh idicek

Korkaram oda yanar kâşâne

Beyitte şair, sevgilinin aşkının yakıcılığı ile bir gece ah ederse/ettiğinde, içinde bulunduğu evin ateşler içinde yanmasından korktuğunu dile getirir. Burada aşkın büyüklüğünü ve yakıcılığını yansıtan bir hayal söz konusudur. Şairin içindeki alev, etrafını da yakacak kadar çoktur. Bu, bir ahı ile her şeyi yele verebilecek etki, aşkın büyüklüğü kadar âşığın aşkıdaki incelik ve gücünü de ifade etmektedir. Bu çalışmada esas aldığımız dikkat ekseninde; inceliğin *zarîfâne*, gücün ise *levendâne* eda ile ilişkili olduğu düşünülebilir.

Şiirin son beyti ise Bâkî’nin bu yazıya da mevzu teşkil eden poetik önermesini içerir:

Bâkıyâ tarz-ı şî’r böyle gerek

Hem zarîfâne hem levendâne

Bâkî, önceki beyitlerdeki edasını; şiirin sahip olması gerektiği tarz olarak örnek göstermiş ve şiir tarzının işte böyle, bu şiirdeki gibi, “hem zarîfâne hem levendâne” olması gerektiğini ifade ederek hem bu husustaki iddiasını ve şiirine güvenini ortaya koymuş hem de benimsediği şiir anlayışına dair de poetik bir saptamada bulunmuştur.

Genel Değerlendirme ve Netice

Klasik Türk şiirinin üstatlarından biri olan Bâkî, şiir hususunda önemli bir zevk ve birikime sahip âlim bir şairdir. Onun gazellerinde, sahip olduğu şiir anlayışına ve şiir zevkine dair pek çok ifade bulmak mümkündür. Bu da Bâkî’nin şiiri sadece söylemekle kalmadığını, onun aynı zamanda şiir üzerine düşünen ve bu husustaki zevk ve tercihlerini açıkça ifade eden bir şair olduğunu gösterir. Bâkî’nin şiirinde en kuvvetli özelliklerinden biri devrinin ihtişamını ve zarafetini şiirinin ses ve edasına yansıtmasıdır. Onun şiiri ses ve şekil olarak mükemmel seviyede olduğu gibi, oluşturulan imajlar ve bunların birbiri ile uyumu açısından da klasik şiirin zirvesinde yer alır. Onun devrine kadar çeşitli şairler elinde işlenen Türk şiiri, onun kaleminde/dilinde klasik dönemin zirve örneklerini vermiştir. Öyle ki, aşılması zor bir şiir bırakan bu

üstat şairden sonra, 17. yüzyılın başlarından itibaren şiir tarzı -sebk-i Hindî gibi akımların da etkisiyle- önceki asrın klasik tarzından uzaklaşarak kendine has yeni bir üsluba gitme ihtiyacı hissedecektir. Bu da Bâkî’nin aynı üslup üzerinden aşılmasının zorluğunu gösteren bir vakiadır. Bâkî’nin bu yazıya konu olan şiirinde dile getirdiği şiirin *zarîfâne* olması durumu onun şiirlerindeki hayalin ve ifadenin zarafetine, *levendâne* olması durumu ise âhengi yüksek, ihtişamlı ve güçlü sesine işaret etmektedir. Dolayısıyla Bâkî’nin şiir hakkında verdiği hükmü başarılı bir şekilde şiirine yansıttığı, idealize ettiği tarzı başarıyla pratiğe döktüğü söylenebilir. Bu da onun şiir estetiğinde teorik ve pratik olanın bütünlük ve uyum içinde hayat bulduğunu gösterir.

Kaynakça

- Açıkgöz, Namık. (2000), “Klasik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve “Âb-dâr” Örneği”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, sayı 2, sayfa 149-160, İstanbul.
- Aksoyak, İsmail Hakkı. (2005), “Manastırlı Celâl’in Satranç Terimleri ile Yazdığı Gazeli”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, sayı 18, sayfa 7-16.
- Arslan Mehmet. (1992), “Divan Şiirinde Satranç ve Satranç İstilahları, *Yedi İklim*, 4. cilt, sayı 33, sayfa 30-37, Aralık 1992.
- Ayverdi, İlhan. (2011), *Misalli Büyük Türkçe Sözlük – Kubbealtı Lugatı*, Kubbealtı İktisadi İşletmesi, İstanbul.
- Bahadır, Savaşkan Cem. (2013), *Divan Edebiyatında Şarap ve Şarapla İlgili Unsurlar*, Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Bakırcı, Fatih. (2018), “Kadı Burhaneddin Divanı’nda Okçuluk ile İlgili Unsurlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt 11, sayı 61, sayfa 41-55.
- Bâkî. (1994), *Bâkî Divânı* (Tenkitli Basım), Hazırlayan: Dr. Sabahattin KÜÇÜK, TDK Yayınları.
- Banarlı, Nihad Sâmî (tarih yok), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi - Fasikül: 8*, M.E.B. Devlet Kitapları.
- Coşkun, Menderes. (2007), *Klâsik Türk Şiirinde Edebî Tenkit (Şairin Şaire Bakışı)*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çapan, Pervin. (1993), *18. Y.Y. Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ.

- Çetindağ, Yusuf. (2010), *Şiir ve Tenkit*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit. (2007), *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Dilçin, Cem. (2009), *Yeni Tarama Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Erkal, Abdulkadir. (2009), *Divan Şiiri Poetikası (17. Yüzyıl)*, Birleşik Yayınevi, Ankara.
- Kaplan, Fahri. (2018), *Latîfî Tezkiresi'nde Edebî Eleştiri Terimleri ve Edebiyat Eleştirisi*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla.
- Kılıç, Filiz. (1998), *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şair ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kocatürk, Vasfi Mahir (1964), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Yayınevi, Ankara.
- Latîfî. (2000), *Tezkiretü'ş-şu'arâ vü Tabsıratu'n-nuzamâ* (İnceleme-Metin), Hazırlayan: Yrd. Doç. Dr. Rıdvan Canım, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Mengi, Mine (2004), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mütercim Âsım Efendi. (2009), *Burhân-ı Katı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2. Baskı, Ankara.
- Onay, Ahmet Talât. (2014), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü -Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı-*, Hazırlayan: Prof. Dr. Cemal Kurnaz, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara.
- Pala, İskender. (2004), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Solmaz, Süleyman. (2012), *Onaltıncı Yüzyıl Tezkirelerinde (Ahdî – Gelibolulu Âlî – Kınalızâde Beyânî) Şairin Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Şemseddin Sâmî. (1989), *Kâmûs-ı Türkî*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Şükûn, Ziya. (1984), *Farsça-Türkçe Lûgat - Gencîne-i Güftâr / Ferheng-i Ziyâ*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Tolasa, Harun. (2002), *Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Topak, Zafer. (2017), *18. Yüzyıl Divan Şiiri Poetikası (Arpaemînzâde Sâmî, Edirneli Kâmî, Esrâr Dede, Nedîm, Seyyid Vehbî, Şeyh Gâlip, Vâhid Mahtumî)*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya.

Zavotçu, Gencay. (2013), *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü (Kişiler-Hayvanlar-Bitkiler-Tabîat Güçleri- Kişileştirilmiş Varlık ve Kavramlar)*, Kesit Yayınları, İstanbul.



Saddam ÇOKUR 

Gaziantep Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Doktora Öğrencisi
Gaziantep/TÜRKİYE
saddamcokur@gmail.com

**AZAKÎ MEHMED EFENDİ'NİN
DERLEDİĞİ MECMUADA
DİYARBAKIRLI ŞAİRLERE AİT
YENİ ŞİİRLER**

NEW POEMS OF POETS FROM
DİYARBAKIR IN THE MAGAZINES
COMPILED BY AZAKÎ MEHMED EFENDİ

ÖZ


İçerdikleri bilgiler dolayısıyla mecmualar klasik Türk edebiyatında önemli bir yer tutar. Mecmualar derleyenin şiir zevkini gözler önüne seren ve dönemin kültür, eğitim, sanat gibi özelliklerini yansıtan birer tarihi vesika hüviyeti taşır. Mecmualar sayesinde çeşitli sebeplerle şairlerin divanına girmemiş yahut hala gün yüzüne çıkmamış şiirler ortaya çıkar. Bu çalışmada XVII. yüzyıl şairi olan Kıpçaklı Müftü Mehmet Azakî Efendi'nin derlemiş olduğu şiir mecmuasındaki Diyarbakırlı iki şair, Halife ve Vücûdî tanıtılıp, mecmuada yer alan şiirleri günümüz Türkçesine aktarılmıştır. Mecmuada Halife'ye ait bir, Vücûdî'ye ait sekiz şiir mevcuttur. Çalışmaya konu olan şairlerin divanlarının olmaması ve tespit edilmiş şiirlerinin bulunmaması sebebiyle, mecmuada zikredilen şiirler önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mecmua, Mehmed Azakî Efendi, Halife, Vücûdî, Diyarbakır

ABSTRACT

Because of the information they contain, the magazines have an important place in classical Turkish literature. Magazines is a historical document that reflects the taste of poetry and reflects the culture, education and art features of the period. Thanks to magazines, poems that have not entered the divan of poets for various reasons or which have not yet come to light have emerged. In this study, two poets from Diyarbakir, Halife and Vücûdî, in the poem magazines compiled by Mufti Mehmet Azaki Efendi from Kipchak, who were the poets of the 17th century, were introduced and the poems in the magazines were transferred to today's Turkish. There are one poem belonging to Halife and eight poems belonging to Vücûdî. The poems mentioned in the magazines are important because of the absence of divan and the determined poems of the poets that are the subject of the study.

Keywords: Magazines, Mehmed Azakî Efendi, Halife, Vücûdî, Diyarbakir

Atıf@	Araştırma Makalesi Saddam Çokur. "Azakî Mehmed Efendi'nin Derlediği Mecmuada Diyarbakırlı Şairlere Ait Yeni Şiirler", <i>Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]</i> , Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 255-271. Yükleme Tarihi: 16.09.2019 «» Kabul Tarihi: 29.10.2019 «» Yayınlanma Tarihi: 31.10.2019	 hikmet.620499
--------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

Giriş

Arapça cem’ (جمع) kökünden gelen “mecmu’a (مجموعہ)” kelimesini Şemseddin Sâmî “*toplanılıp biriktirilmiş ve tanzîm ve tertîb edilmiş şeyler hey’eti, eş’âr vesâir âsâr-ı müntahaba cem’ ve kayd ile hasıl olmuş risâle, ulûm ve fûnûn ve edebiyata müteallık mebâhisi câmi’ olarak neşr olunan risâle-i mevkûta*”(Samî, 2007: 1293), Devellioğlu ise “*toplanıp biriktirilmiş, tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi, seçilmiş yazılardan meydana getirilmiş yazma kitap, dergi*”(2010 : 711)şeklinde ifade etmiştir.

Klasik Türk edebiyatında genellikle herhangi bir konu sınırlaması olmadan aynı ya da farklı dönemlerde yaşayan şair ve yazarlardan derlenen manzûm, mensûr veya manzûm-mensûr karışık eserlere mecmua adı verilir.

Mecmualara alınan manzum ve mensur metinlerin seçiminde, mecmua mürettibinin beğenisi önemlidir. Mecmua yazarı, kendi sanat zevki doğrultusunda beğendiği şairlerin şiirlerini ya da nâsirlerin nesirlerini mecmuasına alabilir. Mecmua olarak adlandırılmış ciltlerin kapsadığı metinler oldukça fazladır. “*Şiir parçaları, fetvalar, ilaç ya da yemek tarifleri, burçlar, kehanetler, fallar, önemli önemsiz olaylar.... Bunların ötesinde başka yerde bulamayabileceğimiz kısa şaka ve fıkra derlemeleri, kısa mesnevîler, kanunnâme parçaları, büyük eserlerden seçmeler*” (Kuru, 2012: 19) temize çekilip bir kapak içinde biriktirilmiştir. Bu durum, mecmualarda belli bir sınır olmadığının ve mecmuaların tamamen yazarının tasarrufunda bulunduğu göstergesidir.

1. Mecmuanın Muhtevası

Çalışmada faydalandığımız mecmua Tahran İslam Kütüphanesi’nde 15881 numarayla kayıtlıdır. 101 varaktan oluşan mecmua 710x240 mm (iç) boyutunda, sırtı bordo meşin, söz başları siyah olan mecmuanın yazı türü talik, satır sayısı ise 10’dur.

Mecmuadaki her sayfada şiirler iki sütun içine yazılmış, sütun dışında kalan yerler farklı çiçek tasvirleriyle bezenmiştir.

Mecmuanın son varağındaki tarih başlıklı şiirin altında kayıtlı bulunan H. 1040 tarihiyle mecmuanın M. 1630 yılında veya sonrasında istinsah edildiğini anlaşılmaktadır. Eserdeki bazı şiirlerin başlığında yazılan “Li-muharririhi” tabiri, mecmua mürettibinin kimliği hakkında bize bilgi vermektedir. *Mihri-bân olmaz Azâkî yâr-ı sengîn-dil bana/ Ger eser hicründe imdâd etmese efgânıma* (G12). Bu beyite göre mecmuanın mürettibi Müftü

Mehmed Azakî Efendi’dir. Azakî’ye ait yukarıdaki beyiti vermekle iktifa edeceğiz.

Mecmuadaki şiirlerin yazımında herhangi bir sıralama olmadığı gibi nazım şekilleri açısından da herhangi bir sıralama söz konusu değildir. Mecmuanın içerisinde 150 gazel, 15 kasîde, 3 müfret, 3 tahmîs, 2 kıt’a, 2 manzum, 1 muhammes, 1 rübâî, 1 terkîb-i bent, 1 tercî-i bent, 1 tarih olmak üzere on farklı nazım biçimi kullanılmış ve toplam 180 şiir verilmiştir. Mecmuada Fuzûlî, Adlî, Zâtî, Muhibbî, Bağdatlı Rûhî, Azakî, Vücûdî gibi 15, 16 ve 17. yüzyıllarda yaşamış, toplam 51 şair yer almaktadır.

İncelenen bu mecmuada Osmanlı kültür merkezlerinden biri olan Diyarbakır’da yaşamış Halîfe ve Vücûdî’ye ait şiirler yer almaktadır. Çalışmada bu şairler tanıtılmış ve mecmuada yer alan şiirleri günümüz Türkçesine aktarılmıştır.

Şiir başlarında bulunan varak numaraları, şiirin mecmuada bulunan varak numaralarıdır ve şiirin başında bulunan başlık da mezkûr mecmuada bulunan başlıklardır. Şiirlerin tıkbıbasımı kaynakçadan sonra verilmiştir. Şiirlerin sonunda bulunan “M” mecmua, beytin yanında bulunan “G” gazel, numara ise yüksek lisans çalışmamızdaki gazel numarasıdır.

2. Halîfe

Türk edebiyatında incelenen tezkirelerde şu ana kadar tespit edilen Halîfe isimli/unvanlı on dört şair vardır. Mecmuanın yazılmış olduğu 1040/1630 tarihine kadar Halîfe isimli/unvanlı yedi şair yaşamıştır. Ancak bu şairlerden altısı Halîfe mahlasını kullanmamıştır. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS) nde tespit edilen mahlaslar şu şekildedir;¹ Bahşî Halîfe (Bahşî), Baltacı Halîfe (Behçetî), Fıstancıoğlu Halîfe (Cefâyî), Çelebi Halîfe (Cemal, Cemâlî), Mevlâna Hasan Halîfe (Cemîlî), Şaban Halîfe (Şa’bân), Hâlîfe (Halîfe). Görüldüğü üzere Halîfe mahlasını kullanan tek şair vardır.

Halîfe mahlasını kullanan bu şairin Alî Emîri ve Ahdî tezkirelerinde Diyarbakırlı olduğu nakledilmiştir. Mecmuada bulunan Halîfe mahlaslı şiirin, eldeki bilgilere göre Halîfe mahlasını kullanan tek şair olduğu için Diyarbakırlı Halîfe’ye ait olduğunu söylenebilir.

¹http://www.turkedebiyat isimlersozlugu.com/index.php?sayfa=arama_sonuc&detayli_arama=1&M_AD=halife

Tezkirelere göre Halife, Diyarbakır’da doğdu. Ahdî, aslen Tebriz’den göçmüş olduğunu (Solmaz, e-kitap: 142-143) belirtmesine karşın Alî Emîrî babasının Hasankeyfli olduğunu söyler (Kadıoğlu, e-kitap: 318). Öğrenimini tamamlayıp danişment oldu. Halep ve Şam’a giderek o bölgenin alimlerinin hizmetinde bulundu. Daha sonra İstanbul’a gelerek dönemin şairleriyle tanışma fırsatı buldu. Bir süre sonra Diyarbakır’a gelerek muallimlik yaptı. 980/1572 yılında Diyarbakır’da öldü.

Halife’nin bir divanının olup olmadığı bilinmemektedir. Ahdî, şairin Genceli Nizâmî gibi Hamse sahibi olduğunu ve Diyarbakır vilayeti için bir Şehrengiz yazdığını belirtir. Ancak bu eserler şimdilik elimizde değildir. Ahdî’nin, tezkiresinde verdiği örnek şiirin makta beyti şu şekildedir.

