

2017

ISSN: 2618-6349

Academic Journal of Language and Literature

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi



Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı



CİLT | VOLUME

6

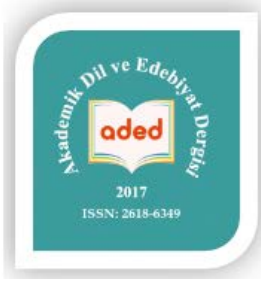
SAYI | ISSUE

3

EKİM | OCTOBER

'22

20



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

BAŞ EDİTÖR/EDITOR IN CHIEF

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR
adeddergi@gmail.com

ÖZEL SAYI EDİTÖRLERİ/ SPECIAL ISSUE EDITORS

Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

Arş. Gör. Dr. Bilal GÜZEL

EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ayşe YILDIZ
ayse.yildiz@hbv.edu.tr

Doç. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK
ibrahimdemirkazik@hotmail.com

Dr. Öğr. Üyesi İsmail KEKEÇ
ismailkekecc@yandex.com

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DUMAN
m.duman66@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Arife Ece EVİRGEN
a.ecetombul@gazi.edu.tr

Arş. Gör. Dr. Bilal GÜZEL
bilalguzel87@gmail.com

DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

Öğr. Gör. Dr. Özgür ÇELİK

Necmiye GÜNEŞ



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi TR Dizin ve MLA tarafından taranmaktadır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Grażyna ZAJAC | Jagiellonian Üniversitesi | POLONYA
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS | Viyana Üniversitesi | AVUSTURYA
Doç. Dr. Benedek PÉRI | Eötvös Loránd Üniversitesi | MACARİSTAN
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ | Anadolu Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Doç. Dr. Mehmet YASTI | Necmettin Erbakan Üniversitesi | Konya | TÜRKİYE
Prof. Dr. Yılmaz YEŞİL | Gazi Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Dr. Öğr. Üyesi Halit BİLTEKİN | Anadolu Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ | Hacettepe Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Ferruh AĞÇA | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Talip YILDIRIM | Uşak Üniversitesi | Uşak | TÜRKİYE
Prof. Dr. Ozan YILMAZ | Sakarya Üniversitesi | Sakarya | TÜRKİYE
Prof. Dr. Zekerya BATUR | Uşak Üniversitesi | Uşak | TÜRKİYE
Doç. Dr. Adem KOÇ | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Prof. Dr. Fatih SAKALLI | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Doç. Dr. Marufjon YULDASHEV | Özbekistan Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü | ÖZBEKİSTAN
Doç. Dr. Seadet SHĪKHĪYEVA | Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi | AZERBAYCAN
Dr. Bagdagul MUSSA | Jordan Üniversitesi | ÜRDÜN

HAKEMLER / REFREES

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 2, Ağustos/August 2022)

- Prof. Dr. Ahmet KARTAL | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ali YILDIRIM | Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Adem CEYHAN | Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Erdoğan BOZ | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ | Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. İ. Hakkı AKSOYAK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK | Adıyaman Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ARSLAN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet AKGÜL | Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Doç. Dr. Bünyamin AYÇIÇEĞİ | İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Halil Sercan KOŞIK | Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan KAPLAN | Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. İsmail YILDIRIM | Kayseri Üniversitesi
Doç. Dr. Kadri Hüsnü YILMAZ | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

- Doç. Dr. Özkan CİĞA | Dicle Üniversitesi
Doç. Dr. Ramazan EKİNCİ | Celâl Bayar Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel KOCAER | Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga ÖNTÜRK | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Ümran AY SAY | Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Deva ÖZDER | Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esmâ ŞAHİİN ÖZTAŞ | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hulusi EREN | Muş Alparslan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ
Dr. Öğr. Üyesi Mevlüt İLHAN | Amasya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Munise KOÇ | Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Orhan KAPLAN | Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Orhan KILIÇARSLAN | Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özkan UZ | Munzur Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem BATĞI AKMAN | Siirt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Rabia DOĞRU | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sibel AY | Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şermin BAKA TELLİ | Giresun Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Selman YİĞİT | Gümüşhane Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Ahmet Zahid DEMİRCİLER | Kırklareli Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Aslıhan ÖZTÜRK DOĞAN Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Esra BOZYİĞİT | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Mustafa Yasin BAŞÇETİN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Necmiye ÖZBEK ARSLAN | Yozgat Bozok Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Mehmet Akif YALÇINKAYA | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DERGİ KÜNYESİ	i-iii
İÇİNDEKİLER	iv-vi
MAKALELER / ARTICLES	
Sıyâmî ve Yeni Bir Eseri: Hakâyık u Dekâyık <i>Siyami and His New Work: Hakayık u Dekayık</i> Esma ŞAHİN ÖZTAŞ	1-26
Erken Dönem Fars Şiirinde Kalenderiler ve Kalenderilik Olgusu <i>Ghalandaries and The Fact of Galendary in Early Period Poetry</i> Sadık ARMUTLU	27-68
Klasik Türk Şiirinde Nilüfer <i>Nymphaea in Classical Turkish Poetry</i> Nusret GEDİK	69-98
Nazirecilik Geleneğinde Ben ve Ötekinin İzleri: Gelibolulu Âlî'nin Biz Redifli Şiiri İle Ona Yazılan Nazire Şiirler Örneğinde Ben'in Biz Yolculuğu <i>Traces of The I And The Other In The Nazires (=Similar Poetry): The Journey of I To We In The Example of Mustafa Ali's Poetry and The Nazires written for his poetry With "We" Redif (=Rhyme)</i> Ahmet İÇLİ	99-145
"Ak Sadeler Giyinmek" Deyiminin Anlam Çerçevesi <i>The Meaning Framework of the Idiom "Ak Sadeler Giyinmek"</i> Duygu DİLBER	146-159
Edirneli Nazmî Dîvânı'nı Tezkireler Işığında Okumak: Bir Sanatçının Üslup Değerlendirmelerinden Sahile Vuran İnciler <i>Reading The Divan of Edirneli Nazmi in the Light of Tazkiras: Pearls Washed Ashore from an Artist's Stylistic Evaluations</i> Ayşegül EKİCİ	160-191
Klasik Türk Edebiyatında "Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak" Deyimleri ve Anlam Çerçevesi <i>Meaning of the Idioms "Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak" in Classical Turkish Literature</i> Enes İLHAN	192-212

Ezize Ceferzade'nin Eserlerinde Nizâmî Gencevî <i>Nizami Ganjavi In Azize Jafarzade's Works</i> Parvana BAYRAM	213-226
Klasik Türk Edebiyatının Eğlenceli Tipleri: Çengiler ve Köçekler <i>Entertaining Characters in Classical Turkish Literature: Çengi and Köçek</i> Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ	227-239
Kültürel Unsur Olarak Yeni Yıl Tebrikleri: Sultan I. Mahmud'a Sunulan Tebriknâmeler <i>New Year's Greetings As a Cultural Element: Tebriknames Presented to Sultan Mahmud I</i> Nilay KINAY	240-256
Nedîm'in Anlam Dünyası: Nedîm Dîvânı'nda Edebî Türler, Edebî Tarzlar ve Anlatım Teknikleri <i>The Semantic World of Nedîm: Literary Genres, Literary Styles, and Narrative Techniques in Nedîm's Dîvân</i> Sedat KARDAŞ	257-285
Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyasında Bir Kıyafet Unsuru Olarak Kalpak <i>Kalpak As An Element of Clothing In The Semantic World of Classical Turkish Poetry</i> Burak BEKEN	286-301
Dilde Ölümü Gölgelmek: Safâyî Tezkiresi'nde Ölümle İlgili Örtmeceler <i>Shadowing Death in Language:Euphemisms on Death in Safâyî's Tezkire</i> Kadim PALAT – Aysun Ezgi YILMAZ	302-324
Fehîm-i Kadîm Divanı'ndan Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğüne Katkılar <i>Contributions to the Dictionary of Classical Turkish Literature from the Divan of Fehîm-i Kadîm</i> Yusuf Can TIRAŞ	325-338
YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR	339-353



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Esmâ ŞAHİN ÖZTAŞ

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Medeniyet
Üniversitesi
esmasahin@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0003-1720-6542>

Sıyâmî ve Yeni Bir Eseri: *Hakâyık u Dekâyık*

Siyami and His New Work: Hakayik u Dekayik

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 29.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 17.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Şahin Öztaş, E. (2022). Sıyâmî ve Yeni Bir Eseri: Hakâyık u Dekâyık. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 1-26. <https://doi.org/10.34083/akaded.1168415>

Şahin Öztaş, E. (2022). Siyami and His New Work: Hakayik u Dekayik. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 1-26. <https://doi.org/10.34083/akaded.1168415>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0)
Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

* Makaleyi okuyup fikirlerini benimle paylaşan Volkan Arslan ve Büşra Dağlı'ya teşekkür ederim.

Öz

16. yüzyıl şairlerinden Sıyâmî, yakın zamanlara kadar herhangi bir eseri bilinmediği için adından söz edilmeyen, biyografik kaynakların satır aralarında saklı kalmış bir şairdi. Sıyâmî ismi, ilk olarak tespit edilen *Dîvân*'ı ve *Dîvân* içindeki *Antakya Şehrengizi* ile yakın zamanlarda anılmaya başlanmış, daha sonra *Hümâ vü Hümâyûn* adlı bir mesnevisi bulunduğu ortaya çıkmıştır. *Hakâyık u Dekâyık* şairin tespit edilmiş yeni bir eseridir. Bu eserle birlikte şu ana kadar şaire ait gün yüzüne çıkan eser sayısı dörde ulaşmıştır. Tezkire yazarı Ahdi'nin özensiz de olsa çok yazan bir şair olarak zikretmesine bakılırsa Sıyâmî'nin kütüphanelerde keşfedilmeyi bekleyen başka eserleri bulunması muhtemeldir.

Sıyâmî'nin makalenin konusu olan *Hakâyık u Dekâyık* eseri tasavvufi-alegorik bir mesnevidir. Avusturya Ulusal Kütüphanesi'nde bir nüshası bulunan eser bu makale ile tanıtılmıştır. Makalede önce tezkirelerde adı geçen Sıyâmî mahlaslı şairler değerlendirilmiş ve bunlar arasında hangi Sıyâmî'nin tanıtılacak eserin sahibi olduğu netleştirilmeye çalışılmıştır. Daha sonra şairin kimliği ve kişiliği hakkında ipucu taşıyan bilgiler tespit edilen bazı mecmualardan derlenerek değerlendirilmiştir. Şairin hâlihazırda bilinen eserleri genel hatlarıyla tanıtıldıktan sonra yeni tespit edilen eserin nüsha tavsifi yapılmış ve konusu hakkında bilgi verilmiştir. Eser, diğer eserlerine kıyasla şairin tasavvufi kimliğini birebir yansıtmaya yanında memleketini bizzat kendi dilinden nakletmesiyle Ahdi'nin verdiği bilgiyi doğrulayıp pekiştirerek biyografisine sunduğu katkı bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: klasik Türk edebiyatı, tasavvuf, mesnevi, yazma eser

Abstract

Siyami, one of the 16th century poets, was a poet who remained hidden between the lines of biographical sources because none of his works was known until recently. The name Siyami began to be mentioned with his first unearthed work Diwan and the Shehrensiz of Antioch (Antakya Şehrengizi) in his Diwan, and later it was revealed that he had a mathnawi named Huma vü Humayun. Hakayik u Dekayik is a newly identified work of the poet. With this work, the number of works of the poet that have come to light so far has reached four. Considering that author Ahdi mentioned him as a poet who wrote a lot, it is possible to say that Siyami has other works waiting to be discovered in the libraries.

Siyami's work Hakayik u Dekayik which is the subject of this article is a mystical-allegorical mathnawi. The work, which has a copy in the Austrian National Library, is introduced with this article. In the article, first of all, the information in the biography sources was evaluated and the information about Siyami, who is the owner of the work, was tried to be clarified. Then, information bearing clues about the identity and personality of the poet from some mecmuas were compiled and evaluated. After the poet's already known works were introduced in general terms, the copy of the newly identified work was described and information was given about its content. The work is important in terms of reflecting the mystical identity of the poet compared to his other works. In addition, it is important in terms of contributing to the poet's biography by confirming and reinforcing the information given by Ahdi as the poet explains his hometown in this work.

Keywords: classical Turkish literature, mysticism, mathnawi, manuscript

Giriş

13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar altı yüzyıl varlığını sürdüren klâsik Türk edebiyatı sahasında başlangıcından son dönemine kadar manzum-mensur pek çok eser kaleme alınmıştır. Bu eserlerin bir kısmı günümüze ulaşmışken bir kısmından yalnızca kaynaklar bizi haberdar etmektedir. Kaynaklarda zikredilen bu eserlerin ne kadarının elimize ulaşacağından haberdar değiliz. Diğer yandan kayda geçmeyip unutulmuş ve günümüze ulaşmamış yahut kütüphane kataloglarında keşfedilmeyi bekleyen eserlerin varlığı ve her geçen gün bunlara yenilerinin eklendiği de bilinmektedir. Sıyâmî'nin *Hakâyık u Dekâyık* adlı eseri bunlardan biridir. Aslına bakılırsa eserin sahibi Sıyâmî de henüz hakkında çok net bilgiler bulunmayan bir şahsiyet olmakla birlikte yakın zamanlarda tespit edilen birkaç eseriyle yavaşça izi sürülerek kişiliği netleştirilmeye ve hakkındaki bilgilerin kesinleştirilmeye çalışıldığı bir şair olarak karşımızda durmaktadır. Sıyâmî'nin kim olduğu merak edilip tezkirelere bakıldığında durum biraz karışık görünmektedir. Nitekim tezkireler, birbirinden farklı Sıyâmîlerden ve ortak özellikleri bulunmakla birlikte bazı bilgi tutarsızlıkları nedeniyle aynı kişi olarak değerlendirilemeyecek isimlerden söz etmektedir. Bu çalışmada önce kaynaklarda Sıyâmî'ye dair verilen bilgiler değerlendirilip var olan karışıklık ve soru işaretlerine de dikkat çekilerek hangisinin/hangilerinin makalenin konusu olan Sıyâmî'den söz ettiği netleştirilmeye çalışılacaktır. Ardından izini sürdüğümüz Sıyâmî'den söz ettiği kesin olduğu sonucuna varılan *Gülşen-i Şu'arâ*'dan ve şairle ilgili küçük bilgiler ihtiva eden bazı mecmualardan elde edilen malumat aktarılacaktır. Son olarak *Hakâyık u Dekâyık* adlı eserinin tespit edilen nüshası tanıtılıp eser ve muhtevası hakkında bilgi verilecektir.

Tezkire ve Biyografik Kaynaklarda Sıyâmî

Sıyâmî ismi Ahdî'nin *Gülşen-i Şuarâ*'sı ile *Yümnî Tezkiresi*, Şeyhî'nin *Vekâyi'ü'l-Fuzâlâ*'sı, *Tuhfe-i Nâilî* ve *Sicill-i Osmânî*'de geçer. Ahdî, derviş-nihâd ve nîk-nijâd olarak tanımladığı Sıyâmî'nin Galatalı olduğunu belirtir. Eserleri bulunduğundan söz etmekle birlikte ona ait herhangi bir eser ismi zikretmez (Solmaz, 2018, s. 206-207). *Yümnî Tezkiresi*'nde Galatalı olduğu söylenen Sıyâmî'nin asıl adının Mehmed Ali olduğu, divan kâtipliği yaptığı, babasının zanaat erbabından (ehl-i hîrîfetten) olduğu bilgisine yer verilir. Yümnî Sultan Murad'ın Bursa'da inşa ettirdiği çeşmenin tarihini Sıyâmî'nin yazdığını söyler ki bu tarih 1048/1638'dir (Erdem, 2013, s. 7-8). *Tuhfe-i Nâilî*'de Mehmed Ali Efendi olarak anılan Sıyâmî'nin de Galatalı olduğu nakledilir. Divan kâtiibi olan bu Sıyâmî'nin vefat tarihi 1065/1654'tür (Kurnaz & Tatcı, 2001, s. 459).

Şeyhî'nin *Vekâyi'ü'l-Fuzâlâ*'sında adı geçen Sıyâmî ise Canıklidir; İplikçi Sıyâmî olarak tanınır; müderrislik ve kadılık yapmıştır. 1057-1068/1647-1658 yılları arasında Filibe ve Selanik şehirlerinde kadılıkla görevlendirildiğine bakılırsa 17. yüzyılda yaşamıştır.

Ancak eserde söz konusu Sıyâmî'nin şair olduğuna dair bir bilgi yer almaz (Ekinci, 2018, s. 628). *Sicill-i Osmânî*'de üç farklı Sıyâmî'ye yer verilir. Bunlardan biri Şeyhî'nin söz ettiği Canikli, müderris Sıyâmî'dir. Bir diğeri Hayrabolulu olup kadılık görevinde bulunmuş ve 971/1563/64'te vefat etmiştir. Söz konusu Sıyâmî'nin *Tefsir-i Kadı Beyzâvî*'ye ta'likat yazdığı belirtilmekle beraber şairliğinden söz edilmez. Mehmed Çelebi olarak kaydedilen diğeri Sıyâmî ise İran'ın Sıyâme şehrindedir. Dîvân-ı Hümâyûn'da kâtiplik yapmış olup 1065/1655'te vefat etmiştir ve aynı zamanda şairdir (Akbayar, 1996, s. 1508, 1517).

Hakâyık u Dekâyık'ta açıkça söylemesine istinaden Sıyâmî hakkında edindiğimiz en kesin bilgi kendisinin Galatalı olduğudur. Dolayısıyla *Vekâyi'ul-Fuzalâ* ve *Sicill-i Osmânî*'de kayda geçen Sıyâmî'lerin farklı memleketlerden olmaları ve İranlı olanı hariç tutulursa hiçbirinin şair olmaması, makalenin konusu olan Sıyâmî ile aralarında ilgi kuramayacağımızı göstermektedir. Ahdî ve Yümnî tezkireleri ile *Tuhfe-i Nâîli* değerlendirmeye alındığında ise bazı karışıklıklar göze çarpar. *Yümnî Tezkiresi* ve *Tuhfe-i Nâîli*'de şairin asıl adı, memleketi ve mesleği hakkındaki bilgiler aynıdır. Yümnî, şairin ölüm tarihini vermemekle beraber IV. Murad'ın yaptırdığı çeşmeye düşürdüğü tarihten (1048/1638) söz ederek onun hayatta olduğu döneme işaret eder ve bu tarih *Tuhfe-i Nâîli*'deki vefat tarihi (1065/1654) ile kıyaslandığında tutarlılık arz eder. Ancak *Tuhfe-i Nâîli*'nin, referans gösterdiği kaynaklara bakıldığında burada verilen bilgilerde bir karışıklık olduğu dikkati çekmektedir. Eserde *Yümnî Tezkiresi*, Şeyhî'nin *Vekâyi'ul-Fuzalâ*'sı ve *Sicill-i Osmânî* kaynak gösterilir. Mehmet Nâîl Tuman'ın verdiği bilgiler *Yümnî Tezkiresi*'ndeki bilgilerle örtüşmekle birlikte Şeyhî'nin eserindeki Sıyâmî, yukarıda söz edildiği üzere Caniklidir ve farklı bir kişi olduğu açıktır. *Sicill-i Osmânî*'de ise Galatalı bir Sıyâmî'den söz edilmemektedir. Diğer taraftan *Sicill-i Osmânî*'de yer verilen ve İranlı olduğu belirtilen Sıyâmî ile *Tuhfe-i Nâîli*'nin Galatalı olduğunu söylediği Sıyâmî'nin vefat tarihi ve mesleği aynıdır. Bu iki şair arasında bir isim benzerliği (Mehmed Ali, Mehmed Çelebi) de bulunmaktadır. Dolayısıyla *Tuhfe-i Nâîli*'nin faydalandığını belirttiği kaynaklardan tutarlı bilgiler aktaramadığı, bilgileri ve şahısları karıştırdığı anlaşılmaktadır. Görünüşe bakılırsa *Tuhfe-i Nâîli*, Yümnî'den şairin asıl adı, memleketi ve mesleği hakkındaki bilgileri aktarmış, bir yandan *Sicill-i Osmânî*'deki İranlı olduğu belirtilen Sıyâmî'yi mesleği ve isim benzerliği bakımından aynı kişi kabul edip onun vefat tarihini de ekleyerek şairi tanıtmıştır. Şeyhî'nin Canikli olduğunu belirttiği Sıyâmî, mahlas benzerliği ve aynı yüzyılda yaşamış olması dışında her iki kaynaktaki şairle ortak bir özellik taşımadığı hâlde yine maddeye dâhil edilmiştir. Burada bir yanlışlık olduğu açıktır.

Yümnî'nin, şairin mahlasına dair açıklamasında, Sıyâmî'nin İran şehirlerinden birinde bir dağın adı olduğunu söylemesi ayrıca dikkati çeker. Doğrusu tezkire yazarının Galatalı olduğunu söylediği bir şair hakkında böyle bir açıklama yapması biraz zihinleri karıştırmaktadır. Bu açıklama daha sonra şairin İranlı olduğunun düşünülmesine veya İranlı başka bir Sıyâmî ile karıştırılmasına zemin hazırlamış

olabilir. *Sicill-i Osmânî*'de adı geçen İranlı Sıyâmî'nin böyle bir karışıklığın eseri olma ihtimali mevcuttur. Öte yandan Yümnî'nin eserinde bahsedilen Sıyâmî, zühulen Galatalı Sıyâmî ile karıştırılarak memleketinin ismi yanlış aktarılmış da olabilir. Verilen tarihlere bakıldığında her üç eserde sözü edilen şahsiyetlerin 17. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı anlaşılmaktadır.

Yukarıda değinildiği üzere Ahdî'nin *Gülşen-i Şuarâ*'sında da Sıyâmî mahlaslı ve Galatalı bir şair konu edilmektedir. Eserde şairin yaşadığı döneme dair bir ipucu bulunmamakla beraber Ahdî, tezkiresine yaşadığı dönemdeki şairleri aldığından bu şairin 16. yüzyılda yaşamış olduğu sonucuna varılabilir. Eserin telif tarihi 971/1564'tür. Fakat Ahdî (ö. 1002/1593-94), ilk tertipten sonra eserine bir bölüm eklemenin yanında var olan bölümlere de yeni şairler ilave etmiştir. Bu nedenle tezkirenin tamamlanma tarihinin Ahdî'nin ölümüne kadar uzatılması gerekmektedir (Solmaz, 2013). Burada asıl sorun *Yümnî Tezkiresi*'nde adı geçen Sıyâmî ile Ahdî'nin söz ettiği kişinin aynı şair olup olmadığıdır. *Yümnî Tezkiresi*'nden şairin 17. yüzyılın ilk yarısında (en az 1638'e kadar) hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Sıyâmî'nin *Gülşen-i Şuarâ*'ya sonradan eklenmiş şairlerden biri olduğu, tezkireye adı kaydedildiği dönemde henüz çok genç yaşlarda bulunduğu ve uzun bir ömür sürdüğü varsayılacak olursa *Yümnî Tezkiresi*'ndeki Sıyâmî ile Ahdî'nin söz ettiği şairin aynı kişi olabileceği düşünülebilir. Ancak şair, *Dîvân* nüshası içinde yer alan *Antakya Şehrengizi*'nde Mısır'dan Antakya'ya doğru geldiğini söylemektedir (Albayrak Sak, 2017, s. 79). Mısır, şairin şeyhi İbrahim Gülşenî'nin (ö. 940/1534) dergâh kurduğu yerdir. Bir süre Şeyh İbrahim'in dergâhında bulunduğunu Ahdî de nakleder. İbrahim Gülşenî'nin vefat tarihi dikkate alındığında (940/1534) bu ihtimal ortadan kalkmaktadır. Ancak Sıyâmî'nin Mısır'a dergâha gidişi Gülşenî'nin vefatından sonra da olabilir. Bu açıdan düşünüldüğünde Sıyâmî tarafından kaleme alınan *Hümâ vü Hümâyûn* adlı mesnevinin istinsah tarihinin 969/1562 olduğu akla gelir. Eserin bu tarihten önce ve belli bir yaşta kaleme alındığı düşünüldüğünde yine bu ihtimal zayıftır. İki tezkirede verilen bilgiler kıyaslandığında şairin mahlası ve Galatalı olması dışında ortak bir bilgi bulunmadığını da buraya eklemek gerekir. Mesela Ahdî, Sıyâmî'nin remmal olduğunu söylerken Yümnî divan kâtipliği yaptığını belirtir. Her iki tezkirede şairin üçer beytine yer verilmiştir. Ne var ki bu beyitler birbirinden tamamen farklıdır. Tezkire yazarlarının farklı şiir örneklerini seçmeleri mümkün olsa dahi bütün bu bilgi ve ihtimaller bir bütün olarak değerlendirildiğinde Yümnî'nin söz ettiği Sıyâmî'nin başka bir şair olma olasılığı ağır basmaktadır. Bu arada Ahdî'nin tezkiresinde Sıyâmî'den vermiş olduğu üç örnek beyitten yalnızca biri Sıyâmî'nin yakın tarihlerde yayınlanan *Dîvân* neşrinde yer alır (Albayrak Sak, 2019, s. 90). Öte yandan bu çalışmada Sıyâmî'nin *Dîvân*'ındaki bazı kasideleri Kanuni Sultan Süleyman'a yazdığı belirtilerek Kanuni döneminde yaşayan bir şair olduğu kanısına varılmıştır (Albayrak Sak, 2019, s. 12).

Netice itibarıyla Ahdî'nin tezkiresinde yer verilen Sıyâmî'nin, *Hakâyık u Dekâyık* sahibi Galatalı Sıyâmî olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan şairle ilgili dikkate alabileceğimiz yegâne biyografik kaynak Ahdî'nin tezkiresidir. Dolayısıyla *Yümnî Tezkiresi*'ndeki şairin asıl isminin Mehmed Ali olduğu ve divan kâtipliği yaptığı gibi bilgilere ihtiyatla yaklaşmak gerekmektedir. Nitekim Yümnî'nin IV. Murad dönemine tarihlenen bir çeşmenin tarihini şairin yazdığını söylemesi bir anakronizm ortaya çıkarmaktadır. Bununla beraber *Sicill-i Osmânî*'deki divan kâtibi İranlı Sıyâmî'yi aynı kişi kabul edip vefat tarihinin 1065/1655 olarak gösterilmesi de (Atik Gürbüz, 2013) tarihî açıdan mümkün değildir.

Galatalı Sıyâmî Kimdir?

Sıyâmî, Ahdî'nin tezkiresinde eleştirilen ve şairliği takdir edilmeyen az sayıda şairden biridir. Şairin Galatalı olduğunu belirten Ahdî, kişiliği ve şairliği hakkında değerlendirmelerde bulunarak birkaç beytine yer verir. Tezkirede onun tam olarak hangi dönemde yaşadığına dair bir bilgi veya tarih bulunmaz.

Ahdî'ye göre Sıyâmî, derviş tabiatlı ve iyi yaradılışlı bir kimse gibi geçinir. İnsanların en cahillerinden biriyken irşad mertebesine ulaşma hevesine kapılarak İbrahim Gülşenî'nin dergâhına gider. Bir süre orada manevî bir arınma süreci geçirerek keşif ve keramet sahibi olur. Sonra tekrar kendi arzusuyla Anadolu'ya döner ve İstanbul Kasımpaşa'ya yerleşir. Tezkirede Sıyâmî'nin görünüşte remil ilminden haberdar olup kişinin gönlünden geçenleri bilme konusunda eşsizmiş gibi geçinerek bundan para kazandığı aktarılır (Solmaz, 2018: 206).

Ahdî, şairin kişiliği hususunda olduğu gibi şairlik yönü hakkında da ironik ve iğneleyici ifadeler yer verir. Tezkire yazarına göre Sıyâmî, şairlik kabiliyeti su gibi kesintisiz akan bir şairdir ve bir gecede 500 beyit söylemeye gücü yeter. Bunun sebebi başka şairler gibi mana bulma kaygısı taşımaması ve şiirlerinin çoğunun anlamsız olmasıdır. Eğer arada bir herhangi bir beytinde bir manaya denk gelirse şüphesiz başkasından çalmıştır. Öyle ki Sadrî adındaki bir şair de Sıyâmî'nin mana hırsızlığını yerdığı bir kıta yazmıştır. Bu kıtada Sıyâmî'nin remmallikle meşgul olmasından hareketle o dönemde İstanbul'da bir remmalın Tatar biriyle uygunsuz bir hâlde basılıp bu olayın halk arasında yayılması hadisesine gönderme yapılarak şair hicvedilmiştir. Şiirde Sıyâmî'ye sevgilinin Tatar (çekik) gözlerini vafsetmektense remmallik yapmasının daha uygun olacağı belirtilerek “Sen şiir yazma, bu işi beceremiyorsun.” mesajı verilmektedir. Ahdî, şairin şiir yazma konusunda pek de maharetli olmayıp mana çalan biri olduğunun herkesçe bilindiğine dikkat çekmek üzere şairi tanıtırken bu kıtaya da yer vermiş olmalıdır:

Şâ'irüm diyü alursun biregü ma'nîlerin
Be Sıyâmî neyiki nef'i bu nakkâllıgıñ

Çeşm-i tâtârını vâsf eylemeden cânânun
Yeg idi saña göreydün yine remmâllıgun (Solmaz, 2018: 206)

Tezkireye göre Sıyâmî çok fazla yazan bir şairdir, fakat eserlerinden bir tek beyit dahi meşhur olmamıştır. Şair, mesnevi bahrinde İbrahim Gülşeni'nin *Ma'nevî* adlı eserinin izinden giderek 100 parça kitap ve 50 divan yazmıştır. *Ma'nevî* İbrahim Gülşeni'nin Mevlânâ'nın mesnevisine nazire olarak yazdığı 40.000 beyitlik hacimli bir eserdir. Ahdî'nin bu ifadesi onun istihza ile çok yazdığını ifade etmek için olsa gerektir. Ayrıca kaleme almış olduğu eserler için “tesvîd (karalama)” sözcüğünü kullanması, yine Sıyâmî'nin şairliğine dokundurduğu hissini uyandırmaktadır:

“*Mezkûr mesnevî bahrinde peyrev-i Ma'nevî olup yüz pâre kitâb ve elli divân tesvîd itmişdür. Lâkin cümlesinden bir beyt sahîfe-i zuhûra gelüp meşhûr olmamışdur.*” (Solmaz, 2018, s. 206).

Ahdî, örnek verdiği üç beytin Sıyâmî'nin şiiirleri arasında en seçkinlerinden ve beğenilenlerinden olduğu için tezkireye alındığını söyler. Kısacası Sıyâmî tezkirede kişiliği, tasavvuf ehli oluşu, mesleği ve şairlik yeteneği gibi açılardan eleştirilmiş ve hakkında olumlu bir söz sarf edilmemiştir. Sıyâmî ne tasavvufu içine sindirebilmiş ve hakikî bir derviş olabilmiş ne remil ilmini esasınca öğrenip uygulayabilmiş ne de şiiir sanatında başarı yakalayabilmiştir. Sıyâmî'nin *Dîvân*'ını neşreden Vesile Albayrak Sak, şairin Ahdî tarafından bu derece tenkit edilmesini Gülşenîliğin Osmanlı'da pek kabul gören bir tarikat olmaması ile ilişkilendirir (2019, s. 14). Bu anlamda özellikle Kanunî döneminde Gülşenî tarikatına mensup bazı kimselerin dinsizlikle suçlanması ve idam edilmesine dikkat çeker. Yine araştırmacıya göre Kanunî'nin İbrahim Gülşeni'nin *Ma'nevî* adlı eserini tetkik etmesi için Kemal Paşazâde'ye göndermesi, Kemal Paşazâde'nin de şeriata muhalif bir şey bulunmadığını söylemesi üzerine sultan tarafından İstanbul'a davet edilen Şeyh İbrahim'in serbest bırakılarak Mısır'a dönebilmesi bunun göstergesidir. Ahdî'nin eleştirilerinin bu denli fazla ve ağır olmasında, şairin mensubu bulunduğu tarikat hakkındaki olumsuz yargıların değil kanaatimizce şairin yetenek bakımından yetersiz bulunması ve daha ziyade kişilik özelliklerinin tasvip edilmemesi etkili olmalıdır. Nitekim aynı tarikata mensup Usûlî (ö. 945/1538) için Ahdî gayet olumlu sözler sarf etmiş ve şairliğini övmüştür (Solmaz, 2018, s. 102).¹

Sıyâmî'nin adı 16. yüzyıldan derleyeni belirsiz bir mecmuada da karşımıza çıkar. Bir nazire mecmuası olan bu eserde yer alan başlıklar şiiirlerine yer verilen şairlerin meslekleri, bağlı oldukları tarikat, memleketleri gibi biyografik bilgiler içerirken bir kısmı şairlerin şahsına yönelik eleştiri ve hicivlerden oluşur. Eski kültürde

¹ Tezkire yazarı İbrahim Gülşeni'ye mensup başka şairleri de eserine almış ve hiçbiri hakkında olumsuz sözler sarf etmemiştir. Örnekler için tezkireden Sıhrî, Hamdî-i Bursevî, Arifî-i İstanbulî, Latîfî-i Hânende, Muhyî Çelebi ve Nâlişî maddelerine bakılabilir.

şakalaşma ve latife amaçlı hiciv yazma geleneği yaygındır. Ancak mecmuadaki bazı hicivler şahsa yönelik ağır hakaret ve küfür içeriklidir. Bu tür hiciv ve yergilerin en önemli muhatabı ise Sıyâmî'dir. Mecmuada 29 şiiri bulunan şairin şiirlerinin başında kimi zaman üç dört satır kadar uzayan ağır hakaretler, galiz küfürler ve lanetler yer alır.² Mecmuayı yayına hazırlayan İncinur Atik Gürbüz bazı şairler hakkında ağır ifadelerin kullanılmasının mecmua derleyicisi ile bu şairler arasındaki bir husumetten kaynaklanmış olabileceğine değinirken yerilen şairlerin şiirlerinin mecmuaya alınmasının ve özellikle de en ağır yergilerin sarf edildiği Sıyâmî'nin 29 şiirine mecmuada yer verilmesinin bu ihtimali şüpheli hâle getirdiğini söyler. Bununla birlikte sayfa tasarımlarından anlaşıldığı kadarıyla Sıyâmî'nin şiirlerinin ve bu başlıkların sonradan eklenmediğini de belirtir.³ Atik Gürbüz, hakaret ve küfür içeren hicivleri seviyesi düşük kaba şakalaşmalar olarak nitelendiren ve toplum hayatının kısırlığına bağlayan Ağâh Sırrı Levend ile aynı görüşü paylaşır (2018, s. 21-22).

Mecmuada Sıyâmî'nin şairliği ve kişiliği bakımından yerilmesi yanında eş, kız kardeş gibi aile fertleri üzerinden de hicvedilmesi; bir şiirde isminin ters ve baş aşağı yazılması ve beş şiirinin başında lanet sözleri içeren bir beyit bulunması gerçekten de bütün bunların yalnızca şakalaşma amacı taşıdığı hususunda soru işareti bırakmaktadır. Ancak Osmanlı kültüründe bugün olduğundan farklı bir anlayış ve rahatlıkla, hicvedilen taraf için bir alınganlık söz konusu olmadan aile üzerinden yapılan hicivlerin dahi şakalaşma ve eğlence amacıyla gerçekleştirildiği düşünüldüğünde Sıyâmî için sarf edilen bu sözlerin de şaka amaçlı olduğunun kabul edilmesi gerekmektedir.⁴ Bu tür yaklaşımları meşreple bağlantılı düşünmekte de fayda vardır. Şairin mecmuada azımsanmayacak kadar çok şiirine yer verilmesi bu düşüncüyü pekiştirmektedir.

Yukarıda da söz edildiği üzere Sıyâmî, Ahdî'nin tezkiresinde şairlik yönü, mesleği ve kişiliği bakımından eleştirilmiştir. Üslup daha ağır ve müstehcen olmakla birlikte mecmuda da şairin aynı yönlerden hicvedildiği görülür.⁵ Sıyâmî'nin böylesi ağır

² Sıyâmî'nin beş şiirinin başında uzun yergiler taşıyan başlıkların ardından yer verilen Arapça bir beyitte kendisine, arkadaşlarına ve onlara tabi olanlara lanet edilmektedir:

La'netu'llâhi 'aleyhi ve 'alâ ihvetihî

Ve 'alâ men taba'a'n-nâse taba'iyetihî (Atik Gürbüz, 2018, s. 623, 633, 662, 695, 751)

³ Araştırmacı, diğer başlıklar gibi kırmızı mürekkeple yazılan Sıyâmî'nin şiirlerine ait başlıkların daha sonra silindiğini ve güçlükle okunabildiğini de belirtmiştir (Atik Gürbüz, 2018, s. 21). Başlıklardaki yergiler son derece ağır bulunduğundan sonraki dönemlerde bir okuyucu tarafından silinmiş olabilir.

⁴ Eş üzerinden hicvetme örneği olarak Zâtî'nin *Letâif*'inde samimi arkadaşı Keşfi için söylediği beyitler hatırlanabilir (Çavuşoğlu, 1970, s. 28-29). *Letâif*'te bu manada başka örnekler de mevcuttur.

⁵ Şairi mesleği ile birlikte yermek üzere "Sıyâmî-i remmâl-i yâve-gû", "kezzâb-ı meşhûr kallâb-ı makhûr a'nî Sıyâmî-i remmâl-san'at", "Sıyâmî-i remmâl-i yâve-gû", "dürûğ-gûy-ı meşhûr

hicivlere maruz kalması, edebî yönünün zayıf görülmesi ile şairliği, mesleği veya kişiliği noktasında genel kabule aykırı bazı zaaflarının bulunmasına da bağlanabilir. Başlıkları yazan kişi ile arasındaki muhtemel husumetin bu hararetili yergileri beslemiş olma ihtimali akla gelse de bu yergilerin aşırı samimiyet ve yakınlığın getirdiği rahatlıkla yazılmış ağır şaka ve takılma sözleri olarak değerlendirilmesi de uygun görünmektedir. Netice itibarıyla mecmuada Sıyâmî'nin takdiminde ikrah veya aşırı samimiyetten kaynaklanan ayrı bir tutum sergilenmiştir.

Atik Gürbüz'e göre derleyici, muhtemelen dost meclisinde ve aynı edebî muhit içinde görüşüp tanıştığı ve arkadaş olduğu şairlerin şiirlerini mecmuaya almıştır ve bu da söylediklerinin doğruluğunu gösterir (2018, s. 22). Mecmuada Sıyâmî'nin şairliğini yermek, çok ve boş sözler/şiirler söylediğine vurgu yapmak üzere "terzik-gûy", "serdâr-ı terzik-gûyân", "kâil-i eş'âr-ı nâ-hemvâr nazm-ı ebyât-ı mühmel ü murdâr", "kâ'il-i şî'r-i nâ-mevzûn", "Sıyâmî-i herze-güftâr ü mühmel-eş'âr", "leffâf" gibi sıfatlar kullanılmış; şairler defterine adını yazdıramayacak kadar kötü bir şair olduğunu ifade için "şâir-i hâric ez-defter" denilmiştir. Bir başlıkta Kaygusuz Abdâl'in manasız şiirlerine nazire söyleyen anlamında "kâ'il-i nazire-i şî'r-i bî-ma'nî-i Kaygusuz Abdâl" ve *Geyik Destânı*'na nazire söyleyen anlamında "nazire-gûy-ı dâstân-ı âhû" denildiği dikkati çeker. Bu ifadeler şairin anlamsız ve anlaşılmayan sözler sarf ettiğine, muhtemelen döneminde terk edilmiş veya şiir estetiği çerçevesinde kabul görmeyen kelimeler kullandığına ve edebî değeri düşük eserler verdiğine vurgu yapar. Sıyâmî,

remmâl-i mezmûm-ı mezkûr" gibi ifadeler kullanılmıştır. Mecmuada şairin doğrudan kişiliğine saldırı niteliğinde onur kırıcı, argo ve müstehcen ifadelerle çokça yer verilmiş; şeytan, şeytan oğlu ve şeytanın yardımcısı benzetmesi yapılmış, lanet edilmiştir. Hicvin şetm ve kadhe varan boyutunun tam olarak anlaşılabilmesi için bu başlıklardan bazılarını bütün olarak buraya almakta fayda vardır:

-Kahbe-zâde vü Kûn-dâde Gidi-i [...] Şeytân Sıyâmî

-'Avreti Rûspî Kız Karındaşı Kahbe Kendüsi Gidi Sıyâmî-i Remmâl

-Güzide-i Halâ-horân ve Serdâr-ı Terzik-gûyân A'nî Sıyâmî-i Remmâl

-Serdâr-ı Gidiyân Güzide-i Kûn-dâdegân Sıyâmî

-Mühmelât-Eş'âr Terzikât-Güftâr Leffâf-ı Şûm Bî-İnsâf-ı Mezmûm A'nî Sıyâmî-i Pür-Kabâhat

-Âkil-i Necâset, Halâ-Tabî'at Murdâr-Sûret Çepel-Reftâr Ber-Vaz'-ı Herzevâr (?) La'net-i Sad-bâr

-Ser-Tiryâkiyân-ı Kahve-hâne Meze-i Her Âşinâ vü Bigâne Şâ'ir-i Halâ-Tabî'at Âkil-i Necâset Bî-

Behre vü Poh-Çihre Mezmûm-ı Halk Gidî-i 'Alak Mürîd-i Merîd Nesl-i Yezîd Ya'nî Sıyâmî-i Pelîd

-Muşannif-i Risâle-i Mühmelât Mü'ellif-i Kütüb-i Herzevât Nâzım-ı Nazm-ı Nâ-Hemvâr-ı

Terzik Kâ'il-i Nazire-i Şî'r-i Bî-Mâ'nî-i Kaygusuz Abdâl 'Atik-i Mülâzım-ı Der-i İblîs Mûteharrik-

i Mekr ü Telbîs Gidi-i Merdûd-ı Şehr-i Telbîs Dürûğ-Gûy-ı Meşhûr Remmâl-i Mezmûm-ı

Mezkûr Vassâf-ı Kahbevât-ı Vâdî-i Kâsım Paşa Meddâh-ı Evzâ'-ı Kekezât-ı Kalata Ya'nî Sıyâmî-

i Keç-Tab'u Bed-Şî'r ü Bed-İnşâ

Şairin mecmuada yer alan şiirlerinin başlıklarının tamamını bir arada görmek için Atik

Gürbüz'ün (2018, s. 1029-31) çalışmasının dizin kısmına bakılabilir. Dizinin kısmından diğer

şairlerin nasıl takdim edildiği de görülerek kıyaslama yapılabilir.

“musannif-i risâle-i mühmelât”, “müellif-i kütüb-i herzevât”, “bed-şi’r ü bed-inşâ” gibi sıfatlarla münşi ve müellif olarak da hicvedilmiştir. Bu ifadeler onun aynı zamanda mensur eserler de kaleme almış olabileceğini düşündürür. Bütün bu ifadeler Ahdî’nin şair hakkında mana hırsız, çok ve özensiz yazan bir şair şeklindeki değerlendirmeleriyle örtüşür.

Sıyâmî’ye ait bütün şiirlerin başlıkları açıkça ve doğrudan yergi sözleri içerirken mecmuadaki son şiirinin başlığı diğerlerinden biraz farklıdır. Bu başlıkta “Şâ’irân-ı üstâd-ı zamân ‘asrınun şi’rde dil-âveri [husr]ev u hâkân el-mülakkab Sıyâmî dıraht-ı çeşm-i düşmenân” (Atik Gürbüz, 2018, s. 959) denilerek şakalaşmanın ardından ciddiyete dönülerek övülüyormuş gibi gösterilen şair, aslında yine üstü kapalı ve ironik bir dille eleştirilmiş görünmektedir. Öte yandan mecmuada Şükrî adlı bir şair, fahiye beytinde Sıyâmî’nin de aralarında bulunduğu üç şairin ismini anarak onların her birinin *Dîvân*’ının tarzını beğenip takdir edeceklerini söyler.⁶ Beyitte Sıyâmî’nin Şükrî’yi takdir edecek konumdaki şairlerden biri olarak gösterilmesi onun iyi bir şair olduğu çıkarımına yol açabilecekse de bu ifade de ironik bir yaklaşım olabileceğini göz ardı etmemek gerekir.

Sıyâmî 16. yüzyıl şairlerinden Garâmî’nin (ö. 991/994 ?/1584/1586 ?) *Dîvân*’ında da geçer. Garâmî, *Dîvân*’ının sonunda *Tezkiretü’ş-Şu’arâ* başlığı altında yazmış olduğu gazellerden birinde Sıyâmî’nin gazellerini oruçta yenen kâhî ve zülbiyye adı verilen lezzetli yiyeceklere benzetir:

Orucda yenen kâhî vü zülbiyyedür hemân
Lezzetde dilâ işbu Sıyâmî gazelleri (Başpınar, 2015, s. 13)

Garâmî üzerine araştırmalar yapan Fatih Başpınar (2015, s. 2) *Tezkiretü’ş-Şu’arâ* başlığı taşısa dahi bu gazellerin tezkireden çok şairname türüne yakın durduğunu, hatta şairin bu şiirlerde daha çok mahlasların kelime anlamlarıyla ilgilenmesinden dolayı gazellere şairname dahi denilemeyeceğini belirtir. Sıyâmî’nin adının geçtiği beyit de oruç (sıyâm) ve Sıyâmî kelimesi arasındaki anlam ilgisinden hareketle kurgulanmıştır. Dolayısıyla burada Sıyâmî ile ilgili söylenenleri ciddi bir değerlendirme olarak kabul etmek zordur.

Sonuç olarak Sıyâmî, Ahdî’nin tezkiresi ve mecmuadaki hicivlerden anlaşıldığı kadarıyla edebî açıdan başarılı bulunmayan bir şairdir. Çok fazla eser vermesi, anlam kaygısı taşımadan özensiz yazması ve mana hırsızlığı yapması eleştirilere konu olmuştur. Edebî yetersizliği ile birlikte bazı kişilik zaaflarının bulunması gerek icra ettiği meslek (remmallik) açısından gerekse şahsî olarak her bakımdan hicvedilmesinde etkili olmuştur. Mecmuadaki hicivler şaka veya gerçek hangi amaçla yapılmış olursa olsun şair hakkında bazı bilgiler edinmemizi de sağlamaktadır.

⁶ Görse Şâlî vü Fedâ-cân u Sıyâmî Şükriyâ / Her biri tahsîn iderdi tarzına dîvânımun (Atik Gürbüz, 2018, s. 564)

Yukarıda bahsi geçtiği üzere Sıyâmî'nin bir fahriye beytinde şiiirleri takdir edici konumda anılması onun en azından samimi bir şair grubu içinde beğenilip üstad kabul edildiği fikrini de uyandırır. Şairler defterine adını yazdıramayacak kadar kötü bir şair olarak zikredilen Sıyâmî'nin tüm olumsuz kanaatlere rağmen şairler tezkiresinde, mecmualarda ve bazı şairlerin beyitlerinde isminin anılması onun bir şekilde edebî muhite girip kendisini kabul ettirmiş ve adından söz ettirebilmiş olduğunun kanıtıdır. Bu husus onun Ahdî'nin belirttiği gibi çok eser vermiş olmasına bağlanabilir.

Sıyâmî'nin Eserleri

Sıyâmî hakkında bilgi veren tek tezkire olan *Gülşen-i Şu'arâ*'da herhangi bir eserinden söz edilmemesi tezkire yazarının onun şairliğini beğenmemesiyle ilgili olmalıdır. Ahdî'nin verdiği bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla Sıyâmî, mesnevi nazım biçimiyle çokça eser vermiştir. *Mecmû'a-i Letâif* de münşi ve müellif olarak hicvedilmesi onun mensur eserleri de bulunduğu kanaatini uyandırır. Sıyâmî'nin, makalenin konusu olan yeni eserle birlikte şimdiye kadar tespit edilmiş dört eseri bulunmaktadır.

1. *Dîvân*: Sıyâmî'nin *Dîvân*'ının bilinen tek nüshası Atatürk Üniversitesi Seyfeddin Özege Kütüphanesi Ağâh Sırrı Levend Kitapları Bölümü 48-49 numarada kayıtlıdır. 73 varaklık olan *Dîvân* nüshasında 293 gazel, 7 kaside ve 22 rubai vardır. *Dîvân*'da Kanunî Sultan Süleyman'a yazıldığı anlaşılan kasideler bulunur. Eser Vesile Albayrak Sak (2019) tarafından yayınlanmıştır.

Gülşen-i Şu'arâ'da Ahdî'nin şairin beyitlerinden verdiği üç örnekten yalnızca biri *Dîvân* nüshasında yer alır:

Görün şehr-i felekde vardı Bedrû'd-dîn'e suht oldu
Şebistân-ı hayâl öğrendi oldu ehl-i hüner kevkeb (G. 12/6)

Mecmû'a-i Letâif (Atik Gürbüz, 2018)'teki nazire şiiirlerden herhangi birine *Dîvân*'da rastlanmamıştır. Öte yandan *Gencîne-i Eş'âr* (Direkli, 2022, s. 677) isimli bir musammat mecmuasında Sıyâmî'nin Âhî'nin bir gazeline tahmisi yer alır. Bu tahmis de *Dîvân*'da yoktur. Ayrıca Kâbilî (ö. 1634) tarafından derlenen ve sevgilinin güzellik unsurlarından söz eden beyitlerin bir araya getirildiği tematik bir mecmua özelliği taşıyan *Sultân-ı Hübâna Münâsib Eş'âr* (Gürbüz, 2018, s. 699, 733, 1049) isimli bir beyitler mecmuasında yine *Dîvân*'da bulunmayan üç beytine rastlanır. Şiir mecmuaları tarandıkça veya *Dîvân*'ın başka bir nüshasının tespiti ile Sıyâmî'nin şiiirlerine yenilerinin eklenme olasılığı yüksektir.

2. *Antakya Şehrengizi*: Şehrengiz yukarıda bahsedilen *Dîvân* nüshasının başında (1b-5a arası) bulunur. Şimdilik başka bir nüshası tespit edilmemiştir. "Mefâ'ülün mefâ'ülün fe'ülün" vezniyle yazılmış olan eser 89 beyittir. Münâcât, sebep-i telif, şehir güzelliklerinin tavsifi ve hatime bölümlerinden oluşur. Eser Antakya için yazılmış bilinen tek şehrengizdir (Albayrak Sak, 2019, s. 16-18).

Şair, eserde Mısır'dan Antakya'ya geldiğini, bu şehri bütünüyle dolaştığını ve deniz kenarına gittiğinde denizde oynayan güzelleri gördüğünü söyler. Yanındaki arkadaşıyla burada konaklamak isterler ve arkadaşı kendisinden buranın güzellerini övmesini ister. Şair, bu isteğin ardından Allah'ın adını anıp resulüne salavat getirdikten sonra pirinden inayet isteyerek eserini yazmaya başladığını belirtir. Gördüğü güzellerden birini eserinin başına almak ister ve onun için bir gazel yazar. Sonrasında diğer 20 güzeli metheden ikişer beyit söyler. Övgüsünün sonunda bir hatime kaleme alır. Hatimede şehir ve güzelleri için dua ederek eserini sonlandırır.

3. *Hümâ vü Hümâyûn*: Mesnevi nazım biçimiyle yazılan eserin bilinen tek nüshası Avusturya Devlet Arşivi Or HS 216'dadır. Eser, Krafft'ın (1842: 71-73) *Die Arabischen-Persischen und Türkischen Handschriften der K.K. Orientalischen Akademie zu Wien (Viyana Şarkiyat Akademisi'ndeki Arapça, Farsça ve Türkçe El Yazmaları)* isimli katalogunda kayıtlıdır. Katalogdan naklen Sadık Yazar (2011, s. 357-358) "Anadolu Sahası Klâsik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği" başlıklı doktora tezinde esere *Hümâ vü Hümâyûn* tercümelemleri arasında yer vermiştir. İsminden hareketle Hâcû-yı Kirmânî'nin (ö. 753/1352) *Hümâ vü Hümâyûn*'unun tercümesi olduğu düşünülen eser esasında şahıs kadrosu ve hikâye örgüsü bakımından tamamen farklı olup özgündür. Mesnevide Aden (Yemen) padişahının oğlu Hümâyûn ile Hoten şahının kızı Hümâ arasındaki aşk konu edilmiştir. Mesnevi, başkahramanların isimlendirilmesi açısından bakıldığında da Hâcû ve onun Türk edebiyatındaki mütercimi⁷ olan Cemâlî (15.yy.)'nin *Hümâ vü Hümâyûn*'undan farklıdır. Nitekim bu eserlerde Hümâ erkek, Hümâyûn kadın kahramanın ismidir.

Sıyâmî'nin eserinin 74 varaktan oluşan nüshasında çeşitli yerlerde varak kopuklukları vardır. Bu nedenle hikâyenin bütünü elde bulunmamaktadır. Mesnevi "müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün" vezniyle kaleme alınmıştır. Şair eserini Muharrem ayında yazmaya başlayıp Sefer ayında bitirdiğini söylemekle birlikte yıl olarak herhangi bir tarih belirtmemiştir (*Hümâ vü Hümâyûn*, 216, v. 70b). Nüshanın istinsah kaydı Şaban 969 (Nisan/Mayıs 1562) tarihini gösterir. Müstensih adı kaydedilmemiştir. Eser üzerine Büşra Dağlı tarafından yüksek lisans tezi hazırlanmaktadır.⁸

4. *Hakâyık u Dekâyık*: Sıyâmî'nin tasavvufi-alegorik bir mesnevisi olup eserin tespit edilen nüshası Avusturya Ulusal Kütüphanesi (Österreichische Nationalbibliothek)'nde Cod. Mixt. 1344 katalog numarasıyla kayıtlıdır. Aşağıda detaylı bilgi verilecektir.

⁷ Krafft eserin Müeyyedzâde tarafından da tercüme edildiğini söyler (1842, s. 71).

⁸ Hazırlanan çalışma YÖK tez merkezinde kayıtlıdır: Dağlı, B. (2020). *Derviş Sıyami, Hümâ vü Hümâyûn (İnceleme-Metin)*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Medeniyet Üniversitesi (hazırlanıyor)

Hakâyık u Dekâyık Nüshasının Tanıtımı

Avusturya Ulusal Kütüphanesi Cod. Mixt. 1344 numarada bulunan *Hakâyık u Dekâyık* 86 varaktan oluşur. Cildi deri, vişneçürüğü renginde, miklepli, oval şemseli ve zencireklidir. Altın yaldızlı zencirekler dışında miklebin etrafı da altın yaldızla geçilmiştir. Yazmanın pek çok sayfasında kurt yeniği ve su lekesi bulunur. Bazı sayfalarda kurt yenikleri yazıların okunmasını etkilemekle beraber 28. varak üst köşeden yırtılmış olduğu için varaktaki ilk iki beytin ikinci mısraları okunamaz durumdadır; 48. varak ise ağır hasarlıdır. Nüshada herhangi bir sayfa kopukluğu yoktur. Varak sonlarında reddâde bulunur. 18x10 cm ve 14,5x6 cm ebatlarında olan yazma 17 satırlı ve çift sütunludur. Sayfalarda yazının etrafı kırmızı bir cetvelle çerçevenilmiş ve başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Yer yer çerçeve içine sığmayan kelime veya heceler derkenara kaydedilmiştir. Nüsha, dîvânî yazı ile istinsah edilmiştir. Yazmanın sonunda istinsah kaydı bulunmaz.

Baş: Be-nâm-ı ân Kerîm ü Hayy ü Dâna
İden bir kaçre mâyı yidi deryâ

Son: Yetişdi hâzret-i Hağ'dan 'inâyet
Hidâyet birle hatm oldu tamâmet

Nüshanın iç kapağında kurşun kalemle ve Latin harfleriyle “Dîvân-ı Sıyâmî” adı kayıtlıdır. Vikaye sayfasının başında ise siyah mürekkeple “Kitâb-ı Dekâyık-ı Hakâyık li-Mevlânâ Sıyâmî-yi fâyık rahmetu'llâhi 'aleyh” şeklinde şaire rahmet duasıyla birlikte eserin adı kaydedilmiştir. Hemen altında yine kurşun kalemle ve eski harflerle “Dîvân-ı Sıyâmî” yazar. 1a sayfasında ikisi çok silik olmak üzere dört mühür ve temellük kayıtları bulunur. Tamir görmüş olan bu sayfanın sağ orta kısmında kısmen örtülü kalmış olmakla birlikte kurşun kalemle ve eski harflerle “Dekâyık-ı Hakâyık” ve hemen altında Sıyâmî yazısı vardır. Yazmanın etek kısmında da “Dekâyık-ı Hakâyık li-Mevlânâ Sıyâmî-yi fâyık” yazar.⁹

Temellük kayıtlarından ilkinde “min kütübî'l-fakîr es-seyyid Muhammed Ma'sûm bi-La'li-zâde gufire lehumâ” yazdığı görülür. Kaydın altındaki mühürde “Lâ ilâhe illa'llâhu'l-Melikü'l-Hakku'l-Mübîn ve Muhammed Ma'sûm 'abduhû” yazısıyla 1309 (1891/92) tarihi yer alır. İkinci temellük kaydı “min kütübî'l-fakîr Dervîş Mustafâ Zekâi gufire lehû” şeklindedir. Altındaki silik mühürde ise Mustafâ Zekâi yazdığı anlaşılmaktadır. Üçüncü temellük kaydında ise “kad temelleke Dervîş Hasan 'Azîz min vâlidihî eş-Şeyh Mustafâ ez-Zekâi 'afâ 'anhümâ” yazar. Kaydın altındaki mühür ise

⁹ Avusturya Ulusal Kütüphanesi yazmalar kataloğunda Kemâl Paşazâde'nin *Dekâyıku'l-Hakâyık* isminde bir eseri bulunduğu ve kaynaklarda Sıyâmî'nin bu isimde bir eseri bulunmadığı belirtilerek nüshanın vikaye sayfasındaki *Dekâyık-ı Hakâyık* adı yanlış kabul edilmiş ve eser Sıyâmî'nin *Dîvân*'ı olarak kaydedilmiştir. Şairin ismi ise “fâyık” sıfatının isim zannedilmesinden ötürü “Fâik Sıyâmî” şeklinde not edilmiştir (Balic, 2006, s. 280)

yazıların silik olmasından dolayı Hasan ‘Azîz ismi dışında okunamamaktadır. İki ve üçüncü temellük kayıtlarına bakılırsa yazmanın babadan oğula intikali söz konusudur. Sayfanın ortasında bulunan mühür de siliktir. 1b sayfasının başında ve 2a sayfasının altında da yine mühürler bulunur.

Temellük kayıtlarında Ümmî Sinan Tekkesi şeyliğini yapan Mustafa Zekâî'nin (ö. 1227/1812-13) ve daha sonra yerine geçen oğlu Hasan Aziz'in isimlerinin geçmesi yazmanın tasavvufî çevrelerde dolaşımında olduğunun göstergesidir.

Eserin ismi 82a'daki hatime başlığında “Kitâb-ı Hakâyık u Dekâyık” olarak zikredilmiştir. Hikâyenin başlangıcındaki başlıkta “Kıssa-i ‘Aynü'l-Hayât-ı Câvidân” (4b), hemen bitiminde ise “Kıssa-i Dil-i Şeydâ ve Şâhid-i Vefâ” (80b) isimlendirmeleri de dikkat çeker.

Ayrıca bazı beyitlerde “dekâyık” ve “hakâyık” kelimeleriyle aynı zamanda eserin ismine çağrışım yapıldığı anlaşılmaktadır:

Yüzündür maṭla‘-ı şems-i haḳâyık
Kelâmuñdur haḳâyık hem deḳâyık (42a)

Gel iy tâvus-ı gülzâr-ı haḳâyık
Senüñ her nuṭkuñ olmuşdur deḳâyık (75b)

Vücûduñdur senüñ kenz-i haḳâyık
Daḫı bundan öte var mı deḳâyık (82a)

Suḫendür gevher-i kenz-i haḳâyık
Suḫendür inceden ince deḳâyık (82b)

Eserin Muhtevası

Hakâyık u Dekâyık mesnevi nazım biçimiyle yazılmış manzum bir eserdir. Mesnevîde “mefâ’îlün mefâ’îlün fe’ûlün” kalıbı kullanılmıştır. Mesnevi içinde beş gazel, iki kıt’a, bir rubai ve çâr-mısra şeklinde farklı nazım biçimleriyle yazılmış manzumeler de bulunur. Tarafımızdan yayına hazırlanan eser toplam 2701 beyittir.

Eser kısa bir tevhid bölümüyle başlar. Bu bölümün sonlarında şair, sebep-i teliften söz eder. Buna göre mesnevi, şairin arkadaş olduğu bilgin ve basiretli bir mana ehlinin kendisinden böyle bir eser yazmasını talep etmesi sonucu ortaya konmuştur. Şaire söz ustası ve mana ülkesinin rehberi olarak hitap eden bu dost, onun lütfedip de marifet mumunun pervanesi ve mana zincirinin divanesi olmasını söyler. Hayat suyunu inşa etmesini, böylelikle Allah’ın gayb kapısını ona açacağını ifade eder. Şair de o kişinin emrine itaat ederek Allah’ın yardımıyla eserini yazmaya başladığını söyler:

Benümle yâr idi bir merd-i ma’nâ
Reh-i ma’nâda ol dâñâ vü bînâ

Didi luţf eyle iy merd-i suhenver
Diyâr-ı milket-i ma'nâda rehber

Ma'ârif şem'inüñ pervânesi ol
Ma'ânî bendinüñ divânesi ol

Bize 'aynü'l-ḥayâtı eyle inşâ
Şaḡa fetḥ ide bâb-ı ḡaybı Mevlâ

O merdün emrine kıldum itâ'at
Ḥudâ'dan yetişüp 'ayn-ı 'inâyet (2a)

Bu bölümün ardından Hz. Peygamber'e na't ve dört halifeye övgü yer alır. Sonrasında şair bu eseri Hz. Peygamber'in himmetiyle yazdığını anlatan bir rüyaya yer verir. Bir gece rüyasında yüce bir saray görür. Bu sarayda güneş yüzlü, ay çehreli bir padişah tahta geçmiş oturmaktadır. Başında nurdan bir tâc vardır. Sıyâmî perişan gönüllü ve feryat eder bir hâlde dua edip yalvarırken o padişahı görür ve ayağa kalkar. O şah ona adı ile seslenir. Sıyâmî ona kim olduğunu sorar. O, Allah'ın sevgilisi Ahmed olduğunu söyler. Hz. Peygamber ona Allah'ın zat ve sıfatlarını bulmak isterse aynü'l-hayât kıssasını nazmetmesini teklif eder. Şair, rüyasında peygamberin onu aşk şarabı ile kendinden geçirdiğini ve bu neşeyle uyandığını belirttikten sonra içine doğan manevî ruh hâli ile birlikte bunu eserini yazmak üzere Hz. Peygamber'den gelen bir izin olarak yorumlar:

Gel imdi bir 'acâyib kışşa ḡüş it
Maḡabbet câmını çek bâde nüş it

Beyân eyle bize bir ḡoş rivâyet
Bize tahkîkden kıl bir ḡikâyet

Meger bir şeb bu ben zâr u zebûnı
Giriftâr-ı esir-i nefsi-dün

Bu gönülüm çeşmin aldı ḡ'âb-ı ḡaflet
Diledüm kim kılam ben istirâḡat

Görürin ḡ'âbda bir kaşr-ı 'âlî
Kurulmuş taḡt [u] döşenmiş niḡâli

Karâr itmiş geçüp taḡt üzre bir şâḡ
Yüzi mihr-i münevver tal'atı mâḡ

Urınmış başına bir nürdan tâc
Ziyâsına anuñ envâr muḡtâc

Ser-â-ser nür-ıdı ol şems-i 'irfân
Kıyâma geldi ol serv-i ḡırâmân

Çekerler altına bir esb-i tâzî
 Süvâr oldu gör ol merd-i hicâzî

 Revân oldu revânî esb-i devlet
 Yürüdü ol meh-i burc-ı sa'âdet

 Baña keşf oldu çün bu resme aḥvâl
 Beni rûy-ı maḥabbet kıldı pür-ḥâl

 Beni ḥayret bu resme kıldı şeydâ
 Başuma çıkdı kâkül gibi sevdâ

 Fiğân eyler-idüm mânend-i bülbül
 Perîşân ḥâṭır idüm hem-çü sünbül

 Dilüm bülbül gibi zâr olmuş-ıdı
 Semenderveş yirüm nâr olmuş-ıdı

 İdüp dil Ka'besi içre münâcât
 Bu resme eyler-iken anda ḥacât

 Görüp ol şâhı ben itdüm kıyâmı
 Didi ben bendesine ol Şıyâmî

 Didüm kimsin sen iy rûḥ-ı muşavver
 Yüzün nûrından oldu dil münevver

 Didüm sen kimsin iy sultân-ı 'âlem
 Şehenşâh-ı ma'ârif cân-ı âdem

 Didi ben Ahmed'em maḥbûb-ı Yezdân
 Benüm aḳvâlüm oldu sırr-ı Kur'ân

 Benem ser-çeşmesi âb-ı ḥayâtun
 Benem ser-defteri ehl-i necâtun

 Benem ol pîşvâsı enbiyânun
 Benem ol reh-nümâsı aşfiyânun

 Benem ol raḥmet-i Raḥmân-ı Sübhân
 Benem ol ehl-i emrâz içre dermân

 Benem ol enbiyânun reh-nümâsı
 Benem ol etkîyânun pîşvâsı

 Benüm ser-menzilüm eflâk olupdur
 Baña 'uşşâḳ olan bî-bâk olupdur

Didi bu nazm-ıla ‘aynü’l-hayâtı
Dilersen bulmağa zât u şifâtı

O nür-ı pāk-i zât-ı sırr-ı Mevlâ
Beni kıldı mey-i ‘ışk-ıla şeydâ

Gözüm açdum o geçdi bir dem içre
Hümâveş uçdı göçdi bir dem içre

O demde ben de kalkdum bu şafâdan
Baña irdi hidâyet Mustafâ’dan

Gözüm gönlüm şafâdan oldı pür-nür
Bu zâhir oldı şâhum nice destür (3b-4b)

Sıyâmî ikinci bir sebep-i telif olarak söz ettiği bu rüya hadisesini bir anlamda telif sebebini pekiştirmek, böyle bir eseri yazmaya gösterdiği cür’eti kutsî bir sebebe bağlamak üzere anlatmıştır. Eserin tasavvufi bir içerik taşıması da böyle bir telif sebebi ile uygunluk gösterir. Sıyâmî’nin kendisine bu hikâyeyi nazmetmesini teklif eden dostuna söylettiği sözler kendisinin bu eseri ortaya koyma amacıyla ve bu eserle ulaşmak istediği manevî boyutla ilgilidir. Mesnevideki hikâyenin “aynü’l-hayât” olarak isimlendirilmesi de İlahî kaynaktan gelen bilgi ve ilme, ruhun sonsuzluğa erişmek için geçtiği merhalelere, gayb sırlarına ve eserin alegorik yönüne işaret eder.

Şair hikâyeyi rüyasında Hz. Peygamber’in tavsiyesi üzerine kaleme aldığını söyledikten sonra “Der-Sıfat-ı Kısâ-i ‘Aynü’l-Hayât-ı Câvidân” başlığı ile hikâyeye başlar. Hikâye ruh ve aklın macerasını anlatan alegorik bir eserdir. Başkahramanlar Dil, Akıl ve Vefâ’dır. Nefis ise bu hikâyede mesnevilerdeki rakip/ayırıcı güç unsuru olarak karşımıza çıkar. Hikâyede Dil’e Dil-i şeydâ, Dil-i derviş; Vefâ’ya şâhid-i Vefâ, Mihr ü Vefâ, Dil-ârâm; Akıl’a Akıl-ı kâmil, delil-i Akıl, Akıl-ı delil; Nefs’e Nefs-i şûm, Nefs-i dún gibi isim ve sıfatlarla yer verilir.

Mesnevi boyunca hikâye aralarında anlatıcı olarak varlığını daima hissettiren Sıyâmî, pek çok nasihati aralara sıkıştırır. Hemen her bölümün başında önce kendi dilinden konuyla ilgili açıklama ve öğütlere yer verdikten sonra “dinle”, “işit” gibi hitaplarla okuyucuya yeni bir hikâye anlatacağını veya bir olay aktaracağını haber verir. Hikâyenin hatime kısmında yine dini-tasavvufi açıklamalara ve nasihatlere yer vererek sözlerini bitirir. Şair, Allah’ın yardımı ile bitirdiği eserini evliyadan kendisine ulaşan marifet feyizleriyle yazma cür’etinde bulunduğunu ve nefisle ruhun macerasını böylelikle kaleme aldığını söyler.

Eserinin sonlarında İstanbul ve Galata için övgü dolu sözlere yer vermesinin ardından Allah’tan af ve mağfiret dileyerek günahlarının bağışlanması için yalvarır. Son olarak kitabının cihanda muteber olması için dua edip Allah’ın yardımıyla eserini bitirdiğini ifade eder.

Siyâmî anlattıklarının manasını açıklarken Dil'in beden ülkesinin sultanı ve mana cevherinin madeni olduğunu ifade etmiştir. Vefâ şahı ruhtur. Akıl da onun veziridir. Nefs ikinci şeytandır. Bu hikâye şairin ifadesiyle ruh ve aklın macerasıdır:

Bu rûh u 'aklıu olan mâcerâsı
Rızâñ olsun senüñ Hakk'un rızâsı (74b)

Hatime bölümünün başlığında ise “merâtib üzre nefis-ile rûhuñ bâzîçesini beyân ve 'ayân itdügümdür” (82b) diyerek bu kez nefis ve ruhun macerasını anlattığını ifade eder.

Hikâyenin Özeti

Dil vücut şehrine girip gönül Ka'be'sinde secde ederken ve o şehir içinde gezerken âh ateşle yanmaktadır ve bu hâlde aşk sırrına erişir. Safa pirinin irşadıyla aşk ilmini öğrenir. Bir gün Gönül şehrini gezerken bir bakışıyla Vefâ'ya âşık olur. Nefs Dil'e rakip ve onu sevmeyen birisidir. Dil'in şâhid-i Vefâ'ya olan aşkını öğrenince Vefâ'nın babasına Dil'i gammazlar. Bunun üzerine Dil ile Vefâ Akl'ı da yanlarına rehber olarak alıp Kalp diyarına doğru yola çıkarlar. Giderken cisim derbendine düşer, çeşitli zorluklarla ve Nefs'in hileleriyle karşılaşır. Kalp şehrinde Pir-i Hüda dergâhına varıp orada pir tarafından irşad edilirler. Dil tarikat ehli bir sâlik, Vefâ Allah'ın nuru, Akıl da mürşid olur. Bu şekilde Dil'in manevi âlemlerde seyri/miracı başlar. Dil ve Vefâ Akıl delilinin rehberliğinde ilerlerler. Dil'in amacı bu yolda ruhu bulmaktır. Bu manevi seyirden geri döndükten sonra pir-i Hüda ona marifet ülkesinin tâcdarı olma icazeti verir ve hilafeti hak ettiğini söyler. Bunun üzerine Dil, beden şehriden çıkıp Vefâ ve Akıl ile Aşk diyarına doğru yol alır. Yolda Dil, sürekli âşıklık hâlleri sergileyerek ilerlemektedir. Aşk diyarında Fikret sahrası adı verilen büyük bir sahraya yolları düşer. Bu arada Nefs Dil'i bu kez Aşk diyarının sultanına gammazlar. Dil'in vücut iklimi içinde sürekli bir güzele meylettğini, Vefâ'yı yanına alarak ona cefa ettiğini, Akl'ın da onlarla bir olduğunu söyler. Bunun üzerine Aşk diyarının şahı Dil'i Şifâ Dârı'na göndererek Vefâ'yı yanına alır ve Akl'ı şehirden uzaklaştırır. Akıl bir yolunu bulup bir gün Şifâ Dârı'nda Dil'i ziyarete gider. Ona halka rüsva olmaması için nasihatler eder. Belki bir şekilde derdine çare bulur, seni Vefâ'ya tekrar kavuştururum diyerek oradan ayrılır. Bir gün Meveddet Bimaristanı (hastanesi) hekimlerinden biri Aşk sultanının karşısına çıkar. Sultana Dil-i şeydânın iş göremez olduğunu, ilacın ona fayda etmediğini, ancak Allah'ın yardımının onu iyileştirebileceğini söyler. Vefâ da sultanın ona şefaet etmesini ister. Bunun üzerine sultan Dil'i huzuruna getirip serbest bırakır. Dil Aşk şehrinde gezerken tekrar Akıl'la buluşur.

Dil'in serbest kalıp arkadaşlarına kavuşmasından sonra Aşk padişahının askerleriyle Züht ülkesinin askerleri arasında savaş çıkar. Bu savaşta Aşk sultanı kazanır ve Züht sultanı mağlup olur. Aşk sultanı tekrar ülkesine döndüğünde Vefâ'nın yerinde olmadığını görür ve nerede olduğu hakkında kimseden bilgi edinemeyince Nefs'e haber gönderir. Nefs Akıl, Vefâ ve Dil'in birlikte gittiklerini söyler ve sultana onları bulacağına dair söz verir.

Akıl, Dil ve Vefâ birlikte yolculuklarına devam ederken Dil ve Vefâ arasında bir nifak girer. Dil Vefâ için çok cefa çektiği ve pek çok fedakârlık ettiği hâlde ondan karşılık görmediğini söyleyerek terk-i diyar eder. Akıl onu bu düşüncesinden vazgeçiremez. Dil bu şekilde gamlı ve kederli bir hâlde ilerlerken Nefs hırka ve tâc giyip elinde tespihi ve asasıyla kılık değiştirerek onu vücut şehrinde bulur. Nefs'in derviş olduğunu zanneden Dil nereden geldiğini ve yolda gelirken iki kişiyle karşılaşmış olduğunu sorar. Takva şehrinde geldiğini söyleyen Nefs, yolda Vefâ'yı ve Akıl'ı gördüğünü, Hevâ haramisinin Vefâ'yı öldürdüğünü söyler. Buna inanan Dil, kendisine bu kötü haberi veren Nefs'e beddua ederek oradan ayrılır ve tekrar yollara düşer.

Dil onları terk ettikten sonra birlikte ilerleyen Akıl ve Vefâ'nın yolu Fikret sahrasına denk gelir. Fikret diyarının şahı ölmüştür ve o diyardaki devlet kuşu kimin başına konarsa o sultan olacaktır. Kuş gelip Vefâ'nın başına konar ve Vefâ Fikret diyarının sultanı, Akıl da veziri olur. Bu arada Vefâ Dil'i unutmamıştır; sürekli ona kavuşmak için dua etmektedir.

Vefâ'nın aşkıyla deli divane olan Dil de Vefâ'yı aramaktadır. Bu hâlde dolaşırken Sabır sahrasına gelip konar ve Sabır dağına kendine yurt edinir. Burada inzivaya çekilerek sürekli ibadetle meşgul olur. Mecazi aşkı hakiki aşka dönerek Mevlâ'yı bulur. Sabır dağında hayal ahusunu arkadaş edinir.

Bir gün Fikret diyarı sultanı Vefâ, veziri Akıl ve diğer beyleriyle Sabır dağı civarlarında ava çıkar. Avda beyleri bir mağaraya denk gelir. Burada ibadet etmekte olan bir derviş görür ve Vefâ'ya haber verirler. Vezir Akıl-ı kâmil Dil'i tanır gibi olur. Vefâ ona kendisini tanıtmaya çalışır, ancak Dil Vefâ'nın aşkından geçip Mevlâ'yı bulmuş olduğundan onu tanımaz. Fakat bir derviş olarak onlara bazı nasihatler eder. Ertesi gün yine avda Vefâ bir âhuyu avlamaya çalışır. Bu âhu Hayal ahusudur. Ne kadar uğraşsa da bir türlü yakalayamaz. Hayal âhusu kaçıp İzlet ve Uzlet sahrasına gider, orada otlarken yanında Dil de vardır. Onun peşinden giden Akıl ve Vefâ burada Hayal âhusu yanında Dil'i görür ve kesin olarak tanırlar. Vefâ ve adamları Dil'i alıp saraya götürürler. Artık Dil-i şeydâ tekrar Akıl ve Vefâ ile bir araya gelmiştir. Bir gün birlikte bağda işret ederlerken Dil yanlarından biraz uzaklaşır ve o sırada Nefs Hevâ

haramisiyle birlikte Dil'i yakalayıp esir eder. Bunun üzerine Vefâ Nefs'in ülkesi olan Şekavet diyarına savaş açar. Bu savaşta Nefis yenik düşer ve idam edilir.

Bir gün beylerinden biri Vefâ'ya Ledün adında bir şehir olduğunu, oranın Salahaddin adında bir padişahı bulunduğunu ve o şahın Hidayet adında bir kızı olduğunu söyler. Kızdan son derece övgüyle bahsedince Vefâ, Hidayet Banu'ya âşık olur ve veziri Akıl ile beylerini onu istemeye gönderir. Salahaddin şah kızını seve seve verir ve Vefâ ile Hidayet Banu evlenirler.

Sonrasında Vefâ âb-ı hayâtı bulma arzusu ile dolar. Akl-ı kâmil onu bundan vazgeçirmek istese de kararından dönmez. Sonunda Akl'ın yardımıyla âb-ı hayâtı bulur. Hızır onun mürşidi olur ve ona âb-ı hayâtın anlamını açıklar. Vefâ âb-ı hayâtın saf ilim, zulûmatın cehalet olduğunu anlar ve böylece ehl-i necâtı bulur.

Dil'in babası beden ülkesinin şahı Ruh'tur ve Adem (yokluk) diyarının padişahı olan Mevt-i kahhar (kahredici ölüm) beden ülkesini yağmalamak için askerlerini gönderir. Adem diyarının sakinleri merhamet taşımayan Celâlîlerdir. Ruh oğluna mektup yazıp ulakla durumu bildirir. Haberi alan Dil ve Vefâ hazırlıklar yaparak askerlerini gönderip Dil'in babasının düşmanlarını hezimete uğrattır. Düşman şahı da asılır. Sonrasında Akl-ı kâmil artık vakit dolduğu ve gitmeleri gerektiği için Ruh şahından izin ister. Ruh, henüz oğlu Dil ile birbirlerine yeni kavuştukları için gitmelerini istemese de Akıl Dil'in Vefâ'dan ayrılamayacağını da belirtir. Şah bunu anlayıp kabul eder; Akıl, Dil ve Vefâ birlikte Beden ülkesinden çıkıp giderler.

Hikâyenin sonunda önce Dil ölür; Dil'in öldüğü gün Ruh da canını teslim eder. Bir süre sonra Vefâ'nın ölümü gerçekleşir. İkisinin mezarı bir ziyaretgâh hâline gelir. Vefâ'nın yerine ise oğlu tahta geçer.

Eserden Sıyâmî'ye Dair Bilgiler

Eserde Sıyâmî intisap ettiği tasavvuf büyüklerinin ismini anarak kendi tarikatı hakkında bilgi verir. Beyitlerinden anlaşıldığı kadarıyla Dede Ömer Rûşenî ve İbrahim Gülşenî'nin muhibbidir. *Antakya Şehrengizi*'nde "Diledüm dahı pîrümden inâyet / Dahı Gülşenî'den de isti'anet" (Albayrak Sak, 2019, s. 80) beytiyle yine İbrahim Gülşenî'ye işaret etmiş, ayrıca ismini vermediği bir "pîr"den de söz etmiştir. *Hakâyık u Dekâyık*'ta iki isme açıkça işaret ettiği düşünüldüğünde bu pîrin Dede Ömer Rûşenî olma ihtimali mevcuttur. Dede Ömer Rûşenî (ö. 892/1487) Halvetiyye tarikatının Rûşeniyye kolunun kurucusudur. İbrahim Gülşenî ise Dede Ömer Rûşenî'nin yetiştirdiği talebesi ve halifesi olup Rûşeniyye'yi Kahire'de kendi adıyla (Gülşeniyye) devam ettirmiştir (Uzun, 1994, s. 81-83). Sıyâmî'nin bir dönem tasavvufa ilgi duyup İbrahim Gülşenî'nin dergâhına gittiğini Ahdî haber verir (Solmaz, 2018, s. 206).

Antakya Şehrengizi'nde şairin kendisi de Mısır'dan Antakya'ya geldiğini (Albayrak Sak, 2019, s. 79) söyleyerek bu bilgiyi doğrulamaktadır.

Şair *Hakâyık u Dekâyık*'ta kendisine Rûşenî'den aydınlık ve nur erişmesini, Gülşenî'den inayet bulmayı ve hidayet güneşi (şems-i hidâyet) olarak söz ettiği Hz. Muhammed'den yine inayete erişmeyi diler:

Yetişse baña rûşen Rûşenî'den
‘Înâyet olsa yâhûd Gülşenî'den

Yağod ol hâzret-i şems-i hidâyet
İderse şeh Şıyâmî'ye ‘inâyet

Ben anuñ kılıyam sulţânım oldur
Benüm bu derdüme dermânım oldur

Benüm ser-defter-i ‘irfânım oldur
‘Azizüm Yûsuf-ı Ken‘ân’um oldur

O kıldı nefşümi benüm Süleymân
O kıldı bendesin Mışır içre sulţân

Odur bil pişvâ-yı ehl-i ‘irfân
Cinân bâğında ol murğ-ı hoş-elhân

Odur zât [u] şıfât-ı Hâkk’a mazhar
Yüzi nûrıyla mihr oldı münevver

Odur maşşûdı bu iki cihânıñ
Odur serdâr[ı] bu cism-ile cânıñ (75b)

Ardından makta beytinde Hz. Peygamber’i;

Âsumân-ı dehrün ol bir şems-i ‘âlî-şânıdur
İy Şıyâmî pâdişâhum Aḥmed-i muḥtârdur

sözleriyle zikreden bir gazele yer verir.

Şair, eserin sonlarında memleketinin Galata olduğunu açıklar:

Galata idi şehri bu faķirün
Bilürlerdi çü kıdrin ben ḥaķirün (85a)

Memleketine sözü getirirken önce Galata'nın mensup olduğu İstanbul şehrini över. Şairin diyarı Osmanoğulları'nın hüküm sürdüğü İstanbul'dur ve bu şehrin daim varlığı, padişahın orada kalıcı olması için Allah'a dua eder. Galata ve İstanbul'u kastederek iki şehrin ortasında deniz bulunduğunu, hisarı beyaz gümüş gibi görünen Galata diyarının şerefli olduğunu söyler. İstanbul ve Galata'nın arasından geçen deniz

o iki şehrin ayağına çılgın bir âşık gibi yüz sürmektedir. Şair, denizi bu hâlden dolayı bir veliye ve zincire vurulmuş, dövünmekten vücudu morarmış bir deliye benzetir. Bu çılgın deniz İstanbul ve Galata surlarının ayağına düşerek padişahın eşiğinden geçer. Biri altın, biri gümüş olan bu iki şehrin (İstanbul ve Galata) içi güzellerle doludur. Yedi tepe içindeki bu muazzam İstanbul şehrinin şehirler arasında her burcu yücedir. Ortasındaki çevre surları kusursuz Süleyman kasrı gibidir. Ayasofya başının tâcidir ve bütün insanlar bu şehre muhtaçtır. Şehir ümm-i dünya (dünyanın annesi) ve sevâd-ı azam (büyük şehir) olmuştur. Bu şehir âdetâ cennet bahçesidir ve cihanın yüzü suyudur:

Diyârumdur benüm şehr-i revânuñ
Mekânın eyledüñ bu cism ü cânuñ

Müdâm eyle Hudâyâ ol diyârı
Muķim olsun içinde şehriyârı

Nizâm-ı ‘âlem olsun Âl-i ‘Osmân
Kılurlar milketüñ derdine dermân

İki şehr ortasıdur baħr-ı bî-taş
Ma‘ârif milketine bu felek taş

Müşerrefdür Ğalaťa’nuñ diyârı
Görinür aķ gümüş gibi Ğişârı

Ol iki şehrüñ ayağına deryâ
Sürür yüzün oluban merd-i şeydâ

Yüzün görmiş Hudâ’nuñ bir velidür
Yaħod bir zencîrin sürer delidür

Döginmekden vücudı gök gök olmuş
Kârârı yok köpüklü bir delü_olmuş

Düşüp pâyına ol iki Ğişârüñ
Cenâbından geçerdî şehriyârüñ

Birisi şehr-i zerrîn biri simîn
İki şehrüñ içi tolu Muğal-çîn

Yidi küh içre bir şehr-i mu‘azzam
Medâyin içre her burcı mükerrem

Miyânında meger ol çevre sūrı
Süleymân kaşrıdur yok hîç kuşūrı

Ayâsofyâ serinüñ tâcı olmuş
Bu şehriñ cümle halk muhtâcı olmuş

Sevâd-ı a'zam olmuş ümm-i dünyâ
Anı merdâne kılmış Hâk te'âlâ

Bu şehir olmuşdı gülzârı cinânun
Yüzi suyu-y-ıdı mülk-i cihânun (84b-85a)

İstanbul'dan bu sözlerle bahseden Sıyâmî, hemen sonrasında Galata'ya geçerek Galata'yı gönül çekici bir güzele ve güneşe benzetir. Güzellerinin heft-reng ve frengî kumaşlardan elbiseler giydiklerini, gününe göre giyinip börk veya külâh taktıklarını söyler. Sıyâmî'nin diyarı olan Galata güzeller şehridir ve bu güzellerden birisi de şairin uzun süre kulu kurbanı olup gözettiği sevdiğiidir. Sıyâmî'ye göre Galata aynı zamanda cihat için savaşıyan gaziler diyarıdır:

Galata'yı sorarsan hûb-ı dil-keş
Cinânun şehridür gün anı bendeş

Geyerlerdi güzeller heft-rengi
Geyerlerdi kumâş-ı ter-firengi

Geyerlerdi gününe göre kürkin
Kimisi şeh külâhın kimi börkin

Geyerdı kimi içinde firengi
Yüzinden görünürdi rûy-ı rengi

Galata idi şehri bu fakîrün
Bilürlerdi çü kâdrin ben hâkîrün

Güzeller şehri olmuşdı diyârum
Birisi olmuş-ıdı şehriyârum

Anun ben de kulu kurbânı oldum
Nice yıl kaşrınun derbânı oldum

Galata mülki gâziler diyârı
Cihâd idi olarun kâr-zârı (84b-85a)

Sonuç

Sıyâmî 16. yüzyıl şairlerinden biridir. Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ'sı*, *Yümnî Tezkiresi* ve *Tuhfe-i Nâilî*'de Galatalı olduğu belirtilen Sıyâmî adlı şairlerden söz edilir. Ancak *Yümnî Tezkiresi* ve *Tuhfe-i Nâilî*'de bahsi geçen Sıyâmîlerin bazı bilgi tutarsızlıkları nedeniyle ve kaydı geçen tarihlere bakıldığında geç dönemde yaşamış olmaları bakımından makalenin konusu olan Sıyâmî olmaları mümkün değildir. Dolayısıyla

Galatalı Sıyâmî hakkında tezkire yazarlarından dikkate alınabilecek kaynağın Ahdî olduğu anlaşılmaktadır.

Ahdî tezkiresinde hakkında olumlu bir kanaat bulunmayan Sıyâmî'nin bazı mecmualarda şiirlerine rastlanmakta ve bu mecmualardan birinde hicivlere konu olduğu görülmektedir. Başlıklarda bazı şairlerin hicvedilerek takdim edildiği bu nazire mecmuasında en ağır hicivlerin Sıyâmî'ye yapılması gelenekte benzerlerine rastlanan ağır bir şakalaşmanın eseri olup derleyen ile şair arasındaki aşırı samimiyet veya ikrah ile ilgili olabilir.

Ahdî'nin çok yazan biri olarak tanıttığı şairin şimdiye kadar bilinen *Dîvân*, *Antakya Şehrengizi* ve *Hümâ vü Hümâyûn* eserlerine *Hakâyık u Dekâyık* ile bir yenisi daha eklenmiştir.

Ahdî'nin tezkiresinde Sıyâmî, tasavvufi ciheti ön plana çıkarılan bir şairdir. *Hakâyık u Dekâyık* da şairin tasavvufi muhtevalı bir mesnevisi olmakla onun bu yönünü ortaya koyan bir eserdir. Şairin kendi ifadeleriyle eserde akıl ve ruhun veya bir başka yönüyle nefis ve ruhun macerası anlatılmaktadır.

Eser büyük ölçüde klâsik mesnevi tertibine uygun yazılmış olup sebep-i telife ayrı bir başlık altında yer verilmemiştir. İki telif sebebinden söz eden şair, bunlardan ilkinde tevhid bölümünün sonlarında, ikincisine dört halifeye övgü bölümünden sonraki "Der-sıfat-ı hurûf" başlığı altında yer vermiştir. Eserde sultana medhiye bölümü yoktur ve herhangi bir kimseye sunulduğuna dair bir bilgi yer almaz.

Hakâyık u Dekâyık Sıyâmî'nin biyografisine dair bilgiler de ihtiva eder. Eserden şairin tasavvufi yönü, mensubu olduğu tarikat ve himmetlerinden istifade ettiği tasavvuf büyükleri hakkında fikir edinilebildiği gibi kendi anlatımından hareketle memleketinin Galata olduğu da öğrenilmektedir. Bu küçük bilgiler, kaynaklardaki malumatın pekiştirilip şairin kimliğinin netleşmesinde önem arz eder.

Akıl, ruh ve nefsin alegorik bir hikâyesi olan bu eserin hazırladığımız tam metninin yayınlanmasıyla tasavvufi-alegorik mesnevî literatürünün kayıp bir halkası gün yüzüne çıkmış olacaktır.

Kaynaklar

- Akbayar, N. (1996). *Mehmed Süreyya Sicill-i Osmânî*. (Eski Yazıdan Aktaran: Seyit Ali Kahraman). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Albayrak Sak, V. (2019). *Sıyâmî Divanı*. Çizgi Kitabevi.
- Atik Gürbüz, İ. (2013). Sıyâmî, Mehmed Ali. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/siyami-mehmed-ali>. [Erişim tarihi: 10.05.2022]
- Atik Gürbüz, İ. (2018). *Mecmû'atü'l-letâif ve sandûkatü'l-maârif*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57123,mecmuatul-letaif-ve-sandukatul-maarifpdf.pdf?0>. [Erişim tarihi: 10.05.2022]
- Balić, S. (2006). *Katalog der Türkischen handschriften der Österreichischen nationalbibliothek*. Türk Tarih Kurumu.
- Başpınar, F. (2015). 16. yüzyıl klasik Türk edebiyatı şairlerinden Garâmî'nin Tezkiretü'ş-Şu'arâ isimli şairnamesi". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (3), 1-32.
- Çavuşoğlu, M. (1970). Zati'nin Letayifi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (18), 25-51.
- Direkli, İ. (2022). *Musammat mecmuaları ve Gencîne-i Eş'âr (Millî Ktp. Yz. A 1641) isimli musammat mecmuasının incelenmesi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ekinci, R. (2018). *Vekâyiu'l-fuzalâ: Şeyhî'nin Şakâ'ik zeyli*. (Ed. Derya Örs). Türkiye Yazma Eserler Kurumu.
- Erdem, S. (2013). *Tezkire-i Şu'arâ-yı Yümnî*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Gürbüz, M. (2018). *Kâbilî Sultân-ı hûbâna münâsib eş'âr*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58582,sultan-i-hubana--munasib-esarpdf.pdf?0>. [Erişim tarihi: 12.05.2022]
- Krafft, Albrecht (1842). *Die Arabischen-Persischen und Türkischen handschriften der K.K. orientalischen akademie zu Wien*. Beck.
- Kurnaz, C. & Tatçı, M. (2001). *Tuhfe-i Nâilî: Dîvân şairlerinin muhtasar biyografileri I*. Bizim Büro Yayınları.
- Sıyâmî. *Hakâyık u Dekâyık*. Avusturya Devlet Arşivi, Or HS 216.
- Sıyâmî. *Hümâ vü Hümâyûn*. Avusturya Ulusal Kütüphanesi (Österreichische Nationalbibliothek), Cod. Mixt. 1344.

- Solmaz, S. (2013). Ahdi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ahdi-mdbir> [Erişim tarihi: 10.05.2022]
- Solmaz, S. (2018). *Ahdi ve Gülşen-i Şu'arâ'sı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56733,ahdi-gulsen-i-suarapdf.pdf?0>. [Erişim tarihi: 10.05.2022]
- Uzun, M. İ. (1994). Dede Ömer Rûşenî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9), 81-83.
- Yazar, S. (2011). *Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Etik Kurul İzni** *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*
- Çatışma Beyanı** *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili tarafolabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*
- Destek ve Teşekkür** *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Sadık ARMUTLU

Doç Dr., Ağrı İbrahim Çeçen
Üniversitesi
sadikarmutlu44@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3281-6245>

**Erken Dönem Fars Şiirinde Kalenderiler
ve Kalenderilik Olgusu**

*Ghalandaries and The Fact of Galendary in Early Period
Poetry*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 29.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 21.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Armutlu, S. (2022). Erken Dönem Fars Şiirinde Kalenderiler ve Kalenderilik Olgusu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 27-68. <https://doi.org/10.34083/akaded.1150652>

Armutlu, S. (2022). Ghalandaries and The Fact of Galendary in Early Period Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 27-68. <https://doi.org/10.34083/akaded.1150652>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.

This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0)
Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Melamîlik'ten hareketle düşün dünyasını şekillendiren Kalenderîlik, 11-13. asırlarda İslam dünyasında görülmeye başlamış irfanî bir ekoldür. Doğuşuyla birlikte, pek çok niteliklerini Klasik Türk şiirine de aktarmış, böylece zengin bir edebi söylemin oluşmasını da sağlamış, bu da Fars irfanî şiirinin gerek başlangıcında gerekse-sonrasında âdeta çığır açmıştır. Kalenderî algısı olarak ele alınıp işlenen bu olgununun ilk örneklerini, Ebû Sa'îd Ebu'l-hayr, Baba Tâhir gibi ünlü şairler vermişlerdir. Ancak Kalenderî şiirin temeli, Senâ'î ile atılmış ve onunla başlamıştır. Senâ'î ve Attâr'la birlikte bu kavramlar, tasavvufî olgular doğrultusunda "kalender" veya "kalenderiyât" olarak bir tür boyutuna ulaşmıştır. Birçok Fars şairi de bu olguyu benimseyip geliştirmişlerdir. Bu kavramların kullanımı ise Hâfîz'da hem olgunluk hem de güzellik boyutuyla en üst seviyeye ulaşmıştır. Böylece Klasik Türk şiirine ayyaşlık, harabata yönelme, bâzâr-ı kalenderî, kallaş ve kalender gibi pek çok kalenderî kavram katılmıştır. Bunlar Klasik Türk şiirindeki derbeder âşık tipinin de önemli niteliklerindedir. Bu makalede; Fars şiirindeki Kalenderîler ve kalenderlik olgusu, kalenderî söyleme katkı sağlayan Fars şairleri ile temel kalenderî kavramları doğrultusunda incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kalenderî, Fars şiiri, Fars şairleri, temel kavramlar.

Abstract

Ghalandarieh (unconventionality), which shapes the world of thought based on Malamatiyya, is a school that started to emerge in the Islamic world in the 11-13.th century. With its birth, it transferred many of its qualities to poetry and created a rich literary discourse. Ghalandarieh Kalenderism literally broke new ground in classical Persian poetry and afterward. It created a very rich literature in Persian poetry. Famous poets such as Abu Sa'id Abu'l-Khayr and Baba Tahir gave the first examples of this phenomenon, which was handled and processed as the perception of Ghalandarieh. However, the foundation of Ghalandarieh poetry started with Senâî. Together with Senâî and Attâr, these concepts reached a kind of dimension as "Ghalandar" or "Ghalandarieh" in line with mystical facts. Many Persian poets have also developed this phenomenon. The use of these concepts, on the other hand, reached the highest level in terms of both maturity and beauty in Hafiz. Thus, many Ghalandarieh concepts such as drunkenness, tending to ruin, bazâr-ı ghalandarieh, gallash, and ghalandar have been added to poetry. These are among the important characteristics of the roguery lover type in poetry. In this article, the phenomenon of Ghalandarieh in Ghalandar and Persian poetry has been examined in line with the concepts and basic Ghalandarieh concepts of Iranian poets who contributed to the Ghalandarieh iscourse.

Keywords: Ghalandarieh, Ghalanderies, Persian poetry, Persian poets, basic concepts.

Giriş

Kalenderîlik, belirli bir süreç içerisinde ortaya çıkan bir olgudur. Bu olgunun başlangıcı, ağırlıklı olarak Abbasiler döneminde sosyal, kültürel ve ekonomik yapının şekillenmesi sonucunda ortaya çıkan ve tasavvuf olarak nitelenen bir harekete dayanır. Başka bir ifadeyle “Abbasî döneminde devam eden iç siyasi bunalımlar ve bunun sonunda sosyal düzeni sarsan buhranlar, tasavvufun bütün bu olumsuzluklarına karşı mistik bir tepki olarak gün yüzü görmesine sebep olmuş görünmektedir” (Ocak, 1992, s. 3). Zühhd ve takvayı esas alan tasavvuf anlayışına karşı, IX. yüzyılda Horasan’dan Maverâünnehir’e kadar yayılan geniş bir coğrafi alan içinde ortaya çıkan ve sonraki yüzyıllar boyunca etkisini sürdüren Melamîlik (Azamat 2001, s. 253) denilen bir anlayış ortaya çıktı. Diğer bir söylemle geniş bir Müslüman coğrafyada meydana gelen sosyo-ekonomik ve kültürel çalkantılar, zühde dayalı tasavvuf anlayışı içinde yeni bir muhalefet kanadının oluşmasına yol açtı ve Melamîlik adıyla bilinen bir akım Horasan ve Maverâünnehir’de ortaya çıktı (Ocak, 1992, s. 4). Geniş bir yayılma alanı bulan bu sufi ekolün, pek çok tarikatı etkilediği bir gerçeklik olarak dursa da bu akımın Kalenderîlik’i oluşturduğu düşüncesi hususunda bilim çevrelerince tam bir kaniya varıldığı görülmektedir (Sevimli, 2021, s. 19). Tam bu noktada Kalenderîlik; tıpkı Melâmîlik gibi, tasavvuf zihniyetinden yaşayış tarzına, kılık kıyafetinden İslami kaidelere bakış açısına kadar her yönüyle içinde yaşadığı siyasî ve toplumsal düzeni dışlayan bu zümreler içerisinde doğup geliştiği için, Melâmîlik ile Kalenderîliğin iç içe girdiği söylenebilir. Hatta ilk kalenderler, Melamî şeyhleri arasından çıkmıştır diyebiliriz (Ocak, 1992, s. 5-17). Aynı davranış biçimleri ve söylemleri barındırmaları, kılık kıyafetlerindeki-ortak noktaların çok olması ve benzeri özelliklerden dolayı, her iki topluluğu birbirinden ayırmada zorluk çekilmiştir.

Kalenderîliğin kuruluş tarihi, her ne kadar tam olarak bilinmese de bu konudaki kaynakların verdiği bilgiye göre kurucusu Cemâleddîn-i Sâvî (ö. 1232)’dir. Ancak Sâvî’yi, ilk Kalenderî olarak kabul etmek yerine, onu anılan harekete bir sistem ve yön veren, doktrinleştiren isim olarak değerlendirmek daha doğru gibi görünmektedir (Bolat, 2003, s. 300). XIII. yüzyılda zümre olmaya başlayan Kalenderîlerin, başta eski Hind ve İran mistisizmi ve mistik çevrelerinden yani Budist, Zerdüşti veya Maniheizt kültürlerden etkilenmiş olduğu görüşü benimsenmiştir (Ocak, 1992, s.6-11; Bolat, 2003, s. 300, Sevimli, 2020, s. 32-33).

Kalenderîlik üzerine çalışanlar, kalenderîlerin tarihsel süreçlerini daha çok iki grup üzerinden değerlendirmişlerdir. Buna göre birinci grup, Melamîlerin ardından gidenlerdir. Bunlar, Melamî olarak şöhret bulmuşlar ve Kalender olarak adlandırılmışlardır. Diğer grup da melamet usul ve adabını kaybetmiş olup suflerin sufi olarak hem benimsemedikleri hem de görmedikleri kimselerdir. Bunlardan ikinci grup, İslam coğrafyasında daha çok Kalenderî olarak tanınıp bilinmişlerdir. Civanmertliği şiar edinip lenger-nişin olan Kalenderîlerin ayinlerinde, tasavvufi

renkler de görülmektedir. Başka bir ifadeyle; birinci grubun aksine bunlar, sufilerden olup civanmerdî ahlakından etkilenmişler ve tasavvufun etkisi altında kalmışlardır. Hatta bunların geleneklerinde, fütüvvet ilkelerinden başka bir şey yoktu. Fütüvvete sıkıca bağlanmışlardı. Lenger denilen mekânlarda oturup fütüvvet şarabı içiyorlardı. Bu grup, özellikle tarih kitaplarında, fesat ve ehliyetsiz kişiler olarak şöhret bulmuşlardır. Bu şöhret, daha çok onların âdet ve geleneklerinde İslâm'ın haram gördüğü ve İslâm dışı kaideleri meslek haline getirmiş olduklarından ileri gelmiştir. Bu grupta yer alanların çoğu, bozguncu ve kural tanımayan hâllerini inkar da etmemişlerdir (Efşârî, 1374, s. 47).

1. Genel Olarak Kalenderî ve Melamet İlişkisi

Melamet fikriyle bağlantılı olup onun bir uzantısı olarak kabul edilen-hareketlerden biri, belki de en önemlisi, hiç şüphesiz Kalenderîlik'tir. Genel hatlarıyla, yaşadığı toplumun nizamına karşı çıkıp dünyaya ehemmiyet vermeyen, sahip olduğu bu düşünce tarzını, gündelik yaşantısında da net olarak açığa vuran akımın adı Kalenderîlik'tir. Genel özellikleriyle Melamîlik ise, Tanrı ile beraber olmak için sırrını gizlemek, yakınlık ve kulluk adına kendini kınamak (levm, melamet), halka yalnız kusur ve kabahatlerini gösterip iyiliklerini gizlemek suretiyle onların kınamasını sağlamak demektir. Homojen bir yapı arz etmeyen Kalenderîlerin bir kısmı, tam anlamıyla ibaha yolunu tutan, toplumun değerlerine ve dinin kurallarına aldırış etmeyen, bekar serserilerden oluşan, manevi bir nihilizme hatta korkunç bir immoralizme sebebiyet veren, panteist ve müfrit Şîî temayüller taşıyan zümrelerden oluşurken, bir kısmı da kökleri Baba Tâhir-i Uryân (ö. 1032), Ebû Sa'îd Ebu'l-Hayr'a (ö. 1049) kadar uzanan ve Şems-i Tebrîzî (ö. 1247), Evhadüddîn-i Kirmânî (ö. 1238) ve Fahreddîn-i Irâkî (ö. 1289) gibi zevat ile meşhur olan orijinal tasavvufi fikirlere sahip belirgin şahsiyetlerden oluşmaktaydı.

Doktrinlerinin temelini fakr, tecerrüd ve melâmet anlayışlarının oluşturduğu bilinen Kalenderîlerin, fakr ve tecerrüd anlayışlarının bir sonucu olarak yarı çıplak bir tarzda giyindikleri ve üstlerinde bazı aksesuarlar taşıdıkları, bu suretle de diğer tarikat mensuplarından hemen fark edildikleri bilinmektedir. Zahirî zinetlerden arınmayı temsil etmek üzere saç, sakal, bıyık ve kaşları kazıttıkları, gezginci oldukları, dilendikleri, bekâr yaşadıkları, genç ve güzel yüzlü delikanlıları, mahbûb ve maşûk edindikleri, def ve kudümler eşliğinde ateşin etrafında raksettikleri, vecde gelebilmek için esrar kullandıkları, şer'î ibadetlere karşı ilgisiz oldukları ve bu konuda ibâhî bir tavır sergiledikleri müşahede edilmektedir (Sevimli 2021, s.177-180). Benzer durum Melamîlik'te de var olduğundan, hakiki olan Melamîlik ve Kalenderîlik ile yanlış olan Melamîlik ve Kalenderîlik hususunda, Sühreverdî ve Câmî'nin eserlerinde Melamîlik-Kalenderîlik mukayesesi yaparak, meydana gelen dejenerasyonu izaha çalıştıkları görülmektedir.

Melamî, ibadetlerini gizlemeye çalışırken, Kalenderî, âdetleri bozup onların dışında davranmaya çalışır. Melamî, iyilik ve hayır kapılarına sarılır, üstünlüğün ancak bu şekilde davranmakla sağlanacağını kabul eder. Buna rağmen bütün amel ve hallerini başkalarından gizlemeye çalışır. Melamî, kendisini görünüş olarak halktan ayırmaz, çünkü bu sayede kendi halini gizleyerek tanınmamayacaktır. Kalenderî ise, amel ve hâlinin bilinip bilinmemesine önem vermez. Onda belli bir kıyafet giyme kaygısı da yoktur. Onun için önemli olan kalp temizliğidir. Konuyla ilgili hemen bütün kaynaklar, Kalenderîlerin, genelde ibahî bir tutum içerisinde olduklarını, kural dışılığı da bir kural olarak kabul ettiklerini kaydetmektedir. Makrizî (ö. 1441), Kalenderîleri, dünya malına önem vermeyip onu biriktirmeyen, ibadeti ve riyazeti gerekli görmeyen, farzların dışında başka bir ibadeti yerine getirmeyen, her şeyi mubah sayan, azimetlere aldırış etmeyen, gününü gün eden, yaşadığı devrin örf ve âdetlerine uymayan, ahlakî gelenekleri önemsemeyen gezici dervişler olarak tanımlamıştır. Aynı anlayış, kalender-nâme başlıklı kitaplarda da görülmektedir. Buna göre onlar: İbadetlerimizi inkâr ediyoruz. Dünyanın hayır ve şerrinden asude, cennet ve cehennemden kurtulmuş, ne şöhretin tasasını çekiyoruz ne de kötü adlılığın derdini. Temiz bir tabiata sahibiz. Neşesiz, eğlencesiz ve şarapsız olamayalım, raks edelim, sema yapalım ve neşelenelim. Sevgililerle oynaşan, şarap içen kimseleriz, her ne olursak olalım iyi bir taifeyiz. Sevgiliyle, kadehle arkadaşız. Evet, ne yapalım biz böyleyiz, şeklinde tarif edilmektedirler.

Bütün bunların yanında kendisini toplumsal hayattan soyutlamayan Melamî, genellikle ticaret ile ilgilenirken, Kalenderî, halktan ayrı bir yaşantı sürerek dilenmeyi meslek edinmiştir. Melamî, alelade bir giysiye bürünmüşken, Kalenderî “cavlâk” denilen kıyafet ile yarı çıplak dolaşmayı benimsemiştir; Melamî sema meclislerinde hallerinin zahir olabileceği endişesiyle sırrı aşikâr etmekten imtina ederken, Kalenderî kendilerine özgü sema ve raks meclisleri tertip ederek buralarda vecde gelmek için afyon kullanmakta herhangi bir sakınca görmemiştir. Melamî, ibadetlerini gizlemeye, Kalenderî ise var olan bütün âdetleri yıkmaya çalışır. Melamî, kendi şekil ve şemaihi içinde her türlü iyilik ve ihsan kapılarına tutunup bunun bir fazilet olduğunu savunur; fakat amelleri, hâlleri gibi gizli kalır. Kalenderîler ise şekil ve şemaihi, hâlinin bilinip bilinmemesine ehemmiyet vermez.