*Halife ol sehî-kâmet yine zülfün ‘âlem itmiş
Gelür dil kişverin almaga ‘abbâsî ‘âlemlerle*

Tezkirelerin verdiği bilgilere göre Halife Arapça, Farsça ve Türkçe şiirler yazmıştır.

Agâh Sırrı Levend yazdığı “*Bilinmeyen Eski Eserlerimizden: Halife’nin Leylâ ve Mecnûn’u*” isimli makalesinde Halife’ye ait Leylâ ve Mecnûn isimli mesneviyi tanıtmıştır. Kendi kütüphanesinde olduğunu söylediği (Levend, 1952: 447-451) bu mesnevinin akıbeti meçhuldür.

Halife’nin bilinmeyen kimi şiir örnekleri, yakın dönemde bilim dünyasına tanıtılmıştır. Tanyıldız “*Kavâid-i Türkiyye*” başlıklı bir dilbilgisi kitabını tanıttığı bildirisinde (Tanyıldız, Yayınlanmamış Bildiri, 2018); eserde anlatılan dil ve imlâ kurallarına verilen şiir örnekleri arasında Halife’ye ait beyit örnekleri olduğunu da tespit etmiştir. Çalışmaya aldığımız söz konusu beyitler “*Kavâid-i Türkiyye*” adlı eserdeki şiir parçalarıdır. “*Acem’e Türkî Öğretmek: Farsça Yazılmış Bir Kavâ'id-i Türkiyye Kitabı Üzerine*” adlı bu bildiriye Tanyıldız, Halife’nin 7 farklı manzûme parçacıklarını bilim âlemine tanıtmıştır. Eserde verilen bu beyitleri de çalışmamıza dâhil ettik.

*Göster kaşuyı aç leb-i meygûnuyu ha dem
İstersen eger mescid ü meyhâne dağilsun*

*Virüp Türk-i siyeh-mestün gönül şehrinin yağmâya
Dir isen semt-i İrâna elin Efrâsyâb açmış*

*Sinen bister memûn bâlîn lihâfî zülf-i pür-çînün
Özine fikr-i sermestüm ne rengîn raht-ı hâb açmış*

*Gözün devrinde müjgânun görüp gönlüm kuşu titrer
Nice tâb eylesün tîhû sitem çengin ukâb açmış*

*Ne gül ü lâle ne sünbül ne şakâyık ne semen
Anların adını dutmak mene çoh ârdur âr*

*Serve ser eğmedi gönlüm kadi mevzûn ister
Meye meyl itmedi hergiz leb-i meygûn ister*

*Ger diyem ârız-ı dildârıma benzer bu bahâr
Korharam bu sözümü işide kahr eyleye yâ*

3. Halîfe’nin Mecmuadaki Şiiri

(1)

Fâ‘ ilâtün fâ‘ ilâtün fâ‘ ilâtün fâ‘ ilün

- 1 Sünbülüñ yanınca ey meh çeşm dil-cûlar mıdur
Yâ gönül sihr itmek içün ikki cādûlar mıdur
- 2 Zülfdür yâ haţţ-ı reyhân ‘ârızuñ devrindeki
Yoksa *ve’l-leyf*² âyetin şerhin kılan bular mıdur
- 3 Çâkerüñdür gird-i ruhsârında mesken eyleyen
Yâ kenâr-ı Ka‘ bede bir niçe Hindûlar mıdur
- 4 Mâh-ı nev mi yâ mukavves kaşlaruñ mihrâbıdur
Yâ gönüller kıblesi ya tâğ-ı ebrûlar mıdur
- 5 Ey Halîfe şî‘rdür yâ nazm yâ sihr-i helâl
Yâ cevâhirden düzilmiş ‘ıkd-ı lü’lü’ler midür

M 81b

4. Vücûdî

Yüksek lisans çalışmamızda sehven Larendeli olduğunu belirttiğimiz (Çokur, 2017: 33) Vücûdî’nin Diyarbakırlı olduğu anlaşılmıştır. Yaptığımız incelemeler sonucu Safâyî, Alî Emîrî ve İsmail Belîğ tezkirelerinde Diyarbakırlı Vücûdî’ye ait gösterilen *Nâ-dân yanında zerrece yoğ ise kadrımız/ ‘Ârif katında gün gibidür i’tibarımız, Her hûb-rûyî görse sever*

²Kur’ân-ı Kerim, 92/1

ihtiyârsız/ Derlerse ey dil elde degül ihtiyârımız beyitleri mezkûr mecmuada da Vücûdî’ye ait olarak gösterilmiştir. Bu veriler ışığında mecmuada geçen Vücûdî’nin Diyarbakırlı Vücûdî olduğu söylenebilir.

Tezkirelere göre Vücûdî’nin asıl ismi Ahmet’tir. Safâyî, İsmail Belîğ ve Ali Emîrî tezkirelerinde Vücûdî’nin Diyarbakırlı olduğu belirtilmiştir. Daha sonra İstanbul’a gelerek öğrenim görmüş ve mülâzım olmuştur. Mülâzemetinden sonra birçok yerde kadılık yapmıştır. 1069/1658-1659 tarihinde vefat etmiştir. (Güner, vd. 2003: 61, Çapan, 2005: 696).

Divanı olup olmadığına dair bilgiler yoktur. Tezkirelerde yukarıda zikrettiğimiz beytinin dışında şu beyitler kayıtlıdır:

*Gülşenün oldu bu hayâtına dal
Cümleten hep çiçek çıkardı nihâl* (Abdulkadiroğlu, 1999: 515)

*Bunca gündür ki ‘adem mülkini durmaz yoklar
Bulmadı zerrece ‘âlemde Vücûdî dehenün* (Abdulkadiroğlu, 1999: 516)

5. Vücûdî’nin Mecmuadaki Şiirleri

VÜCÛDÎ

(1)

Mefâ’ ilün mefâ’ ilün mefâ’ ilün mefâ’ ilün

- 1 Okısañ gülşen-i ma’ nide bülbül gibi ger vâ’ iz
Virürdüñ şevk ile ‘ işkuñ kitâbundan haber vâ’ iz
- 2 Dil-i virâñede genc-i muhabbet bulmağ isterseñ
Derüñünde gerekdür olmaya buğz u keder vâ’ iz
- 3 Bize huld u sağar efsânesin meclisde ‘ arz itme
Ki vaşl-ı hecr-i cânâñdur bize huld u sağar vâ’ iz
- 4 Dir isen kim zamâne halkına itmez sözüm te’şîr
Eger ‘ilmüñle ‘âmil olsañ eylerdi eşer vâ’ iz
- 5 Hüner ehlinde gam eksük degüldür bezm-i ‘ âlemde
Olaydı ger gamuñ olurdu sende bir hüner vâ’ iz
- 6 Nice şabr eylesin seng-i cefâ-yı ta’ n-ı ağıyâra
Ma’ ârif sebze-zârunda nihâl-i pür şemer vâ’ iz

- 7 Le‘ālī-i suhanla gūyiyā deryā-yı ‘irfānem
Hevā-yı ‘ışkıla her bir sözümdür bir güher vā‘ iz
- 8 Ya cām-ı dil-güşādur elde yā bir gonce-i ra‘nā
Hele vaşfuñda oldı gül gibi bu şı‘r-i ter vā‘ iz
- 9 Dem-ā-dem rüy-ı zerdiyle sirişkin ‘arz ider yāra
Şanursın gösterür gayra Vücūdī sīm u zer vā‘ iz
M 74b-75a

VELEHU

(2)

Mef‘ülü mefā‘ilü mefā‘ilü fe‘ülün

- 1 Biz bülbül-i bāğ-ı ruḥ-ı ḥubān-ı cihānız
Biz nāzır-ı envār-ı gül-i gülşen-i cānız
- 2 Biz ki girerüz ḥalvete vü mescide gāhī
Biz meygedede cur‘a-keş-i pir-i muğānız
- 3 Feth itmedeyiz ‘uqde-i eşkāl-i cihāmı
Miftāḥ-ı der-i genc-i me‘ānī vü beyānız
- 4 Geh mūr-şifat ḥūr u ḥaḳīrüz göze ammā
Geh taḥt-ı ma‘ārifde Süleymān-ı zamānız
- 5 Biz küşe-i ḥum-ḥāne-i vaḥdetde Vücūdī
Rindān-ı mey-āşām ile peymāne-keşānız
M 75a

VÜCŪDÎ

(3)

Mef‘ülü fā‘ilātü mefā‘ilü fā‘ilün

- 1 Göklere çıkdı nāle vü feryādımız bizüm³
İşitmedi felekde o meh dādımız bizüm
- 2 Mihr-i muḥabbet ile şenāsı o mehveşüñ
Olsa n’ola zamīme-i evrādımız bizüm

³Mecmuada kendisinden önceki şiir de aynı kafiye ve redif düzeninde olduğu ve aynı sayfaya kaydedildiği için; söz konusu şiirin aynı varakta önde yazılan şair Amrî’ye nazire olma olasılığı yüksektir.

- 3 Kayd itmeseydi defter-i ‘uşşāka nāmımız
Bî-diller içre bilmez idi adımız bizüm
- 4 Bāğ-ı cihānda itdük efendi hüner erzān
Bir dem açılmadı dil-i nāşādımız bizüm
- 5 Oldı Vücūdī tā ezeli künc-i ğamda çün
‘Işk āteşine yanmağa mu‘ tādımız bizüm⁴
M 83a

VÜCŪDÎ

(4)

Fa‘ ilātün fa‘ ilātün fa‘ ilātün fa‘ ilātün

- 1 Ola tār-ı ğamla beste yine bu dil-i şikeste
Yata künc-i firkatüñde nice bir şikeste-beste
- 2 N’ola mest-i cām-ı ‘ışkam gül ü sünbülün ğamıyla
Görülürsem işigünde yaka çāk ü ser-şikeste
- 3 Görinür açılsa yārın n’ola ger bahār-ı hüsni
Yine sünbül ü benefşe tabak içre deste deste
- 4 Ese ger nesim-i luḫfı açā ğonca-i ümīdi
Eşer ide feyz-i ma‘ nī dil ü ṭab‘ a cüste cüste
- 5 N’ola eylese Vücūdī bizi bāde-i muḫabbet
Seni neş’esi ile beste beni derd ile ḫaste
M 83b

VÜCŪDÎ

(5)

Mütefā‘ ilün fe’ülün mü’tefā‘ ilün fe’ülün

- 1 Bu ne kaç ne göz ğamze ne fenā baķış durur bu
Bu ne şivedür ne ‘işve ne ‘aceb reviş dürür bu
- 2 Yine şafḫa-i ruḫunda gören ol ḫaṭ ile cānı
Didi dest-i ḫudretile çekili naķış durur bu
- 3 Baña naḫd-i cānı vir kim vireyüm metā‘-ı vaşlı
Diyüben ta‘ allül eyler ne alışveriş durur bu

⁴ Bu gazel 85b numaralı varakta tekrar etmektedir. Bu sebeple mükerrer olan gazeli çalışmaya almadık.

- 4 Dil-i nātüvānı yaqdı sīne dāğ nār-ı maḥbere
Bu ne dāğdur ne āteş bu nice yaqışdurur bu
- 5 Göricek o serv-ḳaddi şu gibi gönül Vücūdī
Aḳar ayağuna ṫuramaz ne belā aḳış durur bu
M 84b

(6)
Fā‘ ilātün fā‘ ilātün fā‘ ilātün fā‘ ilün

- 1 İçmişüz bezm-i muḥabbetde ṫolu peymāne hep
Anuñ için kūy-ı yāra gelmişüz mestāne hep
- 2 Dökülen eşk-i ğam-enduhisi ile dīdeden
Beñzedürler ey perī-peyker dūr-i ‘ummāna hep
- 3 Almadı bŷy-ı muḥabbet bu gül-i gül-zārdan
İtdügi feryādı oldu bŷlbulŷn yabana hep
- 4 Şol ḳadar ḳan aḳladum ‘ıḫḳuñ biyābānında kim
Döndi şahrālar ser-ā-ser lāle-i nu‘ māna hep
- 5 Bilinürdi rütbesi sözde Vücūdī herkesüñ
Ḳābil olsa varması mekteb-i ‘irfāna hep
M 86b

VÜCŪDİ

(7)
Fe‘ ilātün fe‘ ilātün fe‘ ilātün fe‘ ilün

- 1 Kimi dünyā ğamını yir kimi ‘uḳbā ğamını
Ben iki ‘āleme virmem hele ulyā ğamını
- 2 Dün ü gün āh ile zār ile geḫer evḳātı
Kimse bilmez ki nedür bu dil-i şeydā ğamını
- 3 Bŷlbul-āsā nedür ey dil yine bu nālişler
Var ise çekmedesüñ bir gül-i ra‘ nā ğamını
- 4 Şanma ey şŷḫ-ı cihān mevcı dŷrür pey-der-pey
Ḳāl-i dille saña bir bir der o deryā ğamını
- 5 Ğam-ı ğubār ile gönül olsa ne ğam-ālŷde
Ey Vücūdī giderür neş‘e-i şahbā ğamını
M 89b

VÜCÜDÎ

(8)

Mef’ülü fâ’ ilätü mefâ’ ilü fâ’ ilün

- 1 Şehr-i suhânde olsa n’ola iştihârimiz
Vaşf-ı ‘izâr-ı yâr iledür iftihârimiz
- 2 Bâğ-ı cihânda tohm-ı dıraht-ı me’ âniyiz
Nesr ile nazm oldu bizüm berg ü bârımız
- 3 Nâ-dân yanında zerrece yoğ ise kıdrimiz
‘ Ârif katında gün gibidür i’ tibârimiz
- 4 Her hûb-rüyı görse sever ihtiyârsız
Dirlerse ey dil elde degül ihtiyârimiz
- 5 Mest-i mey-i şabûh olalı dil Vücûdiyâ
Halkı uyıtmaz oldu seher âh u zârımız
M 89b

Sonuç

Mecmualar, mürettibinin oluşturma gayesine göre içlerinde astronomi, tıp, kimya, tasavvuf gibi konularda bilgi içerirler. Bunların yanında, mecmualarda bilinen/bilinmeyen şairlerin yayımlanmış şiirlerinin dışında kayıtlara geçmemiş ya da divanlarda bulunmayan şiirlere de rastlamak mümkündür.

Mecmualarda bulunan ve divanları mevcut olmayan şairlerin şiirlerine dikkatli yaklaşmak gerekir. Eğer tezkirelerde verilen örnek beyitler çalışmaya konu olan gazellerin içerisinde yer almıyorsa, şiirlerin aynı mahlaslı başka bir şaire ait olma olasılığını da göz önünde bulundurmak gerekir. Mezkûr mecmuada yer alan Halîfe mahlaslı şaire de bu şekilde dikkat edilmelidir. Mecmuanın yazılmış olduğu 1630 yılına kadar tespit edilmiş Halîfe mahlaslı/ünvanlı yedi şair mevcuttur. Bu şairlerden altısı Halife mahlasını kullanmamıştır. Yapılan araştırmalar sonucu Halîfe mahlasını kullanan tek şairin Diyarbakırlı Halîfe olduğu görülmektedir. Bu sebeple mecmuada geçen Halife mahlaslı şairin Diyarbakırlı Halîfe olduğu söylenebilir.

Çalışmaya konu olan bir diğer şair de Diyarbakırlı Vücûdî’dir. Yukarıda verilen ve tezkirelerde yer alan beyitler vesilesiyle Diyarbakırlı

olduğu tespit edilen şairin, tezkirelerde bulunan mezkûr beyitleri, şairin hayatının anlatıldığı bölümde verilmiştir.

Çalışmada divanları bulunmayan Diyarbakırlı iki şairin tezkirelerde tespit edilen hayatları hakkında bilgiler verilmiş ve daha sonra mezkûr mecmuada bulunan şiirleri günümüz Türkçesine aktarılmıştır.

Çalışmadan anlaşılacağı üzere incelenecek mecmualarla, bilinmeyen şiirlerin ortaya çıkacağı muhakkaktır. Yapılan çalışma sonucunda da Diyarbakırlı Halife’ye ait bir, Vücûdî’ye ait sekiz şiir bilim dünyasına kazandırılmıştır.

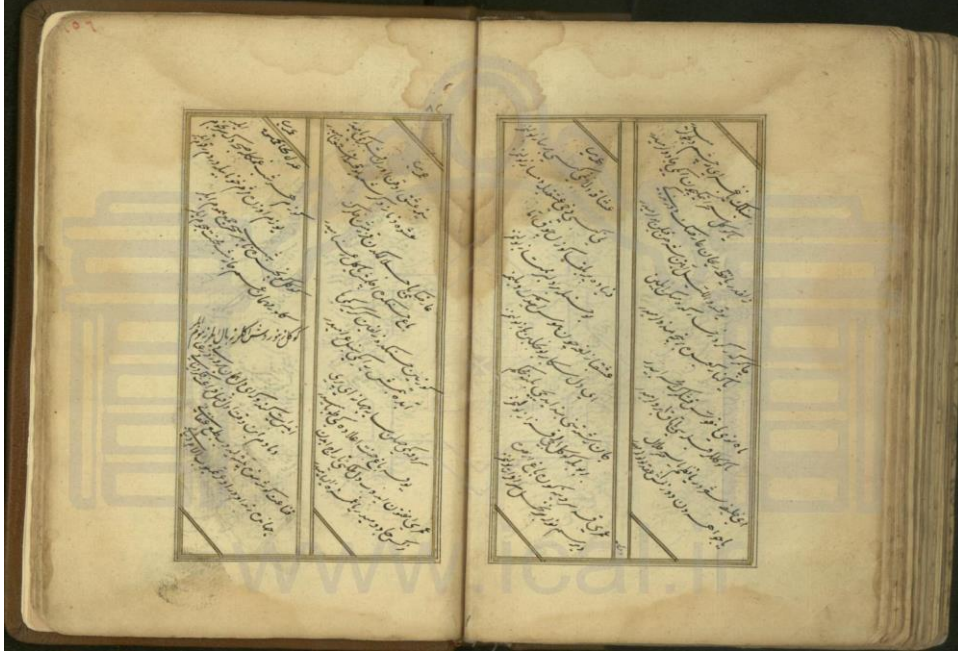
Kaynakça

- ABDULKADİROĞLU, Abdulkerim. (1999), İsmail Belîğ Nuhbetü’l-Âsâr Li Zeyl-i Zübde’ti’l-Eş’ar, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- AYDEMİR, Yaşar- KURNAZ, Cemal. (2013), “Mecmûalara Sorulması Gereken Sorular”, *Turkish Studies*, Güz, C8, s. 51-64.
- AYDEMİR, Yaşar. (2007), “Metin Neşrinde Mecmûaların Rolü ve Karşılaşılan Problemler”, *Ankara Üniversitesi Türkojji Dergisi*, C2, s.123.
- CANIM, Rıdvan. (2000), Latîfî Tezkiretü’ş-Şu’ara ve Tabsiratü’n-Nüzema, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- ÇAPAN, Pervin. (2000), Mustafa Safâyî Efendi Tezkire-i Safâyî, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- ÇOKUR, Saddam. (2017), XVII. Yüzyıl Şâiri Azâkî’nin Derlediği Bir Şiir Mecmûası (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır.
- DEVELLİOĞLU, Ferit. (2010), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi, İstanbul.
- DOĞAN, Ahmet. (2005), Açıklamalı ve Örneklî Aruz Bilgisi, Akçağ Yayınları, Ankara.

- EKMEKÇİ, Güneş. (2008), XVI. Yüzyıl Diyarbakır Şairleri Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır.
- GIYNAŞ, Kamil Ali. (2011), “Şiir Mecmûaları Hakkında Yapılan Çalışmalar Bibliografyası”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S25, s.245-60.
- GÜNER, Galip, GÜNER, Nurhan. (2003), Ali Emirî Efendi Esâmî-i Şu’arâ-yı Amid, Anıl Matbaa ve Ciltevi, Ankara.
- GÜRBÜZ, Mehmet (2003), “Mecmûaların Kaynakları Üzerine”, *Turkish Studies*, Güz, C8, s.315-322.
- KADIOĞLU, İdris (e-kitap), Tezkire-i Şu’arâ-yı Âmid, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,201251/ahdi-gulsen-i-suara.html>
- KAPLAN, Yunus, (2014), Halîfe, Halife Çelebî, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, <http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=1919>
- KILIÇ, Filiz. (2010), Meşâirü’ş-Şu’ara, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- KILIÇ, Atabey. (2012), Mecmûa Tasnifine Dair, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı, Haz.: Hatice Aynur, vd. Turkuaz Yayınları, İstanbul.
- KÖKSAL, M. Fatih. (2012), Şiir Mecmualarının Önemi ve Mecmuaların Sistematik Tasnif Projesi (MESTAP), Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı, Haz.: Hatice Aynur, vd., Turkuaz Yayınları, İstanbul.
- KURNAZ, Cemal, ÇELTİK, Halil. (2013), “Şâirlerin Gözüyle Mecmûa”, *Turkish Studies*, Güz, C8, s.21-49.
- KURU, Selim S. (2012), Mecmûaların İçine Edebiyatın Dışına Doğru, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı, Haz.: Hatice Aynur, vd. Turkuaz Yayınları, İstanbul.
- LEVEND, Agâh Sırrı. (2014), Türk Edebiyatı Tarihi, Dergâh Yayınları, İstanbul.

- LEVEND, Agâh Sırrı. (1952), “Bilinmeyen Eski Eserlerimizden: Halîfe'nin Leylâ ve Mecnûn'u”, *Türk Dili Dergisi*, TDK Yayınları, C1, S8, s.447-51.
- SAMİ, Şemsettin. (2013), *Kamus-i Türki*, Çağrı Yayınları, İstanbul.
- SOLMAZ, Süleyman (e-kitap), *Ahdî Gülşen-i Şuarâ*, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10731_agmpdf.pdf?0,
- TANYILDIZ, Ahmet. (2013), “Şiir Mecmûalarının Neşri Hakkında”, *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Bahar, C5, S21, s. 224-239.
- TANYILDIZ, Ahmet. (2013), “Tahran’da Bulunan Bir Şiir Mecmûası ve Neşredilmemiş Bazı Şiirler”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Journal of Academic Literature)*, Yıl 1, K1ş, S. 2, s. 39-87.
- TANYILDIZ, Ahmet (2018), “Acem’e Türki Öğretmek: Farsça Yazılmış Bir Kava‘id-i Türkiye Kitabı Üzerine” *Uluslararası Yunus Emre ve Anadolu’da Türk Yazı Dilinin Gelişimi Sempozyumu*, Yayınlanmamış Bildiri, Kırşehir.
- ÜNVER, İsmail. (2008) “Çeviri Yazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler”, *Turkish Studies*, Güz, C3, s. 1-46.
- YAVUZ, Fikri, ÖZEN, İsmail. (1972), *Bursalı Mehmed Tâhir, Osmanlı Müellifleri, C I II III*, Meral Yayınevi, İstanbul.
- YILMAZ, Mehmet. (1992), *Edebiyatımızda İslamî Kaynaklı Sözlük (Ansiklopedik Sözlük)*, Enderun Kitapevi, İstanbul.

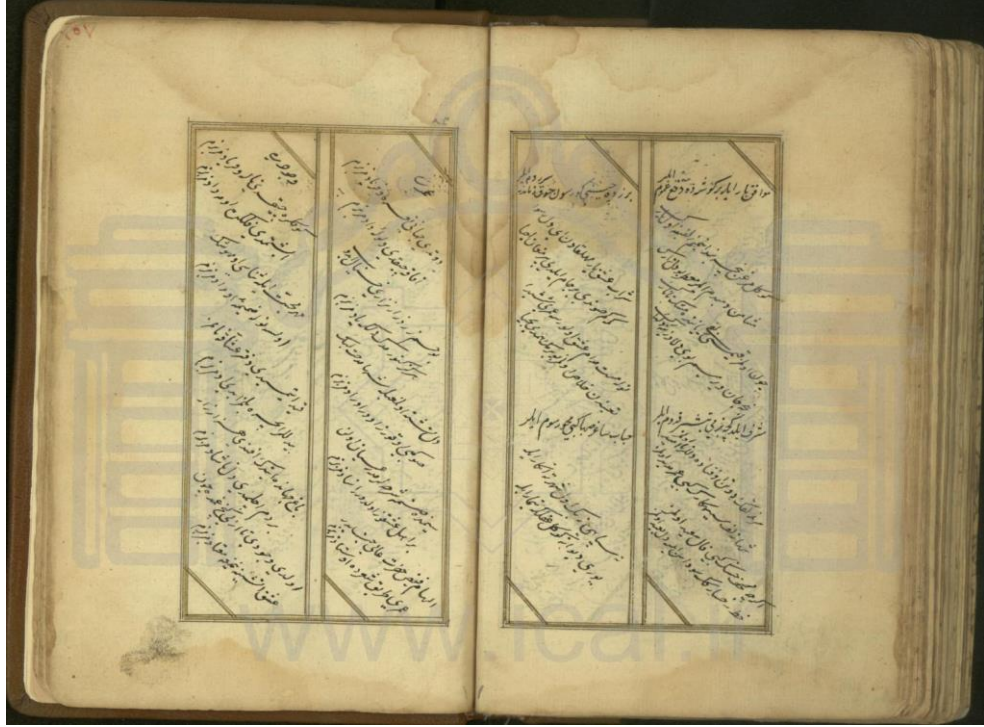
EKLER



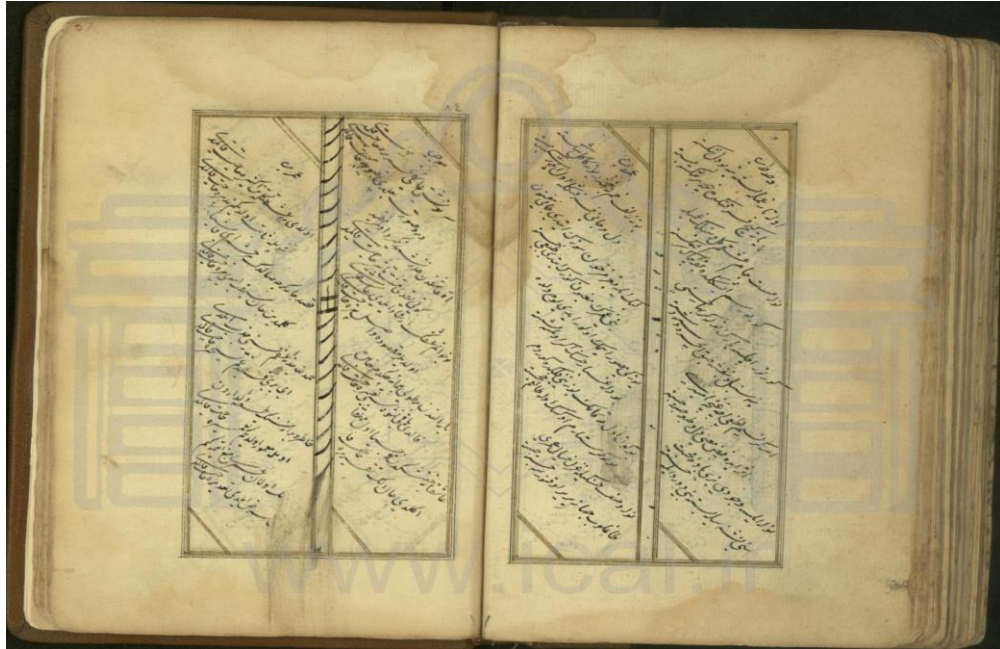
M 81b



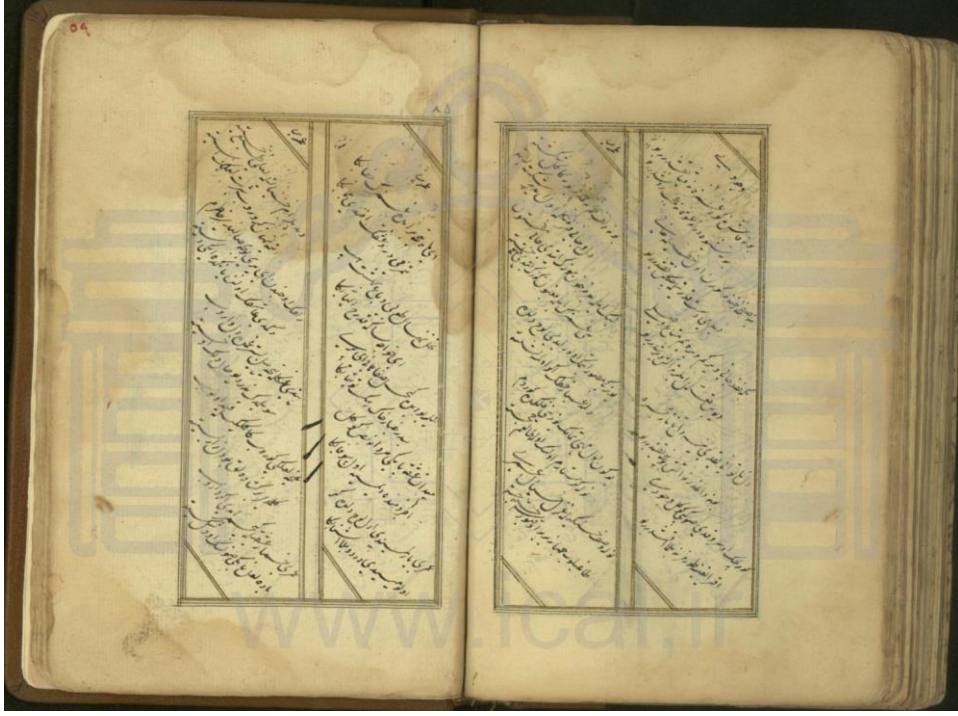
M 74b-75a



M 83a



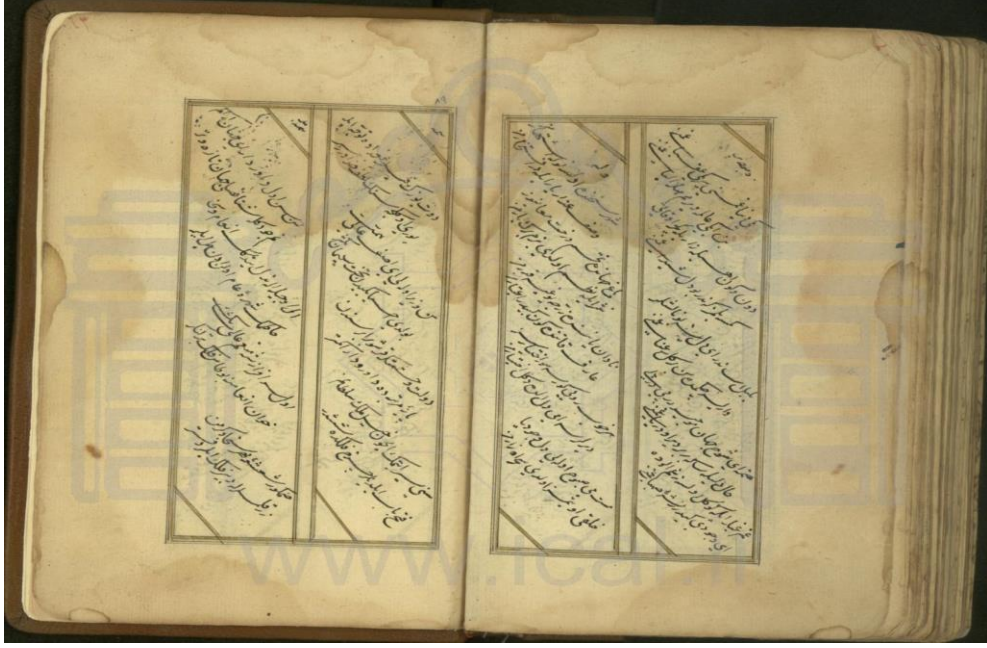
M 83b



M 84b



M 86b



M 89b



Zeliha AÇAR 

Gaziantep Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Doktora Öğrencisi
Gaziantep/TÜRKİYE
zlhacar63@gmail.com

**BİLİNMEYEN BİR GÜL KASİDESİ:
AYINTABLI REŞİD'İN GÜL
KASİDESİ VE ŞERHİ**

AN UNEXPLORED ODE OF THE ROSE:
ODE TO THE ROSE AYINTABLI REŞİD

ÖZ

Gül, klasik şiirin önemli sembolizleridir. Bazen sevgiliyi sembolize eder, dikenleri bu bağlamıyla rakip olur. Bazen bülbülün feryat ve fışınına kayıtsız kalır, maşukluk cilvesini kullanarak gayret kılıcıyla bülbülün canına kıyar. Bahçede şah olur, diğer çiçeklere hükmeder. Bazen de Hz. Peygamber'in mübarek terine telmih unsuru olarak kullanılır. Aynı geleneğe bağlı şairlerin şiirleri, aynı kaynaktan beslendiğinden şairin, sanatını gösterebilmesi için farklı bir üslupta benzer şeyleri söylemesi gerekmektedir. Bu sebeple şairler geniş hayallere sahip "redif"leri kullanmayı tercih etmekte ve şiirini de o redifin ekseninde kurmaktaydı. Redif için seçilen kelimeler, genel olarak geniş bir imgelem gücüne sahip olan bahçe ve bahçeye dair unsurlardan seçilmekteydi. Bahçedeki konumu (çiçeklerin şahı) ve seçkin vasıflarından ötürü "memduh"a gül üzerinden hitap etmek de gelenek olmuştur. Necâti ile başlayan Fuzûli ile devam eden "Gül Kasidesi" ananesinin son halkalarından biri de Antepli şair Reşid'in gül kasidesidir. Türk edebiyatında yazılmış olan gül kasideleri incelemesi yapılmış fakat bu gül kasidesine rastlanmamıştır. Adı geçen şiir elde bulunmamaktadır. Ayıntablî Reşid'in XIX. yüzyılda yazmış olduğu "Gül Kasidesi"nin tanıtımı daha önce üzerinde hiçbir ilmi çalışma yapılmamış olması bağlamında önemlidir. Bu çalışmanın amacı varlığı bilinmeyen bir "gül kasidesi"nin tanıtımını yapıp, şiiri serh etmektir.