Kısaca belirtmek gerekirse, Kalenderîlik, Melamîliğin biraz farklılaşmış biçimidir. Kalenderîliği yüksek bir tasavvufî felsefe ve yaşayış biçimi olarak kabul edip yaşayanlar olduğu gibi, kendilerini bu maske altında gizleyerek hiçbir dini, içtimaî ve ahlakî nizam ve kaide tanımayan Kalenderî zümreleri de bulunmaktadır. Kalenderîlik mistik temellerini oluştururken hem doğrudan doğruya hem de Melamîlik vasıtasıyla Hind-İran mistisizmine dayanmıştır. Ama Kalenderîliğin bir sufi zümre olarak ortaya çıkışı, bizzat Melamîlik akımının tabii gelişim süreci içindeki doktrin ve amelî alanlardaki farklılaşmanın sonucudur (Ocak, 1992, s. 5-16; Bolat, 2003, s. 299-320).

Tecrîd ve tefrîd ile kemale ulaşmış olan Kalenderîler, âdet ve ibadetleri yok etmeye çalışırken, Melametiler ibadetlerini saklamaya çalışırlar. Kalenderîler, hiçbir mana ve sırrı saklamazlar (Hidâyet, 1316: s. 41; Seccâdî, 1350, s. 382). Bu konuda Farsça yazılmış kaynakların başında Kedkenî (1386)'nin *Kalenderiyye der-Târîh* (İntişârât-ı Suhen), Mîr Âbidînî Mihrân Efşârî (1384)'nin *Âyîn-i Kalenderî* (İntişârât-ı Firârevân) ve Cevâd Burûmend Sa'îd (1384)'in *Âyîn-i Kalenderân* (İntişârât-ı Dânişgâh-ı Kirmân Şehîd Bâhener) çalışmaları gelir. Kalenderî olgusu, onun tarihi süreci, ortaya çıkışı, ileri gelenleri, Melamet düşüncesi ile olan bağlantısı ve benzeri konular, adı geçen kitapların muhtevasını oluşturmaktır. Geniş bilgi için bu kitaplara bakılabilir. Melâmiler ve Kalenderîler arasında ilişki ve farklılık, hem ayrıntılı bir çalışma yapmayı gerektirir hem de bu makalenin konusu değildir. Bu iki zümrenin ayrıştığı noktalar, bu alanda kıymetli çalışmalar yapan Ahmet Yaşar Ocak ve Ali Bolat'ın kitaplarından özetlenerek verilmiştir.

1.1. Kalender ne demek?

Kalender kelimesi, farklı zaman dilimlerinde çeşitli anlamlar kazanmıştır. Dolayısıyla bu kelimenin kökü hakkında ortak bir fikir geliştirilememiştir. Bu kelime, XIII. yüzyıldan önce daha çok mekân unvanıyla kullanılmıştır. Kalender de lenger, harabat gibi bir mekândır. Rintler, laubali kişiler, bu yere gelip yiyip içip zevk sefa içinde eğleniyor ve bu yaşam tarzıyla mutlu oluyorlardı. Ayrıca bu yer, ayyâr, tarrâr, reh-zen, bed-nâmî olan kişilerin de topladığı mekân olarak görülmüştür (Efşârî, 1374, s. 52).

Kedkenî, “kalender” kelimesinin, XIV. yüzyıla kadar bir mekân olarak kullanıldığını ve “o mekâna mensup kişilere Kalenderî/را قلندری” denildiğini söylemiş ve kalenderin, medrese, mescid, meyhane gibi bir yer olduğunu belirtmiştir (Kedkenî, 1387, s. 38). Ayrıca Kedkenî, bu konudaki görüşlerini şöyle devam ettirmektedir: Toplumda genel geçer olan gelenek ve âdetleri ayakaltına alan fertler, Kalenderî olarak bilinirler. Onlar, haram olan birçok değerleri kırmada, korkusuzca hareket etmişlerdir. Bundan dolayı bu kişilere, onların yaşam yerleri münasebetiyle Kalenderî (kalendere mensup) denilmiştir. Fakat zaman içerisinde kelime, değişim ve dönüşüm etsiyle tedricen mekân olmaktan çıkıp kişilere verilen isim, sıfat olmuştur (Kedkenî, 1387, s. 308). Zerrînkûb'a göre; Kalenderiyye'yi Şeyh Cemâleddîn-i Savecî (ö. 1232) tesis etmiş, kaş ve saçların tıraş edilme âdetini getirmiş ve cevlâk giyme anlayışını yerleştirmiştir (Zerrînkûb, 1363, s. 364). Kedkenî'ye göre de Kutbeddîn Haydâr, ilk Kalenderî zaviyeyi kurmuş, Câmeleddîn-i Sâvecî de Kalenderiyye'nin çehresini seçkin bir hale getirmiştir (Kedkenî, 1387, s. 212).

Kedkenî, Kalenderîlerin tarz ve düşüncelerinde, eski İran akidelerine ait bazı izlerin görüldüğü görüşündedir. Ona göre; ünlü İran serdârı Rüstem-i Zû'l-Câcib'in, Sâsâniler zamanında kendi kaşlarını tıraş etmesi, köpeğinin itibarlı oluşundan dolayı mescide götürülmesi gibi bazı eylemler, eski İran geleneklerindedir. Yine âyîn-i

Kalenderî, İslam öncesi dinler, özellikle de Zerdüşî âyinleriyle yakından ilişkilidir (Kedkenî, 1387, s. 66). Kedkenî'nin bu görüşünü yansıtan bazı kullanımların, Senâ'î'nin şiirlerinde yer aldığı görülmektedir. Nitekim Senâ'î, bazı şiirlerinde “dîn-i Zerdüşî” ve “â-yîne-i kalender”e atıfta bulunmuştur (Senâ'î, 1375, s. 348). Aynı durum Attâr'ın şiirlerinde de görülmektedir. Nitekim Attâr, bir beytinde: “Rindler nara attı, kalender mekânda yankılandı. Tanrı'nın seçkin kullarının kıymeti muğların tapınağında yenilendi” der (Attâr, 1388, s. 158). Ayrıca *Fustâtu'l-adâle* yazarı bu konuda şöyle demektedir: “Bugün zamanımızda ortaya çıkan bir topluluk, kendilerine Cevâlak (kalenderlerin diğer adı) ismini koymuşlar ve onlar Hurremiyye âyinlerini benimsemiş ve onların tarzlarını mubah görmüşlerdir (Kedkenî, 1387, s. 65; Hatîb, 1953s, s. 553).

1.2. Kalenderî Gazel

Kalenderî gazel, tematiğinde rindin vasfı, ayyaşlık, şarap-perestliğin tezahürleri, dinsizlik, aşırı derecede laubalilikle nitelenme, zahit ve sufileri kınama ve benzeri duygular yanında katı irfani ve mezhepsel kaidelere başkaldırları içerir. Hatta şair, Melametiyye mektebinin önderlerinden biri gibidir. Bu tür gazelde şair, rindin, sarhoşun veya perişan/tutkun âşığın dilinden bir söz söyleme fırsatı yakalamış, kendi gerçeğini cesaretle beyan etmiştir. Bu tür gazelde şair, bir maceraya atılır ve bir meyhaneye yönelir, orada bir tersâ-peççeyi görür, gördüğü tersâ-peççe de ona “ne zamana kadar sahte zühdü, ikiyüzlülüğü sürdüreceksin” der. Şimdi, gel ve üzüm suyu ile ar ve namusu, kendini beğenmişlik pisliğini kendinden yıka! Şair, bulunduğu konumdan yani mescitten meyhaneye yönelir ve son noktada zünnâr bağlamayı benimser. Bu tür gazelerde, coşku, heyecan, hareketlilik öne çıkar. Kalenderiyat, zahidane şiirlerin zıddı olup onun kelime dünyasında harabat, meyhane, zünnâr, muğ, pîr-i mugân ve benzerleri unsurlar bolca kullanılır. Bu tür gazeller, bağnaz sufi ve mezhep kurallarına karşı şairin tepkisinden doğmuştur. Yani kurallar karşısında özgürlük arayan insanın el ve ayaklarının bağlanmasına aksülamel olarak doğmuştur. Zira onun mantığında ayak bağlama da o kadar kolay görünmüyor. Kalenderiyatta, her kaide ve kurala hatta tasavvuf kaidelerine kayıtsız kalınıyor düşüncesi egemense de irfanî örgü içerisinde ifade ediliyor (Şemisâ, 1373, s. 275).

Kalenderiyât şiirleri söyleyen şairler, kendilerini için laubali sıfatını uygun görmüşler, hatta bununla anılmakla övünmüşlerdir. Sarhoşluk, aşk, coşku ve heyecandan bahsetmişler, bilgini, âlimi ve zahitleri küçümsemişlerdir. Kalenderî gazelin kelime dünyasında daha çok; kalender, Kalenderî, harabat, harabatî, mey, mestî, meyhâne, tersâ, muğ, muğbeççe, muğçe gibi kelimeler kıymet kazanmıştır. Bu gazelin tematiğinde zühd, tesbih, hırka, seccâde, mescid, hângâh, medrese, sufî, zahit, fakih ve âlim gibi kelimelerde değer kaybederek anlamsızlaşmıştır (Efşârî, 1374s, s. 48). Kalenderî gazel daha çok gazel nazım şekliyle yazılmıştır. Ancak Senâ'î, kısa kaside içerisinde de bu duygulara yer vermiştir. Attâr'ın *Muhtâr-nâmesi*'nde rubaî nazım

şekliye yazılmış oldukça fazla kalender şiirleri vardır. Bu tarz şiirlerin, *Mantıku't-tayr*, *İlahî-nâme* ve *Esrâr-nâme*'de mesnevi nazım şeklinde yazıldığı dikkat çekmektedir. Meyhane ve şarap kavramı ve bunların etrafında oluşan bir tematik, kalenderî gazelin muhtevasını oluşturur. Kutsal mekânlardan kutsal olmayan mekânlara yönelme, bu tarz şiirlerin temel dinamikleri arasında yer almaktadır. Tasavvuf ve dinin zahiri kısmını reddetme, sufileri ve zahitleri tariz ile kendisini kallaş, ayyar ve rint görme de kalenderî gazellerde önemli bir motiftir.

1.3. Kalender Kelimesinin Menşei ve Sözlük Anlamı

Bu kelimenin ne anlama geldiği net bir şekilde ortaya konulmamış, ancak konuyla ilgili değişik görüşler ileri sürülmüştür:

Ferheng-i Mu'în: Kalender kelimesi, hiçbir bağla bağlanmayan/bî-kayd veya laubali derviş anlamına gelen “قرندل/karandil” kelimesinden dönüştürülmüştür (Mu'în 1360, s. 1476).

Ferheng-i Anendirâc: Kalender, tıraş edilmemiş ağaç veya başına buyruk, yontulmamış insan anlamına gelen “گلندر/gelender” veya “گلندره/gelendere” kökünden gelmiştir (Pâdşâh, 1362, s. 3453). Bu kelimenin Farsça bakan, mübaşir, subay anlamındaki “کلانتر/kalânter” (daha büyük/buzorgter) kelimesinden geldiği ileri sürülmüştür (Mu'în 1360, s. VI/1476; Dihgân-Sâdiki, 1394, s. 33).

Lugât-nâme: Kalender kelimesi; Yunanca davet etmek, çağırma anlamına gelen, kökü Caleo olan Caletor kelimesinden türemiştir (Dihhodâ, 1371, s. vâje-i kalender; Mu'în, 1360, s. VI/1476).

Lugât-ı Furs: Farsça en eski sözlüklerden biri olan *Lugât-i Furs*'ta bu kelime “کلندره/kelendere” şeklinde “مردم بشکوه/görkemli, azametli adam”, “مرد قوی/güçlü adam”, “مرد محکم/sağlam, kuvvetli adam” anlamında kullanmıştır (Esed-i Tûsî 1365, s. zeyl-i kelendere). Kalender kelimesinin kökünün Sanskritçe bir kelime olduğu ve “ثروتمند/servetmend/zengin, servet sahibi” anlamına geldiği de söylenmektedir (Murtezavî, 1365, s. 141).

Gıyâsu'l-luğât: Kalender, aslı “کلندر/kelender” olup yontulmamış odun anlamındadır. Bu iki kelime arasındaki ihtilaf, Arapça ve Farsça kullanımdan ileri gelmektedir. “ق” ile “ک” harflerinin dönüşümünden dolayı Farsça “کلندر/kalender” Arapçada “کلندر/kelender” olarak kullanılmıştır. Kelime aslında “غ” harfi ile “غلندر”dir (Râmpûrî, 1363, s. 630).

Burhân-ı Kâtî: *Burhân-ı Kâtî* müellifi, “کلندر/kelender” kelimesi hakkında şunları yazar: Kelender, kalender vezni üzerine yontulmamış ve başına buyruk kişi olup onun için kaba, iri yarı biri diye de söylerler. Ayrıca budanmamış ağaç için de denir. Onlar için mücrim ve günahkâr olmada ayakları delik deşik olmuş derler. Kelender, kalender

kelimesinin Araplaşmış hâlidir. Aynı müellif “کلندر/kelendere” için de; kelender anlamında olup budanmamış ağaç ile yontulmamış, kaba adam manasına gelir (Burhân, 1393, s. III/1680). *Burhân-ı Kâtî*'da ifade edilen sözlerin bir benzeri *Ferheng-i Reşîdî*'de de yer alır.

Ferheng-i Reşîdî: Kelender veya kelendere; tıraş edilmemiş ağaç anlamında kullanıldığı gibi, kaba ve yontulmamış kişi veya iri yarı ve çirkin genç için de kullanılan bir kelimedir. Onlar için ayakları parça parça olmuş günahkâr ve mücrim de denir. Bu kelime zaman içerisinde değişim göstererek “کلندر/kalender” kelimesine dönüşmüştür (Reşîdî, trs., s. II/1180).

Ferheng-i Lugât u Istilâhât u Ta'birât-ı İrfânî: İstilahî manada dünya ve ahiretten de azat edilmiş kişidir. Kalender, tecrîd/soyutlanma ve tefrîd/bir başına kalma ile olgunlaşmış, âdetleri ve ibadetleri yok edendir (Seccâdî, 1350, s. 382).

Misbâhu'l-hidâye: Kalender, insanların görüşlerine fazla önem vermeyen ve gelenek ile görenekleri ortadan kaldıran kişidir. Kalenderlerin bütün birikimleri, boş bir zihne sahip olmalarıdır. Hem fazladan hem de nafîle olarak ibadet yapmazlar. Onlar, bu bağlamda Melamîlere benzerler (Kâşânî, 1367, s. 121).

Şerh-i Istilâhât-ı Tasavvuf: Kalender, “kelender” kelimesinden Araplaşmış ya dönüşmüş bir kelimedir. Budanmamış odun ağacı anlamına gelir. Ayrıca kaba ve iri yapılı kişiye de kalender denir (Gevherî, 1388, s. VII-VIII/435).

Avârifu'l-ma'ârif: Kalender, kendilerini sufilerden addeden, ancak onlardan olmayan kimselerdir. Bu taifeden kimselerdir ki, kendilerini bazen Kalenderiyye bazen de Melametiyye olarak adlandırırılar. Ancak Kalenderiyye, gönül temizliğine ve kendi kalplerinin yaratılışına daha çok önem veren topluluğa denir. Usul ve töreleri yok etme güçleri olduğu için onlara karşı çıkarlar. Gelenek ve görenekleri harap etmeye ve yıkmaya meyyallerdirler. Dinen bir sakınca yokken dünya zevklerinden yararlanmada kendilerini uzak tutmazlar ve azimetin gerçeklerini daha çok ruhsat yolunu tercih etmişlerdir. Dünyevî ihtiyaçları için mal mülk toplamaz, biriktirmez ve onları depolamazlar. Zahit ve abit görünümlü olmamışlardır. Gönül temizliği ile Allah'a sığınmışlardır. Kalender ile Melamîler arasındaki fark, Melamîler; ibadetlerini gizlemiş ve örtmüşler, Kalenderler ise töreleri, âdetleri, gelenekleri bozmaya, yıkmaya, tahrip etmeye çalışmışlardır. Melamîler, bütün iyilik kapılarına sıkıca yapışırılar, çünkü orada bir üstünlük görürler. Fakat kendi hâl ve amellerini başkalarından gizlerler ve hiçbir zaman ortaya çıkarmazlar. Giyim kuşam ve kazançta, diğer kişiler gibi davranırlar. Hatta hiç bir şekil ve biçime bağlı değillerdir. Bundan dolayı da başkaları onların hallerinden haberdar olmazlar. Hayatlarının yegâne sermayesi, gönül temizliğidir (Sühreverdi, 1969, s. 76).

Diyânet İslâm Ansiklopedisi/DİA: Dünyayı ve dünyevi değerleri umursamayan, içinde yaşadıkları toplumun, toplumsal düzenin inanç ve geleneklerine karşı çıkan, bunu

kılık kıyafet, tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatlarına da yansıtan sufilere kalender, bunların temsil ettiği tasavvufi zümrelere de genel olarak kalenderiyye veya Kalenderîlik adı verilmiştir. Kalenderin Farsçada “iri, kaba” anlamındaki kalanter (Türkçede kalantor) veya Grekçe aynı anlamda kaletoz kelimesinden geldiği ileri sürülmüştür. Kelimenin Farsça kalan sözcüğüyle ender ekinden oluştuğu ve “ağır yük taşıyan ve ağır yük altına girmiş bulunan” manasına geldiği yahut Arapça ekall kelimesiyle Farsça ender ekinden teşekkül ettiği ve “az önemsiz” anlamında kullanıldığı kaydedilmektedir. Farsça tarihî metinlerde “rind, ayyâr, dervîş” manasına gelen kelimenin kökeni üzerinde kesin görüşe varılmamıştır. Öte yandan kalenderin Sanskritçe “töreyi bozan” anlamındaki “kâlândârâ”dan Farsçaya geçtiği de söylenmektedir (Azamat, 2001, s. XXIV/253).

Kalender kelimesinin sözlük anlamı hususunda yukarıda da görüldüğü gibi kökeni dâhil ortak bir görüşte birleşemeyen kaynaklar, bu kelimenin anlamı, içerdiği mana ve ne ifade ettiği, neyi çağrıştırdığı gibi yönleriyle birbirine yakın tarifler vermişlerdir. Yine bu tariflerin bazıları şöyledir: Kalender, “semender” vezninde, toplumsal âdetlerin şekil ve nakışlarına bağlı kalmayan, bireysel mutluluğu istemeyen, mücerret olan, kişidir. Bunlar, ruhsal mertebede ilerleme göstermiş, törelere ait tarif ve isim bakımından tanımların bağlarından kurtulmuş, kendi varlık ve etek örgülerinin hepsinden sıyrılmış ve el çekmişler, can ve gönüllerinden geçmişler, Tanrı’nın cemâl ve celâlini talep etmişler, ona yakın olmuşlar, dünya ve ahirete birazcık da olsa meyletmemişlerdir (Burhân-ı Kâti’, 1393, s. III/1540). Kalender, İki dünyadan da tecrîd/soyutlama ve tefrîd/bir başına kalma olan kimsedir (Pâdşâh, 1362, s. 3280). Kalender, bir çadır türüdür (Râmpûr, 1363, s. 630). Kalender: 1. İbadetlerde, itaatlerde, yeme ve giyimde laubali davranan dervîş. 2. Direği olmayan bir çadır çeşidi (Mu’în, 1360, s. II/2722). Kalender: 1. İnzivayı seçen, ibadet, itaat, yeme içmede kural tanımayan bî-kayd/lâ-kayd dervîş. 2. Direği olmayan çadır türü (Nefîsî, 1355, s. I/2702). Kalender: 1. Kalenderiyye fırkasının her bir ferdi. 2. Dünyaya yönelmeyen, toplumsal âdet ve geleneklere, dinî ibadetlere, itaatlere laubali davranan sufilere bir topluluk. 3. Kalender yaradılışlı dervîş (Enverî, 1381, s. VI/5583). Kalenderiye sufilere bir guruptur, düşünce ve eylem yönünden Melametiye’ye yakındır. Hâl ve amellerini gizlememişlerdir. Rintliği meslek edinmişlerdir. Bu fırkanın önderleri sabit kurallar ve adetlere sahip değillerdi. Her hangi bir mezhebi kurallardan, toplumsal âdetlerden uzaktırlar. Bu topluluğun fertleri Asya’nın merkezinden olduklarından Hint akidelerinin tesiri altında kalmıştır (Mu’în, 1360, s. VI/1476).

1.4. Kalender Kelimesinin İlk Kullanımı

Kalender kelimesi, başlangıçta bir mekân olarak kullanılmıştır. Kalenderî kelimesi de “محل قلندر/ kalender mahalline mensup” olanlar için söylenmiş ve adlandırılmıştır. 13. yüzyıla yani Attâr’ın (ö.1221) yaşadığı asrın hududuna kadar kişiler için “Kalenderî” ve onların oturduğu yere de “kalender” denilmiştir/“افراد را

“قلندر” başka bir ifadeyle kalender; (mescid, meyhâne, medrese gibi) ism-i mekân olarak kullanılmış ve (merd-i mescid, ehl-i meyhâne gibi) o mekâna mensup kişiler ve mekân ehli olanlar Kalenderî unvanıyla tanınmışlardır. Kalender, “rindler/رنود”, “ayak takımı/اوباش”, “dostlar, arkadaşlar/مقامران”, “kalleşler/قلاشان”, “harabat/خرابات” ehlinin toplandığı bir mekândır. Bu mekânda musiki de dinlenirmiş. Dinledikleri bu makâm da “makâm-ı kalender”, “râh-ı kalender”, “tarîk-i kalender” olarak adlandırılmıştır. Fakat kalender kelimesi, 13. yüzyıldan sonra yavaş yavaş mekân anlamından çıkmış ve o tür mekânlarda bulunan, yaşayan şahıslar için kullanılan bir kavram olmuştur. Hatta mekân olan kalender, yavaş yavaş “kalenderhane”ye dönüşmüştür. Hasılıkelam “kalender” kelimesi, mekân anlamındadır. O mekâna/yere mensup şahıs da Kalenderî olarak isimlendirilmiştir/“کلیمة قلندر به معنی مکان باشد و شخص منسوب به آن قلندری/”

Genellikle kalender kelimesi, “rind” gibi bazı kelimelerde muzafunileyh olarak kullanılmıştır. Örneğin “rind-i kalender/رند قلندر”, tıpkı (مرد مسجد یا اهل مسجد) gibi “رند” rind/kalender denilen yerde bulunan rint.” Fakat sonraki dönemlerde kalenderin, muzafunileyh değil de sıfat olduğu düşünülmüştür. Nitekim bu sıfat, bu doğrultuda, ileride kullanım alanı bulacaktır (Kedkenî, 1387, s. 38, 308).

Attâr, “kalender” kelimesini kullandığı her yerde (Kedkenî, 1386, s. 1676), onu bir mekân olarak telakki etmiştir. Nitekim kalenderin mekân olarak kullanımı, aşağıdaki beyitte kendisini göstermektedir:

آن آهِ بصدق کز قلندر خیزد
در صومعه هیچ کس نشان می ندهد

“Kalender-hânededen kalkan o dostluk âhı, hiç kimsenin ibadet-hânesinde gösterilmez!” (Attâr, 1386, s. 294).

Attâr, muzafun ileyh olarak kullandığı “Kalenderî” kelimesini de mekân, yer ve mahal olarak algılamıştır: “Kalender-hânedede haykırma/نعره زن قلندر/” (Kedkenî, 1386, s. 1161), “kalender mahallesinde bulunan pazar/بازار قلندر/” (Kedkenî, 1386, s. 1676), “kalender-hânedede yaşayan rint/رند قلندر/”, “kalender mahallesinde yaşayan güzel/ترک قلندری/” (Kedkenî, 1386, s. 1306). Aşağıdaki beyitler bunlara birer örnektir:

که نعره زن قلندر آیم با تو
که پیش فتاده بر سر آیم با تو

“Bazen kalender-hânedede atılan çığlık ile sana gelirim, bazen de başı öne eğilmiş şekilde sana yönelirim” (Attâr, 1389, s. 244).

ما را جگر از زهد ریائی خون شد
ای رند قلندری کجائی آخر

“Bizim ciğerimiz, riyâkâr zahitten dolayı kanlandı. Ey kalender mahallesindeki rint, artık neredesin?” (Attâr, 1389, s. 293).

زین دَرَد که جز غَصَّةٔ جان می نهد
جز دُرْد قلندری امان می نهد

“Can üzüntüsünden başka bir şey vermeyen bu derde, kalender-hânenin tortulu şarabından başka (hiçbir şey) güven vermez!” (Kedkenî, 1386, s. 294).

ای تُرک قلندری شرابی در ده
جامی دو می از بهر خرابی در ده

“Ey kalender mahallesindeki güzel! Bir şarap sun! Elbise yırt, parçala, bu virane/yıkılan ben için şarap ver” (Attâr, 1389, s. 300).

که نعره زن قلندرت خواهم بود
که در مسجد مجاورت خاهم بود

“Bazen kalender-hânedede seninle nara atacağım, bazen de mescitte seninle yan yana duracağım” (Attâr, 1389, s. 223).

Attâr yukarıdaki beyitte hem kalender-hâneyi hem de mescidi mekân olarak algılamıştır. Burada öne çıkan ve dikkat çeken husus, Attâr’ın, tıpkı Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr gibi kalender olgusunu seviyeli ve konumu yüksek olarak değerlendirmesi, ayak takımının takıldığı yer olarak görmemesidir.

Attâr, *Mantıku’t-tayr* adlı eserinde yer alan ve Acem ülkesine giden bir Arabın başından geçenlerin anlatıldığı temsilde/hikâyede, kalender kelimesini, çok ilginç ve farklı bir şekilde kullanmıştır (Attâr, 1388, s. 390/b. 3452-3470). Kedkenî’nin ifadesine göre bu kullanım, Fars edebiyatında daha önce tespit edilmemiş bir kullanımdır (Kedkenî, 1387, s. 45). Mezkûr hikâyenin sonu şu şekilde bitmektedir:

گفت وصف این قلندر کن مرا
گفت وصف این است و بس: قال اندرا
مرد عرابی فنایی مانده بود
زان همه "قال اندرا"یی مانده بود

“Araba sordular; ‘Bu kalender-hânenin vasfını anlat!’ Arap şöyle dedi; ‘İşte şu iki kelime; Dedî: Gel içeri’ Arap olan kişi fenâ âlemine dalmıştı, geriye ondan ‘kâl enderâ/gel içeri’ sözü kalmıştı” (Attâr, 1388, s. 390)

Attâr, bu temsilde geçen “kalender” kelimesini, “Kâle ender/قَالَ اندر” olarak Arabın dilinden nakletmiştir. Yani “kâle/قَالَ”, Araça kökü “kavl/قَوْلٌ” olan bir fiildir. “ender/اندر” = “içeri/در” manasına ve “ا”da “âmeden” fiilinden ‘emir’dir. Arap, “içeri gel” sözünü iştmiş ve içeri gelmiştir. Diğer Araplar ona, ne gördün ne iştittin şeklinde

sorduklarında da “اندرا: قال” demiş (Kedkenî, 1387, s. 45). Başka bir ifadeyle Attâr, bu kullanımı, kelimenin çok eski şekli olan “لندر+قا”den yararlanarak ifade etmiştir. Kedkenî’ye göre “قا” hecesi “كا” yerine kullanılmıştır: “لندر” kelimesi de dervişlerin, yoksulların sığındığı bir mekân anlamına gelen “لنگر/لنگر”den dönüşmüş bir kelimedir (Kedkenî, 1387, s. 45; Attâr, 1388, s. 720-721). Bütün bunlar bize, Attâr’a kadar kalenderin, mekân ismi olarak kullanıldığını göstermektedir.

2. Kalender Kelimesinin Fars Şiirinde Kullanımı ve Kullanan Önemli Fars Şairleri

2.1. Ebû Sa’îd Ebû'l-Hayr

Kalender kelimesi, bugünkü bilgilere göre ilk kez 10. yüzyılda Ebû Sa’îd Ebû'l-Hayr (ö. 1049) tarafından bir rubaide kullanılmıştır. *Esrâru't-tevhîd* adlı eserde, Ebû Sa’îd, Nişabur’da yaşayan ve adı İşi Nilî olan abide ve zahide bir kadının hikâyesini anlatırken, bu rubaiyi nakletmiştir. Hikâyeye göre, bu zahit kadın, 40 yıldır dışarı çıkmıyormuş. Mihene’den Nişabur’a kerametleri olan bir şahıs gelmiş ve orada çeşitli sohbet meclisleri oluşturmuş. Abid kadın, bir gün hizmetçisine bu şeyhin meclisine gitmesini, onun her söylediği sözleri aklında tutmasını ve gelince kendisine onları aktarmasını söylemiş. Şeyhin meclisine giden hizmetçi, orada dinlediklerinden sadece şeyhin söylediği ve aşağıda yer verilen rubaiyi aklında tutmuş ve onu da eve gelince hanımına okumuştur. Bu rubaiyi dinleyen İşi Nilî, âlim ve zahitler hiç böyle bir şey söyler mi dedikten sonra, hizmetçisine gidip ağzını yıkamasını emreder. Kendisine verilen bu emir üzerine hizmetçi de gidip ağzını yıkar. O gece, merhem yapmakla ünlü olan İşi Nilî, gözlerinden rahatsız olur. Ancak İşi Nilî, hangi merhemi yapsa, yine de gözlerindeki rahatsızlığa çare bulamaz. Bir gece rüyasında, eğer gözlerinin iyi olmasını diliyorsan, git ve şeyhin rızasını al/kazan diye bir ses işitir. Ertesi gün İşi, kese içerisinde bin dirhem hediye ile hizmetçisini şeyhe gönderir. Şeyh de âdet üzere yemekten sonra dişlerini karıştırdığı çöplerden bir demet hazırlar ve onu hizmetçiye verir. Akabinde bunları suda yıka, yıkadığın suyu da hanımının gözlerine sür, der. İstenileni yapan İşi’nin gözleri iyileşir:

من دانگی و نیم داشتم جبّه کم
دو کوزه نسبی خریده ام یاره کم
بر بریط من نه زیر مانده ست ونه بم
تا کی کوی قلندری و غم غم

“Benim (para olarak) altın çokluk ve yarım ağırlığım var. (Bu da) az bir miktardır. İki testi ölçüsünde (şarap) satın aldım, bu da az bir şeydir. Benim udumun ne pes ne tiz (perdesi) kaldı. Ne zamana kadar hem kalender mahallesinde (oturup) hem de gam üstüne gam (olacak)” (Ebû Sa’îd Ebû'l-Hayr, 1376, s. 1/73).

Rubaide şu hususlar dikkat çekmektedir: Dünyevi bir zenginliğe sahip olmayan ve kalender diye adlandırılan bir topluluk vardır. Kendilerine Kalender denilen bu

topluluk, bir mekânda toplanıp bir araya gelmektedirler. Bu mekân, Fars şiirinde özellikle de âşıkane şiirlerde genişçe yer alan “kûy” yani sevgilinin bulunduğu mahalledir. Burada kalender kelimesiyle ilk kez şiirde kullanılan “kûy-ı Kalenderi”, bir tür, “kalender-hâne”dir. Demek ki kalender, kalender meşreb kişilerin bir arada buldukları bir mekândır. Rubaide yer alan “تاکی کوی قلندری و غم غم” ifadesinden, “eğer kalendersen, senin gamın, kederin ve üzüntünün olmaması” gerektiği hususu anlaşılmaktadır. Başka bir ifadeyle kalender olma, dünyevi ve uhrevi hiçbir tasa taşımamayı gerektirir. Rubainin yer aldığı hikâyenin satır araları, tedkik-edildiğinde, dikkat çeken bazı ayrıntılar görülmektedir. Nitekim Şeyh, zahide kadın İşi Nîli’nin gözlerinin şifa bulması için yapması gerekenleri, hizmetçisine söyledikten sonra yer verdiği şu cümleler oldukça manidardır: “انکار و داوری این طایفه از دل و سینه بیرون کن تا چشم / باطننت نیز شفا یابد” yani “bu zümreye karşı duyduğun hüküm ve inkârı gönlünden ve içinden çıkar at ki basiret gözün de şifa bulsun!” (Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr, 1376, s. I/74). Şeyhin bu sözünden, toplumda kalender zümresine karşı olumsuz bir yaklaşımın olduğu ya da zahitler/zahideler arasında bu topluğa iyi gözle bakmayan bir kesimin varlığı anlaşılmaktadır.

Hikâyedeki anlatımda şeyh şöyle demektedir: “مبارک! اورا پیش والدہ ابو طاہر برید تا اورا جرقہ” yani “Mübarek olsun! Onu hırka giymesi için Ebû Tâhir’in annesinin yanına götürün” (Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr, 1376, s. I/74). Burada ismi geçen Ebû Tâhir, Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr’ın oğlu, annesi dediği de Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr’ın eşidir. Hikâyede şeyhin: “Bu zümreye hizmet etmeyi tercih et” demesi de anlamlıdır. İşi Nîli, şeyhin işareti üzerine gitti, hırka giydi ve bu topluluğun hırka giyenlerine hizmetle meşgul oldu/ایشی /بر اشارت شیخ برفت و خرقہ پوشید و به خدمت پوشیدگان این طایفه مشغول گشت (Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr, 1376, s. I/74). Bu ifadelerden; kalender topluluğundan sayılabilmek veya onların arasına katılabilmek için “خرقه پوشی” yani “hırka giyme” gerektiği anlaşılmaktadır. Ayrıca bu zümreye katılan kadın üyelere, hırkaları o zümrenin ileri gelen kadınlardan birinin eliyle giydirilmiş olması, kadın erkek ilişkilerindeki statüyü göstermesi açısından önemlidir. Söylenildiğinin aksine burada ahlakî bir anlayışın varlığı da görülmektedir. Kalenderler arasındaki kadın suffilerin varlığı da erken dönemden itibaren görülmektedir. Ayrıca zümrenin ileri gelenlerinin eşlerinin, kadınlar ile ilgilendiği de yine bu hikâyeden anlaşılmaktadır.

Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr’ın, kalender olgusunu yansıtan başka şiirleri de vardır. Bu şiirler, kalenderliğin tematiğinin oluşturulmasında öncü rol oynamışlardır. Nitekim bu durum, aşağıdaki rubaide net bir şekilde görülmektedir. Öyle ki şairin “âşıklık” ve “kalleslik” olgusunu öne çıkarıp “zahitlik” ve “softalık” olgusuna karşı çıkması, erken dönemde kalender şiirin zihniyet oluşumunu da belirlemiştir. Başka bir ifadeyle âşık ve kalles, yani dünyayı umursamayan kişi olma, zahit ve sahte dindarlara karşı reaksiyon gösterme, kalender olgusunun en önemli söylemlerindendir:

ما را بجز این جهان جهانی دگر است
 جز دوزخ و فردوس مکانی دگر است
 قلاشی و عاشقی سر مایه ماست
 قرائی و زاهدی جهانی دگر است

“Bizim için bu dünyanın dışında başka bir dünya da var! Cehennem ve cennetin dışında, diğer bir mekân da var. Bizim sermayemiz, âşıklık ve kalleşliktir. Zahitlik ve Kur’an okuyucular/softalar başka bir dünyada var” (Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr, 1350, s. 12).

Erken dönemde “âşıklık” olgusu, her ne kadar kalenderlerin düşüncesinde fazla yer edinmese de, bu durum Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr tarafından çokça işlenmiştir. Kanaatimize göre bu durum, erken dönem sufilerinden olan Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr’ın, İran tasavvuf şiirinin kurucusu olarak ilahî aşkı benimseyen bir anlayışa sahip olmasından ileri gelmektedir. Onun şiirlerinde, bu duyguyu yansıtan örnekler çoktur (Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr, 1376, s. I/92; 16, 19, 47). Başka bir ifadeyle o, ilahî aşkı işleyen ilk şairlerden biri olarak, yüksek zümre kalender olgusunu da benimsemiş ve iki duyguyu bir potada eritmiştir. Bundan dolayı Ebû Sa’îd Ebû’l-Hayr, ileride Kalenderî olgusunun oluşmasında görülen ve İslâm dışı görüntü sergileyen popüler Kalenderî zümrelerin aksine; seviyeli, ölçülü ve toplumsal yapıyla uyumlu, toplumun benimsediği değerlerle barışık bir zümrenin, erken dönemde ilk temsilcisi olmuştur.

2.2. Şeyh Yûsuf-ı Âmirî

Kalender kelimesini kullanan bir başka erken dönem Fars şairi de 11. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Şeyh Yûsuf-ı Âmirî’dir. Aynulkudât Hemedânî, *Temhîdât* adlı ünlü eserinde, “salıkların yolunda ve dininde, iman da küfür de birdir” dedikten sonra, bu ifadesi doğrultusunda Yûsuf-ı Âmirî’nin içerisinde kalender kelimesi geçen şu rubaisini aktarmıştır:

در کوی خرابات چه درویش و چه شاه
 در راه یگانگی چه طاعت چه گناه
 بر گنجرهٔ عرش چه خورشید و چه ماه
 رخسار قلندری چه روشن چه سیاه

“Harabat semtinde, derviş ne, şah ne! Birlik yolunda ibadet ne, günah ne! Arşın altında güneş ne, ay ne! Bir kalenderin yüzünde beyaz ne, siyah ne!” (Hemadânî, 1370, s. 228).

بی دیده ره قلندری نتوان رفت
 دزدیده به کوی مدابر نتوان رفت
 کفر، اندر خود، قاعدهٔ اسلام است
 آسان آسان به کافری نتوان رفت

2.5. Senâ'î/Kalenderce Söylemde Asıl Durak

Tüm kaynakların bildirdiğine göre Kalenderî olgusu, ünlü Gazneli şairi Senâ'î (ö. 1131) ile farklı bir boyut kazanmıştır. Başka bir ifade ile Kalenderî, ilk defa gazel nazım şekliyle ele alınıp işlenmiş, böylece “gazel-i Kalenderî” diye bir tür ortaya çıkmış, hatta kadenderî mazmunlar, artık gazelin yazılmasında önemli bir unsur olmuştur (Muhammediyân, 1394, s. 1932; Zerkânî, 1385, s. 125). Senâ'î'den önce Kalenderî mazmunlar, Fars şiirinde dağınık bir şekilde yer alırken Senâ'î, Kalenderî şiirin kapısını irfanî gazellere açmıştır. Başka bir ifadeyle Fars irfanî şiirinde Kalenderî algısı, Senâ'î ile başlamıştır (Muhammediyân, 1394, s. 1933). Senâ'î'nin Kalenderî gazeller yazmasının başlangıcı, Gazne'de meyhaneleri dolaşan, hamam külhanlarında şarap içen ve adı Lây-hâr olan eyi tanıdığı andan itibaren başlamıştır. Dediklerine göre Senâ'î, Lây-hâr'ın külhanına yaklaştığı sırada, kapı aralığından saki ile aralarında geçen konuşmayı dinler. Bu konuşmayı dinledikten sonra, züht ve ibadet yolunu seçerek Kalenderî yaşamı yansıtan,-dünya nimetlerinden ve gösterişten uzak olan bir yaşamı tercih eder (Devletşâh, 1382, s. 96). Senâ'î'nin ruhsal dönüşümü, bizzat-şiirlerine de yansır. Devletşâh'a göre; Gazne'de daima yalın ayak dolaştığı ve e olduğu-için ona Lây-hâr diyorlarmış. Şarap tortusu içmek için sürekli meyhanelerde toplanıyorlarmış (Devletşâh, 1382, s. 96). Soğuk kış günlerinde ise külhan ve hamamlara sığınan Senâ'î, artık Kalenderî yaşamın örneklerini sergileyen bir yaşam tarzını seçmiş ve ona uygun yaşamaya başlamıştır (Pindârî, 1385, s. 75). Aşağıdaki beyitler, bu durumu açıkça göstermektedir:

گلخن ها را همه مسجد شمر
گلخنیان را همه سادات گیر

“Külhanları bütünüyle mescit say! Külhanî olanları da tümüyle seyyit bil!” (Senâî-yi Gaznevî 1385: 295).

شب نباشیم جز به مصبطفه ها
روز هر سو به گلخنی دگریم

“Geceleyin meyhanelerden başka (bir yerde) olmuyorum! Gündüz de yine bir külhana yöneliyorum!” (Senâî-yi Gaznevî 1385: 955).

Benzer bir beyit de şu şekildedir:

خانه ای گرم و حریفی زیرک و چنگی خزین
ساقی خوب و شراب روشن و محبوب خوش

“Sıcak bir hane, akıllı bir dost, hüznü (çalan) bir çeng; saki güzel, şarap parlak ve mahbub hoş!” (Senâî-yi Gaznevî 1385:907).

Senâ’î, Kalenderî gazellerinde, mescit yerine harabatı, Ka’be yerine meyhaneyi, din yerine de küfrü seçmiş, hatta şarkı söyleyen birinin huzurunda, “tahiyyât” duasını okumuştur (Mü’ezzînî 1395: 93):

گهی اندر سجود پیش ساقی
گهی پیش مغنی در تحیات

“Bazen sakinin önünde secdede, bazen de şarkıcının huzurunda tahiyyât okumada” (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 380).

Senâ’î, kalenderler için ilk kez “لابالی/laubalî” sıfatını kullanmıştır. Ayrıca onun “گروه /gurûh” demesi, kalenderlerin toplu bir şekilde gezdiklerini veya bir arada bulduklarını göstermektedir:

زاهدان و مصلحان مر نزهت فردوس را
وین گروه لابالی جان عشق انگیز را

“Zahitler ve güzel eylemlerde bulunanlar, cennet gezintisi içindir. Ya bu laubali topluluk, aşk çoşturan can içindir” (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 431).

Ayrıca Senâ’î’nin, kalenderler topluluğundan kendine bir sevgili edindiği tahmin edilmektedir. Aşağıdaki beyitte, bu durum net bir şekilde görülmektedir. Hatta bu sevgili, büyük bir olasılıkla genç bir oğlandır. Çünkü O’nun, “ey piser” redifli 9 gazel (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 408-410) yazması, bu kalender sevgilinin oğlan olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Ayrıca aşağıdaki beytinde, ilk defa “kâfir” ifadesine yer vermiş, daha sonra bu tarz gazel yazan başta Attâr, Mevlânâ ve Hâfız olmak üzere pek çok şaire öncülük etmiştir:

بسته یار ققلندر مانده ام
زان دو چشمش مست و کافر مانده ام

“Kalender sevgiliye (tutulmuş) kalmışım. Onun iki gözünden dolayı sarhoş ve kâfir (olarak) kalmışım.”

Senâ’î, Kalenderî gazellerinde yer alan kelimeleri, ilk kez yoğun şekilde kullanan şairdir. Bu kelimelerden biri de “harabat”tır. Dünya ile ilişkisini kesenler, harabatta toplanıyorlar, muhtesibin bakışlarından uzakta orada şarap içiyorlar ve şeriata aykırı eylemleri rahatça gerçekleştiriyorlar. Bu söylemlerden anlaşıldığına göre, başlangıçta bu tür insanların sığındığı yer/mekân kalender olarak isimlendirilmiş ve bu şekilde bilinmiştir. Oranın sakinlerine de “Kalenderî” denilmiştir. Başka bir ifadeyle kalender, özellikle eğlenceye düşkün ve dince yasaklanmış eylemlere bulaşmış, fasık ve hamiyetsiz insanların bir araya geldikleri bir mekândır. Harabatta olduğu gibi orada da kumar oynamak oldukça revaç bulmuştur (Pindârî, 1385, s. 77). Senâ’î, hem harabat hem de kalender olgusunu birlikte kullanmıştır:

در خرابات قلندر گر تو را مأوستی
 من نشیمن در خرابات قلندر دارمی
 گویند سنایی را شد شرم به یک بار
 رفتن به خرابات ورا شرم نیاید
 دایم به خرابات مرا رفتن از آن است
 که آلا به خرابات مرا دل نگشاید

Pindârî, Senâ’î’nin şiirinlerinde yer alan “مغکده/آتشکده” kelimelerinin, “kalender” ve “harabat” yerine kullanıldığını söylemektedir:

در مغکده ها بود مقامم
 در مصطبه ها بود قرارم

“Ateşe tapanların mekânlarında makamım, meyhanelerde de huzurum var” (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 438).

Benzer durum, aşağıdaki beyitte de görülmektedir. “Sevgili bana râh-ı kalender makamından çaldı! O makamla canıma ateş saldı!” (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 398) diyen Senâ’î’de kumarbazların mekânında bulunma arzusu da görülmektedir:

که رفت ره صلاح دینداری
 که راه مقارمان لنگر زد

“(Canım) bazen dindâr olanların mekânına bazen de kumarbazların (toplandığı) lenger mekânına yöneldi” (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 398)

Kalenderî gazellerde kullanılan “teylesan” ve “zunnâr” gibi kuşamların, Senâ’î’nin şiirlerinde de yer almıştır. Senâ’î’nin bu tür ifadelerle yer vermesi, Pindârî’ye göre, kalenderlerin muğların giydikleri elbise ile bir bağlantısı olabilir. Ona göre; bu tür gazellerde Senâ’î, ya Mezdiyesna düşüncesinin etkisinde kalmış ya da Mezdiyesna kavramları kullanmaktan çekinmemiştir. Bu tür kavramlar, ilk kez onunla Fars tasavvufî şiirinde kendisine yer bulmuştur. Bu kavramların kullanımı, özellikle Hâfız’ın şiirlerinde hem olgunluk hem de güzellik boyutuyla en üst seviyeye ulaşmıştır. Senâ’î’nin bu tarz kavramları kullanması, kalenderâne ve Melamîlik tarzın ortaya çıkmasında, büyük bir etkiye sebep olmuştur (Pindârî, 1385, s. 79).

Senâ’î’den önce olmayan Kalenderî olgular; ondan sonra edebî bir tür adını alarak çok taraftar bulmuş olan Kalenderî/Melamî gazellerdir. Zühd ve dünyevi bağlardan kurtulmak, dinî bir algıdır, ama zahitlerin zühtlerini dışa vurmaları, sevap olan eylemlerine/amellerine riya bulaşmasına ve değerini kaybetmesine sebep olmuştur. Bu tarz zahitliği beğenmeyen Senâ’î, onları alaya almış, hatta meyhaneye gidip şarap içmeyi, daha dürüst bir davranış olarak gördüğü için ikiyüzlülerin mescidinden meyhaneye yönelmiştir. Tam bu noktada, Senâ’î’nin Kalenderî şiirleri doğmuştur.

Böylece ilk kez toplumun benimsenmiş kurallar ve değerlerinin hafife alınması, onlarla alay etme olgusu, Senâ’î ile şiire girmiştir (Zerkânî, 1385, s. 125, 127; Erçavuş, 2020, s.119). Aslında bu, aynı zamanda bir uyarma ve başkaldırma. Uyarı; toplumda nifak ile riyakârlığın yayılmasının yaygınlaştığı içindir. Başkaldırma ve feryat; dini bozup ona fesat katanlarla mücadele etme içindir: “این آیین بد دبیان پشمانیی پشمانی”/dini bozukların bu âdetlerinden tövbe tövbe!” (Zerkânî, 1385, s. 127). Böylece Senâ’î ile gazel, saraylardan belli gurupların toplandığı mekânlara yayılmış, o mekânlarda bulunan başta kalenderîler olmak üzere toplum katmanlarında yer alan halkın gönlüne hitap eden bir ses olmuştur (Zerkânî, 1385, s. 127).

Kalenderlerin, meyhaneleri dolaşp şarap içenler ve sarhoş olanların yanlarında buldukları, çalgı eşliğinde musiki dinledikleri, şiir okudukları, sema yaptıkları çeşitli kaynaklarda yer alan rivayetlerde ifade edilmektedir. Bunlar, Senâ’î’nin şiirlerinde de yer almıştır (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 505). Hatta kalender-hânelerde kavvalların/çalgıcıların çeşitli şiirler okuduğu da bilinmektedir. Nitekim bu husus, Senâ’î’nin şiirlerinde de görülmektedir:

چون در این مجلس به یاد می بر آید کارها
ما زمانی بیت گویم و زمانی نی زنیم

“Bu mecliste (yapılan) işler hatıra gelince; biz, bir zaman şiir söylüyormuşuz ve ney çaluyormuşuz” (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 434).

Bu doğrultuda kalenderlerin buldukları mekânlarda bulunan çalgıcılarla, onların okudukları şiirler neticesinde, “راه قلندر/râh-ı kalender” adında musiki makamı doğmuştur (Pindârî, 1385, s. 79). Senâ’î’nin harabat veya virânelerde kalenderler topluluğu ile oturmaları, bu tarzda yazılmış şiirlerin ortaya çıkmasında etken olmuştur diyebiliriz. Senâ’î, bu makamı, şiirlerinde dile getirmiştir:

معشوق مرا ره قلندر زد
زان راه به جانم آتش اندر زد

“Sevgili bana râh-ı kalender makamından çaldı! O makamla canıma ateş saldı!” (Senâî-yi Gaznevî, 1375, s. 398).

İlk defa Senâ’î, daha sonraki zamanlarda yazılacak olan Kalenderî gazellerde, sıkça yer alacak olan şarap içme ve çeng çalmayı, ya kalenderlik yolunun bir gereği olarak görmüş ya da Kalenderî olgusuna şarabı ve çalgıyı eklemiştir. Ayrıca kalenderliği bir yol, bir meslek olarak algılamıştır:

بر خیز ای سنایی باده بخواه و چنگ
اینست دین ما و طریق قلندری

“Ey Senâ’î kalk! Şarap iç, çeng çal! Budur bizim tarzımız/dinimiz ve kalenderlik yolumuz” (Senâ’î-yi Gaznevî, 1375, s. 505).

Çeng aletinin çalınmasının, kalenderlikte önemli bir konuma sahip olduğu görülmektedir. Çünkü Senâ’î, aşağıdaki beyitte “kalender gibi çal” demektedir. Bu da bize, kalenderlerin çengi çalmada, büyük bir yeteneğe sahip olduklarını göstermektedir. Bunu, çeng ile bir “râh-ı kalender” makamı çal! diye de algılayabiliriz. Ayrıca Senâ’î, kalenderlerin mekânına gitmiş, orada büyük maharetle çeng çalındığını görmüş ve râh-ı kalender dinlemiş olmalıdır.

چنگ بستان و قلندروار زن
تا به جان باز آورم هوش ای پسر

“Ey çocuk, çeng aletini al ve kalender gibi çal! Belki akli yeniden canıma getiririm!” (Senâ’î-yi Gaznevî, 1375, s. 410).

Senâ’î’nin gazellerinde, özellikle Kalenderî duyguları yansıtan beyitlerin muhtevalarına baktığımızda, sanki aşağıdaki beyit, bu duyguların bir özetini verir gibidir: Bu duygular, meyhane ekseninde; şaraba tapmak, kumarı meslek edinmek, kötü konuşma, dünyayı umursamama, sarhoş olma ve şarap tortusu içme olgusunu taşır:

می پرستی شیشه گیر اندر خرابات و قمار
کمز و قلاش و مست و رند و دردی خوار باش

“Harabatta şaraba tapan, kadeh tutan, kumarı meslek edinen, kötü söyleyen, kalleş, sarhoş, rind ve şarap tortusu içen ol!” (Senâ’î-yi Gaznevî, 1375, s. 417).

Meyhaneyi kible yaptım “قبله چون میخانه کردم” gibi tercihi, “من به بد مردی خرسند شدم” diyerek bununla övünen ve “بر دوز چشم از” kötü bir adam olarak anılmakla sevindim” diyerek bununla övünen ve “از چشم از” ve namusa gözlerini kapat” ifadesiyle utanma duygusunu öteleyen Senâ’î’nin, meyhaneyi Ka’be’ye, ihramı da kumara benzetmesi, dindarlığı kabullenmeme gibi ifadeleri, onun Kalenderî şiirlerin tematiğini oluşturmuştur:

کعبه یارم خراباتست و احرامش قمار
من همان مذهب گرفتم پارسایی چون کنم

“Harabat, sevgilimin Ka’be’si, onun ihramı da kumardır. Ben de kalender mezhebi yoluna girdim, (artık) dindarlığı ne yapayım” (Senâ’î-yi Gaznevî, 1375, s. 216).

Kısaca ifade etmek gerekirse, Fars şiirinde yer alan kalenderlik olgusu, Senâ’î’nin gazelleri ile başlamıştır. Bu bağlamda Kalenderî kavram ve mazmunlardan şunlar şiire girmiştir: Rindlik, bâde-nûşî, mey-perestî, dinsizlik, dince yasaklanan eylemlere yönelme, zahide saldırma, harabata yönelme/gitme, dinin dış görünüşünü alaya alma,

Hristiyan ve Zerdüşterin ayinlerini benimseme, ar ve namusa itibar etmeyip onlardan sıyrılmama, kötü ad ile anılma, riya ve riyakârlardan uzak durma.

2.5.1. Senâ’î’den Sonra Kalenderiyât

Sena’î’den sonra, kalenderiyât adı verilen şiirler, fazla rağbet görmüş, sufi olsun olmasın pek çok şair, bu bağlamda şiirler söylemişlerdir. Bu şairlerden biri de Enverî-i Ebîverdi’dir (ö. 1189). Enverî, kalender olmamasına rağmen bu tarz şiirlerin etkisiyle az da olsa Kalenderi duyguları yansıtan şiirler yazmıştır. Aşağıdaki beyit, tam anlamıyla bir kalender şairin ağzından çıkmış gibidir:

آخر در زهد و توبه در بستم
وز بند قبول آن و این رستم

“Sonunda zühdü de tövbeyi de bağladım, onu ve bunu kabullenme bağından da kurtuldum” (Enverî 1376: 870).

Enverî, bir çocuğa seslendiği şiirinde, kalender zümreler tarafından hem dinin hem de küfrün eşit olarak kabul edilmesinden dolayı onun kalender meşrepli olmasını salıklar. İman ve küfrün eşit sayılması, kalender olgusunun nasıl algılandığını ve şiire bu yönüyle nasıl taşındığını göstermesi açısından önemlidir:

ای پسر مذهب قلندر گیر
که درو دین و کفر یکسان است

“Ey çocuk! Kalenderlerde din ve küfür eşit olduğu için kalender yolunu tut!” (Enverî, 1376, s. 784).

Senâ’î ile Attâr arasında en tanınmış şair olan Hâkânî-i Şîrvânî (ö. 1199), kalender-nâme başlıklı bir şiir yazmış ve onda duygularını şöyle dile getirmiştir:

ما حضرت عشق را ندیمیم
در کوی قلندری مقیمیم
هم میکده را خدایگانیم
هم دزدپرست را ندیمیم
ما بنده اختیار یاریم
و آزاد ز جنت و نعیمیم

“Biz, aşk meclisinde nedim, kalender mahallesinde mukimiz. Hem meyhanede saygın biriyiz hem de şarap tortusuna tapanların içki arkadaşıyız. Biz, sevgili için kulluğu seçmişiz, bundan dolayı hem cennet hem de cehennem duygusundan azadız” (Hâkânî-yi Şîrvânî 1378: 629).

Hâkânî-i Şîrvânî (ö. 1199), aşağıdaki beytinde, kalender olgusunun önemli unsurlarından olan şan, şöret, itibar gibi duyguların bir değer taşımadığını dile

getirmiştir. İtibarsızlaşmanın kesiştiği noktalardan biri de “bâde-nûşî” yani şaraba aşırı bağlı olmaktır. Hâkânî bunu, “sebû” mazmunuyla göstermiş, onu da kalender olgusuyla birleştirerek “sebû-yı kalender” ifadesiyle dile getirmiştir. Başka bir ifadeyle “itibar-sebû” kelimelerinin anlam kazanması için de “kalender” kelimesini merkeze almış, böylece “kalender-itibar-şarap testisi” ilişkisi içerisinde kalenderliğin kodlarını dile getirmeye çalışmıştır:

بیرد سنگ ما و آخر سنگ
در سبوی قلندر اندازد

“Bizim itibarımızı götürdü, sonuçta itibarımızı kalenderin şarap testisine attı” (Hâkânî-yi Şîrvânî 1378: 123).

Kaynaklar, her ne kadar Senâ’î’nin, ilk kez dillendirip dağınık da olsa tematiğini çizdiği, ıstılah ve mazmunlarını oluşturduğu Kalenderî şiirin temeli attığını ve onunla doğduğunu söylese de bu tarzın gerçek öncüsünün Attâr (ö.) olduğu söyle görüşünde birleşmişlerdir (Muhammediyân, 1394, s. 1935; Zerkânî, 1385, s. 125). Senâ’î’nin takipçisi olarak dikkat çeken Attâr da tıpkı Senâ’î gibi tematiği farklı üç çeşit gazel yazmıştır. Nasıl ki Senâ’î, lirik/âşıkane, ahlakî/öğüt ve Kalenderî duyguları ihtiva eden sufiyâne gazeller yazmışsa (Zerkânî, 1385, s. 122-125), Attâr da içeriği üç tür olan gazeller kaleme almıştır. Senâ’î’de olduğu gibi kendisi de üçüncü tür gazelleri, tasavvufî olgular doğrultusunda “kalender” veya “kalenderiyât” olarak kabul etmiştir (Firûzânfer, 1389, s. 74). Kalenderler, kendilerini aşka, şaraba ve kumara rezilane ve zelilane şekilde teslim etmişlerdir. Kalender, Attâr’ın eserlerinde şarap içilen ve kumar oynanan bir mekân olarak kullanılmıştır. Kalenderler arasındaki bir grup da rint olarak biliniyordu. Nitekim yaşam olarak, onlarla kalenderler arasında yakın bir benzerlik bulunuyordu (Ritter, 1379, s. II/86).

Ünlü mutasavvıf şair Fahreddîn-i Irâkî (ö. 1239) de, Kalenderî olgusuna bigâne kalmamıştır. Kedkenî’ye göre Irâkî, diğer çağdaşı şairler gibi kalender âdetlerine ve onların gittikleri yola ilgi duymuştur. Kedkenî’nin kalender kelimesini, şahıs anlamında kullanan öncü şairlerden biri olarak kabul ettiği Irâkî’den sonra, kelime mekân anlamından çıkıp yavaş yavaş şahıs anlamına doğru evrilmiştir (Kedkenî, 1387, s. 320). Irâkî’nin kalender kelimesine şahıs anlamı yüklediği şiirlerinde çokça görülmektedir (Irâkî, 1372, s. 80, 87, 100, 245, 265, 313). Nitekim aşağıdaki beyitte bu durum görülmektedir:

ما شيفته فتنه نقاش شديم
با رند قلندرى و قلاش شديم

“Biz, nakkaş fitnessine tutulduk, kallâş ve kalender rind olduk” (Irâkî, 1372, s. 342).

Irâkî, bu tür duyguları daha çok rind, kallâş, çalgıcı ve kalender unsurları üzerinden dile getirmiştir. Bu tipler, onun şiirlerinde olumlu algılanmışlardır. Bunlar, aşk şarabı

ile sarhoş olup Allah'ın gayrısının sınırları ve değer yargılarından kurtulup hür olmuş bireyler için kullanmıştır. Şair, harabatta rindlerin aşk ile mest olduklarını gördüğünde, sarhoşluğu hakikat olarak tarif etmiştir (Orkin, 2021, s. 205). Irâkî'yi, kalender olgusuna yeni bir bakış getirip onu tasavvufî hakikat ve aşk bağlamında ele alarak harabata ve onun ehline yüksek bir değer yükleyen şairlerin öncüsü olarak görebiliriz. Senâ'î'de muallak ve kapalı olan bu durumun, Fahreddîn-i Irâkî'de görünür bir hâl alması, Kalenderî şiirin tarihî seyrinde önemli bir kilometre taşı olmuştur.

Bu doğrultuda Irâkî, hakikat-mecaz bağlamında, hakikate ulaşmanın yolunun harabattan geçtiğine inanmaktadır. Onun harabatı seçmesi; içerisinde, başka bir söylemle harabat denilen mekânda bulunanların sarhoş hâlleri ve bu hâl ile kendilerinden geçme yönüyledir. Bu durumu, Kalenderî öğretide önemli bir arguman olan “mestî” mazmunuyla dile getirmiştir. Bu yolda hakikate ulaşmanın yegâne yolu, sarhoşluktur, gerisi mecazdır:

تا مستی رندان خرابات بدیدم
دیدم به حقیقت که جزین کاد مجاز است

“Harabatta rindlerin sarhoşluğunu gördüğümde, gerçeğin/hakikatin bu, bunun dışındakinin mecaz olduğunu anladım” (Fahreddîn Irâkî: g. 696)

Irâkî, Kalenderî söyleminde önemli yer işgal eden şarap içmek ve mutlu olmak olgusuna da yer vermiştir. Aşağıdaki beyitte bu durumu görmekteyiz. Beyitte yer alan bezmden, kalender delilen mekânda toplu otaran ve belirli gruba mensup olan kişiler anlaşılmalıdır. Kalenderân-ı kallâş ifadesiyle de kallâşların mekânına mensup kalenderler algılanmalıdır. Başka bir ifadeyle kallâşlar, kendilerine ait bir yerde bir araya gelirken, gelmiş oldukları o mekânda kalenderler de bulunmaktadır. Burada kallâş, bir isim/sıfat değil, kalleşlerin bulunduğu mekândır ve o mekânda kalenderler de yer almaktadır. Bu kelimelerin bağlamı, bu tür söylemlerin söylenmesine neden olmuştur:

در بزم قلندران قلاش
بنشین و شراب نوش و خوش باش

“Kalleşlerin mekânına mensup kalenderler zümresiyle otur, şarap iç ve mutlu ol!” (Fahreddîn Irâkî: g. 704)

Kalender söyleminde çok yer alan dinî değerlere lakayt kalmak, aşağıdaki beyitte de kendini göstermektedir:

در کعبه چون نبود مرا جای لا جرم
قلاشوار بر در خمار ماندهام

“Ka’be’de benim yerim olmadığı için zorunlu olarak kalleşler gibi sarhoşların kapısında kalmışım” (Fahreddin Irâkî: g. 972).

Irâkî, kalender olgusunu, bu olgunun tematiğini, mazmun ve mefhumlarını Senâ’î ve Attâr gibi şairlerden miras almıştır. Bundan dolayı onun şiirlerinde muğ, muğbeççe, harabat, ayyâr, kallâş, rind, kalender, mey, meyhâne, mestlik, şarap gibi pek çok unsurla karşılaşırız. Irâkî, adı geçen şairlerden aldığı bu mirası, Hâfız’a ulaştırın yolun kilometre taşı olmuştur. Başka bir ifadeyle şair, Senâ’î’den alınan kalender algısının Hâfız’a ulaştırın yolda önemli kilometre taşı olmuştur.

3. Hâfız-ı Şîrâzî/Kalenderce Söylemin İleri Boyutu

Senâ’î ile başlayıp Attâr ile büyük bir ivme kazanan Kalenderî şiir, Hâfız ile daha ileri bir boyuta taşınmıştır. Hâfız’ın şiirlerinde sergilemiş olduğu tarzı ve söylemi, bu tür şiirlere oldukça uygundur. Çünkü o; mescitten harabata salına salına yürümüş, kendi hırkasını şarap için rehin bırakmakla övünmüş, ateşperestlerin öğüdünü veya şarap satan muğ-beççeyi dinlemiş, seccadesini meyhaneye sermiş, zahidi alaya ve hafife almış, şaraba övgüler düzmüş, gece yarısı yatağı başına gelen mahmur sakinin şarap içme teklifine muhatap olmuş ve benzeri duyguları hissetmiştir. Bütün bunlar, kalenderiyât olgusu için de geçerlidir. Bu olgular, kalender dervişlerin hayat felsefesi ve his dünyasında da yer almıştır (Ritter, 1389, s. II/86). Hâfız, Senâ’î ile başlayan ve Attâr ile büyük bir mesafe kaydeden kalender olgusunu, kemal noktasına ulaştırıp ona ayniyet vermiş ve Fars şiir geleneğine kazandırmıştır (Kedkenî: 1386: 336).

Hâfız hem kalender hem de Melamet ehliyle, yani bir taraftan kendi ruhsal halleri gizlemiş olanlarla diğer taraftan da güzel olan toplumsal davranışlarla kavga etmiştir. Melamilik, kendi riyasını sağlamlaştırırken, Hâfız, riyanın her çeşidine başkaldırmıştır. Melamiler, kendi nefislerini temizledikleri için başkalarına başkaldırma ve onlara meydan okuma niyetine sahip değillerdi, fakat Hâfız, onları alaya alıyor, onlarla kavga ediyor ve onlara açıkça meydan okuyordu (Murtezâ, 1384, s. 133; Muhammediyân, 1394, s. 1943).

Hâfız’ın, Kalenderî şiirlerini tespit etmek, oldukça güçtür. Onun kullandığı kelime, mefhum ve mazmunu, bir düşüncenin içerisinde algılamak oldukça zordur. Onun şiirlerindeki anlam ve kullandığı mazmunlar, her tarafa ve mektebe çekilebilip yorumlanabilecek bir özellik arz eder. Zaten zorluk da burada başlamaktadır. O şair kimliğini tam olarak ortaya koymadığı için, okuyucu onu kendine göre yorumlamaktadır. Bu da Hâfız’ın gücünü ve şiirlerinin anlam derinliğini göstermektedir. Dolayısıyla diyebiliriz ki Hâfız, rind midir, Melamî midir, kalender midir, saf bir Tanrı âşığı mıdır? Bu ve buna benzer soruların cevabı, şüphesiz evet olur. Öyleyse Hâfız’ı, hangi kategoriye yerleştirmemiz gerekir. İşte zorluk, kendisini tam olarak burada göstermektedir.

Hâfız'ın şiirlerinde yer alan kalender olgusu, ya kalender kelimesiyle ya da bu olgunun tematiğiyle ortaya konulmuştur. Hâfız, gazellerinde kalender kelimesini altı yerde kullanmış ve bu kelimeye özel bir anlam yüklememiştir. Hatta ifade etmek istediği duyguları yansıtırken, kalender kelimesinden yararlanmışır. Örneğin aşağıdaki beyitte şair, hünlerden yoksul insanın atlas abasının değersizliğinden bahsederken, hünersizin abasını yarım arpayaya kimse almaz demiştir. Hâfız, burada “hiç kimse” yerine “kalenderân-ı hakikat” ifadesini kullanmıştır. Onları, gerçek peşinde koşan bir zümre olarak görmüştür:

قلندران حقيقت به نيم جو نخرد
قبای اطلس آن کس که از هنر عبارت

“Hünlerden yoksun kişinin atlas abasını, gerçek (peşindeki) kalenderler, yarım arpayaya bile satın almazlar” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. 68).

Hâfız, gazellerinden birinde, hırkasını meyhaneye rehin bırakan Şeyh San'ân'dan bahsederken, onu güzel ruhlu kalendere benzetir. Bu benzetmeyi yaparken, kalenderlerin yaratılış itibarıyla hoş, güzel kişiler olduğunu söylemeye çalışmıştır:

گر مرید راه عسسقی فکر بدنامی مکن
شیخ صنعان خرقة رهن خانه خمار داشت
وقت آن شیرن قلندر خوش که در اطوار سیر
ذکر تسبیح ملک در حلقه زَنار داشت

“Eğer aşk yolunun müridiysen, kötü namlı olmayı düşünme, Şeyh San'ân bile hırkasını meyhanede rehin bıraktı. Kalender (ruhlu) o güzel (insan), vaktini ne güzel geçirdi! Süluk yolunda meleklerin zikir teşbihini de belindeki zünnârda taşıdı” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. 79).

Kalenderlerin saçlarını kazıdıkları hakkında, elimizde tarihi vesikalar vardır. Hâfız'da bu olgudan hareketle, onların saçlarını kazıdıklarını şiirine taşımıştır. Fakat o, başını kazıtan herkesin, kalender olamayacağını da ifade eder:

هزار نکته باریکتر زمو اینجاست
نه هر که سر بتراشد قلندری داند

“Burada kıldan daha ince bir nükte var: Her saçlarını kazıtanı kalender bilme” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. 180).

Hâfız, aşağıdaki gazelin matla beytinde; “kalk, sufi hırkasını meyhaneye götürelim” dedikten sonra, sonraki beytinde “hediye de kalenderlere götürelim” der. Şair, bu beyitte kalender kelimesini, kalenderin bir özelliği veya sıfatı olan rint ile birlikte kullanır ve “rind-i kalender” ifadesine yer verir. Ayrıca kalenderlerin şathiyatları olan ve küfür sözleri ifade eden “tâmât” kelimesine de yer vermiştir:

سوی رندان قلندر به راه آورد سفر
دلغ بسطامی و سجاده طامات بریم

“Biz, kalender rintlere yol hediyesi (olarak) Bistâmî hırka ve tâmât seccadesi götürelim” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. 373).

Hâfız, aşağıdaki beytinde de külah ve hırkadan bıktığını ve bunlardan kurtulup kalender olmak istediğini söyler. Bu söylemde, büyük bir ihtimalle kalender tarz veya bir yaşam biçimine girmek istediğini veya aklından bunu geçirdiğini vurgulamış olabilir:

ازین مَزُوجَه و خرقه نیکک در تنگم
به یک کرشمه صوفی و شم قلندری کن

“Bu külah ve hırkadan dolayı sıkıldım. Sufiyâne bir bakışla beni kalender yap!” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s.401).

Hâfız-ı Şîrâzî'nin kalender olgusuna yer verdiği son kalender kelimesi de aşağıdaki beyitte geçmektedir. Hâfız, bu beyitte hükümdar ile derviş olgusuna yer vermiştir. Hükümdarın düşünce dünyasında; asker, taç ve hazine vardır. Derviş ise huzur ve esenlik düşüncesi ile kalender köşesi sevdasındadır. Hâfız'ın ifadesinde “kunc-i kalender”, bir sığınma, bir esenlik durağı olarak yer almıştır:

سلطان و فکر لشکر و سودای تاج و گنج
درویش و امن خاطر و کنج قلندری

“Sultanda asker düşüncesi, taç ve hazine sevdası; dervişteyse gönül huzur ve kalenderlik köşesi!” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s.455).

Hâfız-ı Şîrâzî, Kalenderî olgusunu, kalender kelimesiyle ifade ettiği gibi, bu olgunun tematiğinde yer alan duygulara da yer vermiştir. Bu olguların birçoğunun Kalenderî ile ilgisi olduğu kadar, başka zümrelerin yaşam ve düşüncesinde de yer etmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır:

4. Kalender Kelimesinin Şiirsel Anlatımlarına Yön Veren Bazı Kalenderî Kavramlar

Senâ'î'nin başlattığı çizgi ile birlikte, bazı temel kalenderî kavramları da şiirde yoğun olarak kullanılmıştır. Bunlar ayyaşlık, harabata yönelme, bâzâr-ı kalenderî, kallaş ve kalender, zahitleri kınama/rint-zahit çekişmesi, riyadan kaçınma, ar ve namusa özen göstermeme, doğru yoldan sapma ve günaha girme, toplum âdetlerinin tahribi, kalender gibi/kalendersân, durd-i Kalenderî, rind-i Kalenderî, zahide saldırı, sarhoşluk/şarap içme, riyadan sakınma gibi temel şiirsel numunelerdir. Bunlar, Klasik

Türk şiirindeki derbeder âşık tipinin de önemli niteliklerindedir. Bu nitelikler, kalenderlik olgusu bağlamında pek çok şiirde ele alınıp kullanılmış, böylece zengin bir Klasik terminoloji vücuda getirilmiştir. Bu terminolojinin her karesinde, Melamete bağlanmış kalender âşığı görmek mümkündür.

4.1. Ayyaşlık

Senâî'nin mirasını devralan ve bunu daha da ileri götüren Attâr'ın Kalenderî gazellerine mazmun ve kavram olarak, başka bir ifadeyle tematik olarak baktığımızda, başta “باده نوشی/ayyaşlık” geldiği dikkat çekmektedir. Şarap içme anlamına da gelen bu kavram, sufi şiirlerde çok görülür ve değişik bağlamda kullanılır. Fakat bu kelime, Kalenderî duygularla işlenmiş ve bağlamsal olarak kalenderiyât şiirlerin temelini oluşturmuşsa, diğer alanlarda kullanılanlardan ayrılmış ve bu tarz yazılan şiirlerde kullanılan bir kavram olmuş olur. Bunun yanında eğer şair, halkın söylemlerine ve kınamalarına aldırış etmiyor ve dikkate almıyorsa, ayyaşlık bir anlam kazanmış ve Kalenderî tarzın kapsama alanına girmiştir diyebiliriz. Aşağıdaki beyit, bu duygulara güzel bir örnektir:

تا کی ز ردّ و قبول دُردی بیار که ما
مست ملامتیم رند قلندریم

“Ne zamana kadar insanların red ve kabulüne aldırış edeceksin! Tortulu şarap iç! Zira biz, melamet sarhoşu, kalender rindleriz” (Attâr, 1384, s. 508).

Şarap olgusu, yukarıda da değindiğimiz gibi gazellerin temel dinamiklerindedir. Bu dinamiğin kullanımı önemlidir. Eğer bu kavram, başka bir kavramın bağlamında ele alıp işlenmişse, o zaman bu iki kavram farklı bir boyut ve kullanım kazanmış olur. Şarabın, Kalenderî şiirlerde anlam kazanması da bu yöndedir. Attâr, her şair gibi şaraba şiirlerinde yer vermiştir, ama “کافر کهنه/ihhtiyar kâfir” diyerek, Kalenderî gazellerde yer alan kâfir olgusuyla birlikte kullanıp “تویه بشکست/tövbe kırma, bozma” imajı ile bağlantılı olarak kullanıp onu Kalenderî şiirin tematiği içerisine katma başarısını göstermiş olur:

در ده می کهنه ای مسلمان
کاین کافر کهنه تویه بشکست

“Yullanmış şarap ver! Ey Müslümanlar, zira bu yaşlı kâfir, tövbesini bozdu!” (Attâr, 1384, s. 65).

4.2. Harabata Yönelme

Attâr'ın, Kalenderî şiirlerinde kullandığı başka bir motif, “رفتن به خرابات/Harabata gitmek”tir. Senâî'de de yer alan bu olguyu, Attâr'da kullanmıştır. Nitekim Attâr, kötü adla anılıp toplumsal hiçbir değeri benimsemeyen, hatta bu değerlere karşı çıkan, şarap içip kumar oynayan bir gurup insanların toplandıkları mekân olan harabata,

şiiirlerinde yer vermiştir. Öyle ki Attâr, “saçma sapan söz” anlamına gelen “طامات” kelimesine yer vererek, harabatı diğer mekânlardan ayırmış ve bu mekânı Kalenderî bağlamında kullanıp onların toplandığı ve bir araya geldikleri yer olarak görmüştür:

سحر گاهی شدم سوی خرابات
که زندان را کنم دعوت به طامات

“Rindleri saçma sapan sözlere davet edeyim diye bir seher vakti harabata yöneldim” Attâr, 1386, s. 86).

4.3. Bâzâr-ı Kalenderi

Attâr, Kalenderî gazellerinde daha önce bu tür şiiirlerde yer almayan bir kavram olan “bâzâr-ı Kalenderî/بازار قلندری” olgusunu katmıştır. Bâzâr-ı Kalenderî, yaratılışları temiz olan kalenderlerin toplandıkları yerdir. Başka bir ifadeyle kalenderlerin bir araya geldikleri kalender-hânedir (Sârimî, 1389, s. II/341). Attâr, bir gece, kalenderlerin toplandığı mekân olan bâzâr-ı kalendere gider. Attâr, bu gidişi, tam da bir kalender şahsiyetine yakışır bir tarz olan sarhoş, sağa sola düşe kalka ve şarap şişesi elinde bir şekilde gerçekleştirir:

عزم آن دارم که امشب نیم شب
پایکوبان کوزه دردی به دست
سر به بازار قلندر در نهم
پس به یک ساعت بیازم هر چه هست

“Gece vakti, elde tortulu şarap testisi, yarı sarhoş şekilde yöneldim, başı kalender hanesine/pazarına koydum, o zaman var olan her şeyle bir saat (olsa da) oyalanırım” (Attâr, 1386, s. 89).

Benzer durum aşağıdaki rubaide de vardır. Bu rubaide Attâr’a göre kişi, özgür olmak, kendi benliğinden, iyi ve kötü olma durumundan kurtulmak istiyorsa, bâzâr-ı kalendere yani kalender-hâneye uğramasını önerir:

جواهی که ز خود برایگان باز رهی
فانی شوی و به یک زمان باز رهی
یک لحظه به باز قلندری بگذر
تا از بد و نیک دو جهان باز رهی

“Çekinmeden kendinden kurtulmak istersin, fani olursun ve bir anda kurtulursun. Bir kez olsun kalender-hâneye uğra ki, iki cihanda iyi ve kötüden kurtulasın” (Attâr, 1386, s. 294).

4.4. Kallâş ve Kalender

Kalenderî kavramlarından biri olan “kalleş” ve onun çokluk şekli olan “kallâş” kelimesi de fazla kullanılmıştır. Farklı zümreler tarafından kullanılan kalleş kelimesini, Attâr, taşıdığı olumsuz anlam doğrultusunda kalender kelimesine için de kullanmıştır. Kalleşlere ve kumar oynayanlara yüklenen anlam, kalender için de söz konusu olmuştur. Aynı durum “evbâş”lar için de geçerlidir. Attâr, toplum tarafından olumsuz yönleriyle tanınan hemen bütün zümreler içine, kalenderîleri de katmıştır. Kattığı bu zümre veya zümre fertlerini olumsuz yönleriyle değil de olumlu taraflarıyla ortaya koymaya çalışmıştır. Attâr, bu durumu aşağıdaki beytinde ifade etmiştir. Burada dikkat çeken önemli bir husus, Attâr’ın kalender kelimesini mekân olarak değil de bir topluluk veya topluluğun bir ferdi olarak kullanmasıdır:

کمز و قلاش و قلندر بیاش
در صف اوباش بر آور خروش

“Kumarbaz, kalleş ve kalender ol! Evsizlerin safında bulunduğunu haykır! (Attâr, 1386, s. 265; Sâmirî, 1389, s. II/336/).

Aşağıdaki beyitte de Attâr, kallâş ve kalenderi birlikte kullanmış, fakat kalender kelimesine mekân anlamı yüklemiştir. Kalleş kelimesine fert anlamı yükleyen Attâr, kalender kelimesini kalender-hâne gibi mekân bağlamında değerlendirmiştir. Attâr, kalender-hâne denilen bir yerde kalleşlerle oturduğunu ve tövbe bozduğunu söylemiştir:

دی در صف اوباش زمانی بنشستم
قلاش و قلندر شدم و تویه برستم

Dün, bir müddet evbâşlarla/ayak takımı ile oturdum. Kalleşler ile kalender-hânedeki bulundum/oldum ve tövbeden kurtuldum” (Sâmirî, 1389, s. II/338)

4.5. Zahitleri Kınama/Rint-Zahit Çekişmesi

Attâr, şiirlerinde Kalenderî şiirlerin tematiğinde yer alan zahitleri kınama/tariz, işleme duygusuna da yer vermiştir. Rint-Zahit çekişmesi vesilesiyle çokça kullanılan bu kavramlar, Senâ’î’nin gazellerinde yalancı ve sahte zahitlere saldırı olarak kendine yer bulmuş, hatta Attâr’ın Kalenderî gazellerinde de kullanılmıştır:

زاهد خلوت نشین را به یکی کوزه دُرد
اوقتان و خیزان از خانه به بازار کشیم

“Halvette oturan zahit (ile) bir şarap tortulu testiyle evden pazara düşse kalka içerek gidiyoruz” (Attâr, 1384, s. 504).

4.6. Dine ve Değerlerine Aldırış Etmeme

Her kalender gibi Attâr'da Kalenderî şiirin gereği olarak dine ve dini değerlere karşı hem lakayt davranmış hem de kurallarına aldırış etmemiştir.

چون رسید این چایگه عطار نه هست نه نیست
کفر و ایمانش نماند و مؤمن و کافر بسوخت

“Attâr, yokluk ve varlığın olmadığı bu yere varınca, orada iman ve küfür ~~de~~ kalmadı, mümin ile kâfir de bir oldu” (Attâr, 1384, s. 18).

Öyle ki sevgili, Attâr'ı kâfir olmaya davet ettiğinde, Attâr ona serkeşlik edip karşı koymadığı gibi hem dini hafife alıyor hem de dinin dışına çıkmaya razı oluyor. Bu ve buna benzer duyguların daha çok kâfir mazmunu doğrultusunda ele alınıp sürekli işlenmesi, Kalenderî söyleme oldukça uygun düşmektedir:

خمار و قلندر شو مست می دلبر شو
ور گفت که کافر شو هان تا نشوی سرکش

“Mahmur ve kalender ol! Şarap sarhoşu ol! Eğer sevgili, kâfir ol derse, sakın ha isyan etme” (Attâr, 1384, s. 192).

4.7. Riyâdan Kaçınma

Attâr, her kalender duyguları taşıyanlar gibi riyadan, ikiyüzlülükten, yalan ve dolandan incinmektedir. Klasik şiirde çokça işlenen bu duyguların temeli de melametten kaynaklanmaktadır (Sevimli, 2021, s. 37-38). Melametten gelen etkiyle Senâ'î ve sonrasında Attâr, bu olguları ve hisleri şiirlerinde yoğun kullanmıştır. Böylece Klasik şiirdeki rint-zahit çekişmesinin de temel dinamikleri oluşmuştur:

تا کی از تزویر باشم خودنمای
تا کی از پندار باشم خودپرست

“Ne zamana kadar bu gösterişle bu yalan dolanla (meşgul) olacağım. Ne zamana kadar zanla, kendini beğenmişlikle (meşgul) olacağım” (Attâr, 1384, s. 41).

4.8. Ar ve Namusa Özen Göstermeme

Kalender olgusunda; ad, şan, şöhret ve unvana rağbet edilmediği gibi ar ve namusa da özen gösterilmemiştir. Hatta bu durum, bu tür şiirlerde yoğun bir şekilde yer almıştır. Attâr da bu duyguya bigâne kalmamış ve bu anlayışa şiirlerinde oldukça fazla yer vermiştir. Çünkü kalenderlerde “ar ve namustan korkma” yoktur, utanma olmaz.

بس کم زنی استاد شد بی خانه و بنیاد شد
از نام و ننگ آزاد شد نیکست این بد نام م

4.9. Doğru Yoldan Sapma ve Günaha Girme

Attâr'ın, kalenderlikte çok kullanılan “tezâhür-i fisk ve fesâd” olgusuna rağbet gösterdiği ve onu şiirlerinde kullandığını görülmektedir. Nitekim kalenderliğin gereği olarak doğru yoldan uzaklaşıp günah yoluna girdiğini ve bu yolda bir öncü kişi olduğunu söylemiştir:

در فسق و قمار پیرو استادیم
در دیر مغان معنی بهنجاریم

“Doğru yoldan sapma ve haram kazanç elde etmede, yetkin olanların izinden gidenim. Ateşe tapanların tapınağında bir ateşperest (tarzı) tarzımdır” (Attâr, 1384, s. 499).

Benzer durum aşağıdaki beyitte de vardır. Attâr, açık bir şekilde fâsık yani bozucu olduğunu söylemiş ve ortada var olanı söylemenin bir mahsuru olmadığını ifade etmiştir:

نمی گویم که فاسق نیستم من
هر آن چیزی که می گویند هستم

“Ben, fâsık değilim diye söylemiyorum. Söylenen şey benim için mevcut” (Attâr, 1384, s. 393).

4.10. Hıristiyan Törelerini Kabul Etme

Kalenderî şiirlerde yer alan ve çok kullanılan Hıristiyan âdet ve geleneklerine yer verme olgusu, Attâr tarafından da kullanılmıştır. Senâ’î ile Fars tasavvuf şiirine giren bu olguların başında, zünnâr bağlama, kilise veya tapınak törelerini benimse gelmektedir. Attâr’da da bu durumu görmekteyiz:

از عشق تو من به دیر بنشستم
زُنارمغانه بر میان بر بستم

“Ben, senin aşkımdan dolayı ateşperestlerin tapınağında oturdum. Muğların zünnârımı belime bağladım” (Attâr, 1384, s. 389).

4.11. Ateşperest Töreleri Benimseme

Hıristiyan âdetlerinin yanında ateşe tapanların törelerini benimse de Kalenderî şiirlerde fazla rağbet görmüş ve işlenmiştir. Dine karşı itinasız bir tavır sergileyen şair, halkın nezdinde küfür sayılan ateşe tapanların yani muğların âdetlerine bağlanmayı öne çıkarır. Attâr, bir Kalenderî algısı olan her iki dünyada mescit yerine ateşperestlerin tapınak köşesini seçmiştir:

هر دو کون گوشهٔ دیری گزیده ام
زُنار چار کرده به بر در گرفته ام

“Her iki dünyada ateşe tapanların tapınak köşesini seçmişim. Dört zünnar bağlamış, iyiliğe başlamışım” (Attâr, 1384, s. 482).

Benzer durum aşağıdaki beyitte de görülmektedir. Attâr, Kalenderî söylemin değişmez unsuru olan zünnârı bağlamış, sarığı da meyhaneye rehin bırakmıştır:

زُنار چہار کردہ بر ہواہد بست
دستار بہ میخانہ گرو خواہد کرد

“Dört zünnârı bağlayacağım, sarığı meyhaneye rehin bırakacağım” (Attâr, 1386, s. 292).

Attâr, âşık olma bağlamında, aşkı uğruna dinini değiştireceğini ifşa etmekten bile çekinmemiştir:

در عشق تو دین خویش نو خواہم کرد
در ترسای گفت و شنو ہواہم کرد

“Senin aşkın için dinimi yeniden seçeceğim. Hıristiyanlık için konuşma yapacağım” (Attâr, 1386, s. 292).

Attâr, düşüncesini daha da ileri götürerek, bir Kalenderî söylemi olan muğların dinlerini seçme, dinin elden gitmesi gibi ifadeleri çekinmeden dile getirmiştir:

چون مرد دین نبودم کیش غغان گزیدم
دین رفت و بر میان جز زُنار می نبینم

“Din adamı olmadığım için muğların dinini seçtim. Din elden gitti ve ortada zünnardan başka (bir şey) görmüyorum” (Attâr, 1384, s. 479).

4.12. Toplum Âdetlerinin Tahribi

Kalenderî olgunun en önemli özelliği, toplumun benimseyip kabul ettiği değer yargı ve âdetlerini tahrip edip yıkma, belki de ortadan tamamen kaldırmaktır. Aslında bu bir karşı koyma durumu, her kalenderin yaptığı bir eylemdir. Bu tür davranış biçimi, Attâr’ın şiirlerinde de yer almıştır:

ما دُرد فروش ہر خراباتیم
نی زہدنامای ہر کراماتیم
با عادت و رسم نیست ما را کار
ما کی ز مقام رسم و عاداتیم
بر خاست ز ما حدیث ما و من
زیرا کہ نہ مرد این مقاماتیم

“Ben, her harabatta tortulu şarap satanım. Benim her cömertliğim, zahitliği göstermez. Bizim gelenek ve âdetler ile işimiz olmaz. Bizim için töre ve âdetler nasıl makamdan

sayılır! Ben ve biz sözünü bizden kaldır, zira bu makamlarımızda adam yok!” (Attâr, 1384, s. 474).

Attâr, toplumun değerlerini “hırka” metaforu ile de ifade etmiş, toplumda var olan âdetleri bir hırkaya benzeterek, bu âdet hırkasını baştan attığını söylemiştir. Aslında Attâr, yürüdüğü yolda kendisine engel olan her şeyi atmış ve yok etmiştir:

ما خرقة رسم از سر انداخته ایم
سر را بدَلِ خرقة در انداخته ایم
هر چیز که سدّ راه ما خواهد بود
گر خود همه جان است بر انداخته ایم

“Biz âdet hırkasını, baştan atmışız. Baş, hırkanın bedeli olarak atmışız. Bizim yolumuza engel olacak her şeyi, kendi canımız da olsa atmışız” (Attâr, 1386, s. 292).

Erken dönem Kalenderî şiirlerinde fazla yer almayan ve Senâ’î ile bu tarz şiirlere giren sevgili/maşûk olgusu, Attâr’da biraz daha net görünür olmuştur. Senâ’î’de çok açık olmayan sevgili unsuru, Attâr’ın şiirlerinde artık belirginleşmeye başlıyor ve açıkça zikrediliyor. Her ne kadar bu sevgilini cinsiyeti belli olmasa da büyük bir olasılıkla bu sevgili, genç bir kalenderdir:

من زاهد فوطه پوش چون دانم بود
چون یار مرا قلندری می خواهد

“Ben, kendimi sarık giyen zahit bilirim. Zira sevgili benim için Kalenderî (olmamı) istiyor” (Attâr, 1386, s. 393).

4.13. Kalender Gibi/Kalendersân

Attâr, kalender kelimesine “gibi” anlamına gelen -vâr, -sân” son eklerini getirerek, Kalender gibi, kalendere benzer, kalendere yakışacak tarzda anlamlar yükler ve anlamsal olarak kalender huylu, kalender âdetli ve kalender görünüşlü anlamlar kazanır:

چو مست عشق گشتی کوزه در دست
قلندروار بیرون شو به بازار

“Eldeki şarap testisi aşk sarhoşu olunca, kalender gibi çarşıya çık” (Attâr 1386a: 246).

قلّاش و قلندرسان رفتم به دَرِ جانان
حلقة بزدم گفتا نه مَرَدِ درمایى

“Sevgilinin kapısına kalleşlere ve kalendere yakışan tarzda gittim. Çaldım kapı tokmağını dedim: Para düşkününü değilim!

4.14. Durd-i Kalenderî

Attâr, çeşitli zümreler tarafından tüketilen ve geniş bir kullanım alanına sahip olan “durd-i Kalenderî” yani kalender topluluğunun içtiği tortulu şarap olgusuna da şiirlerinde yer vermiştir. Attâr, durd-i Kalenderî’yi, “derd” metaforu doğrultusunda kullanmış ve bu şarabı, kederleri unutturan bir unsur olarak görmüştür. Aslında kalenderler, tortulu şarabı, dert ve kederlerinden kurtulmak için değil, kalender olmanın bir gereği, ayyaşlığın bir göstergesi olmasından dolayı içmişlerdir:

زین دَرْدِ که جز غصهٔ جان می ندهد
جز دُرْدِ قلندری امان می ندهد
آن آه بصدق کز قلندر خیزد
در صومعه هیچ کس نشان می ندهد

“Can üzüntüsünden başka bir şey vermeyen bu derde, kalender-hânenin tortulu şarabından başka (hiçbir şey) güven vermez! Kalender-hâneden kalkan o dostluk ahı, hiç kimsenin ibadethanesinde gösterilmez!” (Attâr, 1386, s. 294).

4.15. Rind-i Kalenderî

Rind; temiz yaratılmış âşık, maşukun yolunda tüm değerleri bir kenara bırakan, ar, namus ve kişilik kaygısından arınmış, hayır ve şer olgusundan uzaklaşmış, riyâ ve ikiyüzlülükten nefret eden ve bu doğrultuda zahit ve sufîye en çok direnen, toplumsal âdet ve gelenekler ile işi olmayan, laubâli kimliğe bürünen, hem âşık hem sarhoş hem de lâ-yakıl/ne yaptığını bilmeyen biri ve benzeri özelliklere sahip bir kişilik (Sârimî, 1389, s. 32-33) olarak kullanıldığından, pek çok zümrenin söyleminde yer almıştır. Attâr bu kelimeyi, kalender olgusu içinde ve tüm topluluklarda kendisine yüklenen bağlam içerisinde kullanmıştır. Öyle görünüyor ki, tek başına bir kavram olan rint, muzafunileyh olduğu kelimenin sıfatı olarak kullanıldığında, o kişi veya o topluluğun bir özelliği olarak değer ve anlam kazanmaktadır. Aynı durum Attâr’da da vardır. Attâr, rint kelimesini, Kalenderî kelimesiyle birlikte kullanarak, Kalenderî zümresinin bir sıfatı olarak kelimeye anlam yüklemiştir: Bir mısra içerisinde “مست ملامتیم رند /biz Melamet sarhoşu, kalender-hâne rindiyiz” (Attâr, 1384, s. 508) diyen Attâr, kendini hem Melamî hem de kalender rint olarak görmüştür. Aşağıdaki beyitte de rind-i Kalenderî, aynı bağlam içerisinde kullanılmıştır:

زنهار به گرد من مگرد ای زاهد
کاین رند قلندر از نمازت ببرد

“Ey zahit! Sakın ha benim çevremde gezinip durma, çünkü kalender-hânedeki rind, senin namazını alıp götürür!” (Attâr, 1389, s. 294).

Benzer bir durum aşağıdaki rubaide de vardır. Attâr, “zahit-rind” ilişkisini, yukarıda çerçevesi çizilen bir birliktelik içerisinde ele almıştır. Buna göre; zahit, riyâkâr ve

ikiyüzlü olarak sahnede olacak ve ondan kurtulmak için rind olgusunu taşıyan birine gereksinim duyulacaktır. İşte tam bu noktada da Attâr, kalender zümresinden bir rinde seslenecek ve ona “rind-i Kalenderî” neredesin diyerek kendisinden yardım dileyecektir:

تا چند ز زاهد ریائی آخر
دُرد در کش که مرد مائی آخر
ما را جگر از زهد ریائی خون شد
ای رند قلندری کجائی آخر

“Peki, zahitte ne zamana kadar riyakârlık bulunacak. Artık bizim adamımızsın, tortulu şarap iç! Bizim ciğerimiz riyakâr zahitten dolayı kanlandı. Ey kalender mahallesindeki rind, artık neredesin?” (Attâr, 1389, s. 293).

4.16. Zahide Saldırı

Zahide saldırı, Kalenderi şiirin temel referanslarından. Bu olgu bu tarz şiirlerde oldukça yaygın kullanılmıştır. Hâfız da çeşitli vesilelerle bu duyguya fazlaca yer vermiştir. Bir beytinde zahidin gururundan bahseder, gururu yüzünden esenlik yolunu bulamadan gittiğini söylerken, rindlerin ise niyaz yoluna/râh-ı niyaza girdikleri için cennet yoluna gittiğini (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. g. 84/b. 6) söylemiştir. Böylece samimi gördüğü ve dürüst algıladığı rindin cennet yoluna girdiğini, zahit ise riyaya bulaştığından bu yoldan mahrum kaldığını söylemek istemiştir. Ayrıca başka bir beyitte; zahidin yanında sufi ve vâizlerin ikiyüzlü oluşlarını ifade etmiş ve vaizin mihrap ve minberde söyledikleri ile bunların dışında tek başına kaldığında başka işlerle uğraştığını ve ikiyüzlü davranış biçimi sergilediğini söylemiştir (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. g. 199/b. 1). Hâfız, her fırsatta zahitlere çatmaktadır. Rind-zahit bağlamında yaratılışları temiz olan rindlerin perde arkasındaki sırları bildikler için perde gerisindeki sırları sarhoş zahitlere sormak gerektiği düşüncesindedir. Bu sırlara zahitlerin vakif olmadıklarını söylerken de zahitlerde bu halin bulunmadığını ileri sürmüştür (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. g. 7/b. 2). Hâfız’ın saldırılarına sufiler de muhatap olmuştur. O, “sufî gel, kadehin aynasını temizle. Gel de kırmızı renkli şarabın saflığını gör; neşesini, vermiş olduğu zevki seyret” diye sufiye seslenmiştir (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. g. 7/b. 1).

4.17. Sarhoşluk/Şarap içme

Kalender ve rind olmakla övünen Hâfız’ın şiirlerinde şarap içme, kendinden geçme, sarhoş ve mest olma hâli oldukça yaygın bir şekilde yer alır. Bu durum, aynı zamanda Kalenderi şiirin vazgeçilmez bir unsurudur. Hâfız’ın şaraba olan düşkünlüğü daha ilk bakışta kendini gösterir. Çünkü onun ilk gazeli : “الا يا ايها الساقى ادر كاسا و ناولها/ Saki kadehi döndür, herkese sun!” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. g. 1/b. 1) diye başlıyor. Her fırsatta sakiye seslenen Hâfız ondan defalarca şarap istemiştir: “Saki, kalk, kadehi doldur, sun! Dünya

gaminın başına toprak saç! Ey saki, şarap kadehini elime ver de bu gök renkli hırkayı üstümden atayım” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. g. 7-8/b. 1, 2). Hâfız, sarhoşluğun kötü bir şöret olduğunu bildiği halde, bu durumu dikkate almaz ve sarhoş hâlini devam ettirir. Çünkü o, şanı, şöhreti istememektedir. O, insanı aldatan nefsin gurur yelinden kurtulmak için şarap içip sarhoş olmak arzusundadır:

گرچه بدنامیست نزد عاقلان
ما نمی خواهیم تنگ و نام را
باده در ده چند از این باد غرور
خاک بر سر بفس نا فرجام

“Her ne kadar sarhoşluk akıllılara göre kötü adlı olmasa da, biz, şanı ve şöhreti istemiyoruz. Şarap sun! Ne zamana kadar süreceksin bu gurur yeli? Toprak (yağsın) aldatan nefsin başına!” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s. 10).

4.18. Riyadan sakınma

Kalenderi olgunun temelini yerleşen riyadan sakınma kavramı, bu olgunun uç noktası konumundaki Hâfız’da önemli yer tutmaktadır. Şaire göre şarap içme ile yabancıardan gizli yüzlerce günah, riya ile yapılan ibadetten daha iyidir. Beyitten de anlaşılacağı gibi bu olgu, kalenderiler için oldukça dile getirilen bir duygudur:

می خور که صد گناه زاغیبار در حجاب
بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند

“Şarap iç! Yabancıardan/insanlardan gizli yüz günah, riya ile edilen bir ibadetten daha iyidir” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s.199).

Hâfız’ın gönlü ikiyüzlülükten çok sıkılmış, bunalmıştır. Çareyi meyhane kapısına bayrak asmakta görür. Şairin bir riya’yı, “kilim altında davul çalma” deyimini kullanarak ifade etmesi oldukça orijinaldir:

دلم گرفتم ز سالوس و طبلل زیر گلیم
به آنکه بر در میخانه بر کشم علمی

“Gönlüm ikiyüzlülükten ve kilim altında davul çalmadan sıkıldı. Öyle ki meyhane kapısına bayrak çekeyim” (Hâfız-ı Şîrâzî, 1385, s.473).

Sonuç

Kalenderiler, felsefelerini ve bağlandıkları fikrî yapıyı Horasan’da IX. asırda doğan Melametten almışlardır. Melamet, onların yaşam felsefelerini biçimlendirdiği gibi, Kalenderi edebiyata da büyük katkı sağlamıştır. Fars şiirinde bu edebiyatın çok zengin söylemine ve terminolojisine rastlanmaktadır. Bu bağlamda makalede Kalenderi

edebiyata ve söyleme önemli katkıları olan şairlerin şiirlerinden hareket edilerek, bu zengin kavram dünyası açığa kavuşturulmuştur. Böylece şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Kalenderi edebiyatının temeli Fars coğrafyasında atılmıştır. Başlangıçta ism-i mekân olarak evsiz, başıboş lakayt kimselerin toplandığı, meyhane, kilise gibi mekânlar anlamında kullanılırken, daha sonraları bu tür kimselerin niteliği olarak mana kazanmıştır.

İlk örnekleri Ebu Sâid Ebu'l-Hayr ile Baba Tâhir Hamedânî'nin şiirlerinde görülür. Ebu Sâid, kalenderhanede konaklayan kimse olarak ele aldığı terimi, Şeyh Yusuf Âmirî, küfr-iman tezdâdı ile; Baba Tâhir ise yine bir mekân olarak ele alıp işlemişlerdir. Bu kullanım uzun dönem devam etmiştir. Başka bir ifadeyle bu şairlerin dillendirdiği kalender kavramı; âşık ve kalleş, yani dünyayı umursamayan kişi olma, zahit ve sahte dindarlara karşı reaksiyon gösterme olarak, Kalenderi tipi ifade eden en önemli söylemlerinden olmuşlardır. Özellikle Baba Tâhir'in söylemleri, Kalenderin yaşam felsefesinin temel numunelerini ifşa etmişlerdir.

Muizzi gibi şairlerce, varoluşları eylem ve söylemleriyle dillendiren Kalenderiler, Senâî ile şiirindeki asıl kullanımına, şiirsel mecrasına ulaşmıştır. Senâî, kendinden önceki Kalenderi söylemlerinin birleştiricisi, irfani şiirin Kalenderi olgularının başlatıcısı olmuştur. Başka bir ifadeyle Fars irfanî şiirde Kalenderi algısı Senâî ile başlamıştır. O, bir tortu içen külhan müdavimi olarak yaşantısıyla da Kalenderi âşık tipinin niteliklerini çizmiştir. Onun Melamet bağlamında ham sofuya yönelttiği tepkisel söylemlerle beliren Kalenderi algıları, şiirindeki rint-zahit temelli mücadelenin de temel göstergelerinden olur.

Senâî sonrası Enverî, Hakanî, Attar ve Fahreddin-i Irakî gibi şairler kalenderi söylemi geliştirirler. Senâî ardılı Attar ise bu olguyu çokça ve başarıyla işleyerek, Kalenderi söylemin asıl kurucusu rolünü üstlenir. Klasik şiire giren şarap içme, rintlik, harabat vb. pek çok kalenderi kavram, onun şiirleriyle asıl mecrasına oturur. Irâkî de bu doğrultuda gider. Bunlar Fars şiirinde Kalenderi edebiyata eklenir ve bu literatürü zenginleştirme rolü üstlenir.

Şiirindeki Kalenderi izleri tespit etmek zor olsa da Hâfız, kalenderi şiirin zirvesi olur. Onun söylemi ve tarzı da bu şiirlerle çok uyumludur. O, meyhanede şaraba hırkasını veren bir âşık rolüyle, şaraba övgüler düzerek, pir-i mugânın manastırında müdavim olarak zahide çatmış ve bu tür duyguları yoğun olarak şiirlerinde kalenderi algılar olarak işlemiştir. Bunlar bir "kalenderiyat", yani kalenderi mecmuası hükmü taşır. Bunlarda Melametten kaynaklanan tüm kalenderi hissiyatı ve yaşam felsefesini bulabiliriz.

Kalenderi söylemde Fars şiirinde işlenen ve şiirine yansıyan zengin bir terminoloji vardır. Senâî'nin başlattığı çizgi ile birlikte bazı temel kalenderi kavramları da bu şiirde yoğun olarak kullanılmıştır. Bunlar ayyaşlık, harabata yönelme, bâzâr-ı kalenderî,

kallaş ve kalender, zahitleri kınama/rint-zahit çekişmesi, riyaadan kaçınma, ar ve namusa özen göstermeme, doğru yoldan sapma ve günaha girme, toplum âdetlerinin tahribi, kalender gibi/kalendersân, durd-i Kalenderi, rind-i Kalenderi, zahide saldırı, sarhoşluk/şarap içme, riyaadan sakınma gibi temel şiirsel numunelerdir. Bunlar şiirindeki derbeder âşık tipinin de önemli niteliklerindedir. Bu nitelikler kalenderlik olgusu bağlamında pek çok şiirde ele alınmış, zengin bir Klasik terminoloji vücuda getirmiştir. Bu terminolojinin her karesinde Melamete bağlanmış kalender âşığı görmek mümkündür.

Divan şiirinde çoklukla işlenen Kalenderi algısı, şaraba müptelalıkla riya kirinden arınarak meyhaneye ya da muğların manastırına sığınma hissiyatının derbeder âşıklık ile buluştuğu çizgide belirgindir. Bu çizgide Attar, ilk kez Senâî'de bulunmayan Kalender sevgili terimini sistemleştirir. Bu sistem, melamete ile Kalenderilik'i birleştiren edebi eşikte durur. Fars şiirinde şarap, rint-zahit çekişmesi, riyaadan arınma, tortu içen sefil bir âşık rolüne bürünme, toplum âdetlerini hiçe sayma, kallaş ve kalender kisvesiyle dolaşma, mekânsızlık özlemi içerisinde yaşama gibi irfani olguları barındırır. Makale ile bu zengin terminoloji Fars şiiri temelinde gözler önüne serilmiştir.

Makalede Kalenderi kavram ve olgusunun tarihsel çerçevesi, zengin mana evreni detaylı olarak belirlenmiştir. Zengin ve geniş bir edebi terim ve kavramlar dünyası ile şiirindeki Melameti-Kalenderi söylemin kökenlerine dair tespitlerde bulunulmuştur. Fars şiiri temelli ele alınan bu orijinal tespitlerin şiirine önemli katkıları olacağı aşikârdır.

Kaynaklar

- Attâr, N. (1384 hş.). *Divân* (nşr. Takî-yi Tafazzulî). İntişârât-ı İlmî Ferhengî.
- Attâr, N. (1386 hş.). *Muhtâr-nâme* (nşr. Şefî'i Kedkenî). İntişârât-ı Suhan.
- Attâr, N. (1386a hş.). *Divân* (nşr. Sa'îd-i Nefîsî). İntişârât-ı Kitâb-ı Âbân.
- Azamat, N. (2004). "Melamet". *İslam Ansiklopedisi*. C.29, TDV Yayınları, s. 24-25.
- Azamat, N. (2004). "Kalenderiler". *İslam Ansiklopedisi*. C.29, TDV Yayınları, s. 24-25.
- Bâbâ Tâhir Hemedânî (1311 hş.). *Divân-ı Kâmil Bâbâ Tâhir*. Matba'a-yı Ârmâgân.
- Bolat, A. (2003). *Melâmetîlik / bir tasavvuf okulu olarak*. İnsan Yayınları.
- Burhân, M. T. (1393 hş.). *Burhân-ı Kâtî* (nşr. Muhammed Mu'în). İntişârât-ı Emîr Kebîr.
- Devletşâh-ı Semerkandî (1382). *Tezkiretü'ş-şua'râ* (nşr. Edward G. Browne). İntişârât-ı Esâtir.
- Dihgân, A. S. (1394). *Ez-Kalender-i Attâr Tâ Rind-i Hâfız*.
- Ebû Sa'îd Ebû'l-Hayr (1350 hş.). *Suhânân-ı manzum-ı Ebû Sa'îd Ebû'l-Hayr* (nşr. Sa'îd-i Nefîsî). İntişârât-ı Kitâb-hâne-i Senâî.
- Dihhodâ, A. E. (1381 hş.). *Lugat-Nâme*. İntişârât-ı Emîr Kebîr.
- Efşârî, M. A. H. (1374 hş.). *Âyîn-i Kalenderi*. İntişârât-ı Firâvân.
- Erçavuş, D. (2020). Senâî-yi Gaznevî'nin Gazellerinin Tasavvufî Açından İncelenmesi. (Yayınlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esed-i Tûsî (1365 hş.). *Lugat-ı Furs* (nşr. Fethullah Müctebâyî-Ali Eşref Sâdıkî). İntişârât-ı Hârzemî.
- Enverî (1376 hş.). *Divân-ı Enverî* (nşr. Muhammed Takî Müderris Radavî). İntişârât-ı İlmî ve Ferhengî.
- Enverî, H. (1381 hş.). *Ferheng-i buzorg-ı suhen*. İntişârât-ı Suhen.
- Gevherîn, S. S. (1388 hş.). *Şerh-i ıstîlâhât-ı tasavvuf*. İntişârât-ı Zevvâr.
- Hâkânî-yi Şîrvânî (1378 hş.). *Divân-ı Hâkânî-yi Şîrvânî* (nşr. Ziyâu'd-dîn Seccâdî). İntişârât-ı Zevvâr.
- Hâtib, M. (1953), *Fustâtu'l-Adâle Fî Kavâidi's-Saltana* (nşr. Osman Turan). TTK Yayınları.
- Hemedânî, A. (1370 hş.). *Temhîdât* (nşr. Afif Useyrân). İntişârât-ı Menûçehrî.

- Hidâyet, R. (1316 hş.). *Riyâzu'l-Ârifîn*.
- Irâkî, F. (1372 hş.). *Mecmû'a-i âsâr-ı Fahrüddîn-i Irâkî* (nşr. Nesrîn Muhteşem Huzâî). İntişârât-ı Zevvâr.
- Kâşânî, İ. (1367 hş.). *Misbâhu'l-hidâye ve miftâhu'l-kifâye*.
- Kedkenî, M. Ş. (1386). *Kalenderiyye der târîh*. İntişârât-ı Suhen.
- Muhammediyân, A. & Fâtıma, B. (1394 hş.). Ber-resî-yi mezâmîn-i kalenderi der-gazaliyât-ı Attâr ve Hâfız. *Pezûhişhâ-yı Zebân ve Edebiyât-ı Fârsî*, Behmen (8).
- Mu'în, M. (1360 hş.). *Ferheng-i Fârsî*. İntişârât-ı Emîr Kebîr.
- Mu'izzî (13393). *Kulliyât-i Dîvân-i Emîr Mu'izzî-i Nişâbûrî* (nşr. Muhammed Rızâ Kanberî). İntişârât-ı Zevvâr.
- Murtezavî, M. (1365 hş.). *Mekteb-i Hâfız*. İntişârât-ı Tûs.
- Mü'ezzinî, A. A. (1395 hş.). Berresî-yi kalenderiyât-ı Senâî ez lihâz-i muhtevâ. *Faslnâme-i Tehassus-ı Tahlîl ve Nakd-ı Mutûn-ı Zebân ve Edebiyât-ı Farsî*, 29.
- Nefisi, A. E. (1355 hş.). *Ferheng-i Nefisi*, İntişârât-ı Hayyâm.
- Ocak, A. (1992). *Osmanlı imparatorluğunda marjinal sûfilik Kalenderiler*. TTK Yayınları.
- Pâdşâh, M. (1362 hş.). *Ânenîrâc ferheng-i Câmi'-i Fârsî*. İntişârât-ı Hayyâm.
- Pindârî, Y. (1385 hş.). *Hekîm Senâî ve kazelhâ-yı kalenderâne şûrîde-yi der Gazne endîşehâ ve âsâr-ı Hekîm Senâî*. (nşr. Muhammed Futûhî-Alî Asgar Muhammed Hânî). İntişârât-ı Suhen.
- Râmpûrî, G. M. (1363 hş.). *Gıyâsu'l-lugât* (nşr. Mansûr Servet). İntişârât-ı Emîr Kebîr.
- Reşîdî, A. T. (trs.). *Ferheng-i Reşîdî* (nşr. Muhammed Abbâsî). Çâp-ı Rengîn.
- Ritter, H. (1379 hş.). *Deryâ-yı cân* (trc. Mihr Âfâk Bâybûrdî). İntişârât-ı Beyne'l-Mileli el-Hidâ.
- Sa'id, C. B. (1384). *Âyîn-i Kalenderân*. İntişârât-ı Dânişgâh-ı Kirmân Şehîd Bâhener.
- Sârimî, S. (1389 hş.). Mustelehât-ı irfânî ve mefâhîm-i ber-ceste der zebân-ı Attâr. *İntişârât-ı Pezûhişgâh-ı Ulûm u Mutâlâ'ât-ı Ferhengî*.
- Senâî-yi Gaznevî (1385 hş.). *Dîvân-ı hekîm Ebû'l-mecd Mecdûd b. Âdem Senâî-yi Gaznevî* (neş. Müderris-i Radavî). İntişârât-ı Senâyî.
- Sevimli, E. (2020). 16. yüzyıl klasik Türk şiirinde Kalenderi algısı. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (SBARD)*, 35/1, s.31-66.

- Sevimli, E. (2021). *Rafine bir Hak âşıklığının edebî seyri klasik şiirde Melamet düşüncesi ve Melamilik*. Gece Kitaplığı.
- Sühreverdî, Ö. Ş. (1966). *Kitâbu avârifi'l-ma'ârif*. Dâru'l-Kitâbi'l-Arâbî.
- Zerrînkûb, A. (1363 hş.). *Custucû der tasavvuf-ı İran*. İntişârât-ı Emîr Kebîr.
- Zerkânî, S. M. (1385 hş.). *Senâ'î ve sünnet-i gazel-i irfânî-şûrîde-yi der gazne endîşehâ ve âsâr-ı Hekîm Senâ'î*, (nşr.Muhammed Futûhî-Alî Asğar Muhammed Hânî). İntişârât-ı Suhen.

- Etik Kurul İzni** Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.
- Çatışma Beyanı** Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.
- Destek ve Teşekkür** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Nusret GEDİK

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi
nusret.gedik@marmara.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-5105-7854>

Klasik Türk Şiirinde Nilüfer

Nymphaea in Classical Turkish Poetry

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 31.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 22.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Gedik, N. (2022). Klasik Türk Şiirinde Nilüfer. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 69-98.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1169028>

Gedik, N. (2022). *Nymphaea in Classical Turkish Poetry*. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 69-98. <https://doi.org/10.34083/akaded.1169028>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Klasik Türk şiirinde gül ve lâle kadar olmasa da beyitlere konu olan çiçeklerin başında gelen nilüfer genellikle âşığın aşk çilesinden solmuş sararmış sarı yüzü vasfında karşımıza çıkar. Lakin yine de divan şairinin tahayyülünde daha pek çok teşbihe de söz konusu olmuş latif bir çiçek olan nilüfer bazen âşığın bizatihi kendisidir. Âşık, gözyaşı denizinde bir nilüferken bu güzel çiçek kimi zaman da sevgilinin bir gösterenidir. Sevgiliye yaraşır hil'at, zerrîn düğmeler, taktığı tülbent nilüferin bu bağlamda benzeyenleridir. Mavi veyahut mor nilüferin semâ ile ilişkisi de şekil ve renk yönüyle şairlerin tahayyülünde sayısız beyitlere vesile olmuştur. Şifalı bir bitki olarak şerbeti de yapılan nilüfer kimi beyitlerde ise bu yönüyle ele alınır. Klasik şairlerin hayal dünyasında çok çeşitli benzetmelere konu olan nilüferin tespit edildiği üzere en çok beyitlerde rastlanan çeşidi ise Latince olarak çiçeğin ismini de taşıyan nymphaea, yani sarı nilüferdir. Sarı nilüferi, mavi/mor nilüfer izlerken beyaz ve kırmızı nilüfer de edebî metinlere farklı beyitlerde aksetmiştir. Çalışmada nilüferin bir gelenek edebiyatı olan klasik Türk şiirindeki aksi ele alınarak bu güzel çiçeğin şairlerin hayal dünyalarında ne şekilde yer aldığı incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Çiçek, Nilüfer.

Abstract

Although not as much as roses and tulips in classical Turkish poetry, the nymphaea comes first among the flowers that are the subject of couplets. it usually appears as the lover's yellow face, which has faded from the suffering of love. While in the imagination of the classical poet, the nymphaea is sometimes a sign of the lover himself who is captured in the tears of love, it can also represent the loved one. Some ornaments on the lover are similar to the lotus in this context, for example, the hil'at, the zerrîn buttons, the cheesecloth he wears. The relationship of the blue or purple nymphaea with the sky has also been instrumental in numerous couplets in the imaginations of the poets in terms of shape and color. The nymphaea, which is also made as a sherbet as a medicinal herb, is dealt with in this aspect in some couplets. The most common type of nymphaea, which is the subject of many comparisons in the imagination of classical poets, is the nymphaea, that is, the yellow lotus, which also bears the name of the flower in Latin. While the yellow nymphaea is followed by the blue/purple nymphaea, the white nymphaea and red nymphaea are also reflected in the literary texts in different couplets. In this study, the status of the nymphaea in classical Turkish poetry, which is a tradition literature, will be discussed and it will be tried to examine how this precious flower takes place in the imagination of poets.

Keywords: Classical Turkish Literature, Flower, Nymphaea.

Giriş

*Hemân ağlayı geldüm 'âleme ağlayı gitdüm ben
San ol nilüferüm kim suda bitdüm suda yitdüm ben*

Rehâyi

Çiçekler, hemen bütün kültürlerde olduğu gibi Türk kültüründe de güzelliğin, letafetin, duruluk ve temizliğin simgesi olarak medeniyetin her unsurunda karşımıza çıkmaktadır. Türk kültürünün önemli bir parçası olan edebiyat ve özellikle klasik Türk edebiyatı sahasındaki edebî metinlerde de çiçekler hemen bütün çeşitleri ve özellikleriyle eserlerde kendilerine yer edinmiştir.

Tarih sahnesine konar-göçer bir kavim olarak ortaya çıkan Türklerin Uygurlar döneminden itibaren yerleşik hayata geçmeye başlamalarıyla birlikte kültür ve medeniyetlerinde belirgin değişim ve gelişimler olmuştur. Lakin bu değişim ve gelişimlerin en önemlileri Türklerin İslâm'ı kabul etmesi ve bu dinin medeniyet dairesine girmesiyle birlikte yaşanmıştır. Karahanlılar devrinden itibaren kitleler hâlinde Müslüman olmaya başlayan Türklerde yerleşik hayatın getirilerinden birisi olarak çevrenin güzelleştirilmesi, salt fayda esasından uzak mimari eserler, estetik amaç taşıyan gelenek ve alışkanlıklar da iyice görülmeye başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak tabiatta bulunan güzelliklerin en belirginini olan çiçekler de kültürün her alanında kendine daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Mimariden el sanatlarına, edebî metinlerden örf ve âdetlerin etkisinde gelişen ürünlere kadar pek çok farklı alanda tabiatta yer alan çiçekler insan elinden çıkan bu ürünlerin ana temas noktaları hâline gelmiştir.

Türk edebiyatının çok önemli bir parçasını oluşturan klasik Türk edebiyatı ise metinlerinde çiçeklere ayrı bir önem atfetmiştir. Klasik Türk şairi ve edibi, başta gül ve lüle olmak üzere sümbül, nergis, nilüfer, zambak, yasemen vs. çiçeklerin her birini farklı özellik ve güzellikleriyle metinlerine taşımayı bilmiş hatta onlara istiareler aracılığı ile çok farklı anlamlar dahi yüklemiştir. Ehline malum olduğu üzere klasik Türk edebiyatı metinlerinde geçen "gül" kelimesi sadece bir çiçeği karşılamamış, başta Hz. Peygamber olmak üzere sevgilinin yanağı, yüzü, dudağı vb. gibi istiareler aracılığı ile pek çok farklı anlamı karşılar hâle gelmiştir. Çiçekler özelinde bunun örneklerini daha da çoğaltmak pek kolay bir iş olacaktır. Çiçeklerin Osmanlı kültür hayatı ve toplumunda edindiği yer ve işlevleri bu makalenin konusu değildir. Bu konuda her biri birbirinden değerli çalışmalar bu güne kadar yapılmıştır ve bu konu çeşitli vecheleriyle araştırılmaya da devam etmektedir.

Klasik Türk edebiyatında başta gül¹ olmak üzere lâle,² sümbül,³ zambak,⁴ karanfil,⁵ menekşe,⁶ erguvan⁷ unsurları bugüne kadar şairler özelinde veyahut genel mahiyette ilmî araştırmalara konu olmuştur. Hatta başta mezkûr çiçekler olmak üzere başka bazı şifalı bitkiler de klasik metinler ekseninde incelenmiştir.⁸ Nilüfer ise bu güne kadar üzerinde durulmamış bir unsur olarak hâlâ varlığını korumaktadır. “Divan Şiirinde Nilüferin Kozmik Serüveni” adlı çalışması ile Ziya Avşar ve Ayşe Cengiz, nilüfere astronomik açıdan yaklaşmış ve bazı şairlerin beyitlerindeki nilüfer-gök unsurları teşbihlerini irdelemiştir. Bizim çalışmamız ise tabiatın bu güzide çiçeği hakkında bilgi vermek ve ardından bu güzel çiçeğin bir bütün olarak klasik metinlere nasıl yansıdığını ortaya koymak şeklinde olacaktır. Kısacası XIV. metinlerinden başlamak üzere klasik Türk şiirinin hemen son örneklerine kadar yapılan kapsamlı tarama sonucunda bir gelenek edebiyatı olan klasik Türk edebiyatında nilüferin edebiyattaki anlam dairesini bir bütün olarak ortaya koymak çalışmanın ana hedefidir.

Nilüferin Anlamı, Rengi ve Özellikleri

Türkçe nilüfer sözcüğü Farsça “nilüfer” sözcüğünden gelmektedir. Farsçada nilû-berg, nilûpar, nilûpal, nilûfal (Steingass, s. 1444) olarak da geçen bu çiçek, gul-i âb-zâd, gul-i zindegî, gul-i âferîniş, hayat çiçeği, suda biten çiçek, su gülü, yaratılış çiçeği nilüfer-i âbî adıyla da bilinir (Yıldırım, 2008, s. 533). Mütercim Âsım Efendi’nin kaydettiğine göre nilüfer, güneş doğarken suda ortaya çıkıp açılan ve batışında tekrar suda kaybolan bir çiçektir (Âsım Efendi, 2000, s. 562).

Türk Dil Kurumu’nun *Güncel Türkçe Sözlüğü*’nde “Nilüfergillerden, yaprakları yuvarlak ve geniş, çiçekleri beyaz, sarı, mavi, pembe renkte, durgun sularda veya havuzlarda yetişen bir su bitkisi (nymphaea)” olarak tanımlanan nilüfer bitkisi çoğunlukla lotus çiçeği ile karıştırılan bir su bitkisidir. Nymphaea Latince sarı anlamına gelen bir sözcüktür ve nilüferin yaygın rengine işaretlerle bu isim verilmiştir. Bitkiler âleminin Magnoliophyta (Kapalı tohumlular) bölümünde Magnoliopsida (İki çanaklılar) sınıfından Nymphaeaceae (Nilüfergiller) familyasına ait olan Nymphaea yani nilüfer; rengi, kokusu, yetiştiği ortam, üzerinde herhangi bir kiri barındırmaması

¹ Bazıları için bkz. Ayvazoğlu, 2020; Bayram, 2007; Erdoğan ve Akgül, 2014; Kalkandelen, 2008; Çukurlu, 2019.

² Bazıları için bkz. Kartal, 1998; Ayvazoğlu, 2003; Ayverdi, 2006; Uçan Eke, 2021; Önal, 2009.

³ Bazıları için bkz. Tansuğ, 1998; Karaman, 2012.

⁴ Bkz. Demir, 2021.

⁵ Bkz. Sona, 2015.

⁶ Bkz. Çelebioğlu, 2016; Yıldız, 2017.

⁷ Bkz. Demirel, 2009.

⁸ Bkz. Kaya, 2015.

gibi özelliklerinden dolayı diğer çiçeklerden ayrılan, yetiştirmesi de oldukça zor olan bir bitkidir. Anavatanı olarak Kuzey Afrika, Hint coğrafyası gibi yerler zikredilmesine rağmen 50'den farklı türü bulunduğu için geniş bir coğrafyada geçmiş 100 milyon yıl öncesine tarihlenen bir bitki olan nilüfer genellikle lotus çiçeği ile karıştırılır. Nilüferler lotuslara göre daha kısa olup çiçeği su üzerinde açan bir bitkidir. Lotusların boyu 3 metreye kadar ulaşabilmekte ve çiçekleri su yüzeyinden biraz daha uzakta açmaktadır. Lotuslar, nilüferden çok daha geniş olup ortalama bir lotus çiçeğini 25-35 cm çapa ulaşması şaşırtıcı olmayan bir durumdur. Ayrıca lotuslar Nelumbonaceae familyasına bağlı bir bitki çeşidiyken nilüfer bahsedildiği üzere Nymphaeaceae familyasına bağlıdır. Lakin bu ayrımın tarihî metinlerde -hatta inanışlarda- yer almadığını lotus/nilüferin aynı bitki olarak görüldüğünü belirtmek yerinde olacaktır.

Nilüfer, durgun sularda yetişir. Sarı, beyaz, mavi ve kırmızı renkli türleri bulunan bu nadide çiçek farklı coğrafyalarda farklı renkleriyle ön plana çıkmıştır. Tarih boyunca duruluğu, güzelliği yanında tababette de istifade edilen bir bitki olmuştur. Şöyle ki sarı nilüfer çiçeğinin afrodizyak, beyaz nilüfer çiçeğinin ise sakinleştirici ve uyuşturucu etkisi bulunur (Baytop, 1994, s. 374). Ayrıca kokusu ve yapraklarından demlenen çayının uyumayı kolaylaştırıcı etkisi bilinmektedir (Yıldırım, 2008, s. 533). Hâl böyle olunca insanoglunun çeşitli devirlerinde ilaç yapımı ve ferahlatıcı şurup vb. gibi şifai özellikleriyle de kullanılan bir çiçek olmuştur. Mesela çiçeklerinden yapılan çayın idrar söktürücü, kanamayı durdurucu ve ferahlatıcı bir etkisi vardır. Lakin özel üretim alanları hariç doğadan nilüfer çiçeği toplamak yasaktır. 2847 Sayılı Çevre Kanunu'na göre nilüfer koparmanın 2022 yılı itibariyle 219.186 TL cezası bulunmaktadır. İçeriğinde A, B2, B1, B6, B5, B9, B3 vitaminleri; potasyum, kalsiyum, fosfor, magnezyum, demir, sodyum; çinko, bakır, manganez bulunan nilüfer çiçeği doğal bir şifa deposudur ve ancak ticari amaçlı özel ekim alanlarından elde edilebilmektedir.

Mitoloji ve Çeşitli İnanışlarda Nilüfer

Yukarıda nilüfer ve lotus çiçeği ayrımından bahsederken bu çiçeklerin tarih boyunca aynı tür olarak değerlendirildiğinden bahsedilmişti. Modern bilime ait olan bu ayrım tarihî metinler ile mitoloji ve dinî inanışlarda ise bir ayrıma tabi değildir. Hâliyle bizim burada “nilüfer” olarak adlandıracağımız çiçek etrafında gelişen inanış ve kültürel kimi unsurlar “lotus” çiçeğini de kapsayacak olup kaynaklarda yer alan bilgiler dahilinde tam aksi de geçerli olacaktır.

Bir suçiçeği olan nilüfer, tabiatı gereği sulak alanlarda yetişmiş ve burada yaşayan insanlara ilham kaynağı olmuş bir bitkidir. Özellikle Nil sebebiyle Mısır, Ganj ırmağı sebebiyle de Hint kültüründe önemli bir yeri olan nilüfer, eski Mısır kültüründe

yeniden doğuşun simgesidir. Mısır yaratılış mitinde zamanın başlangıcında ilk yaratılan suda devasa bir nilüfer çiçeğinin olduğu ve sabah ilk güneşin bu çiçeğin ortasından doğduğu aktarılmaktadır (Wilkinson, 2010, s. 87). Mısır kültüründe çok önemli olan bahçelerde yer alan nilüferler, gündelik yaşamda estetik bir unsur olduğu kadar Mısırlılarca duvar resimlerinde, pişmiş toprak eserlerde, mimaride bir simge olarak kendine hayli yer bulmuştur. Bir örnek olarak nilüfer motifi Mısır mezar taşlarını süsleyen motiflerin başında gelmektedir (Özçalık, 2017, s. 24). Bunun sebebiyse nilüferin ölüm ve yeniden doğuş simgesi olarak vasfedilmesidir.

Hint alt kıtasında da oldukça önemli bir unsur olan nilüfer, Budizm inancında tanrısal bir semboldür. Nilüfer, manevi aydınlanmanın anahtarıdır. Özellikle kendini temizleyen bir çiçek olması ve Budizmde de temizliğin önemi sebebiyle Buda ile ilişkilendirilir. (Özçalık, 2017, s. 23). *Çin Simgeleri Sözlüğü*'nde Eberhard nilüfer için “*Lotus, çamurlu bulanık sulardan çıkmakla birlikte çiçekleri ve yaprakları temiz ve parlaktır. İçi boş, dış tarafı diktir; dalları yoktur, ancak tatlı bir kokusu vardır; saflığın simgesidir. Budizm’de lotusun meyvesi, çiçeğiyle sapı geçmişi, bugünü ve geleceği simgeler. Lotusun Budizm’deki anlamı çiçeğin rengine göre değişmektedir. Kırmızı lotus kalbi, sevgiyi, merhameti temsil etmekte; mavi lotus bilgiyi ve bilgeliği temsil etmekte; beyaz lotus maneviyatı, saflığı, huzuru; pembe lotus ise aydınlanmayı, maneviyatı temsil etmektedir*” şeklinde açıklama yapar. (Eberhard, 2000, s. 200).

Nilüfer, Çin folklor ve kültürünün ise neredeyse en önemli bitkisidir. Budizm etkisi dahilinde olduğu düşünülen bu durum etrafında nilüfer; saflığı, bilgeliği, ahenk ve ruhsal aydınlanmayı simgeleyen bir bitkidir (Eberhard, 2000, s. 200). Çin kültüründe bahçe sanatında suya çok önem verilmiştir. Lotus gibi benzeri su bitkileriyle su görüntülerini bezemek, Çin bahçe sanatında oldukça önemlidir (Özçalık, 2017, s. 26). Hâliyle nilüfer, söğüt gibi su bitkilerinin bu bahçelerde fazlaca bulunması garipsenecek bir durum olmasa gerekir. Bugün modern Çinli ressamların çizdiği çiçeklerin başında nilüfer/lotus gelmektedir.⁹

İran mitolojisinde “nahîd gülü” olarak adlandırılan nilüfer suda korunduğuna inanılan Zerdüştün ışığının saklandığı yer olarak bilinir. Yine eski İran’da güzel koku saçan nilüfer suyu, şarap gibi bir tür içecek olarak içilmekteydi. Hordâdrûz olarak bilinen tır ayının altıncı günü çeşn-i nilüfer: Nilüfer Bayramı olarak törenlerle kutlanırdı (Yıldırım, 2008, s. 553).

Türklerde ise nilüfer, ölüm ve yaşamın simgesi olarak kabul edilmekteydi (Sevgi Kutluay, 2000, s. 253). Hunlar’a ait olduğu düşünülen Pazırık Halısı’nın zemininde kare şekillerin içinde nilüfer bezemeleri görülmektedir. Halının ortasında yer alan

⁹ Nilüfer-resim ilişkisinde 250’den fazla nilüfer resmi yapan Fransız ressam Claude Monet (ö. 1926)’i unutmamak gerekmektedir.

çizimlerde bulunan desenler nilüfer çiçeğini hatırlatmaktadır. Bu motif bazı kaynaklarda Hun Gülü diye de anılmaktadır (Bırol, 2005, s. 98).

Anadolu Türk süsleme sanatında da nilüferin kullanıldığı örnekler dikkat çeker. Çiçek, palmet-rumî-lotus bezemesi olarak, birçok eserde uygulanmıştır. Palmet-rumî-lotus motifleriyle oluşturulan süsleme, bir tek su bitkisinin tekrarlanan boyuna kesitlerinin soyut görünüşlerine verilen isimdir. Renk ve güzellikleri ile insanların daima zevkini okşayan tabiat ürünü çiçekler, halı için en elverişli bir motiftir. Özellikle çini ve kumaş sanatının en yüksek derecesine ulaştığı XVI. yüzyılda halılarda da bu motiflerin sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Mimar Sinan'ın ustalığının en önemli eserlerinden biri olan ve 1575 yılında tamamlanmış bulunan Selimiye Camii (Edirne)'nin mihrap ve hünkâr mahfili çinileri çok zengin dekorlu fidanlar, yapraklar, hatayiler ve nilüfer motifleriyle bezenmiştir (Seçil, 2002, s. 1134). Değişik yapı elemanları üzerinde çeşitli bezeme öğeleriyle birlikte kullanılan lotus-palmet kuşağının, yer aldığı simgeler de göz önüne alındığında aynı yapı üzerinde bile çeşitlemelerle uygulandığı görülmektedir (Cevat, 1989, s. 57).

Klasik Türk Şiirinde Nilüfer İle İlgili Benzetmeler

Yukarıda çeşitli özellik ve güzellikleriyle anlatılan nilüfer, gül veya lâle kadar olmasa da klasik Türk edebiyatı metinlerine konu olmuş bir çiçektir. Genellikle âşık ve sevgili ekseninde ele alınan bu güzel çiçek, şairlerin beyitlerinde pek çok vasfıyla birlikte teşbihler dairelerinde kullanılmıştır. Klasik Türk edebiyatının başlangıcından itibaren şairlerin başta *Divân* olmak üzere çeşitli manzum eserlerinde yapılan taramalar sonucunda nilüferle ilgili 442 beyit tespit edilebilmiştir. Pek tabii ki bu tespit kesin bir sayı olmayıp tarafımızdan taramalarda elde edilen beyit sayısıdır. Yoksa nilüfer ile ilgili beyitler göremediğimiz edebî metinler dâhilinde çok daha fazla olmalıdır. Kısacası mezkûr sayı bizim ulaşabildiğimiz beyitleri göstermektedir. Başta her devrin önemli şairleri olmak üzere çeşitli *Divân*'lardan yapılan taramalar sonucunda nilüferin klasik Türk edebiyatında aşağıdaki teşbih, tavsif ve hayaller bağlamında yer aldığı görülmüştür.

1. Bir Suçiçeği Olarak Nilüfer

Nilüfer, herşeyden evvel bir suçiçeğidir. Suda yetişen bu bitki hemen bütün özelliklerinden önce klasik Türk şiirinde bu hususiyeti ile birlikte anılır. Şairler, çeşitli teşbih ve mecazlar dahilinde bu duruma temas ederler. Mesela Yahyâ Nazîm (ö. 1139/1727) aşağıdaki beytinde sevgilinin nergis gözünden asâ kullanacak hâle

gelmeyen yani elden ayaktan düşmeyen âşığın kendi gözyaşına gark olarak nilüfer gibi bu su içinde ömür sürmesini diler:

‘Asâya düşmeyenler nergis-i bîmârî derdinden
Gözi yaşına nilüfer gibi yâ Rab garîk olsun Yahyâ Nazîm G. 548/3

XVI. yy. şairlerinden Emrî (ö. 983/1575) de beytinde benzer hayali kullanır ve sararıp solmuş yüzü ve zayıf bitkin bedeniyle kendini gözyaşları içerisinde yaşayıp giden bir nilüfer gibi vehmeder:

Ben sirişk içre ruh-ı zerdümle cism-i lâgara
Döndüm ol suda bitüp suda yiten nilüfere Emrî G. 442/1

Münîrî (ö. 928/1521?) de aşağıdaki beytinde nilüferin suya batmış hâli ile birlikte sarı rengini beytine konu eder ve çiçeğin suya gark olma sebebi olarak bâd-ı sabâyı görür. Saba yeli, nilüferi gül kâsesinden altın çaldığı için suçlamış ve onun başını suya daldırmıştır. Beyitte suçluların cezalandırma yöntemi olarak kafalarını suya sokma hadisesine de telmih bulunmaktadır:

Taldırur bâd-ı sabâ nilüferün başın suya
Kîse-i gülden zer aldun diyü olmuş müttehem Münîrî K. 11/22

Nilüferin sarı rengi ile ön plana çıktığı şu beyitte Tâcîzâde Ca’fer Çelebi (ö. 921/1515), memduhun kılıcında bulunan süs mahiyetindeki altın daireleri su üstünde biten nilüferlere benzetmiştir. Beyitte su-kılıç, altın renk-nilüfer ilgisi bulunmaktadır:

Olsa tîguñde ‘aceb mi şekl-i zerrîn dâ’ire
Çünkü nilüfer su üstünde bulur neşv u nemâ Tâcîzâde Ca’fer Çelebi K. 18/19

Ca’fer Çelebi’nin beytinde geçen bu benzetme ilgisi boşuna değildir. Zira mesela Nâbî (ö. 1124/1712)’nin aşağıdaki beytinden nilüfer motiflerinin bir çeşit süsleme tarzı olarak çeşitli yerlerde kullanıldığı sonucu çıkmaktadır:

Seng-i reşk ile kebûd eylerdi Mânî sînesin
Görse bu resm üzre bunda nakş olan nilüferi Nâbî Tar. 30/32

Şair, Mânî’yi kıskandıracak derecede güzel nakşedilmiş nilüfer motiflerinin tarih düşürdüğü esere pek yakıştığını ifade etmektedir.

2. Şifalı Bir Bitki Olarak Nilüfer

Bitkiler, insanoğlunun hemen her devrinde yaşamın idamesinin yanında hastalıkları iyileştirmesi, bedeni ve zihni kuvvetlendirmesi hatta insanın ruhî tarafının da onarılması hususunda başvurulan temel öğelerden birisi olmuştur. Doğadaki binbir

çeşit bitkinin farklı şifaî yanlarının bulunduğu, bugün tıp ilminin yanında “alternatif tıp, önleyici veyahut tamamlayıcı tıp” olarak literatüre dahi girdiği görülmektedir. Nilüfer çiçeği de başta içerisinde bulundurduğu bileşenlerden dolayı insan bedenine ayrıca güzelliği ve kokusuyla onun ruh dünyasına hitap etmesinden mütevellit klasik Türk şairlerinin metinlerinde şifalı bir bitki olarak kendine yer edinmiştir. Mesela XVI. yy. şairlerinden Ahmed-i Rıdvân (ö. 935-945 ?/1528-1538 ?)’ın nilüferin baş dönmesi derdi yani vertigoya iyi geldiğinden bahsettiği beytinde bu durum gözler önüne serilmektedir. Şaire göre baş ağrısına da bal ve hurma iyi gelmektedir:

‘İlâcı derd-i sersâmuñ çü ‘unnâb oldu nilüfer
‘Asel hurmâdan istersin ki tâ def idesin sudâ Ahmed-i Rıdvân K. 5/16

XVIII. yy. şairlerinden Nedîm (ö. 1143/1730) ise nilüferi şifaî bir bitki olarak klasik şairin gelenekle çizilen sınırları eşliğinde şu beytinde anmıştır:

Müdâvâ-yı dil-i mecrûha bür’ü’s-sâ’adır el-hak
Zülâl-i la’l-i hatt-âverdi nilüfer midir bilmem Nedîm G. 85/3

Şair, sevgilinin henüz terlemiş ayva tüyelerinin altında bulunan dudağını, ateş içerisinde yanan kalbinin tedavisi için hızlıca tesir gösteren bir nilüfer olarak tavsif etmektedir. Yukarıda bahsedildiği üzere nilüferin dolaşım sistemi üzerindeki etkisi bilindiğinde ve dahi nilüfer çayının kalbi ferahlattığı, harareti defettiği düşünüldüğünde, şairin hayalini çiçeğin tıp ilmindeki yeri minvalinde kurduğu ortaya çıkmaktadır. Metinde geçen *Bür’ü’s-sâ’a* da Ebû Bekir Râzî (ö. 925)’nin tıpla ilgili ünlü eseri olup (Kaya, 2015, s. 288) beytin tıp ilmi dairesinde düşünülmesi gerektiğine ayrıca işaret etmektedir.

XVIII. yy. şairlerinden Arpaemîni-zâde Sâmî (ö. 1146/1734) de nilüfer kokusunu Hz. İsa’nın ölüleri diriltten nefesine benzetmiş ve nilüfer kokusunun kalbi, bedeni ferahlattığına işaret etmiştir:

Hey’et-i ‘aksi olup ser-zede çün nilüfer
Bûyî eyler dem-i ‘İsâ gibi tefrîh-i fu’âd Sâmî K. 3/15

Şeyhülislâm Yahyâ (ö. 1053/1644)’nın şu beytinde ise nilüferin bir tür şerbetinin yapıldığı ve bu şerbetin çiçek hastalığına iyi geldiği belirtilmektedir:

Nihâl-i tâze-i gülşen çiçek çıkardı meger
Tabîb-i cûy içürdi şarâb-ı nilüfer Ş. Yahyâ Müf. 39

Son olarak Muhibbî (ö. 974/1566)’nin aşağıdaki beyti nilüferin tıp ilmindeki yerini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Şair, aşk derdinin ilacının *Kânûn*’da bulunmadığını söylerken İbni Sinâ (ö. 428/1037)’nın ünlü eseri *El-Kânûn fi’t-Tıbb’a* gönderme yapar. Hakeza beyitte geçen *Şifâ* da İbni Sinâ’nın bir başka ünlü eseridir. Bu

ünlü eserlerde aşk derdine çare bulamayan tabip şaire biraz yatışması için nilüfer vermekten başka çare bulamaz:

Derd-i ışk kânûna uymaz anda bulunmaz şifâ
Gör 'ilâc için tabîbi bâña nilüfer sunar Muhibbî G. 666/2

Yukarıdaki beyitler dahilinde nilüferin, tababette kullanıldığı ve bu durumun şiire de aksettği sonucu çıkmaktadır.

3. Âşık, kul, derviş

Nilüfer; sarı rengi dolayısıyla âşığın bitkin düşmüş bedeni, suda yetişmesi sebebiyle de gözyaşlarından hâli olmayan âşiğa sıklıkla benzetilmiştir. Nitekim 'Amrî (ö. 930/1523-24) tam da bu minvalde söylediği beytinde nilüfer ile kendisi arasında mezkûr ilgileri kurar:

Çihre-i zerdümle kaldum gözlerüm yaşıyla âh
Garka-i âb-ı revânâ gör ki nilüfer gibi 'Amrî G. 143/2

Fâ'izî (ö. XVII. yy.?) de aşkın huylarından birinin mübtelasını yani âşiği sararıp soldurması olduğunu söyler ve sarı renk-nilüfer bağlamında âşık ile ilgi kurar:

Mübtelâsın haste-i hicr eylemekdür hûy-ı 'aşk
Zerd ider perverdesin nilüfer-âsâ cûy-ı 'aşk Fâ'izî G. 71/1

Gâlib (ö. 1213/1799) ise aşağıdaki beytinde nilüferi güneşe yani sevgiliye secde eden bir kul hâlinde tasavvur eder:

Düşmez o mihre secdesi nilüferin kabûl
Gâlib döküldü nâfile eşk-i tezallümün Gâlib G. 176/3

Gelibolulu 'Âlî (ö. 1008/1600)'nin aşağıdaki beytinde nilüfer, kırk günlük çilesini çekmiş bir derviş olarak vasedilmiştir. Çilesini bitirip ermişler sınıfına karışan nilüfer suya seccade -misali taç yapraklarını- serse bunda şaşılacak bir şey olmaz:

Bir erba'in çıkarup geldi bâğa nilüfer
N'ola salup suya seccâde kılsa 'arz-ı likâ Gelibolulu 'Âlî G. 1/83

4. Âşığın sararmış yüzü, yanağı

Nilüfer, tespit edilen beyitler dahilinde en fazla âşığın yüzü/yanağı ile teşbih hâlinde kullanılmıştır. Tespitlerimize konu olan 442 beytin 190'ında yani neredeyse yarısına yakınında mezkûr anlam dairesi içerisinde nilüferi görmekteyiz. Pek tabii ki âşığın aşktan, dertten, sevgilinin cevri ü cefasından sararıp solmuş çehresi nilüfer olarak düşünülünce beyitlerdeki nilüfer türünün de sarı nilüfer olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bu durum da klasik Türk şiirinde hâkim nilüfer renginin -diğer unsurlar olan güneş, elbise vb. gibi de ayrıca işin içine katılınca- sarı nilüfer olduğunu ortaya koymaktadır. Yani şairlerimizin ekserisine göre nilüfer denildiği vakit akla gelen ilk şey rengi dolayısıyla benzetilebileceği unsurlar olmuştur. Mesela Muhibbî'nin sade ve güzel bir Türkçe ile kaleme aldığı aşağıdaki beyti bizim söylediklerimizin teksif edilmiş hâlidir:

Kimûn gönlinde 'ışkdan bir eser var
Olur elbette yüzi nilüfer-vâr Muhibbî G. 916/1

Nilüfer, *Bâkî Divânı*'nda geçtiği üç beyitte de âşığın sarı çehresi ile birlikte kullanılmıştır. Mesela şairin şu beytinde âşık kendi gözyaşı ırmağına bakmakta ve orada sarı yüzünün aksini görmekte olup bu durum su içinde yetişen nilüferi hatırlatmaktadır:

Cûy-bâr-ı eşküm içre çihre-i zerdüm benüm
Görinür âb-ı revân içinde nilüfer gibi Bâkî G. 499/4

Nilüferi, âşığın sararıp solmuş yüzüne ilk benzeten şair meçhuldür. Fakat Beyânî (ö. 1006/1597-98)'ye göre bu benzetmeyi yapan şair çok güzel bir iş yapmıştır:

Gark-ı cûy-ı eşk oldukda güzel fikr eylemiş
Rûy-ı zerd-i 'âşika teşbih eden nilüferi Beyânî G. 835/5

Karamanlı Aynî (ö. 895-900?/1490-1494?) dört unsuru beytine konu ettiği şu mısralarında nilüferi sarartıp suya gark eden unsurun aşk ateşi olduğunu söyler. Buradaki nilüfer istiare sanatı dâhilinde âşık olarak da düşünülebilir:

Hâk u hevâyı zidd idenün 'ışkı odıdur
Nilüferi sarardup iden suya pây-mâl Karamanlı 'Aynî K. 4/8

Şeyhülislam Yahyâ'nın aşağıdaki beytinde aşk derdinden ağlayan âşık imajı bulunmaktadır. Sararıp solmuş yüzüyle birlikte onun bu durumunu görenler hicran vadisinde akan ırmakta nilüferler bitmiş, diyerek hâl-i pür-melâline acımaktadır:

Gören dir rûy-ı zerdüm dîde-i gam-dîde aglarken
Bitürmiş cûybâr-ı vâdî-i hicrânda nilüfer Ş. Yahyâ G. 45/3

Nilüfer, yukarıdaki hayaller eşliğinde klasik Türk şiirinde en çok âşığın sarı yüzü ile ilgili kullanılmış olup benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Lakin çalışmanın hacmini ve diğer unsurları göz önüne aldığımızda nilüfer ve âşığın sararmış yüzü vasfında yukarıdaki beyitleri vermekle iktifa etmek zorunda kalmaktayız.

5. Âşığın göğsündeki yara

Nilüfer, renk ve şekil hususiyeti dolayısıyla âşığın vücudunda oluşan dâğ/yaralara da benzetilmiştir. Bu benzetmelerde nilüferin mavi/mor nilüfer (*nymphaea caerulea*) türü yani Mısır mavi nilüfer çiçeği söz konusudur. Mu'îdî (ö. 994/1586)'nin aşağıdaki beytinde bu durum açıkça görülmektedir:

Taş ile gögsüm dögüp yüz yirde gök dâg eyledüm
Sîne gam gülzârı anlar nilüferler her taraf Mu'îdî G. 209/5

Yine Sehâbî (ö. 971/1562)'nin mısralarında sevgili sebebiyle âşığın göğsünde oluşan yaralar nilüfere benzetilmiş, bu yaralar nilüferin sıklıkla benzetilen unsurlarından olan hil'at ile de benzetmeli kullanılmıştır:

Tende gömgök çûb-ı zahmın sañmañuz kim ol perî
Ben gedâya itdi ihsân hil'at-i nilüferî Sehâbî G. 387/1

Esrâr Dede (ö. 1211/1796)'nin aşağıdaki beytinde ise âşığın yarası önce kıvılcım renginde iken (sarı nilüfer) daha sonra renk değiştirdiği bir bakıma morardığı (Mısır mavi nilüferi) söz konusu edilmiştir:

Şu'le-i nilüfer-i dâgım olup tûtî-i reng
Tâb-ı derd-i rûy u hat mir'ât-ı sohbetdir baña Esrâr Dede G. 1/9-

6. Sevgilinin Elbisesi, Düğmeleri, Hil'at, Destâr, Tülbend vb.

Nilüfer, klasik Türk şiirinin temel tipi olan sevgili ve onun etrafında gelişen unsurlar ile de sıklıkla beraber kullanılmıştır. Başta sevgilinin giydiği elbise olmak üzere, onu süsleyen destâr, tülbent, elbise düğmeleri vb. güzellik unsurları nilüferle beraber anılmıştır. Mesela *Pervâne Beg Mecmuası*'nda yer alan şu beyitte Zâtî (ö. 954/1547) sevgilinin mavi hara elbisesi içine giydiği sarı giysisinden mülhem onu mavi sularda yetişen nadide bir nilüfer olarak vafeder:

Cûy-i pür-mevc içre nilüfer sanur cânâ gören
Mâ'î hârâ içine geysen libâs-i asferî Zâtî, *Pervâne Beg Mecmû'ası* 7762/2

Yine 'Ulvî (ö. 993/1585) de benzer bir hayalle sevgilinin elbisesini "âsmânî" olarak tanımlarken elbisenin altın renkli düğmeleri mavi sularda yetişen nilüfer olarak karşımıza çıkar:

Âsmânî câmeñi zeyn eylemiş zer tüğmeler
Câ-be-câ cûy-ı musaffâ üzre nilüfer gibi 'Ulvî G. 756/3

Diyarbakırlı Hâmî (ö. 1159/1747) de bu cihana sevgilinin zerrin düğmeleri ve tuğunun kâfi geleceğini belirttiği beytinde nilüferi sarı taç yaprakları sebebiyle düğmeyle,

durgun suda dibe kadar giden uzun kökü sebebiyle de tuğ ile benzetmeli olarak kullanır:

Cihâna tügme-i zerrîn-i tûg-ı şâhî yeter
Çıkarmasun dahı nîlüferün bu köhne gadîr Diyarbakırlı Hâmî G. 3/6

Sevgilinin elbisesi yanında onun güzellik unsurlarından sayılan tülbent de beyitlerde nilüfer ile ilgili olarak sıklıkla karşılaşılan bir diğer teşbihtir. Celîlî (ö. 977/1569-70)'nin neşredilmiş *Dîvân*'ında bulunan 407. gazel sevgilinin tülbenti vasfında yek-ahenk bir şiiirdir. Mezkur şiiirin üç beytinde sevgilinin güzellik unsurları nilüfer ile beraber anılır. Mesela şu beyitte,

Saňa bu dülbend ile beñzerdi ey tersâ-beçe
Başa nîlüfer sokup ger yürise gül hırmeni Celîlî G. 407/3¹⁰

şair, Hristiyan sevgilisinden bahsederken onun güzellik unsurları ve gül ile arasında bağlantı kurar. Sevgili de bir gül bahçesidir. Fakat gül bahçesinin nilüferi yoktur. O da nilüferi yani sarı bir tülbent taksa sevgiliye benzeyebilir. Gazelin hemen bir sonraki beytinde şair sevgilinin nilüfer renginde bir tülbent taktığını da açıkça söyler:

Nahl-ı gül gibi müzeyyensin benefşezârdan
Veh ne ra'nâ gösterür dülbend-i¹¹ nîlüfer seni Celîlî G. 407/4

XVIII. yy. şairlerinden Diyarbakırlı Lebîb (ö. 1182/1768-69)'in aşağıdaki beytinde de sevgilinin destarı vasfında nilüfer unsuru karşımıza çıkmaktadır:

Boyatdı reng-i nîlüferle sûfi tarf-ı destârın
Bahâra tâzeden âvîze-bend-i taylesân oldu Lebîb K. 6/26

Sevgilinin destar ve tülbenti vasfında kullanılan nilüfer, şairler tarafından hil'at ile de sıklıkla bir arada kullanılmıştır. Kıymetli bir kumaş olan hil'at, kimi zaman sevgili ile kimi zaman ise âşık ile beraber nilüfer bağlamında beyitlerde yer alır. Söz gelimi Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi aşağıdaki beytinde sevgili için "gül-endâm" ve "bahâr" kelimelerini kullanırken onun giydiği elbise "hil'at", rengi ise "nîlüfer" olarak vasfetmiştir. Beyitte geçen bahâr kelimelerinden birisi mevsim manasında kullanılsa da diğeri ilk mısra ile

¹⁰ Beyit neşredilmiş *Dîvân*'da:

Saňa bu dil bend ile beñzerdi ey tersâ nice
Başa nîlüfer sokup ger yürise gül hırmeni

Şeklinde olsa da biz "dil bend" in dülbend, "tersâ nice" nin tersâ-beçe şeklinde okunması gerektiği kanaatindeyiz. Söz gelimi matla beytinde sevgilinin Ermeni olduğu vurgulanmıştır ve tersâ-beçe tamlaması metne daha uygun düşmektedir. Hakeza "dil bend" tamlamasından ziyade gazelin diğer beyitleri ekseninde de görüleceği üzere şair sevgilinin tülbentini vasfetmektedir. (Neşredilen *Dîvân* için bkz. Kazan Nas, 2018, G. 407).

¹¹ Neşredilen *Dîvân*'da "dil-bend-i" şeklinde.

leff ü neşr sanatı dahilinde gül anlamına gelmektedir. Zira on dört farklı anlamı olan “bahâr” kelimesinin bir anlamı da güldür (Yılmaz, 2011, s. 178). Bir nevi zaten kendisi gül (bahar) olan sevgili güllü bir elbisenin üstüne nilüfer renginde bir hil’at giymiştir:

Hil’at-i nilüfer ile bu gül endâmı yine
Dir görenler kim bezenmişdür bahâr ile bahâr Tâcî-zâde Ca’fer Çelebi G.
53/2

Sevgiliye seslendiği beytinde Celilî; gayr-ı mürettep leff ü neşr sanatını kullanarak gök renkli elbise-nilüfer, gül-hil’at ilişkisi kurmuş bu sefer hil’ati kırmızı olarak vasfederken sevgilinin diğer giysisini de mavi/mor nilüfer yani Mısır mavi nilüferi olarak vasfetmiştir:

Âsmanî câmen üzre hil’at-i hamrânı gey
Tâ ki zeyn ola gül ü nilüfer ile kâmetün Celilî G. 201/2

Sevgilinin giydiği değerli bir kumaş olan hil’at, âşık tipinin de elbisesidir. Malum olduğu üzere üst makamda bulunan birisi tarafından giydirilen bir elbise olan hil’at âşığa da sevgili tarafından verilen bir tür hediyedir. Âşığın vücudunda sevgilinin cevri ü cefası sebebiyle oluşan dâğ/yaralar ona bir nevi hil’at gelir. Mesela aşağıda Sehâbî (ö. 971/1563-64) aşağıdaki beytinde vücudunda oluşan dâğ/yaraları şekil ve renk itibarıyla Mısır mavi nilüferine benzetmiştir:

Tende gömgök çüb-ı zahmın sañmañuz kim ol perî
Ben gedâya itdi ihsân hil’at-i nilüferî Sehâbî G. 387/1

7. Sevgilinin Saçı ve Hattı

Tespitler dahilinde Gelibolulu ‘Âlî’nin bir beytinde sevgilinin hattı vasfında nilüfer benzetmesiyle karşılaşmıştır. Şair, aşağıdaki beytinde sevgilinin saçlarının sümbül olduğunu ama nilüfer renginde olmadığını -nilüferin sarılığı dolayısıyla- söylerken hattının taze bir nilüfer olmasına karşın baharı karşılayan bir yönünün olmadığını söylemektedir. Bunun sebebi ise nilüferin baharda değil en erken Temmuz’un sonu ile Ağustos aylarında açmasıdır:

Saçlarıñ sümbüldür ammâ reng-i nilüfer degül
Turfa nilüfer hatuñ ammâ bahâr-âver degül Gelibolulu ‘Âlî G. 792/1

8. Göz

Klasik şiirde göz daha çok nergis çiçeği ile teşbih dairesinde kullanılırken tespit edilen iki beyitte nilüfere de benzetilmiştir. Ziyâ’î (ö. 992/1584)’nin aşağıdaki beytinde şair

sevgilinin yanağının hasretiyle gözyaşlarını bir akarsu olarak vassetmiş olup iki gözünü de bu akarsuda yer alan nilüfer olarak betimlemiştir:

Hasret-i rûyunla eşküm bir akar sudur latîf
‘Aynı ile iki çeşmümdür iki nilûferi Ziyâ’î G. 447/4

‘İzzet Ali Paşa (ö. 1147/1734) ise aşağıdaki beytinde mavi gözlü bir güzelden bahseder. Mavi renkli nilüferin söz konusu edildiği beyitte nilüfer goncasının açıldığı an ile mahmur mavi göz arasında teşbih ilişkisi kurulmuştur. Nedîm ile birlikte klasik şiire yerleşmeye başlayan mavi göz ‘İzzet’in beytinde de karşımıza çıkar:

Dem-i humârda çeşm-i kebûd-fâmına bak
Misâl-i gonce-i nilûfer açılır kapanır ‘İzzet G. 27/6

9. Dudak

Nilüfer tespitlerimize göre sadece Nedîm (ö. 1143-1730)’in iki beytinde sevgilinin dudağı ile teşbih dahilinde kullanılmıştır:

Böyle zûr-ı bûseden kimler kebûd etmiş ‘aceb
Kim leb-i gül-fâmı dönmüş gonca-i nilûfere Nedîm G. 130/4¹²

Şair, sevgilinin dudağını çokça öpülmekten morarmış nilüfer goncasına benzetmektedir. Klasik tahayyülde bir gonca olan leb, burada gül renkli değil, “zûr-ı bûse”den dolayı morarmış bir şekilde mora çalan mavidir. Nedîm’in beytinde klasik Türk şiirinde sıklıkla karşılaşılan sarı nilüferden ziyade mavi/mor nilüferden bahsedildiği görülmektedir.

10. Çarh, Felek, Gökyüzü

Klasik Türk şiirinde nilüfer, âşğın sararmış yüzünden sonra en fazla çarh, felek, semâ vb. gökyüzü unsurları ile birlikte şiire konu olmuştur. Tespit edilen 442 beytin 118’inde nilüfer ve gökyüzü unsurları çeşitli teşbih, mecaz ve telmihler dahilinde beyitlerde yer almaktadır. Mesela Hâletî (ö. 1040/1631), nilüferin yapraklarının üstünde bulunan çiğ tanesinin güneş ışığıyla buharlaşması hadisesini işlediği beytinde feleği nilüfere benzetmiş ve güneşin doğması ile kaybolan yıldızları da çiğ tanesi olarak düşünmüştür:

Katre-i şeb-nem midür nilûfer-i çerh üzre kim
Pertev-i mihrî görince oldu nâ-peydâ hemân Hâletî K. 36/7

¹² Nilüfer-dudak benzetmesinde Nedîm’in diğer beyti için bkz. Şifalı Bir Bitki Olarak Nilüfer bahsi.

XVII. yy.'ın kudretli şairi Nefî (ö. 1044/1635) bir kasidesinden alınan aşağıdaki beytinde memduhun ne derece kan döktüğünü anlatırken onun kanlı kılıcının göğe yansmasıyla nilüfer renkli feleği kırmızı yakut dolu kaseye döndürmesi hayalinden yola çıkar:

Ol kadar kan dökdi şemşîrin ki 'aks-ile anuñ
Kâse-i yâkûta döndi künbed-i nilûferî Nefî K. 14/7

Celîlî de aşağıdaki beytinde şafak kızılığın bahsederken nilüfer benzetmesine başvurur. Bu sefer gökyüzünün nilüfer ile ilişkisi mavi/mor renk yönünden değil, kırmızılığı sebebiyledir. Hâliyle beyitte zikredilen nilüfer türü de kırmızı nilüfer olacaktır:

Garka-i hûn-ı şafaksın her taraftan ey felek
Cûy-ı hûn içinde bitmiş berg-i nilûfer misin Celîlî G. 298/5

Süheylî (ö. 1043-1633-34)'nin aşağıdaki beyti ise şairlerin zihin dünyalarındaki felek tasavvuruna bir örnektir. Şair, feleğin binbir türlü yüzü olduğunu belirtirken feleği nilüfer ile benzetmeli olarak kullanır:

Hall ü 'akdi hâme-i dest-i kader tecdîd idüp
Yine bir yüzden göründi târem-i nilûferî Süheylî K. 37/3

Yine bir savaş tasviri beytinde Erzurumlu Zihnî (ö. 1209-12 arası/1794-97 arası)'nin bir kasidesinde çirkin yüzlü düşmanın perişan hâle düştükçe, memduhunun yüceliğinin de nilüfer renkli feleğe ulaşmasını istediği beytinde nilüfer-felek ilgisi kurulmuştur:

Hâksâr-ı zillet oldukça 'adû-yı bed-likâ
Rif'atın efzûnter olsun çarh-ı nilûfer gibi Erzurumlu Zihnî K. 16/61

Yukarıda verilen örnekleri çoğaltmak mümkündür. Şairler farklı benzer tahayyüllerle feleği, nilüfer çiçeğinin öncelikle rengi yönünden, kimi beyitlerde ise feleğin kat kat olması ve nilüfer yaprakları benzetmesiyle beyitlerine taşımışlardır.

11. Samanyolu (Gülşen-i Nilûferî)

Klasik Türk şiirinde nilüfer beyitleri dahilinde dikkat çekici bir ıstılah olarak "gülşen-i nilûferî" ibaresi tespit edilmektedir. "Nilüfer renkli gül bahçesi" manasına gelen bu tamlamadan kasıt, gökyüzüdür. Özellikle gece tasvirinin yer aldığı beyitlerde geçen bu ıstılah kanaatimizce sadece gökyüzünü değil, bir terim olarak içinde bulunduğumuz galaksiyi karşılayacak şekilde şairlerin zihin dünyalarında yer almaktadır. Zira yukarıda nilüferin gök ve göksel cisimler ile ilgisi görüldüğü üzere o cismin kendi ismi özelinde yani mihr, mah, felek, çarh vb. şeklinde karşımıza çıkmaktaydı. Gülşen-i

nîlüferî tamlamasının geçtiği beyitlerde ise bu unsurlar bağımsız olarak değil birbirine bağlı bir şekilde, tamlamanın manası gibi bir bahçe şeklinde tasavvur edilmektedir. Hâl böyleyken söz gelimi gece yukarıya bakan şair bütün gök cisimlerini birer çiçek hepsini toptan olarak da çiçek bahçesi renk itibarıyla de nîlüferî, yani nilüfer renginde görecektir. Mısır mavi nilüferinin söz konusu edildiği bu beyitlerde zaman mefhumu olarak gece ön plana çıkmakta, kimi zaman da açık, bulutsuz bir gökyüzü tasavvuruyla semada bütün yıldız ve gezegenlerin görülebildiği bir gök tasvir edilmektedir. Hâliyle mezkur ibare kanaatimizce bir ıstılah olarak binlerce parlayan yıldız ve gezegeniyle kehkeşan/samanyolu galaksisini kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Bu manada söz gelimi *Münîrî Divânı*'nda sekiz farklı beyitte gülşen-i nîlüferî tamlaması geçmektedir.¹³ Mesela aşağıdaki örnekte şair;

Niçe ki gülşen-i nîlüferîde şâm u seher
Görine mihr gül ü ahter ü kamer nergis
Münîrî K. 16/57

gülşen-i nîlüferî yani samanyolunda gece ve gündüz görünebilen güneş, ay ve yıldızları yine çiçek unsurları ile benzetmeli olarak kullanmıştır. Yine aynı şairin aşağıdaki beytinde ise âşğın yakıcı âhı göklere çıkar ve samanyolu galaksisinde/gülşen-i nîlüferîde bulunan gezegenleri meşale misali yakar ve böylece gökyüzü meşalelerle donanır:

Âh-ı dil-sûzum yetişdi göklere benzer Münîr
K'oldı şöyle gülşen-i nîlüferî pür-meş'ale
Münîrî G. 255/5

Yine Münîrî'nin aşağıdaki beytinde samanyolu, sevgilinin yanağının gül bahçesini güllerle donatmasını görüp onun yaşadığı yeri, yani yeryüzünü kıskanır:

Bâg-ı âlem gülşen-i haddüñle gül-zâr olmanın
Reşk ider sahn-ı zemîne gülşen-i nîlüferî
Münîrî G. 255/5

Son olarak örnek verebileceğimiz Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi aşağıda memduhuna seslenerek onun himmet bostanının yanında bunca yaprak yani yıldızı ile samanyolunun ancak çöplük bitkisi olabileceğini söylediği beytinde bu ıstılahı kullanır:

Bunca berg ile olupdur gülşen-i nîlüferî
Bôstân-ı himmetüñ cenbinde hazrâ-yı dimen
Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi K.
11/46

¹³ Beyitler için bkz. *Münîrî Divânı*, K. 5/2, K. 11/5, K. 16/57, K. 18/5, K. 18/99, M. 2/57, G. 255/5, G. 311/3. (Ersoy, 2017)

12. Güneş

Klasik Türk şiirinde nilüfer, renk ve şekil hususiyetleri sebebiyle güneşle beraber de sıklıkla kullanılmıştır. Feleğin durgun bir su olarak vasfedildiği beyitlerde sarı rengiyle nilüfer de güneşe benzetilmiştir. Kimi zaman ise aşağıda Münîrî'nin beytinde olduğu gibi güneş, felek denizinde nilüfer toplayan bir çiftçi olarak karşımıza çıkmaktadır:

Zevrak-ı sîmîn ile bahr-i felekde seyr idüp
Devşirür ta'cîl ile her subh nilüfer güneş Münîrî K. 18/9

Bir diğer beyitteyse Hâletî, güneşin feleği dolaşarak su burcuna ulaştığından dem vurmaktadır. Burc-ı âbî tamlamasıyla su burcu olarak bilinen üç burç kastedilir ki bunlar Yengeç, Akreb ve Hût (Balık) burçlarıdır. Beyitte renk ve şekil yönünden nilüfere benzetilen güneş feleği dolaştığına göre ulaştığı burç hût burcudur. Zira güneş bu burca gelerek, burçlarla on iki dilime ayrıldığı düşünülen dönüşünü tamamlamış olur (Yıldırım, 2015, s. 351):

Sipihri geşt iderek varsa Burc-ı Âbî'ye
Kalur güneş nitekim cûy içinde nilüfer Hâletî K. 28/12

Revânî'nin bir mersiyeden alınan aşağıdaki beyti ise ölen şehzadenin sofrasında yer alan mavi renkli çininin felekle ilişkisini ele alırken, nilüferiyse -belki de içinde yer alan sarı taneli bir yemek vs.den ötürü- güneşle benzetmeli olarak kullanmıştır.¹⁴

Kanı ol şeh ki sîmâtında felek çiniydi
Cûy-ı kadrinde güneş olmuş idi nilüfer Revânî Mus. 2/III-4

13. Ay

Nilüfer, göksel cisimlerden güneşin yanı sıra aya da benzetilmiştir. Mesela aşağıdaki beyitte Hayâlî (ö. 964/1557) gökyüzünü baş aşağı dönmüş bir denize benzetirken ay da nurdan bir nilüfer olarak tasavvur edilir. Nilüfer burada diğer beyitlerin aksine sarı veyahut mavi değil beyaz bir nilüfer olarak düşünülmüştür. Şair, bir gece tasavvuru dahilinde binlerce yıldızı da nergise benzetmiştir:

Nûrdan nilüferi bu ser-nigûn deryâda gör
Niçe yüz bin nergis ile zeyn olan gülzâra bak Hayâlî G. 264/2

Yine Ziyâ'î'nin aşağıdaki beytinde gökyüzü sürekli dönen bir havuza benzetilmiş, bu havuzda yer alan iki nilüfer de güneş ve ay benzetmesi dahilinde ele alınmıştır:

¹⁴ Beyit hakkında daha fazla bilgi için bkz. Avşar ve Cengiz, 2017, s. 65.

Ey Ziyâ'î sanki bir havz-ı müdevverdür felek
Ebr mevcidür meh ü hurşîd iki nîlüferi Ziyâ'î G. 484/7

Fehîm (ö. 1057/1647)'in beytinde ise mavi renkli gökyüzü nilüferin yapraklarından dolayı yeşile dönmüş bir deniz olarak düşünölmüş ve su üstündeki nilüfer çiçekleri de güneş ve aya benzetilmiştir.

Mihr ü mehle çarh-ı mînâ-fâm bir bahr oldu kim
İki nîlüfer verür ol bahr-ı ahdar rûz u şeb Fehîm K. 1-16

Nilüferin aya benzetildiği beyitlerde klasik metinlerde daha çok rastlanan sarı nilüferin aksine beyaz nilüferin (nymphaea alba) ele alındığı görölmektedir.

14. Yıldız

Revânî'nin aşağıdaki beytinde nilüfer, Sühâ yıldızına benzetilmiştir. Büyükayı yıldız kümesinde yer alan ve insan gözöyle görölebilen en küçük yıldız olan Sühâ, şairin beytinde memduhun yücelik ırmağında bir nilüfer olarak vafedilmiştir.¹⁵

'İzzeti gülşeninün ak güli mâh-ı münîr
Kadrinün cûyî kenârında Sühâ nîlüfer Revânî K. 6/24

15. Nilüfer Şarabı

Nilüfer, hoş rayıhası ve güzel rengi yanında içinde barındırdığı vitamin ve mineraller dolayısıyla oldukça faydalı bir çiçektir. Beyitlerde "nîlüfer şarâbı" olarak geçen ibare ise bu güzel çiçekten elde edilen bir çeşit şerbete verilen isimdir. Evliya Çelebi'nin Osmanlı toplumunda çokça tüketilen şerbetlerden birisi olarak gösterdiği (Çelebi, 2011, s. 413) nilüfer şerbeti özellikle saray şerbetleri arasında en seçkini olarak bilinmektedir. Bu şerbetin yukarıda zikredildiği üzere çiçek hastalığına karşı iyi geldiği Şeyhülislam Yahyâ'nın şu beytinden anlaşılmaktadır:

Nihâl-i tâze-i gülşen çiçek çıkardı meger
Tabîb-i cûy içürdi şarâb-ı nîlüfer Ş. Yahyâ Müf. 39

Tırsî (ö. 1180/1766) ise sevgilinin mecliste rakı ve şarap umduğunu fakat misafir umduğunu değil bulduğunu yer misali nilüfer şarabı ile karşılaştığını belirttiği şu beytinde bu meşrubattan bahseder:

Dilber arak u bâde umar meclise gelse
Ağdayla yapılsa dahi nîlüferi n'eyler Tırsî G. 58/2

¹⁵ Ayrıntılı açıklama için bkz. Avşar ve Cengiz 2017: 67.

Şairin beytinden bu içeceğin ağdayla -belki bir karışım dahilinde- yapıldığı da ortaya çıkmaktadır.

XVIII. yy şairlerinden Vahyî (ö. 1130/1718) de aşağıdaki beytinde baharın üç güzel çiçeğini bir arada zikrederek, şerbet-i nilüfer tamlamasını kullanır:

Gülşende lâle sanma gülün armaganıdır
Kâğıd içinde şerbet-i nilüfer-i bahâr Vahyî K. 28/12

XVI. yy. şairlerinden Sehî Beg (ö. 955/1549) de şu beytinde nilüfer şarabından arpa aşısı ile birlikte bahseder:

İçürüp aña nilüfer şarâbın
Yidürdün tâze çölmekden cev âbı Sehî Metali 152

16. Kadeh

Yapılan taramalar neticesinde bir beyitte nilüferin kadehe benzetildiği tespit edilmiştir. Nilüferin şekil hususiyeti ile yapılan bu benzetmede şair çiçeği altın bir kadehe benzetmektedir. Hâl böyle olunca beyitteki nilüferin de sarı renkli nilüfer olduğu ortaya çıkar:

Ey Rızâyî bî-gümân zerrîn-kadeh sandum hemân
Yâr-ı sim-engüş elinde göricek nilüferi Nazîre-i Baba Çelebi, *Mecma'u'n-Nezâ'ir* 4828/5

17. Yahudi

Yukarıda nilüferin sevgilinin tülbenti ile ilişkilendirildiğini belirtmiştik. Sürûrî (ö. 1229/1814)'nin aşağıdaki beytinde ise yine bir sarı nilüfer imajı vardır. Sarı nilüfer, yaprakları dolayısıyla tülbentle ilişkili kullanılırken kendisi yahudiye benzetilmiştir:

Göricek âb içre saru başlı nilüferleri
Sanuram girmiş Yehûdiler suya dülbend ile Sürûrî Müf. 11

Eskiden, Yahudilerin ayırdedilmek için omuzlarına astıkları sarı renkli kumaş parçası vardı ki bunun adı da aseliydi (Öztoprak 2010: 108). Bal renkli/sarı olan bu kumaş sadece yahudiler tarafından kullanılırdı. Sürûrî de beytinde nilüferi sarı tülbentli yahudilere benzetmiştir. Yahudilerin vaftiz törenlerine gönderme yapan Sürûrî onların sarı tülbent taktıklarını belirtir.¹⁶ Gerçekten Yahudilerin tarihleri boyunca sarı renk ile ilgili bir hayli ilişkisi bulunmaktadır. Mesela 849 yılında halife Mütevekkil

¹⁶ Şairin yaşadığı dönemde Yahudi kadınlarının giyim ve kuşamları hakkında daha fazla bilgi için bkz. Yıldırım Artaç, 2018, s. 126-169.

Yahudilerin sarı yıldız takmalarını şart koşmuştu (Turan, 2005, s. 243). Yine Muvahhidler döneminde kendisini halife ilan eden Ebu Yakup, Yahudilerin sarı elbiseler giymesini istemiştir (Turan, 2005, s. 244). 1330'da Anadolu'da bulunan İbn Batuta da Yahudilerin sarı mendil taktıklarını belirtmiştir (Turan, 2005, s. 244). Nitekim Gennadius Kütüphanesi'nde bulunan ve Osmanlı toplumundaki Yahudileri tasvir eden iki sulu boya tablosunun birinde sarı tülbentiyle yahudi bir kadın resmedilmektedir.¹⁷ Lakin yine Osmanlı ülkesinde Yahudilerin sarı ayakkabı giymesi ise yasaktı. 1791 yılında iki yahudi bu yasağa uymadığı gerekçesiyle cezalandırılmıştı (Yılmaz, 2003, s. 206). Sarı rengi sadece Müslümanların iktidarında yaşayan Yahudiler için değil Hristiyanların hakim olduğu bölgedeki Yahudi toplulukları için de kullanmak zorunda oldukları bir simgesel bir renkti. Batı toplumunda da Yahudiler mütemediyen sarı giymek zorunda bırakılmışlardır.¹⁸

Sonuç olarak Sürûrî, şairane bir tahayyülle devrindeki bir uygulamayı beytine taşımış ve nilüferin suya batmasını yahudilerin vaftiz geleneği dahilinde işlemiştir.

18. Kılıç, Siper

Divan şairlerinin beyitlerinde çiçekler savaş unsurları ile de sıklıkla anılır. Nilüfer bahsinde bu tahayyüllerden bir örneği Zâtî (ö. 954/1547)'den verebiliriz. Şair, sarı nilüferlerle dolu bir gölü resmettiği beytinde sarı nilüferleri düşmana kaseden altın nişanlı kılıçlar olarak hayal eder. Nilüferin renk ve kökleri ile birlikte düşünüldüğünde şekil itibarıyla bu benzetmenin yapıldığı görülmektedir:

Ne'ydügin ben cûy-ı pür nilûferüñ bildüm zemîn
İdinüpdür düşmenüñ kasdına tîg-ı zer-nişân Zâtî K. 58/27

Hemen aynı hayale Sabrî Şerîf (ö. 1055/1645)'de de rastlıyoruz:

Temâşâ kıl habâbın cûy-ı pür-nilûferüñ yir yir
Cevâhirdür görünür sanki tîg-i zer-nişân üzre Sabrî Şerîf K. 18/5

Aşağıdaki beyitteyse Ca'fer Çelebi, hatmi çiçeğini mızrağa, nilüferi yaprakları dolayısıyla kalkana benzetirken gül dikenleri sebebiyle hançer çeken bir şahıs, süsen ise kılıç kuşanmış bir asker olarak tasvir edilmiştir:

Hatmî tutmuş nîze nilûfer ele almış siper
Hârdan hançer çeker gül süsen olmuş tîg-zen Tâcîzâde Ca'fer Çelebi K.
11/12

¹⁷ Resim ve daha fazla bilgi için bkz.: Bozkurt, 2014, s. 34.

¹⁸ Sarı renk hakkında daha fazla bilgi için bkz. Soygüder Baturlar, 2013, s. 184-206.

19. Kandil, Kıvılcım, Şebçerağ

Şairler nilüferi şekil ve renk yönünden kandil, kıvılcım ve ateş unsurları ile beraber düşünmüşlerdir. Bu beyitlerde zikredilen nilüfer ise yukarıda söylenenlerin aksine kırmızı nilüferdir. Nilüferden ziyade aslında bir lotus olan bu çiçek türü edebî metinlerde “sürh nilüfer” olarak geçer.

Nilüferin bolca bulunduğu Nil nehrinden bahsedilen Fehîm’in aşağıdaki beytinde nilüfer ve nergis çiçekleri rengi dolayısıyla kandil ve bu kandilden etrafa saçılan kıvılcımlara benzetilmiştir:

Miyânı oldu nilüfer-sitân etrâfı nergis-zâr
Nazar kıl Nil içinde ceste ceste ol çerâgâna Fehîm K. 7/25

Gelibolulu ‘Âli ise bugün dahi evlerimizde elektrikler gidince kullanılan, şairin devrinde ise vazgeçilmez olan kandilden bahsettiği bir beytinde, kandilin içindeki gaz yağmırı su ile ilişkilendirmiş ve yanan ateş ile nilüferi kastetmiştir. Hâl böyle olunca fitil de sümbül olarak düşünülür:

Kandil-i pür-âb içre turur dūd ile şu’le
Nilüfer ile sanki konulmuş suya sümbül Gelibolulu ‘Âli G. 789/4

‘Âşık Çelebi (ö. 979/1572) aşağıdaki beytinde gökyüzünü asılmış bir deniz, yıldızları şebçerağ olarak vasfetmiş, mavi renkli sudaki nilüferleri de bu hayal ile benzetmeli olarak kullanmıştır:

Nedür bu bahr-i mu’allak ki şeb-çerâğ ile pür
Nedür bu kulzüm-i nilîde surh nilüfer ‘Âşık Çelebi K. 14/17

20. Yetim

Yapılan taramalarda nilüferin Yahyâ Nazîm (ö. 1139/1727)’in bir beytinde yetim ile benzetmeli kullanıldığı görülmüştür. Beyitte şair, yetim çocukların gözyaşlarından sakınılması gerektiğini belirterek onların sararmış yüzlerine merhamet gösterilmesini ister. Bu yetimler nilüferin suda yüzmesi gibi hâl-i pür-melâllerinden dolayı gözyaşlarına gark olmuşlardır. Nihai olarak nilüferin su ve sarı renk ilgisi yetim ile birlikte kullanılmasına vesile olmuştur diyebiliriz:

Eşk-i çeşminden sakın rahm eyle rûy-ı zerdine
Gark-âb-ı dîdedir mânend-i nilüfer yetim Yahyâ Nazîm G. 492/6

21. Portakal

15. yy. şairlerinden Edirneli Şevkî (ö.?)’nin narenc redifli kasidesinde nilüfer bir beyitte portakala benzetilmiştir. Yine sarı nilüferin söz konusu edildiği beyitte portakalın bulunduğu ağaç, yapraklarının rengi yönünden “nîlgûn bahr” olunca o yapraklar arasındaki portakal da yine renk ve biraz da şekil itibarıyla nilüfere benzetilmiştir.

Dün yeşil yaprak içinde nazar idüp gördüm
Nîlgûn bahrde nîlüfere beñzer nârenc Şevkî K. 2/10

22. Nilüfer-Rehber

Tespit edilen beyitler dâhilinde Fuzûlî (ö. 963/1556)’nin bir beytinde nilüfer, çiçeklerin rehberi olarak nitelendirilmiştir. Fuzûlî’ye göre nilüfer yüce bir yol tutarak diğer çiçeklere rehber olmuştur. O, Allah’ın esrarını ortaya koyan bir çiçektir:

Bûstanda gör nîlüferi tutmuş tarîk-i ber-ter
Ezhârın olmuş rehberi gör anda esrâr-ı Hudâ Fuzûlî K. 8/9

23. Kayık

XVI. yy. şairlerinden ‘Ubeydî (ö. 981/1573) bir beytinde sevgiliye seslenerek, âhının göldeki nilüferi yerinden koparmasını dert etmemesini ister. Zira onun gözyaşı ırmağında kayık gibi bin nilüfer sevgili için peyda olur:

Bugün nîlüferin âhum ne gam koparsa yirinden
Fülûk-veş cûy-ı eşkûmden olur biñ nîlüfer peydâ ‘Ubeydî G. 5/3

24. Nilüfer Çayı (Bursa)

Hâletî’nin aşağıdaki beytinde nilüfer, Bursa’nın ünlü Nilüfer çayı ile teviriyeli olarak kullanılmıştır. Şairin 1015/1606 tarihinde Bursa kadılığı görevi yaptığı düşünüldüğünde gözyaşını Nilüfer Çayı’na benzetmesi aynı zamanda kendi yaşamından izlerin beyte aksine örnek olarak verilebilir:

Rûy-ı zerd üzre revândur eşk-i hûn-pâşum benüm
Sandı Nilüfer Suyı her seyr iden yaşum benüm Hâletî Metali 350

Sonuç

Klasik Türk şiirinde nilüfer, bu edebiyatın en itibar edilen çiçekleri gül ve lâle kadar olmasa da çeşitli yönleriyle şiirlere aksetmiş bir çiçektir. Şairlerin beyitlerinde öncelikle suda yetişmesi ardından rengi itibarıyla türlü hayal dairelerinde beyitlerde yer alan bu güzel çiçek çoğu zaman âşğın, bazen de sevgili ve onun güzellik unsurlarının bir

gösterenidir. Tespitler dâhilinde en fazla âşğın aşk derdinden sararıp solmuş yüzü ile benzetmeli olarak kullanılan nilüferin klasik şiire aksetmiş renginin daha çok sarı olduğu görülmüştür. Sarı rengi dolayısıyla güneşten, sevgilinin elbisesine, altın kılıç süslemesinden altın kadehe kadar pek çok unsura teşbih edilen sarı nilüferi, âşğın göğsündeki dâğ/yara, felek, hil'at gibi unsurlara benzetilmesiyle mavi/mor nilüfer yani Mısır mavi nilüferi takip eder. Beyaz nilüfer ise daha çok ay ile benzetmeli olarak kullanılırken kırmızı nilüfer de parlaklığı ve ateş görünümü dolayısıyla gökteki yıldızlar, ateş kıvılcım ve kandil ile benzetmeli olarak beyitlerde yer almaktadır.

Mükemmel bir gözlemci olan divan şairi, tabiatın bu güzide çiçeğini sadece güzelliği yönüyle değil her yönüyle gözlemlemiş ve geleneğin oluşturduğu hayaller dünyasında kendi lafzıyla beyitlerine taşımıştır. Söz gelimi onun ne kadar şifalı bir bitki olduğunun da bilincinde olan şair, beyitlerinde yeri gelmişken bu bilgiden de yararlanmayı ihmal etmemiş bir doktor edasınca nilüferin iyi geldiği ruhî veyahut bedenî arazları söylemeyi bilmiştir. Nilüfer, tespit edil(e)meyen beyitler dahilinde daha pek çok özelliği ile edebiyatımızda yer almış, tabiatın zarif bir çiçeği olarak *Divân*'larda çok çeşitli yönleriyle ele alınıp anılmıştır.

Kaynaklar

- Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âli Divânı*.
<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR208602/gelibolulu-mustafa-ali-divani.html>
- Akyüz, K. vd.(1958). *Fuzûlî Divânı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, Ö. (2013). *Ubeydi Divanı (Metin ve İnceleme)*. (Tez No: 340454). [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Artaç, B. Y. (2018). 18. ve 19. Yüzyıl osmanlı halkları kadın giyim kuşamının kültürel etkileşim bağlamında analizi. (Tez No. 509743). [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Avşar Z & Cengiz A. (2017). Divan şiirinde nilüferin kozmik serüveni. *Turkish Studies*, 12 (5), 61-72.
- Avşar, Z. (2017). *Revânî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196374/revani-divani.html>
- Ayvazoğlu, B. (2003). *Ateş Çiçek Lale*. İBB Kültür A.Ş. Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2020). *Güller kitabı*. Kapı Yayınları.
- Ayverdi, E. K. (2006). *18. asırda lale*. (Haz. Uğur Derman), Kubbealtı Neşriyat.
- Başpınar, F. (trhsz). *Beyânî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78363/beyani-divani.html>
- Baturlar, Ş. S. (2013). Bir dil olarak “sarı” rengin anlamı ve “sarı basın” neden “sarı”?. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 8 (2), 184-206.
- Bayrak, C. (2017). *Sehâbî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194338/sehabidivani.html>
- Bayram, Y. (2007). Burdur’un ve divanların gülü. *I. Burdur Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, 368-386.
- Baytop, T. (1994). Türkçe bitki adları sözlüğü. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bilkan, A. F. (1997). *Nâbî Divânı*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Biol, İ. & Derman, F. (2005). Türk tezyîni sanatlarında motifler. Kubbealtı Neşriyatı.

- Bozkurt, Ö. F. (2014). Osmanlı imparatorluğunda gayrimüslimlerin kıyafet düzenlemeleri (xvi-xvii. yüzyıllar), (Tez No. 365003). [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Cevat. B. (1989). Anadolu Roma Çağı Lotus Palmet Örgesinde Tip Gelişimi. *Türk Arkeoloji Dergisi*, 53-72.
- Çakır, M. S. (2018). *Yahyâ Nazîm Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin)*. (Tez No: 512574). [Doktora tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Çavuşoğlu, M. (1979). *Amrî Divan*, Tenkidli basım. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çeçen, M. K. (2010). *Sabrî Mehmed Şerîf Hayatı, Sanatı, Divanı'nın Tenkitli Metni ve Tahlili*. (Tez No: 253985). [Doktora tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Çelebioğlu, A. (2016). Klasik türk şiirinde menekşe. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 37, 161-182.
- Çelik, B. Kılıç M. (2018). *Derzi-zâde 'Ulvi Dîvân*. DBY Yayınları.
- Çeltik, H. (2017). *Ahmed-i Rıdvan Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194277/ahmed-i-ridvan-divan.html>
- Çukurlu, T. (2019). Klasik osmanlı şiirinde gülün, bülbül ve diğer hayvanlarla ilişkisi . *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 353-376.
- Demir, H. (2021), Zambak ve klasik türk şiirindeki izleri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 27, 127-157.
- Demirel, Ş. (2009). Dîvân şiirinde erguvan. *Turkish Studies*, 4 (8), 995-1014.
- Durmuş, T., Canım R. (2018), *Şevkî Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-210484/sevki-divani.html>
- Eberhard W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. Kabalıcı Yayınevi.
- Eke, N. U. (2021). Klasik türk şiirinde lale ile ilgili kavramsal metaforlar. *Littera Turca*, 7, (3), 2021, 659-671.
- Erdoğan, K. & Akgül, S. (2014). 16. yüzyıldaki bazı dîvân şairlerinin türkçe dîvânlarında gül ve anlam bilgileri. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, 167-187.

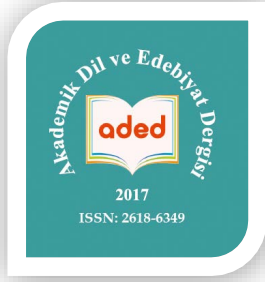
- Ersoy, E. (2017). *Müniri Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196156/muniri-divani.html>
- Erünsal, İ. E. (2018). *Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR211662/taci-zade-cafer-celebi-divani.html>
- Evliyâ Çelebi (2011), Seyahatnâme, (Haz. Dankoff R., Kahraman S. A., Dağlı Y.), Yapı Kredi Yayınları.
- Gıynaş, K. A. (hızl.) (2017). *Pervâne b. Abdullah, Pervâne Bey Mecmuası*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194492/pervane-beymecmuasi.html>
- Gürgendereli, M. (2017). *Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196834/mostarli-hasan-ziyai-divani.html>
- Harmancı, M. E. (2017). *Süheylî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194364/suheyli-divani.html>
- Horata, O. (2019). *Esrâr Dede Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-240609/esrar-dede-divani.html>
- Kalkandelen, H. (2008). Nevâî bahçesinde güller, goncalar, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29, 104-117.
- Karaman G. (2012). Perîşân çiçek sümbül ve klasik türk şiirinde işlenişi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1, (2), 288-319.
- Kartal A. (1998), *Klasik türk şiirinde lâle*. Akçay Yayınları.
- Kavruk, H. (2001). *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı*, Tenkitli metin. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kavruk, H. (trhsz). *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR78405/seyhulislam-yahya-divani.html>
- Kaya, B. A. (2017). *Azmizâde Hâletî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR196456/azmizade-haleti-divani.html>
- Kaya, B.A. (2015). Klâsik türk şiirinde şifalı bitkiler üzerine bir deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (15), 263-314.
- Kazan Nas, Ş. (2018). *Celîlî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-211944/celilidivani.html>

- Kılıç, F. (2017). *Âşık Çelebi Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195827/asik-celebi-divani.html>
- Köksal, M. F. (hzl.) (2017). *Edirneli Nazmî, Mecma' u'n-Nezâ'ir*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR195954/mecmaun-nezair-edirneli-nazmi.html>
- Kurtoğlu, O. (2017). *Diyarbakırlı Lebîb Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR194358/diyarbakirli-lebib-divani.html>
- Kurtoğlu, O. (2017). *Zâtî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195592/zatidivani.html>
- Kutlar Oğuz, F. S. (2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmi Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196126/arpaemini-zade-mustafa-samidivani.html>
- Kutlar Oğuz, F. S. (2019), *Divân-ı İzzet ve Nigâr-nâme*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-254685/divan-i-izzet-ve-nigar-name.html>
- Küçük, S. (trhsz). *Bâkî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78361/baki-divani.htm>
- Macit, M. (2017). *Nedîm Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196897/nedimdivani.html>
- Macit, M. (2018). *Erzurumlu Zihnî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208572/erzurumlu-zihni-divani.html>
- Mermer, A. (2020). *Karamanlı Aynî Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-275960/karamanli-ayni-divani.html>
- Mütercim Âsım Efendi (2000). *Burhân-ı Katı*. TDK Yayınları:
- Okatan, H. İ (1995). *Kafzâde Fâ'izî Hayatı Eserleri Sanatı-Tenkitli Divan Metni*. (Tez No: 42480) [Doktora Tezi, Ege üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Okçu, N. (trhz). *Şeyh Galib Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78404/seyh-galibdivani.html>
- Önal S. (2009). Klasik türk edebiyatında lâle ve edebî bir tür örneği olarak lâle şiirleri. *Turkish Studies*, 4 (2), 911-927.
- Özçalık, M. (2017). Lotus çiçeğinin farklı kültürlerdeki önemi ve peyzaj tasarımında kullanımının irdelenmesi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 10, 22-28.

- Öztoprak, N. (2010). Divan şiirinde giyim kuşam üzerine bir deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 4, 103-154.
- Saraç, M. A. Y. (trhsz). *Emrî Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78368/emridivani.html>
- Seçil, S. (2002). *Türk Kültüründe İznik Çinilerinin Önemi ve Güncel Değerlendirilmesi*. Yeni Türkiye Yayınları.
- SEVGİ KUTLUAY K. (2000). Sanat Tarihi Terminolojisinde Lotus ve Palmet. *Celal Esad Arseven Anısına Sanat Tarihi Semineri Bildirileri*. 253-254.
- Sona, F. (2015). Divan şiirinde karanfil. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (41), 307-315.
- Steingass, F. (1975). *A comprehensive Persian-English dictionary*. Librairie du Liban.
- Tanrıbuyurdu, G. (2018). *Kalkandelenli Mu'îdî Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR215366/kalkandelenli-mu39idi-divani.html>
- Tansuğ, S. (1998). *Türklerde çiçek sevgisi ve sümbülname*. Ak Yayınları.
- Taş, H. (2017). *Vahyî Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194335/vahyidivani.html>
- Turan, N. (2005). 16. Yüzyıldan 19. Yüzyıl sonunda dek osmanlı devletinde gayrı müslimlerin kılık kıyafetlerine dair düzenlemeler. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 60, 239-267.
- Ünver, N. (2020). *Gelibolulu Sürûrî Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-271852/gelibolulu-sururi-divani.html>
- Üzgör, T. (1991). *Fehim-i Kadîm Divanı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Vural, B. Ç. (2021). *Hayâlî Bey Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin- Dil içi Çeviri)*. (Tez No. 677434). [Doktora tezi, Akdeniz Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Wilkinson, K. (2010). *Efsaneler ve mitler*, çev. Emel Lakşe, Alfa Yayınları.
- Yavuz B. (2007). Klasik türk şiirinde duyguların dili: çiçekler. *Turkish Studies, International* 2 (4), 209-219.
- Yavuz, K. ve Yavuz, O. (2016). *Muhibbî Dîvânı (İnceleme-tenkitli metin)*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

- Yekbaş, H. (2010). *Sehî Bey Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-273692/sehi-bey-divani.html>
- Yıldırım, H. (2015). Divan şairlerine göre burçlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (41), 340-353.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars mitolojisi sözlüğü*, Kabalıcı Yayınevi.
- Yıldız, A. (2017).Klasik türk şiirinde menekşe ile ilgili benzetmelerin kökeni üzerine. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19, 433-450.
- Yılmaz, F. (2003). Osmanlı Devleti'nde Gayrı Müslimlerin Giyim Kuşamlarını Düzenleyen Kanunlar. *Ayakkabı Kitabı*. Kitabevi Yayınları, 201-209.
- Yılmaz, K. (2017). *İbrahim Tırsî ve Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195645/tirsi-divani.html>
- Yılmaz, K. H. (2017). *Diyarbakırlı Hâmî Ahmed Divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR196122/diyarbakirli-hami-ahmed-divani.html>
- Yılmaz, O. (2017). Klasik türk edebiyatında bir başka anlamıyla “bahâr”. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 18 (1), 177-194.

- Etik Kurul İzni** *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*
- Çatışma Beyanı** *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*
- Destek ve Teşekkür** *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Ahmet İÇLİ

Prof. Dr., Batman Üniversitesi,
ahmet.icli@batman.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-7478-7518>

**Nazirecilik Geleneğinde Ben ve Ötekinin İzleri:
Gelibolulu Âli'nin Biz Redifli Şiiri İle Ona
Yazılan Nazire Şiirler Örneğinde Ben'in
Biz Yolculuğu**

*Traces of The I And The Other In The Nazires (=Similar Poetry):
The Journey of I To We In The Example of Mustafa Ali's Poetry
and The Nazires written for his poetry With "We" Redif
(=Rhyme)*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 31.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 28.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

İçli, A. (2022). Nazirecilik Geleneğinde Ben ve Ötekinin İzleri: Gelibolulu Âli'nin Biz Redifli Şiiri İle Ona Yazılan Nazire Şiirler Örneğinde Ben'in Biz Yolculuğu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 99-145. <https://doi.org/10.34083/akaded.1169198>

İçli, A. (2022). Traces of The I And The Other In The Nazires (=Similar Poetry): The Journey of I To We In The Example of Mustafa Ali's Poetry and The Nazires written for his poetry With "We" Redif (=Rhyme). *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 99-145. <https://doi.org/10.34083/akaded.1169198>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Klasik Türk şiirinde nazirecilik geleneği kapsamında, aynı veya benzer şiirlerin/eserlerin yazıldığı bilinmektedir. Nazirecilik, temelde örnek veya model bir şiirin benzerini yazma esasına dayanır. Birçok yönden benzerlik gösteren bu şiirlerin aynı duygu, hayal, düşünce ve hedefleri göstermesi önemlidir. Model şiirin; benzerini/nazireyi kaleme almaya çalışan diğer şairlere ilham kaynağı veya tercüman olduğu düşünülebilir. Model şiir, kendini ifade etmeye çalışan diğer şairlere bir yol gösterici özelliği taşır. Ayrıca model şiir vasıtasıyla şairin kendini tanımladığı ve konumlandığı düşünülebilir. Yaşanılan çevrenin yansıtıcısı olan şiirlerin benzer konuları işleme tarihsel açıdan kayda değerdir. Bir sanatçının kendine dair bilgileri aktarması, aynı şiir etrafında başkalarının kendine dair iz, hisse ile pay bulması, bu sayede kendini ifade etmesi, sanatçıların verdikleri bilgilerin ve duyguların gerçekliklerinin ve aldıkları tepkilerin bir tezahürü olması açısından önem arz eder. Nazire şiirler etrafında, şairin kendi ben'ini biz unsuru ile anlatması söz konusudur. Bir yönüyle, model şiir etrafında birleşen "benler", biz şuurunu oluştururlar. Bu unsur, kendi içinde, birliktelik yönüyle bir ilişki ağı kurarken esasında çevrelerindeki ötekileri de anlatmış olmaktadır. Şaire ait bilgileri içermesi yönüyle şiirlerde birçok im, işaret ve belirti bulunur. Ben ve biz kelimelerinin geçtiği ifadeler, şairlere ait özellikleri açıklayan hususların başında gelmektedir. Gelibolulu Mustafa Âli'nin biz redifli şiiri bu bağlamda değerlendirilebilecek türden olup tarihsel verilerle desteklenebilir cinstendir. Bu şiir, Âli'nin tutum ve davranışlarına, dünya görüşüne, hayallerine ve duygularına ait ipuçları taşır. Bu şiire benzer olarak kaleme alınan şiirler, şairlerinden izler taşıması, biz redifi etrafında ben ve ötekiye ait izleri barındırması açısından önemlidir. Bu makalede, Âli'nin bahse konu şiiri ile ona yazılan nazireleri örneğinde, nazirecilik geleneği ve analizleri kapsamında ben ve ötekinin görüntüleri işlenecektir. Bir önerme ve hipotez özelliği taşıyan makaledeki amacımız ben ve öteki unsurlarının nazire şiirlerin oluşumuna yaptığı katkının izlerini sürmektir.

Anahtar Kelimeler: nazire, ben, biz, öteki, Gelibolulu Âli, nazire geleneği

Abstract

It is known that the same or similar poems/works were written within the scope of nazire tradition in classical Turkish poetry. Such poems are basically based on writing a similar or better example of a sample or model poem. It is also important that these poems, which are similar in many ways, show the same feelings, dreams, thoughts and goals. In one aspect, the model poem; It can be thought that it was a source of inspiration or an interpreter for other poets who tried to write a similar poetry. The content of the model poem is a guide for other poets trying to express themselves. In addition, defining and positioning oneself through this model poem is a reflection of different emotions and feelings. It is historically significant that the poems, are a mirror of the living world, can deal with similar subjects. It is important that a poet conveys information about himself, that others find traces of themselves around the same poem, and that they express themselves in this way, in terms of being a manifestation of the reality of the information and feelings given by the poets and the

reactions they receive. In the context of nazire poetics, it is possible for each poet to describe her/his "I=selF" with "we". In one sense, the "personalities" united around the model poem, form the we-consciousness. While this situation establishes a network of relations in terms of togetherness, they actually convey/describe the others around them

There are many signs and indications in the poems in terms of containing the information about the poet. The expressions in which the words "I" and "we" are used are at the forefront of the issues that explain the characteristics of the poets, Gelibolulu Mustafa Âli's poem with "we" redif (rhyme, repeated voices), can be evaluated in this context and can be supported by historical data. This poem also carries clues about Âli's personal attitudes and behaviors, worldview, dreams and emotions. The poems written similar to this poem of Âli are important in that both carry traces of their poets and contain the elements of "I" and "other" around the "we" redif. In this article, the poem of Gelibolulu Mustafa Âli from and the nazires written to his poem will be evaluated in terms of conveying the self/I and other elements within the framework of the nazire tradition and then the content analysis. Our aim in this article, which is a proposition and hypothesis, is to trace the contributions of self/I and other elements to the formation of nazire poems.

Keywords: nazire, I, we, the other, Gelibolulu Mustafa Âli, nazire tradition

Giriş

Sanatçılar, yaşadıkları çevrenin hem eyleyenleri hem etkilenenleri hem de yansıtıcısı durumundadır. Çevre, fiziksel bir doğa ve dünya olmanın yanında dönem, devir ve algıları içine alan bir kavramdır. Bir sanatçının eserlerinde, yaşadığı dönemin politik algısı, sosyolojik alt yapısı, icra edilen sanat, dinî eğilimler, son tahlilde insan profili hakkında izlere rastlamak mümkündür. Bunun yanı sıra eserlerde belirgin ya da gizli olmak üzere, yazarlarının hayatına, dünya görüşüne, hayallerine, hedeflerine ve yaşadığı dönemdeki duruşuna dair bilgilere ulaşılabilmektedir. Kişinin kendine ait bilgileri eserlerinde işlemiş olması kadar bu bilgilerin tarihsel bilgilerle uyuşması gerekir. Bu durum, sanatçı ile tarihi bilginin karşı karşıya gelmesine sebep olabilir. Kimi zaman sanatçı, sembolik manada veya realist düzlemde kendine dair bilgileri eserlerinde işleyebilmektedir. Kalemle alınan bir şiir ya da eser; bilinçli ya da gayriihhtiyari olarak; sanatçısını gösteren ya da saklayan belge niteliğinde olabilir. Bir neden ve amaç etrafında şekillenen konuların işlenişi ile tercih edilen ifade formları, sanatçılara ve edebî geleneğe göre farklılık arz edebilmektedir. Aynı konu, duygu ve düşüncelerin farklı kişilerce ifadesi, sanat ve sanatçı faktörüyle birlikte dünyaya ve hayata farklı pencerelerden bakabilme ve farklı manalar yükleyebilmenin veya farklı anlama, anlamlandırma ve adlandırma çabalarının ürünüdür. Sanatçılar görsel, sözlü veya yazılı gelenek bağlamında verdikleri eserlerinde iç dünyalarının, algılarının ve

çevresinin resmini çizebilmektedir. Sanatçıların aktarımında bulunurken yaşadıkları dünyayı anlatmaları, gördükleri nesnelere ve onlara yükledikleri anlamlar veya onlardan ne anladıkları veyahut onlara ne yaşattıklarını belirtmeleri, insan-doğa ve/veya insan-toplum iletişiminin bir yansımasıdır.

Bir şehirdeki evlerin yapısal olarak benzerlikleri ya da iç tasarım olarak birbirine benzemesi gibi, eserlerin birbirine benzemesi mümkündür. Küçük farklılıklar olsa bile, başkasından etkilenme veya aynısına sahip olma, insanoğlunun doğasında vardır. Zamanla deneyime dönüşen bu husus, etkilenmeye veya zıtlıklar noktasında farklılıklara neden olur. Ancak temelde bir benzerlik ilkesinin varlığının olduğu açıktır. Neticede her yeni farklılık kendi içinde sonrası için benzerlik dizgesi oluşturur ki medeniyetlerin, kültürel unsurların hatta insanoğlunun ortak mirasının oluşumuna katkı sağlar. Daha da gerilere gidildiğinde ilk örnek ve yaşamdaki tezahürlerin, benzerlik ilkesi etrafında şekillendiği görülür. Arketip/Arşetip¹ olarak da tanımlanan bu husus tasavvuf felsefesinde “ayan-ı sabite” kavramı ile daha öncül ilk örnekleri barındırma açısından ayrıca kayda değerdir (Merter, 2009, s. 36). Varlık âleminin, onu yaratandan izler taşıması ve çoğu özelliğinin yarattıklarında bir benzerinin olması “benzerlik” olgusunun önemini belirten önermelerdendir.

Çalışmamız, farklılıkların benzerlik etrafında birleşip yeni bir benzerlik oluşturması çerçevesinde; benzer şiirlerin oluşum süreçlerini, nedenlerini ve amaçlarını belirlemek için atılmış bir adımdır. Benzer şiirler ile ben ve öteki, birbirinin varlık sürecini tamamlayan iki unsurdur. Şair bir ben olarak bir şiir kaleme alır, başka bir ben öteki ile iletişime geçer ve onunla bütünleşir. Bu bütünleşme, öteki tarafından dışlanan ben'in, yeni bir ben bağlamında öteki veya benlik topluluğu oluşturmasında görülür. Ötekileştirilen şairler, kendi içinde bir ben/biz oluşturur ya da kendilerini ötekileştiren(leri)yi farklı anlam örüntüleriyle öteki kefesine koyar. İncelememiz benzerlik, ben ve öteki unsurları arasındaki ilişki ağının varlığını göstermeye çalışan bir hipotez niteliğindedir. Daha net bir ifadeyle çalışmamızda benzer şiirlerin oluşumunun ben ve öteki iletişiminden kaynaklanabileceği tezi ileri sürülmektedir. Bu süreçte, öncelikle benzer şiir ile ben ve öteki kavramlarının açıklanması yoluna gidilmiştir.

a. Nazire, Nazirecilik Geleneği, Tanzir Etme, Nazire Yazma

Nazire metinler, çoğunlukla aynı konunun farklı ifade edilmesi bağlamında aynı veya yakın anlam örüntülerinin bir benzeri esas alınarak oluşturulur. Manzum metin olarak değerlendirildiğinde ise, aynı vezin-kalıp, aynı redif- kafiye sisteminin de dâhil edildiği, aynı konu, üslup ve hayaller çerçevesinde bir benzerini yazma endişesi

¹ Arketip hakkında ilk ve öncül değerlendirmeler, milattan önceye dayanmakla birlikte, Psikanaliz boyutuyla inceleme alanına Jung tarafından getirilmiştir. Geniş bilgi için bkz., Carl Gustav Jung (2005). Dört Arketip. Çeviren Z. A. Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları

taşıyan metinlere nazire denir. Bu türden şiirlere “benzer şiir” demek de mümkündür.² Bir şiirin/eserin benzerini yazmak için “tanzir etme” ibaresi kullanılır. En temel tanımıyla nazire; şekil, muhteva, konu, hayal ve üslup noktasında bir metnin benzeridir. Benzeri yazılan bir diğer deyişle tanzir dilen ilk örnek şiir için literatürde, “zemin şiir”, “örnek şiir” ve/veya “model şiir” ifadeleri yaygın olarak kullanılmaktadır.

Nazire şiirlerde şekil hususiyetleri noktasında, kalıp ve uyak/redif aynıdır. Zemin şiirdeki anlam ve hayal dünyası, yeni şiirde takip edilir. Böylelikle model alınan şiir ile yazılan yeni şiirler; gelenek oluştururlar. Tazmin, terbi, tahmis başta olmak üzere zemin şiir (dize, beyit, bent) üzerine ekleme usulüyle oluşturulan şiirler bir yönüyle nazire şiirdir. Çünkü bunlar, benzerlik eksenli yeniden yazma çabasıdır. Bu türden metinler, nazire bağlamında değerlendirildiğinde karşılaştırmalı edebiyat açısından incelemeye tabi tutulabilir. Şairin, etkilendiği şahıs/metin karşısında aynı seviyede ve/veya üstününü yazmak için yeni bir eser meydana getirmesi buna kapı aralar.

Nazirecilik geleneği kendi içinde sebep, neden, gerekçe, hedef, amaç ve beklentileri barındırmaktadır. Nazire şiirin yapısı ve kapsamının yanı sıra yazımda gözetilen esaslar kendi içinde bir nedensellik arz etse de nazire metnin yazımı, kurguyu gündeme getirir. Birçok eserde/şiirde belirtsin veya belirtilmesin, bir telif sebebi vardır. Örnek olarak alınan eserlere aynı düzeyde metin oluşturmak başta olmak üzere farklı kurgusal sebepleri nazire yazımında görmek mümkündür. Köksal (2006, 8) bu gerekçeleri altı madde halinde şöyle sıralamaktadır: Zemin şiiri geçme arzusu, meydan okumalara cevap verme ihtiyacı, üstat şairleri izlemek, bir dostluk nişanesi olarak nazireleşmek, genç şairleri teşvik için nazire yazmak, nazirenin sağladığı imkân: hazır kalıplar.

Nazirecilik, bir gelenek olarak klâsik Türk edebiyatında önemli bir yer tutar. Benzerlik ilkesini barındıran bu geleneğin temelinde ve gelişmesinde, farklı sebepler ve gerekçelerin, geleneğin devam ettirilmesinde farklı amaç, hedef ve beklentilerin gözetildiği söylenebilir. Nazire eser kaleme almak kadar, nazireye esas metnin ilk örneğini oluşturmak da önemlidir. Bir zemin şiiri gündeme taşımak, onun etrafında onlarca şairi toplayıp aynısını/benzerini yazmaya teşvik etmek/edebilmek ayrı bir maharettir. İster bilinçli bir nazire eser/şiir yazmaya teşvik, isterse de beğenilen bir şiire başkalarının farklı dönemlerde nazire yazması, eseri ilk olarak kaleme alan şairin, emsalsiz ve değerli olduğunu ima olarak nitelendirilebilir. Bir şiiri tanzir

² Nazire, nazirecilik ve nazire şiir mecmuaları üzerine hazırlanmış birçok akademik çalışma olmakla birlikte, bu konuda kapsamlı bir kitap çalışması bulunmaktadır. İncelememizde, bazı bölümlerine atıf yapmak suretiyle bu eserden yararlanılmıştır. Eserin bibliyografik künyesi şöyledir: Muhammet Fatih Köksal (2006), *Sana Benzer Güzel Olmaz Divan Şiirinde Nazire*, Ankara: Akçağ Yayınları.

etmek, yani bir şiire nazire yazmak, aynı duygu ve düşünceleri yeniden yazma ve canlandırma olarak da nitelendirilebilir.

Nazire şiirlerin gelişiminde şiir meclislerinin önemli bir payı vardır. Şiir sohbetlerinde, sanat ve fikir alışverişlerinde bulunulan bu mekânlarda, güzel şiirlere benzerinin, hatta daha güzelinin yazılması yarışına girildiği, bu yarışta en iyisi olma gayret ve telaşının yaşandığı görülmektedir. Belki de bu sayede hem sanat hem de maddi çıkar noktasında önemli bir mevki/gelir elde etme imkânı doğabilecektir. Dönemin önde gelen şairleri, şairler zümresi, edebiyat çevresinin oluştuğu bu güzide mekânlarda şiirlerini sergilemek, örnek alınanlarla aynı kulvarda koşmak, bir heves ve gelecek endişesi taşır. Bununla birlikte sırf sanat endişesi noktasında hüner sergilemek önemli hedeflerden biridir. Benzer şiir kaleme alma geleneği, şiir meclislerinde olduğu gibi, bir şair okulu vazifesi görmektedir. Bir duyguyu bir redifeyuğa sığdırmak veyahut zemin şiir sahibiyile itibari âlemde bütünleşmek, aynı şeyleri hissetme ve anlatmaya sevk etmek noktasında, bu türden şiirlerin öğreticilik vazifesinin olduğunu göstermektedir. Bu konudaki gerekçeleri artırmak mümkündür. Ancak temelinde bir öğretme görevinin de olduğu söylenebilir. Nazire şiirlerin, şair yetiştirme fonksiyonu önem arz eden başka bir husustur. Kimi yeni şairler, dönemin ifadesiyle nev-hevesler, üstat kabul ettikleri, hem yaşayan hem de kendinden önceki şairlerin şiirlerine benzer şiir yazmışlardır. Bu sayede onların seviyelerine ulaşmak, onlar gibi eserler meydana getirme kabiliyetine ulaşma gayesini gütmüşlerdir. Bunun yanı sıra onların lütuf, sevgi ve takdirlerini kazanma hedefinin varlığı mümkündür.

Sanatçının, sanatını icra etmesi, kıymetinin bilinmesi, ekonomik olarak da bir haminin himâyesinde daha refah bir hayat yaşaması endişesi ve beklentisi sürekli vardır. Belki de en önemlisi, sanattan alayan bir şahsiyetin bahse konu nazire şiir sayesinde ondan haberdar olmasının yolu açılacaktır. Bu bağlamda, önemli ve kıymet verilen şahıslara ait şiirlerin tanzir edildiği söylenebilir. Nazire yazma üstadına bağlılık, onun üslubunu ve düşüncelerini benimsemenin, onu sevdiğinin, takip ettiğinin ve üstat olarak kabul ettiğinin bir göstergesi olarak sayılabilir. Bu sayede bir geleneğin ve bir üstadın çizdiği sanat anlayışının varlığı ile devamlılığı sağlanabilmektedir. En güzel örneği geleneğimizde yer alan “Nevai tarzı”dır. Birçok şairin Çağatay diline yakın, öz, Türkçe ve Nevai düşüncesine uygun yazdığı şiirleri bu tarz ile ün kazanmıştır. Bir şairle veya onun eseriyle bütünleşmek, onun şiirinin ya da sanat anlayışının aynısını yazmak hatta daha iyisi olabilme, bazen de iyi olmayandan sıyrılma çabası birçok alanda yeni olguların, oluşumların, eserlerin oluşumuna ve varlığına kapı aralar. Farklı ve özgün olma çabası da nazirecilik geleneğinin bir parçasıdır. Ama bu çabanın temelinde de bir benzerlik ilkesinin olduğu görülecektir. Bir duyguyu, konuyu, düşüncüyü, bir benzeri üzerinden aktarmak, konuya hâkimiyet ve işlenen konunun sınırları açısından önem arz eder. Yazılan şiirlerde bu hususun dikkate alındığı görülür. Aynı duyguların, aynı formda

paylaşılması, sanatçıların sanatlarını icra etmesinde ve eser üretmelerinde yapıcı özellik taşımaktadır. Klâsik Türk edebiyatı evresinde nazire eser ve şiir bağlamında birçok metnin edebiyat tarihine kazandırıldığı görülür. Aynı şekilde nazire eserler, yazıldığı dönemin algılarını ve hislerini bugünlere taşıma noktasında önemli görevler icra etmişlerdir.

Bir nazire şiir, dostuna ya da önemli birine destek olma ve onunla aynı duyguları paylaşma, onun derdine ortak olma veya aynı ıstırapları çektiğini, belki de aynı dertten mustarip olduğunu belirtme açısından önemlidir. Model/örnek şiire nazire yazmak, şairini ve eserlerini rol model olarak benimsemenin bir göstergesi olabilir. Bu şahıs, şairin üstadı olabileceği gibi, arkadaşı veya bir yakını da olabilir. Sevilen bir dostta nazire yazmak kadar, nazire yazma isteğinin belirtilmesi de mümkündür. Bir mektup vesilesiyle, bir dost meclisinde şairler sevdikleri ve/veya sanat anlayışlarını beğendikleri arkadaşlarının şiirlerine nazire yazabilmişlerdir. Bu durum, karşılıklı bir nazireleşme geleneğinin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Gayesi ve gerekçesi ne olursa olsun bu türden nazire talep etmek hatır, dostluk ve arkadaşlık ilişkileriyle de mümkündür.