Anahtar Kelimeler: Ayıntablî Reşid, gül kasidesi, XIX. yüzyıl, serh

ABSTRACT

Rose is one of the unique symbols of classical poetry. Sometimes rose symbolizes the lover; its thorns rival in this context. Sometimes the rose is indifferent to the moan and cry of the nightingale; it takes the nightingale's life with the sword of endeavor using its charm. It becomes a king in the garden, it rules the other flowers. Sometimes, it is used as a reminder of the Prophet's blessed sweat. Poets from the same tradition are fed from the same source and say the same things with a different wording to show their talents. For this reason, poets use redifs, which has wide dreams, and they establish their poems on the axis of that redif. The words chosen for redif are generally 'the garden' and about 'the garden'. It is a tradition to appeal to Memduh through the rose, which is the king of flowers, due to its position in the garden and its distinguished qualities. One of the last examples of eulogy for the rose tradition, which was started by Necati and continued by Fuzûli, is the 'Ode to the Rose' by Ayıntablî poet Reşid. The eulogies for the rose in Turkish literature were examined, but this ode has not been seen before. The mentioned poem takes place in "Şuara Mecmuası (Poet Magazine)". The presentation of "The Ode to the Rose" written by Ayıntablî Reşid in the 19th century is important since no scientific studies have been done on it before. The aim of this study is to introduce and clarify "The Ode to the Rose" by Ayıntablî Reşid.

Keywords: Ayıntablî Reşid, The Ode of Rose, 19th century, commentary

Atıf@

Araştırma Makalesi

Zeliha Açar. "Bilinmeyen Bir Gül Kasidesi: Ayıntablî Reşid'in Gül Kasidesi ve Şerhi", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]*, Yıl 5, Sayı 11, Güz 2019, s. 272-301.

Yükleme Tarihi: 24.06.2019 «» Kabul Tarihi: 16.09.2019 «» Yayımlanma Tarihi: 31.10.2019



hikmet.581793

Giriş

Türk Edebiyatında, ilk olarak Uygur şiirinde görülmeye başlanan redifler, *Dîvânü Lügâti't-Türk ve Kutadgu Bilig*'de daha da yaygınlaşmışlardır. Şiirde söylenenden çok söyleyişin öne çıkarıldığı klasik şiirde, şiirler baştan sona kafiyelerle örülüyor olmanın yanı sıra rediflere de yaslanmaktaydı. Bir kelime ve kelime grubu etrafında dilin bütün imkânlarının kullanıldığı redifli şiirler, şairlerin hünerlerini gösteren birer mihenk taşıydı (Horata, 1998: 45). Bu redifler şairlerin ellerinde yüzyıllarca işlenerek birer cevher halini alıyordu. Klasik edebiyat bir gelenek edebiyatı olduğundan edebî eserlerin beslendiği kaynak da aynıydı. Bu sebeple şairlik istidadının göstergesi, her şairin söylediğine farklı bir söyleyiş katarak bu cevherleri sonsuzluk duvarına nakşetmekti. Klasik şairin işlediği değerli cevherlerden olan “gül” redifli şiirlere her dönemde rastlanmaktadır. Bu mazmun o kadar kullanılmıştır ki klasik şiirin “gül den bülbülden başka bir şey olmadığı” eleştirisini doğurmuştur. Ancak bu durum geleneğe aşina olmayanların haksız ve acımasız eleştirisidir. Kortantamer'in de belirttiği gibi, “gül” redifli kasidelerin, gazellerin ve bu konudaki mesnevilerin “şerh”lerinin yanı sıra, yapısal bir bütünlük içerisinde inceleme ve çözümlemelerinin de yapılmasıyla bunların ne kadar zengin bir kültür hazinesi oldukları görülecektir (Dilçin, 205: 159). Bu bağlamıyla “gül” bizim klasik şiirimizin önemli unsurlarındandır. Gül, bazen sıradan bir süsleme unsuru, bazen bir tezyinatın temel elemanı, çoğu zaman da bir benzetme unsuru, ya da alegori olarak geçmektedir (Kortantamer, 1993: 413).

Gül, aynı zamanda tasavvufî bir semboldür. Halk şairi “Yunus Emre'nin, ‘Çiçek eydür ey derviş gül Muhammed teridir’ mısraında ifade ettiği gibi gülün kokusunu Hz. Peygamber'in terinden aldığına inanılmaktadır. Gül bu bağlamıyla da Hz. Muhammed'i sembolize etmektedir. Bu inanın ardındaki anekdot şudur; *Yüce Peygamber'in, Cenâb-ı Hakk'ın huzuruna vardığı Mi'râc gecesi vuku bulan hâdiselerin ağırlığı karşısında; Hz. Peygamber, Cebrâil ve Burak'ın terler döktüğü ve Burak'ın terinden yeryüzünde sarı gül, Cebrâil'in terinden beyaz gül, Hz. Peygamber'in terinden kırmızı gülün hâsıl olduğu rivayet edilmektedir* (Açıl, 2015: 11). Na'atlarda umumiyetle “gül” redifinin tercih ediliyor olması bu duruma delil olarak gösterilebilir. Fuzûlî'nin onun kâinatın gül bahçesinde açmış nadide bir gül olduğunu söylediği

Suya versin bâğbân gülzârı zahmet çekmesin

Bir gül açılmaz yüzün teg verse bin gülzâre su (Divan,4: 5)

şah beyti bu duruma en güzel örneklerdendir.

Aslında dikenli bir çalı türü olan “gül” güzel kokusu ve rengi sebebiyle çağlar boyunca insanları etkilemiş çeşitli kültürlerde efsaneleşecek kadar etki bırakmıştır. Gül, Hafız'dan Ronsard'a, Yunus'tan Tagore'a,

Hayyam'dan Goethe'ye, Fuzûlî'den Rilke'ye kadar bütün dünya şairlerinin üzerinde birleştiği tek çiçektir. Gül, maşuku bülbül ise âşığı sembolize etmektedir. Gülün rengi ile ilgili birçok kültürde “köken (etimolojik) mitleri” yaratılmış olması ona verilen ehemmiyete delildir. Doğu kültüründeki efsaneye göre gül rengini, aşkına karşılık bulamayan bülbülün kanından almıştır. Efsane şöyledir; bülbül her gece gül dalına konup sabaha kadar feryat edermiş, sabaha karşı gül açılacağı sırada uykuya yenik düştüğünden bir türlü gülün (açılmasını görmez) “lütfu”na mazhar olamazmış. Bir gece uyumamaya karar vermiş, uyanık kalabilmek için gülün dikenlerine dayanmış, gülün dikenleri bülbülün bağrını delmiş akan kan da güle kırmızı rengini vermiştir. Yunan mitolojisinde de yine buna benzer bir efsane vardır. İnanişe göre Afrodit'in Adonis'e olan aşkını kıskanan bazı tanrılar onun üzerine bir yaban domuzu salmışlar. Adonis kasığından yaralanmış ve yarası kanaya kanaya can vermiştir. Sevgilisinin yardımına koşan Afrodit'in de ayağına diken batmış, akan bir damla kan bu tanrının çiçeği olan beyaz gülü kırmızıya boyamıştır (Ayvazoğlu, 2008: 92). Gülün kat kat yaprakları arasında poetik sırların gizli olduğunu düşünen birçok millet onun doğasındaki potansiyeli çok eski tarihlerden bu yana remzi bir malzeme olarak kullanmaktadır (Aynur vd. 2007: 22).

1. Türk Edebiyatındaki Gül Kasideleri

Türk Edebiyatındaki gül kasideleri üzerine ilk çalışmayı Kortantamer yapmıştır. Kortantamer, “Gül Kasidesi” adlı makalesinde “gül” üzerinde durduktan sonra Fuzûlî'nin Gül Kasidesini şerh etmiş, Fuzûlî'nin ilhamını bilinen ilk gül kasidesi şairi olan Necâtî'den aldığını söyleyerek, bir diğer gül kasidesi şairi olan Nev'î'den de bahsetmektedir. Toplamda üç şairin gül kasideleri ile ilgili bilgi edinilebilen çalışmayı, “*Klâsik Türk Şiirinde Gül Redifli Kasideler*” adlı yüksek lisans tezi izlemektedir. Tez olması hasebiyle daha geniş kapsamlı inceleme yapılmış olan çalışmada, Kortantamer'in bahsettiği üç şaire ilave olarak; Lâmi'î Çelebi, Hayâlî Bey, Basîrî, Sabir Parsa ve Kütahyalı Rahimî'nin gül kasideleri de eklenmiştir. Gül kasidelerinin kronolojik olarak (Necâtî, Fuzûlî, Lâm'î Çelebi, Hayâlî Bey, Basîrî, Nev'î, Sabir Parsa, Kütahyalı Rahimî) incelendiği tezde gelenek Kortantamer'in de belirttiği gibi Necâtî ile başlayıp Fuzûlî ile olgunlaşarak devam etmektedir. Adı geçen tezde, Türk edebiyatındaki gül kasidelerinin tamamı verilerek şerh edilmiştir. Ancak taşrada kalmış birçok şuara mecmuasında, varlığından bî-haber olunan nice şiir vardır. Bu gelenek içerisinde zikredilmesi gereken bir “Gül Kasidesi” de yine bu taşra mecmualarından çıkmıştır. Ümit edilir ki bu çalışmayla Ayıntablî Reşid'e ait olan bu kaside de gelenekteki yerini alacaktır.

2. Şairin Tanıtımı

Şair hakkında bilgi edinebildiğimiz yegâne kaynak Gaziantep kültürü ve edebiyatı üzerine çokça eser kaleme almış olan Halil İbrahim Yakar'ın *Antepli Divan Şairleri* adlı eseridir. Adı geçen kitapta Antepli şairlere ait cönklerde şiirlerinin bulunduğu söylenerek, şairin muhtasar biyografisinden

sonra gül redifli kasidesinden birkaç beyit örnek olarak verilmiştir. Çalışma konusu olan kasideye bahsi geçen cönk dışında hiçbir yerde rastlanılmamaktadır. Bu çalışmanın amacı, daha önce üzerinde hiçbir ilmi çalışma yapılmamış bu “Gül Kasidesi”ni tanıtip şerh etmektir. Şairin muhtasar biyografisi verildikten sonra kasidenin çeviri-yazı tekniğiyle Latin harflerine aktarımı yapılacak son olarak da şiir şerh edilecektir.

Antepli Çekemzâdelerden olan şairin babası İhlas Ağa'dır. Halep Valisi Ali Rıza Paşa'nın divan kâtipliğini yapmıştır. O tarihlerde Bağdat'ta Davut Paşa adında bir vali isyan etmiştir. Bunun üzerine Reşit Efendi, Ali Rıza Paşa ile Bağdat'a giderek Davut Paşa'nın himayesine girmiştir. Davut Paşa; Antep, Kilis ve Halep havalisinin ileri gelenlerinden kuvvet istemiştir. Topladığı adamlarla birlikte oraya vardıklarında Osman Ağa ile Reşit Efendi arasında pek uygun olmayan bir olay vuku bulmuştur. Osman Ağa'nın sevdiğine sahip çıkmak isteyen Reşit Efendi ile Osman Ağa 1249/1822-24'de bir işret meclisinde kavga etmişler ve ikisi de vefat etmiştir. Mezarı Bağdat'tadır. Hikmet Turhan Bey'de Sicilli-i Osmanî'de ve Fatin'de Divan sahibi olduğu kayıtlı ise de Divanı bugün elde bulunmamaktadır (Yakar, 2013:132-133). Cönklerde kayıtlı bulunan birkaç şiirinden hareketle şairin, Fuzûlî ekolü takipçisi oluşu söylenebilir. Onun “Gül Kasidesi” diğer gül kasidelerinin izlerini taşımaktadır. Özellikle Fuzûlî ve Necâti'nin etkileri görülse de şairin, kendine has bir söyleyişi vardır. Mecmuada bulunan kasidesinden ve gazellerinden yola çıkarak şairin kaleminin güçlü sayılabileceği lakin şiirlerinin, mana derinliği bağlamında noksan olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra sözük etkili kullanmış olan şairi, orta dereceli bir şair olarak değerlendirmek de yanlış olmayacaktır. Şiirin dili sade sayılabilecek bir dildir. Şairin yaşadığı yüzyıl ve coğrafya da hesaba katılırsa bu tabiidir. Edebiyatımızdaki en güzel “Gül Kasidesi”lerinden olan Fuzûlî'nin eserlerine kayıtsız kalamamış olması şairin, klasik edebiyat ananesine hâkim biri olduğuna delalettir. Kaside çeviri-yazıdan sonra şerh edilecektir. O zaman Reşid Efendi de daha iyi anlaşılacak olacaktır. Reşid'in “Gül Kasidesi” na'ttır. 45 beytlik kasidenin tamamında gül remzi üzerinden Hz. Muhammed (s.a.v) methedilmektedir.

3. Ayıntablı Reşid'in Gül Kasidesi

Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün

Bahâr ir(er)di açıldı gülsitân içre ser-â-ser gül

Dimâğ-1 âlemi hoş-bûyla kıldı mu'attar gül

Çıkıp taht-1 çemende cümle eşcâra şâh oldu

Urundu jâlelerden başına tâc-1 mücevher gül

Açıp bayrak-ı zanbak ser-ta-ser cem oldular ezhâr
Gülistân mülkine ‘azm itdi çekdi hayli leşker gül

Açıldı lâleler gülzâr döndü âteşistâna
Şerâre gonca-i terdir ocâğ-ı gülde ahger gül

Verir gökden nişâne hâsılı sahn-ı çemen şimdi
Kevâkeb yâsemen meh zanbak u mihr-i münevver gül

Elinde hâr-ı tiğ belinde dâmen gark-ı hûn olmuş
Sanasın bâğçede cengâver ü merd-i dilâver gül

Murâdı bülbülün bu âl ile kanına girmekdur
Taşur bilde nuhufte hârden hemvâre hançer gül

Gelüb båd-ı hazân bir gün ider berbâd çok sürmez
Ki eyler ‘andelîb-i zâre çok cevır ü sitemler gül

Giriftâr eylemiş bülbülleri hep hâr-ı hicrane
Olur mı hiç bu gülizâr-ı âlemde mu’ammer gül

Dem-â-dem ağlamakda ah-ı feryâd itmede bülbül
Gelüb açılmada sahn-ı çimende ‘ayşda her gül

Meğer kim goncalarla ‘işret eyler yine terkden
Yakubdur şem’i kâfûru çemen bezminde yer yer gül

Kızıl mestâne geldi subhdem bezm-i gülistâne
Şarâb-ı âldan destinde bir lebrîz-i sâgar gül

Libâs-ı âl giymiş hem takınmış jâleden dürler
Harîm-i gülsitânda sanki bir nâzende duhter gül

Hezârın âh-ı bâğı şöyle tutmuşdu ki hayretten
İdübdür perde-i nâmûsını sad-çâk ekser gül

Vücûdu ra'şesin sanma nesîm-i subh demindur
Tokundı bâd ehl-i bülbülün teb tutdu dîtrer gül

Gelüb açılmada hârile hem-meclis olub her dem
Hasedden bülbüli şûrîde-i nâlende eyler gül

Bu denlü nâle vü feryâd-ı ateşbâr-ı bülbülden
Ne hâletdur 'acebkim olmadı bir kez mü'esser gül

'Îzâr-ı lâle-fâm u hâl-ı müşk-i yâre seyr eyle
Eger kim görmediği bâğ-ı âlemde mu'teber gül

Açılısunda sana hep dâğ-ı hûn-âlûdesin seyr it
Muhabbet ateşîn izhâr kılmaz gerçi saklar gül

İdüb pür-şerha cismin gark-ı hûn olmazdı ser-tâ-pâ
Belâ-yı 'aşkla ger olmasa idi ser seri ser gül

Seherden bâğa gelmiş Gülşenî dervîş sûretde
Elinde jâleden tesbîh okur evrâd-ı ekber gül

Meger şerh etmedir kasdı Gülistân ile Bostânı
Ki yapmış sad-hezâr evrâkdan bir tâze defter gül

Ele evrâk-ı âl almış edinmiş sünbülü hâme
Ki tahrir ede vasf-ı hazret-i şâh-ı peyâm-ber gül

O bir şehkim şahenşâh-ı serîri kâb-ı kavseyndur
Muğaylânda biturdu mağcerayı tâze u ter gül

Ki ya'ni Ahmed'ül-muhtar fahrü'l-enbiyâ anın
Mübarek hûyı hoş-büyundan aldı bûyı ahmer gül

Habîb-i hazret-i mevlâ şefî' ehl-i 'isiyâna
Ayâ gülzâr-ı hikmetde açılmış cismi bir ter gül

Sen öyle bir gül-i tersin ki bu gülzâr-ı âlemde
Ne açıldı ne açılma gerek bir sana benzer gül

Çimenzâr-ı nübüvvetde hatın müşkîn sünbüldür
Gülistân-ı risâletde ruhun bir taze hoşter gül