Nazire şiirlerin bir arada verilmesi ya da her birinin farklı zamanlarda yazılmışsa bile, aynı anda incelenmesi, anlam dünyaları ile metinlerarasılık düzlemde birbiriyle benzerlikleri konusunda yorumlamalarda ve değerlendirmelerde bulunulabilir. Bu meyanda, eldeki verilere göre, 16. asırdan başlamak üzere nazire mecmualarının teşekkül ettiği görülür. Ömer bin Mezid, Pervane Bey, Edirneli Nazmi, Eğirdirli Hacı Kemal nazire şiir derleme çalışmaları yapmışlardır. Bu konuda en önemli çalışmalardan biri de Hisâli'ye aittir. Hisâli, gücü oranında tespit edebildiği nazire şiirlerin tümünü almaktansa, ilk beyitlerini derlemiştir. Böylece daha çok nazire şiir tespitinde bulunabilmiş ve günümüze ulaştırabilmiştir. Bu ve benzeri nice eser sayesinde, nazirecilik geleneğinin doğrudan ve dolaylı etkilerinden bahsedilebilir. Bu türden mecmualar sayesinde birçok yeni ve farklı şairden haberdar olunmaktadır ki bu da dolaylı aktarımın başarıya ulaştığının göstergesidir.

b. Ben ve Öteki: Kuramsal Tanımlama

Ben ve öteki çalışmaları; temelde ontolojik olmak üzere, antropolojik sosyolojik, felsefi boyutu olan önemli bir inceleme alanıdır. Bu konuyu tüm bağlamlarda incelemek, çalışmamızın sınırları dışındadır.³ Ancak, bir sınır çizmek gerekirse, ben için kişinin kendisi, öteki de onun dışında olanlar olarak değerlendirilebilir. Ben, teklik birinci kişidir. Öteki ise, benden farklı bir kişilik olduğu için “sen” ve “o” teklik kişilerini kapsar. Aynı şekilde biz; ben ile birçok yönden benzerlik arz eden topluluk

³ Bu konuda son çalışmalardan biri, Klâsik Türk Edebiyatında Öteki adlı kitaptır. Geniş bilgi için Adnan Oktay (Ed.) (2022). *Klasik Türk Edebiyatında Öteki*, İstanbul: Çizgi Kitabevi

ve çokluk hâlini bildirirken ötekiler; siz(ler) ve onlar çokluk zamiriyle karşılık bulabilirler. Klâsik Türk şiirinde, şairin belirttiği ben/biz karşısında öteki olarak gayr-ağyar, bigâne ve diğer kelimeleri başat olarak görülebilmektedir. Ancak şairlerin ifadelerinde bunlar dışında, ima yoluyla “rakip” “zahid” vb. tipler aracılığıyla ya da başka metaforik anlatımlarında ve istiarelerde ötekinin izleri gözlemlenebilmektedir.

Kavramların kısa tanımlarına yer vermek, çalışmamızda “ben ve öteki” için kullandığımız anlamlar açısından önem arz etmektedir. Ben lügatte, “Bilinç sâhibi olan insanı öbür varlıklardan ayıran, kişiliği yapan unsur”⁴ olarak tanımlanırken esasında; bilincine varmış kendilik olarak özne unsurdur. Güncel Türkçe sözlükte⁵, “kişiyi öbür varlıklardan ayıran bilinç” ve “bir kimsenin kişiliğini oluşturan temel öge, ego” anlamlarıyla da karşımıza çıkmaktadır. Ego/ben; id-ego-superego tasniflerinde psikolojide karşılaşılan bir terimdir. Tasavvufi bağlamda nefis kelimesine karşılık olarak da kullanılmaktadır. İncelememizde, ben’den kasıt, bu anlama uygun olarak, kendilik bilincini fark etmiş, onu diğer varlıklardan/insanlardan ayıran unsurlar ve farkındalık bilincidir. Genel anlamlara bakıldığında ben’in öbür varlıklarla olan bir iletişimi söz konusudur. Bu da başkaları ve diğerleri anlamlarını kapsayan ötekinin varlığıdır. Öteki; güncel Türkçe sözlükte “öbür” ve “diğer” karşılıklarıyla anlam bulmaktadır. Ayrıca “mevcut kültürün içinde dışlanmış olan” tanımlamasıyla verilmektedir. Ben’in karşısı olmanın yanında, dışlanmış kişileri de kapsayan öteki üzerinde birçok yorum ve açıklamalar yapılmıştır. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki; ben-biz, kendi kişiliğini ve varlığını anladığı an, ötekilerin varlığını da anlamaya doğru bir yolculuğa çıkmış olur. Ya da tersi bir istikamette, öteki vasıtası ve/veya nedeniyle ben-bizin kendini idrak etme yolculuğu başlamış olur.

Dünya yaşamında, ben ve öteki varlığı, insanların duygu, hayal ve hedefleriyle belirginleşir. Bir bireyin kendisi, ailesi, akrabaları, mahallelisi, köylüsü, hemşerileri, aşamalı olarak, ben/biz veya öteki olarak değerlendirilebilir. Bir köy veya bir aile diğerine göre öteki hüviyeti kazanabilir. Bunun örnekleri artırılabilir. Ancak ötekinin dışlanmışlığı ayrı bir husustur. Esasında her öteki, kendi içinde bir ben-biz tasavvuru yaşar. İnsan ve hayvan, canlı ve cansız ayırımına varmakla başlayan ben ve öteki karşıtlığı, bir anlamda yaşamın gereğidir. İnsanların oluşturdukları medeniyet ve kültürler, onların bakış açılarıyla ve hayat alanlarının başta fiziksel olmak üzere, birçok ögesi ile uyum içindedir. Bundan dolayı insanların farklı deneyimlerinin olması doğal bir gerekliliktir. Bu açıdan bakıldığında, kişinin kendi olmayan öteki ile yaşaması, dünyadaki uyum ve yaşamın bir parçasıdır. Çünkü her ben, esasında dünya yaşamının, dünyadaki bizim parçasıdır. “Farklı algılar, insanların kendi coğrafyalarında süregelen kültürel unsurlar, fiziksel öğelerle birlikte diğer faktörler,

⁴ (<http://lugatim.com/s/ben>)

⁵ Kelimelerin anlamları için bkz. (<https://sozluk.gov.tr/>)

başka coğrafyada yaşayan insanlarla uyuşma noktasında doğal olarak bir karşıtlık yaratmaktadır. Bu karşıtlık esasında insanın, dünyada ilk varlığından bu yana devam eden uyum sürecidir” (İçli 2022, s. 226).

Kişinin benlik arayışında ortaya çıkan unsur, temelinde bir uyum olmakla birlikte, farklı/öteki ben'lerin oluşumunu gündeme getirir. Her ben, değerine göre öteki konumuna getirilir. Sosyolojik bağlamda, “mevcut kültürün içinde dışlanmış olan” bir hususla karşımıza çıkabilmektedir. Levinas’a (2002, s. 115) göre, ben ve ötekinin ayrım noktası, benin kendi ötekisini oluşturması, bir gerilim ve çatışmanın zeminini oluşturur. Böylece ötekileşme ve ötekileştirme kavramlarının oluşumu gündeme gelir. Bireysel ve toplumsal algılar, topluluklar, tarihsel deneyimler ve yaşantılar, dini yapılanmalar, istenmeyen farklılıklara neden olur. Ötekileştirme ile sonuçlandırılan farklılıklar; çoğu zaman değerini yok sayma, kabullenmeme veyahut hayat hakkı tanımama gibi insanlığa yakışmayan davranışların sergilenmesine sebep olmaktadır. Karşılıklı yapılabilen bu türden her davranış, yeryüzünün yaşam alanı olarak devam etmesini ve insanlığın dünyada tutunmasını engelleyici hususlardır. Her zaman için iki yönlü olmayan bu gerilim sonucunda bir tarafın zulme ve haksızlığa uğraması mümkündür. Çatışmanın iki tarafındaki bireylerin her biri kendileri için pay/hak biçerken tavırlarıyla çeşitli ötekileş(tir)me faaliyetinde bulunabilirler. Bir tarafın fazla talep etmesi, diğerlerini bu haktan mahrum etmek istemeleri, dünyanın veya işlerin imkânlarından başkalarını uzaklaştırma istekleri gibi algılar, insanların yabancılaştırılması, yalıtılması, uzaklaştırılması ve ötekileştirilmesine yol açar.

Bir kavram olarak öteki; öte, ötelemek, ötekileşme, ötekileştirme gibi farklı türevlerle karşımıza çıkabilmektedir. Ayrıca itilmişlik, yalnızlık, yalnızlaştırma, farklılık, farklılaşma, farklılaştırma, yabancı, yabancılaşma, yabancılaştırma, dışlama, dışlanma, itilmişlik, yalıtılmış, yalıtma, diğer, diğeri gibi kelimelerle yakın anlamlar ihtiva etmektedir.⁶ Bu kavramlarla aynı olguyu ifade eden başka sembol ve simgeler söz konusudur. Bazen bir işaret, bir hareket, öteki kavramını metaforik anlamda imleyebilmektedir. Öteki, tamamlayıcı bir unsur iken, ötekileşme ve ötekileştirme ayrıştırıcıdır. Esasında herkes bir değerine karşı ötekidir. Ötekileşme, ben'in pasif bir role bürünmesi; ötekileştirme etkin bir gücün müdahalesi sonucu başka bir duruma gelmenin adıdır. Bu işlem, bizim dışımızda, başkaları eliyle ötekileştirme olduğunda, ettirgenlik ve oldurganlık, buna maruz kalınan grup veya birey için de ötekileşme hem “edilgenlik hem de dönüşlük çatılarını barındırmaktadır. Ötekileşme,

⁶ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Ahmet İçli (2012), “Ötekileş(tiril)en Necati'nin İtilmişlik, Yalıtılmış Kaygısı, Yalnızlık Acısı ve Kaçış Arzusu” Güney Kazakistan Devlet Pedagoji Enstitüsü “Master. Doktor. Sosyal Bilimler-Toplumsal Araştırmalar” Bilimsel-Teorik ve Uygulamalı Geniş Profilli Dergi (Moskova-Rusya). II cilt. Şimkent, Moskova, s.395-402

dışlanmak; ötekileştirme, dışlamak, yok saymak, farklı göstermeyi beraberinde getirir. Ötekilerce bilinçli bir dışlama faaliyeti olan ötekileştirme, ben'in otantik varlığını sınırladığı ve onu benzeri kılarak yok etmeye çalıştığı andan itibaren de bir tehdit algılamasına dönüşür" (Korkmaz, 2004, s. 19). Ötekileşmeye götüren süreç, öteki olma durumu bağlamında Efil'in (2016, s. 63) değerlendirmeleri şöyledir:

Ötekileştirme bir anlamda gerilim, kaygı, baskı, kaos, savaş, katliam, etnik ayrımcılık, nesneleştirme, yok etme ve yok saymadır. Ötekileştirme, ben'in öteki'ni veya öteki'nin ben'i toplum nezdinde itibarsızlaştırmak için yaptığı her türlü olumsuz eylemi kapsar. Ötekileştirme, ben'in öteki'ni muhatap almaması veya onu bir nesne olarak görmesi demektir. Ötekileştirme, diyalogun monoloğa dönüşmesi, ben'in veya öteki'nin kendini merkeze koyarak diğerinin varlığını sarsması, hak ve özgürlüğünü hiçe sayması ve hayatını tehdit etmesidir.

Öteki, ben dışındaki tüm unsurlar dışında iki farklı yön olarak da belirebilir. İlki mevcut kültürün dışında telakki edilen (başka) benlikler, diğeri de yanlışlar içinde tarif edilen kişilikler. Bu kişiliklerce ötekileştirilen ben'lerin, kendi bilinçleriyle başkaları arasında bir farklılığı keşfetmeleri, kendilerini bu duruma getirenlerden ayrı yönlerini dile getirmeleri bir anlamda kendi benlerini ve öteki olarak niteledikleri diğerlerini tanımlamaları mümkündür. Bahse konu bu öteki, artık "belli bir konum ya da varlığın karşıtı olan, onun tam karşı kutbunda bulunan konum ya da varlık" (Cevizci, 1999, s. 661) olarak nitelendirilir. İncelememiz, bu tanımlamalar ekseninde düşünüldüğünde, şair ve şairin karşısında duranlar bağlamında, bir ben ve öteki incelemesidir. Bu ben, diğerleri tarafından ötekileştirilmiş, dışlanmış, farklılaştırılmış, hatta itilmiştir. Kendini bu hâkim grup (öteki yapma durumunun sahibi) karşısında farklı gören şair, bir kimlik inşasıyla diğerleri karşısında bir ben olarak teşekkül eder. Bahse konu ben; diğerlerinin onu anlamaması sonucu öteki çerçevesinde nitelenmiş olabilir. Bu durumda şaire düşen, kendini ben olarak tanıtmak, kendisini anlamayan ya da düşman olarak görenleri öteki olarak tanıtmaktır. Bu işlem; bir ötekileştirme değil, onu dışlayanların tanımlanması için kullanılan bir tabir geliştirme çabasıdır. Bunun sonucunda, bir ben olarak birey, kendini bu ötekiler karşısında ben ya da biz olarak tanımlar. Şairin ötekini tanıtmaması, onların yanlışlarını, hatalarını, eksikliklerini belirleme açısından önem arz eder. Kimi zaman ötekini doğrudan tanımlarken kimi zaman kendini (ben ve biz) açıklama ve tanıtmayla öteki ve ötekileri tanımlamış olur. Ötekinin eleştirilmesi kendi içinde Gasset'in da savunduğu yaşamsal akla⁷ ulaşmanın öncül adımlarından biri olabilir. Çünkü insan öteki, kendisi ve çevresi ile vardır. Öteki, ben'in sınırlarını belirleyen, olanaklarını

⁷ Ortega Gasset, özelde "ben" "kendim" ve "çevre" kavramları ve bunların iletişimi üzerine geliştirdiği yaşamsal akıl ile ilgili olarak bkz. Jose Ortega Y. Gasset, (2018). *Quijote Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ayrıca bkz. Jose Ortega Y Gasset, (2011). *İnsan ve Herkes*. (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

keşfettiren ve zaman zaman ben'i tanımlayan niteliğiyle olumlu bir değer olarak kabul edilir" (Korkmaz, 2004, s. 19). Bu durumda, birinden etkilenme, aynısı ya da benzeri olabilme, ya da aynı duyguları paylaşabilme olumlu bir yönde seyir izler. Bu husus, ister karşıt ister yakınında olan olsun, ona olanaklarını ve imkânlarını keşfettiren bir unsurdur. Ötekilerin eleştirilmesi; onların birlikte yaşama yeniden kazandırılması ya da bu hatalara bir daha girmemeleri şeklinde iki yönlü olabilir. Bu bağlamlar haricinde bir diğer eleştiri vardır ki bu, tamamen zulüm ve haksızlık eksensidir ve kişiyi her yönüyle alanın dışına iter. İncelememizin ilerleyen bölümlerinde, şiirler bağlamında öteki ve ben ile ilgili değerlendirmelerde bulunulacaktır.

c. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Klâsik Türk edebiyatında, oluşturulan/oluşan edebî gelenek, kullanılan ifade formları benzerlikler üzerine kuruludur. Bilindiği kadarıyla öncül olarak kasidenin bir bölümü olan gazel formu, zamanla farklılaşmış ve başka gazellerin aynı özellikleri barındırması sonucu oluşmuştur. Bu durum, cins-türün aynı özellikleri taşıması olarak nitelendirilebilir. Öteki kavramının benzeme ve farklı olma üzerine inşa edildiği apaçıktır. Küçük bir aile iken birbirine benzeyen ikilinin çoğalması sonucunda oluşan akraba gruplarının farklı ve öteki topluluklar oluşturması bu bağlamda değerlendirilebilir. Klâsik Türk edebiyatında ifade formlarından öte, üsluba göre değişkenlik arz etmekle birlikte tür-muhteva bağlamında belirli sebep ve amaçları barındıran "nazire" terimi etrafında bir yazı/ifade geleneği oluşmuştur. Nazire, benzerlik esaslı olup ediplerin eser yazma sebepleri arasında yer alan önemli bir geleneğe dönüşmüştür. Birçok edip, nazire metinler kaleme almış, böylece edebiyat tarihine önemli eserler kazandırmıştır. Nazirecilikte temel mesele, örnek bir metnin varlığı ve başkalarının bir yönüyle bu metne benzer bir metin teşkil etme çabasıdır. İki hususun dışında eserlerin neden yazıldığı veya neden örnek alındığı noktasında birçok sebep ve amacın olduğu görülür. Aynı konuyu birbirinden habersiz ele alan kişiler söz konusu olabilir. Bu türden eserler de *nazire eser* olarak değerlendirilebildiği gibi, başka bir eseri esas almadıkları gerekçesiyle nazirecilik geleneği içinde değerlendirilmeyebilirler.

Nazirecilik, benzerlik ilkesi barındırdığı için, bu geleneğe kaleme alınan eserlerin benzer ve farklı yönlerinin incelenmesi, karşılaştırmalı edebiyat alanına önemli veriler sunabilmektedir. Nazire metinlerde, aynı sembollerin ve imgelerin kullanılması kendi içinde bir metinlerarasılık barındırmaktadır. Bilindiği üzere karşılaştırmalı edebiyat, farklı edebiyatların eserlerini karşılaştırmayı barındırır da aynı edebî geleneğin farklı yüzyıllardaki ve farklı sanatçılardaki gelişimlerini, aynı türden eserlerin varyantları, hatta bir şairin diğer eserlerinin karşılaştırmasını da ihtiva edebilmektedir. Divan şiirinde nazirecilik çerçevesinde kaleme alınan metinler

ve bunların ilk örnekleriyle olan benzerlikleri, yazılış sebep ve amaçlarının incelenmesi başta edebiyat ve sanat noktasında olmak üzere; siyasi, tarihsel, kültürel, sosyolojik ve psikolojik bağlamda birçok konuda önemli veriler sunar. Nazire metinler, onları kaleme alanların dünyaya bakışları, çevre ve hayat hakkındaki düşüncelerini, deneyim ve tecrübelerini, sanatçı kimliklerini yansıtabilmektedir. Bu çerçevede şiirlerde şairlerin ben bağlamında kendilerini, öteki olan bir şairin şiirini, nazire şiirinden etkilenme olarak hem ben hem de öteki; ayrıca farklı bir kimlik olarak öteki bağlamında ise karşılarında duran başkalarını/diğerlerini analiz imkânı doğabilmektedir. Şiirlerde oluşturulan bu karşıtlık veya gerilim, kendi içinde bir metafiction/üst kurmacaya işaret edebilir. Ayrıca kurgusal olarak, bu anlatımdan yararlanmak, ben'i ve ötekini tanıtmaya üzerinden daha güzel tanımlayabilmek amaçlardan biridir. Yine öteki olanı ben/biz üzerinden aktarmak hedefler arasında olabilir. Çünkü kişinin benliğini öğrenmesi, ötekiyle iletişiminden geçmektedir. Bir diğer husus tanzir edilen metinlerin veya şairlerin, öteki olarak addedilmesi, öteki etrafında nazire çerçevesinde oluş(turul)an yeni ben(lik)'lerin varlığıdır. Son tahlilde nazirecilik ve öteki; birbirlerinin varlık sürecini tamamlayan iki unsurdur.

Değişik kültürlerde ve edebiyat sahalarında temeli daha eskilere dayanan, ancak Avrupa'da 16. yüzyılda gelişim sürecine giren, ardından da Tarihçi Jacques Presser tarafından 1955'lerde yeniden gündeme alınıp tanımlanan "egodocument"⁸, bir yazarın, ben olarak metinlerde belirtmeyi hedeflediği ve farklı boyutlarda kendinden bahseden yazıları için kullanılan terimdir. Tarihi bir belge olmamakla birlikte, şairden ve yaşadığı dönemden iz taşımamasından dolayı edebi eserlerin, tarihe yardımcı bir kaynak olduğu söylenebilir. Ayrıca, eserlerde verilen bilgilerin belgelerle ve olgularla desteklenmesi halinde, sanatçının yazmış olduklarının önemi daha da artar. Herhangi bir şiir metninde buna dair izler bulunmakla birlikte, özellikle hatıralar, günlükler, mektuplar ve seyahate dair eserlerde, otobiyografik bilgilere ulaşılabilmektedir. Ambros (2014), egodocument terimini "benlik belgesi" olarak çevirir ve ister uzun ister kısa olsun, şiirlerin benlik belgesi olabileceği ve sınırlı şekilde tarihi kaynak olarak kullanılabilceğini, Osmanlı şiirinin sosyal işlevleri bulunduğunu ekleyerek açıklamaya çalışır. Bundaki amacı, yapılacak olan tahlil çalışmalarında, şiirlerin bu boyutuna dikkat çekmektir. Ambros, bunun için şiirdeki kullanımlara dikkat çekmektedir. Birçok kullanımın, bir eserin egodocument niteliğini gösterebileceğini belirttikten sonra, özellikle ben eksenli anlatımın, şairden izler taşıdığı yönündeki görüşlerini, Jan Schmidt'in (2002, 2010) çalışmalarına atıf yaparak sunar. Schmidt ve Ambros'un tespitleri doğrultusunda, şiirlerdeki ben-biz

⁸ The word 'egodocument' refers to autobiographical writing, such as memoirs, diaries, letters and travel accounts. The term was coined around 1955 by the historian Jacques Presser, who defined egodocuments as writings in which the 'I', the writer, is continuously present in the text as the writing and describing subject. (<http://www.egodocument.net/egodocument/>) Erişim tarihi: 30.08.2022

yapılarının şiir yorumlamaları açısından önem arz ettiği, tarafımızdan da olumlu yönde değerlendirilmiş olup desteklenmektedir. Ben-biz ile türevleri olan kullanımlar, şiirlerin yazım sebeplerinin tespitine olumlu yönde katkı sunar. Şiirlerdeki biz yapısının ben yapısı gibi değerlendirilebileceğini, çünkü burada da 1. şahıs anlatımın olduğu konusunda görüş bildiren Ambros (2014, 67), Gelibolulu Âli'nin ben yapılı şiirlerinde, onun yaşamı ve Osmanlı şiirindeki anlamsal yapıdaki gelişim ve değişimler üzerinde durur. Âli'nin şiirlerindeki ben yapısını açıklarken Aksoyak'ın tespitlerinden yararlanır. Aksoyak, (2006, C. I, s. 86) Âli'nin şiirlerindeki ben ve türevleri rediflerin, onun hayatı ve kişiliği hakkında bilgiler sunduğunu belirtir.

Bu çalışmada Türk düşün, bürokrasi ve edebiyat dünyasının önemli şahsiyetlerinden olan Âli'nin bir şiiri ve bu şiire yazılan nazirelerin tanıtımı ve muhteva analizi yapılmıştır. İncelememiz, Âli'nin şiiri ile ona yazılan nazire şiirlerdeki biz yapısından hareketle, şairlerin öz yaşam öyküsüne ve kişilik özelliklerine dair ipuçlarını bulabilmek adına atılmış adımlardan biridir. Çalışmada nazire, nazirecilik; ben ve öteki kavramları hakkında özlü bilgiler sunulmuş ve tanımlanmaya çalışılmıştır. İncelememizde, ben ve öteki çatışmasının/geriliminin izleri, metindeki biz redifinden hareketle açıklanmaya çalışılmıştır. Nazire şiirlerin temeli, öteki kimlik ile benlik arasındaki iletişime dayanır. Bu çalışmada model şiirin yazımı ve nazirelerin tanıtımı ile muhteva incelemesi hem karşılaştırmalı düzlemde hem metinlerarasılık hem de içerik analizi çerçevesinde değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Çalışmamız, bilimsel metotlarla nazire şiirlerin oluşumunun ben ve öteki arasındaki iletişime dayandığının belirtilmesi için atılmış adımlardan biridir. Bilindiği üzere hipotez, olaylar arasında ilişki(ler) kurmak ve olayları bir nedene bağlamak üzere tasarlanan bir önermedir. İncelememiz, hipotez bağlamında bir önerme olup başka nazire şiirlerde de ben ve ötekinin izlerinin aranabilmesinin yolunu açmaya çalışmaktadır. Bu çerçevede bazı yöntemler geliştirilmiş ve çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde bunlara değinilmiştir.

1. Âli'nin Model Şiiri ve Şiirin Yazım Süreci

Gelibolulu Mustafa Âli, Osmanlı'da çeşitli görevler icra etmiş önemli bir bürokrattır. Resmi işlerinde çoğunlukla maliyecilik vasfıyla görev yapmıştır. Tarih yazıcılığı, siyaset ve yönetim konusundaki düşüncelerini ve eleştirilerini belirttiği eserleri önem arz eder. İyi bir mesnevi şairi olan Âli'nin hacimli bir divanı bulunmaktadır. Toplumsal konulara da değinen şairin, bireysellik noktasında şiirleri vardır. Birçok eserinde eleştirel yaklaşımı benimseyen şairin bu tavrı, divanındaki şiirlerine de sirayet etmiştir. İtiraz, karşı çıkma, kabullenme gibi hususların yanı sıra, başkalarının eksikliği, yetkin olmayanların görev almaları, farklı saiklerle yapılan atamalar, menfaat ve çıkar ilişkileri konularıyla birlikte, kendisinin erdem, ahlak ve duruşu; sanatçı kimliği ve tecrübeleri hakkındaki terennümleri birçok şiirinde işlenen

temalardandır. Bu şiirlerinde kendi ben'i ve eleştirdiği ötekinin izlerini görmek mümkündür. Gelibolulu Âli'nin Bağdat'a defterdarlık sürecinde kaleme aldığı ve Bağdat'a gönderdiği bir şiiri vardır. Bu şiire yazılan birçok nazire bulunur. İncelememizin bu bölümünde, kaynaklarda belirtilen model şiir, şiirin yazım süreci, şiirin yazım yeri, Âli'nin bu şiire benzeyen diğer nazire şiirlerine değinilmiştir.

1.1. Âli'nin Model/Zemin Şiiri

Kaynaklarda Âli'nin tanzir edilen şiirinin tamamı vardır. Onun aynı kafiye ve redifte başka şiirleri de bulunmaktadır. Bunlara nazire yazılıp yazılmadığı, başka şairlerce beğenilip beğenilmediği hakkında bilgi yoktur. Ruhî divanında geçen biz redifli şiirlerin bazılarının Âli'ye nazire olması muhtemeldir. Model şiirin metni için Kasımî Mecmuasından (İçli 2018; KM, bk. 176a) yararlanılmıştır. Bu mecmua, hem model şiiri hem de nazire şiirlerin bir kısmının tam metnini içermesi yönüyle önem arz etmektedir. Mecmuada şiir için verilen bilgi, şiirin yazım süreci hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Model şiirin kaynaklarda beyit sayısı farklılık göstermektedir. Bundan dolayı Âli'nin (Aksoyak 2018, s. 746-747) divanına bakılmıştır. Şiirin 5,7 ve 8. beyitleri buradan alıntılanmıştır. Ayrıca Âli'nin bu kafiyeeye uygunluk arz eden diğer şiirleri için ilgili çalışmadan yararlanılmıştır. Âli'nin model şiiri aşağıda verilmiştir:

Meh-i şeh-r-i hilâfet mihr-i bürc-i evliyâyuz biz
 Eser yeller gibi vâdî-neverd-i Kerbelâyuz biz
 Gül-i gülzâr-ı Zehrâ ğuşşasından zehrler yutmuş
 Ciger kan dî de giryân bülbül-i mâtem-serâyuz biz
 Geh abdâl-ı nemed-ber-düş u geh rind-i şâbâyuz
 Meger âyj nedâr-ı tal atâl-i abâyuz biz
 Nice hallâc yasin çekmiş atmış merd-i pür-şastuz
 Bu gün meydânda tî r-endâz-ı kavs-i müntehâyuz biz
Ene İhak tî ğın almış deste İâbâye kat 'itmiş
Murj d-i pîr-i ser-bâzân-ı Mansûrî 'livâyuz biz
 Şabâ vir müjdemüz âb-ı Furât u hâk-i Bağdâd 'a
 Fuzûlî rûhın ihyâ eyleyen İsâ-edâyuz biz
Ney-i nâleyle feryâd erğanûnın hem-nefes kılmış
Nesj m-i âha yiltenmiş nice ehl-i hevâyuz biz
Za İfuz lik muĥkem tutmağın Şahbâ gibi câmu
Kadeĥ düşmez elinden bir bölük ehl-i şafâyuz biz
 Bizi sen ey muĥâsib şanma defterdâr-ı emvâlüz
 Me'âli mâla virmez hâzin-i müşkil-ğuşâyuz biz
 Kader ger kadre irğürsün kazâ ger nâ-murâd itsün
 Muti-i mutlakuz bî-kayd u meslûbü recâyuz biz
 Süleymân makdemin teşrîfe gelmiş mûr-ı edâyuz
 Senâ-kârân-ı bezm-i Dâver ü Âşaf-şafâyuz biz

Ne Âli-himmetüz Âli misâl-i Kâbe-i ulyâ
Bu gün hıdmet-güzâr-ı âstân-ı Murtaẕâyuz biz

1.2. Model Şiirin Yazım Süreci ve Yazım Nedeni

Bahse konu şiir, Âli'nin Bağdat'a defterdar olarak atandığı ve görevine doğru yola çıktığı bir süreçte yazılmıştır ki bu da M. 1585 yılına tekabül etmektedir. Şiirin başlığı için kullanılan ibarelerin divan nüshalarına ve şiiri barındıran mecmualara göre farklılık arz etmesi, şiirin yazım sebeplerine ilişkin ipuçları verir. *Kasımî Mecmuası*'nda “Âli Efendi Bağdat'a defterdâr olup Mûsul'a geldükde bu gazeli diyüp Bağdat'a göndermişdür” (KM, yk. 176a) başlığı vardır ki şu değerlendirmeler yapılabilir: Mecmua derleyicisi bu tarihte Musul'dadır. Çünkü “gelme” eyleminden bahsetmiştir. Kendisinin bulunduğu mekâna Âli'nin geldiği bilgisini paylaşan Kasımî'nin, bu şiiri yazma ve gönderme sürecine şahit olduğu söylenebilir. Gazel Musul'da yazılmış olup Bağdat'a gönderilmiştir. Kasımî, Âli'nin Bağdat'a defterdar olarak atandığını bilmektedir. Âli, Bağdat'a Musul üzerinden yolculuk yapmaktadır.

Aksoyak'ın (2018, s. 746) oluşturduğu karşılaştırmalı divan metninde, bulunduğu nüshalara göre bu şiir için farklı başlıkların kullanıldığı görülmektedir. Aksoyak'ın D2 olarak tanıttığı nüshadaki başlık şu şekildedir: “*În gazel-i bi-naẕîr ki der-Bağdâd güfte bûd*”. Farsça bu başlıkta şiirin Bağdat'ta söylenildiği/yazıldığı vurgusu yapılmıştır. İlgili divan çalışmasının dipnotunda İS1 olarak belirtilen nüshada geçen başlık, Kasımî ile benzer bilgileri barındırmaktadır: “*Diyâr-ı Bağdâd 'a Defter Olduklarında Kendüler Gelmezden Evvel İş Bu Gazeli Şu grâBağdâd 'a Hediye İrsâl Eyledi.*” Bu bilgi Aksoyak (2005, s. 137; 2006, s. 61) tarafından, birçok yayında kullanılmıştır. Bu başlıktan aşağıdaki çıkarımlar yapılabilir: Müstensih, Bağdat'ta yaşamış olabilir. Çünkü şairin henüz Bağdat'a gelmeden bu şiiri gönderdiğinden bahsetmiştir. Bu başlıktaki bilgilere göre, müstensih Âli'nin Bağdat'a defterdar atandığından haberi vardır. Bu şiir, Bağdat dışından bir yerden gönderilmiştir. Ancak bu şehrin hangisi olduğundan bahsedilmemiştir. Şiir Bağdatlı şairlere hediye olarak gönderilmiştir. Âli, Bağdat defterdarlığı görevini aldıktan sonra henüz görev yerine ulaşmadan bu şiiri kaleme almıştır.

Bu şiir için kullanılan bir diğer başlık ise Ü1 nüshasına göre şöyledir: “*Der-Şıfat-ı Lâubâlî-i Hod Gûyed*”. Bu şiirdeki verilere göre: Şiir Âli'nin kendi özellikleri hakkında yazılmıştır. Şiir, şairin laubali sıfatlarını içermektedir. Laubaliliğin birkaç anlamı vardır. Özellikle tasavvufi bağlamda, kişinin zahiri kayıtlardan kurtulup tamamıyla kendini Hakk'ın takdirine bırakan, olan tüm şeylerde artık tamamıyla Allah'ın takdirini hisseden ve gören kişiye simge değerdir. Dünyevi heveslerden uzaklaşıp kendini bireysel manada iç huzura ve gelişime adayan kişi olarak da düşünülebilir. Rakip ve düşmanlarının plan ve desiselerine maruz kalan; ama buna rağmen dünyevi menfaatler karşısında eğilmeyen kişinin durumunu belirtir.

1.3. Gelibolulu Âli'nin Bağdat'a Defterdar Olarak Atanma Süreci

Gelibolulu Mustafa Âli, Bağdat'a defterdar olarak atanma sürecini, şöyle aktarmaktadır: *Sene erba'a ve tis'inde ki bu hakîr Bağdat hazînesine defterdâr olup vardum. Ashâb-ı nazmdan otuz mikdârî şâir kasâ'id ü târîh u gazel sunup her birine "âla ma huvel-me'mul ü'l-makdur, riâyet itdüm. Mezbûr Ahdi dahi anlardan idi ve ol cümleden ser-âmedi Monlâ Tarzî ve nev-heveslerden Rûhî bulunmuş idi* (İsen, 1994, s. 319). Bu bilgilere bakıldığında şu tespitler belirir: Âli, M. 1585 yılında Bağdat hazinesine defterdar olarak atanmıştır. Şiirden anlayan otuz civarında şair, ona kaside, gazel ve tarih manzumesi sunmuştur. Âli, bunlara cevap bağlamında şiirle cevap vermiş ve onlarla iletişimi güçlendirmiştir. Bu otuz şairden birisi Ahdi olup bunlardan önde gelenlerden biri Tarzî'dir. Âli, Bağdatlı Rûhî'yi nev-heves bir şair olarak tanımlamıştır. Gelibolulu Âli'nin verdiği bu bilgilere bakıldığında bu şairler, kendisine değer vermiş, birçoğu farklı nazım şekillerinde şiirler yazmış ve kendisine sunmuştur. Bu da onun önemli bir şair olduğuna olan inancını taşıdıklarını gösterir.

Âli, Bağdat'a defterdar olarak atanma sürecini, azledilişini ve Bağdat'ta geçici olarak görevde bulunuşuna dair bilgileri *Künhü'l-Ahbâr'ında* genişçe anlatır (Fleischer, 2021, s. 180-230). Âli'nin bölge ve yöre hakkındaki bilgisi, yerel dinamikler ve tecrübeleri gibi birçok konuda değerlendirmeleri söz konusudur. Görevlilerin sorumsuzluğu, kendi yaşadıkları, Bağdat'ta tasavvuf erbabı kişilerle olan iletişimi, Ehlibeytten kimselerle olan ilişkisi, Kerbelâ'daki vakfa yaptığı bağışlar, çektiği ekonomik zorluklar, Hacca gitme arzusu gibi birçok konu, Âli tarafından dile getirilmiştir. Bağdat ve çevresi ile dönemin sosyolojik ve politik eğilimleri hakkında bilgi veren Rûhî'nin, Âli'nin bahse konu şiirine nazire şiirler yazdığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Âli'nin Bağdat'a defterdar olarak atanmasını mutlulukla karşılayan bir şiir (Ak, 2001, s. 226-227) yazdığı bilinmektedir.

1.4. Gelibolulu Âli'nin Aynı Kafiye Benzer/Nazire Şiiri

Nazire şiirler noktasında, yukarıda da belirtildiği üzere, çeşitli problem ya da çözümü bekleyen soru işaretleri her zaman için mümkündür. Bunların en başında bu şiirlerin hangisinin zemin şiir olduğu, hangisi veya hangilerinin daha sonra yazıldığı gelmektedir. İkinci bir problem de benzer şiirlerin; tesadüfen yazılmış olma ihtimalidir. Şiir meclisindeki benzer şiir yazma geleneği, ilk problemi çözmede bir nebze de olsa yardımcı olur. Ancak bunların bugün için tespiti zordur. Bu konuda bilgiyi veren mecmua derleyicisinin tasnifine uymak en doğru karar olarak yerini korur. Gelibolulu Âli'nin şiirinin kaynaklarda geçtiği kadarıyla zemin/model şiir olduğu söylenebilir. Ancak Hisâlî'nin Âli'ye ait olarak verdiği diğer bir beyit ve divanda da tamamı geçen şiirin varlığı, bu iki şiirden hangisinin model şiir olduğu konusunda soru işaretleri oluşturmaktadır. Hangisinin model şiir olduğu kesin olmasa bile Âli'nin bir benzerini yazdığı söylenebilir. Belki de Âli, birisini Bağdat'a

zemin şiirine az da olsa benzer. Ancak incelemelerine bakıldığında, farklı bir mana içerdiği görülecektir. Zahiren hor görülen, gerçekte ise yüksek rütbede olan kimselerin kendilerini tanıttığı dizeler olduğu manadan çıkarılabilecektir. Bu ve öncesindeki şiirleri kaleme alan Bağdatlı şairlerin, dönem itibariyle Âlî'yle iletişimlerinin olduğu söylenebilir. Diğer şairlerin de Âlî'nin defterdar olduğu süreçte Bağdat'ta olma ihtimalleri ve aynı şiir meclisinde nazire şiir kaleme aldıkları söylenebilir. Fakat bu bilgi kesin ve net değildir. Şekil ve içerik bağlamında şiirlerin model şiirle olan ilişkisinin incelenmesi, şiirin yazım sebep ve amacının belirlenmesine katkı sağlayacaktır.⁹

Alayıkdan müberrâ sâlik-i râh-ı Hudâyuz biz
 Cihânun varına itmez nazar ehl-i fenâyuz biz (Aklî)¹⁰
 Riyâset tâcınun terkin uran ehl-i fenâyuz biz
 Gedâyuz sûretâ sultân-ı iklim-i gınâyuz biz (Ahdî)¹¹
 Yil esmez üstümüzden hâk-i bürc-i evliyâyuz biz
 Mukîm-i bâb-ı hâcet-bahş-ı şâh-ı Kerbelâyuz biz (Ruhî)¹²
 Ne şâh-ı dehre mensûbuz ne münim ne gedâyuz biz
 Egerçi ehl-i fakruz lîk meslûbu'r-recâyuz biz (Ruhî)
 Ne Hakan u ne Kayser hâk-i râh-ı Kerbelâyuz biz
 Bu dergâh-ı saâdet-bahşa bir kemter gedâyuz biz (Tarzî)¹³
 Ziya-bahş-ı zamîr-i pâk erbâb-ı safâyuz biz
 Bu sûret-hânedede âyine-i gîtî nümâyuz biz (Kelâmî)¹⁴
 Kuyûd-ı dehrden âzâde bir ehl-i fenâyuz biz
 Bekâ deştinde seyrân eyleyen merd-i Hudâyuz biz (Hürremî)¹⁵
 Hâs u hâşâkuz ammâ bahr-ı aşka âşinâyuz biz
 Leked-kûb u fenâyuz hâk-i pây-ı Mustafâyuz biz (Vâlihî)
 Tasavvur itme kendün gibi zâhid bî-nevâyuz biz
 Hakikat gülşeninde bülbül-i destân serâyuz biz (Feyzî)
 Adûdan bâkimüz yok sâlik-i râh-ı gazâyuz biz
 Aceb mi pür-dil olsak peyrev-i şîr-i Hudâyuz biz (Feyzî)
 Muhibb-i hânedân-ı Ahmed ü âl-i abâyuz biz
 Gubâr-ı ravza-i pür-nûr-ı şâh-ı Kerbelâyuz biz (Hisali)

⁹ Şairlerin hayatları hakkında geniş bilgi vermekten kaçınılmıştır. Aksoyak'ın (1999, 2005, 2006, 2018) ilgili çalışmalarında ve tezkirelerde (İsen 1994; Solmaz, 2005; İçli 2018) bu şairler hakkında geniş bilgiye ulaşılabilmektedir. Ayrıca şiirlerin metninin tamamı alınmamış, matlaları yazılmıştır. Şiirlerin diğer kaynaklardan tespit edilenleri dipnotta belirtilmiştir.

¹⁰ Şiirin tespit edilebilen bir beyti vardır.

¹¹ Ahdî'nin tespit edilebilen bu beyti için ayrıca bkz. Bedestani 2018: 158

¹² Ruhî'ye ait şiirlerin tamamı için Coşkun Ak tarafından hazırlanan eserin 611-612; 620, 631-632 sayfalarına bakılabilir.

¹³ Şiirin bilinen 14 beyti Kasımî Mecmuasının 54b yaprağındadır.

¹⁴ Kelâmî'nin şiirinin tespit edilen 10 beyti için bkz. Karlıtepe 2007, 299-300

¹⁵ Hürremî'nin şiirinin tespit edilen 10 beyti Kasımî Mecmuasının 54b-55a yaprağındadır.

Sadefveş ka'r-ı bahr-i aşka talmış âşinâyuz biz
Anunçün nazmda dür gibi sâf u pâk edâyuz biz (Hisali)
Bir avuç hâk-i kûy-ı mihnet ü derd ü belâyuz biz
Sürûrî gussa sûrî mâtem eyler kimyâyuz biz (Riyazî)
Alayıkdan mücerred bir gedâ-yı bî-nevâyuz biz
Feratgat küncinün gencine mâlik pâdişâyuz biz (Cinâni)

3. Nazire Şiirlerin Analizi

Nazire şiirlerde temel unsur, şekil ve/veya muhteva üzerinde yoğunlaşan benzerliklerdir. Bir esere ve hikâyeye yapılan nazirelerde, eğer şekilsel anlamda; kafiye ve rediflerinde hatta aruz kalıplarında benzerlik yoksa sadece muhteva üzerinde çözümlenmeye alınır. Bunun için var olan karşılaştırma ve metinlerarasılık esaslarıyla değerlendirmeler yapılabileceği gibi yeni ve farklı modeller geliştirilebilir. Simge, sembol, motif, hayal dünyası, toplumsal ve psikolojik unsurların benzerliği veya ayrışması gibi kavramsal analizlerin yapılması, olay örgüsünün benzeştiği ya da farklılaştığı hususlar, bölümlerde işlenen konular ve işlenme hususları bunlardan bazılarıdır.

3.1. Şekil Açısından Analiz

Nazire geleneğinde bir şiire yazılan nazirelerde temel benzerlikler şekilsel anlamda; kafiye, redif ve (aruz) vezin merkezlidir. Her durumda bu üç hususu barındırdığı düşünülen nazire şiirlerin farklı şekil özellikleri barındırması beklenmemektedir. Ancak, beyit sayıları gibi farklılıkların olması muhtemeldir. Şekil olarak özellikle seçilen kalıbın özellikleri, neden seçildiği gibi hususlar önemlidir. En önemlisi hem model şiir hem de nazireleri olan şiirin kafiye ve redifidir. İncelenen nazire şiirinin kalıbı “*Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün*”dür. Bir hezec bahri olan bu kalıp tüm tefileleri, yani durakları aynı açıklık ve kapalılığı barındırdığı için, benzerlik ve uyumu kendi içinde sağlamaktadır. Şiirin benzeri olan ve konu olarak da benzerlik gösteren başka şiirlerin varlığı mümkündür. Şiirlerin kalıpları ve uyakları farklı olduğu için nazire olarak değerlendirilmemesi gerektiği kanaati hâsıl olmuştur. Bu kafiyeeye uygun başka şairlerce kaleme alınan şiirlerin olması da muhtemeldir. İncelememiz, Âli'nin şiirleri, onun çevresinde yaşamış ve ona nazire yazdığı düşünülen/tespit edilen şairler eksenlidir.

Nazire şiirlerinin beyit sayılarının karşılaştırılmaları, tespit edilen divan nüshaları, mecmualardaki beyit sayıları olduğu için net ve kesin bir veri olarak elde edilmiş şekliyle sunulamazlar. Ancak beyitlerde işlenen konuların, hayallerin ve belirtilen durumların hangisinin işlenip işlenmediğine dair bilgi vermek için eksik ya da fazla beyitleri olduğu belirtilebilir. Eksik beyit(ler), şairin o duruma değinmediği anlamına gelmez, sadece söz konusu metinlerde bulunmadığı söylenebilir.

Redif, sanatçıların duruşlarını ve hayata bakışlarını bahse konu şiir eksenli yansıtan önemli kullanımlardan biridir. Sanatçının seçtiği kelime/kavram, hem kendisini hem de poetikasını yansıtanın yanı sıra, dönemin algılarını, yaşam standartlarını göstermektedir. Redif, kafiyeyle birlikte, bir şiirin birimlerini kendisi etrafında toplayan merkez güçtür. Osmanlı şiirinde her beytin, ana kafiyeyle bağlanması bunun en temel göstergesidir. Her beyitte anlatılan farklı olguların temel kavramla ilişkilendirilmesi, merkez konu/temanın redif ile olan hayati bağı göstermektedir. Kasidelerdeki redif ve kafiye; anlam dünyasında kendini farklı boyutlarda açılmak üzere, gazellerdeki redif; farklı boyutlardaki açılımının tek temaya simge değer olduğunu göstermektedir.

Redif, beyitler arasındaki benzerlik ilişkisini sağlar; şiirdeki temel anlatımın farklı görünümleri; farklı görünümlerin de tek duygu ve hayal bağlamındaki benzerliklerini imler. Nazire şiirler vesilesiyle bir redifin farklı hayal dünyalarıyla yeni anlam örüntülerini oluşturduğu kuşku götürmez bir gerçekliktir. Bir terim/kavram olarak redif, şiirin temel/merkez taşı niteliğinde olup şiirin ana kurgusunu oluşturan en önemli unsurdur. Redif kelime veya kavram için, açar kelime ya da anahtar kelime ifadeleri kullanılabilir.¹⁶ Sanatçı bir şiirde, hayal ve düşünce dünyasını “açar” kelime üzerinde kurar. Kelime kadrosunu merkez duyguya bağlayıcılık görevi gören redif; hem söz bağlamında ahenk hem de ses noktasında akustik imgelemi oluşturu güçtür. Şiirdeki açar kelime olarak nitelediğimiz redif, şiirin tümünün anlam dünyasını gösteren bir imge durumundadır. Son tahlilde redif; şiirin anlam ve hayal dünyasını açmaya ve açıklamaya yarayan en önemli unsur olarak nitelendirilebilir.

Aynı redifin kullanımı, ortak duygu ve düşüncelerin tespitinde ve yorumlanmasında hayati bir durum arz eder. Kullanılan redif, başlı başına şiirin niçin kaleme alındığını imleyebilir. Model şiirin redifinin kullanılması/seçilmesi ayrı bir hususa kapı aralar. Hem yeni şiirin anlam dünyasının oluşumu hem de model şiirin anlam dünyasının bir anlamda onaylandığının göstergesi olan bu durum, şairin yaşadığı dünyaya karşı duruşunu da imler. Yapılan bu seçim, kişinin psikolojik duygu ve hayal dünyasını, sosyolojik düşünce ve yaşam koşulları ile politik görüşlerini gösterebilmektedir. Konuya ben ve öteki bağlamında bakılacak olursa nazire şiirlerdeki redif benzerliğinin öncelikle öteki olarak nitelendirilen şairin sahiplenilmesi ve onunla ortak bağların kurulması anlamına gelmektedir ki bu da Gasset’in bahsettiği yaşamsal akla uygundur. Şiirdeki muhtevanın durumuna göre, ötekinin redif yani birlik etrafında sağladığı bir oluşumdan bahsetmek mümkündür. Çünkü aynı redif bir şiirin merkezi konumundayken, başka şiirlerin merkezi gücü konumuna gelmektedir. Böylece “öteki” olanın kişilik oluşumuna etkisi gibi, “öteki” şiir, hem

¹⁶ Redifin bir şiirdeki muhtevayı belirleme özelliğinden dolayı redif için tarafımızdan “açar kelime” terimi önerilmektedir. Bir diğer deyişle, redif; açar kelime görevi görmektedir. Şekil özellikleri noktasında redif; edebiyatımızda kavramlaşmış bir terim olup herkesçe benimsenmiştir.

benlik hem de poetik noktasında önce bir şair, ardından şairler grubunu gündeme getirir ki ortak sanat anlayışına kapı aralar.

Konu ve muhtevayı belirten bu hususun; incelemeye esas şiirin şekillendiği kafiyenin anlam dünyasına kısaca bakmakta yarar vardır. Şiirin açar kelimesi biz olmakla birlikte, ek olarak “yuz” isim cümlesinin ek fiili görmezden gelinemez. “uz=ız”, biz öznesini taşıyan isim soylu kelimenin ek fiili bağlamında, birinci çokluk geniş zamanı belirtir ve geldiği kelimeyi yüklem yapar. Yüklem; bir görev ve iş bağlamıyla birlikte, bir hususun birisinde bulunması, o şeyin onunla var olmasıdır. Bir diğer deyişle, “ız=uz biz” geldiği her dizeye, biz unsurunun bir sıfatını ve özelliğini verecektir. Bu sıfatlar ya değişmez bir karakteristik unsur ya da kazanılmış ve özdeşleşmiş bir durumdur. Meslekler ve statü başta olmak üzere, genetik, karakteristik, bedensel, fiziksel, biyolojik, psikolojik, tarihi ve edebi birçok unsurun biz’de toplanmış halini gösterebilir. Tüm yükleme işlemi, biz üzerinde gerçekleşir. Biz, çokluk ifade olarak, ben teklik unsurunun grup ve kliği, topluluk ve bir araya gelmişliğini gösterir. Ben etrafındaki benzerliklerin oluşturduğu unsur, benzerliği ve birlikteliği imler. Biz, “oluşturan” ve/veya “oluşturulmuş” değerler sistemi içindeki varlıktır. İster etken, ister edilgen olsun biz, karşı tarafın hayal ve düşünce dünyasını yansıtır. Bu kişilerin bilinçli ve istekli bir biz olma durumu olabileceği kadar, başkaları tarafından nesne konumuna getirilmiş tüm kişilerin olması muhtemeldir. Bu durumda biz öteki karşısında konumlanmıştır.

3.2. İçerik Analizi: Karşı Unsur Öteki ve Biz Etrafında Birleşen Ben

Çalışmamız, tespit ve yorum düzleminde olup ben/biz ile karşısında duran öteki unsurunun şair(ler) tarafından yapılan değerlendirmelerinin incelemesidir. Âli'nin şiirindeki biz ve ötekinin diğer şairlerce nasıl değerlendirildiği ve bu hususların Âli'nin şiirleriyle olan benzerliklerini ihtiva eden çalışmamız, şiirlerin benzer yönlerinin tespiti ve şairlerin bu şiir etrafında kümelenmelerinin nedenlerini ve amaçlarını, ben ve öteki düzlemindeki değerler sisteminin görünür bir şekilde çözümlenmesidir. Bu incelemeyle daha sonra yapılacak ben ve öteki çalışmaları ile nazire şiirlerin analizlerine bir katkı sunulması hedeflenmektedir.

Belirtildiği ve bilindiği üzere, “biz olma durumu” kendini, başkalarından ayrı, farklı olmaya ve görmeye, düşünmeye, planlamaya, başkalarına benzememeye, onlardan uzak durmaya simge değerdir. Diğerlerinden soyutlanmayı ifade eden biz/ben; aynı şekilde başkaları tarafından öteki olarak nitelenmişliğin göstergesi olabilir. Şiirlerdeki biz, ben'in tezahürü olduğu için, açıklamalarımızda, kimi zaman ben kullanımına yer verilmiştir. Şairin kendini belirtmesi kadar değerlerini, içinde bulunduğu veya ait olduğu biz'in ferdi olarak hareket ettiği görülür. Bu bağlamda şairler, kendi kliğinin ve değerlerinin sözcüsü olabilmektedir. Ayrıca kendi(ler)ini başkalarının bildiğinden

farklı, yanlış algıların düzeltilmesi bağlamında sunmaya çalıştığı, belki de savundukları görülmektedir.

Bir şair, duygularını aktarırken esasında, toplumsal bir meseleye veya kanayan bir yaraya temas edebilmektedir. Bireysel manada çekilen acıların varlığından bahsedilmesi ihtimal dairesindedir. Şairin fikir adamı ya da devlet adamı kimliğiyle yazdığı şiirlerin, kendi mesleğine ve tespitlerine dair izler taşıması mümkündür. Bir olguyu belirleme, olayı anlatma, yol gösterme, ispatlama, eleştiri vb. konuları içeren şiirlerin başkaları tarafından benzerinin yazılması, aynı konulara temas etme gerekliliğinin bir yansımasıdır. Çoğu zaman aynı konuyu dile getirmek için bir fırsat bekleyen şair, bu hamleyi gördükten sonra gerekli adımı atabilir. Nazire şiirin doğasında olan, aynısını ya da daha üstününü kaleme alma dürtüsü aynı konunun şairin üslubuyla benzeşim merkezli bir çabadır. Nazire şiirlerde bir ben olarak şairin duyguları, ister istemez biz eksenine kayar. Çünkü aynı duygu/şiir etrafında birleşmiş en az iki kişilik çokluk oluşmuştur. Bu bağlamda nazireciliği, bir şiir/konu etrafında birleşen en az iki ben'den oluşan ben topluluğunun oluşumu olarak nitelemek mümkündür.

Edebiyat tarihimizde nazire şiirler bağlamında birçok metinden bahsedilebilir. Ancak bunlar arasında biz bağlamında, kendini bir ben grubuna dâhil eden şiirlerin önemli bir yeri vardır ya da bizim tespitimiz ve düşüncemiz bu yöndedir. Çalışmamızda değinildiği üzere, biz redifli şiirler; aslında bir ben'in, kendini çokluk ifade bağlamında değerlendirmesidir. Bir nezaket ve alçakgönüllülük olan bu kullanımın "ben" versiyonları söz konusu olabilir. Bu türden kullanımlar, kendi içinde bir ben ve karşı değeri olan ötekinin varlığını belirtir. Şairin değerlerini, duygu, düşünce, hedef, hayal, doğru, amaç, ülkülerinde, sahip çıktıklarını, savduklarını onun ben'inde; karşı tarafta olan değerlendirmelerini öteki kapsamında değerlendirmek mümkündür.

Rakiplerin kişi temelli hedef tahtasına oturtulması kadar, kavram ve sembol düzeyinde karşı olunan değerler dizgesi öteki olabilir. Şairler, kimi zaman olay ve olguları metaforik, kimi zaman simge değer düzleminde en nihayetinde kavram seviyesinde değerlendirmelerini ben ve öteki olarak açıklayabilmektedir. Bu ben nefis, ene veya ego bağlamındaki bilinç sisteminin yansıması olabileceği gibi, kişilik ve karaktere dönüşmüş bireyi de temsil edebilmektedir. Bir diğer ifadeyle psikanalitik düzlemdeki ben veya kişilik olarak düşünülebilir. Ancak hem incelemeye esas şiirlerde hem de geleneğin diğer şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla şairin "enaniyet" "ego" ben ile tanıttığı "nefs", her zaman için öteki seviyesinde değerlendirilmiştir.¹⁷

¹⁷ Divan şiirinde nefis ve kullanımı için bkz. İlyas Kayaokay (2017), Klâsik Türk şiirinde Nefs, H Yayınları

Biz/Ben şairin kendi hayal ve yaşam dünyasında oluşturduğu kendince olumlayıcı değerler sisteminin adıdır. Bunun aksi ise olumsuzlanan davranış, duygu, hayal ve dünyası vardır. Biz redifinin tercih edilmesi, şiirin muhtevasının incelemesinde görüleceği üzere, şairin hedeflediği değerleri temsil eder. Kendisini biz olarak nitelerken ideal ve olumlu unsur(lar)dan ve bu unsuru oluşturan hayal ve düşünce gücünden bahsetmektedir. Bu güç, vurgulamak istenen konunun merkezidir. Sanatçı, şahsını bu tema etrafında birleşen düşünce dünyasının ferdi olarak görmektedir. Bu durumda, biz karşısında bir öteki unsurunun belirmesi kaçınılmazdır. Öteki(ler), diğer(ler)i, başkaları, gayrıları, rakipler bağlamındaki bu karşı unsur ve değer, ben'in karşısında bulunan değerler sistemini yansıtmaktadır. Şiirlerde, biz etrafında şekillenen iki rakip düşüncenin etrafında değerler dizgesi oluşabilir. Sanatçının kendi ruhunu ve dünyasını yansıttığı güç için hedef, ülkü ve tematik değerler bulunurken biz redifinin karşısında rakip ve karşı güçleri, kendisini engelleyen güçler belirir. Şunu belirtmekte yarar vardır ki her şiirin ben ve öteki ekseninde değerlendirilmesi mümkündür. İncelememiz, mevcut algının/kültürün içinde dışlanmış olan bir şair(ler) etrafında oluşan ötekiler topluluğunun oluşturduğu biz ve karşısında yine bu şairlerin algısınca kendilerini farklı bilen ve farklılaştıran ötekilerin varlık seviyelerini tespit etmeye çalışmaktadır. Çalışmamızda beliren anlam örüntüsünde, şairin olumlu olarak belirlediği ve kendini konumlandığı ben ile benimsemediği, bir yönüyle karşı çıkıp eleştirdiği öteki çerçevesinde değerlendirmelerini içerdiği görülmektedir.

Şiirlerde oluşturulan ben ve öteki aykırılığı, edebî eserlerde görülen, çatışma, entrika, gerilimin oluşması gibidir. Bir roman veya hikâyenin vaka parçalarındaki karşıtlık ve tartışma, kurgudaki çatışma ve oluşturulan entrikanın/gerilimin varlığı şiir dünyasında ben ve ötekinin anlaşılmasında yardımcı parametrik unsurlardır. Birbirine benzeyen bu unsurlar, şiirin yorumlanmasına önemli katkılar sunabilecektir. Nazire olsun ya da olmasın, kafiyesi biz veya ben olsun olmasın, tüm şiirlerde görülebilen ben ve öteki gerilimi, yukarıdaki parametreler ekseninde incelenebilir. Bir şiirde oluşturulan cephelerde, şairin ben ve öteki izdüşümlerini görmek mümkündür. Ben ve öteki; şairlik, sanatçı kimlik, insanlık, görev-meslek, psikolojik ve sosyolojik kimlik, ekonomi ve siyasi statü, bireysel tercihler, vicdani ve dini temayüller gibi hususlar noktasında değerlendirilebilir.

Âli'nin ve diğer şairlerin biz derken ötekilere karşı oluşturduğu bir güçten ve gruptan bahsettiğini söylemek bir yanılığın beraberinde getirebilir. Çünkü şiirdeki tüm anlam dünyası, ben etrafında şekillenebilme gücündedir. Bir diğer deyişle biz çıkarıldığında ben; ek eylemi yüklenen isme gelen “iz” çıkarıldığında “a/ım” eyleminin anlamını yüklenmeye devam etmektedir. Esasen Divan şiirinde, şairlerin nezaketten dolayı; ben yerine biz'i tercih ettiği söylenebilir. Birçok etkenin varlığıyla birlikte, kendi nefisini ön plana çıkarmamak adına böyle bir söylemin benimsenmesi bir tercihtir. Şairin belirtmek istediği, kendisi ve kendisi gibi düşünenler olabilir. Bir anlamda

şiiirin, kendisi gibi düşünönlere de tercüman olduğu ima edilmektedir. Şiiirdeki biz, esas itibariyle ben'in yansımasıdır. Bu ben, ötekiler tarafından rakip görölmüş bir ben'in yansıması da olabilir. Her ben kendi farkına varıp biz olma şuurunu yaşayabileceği gibi, ötekinin dışladığı tüm unsurlar pasif olarak biz'i oluşturmuş da olabilir. Bir diğer deyişle, şairler Âli gibi süreç içerisinde öteki konumuna getirilmiş olup bu şiiir vasıtasıyla ister bilinçli ister bilinçsiz, biz olma şuuruyla nazire şiiirleri yazmış olabilirler.

Âli'nin model şiiirine yazılan nazirelere bakıldığında, biz algısındaki açıklamalara eş değer olarak sunulduğu görölmektedir. Şairler, bizliği, ötekilerden ayrı olma, farklılıklar taşıma, ötekilerin karşısında olma halini ifade etmektedir. Bu duruş, karşı taraftaki gücün temsil alanında olmamamın bir yansımasıdır. Biz dışındakilerin davranışlarını onaylamadıkları, bu konuda onlardan farklı düşünceye sahip olduklarının bir mesajıdır. Başkaları tarafından dışlanmış bu ben-biz, kendini ifade etmek için, bir fırsat bulmuştur. Nazire şiiirleri bu bağlamda değerlendirmeye imkân tanıyan bu algı; ister aktif ister pasif olsun, biz'in kendini ifadesiyle farklı bir işlev kazanır. Nazire şiiirlerin yazılmasının sebeplerinden birisi de dışlanmış bir ben'i sahiplenme ve haklılığını duyurma güdüsünün yansıması olabilir. Gelibolulu Âli'nin şiiirinin görevden alınması sonrası yazılma ihtimaline binaen, bahse konu şairlerin nazirelerinde bu ben'i sahiplenmesi imkân dâhilindedir. Bu durumda, kendileri gibi düşünöen ve dünyaya aynı pencereden bakan kişilerin benin dışa yansıması olan biz redifli şiiirin aynısını yazmaları, bir toplanma ve birlikte hareket etme ve destek olmanın farklı bir tezahürü olabilir. Hatta bu durum, bir tepkinin göröntüsü olup ötekilere karşı savunu haline dönüşmüş olabilir. Bu şiiire ve şaire, toplu olarak bir mecliste sahip çıkılması, belki de ötekilere bir meydan okumadır. Bu durumda, bu şiiirlerin yazımı, dönemin ötekilerine karşı takınılan cesur bir tavrın sergilenmesi olarak değerlendirilebilir. Küçük bir ihtimal de olsa bu şiiirler, birilerine bir mesaj ve ileti (veya mektup) olarak da sunulmuş olabilir. Net bir şekilde görölmektedir ki özelde Bağdatlı şairler, Âli'nin bu şiiiri etrafında birlik olmanın, kendi hakikatlerini dile getirmenin bir gösterisinde bulunmuşlardır.

Metinlerdeki ben etrafında oluşın hakikatlerle, ötekinin hakikat dışı algılarının açıklandığı görölmektedir. Çalışmamızda bu algıların ve değerlendirmelerin kavram, simge, sembol, benzetme, istiare, kişiler düzeyini bir tabloda belirtmek yerinde olacaktır. Bu tabloda karşı hedefleri temsil eden öteki ve şairin kişiliğini, hedeflerini ve amaçlarını yansıtan ben başlıkları sütun halinde sunulmuştur. Her bir unsurun altındaki satırlarda, kendi hedefleri, amaçları, ülküleri, algıları, dünya bakışları, hayalleri, duyguları ve yaşam stilleri yer almaktadır. Doğal olarak, ben karşısında olan ötekinin özelliklerinin ben'in zıttı olduğu söylenebilir. Ancak, ben'e ait olumlu özellikler, ötekine ait olumsuzluklar bağlamında yorumlanmayı gerektirmez. Önemli olan karşıtlığa sebebiyet veren unsurların tespit edilmesidir. Bir anlamda çatışmayı gerektiren zıt sembol ve kavramlar üzerinde durulması daha önceliklidir. Kişinin

kendine ait özelliklerinden beğenmedikleri, yakındıklarının da onun için öteki olduğu unutulmamalıdır. Ayrıca yapılacak olan kavramsal ve simgesel değerlendirmelerde nicelik bağlamında eşit seviyede bir sayının/kavramın ve sembolün olması gerekmektedir.

Çalışmamızdan önce, özellikle sembol, kişi ve kavram düzleminde olay ağırlıklı metinlerin aksiyonunun tespiti için yapılan çeşitli akademik çalışmalar vardır. Korkmaz, (2002) bu çalışmaları değerlendirmelerinin sonucunda incelememizde kullandığımızı benzer bir tablo oluşturmuştur ki burada ülkü değer ve karşı değer olarak iki sütun halinde kişi, kavram ve sembol satırları bulunmaktadır. Korkmaz'ın KORA şeması olarak nitelediği bu tablo ilham kaynağımız olmuştur. Şiirlerde bu karşıtlık durumunu belirlemek için şu an için tarafımızdan ben ve öteki sütunları uygulanmıştır. Şiirde kişiler düzlemi, metaforik bir kullanıma evrildiği için, kişilerin birer kavram ve sembol olarak görünürlüğü mümkündür. Ancak, şairin ben başlığının altında bulunması ve karşı çıktığı kişinin kimliği belli ise öteki başlığının altında bir kişi satırı açılması pekâlâ mümkündür. Şiirde olay ağırlıklı, hikâye bağlamında kişilerin aksiyonu söz konusu ise bu başlık kesinlikle açılmalıdır. Ancak böyle bir durum yoksa sadece ben olarak şairin adının verilmesi yeterli olacaktır. Eğer ötekinin kimliği, aksiyon bağlamında olayın içinde beliriyorsa onun adının da eklenebileceği bir satır olmalıdır. Şiirde kavramların ya da sembollerin dramatik aksiyondaki gibi işlevinin yanında şairin onları benzetme ilişkisi üzerinden sunmasından dolayı tarafımızdan şimdilik ayrı satırlar verilmemiştir. İlerleyen süreçte bu ve benzeri çalışmalara ayrı satırlar eklenme suretiyle tablo güncellenebilir. Ancak şunu belirtmekte yarar vardır ki şiir dili, kendi içinde her ne kadar kavramları ve kişileri barındırsa da simgesel ve metaforik anlatımların yeri başkadır. Şiirde bir nevi bir simge ve sembol dili oluşturulur. Bundan dolayı da tabloda simgesel düzlemde kişi ve kavramların da benzetme yönüne binaen sembollerin ve simgelerin ağırlıklı görülmesi olağandır. Hatta yukarıda da belirtildiği üzere, kişiler bile simge haline gelir.

İncelememizde, tüm şiirlerin analizlerinin yapılması, bir anlamda her şiirin şerh edilmesi ve yorumlanması anlamına gelmektedir. Bu da incelemenin sınırlarını aşmaktadır. Ancak mümkün mertebe her şiirin içeriğine ve nazire şiirlerle olan benzerliğine temas edilmiştir. Çalışmamız, ortak temalar bağlamında ben ve ötekinin izlerini tespit olduğu için şiirlerdeki ortak sembollerin ve kavramların verilmesi yoluna gidilmiştir. Her bir sembol ve kavramın şiirlerdeki görünümüne değinilmiş olup ana temaların toplu analizlerine yer verilmiştir. Aşağıda, şiirlerin genel izlekleri ve ortak konularını simgesel düzeyde özetleyen/içeren tablo bulunmaktadır.

Tablo 1: Ben ve Öteki Tablosu

Ben/biz	Öteki
Ehlibeyt, Irak (Bağdat-Kerbela), gezginlik/yolculuk, inleme, acı, ıstırap, hakikat adamı, problemler çözen, ehl-i safa, harabati, melamî, katar, kirpas, şal, aba, yün kumaş. Kâbe, ney, Hallac-ı Mansur, bülbül, rint, abdal, bikayd, iksir, kimya, Hz. Süleyman, karınca, hüthüt, fuzuli, Hz. İsa, rıza, geda, dilenci (gariban ve fakir), kalp ve gönül, şarap ve kadehi, ayna, karalar giymek, sabır, şükür, kanaat.	Şam, enaniyet, nefis, diba, rica, rütbe, makam, mevki, karga, çaylak, şâh, dış şekle/görünüşe itibar, güç ve iktidar, muhasip-ekonomik güç, minnet, zahit, sûfi, akbaba, muktedir, kayser, hakan, bakır, gösteriş, böbürlenme, masiva, alayık,

Şiirlerde Ehlibeyt sevgisi, Ehlibeytin çektiği acılar, Kerbela ve Bağdat şehirlerinin işlendiği görülür. Ayrıca bu şehirlerle bağlantısı olan kişilerden olan Hallac-ı Mansur ve Fuzülî'nin adları simge değer olarak şiirlerde vardır. Divan şiirinde çokça işlenen şarap, kadeh, ayna gibi hususlar, özelde Ehlibeyti açıklamak ve bireysel olarak saf ve temizliği belirtmek için kullanılmıştır. Yine Süleyman ve karınca, simgesel olarak çalışkanlık ile bağlılık temalarıyla verilmiştir. Hz. İsa, kelimelere can verme bağlamında metaforik bir anlatımla sunulmuştur. Çekilen acılar ve sıkıntılar, karalar giymek, matem tutmak gibi kullanımlar, ney benzetmesi ile verilmiştir. Şiirlerde sabır, şükür, rıza kavramları, mala mevkie ve makama tamah etmeme ibareleriyle birlikte sunulmuştur. Kanaat, fakirlik, dilencilik ve geda kelimeleri, elindeki ile yetinme, görev istememe ve görevden alınsa bundan memnuniyet duyan kişilerin ortak özellikleri olarak görülür. Bülbül, hem sesi hem ağıt yakması yönüyle şairlerin ortak ben'ini haykıran simge değerdir. Şiirlerde ortaya çıkan öteki tanımlamalarında Bağdat karşıtlığında Şam mekânsal olarak önemli bir simge değerdir. Şam kumaşının makam ve mevkie olan teşbihi, karşı değer olarak sunulan ötekine ait önemli bir ayrıntıdır. Karga, bülbül ve hüthüt, ötekini belirtmede kullanılan sembollerdendir. Dini bağlamda zahit ve sufi birer teşbih unsuru olarak hakikatin ve gönül ehli olmanın karşısında duran anlamlarıyla sunulmuştur. Şiirlerde ötekinin en önemli özelliği olarak verilen dünya malına temayül, akbaba simgesiyle verilmiştir. Aynı şekilde karga ve çaylak kuşları, ötekilerin dünya malına ve menfaat arayışına simge değer olarak görülür. Şah, sultan, Kayser gibi yöneticilere verilen isimler, sembolik düzlemde öteki için kullanılmış olup, bu kişilerden uzak olmak gerektiği üzerinde durulmuştur. Muhasip kavramı, ekonomik sultayı sembolize eden ötekinin açıklanması için kullanılan anahtar kelimelerden biridir. Bunun karşılığında biz'in temsil ettiği değer ise, her işi parasal düşünmemek ve insanları her yönüyle tanımak hatta halkın ve devletin müşkül hale gelen işlerini çözmektir. Şiirlerde görülen kimseye bağlı olmama ve türevleri kullanımlar, hayatını özgürce yaşayan bireylerin bir dışavurumudur. Şiirlerin tümünün incelenmesi ve tabloda da beliren kavram ve

sembollerin değerlendirilmesi sonucu, ben ve ötekinin görüntüleri ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda kısa tarifler yapılırsa aşağıdaki izleklerin varlığından bahsedilebilir.

3.2.1. Ehlibeyt Sevdalısı Biz

Şiirlerin genelinde Ehlibeytten biri olmanın vermiş olduğu kıymet ve değer üzerinde durulmuştur. Bir ben olan şair(ler), Ehlibeytten veya onları seven birisi olmakla biz suurunu belirtmişlerdir. Kavramlar ve benzetmeler bağlamında Ehlibeyti sevenlerin övüldüğü şiirlerde, kendilerini hem savunucu hem de sevenler olarak niteleyen şairler, Ehlibeytten olmanın avantajını, saygınlığını ve onların benimsediği hayat tarzını yaşamayı hedeflemektedir. Ehlibeytin çektiği acılar, dönemin yönetimlerine karşı olan tutumları bağlamında ise nazire yazan şairlerin nerede durdukları tam net değildir. Ehlibeyt sevgisi bir yana, bu durumu bir başkaldırı olarak nitelemek, ifadelerine göre neredeyse imkânsızdır. Fakat Ehlibeyt sevgisini taşıdıkları için dışlanmalarına, öteki konumuna getirilmelerine dair atıflar vardır. Şiirlerdeki ifadelerin, bir kutuplaştırma amaçlı olduğunu söylemek güçtür. Fakat dışlanan Âli'nin bir vecihle Bağdat'ta Ehlibeytin (belki de Şiilerin) yanında olduğunun ya da olmak istediğinin izleri görülür. Görevinden azledilen bir kişinin Bağdat'ta kendine yeni bir çevre arayışı bunu tetiklemiş olabilir. Ancak şiirin tamamı ve Âli'nin Ehlibeyt konulu diğer şiirlerinin çokluğu, zaten sevdiği ve gönül verdiği bir yapılanmanın içinde olmak ya da bu düşünceleri benimsemiş bir tavırla kendini ifade etmesi daha makul bir çıkarımdır. Ehlibeyt sevgisinin Bağdat ve Irak'la özdeşleşmiş bir şekilde sunulması, Âli'nin Bağdat macerası ve Irak çevresine olan sadakat ve sevgisini göstermektedir. Nihayetinde onun diğer eserlerinden yapılan çıkarımlar sonucu buna benzer ifadelerine ulaşıldığı Fleischer (2021, s. 185-197) tarafından dile getirilmektedir. Ehlibeyt bağlamında kullanılan kavramlara bakıldığında, Hz. Âli, Hz. Hüseyin, Hz. Fatıma, Kerbela, Irak coğrafyası, Ehlibeyt, al-i aba, katar olmak ibareleri göze çarpmaktadır.

Nazire şiirlerde, Âli'nin şiirinde olduğu gibi Ehlibeyt ile ilgili değerlendirmelere neredeyse aynı kelimelere rastlanmakta ve aynı bağlamda aynı muhtevaya ulaşabilmektedir. Âli gibi Rûhî de Ehlibeytin yanında, biz olmaktan gurur duyan bir yapıda olduğunu ilerleyen dizelerde açıkça beyan etmektedir. Yine Ehlibeytin başta Hz. Hüseyin'in şehadeti olmak üzere başına gelenler noktasında duruşunu ve safını belirtir. Şair Tarzî, Hz. Fatıma'nın adıyla Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilmesine atıfta bulunarak devam eden bir taziyelerinin olduğu, bundan dolayı da halen karalar giyildiğini ifade eder. Şiirlerde Ehlibeyt ile ilgili yapılan değerlendirmelerde Ehlibeyt yolunun toprağı, Hz. Peygamberin yolunun yolcuları, Ehlibeyt kapısının eşiğı gibi ibarelerin varlığı görülür. Ayna, bir tür yansıtma aracıdır. Şiirlerde aynanın farklı değişmeceli anlatımları özellikle tasavvufi bağlamda farklı duygulara tercüman olan

bir simge değer olarak yerini alır. Ayna, şiirlerde simgesel olarak Ehlibeytin davasının savunusu ve özelliklerini belirtme bağlamında sunulmuştur. Şairler, samimi duygularını, kirden ve pastan, lekeden beri olduklarını belirtmek için aynayı Ehlibeyt yönüyle değerlendirmişlerdir. Şairlerin ayna istiaresi ile Ehlibeyt savunusu yapması, Ehlibeytin başına gelen olayların aslını ve hakikatini bildiğinin ve bunları yansıtmayı bir görev addettiklerinin bir diğer ifadesidir. Ehlibeytin güzel yüzleri ve çehrelerine bir ayna olduğunu belirttiği dizelerde şairler kendilerini, onların durumlarını ve felsefelerini yansıtan bir araç olarak tasvir etmektedir. Böylece kendi zenginliklerini ve değerini belirtmek istemektedir(ler). Bir diğer deyişle, dış görünüş itibarıyla fakir bir derviş gibi görünseler de gezilen ya da mukimi diyarlarda Ehlibeytin yüzü ve onların savunucusu rolündedirler. Ehli beyte ayna olmak, Kerbela hadisesi sonrası oluşan züht hareketi ve ehli beytin savunusunun simge değeri olabilir.

3.2.2. İlahi Aşk ve Tasavvuf Kültürü Bağlamında Biz

Şiirlerde, ilahi aşk konusu ile tasavvufa ait kavramların ve bunları sağlayan anlam örüntülerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Âli'nin Bağdat'a gelişi, burada işsiz kalışı ve tasavvuf ile tarikat erbabı olan kişilerle olan münasebeti şiirin konusunun şekillenmesinde önemli rol oynar. Hatta Âli, Ehlibeyt yararına iş yapan tasavvufi oluşumlara maddi destekte bulunur. Kelamî'nin bir tarikat şeyhi olması ve şiirlerinde bu bağlamda ifadelerinin oluşu bunu destekler mahiyettedir. Şiirlerin çoğunda ortaya çıkan, kimseye minnet etmemek, dini sultasına almış zahitlere karşı durma, gönül ve kalp temizliği gibi konular bu bağlamda değerlendirilebilir. Ayrıca tasavvuf ehli olan Hallac-ı Mansur ve livası sembolizmi, şiirlerdeki bu temayı kapsayıcı bir kullanımdır. Yine "kabe kavseyn", ilahi aşk yolcusunun olgunlaşması bağlamındaki tabirlerden biridir. Şiirdeki "*kavs-i müntehâ*" son yay anlamının yanında, yükselme/miraç olayı olarak bilinen sürece, Hz. Peygamber'in sidretü'l-müntehâya ulaşması ve "kabe-kavseyn"¹⁸ makamına erişmesine atıfların yapıldığı aşikârdır. İki yay arası kadar Allah'a yakın olma anlamını içeren bir kullanımdır. Bu durum Âli'nin ve diğer şairlerin ilim ve irfan noktasında erişilen hususları belirtmesinin yansımalarıdır. Ayrıca dünyevi hırslardan ve makam mevkie tamah etmemek bu kişilerin ortak özelliği olarak görülmektedir. Yine fakr, sabr, şükür, rıza, geda gibi kullanımların tasavvuf erbabınca kullanılan ve ilahi aşka ulaşmayı hedefleyen kişilerin ortak simgesel değerleri olduğu söylenebilir. Şiirlerde ortak temada görülen, fakirliğin sembolü olan kaba kumaş giyme, Ehlibeyti ve bitmeyen acıyı temsil eden siyah renk elbiselerin giyilmesi, bir dilenci gibi sürekli muhtaçmış gibi görünüm ile karşımıza çıkan biz unsuru, ötekiler tarafından dışlayıcı, kötü, olumsuz ve küçük görmenin bir

¹⁸ Bu konuda birçok eser kaleme alınmış olup hepsinin ilham kaynağı Kuran-ı Kerimdeki Necm (53.) suresinin 9. ayetidir. Bu konuda geniş bilgi için ilgili (Miraç olayını) anlatan çalışmalara bakılabilir. Bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mirac> ; Salih Sabri Yavuz (2020), "Miraç", TDVİA, C.30, s. 132-135, Ankara: TDV Yayınları.

tezahürüdür. Aksine bu kişiler, bu ötekileştirmeden gurur duymakta, kendilerini olumsuz bir şekilde sunanlara karşı bir duruşu ve kimliği sergilemek için bir fırsat olarak şiirde, bu hususları övücü mahiyette açıklamalarda bulunmuşlardır. Şiirlerdeki meyhane, içki vb. kullanımlarda tasavvufi anlam örüntülerini görmek mümkündür. Tasavvuf ehli ve ilahi aşk yolcusunun en önemli özelliği “masiva”dan uzaklaşmaktır. Kesret/çokluk ve sonradan olma dünyadan, Allah'tan uzaklaştıran her tür nesneden (alayıktan) ayrı olmanın (feragat etmenin) simge değeri olan bu kullanım, tüm şiirlerin ortak teması olarak görünmektedir.

3.2.3. Şam Kumaşı Giyen Ötekilere Karşı Bağdat Kirpası Giyenler

Üst kademelerdeki görevlileri, dini sultasına alan çeşitli meslek kuruluşları, baskıcı ekonomik güçleri, karmaşık ve geçici işlerin peşinden koşanları, makam ve mevki için her şeyi yapanları, bóbürlenme yarışında olanları, öteki olarak niteleyen şairler, kendilerini bunların karşısında konumlandırmışlardır. Birçok kavram ve sembol, bu anlam örüntülerini vermek için şairlerce kullanılmıştır. Çoğu şairce ve tasavvuf erbabınca dile getirilen sade ve halktan yana olmanın bir diğer yansıması bu bağlamda değerlendirilebilir. Âli'nin, tasavvufi bağlamdaki duruşunu da simgeleyen bu kullanım, makam, şan ve şöreti ayaklar altına alan gönül ehli şairlerin tercümanı olmuştur. Kaba yün kumaş, sade şal ile görünen ve ötekilerce dışlanan kesim, bu giyim-kuşamdan, duruş ve düşünceden memnundur. Hatta bu duruş onlar için, ötekilerin aradığı mutlak saadet, makam ve mevkiin ta kendisidir. Bu duruş, geda olmaktan mutluluk duyan ve bunu da padişahlık kadar kıymetli gören bir anlayışın görünümüdür. Dış görünüş itibarıyla zayıf ve kimsesizler gibi görünmek, bunlara ait kıyafetlere sahip olmak ötekiler tarafından eleştirilir. Ancak, dışlanan bu kesim, kendilerini hakikatte en güzel kıyafetleri giyenlerden, hatta Kayser ve Hakanlardan daha yüksek bir çizgide görür. Âli'nin açıklamalarına bakılacak olursa; “Bağdat'ın sade ve ham bezi bizim için Şam'ın desenli, ağır dokuma ipekli kumaşı gibidir. Üzerimizdeki şal ise kaba kumaştan yapılan abadır. Biz Ehlibeytin aynasıyız” şeklinde ifadelerin olduğu görülür. Bağdat'ın sade ve ham bezi, ötekilerin bakış açısıyla fakirliğin, dilenciliğin, kimsesizliğin simgesel değeridir. Ancak bu şekilde nitelendirilen ve öteki konumuna getirilen biz, bundan rahatsızlık duymamaktadır. Aksine gururla, bu tarafta olmanın mutluluğunu yaşamaktadır.

Şam, Ümeyyeoğulları (Emevî) ¹⁹ yönetiminin başkenti olarak makam ve mevki için yapılanları, kurulan entrikaları, ekonomik sultayı ve dini olarak Hz. Peygamber'in ve ailesinin karşısında duruşu imler. Emeviler hanedan-aile devleti olarak kurulmuş olup devlet idaresinden kendi dışındaki kişileri, hak etse, ehil ve güvenilir hatta

¹⁹ Emeviler hakkında geniş bilgi için bkz. İsmail Yiğit (1995), *Emeviler. 1. Siyasi Tarih*, TDAV İslam Ansiklopedisi, C. 11, s. 87-104, İstanbul: TDV Yayınları.

liyakati olsa bile tercih etmeyip idareyi kendi menfaatleri çerçevesinde dağıtmanın sembol adıdır. İrkçı zihniyet taşıyan Emevîler, kendi (Arap) ırkından olmayanları dışlamış, diğerleri/ötekiler olarak nitelediklerini de ancak kendilerine hizmet eden unsur olarak görmüştür. Bu türden ırkçı zihniyet, tarihte “mevali” politikası olarak bilinmektedir. Âli'nin şiirindeki bu kullanım, dönemin yönetimine bir karşı duruş olarak değerlendirilmemelidir. O, kendini dışlayan ve ötekileştirenlerin davranışlarını Şam kumaşı olarak tarif etmektedir. Ekonomik çarkı ve siyasi erki kendine doğru çevirmek isteyen kişilerin kumpaslarına uğramışlığı belirten bu ibarede, dünya malına değer vermediği Âli, tarafından açık bir dille ifade edilmiştir. Âli'nin dönem eleştirisi²⁰ bağlamında söyledikleriyle Emevî-Şam simgesel anlatımlarının uyduğu görülmektedir. O bu türden kişileri eleştirmenin yanında, bu kişilere minnet etmediğini gururla açıklar. Bu ifadeler, haksızlığa uğramış, elindeki görevleri öteki tarafından bir anlamda zorla alınmış kişinin çaresizliğidir. Yoksa Osmanlı devletine karşı bir teşbihi anlatım değildir. Onunki bir çaresizlik ve kimsesizlik psikolojisiyle söylenmiş bir husustur. Şiirlerin çoğunda beliren bu durum, kendilerine sahip çıkan yöneticinin bulunmayışıdır. Bunu da kendilerini koruyan kişiyi kaybettikleri mana örgüleriyle sunarlar. Âli'nin şiirinde kendisinin devlet görevi, çalışkanlığı ve bağlılığı hakkında değerlendirmeler de söylemimizi destekler mahiyettedir. Bunun için Süleyman ve karınca sembolizmi ile kurulan örüntüye bakmak gerekmektedir.

3.2.4. Süleyman'ını Yitiren Karınca

Süleyman, Türk edebiyatında, yönetimin, güç ve iktidarın, muktedirliğin sembolüdür. Karınca ise çalışkanlık ve itaatkârlığı bağlamında kullanılan bir simge değeridir. Âli'nin bu konudaki değerlendirmeleri şöyledir: Biz Süleyman'ın ayak bastığı yeri şerefleştirmek için gelen en küçük, bayağı ve basit bir karıncayız. Tek işimiz, adaletli, insafli hükümdarın ve vezirinin meclisinin/devletinin/yönetiminin devamı için çalışmaktır. Her devlet görevlisi gibi Âli de aldığı görevi yerine getirmek için yola çıktığını, başka bir amacının olmadığını alçakgönüllülükle ifade eder. Görev, devletin görevi olmakla birlikte halkın/devletin işlerini yürütmektir. Ehliyet, liyakatle halkın işlerinin başına gelmek, bir anlamda halkın hizmetkârı olmak, çalışkan ve üretken olmayı gerektirir. O, kendini üstün tutmak yerine halktan biri olarak nitelemektedir. Onu değerli kılan, bir karıncaya benzeyen çalışkanlığı ve üretkenliğidir. Bu üretkenlik ve gayretinden dolayı, devletin sınırlarının ulaştığı ve idarenin olduğu yere gelmek ve oraya şeref vermek onun için de gurur vesilesidir. Bağdat'a gelen şairin, devletin emir ve isteği üzerine geldiğini belirtmenin yanı sıra,

²⁰ Bu konudaki değerlendirmelerimiz de, Fleischer'in ilgili çalışmasından sunulmuştur. Geniş bilgi için kaynakçada belirtilen esere bakılabilir. Ayrıca çalışmamızın bazı yerlerinde kitaptan alıntılar yapılarak sunulan bölümler vardır. Örnek olması açısından, yapılan hukuksuz işlemler hakkındaki değerlendirmeler için ilgili kitabın 180-181 sayfalarına bakılabilir.

bu toprakları şereflendirme isteğidir. Abbasilerin yönetim merkezi olan, birçok ilmi ve edebi faaliyetin yapıldığı bir şehre gelmek, orayı şereflendirme düşüncesi ayrı bir güç ve üretkenlik ister.

Âli, sanatı ve yönetim anlayışıyla bu şehri daha değerli hale getirme düşüncesini yinelemektedir. Bunun için de kendisinin üretkenlik ve çalışkanlık noktasında önemli biri olduğunu tariz ve ters algı bağlamında, karınca istiaresi üzerinden vermektedir. O kendini bayağı bir vatandaş olmanın yanında, şeref veren, değerli kılan bir ben olarak niteler. Ötekileri ise bugüne kadar bunu yapmamış olmakla tarif eder. Ötekiler, kibir ve böbürlenme hususunda kendilerini farklı bir pozisyonda ve güçte göredursun, Âli'nin amacı çalışmak ve üretmektir. Ötekiler, onu zayıf ve küçük görebilirler. Ancak o, şeref veren kıymetli biridir. Varsın başkalarının gözünde, dış görünüş ve yanlış algılar üzerinden küçük, zayıf ve kimsesiz görünsün. O, hakikatte kıymetli ve değerlidir. Karınca, küçük olmakla birlikte, gayretin ve çabanın; üretkenliğin ve çalışkanlığın simgesidir. Ayrıca karınca zamanlı, planlı ve programlı, sağlam ve emin adımlarla yürümenin simge değeridir. Gelibolulu Âli, bir ben olarak kendini bir karınca, ötekini ise bu karıncanın karşısında olanlar olarak niteler.

Bağdatlı Ruhî de “Düşüp bâd-ı sabâdan goncamuz açılmadı soldı” dizelerinde, kendisinin meslek ve işi bağlamında iyi haberlerin gelmediğini ifade ederken, esasında çaresizliğinden dem vurmaktadır. Gelen haberler, onun Ehlibeyt sevgisi taşıdığı yönüyle bir anlam içermektedir. Âli'nin ifadeleri de bu bağlamda değerlendirilebilir ki şöyledir: Bir katar olarak (Ehlibeyt imamlarının kervanına katıldık), Mazlumların şahı Âli'nin asitanına/kapısına gönderildik. Biz, Süleyman'ını yitirmiş Kerbela şehrinin karıncasıyız. Hem çalışkan hem de itaatkâr olan şahsiyetlerin kendilerini koruyan bir yöneticiden yoksun olması duygularını belirten bu ifadeler, Osmanlıya bağlılıkla birlikte, idaredeki yanlış politikaların eleştirilmesi açısından önemlidir. Süleyman'a bağlılık etrafında birleşen biz, devletin devamlılığı için çalışmaktadır. Ancak, şahsi menfaatlerini, devletin değerleri üzerinde gören kişilerin yanlış uygulamalarıyla var olan bir öteki sınıfının mevcudiyetini haber veren bu kullanımlar, şiirlerin genelinde var olan tezat anlatımın bir biçimidir. Şiirlerde, görevlerinden uzaklaştırılan, hakkaniyete göre hareket edilmediğinden dolayı, ehil olmayan cahillerin yönetime gelmesi, ayrıca hak edenlerin üst yönetimde görevlere getirilmeyişinin sembolü olan karınca, ötekiler karşısında, ulvi değerleri benimseyen biz, şairlerce umut verici bir mahiyette söylem alanına dâhil edilmiştir.

3.2.5. Hüma Kuşları, Leş Kargaları ve Akbabalara Karşı

Hüma, Türk edebiyatında, devlet kuşu, baht ve talih konma manalarıyla, kişiye kıymet, değer ve yüksek rütbe veren metaforik anlatımı tercih için kullanılır. Kafdağı'nda, yüksek yerlerde, kanatları büyük ve yeşil olan bu kuşun gölgesi, kişinin

manevi yükselişinin de simge değeridir. Yüksek ve âli olmak, geçici ve alçak dünyanın nimetlerine ve onu dünyaya bağlayan zincirlere esir olmamanın bir tezahürüdür. Gelenekte, kıymet ve değer gören bu kuşun karşı değeri olarak geçici dünyaya heves eden kargalar ve akbabalardır. Kargalar, kötü ses sahibi olmakla bülbüle karşı öteki, onun karşısında olan bir simge değer olarak telakki edilir. Sesin kötülüğü, gerçek anlamından sıyrılarak kişinin toplumda adının kötü olması, kötü bir iz bırakması ve çevresini rahatsız etmesi yönüyledir. Karganın, tüylerinin kara olması, tarla ve bahçelere zarar vermesi, onun kendi çıkarları uğruna dünya malına tamah edip zarar vermesi, insanlar ve çevre açısından kötü bir adla anılmasına neden olur. Birçok olaya ve olguya simge değer olabilecek bu kuş, “karga gibi leşe konmak” deyiminin de failidir. Menfaat ve çıkar gördüğü, nefesine bir yararın olduğunu anladığı yere ve bölgeye, rütbeye çullanan anlamlarını sağlayan bu deyim, bir anlamda kendi menfaat ve çıkarları için her şeyi deneyen ve nefsi davranan bireyi simgeler. Akbaba, yırtıcı bir kuş olup dağlarda, kayalık ve yüksek yerlerde yaşar. Ancak geçimi alçak yerlerde olan leş artıklarıdır. Akbaba, statü olarak üst mevkilerde olup alt tabakadakilerden beslenen kişilerin temsilidir. Leş/lâşe; özellikle hayvan bedenlerinin karşılığı olarak kullanılır. Gelenekte, kokmuş hayvan bağlamı da söz konusudur. Klâsik Türk edebiyatında ve tasavvuf kültüründe, dünyanın bir leşe benzetildiğine dair ibareler vardır. Ayrıca dünya; kelime olarak alçak, adi ve bayağı anlamlarını içerir. Tasavvuf kültüründe ve hakikat arayışındaki insan için dünya, kişiyi kendine bağlar ve onu hakikatten ve Allah’tan gafil ve uzak eder. Maddi âlem ve arzu edilen şeyler manalarında kullanılan dünya, geçim işlerine ve maddi hususlara akli iyi eren insanlara teşbih olarak dünya adamı tabirinde yer alır. Hüthüt, Hz. Süleyman’la ilişkilendirilen bir husus olup onun emrindedir. Görevini layıkıyla yapan ve hakikatten ayrılmayanların simge değeridir.

Nazire şiirlerde, dünya malına tamah etmemek, görünürdeki dünya nimetlerine boyun eğmemek, yalan, dolan, iftira, karmaşık işlere ve bağlara itibar etmemek bağlamında oluşan biz kimliği vardır. Ötekilerin, dünya malına olan bağlılığı, menfaat gördüğü yerlere çullanması, yükseklerde görünmekle birlikte fakirin ve kimsesizin malına bile tamah etmesini eleştiren biz, onları akbaba, karga ve çaylak olarak niteler. “*Leş-i dünyâ-yı dûna konmazuz kerkes gibi hergiz/Bugün evc-i gnâda bir hümâyun-fer hümâyuz biz*” Kelâmî’nin duygularını belirten bu dizeler, her ne kadar, alçakta olmak, sade ve basit bir dilenci de olsalar, kendilerini Hüma kuşunun gölgesinde gören şairlerin bir dışavurumudur. Şiirlerde; karmaşık işler, dünya, hakikatten ve insanı dünyadaki yaşamının gerçek amacından koparan tüm şeyler olumsuz olarak nitelenmiştir. Bu özellikleri taşıyan kişilerden uzak ve yüksek olduklarını belirten ben kimliği, hem bireysel hem de toplumsal olarak hakikat bağlamında kendilerini gerçek amaçlarına hizmet için hazırlamışlardır. Bundan dolayı da tüm makam ve mevkileri ayaklar altına almışlardır. Dışardan bakıldığında bir köle ve dilenci olsalar da hakikatte görev adamı olduklarını her fırsatta ima

etmişlerdir. Âli, kemale erme noktasında ok atıcılık bağlamında kendini hedefe ok gönderebilen son ok ustalarından biri olduğunu ifade etmektedir. Bu ifadelere bakıldığında şairin, hem şiir sanatı, hem bireysel olgunlaşma noktasında hem de devletin işlerini en güzel şekilde yapabilecek en önemli kişi olabileceğini vurguladığı görülür. Şiirindeki “pür şast” kelimesi, on parmağında on marifet bağlamında değerlendirilecek bir kullanımdır.

Nazire şiirlerdeki “dünyadan beri olmak” ibaresi başlı başına biz olma şuurunu yaşayan benliğin öteki karşısındaki sağlam duruşunu göstermektedir. Birçok şiirde ortak tema olarak görülen bu husus için sözü Aklî'ye bırakmakta yarar vardır. Der ki; Bizi hakikate erişmekten alıkoyan ilişkiler ağından beriyiz. Allah yolunun yolcusuyuz. Bizler cihanın/dünyanın varına, malına ve mülküne bakmayız, çünkü biz benliğimizi Allah'ın varlığında yok etmiş fena ehliyiz. Şairler, ötekilerde olduğu gibi, insanı, kişiyi meşgul eden, Hakk'a erişmekten alıkoyan bağlardan ve ilişkiler ağından uzak olduğunu ifade etmektedir. Şiirlerde ben'i olgunlaşmasından ve hakikatten uzak tutan her türlü ilişki ve bağlantıdan beri olmak, öteki olandan uzak ve ayrı olmaktır. Esasında ötekinin yanlış bir algıda olması, şairin olgunlaşmasında önemli bir unsurdur. Fakat başta dünya malına heves, rütbe gibi unsurlar, ötekilerin bahsettiği bir husus haline geldiğinde bu da ötekilerle bir ilişki ağı ve mecburiyet zinciriyle bağlı kalınmasına neden olur. Bu durum ben'i başka yollara iter. Şairler, tüm bunlardan uzak olduğunu beyan ederek, başkalarıyla olmayıp hakikat ve gerçeklikten yana olduğunu iletir. Kendilerini hakikat ve Allah yolunda gören ben(ler) olarak ötekilerin bulunmadığı yollardan ayrı ve farklı bir yerde olduğunu açıklamaktadırlar ki bu yol hakikat yoludur, kendileri de bu yolun yolcusudur. Tasavvufî bağlamda değerlendirildiğinde Aklî'nin kesret âleminin kaydından ve ilişkiler ağından sıyrılıp hakikatin tasarrufunda olduğunu nitelediği görülmektedir. Bu şiir de, onun “lâubâli” bir noktada olduğunu göstermektedir. Küçük bir ihtimal de olsa, Aklî'nin bu süreçte, bir mürşide bağlandığı ve manevi yolculuğa çıktığı söylenebilir. Belki de şair de Âli gibi bir ötekileştirilme sorunu yaşayan bir benliktir. O da bu dünyadaki/yaşadığı dönemdeki kirliliği ilişkiler ağı tarafından hakikatten yana tavır aldığından dolayı itilmişlerin kervanına bir ben olarak katılıp biz olma şuuruna ermeyi hedeflemiştir. Aklî'nin bu söylemleri, ötekilerin içinde bulunduğu alakalar, bağlar ve ilgilerin yanlışlığını ve hakikat karşısında aldıkları cepheyi göstermesi bakımından önem arz eder. O kendini dünyanın malına mülküne veya tüm varına karşı kayıtsız olduğunu bunlara karşı alıcı gözle bakıp ele almadığını ifade eden bir benliktir. Bu ifadeleri, dünya malına tamah noktasında bir öteki grubunun varlığına işaret eder. Aynı şekilde, ötekilerin hakikat yolunda bulunmadıklarını, onların yolunun politik (b)ağlar olduğunu ima etmektedir. Bu söylemler, Aklî'nin ve diğer şairlerin, Âli tarafındaki biz'in yanında yer aldığı ve onun eleştirdiği hususlara kendi adlarına sahip çıktığı söylenebilir.

3.2.6. Baskıcı Ekonomik Güce Karşı Duruş Meali Mala Vermeyen Biz

Âli'nin; defterdarlık görevleriyle maliyeci kimliği, onun mali işler konusundaki uzmanlığı gibi hususların yansıdığı şiirinde, kendini mal ve mülk ile ekonomik bağlardan uzak tuttuğu ifadeleri yer almaktadır. Ayrıca mali ve ekonomik işlerin kişiyi dünyaya bağlayan unsurlar olduğuna dair ibareler kullanmıştır. Nazire şiirler de bu konuda onu destekler mahiyettedir. Her ne kadar diğer şairlerin resmi görevleri konusunda açıklayıcı bilgi yoksa da onlar, manevi boyutta ve toplumsal düzlemde para ve mal ile ilişkilerinin olmadığını ısrarla vurgulamışlardır. Bu durumda para, makam mevki ve geçici dünya hevesinde olan ötekilere karşı halkın, düşkünün ve zulme uğrayanların yanında olmakla bir biz şuuru oluşturmaya çalışmışlardır. Âli'nin ifadeleri şöyledir: Ey muhasip, ey sayman ve para işlerini düzene soktuğunu sananlar, sen bizi mal ve mülkün defterdarı sanma. Biz, meali mala vermeyiz/vermeyen, müşkül işleri çözüme kavuşturan hazine muhafızıyız. Bu dizelerde, aldığı göreve dair bilgiler vermektedir. Osmanlı devletinde 19. yüzyıl ortalarına kadar, devletin mali meseleleriyle uğraşan kişiler için kullanılan bir tabir olan mal defterdarlığı görevi vardır. Kendisinin böyle anılmamasını söyleyen Âli ötekileri, muhasip olarak niteleyip ben ve ötekinin sınırını çizer. O, öteki gibi anlamı dış görünüşe ve mala kurban etmez; zor meseleleri halleden, çetin işleri çözüme kavuşturan ve sıkıntıların üstesinden gelen biri olarak anılmak ister.

Mal; değerli ve gerekli şey, varlık, servet anlamlarında kullanılır. Âli, bu anlama göre kendisinin bunlara kıymet vermediğini, bunların içeriğini ve asıl hizmet ettiği gerçekleri konusunda titiz davrandığını belirtir. Ayrıca, işin özü ve aslı, hakikati bağlamındaki meali mala vermeyerek, anlamı dış görünüşe feda etmez. Mal, kelimesinin kâr sağlamak amacıyla, alınıp satılan her şey, emtia ve tüccar malı olduğu düşünüldüğünde, Âli'nin devletin malını kâr gütmeye amacıyla kullanan şahıslara karşı bir duruşunun olduğu söylenebilir. Nitekim Âli, birçok eserinde, özellikle Bağdat defterdarlığı görevinde bu türden uygulamaları dile getirmek suretiyle eleştirmiştir (Fleischer 2021, 191-195). Mal kelimesinin kötü, bayağı kimse anlamını düşünmemek elde değil bu dizelerde. Âli'nin de böyle düşünmüş olması mümkündür. O ötekini bayağı ve kötü olarak düşünüp devletin/halkın gelirlerini bu türden kimselere yedirmek istemediğini belirtmiş olabilir. Âli'nin anlatımlarında, tek derdinin var olan problemleri çözmek, zorluklarla mücadele etmek, devleti güçlendirmek olduğu görülür. Ama muhasiplerin derdi bu değildir. Onlar sadece sayma işiyle uğraşır ve görünenler üzerinden hesap yaparlar. Oysa esas mesele, bir şeyin iç yüzüdür. Mali idarede asıl olan şey, gelen ve gidenlerin (gelir ve giderlerin) çözüme kavuşacak şekilde dağıtımı ve asıl lazım olan yerde gereken yerde kullanılmasıdır. Gelir dağılımının ne şekilde yapılması gerektiği konusunda ötekilerden farklı ve olumlu davranışlar içinde olduğu vurgulanır. Rûhî'nin Âli için yazdığı şiirinde de bu bağlamda değerlendirmeler vardır. Maliyenin bozuk ve gidişatın kötü olduğu bir dönemde, temkinli ve halkın yanında duracak bir defterdarın gelişinin

beklediği ifadeleri Âli'nin belirttikleriyle uyuşmaktadır. Esasında Bağdat ahalisi Âli'nin öteki olarak ifade ettiği, kötü gidişatı destekleyen kişilerin gitmesi ve işleri rayına sokacak birisinin beklentisindedir. Nazire şiirlerde bu konuda söylemlerin bulunuşu, bu şairlerin de Ruhî gibi, bu bağlamda birisinin beklentisi içinde olunduğunun göstergesidir. Âli'nin nazire şiiri vesilesiyle, bu konuda mustarip oldukları ve kendilerini ifade imkânı buldukları söylenebilir.

Bu ifadelere göre biz, görevi aldığı anda devletin gelir kaynaklarını bu türden kişilere peşkeş çekmeyeceğini dile getirmiş olabilir. Fakat görev kendisinden apar topar alınmıştır. Yeni göreve gelenlerin ve hazine işlerini sadece böyle düşünenlerin yanlış algıda olduklarının eleştirisi söz konusudur. Âli'nin Bağdat'a gelmeden ya da geldiğinde biten defterdarlık görevi için bir tür rıza gösterme ve eleştiri barındıran bu dizelerde, kendisinin öteki tarafından istenmediği vurgusu sezilmektedir. Bir diğer deyişle, para ve mal biriktirme hesabında olan ötekilerin onu yanlış anladıklarının gözler önüne serilmesidir. O, başkalarının anladığı gibi, dedikodulara ve görünüşe aldanmaz, anlama ve içeriğine, işin hakikatine bakar. Fakat ötekiler, işin mealini bilmeyen, olayların iç yüzünü araştırmayan sadece dış görünüşe göre ve anlamsız ve haksız değerlendirmelerde bulunmaktadırlar. Bundan dolayı da elinden alınan görevinden dolayı bir anlamda mutluluk bağlamında bir rıza göstermektedir. Çünkü adının; dış görünüşe anlam veren, devletin malını/gelirlerini kendilerine kendileri gibi olan çevrelerine peşkeş çekenlerle aynı yerde anılmasından rahatsızlık duymaktadır. O meali mala vermeyen bir ben'dir. Ötekiler ise onun karşısında olmakla bir anlamda, meali mala feda eden zavallılardır. Âli'nin ifadelerinde kendisi, benlik ve yaratılış olarak, halka ve topluma karşı, olayları çözüme kavuşturan bir yerde iken, ötekiler, rakamlar, sayılar ve karmaşık hesaplarla farklı işlemler ve planlar yaparak işleri içinden çıkılmaz bir hale getirmektedir. Ek olarak görevlerinin süreceği günleri ve yılları da hesaplama işine girerler. Bundan dolayı da işi düzene sokacak, onların hatalarını ve yanlışlarını ortaya çıkaracak kimseleri istemez ve bu görevlerde tutmazlar; görev alanları halkın müşkül işlerini çözebilecek olanları da engellerler. Bunun için de türlü entrikaları uygulamaya koyarlar. Fakat Âli ve onu destekleyerek nazire yazan şairlerin, bunlar karşısında eğilmemek ve korkmamak noktasında bir dik duruş sergilediği görülmektedir.

3.2.7. Bakırı Altına Çeviren Marifet/Biliş Dünyasının Müdavipleri Rintler

Tasavvufi anlam örüntüleri dâhil olmak üzere, olayları dış görünüşe göre değerlendiren kişiliklere karşı, her şeyin özünü, iç yüzünü ve hakikatini düşünen bir benlik olarak şiirlerde biz unsurunun oluştuğu görülür. Kişi, giydiği elbiseler, meslek ve statü bağlamında değerlendirildiğinde farklı ve yanlış anlaşılmalara sebebiyet verilebilir. Bizin ötekilere karşı savunduğu değerler dizgesi, kişinin mana ve mahiyet bağlamında, yapabileceği iş ve kabiliyete göre değerlendirilmesi yönüyledir. Kişiler,

karşıdakileri kendileri gibi düşünebilirler. Hatta onları ehil olsalar bile hak ettikleri statüde görmek istemezler. Klâsik şiirimizde bu türden kişiler için “zahit” tipi öteki bir kimlik olarak geliştirilmiştir. Şairler, olayların hakikatini ve özünü düşünmeyen kişileri bu simge değerle vermeye çalışmışlardır. Nazire şiirlerde ek olarak, gedâ (dilenci), melâmi/melâmeti, ehl-i harabat marifet ve biliş dünyasının unsurları olarak belirlemektedir.

Bülbül gibi destanlar okuma, şairlik ve sanatçılık ruhu bağlamında değerlendirilir. Feyzî'nin ifadelerinde, ötekileştirilen ben, görünüşte sessiz ve kimsesizdir. İşin aslında ve hakikatinde bu kişilik, bir benlik olarak, güzel sözlü ve güzel seslidir. Ruhi'nin ikinci şiirinin son dizesindeki “bülend-avaze” ifadesi, hem sesi yüksek, gür ve güzel olmak hem de rütbesi yükseklerde olmak anlamındadır. Zahit hayata bakışı, düşünceleri ve algıları görünüş üzerine kurulu olanların simge değeridir. Zahit kimlikli tiplerden oluşan grup, hakiki sanatçıyı henüz tanıyamamış, onun yapabileceklerinin farkına varamamış, tecrübe ve maharetlerini keşfedememiş bir kimliktir. Anlaşıldığı kadarıyla zahit, kendisi algı olarak eksik olduğu için, kendinden daha iyi olanları bilemeyen bir algının temsilidir. Bu bilmezlik, bilinçli ya da bilinçsiz olabilir. Ancak zahit kimliğinin esasında her şeyin farkında olduğu, bilinçli bir dışlama ve uzaklaştırma düşüncesini taşıdığı anlaşılmaktadır. Eğer bunu yapmazsa, elindeki imkânları kaybetme tehlikesi yaşayacaktır. Yapacağı tek şey, hakikatte doğru, becerikli, iyi ve işini layıkıyla yapanları, samimi olanları dışlamak böylece onlara fırsat vermemektir. Bu durumda zahit, liyakat esasına dayalı olma hususunda kendisi eksik, başkası yetkin de olsa işi ehil olana vermemenin sembolüne dönüşür. Zahidin, hakikatte birçok mahareti olan bir bülbül gibi güzel sesli ve sözlü olup, destanlar okuyan ve üretken kişileri, gündemden uzak tutmasının yolu, bunları dışlamaktır. Bunun için onları bir şey yapmayan, sessiz kimlikler olarak lanse eder. Böylece kendini ya da kendisi gibi şahsiyetleri, belki de akraba ve çevresini, bu türden dürüst kimliklerin yerine koymaya çalışır. Zahidin karşısında bulunan hakikat ehli kişinin görüntüsü olan rint yapılı kimlikler, istemeyerek de olsa bir savunma mekanizması geliştirmekte, kendilerinin onlar gibi değerlendirmelerine karşı bir tutum ve tavır içine girişebilmektedir. İncelenen şiirlerdeki biz şuurunun rint eksenli bir yolculuğa girdiği anlaşılmaktadır. Ancak bu rint öyle bir kişiliktir ki Ruhi'nin şiirinde beliren irfan/biliş dünyası arayışındadır.

Nazire şiirlerin genelinde, şairlerin kendi pencerelerinde ben'lerini kıymetli ve değerli gördüğü ve bunu her fırsatta dile getirdiği görülmektedir. Kıymetli olmanın yanında, değer katan bir özellik taşıdıklarını vurgulamaları önem arz eden hususlardandır. Mana dünyasındaki gezintileri bir yana, insana ve hayata anlam katan bir iksir olduklarını her fırsatta dile getirmişlerdir. Kendilerini hakikati yansıtan bir ayna olarak tasvir etmeleriyle birlikte düşünöldüğünde ifadelerinde, danışılması ve dikkate alınması gereken özellikleri kendilerinde barındırdıkları gözlemlenebilmektedir. Kendilerini bir iksir ve gizil güç olarak tanımlamaları

bağlamında özellikle, değersiz madenleri altına çeviren kimyaya sahip olduklarını belirttikleri ifadeleri çarpıcıdır. Bu bağlamda, on parmağında on marifet olan “merdi pür-şast” ibaresi de ayrı bir önem arz etmektedir. Yine içki ve meyhane metaforları ile biliş dünyası bir tür meyhane, şarap da hem yıllanmış olması hem de etki katkısı bağlamında marifet olarak tasarlanmıştır. Şairler, marifet dünyasının müdavimleri ve biliş sahibi olmakla ayrı bir kategoride biz olarak tanımlanmıştır. Dışardan bakıldığında kıymetsiz ve değersiz, sessiz ve kimsesiz görülebilir ancak temelde hayata ve insana renk, algı, biliş ve değer katan unsur olarak tanımlanmayı uygun görmektedirler. Tarz'ın ifadeleri de bu bağlamda önemlidir: Görünüşte geda ve yoksul olarak anılabiliriz ama gerçek manada sancaklar/bayraklar ülkesinin, birçok devleti bir araya getiren biliş/irfan ülkesinin/coğrafyasının padişahı ve yöneticisiyiz. Âli'nin belirttiğine göre ben/biz, Hüma kuşunun kanatlarıdır ki gölgesi, biliş dünyasındaki dağları şerefleştirmiştir. Bu sayede değersiz topraklar Nepal miski gibi güzel ve kıymetli olur. Şiirlerde bakırı altına çeviren kimya/iksir ile eşdeğer bir anlatımın varlığı görülmektedir ki kıymetsiz de onu kıymetli bir hale getirmek, bizim önemli hasletlerindedir.

3.2.8. Kelimelere Ruh Katan Manalar Dünyasının Şairleri Olarak Biz

Şiirlerde, merkezi güç konumunda olan şairin bakış açısına göre, sanat faaliyetlerinde önemli hasletleri taşıyan kişi şairin kendisidir. Manevi duygular, toplumsal olaylar, bireysel gelişim gibi hususlarda şairler, öneride bulunan yetkin kişiler olarak ya da buna benzer durum ve olayları tahlil eden, insanların gözünün önüne seren belki de halkın tercümanı olma vasfıyla olayları daha önceden görenler olarak nitelenirler. Birçok farklı ben ve öteki tasviri ve tasnifinde bulunan, kendisi de dâhil olmak üzere ister erdemli davranışlar ve özellikler ister olumsuz tavırlar ve hareketleri barındıran kişilikleri anlatan şairler, kendi sanat algıları hakkında değerlendirmelerde bulunabilirler. Bu bağlamda da aynı şekilde bir ben ve öteki tasavvuru oluşturabilirler. Bu açıdan bakıldığında, şairin benimsediği şiir anlayışı ile karşı tarafta duran olumsuz şiir hakkında değerlendirmelerde bulunması kaçınılmazdır. Açık bir eleştiri ve hedef gösterme olmasa da karşı değer olarak gördüğü (müte)şairler yani şair görünümlü kişileri ima yoluyla öteki sınıfına koyar. Bu durumda öteki olumsuz ve kaçınılması gereken unsurdur. Bu sayede gerçek şairin özellikleri ile kötü ve yanlış bir üslup takip eden şairin sıfatları da verilmiş olur.

Birçok konuda olduğu gibi şairler, kendi sanatçı kimliklerinde tevazu sahibi görünseler de esasında bir meydan okuma peşinde olabilirler. Bu bakımdan, sanat ve sanatçılar hakkındaki değerlendirmelerinde şairler, kendilerini ülkü değerinin zirvesinde olarak tanımlayabilmektedirler. Bununla birlikte şiir yolculuğunda bir şairin yolunu takip edenler, şairin itibarından yararlanmak isteyenler veyahut hakikaten şairliğini önemseyip onu üstat görenlerin tarifine konu olan şairler söz

konusudur. Kimi zaman bu şairler hakkında şiirler yazılabildiği gibi bunların şiirlerine nazireler yazılması mümkündür. Bu da o şairde, şiirinde görmüş olduğu kendi ben'inin bir göstergesidir. Kimi zaman, şairin duygularına tercüman olması, bir şairin onun izinden gitmesine neden olabilir. Bu ihtimaller, şairlerin değerlendirmeler sayısınca artırılabilir. Âli'nin biz redifli şiirinde sanat ve sanatçılık bağlamında bir ben ve öteki kimliğinin oluştuğu görülür. Bu ben etrafında toplanan birçok şair, aynı duygu ve terennümlerle nazire şiirler yazarak, bir şiir ekolünün etrafında toplanmayı şiar edinmişlerdir. Duygu ve düşüncelerin aktarımında bir araç olan şiirin mana dünyası, bu mananın hayata değer katması çerçevesinden bakıldığında şairler, ortak bir kimlik oluşturmuşlardır. Bu şiirlerin ortak temaları çalışmamızın birçok yerinde aktarılmıştır. Ancak bir de takip edilen ya da oluşturulan algının sanat yönü vardır ki bu da kendi içinde bizlerin sanat anlayışıdır. İlk bakışta her şairin kendi ben sanat anlayışı gibi görünse de esasında her bir ben'in aynı ben etrafında toplanan biz olduğu açıkça görülür.

Rûhî'nin, Âli Bağdat'a henüz gelmeden gelişine dair yazdığı şiiri bir tür "hoş geldin" ve "tebrik" olarak değerlendirilebilir. Şiirde Bağdat'a nazım ve sühan-söz ehli birisinin neden gelmediği veya gelemeyeceği problemi işlenen ilk konudur. Bağdat'ta neden değerli bir söz ehli bulunmadığının konu edildiği şiirde Âli benzeri bir şair beklentisi vardır. Bu kişi, şairleri koruyup kollayacak, şairler de onun gölgesinde yaşayacaktır. Bu sayede şiir ürünleri, kadir ve kıymet bulacaktır. Ruhî, Âli'den sühan ve söz yaratıcısı, yani imge oluşturan, nükteli sözler söyleyen, şairlik kabiliyeti ve sanat gücü yüksek olan birisi olarak bahseder. Gazelde ona benzemenin mümkün olmadığını, sihir yapmak ve peygamberlik farkı ile veren Ruhî, onun şairliği ve rütbesiyle fazilet davasında olmadığı ya da böyle bir hevesinin bulunmadığını belirtir. Başkalarının yüce görünmek için giriştiği bu faziletli olma davasının, Âli için ar/utanç olduğunu ifade eder. Ona göre Âli, sözde ve özde Âlidir/yücedir, adı da tüm dünyayı ve Osmanlı coğrafyasını sarmıştır.

Rûhî, nazire şiirinde kendi şiiri hakkında değerlendirmelerde bulunurken, yukarıda saydığına benzer ibareler kullanır. Şiirlerinin, şiirden anlayan kişilerin kabulü ve benimsediği bir üslupta yazıldığını belirten şair, döneminde biz olarak farklı ve değişik bir tarz sahibi olduğunu belirtir. Şiirinin başkalarında beğenilmesinden öte, bu kişilerin şiirden anlayan dostları olduğu ifadesi şiire ilginç bir biz ruhu katmaktadır. Bu tarzlarından dolayı da kendi dönemlerinde ferîd/biricik oldukları algısına sahiptirler. Bu şiirler ve kelimelere manalar katan üslup bir tür inci dizisi gibi, bakışları cezbetmektedir. Çünkü bu şairler özelde Rûhî; kendi zamanının eşi benzeri bulunmayan kimselerdir. Güzel şiirin zevkinin güzel şaraba benzetilmesi, şairin şiirinin elden bırakılmaması anlam ilişkisiyle sunulmuştur. Çünkü bizin yazdığı şiir, mana ve biliş barındırmak, duygulara tercüman olmak, gönüllerdeki sıkıntıları atıp huzura erdiren bir eda taşımaktadır. Kelâmî, kendi tarzını öyle bir tarif etmektedir ki, özge bir hakikat taşıyan bir âlem olduğunu belirtir. Bu âlem, marifet ve biliş dünyası

olup şairleri de eda ve üslup sahibidir. Bu üslup da kişiye can ve ruh katmaktadır. Bundan dolayı da bu şiirleri okuyanlar, terennüm edenler ve bunları yazan şairler, bayağı ve alçak dünyanın kokmuş kelimelerine meyletmezler. Ama öteki olanlar, hem şiir hem de ekonomik getiri için manadan kopuk, geçici hevesler, adi ve bayağı bir dünyayı, anlamsız şiiri tercih ederler. Tarzî'nin ifadelerinde biz tarif edilirken bülbül istiaresi kullanılır, ötekiler kargalar ve çaylak kuşlarına benzetilir. Çünkü bu şairler, biliş ve marifet bahçelerindedir. Ötekilerin biliş bahçesinde olmayıp karşı değeri olan alçak dünya, alçak felek, kir çöplüğü ve leşlerin olduğu bir mekânda oldukları vurgulanır. Bu çöplük, başkalarının daha önce kullandığı ve yeni anlam ve hayalleri anlatmada yetersiz kalan mana ve eksik bilgi çöplüğüdür. Bu türden kelimeleri kullanıp kendini şair sanan ötekiler de bu mekânın müdavimleridir. Bunların tecrübesiz toy kimseler olduğuna vurgu yapan “zagan” kelimesi hem çaylak hem de karga bağlamında değerlendirilebilir. Ama şiirde ima edilmek istenen hususun, dünya menfaatleri için şiir söyleyen, başkasının elindekini kapmaya çalışan karaktersiz kişiler/ötekiler olduğu söylenebilir. Çaylak için gelenekte, devlet başta olmak üzere, rütbe ve statü olarak yüksek bir yere atamalarını duyar duymaz koşarak haber vermeyi kendine iş ve şiar edinen ve bu kişilerin kapılarında bahşiş almadan kapıdan ayrılmayan kimseler anlamı bulunmaktadır. Tarzî'nin ve diğer şairlerin belirttiğine göre, kendileri, bu karakterde olmayıp başkasından nimetlenmek yerine mana üreten, mana bahçelerinde gezinip destanlar okuyup yazan kişilerdir.

Âli'nin model şiirinde bahsettiği konulardan biri şairlik yönüdür. “Ey müjdecî ve haberci saba rüzgârı bizim geliş haberimizi Fırat nehrine/suyuna ve Bağdat toprağına ilet. Biz, İsa edalı olarak şair Fuzûlî'nin ruhunu ihya etmeye geliyoruz.” Bu duygu ve düşünceler, Âli'nin Fuzulî'ye olan hayranlığı, sanat anlayışını benimsemesi olarak yorumlanabilir. Şairlik sanatı yönüyle, onun üslubunu (yeniden) yaşatacak bir şair olarak kendini görür. O, Hz. İsa istiaresiyle Fuzûlî'nin ruhunu canlandıracağını/yaşatacağını ifade etmektedir. Fırat'ın suyu ve Bağdat'ın toprağına yapılan atıf, Fuzûlî'nin kendisinin bunlardan oluştuğunu ima eden ifadelerinin bir yansımasıdır. Bir diğer deyişle, Fuzûlî'nin şairliğinin temelinde, yaşamının en önemli unsurlarının oluşumunda Dicle ile Fırat Nehri ve Bağdat şehrinin önemi vurgulanır. Âli, şiirin yazım yıllarında ve Bağdat görevinde iken Fuzûlî yaşamamaktadır. O, Fuzûlî'yi oluşturan ama ruhu gitmiş bir benzetme ile su ve toprağına müjde verilmesini, kendisinin de can bağışlayıcılık rolüyle oraya geleceğini, böylece Fuzulî'yi tekrar yaşatacağını dile getirmektedir. Bu bağlamda şairin oluştuğu ben algısında “Fuzûlî” ulaşılan ya da ulaşılması hedeflenen değer olarak yerini korur. Şiirdeki “İsa” benzerliği ise üslup olarak kelimelere can veren, mucize sözlü/edalı şair olduğunu vurgulamak bağlamındadır. İsa üslubu taşıyan, ölü kelimelere ve sözlere hayat veren bir portre ile sunulan Âli, kendisinden övgüyle bahsetmektedir. Onun ben vurgusunda şiirde canlılık verici bir üslup sahibi olduğu görülmektedir. Bu

bağlamda ben-biz algısında, kendi şairlik gücüyle, Bağdat'a geldiğinde, Fuzûlî'yi bir türlü ihya edememiş ötekinin eleştirildiği görülmektedir. Bu da Rûhî'nin Âlî'nin gelişi üzerine yazdığı ve yukarıda anlamlandırılan şiir ile anlam yönüyle örtüştüğünü gösteren önemli ifadelerdendir. Rûhî'nin bu türden bir şairi beklediği vurgusu bahse konu şiirde de görülmektedir. Genel olarak değerlendirme yapmak gerekirse nazire şiirlerin tümünde, biliş dünyasına sahip irfan ehli şairler ve öteki olarak değerlendirilip bu özelliklerden yoksun şairlerin çatışmasının izlerine rastlanır.

Sonuç

Şiir, sanatsal bir faaliyet olmanın yanında, kendini ifade etme yollarından biridir. Bireysel olarak kendilerini anlatırken herkesi/başkalarını anlatma imkânını yakalayan şairler, hem beğeni hem eleştiri hem de nefret söylemleriyle ben ve ötekini tasvir edebilirler. Şiirlerde hangi gerçek kişi(ler) ya da simge değer olmuş kişi(lerin), hangi kavram ya da sembollerin ben eksenli olarak ülkü değer veya karşı değer olarak nitelendirildiğine ulaşılabilir. Şiirlerde, başkaları tarafından öteki konumuna getirilmesiyle birlikte şairin olumsuz gördüğü kişileri, öteki olarak değerlendirmesine şahit olunabilmektedir. Türk edebiyatında çeşitli neden ve amaçlarla bir benzerleri yazılmak suretiyle örnek alınan birçok şiir vardır. Yazılan benzer şiirler “nazirecilik geleneği” kapsamında değerlendirilir. Sanatsal, içerik ve üslup bağlamında şairinden izler taşıyan her şiir gibi nazire şiirlerde de insan ve herkes, insan ve çevre, insan ve insan, insan ve yaratıcı güç iletişimini görmek mümkündür. Hatta kişinin kendi beni ile bir gerilimi ve çatışmasına dair izlere rastlanabilmektedir. Şiir, şuur ile bağlantılı olarak kişinin kendi bilinci başta olmak üzere, hayatı ve insanları tanımlayan öznel veya nesnel anlatımlara sahip olabilir. Şair hakkında bilgiye ulaşabilmek için kaleme aldığı eserler ile şiirlerinde izler aranabilir. Özellikle ben-biz redifli şiirlerde şair ve çevresi hakkında değerlendirmelere ulaşılabilir.

Her şiirde ben ve ötekinin izlerini görmek mümkündür. Çalışmamızın birçok yerinde nazire olmasa da bir şiirde ötekine dair izlere rastlanabildiği açıklanmıştır. Ayrıca çalışmamızın merkezinde olan Âlî'nin şiirinin, tanzir edilmeseydi bile ben ve biz olarak kişiliği ve karşısında bulunan değerler sistemini temsil eden ötekini yansıttığı muhtevastan anlaşılabilir. Bu çalışmadaki amacımız, nazire şiirlerde öncelikle zemin şiirin ben ve öteki ilişkisi, ardından bir benzerini yazmaya iten gizil gücü ve benzerlerinin yazım amaç ve nedenlerinin belirlenmesidir. Ben ve öteki, dört farklı boyutta görülür. İlki, ben dışındaki her şeydir. Bu durumda her şeye göre ben de esasında bir ötekidir. İkincisi, mevcut kültürün bizim deyimimizle de mevcut algının dışında olanı temsil eden ötekidir. Bu durumda da herkes, kendince bir ben ve başkasınca ötekidir. Üçüncüsü, ben ya da ötekiler tarafından yapılan ötekileştirmedir. Dördüncüsü kendini tamamen öteki hissetmenin vermiş olduğu ötekileşmedir. Olumlu ve olumsuz seyir izleyen bu husus, kişinin kimliğini yitirmesine ve/veya kendini bulmasına neden olabilir. Her insanda olduğu gibi

sanatçıların ifadelerinde bu dört kimliği hatta daha da genişletilmiş versiyonlarını görmek mümkündür. Nazire şiirlerde ben ve ötekinin görülmesi ise kendi içinde farklı nedenleri barındırır.

Önce, bir ben olarak şair, bir şiir kaleme alır. Bu şiirin temelinde bir ben ve öteki yatabilir. Ardından nazire şiirlerde, örnek şiiri kaleme alan kişinin benliği/ötekiliği ile bir uyum süreci başlar. Bundaki amaç ya da neden, kendini öteki olarak hisseden şairin duygularının anlaşılmasına katkıda bulunmak ya da onun şahsında kendini ifade etmektir. Nazire şiirlerde, ötekileştirilen şairi sahiplenme hissi belirebilir. Bu vesileyle nazire şiirlerde, karşıt değer olarak görülen, model alınan şair dışındaki ötekine karşı aynı duygularla karşıt olduğunu bildirme imkânı doğar. Böylece nazire şiirler, (kendini öteki hisseden) sanatçının kendisi gibi olanları bilme, görme ve tanıma bağlamında onlarla birliktelik kurma gayreti görülür. Sonuçta bir şiir etrafında ben topluluğu oluşur. Bu ben topluluğu/biz olarak ötekileri anlamak, anlamlandırmak ve adlandırmak için bir imkân bulmuştur. Her bir ötekiyi/ben'i bir araya getirme gibi bir fonksiyona sahip ötekiler olumsuz ise, oluşan biz tarafından eleştirilebilir, düzelmeleri için fırsatlar verebilir. En nihayetinde her şiirde olduğu gibi nazire şiirlerde, ben; öteki ile kendini ifade etmenin yolunu farklı boyutlarda özellikle biz şuuru ekseninde bulmuş olur. Ötekileşme, hem ben hem de diğerleri bağlamında değerlendirilebilir.

Öncelikle, zemin ve nazire şiirlerde, öteki olarak Âli ve şiirinde, şairlerin etkilenmeleri ve kendilerinin oluşumu hakkında izlerin bulunması, öteki ile olan olumlu ilişkiyi gösterir. Mevcut ve algının dışındaki bağlamıyla zemin şiir ve nazirelerinde, ben ve öteki; bir din ve mezhep, meslek ve statü, politik, sanat anlayışı çerçevesinde belirebilir. Âli'nin şiirinde ve nazire şiirlerde bunların izine rastlanır. Örneğin, Ehlibeytten olanların farklı algılandığı ve öteki olarak telakki edildiği hissettirilir. Benliğin oluşumunda, iki yönlü öteki ile olan iletişimi, nazire şiirler bağlamında görebilmekteyiz. Şair başkaları ile olan olumlu ya da olumsuz bilinen ötekilerle bir iletişime girmektedir. Aynı şekilde öteki de ben ile iletişime girer. Bu da nazire şiirlerin oluşumunda ötekinin izlerini aramanın mümkün olduğunu göstermektedir. Ayrıca ötekileştirilen benliklerde, bir ben tasavvuru gerçekleştirmenin izlerine rastlanır.

Gelibolulu Mustafa Âli'nin kaleme aldığı ben-biz eksenli birçok şiir vardır. Bunların tümü yaşamına, sanatçı kimliğine, biliş dünyasına dair izler barındırmaktadır. Esasında tüm şiirlerde bu izleri görmek mümkündür. Ancak çalışmamızda biz eksenli anlatımları tercih edilmiştir. Amacımız, Âli'nin şiiri ve ona yazılan nazirelerde şairlerin ben'lerini ve ötekinin izlerini görebilmektir. Makalemizde, neden özellikle Âli'nin şiiri ve nazirelerinin seçimi üzerinde durulacak olursa, öncelikle şiirde oluşturulan bir biz tasavvurunun dikkatleri çektiği söylenebilir. Âli,

bu şiiri kaleme alırken Bağdat defterdarlığı görevine atanmıştır. Ancak şehre varmadan Musul'da iken ya da tam giriş yaparken görevinin sonlandığını öğrenir. Bu süreçte işsiz kalan Âli'nin görevinin elinden alınması ve çaresiz bir şekilde Bağdat'ta Ehlibeyt çevresi ile iletişimi söz konusudur. Şiirinde görevi hakkında detaylar, Ehlibeyte yakınlığı, ekonomik koşulları, tasavvufi ve ilahî aşk konusundaki deneyimleri, şiir sanatı ve poetikası, siyasi ve politik duruşu ile biliş dünyasındaki hislerine dair bilgilere ulaşılabilmektedir. Tüm bu bilgiler, onun kişiliği ve ben'inin bir yansımasıdır. Her ne kadar şiirdeki biz redifi çokluk ifade ediyorsa da aslında Âli'nin sadece kendini anlattığı söylenebilir.

Âli'nin yazmış olduğu biri model şiir olmak üzere iki şiiri merkeze alınarak genel değerlendirmelerde bulunulmuştur. Nazire olduğu düşünülen diğer şiirler incelendikten sonra ben ve ötekinin görüntüleri bir tabloda gösterilmiştir. Makalemizde Bağdatlı Rûhî'nin iki, Tarzî, Hürremî, Kelâmî'nin bir şiirinin tamamı değerlendirilmiştir. Ahdî, Vâlihî, Feyzî, Riyâzî, Cinânî gibi şairlerin şiirlerine ait matlalar konu bütünlükleri bağlamında incelenmiştir. Şiirlerin nazire olduğu bilgisi, *Metâliü'n-Nezâirde* vardır. Hisalî'nin de iki nazire beytinin bulunduğu bölüm, bu şiirlerin birbirine nazire olarak kaleme alındığı yönündeki en önemli ipucudur. Bu şiirler dışında Âli'nin şiirine başka benzer/nazire şiirlerin olması pekâlâ mümkündür. Nazire şiirlerin yazım nedenleri ve amaçlarına bakıldığında, çalışmamıza hem model hem de nazire şiirleri neden konu edindiğimiz konusuna da açıklık getirilebilir. Konuyu Âli ve nazire şiirler bağlamında değerlendirdiğimizde ilk göze çarpan, bu şairlerde Âli'ye destek mahiyetinde ibarelerin yer almasıdır. Tümünün ortak teması Âli'nin belirlediği temalarla uygunluk içindedir. Hepsisi de aynı dertten mustariptirler. Âli'nin şiirine benzer bir şiiri sanatsal bağlamda yazma endişesi ilk neden olsa da esasında Âli'nin onların duygularına tercüman olduğunu sezmeleri daha belirgindir. Âli'nin şiirinin hepsinde aynı izlenimi uyandırdığı görülür. Nazire şiirlerin doğasında, redif-kafiye, vezin, mana ve üslup olarak bir birliktelik yakalama hissi, düşüncesi ve endişesi vardır. Bu neden ve amaç, başlı başına bu türden şiirlerin biz etrafında oluşumunu sağlayan unsurdur. Her halükarda her nazire şiir topluluğu, kendi içinde biz şuuru oluşturur.

Âli, bu şiiri kaleme alırken Bağdat'a defterdar olarak görevlendirilmiştir. Şiiri, Bağdat'taki şairlere hediye bağlamında gönderdiği fikri ağır basmaktadır. Bir şiirin hediye olarak gönderilmesi, kendi içinde birçok anlamı barındırır. Şiir, bir dostluk nişanesi, nazire şiir beklentisi, görevi bağlamında tanıtım, sanatçılığını belirtme amacıyla yazılmış veya gönderilmiş olabilir. Şehzadelerin şiir meclisini yöneten Âli, Bağdat şairlerine kurulabilecek şiir meclisleri ve kendisi her ne kadar defterdar olsa bile bu meclislerde alabileceği rolleri belirtmek de istemiş olabilir. İhtimallerin sayısı çoğalabilir, hatta şairin şiir sanatı bağlamında "biz" şiir algısını ve üslup birliğini yakalama endişesinin olduğu söylenebilir. Âli'nin bu şiir vasıtasıyla kendisinin dışlanmışlığını, görevinden alındığını, haksızlığa uğratıldığını ilan etme gibi bir

gayesi olabilir. Konuya nazire şiir yazarlar çerçevesinden bakılacak olursa, şiirin bir benzerini yazmak, daha güzelini kaleme almak, üstat olarak bildikleri şairleri takip etmek, genç şairlerin Âli'den birçok şey öğrenmesi ve onun yolundan gitmek, bir dostluk nişanesi olarak onu sevdiklerini belirtmek için şiir yazdıkları söylenebilir. En nihayetinde haksızlığa uğradıklarını düşündükleri Âli'nin durumunun canlı tutularak unutulmasını engellemek hatta savunmak gibi düşünceleri olduğu söylenebilir.

İncelemeye esas şiirlerin kafiyelerinin biz olması çalışmaya ayrı bir yön vermiştir. İncelememiz, oluşan biz unsurunun karşısında öteki izlerini arayışa girmiştir. Öteki, şair(ler)in oluşturduğu bir durum/unsur olmayıp, onları öteki olarak görenlerin ve ötekileştirenlerin söylemlerine karşılık verme endişesiyle, olumsuz olmakla birlikte, düzelmesi beklenen bir oluşum olarak belirlemektedir. Şiirlerde görülen ben ve öteki izleklerinin oluşumları kendi içinde bir nedensellik arz eder. Bunlar şairlerin yaşamışlıkları, içinde yaşadıkları toplum, mezhep siyasi erk, statü, meslek, deneyimler ile ilişkilendirilebilir. Ancak şiirlere bakıldığında öteki olarak nitelenenlerin/rakip ve karşı değerlerin, şair ve biz etrafında oluşan kimlikleri emin, ehil ve layık da olsalar kabullenememe, onları küçük görme, hak ettikleri görevlere getirilmeme hatta görevlerinden uzaklaştırılmalarının olduğu görülür. Şairlerin olumsuz unsur olarak belirledikleri diğerlerine karşı antitez, hipotez ve tezlerinde kullandıkları, ilk olarak onları ötekileştiren kişilerce kullanılmıştır. Bu türden argümanların her biri simge, kavram ve kişi boyutlarında şairlerce itham olarak kabullenilmiş, bunlardan uzak oldukları yinelenmiştir. Hemen ardından savunma pozisyonundan çıkarak ötekini eleştiriye, eksikliklerini belirtmeye, kendilerini tam anlamıyla anlamadıklarına dair söylemler geliştirmişlerdir. Bunlara en iyi örnek, şiir sanatı bağlamında olup olumsuz olarak nitelenen şairlerin karga ve çaylak gibi değerlendirilmeleri, kendilerinin de bülbül, hühüt ve Hüma kuşu ile benzerliklerinin oluşturulmasıdır. Ayrıca statü ve toplumsal ayrıştırma olarak, ilahi aşkı ve tasavvufi çizgiyi, bir diğer deyişle züht hayatını benimsemiş kişileri kimsesiz ve geda, dilenci ve miskin olarak tarif eden ötekilere karşı, biz kimliğini oluşturan Âli ve nazire şiir sahiplerinin kendilerini biliş dünyasının padişahları ve yüksek rütbelileri olarak nitelemesi söz konusudur. Yine deneyim ve işe/bilgiye vakıf olma noktasında ehliyet ve liyakat gibi hususlar değişmeceli olarak ben ve öteki için kullanılan özelliklerdendir. Şiirlerdeki ben ve ötekine ait özellikler simgesel açılımları yapılmak suretiyle belirtilmiştir. Buna göre ön plana çıkan özellikleri şöyle sıralamak mümkündür.

Biz, Ehlibeytin yanında iken öteki, onları anlamamış bir unsur olarak karşı değerleri temsil etmektedir. Ben, tasavvuf ehli ve Hakk'a âşık bir pozisyonda iken öteki onları bu özelliklerinden dolayı küçük görmektedir. Biz, halkın içinde sade ve gösterişsiz iken öteki kibir ve gurur içindedir. Biz, fakirliğin sembolü olan kaba yün ve düz

kumaş elbiseleri tercih ederken öteki ipek ve pahalı kumaşlar giymektedir. Bizin giydiği elbiseler görünürde temiz ve gösterişli olsa bile mana boyutunda gurur ve kibirden iz taşımamaktadır. Öteki siyasi erkin gücünü bir şekilde elde edip bunları kendi şahsi çıkarları için kullanırken biz, kendisini koruyup kollayacak olanlardan yoksun ve uzak kalmıştır. Öteki ele geçirdikleri iktidarları sonrasında kendi istek ve heveslerini gerçekleştirirken biz, devletin devamına ve yönetimine sadıktır. Ötekinin kalbi kir, pas ve kötülüklerle dolu iken bizin kalbi, saf ve parlayan bir ayna gibidir. Öteki, makam ve mevki bir üstünlük ve hak ediş olarak görmekte iken, biz bunları aklına bile getirmez hatta biz halkın, düşkünün ve zulme uğrayanların yanında olmayı tercih eder. Öteki geçici işler, şahsi menfaat ve getirim için kendilerine argümanlar geliştirip bizi küçük görmekte, dışlamakta iken bizin hedefi duyuş ve biliş dünyasında mutlu ve huzurlu bir yaşamdır. Öteki, elde ettikleri güç sayesinde yerleşik unsur olarak görevinde dururken, biz diyardan diyara gönderilip bir mekânda yer edinmeleri noktasında engellenmiştir. Öteki din, siyasi ve ekonomik gücü elinde barındırıp bunu bize karşı üstünlük belirtisi olarak sunmakta, hatta bizi bu konuda eksik ve hatalı olarak görmekte iken biz bunlardan sıyrılmamızın verdiği gururla, minnet altında kalmamıştır. Öteki karmaşık ve geçici işler peşinde koşan, dünyadaki aldanışlara boyun eğen bir kimlikteyken biz bu (b)ağlardan sıyrılmış olarak özgürce yaşamaktadır.

Kaynaklar

- Ak, C. (2001). Bağdatlı Rûhî hayatı, eedebî kkişiliği ve Divan'ı. Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Aksoyak, İ.H. (1999). Gelibolulu Mustafa Âli ve divanlarının t metni. Doktora tezi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoyak, İ.H. (2005). *Gelibolulu Mustafa Âli'nin Bağdatlı Rûhî'ye etkisi*. Bilig, Bahar / 2005, sayı 33: 137-147
- Aksoyak, İ.H. (2006). *Gelibolulu Mustafa Âli, Divan I: inceleme, tenkitli metin; Divan II: tenkitli metin; Divan III: tenkitli metin ve tıpkıbasım*, Sources of Oriental Languages and Literatures/Doğu Dilleri ve Edebiyatlarının Kaynakları 72-74, Turkish Sources/Türkçe Kaynaklar LXII-LXIV, Harvard University.
- Aksoyak, İ.H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âli Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0>
- Ambros, E, G (2014), “Geleneksel “ben” ile bireysel “ben” çelişkisi ve Gelibolulu Mustafa Âli”, *Gelibolulu Mustafa Âli Çalıştayı Bildirileri* 28-29 Nisan 2011 Yayına hazırlayan İ. Hakkı AKSOYAK, 65-73
- Bedestani, A. (2018). “XVI. Yüzyıl Şairi Ahd-i Bağdâdî Dîvânı”. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Cevizci, A, (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Efil, Ş. (2016). “Kendini ‘öteki’nde fark etmek: ben-öteki ilişkisinin felsefi uzantıları”, *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık, C. 5, S. 2. 51-66
- Fleischer, Cornell H. (2021). *Osmanlı İmparatorluğu'nda aydın ve bürokrat tarihçi Mustafa Âli*, (Ayla Ortaç, Çev.). Doğubatu Yayınları
- Gasset, J.O.Y. (2011). İnsan ve herkes. (N. G. Işık, Çev.). Metis Yayınları.
- Gasset, J.O.Y. (2018). *Quijote üzerine düşünceler*, (Mehmet Sait Şener, Çev.). Yapı Kredi Yayınları
- İçli, A. (2012), “Ötekileş(tiril)en Necati'nin itilmişlik, yalıtılmış kaygısı, yalnızlık acısı ve kaçış arzusu” Güney Kazakistan Devlet Pedagoji Enstitüsü “Master. Doktor. Sosyal Bilimler-Toplumsal Araştırmalar” Bilimsel-Teorik ve Uygulamalı Geniş Profilli Dergi (Moskova-Rusya). II cilt. Şimkent, Moskova, 395-402
- İçli, A. (2020). “Bağdatlı Hürremi ve yayımlanmamış Türkçe şiirleri”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 2, (Haziran/June 2020). 1-22.

- İçli, A. (2022), “Şehrin öteki yüzü: gayrimüslimler”, (içinde) 225-265, Ed. Adnan Oktay. Çizgi Kitabevi.
- İçli, A. (2018). “Mardinli Akli ve manzum mektubu”. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature* , 4 (3) , 739-767 .
- İçli, A. (2018). “Kasımî Mecmuası'nın İçerik Analizi”. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* , (40) , 468-499
- İsen, M. (1994), *Gelibolulu Mustafa Âli, Kühü'l-ahbâr'ın Tezkire kısmı*. AKM Yayınları.
- Jung, C. G (2005). Dört arketip. (Z. A. Yılmaz, çev.). Metis Yayınları
- Karlıtepe, M. (2007), *Kelâmî Divanı*. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kayaokay, İ. (2017), *Klâsik Türk şiirinde nefis*. H Yayınları
- Kâsımî (1625) Bahru'l-Maarif, Atatürk Üniversitesi Kütüphanesi Seyfettin Özege Yazma Eser Koleksiyonu, ASL Mec 625, 270 yk.
- Kaya, B. (2003). Hisali, hayatı eserleri ve Metaliü'n-Nezair adlı eserinin birinci cildi: İnceleme-Metin.[Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, R. (2002), “Romanda *dramatik aksiyonu* sağlayan değerlerin görüntü seviyeleri üzerine bazı öneriler”, *Scholarly Dept and Accuracy*. Lars Johanson Armağanı, 271- 282. Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2004). *Aytomatov anlatılarında ötekileşme sorunu ve dönüş izlekleri*. Türksoy Yay.
- Köksal, M. F. (2006), *Sana benzer güzel olmaz Divan Şiirinde nazire*. Akçağ Yayınları.
- Merter, M. (2009). *Dokuz yüz katlı insan*, tasavvuf ve ben ötesi psikoloji. Kaknüs Yayıncılık
- Oktay, A. (Ed.) (2022) *Klâsik Türk edebiyatında öteki*. Çizgi Kitabevi.
- Schmidt, J. (2002) “Ottoman autobiographical texts by Lâmi'î and others in the collection of Turkish manuscripts at the Leiden University Library”, *Journal of Turkish Studies/ Türklük Bilgisi Araştırmaları*, c. 26/II (Essays in Honour of Barbara Flemming II) (2002), s. 195-201
- Schmidt, J. (2010) “First-person narratives in Ottoman Miscellaneous Manuscripts”, *Many Ways of Speaking About the Self: Middle Eastern Ego-Documents in Arabic, Persian, and Turkish (14th-20th century)*, edited by Ralf Elger and Yavuz Köse (Mizân, c. 18), Wiesbaden (Harrassowitz) 2010, 159-170.

- Solmaz, S. (2005). *Ahdi ve Gülşen-i Şuarası*. AKM Yayınları.
- Solmaz, S. (2018), *Gülşen-i Şuara, Ahdi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap.
<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56733,ahdi-gulsen-i-suarapdf.pdf?0>
- Yazmalar arasında eski Türk edebiyatı araştırmaları, 1. cilt
- Yavuz, S. S. (2020), “*Miraç*”, TDVİA, C.30, 132-135, TDV Yayınları.
- Yiğit, İ. (1995), “*Emeviler. 1. Siyasi Tarih*”, TDAV İslam Ansiklopedisi, C. 11, s. 87-104, TDV Yayınları.
- Yiğit Kaya, B. ve Kalyon, A. (2013), “Peşтели Hisâli'nin Metâli'ü'n-Nezâ'ir mecmuası ve mecmuada yer alan şairlerin mahlasları” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/1 Winter 2013, p.335-371, Ankara-Turkey

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Duygu DİLBER

Arş. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa
Üniversitesi
duygu.karagoz@gop.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-6879-0032>

**“Ak Sadeler Giyinmek” Deyiminin
Anlam Çerçevesi**

*The Meaning Framework of the Idiom “Ak Sadeler
Giyinmek”*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 19.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Dilber, D. (2022). “Ak Sadeler Giyinmek” Deyiminin Anlam Çerçevesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 146-159. <https://doi.org/10.34083/akaded.1142782>

Dilber, D. (2022). The Meaning Framework of the Idiom “Ak Sadeler Giyinmek”. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 146-159. <https://doi.org/10.34083/akaded.1142782>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0)
Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Dilin miraslarından biri olan deyimler, bir fikri kısa ve öz bir şekilde ifade etmeleri bakımından son derece önem arz etmektedirler. Deyimler gerçek anlamlarının yanı sıra kinaye ve mecaz yoluyla farklı anlamları da karşılarlar. Pek çok şair, şiiirlerinin anlam katmanlarını genişletmek ve sözlerinin etkileyciliğini artırmak amacıyla deyimlerden istifade etmiştir. Bu deyimlerden biri de “ak sadeler giyinmek” deyimidir. “Beyaz” anlamına gelen “ak” kelimesi ile “astarsız, süssüz, tek kat elbise” anlamını da taşıyan “sade” kelimesinin “giyinmek” fiiliyle birleşmesiyle oluşan bu deyim, sözlüklerde yer almamasına karşın edebi metinlerde gerçek anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Divan şairleri kimi zaman yasemin çiçeğine, kimi zaman gökteki aya, kimi zaman sevgiliye ve kimi zaman da ağaçlara “ak sadeler giydirenler” beytin hayal dünyasını genişletmişlerdir. Şairlerin, şiiirlerinde yer verdikleri “ak sadeler giyinmek” deyiminin kullanıldığı şiiirler incelendiğinde, bazı toplumsal adet ve geleneklere gönderme yaptıkları da görülmüştür. “Ak sadeler giyinmek” deyimini bazı şiiirlerde “beyazlara bürünmek, yeniden canlanmak, doğmak, ortaya çıkmak, görünmek” anlamında kullanılırken bazı şiiirlerde ise “ölmek, kefen giymek, kefenlenmek” anlamını taşımaktadır. Bu anlamlardan biri hayatı ifade ederken diğeri de tam tersi olan ölümü anlatmaktadır. Aynı deyim tamamen zıt iki anlamı ihtiva etmesi Türkçenin zenginliğinden kaynaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Deyim, ak sadeler giyinmek, hayat, ölüm, divan şiiiri.

Abstract

Idioms, which are one of the legacies of the language, are extremely important in expressing an idea in a short and concise way. In addition to their literal meanings, idioms also meet different meanings through tropes and metaphors. Divan poets have benefited from idioms to expand the layers of meaning of their poems and increase their words' expressiveness. One of these idioms is "Ak sâdeler giyinmek". Although this idiom, which is formed by the combination of the word "white" meaning "Ak", the term "Sade" meaning "unlined, unadorned, single layer dress", and the verb "to dress" is not included in dictionaries, it has been used by many Divan poets in a way that evokes its real meaning. Divan poets have enlarged the imagination of the couplet by dressing "Ak sâdeler" sometimes to the jasmine flower, sometimes to the moon in the sky, sometimes to the lover and sometimes to the trees. When the poems in which the phrase "Ak sâdeler giyinmek" are used by the poets are examined, it is seen that they also refer to some social customs and traditions. While the expression "Ak sâdeler giyinmek" is used in the sense of "to wear white, to be revived, to be born, to appear, to come out" in some poems, it is used to mean "to die, to wear a shroud, to be shrouded" in other poems. While one of these meanings expresses life, the other describes death, which is the opposite. The fact that the same idiom contains two completely opposite meanings is due to the richness of the Turkish language.

Keywords: Idiom, ak sadeler giyinmek, life, death, divan poetry.

Giriş

Şair ve yazarlar, anlatmak istedikleri durumu veciz ve etkili bir şekilde ifade edebilmek için dilin tüm imkânlarından faydalanmışlardır. Bu sebeple, kimi zaman birden fazla anlamı olan kelimeleri kullanır, kimi zaman da atasözleri ve deyimler gibi dilin nesilden nesile aktararak yıllar içerisinde biriktirdiği söz varlığından istifade ederler. Atasözleri ve deyimler, anlatılmak istenen şeyi en kısa ve öz biçimde ifade etmeleri bakımından son derece önem taşıyan dil unsurlarıdır.

Güncel Türkçe Sözlük'te “*genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, kendine özgü bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği, tabir*” şeklinde tanımlanan deyimler, edebi metin yazarlarının hayal ve imaj dünyalarını ifade edebilmek için başvurdukları kalıplaşmış sözlerdir. Deyimler, hem gerçek hem de mecaz anlamları sayesinde, şairlere sözlerinin derinliği ve şiirlerinin anlam katmanlarını artırma imkânı sağlamıştır.

Dilin en önemli miraslarından biri olan deyimlerin, sahip oldukları mecazi anlamların da etkisiyle, birden fazla manaya gelmeleri mümkün olabilmektedir. Hatta bazı deyimler, kendi içinde birbirine tamamen zıt anlamlar bile içerebilirler. Söz konusu “*ak sadeler giyinmek*” deyimini de bunlardan biridir.

“*Sade*” kelimesi Güncel Türkçe Sözlük'te dört anlama sahiptir. Bunlar; “1. Süsü, gösterişi olmayan, yalın, gösterişsiz 2. Şeker katılmamış (kahve) 3. Yalnızca, yalnız, ancak, sadece 4. Yalın, süssüz, anlaşılır olan”. Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugatı'nda kelime “*düz, basit, süssüz, karışksız, yalnız*” şeklinde anlamlandırılır (2006, s. 906). Kamus-ı Türki'de ise “*Bir şeyle mürekkebe olmayan, basit, düz*” şeklindedir. Tüm bunların yanı sıra Tarama Sözlüğü'nde “*astarsız, tek kat elbise.*” anlamına da geldiği görülür. Ahmet Talat Onay da “*Süssüz, sade elbise. Dümdüz beyaz elbiselere, mesela geceliklere ak sade derler.*” şeklinde açıklar (Onay, 2009, s.166). Ahmet Atilla Şentürk, Osmanlı Şiiri Kılavuzu'nda “*ak sade*”nin “*bir tür kumaş adı olduğu gibi aynı zamanda beyaz ve desensiz kumaştan dikilmiş bir cins gömlek ismi*” olduğunu söyleyerek ak sadenin kesinlikle beyaz bir kumaş olduğunu ifade eder (Şentürk, 2016, s.190). Söz konusu “*ak sadeler giyinmek*” deyiminin temeli ise bu manaya dayanır.

“*Ak sadeler giyinmek*” tabiri, M. Ali Tanyeri (1999)'nin Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler, E. Kemal Eyüboğlu (1973)'nin Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler, Ömer Asım Aksoy (2015)'un Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, Sezer Özyaşamış Şakar (2021)'in Eski Türkiye Türkçesinin Deyimler Sözlüğü, M. Ertuğrul Saraçbaşı (2010)'nın Örnekleriyle Büyük Deyimler Sözlüğü, Reşad Ekrem Koçu

(2015)’nin Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Edirneli Ahmed Bâdî Efendi (2004)’nin Armağan’ı, Mehmet Zeki Pakalın (1993)’ın Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü gibi pek çok sözlükte bulunmuyor. Ancak Nesrin Bayraktar Erten “Renk Adlarının Türkçenin Söz Varlığına Katkıları” isimli yazısında “*ak sadeler giyinmek*” deyimine “*ölmek (kefen, olumsuz)*” şeklinde anlam vermiştir (Bayraktar Erten, 2003). Divan şiirindeki bazı beyitler bu anlamı doğrularken bazıları da “*ölüm*” veyahut “*kefen giyme*” anlamının tam aksine beyazlara bürünüp “*yeniden canlanma ve ortaya çıkma*”yı ifade etmektedirler.

Hayat Penceresinden “Ak Sadeler Giyinmek”

Hayata dair pek çok konuyla olduğu gibi tabiattaki unsurlarla da şiirlerine zenginlik katan divan şairleri, teşhis, teşbih ve telmih gibi söz sanatlarıyla da sözün gücünü artırır. Çoğu divan şairi şiirlerinde bahar mevsiminin en canlı tasvirlerini yapar, çiçeklerin en parlak, en doğal hallerinden söz eder ve kendi dönemlerindeki toplumsal geleneklere değinirler. Burada onlar için esas olan tabiatın ve içinde barındırdığı unsurların kendisi değil, benzetme veya eğretileme yoluyla, güzel olanı en veciz şekilde ifade etmektir.

Örnek verilecek olursa; bir beytinde bahar tasviri yapan Nefî, “sabah kuşlarının öttüğünü, gül ve nergisin göz kulak olduğunu, yeşil giyinen servinin salındığını ve yaseminin de beyazlar içinde gün yüzüne çıktığını” anlatır. Bu beyitte şair, servi ağacına yeşil, yasemin çiçeğine de ‘ak sade’ yani beyaz kıyafetler giydirir ve onu beytin odak noktasına yerleştirir. Rengi itibariyle zaten beyaz olan yaseminin çiçeklenip yeniden açması “ak sadeler giyinmek” deymiyle ifade edilmiştir.

Murg-ı seher kıldı hurûş gül nergis oldu çeşm ü gûş
Servi salındı sebzpûş ak sâde giydi yâsemen (Akkuş, 1993, s. 327)

[Sabah kuşu coştı, gül ve nergis göz kulak oldu, servi ağacı yeşiller giyinip salındı, yasemin çiçeği ise ak sadeler giyindi.]

Gelibolulu Mustafa Âlî (öl. 1008/1600) ise “giyer” redifli bir gazelin tamamında tabiat unsurlarına yer verir. Şaire göre lale kırmızı gömlek, güneş altın benekli elbise veyahut işlemeli kaftan, çimenlikler yeşil hare ve gökyüzü de gece ve gündüz olarak tanımlanan iki renkli kıyafet giyinir. Gelibolulu Mustafa Âlî, söz konusu gazelde bir yandan tabiat unsurlarını kişileştirmek suretiyle kumaş bilgisini konuştururken diğer yandan onların herkesçe bilinen hallerine farklı bir gözle bakılmasına imkân sağlamış olur. Aşağıdaki beyitte de “Çöl lalesinin kırmızı renkte bir gömlek giydiğini, ona

nispetle yasemin çiçeğinin ise beyaz renkli elbise giydiğini” dile getirir. Bilindiği üzere Divan şiirinde genellikle laleler kırmızı, yasemin çiçeği ise beyaz renkte betimlenmektedir.

Âl vâlâ pîrehen kim lâle-i sahrâ giyer
Ana nisbet yâsemen bir sâde-i yek-tâ giyer (Aksoyak, 2006, s. 99)

[Çöl lalesi, kırmızı giysilerini giyer, ona nispetle yasemin çiçeği de beyaz bir elbise giyer.]

Gelibolulu Mustafa Âli bir başka beyitte de “ak sade”yi ay parçası gibi güzel olan sevgilinin giydiğini dile getiriyor. Beyitteki anlam bütünlüğüne dikkat edildiğinde; gökte parlayan ayın yazlık, beyaz bir kıyafet giymek suretiyle gün yüzüne çıktığını ve ince bir kıyafet giydiği için bulunduğu yerin taraça gibi ayazlık ve çok soğuk bir yer olarak tasavvur edildiği görülüyor.

Bir ak sâde giymiş o meh-pâre yazlık
Ana felekler olsa yiridür ayazlık (Aksoyak, 2006, s. 134)

[O ay parçasına benzeyen güzel sevgili beyaz yazlık bir elbise giymiş, felekler ona taraça olsa yeridir.]

“Ak sadeler giymek” tabirini daha çok “beyaz renkteki çiçeklerin canlanıp açılması”nı betimlemek için kullanan Gelibolulu Mustafa Âli, aşağıdaki beyitte kırmızı olan gülün açılmasını anlatırken kullanmayı tercih etmiş ve güle bu kez ‘al sadeler’ giydirmeyi yeğlemiştir. Söz konusu beyit şu şekildedir:

Âl yek-tâ sâde giymiş ya’ni çıkmış yaza gül
Aç gözün bülbül bugünden sonra başlar nâza gül (Aksoyak, 2006, s. 163)

[Ey bülbül! Gözünü aç, dikkatli ol. Gül kırmızılar giyip yaza hazırlanmış, bugünden sonra nazlanmaya başlar.]

16. yüzyılın önde gelen şairlerinden biri olan Nev’î (öl. 1007/1599), ak sadeler giyinen sevgilinin yüzünü aya benzeterak ona iltifat etmektedir. Şairin ak sade giyen sevgilinin yüzünü gece vakti gökyüzünde görünüp ortaya çıkan aya benzetmesi, deyim “görünmek, ortaya çıkmak” anlamlarıyla paralellik arz etmektedir.

Yine ak sâde geymişsin yine var mâh-peykerlik
Güzellenmişsin ey âfet nedür bu tâzelik terlik (Tulum&Tanyeri, 1977, s. 386)

[Ey akli baştan alan sevgili! Yine ak sade giyinmişsin yine ay yüzlüsün, güzelleşmişsin, bu ne tazelik!]

Dukaginzâde olarak da bilinen 16. yüzyıl şairlerinden Taşlıcalı Yahya (öl. 990/1582)’nın Şehzade Mustafa için kaleme aldığı meşhur mersiyesinde de “*ak sadeler giyinmek*” deyimini dolaylı olarak kullanılmıştır. Söz konusu mersiyede Şehzade Mustafa’nın “nurdan bir minare gibi aklarla donandığı” dile getirilerek hem babasının yanına varması hem de öldürülerek kefeni sarılması imasında bulunulmuştur. Hakikatte ise tarihi kaynaklarda hadisenin gerçekleştiği gün Şehzade Mustafa’nın beyaz giyip giymediğine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Dolayısıyla Taşlıcalı Yahya’nın kullanımı tarihi bir gerçekliği değil bu deyimnin kullanım alanını gözler önüne sermektedir.

Tonandı ağlar ile nûrdan menâre dönüp
Güşâde-hâtır idi şevk ile nehâre dönüp (Bozyiğit, 2021, s. 302)

[Ak giysilerle donanıp nurdan minarelere benzedi, gönlü şevk ile gündüz gibi aydınlık ve ferah idi.]

16. yüzyıl şairlerinden biri olan Süheylî, nevrusun gelişyle canlanan doğayı çeşitli hayallerle betimlediği bir kasidesinde “*ak sadeler giymek*” deyimini yine yasemin çiçeği üzerinden kullanmıştır. Şiirde yer alan aşağıdaki beyitte çimenliği seccadeye benzeten şair, yeni açmış yasemin çiçeğini de “ak sadeler” yani beyaz kıyafetler giyen bir şeyh olarak tasvir etmektedir.

Şeyhler gibi geçüp seccâde-i sebz üstüne
Yâsemen ak sâdeler geymiş çıkup ol rûzdan (Harmancı, 2017, sny)

[Yasemin çiçeği, o gün şeyhler gibi ak sadeler giyinerek yeşil seccadenin üzerine geçti.]

Bir başka divan şairi Şehrî (öl. 1071/1660) de “*ak sadeler giymek*” deyimini rengi dolayısıyla yasemin çiçeği ile kullanmıştır. Sevgilinin “ak sadeyle” görünmesinin “tecelli, görünme” anlamlarına da sahip olan “cilve” kelimesi ile ifade edildiği beyitte “beyaz elbise giyen nazik vücutlu sevgilinin tıpkı gül fidanını koynuna almış yasemine benzediği” dile getirilmiştir.

Cilve eyler gördüm ak sâdeyle o nâzûk beden
Gûyiyâ nahl-i güli pehlûya çekmiş yâsemen (Demirel, 2017, s. 142)

[Ak sadeler içindeki o nazik vücutlu sevgilinin, tıpkı gül fidanını koynuna almış yasemin gibi görüldüğünü fark ettim.]

Bosnalı Sâbit (öl. 1124/ 1712), “lugaz-ı kalem” başlığı taşıyan bir şiirinde kağıt yerine “ak sadeli” tabirini kullanarak “kalem her ne kadar düzgün görünse de bir ak sadeli gördüğünde dayanamaz ve hemen ona sırnaşır” diyerek kalemle kağıda yazı yazılmasını tasvir etmiştir.

Gerçi şekl-i salâhda görünür
Görse bir ak sâdeli sürinür (Güzel, 2018, s. 97)

[Her ne kadar düzgün ve iyi durumda gözüксе de ne zaman bir ak sadeli görse ona sürünüp sırnaşır.]

Şehrî, başka beytinde ise “ak sade” yani beyaz bir elbise giyen sevgiliyi ‘sabahlığını giyen güneşe’ benzetir. Beyitte güneşin tüm parlaklığıyla yeniden doğuşunun “ak sade” ile tabir edilmesi bu deyim’in “doğmak, görünmek, ortaya çıkmak” anlamlarına da geldiğinin göstergesidir.

Gördüm ak sâde ile seyr eyler o mîr-i kâm-yâb
Câme-i subh ile gûyâ cilve eyler âftâb (Demirel, 2017, s. 142)

[O bahtiyar sevgilinin ak sade ile gezindiğini gördüm. Bu haliyle o, tıpkı sabahlığını giyinip beliren güneşe benziyordu.]

Şehrî bir başka beytinde ise “sevgilinin bir şişe saf şarap gibi sevenlerine arz-ı endam ettiğini” yani “ortaya çıkıp görüldüğünü” söyler. “Ak sadeler giyinmek” deyim’inin bu beyitteki kullanımıyla da “ortaya çıkmak, görünmek” anlamını karşıladığı görülmektedir.

Ak sâde giyüp kaddin ‘arz eyledi ahhâba
Dönmiş o gül-endâmum bir şişe mey-i nâba (Demirel, 2017, s. 142)

[Endamı güle benzeyen sevgili, bir şişe saf şarap gibi ak sadeler giyinerek sevenlerine arzıendam etti.]

Vücûdî (öl. 1021/1612), Hayâl u Yâr isimli mesnevisinde yer alan bir beyitte “cesetlere benzeyen fidanların baharın gelişyle birlikte canlanıp beyazlara bürüldüğünü” ifade ediyor.

Tolamalar yük oldu ecsâda
Giydi her bir nihâl ak sâde (Aydemir, 2017, s. 65)

[Giysiler bedenlere yük oldu, her bir fidan ak sade giyindi.]

Bağdatlı Rûhî (öl. 1014/1605-1606) ise “*ak sadelere girmek*” tabirini kullanırken aynı zamanda toplum geleneklerinden birine ışık tutar. “*Ak sadelere girme*”yi yasemin çiçeğine layık gören şair, nevruzdan söz ettiği bir kasidesinde ona toplum geleneklerinden bir misyon yükler.

Nola ak sâdelere girse semen kim halka

Resmdür ak giye nevrûzda çün sâl-be-sâl (Ak, 2001, s. 127)

[Yasemin çiçeği ak sadeler giyinse ne çıkar! Her yıl nevruzda ak sadeler giyinmek halkın adetidir.]

Beyitte “nevruzun gelişyle birlikte, adet olduğu üzere, beyaz kıyafetler giyinen insanlar gibi yasemin çiçeğinin de canlanıp beyazlara bürünmesine şaşılmaması gerektiği” vurgulanır. Bu beyit günümüzde bazı yerlerde hala yaşatılıyor olsa da unutulmaya yüz tutmuş bir geleneğe ışık tutuyor. Bu gelenek Feyzî-i Kefevî (öl. 1023/1614) isimli şairin bir beytinde de yer almaktadır. Beyitte nevruzun gelişyle birlikte ağaçların yeniden canlanıp beyaz çiçekler açması “*ak sadeler giyinmek*” deyimini ile ifade edilmektedir.

Her şecer câme-i şeb-rengîni tebdil itdi

Giydi ak sâdesini varısa nevrûz oldu (Eflatun, 2003, s. 551)

[Nevruz gelmiş olacak ki ağaçların hepsi gece gibi siyah renkli kıyafetlerini değiştirip ak sadeler giyindiler.]

Kaynaklara göre; özellikle bazı Bektaşilerde bir bayram edasıyla karşılanan nevruzda süt, yumurta, pilav, tuz gibi beyaz yiyeceklerin bulunduğu sofraya açılır (Zenginobuz, 2005) ve yeniden uyanma ve canlanma ile ebedi mutluluğu simgeleyen beyaz renk tercih edilir (Uçkun, 2005). Nasıl ki yeni doğan çocuğun giysileri beyaz, genç kızın gelinliği beyaz vefat eden insanın kefeni beyazdır, nevruz da ebedi mutluluk, sevinç, yeniden yaşam anlamındadır. Onun için Nevruz’da yeni yılın mutlu ve sevinçli geçmesi için beyaz tercih edilmiştir (Sümer, 1998, s. 72). Melikof da Uyur İdik Uyardılar isimli kitabının bir bölümünde eski Türklerin yeni yılı ile Alevilerin Hızır Bayramı arasındaki benzerliklere değindikten sonra “ak” rengin seçildiğini, üç gün oruçtan sonra insanların temizlendiğini, hamama gittiklerini ve beyazın yeğlendiği temiz giysiler giydiklerini söyler (2021, s.80).

18. yüzyıl şairlerinden Arpaemînzâde Mustafa Sâmî (öl. 1146/1734), sevgilinin parıldayan güzelliğini sabahları yeni doğan güneşe benzetir. Bu benzetmeyi betimlemek için ise sevgiliyi “ak sadeli” tabiriyle niteler.

Gördüm fûrûğ-ı hüsn ile bir ak sâdeli
Mihr-i seherves eyledi işrâk sâdeli (Kutlar Oğuz, 2017, s. 376)

[Güzelliğinin nuruyla donanmış bir ak sadeli gördüm, (adeta) sabah güneşi gibi doğdu.]

Örneklerden de görüldüğü üzere, “ak sadeler giyinmek” deymi genellikle “beyazlara bürünmek, yeniden canlanmak, doğmak, ortaya çıkmak, görünmek” anlamlarında kullanılmıştır. Bu anlamlar göz önünde bulundurulduğunda “*ak sadeler giyinmek*” deymi, Hz. Muhammed’in yaşadığı bir hadiseyi akla getirmektedir. Taberânî’nin yaptığı rivayete göre; Hz. Muhammed, torunu Hz. Hasan doğduğunda üzerine sarılmış olan sarı bezi atarak onu beyaz bir beze sarmıştır (Taberânî, el-Mu’cemül-Kebir, 34/311). Yeni doğmuş bir bebeği beyazlara sarmak, yani ona “*ak sadeler giydirmek*” Hz. Peygamber’in bir tavsiyesi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla bazı beyitlerde geçen “*ak sadeler giyinmek*” deymi Hz. Peygamber’in bu fiiliyle birlikte değerlendirildiğinde hiç şüphesiz “doğmak, tecelli etmek, görünmek” gibi anlamlarla birlikte düşünülmelidir. Nitekim örneklerde yer alan beyitler bu anlamları doğrulamaktadır. Ancak bu anlamlar, beyitler hayat penceresinden ele alındığında kazandığı kullanımlardır. “*Ak sadeler giyinmek*” deyiminin, ölüm penceresinden ele alındığında, tam tersi bir anlama sahip olduğu görülecektir.

Ölüm Penceresinden “*Ak Sadeler Giyinmek*”

Dilimizde kelimeler gibi deyimler de birden fazla anlama sahip olabilirler. Hatta bazen bu anlamların birbirine zıt durumları ifade ettiği de görülür. “*Ak sadeler giyinmek*” deymi de bunlardan biridir. Hayat penceresinden ele alındığında “beyazlara bürünmek, yeniden canlanmak, görünmek” gibi anlamlara sahip olan “*ak sadeler giyinmek*” deymi ölüm perspektifinden bakıldığında tamamen zıt bir anlam kazanır. Hem Divan şiirinde hem de Halk edebiyatı ürünü olan bazı türkü ve şiirlerde söz konusu deyim “ölmek, kefen giymek, kefenlenmek” anlamlarını karşıladığı görülmektedir.

Ignacs Kunos’un derlemiş olduğu bazı türkülerde de “*ak sadeler giyinmek*” deymi “ölmek, kefen giymek” anlamlarında kullanılmıştır.

Ak sadeler geyinmiştir
Yarım boylu boyuncak
Topuğundan iliklemiş
Ak gerdana varıncak
Doldur doldur ver içeyim
Yanık sinem doyuncak (Kunos, 1998, s. 23)

Nev'izâde Atâyî (öl. 1045/1635), Sohbetü'l-Ebkâr isimli eserinde yer alan aşağıdaki beyitte “ak sade”yi kefene benzetmiştir.

Ak sâdeyle tonatdı bedenini
Ölmedin geydi eliyle kefenin (Yelten, 2017, s. 187)

[Bedenini ak sadeyle kuşatarak ölmeden kendi eliyle kefenini giymiş gibi oldu.]

Gelibolulu Mustafa Âli, hikemi üslubun hâkim olduğu bir beytinde, kişiye gerekli olan tek giysinin “yek-tâ sâde” tabiriyle ifade ettiği “kefen” olduğunu söylemektedir.

Hayât-ı câvidânî iste kat kat câme kaydın ko
Bilürsin sana yek-tâ sâdesin eyler kefen câme (Aksoyak, 2006, s. 258)

[Kat kat elbise endişesinden vazgeç, sonsuz hayatı arzula. Bilirsin ki sana elbise olarak tek bir beyaz kıyafet yeter.]

Bosnalı Sâbit (öl. 1124/ 1712), İstanbul güzellerinin ak sadeler giyinmelerinden dolayı gönlü hasta olan âşıkların kefenlerini hazırlamalarını tavsiye ettiği beytinde “ak sade” ile “kefen” arasında anlam ilgisi kurmuştur.

Dil-hasteler gürûhı kefen hazır eylesün
Ak sâde geydi şehr-i Sitanbul güzelleri (Karacan, 1991, s. 526)

[Gönlü hastalar topluluğu kefenlerini hazır etsinler. (Çünkü) İstanbul şehrinin güzelleri ak sadeler giyindiler.]

Benzer bir kullanım Sâbit'in başka bir beytinde de mevcuttur. Şair, gamlı âşığın sevgiliyi ak sadeyle görünce can verdiğinden söz ederek dolaylı olarak ak sade-kefen ilişkisi kurmuştur.

Ak sâde ile yâri görüp âşık-ı gamgîn
Cân virdi vü astâra sarıldı beze miskîn (Karacan, 1991, s. 478)

[Gamlı âşık, sevgiliyi ak sade ile görünce can verip kefene sarıldı.]

Mehmed Emin Sabrî (öl. 1814), kar yağdığı için kefen giymiş izlenimi veren doğa tasvirinde bulunarak kış mevsiminde yağan karların gül bahçesine ak sadeler bahşettiğini, bahçedeki servi ağaçlarının ise üzerlerinin karla dolduğunu dile getirir.

Gülşene ak sâdeler bahş eyledi berf-i şitâ
Giydi her serv-i sehî kar yağdı kemhâlarına (Beyret, 2019, s. 161)

[Kışın yağan karlar gül bahçesine ak sadeler bahşetti, üzerine kar yağan uzun boylu servi ağaçları da bu giysi giydi.]

Örneklerde görüldüğü üzere “*ak sadeler giyinmek*” deyimi ölüm perspektifinden ele alındığında “ölmek, kefen giymek, kefenlenmek” anlamlarını karşılamaktadır. Bu bağlamda söz konusu deyim yer aldığı metne göre “canlanmak, doğmak, ortaya çıkmak” ile “ölmek, kefen giymek” gibi birbirine taban tabana zıt anlamlara sahip olduğu görülmektedir.

Sonuç

Şair ve yazarlar, eserlerini oluştururken dilin tüm imkânlarından faydalanmasını bilmişlerdir. Bunlardan birisi de hem mecaz hem de gerçek anlamda kullanmaya elverişli olan deyimlerdir. Edebi eserlerde, sözlüklerde bulunmayan veya günümüzde kullanımdan düşmüş bazı deyimlere rastlamak mümkün olabilmektedir. Bunlardan birisi de “*ak sadeler giyinmek*” deyimidir. Bu deyime, herhangi bir deyimler sözlüğünde yer verilmemiştir. Bu sebeple içerisinde yer aldığı metindeki bağlama göre bir anlam vermek gerekmektedir. Bir sıfat, bir isim ve bir fiilden oluşan bu deyim örneklerde kinayeli kullanıldığı ve gerçek anlamının da beyte uygun düştüğü görülmektedir.

Divan ve mesneviler incelendiğinde, “*ak sadeler giyinmek*” deyiminin doğum, hayat ve ölüm üçgeninde geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğu görülmektedir. Deyimin, 16. yüzyılda yazılmış şiirlerde çoğunlukla “beyazlara bürünmek, yeniden canlanmak, doğmak, görünmek, ortaya çıkmak” anlamlarında kullanıldığı, ilerleyen yüzyıllarda ise “ölmek, kefen giymek, kefenlenmek” anlamının ağırlık kazandığı görülmektedir. Deyimin sahip olduğu anlamların neredeyse birbirine tamamen zıt manaları ihtiva etmesi ise Türkçenin zenginliğinden kaynaklanmaktadır.

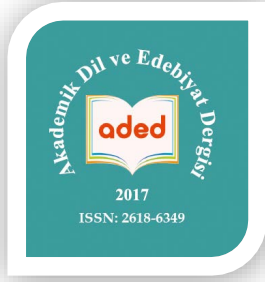
Kaynaklar

- Ak, C. (2001). Bağdatlı Rûhî Divanı Karşılaştırmalı Metin. Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Akkuş, M. (1993). Nefî Divanı. Akçağ Yayınları.
- Aksoy, Ö. A. (2015). Atasözleri Ve Deyimler Sözlüğü 1-2. İnkılap Kitabevi.
- Aksoyak, İ. H. (2006). Gelibolulu Mustafa Âlî Divan-I. The Department Of Near Eastern Languages And Civilizations, Harvard University.
- Aksoyak, İ. H. (2006). Gelibolulu Mustafa Âlî Divan-ı. The Department Of Near Eastern Languages And Civilizations, Harvard University.
- Aksoyak, İ. H. (2006). Gelibolulu Mustafa Âlî Divan-ı. The Department Of Near Eastern Languages And Civilizations, Harvard University.
- Aydemir, Y. (2022, 20 Temmuz). Hayâl u Yâr. <https://ekitap.ktb.gov.tr/eklenti/56189,vucudi-hayal-u-yarpdf.pdf?0>
- Bayraktar Erten, N. (2003). Renk Adlarının Türkçenin Söz Varlığına Katkıları. VIII. Uluslar Arası Kibatek Edebiyat Şöleni, Çanakkale.
- Beyret, M. (2019). Mehmed Emin Sabrî Divanı'nın Tahlili. (Tez No. 573541) [Yüksek Lisans Tezi Afyon Kocatepe Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi. <https://Tez.Yok.Gov.Tr/Ulusaltezmerkezi/Giris.Jsp>
- Beyzadeoğlu, S. A., Gürgendereli, M.& Günay, F. (2004). Edirneli Ahmed Bâdî Efendi Armağan (Divan Şiirinde Atasözleri Ve Deyimler). The Department Of Near Eastern Languages And Civilizations, Harvard University.
- Bozyiğit, E. (2021). Taşlıcalı Yahya Bey Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin-Nesre Çeviri-Sözlük). (Tez No. 681826) [Doktora Tezi Marmara Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi. <https://Tez.Yok.Gov.Tr/Ulusaltezmerkezi/Giris.Jsp>
- Demirel, Ş. (2022, 20 Temmuz). Şehrî Dîvânı. <https://Ekitap.Ktb.Gov.Tr/Eklenti/56340,Sehri-Divanipdf.Pdf?0>
- Devellioğlu, F. (2006). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat. Aydın Kitabevi.
- Dilçin, C. (2009). Yeni Tarama Sözlüğü. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ebu'l-Kâsım Süleymân B. Ahmed Et-Taberânî, El-Mu'cemü'l-Kebir, Thk. Hamdi B. Abülmeccid, (Kahire, Mektebetü İbn Teymiyye, 1415/1994), 34/311.

- Eflatun, M. (2003). Feyzî-İ Kefevî Dîvânı: Tahlil-Metin. [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Eyüboğlu, E. K. (1973). On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Kadar Şiirde Ve Halk Dilinde Atasözleri Ve Deyimler. Doğan Kardeş Matbabcılık Sanayii A.Ş.
- Güzel, B. (2018). Kemiksiz-Zâde Safvet Mustafa Nuhbetü'l-Âsâr Fi-Ferâidi'l-Eş'âr. Ttk Yayınları.
- Harmancı, M. E. (2022, 20 Temmuz). Süheylî Dîvânı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55750,Suheyli-Divanipdf.Pdf?0>
- Karacan, T. (1991). Bosnalı Alaeddin Sabit Divan. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, H. (2018). Divan Şiirinde “İş Asmak” Deyimi Üzerine. Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi, Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan Özel Sayısı, S. 231-243.
- Koçu, R. E. (2015). Türk Giyim Kuşam Ve Süslenme Sözlüğü. Doğan Kitap.
- Kunos, I. (1998). Türk Halk Türküleri. (Haz. Ali Osman Öztürk). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutlar Oğuz, F. S. (2022, 20 Temmuz), Arpaemini-Zâde Mustafa Sâmi Divanı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56084,Arpaeminizade-Mustafa-Sami-Divanipdf.Pdf?0>
- Melikoff, İ. (2021). Uyur İdik Uyardılar Alevilik-Bektaşılık Araştırmaları (Çev. Turan Alptekin). Demos Yayınları.
- Onay, A. T. (2009), Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar Ve İzahı (Haz. Cemal Kurnaz). H Yayınları.
- Özyaşamış Şakar, S. (2021). Eski Türkiye Türkçesinin Deyimler Sözlüğü. Dby Yayınları, İstanbul.
- Pakalın, M. Z. (1993). Osmanlı Tarih Deyimleri Ve Terimleri Sözlüğü. Milli Eğitim Basımevi.
- Sami, Ş. (2001). Kâmûs-I Türkî. Çağrı Yayınları.
- Saraçbaşı, M. E. (2010). Örnekleriyle Büyük Deyimler Sözlüğü. Yapı Kredi Yayınları.
- Sümer, A. (1998). Nevruz Ve Nevruz Geleneğinin Temel Unsurları. Gazi Üniversitesi Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, 98(5), 69-73.

- Şentürk, A. A. (2016). Osmanlı Şiiri Kılavuzu-I. Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Tanyeri, M. A. (1999). Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler. Akçağ Yayınları.
- Tulum, M., Tanyeri, M. A. (1977). Nev'i Divan Tenkidli Basım. Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Türk Dil Kurumu. (T.Y.). Yayım. Güncel Türkçe Sözlük. Erişim Tarihi: Temmuz 14, 2021, <https://sozluk.gov.tr>
- Uçkun, R. (2005). Alevi-Bektaşî Geleneğinde Nevruz Kutlamaları. Uluslar Arası Bektaşîlik Ve Alevilik Sempozyumu I Bildiriler Ve Müzakereler (S.161-168). Sdü İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Yelten, M. (2022, 20 Temmuz). Sohbetü'l-Ebkâr. https://ekitap.ktb.gov.tr/eklenti/55751_sohbetul-ebkarpdf.pdf?0
- Zenginobuz, B. (2022, 20 Temmuz). Alevilerde Nevruz. <https://www.artizan.org/artizan-arsivi/alevilerde-nevruz/>

- Etik Kurul İzni** *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*
- Çatışma Beyanı** *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*
- Destek ve Teşekkür** *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Ayşegül EKİCİ

Dr., Milli Eğitim Bakanlığı
aysegulaytekinekici@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-7661-0994>

**Edirneli Nazmî Dîvânı'nı Tezkireler Işığında
Okumak: Bir Sanatçının Üslup
Değerlendirmelerinden Sahile Vuran İnciler**

*Reading The Divan of Edirneli Nazmi in the Light of Tazkiras:
Pearls Washed Ashore from an Artist's Stylistic Evaluations*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 26.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 25.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Ekici, A. (2022). Edirneli Nazmî Dîvânı'nı Tezkireler Işığında Okumak: Bir Sanatçının Üslup Değerlendirmelerinden Sahile Vuran İnciler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 160-191.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1167116>

Ekici, A. (2022). Reading The Divan of Edirneli Nazmi in the Light of Tazkiras: Pearls Washed Ashore from an Artist's Stylistic Evaluations *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 160-191. <https://doi.org/10.34083/akaded.1167116>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0)
Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Şairler ilâhî bir kudretle şiir söyleme yetisine sahip olup günlük konuşma dilinin söz dağarcığı onlar için kifayetsiz kalmaktadır. Böyle bir durumda sanatçı, duygu dünyasını karşılayacak yeni kelimeler türetemeyeceği için var olan kelimelere yeni anlamlar yükleme yoluna gider. Geniş hayalleri ve derin duyguları onu bu yola sevk eder. İşte bu serüvendeki farkındalık noktasında her sanatçı kendi üslubunu oluşturur. Terry Eagleton'un ifadesiyle bir yazı parçasının yüzeyi gizli derinliklerinin itaatkâr yansımından başka bir şey değildir. Modern dünyada üslup değerlendirmeleriyle alakalı dil bilimsel metotlar denenmekle beraber gelenekten de istifade edilmesi gerekmektedir. Tezkireler, çok sayıda Osmanlı Dönemi şairlerinin biyografisini sunarken sanatçının dili nasıl kullanması gerektiği konusunda ipuçları sunar. Üslupla ilgili bu değerlendirmelerde ise ortak bir terminolojinin kullanıldığı dikkat çekicidir. Tezkirelerdeki bu terminoloji ışığında bir sanat eserine nasıl bakılması gerektiği ve eserin nasıl yazılması gerektiği konusundaki düşüncelere sahip olmak mümkündür. *Edirneli Nazmî Dîvânı* hem birçok türü barındırması hem de şiir sayısı bakımından oldukça dikkat çekici bir eserdir. Çalışmamızın amacı XVI. yüzyıl şairlerinden *Edirneli Nazmî Dîvânı*'nı tezkireler ışığında okuyarak geleneksel terimlerle üslup bilgisinin çalışılabileceğini göstermektir. Üç bölümden oluşan çalışmamızın ilk bölümünde; tezkirelerdeki poetik terimlerden yola çıkarak Edirneli Nazmî'nin üslup değerlendirmeleri tespit edilmiştir. Bu bölümde Dîvân içinde yer alan *Arz-ı Hâl-i Be-Pâdişâh* isimli mesnevî sebep-i te'lif bölümünden dolayı konu dahilinde ayrıca incelenmiştir. İkinci bölümde, ilk bölümden hareketle şairin poetikası ortaya konmuştur. Son bölümde ise şairin poetikasıyla eserinin ne kadar örtüşüp örtüşmediği konusunda karşılaştırma metoduna gidilerek çıkarımlarda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, tezkire, üslup, poetika, Edirneli Nazmî, Dîvân.

Abstract

Poets have the ability to recite poetry with a divine power, and the vocabulary of the daily spoken language is insufficient for them. In this case, the artist tries to ascribe new meanings to existing words since they cannot derive new words to meet their emotional world. Their broad dreams and deep feelings lead them to this path. At this point of awareness, each artist forms their own style. According to Terry Eagleton, the surface of a piece of writing is nothing but the obedient reflection of its hidden depths. In the modern world, it is necessary to benefit from tradition as well as trying linguistic methods related to stylistic evaluations. Tazkiras, while presenting the biographies of many Ottoman poets, offer clues about how artists should use language. It is significant that a common terminology is used in these evaluations. In the light of this terminology, it is possible to hold an opinion on how to look at a work of art and how it should be written. Divan of Edirneli Nazmi is a remarkable work in terms of both hosting many genres and the number of poems. The aim of our study is to show that stylistic knowledge can be studied in traditional terms by reading the Divan of Edirneli Nazmi, one of the sixteenth century poets, in the light of tazkiras. In the first

chapter of our study, the stylistic evaluations of Edirneli Nazmi were determined based on the poetic terms in the tazkiras. The masnavi titled *Arz-ı Hâl-i Be-Pâdişâh* has also been examined within the scope of the subject. In chapter two, the poetics of the poet is revealed based on chapter one. In the last chapter, inferences were made by using the comparison method about how much the poet's poetics and her work overlap.

Keywords: Classical Turkish Literature, tazkira, style, poetics, Edirneli Nazmi, Divan

Giriş

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren türleriyle ortak duygulara sahip olup psişik bir yapıya sahiptir. Kendini ifade etme yolları arayışında ise şiir aşk, sevgi, hasret ve gurbet gibi ortak temalarla evrensellik gösterir. Dünyanın hangi bölgesinde olursanız olun insanın tabiatındaki bu duyguların sadece ifade ediliş biçimleri farklıdır. Bazıları günlük konuşma dilini kullanırken bazıları yetileri doğrultusunda daha üst bir dili tercih eder ve bu da sanat olgusunu beraberinde getirir.

Dil kullanımlarında üst düzeydeki dil nedir? Edebî metinlerde dilin illaki mecazlı mı olması gerekir? Soruları tartışılan konulardan olmuştur. Her edebiyat devri aslında kendi sanat anlayışını ortaya koymuştur. Divan Edebiyatı'nın başlangıcından 19. yüzyıla kadar gelişim, duraklama ve Horata'nın (2015) ifade ettiği üzere "...kendi içinde büyük isimler yetiştiremeyen Klasik edebiyatın *Geç Dönemi*" (s. 190). Hatta Servet-i Fünûn'a kadar bütün devirlerin sanat anlayışı yanında üslup arayışlarının sonuçları farklılık gösterir.

Hiçbir sanat eseri ve sanatçısı döneminden bağımsız düşünülemez. Her çağ kendi sanatını meydana getirir ve sanatçısını yetiştirir. "Radikal sonuçlar doğurup kendi zamanı içinde ses getiren değişimler her devrin kendi dinamikleriyle yenilenerek modernleşmiştir. Klasik edebiyatta değişerek yenilenme oldukça yavaş da olsa devirden devire bir süreklilik arz eder. Süreklilik ise geleneğin oluşumunda bellek-yinelenme-evrensel değişmezler-aslına uygun biçimde yeniden üretme gibi devingen bir yapı taşı olmuştur" (Öztekin, 2016, s. 75).

Her devirde farklı üslup terimleriyle karşılaşmak mümkündür. Sese önem veren ve anlamın daha arka planda olduğu açık bir söyleyişe dayanan *klasik üslup*; nesir diline yaklaşan ve konuşma diline ait özellikler taşıyan *folklorik üslup*; *hikemî üslup* ve *âşıkâne* üslup bunlardandır. Ayrıca 17. yüzyılda Anadolu sahasında görülmeye başlayan ve bedî özellik taşıyan *sebk-i hindî* önemli yer tutar. Bu üslupların birkaçının aynı devir içinde ayrı ayrı ya da iç içe geçmiş vaziyette kullanıldıkları da olmuştur.

Klasik Türk edebiyatı şairleri geleneğe bağlı olsalar da aynı geleneğin içerisinden farklı özellikler taşıyan, farklı tarz veya üslup oluşturan şairler de çıkmıştır. Farklı bir üslup ortaya koymuş ancak bu anlamdaki sanat anlayışının bir vesikası yoktur.

Bunlar yaşadıkları dönemde poetika yazmadıkları için daha sonraki yüzyıllarda her anlamda eleştirilmişlerdir. Bazı şairler bu anlamda şanssız olsalar da Roland Barthes (2015) eleştiri olgusu hakkında şunları belirtir:

“Hiç değilse bugün, yazarın yapıtının anlamını üstlenebileceğine ve bu anlamı kendisinin yasal olarak tanımlayabileceğine inanmaya eğilimliyiz genellikle; yapıtının ne anlama geldiğini kendisi açıklasın diye eleştirmenin ölmüş yazara, yaşamına, amaçlarının izlerine yönelttiği mantık dışı sorgulama bundan kaynaklanıyor: ne pahasına olursa olsun ölü ya da yedekleri: çağ, tür, sözlük kısacası yazara çağdaş olan her şey konuşturulmak isteniyor, bütün bunların düzdeğişmece yoluyla ölmüş yazarın kendi yaratımı üstündeki hakkını taşıdığı düşünülüyor. Dahası var: kendisini “nesnellikle” ele alabilmek için yazarın ölmesini beklememizi istiyorlar bizden garip bir tersine dönüşle, yapıtın sözlensel olduğu anda kesin bir olgu gibi ele alınması gerekiyor” (s. 81).

Eleştiri olgusunun nasıl olması gerektiği tartışmaları süregelmiştir. Fakat her ne durumda olursa olsun sanatçının eserinden bir sonuca ulaşılabileceği fikri hem Batı’da hem de Doğu’da ortak görüşlerdendir. Nesnellik ise her zaman ön plandadır.

Batı’da şiirle ilgili yorumlar Aristo’yla başlamıştır. Batı geleneğinde Aristoteles’ in *Poetika*’sı bu yöndeki çabaların ilk büyük örneği sayılır. Aristoteles trajedi ve destan türlerinin temel özelliklerini belirlerken bu bilgiye edebî yapıtların kendilerinin incelenmesi yoluyla ulaşmıştır. Poetikanın çifte hedefi de böyle tanımlanabilir: “Poetika, bir yandan edebiyatı açıklamaya çalışan herhangi bir başka disiplinin (felsefe, psikoloji, antropoloji vb.) yapıtlara uygulanmasından değil, edebiyatın kendi terimleriyle incelenmesinden türetilecektir” (Todorov, 2014, s. 17). Yine Todorov’un (2014) ifadesine göre “Edebiyat biliminin nesnesi, edebiyat değil edebiliktir- başka bir deyişle-belli bir edebî yapıtın işlemlerini sağlayan şeylerdir” (s. 17). Bu anlamda poetika, şairlerin şiir yazarken bağlı buldukları veya önemsedikleri şiirsel görüş ve kuralların bütünü olarak tanımlanabilir.

Üslup incelemeleri Aktaş’a (1993) göre dil bilimden çok edebiyat araştırmasına, edebiyat araştırmasından çok dil bilime yakın bir çalışma alanıdır. Tasvirî üslup incelemeleri de retorik ve belagatle başlamıştır. Belagat ve retorikte belli kurallar vardır eseri yazan bu kurallara göre yazar, eleştiren de yine bu kurallara göre eleştirir. Tasvirî üslup incelemesi sözlü ve yazılı ifadeyi hareket noktası alır. Belagat ve retorikte olduğu gibi konuşan ve yazan insanın uymak zorunda olduğu kurallar yoktur. Mutlak doğruya giden yolları gösteren kurallar ferdi sınırlardır. Öyleyse ifadede dile ait unsurlarla söylenmek istenen hususun ferdi zevk, anlayış ve gayeye göre birleştirilmesi söz konusudur (s. 71). Tekevvünî (oluşuma ait) üslup anlayışında ise bir yazarın ferdi özellikleri yanında bu özellikleri belirlemek yolunda sarf edilen gayretler de esastır. Yani metnin dışında çevresel koşullar ve farklı disiplinler de önemlidir (s. 137).

Üslup bilim; dil bilim çevresinde gruplaşan ilimlerle edebî tenkit arasında kalan bir sahadır. Üslup bilimde incelenen en küçük unsur, dilin en küçük ögesi olan sestir. Yine dil bilimin sınırları içinde kelime ve cümlelerin yapı ve şekilleri ile metin bilimleri ve türleri, metnin kurgusu ve metin dışı faktörler üslup bilimin inceleme konusunu oluşturur. Edebî figürlerle beraber edebî imgeler de bu kapsamda düşünülmektedir. Hatta duygu değerleri de bunlara eklenmektedir (Çoban, 2004, s. 87).

Aktaş'ın tasvirî üslup değerlendirmeleri şairin poetikasını belirlemede önemlidir. Çünkü yazarın eserinden yola çıkıp ortaya koyduğu bireysel farklılıkları tespit etmek onun şairlik değerini ortaya çıkaracaktır. Şairlerin “ne söyledikleri”yle beraber “nasıl söyledikleri”nin de büyük önemi vardır. Dîvân şairlerinin birinci amacı sözü “güzel söylemek”, ikinci amaçları ise başkalarından “daha güzel söylemek”tir. Bu nedenle, aynı duygu ve düşüncüyü dile getiren, aynı mazmunları, aynı klişeleşmiş mecazları kullanan şairleri birbirinden ayıran, onların özgün yönlerini ortaya çıkaran şüphesiz onların söz konusu güzellikleri yaratırken “nasıl söyledikleri”dir, yani “kendilerine özgü anlatış ve söyleyiş biçimleri, üsluplarıdır” (Dilçin, 2003, s. 8).

Hamilik geleneğinin taşıyıcısı ve aynı zamanda sanattan anlayan bir üst otoriteye şairin sanatını beğendirme noktasında değerlendirme kıstasları önem kazanmaktadır. Modern dünyadaki sponsorun ve reklamın olmadığı dönemde şairin böyle bir görevi üstlendiği de görülmektedir. Sanatını beğendirerek himaye kazanmayı hayal eden şair bu platformda olumlu veya olumsuz değerlendirmeleri yine kendisi yapar. Gazellerin mahlas beyitlerinde veya kasidelerin fahriye bölümlerinde şairlerin kendi sanatlarını değerlendirdikleri görülmektedir. Harun Tolasa'nın (2002) ifade ettiği gibi “Her devrin bir edebî eleştirisi vardır. Aynı şey İslam medeniyeti devri edebiyatımız (Divan Edebiyatı) için de söz konusudur” (s. X).

Üslup konusundaki değerlendirme ölçütlerinde ise “belâgat” terimi akla gelir. Belâgat, *Kâmûs-ı Türkî*'de “Merâmın hüsn-i sûretle düzgün ve musanna sözlerle ifadesi” olarak geçmektedir (Şemseddin Sâmî, 1317, s. 301). Bu anlamda istediğin güzel bir şekilde, düzgün ve sanatlı olarak ifade edilmesi anlamını taşımaktadır. Bir ilim olarak karşımıza çıkan belâgatte “*meânî, beyân ve bedî*” kavramları önemli yer tutar. Yekta Saraç'a (2000) göre, sözü yerinde kullanma “*meânî*”ye, maksadın farklı biçimlerde ifadesi “*beyân*”a, söze güzellik vererek söyleme de “*bedî*” ye işaret etmektedir (s. 33). Osmanlı Dönemi sanat değerlendirmelerinde genelde belâgat biliminin kuralları aydınlatıcı olmuştur. Avşar'ın (2007) belirttiği üzere “Belâgat, Avrupa dillerinde temelini hitabetten alan ‘retorik’ sözüyle karşılır. Doğu belâgatiyle Batı retoriği arasında konu bakımından büyük geçişler ve benzeşmeler olmakla birlikte tasnif ve ayrıntıda farklar olabilmektedir.” Bu nedenle klasik eserlere Batı eleştiri tekniğiyle yaklaşırken itinalı olunmalıdır (s. 162).

Divan şairleri uygulamayı esas almalarından dolayı şiir sanatı üzerine düşüncelerini ortaya koyan pek fazla müstakil eser yazmamışlardır. Fakat geleneğin çerçevesinde sözlü olarak mevcut ve şiir meclislerinde tartışıldığı muhakkak olan nazari birikimlerini, şiirlerinde dile getirmişlerdir. Bu açıdan dîvânlar ve diğer manzum eserler, divan şiirinin poetik yönü ile ilgili dağınık ancak çok zengin örnekler sunmaktadır. Klasik Türk şiirinin poetik yönünün açığa çıkartılması, bu dağınık verilerin toplanıp değerlendirilmesiyle gerçekleştirilecektir (Arı, 2005, s. 54).

Edirneli Nazmî, Köksal'ın da (2012) belirttiği üzere “şahsına münhasır” bir şairdir ve bu açıdan ele alınıp oluşturduğu farklılıklar üzerinde durulmalıdır. Zaten Nazmî'nin kendisi de çağdaşlarından farklı olup kendine özgü bir dîvân tertip etmeyi amaçlamıştır (s. 31). *Nazmî Dîvânı*, dîvânlar içinde oldukça hacimli bir yapıya sahiptir. 7777 gazelden oluşan divanda 516 murabba, 335 kıt'a, 193 müfred, 56 muhammes, 23 müstezad, 16 kaside, 13 mesnevi, 10 müseddes, 9 terkîb-bend, 7 mu'aşşer, 5 tercî-i bend, 5 mütessa', 5 müsebbâ', 4 müsemmen ve 2 tahmis olmak üzere toplam 8976 şiir mevcuttur. Divan şiiri geleneği içerisinde bu kadar hacimli divan hazırlayan bir şair çıkmamıştır (Üst, 2012).

Nazmî Dîvânı hem türler hem de nazım sayısı bakımından sunduğu geniş şiir kadrosuyla üslup çalışmalarında geleneksel terimlerden yararlanılabileceğini göstermesi açısından önemli bir kaynaktır¹. Şairin üslup değerlendirmelerinden kendi üslubuna karşılaştırma metoduyla ulaşmak mümkündür².

¹ Bu çalışmada, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nden 2 nüsha, Bursa Yazma ve Eski Basma Eserler Kütüphanesi'nden bir nüsha ve M. Fuad Köprülü neşri tespit edilerek Sibel Üst (2012) tarafından hazırlanan tenkitli “*Edirneli Nazmî Dîvânı*” esas alınmıştır. Bk. Sibel Üst (2012). *Edirneli Nazmî Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206284/edirneli-nazmi-divani.html> [17.01.2017]

² Edirneli Nazmî'nin Dîvân'ı ve sanatı üzerine birtakım çalışmalar yapılmış olup bizim makalemizin farkı tezkirelerde geçen geleneksel kelimelerin üslup çalışmalarında kullanılabileceğine dair bir çalışmadır.

Bk. Doğan Averbek, Güler (2017). Edirneli Nazmî'nin Edebî Şahsiyeti ve Eselerine Dair. UHİV, 14, 61-83.

Bk. Doğan, H. (2017). Divanı'ndan hareketle Edirneli Nazmî'nin şiir, şair ve edebî tenkit hakkındaki görüşleri Prof. Dr. Eren, Abdullah ve Doç. Dr. Duru, Necip Fazıl (Ed.). Uluslararası Türk dili ve edebiyatı öğrenci sempozyumu (OTUDES).

https://www.academia.edu/35355373/Divan%C4%B1_ndan_Hareketle_Edirneli_Nazm%C3%AE_nin_%C5%9Eair_ve_Edebi_Tenkit_Hakk%C4%B1ndaki_G%C3%B6r%C3%BCmleri Erişim tarih: [29.07. 2022]

1.1. Edirneli Nazmî Dîvânı'nda Üslup Değerlendirmeleri

Tezkirecilik, “biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için yazarı ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yönelir, bu nedenle tezkirelerde sanata yönelik değerlendirme unsurları büyük ölçüde şaire yöneliktir” (İsen, 2011, s. 14). Nazmî'nin de üslup değerlendirmelerinde tezkirelerdeki terimlerden yararlandığı için dolaylı olarak şairlikle ilgili kıstaslara rastlamak mümkün olmuştur. Bununla beraber Önal (2008) üslubun daha çok bir söyleyiş özelliği olarak, ifadenin biçim yönünü ilgilendiriyor gibi görünmekle beraber...biçimsel üslup ögesinin muhteva ile de bir ilgisinin olduğunu ifade etmiştir (s. 33). Dolayısıyla çalışmamızda mana ile ilgili değerlendirmeler de yer almaktadır.

Bu değerlendirmelerde tezkirelerde geçen ortak terimlere rastlanmıştır. Kullanılan bu terimler Nazmî'nin poetik anlamdaki terminolojisini oluşturan bu terimleri şöyle sıralayabiliriz:

1.1.1. Söz, Lafz, Elfâz³

Sözlükte; “Bir duyguyu veya düşünceyi anlatmaya yarayan kelime veya kelime öbeği. Kelimelerden oluşan kavram bütünlüğü, kelâm, kavî... Haber, havadis, şayia” anlamlarını içermektedir (Parlatır, 2012, s. 1528). Varlığın temelinde ses ve söz vardır. Söz sesin kemale ermiş biçimidir. Kâinat bir “Kün!” emriyle yaratılmıştır. *Kur'ân-ı Kerîm*'de “Ve Âdem'e bütün isimleri öğretti. Sonra bunları meleklerle gösterip ‘Sözünüzde doğru iseniz şunların isimlerini bana söyleyin’ dedi” (Bakara, 2/31) şeklinde buyrulmuştur. Söz ve şiir söyleme kabiliyeti insanlara “elest bezmî” nde Allah tarafından verilmiştir. Dolayısıyla şairler şiirlerini kutsal bir vecibe gereği olarak da söyleyip yazmaktadırlar. Temeli dini esaslara dayanan sözün önemi büyüktür ve şiirin temelini söz oluşturmaktadır. Bu nedenle şairler eserlerinde sözle ilgili görüşlerini dile getirip sözün önemini vurgulamışlardır⁴.

Nazmî de sözle ilgili düşüncelerini ihtiva eden çok sayıda beyit yazmıştır. Her şeyden önce Nazmî, inci yüklü sözü ve şiiri yoksa bunu kendinden önceki şairlere göre bir itibar eksikliği olarak kabul eder. Sözün inci yüklü olmasından kasıt ise ona göre sözün anlamlı olmasıdır. Nazmî şiirini bu şekilde anlamlı sözlerle doldurduğu için şiiri cevher olmuştur. Hatta onun yaratıcılık kabiliyeti bu tür sözlerle dolu öyle bir denizdir ki bu deniz parlak ve berrak incilerle dolmuştur:

³ Konuyla ilgili beyitler için bk. (4490/5), (4615/ 5), (4644/ 5), (4862/ 5), (5065/ 5), (5083/ 5), (5123/5), (5172/ 5), (5187/ 5), (5402/ 5), (5471/ 5), (5611/ 5), (5689/ 5), (5796/ 5), (6099/ 5), (6192/ 5), (6242/ 5), (6316/ 5), (6390/5), (6420/7), (6438/5), (6496/ 5), (6716/ 5), (6860/ 5).

⁴ Yakînî de “*Elfâz-ı nazm mollâyânedür*. Daha çok elfazla ilgili söylenenlerin fesahat ve belâgat kuralları içinde değerlendirildiği belirtilmiştir. Bk (Tolasa, 2022, s. 367).

İ'tibâr eksüklügidür yohsa artukdur benüm
Lafz-ı dür-bâr-ıla nazmum Nazmiyâ eslâfdan (4974/ 5)⁵

Lafz-ı dür-bâr-ıla hemîn her bâr
Pür ider Nazmî nazmı cevherden (5265/ 5)

Elfâz-ı pür-me'ânî ile tab'ı Nazminün
Bir bahrdür ki pür ola dürr-i hoş-âb-ıla (6030/ 5)

Söz bir cevherdir ve bu nedenle olur olmaz yere sarf edilmemesi gerekir. Aksi takdirde cevher toprağa saçılmış olur:

Söz güherdür olur olmaz yire söz harc itme
Mâ-hasal hâke nisâr eyleme Nazmî güheri (6670/7)

Bir nazmın kıymetli olabilmesi için söz ile manada bir güzellik, nezaket ve yumuşaklık gözlenmesi gerekmektedir. Ancak o zaman söz, pak bir cevher olur:

Nazmiyâ lafzla ma'nâda letâfet gözle
Tâ ki nazmuñ o letâfetle ola cevher-i pâk (3758/ 5)

Söz akıcı olmalıdır. Nazmî lafzı akıcı yapar güya onun şiiri parlak bir incidir. Söz intizamla sıralanmış olmalıdır, âdeta kırmızı yakut dudakla inci saçılmalıdır:

Lafz-ı Nazmî selâset-ile ider
Nazmı gûyâ ki lü'lü-yi lâlâ (6140/ 5)

Kelâm it muntazam elfâz birle
Leb-i la'lüñle ya'nî dür-feşân ol (3985/4)

Söz; doğruluk, düzgünlük ve sağlamlık üzere söylenmelidir doğru olan da budur. Nazmî de sözü selâmet üzre söylediği için her şiiri parlak inci olmuştur.

Selâmet üzredür elfâz-ı Nazmî hak bu gâyetde
Ki her nazmı anuñ gûyâ ki pürdür lü'lü-yi lâlâ (6104/ 5)

⁵ Beyit sonlarındaki ilk sayı dîvândaki şiir, ikinci sayı şiirlerin beyit numaralarını göstermektedir bk. (Üst, 2012).

1.1.2. Ma'nâ⁶

Ma'nâ veya me'ânî sözcükleri; “Anlam, kavram, mefhum, bir sözün ifade ettiği şey. İç batın, ruh, suret anlamlarını ihtiva etmektedir” (Parlatır 2012: 1008). Eser üzerine yapılan değerlendirmelerin en önemli olanlarından. Eserde mana unsurunun bulunup bulunmadığı, şairin bu anlamda yeterliliği üzerinde durulmaktadır. Şairin mana oluşturabilecek bir kabiliyetinin varlığı aranmaktadır. Tezkirelerde mana için “hoş, hûb, bed, nefis, latif” kelimeleri genel olarak niteleme ve taktir ifadeleri olmuştur. Kimsede yoksa “has, hassa, bîkr, nâ-güfte” sıfatları kullanılmıştır. Eserden ziyade şairin yetenekliliği üzerinde durulmuştur (Tolasa, 2002, s. 365)⁷.

Dîvân'da mana ile ilgili görüşler ortaya konmuş ve şairin yaratıcılığı üzerinde durulmuştur. Nazmî gerçekte öyle bir yaratıcılık kabiliyetine sahiptir ki onun bu tabiatı şiirlerine manada mahzen olmuştur:

Tab'uh olubdur hakkâ ki Nazmî
[B]uldı nazma ma'nâda mahzen (5310/5)

Nazmî, ma'nâ bakımından güçlü bir şair olduğunu ifade etmek için kendisini mana ülkesinin padişahı olarak ilan etmiş ve *Dîvânı*'nı okuyanların bunu anlayacağını söylemiştir. Hangi şair ki, üstatlar Nazmî'ye müdahale edecek, karışacak. O kendi üstadına manada yadırğan, reddedilen olmuştur:

Pâdişâh-ı mülk-i ma'nâ oldugın añlar tamâm
Ol ki Nazmî'nün temâşâ eyleye dîvânını (6472/ 5)

⁶ Bk. (4807/ 5), (4683/ 5), (5027/5), (5327/ 5), (5402/5), (5734/ 5), (5981/ 5), (6426/6), (6550/4), (6976/ 5), (4950/ 5), (5029/ 5), (6030/ 5), (5242/5), (6315/7), (6438/ 5), (6474/ 5), (6976/ 5).

⁷ Sehi, Cemâlî için “*Hassa maaniye mâlik kimesnedâr*”

Latifi, Mesihî için “*Dikkat-i hayalde bîkr-i fikre kudreti ve hassa maanî irâdında mahareti vardı...*”

“**Garîbe ve acîbe**” de ma'na için kullanılan vasıflardandır. Latifi' nin Zâtî' ye ait değerlendirmesi “*Sebeb-i tûl-i ömürle çok ma'ânî-i garîbeye mâlik olmuş ve kemâl-i himmetin şiire sarf itmekle bîhadsanâyi-i acîbe bulmuşdur...*”

Ma'na için “**bigâne**” vasfı, “Yersiz, yerine uygun düşmeyen, yerine oturmayan okuyucusuna bir şey söylemeyen veya alışılmamış” anlamlarıyla karşılanmaktadır. Âşık Çelebi, Zâtî' ye “*Eger merhum eş'ârî râsih ve rasîn ve muhkem metindür. Amma bazı bârid edalar ve pest tabirler ve bigâne ma'nîlerle medhûldür.*”

Âşık Çelebi' nin yine Zâtî maddesinde Zâtî' nin “Fâiyye” gazelinin gören Sultan II. Bayazid çevresindekilere “... *Billan görün ma'na dükendi dirler. Hâşâ ki ma'na dükene. Dünya dolu ma'nadur, hüner bulmaktadur.*”

Âşık Çelebi Mihri Hatun' un bîkr manaya güç yetirebildiğinden bahsetmiştir. Bk. Tolasa, 2002, 365)

Kankı şâ'ir ki eyleye üstâdlar Nazmiye dahl
Nazmiyâ ma'nâda münker gelmedür üstâdına (5718/ 5)

Nazmî, şarap için kullanılan “duhter-i rez” (üzüm kızı) ter kibini önemli bir icad olarak kabul etmekte ve böyle bir “bikr-i ma'nâ”yı bulanı merd ilan etmektedir:

Duhter-i rez diyü iden bâde-i evvelde zikr
Niçe merd ola ki bulmuş böyle bir ma'nâ-yı bikr (müfredât; 108)

1.1.3. Hayâl

Hayal; “insanın kafasında tasarladığı, gerçekleşmesini düşündüğü şey, düş, imge, hulya. Kuruntu, kurgu” kavramlarını karşılamaktadır (Parlatır 2012; 603). Şairlikte hayal gücünün olması büyük bir önem arz eder. Şairin böyle bir güce sahip olması yanında hayalin “hayal-i hassa” veya “bikr-i fikr” olması gerekir. Bu nedenle “has, hassa, bikr” sıfatları hayalle en çok kullanılan terimler arasında yer almaktadır (Tolasa, 2002, s. 360).

Dîvân'da hayalin olgunluğa eriştirilmesinden bahsedilmiştir. Nazmî'nin kafasında bir hayal parlanmış ancak bunu daha nazma dökmemiştir. Üstadının üslubu var iken bunu şiir haline getirmeyi düşünmektedir. Nazmî'nin bu beyitte İran şairlerinden Şeyh Kemal-i Hocendî'yi kendisine üstat seçtiği ve onun üslubundan yararlandığı anlaşılmaktadır. Bu şiir aynı zamanda bir şiirin doğuşunu, kağıda aktarılmasını; hayalden şiirde kullanılacak üsluba değin hangi aşamalardan geçtiğini yani şiirin tasarımı zeminini anlatan önemli bir beyittir:

Nola irgürsem hayâlâtı kemâle nazmla
Nazmiyâ üslûb-ı üstâd-ı Hocendüm variken (5055/5)⁸

Nazik hayal gazelde gerçi rağbet edilendir; ancak renkli ve taze üslupta nitelik çoktur. Nazmî sıradan ve kaba, herkes tarafından bilinen hayallerin tercih edilmediğini belirtir. Bunun yanında farklı bir üslup ortaya koyma daha öncekilerden farklı olma gayreti sezilmektedir.

Mergûb olur gazelde gerçi hayâl-i nâzûk
Hâlet çoğ olur ammâ rengîn ü ter edâda (6077/4)

⁸ Bk. (6249/ 5), (6524/ 5).

1.1.4. Edâ

Edâ'nın sözlükte ikinci anlamı “tarz, üslup” olarak geçmektedir (Parlatır, 2012, 381). Edâ şairin izlediği yol, kullandığı üslup olarak nitelendirilebilir. Daha çok şairin bu unsuru nasıl yürüttüğü üzerinde durulmaktadır. “Selis” ve “rengîn” edâ için kullanılan terimlendendir⁹ (Tolasa, 2002, s. 368).

Nazmî; şirin, taze ibâreler ve renkli bir üslupla her an sevgilinin dudağının vafını dile getirdiğini ifade eder:

Her demde vasf-ı la'lûn ider Nazmî Hüsrevâ
Şîrîn ü ter 'ibâret ü rengîn ü edâyla (6039/5)¹⁰

Hoş, güzel üslubu; güzel, yumuşak sözlerle başardığını dile getirmiştir. Bu durumda güzel bir üslup için kelime seçimi önemlidir. Nazmî sözlerini cevher saçan, inci saçan eyleyip üslubuna sözle nizam verdiğini, üslubun sözle olduğunu vurgulamıştır:

Latîf elfâz-ıla Hakkâ dem-â-dem
İder nazmında Nazmî hûb edâyı (6334/5)

Elfâzın eyleyüb güher-efşân u dür-nisâr
Nazmına Nazmî virdi bu üslûbla nizâm (4644/5)

1.1.5. Âb-dâr

Âb-dâr kelimesi sözlükte “sulu, taze; parlak, gösterişli; keskin, bilenmiş” anlamlarını içermektedir (Parlatır, 2012, s. 31). Filiz Kılıç (1998) genel bir kıymet hükmünü karşılayan ve başka sıfatlarla da desteklenen bu kelimenin şiir, şairlik ve yazı sanatı üzerine müşahhas bir yazı değerlendirme ifadesi olmaktan uzak olduğunu ve Yümnî ve Âsım tezkirelerinde bu sığata rastlanmadığını, ifade etmiştir (s. 258, 260). *Latîfi Tezkiresi*'ne göre bir şiirin âb-dâr olabilmesi için söz, mana, renk, çeşni, ibareler ve istiareler açısından mükemmel ve mucizeye yakın bir şekilde olması gerekmektedir. Hasan Çelebi, bazı şiirlerin değerlendirmesinde sadece âb-dâr sıfatını kullanmış bu

⁹ Beğenilmeyen için “barîd, ham, pest” sıfatları kullanılmaktadır. Âşık Çelebi' nin “Eger merhum, eş'ârî râsîh ve râsîn muhkem ve metîndür, matbû ve makbûldür; ammâ bazı bârid edâlar, pest tabirler ve bîgâne mânî'lerle medhûldür...”

Zâtî için “Çok eş'ârî garîbe ve maânî-i acîbe ızhâr iderdi. Amma ... ham edâlardan halâs bulmadan rûzgâr ana ham didi...” Bk. (Tolasa, 2002, s. 367).

¹⁰ Bk. (6077/ 4).

sıfata anlam zenginliği katacak ilavelerde bulunmamıştır. Bazı değerlendirmelerinde ise tam tersi bir durum söz konusudur¹¹ (Açıkgöz, 2000, s. 152).