Kadındur serv-i nâz-ı bositân-ı sidre-i âlâ
Hadındur gülsitân-ı kurb u ev-ednâda ezfer gül

Hat u zülfün yanında hâr-ı hatdur sünbül u rismân
Gül-i hüsnün katında berg-i huşkile beraber gül

Açılmışdur senin gülzâr-ı hüsnün gülleri ol dem
Degildi safha-i bâğ-ı dü âlemde musavver gül

Bu sûret-hâne-i dehr içre kilki sâni'-i hikmet
Gül-i hüsnün gibi nakş itmemişdur hiç dilber gül

Cihân bağında ârâm eylemez vaslın hevâsıyla
Açupdur bâl u per manendi tâvûs uçmak ister gül

Görenler jâle düşmüş zann iderler gerçi kim amma
İdüb verd-i 'izârın arzû hem-vâre ağlar gül

Alub destine bir gülgûn varaklı mushaf-ı ziba
Seherden ayet-i evsâf-ı hüsnün eyler ezber gül

Görüb şemşîr-i engüştin ile şak itdüğün mâhı
Mirâs-ı tiğ-ı kahrından taşur baş üzre miğfer gül

Alaydı şâh-ı gül su barmağından cûş iden sudan
Hazân görmez kalurdu tâze u ter tâ mahîşer gül

Nice mâlik olurdu böyle reng u bûy-ı zîbâya
Egerçe olmasaydı feyz-ı inkâsıyla mazhar gül

Nihâl-ı gül bulaydı perverîş ger cûyı lutfunla
Olurdu afitâb-ı âlem ârâsıyla hem-ser gül

Eger kim zerre-veş nûr iktibâs itseydi rûyundan
İderdi bir ziyâ dehri misâl mihr-i envar gül

Gül-i gülzâr-ı hüsnün bülbül-i dil arzû eyler
Gülistân-ı dü âlemde değil makbûl ahir gül

Temennâ-yı ruhun murg-ı dile andan da balâdur
Niçe eyler temennî 'andelîb nağme perver(ür) gül

Zülâl-1 şefkatın seyr-i visâlin isterem yârin
Gülistân-1 cinânda istemem ben ab-1 kevser gül

Dirîğ etme Reşid-i mübtelâ-yı vird-i îsyândan
Gülâb-1 şefkatın yevmüş-şûrâ-yı rûh-i peyker gül

Bu dest-âvîz-i nâ-çizem kabûl it yâ Resûlullah
Eger bir berg-i sebze ya eger bir dane kemter gül

4. Şiirin Şerhi

1. Bahâr ir(er)di açıldı gülsitân içre ser-a-ser gül

Dimâg-1 âlemi hoş-bûyla kıldı mu'attar gül

Bahar erdi, gül bahçesinde baştan başa güller açıldı. Gül, âlemin içini, dimağını güzel kokusu ile doldurdu.

Gülün açılma mevsimi olması hasebiyle nesib bölümü bahar tasviriyle başlamaktadır. Klasik şiirde, gül kokusu yerine bahar kokusu denilmektedir. Zira bahar, gül ile başlayıp yine onunla anılmaktadır. Yani bahar mevsimi gül mevsimi demektir. Sufiler, “Peygamber bir gül görüp, onu öpüp gözlerine bastırması ve ‘kırmızı gül Allah’ın muhabbetinden [kibriya] bir parçadır’ (Schimmel, 2001: 236) diyerek güle karşı sevgilerini dile getirmektedirler. Diğer bir inanışa göre gül, Peygamber’in terinden bitmiştir, dolayısıyla dünyadaki en güzel, en değerli çiçektir. (Schimmel, 2001: 237). Kokusunu Hazret-i Peygamber’in terinden aldığına inanılan gül, güzel kokusuyla daha ilk beyitte insanın içini kaplamaktadır. Buradaki bütün âlem lafzı alelade bir söyleyiş değildir zira bu şiirin muhatabı Kutsî hadiste de nakledildiği üzere “Levlâke levlak lema halaktül eflak/ sen olmasaydın kâinatı yaratmazdım” (Yıldırım, 2018: 156) âlemin yüzü suyu hürmetine yaratıldığı Allah’ın sevgilisidir.

2. Çıkıp taht-1 çemende cümle eşcâra şâh oldu

Urundu jâlelerden başına tâc-1 mücevher gül

Gül, çiğ tanelerinden yapılmış mücevher bir tacı başına takındı. Çemen tahtına geçip bütün ağaçlara şah oldu.

Hiz. Muhammed nasıl ki bütün yaratılanların şahıdır, gül de onu sembolize ettiğinden çemen tahtında oturup bütün çiçeklere şah olmuştur. Çiğ tanelerinin tane tane olması ve parlaması mücevher için teşbih unsuru olarak

kullanılmıştır. Sabaha karşı ısı kaybının sonucu olarak bitkiler üzerinde oluşan su kabarcıkları, gülün başında mücevher bir taç gibi tasavvur edilmiştir.

3. Açıp bayrak-ı zanbak ser-ta-ser cem oldular ezhâr

Gülistân mülkine âzm itdi çekdi hayli leşker gül

Gül zambaktan olan bayrağını açınca bütün çiçekler toplandı. Bu hâletle gül bahçesine saldırmak için birçok asker toplamış gibi göründü.

Gül bahçesi savaş meydanı olarak tasvir edilmektedir. Bu imaj Taşlıcalı Yahya'nın benzer bir tablo çizmiş olduğu

Goncalar bayraklar u gülzâr meydân-ı gazâ

Nizeler serv ü siper güller durur 'ar'ar livâ" (Divan, 1977: 75)

beytini hatırlatmaktadır.

Bu savaş meydanında zambak, şeklinden dolayı bayrağa, etrafında bitmiş olan çimenler orduya teşbih edilerek gülün, gül bahçesine saldırmak için asker topladığı söylenmektedir. Gül, burada serdar olarak remz edilmiş bu da kudrette delalettir. Bu serdarın cengi gaza cengidir. Allah'ın H. 610 yılı Ramazan ayının 27. günü Kadir Gecesi'nde Hz. Muhammed'e Cebrâil aracılığıyla tebliğ etmiş olduğu dinin yayılmasının cengidir. Kur'an-ı Kerim'in "Önce sen yakın akrabalarını uyar - iman edip sana tâbi olanları sen merhamet kanatlarının altına al!" (Şuara/ 214-215) ayetleri ile Hz. Peygamber en yakınlarından başlayarak peygamberliğini ilân edip İslâm'ı yaymaya başlamıştır (Güzel, 2009: 135). Bahçede bayrağının altında asker toplayan gül ile İslâm'ın kutsal sancağını açıp bütün insanlığı davet eden Hz. Peygamber sembolize edilmektedir. Yine etrafında askerlerini topladıktan sonra "gülistan mülkine" azmeden gül, onun akraba ve yakınlarından sonra diğer kavimlere yönelmesini çağrıştırmaktadır.

4. Açıldı lâleler gülzâr döndü âteşistâna

Şerâre gonca-i terdir ocâğ-ı gülde ahger gül

Laleler açılınca gül bahçesi ateşgâha döndü. Gülün ocağında; gül ateş, kıvılcım ise yeni açmış bir goncadır.

Tasavvufi inanişta gülşen, gönül açıklığının adı, kir ve pastan temizlenerek Allah'ın zâtî sıfatlarının tecellisine hazır hale gelen kalbin simgesidir. Aziz Mahmûd Hüdâyî'ye göre de gülşen dost bahçesi, bülbül ise dost ilinin mihmanıdır (Çukurlu, 2017: 200). Gül bahçesi, kırmızı lalelerin açılmış olmasından dolayı kızıl renge boyanmıştır. Şair bu durumu ateşten bir bahçeye teşbih etmiştir. Devamında buranın gülün ocağı olduğunu söylemektedir. Ateşistana dönen bağ, ocak olarak tasvir edilmiş; gül, bu ocağı

yakan ateş olduğuna göre açılmamış gül goncası da kıvılcım olarak tasavvur edilmiştir. Ayrıca kutsal kabul edilen ateş ve ocak halk arasında ev manasına da gelmekteydi, bu sebeple eskiler ocaklarını hiç söndürmezmiş. Öyle ki ocağı sönen kimselerin başına bir musibet geleceği düşünülmekteydi. “Ocağın tütsün” gibi alkışlar ile “ocağın sönsün” “ocağına incir ağacı dikilsin” gibi kargışların hala bugün bile kullanılıyor olması ocağın kültürümüzdeki ehemmiyetini göstermektedir.

5. Verir gökden nişâne hâsılı sahn-ı çemen şimdi

Kevâkeb yâsemen meh zambak u mihr-i münevver gül

*Çimen meydanı gökten nişan veriyor sanki (zira) orada yasemin yıldız,
zambak ay, gül ise parlak güneş olmuştur.*

Bahçedeki çiçekler gökyüzü cisimlerine benzetilmiştir. Her çiçeğin kendine has şekil özelliği burada teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Klasik şair çok iyi bir gözlemcidir. Şekil benzerliği teşbih unsuru için en önemli ölçüttür. Bu bağlamda yasemin yıldız, zambak ay, gül ise parlak bir güneştir. Gülün güneş olarak tasavvur edilmesinin nedeni yalnızca şekil benzerliği değildir. Hz. Peygamber’i sembolize eden gül, güzelliğin “mutlak kaynağı”dır. Nasıl ki ay ve diğer yıldızların ışığının mutlak kaynağı güneş ise bahçe olarak tasavvur edilen bu âlemin güzelliğinin mutlak kaynağı da Hz. Peygamber’dir. İbn Arabî, varlığı ancak mutlak varlığa bağımlı olan izafi varlıkları karanlık, mutlak varlığı da bu karanlıkları aydınlatan nûra benzetmektedir. Bu bağlamıyla kâinattaki en büyük nûr kaynağı olan güneş mutlak varlığa, nûrunu ondan olan ay ve yıldızlar da îzâfî varlığa teşbih edilmektedir (Izutsu, 2005: 130). Hz. Muhammed en “kâmil insan” olduğundan kâinatın da en güzel aynasıdır. Gayrı mevcudat da bu aynadan yansıyan nûr ile diğer yıldızlar gibi karanlık ve soğuk olan özlerini aydınlatıp ısıtılmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar da “saray istiaresi” bahsinde gül ile güneş arasındaki bağlantıya değinmektedir. Burada sevgili hükümdara benzetilir, o kalp âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara asıl özelliği veren güneştir. Gül, bulunduğu yeri tıpkı güneş gibi parıltısıyla aydınlatır. Yani güneş nasıl ki göğün şahı, aslan ormanların kralı ise gül de bahçenin padişahıdır (2013: 27). Âlemin şahı olan Peygamber’in bahçenin padişahı olan gül ile sembolize ediliyor olması da bu sebeplerdir.

6. Elinde hâr-ı tiğ belinde dâmen gark-ı hûn olmuş

Sanasın bâğçede cengâver ü merd-i dilâver gül

*Elinde dikenden kılıç, belinde kana batmış etekle, gülü bahçede yiğit
bir savaşçı sanırsın.*

Gül şimdi de bahçede serdar olmuştur. Cengâver olduğu daha önce de söylenmiş olan gül savaşmaya başlamıştır. Dallarındaki dikenleri elinde kılıç olarak, sarkan yapraklarının kırmızı rengi ise eteğinin kana batmış olması olarak tasavvur edilmiştir. Belli ki bu savaş kanlı bir savaştır. Renginden dolayı kan da sıklıkla gül ile birlikte anılmaktadır. Benzer bir söylem de Fuzûlî'nin

*Vaslından ayrı n'ola kanım dökülse gül gül
Ben gülbün-i firâkım bu fasldır bahârım* (Divan, 2016: 106)

Gülün kenara dökülen yapraklarını akan kan gibi tasavvur ettiği beytinde görülmektedir.

7. Murâdı bülbülün bu âl ile kanına girmekdur

Taşur bilde nuhufte hârden hemvâre hançer gül

Bülbülün isteği bu hile ile kanına girmektir. (Bunun için) Gül belinde sürekli dikenden hançer taşır.

Gül bülbül hikâyesi yukarıda verilmiştir. Bu efsanevî aşk hikâyesi bütün edebî muhitlerin malumudur. Aşk şehidi olan bülbülün hikâyesi özetle şöyledir; bülbül sabaha kadar ah u figan edip gülün açılmasını bekler, sabaha karşı uyku basınca uyanık kalabilmek için gülün dikenlerine dayanır ancak kan kaybetmeye başlar. Gülün açıldığını görür ama artık mecali kalmamıştır. Kaybettiği kanlardan sebep yaşamaya takat getiremez (Pala, 1990: 189) can çekişmekte olan bülbülün kanı gülün üzerine doğru damlar, böylece gülü kırmızıya boyar. Bu beytte bülbülün yaptığı hile gülü görebilmek arzusuyla uyanık kalabilmek için dikene dayanmaktır. “Kanına girmek” deyimini tevriyeli kullanılmıştır, hem kandırmak manasında hem de gerçek manasıyla bülbülün gülün dikenleriyle kendi kanını akıtması olarak kullanılmıştır. Gül kendini bülbülden korumak, ona kanmamak için sürekli dikenden hançer taşır belinde nitekim bülbülün canını alan da bu hançerdir. Buradaki “âl” sözcüğü de hem hile hem de kırmızı manasına geldiği için tevriyeli kullanılmıştır.

8. Gelüb bâd-ı hazân bir gün ider berbâd çok sürmez

Ki eyler ândelîb-i zâre çok cevri ü sitemler gül

Bu durum çok sürmez hazan rüzgârı bir gün gelip yele verir çünkü gül, zavallı bülbüle çok cevri ve sitem etmektedir.

Klasik şiirde maşukun âşiğa kayıtsız kalıp ona çok cevri u cefa çektirmesi ve âşğın da ahının tutması sıklıkla kullanılan bir durumdur. Burada sonbaharda sararıp solan yaprakları rüzgârın önüne katıp savurması hadisesi hüsn-i ta'lîl ile gülün bülbülün ahını almış olmasına bağlanmıştır. Gülün saltanatı baharın sonlarına kadardır. Hazan rüzgârı ile de bir tek yaprağı dahi kalmaz.

9. Giriftâr eylemiş bülbülleri hep hâr-ı hicrane

Olur mı hiç bu gülizâr-ı âlemde mu'ammer gül

Gül, bülbülleri ayrılık dikenlerine tutsak etmiş, (hal böyleyken) kendisi uzun ömürlü olabilir mi hiç?

Gül, vefasızlık yaptığı için cihan bağında mutlu olamayacaktır. Gül, ilkbaharda goncadır, yaza doğru açar ve sonbaharda da ömrünü tamamlayarak kuruyup gider. Ekseriya bitki de böyledir baharda yeşerir, hazanda yaprak döker. Bu bağlamda ilkbaharda bütün görkemiyle açan gülün çemen tahtındaki saltanatı da sonbahara kadar olacaktır. Gülün mevsimlik yeşerip tekrar yaprak dökmesi hadisesi yine hüsn-i ta'lîl ile gülün bülbüle ezelden beri çektirmiş oldukları neticesinde ömrünün kısalmış olması olarak tasavvur edilmiştir. Benzer bir ibare yine Fuzûlî'nin Gül Kasidesinde de geçmektedir.

*Bî-vefahîğ 'âdetin dutmuş anuñçündür bu kim
'Ömrden olmaz cihan bağında ber-hurdâr gül (Divan, 2000: 45)*

Gül, aşığa ya da daha özel bir tabirle bülbüle karşı kayıtsızdır. Gülün doğal yaratılışından olan dikenleri de bu duruma delil olarak gösterilmektedir. Yani dikenleri bülbül ile arasında ağyardır. Gül dikenlerle bülbülleri ayrılık ateşine salmaktadır. Buradaki durum daha önce bahsedilmiş olan bülbülün şehit olma durumuna telmihtir. Gül istemeyerek de olsa bülbülü katletmiştir. Gülün dikenleri hem bülbülün canına mal olmuştur hem de onu cananından ayırmıştır. Bu veballe âlemin gül bahçesinde kendisinin uzun ömür sürmesi beklenemez.

10. Dem-â-dem ağlamakda ah-ı feryâd itmede bülbül

Gelüb açılmada sahn-ı çimende 'ayşda her gül

Gül, çimen meydanına gelip her işret ettiğinde; bülbül, sürekli ağlayıp feryat etmekte.

Yine klasik şiirde sıklıkla rastlanılan bir durum söz konusudur. Maşuk gayrılarıyla âyş u işret etmekte âşık uzaktan bakıp kahrolmaktadır. Gülün açılması, etrafındaki bitkiler ile hemhâl olması, bülbülün ötüşü de feryat etmesi olarak hayal edilmiştir.

11. Meğer kim goncalarla 'işret eyler yine terkden

Yakubdur şem'i kâfûru çemen bezminde yer yer gül

Gül, çimen meclisinde yer yer kâfûr mumunu yakıyor, meğerse yeniden goncalarla işret ediyormuş.