Nazmî âb-dâr sıfatını daha çok “parlak, gösterişli” anlamlarında kullanmıştır. Bunun yanında “akıcı” anlamını da çağrıştıran beyitlere rastlamak mümkündür. O, akıcı üsluptaki gazelleriyle her bir ceylanı su gibi kendine doğru akıtıp avlar. Burada akıcı üslubu çağrıştıran ögeler “su” ve “akmak” kelimeleridir. Ancak âb-dâr kelimesinin “parlak, gösterişli” anlamında kullanılma ihtimali de yüksektir:

Su gibi kendüne akıdub Nazmî sayd ider
Her bir gazâlî bu gazel-i âb-dâr-ıla (6034/ 5)

Âb-dâr söz ile her şiirinin parlak ve gösterişli incilerle dolduğunu belirtir:

Âb-dâr elfâz-ıla gûyâ olur
Nazmînün her nazmı pür-dürr-i hoş-âb (753/5)¹²

1.1.6. Fasîh-Belîğ

Sözlüklerde fasîh, “Güzel, düzgün, açık ve kusursuz konuşan, iyi söz söyleme kabiliyetinde olan kimse, uz dilli. Belli, açık, ayan beyan ortada olan, aşikâr, sarîh.” Belîğ ise Arapça belâgat kelimesiyle alakalı olup “Çok, bol. Düzgün ve sanatlı yazı yazma becerisi olan (kimse). Düzgün ve sanatlı bir biçimde yazılmış olan.” anlamlarını içermektedir (Parlatır, 2012, s. 441, 176). Kılıç da (2010) *Rıza Tezkiresi*'nde Nâilî ve Rıfki'yi belâgat sahibi olarak açıkladığını, belirtir (s. 421). Tolasa (2002) bu iki terimin konu, anlam ve sınırlarının çok geniş, hatta karışık olduğunu belirtmiş ve fesahati, “kelime ve sözün gramer kuralları ve dil mûsikîsi uyarınca kusursuz, düzgün, açık, akıcı âhenkli bir biçimde kullanılması” olarak tanımlamıştır (s. 246). Belâgat de “bir kelime ve sözün fasîh olması şartıyla kullanıldığı yerin ve durumun şartlarına, gereklerine ve özelliklerine uygun bir yolda kullanılmasıdır. Böyle kullanılan sözlere ve sözü böyle kullanabilen kimselere fasîh ve belîğ” sıfatları verilmektedir (s. 246).

Nazmî'nin nazmı onun cevher zatının vasıflarıyla aynıdır. Doğru olan budur ki onun nazmı her zaman hem belîğ hem de fasîhtir. Gönül ehlinin meclisinde sevimli ve şirin olmak gerekir, sadece bu yetmez sözün de güzel ve fasîh (açık) olması

¹¹ Edirneli Zamânî'nin değerlendirmesinde, “Tab'î şi 're mülâyim olmağla nazm-ı eş'ârı ve makbul-i tabâyi-i metâli-i âb-dârı vardır.” Celîli ve Neylî'nin değerlendirmesi için “Bu birkaç metâli' ü eş'âr-ı âb-dâr ol şâ'ir-i belâgat-şî'ârun yâdigâr-ı kalem-i mu'ciz-âsârıdır” (Açıkgöz, 2000, s. 152).

¹² Bk. (821/ 5), (5767/ 5).

gerekir. Fesâhatden yani dil kurallarından haberi olmayanın şiiri genellikle “galat” tır:

Nazm-ı Nazmî vâf-ı zât-ı cevherüñ birle senüñ
Hak bu kim olur dem-â-dem hem belîğ ü hem fasîh (1163/5)

Ehl-i dil bezmine sâkî bir melîh olmak gerek
Hem kelâmı Nazmiyâ hûb u fasîh olmak gerek
‘Ahdine turmak gerek kavli sahîh olmak gerek
Hazz-ı rûh olur melîh olunca sâkî nûş-ı râh (Murabba 77/ V)

Fesâhatden haber-dâr olmayanuñ
Kelâmı Nazmiyâ ekser galatdur (1707/5)

1.1.7. Hâlet

Hâlet kelimesi, “Keyfiyet, nitelik, durum, hal. Konum, yapı” anlamlarına gelmektedir (Parlatır, 2012, s. 5649. Nazmî’nin şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla şiirin duyarak, hissedilerek yazılması önemlidir. Şairin ruh hali şiirlerine yansıdığı zaman başarılı ve güzel eserler ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan diğer şairler arasında bir farkındalık oluşturabilmek önemlidir. Dilçin’in (2003) belirttiği üzere “şairlerin ne söyledikleriyle beraber nasıl söylediklerinin de büyük önemi vardır (s. 8).

Nazmî’nin şiirlerinde ise diğer şairlerden sözün farklı bir hâlette söylenmesiyle şiirinin sanatına farklı bir anlam kazandırdığı üzerinde durulmuştur. Nazmî şiirini aşk hâletiyle söylediği zaman onu okuyan âşıklar şiirinden etkilenmektedir ve şiirinde öyle bir hâlet vardır ki kişiyi adeta hayrete düşürmektedir:

Tarz-ı Nazmî ‘aşk hâletiyle nazmı hâl ideyin
Eyle pür-sûz okıyan ‘âşıklar anı yanalar (1977/ 5)

Her nazmı ‘âşık-âne demek kasdın ide gör
Vir Nazmî nazma hâlet-i ‘aşk-ıla hoş nizâm (4643/5)

Hayrete düşürür elbet kişiyi
Nazm-ı Nazmîde ki bir hâlet var (2234/ 5)¹³

1.1.8. Hem-vâr

Hem-vâr kelimesi, “düz yer, bir çırpıda olan yer, uygun yer; daima” anlamlarına gelmektedir (Parlatır, 2012, s. 617).

¹³ Bk. (6077/ 4), (6496/ 5).

Eğer ki nazmın kıymetli bir inci olması isteniyorsa sözün hem-vâr söylenmesi gerekiyor. Yani beyit içerisinde sözün aynı ayarda söylenip çok gösterişli ya da çok silik olmaması lazım. Daha doğrusu sözcüklerin anlam ve telaffuz bakımından uyumlu olması gerekmektedir:

Nazmî nazmuñ diler-iseñ ki; ola dürr-i semîn
Eyle hem-vâr sözüñ olmaya tâ gass u semîn (5112/5)

1.1.9. Hoş, Hûb

Sözlükte, “iyi, tayyip; garip, tuhaf” anlamlarını ifâde eden “hoş” sözcüğü, önemli tavsif terimlerinden. Hûb da “güzel, hasen, cemil” anlamlarını taşıyıp “hoş” sözcüğünün ilk anlamıyla eş anlamlıdır. Kılıç (2010) Rıza'nın Nâbî'nin şiirleri için kullandığını belirtmiştir (s. 425). Zıddı olan “bed” kelimesiyle de kullanıldığı bilinmektedir. Hûb sıfatı daha çok söz ve şiir için kullanılmıştır.

Nazmî'nin *Dîvân*'ında “hoş” ve “hûb” sıfatlarının farklı kavramların önünde kullanıldığı görülmektedir. Şair olmanın ilk koşullarından biri hoş bir defter ve dîvân sahibi olmaktır. Nazmî'nin şiirleri safa verici hoş şiirlerdir; onun nazmını gören her kişi ona iltifat eder:

Nazmiyâ şâ'ir odur kim bir hoş
Sâhib-i defter ü dîvân ola ol (4169/ 5)

Nazminüñ iltifât ider nazmını göricek tamâm
Hazz ide ol ki hoşca bir şî'r-i safâ-şî'ârdan (4892/5)

Nazım ülkesine sahip olup ona hoş bir nizam verdiği bahseder ve ona bakanların nazar edeceğini söyler. Nazmî'nin doğuştan gelen öyle bir şiir söyleme kabiliyeti vardır ki deniz gibidir ve her daim şiir neşreder. Sevgilinin dişlerinin vasfıyla hoş nazmı inci saçır. Olgunluk erbabının özellikleri şiir ve inşâda hoş ve hûb sözdür:

Mülk-i nazma mâlik olub virdüğüm bir hoş nizâm
Bilür ol kim Nazmiyâ ide nazar dîvânuma (5716/ 6)

Ne bahr olur senüñ tab'uñ ki Nazmî neşr ider dâyim
Nigâruñ vasf-ı dendânında hoş nazm-ı dür efsânı (6179/ 5)

Hâsa erbâb-ı kemâl içre dahı şunlar kim
Şî'r ü inşâda ola hoş sühen ü hûb-makâl (Mukatta'â 10/5)

Bu terimin daha çok şiire hoş bir nizam verme anlamı üzerinde kullanıldığı görülmektedir. İyi bir şair olmanın en önemli özelliklerinden biri de hoş söz söylemektir. Hûb; vezinli, bülend ve doğru söz söylemek serviye yüce boyunu söylemek demektir.

Hûb u mevzûn u bülend ü râst söz
Serve bâlâ kaddüni hem-tâ dimek (3748/ 3)

Aşağıdaki beyitte “hûb” terimi şiir için kullanılmıştır. İncili, safâ dolu hûb iş’ârlı, güzel mesajlı bir şiirde Nazmî’nin inci sözlü şiirinin benzeri yoktur. Nazmî bu beyitte meydan okumakta güzel şiirlerinin benzerinin olmadığını vurgulamaktadır.

Yokdurur Nazmî nazîrûn nazm-ı dürr elfâzla
Dür şî’âr ü pür-safâ iş’âr-ı hûb eş’ârda (5689/5)

Nazmî, mana bakımından birbirine uygun kelimeleri bir cümlede toplayarak şiirini hûb etmiştir. Bu nedenle onun şiirleri inci saçır. Her şiiri her an hûb elfâzla doludur. Sanki cevheri bir sandık içine derc etmiştir:

Mürâ’ât-ı nazîr üzre ider hûb
Bu Nazmî cümle nazm-ı dür-nisârı (6280/5)

Pürdür ider her demde hep her nazmı hûb-elfâz-ıla
Bir dürc içine derc ider gûyâ ki Nazmî cevheri (6390/ 5)¹⁴

1.1.10. Latîf-Letâfet

Latîf kelimesi sözlükte, “şirin, hoş, güzel, nâzik” anlamlarına gelmektedir ve Allah’ın adlarından (Parlatır, 2012, s. 961) Tolasa (2002) hoş’tan sonra en çok kullanılan terim olduğunu ve daha çok Sehî Bey ve Âşık Çelebi tezkirelerinde görüldüğünü belirtmiştir (s. 204). Kılıç (1998) şair olarak yaratılış ve mizaç hali ile tabî sanat gücünü tamamlayıcı bir unsur olarak zikredildiğini belirtir (s. 276).

Nazmî’nin şiirlerinde de bu sözcük, sözlük anlamı dışında kullanılmamıştır. Onun nazmı, lafzı, edası, elfâzı hep latîftir. Eğerki Nazmî sevgilinin güzellik unsurlarını zikrediyorsa şiiri latif hale gelir. Özellikle latif kelimesinin kullanıldığı beyitlerde sevgilinin güzellik unsurları da geçmektedir. Bazen “abdâr” kelimesiyle kullanıldığı da görülmüştür. Latîf söz bir de manayla birleşince Nazmî’nin şiiri cevher olur. Bazen de “latîf” kelimesi “rengîn” terimiyle kullanılmıştır. Nazmî’nin nazmı hoş, güzel ve renkli anlamlarını ihtiva etmektedir. Bu içerikteki beyitlerde sevgilinin

¹⁴ Bk. (6249/ 5), (6438/ 5), (9/ 11).

dudağından da bahsedilir. Sevgilinin yanağını vafettiğinde ise onun şiiri yine “latîf” ve “rengîn” olur.

Latîf kelimesiyle eş anlamlı olan “letâfet” kelimesi de yine Nazmî'nin poetikasıyla ilgili terimlerdenidir. Ona göre nazımda mutlaka letâfet yani latiflik, hoşluk, tatlılık olmalıdır. Onun şiiri inci güftarıyla letâfet kazanmıştır. Hatta letâfet konusunda o kadar üstündür ki naziri bile yoktur gizliden bir ses ona her şeyi öğretmektedir. Nazmî'nin şiiri o kadar letâfet özelliğine sahiptir ki adeta gül gibidir. Gül gibi olan beyitte söz doğal olarak renkli olacaktır. Hatta Nazmî daha da ileri boyutta latîf nazma sahip olmanın saire ayrı bir huzur verdiğini ifade ederek bu terimi pozitif ruh haliyle adeta özdeşleştirmiştir. Beyitlerden anlaşıldığı üzere Nazmî'ye göre şiirde bir letâfet olmalıdır. Bu da sözün latîf olmasıyla sağlanır. Latîf söz de güzel manayla birleşince benzersiz bir şiir ortaya çıkmakta ve inciler saçmaktadır:

Nazmî hemîşe vaf-ı 'izâruñda der revân
Nazm-ı latîf ü nâzûk ü rengîn ü hûb-edâ (530/5)

Yekser latîf-elfâzla rengîn me'âniyle ki var
Hakkâ budur kim Nazmînün nazmıdurur nazm-ı dürer (1814/ 5)

Dile sâfi safâ virüb ider iy Nazmî sevk-i şevk
Gıdâ-yı rûh olur her demde rengîn ü latîf âvâz (2509/ 5)

Nazmunun yokdur letâfetde naziri varsa
Hâtif-i gaybînün ol Nazmî sana ta'lîmidür (1940/5)

Nazmı bir şâ'ir latîf idüb letâfet virmege
Sözde Nazmî hûb u hoş-rengîn idebilmek gerek (3658/5)

Gül gibi ki; olur hadd-i letâfetde begâyet
Rengîn ola bu şî'rde kim ser-be-ser elfâz (3095/5)

Şiir için başta gelen hüner sevgiliyi latîf bir şekilde vafedip şiire suret vermektir. Şiirde yârin gül yanakları vafedilirse söz gayet latîf, taze ve renkli düşmektedir. Nazmî sevdiğinin dudağını her nerde yâd edse sözü gayette latîf, nâzık ve şirin düşer. Sevgilinin dişlerinin vasfıyla Nazmî'nin her vasfı letâfetle temiz bir cevher olan saklı inciye dönmektedir:

Vasf idüb nakş-ı nigârı bir latîf
Şî're sûret virmedür başdan hüner (2104/ 7)

Gül-ruhları vafında olan şîrde yâruñ
Gâyetde latîf ü ter ü rengin düşer elfâz (3095/4)

Latîf ü nâzûk ü şîrin düşer güftârı gâyetde
Bu Nazmî kand-ı la'lûñ Hüsrevâ yâd itse her kanda (5457/5)

Dönübdür vaf-ı dendânuñla her nazmı bu Nazmînüñ
Letâfet birle iy pâkîze-cevher Dürr-i Meknûna (5445/5)¹⁵

1.1.11. Selâmet

Bu kelime, “kusursuzluk, noksansızlık, sağlamlık, sıhhatlilik, düzgünlük.” anlamlarını içermektedir (Parlatır, 2012, s. 1479). *Nazmî Dîvânı*’nda sadece bir beyitte geçmektedir. Bu beyitte selamet sıfatı söz için kullanılmıştır. Nazmî’nin sözü oldukça selâmet üzredir, yani kusursuz ve noksansızdır. Onun her nazmı güya inci doludur.

Selâmet üzredür elfâz-ı Nazmî hak bu gâyetde
Ki her nazmı anuñ gûyâ ki pürdür lülü-yi lala (6104/5)

1.1.12. Dil-keş

Dil-keş, sözlükte “gönlü çeken (sevgili)” anlamına gelir. Yine buna benzer “dil-küşâ, dil-pezîr, dil-firîb, dil-ârâ, dil-sitân” sözcükleri de şiir için kullanılan önemli tavsif kelimelerindendir (Kılıç, 1998, s. 270).

“Dil-keş” terimi *Dîvân*’da sadece bir yerde geçmektedir. Nazmî beyitte kendini tecrit ederek nazmın nasıl yazılması gerektiği konusunda öneride bulunur. Nazmı dil-keş etmesini yani çekici kılmasını bunu da beyte atasözünü düşürerek gerçekleştireceğini ifade eder. Bu yolda örnek alınacak kişi ise Necâtî’dir:

Dil-keş it nazmuñı Nazmî meselâ
Düş Necâtî gibi darb-ı mesele (5967/7)

¹⁵ Bk. (921/7), (1581/5), (1698/5), (1788/5), (1812/5), (1843/5), (1898/5), (1899/5), (2035/5), (2369/5), (2394/5), (2408/7), (2462/7), (2465/5), (2601/5), (2818/5), (3117/2), (3215/5), (3220/5), (3258/5), (3275/5), (3349/5), (3658/5), (3723/5), (3758/5), (3768/5), (3898/5), (4490/5), (4790/7), (4959/5), (4969/5), (5027/5), (5065/5), (5067/5), (5123/5), (5402/5), (5419/5), (5611/5), (5661/5), (5980/5), (5994/5), (6042/5), (6045/5), (6193/5), (6221/5), (6242/5), (6334/5), (6356/5), (6547/5), (6923/5).

1.1.13. Revân, Selâset

Revân sözcüğü “giden, yürüyen, akan; ruh, can, öz, cevher ” anlamlarını içermektedir (Parlatır, 2012, s. 1407). Sözün akıcılığı anlatılmak istenmiştir. Genellikle suyun akıcı özelliğinden dolayı beraber kullanıldığı görülmektedir. Abdülkadir Erkal'ın (2009) belirttiği üzere selis şiir saf şiirin özelliklerindedir ve Nef'i'nin kullandığı “âb-ı revân” terkibi hem saflığı hem de akıcılığı temsil etmiştir (s. 290). Sellaset de yine revân gibi “anlatımın akıcı olma durumu için kullanılır. Hemen hemen “revân” terimiyle eş anlamlıdır. Kılıç (1998) “düzgün, akıcı” manasına gelen “selîs”in *Rıza Tezkiresi*'nde beş şairin şiiri; iki şairin de şairlik yaratılışı için niteleme sıfatı olarak kullanıldığını bildirmiştir (s. 291).

Nazmî Divân' ında “revân” ve “selâset” terimleri birkaç beyitte geçmektedir. Nazmî'nin taze şiiri Safâ'da akan bir suya teşbih edilir. Taze şiir ibaresinden de yeni bir tarz, yeni bir üslup ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Hakîkaten, her an sözü akıcıdır, şöyle ki söylediği her kelam keyfiyet doludur.

Safâda revân sudurur gûyiyâ
Senûn Nazmiyâ cümle şî'r-i terûn (3927/5)

Söyle revân dem-be-dem Nazmî hakikat sözün
Şöyle ki pür-hâl ola söyledüğü her kelâm (4600/ 5)

Bazen de sevgilinin güzellik unsurları anlatılırken bu sifattan yararlanılmıştır. Nazmî sevgilinin dişlerini vafederken sözleri o kadar akıcı olmaktadır ki Nazmî'nin inci saçan nazmı İran şairlerinden Nizâmî'nin zannedilmektedir:

Dilberûn dendânı vasfiyla selâsetde revân
San Nizâmî nazmıdır Nazmî bu nazm-ı dür-feşân (4911/5)

1.1.14. Pâkîze

Pâkîze, “tertemiz, lekesiz, kusursuz; katıksız, halis, saf” anlamlarını taşımaktadır (Parlatır, 2012, s. 1333). Özellikle tezkirelerde “tab” terimiyle yan yana geçmektedir. Tab' şairin tabiatı ya da doğuştan getirdiği şairlik kabiliyetidir. Tolasa (2002) pâkîze yerine eşanlamlıları olan “pâk, nazîf, rûşen ve sâf” terimlerini almıştır ve “sâf” ve “safâ”nın daha çok Âşık Çelebi'de görüldüğünü belirtilir (s. 207). Kılıç da (1998) pâkîze sıfatının yaratılış anlamına gelen “tab”la kullanılmakla beraber hayaller ve şiir için de bu sıfatın kullanıldığını ifade etmiştir (s. 284).

*Nazmî Dîvân'*ında “pâkîze” terimi şairin sıfatı, şiir ve söz için kullanılmıştır. Nazmî, pâkîze bir vasıfla nazım tarzında sürekli olarak güzel sözler söylediğinden bahseder. Pâkîze vasıftan yaratılışının temiz olduğunu kastettiği düşünülmektedir:

Nazmîyem kim sen der-i pâkîze vâsf-ıladur
Nazm tarzında dem-â-dem hûb-güftâr olduğum (4364/7)

Ey sevgili sen temiz, katksız bir incisin ben ise Nazmî'yim. Kendi ve sözleri güzel; bir sen bir de ben, diyerek aslında kendi sözünü katksız, saf bir inciye benzetmiştir:

Sen bir dür-i pâkîze vü ben Nazmîyem iy cân
Zâtı dahî güftârı güzel bir sen ü bir ben (4773/5)

Şiirde sevgilinin vasıflarından bahsetmek önemlidir. Çünkü bu vasıflarla şiir de değer kazanmakta âdetâ temiz bir cevher olan saklı inciye dönüşmektedir:

Dönübdür vâsf-ı dendânuñla her nazmı bu Nazmînün
Letâfet birle iy pâkîze-cevher Dürr-i Mekkûna (5445/ 5)

1.1.15. Bî-nazîr

Tezkirelerdeki tavsif kelimelerinden bir tanesi de “bî-nazîr” dir. Bu sözcük “benzersiz, benzeri olmayan” anlamlarını ihtiva eder. Kılıç da (2010) Rıza’da “eşsiz” olarak geçtiğini belirtir (s. 421). Benzeri olmayan bir şey ortaya koyma şeklinde kendini göstermektedir. Bî-nazîr yerine eşanlamlıları “lâ-nazîr” ve “bî-bedel” terimleri de kullanılmıştır. Kılıç (1998) genellikle “dil-pezîr”le secîli olarak kullanıldığını, ifade etmiştir (s. 268).

Nazmî’de bir beyitte geçmektedir. Her gazelini benzersiz yaptığından bahsederek kendini över:

Mirâ’ât-ı nazîr-i bî-nazîri
İder Nazmî ri’âyet her gazelde (5607/5)

1.1.16. İcâd, İhtirâ

İcâd, “Yeni bir şey yaratma, bulma. Gerçekmiş gibi gösterme.” anlamlarına gelmektedir. “İhtirâ” ile eş anlamlı bir terimdir. Tezkirelerde daha çok ilk anlamıyla kullanılmakta olup yaratma hali olarak bilinmektedir. Daha çok mana ve hayal için kullanılır. Yaratıcılık durumu şairden şaire göre değişiklik gösterebilir. Necatî’de yaratıcılık atasözüyle ilgili olurken Emrî’de tarih düşürmeyle ilgili olabilmektedir (Tolasa 2002, s. 213).

Nazmî’nin *Dîvân*’ında da bu terimlerle ilgili beyitler geçmektedir. Nazmî kendisinin doğuştan böyle bir yeteneğinin olduğunu ve eski şairler gibi şöhret olabileceğini dile getirir. Her nazım ehlinin doğuştan şiir söyleme kabiliyetinin olduğu belirtilmiştir:

Selef mânendi niçün bulmaya bir hâl-ile şöhret
Hele kâdirdurur Nazmîde bir icâda hâlince (5480/5)

Her nazm ehline Nazmî odur kim
Ola fi'l-cümle kâdir ihtirâ'a (5575/5)

1.1.17. Üslûb, Tarz, Tarîk, Vâdî, Şîve, İşve

Bu sözcük, “Tarz, biçim, usul, yol. Anlatım biçimi, selîka, ifade şekli” anlamlarını taşımaktadır. Tezkirelerde sözcüğün iki anlamı da geçerlidir. Üslup, yerine “tarz, tarîk, vâdî, şîve, işve” sözcüklerinin de kullanıldığı görülmektedir. Tezkirelerde “üslûb-ı şiiir, üslûb-ı inşâ, tarz-ı şiiir, üslûb-ı nazm, tarz-ı gazel, tarz-ı hayâl, tarîk-i mesnevî, tarîk-i eş'âr, üslûb-ı makâl, vâdî-i güftâr, vâdî-i sühan” gibi kullanımlar dikkat çeker. Kendine ait üslubu olanlar üstat kabul edilmiştir. Tezkirecilerce üslup kavramı sadece dil ve dilin kullanılışı olarak düşünülmez genel olarak muhteva da üslup kapsamına girmektedir. “Mümtâz, bî-misl, yegâne, mümten, unnazîre, ferîduddehr...” sıfatları üslup için kullanılmaktadır. Bir yandan kültür ve geleneğe bir yandan da şairin kişiliğine bağlı olduğu belirtilmektedir¹⁶ (Tolasa, 2002, s. 263).

Nazmî üsluba nizam verdiğiinden bahsetmiştir. Bunu ise sözle başarmıştır. Onun sözleri âdeta mücevher ve inci niteliğindedir:

Elfâzın eyleyüb güher-efşân u dür-nisâr
Nazmına Nazmî virdi bu üslûbla nizâm (4644/5)

Nazmî, hayallerini olgunluğa erdirmek istediğinden ve bu konuda İran şairlerinden Hocendî'nin üslubundan yararlanmanın kendisi için bir fırsat olabileceğini ifade eder. Bu beyitten üslup konusunda hayallerin önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Nola ırgürsem hayâlâtı kemâle nazmla
Nazmiyâ üslûb-ı üstâd-ı Hocendüm variken (5055/ 5)

¹⁶ Sehî' nin Şeyhî üzerine Hüsrev ü Şirin için “*Türkî kisvet ve yeni hil'at biçüp geyürdi. İnsâf bir şîve ile zîb ü ziyet ve bir nakşla tarâvet ve letâfet virmişdür ki andan artuk olmak mutasavver degüldür.*”

Tezkirecilerin üzerinde durduğu üslûbun kendine ait olup olmadığı, ait değilse kiminkine benzediği üzerinde durmaktadırlar. Belli dönemler için kullanılan üsluplar var. “Şuarâ-yı selef tarzı, kudemâ üslûbu...”

Latîf' nin Ahmedî için “*Üslûb-ı şiiiri Şeyhî tarzında karîb ve kudemâ vadisinde Farîsî' den mütercem mev'iza-güne tarzı acîpdür.*” Bk. (Tolasa, 2022, s. 263).

1.1.18. Tab‘

Tab‘ kelimesi, “Yaratılış, tabiat, huy, mizaç” anlamlarına gelmektedir. (Parlatır, 2012, s. 1596). Tezkirelerde şairin tabiatı, yaratılışı düşünülür. Şairin doğuştan getirdiği şiir söyleme kabiliyeti onun tabiatında, yaratılışında olan bir özelliktir. Şiir söylemek için teknik bilgilere ihtiyaç yoktur. Ancak tabiatında, yaratılışında böyle bir özellik varsa şiir üzerine çalışarak meşhur olabilmektedir. Şairlik kabiliyeti yoksa ne kadar eğitim alırsa alsın istenen düzeye ulaşmayacaktır (Tolasa, 2002, s. 230).

Dîvân’da tab‘ kelimesin geçtiği görülmüştür. Nazmî’nin yaratılışı sevgilinin dudağı ve dişlerinin hayaliyle öyle bir denize benzer ki inci ve mercanlar ile dola:

Nazminüñ tab‘ı hayâl-i leb ü dendânuñ-ıla
Beñzer ol bahre pür ola dür ü mercânlar-ıla (5905/ 5)

Nazmî’nin öyle bir şairlik kabiliyeti vardır ki, nazma manalar bulmuştur. Onun tabiatı manaya mahzen olmuştur. Bu beyitten de şiir için mananın ne kadar önemli olduğu vurgulanmıştır.

Tab’uñ olubdur hakkâ ki Nazmî
[B]uldu nazma ma’nâde mahzen (5310/5)

Nazmî’nin tab’ından peyda olan o güzel, sanatlı sözler, güya incidir ve her an denizden çıkar. Bu beyitte de şiirde sözün önemli olduğu vurgulanmıştır ancak bu güzel sözler Nazmî’nin tabiatından doğmaktadır:

Tab’-ı Nazmîden o peydâ olan elfâz-ı bedî’
Gûyiyâ dürdür o her demde çıkar deryâdan (5172/ 5)¹⁷

Şiirde önemli olan söz, hayal ve mana gibi unsurlar Nazmî’nin yaratılışında bol miktarda vardır ve bu nedenle her an güzel şiirler söylemektedir.

1.2. Edirneli Nazmî’nin *Dîvânı*’nda Yer Alan “Arz-ı Hâl-i Be-Pâdişâh” İsimli Mesnevîsi’nde Üslûp Değerlendirmeleri

Mesnevîlerin sebep-i te’lif ve hâtıme bölümlerinde üslupla ilgili değerlendirmeler bulunmaktadır. Mesnevîci kendine model olarak seçtiği mesnevîlerin şairlerinden övgüyle bahseder. Özellikle 16. yüzyıl öncesi Türk mesnevîcilerinin birçoğu bu nazım biçiminin üstatları olan Firdevsî, Genceli Nizâmî, Ferîdüddîn Attar, Mevlânâ, Sa’dî, Selmân, Emîr Husrev-i Dehlevî, Hâcû-yı Kirmânî, Abdurrahman Câmî, ve Hâtîfî gibi şairlerin eserlerinden yararlanmışlar ve bu nedenle mesnevîlerinin “sebeb-i telif” ya da “hatime” bölümlerinde bu şairleri övmüşlerdir (Coşkun, 2007, s. 27). Kaya’nın

¹⁷ Bk. (5985/ 5), (6976/ 5).

(2010) belirttiği üzere şair bu bölümde eserini meydana getirme sürecini öyküleme yanında şiir, ilim, sanat, aşk gibi konulardaki görüşlerini de belirtebilir (s. 6).

Nazmî'nin *Dîvân*'ında yer alan bu eser 111 beyitten oluşan kısa bir mesnevîdir. Devrin padişahı olan Kanuni Sultan Süleyman'a övgüdür. Aynı zamanda bir tarih manzumesi de kabul edilebilir. Çünkü Nazmî, muhteva bakımından tarih mevzularına da değinmiştir. Rodos'un fethinden Celâli isyanlarına kadar yapılan fetihlerden ve birtakım eylemlerden bahsetmiştir. Bu eserin bizim çalışmamız açısından dikkate değer yanı "sebeb-i te'lîf" bölümünde poetikayla alakalı birtakım görüşleri ortaya koymasındır.

İlk beyitte Nazmî şiir ilmini olgunluğa erıştirdiği için isminin "dizme, tertip etme; vezinli, kafiyeli söz" anlamına gelen "nazm"dan Nazmî olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla bu beyitten şiirin bir ilim üzere söylendiği ortaya çıkmaktadır:

Hem irgürdüm kemâle fenn-i nazmı
Odur bâ'is ki adum oldı Nazmî (Arz-ı Hâl, 9/83)

Ey padişah! Nizâmî benim nazmımı görseydi şiir için nizamı, bu vermiş derdi. İran'ın büyük mesnevî şairi Nizâmî ile bir kıyaslama söz konusudur. Nazmî aslında şiirini Nizâmî'nin görmesini istiyor. Bu beyitlerde kendisini övmekte ve nazma düzen verdiğini açıklamaktadır. Ayrıca 83. beytin tam tersine hüsn-i ta'lîl sanatıyla adı Nazmî olduğu için çok sayıda beyit ve şiirler ortaya koyduğunu ifade eder:

Göreydi Hüsrevâ nazmum Nizâmî
Dir-idi nazma bu virmiş nizâmı

Didüm şol deñlü çok ebyât u eş'âr
Ki Nazmî oldugum ol eyler iş'âr

Nizâmî aruz üslûbuyla ve güzel bir tarzla yedi binden fazla şiir yazmıştır. Herkesten başka bir dîvân tertip ettiğini dile getirir. Daha doğrusu herkesten başka bir tarzının olduğunu ifade eder. Onun *Dîvân*'ı aruz gibi güzel risale ve destandır:

İdüb şî'ri yidi biñden ziyâde
'Arûz üslûbı üzre hûb edâda

Dahı cem' eyledüm bir özge dîvân
'Arûz- âsâ risâle- hûb destân

Şiirle ilgili birtakım terimleri kullanarak belagat üzere eserini oluşturduğundan bahseder. Şiir ilmine ve hatta nesir ilmine ilgisi olduğunu söyler. Kısacası kalem ehlinde bu bende kuluna güzel yazı yazma ilmi geçmiştir:

Bahûr u kâfiye vü cümle taktî'
İçinde münderic burûca tersî'

Fünûn-1 nazma kim vardur şumûlüm
Dahı var fenn-i inşâya duhulüm

Olub ve'l-hâsıl erbâb-1 kaleminden
Olubdur bendeye inşâ dahı fen (Arz-1 Hâl, 9/83-90)

Nazmî Mesnevî'nin bu bölümünde padişahı övmenin yanında daha çok kendi şairlik kabiliyetini methetmiştir. Eserini nasıl oluşturduğundan, *Dîvân*'ını nasıl tertip ettiğinden bahsetmiştir. İlk önce şiir bir ilim üzerine inşa edilmelidir. Yani şiirin bir fenni vardır. Şiirde güzel bir üslup şarttır ve yazılan eserler şaire özgü olmalıdır. Nazmî de çağdaşı Fuzûlî gibi ilimle şiiri birleştirmiştir. Fuzûlî'nin "*ilimsiz şi'r esası yoh dîvâr kimi olur ve esâssuz dîvâr gâyette bi-i'tibâr olur*" sözü Nazmî'de de ifadesini bulur.

1.3. Nazmî'nin İranlı ve Türk Şairlerle Kendisini Kıyaslaması

Klasik Türk edebiyatında birçok şairin kendini İran şairleriyle kıyaslaması gelenektendir. Çünkü kuruluş aşamasında bu şairler örnek alınmış onlar gibi yazmaya gayret gösterilmiştir. 16. yüzyılda Fuzûlî ve Bâkî gibi büyük şairler yetişip gerçek kimliğini bulduktan sonra dahi İranlı şairlerle kıyaslama geleneği devam etmiştir. Şair ya onlara benzediğini ya da onlardan üstün olduğunu dile getirir. Bununla beraber üstat kabul ettiği şairleri de anar ve onların sanatını över. *Nazmî Dîvânı*'nda Türk şairlerinden Şeyhî, Zâtî ve Necâtî'nin isimleri geçmektedir.

Nazmî İran Şairlerinden Hafız'ı üstat kabul ettiğini ifade etmiştir. Kendisini överek sözünün inci yüklü ve latif olduğunu dile getirir. Ancak böyle bir özelliğin kendisine büyük İran şairlerinden Hafız-1 Şîrâzî'den geçtiğini ve meşhur üstadın takipçisi olduğunu belirtir:

Nazmiyâ bu resme elfâz-1 dürer bâr u latîf
Saña olmuşdur müselleme Hâfız-1 Şîrâzdan (4969/5)¹⁸

Gazelde 15. yüzyıl şairlerinden olan Şeyhî'nin müridi olduğunu ve bu nedenle İran şairlerinden Selman'ın tarzını, üslubunu kastettiğini ifade eder. O, şiir ilminin büyük şairlerinden Şeyhî'nin nazımının olgunluğuna erişmiştir ve söz âleminde tekten olmayı arzu eder:

¹⁸ Bk. (6923/5).

Tarz-ı gazelde Nazmî mürîd oldı Şeyhîye
Anuñ-çün ol da şîve-i Selmâna kasd ider (2400/5)

Fenn-i nazmuñ ki kemâl-ile bugün Şeyhîdurur
Nola bu Nazmî ferîd olsa sühen dirlikde (5911/ 5)

Üslubunun Necâtî ile Zâtî tarzında olduğunu, birinin onun şeyhi diğeri de hocası olduğunu ifade etmiştir. Zâtî' nin tarzını elden bırakmaması gerektiğini ve bu şekilde şairlerinin olgunluğa erişeceğini söyler. Ayrıca nazmına rindâne ve nazik demeleri için Necâtî' nin tarzını da elinden bırakmamayı diler:

Nazmî kim tarz-ı Necâtî birle Zâtî tarzıdır
Biri anuñ şeyhi Nazmînün biri üstâdır (1895/5)

Nazmî koma sen tarz-ı Necâtiyi elünden
Kim nazmuña il nâzük ü rindâne disünler (1620/ 5)

2. Edirneli Nazmî' nin Poetikası

Tezkirelerde ve belagat kitaplarında yer alan sanat ölçütleriyle ilgili geleneksel terimlerin *Nazmî Divânı*'na uygulanması neticesinde onun poetikasıyla ilgili birtakım verilere ulaşmak mümkün olmuştur.

2.1. Şiirle İlgili Olanlar

1. Söz bir cevherdir ve olur olmaz yere sarf edilmemelidir. Sözü yerli yerinde kullanmak önemlidir. Nazmî gereksiz sözcük kullanımını sevmez, bunun anlatımı bozacağını ve cevheri toprağa saçmak gibi olduğunu belirtir.
2. İnci değerinde söze sahip olmamak eski şairlerin yanında bir itibarsızlıktır. Her şairin inci değerinde sözleri olmalıdır.
3. Söz latif, akıcı ve anlam dolu olmalı; mana renkli olmalıdır. Ancak bu özellikleri taşıyan şiir inciye dönüşür.
4. Söz, selamet üzere söylenmelidir. Bu ifadeden kast edilen sözün doğru ve eksiksiz olmasıdır.
5. Şiir bir çocuktur, bu çocuğu bıkır-i manalarla beslemek gerekir. Şairin kimsede olmayan manaları oluşturabilmesi sanatı açısından önemlidir.
6. Hayaller latif ve ince olmalıdır.
7. Şiirde taze ibareler, renkli ve hoş bir eda bulunmalıdır. Kimsenin kullanmadığı yeni tamlamalar kullanabilmek önemlidir. Şairin dönemindeki şairlerden farklılıklar oluşturup kendi tarzını ortaya koyabilmesi önemlidir.

8. Şiir aruz üslubu üzere hoş bir tarzda olmalıdır. Aruz vezni şiire hatasız uygulanmalıdır.
9. Nazım, fasîh ve belîğ olmalıdır.
10. Nazmî'nin tarzına göre şiir aşk hâletiyle âşıkâne söylenmelidir. Aşk haletiyle söylenen şiirde bir yakıcılık vardır.
11. Gazel gerçek manada olmalıdır, mecazî anlam Nazmî'ye hoş gelmemektedir.
12. Şiir, pâkîze olmalıdır. Yani şair, şiiri katıksız söylemelidir. Yabancı kelimelerden arınmış olmalıdır.
13. Şiirde sevgilinin vasıflarından bahsedilmelidir. Şiir bu vasıflarla değer kazanmaktadır.
14. Her gazel benzersiz olmalıdır.
15. Şiir bir ilimdir ve bu ilmin iyi bilinmesi gerekir.

2.2. Şairle İlgili Olanlar

- 1.Şair bîkr-i manalar üretmelidir. “Duhter-i rez” i bulanlar ne güzel bulmuştur. Bîkr-i mana üretemeyen şairler mert değildir. Nazmî mana ülkesinin padişahıdır.
2. Fesâhat ve belâgatten haberdar olmayan şairin sözü galattır. Şair fesâhat ve belâgat kurallarını iyi bilmelidir. Düzgün, kusursuz, güzel ve açık bir şekilde konuşup iyi söz söyleme kabiliyetine sahip olmalıdır. Düzgün ve sanatlı yazma becerisi olmalıdır.
3. Şair olmanın ilk koşulu hoş bir defter ve dîvân sahibi olmaktır. Defterden kasıt yine şairin şiirlerini topladığı dîvân olarak düşünülmektedir.
4. Şair doğuştan şiir söyleme kabiliyetine sahip olmalıdır. Nazmî nazım ülkesine sahip bir şairdir.
5. Şair, şiire atasözü düşürerek şiiri dil-keş etmelidir. İyi bir şair olabilmenin en önemli özelliklerinden biri hoş söz söylemektir.

Şair hakkındaki değerlendirmelerden de yine üslupla ilgili kurallar görülmektedir. Söylenmemiş söz, sözün fesahat ve belagat üzere olması, şiirde atasözü kullanma bunlardandır.

3. Şairin Poetikasıyla Eserini Karşılaştırma

Edirneli Nazmi, poetikasında belirttiği üzere gerçekten kendine özgü bir dîvân hazırlamıştır ve bu eseri dîvânlar içinde en hacimli olanıdır. Divan şiiri geleneği

içerisinde bu kadar hacimli dîvân hazırlayan başka bir şair bilinmemektedir. Nazmî ilk başta bu yönüyle farklılık oluşturur.

Ayrıca *Dîvân*'ı, tertip bakımından da farklılıklar gösterir. Üst'ün (2012) belirttiği üzere vezin dâhilinde revîye göre bir tertip sistemi oluşturmuştur. Kullanacağı vezni, kafiyenin kaç harften ve hangi harflerle oluşturulacağını, revîyi ayrıntılı olarak başlık şeklinde şiirinin başında belirtip şiiri başlıkta yazdığı kalıba göre yazmıştır. “*Der-Bahr-ı Hezec Müsemmen Cüz’i Mekkûf u Cüz’i Mahzûf Taktî’-eş Mefâ’ilü Fe’ülün Mefâ’ilü Fe’ülün Der-Kâfiye-i Mücerred Elif Revî San’at-eş Musammat*” gibi. Başlığını belirlediği şiirden sonra yine aynı kalıpta bu şiire nazireler yazmıştır (s. 10). Ayrıca klâsik tertibe göre musammatlar bölümünde bulunması gereken murabba, muhammes, müseddes ve müstezad gibi nazım şekillerine gazeller kısmında yer vermiştir (Doğan Averbek, 2017, s. ix).

Şairin kendisine nazire yazması yine pek görülen bir özellik değildir. Bu özellikler Nazmî'nin ortaya koyduğu tarzla alakalıdır. Poetikasından anlaşıldığı üzere şair kendine özgü bir tarz oluşturmayı esas almıştır.

Nazmî'nin tarzında görülen farklı bir taraf ise farklı aruz kalıplarını kullanıp bu konuda yeni denemeler yapmasıdır. Üst'ün (2012) belirttiği üzere Muktazam, Karîb, Garîb, Medîd, Müşâkil bahirleri Türk edebiyatında kullanılmamasına rağmen Edirneli Nazmî tarafından bu bahirlerde örnekleri verilmiştir. Ayrıca Vahid Tebrîzî'nin Risâle-i Arûz adlı eserinde kullanılan bahirlere ve bu bahirlerdeki vezinlere farklı kalıplar uydurarak “Muhterâ” adını verdiği ve kendi buluşuna işaret ettiği vezinler denemiştir (s. 10).

Nazmî'de görülen başka bir tarz ise Yunus Emre ve diğer mutasavvîf şairlerde çok görülen mısra içi kafiye. Dolayısıyla musammat tarzdaki bu beyitleri dördüklere dönüştürmek mümkündür. Ortadan iki eşit parçaya bölünebilen “mefâ’ilün mefâ’ilün mefâ’ilün mefâ’ilün” aruz kalıbıyla yazılmıştır. Dördük halinde yazıldığına ise koşma kafiye düzenine (aaab, cccb...) dönüşmektedir¹⁹:

Alub yâ deste her nevbet beni oklarsın âh elbet
Baña â zâlim iy âfet degül mi katı güc ol yâ (12/ 2)

Alub yâ deste her nevbet
Beni oklarsın âh elbet
Baña â zâlim iy âfet
Degül mi katı güc ol yâ (12/ 2)

¹⁹ Bk. (Ekici, 2022, s. 84).

Arapça, Farsça sözcüklerin bulunmadığı şiir yazma esasına dayanan Türkî-i Basit akımı da yine Nazmî'nin farklılık yaratma düşüncesiyle alakalıdır. Onun tarzı herkesten farklı olanları yakalamaktır. Köksal'ın (2004) belirttiği üzere sadece *Nazmî Dîvânı*'nda bu kavram geçmiştir ve başka bir yerde de geçmemektedir (s. 64).

Nazmî'nin farklı yönlerinden bir tanesi de “Maklûb-ı Müstevî” olarak isimlendirdiği, sağdan ve soldan okunması durumunda aynı cümlelerin ortaya çıktığı gazeli önemlidir. Bu tarz onun sanattaki maharetini açığa çıkaran en büyük delildir” (Üst, 2012, s. 20).

Ay dirsem güzel yüzüne nola
Yâ güneş dense dahı güzel aña
Meh cebînüñ hilâldür kaşuñ
Hem ruhuñ mihrdür ne şübhe aña (517/1-2)

Nazmî'nin Klasik dîvan tertibi dışında bir dîvan tertip etmesi, aruzdaki denemeleri, kendine nazire yazması, Arapça ve Farsça kelimelerin bulunmadığı şiirler ve diğer bahsi geçen farklılıklarla poetikasında belirttiği üzere özge bir dîvân oluşturmayı başardığını göstermektedir. Bununla beraber poetikaya uymayan bir özellik ise; Nazmî, “Söz cevherdir, olur olmaz yere saçılmamalıdır.” demesine rağmen ifade tekrarlarına çok düşmüştür. Örneğin bir “latîf ve letâfet” kavramıyla ilgili, sözün letâfet olması konusunda birbirinin benzeri çok sayıda beyit söylemiştir. “Mana” kavramıyla da yine birbirinin yerini tutacak beyit sayısı oldukça fazladır. Sözün inciye benzemesi konusunda onlarca beyit vardır. Bütün bu benzerliklerde çok sayıda şiir söylemesi ve nazirelerin etkisi büyüktür.

Nazmî'ni poetikasına göre şair beyte atasözü düşüp şiiri dil-keş etmelidir. Nazmî de şiirlerinde atasözü ve deyim kullanmaktadır. Aşağıdaki örnekte “Delilik eyleme aklını başına al!” mısraında “Aklını başına almak” deyimdir. Ayrıca akıl yerine “us” kullanımı dikkat çekicidir. Bu sözcük Eski Türkçeye ait bir sözcüktür. Arkaik kelime kullanma Nazmî'nin tercihleri arasında yer almaktadır (Köksal, 2012, s. 68).

Delülük eyleme gel ussuñı var başuña der
Hep sözüm imdi benüm hep sañadur Nazmi saña (Köksal, 2004, s. 68)

“Sözünü pişirip söylemek” yine iktibas ettiği deyimlerdendir. Nazmî'nin bu özelliğiyle Necâtî'yi kendisine örnek aldığını söyleyebiliriz. Atasözü ve deyimle ilgili örnekleri artırmak mümkündür.

Bişirüb söyle sözün kim ola hûb u nâzük
Lezzet anunla bulur et'ime ki ola matbûh (1219/ 4)

Nazmî'nin poetikasında yer alan görüşlerden bir tanesi de sözün âşıkâne üslupta söylenmesidir²⁰. Bu şekilde söylenen şiirde yakıcılık özelliğinin artacağıdır. Âşıkâne gazeli Dilçin (2016) "aşk mutluluğunu ya da sevgiliden yakınmayı, sevgiliye karşı yakarıları içli ve duygulu bir şekilde anlatan gazeller" olarak ifade etmiştir (s. 109). 14. şiirde bu üslup tarzı görülmektedir. Ayrıca bütün mısraları aynı kafiyede olduğu için "musarra" ya da "müselsel" gazele örnek teşkil eder (Dilçin, 2016, s. 106). Âşıkâne gazel olmasının yanında aynı beyit içindeki ses akışları; aliterasyon ve asononlar gibi üslup özellikleri şiire ayrı bir ahenk kazandırmıştır. Bununla beraber cinas kullanımı yine ahengi sağlayan unsurlardandır. Yani Nazmî ses akışları ve cinaslı kafiyelerle şiirin akıcılığını sağlamıştır:

Senün gibi güzel mânend-i hurşid-i cihân-ârâ
Bugün arasalar bulunmaz iy mâhum cihân ara

...

Bugün iy yüzi gün târ olsa tañ mı gözüme dünyâ
Gözüm nûrı gelem didün baña sen gelmedün dün yâ

Saňa eyvâ ki alma sunub agyârûñ diye alma
Sen anuñ yüzine bakma ol elmayı ele elma

Bu Nazmîye kim ara cevri idersin 'izz ü nâz-ârâ
Bir anuñ gibi 'âşık bulmazsın dehri biñ ara

O beg güzel ki der her bendesine nâz-ıla lâlâ
Efendi saña bende ben de disem baña der lâ lâ (14/1-5)
(Üst, 2012, s. 113, 114)

Gazelde geçtiği üzere yabancıların sevgiliye elma sunması ve sevgilinin bu elmayı almaması konusunda âşığın uyarması bilindiği kadarıyla divan şiiri geleneğinde pek rastlanmayan bir hayaldir. Ancak Yunan mitolojisindeki "ilân-ı aşk"la ilgili olduğu düşünülebilir. Ancak araştırılması gereken ayrı bir konudur. Diğer taraftan şiirde Nazmî'nin hayal dünyasının zenginliği şiirde görülmektedir.

Şairin poetikasına göre şiir anlam yüklü olmalıdır. Aşağıdaki beyitte Nazmî'nin gelenek dâhilinde âşığın her dem âh ü figân edip ağladığından ve mübalağa sanatıyla gözyaşlarının derya olduğu belirtilmiştir:

Çeker 'âşık hemîşe gam figân-ı vâh ider her dem
Gözinün yaşı olur hem dili mânendi bir deryâ (17/ 5)

²⁰ Rıza: "Geleden bezmi fâniye neler gördüm neler çekdim." Dânişi (Kılıç, 2011, s. 414).

Şiirde haramilerin atlarının nal sesleri âdetâ işitilmektedir. Ok kelimesinin birinci mısradaki bir kere ikinci mısradaki ise arka arkaya iki kez geçmesi hem ahengi sağlamakta hem de okun arka arkaya atıldığı hissini uyandırmaktadır. Diğer taraftan ikinci mısradaki “-r ve -l” akıcı sessizlerin beyitte akıcılığı sağladığını söyleyebiliriz. Ayrıca birinci ve ikinci mısraların başındaki aynı sözcükler ön yinelemeyi (anaphora) oluşturmaktadır. Bu da ahengi ve akıcılığı sağlayan örneklerdendir.

Oklu yaylu şol harâmiler gibi ma'nâdâ gam
Oklar oklar birle her bir kalbi râmiler gibi (6550/4)

Müfredâtlar içinde yer alan 109. beyitte de aynı şekilde biçimbirimsel yinelemelerden ön yineleme (anaphora) vardır. Bu yapıda ritim ve anlam ağırlığına önem verilmektedir (Özünlü, 2001, s. 118). Aslında bu özelliğe Nazmî'nin *Dîvân*'ında birçok şiirde rastlanmak mümkündür. Diğer taraftan “-s” sesinin tekrarıyla aliterasyon yapılmış bu da şiirde ses akışını sağlamıştır.

Sîm ü zer bezli hasîs olana olur misl-i küfr
Sîm ü zer olur sehî yanında misl-i sürb ü sufr (müfredât/109)

Örneklerden hareketle ifade tekrarı dışında Nazmî'nin poetikasıyla eserinin uyduğu görülmektedir. İfade tekrarına düşmesini Nazmî'nin çok sayıda şiir yazmasına bağlamak mümkündür. Bunun dışında şiirin manalı ve üslubun akıcı olması, atasözü ve deyim kullanma, farklı ibareler ve hayallere yer verme, ahenk unsurları ve farklı bir dîvân oluşturma gibi konular şairin poetikasıyla örtüşmektedir.

Sonuç

Edebiyat biliminin üzerinde durduğu en önemli meselelerden birisi de eserin hangi yollarla sanatsal bir kimlik kazandığı veya onu edebî yapan unsurların neler olduğu konusudur. Şairlerce üzerinde durulan temalar evrensel olmakla birlikte bir şairi diğerlerinden ayırıp ön plana çıkaran en önemli unsurlardan biri onun dili nasıl kullandığı noktasında kilit oluşturur. Üslup bilim; dil bilim çevresinde gruplaşan ilimlerle edebî tenkit arasında kalan bir sahadır. Ancak her ne şekilde olursa olsun sanatçının eserinden bir sonuca ulaşabileceği düşüncesi hem Batı'da hem de Doğu'da ortak görüşlerdendir.

Dîvânlar hem müellifinin üslubunu tespit etme açısından hem de poetik söylemler bakımından değerli kaynaklardır. Özellikle de mahlas beyitlerinde şairlerin üslup değerlendirmelerine rastlamak mümkündür. Yazılı olarak poetikalarını sunmasalar da onların eserleri sanata dair ilkelerini ve ideallerini açıklar. Bu konu, metni esas alan ve dil bilim çevresinde gelişme gösteren yeni yorum teknikleriyle de örtüşmektedir.

Şairlerin dîvânlarındaki poetik söylemleriyle bu söylemleri eserinde ne derece uygulayıp uygulamadığı konusu onun şairlik kudretini göstermesi açısından da önem taşır. Bu durum şairin şairliğini pek çok açıdan tespit etme konusunda alternatif bir yöntem olarak belirlemektedir.

-Tezkireler ışığında bir şairin üslup değerlendirmeleriyle eserindeki kendi üslubunu karşılaştırmak mümkün olabilmektedir. Tezkireler her ne kadar yazarı ortaya koyduğu eserden daha önde tutup sanatın kaynağındaki insan unsuruna yönelse de sanata yönelik değerlendirme unsurları bu alanda bir terminoloji oluşturur ve bu terminolojiyi kullanan başka bir şairin poetikasının tespitinde ilk adımı oluşturur.

Nazmî'nin tespit edilen poetikasıyla şiirlerindeki sanatının ve üslubunun örtüşüp örtüşmediği konusunda birtakım karşılaştırmalar yapılmış olup bazı istisnalar haricinde uyumsuzluk görülmemiştir. Şairin poetikasında belirlediği gibi şiirlerinin akıcı, mana bakımından zengin, hayallerinin renkli olduğu tespit edilmiştir.

Türkî-i Basit akımının temsilcisi olarak hep bu yönünün ve bu tarzdaki şiirlerinin gündeme geldiği ve birçok yönden eleştirilen Edirneli Nazmî'nin *Dîvân*'ına üslup değerlendirmeleri açısından bakılmıştır. Tenkit edilen bir şairin tenkit terminolojisi hazırlanmış ve üslup çalışmalarında geleneksel terimlerden yararlanılabileceği tespit edilmiştir.

Kaynaklar

- Açıköz, N. (2000). Klâsik Türk şiiri tenkid terminolojisi ve “âb-dâr” örneği. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 2, 149-160.
- Aktaş, Ş. (1993). *Edebiyatta üslûp ve problemleri*. Akçağ Yayınları.
- Arı, A. (2005). Şeyh Gâlib'in poetikası. *Osmanlı Araştırmaları*. 16(16), 51-72.
- Avşar, Z. (2007). Şairlerin görüp unuttukları bir rüya: belâgat. *Turkish Studies*, 2(4), 161-184.
- Barthes, R. (2015). *Yazı ve yorum*. Tahsin Yücel (çev.). Metis Yayınları.
- Coşkun, M. (2007). *Klasik Türk şiirinde edebî tenkit -şairin şaire bakışı*-Akçağ Yayınları.
- Çoban, A. (2004). *Edebiyatta üslûp üzerine*. Akçağ Yayınları.
- Dilçin, C. (2003). Cumhuriyetin 80. yılında divan şiiri üzerine düşünceler. *Türkoloji Dergisi*, 16(2), 3-21.
- . (2016). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Tür Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan Averbek, G. (2017). *Edirneli Nazmî divânı*. Cilt I.
- https://www.academia.edu/38291828/Edirneli_Nazmi_Divan%C4%B1_Birinci_C_ilt. [24.20.2022]
- Ekici, A. (2022). *Nihânî divânı*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eren Kaya, F. (2010). *Mesnevîlerin dîbace, sebep-i te'lîf, hâtîme bölümlerinde edebiyat eleştirisi* (Tez No:265388) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Erkal, A. (2009) *Divan şiiri poetikası (17. Yüzyıl)*. Birleşik Yayınları.
- İsen, M. (Ed.) (2011). *Şair tezkireleri (3.Baskı)*. Grafiker Yayınları.
- Horata, O. (2015). Tarihi gelişim-XIX. yüzyıl. İsen, M. (Ed.) *Eski Türk edebiyatı el kitabı* (5. Baskı, s. 187-211). Grafiker Yayınları.
- Kılıç, A (2011). Rızâ tezkiresi'nden hareketle tezkirelerde geçen terimlere dâir notlar.
- Kılıç, Filiz (Ed). Mustafa İsen adına *uluslararası klasik Türk edebiyatında biyografi sempozyumu* (s. 399-431). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kılıç, F. (1998). *Şair ve eser üzerine değerlendirmeler*. Akçağ Yayınları.

Köksal, M. F. (2002). *Edirneli Nazmî' nin yayımlanmamış şiirleri*. TÜBAR-XV-
Bahar, 63-82.

———. (2012). *Edirneli Nazmî-mecmâ'u'n-nezâir*, (İnceleme-Tenkitli etin), KTB,
Kültür Eserleri. Erişim adresi: www.kulturturizm.gov.tr [17.01.2017].

Önal, M. (2008). Edebî dil ve üslup. A.Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 36,
23-47.

Öztekin, Ö (2016). *XIX. yüzyılda İstanbul; kent mimarisini şiir üzerinden okumak*.
Ürün Yayınları.

Özünlü, Ü. (2001). *Edebiyatta dil kullanımları*. Multilingual Yayınları.

Parlatır, İsmail (2012). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Yargı Yayınları.

Saraç, Y (2001). *Klâsik edebiyat bilgisi belâgat*. Bilimevi Yayınları.

Şemseddin Sâmî (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. İkdâm Matbaası.

Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş*. Kaya Şahin (çev). Metis Yayınları.

Tolasa, H. (2002). *Sehî, Lâtîfi ile Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat
Araştırma ve Eleştirisi*. Akçağ Yayınları.

Üst, S (2012). *Edirneli Nazmî Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206284/edirneli-nazmi-divani.html>
[17.01.2017].

Etik Kurul İzni Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir
canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır.
Makale edebiyat sahasına aittir.

Çatışma Beyanı Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi
bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi
bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve Teşekkür Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek
alınmamıştır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Enes İLHAN

Arş. Gör., Tekirdağ Namık Kemal
Üniversitesi
enesilhan@nku.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-4452-5717>

Klasik Türk Edebiyatında “Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak” Deyimleri ve Anlam Çerçevesi

Meaning of the Idioms “Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak” in Classical Turkish Literature

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 01.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 27.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

İlhan, E. (2022). Klasik Türk Edebiyatında “Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak” Deyimleri ve Anlam Çerçevesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 192-212.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1138988>

İlhan, E. (2022). Meaning of the Idioms “Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak” in Classical Turkish Literature. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 192-212.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1138988>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0)
Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Deyimler, içerdikleri mecaz anlamlar itibarıyla ait oldukları dilin mana, çağrışım ve hayal zenginliğini ortaya koyan önemli kalıp ifadelerdir. Şiirde birtakım söz sanatlarının ve mana katmanlarının oluşumuna elverişli yapısı itibarıyla, klasik edebiyata mensup şairlerce de sıklıkla kullanılmıştır. Bu noktada şairler tarafından kullanılan kavram, tabir, deyim vb. kalıp ifadelerin her birinin sözlüklerde de yer aldığını söylemek mümkün görünmemektedir. Klasik edebiyat metinlerinde kullanılan bazı deyimlerin günümüze kadar ulaşmadığı yapılan incelemelerle tespit edilmektedir. Bazen de günümüzde de sıklıkla kullanılan bir deyimın klasik edebiyatta farklı mana ve çağrışımlara sahip olduğu görülmektedir. *Parmak basmak* ve *harfine parmak basmak* deyimleri de bu çerçevede değerlendirilmelidir.

Çalışmada, ilk olarak deyimlerin güncel manaları üzerinde durulmuş, basılı ve elektronik sözlüklerde deyimlere verilen karşılıklar derlenmiştir. Sonrasında deyimler köken itibarıyla sorgulanmış ve bu amaçla Arapça-Farsça bazı sözlükler gözden geçirilmiştir. Deyimlerin Türkçenin tarihî devirlerinde var olup olmadığı da ayrıca yapılan taramalarla belirlenmiştir. Son olarak şiir mecmuaları, tezkireler ve divanlardan temin edilen tanıklara göre deyimlerin, klasik edebiyatta sahip oldukları mana katmanları ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: parmak basmak, harfine parmak basmak, deyim.

Abstract

Idioms are important words that reveal the richness of meaning, connotation and imagination of the language they belong to because of their metaphorical meanings. Due to its contribution to the formation of some rhetoric and meaning stratum in poetry, it has also been frequently used in classical literature. Concept, phrase, term etc. used in poetry it doesn't seem possible to say that each of the words is also included in the dictionaries. It is determined by the examinations that some idioms used in classical literature texts haven't reached the present day. Sometimes, it is seen that an idiom that is frequently used today has different meanings and connotations in classical literature. The idioms to “parmak basmak” and “harfine parmak basmak” should be assessed within this framework.

In this study, firstly, the current meanings of idioms were emphasized and the meanings given to idioms in printed and electronic dictionaries were gathered. Afterwards, the idioms were questioned in terms of origin and for this purpose, some Arabic-Persian dictionaries were reviewed. Whether the idioms existed in the historical periods of Turkish was also determined by the literature review. Finally, the meaning stratum of idioms in classical literature have been revealed on the examples obtained from poetry journal, collection of biographies and divans.

Keywords: parmak basmak, harfine parmak basmak, idiom.

Giriş

“Kavramları mecaz yoluyla, anlatım güzelliği ve özgünlüğü içinde belirten kalıplaşmış sözcük öbekleri” olarak tanımlanan deyimler (Aksoy, 2019, s. 404), bir toplumun gelenek, görenek, dünya görüşü vb. maddi ve manevi kültürünü yansıtan dilbilim, yazın ve halkbilim açısından önemli sözlerdir (Aksan, 1993, s. 83). Şiirde hem gerçek hem de mecaz anlamları ile kullanılabilmesi nedeniyle deyimler, divan edebiyatına mensup şairlerce şiirde mana katmanları oluşturma adına sıklıkla tercih edilmiştir. Ayrıca klasik edebiyatın şiirsel temellerini oluşturan Fars edebiyatından ayrılmasında ve kendisine özgü mecrasını bulmasında deyimlerin şiir diline eklenmesinin payı büyüktür¹. Deyimlerin mana çerçevelerinin çizimi, edebi metinlerin doğru anlaşılması noktasında büyük önem arz etmektedir. Ancak bu noktada bazen sözlüklerin yetersiz kaldığı durumlar görülür. Günümüzde kullanımdan düşmüş bazı deyimlerin klasik edebiyatta kullanılmakta olduğu tespit edilmektedir. Bazen günümüzde de kullanılmakta olan bazı deyimlerin klasik edebiyatta farklı manaları ihtiva ettiği bilinmektedir. Klasik edebiyat metinlerini incelerken sözlüklerin dahi yetersiz kaldıkları böylesi durumlar için tek çıkar yol “bağlam” kavramıdır.

Bağlam tanım itibarıyla, “bir dil birimini çevreleyen, ondan önce veya sonra gelen, birçok durumda söz konusu birimi etkileyen, onun anlamını, değerini belirleyen birim veya birimler bütünüdür” (TDK Güncel Türkçe Sözlük, t.y.). Sözcüklerin mana evreni üzerine yapılacak çalışmalarda sözlüklerin yanı sıra bağlamın da dikkate alınması gerekmektedir. Klasik edebiyat nezdinde geçmişten günümüze yapılan şerh ve tahlili çalışmalarda bu gerekliliğin gözetildiği aşikârdır. Ancak bu çalışmalar, önceden belirlenen bazı sınırlamalar doğrultusunda gerçekleştiğinden metinde yer alan ve mana itibarıyla izaha muhtaç kelimeler gözden kaçabilmektedir. Bu noktada ilk örnekleri Özer Şenödeyici (2011) ve Furkan Öztürk (2007) tarafından verilen, “bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük” adı altında gerçekleştirilen çalışmalar, bir metnin tüm kelimelerinin bağlama göre manalandırılması esasına dayanmakta ve tarihsel sözlük çalışmalarına kapı aralamaktadır. Doktora ve yüksek lisans düzeyinde gerçekleştirilen buna benzer çalışmalar, şu an itibarıyla yüzü aşmış ve milyonlar ile ifade edilen verilere ulaşmıştır.

Klasik Türk edebiyatı metinlerinin tamamını dikkate alan ve bağlamı önceleyen kitabi çalışmalar da bulunmaktadır². Bu çalışmalar içerisinde kapsam olarak oldukça geniş

¹ Bu hususta Latîfi, Necâtî’yi örnek göstermekte ve Fars şiirinin tahakkümünden klasik Türk şiirini, Necâtî’nin şiir diline deyimleri eklemek suretiyle kurtardığını ifade etmektedir (Canım, 2018, s. 313).

² Kitabi çalışmalar şöyle sıralanabilir: Levend, Âgâh Sırrı (2021). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. Dergâh Yayınları; Kam, Ömer Ferit (2008). *Divan Şiirinin Dünyasına Giriş (Âsâr-ı Edebiye Tetkikâtı)*. Birleşik Dağıtım Kitabevi; Onay, Ahmet Talat (2009). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. H Yayınları; Pala,

ve içerik olarak bir hayli zengin olması itibarıyla Ahmet Atilla Şentürk’ün, en son V. (Gabgab-Güzellik) cildini çıkardığı ve halen hazırlamakta olduğu “Osmanlı Şiiri Kılavuzu” isimli ansiklopedik eseri üzerinde bilhassa durulmalıdır. Şentürk ilgili eserinde kavram, tabir, kalıp ifade, deyim, atasözü vb. kelimeleri tezatlık, benzetilen, yorum, âdet, inanç, mukayese, tevriye-cinas vb. açılardan ele almakta ve izahatlarında çeşitli kaynaklara değinmekle beraber tamamıyla şiirsel metinlere ve bağlama bağlı kalmaktadır. Dikkatle incelendiğinde Şentürk’ün bağlamdan hareketle belirlediği, daha önce hiçbir sözlükte yer almayan kelime ve kelime grupları ile mana tespitleri dikkate şayanıdır.

Son yıllarda bir kavram veya kavram topluluğuna dair, diğer çalışmalara nazaran daha dar kapsamlı olmak üzere makale ve bildiri düzeyinde hazırlanan çalışmaların sayısında ciddi artışlar görülmektedir. Ele alınan kavram veya kavramların klasik Türk edebiyatında izlerinin sürüldüğü, mana çerçevesinin ortaya konduğu ve bazen de kökenlerinin araştırıldığı böylesi çalışmalar, hazırlanan projeler, tamamlanan tezler ve yayımlanan kitaplar ile belli bir noktaya gelen, metinleri anlama ve mana evrenini ortaya koyma ameliyesini destekleyici mahiyettedir³. *Parmak basmak/ harfine parmak basmak* deyimleri odağında hazırlanan makale de bu kapsamda değerlendirilmelidir.

İskender (2004). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Kapı Yayınları; Karataş, Turan (2014). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Sütun Yayınları; Zülfe, Ömer (2011). *Şiirin İzinde Sözü Gölgesinde*. Bilge Kültür Sanat; Mermer, Ahmet ve Koç Keskin, Neslihan (2021). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları; Şentürk, Ahmet Atilla (2016-2021). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. C 1-5. DBY Yayınları.

³ Klasik Türk edebiyatı metinlerinde yer alan kavramlar üzerine son yıllarda (5 yıl) hazırlanan bazı çalışmalar şöyle sıralanabilir: Develi, Hayati (2021). *Prizrenli Şem’î Dîvânı ve Unutulmuş Türkçe Kelimeler Üzerine Notlar*. Gür, Nagihan (ed.) *İskender Pala Armağanı* (469-495). Kapı Yayınları; Gıyâş, Kamil Ali (2021). *Klasik Türk Şiirinde Kılıç Bıçak Olmak Deyimi Üzerine*. Babaarslan, Gıyâş; Yılmaz, Meltem; Mutlu Kırılı Serpil ve Kırılı, Oğuzhan (ed.) *Prof. Dr. Fatih Köksal’a Armağan* (999-1024). DBY Yayınları; Yılmaz, Ozan (2021). *Klasik Türk ve Fars Şiirlerinde Ortak Bir Deyim: Riş-hand (Sakalina Gülmek)*. Babaarslan, Gıyâş; Yılmaz, Meltem; Mutlu Kırılı, Serpil ve Kırılı, Oğuzhan (ed.) *Prof. Dr. Fatih Köksal’a Armağan* (1265-1276). DBY Yayınları; Karakuş, Yasemin (2021). *Klasik Türk Şiirinde “Fitne” Kelimesinin “Köpek” Anlamıyla Kullanımına Dair*. *Journal of Turkish Language and Literature*, 7 (2), 389-400; Zülfe, Ömer (2021). *Nesîm’ye Yakıştırılan Bir Kalıp Söz: Hâzır Bâş*. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 26, 585-594; Ayçiçeği, Bünyamin (2019). *Klasik Türk Şiirinde Kuş Kondurmak Deyiminin Anlam Çerçevesi*. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 215-232; Kaya, Hasan (2018). *Divan Şiirinde Kıl Kondurmak Deyiminin Anlam Çerçevesi*. Aslan, Üzeyir; Taş, Hakan ve Zülfe, Ömer (Ed.). *Bir Devr-i Kadîm Efendisi Prof. Dr. Tahir Üzgör’e Armağan* (495-508), Yayınevi Yayınları; Zülfe, Ömer (2019). *Osmanlı Şiirinde Yol Kesmek Deyimi*. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 41, 249-260; Yıldız, Ayşe (2018). *Klasik Türk Şiirinde Taş Yasdanmak Deyiminden Hz. Yakup’un Beytel’ine*. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan Özel Sayısı, 244-263.

***Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak* Deyimlerinin Sözlük Manaları**

Parmak basmak deyiminin günümüzde sık kullanılan deyimlerden olması, sözlüklerde güncel manası üzerinde durulup Osmanlı Türkçesi metinlerinde yer alan manaların atlanmasına yol açmaktadır. Diğer taraftan *harfine parmak basmak* deyimine yer veren sadece bir çalışma ile karşılaşılmıştır. Deyimlerin basılı ve elektronik sözlüklerdeki karşılıkları şunlardır:

*Parmak basmak*⁴: “Sol elin başparmağını mürekkebe batırarak imza yerine bastırmak” (Tietze, 2018, s. 304); “1- Genellikle sağ elinin başparmağının ucuna mürekkep sürerek, imza yerine geçmek üzere, bir yere bastırmak 2. Mec. Belli bir konuya, bir noktaya dikkati çekmek” (Püsküllüoğlu, 2006, s. 657); “1- İmza yerine boyalı başparmağını kâğıt üzerine basmak 2- Belli bir konu üzerine dikkati çekmek” (Saraçbaşı, 2010, s. 958); “1- Belli bir konuya temas etmek, dikkati çekmek. 2- Bir konunun ya da olayın üzerinde durmak. 3- Parmağının ucuna mürekkep sürüp imza yerine geçmek üzere kâğıt üzerine basmak” (Çotuksöken, 1994, s. 2018); “1- Bir nokta üzerine dikkati çekmek. 2- Parmağının ucuna mürekkep sürüp imza yerine kâğıt üzerine basmak” (Aksoy, 2019, s. 1007); “1- Bir konuya dikkati çekmek. 2- Şaşırtmak, şaşkınlık vermek” (Özyaşamış Şakar, 2021, s. 236); “parmak basmak” (Eyüboğlu, 1975, s. 357)⁵, “1- İmza yerine parmağını mürekkebe batırarak bir yere bastırmak. 2- Bir konu üzerine dikkati, ilgiyi çekmek” (TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, t.y.); “1- İmza yerine mürekkeplenmiş parmağı bastırarak izini çıkarmak. 2- Dikkat ve ilgiyi bir nokta üzerine çekmek” (Çağbayır, 2007, s. 3782); “1- İmza yerine parmağını mürekkebe batırarak bir yere bastırmak. 2- Bir konunun bir noktasında dikkati çekmek” (Tuğlacı, 1985, s. 2286); “Enğoşt rû-ye çîzî gozâšten: Bir şeye parmak basmak; enğoşt zeden [be câ-ye imzâ]: imza yerine parmak basmak” (Tokmak, 2001, s. 189).

⁴ Deyimin izlerine rastlanılan ve alıntı yapılan kaynaklar haricinde taranılan ancak deyimlerin hiçbir suretle –*parmak basmak* ve *harfine parmak basmak*- geçmediği kaynaklar da vardır. Bu kaynaklar şöyle sıralanabilir:

Pakalın, Mehmet Zeki (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 2. Milli Eğitim Basımevi; Beyzadeoğlu, Süreyya Ali (2004). *Edirneli Ahmed Bâdi Efendi Armağan*. Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü; Tanyeri, Mehmet Ali (1999). *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*. Akçağ Yayınları; Dilçin, Cem (2009). *Yeni Tarama Sözlüğü*. TDK Yayınları; Paçacıoğlu, Burhan (2016). *VIII-XVI. Yüzyıllar Arasında Sözcük Dağarcığı*. Kesit Yayınları; Gölpınarlı, Abdülbaki (2017). *Tasavvufun Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri*. İnkılap Yayınları; Cebecioğlu, Ethem (2020). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. OTTO Yayınları; Kanar, Mehmet (2011). *Eski Anadolu Türkçesi Sözlüğü*. Say Yayınları; Türk Dil Kurumu (t.y.). *Tarama Sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr/>; Türk Dil Kurumu (t.y.). *Derleme Sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr/>.

⁵ Bu kaynakta *parmak basmak* deyiminin izahatı yapılmamakta; Necâti Bey, Sarıca Kemal ve Bayburtlu Zihni'den beyit örnekleri ile iktifa edilmektedir. Ayrıca verilen örneklerden Sarıca Kemal'e ait beyitte deyim *harfine parmak basmak* olarak geçmektedir.

Harfine Parmak Basmak: Bir kimseyi dikkate almamak, küçük görmek, hafife almak (Özyaşar Şakar, 2021, s. 166).

Deyimin Çıkış Noktasına Dair Bazı Belirlemeler

Osmanlı Devleti, bulunduğu konum ve ulaştığı sınırlar itibarıyla içerisinde pek çok millettten insanın bir arada yaşayarak şekillendiği, ticari ve sosyal alışverişlerin yanı sıra “dil” noktasında da ciddi manada etkileşimlerin olduğu kültürel bir atmosfere sahipti. İlk dönem kaleme alınan eserler de dâhil olmak üzere yazılı kaynaklarda Arapça ve Farsçanın yanı sıra Rumca, Ermenice, Yunanca ve İtalyancadan geçen kelime ve tabirler ile karşılaşmaktadır. Klasik Türk şiirinin dilini bir “*imparatorluk dili*” hâline getiren bu durum, sözlüklerde manasına rastlanmayan bazı kelime ve tabirlerin kökenini bulma noktasında pek çok ihtimalin gözetilmesi gerektiği, zorlu bir araştırma sürecini de beraberinde getirmektedir⁶.

Klasik Türk edebiyatının dil hususiyetlerinin oluşumu ve gelişimi esnasında Arapça ve Farsçadan pek çok kelime ve tabirin Türkçeye geçtiği malumdur. Osmanlı Türkçesi metinleri üzerine yapılan akademik çalışmalarda Arapça ve Farsça deyim ve atasözlerinin bazen direkt ve bazen de değiştirilmek suretiyle yazı diline eklendiği tespit edilmektedir (Toparlı ve Çöğenli, s. 1990). “*Parmak basmak/ harfine parmak basmak*” deyimlerinin Arapça ve Farsçada da bir karşılığının olabileceği ilk akla gelen ihtimallerdendir. Bu amaçla “*parmak*” kelimesinin Arapça ve Farsçadaki muadilleri olan “*benân ve engüşt*” kelimeleri, muhtelif sözlüklerde taranmıştır⁷. Arapçada gerek günümüzde kullanılan manası ile gerekse Osmanlı Türkçesi metinlerinde yer alan

⁶ Klasik Türk şiirinde yer alan farklı dillere ait bazı kelime ve tabirler ile “imparatorluk dili” kavramı için bk. (Aksoyak, 2009).

⁷ *Parmak basmak ve harfine parmak basmak* deyimleri için başvuru Arapça ve Farsça kaynaklar şunlardır: Güzelyüz, Ali ve Hasanzâde Niri, M. Hasan (2019). *Farsça-Türkçe Deyimler Sözlüğü*. Demavend Yayınları; Karlı, İlyas (2017). *Arapça Atasözleri ve Deyimler Kitabı*. Mektep Yayınları; Jabbari, Ahmad (t.y.). *Farsça Deyimler ve Atasözleri*. Gece Kitaplığı; Şimşek, Said ve Uzun, Tacettin (1991). *Arapça-Türkçe Deyimler-Kalıp İfadeler-Atasözleri Sözlüğü*. Beyan Yayınları; Öztürk, Mürsel ve Örs, Derya (2009). *Mütercim Asım Efendi Burhân-ı Kattı*. TDK Yayınları; Steingass, F. (2005). *Persian-English Dictionary*. Çağrı Yayınları; Şemseddin Sami (2007). *Kâmûs-ı Türkî*. Çağrı Yayınları; Şükün, Ziya (1984). *Gencine-i Güftâr Ferheng-i Ziyâ, C. 1*. Milli Eğitim Basımevi; Kırkkılıç, Ahmed ve Sancak, Yusuf (2009). *Ahteri Mustafa Efendi Ahteri-i Kebir*. TDK Yayınları; Mutçalı, Serdar (2012). *Arapça-Türkçe Sözlük*. Dağarcık Yayınları; Kanar, Mehmet (2010). *Farsça Türkçe Sözlük*. Say Yayınları; Kırkkılıç, Ahmet (1999). *Şeyhülislam Mehmet Esad Efendi Lehçetü'l-lügât*. TDK Yayınları; Yılmaz, Ozan (2019). *Lisânu'l-Acem Ferheng-i Şu'ûri*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları; Parlatır, İsmail; Tezcan Aksu, Belgin ve Tufar, Nicolai (2006). *Lügât-ı Cûdi*. TDK Yayınları; Dihhuda, Ali Ekber (t.y.). *Lügatnâme-i Dihhuda*. [https://www.parsi.wiki/fa/wiki/148712/%D8%A7%D9%86%DA%AF%D8%B4%D8%AA](https://www.parsi.wiki/fa/wiki/148712/%D8%A7%D9%86%DA%AF%D8%B4%D8%AA;);

manaları itibarıyla *parmak basmak/ harfine parmak basmak* deyimlerini çağrıştıran bir tabir ile karşılaşmamaktadır⁸.

Farsçada “parmak” kelimesi etrafında teşekkül eden ve Osmanlı Türkçesi metinlerinde yer alan manaları itibarıyla *parmak basmak/ harfine parmak basmak* deyimleri ile birebir örtüşen deyimler şöyle kaydedilmektedir:

- 1- *Engüşt-nihâden, engüşt-i düšnâm*: “Seçmek, itiraz etmek” (Kantar, 2010, s. 233), “dahl ve itiraz etmek ve eksik tutmak” (Öztürk ve Öz, 2009, s. 2017), “hakaretle karşılanacak itiraz” (Şükun, 1984, s. 187), “kınamak” (Steingass, 2005, s. 114).
- 2- *Engüşt ber (be)-çîzî nihâden ve der-çîzî kerden ve engüşt guzâştten ve nihâden ber-çîzî*: “İtiraz etmek, karşı çıkmak; ayıp ve kusur aramak, eleştirmek” (Dihhuda, t.y.).
- 3- *Engüşt be-harf-i kesî, Engüşt ber-harf zeden, engüşt ber-harf nihâden*: “Söze parmak koymak, itiraz etmek, ayıp aramak, kusur bulmak” (Şükun, 1984, s. 186), “kusur bulmak, kınamak” (Kantar, 2010, s. 233), “ayıp ve nakısa tutmak, eksik aramaktan kinaye olunur” (Öztürk ve Öz, 2009, s. 2017), “eleştirmek, ayıp ve kusur aramak” (Dihhuda, t.y.), “dahl ve taarruz eyledi” (Yılmaz, 2019, s. 148).

Farsça sözlüklerde deyimler için Sâdî-i Şîrâzî (ö. 691/ 1292), Enverî (ö. 585/ 1189), Nizâmî-i Gencevî (ö. 611/ 1214), Kemâl-i Hocendî (ö. 798/ 1395) ve Sâib-i Tebrîzî (ö. 1087/ 1676)’den örnek şiirlere yer verildiği görülmektedir (Dihhuda, t.y.; Şükun, 1984; Yılmaz, 2019). Buradan hareketle en erken 13. yüzyıl Fars yazı dilinde bu deyimlerin var olduğu tespit edilebilmektedir. Deyimlerin Türkçeden Farsçaya geçmesi de olası ihtimallerdendir⁹. Bu doğrultuda 13. yüzyıldan önce Türkçenin tarihî devirlerinde – Göktürkçe, Uygur Türkçesi, Karahanlı Türkçesi vb.- deyimlerin varlığı sorgulanmış ve herhangi bir veri ile karşılaşmamıştır¹⁰. Tüm bunlar deyimlerin ilk olarak Fars

⁸ Sözlüklerde rastlanılan “*müşârün-bi’l-benân, müşârün-ileyh, müşârün-ileyhi bi’l-benân*” ibareleri “parmakla gösterilen, meşhur, ünlü” (Kubbealtı Lügati), “adı geçen, sözü edilen, anılan, işaret edilen kimse” (Kubbealtı Lügati), “parmakla gösterilen, meşhur” (Şimşek ve Uzun, 1991, s. 47) anlamlarına gelmektedir. Gerek Osmanlı Türkçesi’nde gerekse günümüzde kullanılan manaları itibarıyla *parmak basmak* deyimini ile bahsi geçen ibarelerin paralellik arz etmediği ortadadır.

⁹ İsmail Hakkı Aksoyak Türkçe ve Farsça arasındaki kelime alışverişlerinin tek yönlü olmadığını, Türkçeden de Farsçaya kelime geçişinin mümkün olduğunu ele aldığı “çapar-hâne” kelimesi ile tespit etmektedir (Aksoyak, 2021).

¹⁰ Türkçenin tarihî lehçelerinde “barmak, parmak, erngek” kelimeleri temelinde taramalar yapılmış ve herhangi bir sonuç elde edilememiştir. Taranılan kaynaklar şöyle sıralanabilir: Aksan, Doğan (2015). *Türkçenin Sözvarlığı*. Bilgi Yayınevi; Akkuş, Mücahit (ed.) (2020). *Atasözleri ve Deyimler Üzerine İncelemeler*. Akçağ Yayınları; Birtek Ferit (1944). *En Eski Türk Savları*. TDK Yayınları; Caferoğlu, Ahmet (1930). *Orhun Abidelerinde Atasözleri*. Halk Bilgisi Haberleri, 3, 11-14; Çetinkaya, Bayram (2001). *Kutadgu Bilig’deki Deyimlerin Semantik ve Sentaktik İncelemesi*. (Tez No. 101743) [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi; DEMİR, Ekrem (2013). Atebetül-Hakâyık’ta Geçen Deyimler, Atasözleri ve Özdeyişler. *Türkiyat Mecmuası*, 23 (2), 37-52; Dilaçar, Agop (2016). *Kutadgu Bilig İncelemesi*. TDK Yayınları; Doğan, Kısmet (2019). *Karahanlı Türkçesi Kur’an Tercümelerinde Deyimleşmiş Birleşik*

şairinden neşet ettiği Türkçeye diller arası etkileşimler ile dâhil olduğunun göstergesidir.

Tezkirelere Göre *Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak* Deyimleri

Tezkireler, içerisinde yer alan şairlerin hayatlarına dair bilgiler vermelerinin yanı sıra şiir anlayışlarına ve şairlik düzeylerine dair de değerlendirmelerin yapıldığı çok yönlü metinlerdir. Şairin yaratılışı, üslubu-tarzi, şiirlerinin ses hususiyetleri, şiir muhitindeki ve Fars şiiri karşısındaki konumu, dili, mana ve hayalleri kullanma becerisi ile aruza ve nazım şekillerine olan vukufiyeti, tezkirelerde görülen belli başlı değerlendirme konularıdır. Bu eleştiri ve değerlendirmeler, nihayetinde tezkirelere özgü kavram ve terimlerin oluşmasına yol açmıştır. Her geçen gün tezkire terminolojisi üzerine yeni çalışmalar yapılmakta ve ortak bir tezkire terimleri sözlüğüne doğru emin adımlarla ilerlenmektedir¹¹.

Fiiller. (Tez no. 592081) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi; Eckmann, János (2003). *Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi Üzerine Araştırmalar*. (Hzl. Osman Fikri Sertkaya). TDK Yayınları; Ercilasun, Ahmet Bican ve Akkoyunlu, Ziyat (2015). *Kâşgarlı Mahmud Divânı Lugâti't-Türk (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin)*. TDK Yayınları; Erdal, Marcel (1977). Irk Bitig Üzerine Yeni Notlar. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 25, 87-119; Şen, Serkan (2017). *Eski Türkçenin Deyim Varlığı*. TDK Yayınları; Ergönenç, Dilek ve Kaşıkçı, Mesut (2019). Atabetü'l-Hakayık'ta Geçen Kalıp Sözler. Yazılışının 950.Yılı Anısına Uluslararası Kutadgu Bilig ve Türk Dünyası Sempozyumu, s. 176-185; Kaya, Ceval (1994). *Uygurca Altun Yaruk, Giriş, Metin ve Dizin*. TDK Yayınları; Önler, Zafer (1999). Kutadgu Bilig'de Yer Alan Deyimler. *Türk Dilleri Araştırmaları*, 9, 119-186; Özcan, Mehmet Fatih (2019). Orhun Yazıtlarındaki Atasözü ve Deyimlerin Günümüzdeki Karşılıklarına Yönelik İnceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16, 98-105; Soydan, Serpil (2017). Çağatay Türkçesinin Bazı Eserlerindeki Deyimlerin Anlam ve Şekil Bakımından Kullanımı ve Kutadgu Bilig'de Tanıklanan Deyimler. *Turkish Studies*, 12/5, 431-460; Tekin, Talat (2013). *Köktürk Yazıtlarındaki Deyimler Üzerine I, II, Makaleler 2, Tarihi Türk Yazı Dilleri*. TDK Yayınları; Tokay, Yaşar (2019). *Tanıklarıyla Harezmi-Kıpçak Türkçesinde Atasözleri ve Deyimler*. Grafiker Yayınları; Üstüner, Ahat (1989). *Karahanlıca ve Eski Anadolu Metinlerinde Deyimler Atasözleri Ve Kısa Hikayeler*. (Tez no. 19637) [Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

¹¹ Tezkire terimleri üzerine yapılan bazı çalışmaları şöyle sıralayabiliriz: Tolasa, Harun (2002). *16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*. Akçağ Yayınları; Solmaz, Süleyman (2012). *Onaltıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Şairin Dünyası*. Akçağ Yayınları; Kılıç, Atabey (2018). Tezkire Terimleri Sözlüğüne Dair. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Tebdiz Özel Sayısı, 1-13; Kılıç, Filiz (2003). Tezkirelerde Şiirin Ahengini Belirten Kelimeler Üzerine. *Milli Folklor*, 60, 110-115; Kaplan, Fahri (2021). *Klasik Türk Edebiyatı Eleştiri Terimleri Sözlüğü-Latîfi Tezkiresi Örneği*-. DBY Yayınları; Gür, Nagihan (2009). *Latîfi'nin Eleştirel Perspektifinden Osmanlı Divân Şiirinin Poetikası*. (Tez no. 235145) [Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi; Sarıçoban, Levent (2017). *Aşık Çelebi Tezkiresi'nde Poetik Kavramlar* (Tez no: 460541) [Yüksek Lisans Tezi, Artvin Çoruh Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi; Açıkgöz, Namık (2012). *Klasik Türk Şiirinde Üslup Eleştirisi Terimleri*. *Ordu Üniversitesi Uluslararası Klasik Türk Şiiri Sempozyumu*, (s. 650-654). Ordu

Parmak basmak ve *harfine parmak basmak* deyimleri 16. yüzyıl tezkirelerinden *Latîfi ve Sehî Bey Tezkireleri* ile Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ*'sında geçmektedir. Dikkati çeken ilk husus *parmak basmak* deyiminin, tezkirelerde geçtiği yerlerde “*dak tutmak*” deyimini ile beraber kullanılmasıdır. “*Dak tutmak*” deyimini “tariz etmek, itiraz etmek, kınamak, ayıplamak, kusur bulmak” (TDK Tarama Sözlüğü, t.y.; Dilçin, 2009, s. 72) anlamlarına gelmektedir. Aynı cümle içerisinde genelde atıf vavıyla birleştirilmek suretiyle “*dak tutmak*” ve “*parmak basmak*” deyimlerinin yan yana gelmesi mana olarak da paralelliklerin olduğunu göstermektedir.

Sehî Bey (ö. 955/ 1548), genç yaşta ölen Rûhî (Müftü-zâde) (ö. 928/ 1521-22)'den bahsederken Allah'ın onu güzellik ülkesine sultan olarak yarattığını bu bakımdan onun parlak güzelliğinin güneşe (bile) karşı çıkacağını (veya güneşin kusurlarının ortaya çıkaracağını) –dak tutar- ve onun hilale benzeyen kaşlarının yeni ayı tenkit edeceğini (veya onun yanında ayın eksikliklerinin görüleceğini) –barmak basar-belirtmektedir.

“Allâh tebâreke ve ta‘âlâ kendü fazl u kereminden hüsn iklimine sultân ve kişver-i cemâle hâkan yaratmış hüsn-i cemâl-efrûzî gökdeki güneşe **dak tutar** ve hilâl-i ebrûsî *mâh-ı neve* **barmağ başardı**” (İpekten vd. 2017, s. 167).

Aynı şair ile ilgili benzer değerlendirmelerin Ahdî tarafından da yapıldığı görülmektedir.

“Nağğâş-ı şun‘-ı bedâyi‘-i sûrla şahîfe-i rûzgârda bir çihre-i zibâ nağş u nigâr idüp şöyle tâb u tarâvet ve hüsn-i hûlklâ le‘âfet virmiş ki iklim-i hüsnde cemâl-i zibâsı çarh-ı çârümde güneşe **dağ dutar** ve şehristân-ı melâhatde gurre-i ebrû-yî garrâsî gökde mâh-ı neve **barmağ başardı**” (Solmaz, 2009, s. 166).

Ahdî, Lâmi‘î'nin oğlu Bursalı Lem‘î'den (ö. 957/ 1550) bahsederken Lâmi‘î ile Lem‘î mahlaslarının aynı kökten geldiğini ve bu durumu kimsenin yadırgamadığını, onların hakkında hiç kimsenin herhangi bir eleştiride bulunamayacağını ifade etmektedir.

“Lâmi‘î Çelebi'nün nûr-ı dîdesi ve ferzend-i ercmen-d-i pesendîdesi idüğü rüşen-i ehl-i dil ve mübeyyen-i merdüm-i efâzıldur. Mezkûruñ akrabalarından biri şüretâ kadla kaşirü‘l-ķâme ve fûnûn-ı fitne ile dehrde ‘ulemâ kimesne varmış. Zürafâ-yı rûzgâr ol ķara rûzgârı Lâmi‘î nâmıyyla nâmdâr ķılmışlar. Mezbûruñ mağlaşları birbirinden müştak hiç birinüñ hağķına bir kimse **barmağ başup dağ dutamaz**” (Solmaz, 2009, s. 263).

Harfine parmak basmak deyimini yalnızca *Latîfi Tezkiresi*'nde yer almaktadır. Deyimin geçtiği yerlerde “ayb u noksan” kalıp ifadesinin de kullanıldığı tespit edilmektedir.

Üniversitesi Yayınları; Kızıtaş, Maşallah (2019). Rıza Tezkiresi'nde Edebi Eleştiri Terimleri, *İğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 57-75.

Buradan hareketle *harfine parmak basmak* deyiminin “ayıp ve noksan aramak, kusur bulmaya çalışmak” anlamlarına geldiği söylenebilir.

Hamdullah Hamdî'nin (ö. 909/ 1503) *Yusuf u Züleyhâ*'sından bahisle Latîfi, onun benzersiz bir nazma sahip olduğunu söyleyerek hiç kimsenin mesnevide en küçük bir noksan bulamayacağını ifade etmektedir.

“Bir nazm-ı ‘adimün- nazîrdür ki üslub-ı meslûbül-mişâline hâmevâr bir **harfine barmağ başup** bir kimse ‘**ayb u noğşân bulamaz**” (Canım, 2018, s. 199; Kaplan, 2018, s. 322).

Necâtî Bey'in (ö. 914/ 1509) kendisine benzer bir ikinci ve üçüncü şair gösterilemeyecek kadar benzersiz bir şair olduğunu ifade eden Latîfi, her şeyi kötileyen ve her işte ayıp arayan (harf-gîr) kimselerin dahi onun üslubunda en ufak bir ayıp ve noksan bulamayacaklarını belirtir.

“*Bu bir şâir-i vahîd ü feriddür ki buña şânî ve şâlis olmaz ve hâme-i harf-gîrân meşâbesinde kimse **harfine barmağ başup** me'âyibden **ayb u noğşân bulamaz***” (Canım, 2018, s. 502; Kaplan, 2018, s. 89).

Diğer Klasik Edebiyat Metinlerinde *Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak* Deyimleri

Klasik Türk şiirinde yer alan kavram ve tabirlerin izini sürmek ve bağlamına göre manasını belirlemek adına başvurulmuş en önemli kaynak metinler, divanlar ve şiir mecmularıdır. Ait oldukları dönemin ve şairin kavram dünyasını ortaya koyması ile divanlar ve şiir mecmuaları önemli dil yadigarlarıdır. Divan nüshası temin edilememiş bazı yazarların şiirlerini barındırması ile şiir mecmuaları, divanları tamamlayıcı bir fonksiyona da sahiptir. Kavram, tabir, hayal vb. hususlar çerçevesinde yapılan taramalarda divanlar kadar şiir mecmualarına da başvurulması elzemdir. Buradan hareketle ele alınan deyimler farklı yüzyıllardan dört yüzün üzerinde divan¹² metninde ve şiir mecmuasında taranmıştır. Elde edilen sonuçlar şöyle sıralanabilir:

¹² Taranılan divanlar şunlardır: Ahmed Paşa, Ahmed-i Rıdvân, Âhî, Amrî, Âsâf, Atâullâh Şânîzâde, Atâyî, Antepli Aynî, Adlî, Adnî, Âkîf, Ali Emîrî, Ârifzâde Âsım, Arpaeminizâde Sâmi, Ali Emîrî, Azmîzâde Hâletî, Âşık Çelebi, Âgâh, Ahmed Lütfî, Abdullah Konbul, Abdülhalik Hilmi, Abdülaziz Efendi, Ahmed Cezbî, Ahmed Hüsâmî, Akbıyık, Ali Nasûhî Bey, Amasyalı Âkîf, Asrî, Aydı, Baba Hüsnî, Bahrî, Bâ'is, Bengîzâde Şühî, Besnili Lüzûmî, Beşiktaşlı Yahya, Bolulu Hanîf, Bursalı Levhî, Bâkî, Beyânî, Şeyhülislam Bahâyî, Biçâre, Birrî, Bahtî, Bâlî, Bosnalı Âsım, Câmî, Câzim, Câzib, Cem Sultân, Cenâbî, Celîlî, Cihânşâh, Çâkerî, Celâl Mahmûd Paşa, Celâlî, Cesârî, Dervîş Selim, Dilsûz, Divâne Rüşdî, Diyarbakırlı Mâlî, Dürri Ahmed, Dürri, Ecrî, Edip Harâbî, Edirneli Ahmed Rüşdî, Eskicumalı Hamdî, Emetullâh, Enderunlu Mehmed Hamid, Enderunlu Halîm, Es'ad Efendi, Emrî, Enverî, Edirneli Nazmî, Esrar Dede, Esîf, Erzurumlu Zihnî, Ereğlîlî Tûrâbî, Eşref Paşa, Eşrefoğlu Rûmî, Fasîhî, Fahrî, Fâik Ömer, Fahrî-i Celvetî, Fethüddin Ahmed, Fuzûlî, Fuzûnî, Fâiz, Fatîm,

Parmak Basmak Deyimi

İlk örneklerinin 15. yüzyılda görüldüğü *parmak basmak* deyimini, metinlerden yola çıkılarak belirlenen manası itibarıyla “tenkit etmek, karşı çıkmak, itiraz etmek” anlamlarına gelmektedir.

Necâtî Bey, sevgilinin saçının, sevgilinin yanağına ay değil de güneş olması gerektiği noktasında karşı çıktığını, oysa gün hesabına inananın kâfir olması gerektiğini ifade etmektedir.

Barmağ başarken aya 'izârında zülf-i dost

Kâfir degül mi kıyıl olan gün hisâbına (Tarlan, 1963, s. 489)

Fennî, Ferhad Paşa, Ferîd, Ferîde Hanım, Ferîdî, Feyzî, Fevrî, Fevzî, Figânî, Fehîm-i Kadîm, Gelibolulu Âlî, Gelibolulu Sunî, Gelibolulu Sürûrî, Gülşenî, Garibî, Giryân, Gurbî, Günahkâr, Gâlib Zühdî, Habîbî, Hulûsî Baba, Hafız Mehmed Tâhir, Hasan Haydar, Hasan Kenzî, Hatmî, Himmetî, Hüveydâ, Hasan Hilmî, Hamdî, Hecrî, Hakîkî, Hamamizâde İhsan, Hafî, Halis, Hâsim, Hasmî, Hâfız Ahmed Paşa, Hafîd, Hâlet Efendi, Handî, Hanif, Hatâyî, Haşmet, Hâşim Baba, Hâtîf Efendi, Hidâyet Çelebi, Hikmetî, Hayâlî Bey, Hürrem, Hüsâmeddin Uşşâkî, Hâmî, Hayretî, Harputlu Rahmî, Hâzık, Hekim Mehmed, Hakkî Bey Üsküdarî, Hasan Rızâ, Helâkî, İbn Kemâl, İbrâhîm Bey, İbrâhîm Cüdî, İbrâhîm Gülşenî, İffet, İsmetî, İsmet, İzzî, İzzet, Kânî, Kâmî, Kara Fazlî, Karamanlı Nizâmî, Kabûlî, Karamanlı Aynî, Kadîmî, Kâil, Kâşif Es'ad, Kavsi, Kelâmî, Keşanlı Zihni, Lâmekân, Lebîb, Leylâ Hanım, Mânî, Mahmûd Nedîm Paşa, Mesîhî, Mânevî, Mecdî, Mehmed Şâkir Gâlib Efendi, Mehmed Nebîl, Me'âlî, Mehmed Şerîf, Mekkî, Mezâkî, Misli, Mustafa Aşkî, Mu'in, Murâdî, Müdâmî, Müftî Dervîş, Münib, Münirî, Müsellem, Mîrzâ-zâde Sâlim, Mihrî, Mostarlı Hasan Ziyâî, Münirî, Me'âbî, Meşhûrî, Muhyî, Mahmûd Cemîl, Mahmûd Fâiz, Meczûb, Mehmed Adlî, Mehmed Ârif, Mehmed Emîrî, Mehmed Râgîb, Mestî, Misâlî, Mahmûd Zûî, Muhammed Tâhir, Muhyiddin Rûmî, Nâbî, Nakşî, Nâmî, Nâşid, Nebzî, Nedim, Nesîmî, Nevberî, Niyâzî Çelebi, Nûri İbrahim, Nâili-i Kadîm, Nev'î, Nefî, Neşâtî, Nehcî, Niyâzî-i Mîsrî, Nigârî, Nâfi, Nâil Abbas Paşa, Nâkâm, Nakiyye, Nâtukî, Nâzîm Yahya, Nâzir, Nâfiz, Nimetî, Nevizâde Atâyî, Nisârî, Numan Mâhir, Kemahlı İbrâhîm Hakkî, Kerküklü Ebubekir, Kerküklü Tabiboğlu, Osman Fazlî, Osmanzâde Tâ'ib, Osman Nevres, Osman Mazlûm, Ömer Şevkî, Ömer Dede, Pertev, Pîştînelî Nûrî, Nûrî Halil, Nûrî Hanyavî, Nüzûlî, Pirkâl, Rahîmî, Ramazan Behîştî, Ravzî, Revânî, Racûlî, Râsim, Ragmî, Remzî, Reşid Paşa, Reşid Efendi, Refet, Refîk, Rehâyî, Refî Kalâyî, Rahmî, Resmî, Rıfkî, Rüşdî, Rezmî, Rızâ, Sabûhî, Sâbir Mehmed, Sâdi Karabâgî, Sâdık, Sâfi Baba, Salahaddin Uşşâkî, Sarraf, Seni Ali, Servet, Seyyid Ahmed, Siddîk, Sivaslı Mehmed Dervîş, Siyamzâde Hasan Hamdî, Suyolcuzâde Mehmed Necîb, Sükûtî, Süleyman Mahvî, Sâbir Pârsâ, Sâdî, Salâhî, Sâlih Baba, Said Giray, Sehî Bey, Selikî, Senâ'î, Sevdâyî, Sünbülzâde Vehbî, Sehâbî, Süheylî, Sırrî Hanım, Saruca Kemal, Sâfi, Sunullah Gaybî, Sıdkî, Sâkîb, Sabâyî, Sabrî, Sa'dî, Sehmî, Seyrî, Seyyid Burhân, Seyyid Mehmed Emin, Siyâhî, Subhizâde Abdî, Sütürî, Sûzî, Safvetî, Şevkî, Şem'î, Şehrî, Şeyh Gâlib, Şehdî, Şânî, Şevkî Hasan Tahsin, Şeyh Hasan Haydar, Şeyh Sinan, Şükrî, Şekûrî, Şeyhülislam Mehmed Şerîf, Şeyhülislam Yahya Tevfik, Şeyhülislam Muhyî, Şuhûdî, Şûhî, Şeyhülislam Es'ad, Şem'î, Şeref Hanım, Şerîfî, Şâhî, Şinâsî, Şeyhülislam Yahya, Tâcizâde Câfer Çelebi, Taşçalı Yahya Bey, Tecellî, Tab'î, Tâlib, Tebrizî, Tırsî, Usûlî, Ulvî, Ubeydî, Uşşâkî, Üsküplü Atâ, Üftâde, Ümidî, Üsküplü İshak Çelebi, Ümmî Sinan, Üsküdarlı Kâşif, Üsküdarlı Sırrî, Vahdetî, Vâlî, Verdî, Vahyî, Vechî, Verdî, Vecdî, Vasfî, Vesîm, Vusûlî, Vuslatî, Yahya Nâzîm, Yenişehirli İzzet, Yârî, Yavsî, Yakînî, Yâver, Yenişehirli Avnî, Zâtî, Zâife, Za'îfi, Zekî, Zevkî ve Keşanlı Zihni.

Şentürk (2021) beyitte geçmekte olan “basarken aya” ifadesinin “basar gen aya” şeklinde düzeltilmesinin manaya daha uygun olacağını bildirmektedir. Şu halde sevgilinin saç, ay ve güneş takvimleri arasındaki zaman farkını eleştirmekte (*parmak basmak*) –gen ay, artık ay- ve kâfirlerin kullandığı güneş takviminden yana tavır alarak kâfirliğini ortaya koymaktadır.

Başka bir beytinde Necâti Bey, güzelliğin sevgiliye el verdiğini, dolayısıyla güzellik noktasında hiç kimsenin onu tenkit edemeyeceğini belirtmektedir.

Saňa el virmiş güzellik kimse hiç
Hüblıkda **başamaz barmak** saňa¹³(Musavver Dîvân-ı Necâtî, Mısır Milli
Kütüphanesi 18, v. 90b)

Beyit, “ayıp, kusur ve noksan aramak” bağlamında da yorumlanabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında beyit, “hiç kimsenin sevgilinin güzelliğinde en ufak bir kusur bulamayacağı” şeklinde açıklanabilir.

16. yüzyılın önemli şairlerinden Revânî (ö. 930/ 1523) bir beytinde “nazım mührüne sahip olduğu için muzaffer olduğunu, dolayısıyla hiç kimsenin parlak şiirlerini –yüce, gösterişli- tenkit edemeyeceğini veya şiirlerinde herhangi bir kusur bulamayacağını belirtmektedir.

Kimse **barmak başamaz** hiç bu garrâ nazma
Kime olursa kaçan ola muzaffer hâtem(Avşar, 2017, s. 122)

Başka bir beytinde Revânî, deymi hem gerçek hem de mecaz manasını kastetmek suretiyle kullanmaktadır.

Sözüm işit tolaşma ey şâne zülfi yâre
Dağı cihânda kimse **başmadı** aña **barmak**(Avşar, 2017, s. 283)
Ey tarak/ el, parmak, sözümü dinle, sevgilinin saçlarına dolaşma/ sataşma,
ilişme; zira dünyada kimse ona parmağını dahi değdiremedi/ tenkit edemedi,
kınayamadı.

Deymi, sevgilinin saç ile ilişkili olarak kullanan bir başka şair Sehî Bey’dir (ö. 955/ 1548-49).

Haft-ı izâr-ı yâr ile zülfi dolaşmasun
Barmak başamaz ol aña dest-i bürîdedür(Yekbaş, 2020, s. 185)
Sevgilinin yanağındaki ayva tüyleri ile saçları birbirlerine dolaşmasın/ ilişmesin, zira
ayva tüyleri kısadır, saçlara uzanamaz/ tenkit edemez.

¹³Beyit Tarlan’ın divan neşrinde yer almamaktadır. *Necâtî Bey Dîvânı*’nın tenkitli metni üzerine hazırlanan tez çalışması esnasında farklı nüshaların gözden geçirilmesi suretiyle tespit edilmiştir. Makalenin çıkış noktası da bu beyit olmuştur.

Benzer bir kullanım *Gelibolulu Âli Divânı*'nda da görülmektedir. İnce sözlerle bezeli şiirlerinin yer aldığı varaklara, cetvel ile çizgiler çeken kâtiplerden başkasının el süremeyeceğini/ tenkit edemeyeceğini belirten Gelibolulu Âli (ö. 1008/ 1600), kusursuz olarak gördüğü şiir üslubuna *parmak basmak* deyimini ile işarette bulunmaktadır.

Varaq-ı şîrûmi mıştar ile küttâb meger

Yoksa **parmak başamaz** güfte-i nâzûk-suhanân (Aksoyak, 2018, s. 223)

16. yüzyıl şairlerinden Sâdık (ö.?), bir muaşşer-i mütekerrir manzumesinde içerisinde *parmak basmak* deyiminin de yer aldığı şu beyti her bendin sonunda tekrarlamaktadır:

Barmağ başar mı hâme ol iki ebruvâne

Çün oldı hüsn-i maṭla' dibâce-i zamâne (Sunal, 2014, s. 238)

Kalem sevgilinin o iki kaşına nasıl parmak basın/ tenkit etsin, zira o zamanın ön sözüne hüsn-i matla olmuştur.

15 ve 16. yüzyıl metinlerinde, bazen gerçek anlamıyla verildiği de görülen *parmak basmak* deyimini çoğu zaman “tenkit etmek, karşı çıkmak” anlamlarıyla yer almaktadır. Ayrıca yer yer “ayıp, noksan aramak, kusur bulmak” manalarını da çağrıştırmaktadır. Yapılan taramalarda deyim 17. yüzyıldan sonra manasının tamamen değiştiği ve günümüzde de kullanılan “belli bir konuya dikkati çekmek, işaret etmek, göstermek” anlamlarına geldiği tespit edilmektedir. Mana noktasında görülen bu değişimde hangi sebeplerin amil olduğu bilinmemektedir.

Nebzî (ö.?), Hz. Ali'den bahisle, devrinde hak ehlinin, kıymetini takdir edip, ilim, haya ve hünerin birleşmiş hâli olarak Hz. Ali'ye dikkat çektiklerini/ onu işaret ettiklerini ifade etmektedir.

Bilüp qadr ü kemâlin **başdı parmağ** aña ehl-i Hâk

Budur mecmû'a-i 'ilm ü hüner ḥilm ü ḥayâ imân (Okumuş, 2007, s. 189)

Beyitte *parmak basmak* deyiminin “kıymetini bilmek, hakkını teslim etmek, takdir etmek” manalarına da geldiğini söylemek yanlış olmasa gerektir. Zira yine *Nebzî Divânı*'ndan temin edilen şu beyit, deyim böhlesi bir manaya da gelebileceğini ima etmektedir.

Deminde **başmayınca** aña **parmağ**

Ne ıssı soñra parmağın ışırmağ(Okumuş, 2007, s. 189)

Zamanında ona ilgi göstermeyince/ onun kıymetini bilmeyince sonradan pişman olmanın ne faydası var.

Bazen deyim ney ve ney-zen ile beraber kullanıldığı görülmektedir. Buna benzer yerlerde deyim, gerçek manası ile bulunmaktadır.

Her perdeye **parmak başarak** verme kararı

Ey ney-zen-i hoş-nağme geçen dem de bulunmaz (Işıkhan, 2015, s. 97)

Ey güzel sesler çıkaran neyzen! Her makama parmağını basarak karar verme/
bekleme. Zira geçen zaman bir daha bulunmaz.

İçi nâyûn tolidur nâr-ı gâ-m-ı fûrkatden

Yağa diyü kıtı **parmak başa** bilmez neyzen(Açıkğöz, 2017, s. 279)

Neyin içi ayrılık kederinin ateşi ile doludur. Neyzen, yakabilir diye parmağını basmamaktadır.

Ney-i şikeste-i pür-dâğa itdürüp şiven

Çocunduğı yire pek **başdı parmağı** ney-zen(Aydın, 2019, s. 543)

İçi yaralarla dolu kırık/ kederli neyi feryat ettiren neyzen, (neyin) gocunduğı yerlere parmağı sağlam bastı.

Bayburtlu Zihnî (ö. 1276/ 1859) “sinemde yer alan yaralardan dolayı parmak basacak kadar yer kalmadı” derken deyimini gerçek manası ile kullanmaktadır.

Dâğdan sinede yer kalmadı **parmak basacak**

Alalı çeşm-i hayâlin dile mânend-i nigîn (Eyüboğlu, 1975, s. 357)

Fennî (ö. 1158/ 1745), “altın kalemle bir güzeller defteri yazılrsa, ben de sarışın ay yüzlü sevgiliye parmak basardım” derken deyimini “işaret etmek, bir hususa dikkati çekmek” anlamlarını kastetmektedir.

Başardım parmağı ol şarışın meh-pâreye ben de

Yazılrsa hâme-i zerrîn ile bir defter-i maḥbûb(Demirkazık, 2009, s.376)

18. yüzyıl şairlerinden Tokatlı Kânî (ö. 1206/ 1791), kendisine at hediye etme sözü veren ancak sözünü yerine getirmeyen bir kimseye yazdığı mektubunda atı görmeye gittiğini ve kendisine hediye olarak verileceği söylenen atın olumlu hiçbir özelliğinin olmadığını ifade ederken *parmak basmak* deyimini “işaret etmek, değinmek” anlamlarıyla kullanmaktadır.

...likin esb-i merkûmuñ ser-â-pâ-yı endâm-ı hoş-nümâsına imâle-i nazar-ı diğkat olındukda müy-ı muşaykal şule-fâmından nazâre-i dâ'iyânem kayup el-hâşıl a'zâsında tırnak ilişdüreceğ ve maḥâsininde parmak başacak bir maddeye dest-res mümkün olmamağla... (Batislam, 2006, s. 75)

lakin bahsi geçen atın boyuna ve posuna dikkatlice bakıldığında cilalı ve parlak görünümünden hevesli bakışlarım uzaklaşmakta son tahlilde azasında tırnak iliştilereceğ ve güzelliğı (noktasında) parmak basılacak (değinilecek) bir maddeye ulaşma mümkün değildir...

Harfine Parmak Basmak Deyimi

Günümüzde kullanılmamakta olup eski metinlerde örneklerine rastlanılan deyimlerden olan *harfine parmak basmak*, *parmak basmak* deyimini çağrıştırmakla

beraber metinlerde kendisine has bir kullanım alanına ve mana çerçevesine sahiptir. *Parmak basmak* deyiminde görülen, yüzyıllara göre değişen mana durumları ve gerçek anlamın da kastedilerek ortaya çıkan mana katmanları *harfine parmak basmak* deyiminde görülmez. Ayrıca deyim, *harfine parmak komak/ urmak* şekilleri de bulunmaktadır. Tezkireler bahsinde de görüldüğü üzere bu deyim, “kınamak, ayıplamak, kusur ve noksan aramak” anlamlarına gelmektedir.

Taranılan metinler çerçevesinde deyim, ilk olarak 15. yüzyılda Sarıca Kemal (ö. ?) tarafından kullanıldığı söylenebilir.

Naḳḳâş-ı cihân naḳş-i cemâlin ki yazıptur

Başmadı anuñ **harfine** bir kimsene **parmak**(Eyüboğlu, 1975, 357)

Sevgilinin güzelliğini cihanı süsleyen (yaratıcı) naḳşetmiştir. Bu sebeple hiç kimse onun güzelliğinde bir noksan ve kusur bulamamıştır.

Bazı divanlarda deyim, hata, utanmak ve ayıp kelimeleri ile birlikte yer alması tespit edilen manayı destekler mahiyettedir.

Ḥatâ vâki' olursa bunda elḥaḳḳ

Ḳalem-veş **başmaya harfine barmaq**(İsen, 2020, s. 346)

Eğer bu işte bir hata olursa (kimse) kalem gibi (işaret edip) ayıplamasın.

Bulmaya **harfine barmaq komaga** bir nokta 'ayb

Nâme-i a'mâlüni yazan kirâm-ı kâtibin (Kılıç, 2017, 49)

Amel defterini yazan kirâmen kâtibin melekleri, onun bir nokta kadar dahi ayıbını bulmasın.

Elif ḳadd-i niğâra nice öykinür **utanmadan**

Ḳalem **barmaq başar harfine** anuñ bir **siyeh-rûdur**(Yakar, 2018, s. 57)

Elif harfi sevgilinin boyuna utanmadan nasıl öykünür? Kalem (bu sebeple) o utanmazı ayıplamaktadır.

16. yüzyılın önemli şairlerinden Hayretî (ö. 941/ 1534) karşısındakine “kimsenin seni kınamasını istemiyorsan iki günde bir tıraş olmalısın” diyerek öğütte bulunmaktadır.

Kimse **parmaq başmasun harfüne** dirsene dostum

İki günde bir tıraş ol iki günde bir tıraş(Gök, 2017, s. 423; Musluoğlu, 2021, s. 299)

Devrinde yaşamış bir mutasavvıftan bahisle Günahkâr (ö. 16.yy?), “onun edebi, peygamberden öğrendiğini, bu yüzden ne kadar da gayret etse hiç kimsenin onun ayıbını/ kusurunu ortaya çıkaramayacağını” söylemektedir.

Kimesne **harfine parmaq urımaz** nice cehd itse

Resûlu'llâh'dan almışdur meger tertib-i âdâbı (Bilge, 2008, s. 185)

Ahmed-i Rıdvân (ö. 935-945/ 1528-1538) *Rıdvâniyye*'sinde, Kurân'ın kusursuz olduğundan dem vurarak “onun bir sarfına kimsenin gücünün yetmeyeceğini ve onun hiçbir noksanının bulunamayacağını *harfine parmak basmak* deyimini çerçevesinde dile getirmektedir.

Kimsene kâdir degüldür şarfına
Bir kişi **parmak başamaz harfine**(Yılmaz, 2006, s. 138)

Günâhî (ö.?) el ve parmak kelimeleri etrafında geliştirdiği orijinal hayaller ile deyimlere yer vermektedir.

Ben anuñ resm-i engüştine hem-destem dimiş tomâr
Başar rengin olup simin kalemler **harfine parmak**(Vural, 2013, s. 251)
Sevgilinin parmağının suretinin yer aldığı tomar, sevgili ile el eyleyim demiş. (Bu nedenle) renkli gümüş kalemler onu ayıplamaktadır.

Değerlendirme ve Sonuç

Parmak basmak ve *harfine parmak basmak* deyimleri, gerek deyim sözlüklerinde gerekse tarihî metinlerden yola çıkılarak hazırlanan tarama sözlüklerinde, klasik Türk edebiyatı metinlerinde kullanıldıkları bağlam ve bu çerçevede kazandıkları anlam ile yer almamaktadır. *Parmak basmak* deyimini günümüzde de sıklıkla kullanılan deyimlerden olduğu cihetle, güncel manası ile değerlendirilmekte ve bağlama dikkat edilmemektedir. *Harfine parmak basmak* deyimine ise taranılan deyim sözlüklerinden yalnızca birinde yer verilmektedir.

Deyimlerin çıkış noktası üzerine yapılan belirlemelerde, ilk olarak Türkçenin tarihî devirlerinde deyimleri çağrıştıran herhangi bir bulguya rastlanılmadığı söylenebilir. Arapça bazı sözlüklerde de deyim varlığına işarette bulunan bir veriye denk gelinmemektedir. Öte taraftan Farsça sözlüklerde deyimlerin birebir karşılıkları yer almaktadır. En erken 13. yüzyıl Fars şiirinde deyimlerin klasik Türk edebiyatında kullanıldıkları manalar ile yer aldıkları görülür. Buldukları Türkçe metinlerden hareketle, deyimlerin klasik Türk edebiyatına 15. yüzyılda dâhil olduğu söylenebilir. Her iki deyim de bahsi geçen manaları itibarıyla 15 ve 16. yüzyıl metinlerinde yer almaktadır. *Parmak basmak* deyiminin mana noktasında 17. yüzyıldan sonra değişime uğradığı, günümüzde de kullanılan manaları veya bu manaları çağrıştıracak yan anlamları ile metinlere dâhil olduğu görülmektedir. *Harfine parmak basmak* deyimine ise 17. yüzyıldan sonra pek kullanılmadığı gibi deyimde mana noktasında böylesi bir değişim tespit edilmemektedir.

Deyimlerin manalarının belirlenmesi hususunda 16. yüzyıl tezkireleri büyük rol oynamaktadır. Tezkirelerde deyimlerin kullanıldıkları yerlerde geçen ve çoğunlukla atıf vavıyla eklenen bazı kelimeler ve kelime grupları, deyimlerin manalarına işarette bulunmaktadır. Tezkireler aracılığıyla belirlene manalar, diğer manzum

metinlerindeki bağlamlara da uymaktadır. Buna göre *harfine parmak basmak* deyimini “ayıplamak, kusur ve noksan aramak” anlamlarına gelmektedir. *Parmak basmak* deyimini ise “ayıplamak, kusur bulmaya çalışmak” anlamlarını çağrıştırmakla beraber daha çok “tenkit etmek, karşı çıkmak, itiraz etmek” anlamlarına gelmektedir. 17. yüzyıldan sonra parmak basmak deyimini “dikkati bir yere çekmek, işaret etmek, değinmek, göstermek” anlamları ile metinlere dâhil olmuştur. Mecaz anlam ile beraber gerçek anlamın da kullanımı ve bu suretle mana katmanları oluşturma eğilimi daha çok *parmak basmak* deyimini ile gerçekleştirilmektedir. *Harfine parmak basmak* deyiminde görülen “harfine parmak komak ve harfine parmak urmak” şeklinde farklı formlarda deyim kullanımına *parmak basmak* deyimini özelinde rastlanmamaktadır.

Kaynaklar

- Açıköz, N. (2017). *Riyâzî’ş-Şuarâ (Tezkiretü’ş-Şuara)*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-191371/riyazi-riyazus-suaratezkiretus-suara.html>
- Aksan, D. (1993). *Türkçenin gücü*. Bilgi Yayınevi.
- Aksoy, Ö. A. (2019). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü 2*. İnkılap Yayınları
- Aksoyak, İ. H. (2009). Dîvan şiirinin dili imparatorluk dilidir. *Turkish Studies*. 4 (5), 1-18.
- Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âli Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208602/gelibolulu-mustafa-ali-divani.html>
- Aksoyak, İ. H. (2021). Farsçada yaşamış Türkçe bir kelime: “Çapar-hâne”. *Akademik Dil ve Edebiyat Derigisi*, 5 (4), 1728-1731.
- Avşar, Z. (2017). *Revânî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196374/revani-divani.html>
- Aydın, G. (2019). Bosnalı Sâbit Dîvânı’nın bağlamli dizin ve işlevsel sözlüğü. (Tez no. 551475) [Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Batıslam, H. D. (2006). Tokatlı Ebûbekir Kânî’nin bir mektubu. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15 (1), 69-76.
- Bilge, M. (2008). Günahkâr Dîvânı tenkitli metin. (Tez no. 229365) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. YÖK Tez. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Canım, R. (2018). Tezkiretü’ş-Şu’arâ ve Tabsiratü’n-Nuzamâ. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html>
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük, c. 4*. Ötüken Yayınları.
- Çotuksöken, Y. (1994). *Deyimlerimiz*. Özgül Yayınları.
- Demirkazık, H. İ. (2009). 18. YY şairi Mustafa Fennî Dîvânı. (Tez no: 249576) [Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- Dihhuda, A. E. (t.y.). Lügatnâme-i Dihhuda. <https://www.parsi.wiki/fa/wiki/148712/%D8%A7%D9%86%DA%AF%D8%B4%D8%AA>
- Dilçin, C. (2009). *Yeni tarama sözlüğü*. TDK Yayınları.
- Eyüboğlu, E. K. (1975). *On üçüncü yüzyıldan günümüze kadar şiirde ve halk dilinde atasözleri ve deyimler*. Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Gök, S. (2017). Hayretî Divanı sözlüğü. (Tez no: 483192) [Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Işıkhan, D. (2015). Rağmî hayatı edebi kişiliği ve Divanı'nın notlandırılmış metni. (Tez No.407173) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Kültür Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- İpekten, H. Kut, G. İsen, M. Ayan, H. & Karabey, T. (2017). *Sehî Bey Heşt-Bihişt*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78460/tezkireler.html>
- İsen, M. (2020). *Usûlî Divânı*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Kanar, M. (2010). *Farsça-Türkçe sözlük*. Say Yayınları.
- Kaplan, F. (2018). Latîfi Tezkiresi'nde edebî eleştiri terimleri ve edebiyat eleştirisi. (Tez No.501882) [Doktora tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kılıç, F. (2017). *Âşık Çelebi Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195827/asik-celebi-divani.html>
- Kubbealtı Lügati (t.y.). Müşârün-bi'l-benân, Müşârü'n-ileyh. Erişim Tarihi: Şubat 20, 2022, <http://lugatim.com/s/m%C3%BC%C5%9Far>
- Musavver Divân-ı Necâtî*. Mısır Milli Kütüphanesi. No: 18.
- Musluoğlu, F. (2021). Hayretî Divanı (Tenkitli metin-dil içi çeviri). (Tez No.694934) [Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Okumuş, S. (2007). Nebzî Divânı (İnceleme-Metin). (Tez no. 217461). [Yayımlanmamış doktora tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- Öztürk, F. (2007). Bâkî Dîvânı sözlüğü [bağlamli dizin ve işlevsel sözlük]. (Tez no. 218255) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Öztürk, M. & Örs, D. (2009). *Mütercim Asım Efendi Burhân-ı Katı*. TDK Yayınları.
- Özyaşamış Şakar, S. (2021). *Eski Türkiye Türkçesinin deyimler sözlüğü*. DBY Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (2006). *Türkçe deyimler sözlüğü*. Arkadaş Yayınları.
- Saraçbaşı, M. E. (2010). *Örnekleleriyle büyük deyimler sözlüğü I-II*. YKY Yayınları.
- Solmaz, S. (2009). *Gülşen-i Şu'arâ, Bağdatlı Ahdî*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78460/tezkireler.html>
- Steingass, F. (2005). *Persian-English dictionary*. Çağrı Yayınları.
- Sunal, A. (2014). Sâdik Dîvânı (İnceleme-Metin). (Tez no. 363751) [Yayımlanmamış doktora tezi, Uludağ Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Şenödeyici, Ö. (2011). Nâ'îlî Dîvânı sözlüğü [bağlamli dizin ve işlevsel sözlük]. (Tez no. 277117) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Şentürk, A. A. (2021). *Osmanlı şiiri kılavuzu c. 5*. DBY yayınları.
- Şimşek, M. S. & Uzun, T. (1991). *Arapça-Türkçe deyimler-kalıp ifadeler-atasözleri sözlüğü*. Beyan Yayınları.
- Şükün, Z. (1984). *Gencîne-i Güftâr Ferheng-i Ziyâ, C. 1*. Milli Eğitim Basımevi
- Tarih ve Edebiyat Metinleri Bağlamli Dizini ve İşlevsel Sözlüğü (TEBDİZ)*. <http://www.tebdiz.com/>
- Tietze, A. (2018). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati, c. 6*. TÜBA Yayınları.
- Tokmak, A. N. (2001). *Telaffuzlu Türkçe-Farsça ortak deyimler sözlüğü*. Simurg Yayınları.
- Toparlı, R. & Çöğenli, M. S. (1990). *Osmanlıca'da kullanılan arapça ve farsça edat zarf deyim ve terkipler*. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Tuğlacı, P. (1985). *Okyanus ansiklopedik sözlük*. Cem Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (t.y.) Parmak basmak. *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*. Erişim Tarihi: Şubat 20, 2022, <https://sozluk.gov.tr/>

- Türk Dil Kurumu (t.y.). Dak tutmak. *Tarama Sözlüğü*. Erişim Tarihi: Şubat 20, 2022, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu (t.y.). Bağlam. *Türkçe Güncel Sözlük*. Erişim Tarihi: Şubat 20, 2022, <https://sozluk.gov.tr/>
- Vural, E. (2013). Michigan Üniversitesi 356 numaralı Şiir Mecmû'ası (İnceleme-Metin). (Tez No.345675) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yakar, H. İ. (2018). *Gelibolulu Sun'î Divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-204115/gelibolulu-suni-divani.html>
- Yekbaş, H. (2020). *Sehî Bey Divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-273692/sehi-bey-divani.html>
- Yılmaz, N. (2006). *Ahmed-i Rıdvân Rıdvâniyye İnceleme-Metin-Dizin*. Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78415/ahmedi---iskendername.html>
- Yılmaz, O. (2019). *Lisânu'l-Acem Ferheng-i Şu'ûrî*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

- Etik Kurul İzni** Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.
- Çatışma Beyanı** Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.
- Destek ve Teşekkür** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Parvana BAYRAM

Doç. Dr. Mehmet Akif Ersoy
Üniversitesi
pbayram@mehmetakif.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-3051-3395>

**Ezize Ceferzade'nin Eserlerinde
Nizâmî Gencevî**

Nizami Ganjavi In Azize Jafarzade's Works

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 22.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 27.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Bayram, P. (2022). Ezize Ceferzade'nin Eserlerinde Nizâmî Gencevî. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 213-226. <https://doi.org/10.34083/akaded.1165319>

Bayram, P. (2022). Nizami Ganjavi In Azize Jafarzade's Works. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 213-226. <https://doi.org/10.34083/akaded.1165319>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

* Bu çalışma 8 Ekim 2021 tarihinde Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Z.M. Bünyadov adına Şarkşinaslık Enstitüsü tarafından düzenlenen “Nizami Gencevi ve Şerç Edebiyatları: Edebi Tesirin Hüdudları” konulu dâhi Azerbaycan şairi ve mütefekkeri Nizâmî Gencevî'nin anadan olmasının 880. yılı dolayısıyla düzenlenen Uluslararası Sempozyumda sunulmuştur. Makale olarak ilk defa burada basılmaktadır.

Öz

Hikâye, povest ve tarihi roman yazarı, akademisyen Ezize Ceferzade, aynı zamanda klasik edebiyat uzmanıdır. Klasik Azerbaycan edebiyatının derlenip toplanmasında, önemli temsilcilerinin hayat ve sanatının, eserlerinin genç nesillere tanıtılmasında onun önemli hizmetleri olmuştur. 2021 yılında, Azerbaycan'da Nizâmî Gencevî'nin doğumunun 880, Ezize Ceferzade'nin ise 100. yıl kutlamaları dolayısıyla çeşitli etkinlikler yapıldı. Yazarın bütün külliyatı incelendiğinde onun Nizâmî Gencevî sanatına hayranlığı ve birçok eserinde şairin mesnevilerinden alıntılara yer verdiği görülmektedir. O, *Celaliyye* povestinde, Nizâmî'nin çağını, biyografisini ve görsel tasvirini başarıyla canlandırmıştır. Müellif, 1991 yılında Azerbaycan'da Nizâmî'nin 850. doğum yıl dönümü dolayısıyla gerçekleştirilen bir yarışmaya, büyük şairden bahseden "Bir Görüş Efsanesi" adlı radyo piyesi ile katılmış ve bu eser üçüncü yeri kazanmıştır. Ezize Ceferzade, *Qaratel*, *Qoşqar*, *Celaliyye* povestlerinde ve daha birçok eserinde de Nizâmî Gencevî'den hayranlıkla bahsetmiş ve şairin mesnevilerinden alıntılara yer vermiştir. Çalışmada, yazarın bütün hikâye ve povestlerindeki Nizâmî Gencevî etkisi incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Yedi Güzel*, *Hüsrev ve Şîrin*, *Qaratel*, *Qoşqar*, *Celaliyye*, *Bir Görüş Efsanesi*.

Abstract

Story writer, poet, historical novelist and academician Aziza Jafarzade is also a classical literature expert. She provided important services in compiling and collecting the classical Azerbaijani literature, introducing the life, art and works of its important representatives to the younger generations. In 2021, various events were held in Azerbaijan to celebrate the 880th anniversary of the birth of Nizami Ganjavi and the 100th anniversary of the birth of Aziza Jafarzade. When the entire corpus of the author is examined, it is seen that she admires the art of Nizami Ganjavi and includes quotations from the poet's masnavis in many of her works. She has successfully portrayed Nizami's era, biography and visual depiction in her povest "Celaliyye". The author participated in a competition held in Azerbaijan in 1991 on the occasion of Nizami's 850th birthday with a radio play called "Legend of a Vision", which talks about the great poet, and this work was the third place. Aziza Jafarzade talked about Nizami Ganjavi with admiration in *Qaratel*, *Qoşqar*, *Celaliyye* povests and many other works and included quotations from the poet's masnavis. In this study, the influence of Nizami Ganjavi in all the stories and povests of the author will be examined.

Keywords: *Seven Beauties*, *Hosrov and Shirin*, *Qaratel*, *Qoşqar*, *Celaliyye*, *Legend of a Vision*.

Giriş

Ezize Ceferzade'nin eserlerinde Türk tarihinin en erken dönemlerinden günümüze kadarki olaylarına ışık tutulmuştur. Özellikle Hunlarla başlayıp Selçuklular, Atabeyler, Osmanlılar, Safeviler ve Kacarlar, Çarlık Rusya'sı ve Sovyet Dönemi Türk-Azerbaycan tarihine dair eserleriyle, yazar okurlarına hitap etmiştir. Bu tarih şuuru yazarın ilk dönemlerdeki hikâye ve uzun hikayelerinde de görülmektedir. Onun en önemli hizmetlerinden biri de Azerbaycan klasik edebiyatının derlenip toplanması, klasik Azerbaycan şairlerinin hayat ve sanatının incelenerek biyografilerinin oluşturulması ve halka tanıtılmasıdır.

Azerbaycan edebiyatını bir bütün olarak gören ve hem klasik hem de halk edebiyatının kâmil bilicisi olan yazar, 1938 yılından itibaren kaleme aldığı hikâyelerinde de bu şuurla hareket etmiş, 1945-48 yılları arasında yazmış olduğu *Tarixden Dörd Sehne* adlı hikayesinde 12. yüzyılın meşhur kadın şairi Mehsetî Gencevî'yi (d.1089-ö. 1159) anlatmış; Fuzûlî (d.1494- ö. 1556), Sabir (d. 1862-ö.1911) ve Semed Vurğun'un (d. 1906-ö.1956) şiirlerinden hareketle hikâyeler kaleme almıştır (Ceferzade, 2021b, s. 87-93).

Ezize Ceferzade'nin eserleri, onun klasik edebiyat, klasik şairler ve Azerbaycan tarihi ile ilgiliengin bilgi ve birikimini göstermektedir. Onun üslubu, halk edebiyatı ile divan edebiyatının ve 20. yüzyıla damgasını vuran Mirze Celil üslubunun sentezinden oluşmaktadır. İlk romanlarını *Şirvan Trilojisi* adı ile yayımlatan yazar, sonraki eserlerinde de Şirvan edebî muhitini anlatmaya ağırlık vermiştir (Bayram, 2013, 41). Gerçek bir sanatkar, içinde yetişip havasını soluduğu, ninni ve tekerlemeleri ile büyüdüğü toplumu elbette ki eserlerinde yansıtacak, bu toplumun genetik hafızasını beynine ve ruhuna sindirecektir. İlk çocukluk yıllarında ninesinin, annesinin ve akrabalarının anlattığı masal ve ninnilerden, manilerden, tekerlemelerden Şirvan ve genel olarak Azerbaycan folklorunu öğrenip bilinçaltına sindiren yazar, ilerleyen yaşlarında çeşitli mahfillerde, Şirvan'ın yetiştirmiş olduğu önemli şairlerden Zülfüqar Şirvânî (d.1190-ö. 1291), İmadüddin Nesîmî (d.1369-d.1417), Bahar Şirvânî (d.1834-ö.1883), Nişat Şirvânî (d. 1690-ö. 1740), Seyid Ezim Şirvânî (d.1835-ö.1888), Mirze Elekber Sabir (d. 1862- ö.1911), Abbas Sehhet (d.1874-ö. 1918), Mehmed Hâdî (d.1879-ö.1920), Ağeli Nâseh (d. 1856-ö. 1914) vb.nin şiirlerini duyarak veya kendisi okuyarak ezberlemiştir.

Zülfüqar Şirvânî, Nesîmî ve Nişat Şirvânî dışında, çoğunluğu 19. yüzyıl gibi karışık bir dönemde yaşayan bu şairler, sosyal-siyasi çalkantılarla dolu 20. yüzyılda unutulmaya mahkûm edilmişlerdir. Sadece bu şairleri değil, klasik dönemde Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerinden olup birbirinden kıymetli eserler veren birçok divan şairini, Ezize Ceferzade arşivlerin tozlu rafları arasından çıkararak hikâye, uzun

hikâye ve romanlarında canlandırmış ve onları unutulmaktan kurtarmıştır (Bayram, 2013, s. 41).

Ceferzade, eserlerinde sadece bu şahsiyetleri anlatmakla kalmamış, onları yetiştiren çevre ve kültürü de en ince ayrıntısına kadar tasvir etmiştir. Yazar, aynı zamanda, bu şairlere kahredip onları çeşitli sıkıntılara, yeri geldiğinde ölüme mahkûm eden olumsuz çevreyi eserlerinde anlatmış, insan şahsiyetinin ve şerefının incitilmediği ideal bir toplum arayışını dile getirmiştir.

Bu çalışmada incelenen eserler, yazarın 3 ciltlik povest ve 2 ciltlik hikayeleridir. Tarihi-biyografik roman ustası olan yazar, 8 romanında 10 klasik Azerbaycan şairinin hayat ve sanatını anlatmıştır. Bu tamamen ayrı ve kapsamlı bir çalışmanın konusu olduğu için burada üzerinde durulmamıştır.

Ezize Ceferzade, diğer klasik şairler gibi Nizâmî Gencevî'yi (d. 1141-ö. 1209) de çok iyi bilmekte ve eserlerinde her fırsatta büyük şairden bahsetmektedir. 1941 yılında, Nizâmî Gencevî'nin doğumunun 800. yılı bütün Sovyetler Birliği dahilinde kutlanacakken II. Dünya Savaşının başlamasıyla bu kutlamalar ileri bir tarihe ertelenmiştir (Bayram, 2021a, 9). O sırada 21 yaşında olan Ceferzade, eşinin işi dolayısıyla Bakü'den uzaklarda, Sibiry'a'nın Magadan bölgesinde bulunmaktadır. Kocasının savaşa katılmasıyla vatana dönen yazar, 1946-48 yılları arasında yazdığı povest ve hikayelerinde Nizâmî Gencevî ile ilgili hususlara geniş yer vermiştir. Bu yıllarda, Nizâmî'nin ertelenen yıldönümü kutlamaları yapılmakta; edebiyat, kültür ve sanatın birçok alanında Nizâmî ile ilgili çalışmalar, eserler yazılmaktadır. Yazar, *Qaratel* (1946), *Qoşqar (Yerin Tekinde)* (1947-1948), *Ellerini Mene Ver* (1969), *Bir Zerre İz* (1966-1967), *Celaliyye* (1981), *Sensen Ümidim* (1985), *Xeyalım Menim* (2022) adlı povestlerinde Nizâmî Gencevî'den bahsetmiş ve şairin mesnevilerinden alıntılara geniş yer vermiştir (Bayram, 2021a, s.3).

1946 yılında yazılan *Qaratel* povestinde II. Dünya Savaşından bahsedilmektedir. *Qaratel* ve *Aslan* isimli çift, tam nikahlarını kıydıracakken savaşın başladığını öğrenip düğünü erteler. *Aslan* başarılı bir cerrah, *Qaratel* ise müzisyendir. *Aslan* ön cephede, *Qaratel* ise arka cephede kahramanca mücadele ederek savaşın kazanılmasında önemli hizmetlerde bulunurlar. Bu iki genç, Azerbaycan Sovyet gençliğini sembolize etmektedir. Azerbaycanlılara has olan bütün güzel hasletler eserde ön planda yer almaktadır. Olaylar Rusya ve Doğu Avrupa civarında geçse de ağırlık merkezi Bakü'dür. Savaşta yaralanan ve küçük kızı dışında bütün ailesi Almanlar tarafından katledilen Sovyet ordusu komutanı *Vlasov*, sağ kalabilmiş küçük kızını yaralı olarak Bakü'de, *Qaratel*'in evinde bulur. Bu kızı, *Aslan* cephede yıkıntılar arasından kurtarıp yaralarını sarmıştır. Daha sonra Bakü'deki çocuk yuvasına gönderilmiş olan küçük *Vera*'ya, tesadüf eseri *Qaratel* sahip çıkmış ve onun babasıyla buluşmasını sağlamıştır (Ceferzade, 2021b, s. 19-82).

Bestelediği *Dövüş Senfonisi* adlı eseriyle askerlere manevi destek olan ve onları zaferlere sevk eden Qaratel, boş zamanlarında hastaneye giderek gazilere kitap okumaktadır. Yaralı komutan Vlasov'la da orada tanışan Qaratel ona Nizâmî hamsesinden, özellikle Yedi Güzel'den parçalar okumaktadır. Rus Vlasov, Qaratel'in okuduğu bu metinlere hayrandır.

Yazar'ın bu eserde, o yıllarda Sovyetler Birliğinde hâkim olan halklar dostluğu düşüncesinden etkilendiği görülmektedir. Qaratel'in Vlasov'a okuduğu parçalar *Yedi Güzel* mesnevisindeki *Rus Kızının Behram'a Hikâye Söylenmesi* başlığı altındaki Slavyan güzelinin anlatıldığı bölümden alıntılanmıştır (Nizâmî Gencevî, 2004ç, s.169):

“Sargıllarla üz-gözü və bədəni bir çox yerdən sarınmış ağır yaralı komandır Vlasov çarpayıda uzanmışdır. Gözlərini tavana zilləyib nəyisə dinləyir. Çarpayı yanında Qaratel oturmuş, Vlasova kitab oxuyur. Kitabın üzərində zərli hərflərlə yuxarıdan “Nizami”, altdan isə “Yeddi gözəl” sözləri yazılmışdı.

Qaratel, Vlasova müraciətlə:

— İndi isə biz “Behramın qırmızı günbezə getmesi” və “Dördüncü iqlim padşahı qızı”nın hekayə söyleməsi hissəsini oxuyacağıq...

“Dedi rus elində vardı qabaqlar,
Dilber gelin kimi gözəl bir diyar.”

Vlasov dinləyir.

Bir az aralı başqa çarpayıda oturmuş başqa bir genc yaralı da qulaq asır, Qaratel həvəslə oxuyur. Vlasov gözlərini ondan ayırmadan dinləyir:

“Orda saray qurub bir şah yaşardı,

Nazla bəslənilmiş bir qızı vardı...” (Ceferzade, 2021ç, s. 41-42).

Povestte eserin adı ve okunduğu bölümlerden de bahsedilir:

“...Bu gün sonudur. “Bəhramın mağarada qeyb olmasını” oxuyacağıq.

Qız oxumağa başlayır:

Sürdü öz atını birbaş oraya

...Girdi, bu yer ona pərdədar oldu...

Mağara padşaha sanki yar oldu.

Vlasov tamamilə dalğındır. Qaratel bunu hiss etmədən həvəslə oxuyur:

— Nə zaman ki, coşdu qızğın dimağı

Hatıfdən eşitdi bir səs qulağı

Ey divtək özünü hər yana vuran...”

— ...Qeybin əsrarını axtarıb duran,

Tanrı bir əmanət vermişdi sənə

Zaman çatdı, geri istəyir yenə.” (Ceferzade, 2021ç, s. 57-60).

1947-48 illəri arasında yazılan *Qoşqar* povestində, II. Dünya Savaşından sonra Sovyetlər Birliyi dahilindəki ölkələrdə və özellikle Azərbaycan'da hummalı bir

biçimde gerçekleştirilen çalışmalardan bahsedilmiştir. Burada, Azerbaycan'daki metal yataklarının işlenmesi ve elde edilen madenlerin bütün ülkenin gelişiminde kullanılmasından bahsedilir. Bu eserde ciddi bir Cefer Cabbarlı (d. 1899-ö. 1934) etkisi olmakla birlikte klasik edebiyatın etkisi de yadsınamaz. Özellikle kahraman isimleri Nizâmî'nin *Hüsrev ve Şîrîn* mesnevisinden esinlenilerek yazılmıştır. *Hüsrev ve Şîrîn* mesnevisinin önemli kahramanlarından olan Ferhad, Çin'de mühendislik ve ressamlık eğitimi almıştır. Şîrîn'in sarayına süt arkı çekmek için Hüsrev tarafından görevlendirildiği Bisütun Dağı'ını yararken Şîrîn'in resimlerini de kayalara kazımıştır. Ceferzade'nin *Qoşqar* povestindeki mühendisin ismi de Ferhad'dır ve o da selefi Ferhad gibi yerin tekini kazmakla meşguldür. Mühendis Ferhad, burada demir madenlerini arıyor ve eserin sonunda da önemli bir başarıyla imza atarak hedefine ulaşıyor.

Aşağıdaki parçada tasvir edilen mühendis Ferhad'ın özellikleri *Hüsrev ve Şîrîn*'deki Ferhad'ın özellikleriyle de uyumludur: “Şahmar da Fərhadə tamaşa edirdi. Mühəndisin geniş alnını, qıyqac qaşlarını, təbəssümlü üzünü kəşif toz təbəqəsi örtükcə o canlanır, dağın dəmir qəlbini oyuq-oyuq edirdi. Fərhadın perforator işlətemək mehəreti bütün medenə belli idi.” (Ceferzade, 2021ç, s. 90)

Mühendis Ferhad'ın iş sırasında kaza geçirip bayılmasına rağmen yine de işi bırakmamasını yazar Hüsrev ve Şîrîn mesnevisinden alıntılandığı beyitlerle ifade etmiştir:

“...Onlar Şahini qaldırdılar. Rövşanə və Diyar Fərhadın qoluna girdi. Fərhad özünü ələ almağa çalışırdısa da, başının uğultusu bir an onu tərək etmirdi. Sanki kim isə gözə görünməz bir məxluq qulaqlarına girib, durmadan oxuyurdu:

Daşlara dəydisə bu yolda başı,
Yenə yorulmadan qırırdı daşı” (Ceferzade, 2021ç, s.162).

Qoşqar povestinde de 1948 yılında, mimariden müziğe kadar kültür ve sanatın her alanında yaygın olan Nizâmî'yle ilgili çalışmaların yaygınlık kazanmasına göndermede bulunulmuştur.

Bir Zerre İz (1966-67) povestinde ise yazar sadece bir yerde, Nizâmî Hamsesindeki *Hüsrev ve Şîrîn* mesnevisi esasında Nazım Hikmet tarafından yazılmış olan *Mehebbet Efsanesi* (1961) balesinden bahsederek dolaylı yolla da olsa Nizâmî'yi anmıştır:

“...Onlar maşını talvarın altına qoydular. Əvvəl Rəşad, bir az sonra da Gülbəş içəri girəndə Güllər arvad televizorda “Məhəbbət əfsanəsi” baletinin son səhnələrinə tamaşa edirdi. Sanki heç bir şey olmamışdı. Sanki qarının qəlbində Kamaladının təpəsində çaxan ildırımlar çaxmır, Dəmirçi meşələrini qıran tufanlar, çovğunlar çovumurdu...” (Ceferzade, 2021ç, s. 401)

Yazarın *Ellerini Mene Ver* (1969) povestinde klasik edebiyata ve klasik şairlere, hatta dünya edebiyatı örneklerine yer verilmiş, meşhur Kleopatra, Romeo ve Juliet gibi tiyatro eserlerinden bahsedilmiştir. Yazar burada Nizâmî'nin *Yedi Güzel* mesnevisindeki *Fitnenin hikayesi* bölümüne de göndermede bulunmuştur:

“... Mən bu marağın səbəbini hələ fermaya ilk gedişimdə duymuşdum.

Fəndgirliklə cavab qaytardım:

— Yadındadı Fitnə necə deyir:

Ağzının dadını nə bilir kişi,

Cibə tökərlər ki, qara kişmiş.

— Sonra da əlavə etdim: — Amma heç ürəkciyəzin əsməsin, mənim Fitnə bacım, mənim ələyim ələnim, xəlbirim göydə fırlıdayır. Mən, Nazlımı ögey atalı etmərəm. Sənin Uğurun özünə qismət olsun.” (Ceferzade, 2021d, s. 9).

Ezize Ceferzade'nin Nizâmî'den ayrıntılı olarak bahsettiği en önemli eseri *Celaliyye* (1981) povestidir. Yazar, 1981 yılında yazdığı bu eserde Nizâmî Gencevî'nin hem eserlerinden bahsedip alıntılar yapmıştır hem de şairin edebi portresini oluşturmuştur. O, bu eserde tarihi-biyografik unsurlara da yer vermiş ve 12. yüzyıl Azerbaycan Atabeyler Devletini, Atabey Muhammed Cihan Pehlevan'ın kızı Celaliyye'nin Nahçıvan'daki yöneticilik yıllarını ve Türk-İslam tarihinde önemli bir yeri olan Celaleddin Harzemşah'ı anlatmıştır. Bu eserdeki önemli hususlardan biri yazarın, Nizâmî Gencevî'nin eserlerinden ve çeşitli biyografik kaynaklardan hareketle şairin edebî portresini oluşturmasıdır.

Celaliyye povestinde Selçuklu dönemi, Atabey Muhammed Cihan Pehlivan vefat ettikten sonra onun sükûta uğrayan devleti ve bu devletin küçük bir eyaleti olan Nahçıvan ve burayı yöneten Melike Celaliyye'nin hâkimiyet yılları anlatılmıştır. Eserde Celaliyye'nin etrafındaki kadınlardan oluşan maiyeti, maruz kaldığı ihanetler, Nahçıvan'ı savunmak için katıldığı ölüm-kalım savaşı ve özel yaşamı anlatılmıştır. Selçuklular dönemi, bu dönemin meşhur şairi Nizâmî Gencevî ve şairin Kızıl Arslan ile gerçekleşen görüşü, saraydaki Hamse okumaları, Celaliyye'nin sarayı ile *İskendernâme*'de adı geçen kadın hükümdar Nüşabe'nin sarayı arasında kurulan paralellikler, eserde başarıyla yansıtılmıştır. Yazar bu bölümleri kaleme alırken Nizâmî'nin Hüsrev ve Şîrin mesnevisinde de geçen Sultan Kılıç Arslan'la Nizâmî'nin Gence'ye 30 ağaçlık mesafede, bir çadırda gerçekleşen görüş sahnesinden de faydalanmıştır. (Nizâmî Gencevî, 2004c. s.359-368)

Eserdeki bu sahnelere esasen, sonraki yıllarda müellif tarafından piyes de yazılmış ve ödülle taltif edilmiştir. Yazar, 1991 yılında, Nizâmî'nin 850. doğum yıldönümü dolayısıyla gerçekleştirilen bir yarışmaya *Celaliyye* povesti esasında yazmış olduğu *Bir Görüş Efsanesi* adlı radyo piyesle katılmış ve bu piyes jüri tarafından üçüncülükle ve

600 manat para ile taltif edilmişdir. Piyes, sonraki yıllarda da radyolarda seslendirilmişdir. Bu konuyla ilgili 08.12.1991 tarixli Ekran-Efir gazetesində *Müsabigenin Galibleri* başlıklı bir yazı da yayımlanmışdır. Ayrıca aynı gazetenin 11.04.1996 tarixli sayında bu piyeslə ilgili olaraq “*Ezize Ceferzade, Bir Görüş Efsanesi*” başlıklı bir tanıtma yazısı da çıkmışdır. Burada piyesi seslendirenler və yönetmen hakkında da bilgi verilmektedir.

Celaliyyə'nin Nahçıvan sarayında yapılan şiir gecelerində belli dövəmlərdə Hamse okumaları da gerçəkləşdirilməkdədir. Böylə gecələrdə Canfəda Hanım orijinaldən Hamse okumakta və dinləyənler için Türkçeyə çevirməkdədir. Tasvirlərin birində, bir akşam sarayda gerçəkləşən müzikli və eğlencəli Hamse okuma sahnesi və bu sırada *İskendernâme* mesnevisində, Büyük İskender'le Berde hâkimi Nüşabə'nin Berde'deki görüşündən bahsədən bölümin okunduğu sahne de anlatılmışdır:

“...Amma şeir gecələrinin də ayrı rövənəqi olurdu və bu gün elə həmin şeir gecələrindən biri idi. Bir neçə ay idi ki, sarayda Mələkə Cəlaliyyədən sonra ən savadlı, elmlı və bilikli adam sayılan Canfəda xanım, böyük Şeyx Nizaminin “Xəmsə”sini hissə-hissə onlar üçün oxuyub aydınlaşdırırdı. Bu gün böyük İskəndəri-Zülqərneynin Bərdə hökmdarı Nüşabə ilə görüşdüğü parça oxunacaqdı. Hamı, lap elə “Xəmsə”ya yaxşı bələd olan Mələkənin özü də, bu gecəni xüsusi maraqla gözləyirdi...Yemək verilməyəcəkdı. Xörək-çörək olmayacaqdı. Yalnız ağıza dad gətirən meyvə və şərbət! Vəssalam. Bundan başqa aradabir Canfəda xanıma dinclik vermək üçün çalğıcı, xanəndə və rəqqasə dəstəsinə də məclisdə iştirak etməyə izin verilmişdi. Süfrələr, dözəməyə boyaboy salınmamışdı. Uzunsov qələmkarlar oturanların qarşısına mələfələr şəklində elə dözənmişdi ki, ortalıqda dördbucaqlı, açıq yer qalmışdı, Qısa müddətli oyun və rəqs burada olacaqdı. Bu az vaxt ərzində məclisin canı, hamısının sevimlisi Canfəda xanım meyvə yeyəcək və boğazını yaşlayacaqdı. Canfəda xanım yorğunluğunu alan kimi, yenidən hamısının intizarla gözlədiyi “Xəmsə” oxunuşu başlanacaqdı.

Canfəda xanım da artıq Mahim ana qədər olmasa da qocalmışdı. Bir zaman bu fars qızını əmisi Qızıl Arslan, Cəlaliyyənin anası Zahidə xatunun yanına göndərmiş, “Qoy Cəlaliyyəyə fars dilini, fars şeirini öyrətsin” yazmışdı. Yazmışdı ki, indi sarayda şeirimizin çoxu bu dildə yazılır. Qoy qız öyrənsin. Bu zəngin poeziya xəzinəsindən bəhrələnsin, məhrum qalmasın. Qız, qadın şeiri sevsə, bilsə, daha da incələşər, daha da gözəlləşər, daha da qadınlaşar. Qardaşarvadı, gəlinbacı, əlbəttə, sən anasan, nə öyrədim sənə, amma indi birəbeş qat gözün Cəlaliyyənin üstündə olsun. Canfəda bilikli, qabiliyyətli qızıdır, Cəlaliyyəyə həm müəllim, həm də yaxşı yoldaş olar”, — yazmışdı (Ceferzade, 2021d, s. 191-192).

Müellif burada okunan Hamse kitabının da tasvirini vermiş, İskender'le ilgili halk arasında yaşamakta olan efsane ve rivayetlerden bahsetmiştir:

... Canfəda xanım rəhilin üstündən “Xəmsə”ni götürdü. Arasına əlfəcin qoyulmuş vərəqi açdı. Abı, qırmızı, yaşıl rənglər və qızıl suyu ilə başlıqları müzəyyənləşdirilmiş, dördsütunlu təliq xəttilə yazılmış “Xəmsə”dən İsgəndərin Bərdə səfərini oxumağa başladı...Sən demə qədim Bərdə şəhərində də lap bizim Cəlalyyəyə bənzəyən Nüşabə adında hökmdar varmış.

Hakim qadın varmış adı Nüşabə,

Uymuş il uzununu keyfə, şərabə.

Erkəksiz yaşayan bu diş ceyran

Gözəldi, göyçəkdi erkək tavusdan

Xoşöhbət, ürəyi saf, mətanətli,

Bir pəri əndamlı, xoş təbiətli.

Önündə minlərcə gözəl qız varmış,

Xidmətə ay kimi kəmərlər bağlamış... (Ceferzade, 2021d, s. 193-194).

Eserde, Nizâmî'nin *İskendernâme* (1201-1211) mesnevisinde Nüşabə ile İskender'in Berde'de görüşmesi ve Nüşabə'nin İskender'in şerefine verdiği ziyafette aklı ve cesareti ile onu hayran ettiği bölümler tasvir edilmiş, eserden bazı beyitler alıntılanmıştır. Melike Celaliyyə'nin Nizâmî ile gerçekleşen görüş sahnesi de başarıyla tasvir edilmiştir. Celaliyyə'nin dilinden tasvir edilen Nizâmî Gencevî'nin portresi, günümüzde bütün fotoğraflarda yaygın olarak kullanılan Nizâmî portresine uygundur. Burada yazar, büyük şairin, Celaliyyə'nin Nahçıvan'ı kadınlardan oluşan maiyeti ile yöneteceği fikrini büyük bir ilgi ve hayretle karşıladığının altını çizer:

“Onu dinlədikcə, Cəlalyyə bu sətirləri yazan o böyük Şeyx Nizamini xatırlayırdı: ...Əmisinin böyük çadırının böyründə Cəlalyyə üçün göz yeri düzəltmişdilər. Oradan baxdı... Ay Allahı sevən, heç çox qoca da deyilmiş! Xətti, bıqları qarqara. Qara qaşları altından necə baxır əmimə? Gözlərində nə böyük maraq var. Elə bil süngər kimi bütün gördüyünü, eşitdiyini varlığına çəkir... O eşq dastanlarını, o müdrik qoca nəsihətlərini yazana bircə bu ömür necə çatıb? “Məxzənül-əsrar”ı oxuyanda elə bilirsən saç-saqqalı pambığa dönmüş, belə “dal” hərfi kimi əyilmiş, əli əsalı, ağ əbalı bir şeyx danışır səninlə. Danəndə bir baba söyləyir nəsihətlərini sənə. Görəsən səsi necədi?

Çadırın tən ortasında böyük şair, böyük hökmdar üz-üzə əyləşib. İpək döşəkçə və dirsəkaltılara qərç olublar. Şairin tirmə geyməsi, ağ darayı əmmaməsi gözəl üzünü bir az da gözəlləşdirib. Alçaqdan, səssiz danışirlər. Dodaqlar

tərpənməsə, hər iki müdriki incə musiqi dinləyən, bir-birinin gözəlliyindən, zəkasından heyrətə dalmış zənn edərsən.

Sonra Qızıl Arslan məsləhət bildiklərindən ona danışdı (Ceferzade, 2021d, s. 203-208).

Yazar, burada sadəcə Nizâmî'den değıl, Nizâmî'nin çağdaşı olan Hâkânî Şirvânî (d. 1120 -ö.1199), Feleki Şirvanî, (d.1108-ö. 1146) Ebu'l-Ula Gencevî (d. 1096-ö. 1159) gibi klasik şairlerden de bahsetmektedir. Eserde, Nizâmî, Melike Celaliyyə'nin saraydaki maiyeti ve yönetim tarzını vb. hususları konuşmak için Celaliyyə ile de görüşmek ister ve bu görüş gerçekleşir. Celaliyyə, Nizâmî Gencevî'yi amcası Kızıl Arslan'la birlikte çadırında ağırlar ve çeşitli konularda sohbet ederler.

Celaliyyə povesti, yazarın üzerinde titizlikle işlediğı ve sonraki yıllarda opera ve balede de sahnelenmesini arzu ettiği bir eserdir. Yazarın yayımlanmış olan anılarında da bu konuda ayrıntılı bilgiler vardır. Bu eserin opera ve bale şeklinde uyarlanıp oynanması için yazara birkaç defa teklif gelmiş, kendisi bu senaryoyu yazıp teslim etse de proje ne yazık ki gerçekleşmemiştir. Yazar sadece bu eserle ilgili değıl, Nizâmî Hamsesinde yer alan Yedi Güzel mesnevisi esasında da dünyadaki insan ırklarından ve yedi iklimden bahseden bir balenin senaryosunu yazıp dönemin meşhur bestekarı Cahangir Cahangirov'a (d. 1921- ö.1992) vermeyi düşünmüştür:

“Bu hadisədən bir qədər sonra Cahangir müəllim mənə zəng elədi ki, “Əzizə, sizin o “Cəlaliyyə” əsərinizi yoldaşım oxuyub və mənə məsləhət görür ki, o mövzuda bir balet yazım”. Sevincimi deyə bilmirəm nə oldu... Qara dəniz, Ağ dəniz, Sarı dəniz, Qırmızı dəniz. İrqlərin sayı qədər dəniz var. Həmişə ürəyimdə dolanıb ki, nə olaydı, bu mövzuda bir balet yazılıydı, mən onun ssenarisini yazardım. Məndə hər bir irq öz geyimində, öz rəqsləri, öz adət-ənənələriylə...

Cahangir müəllim sağ olsaydı, mən bu mövzunu ona təklif eləyərdim. Günlərin birində bəstəkar Sevda İbrahimova da mənə müraciət elədi ki, “Cəlaliyyə”ni balet yazmaq istəyir. Mən hətta mətni də yazıb ona verdim. Görünür ki, hardasa ağır gəlmiş ona. Bir neçə gündən sonra zəng elədi ki, mən özüm sizə telefonla dil-cavabı deyərəm. Mən bunu “yox” kimi qəbul elədim. Və... Ondan sonra sevdamız da baş tutmadı Sevda xanımla. Mənimmi, “Cəlaliyyə”ninmi bəxti gətirmədi...

Cahangir müəllim yaşasaydı, bəlkə də “Cəlaliyyə” səhnə üzə görərdi. Ruhu hamımıza duaçı olsun o əziz bəstəkarımızın. (Ceferzade, 2021f. s. 326-327)

1985-86-yılları arasında yazılan *İki Ana* povestində de müəllif, şairin adını diğər klasik şairlərlə birlikdə anarak klasik edebiyattan modern edebiyata kadar anne konusunun en önəmli konulardan olduğuna, Nizâmî, Hâkânî vb. şairlər tərəfindən bu hususta önəmli şiirler yazıldığına diqqət çəkmişdir. (Ceferzade, 2021e, s. 297-298)

Ceferzade'nin 1985 yılında yazmış olduğu *Sensen Ümidim* adlı povestinde, Nizâmî, Fuzûlî ve birçok klasik şairin aşkla ilgili beyitlerine yer verilmiştir. Bu eserde yazar, Nizâmî'nin *Hüsrev ve Şîrin* mesnevisinde geçen aşkla ilgili meşhur beyitlerden de alıntı yapmıştır:

“... Mehran yaylığı ilə Nigarın qızaran gözlərini silirdi. Əl-ələ, ürək-ürəyə, şirin bir qərar vermiş adamlar kimi yeri yirdilər. “Azərbaycan” kinoteatrının qarşısında Natəvanın heykəli önündə dayandılar. Elə bil ondan ana xeyir-duası alırdılar. Mehranın dodaqları asta-asta pıçıldayırdı:

— Şuri-eşqin başıma axırı sevda gətirir

Bu həqiqətdi, eşq aşiqə qovqa gətirir.

— Səadətimize doğru— Nizami muzeyinin yanından ötdülər. Nizami heykəlinin böyründən keçəndə Mehran yenidən pıçıldamağa başladı:

— Eşqdır mehrabı uca göylərin,

Eşqsiz, ey dünya, nədir dəyərin? (Ceferzade, 2021e, s. 225-226)

2002 yılında yazılan *Xeyalım Menim* povestinde ise sadece Nizâmî'den değil, birçok klasik şairden ve kültür-sanat meselelerinden bahsedilmiştir. Bu eserde yazar, Nizâmî'nin *Yedi Güzel* mesnevisinden, bu eser esasında yazılan baleden de bahsetmiştir. Ezize Ceferzade'nin okul ve iş hayatında önemli bir yeri olan tiyatrunun etkisi onun hayatının ilk yıllarından başlayıp son yıllarına kadar devam etmiştir. Müellifin biyografisinden ve özellikle ömrünün son yıllarında yazdığı eserden de bu husus anlaşılmaktadır. Eser, 1940'lı yıllardan itibaren önemli opera eserleri yazan Efrasiyab Bedelbeyli'nin (d. 1907-ö. 1976), Cefer Cabbarlı'nın *Qız Qalası* poeması esasında sahnelemiş olduğu baleden ilham alınarak yazılmıştır. Eserde güzel sanatların neredeyse tamamından bahsedilmiştir. Burada, resim, opera, bale, tiyatro, millî danslar, tasavvufi konular, insan sevgisi, sanatın evrensel gücünün insan hayatının bütün alanlarına nüfuz etmesi gibi konulara temas edilmiştir. Bu eserde Ceferzade, Nizâmî Gencevî'nin *Yedi Güzel* mesnevisinden ve bu eser esasında yazılan *Yedi Güzel* adlı baleden de bahsetmiştir:

“... Gəray bilirdi, bilirdi onun xəyallarını. Elə gözəl xəyalları var idi ki! Kim ilham etmişdi bunu ona? Deyəsən, Nizaminin “Yeddi gözəl”i, deyəsən, Qara Qarayevin “Yeddi gözəl”i. Humay həmişə onunla bölüşdüyü xəyallarında bu ölkələrin, bu məmləkətlərin, irqlərin rəqslərini ifa etmək istəyindən danışdı... Onlar, ilk türk baletimiz “Qız qalası”ndakı sevgililər idilər, Gülyanaqla Polad. Onlar, “Yeddi gözəl”də də sevgili idilər. Bəhram şahlə Gözellər gözəli.” (Ceferzade, 2021e, s. 381-395)

Sonuç

Ezize Ceferzade sanatında klasik Azerbaycan şairlerinin etkisi çok büyüktür. Özellikle 19 ve 20. yüzyıl şairlerinin etkisi ön planda olmakla birlikte bütün eserleri incelendiğinde, yazarın klasik Azerbaycan şairleri arasında en çok Nizâmî Gencevî'den etkilendiği görülmektedir. Bu çalışmada ilk defa olarak Ezize Ceferzade'nin, Nizâmî'ye hayranlığı, kaleme aldığı eser kahramanlarının dilinden Nizâmî'nin eserlerine göndermelerde bulunduğu ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir.

Nizâmî Gencevî ile ilgili hususlar yazarın daha çok povestlerinde baskındır. İlk povesti olan *Qaratel, Qoşqar, Bir Zerre İz, Elleri Mene Ver, Celaliyye ve Xeyalım Menim*'de yazarın sıklıkla Nizâmî Gencevî'nin eserlerinden bahsedip alıntılar yaptığı görülmektedir. Nizâmî Hamsesindeki mesneviler arasında yazarın en çok alıntı yaptığı veya andığı ise Yedi Güzel, Hüsrev ve Şîrîn ve İskendernâme'dir.

Yazar, bir tahkiye ustası olarak özellikle *Celaliyye* povestinde, Nizâmî'nin edebî protresini başarıyla çizmiştir. Dönemin önemli tarihçileri ile de fikir alışverişinde bulunan müellif, okurlarını Melike Celaliyye'nin Nizâmî Gencevî ile görüştüğüne samimiyetle inandırmıştır. Hatta müellif, Nizâmî'nin İskendernâme'de oluşturduğu ölümsüz kadın kahramanı Berde hakimi Nüşabe'yi ve onun ideal yönetim sistemini yazarken Celaliyye'nin Nahçıvan'daki yönetim biçiminden de ilham aldığı varsayımında bulunmuştur.

Ezize Ceferzade, Nizâmî Gencevî'yle ilgili sadece povestlerinde bahsetmemiş, *Bir Görüş Efsanesi* adlı radyo piyesi ile de Nizâmî'nin sanatına olan hayranlığını ifade etmiştir. Bu radyo piyesi de dönemi içinde sadece şehirlerde değil Azerbaycan'ın en ücra dağ köylerinde bile dinlenerek halka önemli edebî, tarihi ve kültürel mesajlar vermiş; tarihi, edebî ve estetik bilincin, en esas ise klasik şiir zevkinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ezize Ceferzade'nin eserlerinde görülen Nizâmî Gencevî etkisi, aslında XX. yüzyıl şair ve yazarlarının kendilerinden önceki klasiklerin edebî geleneğini, şiir ve estetik zevkini kendi eserleri ile devam ettirmesinin de başarılı bir örneğidir.

Kaynaklar

- Bayram, P. (2013). *Azize Caferzade, hayatı, sanatı, hikayelerinin incelenmesi*. Akçağ Yay.
- Bayram, P. (2021). "Ezize Ceferzadenin Povestleri" (*Ezize Ceferzade, Seçilmiş Eserleri* içinde). C.X. s. 3-15. Elm ve Tehsil Neşriyyatı.
- Bayram, P. (2021a). "Ezize Ceferzade'nin hikâyelerinin konusu". *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*.9, Sayı/Issue: 25.s.107-129.
- Bünyadov, Z. (2007). *Azərbaycan Atabeyləri Dövləti: 1136-1225-ci illər*. Şərq-Qərb.
- Caferzade, A. (1990). *Bir görüş efsanesi (Nizami-Celaliyye-Cahan Pehlivan...)* (radio-pyes) (01.01.1990). Ezize Ceferzadenin Ev Arxivi, Fond 'P', Kovluq № 28, Sened № 4, vereq-51.
- Caferzade, A.(2021). *Tanıdıklarım, sevdiklerim hatirelerimde*. Hzl. Turan İbrahimov. Hedef Neşriyyatı.
- Caferzade, A. (2021a). *Seçilmiş eserleri*. C.I. Hzl. Parvana Bayram. Elm ve Tehsil Neşriyyatı.
- Caferzade, A. (2021b). *Seçilmiş eserleri*. C.VIII. Hzl. Parvana Bayram. Elm ve Tehsil Neşriyyatı.
- Caferzade, A. (2021c). *Seçilmiş eserleri*. C.IX. Hzl. Parvana Bayram. Elm ve Tehsil Neşriyyatı.
- Caferzade, A. (2021ç). *Seçilmiş eserleri*. C.X. Hzl. Parvana Bayram. Elm ve Tehsil Neşriyyatı.
- Caferzade, A. (2021d). *Seçilmiş eserleri*. C.XI. Hzl. Parvana Bayram. Elm ve Tehsil Neşriyyatı.
- Caferzade, A. (2021e). *Seçilmiş eserleri*. C.XII. Hzl. Parvana Bayram. Elm ve Tehsil Neşriyyatı.
- Caferzade, A. (2021f). *Tanıdıklarım, sevdiklerim hatirelerimde*.Hzl. Turan İbrahimov. Hedefneşirleri.
- Kanar, M. (2007). "Nizâmî-i Gencevî." TDV. İslam Ansiklopedisi. C.33. 183-185.
- Komision, (1991). "Müsabigenin Galibleri". Ekran-Efir gazetesi, 12 Ağustos. Bakı.*
- Komision, (1996). "Bir Görüş Efsanesi". Ekran-Efir gazetesi, 4 Kasım. Bakı.*
- Nizami Gencevi (1947). *Makaleler Mecmuası*. Elm.

- Nizami Gencevi (2004a). *Sirler Hazinesi (Tercüme eden: Süleyman Rüstem ve Abbasali Sarovlu)*. Lider Neşriyyatı.
- Nizami Gencevi (2004b). *Leyli ve Mecnun (Tercüme eden: Samed Vurgun)*. Bakı: Lider Neşriyyatı.
- Nizami Gencevi (2004c). *Kosrov ve Şirin (Tercüme eden: Resul Rıza,)*. Lider Neşriyyatı.
- Nizami Gencevi (2004ç). *Yeddi Gözel. (Tercüme eden: Memmed Rahim)*. Lider Neşriyyatı.
- Nizami Gencevi (2004d). *İskendername (Şerefname) (Tercüme eden: Abdulla Şaig)*. Lider Neşriyyatı.
- Nizami Gencevi (2004e). *İskendername (İkbalname) (Tercüme eden: Mikayıl Rzakuluzade)*. Lider Neşriyyatı.
- Nizami Gencevi (2006). *Mahzenü'l-esrar. (Tercüme eden: Mircelal Zekiyev)*..

- Etik Kurul İzni** Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.
- Çatışma Beyanı** Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.
- Destek ve Teşekkür** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

**Kadriye HOCAOĞLU
ALAGÖZ**

Dr. Öğr. Üyesi., Bursa Uludağ
Üniversitesi.
kadriye_hocaoglu@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3584-4612>

Klasik Türk Edebiyatının Eğlenceli Tipleri: Çengiler ve Köçekler

*Entertaining Characters in Classical Turkish Literature:
Çengi and Köçek*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 11.08.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 28.10.2022
Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Hocaoğlu Alagöz, K. (2022). Klasik Türk Edebiyatının Eğlenceli Tipleri: Çengiler ve Köçekler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 227-239. <https://doi.org/10.34083/akaded.1160802>

Hocaoğlu Alagöz, K. (2022). Entertaining Characters in Classical Turkish Literature: Çengi and Köçek. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 227-239. <https://doi.org/10.34083/akaded.1160802>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır

Öz

Tarih boyunca tüm toplulukların dansla münasebetinin olduğu bilinen bir gerçektir. Türklerde ise dansın kökeni -cinsiyet yüklenmeksizin- Şamanlara kadar dayandırılır. Osmanlı döneminde din dışı dansçıların isimlendirilmesinde rakkas genel başlığı altında çengi, köçek, tavşan/tavşanoğları, kâsebâz, curcunabâz, cin askeri, beççegân, çegânebâz ve çârpârezen terimleri kullanılır. Bu isimlendirmeler içerisinde edebî kaynaklarda en çok karşılaşılan çengi ve köçek terimleridir. Müzik eşliğinde dans eden ve dramatik gösteriler yapan kimselere çengi yahut köçek ismi verilir. Eski metinlerde kadın-erkek olması farketmeksizin tüm dansçılara çengi denirken zamanla kadınlara çengi, erkeklere köçek terimi kullanılmıştır. Cinsiyet rollerine göre yapılan bu ayrımın ve isimlendirmenin ne zaman gerçekleştiğine yahut belirginleştiğine dair net bir bilgiye ulaşılamamaktadır.

Genel olarak rakkaslar, özelde ise çengiler ve köçekler ile ilgili bilgilere seyahatnamelerden, surnâmelerden yahut dönemin müelliflerinin eserlerinden ulaşmak mümkündür. Bu makalede Osmanlı döneminde sarayın teşvik ve desteğiyle yaygınlık kazanan seyirlik oyunlardan köçek, çengi terimleri ele alınıp söz konusu gösteri sanatlarının klasik Türk şiirindeki yansımalarına yer verildi. Ayrıca XVIII. yüzyıl şairlerinden Rodoscuklu Kömürkayâzâde Fennî'nin *Divanı*'nda ele aldığı ve köçeklik tarihi içinde yeni bir isim olarak nitelendirilebilecek "Köçek Süleyman" üzerinde duruldu. Böylelikle klasik Türk edebiyatında şairin, toplumun eğlence anlayışını estetik bir anlatımla şiirleştirmesine de dikkat çekildi.

Anahtar Kelimeler: Çengi, köçek, tavşanoğları, Köçek Süleyman.

Abstract

It is a known that all societies have had a relationship with dance throughout history. In Turkish society, the origin of the dance dates back to the Shamans, independent of gender. In the Ottoman era, non-religious dancers were called çengi, köçek, tavşan/tavşanoğları, kasebâz, curcunabâz, cin askeri, beççegân, çeganebâz and çârpârezen. Among these nomenclatures, the most common literary terms were çengi (dancer/musician) and köçek (dancing boy). People who dance extravagantly to music were called çengi or köçek. While all dancers were called çengi, regardless of their gender in the old texts, later on, women were called çengi and men were called köçek. There is no clear date for this transformation on record.

Information on dancers in general, and çengi and köçek in particular, could be found in travel books, surnâmes or the works of the authors of the period. The current paper aims to discuss the terms köçek and çengi, theatrical plays that became common with the encouragement and support of the Ottoman palace, including the reflections of these performing arts in classical Turkish poetry. Furthermore, "Köçek Süleyman", mentioned in the Divan of Rodoscuklu Kömürkayâzâde Fennî, a poet of the 19th century, and a new name in the history of köçek at the time, was addressed. Thus, the study aims to emphasize to the poet's employment of the social approach to entertainment in his poetry and classical Turkish literature.

Keywords: Çengi, köçek, tavşanoğları, Köçek Süleyman.

Giriş

Türklerde dansın kökeni -cinsiyet yüklenmeksizin- Şamanlara kadar dayandırılır. Osmanlı döneminde dansın gelişimiyle ilgili özellikle Yahudiler'in Osmanlı İmparatorluğu'na sığındıklarında geldikleri yerlerden kültür malzemesi olarak Orta Çağ'da oynanan danslı oyunları getirmeleri gösterilir ve özellikle Yahudiler'in oynadıkları dansın kökeni İspanya'ya dayandırılır (Nutku, 1972, s. 15). XVI. yüzyıl müelliflerinden Ferâhî (ö. ?/?), "1582 Şenliği" olarak bilinen padişah III. Murat (ö. 1003/1595)'ın oğlu şehzade Mehmet (ö. 1012/1603)'in sünneti için düzenlediği 52 günlük törende Yahudiler'in padişah huzuruna geldiklerini, saygı gösterilerinde bulunarak pek çok atlas, kemha ve kumaş hediye sunduklarını ifade eder:

Ba'dehu bir niçe Yehûd gelüp der-i dergâh-ı pâdişâh-ı 'âlem-penâh hazretlerinüñ hâk-i pâ-y-ı dil-güşâlarına yüzler sürüp hedâyelerin çeküp revâne oldılar. Ve zıkr olunan pîş-keşkerin her biri a'lâ vâfir atlâs u kemhâ vü kumâş (93a) (Özdemir, 2018, s. 397).

Osmanlı döneminde din dışı dansçaların isimlendirilmesinde rakkas genel başlığı altında çengi, köçek, tavşan/tavşanoğlanı, kâsebâz, curcunabâz, cin askeri, beççegân, çegânebâz ve çârpârezen terimleri kullanılır (Aksoyak, 2009, s. 127). Bu isimlendirmeler içerisinde ön plana çıkan ve edebî kaynaklarda müelliflerin en çok kullandığı terimler, çengi ve köçektir. Çengi yahut köçek, müzik eşliğinde dans eden ve dramatik gösteriler yapan kimselere verilen isimdir. Eski metinlerde kadın-erkek olması farketmeksizin tüm dansçılara çengi denilirken zamanla kadınlara çengi, erkeklere köçek¹ ismi kullanılmıştır. Bu ayrımın ne zaman gerçekleştiği ya da belirginleştiğine dair net bir bilgiye ulaşılamamaktadır.

Çengiler/köçekler, tüm görsel ve dramatik gösteri sanatlarında olduğu gibi kollar meydana getiriyordu. Burada özellikle dikkat çeken husus, çengiler ve köçeklerin müzisyen grupları ile değil gösteri sanatlarında yer alan güldürücüler ve mim sanatçılarıyla bir yonca oluşturmasıdır (Ersoy Çak, 2010, s. 89). Her kolda yaklaşık 12 çengi/köçek bulunur, başlarında ise sarı çizme giyen bir kolbaşı ve yardımcısı yer alırdı. Ayrıca "sıracı" denilen dört kişilik bir çalgı takımı, yardakçılar, aynacılar, soyguncu denilen kadınları giydirmekle görevli kimseler de bulunurdu. Tüm bu kişilerin görevi, gösteri yapacak kişileri sahne için hazırlamaktı (And, 1985, s. 208; Arslan, 2008, s. 288). III. Ahmet (ö. 1149/1736) döneminde bu işi yapan kadınlar: Sedef, Benli Hacer, Zilkıran Kamer, Fidan Ayşe, Kelebek, Fırat; III. Selim (ö. 1223/1808), döneminde ise Saçlı Sümbül, Kemankeş Eda, Hayriye, Hancı Kızı Zehra, Yandım Emine; XIX. yüzyılda Tosunpaşa Hayriye, Hancı Kızı Zehra, Küçükpazarlı Naile, Fatma, Aksaraylı Makbule'dir (Aksoyak, 2009, s. 128).

¹ Köçek tipinin kökeni ve Osmanlı saray çevresindeki kullanımı dışında farklı coğrafyalardaki kullanım alanıyla ilgili bilgi için bk: Erkan, 2011, s. 223-240.

Özel eğlence yahut düğün düzenleyen kişiler toplantılarında çengiler bulundurmamak istedikleri zaman, dönemin kolbaşlarına bütçelerine göre anlaşmak için giderler; ücrette anlaşma sağlandığında kolbaşı, çengi topluluğunu alır ve düğün evine gelirdi (Sevengil, 2014, s. 128). Çengilerin giyimlerine yönelik bilgi ise kaynaklarda şöyledir:

“Çepeçevre altınlarla süslü bir tepelik ve tamamının ortasında yuvarlak, kaşbastı denilen bir altın. Altın sırmayla işlenmiş kadifeden camadan denilen çapraz giyilen iki sıra düğmeli, kısa, kolsuz bir üstünlük; bunun yanında üçetek denilen ve yenleri neredeyse dizden aşağı sarkmış ipekli sırmayla süslü bir entari; belde lâhûrî şal ve şalın üzerinde altın ve gümüş bağlanır veya sırma bir kemer; üç eteğin altında topukların az yukarısında büzülerek bağlanmış ve torbalanmış, dökülmüş ipek şalvar ki bu üçetekli entari havalandıkça şalvar altından görünür; ayaklarda alçak ökçeli, işlemeli pabuç. Elde zil veya çalpâre bulunur. Ayrıca tavşan oyunlarına da çıkarlar, köşeden köşeye sekerek oynarlardı.” (And, 1985, s. 208).

Genellikle saçlarını uzun bırakan köçeklerin² giyim şekli ise çengilerden farklıdır: “Sırma işlemeli saçaklı ipek kumaştan bir fistan; toka, süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer; sırtında ipek, sıçandışi işlenmiş gömlek, onun üzerine som sırma ile işlenmiş kadife veya al çuhadan dilme; başlarında da hasır fes, üzerine ipek ve kıyıları sırma ile süslenmiş çevre giyerler.” (Uluçay, 1992, s. 156).

Köçeklerin hareketleri, dans ediş biçimleri yahut köçeklik mesleğine uygunluğuyla ilgili vücut yapıları üzerine değerlendirmelerde bulunan Koçu, bu durumu şöyle tasvir eder:

“Bir oğlanın köçek olabileceği ayaklarından anlaşılırdı: Ayak iri kıyım, uzun uzun parmaklı, iri topuklu ve ayak bilekleri de gâyet ince olmak şarttı; pervâne gibi fırl fırl dönme, uçar gibi koşarken birden durabilmek; sıçramak, perende atmak, fiskeleme yürümek, sırt üzerine yay gibi kıvrılmak için ayağın, parmağın, topuğun, tabanın, bileğin öyle olması lâzımdı, eller de ayak kesimine denk olacaktı elbet, büyük ve uzun parmaklı.” (Koçu, 2002a, s.61).

Kültür tarihinin önemli kaynaklarından sûrnâmelerden Es’ad (ö. 1264/1848) ve Rif’at (ö. 1251/1835)’ın *Sûrnâmelerinde* çengi ismine rastlanırken diğer manzum

² Köçeklerle birlikte anılan bir diğer isim de tavşan/tavşanoğlanıdır. Köçeklerin etek giymesine karşılık tavşan/tavşanoğlanları çuhadan şalvar giyer, üstüne camadan, bellerine alacalı renklerle şallar sarardı. Tavşanlar başlarını köçekler gibi açık bırakmaz; süslü, işlemeli, ufak, sivri külah giyerlerdi (And, 1985, s. 211). Köçek ve tavşan arasında kıyafetteki farklılıklarından başka bu gruba neden tavşan dendiğine, erkek rakaslar arasında neden farklı iki isimlendirmeye gidildiğine dair kaynaklarda bir bilgi bulunmamaktadır. And, oyunlarının çok hareketli ve canlı olmasından dolayı bu ismi almış olabilecekleri üzerinde durur (1985, s. 211). Tavşanlar gibi çevik hareketlerle seke seke dans ettikleri düşünüldüğünde bu adın dans sırasındaki bir taklitten gelme ihtimali mevcut olmakla birlikte kesin bir yargıya varmak da güçtür (And, 2002, s. 111-114; Aksoyak, 2009, s. 128).

sûrnâmelerde bunlar rakkas kavramı içerisinde yer alır ve özellikle cinsiyet farkını belirten bir ayırmda bulunulmaz. *Es'ad Sûrnâmesi*'nde çadırlar içinde rakeden çengiler tek beyitte yer alır:

Çengiler eyledi raksa ikdâm

Toldı cünbîş ile meydân-ı hıyâm (E 87) (Arslan, 2008, s. 289)

Sûrnâmelerde köçek ismi, Tahsin (ö. 1278/1861) ve Rif'at'ın eserlerinde görülür. Tahsin bir beyitte bu ismi zikretmekle yetinirken Rif'at ise "Der-Beyân-ı Kûçekçîyân" başlığı altında köçekleri ve gösterilerinin özelliklerini anlatmıştır. Rif'at ayrıca köçeklerin elinde bulundurdukları toplara da değinmiş, bunları gösterilerinin bir parçası addedmiştir:

İki tavşan ile geldi köçek

Arada vardı gezer bir de köpek (T 102) (Arslan, 2008, s. 289)

Der-Beyân-ı Kûçekçîyân

Mudhikler idüp külâh-ber-ser

Hand ile semâ tolardı yek-ser (R 203)

Çekdireci ol 'acîb sûret

Çekmekde idi nice eziyyet (R 204)

Ya'nî ki elinde çengîyânun

Bir top idi san vücûdı anun (R 205)

Yâ Mehmed idince sahte hande

Kalmaz idi gülmemiş cihânda (R 206)

Ya Bızdık atınca anda saçma

Var ise cânun gelüp de kaçma (R 207)

Çengî o revâcı nerde bulsun

Yüzsüzlük olursa böyle olsun (R 208)

Hâsıl nice mudhik-i mukallid

Güldürmede 'âlemi mu'annid (R 209) (Arslan, 2008, s. 290)

Anadolu coğrafyasından ya da Avrupalı seyyahların gözünden çengi ve köçeklerin nasıl ele alındığı incelendiğinde; 995-97/1587-1589 tarihleri arasında İstanbul'da bulunan Reinhold Lubenau (ö. ?)'nın, *Seyahatname*'sinde 1582 şenliklerinden bahsetmesi dikkat çeker ve eğlence meydanı olarak bilinen sultan Beyazıt caminin yanındaki meydanda dans eden erkek veya kadınları gördüğünü ve burada her türlü hüneri sergileyen kişilere şahit olduğunu belirtir (Noyan, 2016, s. 230-231).

Evliya Çelebi (ö. 1095/1684 [?]), *Seyahatnamesi*'nde dönemin erkek dansçılarından bahseder ve bazılarının isimlerini zikreder: Ramazan Şah, Şahin Şah, Memiş Şah ve kardeşi Bayram Şah, Çâker Şah, Şeker Şah, Sülün Şah, Sakız Mahbubu Zalim Şah, Hürrem Şah, Fitne Şah, Yusuf Şah, Nazlı Yusuf vb. (Aksoyak, 2009, s. 128). Ayrıca Evliya Çelebi'nin rakkaslardan söz ederken “âfitâb misâl”, “kesim biçim yerinde”, “nergis gözlü”, “nice canları esir etmiş” gibi sıfatlarla bir nitelendirme yaptığı da görülür (Sevengil, 2014, s. 123).

Alman şarkiyatçı ve seyyah Ulrich Jasper Seetzen (ö. 1225/1811), 12 Aralık 1802-22 Haziran 1803 tarihleri arasında İstanbul'da bulunduğu süre zarfında Kağıthane'de birkaç çingene çadırı gördüğünü zaman zaman burada köçeklere de rastladığını belirtir (Noyan, 2017, s. 322).

İngiltere Kralı II. Charles (ö. 1097/1685)'in sefaret papazı unvanıyla 1080/1670'te geldiği Osmanlı topraklarında yedi yıl süreyle kalan Dr. John Covel (ö. 1134/1722), İstanbul'da bulunduğu süre zarfında Şehzade Mustafa'nın sünnet düğününe katılmış ve rakkasların görünümüyle ilgili şunları kaydetmiştir:

“En iyileri altın ve gümüş işlemeli veya ipekli kumaştan giysiler giymişlerdi. Üstlerinde kalçalarına kadar vücutlarını sımsıkı saran, ellerinin üstünde iliklenen tek parça bir giysi, bellerinde cüzdan vazifesi de gören şık bir kuşak vardı; onun altına çok geniş ve bol kesimli bileklerine kadar inen bir etek giyerlerdi; bu çok zengin ve güzel açık renk bir etek olurdu. Bu elbiseler onlara Büyük Efendi veya valide sultan tarafından verilir. Saçları çok kısa kesilmemişti, yanlarda diğer zamanlarda tepeye toplayarak örttükleri uzun bukleler olurdu ancak dans ederken onları omuzlarına döker veya örerek ya da serbest olarak arkaya atarlardı. Normalde başlarına sade ipek bir kepek giyerler (küçük ve başı saran) veya (daha hoş olan) kalpak denilen kürklü bir çeşit şapka giyerlerdi.” (Özmelek, 2009, s. 141).

XIX. yüzyıl müelliflerinden Enderunlu Fâzıl (ö. 1225/1810) adıyla anılan Fâzıl Bey'in *Çengînâme* adlı eseri, farklı din ve milletlerin çengilerinden bahsederek 43 çenginin ismine yer vermesi açısından dikkat çekici bir eserdir. Söz konusu eserde Fâzıl Bey, erkek dansçılardan bahsetmesine rağmen “köçek” terimi yerine “çengi” terimini kullanmayı tercih eder ve çengilerin millet, din, vücut özellikleri, yaş, hastalıklar vb. hakkında bilgiler verir (Keskin, 2013, s. 330). Bu açıdan hem edebî kültür hem de Osmanlı dönemi eğlence hayatıyla ilgili bir kaynak hâline gelir.

Tarihî kaynakların yanı sıra edebî malzeme olarak “çengi” ve “köçek” terimlerinin kullanımının incelenmesi hem edebiyat tarihi/kültür tarihi açısından değerli bir vesika olarak addedilecek bir bilgi birikimini ortaya koyacak hem de şairlerin sosyal hayatla olan ilişkilerini gözler önüne serecektir. Bu bağlamda söz konusu örnek beyitlerin ve metinlerin arttırılması mümkün olmakla birlikte amaç, tüm örnekleri

ortaya koymak değil “klasik Türk edebiyatı”nda müelliflerin özellikle de konunun sanatsal/şiiirsel olarak ele alınış biçimlerinin incelenmesidir.

1. Klasik Türk Şiiirinde Çengi

XVI. yüzyıl şiiirlerinden Zâtî (ö. 954/1547) için sevgili, sermayesini çaldırıldığı bir çengi güzeldir:

Mey-hâne-i ‘ışk içre ben bir tolu kaldurdum
Bir çengi güzel sevdim ser-mâyeyi çaldurdum (G. 979/1)

Halk ağzında çalpâre yahut çalpara olarak bilinen, musikimizde özellikle çengi ve köçeklerin oyunlarında usûl vurmaya yarayan, dört parça sert tahtadan yapılmış, ikişer ikişer avuçlara geçirilerek çalınan bir çeşit kastanyet olan çârpâre (Kubbealtı Lugati, t.y.), Belîğ (ö. 1174/1760-61)’in şiiirinde bir çengi güzeli tarafından çalınır ve güneş ile ay bu durumu görse kıskançlıklarından çârpâreye döner olarak nitelendirilir. Bu beyitte üzerinde durulması gereken hususlardan biri de “kıskançlıktan dört parça olunması”dır. İlk mısradaki “çârpâre”, bir çalgı aleti iken ikinci mısradaki “çâr-pâre”, kıskançlıktan dört parça olma durumuna vurgu yapmak için kullanılmıştır:

Ele aldıkça o çengi güzeli çâr-pâre
Reşkten mihr ile meh görse olur çâr-pâre (G. 211/1)

“Çengi” kelimesinin İran’da icat edilmiş bir saz olan “çeng”e nispetle türediği kaynaklarda yer alır (Koçu, 2002b, s. 37). Hamdullah Hamdî (ö. 909/1503)’nin *Yûsuf u Züleyha* mesnevisinde saz “çeng” ile “çengi” kelimelerinin tevriyeli olarak kullanıldığı görülür. Ayrıca beyitte çeng vurulurken “büt-i Firengiler”in dansına da temas edilir:

Çenge çeng urdı Rûmî çengiler
Raksa girdi büt-i Firengiler (3003)

Çengilerin güzelliği, dans ediş şekilleri yahut çaldıkları sazların şiiirde yer almasının yanı sıra bazen de farklı unsurların çengi ile benzetme amacı güdülerek şiiirlerin kaleminde dile getirildiği görülür. Ahmed-i Dâî (ö. 824 ?/1421 ?) çengi ile zenah (çene çukuru) arasında bir benzerlik kurar. Ayrıca “sâde zenah”, sadece ve durmadan konuşan, iş yapmayan kimseler için kullanılan bir ibaredir. Bu bağlamda “çengi”nin “sâde zenah” olarak değerlendirilmesi, yaptığı işe dair olumsuz bir tavrı da ihtiva eder:

Sohbetün şartı budur ola sebük-rûh nedim
Sâki emred ola çün sâde zenahdur çengi (101/3)

Feleğin dönüşü ile çenginin dans ederken yapmış olduğu hareketler arasında ilişki kuran Nev’î (ö. 1007/1599), feleği kimi zaman çengi kimi zamanda rakkas olarak nitelendirmekte çengi-rakkas kelimelerinin ikisini de aynı beyitte kullanarak dans

eden kişinin cinsiyetine yönelik bir ayırmada da bulunmamaktadır. Beyitte bir sahne tasviri oluşturulmuş ve “zamâne”nin bu sahnedeki perdeyi araladığı vurgulanmıştır. Perde aralandığında feleklerin, çengi-rakkas gibi dans ettiği ortaya çıkmıştır:

Felekler kimi çengî kimi rakkâs
Zamâne perde-sâz oldu ser-â-ser (K. 20/12)

Feleğin yanı sıra Zühre yıldızının da bazen şiirlerde çengiyle denk tutulduğu görülür. Fasîh Ahmed Dede (ö. 1111/1699) *Divanı*’nda ay ve güneşi kadeh olarak nitelendirdiğinde mecliste dans eden çengiyi Zühre yıldızına, gökyüzünü de rakkasa teşbih eder. Bu beyitte Zühre yıldızı ayrıca çeng çalan kimsedir:

Fasîh ol meclisün ser-mest-i câm-ı şevkiyuz cânâ
Meh ü mihr oldu sâgar çengi nâhid âsumân rakkâs (G. 209/5)

İlhâmî (ö. 1223/1808) mahlasıyla şiirler yazan III. Selim, *Divanı*’nda Zühre yıldızı ile çengilerin yaratılışının denk olduğunu belirtir:

Bakılsa Zühreniñ tab’ı hemân çengîye benzerdir
Velâkin tâli’-i âşık hemân Merrîhe hem-serdir (Şarkı 14/7)

2. Klasik Türk Şiirinde Köçek

Köçeklerin yaygın olarak hangi topluluklardan olduğuna dair şu bilgiler mevcuttur: “Köçeklerin büyük ekseriyeti Rum’du; bilhassa Adalı, onların içinden de harikulade güzellikleriyle meşhur Sakız Adalı erkek çocuklar yetiştirilirdi. Sakızlı köçekler, adi kıyırma ve göbek atma oyuncularını değildi, hiç tereddüt etmeden kaydediyoruz kendilerine tavşan/tavşanoğlanı isimleri verilirdi. Rumlardan sonra çoğunluk Kıptilerdeydi. Onlardan sonra da Ermeniler ve Museviler gelirdi.” (Koçu, 2002b, s. 37). Mesîhî’de bir beytinde “Rûmili köçekleri”ne temas ederek kendi sanatıyla bir kıyaslama yapar:

Nâleden takdı ceresler yanına ol şehsüvâr
Rûmili köçekleri sanatına zil bağladı (G. 269/6)

“Köçek” tipinin Klasik Türk şiirinde şairler tarafından ele alınışı incelendiğinde Rumelili Za’îfî (ö. 964/1557)’nin “-anum köçek” redifli gazeli dikkat çekicidir. Bu gazelde şair, bir köçeğin dansını seyretmekte köçeğin hareketleri ile özelliklerine yer vermektedir. Ayrıca gazelde köçeğe / sevgiliye ulaşamamayı “Kerbela” da çekilen acılara denk tutan şair için kavuşma da imkansızdır:

Bûse şey’ li’llâh ider dervîşlerüz cânum köçek
Aldum ağzuñ ölçüsin yok dime sultânüm köçek

Şedde ışkuñ tabl sinem eyleyüp âhum ‘alem
Kûyuñ oldu der-be-der şehrüñde seyrânüm köçek

Mâye-i dervîş çün bir dostdur bir postdur
Ten gerekmez post cândur dost cânânım köçek

Kerbelâ-i fûrkatünde ıŝkuñ ile rûz u şeb
Eşk-i çeşmümdür ŝarâbum ğussadur nânım köçek

Kaŝlaruñ yâyin kurup kasd itme kuŝça cânuma
Öldürürsin boynuña düşer sakın kanım köçek

Gerçeğüm eyvalla biz ikrâr u îmân kulıyuz
Sanma yalandur olan ‘ahd ile peymânım köçek

Meskenetden bir ‘Alîlik kıl Muhammed ıŝkına
Bu Za’îfiye nazâr kıl bir kez aslanım köçek (G. 173)

2.1. Edebî Metinlerde Yer Alan Köçek İsimleri

Osmanlı dönemindeki manzum metinlerde yer alan köçek³ isimleri, kültür tarihine birer vesika oluşturması açısından da önemlidir. Bu bağlamda farklı yüzyıllarda köçeklik mesleğini icra eden kişilerin isimlerinin unutulmasının önüne geçmektedir. Rahîmî (ö. ?/?), XVI. yüzyılda köçek Hüseyin’in adını zikreder:

Ulular hem-demi Köçek Hüseyne benden aşk eyle
Görürsen ol ser-i merdâna benden çok selâm eyle (K. 8/49)

XVII. yüzyılda Bosnalı Mezâkî (ö. 1087/1676), Köçek Behzâd ismini anarak “Behzâdun” redifi üzerine kurduğu bir gazel kaleme alır. Altı beyitlik gazelin ilk dört beytinde köçek Behzâd’ın çapkınlığı, yüzünü nasıl süslediği anlatılırken beşinci ve altıncı beyitlerde köçeklik sanatını nasıl icra ettiğine dair bilgiler yer alır (Aksoyak, 2009, s. 129):

Murg-ı dildür ŝikârı Behzâdun
N’ola sayd olsa kârı Behzâdun

Revnağ-efzâ-yı deyr-i ‘âlemdür
Hüs-n-i nakş u nigârı Behzâdun

Bir kemândur ki anberîn tozdur
Ebrû-yı vesme-dârı Behzâdun

Hazer it kahramân-ı kâtildür

³ Edebî metinlerde köçek isimleri yer almakla birlikte çengi isimlerinin yer almaması dikkat çekicidir.

Çeşm-i hançer-güzârı Behzâdun

Çâr-pâreyle özge ‘âlemdür
Raks-ı zibâ-karârı Behzâdun

İder erbâb-ı ışkı dest-efşân
Devr-i râhat-medârı Behzâdun

Korkarın kim olur Mezâkî dahi
‘Âşık-ı dil-figârı Behzâdun (G. 260)

Za’îfi, bir şiirinde Köçek Bâlî isimli bir köçeğin adını anmakta ve onun kıyafetine dair bilgiye yer vermektedir:

Donanub geydi kırmızı alı
Dâneler saçdı yüzüne hâlî
Bana âl itdi ruhları alı
Sevdüğüm dilberüm köçek Bâlî (Akarsu, 1990, s. 281)

XVIII. yüzyıl şairlerinden Hayrabolulu Hasib (ö. 1199/1784-85), “köçekçiyim bugün” ibaresini kullanarak köçek oynatanlara yahut kolbaşlarına şiirinde gönderme yapar:

Ben Hevâyi şimdi tağlarda köçekçiyim bugün
Çirke-i çengâne-i ‘örfâneden etdim ferâğ (G. 77/5)

Mehmed Sirâceddîn (ö. 1325/1907), *Mecma’-i Şu’arâ ve Tezkire-i Üdebâ* adlı eserinde “Çengî Halil Efendi” namıyla bilinen H. 1115/M. 1703 tarihinde vefat etmiş bir zattan bahseder; burada da isimden anlaşılacağı üzere kastedilen bir köçektir:

“Nâmı Halil’dir. Kâsım Paşa’da tevellüd itmişdir. Fenn-i bedî’-i mûsikîde üstâd olduğundan “Çengî Halil Efendi” demekle meşhûr idi. Evâ’il-i hâlinde tahsîl-i ma’rifet iderek tarik-i ilme âzim ve mülâzım olduğundan sonra semt-i kazâya sâlik oldu.” (Arslan, 2018, s. 23).

3. Köçeklik Tarihine XVIII. Yüzyıldan Yeni Bir İsim: Köçek Süleyman

Rodosculu Kömürkayazâde Fennî (ö. 1193/1779-80 ile 1214/1799-1800 yılları arası), *Divanı*’nda üç farklı gazelde Köçek Süleyman’ın adını anar. Söz konusu gazelerde köçek Süleyman’ın adı dışında fiziki bir özelliğine yahut dans ediş şekline dair bilgi bulunmamaktadır. Köçek Süleyman sadece şairin aynı mecliste bulunmaktan hoşnut olduğu ve bunu tahayyül ettiği; “berâber âb-ı satl” içtiği kişi olarak tasvir edilir:

Zülf-i cânânı feşân edip o pâ-mâl eyler
Hayf kim Köçek Süleymân der imiş şâne üf (G. 149/2)

Tahayyül eyledikçe Köçek Süleymânı çeşmimde
Eder dil zülfüne müjgânımız o tîre bir şâne (G. 209/2)

Nûş edip mâ'-ı vuzû'ın zâhid-i bezm-i şeddeyn
Köçek Süleymâna var sen âb-ı satl[1] bereber iç (G. 24/5)

Sonuç

Genel olarak rakkaslar, özelde ise çengiler ve köçekler ile ilgili bilgilere seyahatnamelerden, sûrnâmelerden yahut dönemin müelliflerinin eserlerinden ulaşmak mümkündür. Makalenin kapsamı gereği edebî metinlerden köçek ve çengilerle ilgili tespit edilen bulgular şu şekilde özetlenebilir: Özellikle “çengi güzeli”, sevgiliye denk tutulmuş, âşık olunacak bir kimse olarak şiiirlerde ele alınmıştır. Ayrıca felek, Zühre yıldızı ve çene çukurunun da çengiye teşbih edildiği örnekler tespit edilmiştir. Sınırlı sayıda olmakla birlikte köçeklerin kıyafetleri de şiiirin malzemesi olarak kullanılmıştır.

Köçek, çengi ve rakkas terimlerinin beyitlerde kullanımında cinsiyete yönelik bir ayrıma gittiğini söylemek mümkün değildir. Çengi isimlerine şiiirlerde rastlanmamasına rağmen köçek isimlerinin anılması, XVI. yüzyıldan Köçek Bâli ve Hüseyin; XVII. yüzyıldan Köçek Behzâd ve XVIII. yüzyıldan Köçek Süleyman gibi isimlerin şiiirlerde yer alması, farklı yüzyıllardan kültür tarihine yapılan bir katkı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bu durumun yeni yapılacak araştırmalarla pekiştirilip geliştirilebileceği de ortadadır.

Kaynaklar

- Akarsu, K. (2011) Rûmelili Za'îfî dîvânı (tenkitli metin). Berikan Yayınları.
- Aksoyak, İ. H. (2009). 17. yüzyıldan tescilli bir köçek: Behzat. Milli Folklor, 21(84), 127-129.
- And, M. (1985). Geleneksel Türk tiyatrosu. İnkılap Kitabevi.
- And, M. (2002). Osmanlı sanat dansı: çengiler-köçekler-curcunabâzlar, Sanat Dünyamız, 85, 111-114.
- Arslan, M. (2008). Osmanlı saray düğünleri ve şenlikleri ı: manzûm sûrnâmeler. Sarayburnu Kitaplığı.
- Arslan, M. (hızl.) (2018). Mehmed Sirâceddîn mecmâ'-i şu'arâ ve tezkire-i üdebâ. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58597.mecma-i-suara-ve-tezkire-i-udeba-pdf.pdf?0>
- Covel, J. (2009). Bir Papazın Osmanlı Günlüğü. (Çev: Nurten Özmelek). Dergâh Yayınları.
- Çıpan, M. (hızl.) (2003). Fasih divanı (Mevlevî Fasih Ahmed Dede divanı/inceleme-tenkidli metin). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Demirel, H. G. (2005). 18. Yüzyıl şairlerinden Belîğ Mehmed Emîn dîvânı (inceleme-tenkitli metin-tahlil). [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ekinci, R. & Donuk, S. (hızl.) (2015). Hayrabolulu Hasîb dîvânı. Serüven Kitabevi.
- Erdem, S. (hızl.) (2013). Tezkire-i şu'ara-i Yümni. Türk Tarih Kurumu.
- Erkan, S. (2011). Köçek tipinin uluslararası kökeni üzerine bir deneme. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 18(1), 223-240.
- Ersoy Çak, Ş. (2010). Osmanlı eğlence hayatında dans unsurları olarak köçekler, çengiler. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 3(5), 82-95.
- Hocaöglü Alagöz, K. (hızl.) (2016). Rodosçuklu kömürkayazâde fennî müşâare divançesi. Grafiker Yayınları.
- Keskin, N. İ. (2013). Fâzıl'ın çengileri: çengînâme üzerine. The Journal of Academic Social Science Studies, 6(8), 329-371.
- Koçu, R. E. (2002a). Eski İstanbul'da meyhaneler ve meyhane köçekleri. Doğan Kitap.
- Koçu, R. E. (2002b). Tarihte İstanbul esnafı. Doğan Kitap.
- Kubbealtı Lugati. (t.y.). Erişim Tarihi: Ağustos 4, 2022, <http://lugatim.com/s/%C3%A7arpare>
- Lubenau, R. (2016). Reinhold Lubenau seyahatnamesi Osmanlı ülkesinde 1587-1589. C. I. (Çev: Türkis Noyan). Kitap Yayınevi.

- Mengi, M. (hzl.) (1995). Mesihî divanı. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Mermer, A. (hzl.) (1991). Mezâkî: hayatı, edebî kişiliği ve divanı'nın tenkidli metni. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Mermer, A. (hzl.) (2004). Kütahyalı Rahîmî ve divanı. Sahhaflar Kitap Sarayı.
- Nutku, Ö. (1972). IV. Mehmet'in Edirne şenliği. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özdemir, M. (2018). 1582 Şenliğine Dâir Yeni Keşfedilen Bir Eser: Ferâhî Sûrnâmesi. Emecen, F. M., Akyıldız, A. & Gürkan, E. S. (Ed.) V. Uluslararası Osmanlı İstanbullu Sempozyumu Bildirileri (s. 379-414). İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları.
- Özmen, M. (hzl.) (2001). Ahmed-i Dâ'î divanı (metin-gramer-tıpkıbasım). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Seetzen, U. J. (2017). İstanbul günlükleri C.I. (Çev: Selma Türkis Noyan). Kitap Yayınevi.
- Sevengil, R. A. (1990). İstanbul nasıl eğleniyordu?. Alfa Yayınları.
- Tarlan, A. N. (hzl.) (1970). Zâtî divanı (edisyon kritik ve transkripsiyom). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Tulum, M. & Tanyeri, M. A. (hzl.) (1977). Nev'î divan (tenkidli basım). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Uluçay, Ç. (1992). Harem II. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Üstün, M. C. (2014). Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf u Zelîhâ mesnevisi (gramer-metin-dizin). [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, K. (hzl.) (2001). III. Selim (İlhâmî) hayatı, edebî kişiliği ve divanın tenkitli metni. Trakya Üniversitesi Yayınları.

- Etik Kurul İzni** *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*
- Çatışma Beyanı** *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*
- Destek ve Teşekkür** *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Nilay KINAY CİVELEK

Dr. Öğr. Üyesi, Hakkari Üniversitesi
nilaykinay@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-6326-3586>

Kültürel Unsur Olarak Yeni Yıl Tebrikleri: Sultan I. Mahmud'a Sunulan Tebriknâmeler

*New Year's Greetings As a Cultural Element: Tebriknames
Presented to Sultan Mahmud I*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 29.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 26.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Kınay Civelek, N. (2022). Kültürel Unsur Olarak Yeni Yıl Tebrikleri: Sultan I. Mahmud'a Sunulan Tebriknâmeler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 240-256.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1168412>

Kınay, Civelek N. (2022). New Year's Greetings As a Cultural Element: Tebriknames Presented to Sultan Mahmud I. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 240-256.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1168412>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Sosyal hayat ile iç içe bir gelenek olan klasik Türk edebiyatı ürünlerinde yaşamın her anı bulunmaktadır. Bu edebiyatta manzum ve mensur ürünler yazılırken çeşitli tür ve tarzlar kullanılmıştır. Edebî bir türde metnin içeriği göz önünde bulundurulur. Eserin ne ile alakalı olduğunun sorgulandığı ve sosyal yaşamın kanıtı olan türlerden biri tebriknâmelerdir. Edebî ürünün sunulduğu kişinin yaşadığı mutlu eden bir olayı kutlamak isteyen şair, eserini oluşturur. Konusu itibarıyla bir tür olarak değerlendirilen tebriknâmeler çeşitli vesilelerle kaleme alınmıştır. Bu tür, düğün, bayram, doğum, terfi, yeni yıl, cülus vb. gibi konularda yazılmaktadır. Yazıldığı dönemin sosyal, kültürel ve bazen askerî hayatıyla ilgili bilgi vermesi açısından önemli metinlerdir. Bu çalışmada Osmanlı padişahlarından I. Mahmud'a sunulan ve yeni yılını tebrik için yazılan manzumeler verilmiştir. Daha önce yayımlanmamış bu şiirlerin transkripsiyonlu metni, şekil ve muhteva incelemesi ile tebriknâme türü hakkında bilgiler sunulmuştur. Toplamda sekiz adet manzume incelenmiştir. Bunların gazel, tarih kıtası ve tarih kasideleri olduğu görülmüştür. Bunların hepsinin içerik, işleyiş ve şekil olarak benzerliği tespit edilmiş, tebriknâme türü ile ilgili literatüre katkıda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tebriknâme, I.Mahmud, tür, tarz, kültürel değer.

Abstract

Classical Turkish literature is a tradition intertwined with social life; works thereof highlight every moment of life in them. In this old literature, indeed, various genres and styles were used while writing poetry and prose products. One of the genres in which the work's relevance is questioned and which is the proof of social life is tebriknames (lit: letters of congratulations, greetings). The poet, who wants to celebrate a happy event experienced by the person to whom the literary product is presented, creates her work. Tebriknames, which are considered as a genre in terms of the subject they mention, are written on various occasions. They would have been written on subjects such as weddings, festivals, births, promotions, new-year, and enthronements, and are a genre in every poetry form of classical literature. They are important because they give information about social, cultural, and sometimes military life during the particular period in question. This study mentioned about namely poetries that were presented to Ottoman Sultan Mahmud I and written to celebrate new-year. Information about the transcribed text of the unpublished poems, their form and content analysis, and the genre of tebriknâme was presented. A total of eight poems were examined, all of them were poetries. It has been seen that these are ghazals, history eulogy and history odes. The similarity of all of them in terms of content, function, and form was determined. This study will contribute to the literature about the genre of tebriknâme.

Keywords: Tebriknâme, Mahmud I, genre, style, cultural values

Giriş

Bir edebî metin oluşturulurken onun toplumdan ayrı olması düşünülemez. Toplumda yaşayan bireyler birbirleriyle ilişki içerisindeyler. Bu ilişkiler çeşitli münasebetler ile olmaktadır. İnsanların sosyal bir varlık olmasının doğal bir sonucu olan bu durum edebî eserlere de yansınca metinler tür olarak zenginleşmiştir. Tür bakımından işlevselliğe sahip metinlerin başında tebriknâmeler bulunmaktadır. Bu metinler kişinin hayatında mühim bir yere sahip olan çeşitli vesilelerle yazılmaktaydı. Bu türde konuların nazım türü ve şekli fark etmeksizin her biçimde anlatıldığı görülmektedir. Örneğin; doğum, sünnet, ölüm, evlenme, bayramlar, cülûs, atama, yeni yıl tebriği gibi sebeplerle klasik Türk edebiyatında karşımıza çıkmaktadır. Şairler bu tür metinleri akrabalarına, arkadaşlarına, büyük kabul ettikleri dinî-siyasî şahsiyetlere yazmışlardır. Bu metinler edebî ve tarihî dönemlerin anlam kazanması konusunda kaynak metin olarak kullanılmaktadır. Şairlerin arzuhâllerini anlattığı, dönemin olayları ile ilgili bilgiler verdiği, sunulan kişinin tanım ve methiyesinin estetik şekilde anlatılması ile bu şiirler hem edebî hem de tarihî açıdan önemli metinlerdir.

Edebî metinler bir toplumda kültürün yansıtılması açısından değer görürler. Bu metinler kültür, kimlik gibi olguların oluşması ve şekillenmesinde rol oynamaktadırlar. Edebî metinler içinden çıktığı toplumdan, toplumsal olaylardan ve milletin kültüründen etkilenir. Edebî metinlerin hemen hepsinde şair ya da yazarının inancı, dünya görüşü, savunduğu düşünceler bulunur. Sanatçının beklentisi, istekleri, kırgınlıkları eserinde şekillenir ve bunlar kendini edebî metinlerde yansıtır. “Bir ‘ulusun günlüğü’ olan edebiyatın kimlik ve kültürün oluşumunda kurucu öge olarak varlığı dikkatleri çeker. Bir milletin yaşantısının tüm boyutları edebiyatta yer alır.” (Jusdanis, 1998, s. 68). Edebî metinler yoluyla bilgi ve kültür aktarımı yapılmaktadır. Bir miras gibi bakılması gereken bu değerler korunmalı ve aktarımı sırasında yeni kültürel değerlerin de oluştuğu fark edilmelidir. Bir disiplin içerisinde edebî metinlerin verilmesi o toplumun kültürünü tanımaya yönelik bir çabadır. Böylelikle kaleme alınmış her eserin, içinde bulunduğu toplumun yaşam felsefesini, tercihlerini, sosyal aktiveleri ile birlikte bütün bir yaşamını gösterdiği görülecektir. Ortak kabul gören değerler artık o milleti yaşatan ve sonraki nesillere taşınmasına vesile olan gelenekleri oluşturan unsurlardan biridir. Eğer kabul görmeyen bir değer olursa o toplumda devam etme, değişme ve gelişme imkânı bulamaz. Bir geleneğin oluşması için dinamikliğin kendini göstermesi gerekmektedir.

Çok çeşitli tanımları bulunan kültür kavramı sosyal hayatta önem teşkil etmektedir. “Kültür, bir milletin dinî, ahlaki, muakalevi (akli, rasyonel), bedii, lisani, iktisadi, fenni hayatlarının ahenktar bir mecmuasıdır.” (Gökalp, 1976, s. 25). Buradan da anlaşılacağı gibi kültür sosyal teşkilatlanmanın kurallarını oluşturan bütün bir hayat tarzını içermektedir. Bir milletin hayatında, fertlerin –sözlü ve yazılı geleneğe yer alan-kabulleriyle müştereklik gücüne erişen ve millî kimliği oluşturan maddî ve manevî

faaliyetlerin bütünü millî kültürü veya kültürü meydana getirir (Yıldırım, 1989, s. 16). Maddî değerler somut olan değerler olarak adlandırılmaktadır. Manevî olan soyut değerler ise insanların birbirleri ile selamlaşmaları, onların iyi hallerine sevinip kötü durumlarına üzülmeleri gibi durumlar olarak geçmektedir. Somut bir değere örnek olarak da bir sanatçının karşısındaki kişinin bulunduğu iyi hâline manzum ya da mensur yazdığı edebî metinler verilebilir. Çünkü edebî metinler malzeme olarak toplumun kültürünü barındırır ve kendisine rehber edinir. Bir milletin yaşantısı bu metinlere yansımaktadır. “Tarihin derinliklerinden süzülüp gelen, zamanın ve ihtiyaçların doğurduğu, şuurlu tarihlerle, manalı ve zengin bir sentez oluşturan, sistemli ve sistemsiz bir şekilde nesilden nesile aktarılan, bu suretle her bir insanda mensubiyet duygusu, kimlik şuru kazanılmasına yol açan, çevreyi ve şartları değiştirme gücü veren, nesillerin yaşadıkları zamana ve geleceğe bakışları sırasında geçmişe ait atıf düşüncesi geliştiren, inanışların, kabullenişlerin, yaşama şekillerinin bütününe, tamamına kültür denilmektedir.” (Tural, 1988, s. 74). Tarih içinde oluşan bir norm olarak nitelendirilen kültür, topluma sosyal sistemlerle model koyar ve kimlik kazandırır. Millî ve kültürel kimlik milletin yaşayışını belirlemektedir.