Kâfur yuvarlak şeklinden dolayı yer yer asılan mumlara benzetilmiştir. Aydınlatma eğlence meclislerine göndermedir. Yine *eğlence meclisinin aydınlatılması durumu* Fuzûlî'de de geçmektedir.

*'Aş için gül-şen şeb-istânnın münevver kılmağa
Her ağaçda asdı bir kandil-i pür-envâr gül (Divan, 2000: 46)*

Gül bu defa kâfuruların arasında açmıştır. Gül, dalında olan henüz kâmilan açmamış olan goncalarından ayrı düşünülemez. Ayrılamıyor olmaları eğlence için toplanmaları olarak tasavvur edilmiştir. Bu durumda gül çemende goncaları toplayıp eğlence yapan biri olarak hayal edilmiştir. Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus “yine terkten” ibaresidir bu söylemle şair bu eylemin daha önce de yapılmış olduğunu söylemektedir. Baharın gelişiyile insanın ruh hali değişmekte ve “içi içine sığmayan” insan “tövbe”sini bozarak “yeniden” eğlence meclisi tertip etmektedir. Misk, kâfur gibi güzel kokular birleştirmeyi ve şarabı Cemşid bulmuştur, buradaki işret meclisinde kâfur mumlarını yakmakla da Cem'in eşsiz içki meclislerine gönderme yapılmaktadır.

12. Kızıl mestâne geldi subhdem bezm-i gülistâne

Şarâb-ı âldan destinde bir lebrîz-i sâgar gül

Gül, sabah vakti, kendinden geçmiş bir vaziyette elinde ağzına kadar kırmızı şarap ile dolu (bir) kadehle gülistan meclisine geldi.

Sabahları güneş doğmadan önce peyda olan kızılılık, şarap için teşbih unsuru olarak kullanılmıştır. Gül seher vakitlerinde havanın soğukluğu nedeniyle büzülür bu şekli kadeh olarak tasavvur edilmiş. Öte yandan elinde lafzı, gülün dalında açan goncayı da düşündürmektedir. Sabahları esen hafif rüzgârın etkisiyle sallanan gül sarhoştur. Kıp kızıl gül tomurcuğu da ağzına kadar dolu şarap kadehidir. Havadaki kızılılık, gülün rengi, şarabın rengiyle kızıl bir tablo çizilerek anlatım kuvvetlendirilmiştir (Bachelard, 2007: 97). Burada mest eden şarap “engur bade”si değildir. İlahi aşkın sembolü olan “şarap”tır. Aşkın şarap ile sembolize edilmesinin sebebi her ikisinin yapısındaki benzerlikten ileri gelmektedir.

... şarap ve aşk içkisinin eşdeğerliği, her ikisinin yani hem aşkın hem de şarabın özelliklerinde yer alan benzerlikler üzerine kurulmaktadır. Şarap içen kişi, sarhoşluk denilen geçici bir şuur kaybı tecrübe eder ve bu sarhoşluk deneyimi onda akıl melekesini hükümsüz kılar. Aynı şekilde ilahî aşk da âşıkın aklını gönül karşısında hükümsüz kılmakta, bu yönüyle onda tasavvuf ıstılahınca “sekr” adı verilen sarhoşluk durumuna kapı aralamaktadır. Aşk, tecrübe edilmeye başladığı anda neşe ve sevinç kaynağı olmaktan çok acı ve ıstırap sebebidir. Aşkın başlangıçta temsil ettiği bu manevi acı şarabın da içildiğinde duyulan tatsal acılığıyla örtüşmektedir. Süreç ilerledikçe âşığın

derdinin sevgilinin vuslatıyla sevince dönüşmesi gibi şarap içildikçe husule gelen sarhoşluk da onun tadındaki acılığı lezzete dönüştürmektedir (Kuzu, 2014: 967).

Bu bağlamıyla beytte gülün “şarap”tan sarhoş olup yerinde duramaz olma haliyle tasavvufi “sekr” hali kast edilmektedir.

13. Libâs-ı âl giyimiş hem takınmış jâleden dürler

Harâm-i gülsitânda sanki bir nâzende duhter gül

Gül, kırmızı elbise giyinmiş, çiğ tanelerinden de inci takınmış. (Bu haliyle) sanırsın ki gülistan haremünde nazlı bir kızdır.

Gülün yaprakları kırmızı bir elbise, üzerindeki çiğ taneleri de ziynet eşyası olarak düşünülmüş. Burada gül, gül bahçesinde nazlı bir kıza teşbih edilmiştir. Hemen üstteki beytte şarap kadehine teşbih edilmiş olan gül bu beytte de nazlı bir kıza benzetilmektedir. Bu bağlamıyla kızıl entarili nazlı (nazlandıran) kız “duhter-i rez”den başkası değildir.

14. Hezârın âh-ı bâğı şöyle tutmuşdu ki hayretten

İdübdür perde-i nâmûsını sad-çâk ekser gül

Bülbülün hayret ahı, bağı öyle bir tutar ki gül (dayanamayıp) genellikle namus perdesini yüz parça eder.

Bülbül âşik olarak yine ah etmekte, ahı da tutmaktadır. Goncanın etrafındaki yeşil yapraklar perde olarak tasavvur edilmiştir. Gül yapraklarının açılıp gülün zuhur etmesi doğal hadisesi bülbülün ahının tutmasına bağlanmıştır. Gonca olan gül, artık kendi halinde olan kimsenin göremediği gonca değildir, yüz parça olmuş yaprakları arasından gül çıkmıştır. Gülün yapraklarının arasından çıkmamış hali Fuzûlî’de de perdenin arkasında oturan biri, çıkan hali de “ortaya düşmek” olarak düşünülmüş;

Gül ne nisbetdür sana senden ana yüz fark var

Sen büt-i perde-nişînsen şâhid-i bâzâr gül (Divan, 2000: 45)

Yani doğal bir hadise olan tomurcuğun açması durumu gül için herkesin ulaşabildiği, görebildiği bir duruma yol açtığından “namus perdesi”ni yırtmak olarak hayal edilmiştir. Tasavvufi sembolizmde gonca birliği, açılmış gül ise birliğin çokluk halinde görünüşünü temsil etmektedir. Gül bahçesi ise gönül açıklığı yahut kirinden pasından arınmış kalbi sembolize etmektedir (Ayvazoğlu, 2008: 95). Öte yandan âşığın hayret durumu da Allah huzurunda, hakikat ehlinin ve ariflerin kalplerine gelen hâli (Cebecioğlu, 2014: 202) çağrıştırmaktadır. İbn Arabî de “hayret” kavramını; Kesret’de Vahdet’i ve Vahdet’de de Kesret’i ya da Kesret’i Vahdet ve Vahdet’i de Kesret gibi görebilmenin yani bir “zıtların çakışması”nın gerçekleşmesinin sonucunda çıkan durum olarak nitelendirmektedir. Aslında bu, metafizik bir hayrettir; zira burada vücudun tek mi yoksa çok mu olduğuna karar verebilmesi

bakımından âlemde gördüklerinin gerçek tabiatı, beşere engel olmaktadır (İzutsu, 2005: 57). Yani bu durum insanın, keşif yoluyla nazar kıldığı âlemin esrarı karşısında, gözündeki perdenin aralanmaya başlamasıyla kişide oluşan durum olarak tasvir edilmektedir. Gülün zuhur edebilmek için perdelerini yırtmasında olduğu gibi insanın da hakikatleri görebilmek için gözündeki perdeyi yırtması gerekmektedir.

15. Vücûdu ra'şesin sanma nesîm-i subh-demindur

Tokundu bâd ehl-i bülbülün teb tutdu ditrer gül

Vücudunun titremesini sabahları esen latif rüzgârdan sanma, gül bülbüllerin (âşıkların) rüzgârının (ahının) şiddetinden ateşlendiğinden titrer gül.

Sabahları esen latif rüzgâr güle doğru esip yapraklarını açar. Gülün rüzgârda sallanmasının nedeni olarak bülbülün ahı delil gösterilmiştir. Bülbülün ahı gülü hasta etmiştir. Yine sabah rüzgârının esişiyile gülün sallanması doğal hadisesi, hüsn-i ta'lîl ile ateşlenen birisinin ateşin etkisiyle titriyor olması olarak hayal edilmiştir. Burada gülün “ateşlenme”si âşık olmaktan ileri gelmektedir. Gülün vücudu da artık bülbülün aşkına kayıtsız kalamamaktadır. Rüzgârın sürtünmesi sonucu gül iyice ısınıp ateşlenmiştir “... sürterek ateş yakma nesnel denemesinin tamamen mahrem yaşantılarca telkin edildiğine inanılacaktır. Her halde ateş olayı ile yeniden üretimi arasındaki devre bu yönden gidince en kısadır. Ateşin nesnel yeniden üretimi için birinci bilimsel hipotez aşktır” (Bachelard, 1995; 27). Aşkın yakıcılığı âşıklığın derecesine göre artmaktadır. Gül “mutlak sevgili”ye âşiktir, dolayısıyla bütün zerrelereyle “pişene” kadar ateşte yanması gerekmektedir.

16. Gelüb açılmada hârile hem meclis olub her dem

Hasedden bülbülü şûrîde-i nâlende eyler gül

Gül, diken ile açılıp aynı meclise oturdukça, perişan bülbülü kıskançlıktan inleir.

Gülün dikenini, bülbülün felaketidir. Gülün dikenini ile birlikte olması gülün bülbüle ihanet etmesi olarak tasavvur edilmiştir. Gülün sürekli rakiplerin yanında olması âşık için dayanılmaz bir ıstıraptır. Âşık-ma'şuk-rakip üçgeni burada da geçmektedir. Aşkın ıstırabına dayanmayıp çıldıran bülbül ile de çöllere düşen Mecnun'a telmih yapılmıştır.

17. Bu denlü nâle vü feryâd-ı ateşbâr-ı bülbülден

Ne hâletdur 'aceb kim olmadı bir kez mü'esser gül

Gül, bülbülün ateş saçan feryat ve inlemelerinden, nasıl olur da bir kere dahi etkilenmedi.

Âşığın içi aşkın yakıcılığından dolayı ateşle doludur. Öyle ki ah edince ağzından dumanlar çıkar. Sevgili ise âşığın hâllerine kayıtsızdır. İçten içe yanan, ağzından ateşli feryatlar çıkan âşığın bu inleyişinden sevgili nasıl olur da hala etkilenmemiştir. Bu şaşılacak bir durumdur. Bülbülün ötüşü gülün umurunda değildir. Zira güzel olan sevgilinin etrafında daima âşıklar bulunmaktadır. O bu duruma aşınadır.

18. 'Îzâr-ı lâle-fâm u hâl-ı müşk-i yâre seyr eyle

Eger kim görmediği bâğ-ı âlemde mu'teber gül

Eğer gül âlem bağında itibar görmezse, yârin lale renkli yanağını, misk kokulu benini seyret.

Gül âlem bağında itibar görmezse, yârin pembe yanağının üzerindeki misk kokulu benini seyretmekten başka çare kalmamaktadır. Şekli itibariyle bene benzetilen misk ayrıca kokusu bağlamında da önemlidir. Gülün güzel kokusunun karşısına misk kokulu ben konulmuştur.

Misk İslâm kültüründe hoş kokuyu ve güzelliği sembolize etmektedir. Klasik şairler, siyah renkli şeyleri sevgilinin saçı, beni ve kaşları için teşbih unsuru olarak kullanmaktadır. Şiirin muhatabı Hz. Peygamber olduğundan onun saçları da ancak kendisinin de cenneti tasvir eden hadislerinde teşbih unsuru olarak kullandığı misk kokusundan başkası olmayacaktır.

19. Açılısunda sana hep dâğ-ı hûn-âlûdesin seyr it

Muhabbet ateşin izhâr kılmaz gerçi saklar gül

Gül gerçi ateşten olan sevgisini açığa vurmaz saklar ama bir açılırsa sana (sen de) hep kana bulanmış yarasını seyret.

Gülün gonca halinde iken ki hâli kendisini saklayan, aşk ateşini açığa vurmeyen ketum biri olarak tasavvur edilmiştir. Açılması durumunda göreceklere âşık takat getiremeyecektir zira bülbülün canına kıydığına delalet olan kan zuhur edecektir. Gülün ortasındaki karaltı yara olarak düşünülmüştür, aşkın yakıcılığına telmih olarak bu yara yanık yarasıdır.

Hakikat sırlarının aşikâr edilememesinin nedeni insanların bunu kaldıramayacak olmasıdır. Peygamberlere vahiylerle mühim sırlar tebliğ edildi lakin onlar bunun ancak halkın anlayabileceği kadarını söyleyebildiler yani her peygamber muhabbet ateşini saklamaktaydı. Rivayete göre Hz. Muhammed'e Miraç'ta çokça sır bahşedilmiştir. Peygamber Efendimiz, Allah'ın kendisine ihsan ettiği esrar ve hikmet denizinden bir damlasını, ilmin kapısı Hazret-i Ali'ye de emanet eder ve kimseye söylememesi gerektiğini söyler. Hz. Ali söyleyemediği sırları kör bir kuyuya bağırabilmiştir (Pala, 2000: 390). Beytte de bu duruma gönderme yapılmaktadır. Gül olarak remz edilen Efendimizin İlâh-i aşk sırlarını aşikâr etmemesini, bu sırların ifşa

olması durumunda buna dayanamayacak insanların bundan çok yara alacakları söylenmektedir. Nitekim “divane” olarak tabir edilen velilerin bu sırlar karşısında delirdiğine inanılarak hürmet gösterilmektedir.

20. İdüb pür-şerha cismin gark-ı hûn olmazdı ser-tâ-pâ

Belâ-yı ‘aşkla ger olmasa idi ser seri ser gül

Gül, eğer aşk belasında serserilerin başı olmasaydı, cismini yara bere içinde bırakıp da baştan ayağa kana bulamazdı.

Gül başıbozuk, yağmacıların başı olarak düşünülmüştür. Daha önce cengaver olan, kılıç çeken, savaş hazırlığı yapan gül burada da serserilerin başına geçip aşk için savaşmış, bu kanlı savaşta baştan ayağa kana bulanmıştır. Gülün açılan yaprakları dilim dilim olmuş, yara bere içinde kalmış olması olarak hayal edilmiştir. Gül rengi sebebiyle sürekli kan ile birlikte anılmaktadır. Kasidenin başından beri savaş meydanı tasviri hep bu sebeptedir. Gül, eğer aşk belasını talep etmeseydi bu kadar yıpranmayacaktı. Aşk sırrının peşine düşen, ‘aşkın belalarına göğüs germek zorundadır. Bu belaları göğüslerken gülün yaprakları yırtılmış, paramparça olmuştur. Gül, yapraklarından akan “gül-âb”la sırlıslık olmuş bu da baştan ayağa kana batmış olarak tasavvur edilmiştir.

21. Seherden bâğa gelmiş Gülşenî dervîş sûretde

Elinde jâleden tesbîh okur evrâd-ı ekber gül

Gül, sabahtan bağa dervîş kılığında gelmiş, elinde çiğ tanelerinden tespih büyük virdleri (Allah’ın sıfatları) okumaktadır.

Burada artık tasavvuf sinyalleri verilmeye başlanmıştır. Gül bir mücadele içerisindeydi evet ama asıl amacı yeni yeni verilmektedir. Gülün gece boyunca soğuk havanın etkisiyle büzülen yaprakları seher vakti açılır. Açıldıktan sonra gülün üst üste duran taç yaprakları mecmuaya benzer, bülbül ise o mecmuadan şiirler okur. Gülün mecmua gibi olan yapraklarını açması ve şiirler ezberlemesi hâfızların seher vakti Kur’an’ı ezberlemesini çağrıştırmaktadır. Seyr-i sülûke giren dervîş de maşukuna ulaşmak için çokça çile çekip merhale geçmek zorundadır. Çiğ taneleri, tespih habbesi olarak düşünülmüştür. Gülün yapraklarına düşmüş olan bu çiğler elindeki tespih olmuştur. Elinden tespihi düşürmeyen bu dervîş durmadan Allah’ın sıfatlarını zikretmektedir. Dervîşin Gülşeniye tarikatından seçilmiş olmasının en önemli nedeni, tarikatın adını “gül”den almış olmasıdır. “İbrahim Gülşenî, mürşidi Dede Ömer Rüşenî’nin kendisine bir gül vererek, "Sen ol bağ-ı bekanın gülşeninin" demesi üzerine mahlası Heybeti’yi Gülşeni olarak değiştirmiş, tarikatın adı da bu kelimeye nisbet edilmiştir” (TDV, 1996: 256). Beytten ayrıca Gülşeniye tarikatı ibadet usullerinden olan sabah vakti tesbih okumaya da işaret edilmektedir. Muhyi-i Gülşenî Gülşeniye’nin evrad ve ezkarının zaman ve mekânı hakkında şunları söylenmektedir; sabah namazından sonra

Yasin Suresi okunur sonra bunun üçte biri kadar da ayetler tilavet edilir, sesli tevhit ayet ve dualar okunduktan sonra herkes hücrelerine çekilmektedir (Kara, 1998: 45). Bir diğer benzerlik ise şekil benzerliğinden ileri gelmektedir. Gülşenilerin sesli olarak yaptıkları zikirlerde dervişler şeyhin etrafında halka oluşturacak şekilde dizilir. Ritmin artırılmasıyla birlikte ayağa kalkan dervişler, el ele tutuşarak sağdan sola doğru yürümeye başlarlar. Sol ayaklarını "kutubhane" denilen zikir halkasının merkezine, sağ ayaklarını da ters yöne doğru atan dervişler, sol ayakla birlikte bedenlerini öne doğru eğerken sağ ayakla doğrulurlar. Bu hareket yukarıdan bakıldığında bir gül goncasının açılıp kapanması şeklinde görünmektedir. Gülşenî tacının pembe renkli ve yeşil destarlı olması bu görüntüyü daha da estetik hale getirmektedir (TDV. 1996: 257).

22. Meger şerh etmedir kasdı Gülistân ile Bostânı

Ki yapmış sad-hezâr evrâkdan bir tâze defter gül

Meğerse gülün niyeti Gülistan ile Bostan'ı şerh etmiş çünkü yüz bin yapraktan yeni bir defter yapmış.

Yukardaki beytin devamı olan beytte gülün sabah erken kalkmasındaki maksadı açıklanmaktadır. Gül açarken etrafındaki yeşil yaprakları ayırarak çıkar. Buradaki hayal, gülün onları yüz bin parçaya ayırıp yırtmasıdır. "Yüz bin" sayısı mübalağadır elbet, paramparça olduğunu söylemek için kullanılan bir sayı motifidir. Yeni açılan bu gülün taze yaprakları, taze bir defterdir. Gül, kıymetli olan bu defter üzerine ünlü İranlı mutasavvıf şair Şeyh Sa'di Şirazi'nin tasavvufi-didaktik eserleri Bostan ve Gülistan'ı şerh etmek niyetindedir. Adı geçen eserlerin gül tarafından şerh edilmek üzere seçilmiş olmasının en önemli nedenlerinden biri "gül bahçesi" manasına geliyor olmalarıdır.

23. Ele evrâk-ı âl almış edinmiş sümbülü hâme

Ki tahrir ede vasf-ı hazret-i şâh-ı peyâm-ber gül

Gül, eline kırmızı bir yaprak almış, sümbülü de kalem yapmış ki peygamberler şahı Hazret-i Peygamberin vasıflarını yazsın.

Burada gül asıl niyetini aşikâr etmektedir. Şekil benzerlikleri üzerine kurulu bir imajla gül kâtip olmuştur. Kırmızı yaprakları kâğıt, sümbül ise kalem olmuştur. Âlemlerin şahı olan Hz. Peygamberin vasıflarını yazmak için gül eline kâğıt ve kalemi almıştır.

24. O bir şehkim şahenşâh-ı serîri kâb-ı kavseyndur

Muğaylânda biturdu mağcerayı tâze u ter gül

O bir şahdır ki kab-ı kavseyînin tahtının şahının şahıdır. Gül, bu taze macerayı deve dikeninden yeniden bitirdi.

Kabekavseyn, Hz. Peygamberin Hira Dağı'nda Cebrail ile aralarındaki mesafeyi sembolize etmektedir. "İki yay aralığı kadar" manasına gelen kelime Kur'an'da "sonra (ona) yaklaştı. Derken sarktı, (bu suretle O peygambere) iki yay kadar yahut daha da yakın oldu" (Necm 53/9) buyurulmaktadır. Necm sûresindeki ayetlerde bu durum şöyle anlatılmaktadır;

Kayan yıldıza yemin olsun ki, arkadaşınız Muhammed ne şaşırttı ne de sapıttı. Üstelik o, arzusuna göre de konuşmaz. Onun size tebliğ ettikleri kendisine gönderilen vahiyden başka bir şey değildir (Necm, 53: 1-4). Bunları (vahyi) ona muhteşem bir güce sahip olan (Cebrail) öğretti. O üstün özelliklere sahip bir melektir (Necm, 53/ 5-6). Cebrail vahyi getirdiği zaman ufkun zirvesindeydi. Sonra yeryüzüne doğru alçaldı ve (Muhammed'e) çok yaklaştı. Öyle ki, aralarında iki yay ucu kadar veya daha yakın bir mesafe kaldı. O sırada Cebrail Muhammed'e Allah'ın vahyedeceğini vahyetti (Necm, 53/ 5-10). Sidretü'l-müntehâ'nın (en uç noktadaki ağacın) yanında va'd edilmiş Cennetten (Cennetü'l-me'vâ) bir manzara eşliğinde. O sırada Sidre'yi muhteşem görüntüsüyle kaplayan öyle kapladı ki, Peygamberin gözü başka tarafa sapmadı ve kaymadı. O zaman Peygamber, Rabb'inin en büyük âyetlerinden birini gördü (Necm/53: 14-18) (Balci, 2011: 66).

Hz. Peygamber en yüce tahta çıkmış, Cebrail ile aralarında iki yay kadar mesafe kalmıştır. İnsanın ulaşabileceği en yüce mertebede olduğu için o şahların şahıdır. Bu macera öyle değerlidir ki adeta deve dikeninden gül bitirmektedir. Gül, onu zikrettiği için değer kazanmıştır.

25. Ki ya'ni Ahmed'ül-muhtar fahrü'l-enbiyâ anın

Mübarek hûyî hoş-bûyundan aldı bûyî ahmer gül

Kırmızı gül, kokusunu seçilmiş Ahmed'in yani nebilerin övüncü olan o mübareğin hoş kokulu huyundan aldı.

Son peygamber olan Hz. Muhammed (s.a.v) seçilmiş insandır. Yaratılan ilk şey onun ruhudur, her şey o nurdan halk edildi bu bağlamda o bütün kâinatın kaynağıdır. Allah'ın muhatap aldığı, habibim dediği bu yüce peygamber, bütün peygamberlerin de övüncüdür. Daha önce de söylenmiş olduğu gibi meşhur bir inanışa göre gül kokusunu Peygamberin terinin kokusundan almaktadır. Bu beytte de işaret edilen bu durumdur.

26. Habîb-i hazret-i mevlâ şefî' ehl-i 'isiyâna

Ayâ gülzâr-ı hikmetde açılmış cismi bir ter gül

Ey hikmet gülzârında açılan taze gül, yüce Allah'ın habibi asilerin şefaâtçisi.

Burada Hz. Peygamberin vasıfları anlatılmıştır. Allah'ın sevgilisi olması, kıyamet günü ümmeti için şefaathçi olacağı gül remzi üzerinden anlatılmaktadır. Dünya, hikmetlerinin gül bahçesi olarak tasavvur edilmiştir. Bu hikmetler kâinatın yaradılışındaki sırları anlayabilmek için gerekli olan tasavvufi bilgilerdir.

27. Sen öyle bir gül-i tersin ki bu gülzâr-ı âlemde

Ne açıldı ne açılrsa gerek bir sana benzer gül

Sen bu âlemin gül bahçesinde öyle taze bir gülsün ki, ne açıldı ne de açılır sana benzer bir gül.

Bu gül bahçesi içerisinde açılan bu gül, nadidedir ona benzeyen hiçbir gül açmamıştır ne de açacaktır. Gül bahçesinden kasıt içerisinde açılan her peygamberin bir gül olduğu peygamberlik silsilesidir. Ancak en ekmeli son açılanıdır. Yaratılanların en kıymetlisi, eşsiz benzersiz olan, son peygamber “O Cihân Güneşi”ne benzeyen hiçbir şey yaratılmamıştır. Onun vasıflarına sahip olan hiç kimse de yaratılmayacaktır. Zira o her bir peygambere bahşedilmiş olan yüce vasıfların kendisinde cem’ olduğu tek peygamberdir. Gül bahçesi olarak tasavvur edilen âlemin taze gülü de gönderilmiş son peygamberdir.

28. Çimenzâr-ı nübüvvetde hatın müşkîn sünbüldür

Gülistân-ı risâletde ruhun bir taze hoşter gül

Nübüvvet çimen-zarında tüylerin güzel kokulu sümbüldür. Risalet gülistanında yüzün en güzel (olan) taze bir güldür.

Şekil benzerliği sebebiyle yüzdeki tüyler çimene benzetilmiştir. Ama bu çimen sıradan bir çimen değildir Peygamberlik bağının çimenidir. O, bu bağın son gülüdür. İbn Arabî, bizler Nübüvvet zincirinin gerçek peygamberlerin sonuncusu olan Hazret-i Muhammed ile son bulduğunu biliyoruz der. Artık Muhammed Aleyhisselâm'dan sonra aynı zamanda da Müteşerrif (şeriat getiren) hiçbir Nebî olmayacaktır. Hazret-i Muhammed'den sonra artık devir, İbn Arabî'nin Nübüvvet-i Âmme dediği yeni bir şeriat vaz'ının bulunmadığı devirdir (İzutsu, 2005: 205). Gül güzelliği sebebiyle yüze benzetilmiştir. “Gül yüz”, “gül cemal” gibi teşbihler hem Klasik hem de Halk şairinin sıklıkla kullandığı ortak motiflerdendir. Burada da Hz. Peygamberin yüzü risaletin gül bahçesinde güzel kokulu bir güle benzetilmiştir. İbn Arabî'nin nazarına göre hasta olan nefisleri iyileştirmekle görevlidir resul, Hz. Muhammed en kâmil resuldür bu bağlamda o bütün insanlığı iyileştirmek için gönderilmiş, son peygamberdir. Taze gül olarak nitelendiriliyor olması da bir önceki beytte de söylenmiş olduğu gibi en son gönderilmiş olmasına bağlanabilmektedir.

29. Kadindur serv-i nâz-ı bositân-i sidre-i âlâ

Hadindur gülsitân-i kurb u ev-ednâda ezfer gül

Boyun, naz bostanındaki en yüksek (sidre) servidir. Haddin yakınlığın gül bahçesinden 'belki daha az' mesafededir.

Boyun düzgünlüğü, uzunluğu için sıklıkla kullanılan servi benzetmesi burada da yapılmıştır. Ancak benzeyen Peygamberin boyu ise bu âlemdeki nazlı servi noksan kalır. Bu sebeple boy, Sidretü'l-Müntehâ'ya yani cennetteki ağaca benzetilmektedir.

Ayrıca bu ağaç insanın Allah'a doğru giderken ulaşabileceği son noktayı da remz etmektedir. Daha önce Hira'daki bu yakınlığa değinilmiştir. Yine burada da aynı hususa telmih yapılmıştır. Ev-ednâ; (böylece peygambere olan mesafesi) iki yay aralığı kadar 'yahut daha az oldu (Necm/9) ayetinden iktibasla peygamberin aldığı vahiy ile insanların ulaşabileceği en yüce makama eriştiğine gönderme yapılmaktadır.

30. Hat u zülfün yanında hâr-ı hatdur sünbül u rismân

Gül-i hüsnün katında berg-i huşkile beraber gül

Sümbül ile halat, tüylerin ve saçlarının yanında diken ile yazıdır. Gül, gül cemalinin katında kuru yaprakla beraberdir.

Yine şekil benzerliği burada da baz alınmıştır. Mukayesenin yapıldığı beyitte tüyler ve saçlar karşısına sümbül ve halat konulmuştur. Gül güzelliğine karşı koyamamakta, kuru yaprakla beraber kalmaktadır.

Yukarıdaki beytlerde methedilerek yüceltilen "gül" bu beyit ile başlayıp devam eden diğer beytlerde kasidenin asıl Memduh'u ile zıt tabloya yerleştirilmiştir. Kasidenin başından beri yüceltilen gülün, Hz. Peygamber karşısındaki acziyeti ile yeni tablolar çizilmektedir.

31. Açılmışdur senin gülzâr-ı hüsnün gülleri ol dem

Degildi safha-i bâğ-ı dü âlemde musavver gül

Senin güzelliğinin gül bahçesinde güllerin açıldığı zaman. Gül, her iki cihan levhasında çizilmemişti bile.

Burada levh-i mahfuza gönderme yapılmaktadır. Yukarıda da değinildiği üzere yaratılan ilk ruh Hz. Muhammed'in ruhudur. Henüz âlem yaratılmadan, yani levh-i mahfuzda gül daha çıkmadan önce bile Hz. Muhammed'in güzelliğinin gülleri çoktan açmıştır. Hz. Peygamber "Âdem daha henüz balçıkla su arasındayken bile ben peygamberdim" (Izutsu, 2005: 185) demekle de yine bu duruma delalet etmektedir.

32. Bu sûret-hâne-i dehr içre kilki sâni'-i hikmet

Gül-i hüsnün gibi nakş itmemişdur hiç dilber gül

(Ey) Gül, bu suretler dünyasında gönül alan hiç kimse, hikmet sanatının kalemiyle senin gül cemalinin resmini çizememiştir.

Hikmet, amel ve bilgi bütünleşmesinden meydana gelmektedir. İnsanın gücü oranında dış âlemdeki nesnelere hakikatini bilip ona göre hareket edilmesini konu alan ilimdir (Cebecioğlu, 2014; 216). Allah'ın veli kullarının gönlüne bahşettiği bu bilgi sayesinde yaradılışa dair pek çok sır perdesi aralanmaktadır. Ancak Hz. Peygamberin güzelliği öyle yücedir ki “gönül gözü” olarak adlandırılan “keşif” yoluyla dahi bilinip anlatılamamaktadır. Dolayısıyla bu suretler dünyası yani âlem-i şuhutta gönül alan (sevilen, velî) hiç kimse hikmet kalemiyle onun güzelliğini resmedememektedir.

33. Cihân bağında ârâm eylemez vaslın hevâsıyla

Açupdur bâl u per manendi tâvûs uçmak ister gül

Cihan bağını sana ulaşmanın arzusu dışında hiçbir şey süslemez. (Bu sebeple) Gül, kanatlarını açmış tavus gibi (sana) uçmak ister.

Mutasavvıflar bu dünyayı, mutlak sevgiliden ayrılarak (ana vatandan) geldikleri bir çilehane olarak görmektedirler. Onların buradaki bütün çabası tekrar sevgiliye kavuşmaktır. Yaptıkları her şeyi bunun için yaparlar. O'nsuz bu dünya gerekmez. Bu kesret âlemi içinde vahdette ulaşmak isteyen mutasavvıfın gözü hiçbir şey görmez. Buradaki her şey mutlak yaratıcının tecellisidir. Dolayısıyla bu cihanı, ona ulaşmanın arzusu dışında hiçbir şey süslemez, yaşamına anlam katmaz. Dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da “tavus kuşu”dur. Cennetten kovulmuştur o da Âdem ve Havva ile birlikte, bu dünyada tekrar cennete kabul edilebilmek için çile çekmiştir. İnanişâ göre Allah da cennet de göklerde (Allah lâ-mekân, bî-zamandır. Allah müminin kalbindedir ama yine de dua edileceğinde eller göğe açılır). Bu sebeple uçmak eylemi seçilmiştir. Ezelde olduğu yere tekrar varabilmek için kanatlarını açıp tavus gibi uçmak istemektedir. Tavusun tercih edilmesinin bir diğer sebebi de nefis terbiyesine göndermedir. Zira inanişâ göre gayet güzel yaratılmış olan bu kuşun ayakları ve sesi çirkinmiş, bu sebeple her ötüşü bir “ah”mış. Efsaneye göre güzel yaratılmış olan bu kuşun ayakları Allah tarafından cennetten kovulduktan sonra çıplak bırakılmış ki hatasını ve asıl vatanını unutmasın. Bir diğer inanişâ göre ise kendisini kusursuz hissedip kibre kapılmasın diye sesi ve ayakları çirkin yaratılmıştır (Pala, 1990: 481). Hangi manada düşünülürse düşünülün tavus burada bir “hikmet” şifresidir.

34. Görenler jâle düşmüş zann iderler gerçi kim amma

İdüb verd-i 'izârın arzû hem-vâre ağlar gül

Gülün, (onun) gül yanağını arzularak devamlı ağlamasını görenler, çiğ tanesi düşmüş zannederler gerçi ama (aslında onlar gülün gözyaşlarıdır).

Onu özleyerek akıttığı gözyaşları çiğ tanesine benzetilmiştir. Gül, Allah karşısındaki acziyet yahut mutlak sevgiliye duyduğu özlem durumlarında ağlamakta, sürekli O'nu zikretmektedir.

35. Alub destine bir gülgün varaklı mushaf-ı ziba

Seherden ayet-i evsâf-ı hüsnün eyler ezber gül

Gül, eline gül renkli güzel bir Mushaf almış, sabahtan beri senin güzelliğinin vasıflarının ayetlerini ezberlemektedir.

Kâtip olan gül burada da hafız olmuştur. Gülün yaprakları üzerine yazılmış bu Kur'an'ı seher vakitleri okuyor olması, sabahları doğudan esen rüzgâr ile bağlantılıdır. Bad-ı saba, Rahman'ın nefesi olmuş kâinatın sırlarını getirmektedir.

36. Görüb şemşîr-i engüştin ile şak itdüğün mâhı

Mirâs-ı tiğ-ı kahrından taşur baş üzre miğfer gül

Gül, parmağının kılıcıyla ayı ikiye ayırdığını görünce, senin kahır kılıcının mirası olarak başı üzerinde miğfer taşır.

Kur'an'da, "Kıyamet yaklaştı, ay yarıldı. Onlar ise, ne zaman bir mu'cize görseler yüz çevirir ve bu daimî bir sihirdi" (Kamer, 54/1) buyurulmuştur şiirde de Hz. Peygamberin ayı ikiye ayırma mucizesine gönderme yaparak, bunu görenlerin şaşkınlık ve korku hâli tasvir edilmektedir. Gül bunu görünce Allah'ın gazabı, Kahhar ism-i sıfatı karşısında duyduğu korkuyla, kıyamete kadar başına inecek olan belalardan korunabilmek için miğfer takmıştır. Burada diken, kahır kılıcı, gülün tam açmamış tepede duran yaprakları da miğfer olarak tasavvur edilmiştir.

37. Alaydı şâh-ı gül su barmağından cûş iden sudan

Hazân görmez kalurdu tâze u ter tâ mahîşer gül

Parmağından akıp coşan suyla gül dalı sulansaydı eğer gül, mahşere kadar sonbahar görmez taptaze kalırdı.

Peygamber Efendimiz bir gün ashabıyla Hudeybiye mevkiine gelir. Orada su bulunmadığı kendilerine haber verilince, yanındaki sudan abdest alır. Parmaklarını suya batırıp çıkardığında parmaklarından su akmaya başlar. Mahiyeti o sudan içip abdest alır (Levend, 1984: 135). Bu beyitte de Hz. Peygamber'in bir diğer mucizesi olan, parmaklarından su çıkarma mucizesine atıfta bulunulmuştur. Gül, onun mübarek parmaklarından akan su ile

sulanabilseydi eğer kıyamete kadar hazan görmeyecek taptaze kalacaktı. Bu su hikmetler dolu gençlik suyu olan âb-ı hayattır.

38. Nice mâlik olurdu böyle reng u bûy-ı zîbâya

Egerçe olmasaydı feyz-ı inkâsıyla mazhar gül

Gül eğer ilm suyunla sulanmaya mazhar olmasaydı, nasıl böyle güzel kokuya ve renge sahip olabilirdi ki?

Yukardaki beytle bağlantılı olan bu beytte de gülün sulandığı bu su, feyz ve irfan suyudur. Gülün rengi ve kokusunun sebebi olarak da bu su gösterilmektedir.

39. Nihâl-ı gül bulaydı perverîş ger cûyî lutfunla

Olurdu afitâb-ı âlem-ârâsıyla hem-ser gül

Gül dalı eğer senin lütuf nehrinle beslenebilseydi gül, âlemi süsleyen güneşe eş olurdu.

İbn Arabî, Mûsâ'nın doğduğu zaman tabut içine konularak Nil nehrine bırakılması hikâyesinin remizlerini açıklarken aynı zamanda insan-ı kâmil hakkında da bir teori geliştirmektedir. Ona göre "tabut" aslında Mûsâ'nın nâsût'udur (yani bedeni, cesedi, cismanî vücududur). Onun tabut içine konularak suya bırakıldığı "su" ise vücudu aracılığıyla nasibi olan ilimdir (Izutsu, 2005: 176). Deniz, akarsu gibi ucu bucağı olmayan sular vahdeti sembolize etmektedir. Gerçek bilgi ise suların dibinde gömülü olan incidir. Bu inciye de ancak suların dibine dalabilen dalgıçlar çıkarabilmektedir. Dalabilecek malzemesi olmayan insan (ilim, hikmet, keramet) bu sulara dalmaya muktedir değildir dolayısıyla ancak suyun kıyısına kadar gelebilecektir. Gül dalı da Hz. Peygamber'in lütuf suyuyla sulanabilseydi eğer âlemi aydınlatan dahi güneşe komşu olabilirdi.

40. Eger kim zerre-veş nûr iktibâs itseydi rûyundan

İderdi bir ziyâ dehri misâl mihr-i envar gül

Senin yüzünden zerre kadar ışık ulaşıyorsa eğer gül, bu ışıkla bütün dünyayı parlak güneş gibi aydınlatırdı.

Bu beyit, bir önceki beytin devamı niteliğindedir. Yukarıda hikmet suyundan nasiplenmemiş olan gül, burada da hikmet nurundan mahrumdur. Yanan ateşten sıçrayan kıvılcıklar gibi bütün âlemin kendisinden zuhur ettiği "nur-ı Muhammedî"den zerre kadar nur sıçrasaydı eğer bütün dünya aydınlanırdı.

"Allah'ın ilk yaratmış olduğu şey benim Nur'umdu" şeklindeki hadise dayanan İbn Arabî Hakikat-ı Muhammediyye'ye *nur-ı Muhammedî* de

demektedir. Bu Nur bütün yaratılanlar varlığa bürünmezden önce de mevcuttu. Bu itibarla bu Nur *kadim* (yâni *ezelden beri mevcut*) ve *zamandışı*'dır (*gayr-ı hâdis'tir*). (...) Bu Nûr Allah'ın her şeyden önce yarattığı ve bundan hareketle de her şeyi yarattığı olduğundan âlemin hilkatinin temelini teşkil eder. Bu, Akl-ı Evvel'den yâni Allah Mutlak Teklik hâlindeyken O'nu kendinden kendine tecellî ettiren İlâhî Bilinç'den başka bir şey olmadığı içindir ki Nur idi. Ve bu Nur şahsî vechesi itibariyle Hakikat-ı Muhammediyye idi (Izutsu, 2005; 186).

Yani onun sırlarından bir zerresine vakıf olunabilseydi eğer kâinatın sır perdesi aralanır, a'ma olan gözler görür olurdu. Dipsiz karanlıktaki âlem ancak onun nuruyla aydınlanabilirdi.

41. Gül-i gülzâr-ı hüsnün bülbül-i dil arzû eyler

Gülistân-ı dü âlemde değil makbûl ahir gül

Gül güzelliğinin gül bahçesinde, gönül bülbülünü arzu ettiği için her iki cihanın gül bahçesinde de ahirete kadar kabul görmeyecek.

Tasavvuf ehlinin işi gönül iledir. Gönül, hiç durmadan atıyor olması sebebiyle çırpınıp duran “gönül kuşu”na teşbih edilmektedir. Buradaki gönül kuşu güle âşık olan bülbüldür. Gül, gönül bülbülünü arzuladığı için her iki cihanda da kabul görmez zira onu bu yolda nice meşakkat beklemektedir. İlâveten maşuk olan gül de artık aşığını arzulamaktadır. Gül, burada asıl maşuk değildir evet, “gül-i gülzar-ı hüsnün” tamlamasındaki ikinci teklik iyelik ekinden de anlaşılacağı üzere kasidenin muhatabı “sen”dir. Gül burada üçüncü kişidir. Ancak gülün maşukluk kisvesinden çıkmaması için yine de âşık olarak bülbül seçilmiştir. Şiirin başından beri bülbüle feryat ettiren gül aşığına kayıtsız kalamamış, şimdi ondan “sevgi dilenmekte”dir. Ahmet Gazâlî, “*Âşığın aşkı gerçektir; mâşuğun aşkı ise âşığın aşkının mâşuğun aynasındaki yansımadır*” (2008: 37) derken ikisinin arasında zorunlu bağı kast etmektedir. Yani aslında maşuk da aşığın aşkından beslenmektedir. O halde aşkını bülbülden alan gülün aşkı da bülbülün aşkına bağımlıdır.

42. Temennâ-yı ruhun murg-ı dile andan da balâdur

Niçe eyler temennî ‘andelîb nağme perver(ür) gül

Gül nasıl olur da güzel sesli bülbül gibi kanatlanmayı temenni eder ki yüzünü temenni etmek gönül kuşundan bile yüksekte iken.

Gül senin yüzünü görmek dururken, bülbül gibi yüksekte uçmayı neden istesin ki. Zira senin yüzünü görmek gönül kuşundan bile yüksekte uçmaktadır. Buradaki yükseğe çıkmak, hem arzu bağlamında yükselmeye hem de tasavvuf merhalelerinde insan-ı kâmil olmak için çıkılan “kavs-ı huruc”a göndermedir. Süluk üzere olmak da ancak aşkla mümkün olduğundan gönül kuşu terkibi tercih edilmiştir.

43. Zülâl-ı şefkatın seyr-i visâlin isterem yârin

Gülistân-ı cinânda istemem ben ab-ı kevser gül

Ben yârin şefkatinin berrak suyunu (içip), vuslatını seyretmek isterim. (Tek arzum budur, bundan gayrı) cennetin gül bahçesinde ne Kevser suyu ne gül isterim.

Senin şefkatinin, rahmetinin sonsuz suyunu seyredersen eğer cennet suyunu neyleyeyim, diyen şair cenneti gül bahçesi, gülü de cennet ehli olarak tasavvur etmiştir. Zira yaratılan ilk ruh olan Hz. Muhammed (s.a.v)'in ismi henüz Hz. Âdem yaratılmadan önce cennet kapısının üstünde yazılıydı.

44. Dirîğ etme Reşid-i mübtelâ-yı derdi 'îsyândan

Gülâb-ı şefkatün yevm-i nüşûr ey rûh-i peyker gül

Ey gül yüzlü, şefkatinin gül suyuyla yeniden diriliş günü (mahşer günü), Reşid'i asilerin derdine tutulanlardan esirge.

Kıyamet günü ümmeti için şefaathçi olacağını müjdeleyen Efendimizin şefkati, gül kokusundan telmih ile gül suyuna benzetilmiştir.

45. Bu dest-âvîz-i nâ-çizem kabûl it yâ Resûlullah

Eger bir berg-i sebze ya eger bir dane kemter gül

Benim bu değersiz olan küçük hediyemi kabul eyle Ya Resulullah. (Ben onu bazen değersiz bir gül tanesiyle, bazen de yeşil bir yaprakla, (yazıp çizdim).

Dua bölümü olduğu için şair burada şiirinin kabul edilmesini dilemektedir. Gerçi yüce Peygamber'i methetmek için yetersizdir ama Reşid yine de ona sunduğu değersiz sözlerinin onun katında kabul görmesini niyaz ederek şiirini bitirmektedir.

Sonuç

“Redif, simetrik tekerrürü ile şiiri belirli bir kavram veya bir konu etrafında toplayan, bir atmosfer yaratan mihver olmuştur. Ustaca kullanıldığında şiiri bir atmosfer içine alır, onu bir dizi çağrışıma açar... Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif ona "yek - ahenk" diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır” (Akün, 1994: 402). Klasik şiirde, şiirin bütünlüğünü sağlayan redifleri ya şairin ferdi temayülleri ya da şiirin muhtevası yani türü belirlemektedir. Belirli bir tarikata mensup şairlerin ya da çağdaş olan şairlerin aynı redifleri kullanması, tasavvufi bir sembol olan rediflerin tevhit ya da na'tlarda tercih ediliyor olması hep bu sebeptir. Yukarıda da zikredilmiş olduğu gibi “gül” peygamber çiçeğidir bu

sebeple de ekseriya şair na'tına gül redifini çatı seçmiştir. Bütün bunların yanında şairlik yarışı için de aynı redifler kullanılmaktaydı. Ustaların şiirlerine aynı redifte nazire yazan şair, tanzir ettiği şiirden daha iyi ya da en azından ondan geri kalmayacak bir şiir yazarak hüner göstermeye çalışırdı. Dolayısıyla gelenek edebiyatı olan klasik edebiyat aynı zamanda redifler etrafında kurulan bir nazire edebiyatıydı. Bu nazireler, şahıs ve söyleyiş farklılıklarına rağmen, ortak bir benliğin eseridir.

Kullanım alanı geniş olan “gül” remzi çok sevilmiş farklı dönemlerde ve farklı bölgelerde çeşitli şairler tarafından işlenmiştir. Necâfî ile başlayan “Gül Kasidesi” nazire geleneğini Fuzûlî, Lâm'î Çelebi, Hayâlî Bey, Basîrî, Nev'î, Sabir Parsa, Kütahyalı Rahimî'nin gül kasideleri takip etmektedir. Klasik edebiyatın son dönemi olan XIX. yüzyılda bile şairler aynı redifi kullanmaya devam etmiştir. Öyle ki XIX. yüzyılda yaşamış olan Ayıntablî Reşid de “gül kasidesi” yazarak bu nazire geleneğindeki yerini almıştır. Bu çalışma Ayıntablî Reşid'in “Gül Kasidesi”nin gelenekteki yerini alması bağlamında önemlidir. Şiir, çeviri-yazıdan sonra klasik şerh metoduyla incelenmiştir.

Ayıntablî Reşid'in elde bulunan gazel ve kasidelerinden yola çıkarak onun klasik geleneğe bağlı orta dereceli bir şair olduğu söylenebilir. İncelenmiş olan kasidesinin dili sade sayılabilecek bir dildir. Şiirdeki hayallerde Fuzûlî ve Necâfî izleri görülse de ne yazık ki şiir onlarınkine nazaran mana derinliği bakımından noksan kalmaktadır. Bahçedeki seçkin konumu ve peygamberin kokusuna telmih olarak kullanıldığından gül redifi de hemen her zaman peygamberi sembolize etmektedir. Dünyanın bir bahçeye benzetildiği gelenekte ‘gül bahçesi’ her vasfıyla ayrı bir mana kazanmaktadır. Kasidede de gül ve güle dair unsurlarla (Gül-bün, gül-şen, gülistan, hâr) remizler oluşturularak Hz. Peygamber methedilmektedir. 1. beyitten 29. beyitte kadar gülün rengi, bahçedeki konumu, goncaları, dalları, dikenleri ve aşığı olan bülbül ile farklı farklı hayaller oluşturularak gül methedilmiş, 30. beyitten 43. beyitte kadar asıl memduh olan Hz. Peygamber methedilmiş, 44. beyit mahlas beyti, 45. beyitte ise duaya yer verilmiştir. Reşid kaside boyunca kendisi ve şairlik istidadından hiç bahsetmemiş, sadece son beyitte kasideye dâhil olarak duasının kabul olmasını niyaz etmiştir.

Kaynakça

- Ahmed Gazâlî (2008). *Âşıkların Hâlleri Sevânihi"l Uşşâk*. (çev. T. Koç-M. Çetinkaya), Hece Yayınları, Ankara.
- Açıl, Berat (2015). "Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler", Fsm İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, S.5 s.1-28
- Akün, Ömer Faruk (1994). "Divan Edebiyatı". TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul; C. IX s. 389-427.
- Akyüz, Kenan vd. (2000). *Fuzûlî Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aynur Hatice vd. (2007). *Eski Türk Edebiyatına Modern Yaklaşımlar- 24 Nisan 2006 Bildiriler-*, Turkuaz yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, Beşir (2008). "Güller Kitabı", Kapı yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2007). *Ateşin Tinçözümlemesi*, (çev.) Nail Bezel, Öteki Yayınevi, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Psikanalizi*. (çev.) Aytaç Yiğit, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Balcı, İsrail (2011). "Hz. Peygamber'in Cebrail'i Görmesinin Allah'ı Gördüğü İddialarına Dönüştürülmesi", Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 31 s. 61-93.
- Cebecioğlu, Ethem (2014). *Tasavvuf Terimleri Ve Deyimleri Sözlüğü*, Otto Yayın, Ankara.
- Çukurlu, Talip (2017). *Klasik Türk Şiirinde Gül (Gazellerde)*. Sakarya Üniversitesi\ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya.
- Dilçin, Cem (2005). "Fuzûlî'nin Kasideleri Üzerine Notlar-I", Osmanlı Araştırmaları Xxv, İstanbul.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (2016). *Fuzûlî Divanı*, Inkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güzel, Abdurrahman (2009). *Dinî-Tasavvufî Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Horata, Osman (1998). "Necâtî Bey'den Bakî'ye 'Döne Döne'", Bilig. S.7 S.44-66
- İzutsu, Toshihiko (2005). *İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar*, (çev.) Ahmet Yüksel Özemre, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Kara, Mustafa (1998). *Gülşeniye ve Güldeste*. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi. S.7 C.7 s.1-18

- Kara, Mustafa (1996). *Gülşeniyye*. TDV. C.14, s. 258
- Kortantamer, Tunca (1993). *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kuzu, Fettah (2014). “*Klâsik Şiirde Şarap Kavramı ve Fehîm-i Kadîm’in “Şarâb” Redifli Gazeli Üzerine Bir Tahlil Denemesi*” *University Journal of Social Sciences*. S. 13/4 s. 961-972
- Levend, Agâh Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı –Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar-*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Pala, İskender (1990). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Pala, İskender (2004). *Gül Şiirleri*. Kapı yayınları, İstanbul.
- Parlatır, İsmail (2011). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Yargı Yayınevi, Ankara.
- Schimmel, Annemarie (2001). *İslâmın Mistik Boyutları*. (çev.) Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Yakar, Halil İbrahim (2013). *Antepli Divan Şairleri*. Ycm Yayınları, Gaziantep.
- Yıldırım, Ali (2018). “‘*Sen Olmasaydın Felekleri Yaratmazdım’ Hadisi Kutsînin Klasik Şiire Yansımaları*” *Eski Türk Edebiyatı Dergisi*. C.1 s.154-168