Bir Tür Olarak Tebriknâmeler

Türk edebiyatı tarihi boyunca oluşturulan metinlerin çeşitli şekillerde incelenmeye tabi tutulduğu görülür. Anlatım biçimi olarak yapılan inceleme konusu edebî tarz ismi ile anılmaktadır. Bir metnin anlatacağı konuyu nasıl anlattığının dışında oluşturulan nesir ya da şiirin içeriğinin, eserin ne ile ilgili olduğunu yani metnin sahibinde neye karşılık geldiğini belirleyen taraf ise edebî türdür. Bir metnin bütününe aynı türden bahsetmesi her zaman beklenemez. “Klasik edebiyatta temel birim olarak kabul edilen beyitlerden başlamak üzere, divanlarda her bir nazım şekli; mesnevi ve mensur eserlerde ise her bir bölüm, farklı bir tür veya tarzla ifade edilmiş olabilir.” (Akkuş, 2009, s. 98). Özellikle kaside gibi uzun beyitlere sahip manzumelerde şair methiye, fahriye, tuğraiyye, fetihnâme, gazavatnâme gibi türlerin birlikte görülmesi olasıdır. Bu durum tebriknâme metinleri için de geçerlidir. Kudûmiyye, tarih manzumeleri, tehniyenâme metinleri aynı manzum/mensur eserde görülebilir. Bunların ayırt edici özellikleri aranır. Örneğin redifin şiire muhteva yönünden katkısı düşünüldüğünde ‘yeni yılı tebrik için’ yazılan tebriknâme metinlerinde sâl-i cedîd, nev-sâl, tebrik gibi redifler olmalıdır. Çünkü edebî bir terim olarak tebriknâmeler; yeni yıl, bayram, Ramazan ve diğer hususi veya mübarek günleri tebrik, evlilik, doğum, terfi veya tahsili tamamlama vesilesiyle kutlama, bir başarıyı takdir etme, rütbe, nişan veya memuriyete atanmayı kutlama, bir eseri takdir etme gibi muhtelif sebeplere binaen kaleme alınmışlardır.” (Mehmed Fuad, 1327, s. 320-321).

“Tebriknâmelerde: Mukaddime, tahmîd, beyân-ı istihâl, izhâr-ı memnûniyet, ta’zîm ile duâ, temennî-i muhabbet nâmlarıyla altı kâideye riâyet edilmek icâb eder.

Mukaddime-i tebrîk: Esâsı, maksadı beyân etmezden akdem maksada münâsip bir fıkra yazılmalı.

Tahmîd: Tebrîk olunacak husûstan dolayı Cenâb-ı Hakk'a şükr ü sipas etmeli fakat mukaddime ile tahmîd bazen terk olunabilir.

Beyân-ı istihâl: Tebrîk olunacak zâtın, mürselin ileyhin tebrîk edilecek –rütbe veyâ nişân her ne ise- şeye müstehâk ve elyak olduğu elfâz u tâ'bir-i münâsibe ile ifâde olunmalı.

İzhâr-ı memnûniyet: Tebrîk edilen husûstan dolayı meserret ve memnûniyeti lisân-ı şükrân ile beyân edilmeli.

Tazîm ile duâ: Tebrîk olunan husûsun mürselin ileyh hakkında müteyemmin ve mesûd olunmasını mütezammın ediyeye-i hayriyye tâ'bir-i münâsibe ile dermiyân olunmalı.

Temennî-i mahabbet: Mürsil ile mürselün ileyh beyninde müstekar olan mahabbet ve vedâdın bekâ ve izdiyâdı ricâsı beyân edilmeli ki buna ricâ-yı mahabbet, dahi denir bu ricâ-yı mahabbet temennî-i mahabbetin her nevi muharrerât-ı husûsiyyede tahrîr olunması kâide-i külliyyeden madûddur” (Hâfız Mehmed Ziyâeddin, 1314, s. 27-28).”

Tebriknâmeler aynı zamanda culûsiye kasidelerini de andırırlar. Methiye kısmının geniş tutulduğu bu tür metinlerde şair, memdûhu ve ilgili konu arasında bir bağ kurar ve kutlamasını gerçekleştirir. Yeni yılın övgüsü yapılan kişiye uğurlu gelmesi, ona şans ve mutluluk getirmesi yönünde dualarda bulunulur. Yeni bir yılın şair muhayyilesiyle birlikte çeşitli edebî sanatlar vasıtasıyla geliştirilen yorumları bu türü güzelleştirmektedir. Konu ile ilgili İbrahim Halil Tuğluk'un “*Divan Şiiri'nde Manzum Tebrîk-nâmeler*” başlıklı makalesi kapsamlı bir çalışma olup tebrîknâme türü için önemli bir kaynaktır.

Özellikle bir metnin yazılış tarihine bakılarak o dönemdeki olaylar hakkında bilgi sahibi olunmaktadır. Bu durum tebrîknâme metinleri için geçerliğini korur. İlk örnek olarak 15. yüzyılda yazılmış olan bu türdeki şiirler 20. yüzyıla kadar devam ederek gelmiştir. “İncelenen divanlara göre tebrîknâme/tehniyetnâme adıyla anılan manzum eserlerin ilk örneklerine 15. yüzyılda rastlanmaktadır. 20. yüzyıla kadar devam eden tebrîknâme türünde şiirler kaleme alma, nicelik olarak özellikle 18. yüzyılda artmıştır.” (Tuğluk, 2010, s. 64). Bu türde yazılan metinler tarihî, dinî, millî kültür unsurlarını bünyesinde barındırır. Çoğu zaman manzumenin sunulduğu kişinin övgüsünün mübalağalı bir hâle dönüştüğü görülür. Mitoloji kahramanlarından örnekler ile askerî başarısı ve savaşma tekniklerinin teşbih yapılması toplumun bütün kesimlerinde bütünleştirici etkiye sahip, tarihî birikimin sonucu olan maddi manevi kültür unsurlarını göstermektedir. Bu durum da bize yazılı ve sözlü olarak aktarılmış bir kültürün varlığını anlatmaktadır.

Sultan I. Mahmûd'a Sunulan Tebriknâmeler

Osmanlı Devlet Arşivleri kataloğunda Sultan Mahmud'a sunulan ve tebrikname örneği teşkil eden manzumeler tarafımızca latinize edilmiş ve incelenmiştir. Gazel, tarih kıtası ve tarih kasidelerinden oluşan bu manzumelerin genel özelliği yazıldığı dönemin dil ve üslûbunu yansıtır. Günlük konuşma dilinin şiirlere girdiğinin görüldüğü bu dönemde eski şairlerin yazdıklarının yanında artık yeni Türk şiirine geçiş özellikleri de bulunur. “Bu dönemin en belirgin özelliği, eski şairleri üslûbunu taklit ve şiirin eskimiş malzemesini hiçbir yenilik göstermeden tekrar etmektir.” (Çavuşoğlu vd., 2011, s. 192). Klasik Türk edebiyatı geleneğinin getirdiği mazmunların tekrarlandığı fakat her şairin kendi içerisinde edebî anlamda iyi şairler olduğu görülmektedir. İncelenen manzumelerin hem şekil hem de muhteva olarak klasik geleneği devam ettiren şairlerin kalemiyle yazıldığı görülür. Manzumelerin yazıldığı aruz kalıplarına bakıldığında klasik metinlerde sıklıkla kullanılan kalıplar olduğu görülmektedir. Bu kalıpların rağbet görme sebebi; “âhenlik ve kıvrak olmasının yanı sıra Türkçe'nin kısa hece özelliğini karşılamasıdır” (İpekten, 2010, s. 229). İncelenen her bir manzumenin de bu özellikleri taşıdığı görülmüştür. Hem sıklıkla kullanılan aruz kalıpları alınmış hem de mazmunlar olarak gelenek içinde tekrarlananlar kullanılmıştır.

1) Gazel

Tebriknâme manzumeleri için ilk örnek Riyâzî'nin kaleme aldığı gazeldir. Şairin de belirttiği üzere bir gazel olan bu manzume, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 365-22 numara ile kayıtlıdır. Sekiz beyitten müteşekkil bu manzumede şair padişah övgüsü ile beraber yeni yıl tebriği ve dualarda bulunmuştur. Padişahın inayetlerini bekleyen ve bunu şiirinde dile getiren şair gazelin sonunda tarih de düşmüştür. Bu bakımdan bu şiir hem bir tebriknâme örneği hem de gazel olarak önemli bir kayıttır.

fâ' ilâtün/ fâ' ilâtün/ fâ' ilâtün/fâ' ilün

Dil o mihr-i hüsnüñ olmaz vuşlatından nâ-ümîd
İtmede pişâni îmâ-yı şabâhu'l-hayr-ı 'îd

Ğurre-yi ebrûsı eyler 'âşıkın cismin hilâl
Ârzü-yı tal' atı ger itse de şevkin mezîd

Biñ yılın başında bir geldi diriken hânıma
Anda ey meh mâni'-i bezm oldı ağıâr-ı 'îd

Kevkeb-i luṭfunı yād itdükçe ol meh ṭal' atun
Başına gün toḡdı şanur ṭālī' -i baḥt-ı sa' id

Bir ğazel ṭarḥ eyledük kim eylesün şāyestedir
Ey **Riyāzī** ' arıza dāştedir ki şāh-ı reşid

Ḥazret-i Sulṭān Maḥmūd Ḥān-ı zī-şān kim mülük
Olsa fermānına ser-dāde revāhumçün ' abid

Kilk-i şevḳ-āmizi alduḡda ele tāriḥ için
Ḥāṭıra gencine-i ilhāmdan oldı bedid

Geldi bir tāriḥ-i yektā kim bu sāl-i ḥurreme
Ḥān-ı Maḥmūd'a mübārek bād bu sāl-i cedid (**sene 1145**)

2) Tarih Kıtası

Diğer bir tebriknâme örneği mahlası bulunmayan bir manzumedir. İlk beyit musarra olduğu için bu manzumeye gazel tipi kıta denilmektedir. Kıta-i kebire olarak da adlandırılan bu manzumenin mahlası bulunmamaktadır. Kıtalarda mahlasın olup olmaması nazım biçimi açısından bir önem taşımamaktadır (Kurnaz-Çeltik, 2010, 290). Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 365-11 numara ile kayıtlıdır. Yedi beyitlik bu şiirde padişah övgüsü yapılarak onun yardımının her daim olması gerektiği vurgulanmıştır. Tebriknâme manzumelerinin özelliği olan rediflerin belli kelimelerle yazılıyor olması burada bulunmaktadır. Hicri yılbaşı olan Muharrem ayının tanımı yapılmış ve bu yeni yılın padişaha uğurlar getirmesi dualarında bulunulmuştur.

fā' ilātün/ fā' ilātün/ fā' ilātün/fā' ilün

Vaḳt-i şādī rūz-ı ḥurremdür bugün eyyām-ı nev
Ḡurre-yi mäh-ı Muḥarrem'dür bugün eyyām-ı nev

Tazelensün nev-be-nev ezhār-ı gülzār-ı server
Feyz-i vaḳt-i şāh-ı ' ālemdür bugün eyyām-ı nev

Ḥazret-i Sulṭān Maḥmūd Ḥāndāra kim aña
Mevhibe iclāl-i a' zamdur bugün eyyām-ı nev

Aḥter-i baḥtile ol şāh-ı cihānuñ ser-be-ser
Tāc-ı şādile mükerremdür bugün eyyām-ı nev

Vird-i da' vâtile evkâtın güzârân eylemek
Bendeye hem-vâra elzemdür bugün eyyâm-ı nev

Hağ te' âlâ devletin dâ'im ide ' ömrin mezîd
Devr-i iqbâlinde hoş-demdür bugün eyyâm-ı nev

Eyle târîhin şalâhı sâbit-i levh-i zamîr
Sâl-i nevden başka ' âlemdür bugün eyyâm-ı nev (sene 1145)

3) Tarih Kasidesi (Kıta-i Kebire)

Bu manzume Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 365-1 numara ile kayıtlıdır. Yirmi beş beyitten oluşan bu kasidede klasik Türk şiirindeki olması beklenen “nesib/teşbib, girizgah, medhiye, fahriye, tegazzül, dua” bölümleri yoktur. Bu kaside medhiye, fahriye ve dua olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. “Kıta-i kebre denilen uzun kıtaların bazıları kaside nazım şekline ait nesip, maksûd, duâ gibi bölümleri taşır. Bu hâliyle de sanki matlâsı unutulmuş bir kaside izlenimi verir.” (Kurnaz-Çeltik, 2010, 292). Safâyî mahlaslı bir şair tarafından yazılmıştır. Bu tebriknâme manzumesi türün özelliğini de belirtecek şekilde belli bir amaç için yazılmıştır ve padişaha yakın olanların aldığı caizelerden şairin kendisinin de yararlanmak istediği ve geçindiği akçe miktarı belirtilmiştir. Sultan Mahmud için methiye ve dua yapıldıktan sonra padişahın yeni yılı kutlanmış ve tarih düşürülmüştür.

mefâ' ilün/mefâ' ilün/mefâ' ilün/mefâ' ilün

Cenâb-ı sâye-yi perverdigâr hân Mahmûd'uñ
Ola zât-ı hümayûmî emânet rabb-i ma' bûda

Hağâlardan emîn olsun vücûdî ol ' alî-cûduñ
Ola dâ'im tılısım ism-i bârî bend-i bâzûda

O mihr-i tal' atûñ yek zerre-yi hüsnile denk olmaz
Eger biñ kerre meh tartılsa da necm-i terâzûda

O kudretten mükemmel qahramânî dîdesin görse
Gözünden düşürürdi sürmedânuñ çeşm-i âhûda

Tekâpû itdigiçün serfûrû idüp şeh-i çîne
Nazardadır o yüzden hâşılı dâ'im dü ebrûda

Meger görmüş ola müşğīn hıttā nev-zuhūrda
K̄ara sevdā nişānı var perişān-hāl gīsūda

Degül ‘anķā uçurma ‘ākıbet başın alup gitmiş
Görüp ol beyzāyı şāhāneyi tuğrā-yı dil-cūda

Gül-i şad-berg-veş humret kemān-çīn cibīn ile
Ki ol cism-i laṭīfi perr düşerdi görse pālūde

Leb-ā-leb olduğına ḥarf ile fem n’ola incinsem
Şadefde ne şadef ammā ne incüdür o incüde

Tebessüm bir olup itse tekellüm luṭf ile bu dem
Şükür şerbetleridir ki ezilür şanki mevlūde

Görölmüş kimyā-yi elḥaḳ degöldür ḥākdür gāhī
Nice tāriḥ-i nev gördük nice evrāk-ı fersūde

Nihāl-i gülsitān himmeti ger āşiyān olsa
Hazer-āvāz bülbül-i zāhir olurdu pür-sütūde

N’ola cüyān itse ser-çeşme-sār luṭfi ‘aṭşāna
Bizim de ārzūmuz nevbet ile bir içisem şuda

Ṭarīkinde gedikli de olanlar iltifātile
Gedigine ḳodu ṭaşı irüp ser-ṭāk-ı maḳşūda

Çerāğ olmak ümidiyle fitili almasam bende
Yanup yaḳılmaz idim şem‘-veş tābüyla biḥūde

On altı aḳçeden ğayrı eger var ise irādi
On altı pāre ola cism-i za’f-ı firḳat ālūde

Degil idi vazīfem eylemek māhiyyetim a’lām
Eger timār olaydı vaḳf-ı tende zaḥm-ı nābūde

Hemişe müstedām-ı devlet ü iḳbāline ammā
Du‘ādan ğayrı aḥsen görmedim ‘ālemde her sūda

Müşâbih ola her bir şâhid-i me'mûl pâkinde
Zekân 'aynî ile sine-bedende dağrî amrûde

Şafâyî hâtır ile dem-be-dem ol sâye-yi haqqûn
Ola zevkî leb-i cûda kimi gül-zâr-ı hoş-bûda

Ki başdı fitne-yi ye'cûci âb-ı qahrî lâyıkdur
Sikender gibi hükmi olsa câri sedd-i memdûda

Çıqup n'eyler deminde dâ'ireden perde-bîrûnân
Şeh-i Manşûr sîr-aheng ile irdükde Dâvud'a

Soqup peşşe gibi ser-nîze vü tîr deler anı
Döne a'dâları anı da yâ Rab qoma Nemrûd'a

Şerî-i salţanatda ber-devâm oldukça Hünkârüm
Olalar sâyesinde râhat üzre 'âlem âsûde

Du'âlar eyleyüp tab'î didi sâliyye târihin
Bu nev-sâlide mes'ûd ide Hâdî hân-ı Maḥmûd'a (1148)

4) Tarih Kıtası

Hâfız mahlası bulunan bu manzume dokuz beyitten oluşmuştur. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 365-29 numara ile kayıtlıdır. Klasik bir tebriknâme özelliği görülen bu manzumede padişah övgüsü ile başlayan mısralar, onun askerî ve siyasî başarısının methi ve devletin devamlılığı duasıyla devam etmektedir. Ayrıca manzumede bir fetih kavramı görülmektedir. Sultan Mahmud'un kılıcı ile düşmanlarının kahrolduğu yazılmıştır. Bu kavram İslam aidiyetini de yansıtmaktadır. Fetih ile birlikte savaş, şehitlik, gazilik, kılıç gibi terimlerin de kullanılması bu manzumede kültürel unsur olarak dinî ve tarihî kimliğin kullanıldığını gösterir. Şair, Sultan Mahmud'un adalet ve hamaset yönlerine telmihte bulunarak İran'ın mitolojik şahsiyetleri Feridun ve Cem ile özdeşleştirmiştir. Daha sonra yeni yılın gelmesi münasebetiyle iyi dileklerde bulunularak bir tarih düşürülmüş ve manzume bitirilmiştir.

mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlü/fe'ûlün

Sultân-ı selâtin-i cihân gâzi Maḥmûdâ
Cemşîd-ğadr u qadr-i ferîdün qazârâ

Luṭf u kerem ü ḥulḳ-ı seḫāvetle müzeyyen
Fazl-ı hüner ‘ilm-i ṣecā’ atle muḥallā

Bir ḥabbe dūrūr himmet-i mi‘yārına çarḥ
Bir ḳaṭre dūrūr cūd-ı yemīnden yed-i deryā

Ḥāk-i der-i a‘yān gözine kuḥl-ı cevāhir
Girdi yire devlet yüzine dīde-i bīnā

Ḳahrı odınuñ ḳıṭ‘asıdur āteş-i dūzaḥ
Luṭfı şuyınuñ ravzasıdur cennet-i me’vā

Ḥürşīd-i zafer ṭālī‘ olur fetḥ ufḳından
Çün şubḥ-şıfat keşf ide ṭīḡi yed-i beyzā

Tīz-āb şıfat çünki deler āhın ṭīḡi
Pūlād siper olsa ne ḡam sīne-yi a‘dā

Nuşret ile mesrūr ola dā’im o şehinşāh
Kevneynde ‘azīz cyleye **Ḥāfız** anı Mevlā

Sāliyyeye elḥaḳ bu durur iḥsān-ı tāriḥ
Sa’d ide bu nev sālin anuñ Bārī te’ālā (1158)

5) Tarih Kıtası

Selāmî mahlasıyla yazılmış on beyitlik bir tebriknâme örneği olan bu manzumede de padişaha övgüler yapılmış, dualar edilmiş ve tarih düşülmüştür. Gazel tipi şekliyle yazılan bu kıta, Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nde 365-36 numara ile kayıtlıdır. Burada fetih, zafer, nusret gibi kavramlar kullanılmıştır. Bunlar tarihî aidiyet unsuru olarak kültürün devamlılığı niteliğindedir. Bir yeni yıl tebriği manzumesinde bu kavramların yazılması şairin toplumdaki olaylara kayıtsız kalamadığını göstermektedir.

mefā‘ ilün/mefā‘ ilün/mefā‘ ilün/mefā‘ ilün

Bu nev-sāl-i humāyūnı ide Allāh servere dāl
Sulṭān Maḥmūd-ı zī-şāna ola dā’im humāyūn-fāl

Fütühâta ola miftâhı bi-‘avn hazret-i nâş
Berîd-i müjde-âverler biri birin ide pâ-mâl

Görüp nuşretleri şâh-ı cihân dâ’îm ola mesrûr
Ola gencine-yi tab‘-ı şafâlar ile mâl-a-mâl

Ferah-nâk eyleye Mevlâ şeh-i Cem-mesnedi her ân
Ser-mü kalmaya aşlâ kederden hiç kıl u kâl

Zaferler feth u nuşretle ki olsun dâ’imâ hurrem
İdem rûzân-ı Şabân na‘tını her demde anuñ iclâl

İde te’yîd te‘âlâ Allâh esâs devlet ü şânın
Vücûd-ı zât-ı yektâsı ki olsun zübdetü’l-emşâl

Hevânuñ berd ü serdinden vücûdın ol şehinşâhuñ
Kıla maḥfûz selâmetle cenâb-ı vâhibü’l-a’mâl

İde devri felek tab‘-ı humâyûnunca her anda
Mürûr itsün neşâtlarla hezârân böyle mâh u sâl

Der-i devlet meâbına mülâzım ola çün nuşret
İde çârsü-yı ‘âlemden beşâret dâ’imâ iḳbâl

Selâmî müjdeler olsun düşürdün sende bir târîḥ
İlâhî cân Maḥmûd ola bu sâl-i humâyûn-fâl (1159)

6) Tarih Kasidesi (Kıta-i Kebire)

Selâmî mahlaslı bir şaire ait olan bu manzume on beş beyitten oluşmaktadır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi’nde 365-52 numara ile kayıtlıdır. Astroloji ilmi ile ilgili terimlerin olduğu ve gezegenlerin isimleri ile etkilediği alanların yazıldığı bu kaside kayda değer bir manzumedir. Örneğin şair, padişahın kişilik özelliklerini ilm-i nücûmda kâtip olarak adlandırılan Utarit yıldızının yazması gerektiğini söyler. İkinci felekte yer alan kâtip ve yazarların piri sayılan Utarit yıldızının özellikleri, edeb, kıyaset, fehm u firâset, ehl ü dirâyet, nutk u belâgat, nakş u kitabettir. (Onay, 2004, s. 487). Gök cisimlerinin belirli düzende sıralandıkları ve her birinin görevini nizamî bir şekilde işlediği söylenir, bu düzenin Sultan Mahmud’un hükümdarlığı sırasında olması onun başarısına bağlanır. Bu kaside hem içerik hem tarih düşürülmesi hem de bir tebriknâme manzumesi olduğu için önemlidir. Yıl içinde gezegenlerin hareketleri ile

padişahın hayatında değişikliklere sebep olabilecek olayların da yazıldığı bu kasidede şair dualarda bulunmuştur.

fâ' ilâtün/ fâ' ilâtün/ fâ' ilâtün/fâ' ilün

Hâzret-i Sulţân Maĥmûd ol şeh-i baĥr u beri
İde şevķile ziyâret böyle nev-sâl her biri

Hâk-i pâyin eyleyüp bûs dâ'imâ devrân ide
Bu dehrûñ her 'âm u rûzî şad hezârân eşheri

Eyleyüp ta'zîm ü iclâli tamâm ol hâzrete
Ķaddini Ķavs eylesün bu mâh-ı nevveş müşteri

Eyledi keyvân-ı burc rıf' atinde tâb-dâr
Ol Süleymân ĥaşmetûñ çün ĥaşşa-yı engîşteri

Kâtib-i inşâ olup yazardı vaşfin rûz u şeb
Bâb-ı luţfunda olaydı ger 'uţârid kemteri

Nice bed-hâhı yıķup ĥâkisterin berbâd idüp
Şu'le-yi enfâsımuñ tîĝ-ı şüreyyâ cevheri

Şarķ u ĝarba şevket ü şân ile memdûd eyledi
Sâye-yi iclâlini bâl ü bülend-i şehperi

Şavlecân himmeti itdi rubûde kûyveş
Nice şâh-ı bed-fi'âlûñ oldı ĝaltân efseri

Hâverândan tâ baķravân ĥükmin icrâ itmegin
Rûzgâr itdi ferâmüş 'âķıbet İskenderi

'Aşrına irse olurdu cân u dilden bî-gümân
'Âlemiñ Dârâ Ferîdün İsfendiyâr çâkeri

Ķıl du'âsın ey **Selâmî** bulmaz evşâfi ĥıtâm
İtse cem'iyet cihânda 'âlemiñ dânişveri

Râh-ı vaşfinda nihâyet bulmağ olmaz şübhesiz
Nice bir it' âb idersin esb-i tab' -ı aḥḫarı

İde iklîl-i tâcdârâne te' âlâ zâtını
Ser-be-ser şâhân-ı ' âlem olalar fermân-beri

Fikr iderken sâl-i nev târiḫini gûş eyledim
Bu du' â raḥbû'l-lisân itmiş ' aceb kilik-i teri

Pâdişâhı her sâle kı lup iṣâl-i ebed
Yümn idüp hâdî bu nev-sâl-i ḫumâyûn me'şeri (1161)

7) Tarih Kıtası

Bu tebriknâme; Hulûsî mahlaslı bir şaire ait olan beş beyitlik bir manzumedir. Tarih kıtası olan bu manzume, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde 365-55 numara ile kayıtlıdır. Padişahın devletine, ömrüne, işlerine dualarda bulunulmuş ve tarih düşürülerek yeni yıl tebriği yapılmıştır.

fâ' ilâtün/ fâ' ilâtün/ fâ' ilâtün/fâ' ilün

Ḥabbezâ bâm-ı felekde sâl-i ferruḥ-fâl-i nevid
' Arz-ı ruḥsâr eyledi yümnile burûca murâd

Ḥazret-i Sulṫân Maḫmûd mekârim perver
Eyleye sa' d u ḫuceste ḫazret-i rabbi'l-' ibâd

Ber-ḫarâr ola serîr-i şevket ü iclâlde
' Ömr ü iḫbâlün o şâhuñ eyleye Mevlâ ziyâd

Çâr-ı faşl içre güzêr ide zamân-ı devleti
Zevḫ u râḫatla cihânda ola mesrûru'l-fuâd

Sâl-i târiḫin **Ḥulûṣî** söyle şad tebrîk ile
Şehriyâr-ı emcede Ḥaḫḫ'a bu sâl-i mes' ud bād (Sene 1164)

8) Gazel

Siddik mahlasıyla yazılan diğer tebriknâme örneği de sekiz beyitlik bir manzumedir. Şairin de belirttiği üzere bir gazel olan bu manzume, Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde

365-59 numara ile kayıtlıdır. Şair bu gazeli padişaha sunarak karşılığını beklediğini yazmıştır. Bu karşılık caize olarak nitelendirilmektedir. Şair bütün olumsuz giden işlerine rağmen yine de umudunu yitirmediğini ve padişahın cömertliğini bildiğini söylemektedir. Kerem ve adalet sahibi padişahın ömrünün uzun, bahtının güzel olması için dualarda bulunulmuş ve son beyitte belirtildiği üzere yeni gelen yılın tebriği yapılmıştır.

fā' ilātün/ fā' ilātün/ fā' ilātün/fā' ilün

Ben o mäh-ı pür-ziyâ vaşlından olmam nâ-ümîd
Pertev-i ruhsâr-ı âfâk içre olduĸda bedîd

Ayda bir gelse o meh-rû hâne-yi vîrânuma
Mâni' -i vuşlat olur elbetde a' dâ-yı 'anîd

Ârzü-yı mäh-ı ruhsâr ile her şeb ol mehûn
Eksik olmaz 'âşıkân içre olur güft u şinîd

Kevkeb-i bahtım tülû' idüp n'ola şimdengirü
Yümn-i iqbâlile ol meh-pârenüñ olsam sa' id

Bir ĸazeli nazm eyledük kim mişl-i kâmyâb ey **Şiddik**
Âferin itmek sezâdur ol şehin-şâh-ı ferîd

Hâzret-i Sulţân Maĸmûd kerem-kârûn enâm
Yüz süre pâ-yı ziyâ-baĸşa sene her sâl u 'ıyd

Râyet-i târîĸ-i sâl-i nev için şad şevkile
Hâme-yi 'anber-feşân aldudĸda feyyâz-ı merîd

Feyz idüp deryâ-yı luţfundan didim bu mışra'ı
Sâl-i nev irdi şehâ mes'ud ide rabbü'l-mecîd (**Sene 1166**)

Sonuç

Tebriknâme türü içerisinde anılan ve yeni yıl münasebetiyle kutlama ve dualarda bulunulan bu manzumeler Osmanlı Devlet Arşivlerinden elde edilmiştir. Muharrem ayının gelmesi ile başlayan yeni bir yılda, Sultan Mahmud'a çeşitli şairler tarafından sunulan şiirler yer almaktadır. Hem hediyeler almak hem de padişaha övgü dolu sözlerini ulaştırmak amacıyla yazılan bu manzumeler birer kültür ögesidir.

Tebriknâme metinlerinin başlığında ya da içerisinde tebrik, tehniye, mübarek gibi kelimelerin geçmesi beklenir. Her bir şiirde tebrik kelimesi geçtiği için bu manzumeler seçilmiştir. Son beyitlerde bulunan tarih düşürmelere bakıldığında; tebriknâmeler ile tarih manzumelerinin birbirleriyle ilişki içinde olduğu görülür. Bir çeşmenin yapımının tarihi için yazılan bir şiir de tebriknâmedir. İncelenen sekiz manzumeye bakıldığında muhteva ve üslup olarak hepsinde bir benzerlik olduğu görülür. Şiirlerde Sultan Mahmud'un ilmi, cesareti, adaleti, cömertliği ve birçok alandaki başarısının övgüsü yapılmıştır.

Hepsi manzum olarak yazılan sekiz manzumenin ikisi gazel, dördü tarih kıtası ve ikisi tarih kasidesidir. Kıta nazım şekli beyit birimiyle yazılır bu yüzden incelenen manzumelerin hem kısa beyitli kıtaları hem de kıta-i kebireleri beyitlerle yazılmıştır. Bu manzumelerde aruzun uzun kalıpları kullanılmıştır. Şairlerin aruz vezinlerini şiirlere uygulamada başarılı olduğu görülür. Manzumelerden ikisi *mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün* kalıbı ile, beşi *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbı ve biri de *mef'ûlü/mefâ'ilü/mefâ'ilü/fe'ûlün* kalıbı ile yazılmıştır. Bu kalıplar manzumelerde en çok tercih edilen kalıplardır. Manzumelerin hepsinde tebriknâme metinlerine uygun redif olacak kelimeler kullanılmıştır. Manzumelerde tarihlerin bulunması, yeni yıl sevinci ve mutluluğunun yansıtılması, dönemin sosyal hayat unsurları gibi özelliklere bakıldığında yeni yıl kutlaması için yazılan tebriknâme türündeki ürünlerin, yazıldığı dönemden günümüze bir aktarım vasıtası, bir gelenek aracı olarak görülmesi gerekmektedir. Bu yönüyle de o toplumun kültürel kimliğini ortaya çıkarması, tebriknâmelerin kıymetini artıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

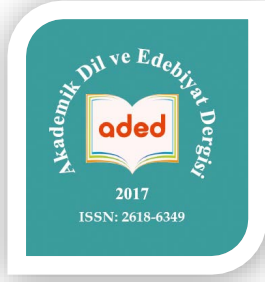
Kaynaklar

- Akkuş, M. (2009). Şeyh Galib'in Anlam Dünyası: Hüsn ü Aşk'ta Edebî Türler ve Tarzlar. *Turkish Studies*, 4 (7), 97-112.
- Çavuşoğlu, M, Dilçin, C, Alparlan, A, & İpekten, H. (2011). Türk Şiiri (Divan Şiiri). TDK Yayınları.
- Gökalp, Ziya. (1976). Türkçülüğün Esasları, (Kaplan, Mehmet, Haz.). Millî Eğitim Basımevi.
- Hâfız Mehmed Ziyâeddin. (1314). Münşeât ve Muâmelât-ı Umûmiyye Yahud Mükemmel ve Mufassal İnşâ-yı Mülkî ve Askerî. Bâbiâli Caddesi 25 numaralı matbaa.
- İpekten, H. (2010). Eski Türk Edebiyatı, Nazım Şekilleri ve Aruz. Dergâh Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, (Birkan, Tuncay, Çev.). Metis Yayınları.
- Kurnaz, C.-Çeltik, H. (2010). Divan Şiiri Şekil Bilgisi. H Yayınları.
- Mehmed, Fuad. (1327). Rehber-i Kitâbet-i Osmâniyye Yahud Mükemmel Münşeât. Tefeyyüz Kitabevi.
- Onay, A. T. (2004). Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı, MEB Yayınları.
- Tuğluk, İ. H. (2010). Divan Şiiri'nde Manzum Tebrik-nâmeler. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] 42, 41-68.
- Tural, S. K. (1988). Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yıldırım, D. (1989). Sözlü Kültür ve Folklor Kavramı Üzerine Düşünceler. Millî Folklor, 1 (3), 16-18.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Sedat KARDAŞ

Doç. Dr., Muş Alparslan
Üniversitesi
sedat_kardas@hotmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3444-0106>

Nedîm'in Anlam Dünyası: *Nedîm Dîvânı*'nda Edebî Türler, Edebî Tarzlar ve Anlatım Teknikleri

*The Semantic World of Nedîm:
Literary Genres, Literary Styles, and Narrative Techniques
in Nedîm's Dîvân*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 30.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 21.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Kardaş, S. (2022). Nedîm'in Anlam Dünyası: Nedîm Dîvânı'nda Edebî Türler, Edebî Tarzlar ve Anlatım Teknikleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 257-285.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1151204>

Kardaş, S. (2022). The Semantic World of Nedîm: Literary Genres, Literary Styles, and Narrative Techniques in Nedîm's Dîvân. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 257-285.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1151204>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Her sanat eserinde olduğu gibi, Divan şiirinde de anlam ve ifade, şairin üslubunu ve sanatkârlığını belirleyen temel araçlar arasında yer alır. Geleneğe dayalı ürünler veren Divan şiirinde şairler, duygu ve düşüncelerini şiir yoluyla şekillendirip ifade ederken, üslup özellikleri ile diğer şairlerden ayrılırlar. Şairler, sahip olduğu ifade yeteneği sayesinde ortak olan muhtevayı farklı yönleriyle işler. Bu sayede üslup sahibi şairler, diğer şairlere göre her zaman bir adım önde olmuştur. Kendine has üslubu olan ve bu üslup ile tanınan şairlerden biri de yaşadığı devirle birlikte anılan 18. yüzyılın önde gelen şairlerinden olan Nedîm'dir. Şair Nedîm, Klasik şiirin içerik ve anlatım özelliklerini kendi sanatkâr yaratılışına uyarlayarak işlemiş ve Nedimâne üslubun yaratıcısı konumuna gelmiştir. Bu üslubun daha iyi anlaşılması, Nedîm'n şiirlerinin muhteva ve ifade biçimlerini tanımaktan geçmektedir.

Edebî metinlerin kurulmasında önemli bir yer tutan tür, tarz ve anlatım teknikleri; edebiyat metinlerinin anlam derinliğinin anlaşılması ve şairlerin üslup özelliklerinin saptanmasına aracılık eden unsurlardır. Bundan hareketle, eldeki çalışmada, Nedîm'in *Divan*'ı, baştan sona taranarak, eserde kullanılan edebî türler, edebî tarzlar ve anlatım teknikleri tespit edilmiş ve saptanan unsurlar örnek metinleriyle birlikte verilerek, Nedîm'in üslubunu şekillendiren anlam ve hayal dünyası ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nedîm, Anlam Dünyası, Edebî Türler ve Tarzlar, Anlatım Teknikleri.

Abstract

As in every work of art, meaning and expression in Divan poetry are among the basic tools that determine the poet's style and artistry. In Divan poetry, which produces products based on tradition, poets shape and express their feelings and thoughts through poetry, while they differ from other poets with their stylistic features. Poets process the common content from different aspects thanks to their expressive ability. In this way, poets with style have always been one step ahead of other poets. One of the poets who has a unique style and is known for this style is Nedîm, one of the leading poets of the 18th century, who is remembered for his time. Poet Nedim has worked by adapting the content and expression features of Classical poetry to his own artistic creation and Nedimâne has become the creator of the style. A better understanding of this style depends on recognizing the content and expressions of Nedim's poems.

Genre, style, and expression techniques, which have an important place in the establishment of literary texts, are the elements that mediate the understanding of the depth of meaning of literary texts and the determination of the stylistic features of poets. From this point of view, in the present study, Nedîm's Divan has been scanned from beginning to end, literary genres, literary styles, and expression techniques used in the work have been determined and the determined elements have been given together with sample texts, and the meaning and imaginary world that shaped Nedîm's style has been tried to be revealed.

Keywords: Nedim, Semantic World, Literary Genres and Styles, Narrative Techniques.

Giriş

Edebî metinlerin anlam dünyası meselesi, şair/yazarın muhayyilesi ve üslubu ile ilgili bir husustur. Dolayısıyla, bir şair/yazarın anlam dünyasına nüfuz edebilmek için, öncelikle o şair/yazarın, hayal dünyasını oluşturan etmenler ile üslubunu şekillendiren unsurların tespit edilip irdelenmesi icap eder. Geleneğe dayalı özellikleri olan, belli bir bilgi ve kültür birikimi ile yazılan/söylenen bir şiir olan Divan şiiri sahasında ürün veren şairlerin hayal dünyası ve ürettikleri metinlerin anlam derinliğine erişimin anahtarı da üsluplarını şekillendiren unsurların tespitine dair çalışmalardan geçer. Elbette, Divan şairinin hayal dünyası ve şiirlerinin taşıdığı anlam derinliği, geleneğin çizdiği sınırlar, şairin sahip olduğu/olmadığı koşullar ve içinde yaşadığı Osmanlı toplum hayatıyla da ilişkilidir. Bahsi geçen unsurlar ve birbirleriyle olan ilişkileri anlaşılmadan, bu edebiyat içinde verilen ürünleri tam manasıyla anlamak mümkün değildir. İşte bu noktada, edebî metinlere tür ve tarz hassasiyeti ile yaklaşmak, metne ayrı bir boyut kazandıracığından, bu konu edebî metinlerin daha iyi anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

Osmanlı toplum hayatı ve kültürünün anlaşılması ve tanınması, edebî türlerde ve tarzlarda, şairlerin kendini ifade tarzları ve sunuş biçimlerinde saklıdır (Akkuş, 2008, s. 1). Divan şairleri pek çok konuda şiir kaleme almış, ele aldıkları konuların çeşitliliğine bağlı olarak tür ve tarzlarda da bir çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Divan şiirinin zengin dünyası da bu edebî tür ve tarzlarda aranmalıdır (Kardaş, 2013a, s. 1177). “Edebiyat teorisinde tür, edebî metnin yorumlanabilmesi için tespit edilmesi gereken bir araç olarak görülmekte ve edebiyat felsefesinin temel problemlerinden biri sayılmaktadır” (Akkuş, 2008, s. 11). Edebî manada, bir metnin konu seçimi, yazılış amacı ve üslubu yönünden bağlı olduğu kaideler, o metnin türünü oluşturur (Canım, 2010, s. 7). Bir başka deyişle ele alınan metnin neyi anlattığı sorusu, türünü de belirlemektedir (İsen, 2006, s. 251).

Klasik şiirde tür meselesi ile ilgili üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, metinlerin sunuş biçimlerini ifade eden edebî tarzlardır. Edebî türlerin metnin “anlam dünyasını” ortaya çıkardığı görüşü ve her metnin farklı sunuş biçimlerini (tarz) sergileyebileceği fikri, bu konuya yeni açılımlar getirilmesi gerektiğini göstermektedir (Akkuş, 2007, s. 18). Günümüze kadar yapılan çalışmalarda, çoğunlukla yakınlık arz ettiği ve hatta karıştırıldıkları edebî tarz kavramları kapsamında değerlendirilen anlatım tekniklerinin de ayrı unsurlar olarak değerlendirilmesi konuya yeni bir boyut kazandıracaktır.

Bu açıdan bakıldığında, divan şiirine ait metinlerin oluşumuna/oluşturulmasına katkı sağlayan edebî tarzların tespiti, metni ortaya koyan şairin üslubunun ve hayal dünyasının anlaşılmasına katkı sunacağı aşikârdır.

Bu bakış açısıyla hazırlanan eldeki çalışmada, 18. yüzyılın önde gelen Divan şiiri temsilcilerinden olan Nedîm'in *Divan*'ında kullanıldığı tespit edilen edebî türler, edebî tarzlar ve anlatım teknikleri şu şekilde verilebilir:

Nedîm Dîvânı'nda Edebî Türler, Edebî Tarzlar ve Anlatım Teknikleri

Edebî Türler

Temmûziyye/Sayfiyye

Yaz mevsimini ve temmuz ayının gelişini konu edinen, yazın harareti ile aşırı sıcaklardan doğan olumsuzluklardan bahseden edebi metinlere temmûziye adı verilmektedir. Yaz eğlenceleri ve sahil gezintilerini konu edinen kasidelere sayfiye denildiği halde; yaz mevsiminin özellikleri, yaz sıcaklarının artış gösterdiği ay olan temmuz üzerinden ele alındığı için türün yaygın adı olarak temmûziye adı kullanılmıştır (Akkuş, 2008, s. 254). Bilhassa kasidelerin teşbiip bölümlerinde, temmuz ayının sıcaklığı, yakıcılığı, harareti gibi temalar işlenirken, temmuz ayı olumsuzluklarıyla tasvir edilir ve daha çok ateş, güneş, cehennem gibi harareti çağrıştıran kavramlar kullanılmıştır (İspir, 2009, s. 340). Temmûziyyelerde yaz mevsimi; yaz, sayf, temmuz, eyyâm-ı temmuz, tâb, tâbiş, germ, vakt-i germâ, dem-i bahûr, eyyâm-ı bahûr, fasl-ı cahîm benzeri terimlerden istifade edilmiştir (Erkal, 2004, s. 44).

Nedîm Dîvânı'nda, *Kasîde Der-Sitâyîş-i Ali Pâşâ* başlığını taşıyan 1. kasidenin tegazzül bölümü (14-21. beyitler) temmûziyye türüne örnek teşkil eder:

Açılıp tâb-ı temûz ile o gül pîrâhen
 Gelmiş âgûş-ı girîbâne şikâf-ı dâmen
 Yakdı yandırdı bizi muhrîka-ı sîm-âsâ
 Mîhr-i ruhsârı olup sînesine pertev-zen
 Çehler-i tâb-ı temûz eyledi bî-âb ammâ
 Oldu lebrîz gül-âb-ı der ile çâh-ı zekân (Kaside 2: 14-16. beyitler)¹

Sâkinâme/İşretnâme/Sahbânâme

Divan şiirinde, sakiye sesleniş biçiminde yazılmış olan; sakiden, içkiden, içkinin çeşitlerinden, içki araç gereçlerinden, içkili eğlence toplantılarından bahseden; şarabı överek sakiden şarap isteme, bezm unsurlarından yararlanarak eğlence meclislerinin türlü yönlerine değinme üstüne kurulu manzumelere sâkinâme adı verilir (Akkuş,

¹ Çalışmada verilen örnek metinler, güncel baskı olan Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü e-kitap projesi kapsamında elektronik ortamda yayımlanan *Nedîm Dîvânı*'ndan (Macit, 2017) alınmıştır.

2008, s. 217; Mermer & Koç Keskin, 2011, s. 89). Bu tür metinlerde, türün bir özelliği olarak bezm unsurları gerçek manada ve rindane bir üslupla kullanıldığı gibi tasavvufi anlamları da kastedilebilir (Canım, 2010, s. 206-208). Bu tür metinler için işretnâme ve sahbânâme adlandırmaları da kullanılmıştır.

Sâkinâme edebî türü, *Nedîm Divânı*'nda en çok tercih edilen türlerdendir. Şair, özellikle memduhları Sultan Ahmet ve Damat İbrahim Paşa'nın övgüsünü yaptığı kasidelerde teşrif ettikleri helva gecelerini anlatırken bu türe örnekler vermiştir. Eserde yer alan 5, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31 ve 32. kasidelerin çeşitli bölümleri türe örnek teşkil eder. Nedîm, şu örnekte olduğu gibi gazellerinde de sâkinâme türünden çokça yararlanmıştı:

Sâkiyâ hûşum alan zenzeme-i çeng midir
Yohsa destindeki peymâne-i gül-reng midir
Nağmene tîr-i nîgeh pîş-rev olmakda meger
Mutrib ebrû da kemânınla hem-âheng midir (Gazel 28: 1-2. beyitler)

Hammâmiye/Hammâmname

Divan şiirinde hamam ve hamam unsurlarına yer vererek hamamdaki güzellerin tasvirinin yapıldığı şiirlere hammâmiye adı verilmektedir (Aça vd., 2011, d. 322). Hammâmiyeler genellikle ten güzelliğinin ve hazzının anlatıldığı erotik metinlerdir (Macit, 2007, s. 33). Şairler, hamam ve hamamla ilgili kavramları, edebî sanatlardan yararlanarak, kelimelere farklı anlamlar yüklemiş ve şiirlerinde kullanmışlardır (Kaplan, 2010, s. 134).

Nedîm Divânı'nda yer alan ve İbrahim Paşa'nın övgüsünün yapıldığı *Hammâmiyye Der-Sitâyiş-i Vezîr-i azam Dâmâd İbrâhîm Pâşâ* başlıklı 6. Kaside türün en bilinen örneğidir:

Sepîde-dem ki olup dîde hâbdan bidâr
Hurûşa başladı nâgâh serde derd-i humâr
Hezâr za'f ile hammâma doğru azm etdim
Kemer güsiste perâkende gûşe-i destâr
Varup o hâl ile hammâma üft ü hîz ederek
Edince gûşe-i halvetde câygâh-ı karâr
Ne gördüm âh amân el-amân bir âfet-i cân
Gelüp yanımda güneş gibi oldu şu'le-nisâr (Kaside 6: 1-4. beyitler)

Ramazâniyye/Ramazânnâme

Ramazâniyye, Divan şiirinin son dönemlerinde kaleme alınmaya başlanan, ramazan ayı münasebetiyle padişah ve devlet büyüklerine sunulan ve teşbib bölümünde ramazan konusunun işlendiği kasidelere verilen isimdir. Teşbib bölümünde, ramazan ayı, oruç, iftar, sahur, teravîh gibi oruçla ilgili uygulamalar ile Kadir gecesi gibi bu aya ait unsurlar dile getirildikten sonra memduhun övgüsüne geçilir. Hilalin görülmesiyle birlikte orucun başlaması ve sona ermesi, iftar sonrası gezintiler ile ramazanın bitecek olması dolayısıyla ara verilmiş olan keyif verici maddelerin kullanımı ve eğlencelerin yeniden başlaması türün çağrışım dünyasını oluşturur (Akkuş, 2008, s. 212-2013). Rind yaratılışlı şairler, ramazaniyelerde oruç ayını olumsuz çağrışımlarla birlikte ele alırken, ramazan ayının bitişinden duydukları sevinci bayram coşkusuyla birlikte dile getirirler.

Nedîm Divânı'nda yer alan 39. ve 126. gazel ile *Ramazâniyye Der-Sitâyîş-i Sadr-ı azam İbrâhîm Pâşâ* başlığını taşıyan 9. kaside türün örnekleri arasında yer alır:

İşte geldi der-i iclâline rû-mâl ederek
Ramazâniyye kasîdeyle Nedîm-i nâ-kâm

Ger kusûru var ise avf kıl ey kân-ı kerem
Tâzedir nazmı eger olsa da bî-reng ü nizâm (Kaside 9: 39-40 beyitler)

Iydiye/İdiye/Bayrâmiye

Divan şiirinde genel itibarıyla, teşbib bölümlerinde bayram konusunun ele alındığı ve şairlerin bayram vesilesiyle yazıp devlet büyüklerine takdim ettikleri kasidelere iydiye adı verilir.

Türe örnek teşkil eden manzumeler, içerik açısından teşbib, medhiye ve dua olmak üzere temelde üç bölümden oluşurlar. Bu tür kasideler, ıyd-i fitr (ramazan bayramı) ve ıyd-i adhâ (kurban bayramı) dönemlerinde devlet büyüklerine sunulur (Batislam, 2016, s. 87). Fakat Nedîm'in Bayram Paşa'ya sunduğu murabbâi gibi başka nazım şekilleriyle yazılan iydiyeler de mevcuttur.

Nedîm Divânı'nda, Sultan Ahmed'e sunulan 10 ve 11. kasideler, Damat İbrahim Paşa'ya sunulan 22. ve 34. kasideler ile 39. gazel iydiyye türünde kaleme alınmıştır. Sadrazam İbrahim Paşa'nın medhiyesini içeren iydiyye'nin teşbib bölümü şu şekildedir:

Iydın mübârek olsun eyâ âsaf-ı cihân
Gelsin edeble pâyni bûs etsin âsmân

Tutsun cihâmı debdebe-i tabl-ı haşmetin
Olsun felekde devlet ü câhın cihân cihân

Tebrîk eylemek sana ıydı mecâzdır
Sen ıyda ol mübârek eyâ Ca'fer-i zamân (Kaside 22: 1-3 beyitler)

Bilâdiye /Beldenâme

Divan şiirinde başta İstanbul ve semtleri olmak üzere, Osmanlı şehir, kasaba, semt, köy, mezra gibi yerleşim yerlerinin ele alındığı manzumelere beldenâme veya bilâdiye adı verilmektedir. Bu tür şiirler “belde” kelimesinin çoğul hâli olan bilâd veya büldândan hareketle “bilâdiye, kasîde-i büldân, esmâ-i büldân” şeklinde adlandırılır (Kurnaz, 1997, s. 231). Türün adını taşımadığı halde, bir şehri veya semti tasvir eden metinler de bu başlık altında değerlendirilebilir (Akkuş, 2008, s. 35). Bilâdiyelerde yer adları, çoğunlukla bir çağrışım ögesi ve tevriyeli olarak kullanılır (Kaplan, 2020, s. 446).

Nedîm Divânı'nda, Sadabad övgüsünün yapıldığı 18., 19. ve 20. kasideler ile Sultan Ahmed'e ıydiye türünde yazılan 10. kasidenin İstanbul ve semtlerinin methedildiği beyitler bilâdiye/beldenâme türüne örnek teşkil eder:

Velikin bu mübârek ıyd dahı eyleyüp teşrîf
Sıtanbûlun ferahla ıyd-ber-ıyd oldu her yanı
Binüp sad 'izz ü nâz ile semend-i şûh-reftâre
Güzeller Atmeydânında alır şimdi meydânı
Husûsa Hazret-i Eyyûb ile meydân-ı Top-hâne
Birer takrîb ile elbette cezb eyler cüvânânı
Fîrâz-ı Üsküdârın bu'dı vardır gerçi kim ammâ
Yine inkâr olunmaz Hak bu kim onun da seyrânı
Ya Sa'd-âbâd-ı dil-cûnun efendim sorma hiç vasfın
Kulun bir vech ile ta'bîre kâdir olmazam anı (Kaside 10: 52/56 beyitler)

Cülûsiye

Arapça “celese” sülasi kökünden türeyen cülûs sözlük anlamıyla “oturmak, tahta çıkmak”, terim anlamıyla ise “padişahın ölümü veya tahtan inmesi üzerine veliaht şehzadenin tahta oturmasına” demektir. Cülûsiye ise hükümdarın tahta çıkma töreninde dağıtılan bahşîş demektir (Akkuş, 2008, s. 51). Edebî bir tür olarak divan şiirinde veliaht şehzadelerin, padişah olarak Osmanlı tahtına çıkışı üzerine yazılan, tebrik ve müjde konulu manzum veya mensur medhiyeler cülûsiye olarak tanımlanmıştır (Yıldız, 2020, s. 133).

Nedîm Divânı'nda, Sultan Ahmet medhiyesi olan 10. kasidenin teşbib bölümü cülûsiye türünde yazılmıştır:

Sabâh-ı ıyd kim âlem olup feyziyle nûrânî
Sadâ-yı kûs u şevket eyledi pür-çarh-ı gerdânı

Sarây-ı şehriyâr-ı âlem oldu maşrık-ı ikbâl
Gelüp hep hâk-bûsa devlet-i ulyânın erkânı

Kuruldu taht-ı âlî-baht tarz-ı dil-pesend üzre
Döşendi pîşgâha ol murassa' ferş-i hâkânî

Hezâran zîb ü ziynet sad hezâran ferr ü şevketle
Cülûs etdi çıkup dehrin şehenşâh-ı cihânânı (Kaside 10: 1-4 beyitler)

Şitâ'iyye

Divan şiirinde, kış ve soğuk tasvirinin konu edildiği manzum ve mensur eserlere şitâ'iyye adı verilir. Kar (berf) konusuna yer veren berfiyyeler de bu türün kapsamına dâhil edilmektedir (Akkuş, 2008, s. 242). Genel olarak kasidelerin teşbib bölümlerinde yer almakla birlikte, diğer nazım şekilleriyle yazılan manzum ve mensur şitaiyeler de mevcuttur.

Nedîm Dîvânı'nda, Sultan Ahmet ve İbrahim paşa vasfında kaleme alınan *Kaside-i Şitâ'iyye Der-Zımn-ı Medh-i Pâdişâh-ı Cihân Ahmed Hân ve Vasf-ı İbrahim Pâşâ* başlıklı 12. kasidenin teşbib bölümü, 14 beyitten meydana gelen bir şitâ'iyyedir:

O rütbe etdi bu keskin soğuk zemîne eser
Miyân-ı cûyda gömgök kesildi nîlüfer

Başında kar saçağı sarık arkada sâde
Nice gezer bu soğuklarda bilmezem ar'ar

Şitânın etdiği bîdâdı mülk-i gülşende
Efendi binde birin söylesem dolar defter (Kaside 12: 1-3 beyitler)

Tebriknâme /Tebrikiyye

Divan şiirinde, akraba, dost, devlet büyükleri, dinî şahsiyetler ve saygın kişilere, doğum, evlilik, sünnet, terfi, bayram, hacdan dönüş, cülûs, sıhhat bulma, zafer, uzak bir yerden teşrif, yeni bir yapı inşa etme, satın alma, var olan bir yapının onarılması, yeni yıl vb. vesilelerle sunulan manzum veya mensur metinler tebriknâme/tebrikiyye edebî türü kapsamında değerlendirilmektedir (Tuğluk, 2010, s. 42).

Sultan Ahmet'in Medine payesi alması hakkında kaside (13), İbrahim Paşa'nın bayramını kutlamak için yazılan kaside (34), Mir İzzet'in defterdar olmasına düşülen tarih (42), İbrahim Paşa'nın kaymakam oluşu üzerine yazılan kıt'a (7) ve Şehzâde Sultân Nu'mân'ın doğumuna yazılan tarih kıt'ası (11), *Nedîm Dîvânı*'ndaki tebriknâme türü örnekleridir. Şehzâde Abdülhamîd Hân'ın doğumu üzerine yazılan

Târîh-i Velâdet-i Şehzâde Abdü'l-hamîd Hân başlıklı kıt'a da tebriknâme türü örneğidir:

Nevrûz nevrûz olalı böyle sa'âdet görmedi
Onunla hiç şimden girü bahsedemez eyyâm-ı ıyd
Şehzâdeden evvel meger kılmış te'eddüb gelmege
Bu sâl oldu lâlenin te'hîrinin sırrı bedîd
Ammâ ki şimden sonra hep feyz u neşât u şevk ile
Tebrik için gelmekdedir hil'at giyüp surh u sefid (Kıt'a 9: 7-9. Beyitler)

Bahâriyye/Bahâriyyât/Bahârnâme/Rebî'iyye

Divan şiirinde bahar tasvirlerini konu edinen manzumelere bahâriyye adı verilir. Bu terim, padişah tarafından her yıl bahar aylarında yeniçeri ağasından başlayarak bütün ocak ağalarına verilen yazlık elbise için de kullanılmaktadır. Şairler genellikle memduhun övgüsüne geçiş yapmak için manzumelerin giriş kısmında bahar tasvirlerine yer verirler. Bu türde yazılan manzumelere bahâriyye denilmektedir (Akkuş, 2008, s. 26).

Nedîm Divânı'nda yer alan Damad İbrahim Paşa medhiyesi (kaside 14), İsmail Efendi'nin müftü olmasına tarih (32), İbrahim Paşa'nın tüfikle nişan aldığı sebili vurup kırmasına tarih (33), Muhammed Beg'in dâmâd-ı şehriyârî olup vezaretine tarih (34), Mîr İzzet Ali Beg'in defterdar olmasına tarih (48) bahariyye türü örnekleridir. Sultan Ahmed ve İbrahim Paşa övgülerinin memduh ağzından yapıldığı tazmin türüne örnek teşkil eden kasidenin (17) teşbib bölümünde de bahar tasviri ve unsurlarına yer verilmiştir:

Gel ey fasl-ı bahâran mâye-i ârâm u hâbımsın
Enîs-i hâtırım kâm-ı dil-i pür-ıztırâbımsın
Dehân-ı goncayı bâz et zebân-ı sûseni ter kıl
Şikest-i tevbeyle dahl edene hâzır-cevâbımsın
Gül-istândan nümâyan ol çü ma'nâ-yı bülend ey serv
Bu mevzun kad ile hakkâ ki beyt-i intihâbımsın
Açıl ey fasl-ı dey sen gül-sitânlardan açılınsın gül
Terennüm eyle bülbül mutrırım çengim rebabımsın (Kaside 17: 1-4. beyitler)

Sihhatnâme/Iyâdetnâme

Bir büyüğe, geçirmiş olduğu hastalıktan kurtulması veya kurtulduktan sonra tebrik için yazılan övgü metinlerine sıhhatnâme adı verilir. Muhataplarından maddi/manevi beklentisi olan şairler, hastalanan kimselerin hâlini sorup şifa

temennisinde bulunmak veya iyileşen kişileri tebrik etmek ve bundan duydukları sevinci ifade etmek amacıyla sıhhatnâme türünde eserler kaleme almışlardır (Gökalp, 2006, s. 104-106; Kıyçak, 2018, s. 373). İyâdetnâme ve sıhhatnâmelerin ortak içerik, yapı ve söyleyiş özellikleri barındırdıklarını belirten Sinan Nizam (2021, s. 271-272), ortak özellik olarak, memduhun öğrenilen/işitilen hastalığından duyulan üzüntü, iyileşmesinden duyulan sevinç ve bunun için edilen şükür; iyileşme sonrası duyulan sevinç; şifa, sağlık ve huzur için edilen duayı saymaktadır.

Nedîm Dîvânı'nda yer alan *Terkib-bend der-Teşekkür-i Sıhhat-i Şehenşâh-ı Âlem* başlıklı Terkib-i bend (1), hastalığını atlatıp iyileşen Sultan III. Ahmet'e sunulmuştur:

Bi-hamdillah ki âlem yine mesrûrül'-cenân oldu
Açıldı gül gibi mahzûn gönüller şâdmân oldu

Efendimiz bulup sıhhat pür etdi âlemi behcet
Safâ vü zevk ü sohbet âlem içre râyegân oldu

(...)

Der-i Hakda bi-hamdillah du'âmız müstecâb oldu
Hele cism-i şerîfin sıhhat ile kâm-yâb oldu (Terkib-i Bend 1: I. bend)

Tuğrâiyye/Tuğrânâme

Divan şiirinde, devlet büyüklerinin tuğraları hakkında kaleme alınan, teşbib bölümünde tuğra tavsifine yer veren kasidelere tuğrâiyye/tuğrânâme adı verilmektedir. Kelime kadrosu ve redifin şiire muhteva yönünden katkısı göz önüne alınarak “nişan” ya da “tuğra” redifiyle yazılan metinlerin bu tür kapsamına dâhil edilmesi önerilmiştir (Topal, 2009, s. 979).

Nedîm Dîvânı'nda, *Der-Medh-i Tuğrâ-yı Sultân Ahmed-i Sâlis* başlıklı kasidenin (15), tuğrâiyye özelliği gösteren teşbib bölümünde (1-11 beyitler), Sultan III. Ahmet'in tuğrasının tavsifi yapılmıştır:

Cenâb-ı hazret-i Sultân Ahmed Hân-ı sâlis kim
Olur ser-pençe-i hurşîd yâl-ı esbine şâne

Şehenşâh-ı cihân-ârâ ki tâc u tahtı yanında
Serîr-i Husrev ü taht-ı Ferîdun köhne efsâne

Bu tuğrâsı olaydı İrecin bâzûsuna ta'vîz
Elinden hançerin Tûrun alup atardı yabana (Kaside 15: 12-14. beyitler)

Saydiyye/Şikâriyye

Teşbib bölümünde övülen kimsenin av sırasında gösterdiği hünnerleri konu edinen kaside türüdür. Divan şiirinde, padişah veya devlet büyüklerinin belli bir düzen altında yaptıkları av merasimini tasvir eden, memduhu av ve avcılık meziyetlerini

öven manzumelere saydiyye/şikâriyye adı verilmektedir (Yıldız, 2019, s. 119). Bunun yanında, Klasik şiir estetiğinde, sevgilinin güzellik unsurlarının teşbih yoluyla av ve avcılıkla ilişkilendirildiği metinler de saydiyye/şikâriyye türü kapsamında değerlendirilmelidir.

Nedîm Divânı'nda yer alan *Der-Medh-i Sayd u Şikâr-ı Sultân Ahmed* başlıklı kaside (35) saydiyye/şikâriyye türüne örnek teşkil eder:

Hele Allaha şükr olsun güzel sayd u şikâr oldu
Hemîşe bendenin böyle hulûsu âşkâr olsun
Efendim hizmetinden cümleyi dûr etmesin Bârî
Celâl ü haşmetin ârâyîş-i hîş ü tebâr olsun (Kaside 35: 8-9. beyitler)

Kudûmiye

Kudûmiye terimi, bulunduğu yere dönen veya misafir olarak bir yere giden devlet büyüğüne sunulan armağana verilen addır. Edebi terim olarak ise kudûmiye, divan şiirinde, padişah ve devlet büyüklerinin bir yere gelmeleri veya gittikleri yerden dönmeleri münasebetiyle kaleme alınan manzumelere denir. Kudûmiyeler, bir devlet büyüğü veya önemli bir kimsenin seferden dönmesi, bir yere teşrifi vesilesiyle yazılan, geri dönüş veya teşrifin tebrik edilerek methedildiği manzumelerdir (Batur & Yıldız, 2019, s. 260). Tebrikname türüyle yakınlık arzeden kudûmiyelerde, “ne hoş, ne güzel şey” manasına gelen Habbezâ ünlemi çok sık olarak kullanılır.

Nedîm Divânı'nda Sultan Ahmed ve İbrahim Paşa'nın çeşitli saray ve eğlence meclislerini şerefleştirmesini konu edinen 24, 25, 26, 28, 30, 31 ve 32. kasideler kudûmiye türü örnekleridir. *Teşekkür Kudûm-ı Be-Hâne-i Kapûdân Mustafâ Pâşâ* başlığını taşıyan kaside de (29) türe örnek teşkil eder:

Açıldı hâtır-ı eyyâm tefrîh-i kudûmunla
Bahâr etdin eyâ ebr-i kerem fasl-ı zemistânı
Hemân âmededir kim cedye tahvîl eyleyüp hurşîd
Bu dem şükrâne-i teşrifine kurbân ede anı
Bu helvâ bezminin hakkâ ki olmaz vâsfına kâdir
Nice garrâ kasîdeyle sitâyîş kılsa Hâkânî (Kaside 29: 5-7. beyitler)

Dâriyye/Kasriyye

Divan şairlerinin, devlet büyüklerinin yaptırdıkları saray, köşk, yalı çeşme gibi sanatlı yapıların övgüsünün yapılarak tasvir edildiği ve bu vesileyle yapıyı yaptıran kişinin methedildiği metinlere dâriyye/kasriyye adı verilir.

18. yüzyılda Lale devri olarak bilinen III. Ahmed'in saltanat yıllarında, Damad İbrahim Paşa önderliğinde, yoğun bir biçimde modern tarzda imar faaliyetlerinde bulunulmuştur. Bilhassa İstanbul ve Nevşehir'de sayısız yapı yapılmıştır. Dönemin şairi Nedîm de şiirlerinde söz konusu yapıları ve bânîlerini methederek yapılaşmalarına tarih düşmüştür.

Nedîm Dîvânı'nda 36, 37 ve 41. kasideler bu türde kaleme alınmıştır. Eserde, 1-7; 9-11; 32-34; 36, 48, 53 dışında kalan 46 tarih kıt'ası da yine dâriyye/kasriyye türüne örnek teşkil eder. Bu yönüyle Nedîm'in en çok tercih ettiği edebî tür, dâriyye/kasriyye türüdür.

Bu mevkî'de bu kasrı dahı bünyâd etdi kim gâhî
Ede teşrîf-i hâkân ile kesb-i izz-i nâ-mahdûd

Zihî kasr-ı mu'allâ habbezâ nev-mesned-i vâlâ
Zihî matbû' u nâzûk resm-i dil-cû tarh-ı hüsn-âlûd

O şehensâh-ı zî-şân ile düstûr-ı cihânbânı
Hemîşe kıla makrûn-ı sa'âdet hazret-i ma'bûd

Bu mısra'la Nedîmâ eyledi tahrîr târihin

Bu vâlâ kasr-ı nev-tarh ola Sultân Ahmede mes'ûd [1139] (Kıt'a 19: 10-15. beyit)

Sâliyye/Muharemmiyye

Divan şiirinde Muharrem ayında girilen hicrî yeni yılı tebrik etmek için yazılan ve içinde yeni yıla âit bir târih mısraî bulunan, daha çok kaside ve kıt'a nazım şekli ile yazılan manzumelere muharremiyye/sâliyye adı verilir. Muharremi kutlamak maksadıyla yazılıp büyüklere sunulan muharremiyyeler/sâliyeler, "Tebrîk-i sâl, tebrîk-i sâl-i cedîd" gibi başlıklarla yazılırlar ve amaç büyük oranda tarih düşürmek olduğu için bu şiirler daha çok kıt'a nazım şekliyle kaleme alınmıştır (Tuğluk, 2010, s. 60).

Nedîm Dîvânı'nda, *Târih-i Sâl-ı Cedîd* başlıklı kıt'a (6) ve *Târih-i Berâ-yı Sâl-i Cedîd* başlığını taşıyan kıt'a (10) sâliyye türündedir:

Yeni sâli edüp mes'ûd sana Hazret-i Feyyâz
Dahı sad sâle de erişdire zevk u meserretle

Cedîd oldukda iclâl u şerefle sâl-i hurrem-fâl
Ana şâyeste bir târih ararken hâme dikkatle

Nedîmâ bende tebrik eyleyüp onu dedi târih

Mübârek ola Sultân Ahmede bu yıl sa'âdetle [1141] (Kıt'a 10: 13-15. beyitler)

Edebi Tarzlar (Anlatım/Sunuş Biçimleri)

Teşekkürnâme

Divan şiirinde, maddî-manevî herhangi bir iyilik ve ihsan karşısında şairlerin memduhlarını överek onlara teşekkürlerini sundukları manzumelere teşekkürnâme adı verilmektedir. 18. yüzyıla kadar kaleme alınmış divanlarda, teşekkürnâme yazma, yaygın bir uygulama değilken, bu tarz şiirlere daha çok 18 ve 19. yüzyıl divanlarında rastlanmaktadır (Tuğluk, 2015, s. 91). Şairler çeşitli vesilelerle daha önceden talep ettikleri veya doğrudan atandıkları makam ve mevkiiler ile devlet büyüğünün himmetiyle elde ettikleri maddî olanaklar için teşekkür mâhiyetinde şiirler yazmışlardır (Yılmaz, 2016, s. 869).

Nedîm Divânı'nda yer alan 8., 10. ve 29. kasideler ve 1. terki-i bent yanında, *Medhiyye-i Sadr-ı azam İbrâhîm Pâşâ Der-Zımn-ı Hâfız-ı kütüb-şoden-i Kütüb-hâne* başlıklı 1. kıt'a tarza örnek teşkil eder. İbrahim Paşa Nedîm'i kendi kütüphanesine hâfız-ı kütüb (müdür) yapmış, şair de bu göreve tayini dolayısıyla duyduğu sevinç ve teşekkürü dile getirmiştir:

Lutfun ne gûne vafedeyim ben ne söyleyim
Bilmem nice edâ edeyim şükr ü ni'metin

İhsân edüp kerem buyurup himmet eyleyüp
Lutf etdi bendesine kütüb-hâne hidmetin (Kıt'a 1/ 3-4. beyitler)

Firâkiyye/Firaknâme/İftirâknâme/Fürkâtnâme/Hecrnâme

Firak ve hecr sözcükleri ayrılık anlamına gelmektedir. Edebiyatta ayrı düşmekten/ayrılıktan duyulan acının dile getirildiği metinler *firaknâme*, *hecrnâme*, *tahassürnâme* ve *firkatnâme* gibi adlar ile tanımlanmaktadır. Ayrılık acısının ifade edildiği bu tarz metinlerde, esas olarak birinden veya bir yerden uzak olma durumu ve bu durumun verdiği acı vardır. Ayrılık sevgiliden olacağı gibi bir dosttan, bir yerden, vatandan, sıladan hatta sevilen bir hayvandan da olabilir (Kardaş, 2013b, s. 1908).

Nedîm Divânı'nda sevgiliden uzakta olmanın verdiği üzüntüyü dile getirdiği gazellerde (15. ve 29. gazeller gibi) bu tarzdan yararlanılmıştır. Aşağıda ilk bendi verilen *Tahmîs-i Gazel-i Neşâtî* başlıklı manzume (8. musammat) firâknâme/fürkâtnâme tarzında kaleme alınmıştır:

Çarha peyveste edüp âh ile efgânı bile
Firkatin başa getirdi gam u hicrânı bile
Bend-i zülfünde götürdün dil-i nâlânı bile

Gitdin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile (Musammat 8: I. bend)

Duânâme/Niyâznâme

“Yakarış, yalvarış, niyaz, dilek dileme” gibi anlamlarda kullanılan dua ile “bir dileğin yerine getirilmesi için yalvarma, yakarma, ricâ; dua, tazarru” anlamlarına gelen niyâz terimleri edebî bir tarza ad olmuştur. Dua içerikli yakarı metinleri, duânâme veya niyâznâme olarak adlandırılmaktadır. Bu tarzda kaleme alınan metinlerde zayıf olanın güçlü olana el açması, ondan istekte bulunması esastır (Kardeş, 2013b, s. 1901). Niyâznâme tabiri, daha çok mevki ve makam olarak kendisinden üstün birinden yardım ve istekte bulunmak amacıyla yazılan metinler için kullanılmaktadır.

Nedîm Dîvânı'nda, daha çok kasidelerin dua bölümlerinde memduhun ömrünün ve iktidarının uzun, devletinin daimi olması ve düşmanlarının bozguna uğraması için yaratıcıya dua edilmiştir:

Sadrında seni eyleye Hak dâ'im ü sâbit
Hep âlemin etdikleri şimdi bu du'âdır

Ey sadr-ı cihânbân ede Hak devletin eفزûn
Kim devletin erbâb-ı dile lutf-ı Hudâdır (Kaside 20: 29-30. beyitler)

Medhiye/Sitâyîşnâme

Arapça “övgü, övme” anlamına gelen medh kökünden türemiş olan *medhiye*, terim olarak, bir kimseyi ya da varlığı övmek için söylenmiş şiirlere verilen addır (Mermer ve Keskin, 2011, s. 66). Medhiye, aslında kasidelerin övgüye dayalı ana bölümlerinden birinin adıdır. Ancak Divan şiirinde, başta kasideler olmak üzere, övgüye dayalı manzumeler için de medhiye terimi kullanılmaktadır. Medhiye, diğer adıyla sitâyîşnâme, bir kimseyi övmek, yüceltmek amacıyla yazılmış şiir anlamıyla bir edebî tarzın adı olmuştur (Akkuş, 2007, s. 143).

Şair Nedîm'in üslubunu belirleyen temel sunuş biçimlerinin başında medhiyeler gelmektedir. Şair medhiyelerde klasik şiir anlayışında olduğu gibi aşırı ve mübalağa derecesine varan övgüler yazmıştır.

“Nedîm'in kaside nazım şeklinin bölümlerinde geleniğin dışına çıktığı, kasideye doğrudan medhiye ile başladığı görülmektedir. Medhiyelerde övülen kişi kim olursa olsun Nedîm sözü bir şekilde Padişah III. Ahmed ya da Sadrazam İbrahim Paşa'ya getirerek onları da övmüştür. Dîvân'da yer alan 13. ve 18. kasidelerde ise Padişah III. Ahmed ve Sadrazam İbrahim Paşa birlikte övülür. Bu sebeple kasidede iki girizgâh beyti bulunmaktadır” (Karadavut, 2022, s. 901).

Nedîm Divânı'nda, medhiye tarzına hemen her nazım şeklinde rastlamak mümkündür. Fakat doğal olarak ziyadesiyle kasidelerin medhiye bölümlerinde ve bânîlerini yüceltmek adına sanatlı yapıların imarına düşülen tarih kıt'alarında bu tarza yer verilmiştir. Aşağıda bir bölümü verilen *Kasîde Der-Sitâyîş-i Sultân Ahmed Hân u Dâmâd İbrahim Pâşâ* başlıklı kasidede (16), şairin hamisi konumundaki devrin padişahı ve sadrazamı birlikte methedilmiştir:

Söyle kim mülk-i Sebânın var mı bir pîrâyesi
Kasr-ı zerrin-tâk-ı Sa'd-âbâd-ı nev-peydâ gibi

Bâ-husûs ârâm ede sadrında bir mihr-i kemâl
Hazret-i Sultân Ahmed Hân-ı mülk-ârâ gibi

Hem onun dahı ola pîşinde bir bedr-i tamâm
Âsaf İbrâhîm Pâşâ-yı cihân-pîrâ gibi

Sadr-ı dâna kim onun her nükte-i sencîdesi
Lâyık-ı tâc-ı şehândır gevher-i yektâ gibi (Kaside 16: 13-16. beyitler)

Fahriye

Arapça “övünmek, böbürlenmek” anlamına gelen fahr (temeddüh, tefahhur) kelimesinden türetilmiş olan fahriye, edebî terim olarak şairlerin kendilerini övdükleri kaside bölümlerine ya da bu tarzda yazılan şiirlere verilen addır (Aça vd. 2011, s. 307). Divan şiirinde, şairlerin kendilerini ve sanattaki hünerlerini övdükleri şiirlere veya şiir bölümleri fahriye adını alır. Bu tarzda yazılan şiirlerde, şairin kendi sanatını üstün görmesi, hünerleriyle övünmesi tavrı temel özelliktir (Akkuş 2009, s. 102).

Şair Nef'i'den etkilendiğini her fırsatta dile getirmekten çekinmeyen Nedîm de şiirlerinde fahriye üslubundan ziyadesiyle istifade etmiştir. Kasidelerinde doğrudan konuya girerek nesibsiz, girizgâhsız medhiyeler yazdığı gibi bazen bir gazelle bazen de bir fahriye ile kasideye başladığı ve mesnevi nazım şekliyle kaside tanzim ettiği olmuştur (Mazıoğlu, 2018, s. 88). Nedîm, kendini överken sanatına olan güven ve eminliğin bir sonucu olarak fahriyelerde genel olarak aşırıya kaçmayan bir üslup sergilemiştir. Fakat şair, hamileri konumundaki Sultan Ahmed ve İbrahim paşa için yazdığı medhiyenin aşağıda verilen fahriye bölümünde, klasik şiir sahasında ün yapmış isimlere meydan okumaktadır:

Bendene dersin bıraktın safha-i eş'ârı sen
Tâk-ı nisyan üzre ser-meşk-i elif bâ tâ gibi

Âsafâ meşhûrdur kim söylemez üstâd lik
Söyleyince böyle söyler gevher-i yektâ gibi

Lâf derlerse eger işte kalem işte devât
Her sözüml isbât mümkün hendesî da'vâ gibi (Kaside 16: 34-45. beyitler)

Münâzara/Sohbetnâme

Karşılıklı konuşma anlamında kullanılan münazara, edebiyatta bir anlatım tarzına ad olmuştur. Hasbihâl tarzına bir alt tarz olma özelliği gösteren münazarada, bir konu üzerine tartışma yürütülüp sohbet edilirken konuşan en az iki unsura ihtiyaç duyulur (Kardeş, 2013b, s. 1905).

Nedîm Dîvânî'nda Sultan Ahmed ve İbrahim Paşa övgülerinin memduhların ağzından karşılıklı olarak yapıldığı tazmin türüne örnek teşkil eden *Tazmîn-i Kelâmü'l-Mülûk Mülûkü'l-Kelâm* başlıklı kasidenin ilgili bölümü sohbetnâme tarzında kaleme alınmıştır:

Cenâb-ı Hân Ahmed kim onun tûğuna der nusret
Ki tûğ-ı şâhi-i bâğ-ı du'â-yı müstecâbımsın

Hitâb edüp onun eltâfına fasl-ı bahâran der
Veliyy-i ni'metim sermâye-bahş-ı reng ü tâbımsın

Gil-i râhın alup söyler arûs-ı devlet ü ikbâl
Benim gîsûlarım sen dil-keş eylersin hızbımsın

Gubâr-ı pâyini dahı sürüp ruhsârına der kim
Seni ben penbelerde saklarım kim müşk-i nâbımsın

Tınâb-ı sâyebânına işâret eyleyüp der hem
Senin zîrinde pinhândır ruhum bend-i nikâbımsın

Görüp eyyâm-ı izz ü câhını der rûh-ı Sikender
Ki ben pîr olmuşumdur sen benim ahd-i şebâbımsın

Ol sultân-ı keremver kim der İbrahim Pâşâya
Ki dâmâdım vezîr-i a'zamım vâlâ-cenâbımsın (Kaside 17: 13-19. beyitler)

Şikâyetnâme/Tazallüm

“Sızlanma, yanıp yakınma, şikâyet etme” anlamlarına gelen tazallüm, edebî metinlerde bir edebî tarzı ifade eder. Divan şiirinde, kendini aciz, düşkün, ihtiyaç sahibi ve yetersizlik içerisinde gören/gösteren şair, sıkıntısını yönetici, devlet büyüğü, önde gelen dinî bir kimse karşısında dile getirmek istediğinde tazallüm edebî tarzına başvurur. Hasbihâl tarzının şikâyetnâme/tazallüm adıyla adlandırılan tarzı, yerinme tavrını oluşturur. Şairin insan olarak zaafiyetini ve aciziyetini ifade eden metinler, “tazallüm” başlığıyla edebî tarz olarak değerlendirilmelidir (Akkuş 2009, s. 106).

Nedîm, klasik şiir anlayışına uygun olarak medhiye tarzındaki kasidelerinde memduhlarını yüceltirken, kendini aciz ve perişan bir halde göstererek yöneticiden

daha aşağıda bir yerde konumlandırır. Böylece şair, isteğini daha rahat dile getirebilir. Şair, hamisi Dâmâd İbrâhîm Pâşâ vâsfinda yazdığı meşhur hammâmiyesinde de tazallüm üslubu sergiler:

Ale'l-husûs ki bu bende-i kerem-dîden
Bu çâkerin bu kemînen bu abd-ı zâr u nizâr
O denlü lutf u kerem gördü hezretinden kim
O lutfu görmedi ebr-i bahârdan gülzâr
Nedîm kendi kulun kendi müstmendindir
Unutma zerreni ey âftâb-ı feyz-âsâr
Himâyet et ki senin bir yanar çerâğındır
Ta'arruz eylemesin rûzgâr-ı bed-kirdâr (Kaside 6: 60-63. beyitler)

Hasbihâl (Hasb-i Hâl)/Arzihâl (Arz-ı Hâl)

“Halleşme, dertleşme, dert yanma, sohbet” anlamlarına gelen hasb-i hal, karşılıklı konuşma şeklinde yazılan edebî metinler için de kullanılmıştır. Hasbihâl, arzihâl, münâcât, şefaâtname, tazallüm gibi edebî tarzlar birbirine yakın tarzlar olup çoğu zaman birlikte kullanılmaktadır (Kardaş, 2013b, s. 1905). “*Hasbihâlin sınırlarını kesin hatlarla çizmek olanaksızdır. Hasbihâllerde (dertleşme/sohbet/söyleşi) şair, ya iç konuşmalarla yahut kendine bir muhatap bularak içinde bulunulan hale dair sohbetlere girişir. Sohbet, şairin veya hikâyedeki kahramanın içinde bulunduğu ruh haline göre, sığınma (münacat, şefaâtname), yönlendirme (nasihat), sızlanma (şikâyet), dertleşme, acındırma (tazallüm) vb. tarzlarla düzenlenir*” (Akkuş 2009, 100-101). Bu şekilde Hasbihâl, söz konusu edebî tarzlar için bir üst başlık olma özelliği gösterir.

Nedîm Divânı'nda İbrahim Paşa medhiyesinde yazılan 8. ve 23. kasideler hasbihâl/arzihâl üslubunda kaleme alınmıştır:

Egerçi şimdi de var arz-ı hâlîm ammâ kim
Hücûm-ı şerm ile dem-besteyim beyân edemem
Meger ki arz ede hâk-i der-i inâyetine
Nühufte râzımı ihsân edüp bir ehl-i himem
Nedîm çün ni'amın rîze-çînidir dâ'im
Sezâ budur ki efendim cevâbı ola na'am (Kaside 23: 36-38. beyitler)

Nasihatnâme/Pendnâme/Mev'ize

Nasihat, pend ve mev'ize terimleri “öğüt” manasına gelmektedir. Söz konusu terimler, divan şiirinde öğüt veren didaktik ve öğretici metinler için kullanılmaktadır. Bu tarz metinlere daha çok nasihatnâme/pendnâme adı verilmektedir. Mev'ize ise

daha çok mesnevilerin mukaddime ve hatime bölümü sayılabilecek başlangıç-bitiş bölümlerinde yer alan öğüt içerikli kısa metinlerdir (Kardeş, 2013b, s. 1902).

Nedîm Divânı'nda, şairin mizacı ve sanat anlayışı gereği, bu üsluptan oldukça az istifade edilmiştir. Eserdeki 55. gazel nasihatnâme üslubu ile kaleme alınmıştır:

Olsa bir bezmde nezzâreye şâyeste kalil
 Öyle bezme varanın bir gözü pûşide gerek
 Der-kemindir sipeh-i hat sakın ey zülf-i dirâz
 Reh-zeni hâr olanın dâmeni ber-çide gerek
 Sözü az söyle ağır söyle Nedîmâ ki sühan
 Zer gibi sayılı gevher gibi sencide gerek (Gazel 55: 4-6. beyitler)

Nedâmetnâme

Yapılan iş veya davranışın sonucunu beğenmeyip yaptığına hayıflanma, pişman olma, pişmanlık manasına gelen nedâmet terimi, edebî bir tarza isim olmuştur. Divan şiirinde, yapılan bir iş veya eylemden, söylenen bir sözden pişman olup duyulan pişmanlığı, nedâmet ve yerinme üslubu ile dile getiren metinlere nedâmetname adı verilmektedir.

Nedîm, aşağıda bir bölümü verilen gazelinde, tecrid sanatı yoluyla gönlüne seslenerek, gül mevsiminde (ilkbahar) içkiye tövbeli olup eğlence meclisinden zevk alamadığı için duyduğu pişmanlık ve üzüntüyü anlatmaktadır:

Gül mevsiminde tevbe-i meyden benim gibi
 Zannım budur ki sen de peşimânsın ey gönül (Gazel 76: 2)

Medednâme/İstimdâdnâme

Edebî tarza ad olan meded “yardım, imdat, nusret”; istimdâd ise “yardım isteme; yardıma çağırma; medet isteme, imdada çağırma” gibi anlamlara gelmektedir. Divan şiirinde, zor şartlar altında yardıma muhtaç durumdayken ilahî bir varlık yahut rütbe ve makamca üstün bir muhataptan yardım isteme, medet umma üslubu ile kaleme alınan edebî metinlere medednâme/istimdâdnâme adı verilir.

Nedîm, kendisini kütüphanesine memur tayin eden İbrahim Paşa'yı övdüğü kıt'ada, memduhunu methetme konusundaki acziyetinden dolayı meleklerden yardım talebinde bulunmuştur:

Ey kudsiyân amân bana imdâd vaktidir
 Bir hayret aldı nâtıkamın tâb u tâkatin
 Billah kilk-i şûhuma imdâd edin biraz
 Vasf eyleyim efendimin ihsân ü himmetin (Kıt'a 1: 1-2. beyitler)

Hakîmâne/Hikemî Tarz

Divan şiirinde, hikmet sâhibi olan kimseye yakışacak tarzda, düşünceye dayalı hikmetli sözler söyleyip didaktik tarzda edebî ürünler vermektir. Bilindiği üzere Klasik Türk edebiyatında bu tarzın en önemli ve güçlü temsilcisi Nâbî'dir. Bu sebeple, Hikemî tarzda yazılan şiirler Nâbî Ekolü veya Nâbî tarzı kapsamında anılmıştır. *Nedîm Divânı*'nda, Sultan Ahmet'in Medine payesi alması hakkında yazılan kaside, hakîmâne tarzda kaleme alınmıştır:

Aceb esrâr-ı hayretdir bu eczâ-yı cihân el-hak
Aceb terkîb olunmuşdur aceb ma'cûn-ı hikmetdir

Zemîn ü âsmânı mihr ü mâhı bilmeden geçdik
Kişi öz nefsini bir hoşça bilmek câna minnetdir

Aristolar Felâtunlar ki nâmın yâd ederler halk
Budur zannım ki onlar dahı mahrûm-ı basîretdir

Katı çok dinledim ben ol gürûhun sözlerin âhır
Şunu fehm eyledim kim cümlesi medhûş-ı hayretdir (Kaside 13: 2-5. beyitler)

Nedîmâne Tarz/Şûhâne Edâ

Şair Nedîm'in üzüntüden dertten uzak bir dünya görüşüyle şen, neşeli ve coşkun söyleyiş biçimidir (Karaköse, 2007, s. 146). Kadın ve aşkın zevklerini konu edinen, zarif ve çapkın bir edayla söylenmiş gazellere *şûhâne gazel* adı verilir. Nedîm'in gazelleri bu anlayışla bağdaştırıldığı için bu tarzda gazel söylemeye *Nedîmâne tarz* denilmiştir (Dilçin, 2013, s. 11). *Nedîm Divânı*'nda yer alan şu beyitler ilgili tarza örnek verilebilir:

O şûhun sunduğu peymâneyi redd etmeziz elbet
Onunla böylece ahd etmişiz peymânımız vardır

Münâsibdir sana ey tûfl-ı nâzım hüccetin al gel
Beşiktaş'a yakın bir hâne-i vîrânımız vardır

Kocup her şeb miyânın cânına cân katmada ağyâr
Behey zâlim sen insâf et bizim de cânımız vardır (Gazel 26: 2-3/6. beyitler)

Âşıkâne Tarz

Aşkın verdiği mutluluğu, sıkıntıyı, sevgiliden yakınmayı, sevgiliye karşı yakarışları, içli ve duygulu (lirik) olarak aktaran gazellere âşıkâne gazel denir (Dilçin, 2013, s. 109). Âşık olana yakışır bir biçimde söylenen ve konusu aşk olan metinlerin üslubu âşıkâne tarzdır. Nedîm de zaman zaman bu edebî tarzın örneklerini vermiştir:

Yine oldum esîri âh bir şûh-ı sitemkârın
 Ki dil-ber sevmemiş bilmez belâsın âşık-ı zârın
 Ne kâfirliklerin gördüm ben ol zülf-i siyehkârın
 O ebrûnun o zâlim gamzenin ol çeşm-i mekkârın (Musammat 29: 1)

Rindâne Edâ

Genellikle içkiyi, içki zevkini, içki ile ilgili türlü düşünceleri hayata karşı kayıtsızlığı, yaşamaktan zevk almayı salık veren, rint olana yaraşır biçimde yaşamayı konu edinen gazellere rindâne gazel (Dilçin, 2013, s. 110), bu tarzda şiir söylemeye rindâne edâ adı verilir. Nedîm’in aşağıdaki beyitleri rindâne tarzda yazılmıştır:

Zannetme duhter-i rezi rind ile gizlidir
 Onunla şeyh efendi de babalı kızlıdır

Bintül'-ineb de muğ-beçenin tıpkıdır hemân
 Bir meşrebi güşâdece kızdır Sakızlıdır

Zâhid Sakız şarâbını pinhan çeküp demiş
 Bîgâne içmesin bu sudan kim sakızlıdır (Gazel 14: 1-3. beyitler)

Müstağnî/Bîgâne Eda

Sözlükte “ihtiyaç ve eksiklik duymayan, elinde olanla yetinen tok, doygun, nazlanan; ilgi ve alâka göstermeye tenezzül etmeyen, umursamaz, kayıtsız (kimse)” (Kubbealtı Lugatı, t.y.) manasına gelen müstağnî edebiyatta bir tarz ve eda olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik edebiyatta, “bîgâne, bîgâne-meşreb ve müstağnî” sıfatları daha çok âşık karşısında kayıtsız kalan sevgili için bir sıfat olarak kullanılmıştır. Ancak Şair Nedîm’in şiirlerinde zaman zaman rindane eda’nın ötesine geçerek memduh ve sevgiliye karşı kayıtsız ve umursamaz bir tavır takındığı görülmektedir.

Aşağıda iki beyti verilen kasidede Damat İbrahim Paşa, istekleri gerçekleşince şair Nedîm’in nazlandığını ve şairlik sermayesi olan şiirlerini artık sunmamasından duyduğu şikâyeti sitem yoluyla şaire ifade etmiştir. Bir devlet büyüğünün şairden yeni şiirler duymak istemesi ve artık şiir sahasında ürün vermeyerek üretimi durdurmasına sitem etmesi önemli bir husustur (Karadavut, 2022, s. 861). Bununla birlikte bu tarz beyitler Nedîm’in bîgâne/müstagnî edaya yatkın bir kişiliğe sahip olduğunun göstergesidir:

Ki ya’ni bendene lûtf-ı hitâb edüp buyurdun kim
 Gel ey bîgâne-meşreb bî-vefâ İstanbul oğlanı

Murâdın hâsıl oldu gayri istiğnâya çekdin sen
 Gelüp hiç etmez oldun ‘arz-ı kâlâ-yı sühandânî (Kaside 21: 4-5. Beyitler)

Menkıbe/Menkabe Tarzı

Arapçada “isabet etmek, bir şeyden bahiste bulunmak yahut haber vermek” anlamındaki “nekabe” kökünden türeyen menkabe, “tanınmış veya tarihe mal olmuş kişilerin hallerine dair anlatma ve hikâyeler anlamındadır”. Aynı kökten türeyen menkıbe, “efsane”; menkıbet-han, “efsane anlatan, menkıbe okuyan”; menakıb, “övünülecek işler, özellikler, anlatmalar”; menkıbevi/menkabevî, “menkıbelerde adı geçen, menkıbelere geçebilecek nitelikte olan” anlamlarında kullanılmıştır. Menakıbnâme ise, tanınmış veya tarihe mal olmuş kişilerin olağanüstü hallerine dair anlatma ve hikâyelere yer veren eserler için kullanılmaktadır (Kardaş, 2018, s. 13). Din ulularının, kahramanların ve târihî şahsiyetlerin üstün özelliklerini, meziyetlerini, olağanüstü iş ve hareketlerini destânî-efsânevî özellikler katarak anlatan metinlerde menkıbe/menkabe tarzına başvurulur.

Nedîm Divânı'nda yer alan Der-Menkabet-i Vezîr-i Âsaf-şiyem İbrâhîm Pâşâ Berâ-yı Tebrîk-i İyd-ı Sa'îd başlıklı 34. kaside ile aşağıda bir bölümü verilen Sultan III. Ahmed'in İbrahim Paşa'nın sarayına teşrifi üzerine yazılan kasidede menkıbe tarzına yer verilmiştir:

Bâ-husûs kim içlerinde asrımız şehenşehin
Husrev-i Rûm u Arab hâkân-ı İrân eyledi

Mülk-i Pûristân u Gürcistân u Azerbaycân
Her biri sad şehriyârı sâhib-i şân eyledi

Şîrvân u Erdebil ü dahi İrân u Irak
Dehr her birini taht-ı şehriyârân eyledi

Şimdi ammâ cümlesin baht-ı sa'âdet cem' edüp
Hutbe-i Sultân Ahmed ile şâdân eyledi

Böyle bir şebdir bu kim te'sîr-i yümn ü behceti
Şevk ile böyle Nedîmi menkabet-hân eyledi (Kaside 24: 24-37 beyitler)

Tarih Düşürme

Divan şiirinde, doğum, ölüm, inşâ, tayin, savaş, barış, deprem, yangın, tahta çıkma gibi târihte tanıklık edilen önemli olay ve gelişmelerin târihlerini göstermek üzere, gerçekleşen olayların tarihini, Arap alfabesindeki harflerin ebcet hesabındaki değerlerinden faydalanarak ebcet hesabıyla manzum olarak söyleme veya yazmaya tarih düşürme denir. Bu şekilde kaleme alınan manzumelere ise tarih menzumesi (çoğunlukla kıt'a) adı verilir. Belagat kitaplarında hünere dayalı sanatlar içerisinde gösterilen tarih düşürme, bu yönüyle bir edebî tarz özelliği gösterir. Tarih düşürme eyleminin kendisi ise bir teknik olarak ele alınmalıdır.

Tarih düşürmedeki hüneri ve ustalığı gözardı edilen Nedîm, *Dîvân*'ında çeşitli vesilelerle tanık olduğu birçok hadiseye tarih düşmüştür. Devrinde hamileri tarafından başta İstanbul ve Nevşehir'de olmak üzere gerçekleştirilen imar faaliyetlerine destek olmak amacıyla, şiirlerinde söz konusu yapıları ile bânilerini methederek, yapıların inşasına tarih düşmüştür. Divanda yer alan 38-42 arası kasideler ile 5-62 arası kıt'alarda olmak üzere, 63 ayrı manzume tarih düşürme tarzında kaleme alınmıştır. Aşağıda bir kısmı verilen onuncu kıt'a, Sultan II. Ahmet'in yeni yılını kutlamak amacıyla yazılmıştır:

Cedîd oldukda iclâl u şerefle sâl-i hurrem-fâl
Ana şâyeste bir târîh ararken hâme dikkatle

Nedîmâ bende tebrîk eyleyüp onu dedi târîh
Mübârek ola Sultân Ahmede bu yıl sa'âdetle [1141] (Kıt'a 10: 14-15. beyitler)

Mürâca'a/Dedim-Dedili Şiir

Arapça bir kelime olan mürâca'a, edebî bir terim olarak lügattte "sözü döndürerek söylemek ve sorulu cevaplı, karşılıklı konuşma biçiminde yazılmış şiir" olarak tarif edilmiştir. Divan şiirinde karşılıklı söyleşme tarzında yazılan şiirlere "mürâca'a şiir" denilmektedir. Bu tarz şiirler için muhavereli şiir, müşâ'are ve münazara terimleri de kullanılmıştır. Halk şiirinde bu tarzda yazılan şiirlere "dedim-dedili şiir" denilmiştir (Alıcı, 2002, s. 1).

Nedîm Dîvânı'nda yer alan Hammâmiyye Der-Sitâyiş-i Vezîr-i a'zam Dâmâd İbrâhîm Pâşâ başlıklı kasidenin muhtelif bölümlerinde mürâca'a tarzına başvurulmuştur:

Dedim ki ey gül-i nev-hîz-i nâz ü işve sana
Fedâ Nedîm gibi bendeler hezâr hezâr

Ne gûne sihr idi âyâ o beyt-i pür-te'sîr
Ki bir senin gibi ser-keş perîyi etdi şikâr

Dedi ki bir iki beytül'-kasîde kim olmuş
Onunla hazret-i sadr-ı güzîne midhatkâr (Kaside 6: 33-35. beyitler)

Lugaz

Manzum bilmece anlamına gelen lugaz, edebî tarz olarak bir şeyin vasıflarının sıralanarak ne olduğunun sorulması şeklinde kaleme alınan şiirlerdir. Lugazda canlı ya da cansız varlıkların, her çeşit somut ya da soyut kavram veya eşyanın manzum bilmece olarak sorulabilmesi tarzın belirleyici özelliğidir (Akkuş, 2008, s. 169). Daha geniş bir ifade ile eğlenceye dayalı, söyleyenin zekâsını ve dili kullanmadaki hünerini ortaya koymak amacıyla insan adları dışındaki nesnelere kastedip, ipuçlarını metin içinde verilmesi yoluyla dolaylı anlatımlarla söylenen manzum bilmecelelere lugaz adı verilmiştir (Üst, 2014, s. 2012). Her ne kadar yapılan çalışmalarda lugaz tür

kapsamına dâhil edilmiş olsa da yukarıdaki açıklamalar ve *Nedîm Divânı*'nda yer alan örneklerin başlığından da anlaşılabilceği üzere lugaz'ın bir edebî tarz olduğu aşikârdır.

Nedîm Divânı'nda yer alan *Mesnevî-i Lugaz-güne Der-Zımn-ı Sitâyîş-i Sadr-ı a zam ve Mesnevî-i Lûgaz-güne* başlıklı mesneviler lugaz tarzında kaleme alınmıştır.

Nedir ol tîre-rûy u zîşt-beden
Onu var eylemiş Hudâ yokdan
Sûretâ gerçi bir heyûlâdır
Lîk her sûreti pezîrâdır
İsterim sana nâmını diyeyim
Lîk yok evveli ki söyleyeyim
Bilemezsin bu remzi fikr ile sen
Meger imdâd erişe Mevlâdan (Mesnevi 3: 1-10. beyitler)

Açıklayıcı Anlatım/Ta'rîfnâme

Bir kavram, sözcük, nesne, varlık; bir kimse ya da bir yerin ayırıcı ve ana özelliklerinin belirtilmesi ve ayrıntıları ile açıklanması/tanımlanmasıdır. Açıklayıcı anlatımda inceleme, sınıflandırma, karşılaştırma, tasvir gibi tekniklerden istifade edilebilir. Amaç açıklanmak istenen kavram hakkında bilgi vermektir.

Nedîm Divânı'nda yer alan *Der-Sitâyîş-i Sultân Ahmed Hân Berâ-yı Terfî-i Rütbe-i Medîne-i Münevvere* başlığın taşıyan kaside, açıklayıcı anlatım biçimi ile yazılmıştır:

Cihân kim mazhar-ı işrâk-ı envâr-ı hakikatdir
Aceb âyîne-i hayret aceb mir'ât-ı ibretdir
Aceb esrâr-ı hayretdir bu eczâ-yı cihân el-hak
Aceb terkîb olunmuşdur aceb ma'cûn-ı hikmetdir
Zemîn ü âsmânı mihr ü mâhı bilmeden geçdik
Kişi öz nefsinin bir hoşça bilmek câna minnetdir
Aristolar Felâtunlar ki nâmın yâd ederler halk
Budur zannım ki onlar dahı mahrûm-ı basîretdir (Kaside 13: 1-4. beyitler)

Muştunâme/Müjdeviye

Daha çok sıhhatnâme, tebriknâme, kudûmiyye edebî türleri ile birlikte değerlendirilen (Gökalp, 2006, s. 106-107) muştunâmeler/müjdeviyeler edebî tür olmaktan ziyade bir edebî tarz olarak kabul edilmelidir. Tarzın çağrışım sahası geniş olmakla birlikte, sevilip sayılan bir kimsenin bir yere teşrihi ve avdeti, bir devlet

büyüğünün bir hastalığı atlatması, bahar ve bayram gibi sevinç ve coşkuyu arttıran güzel zamanların gelişi, fetih ve zaferler ile şehzadelerin doğumu gibi güzel haberler verilmesi üzerine inşa edilen konuların işlendiği metinlerde muştunâme/müjdeviye tarzına başvurulur. Sevgiliden gelen herhangi bir güzel haber ya da eylemin verdiği sevinç ve coşkuyu yansıtan gazelerde de bu tarzdan istifade edilir.

Nedîm Divânı'nda başta sıhhatnâme, tebriknâme, kudûmiyye edebî türleriyle kaleme alınan manzumeler olmak üzere birçok şiir müjdeleme üslubu ile yazılmıştır. *Tarîf-i Teşrif-i Pâdişâh-ı Cihân Be-Serây-ı Sadr-ı azam Der-Akab-ı Müjde-i Feth-i Revân* başlıklı 25. kaside ve 41. musammat muştunâme/müjdeviye edebî tarzı ile yazılmıştır:

Yine bezm-i çemene lâle fûrûzan geldi
Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi
Bülbül ateş saçarak bezme gazel-hân geldi
Müjdeler gülşene kim vakt-ı çırağan geldi (Musammat 41/I)

Anlatım Teknikleri

Tahkiye

“Anlatma; söyleme; hikâye etme; öyküleme” manasına gelen tahkiye bir anlatım tekniği olarak kabul edilegelmiştir. Tahkiye, edebî metinlerde üslubun temel unsurlarından biridir. Divan şiirinde, özellikle mesnevi nazım şekli gibi anlatıma dayalı metinler tahkiye üslubu/tekniği üzerine kurulmaktadır. Bu sebeple tahkiye bir edebî tarz olarak kabul edilebilir.

Nedîm Divânı'nda, mesnevi ve kasidelerde çeşitli vesilelerle tahkiye tekniğinden istifade edilmiştir. Şair, Mustafa Paşa'nın methi maksadıyla Bâğ-ı Vefâ hakkında yazdığı mesnevîde bu anlatım tekniğinden yararlanmışır:

Sana bir aceb dâstân söyleyim
Kulak tut ki sihr-i beyân söyleyim
Bu gün bir gül-istâna düşdü yolum
Ki oldu şu'ûrum tahayyürle güm (Mesnevi 1: 15-16. beyitler)

Tasvîr

Bir şeyi veya bir kimseyi ayrıntıları ile anlatma; göz önünde canlandırma; betimleme anlamlarına gelen tasvîr, edebî metinlerde olayların geçtiği mekânları, kişileri ve nesneleri öteki varlıklardan ayırarak yapılan anlatma ve betimleme tekniği olarak kullanılmaktadır.

Nedîm Divânı'nın muhtelif yerlerinde tasvîr tekniğinden faydalanılmış, bilhassa kasidelerin teşbib bölümlerinde canlı tasvirlerle yer verilmiştir. Nedîm, meşhur hammâmiyesinde kasideye kendi hâlini tasvir ederek başlar ve başında bir ağrıyla

uyandığını, perişan bir hâlde hamama doğru gittiğini ifade eder. Şair üstü başı dağınık, kimeri gevşemiş, sarığı çözülmüş, kafasında binlerce zaaf ile hamama gitmektedir:

Sepîde-dem ki olup dîde hâbdan bidâr
Hurûşa başladı nâgâh serde derd-i humâr

Hezâr za'f ile hammâma doğru azm etdim
Kemer gûsiste perâkende gûşe-i destâr (Kaside 6: 1-2. beyitler)

Tazmîn

Sözlükte “bir şeyi bir şeyin içine gizleme” anlamına gelen tazmin, terim olarak başkasına ait bir beyit veya mısra'ı bir ifadeyi alıntulamak manasında kullanılmaktadır. Ayrıca meşhur bir beyit ya da mısra'ın, başka bir şair tarafından herhangi bir nazım şekline tamamlanmasına da tazmin adı verilmektedir (Mermer & Koç Keskin, 2011, s. 99). Her ne kadar şekle ait bir unsur gibi görünse de tazmîn, şairlerin üsluplarını tayin eden, belirleyen özellikler taşıması dolayısıyla edebi bir tarz olarak kabul edilebilir.

Nedîm, beğendiği şairlerden Râsih, Enverî, Bakî, Sultan III. Ahmet'in birer; Sadrazam İbrahim Paşa'nın ise iki beytini tazmin etmiştir. Divanda yer alan ve Damat Ali Paşa'nın medhiyesi için yazılan ikinci kaside Râsih'in meşhur “üstüne” redifli manzumesinin tazmin edilmesinden müteşekkildir:

Râsihin bu matla'ın tazmîn edüp sâkî-i kilik
Nukl sundu çekdiğim sahbâ-yı irfân üstüne

Süzme çeşmin gelmesin müjgân müjgân üstüne
Urma zahm-ı sîneme peykan peykân üstüne

Nergis-i gül-gûn beyâzın sanma surh etmiş remed
Gamze-i zâlim yine kan eylemiş kan üstüne (Kaside 2: 16-18. beyitler)

Sonuç

Bu çalışmada, 18. yüzyıl Divan şairlerinden üslup sahibi şairlerinden Nedîm'in *Divan*'ı taranarak, eserde kullanılan edebî türler, edebî tarzlar ve anlatım teknikleri tespit edilmiştir. Saptanan unsurlar örnek metinleriyle birlikte verilerek söz konusu anlatım ve ifade unsurlarının, Nedîmâne üsluba katkısı ortaya çıkarılmıştır.

Tarama sonucunda şairin şiirlerinin muhtevasının oluşturulmasında istifade ettiği 16 farklı edebî tür saptanmıştır. Söz konusu türler: temmûziyye, sâkinâme, hammâmiye, ramazâniyye, ıydiye, bilâdiye, cülûsiye, şitâ'iyye, tebriknâme, bahâriyye, sıhhatnâme, tuğrâiyye, saydiyye/şikâriyye, kudûmiye, dâriyye/kasriyye ve sâliyye'dir.

Tespit edilen türlere bakıldığında, muhtevayı oluşturan bu edebî türlerin genel itibariyle gündelik hayatta sık olarak karşılaşılan ve tabiatta kendiliğinden olup biten, somut ve doğal olaylarla ilgili olduğu, muhtevayı oluşturan konuların eğlence, kutlama ve keyif almaya dayalı konular olduğu görülmektedir.

Nedîm'in üslup özelliklerini şekillendiren ve şiirlerini yazarken faydalandığı tespit edilen 21 edebî tarz (anlatım/sunuş biçimleri) da şu şekilde sıralanmıştır: teşekkürnâme, firaknâme, duânâme, medhiye, fahriye, sohbetnâme, şikâyetnâme, hasbihâl/arzihâl, nasihatnâme, nedâmetnâme, medednâme, hakîmâne tarz, Nedîmâne tarz/şûhâne edâ, âşıkâne tarz, rindâne edâ, menkibe/menkabe, tarih düşürme, mürâca'a, lugaz, açıklayıcı anlatım, muştunâme/müşdeviye.

Söz konusu tarzlara bakıldığında, evvelâ tarzlardaki çeşitlilik dikkat çekmektedir. Bu da şairin farklı tarzda şiirler yazabildiğini göstermektedir. Öne çıkan bir diğer özellik de ilgili tarzlar içerisinde dinî ve tasavvufî metinlerde başvuru edilen edebî tarzlara neredeyse hiç başvurmamış olmasıdır. Şairin yararlanmış olduğu az sayıdaki dinî içerikli tarzlardan duânâme ve medednâme tarzlarının memduha yönelik olduğu, nasihatnâme ve hakîmâne tarzlarının da dinî ve ahlakî boyuttan ziyade dünyayı algılama biçimi ve hayatı nasıl yaşaması gerektiği ile ilgili olduğu görülmüştür.

Nedîm'in göz ardı edilen üslup özelliklerinden biri de şairin tarih düşürmedeki ustalığıdır. Hâlbuki şair, ismiyle özdeşleşen Lale devrinde İstanbul ve Nevşehir'de inşa edilen çeşitli yapılarla 63 farklı manzume ile tarih düşmüştür.

Nedîm Divânı'nda ön plana çıkan anlatım teknikleri ise tasvir, tahkiye ve tazmin teknikleridir. Söz konusu teknikler içinde tasvir ön plana çıkar. Şair içinde yaşadığı hayatı ve toplumu bütün yönleriyle tasvir etmiştir. Şair, başta İstanbul ve semtleri olmak üzere, Lale devrinde gerçekleştirilen imar faaliyetleri kapsamında inşa edilen yapıların geniş tasvirlerine şiirlerinde yer vermiştir.

Nedîm, çoğunlukla geleneğin dışına çıkarak kasidelerine medhiye bölümü ile başlamıştır. Kasidelerini daha ziyade medhiye tarzında kaleme alan şairin, farklı konularda yazdığı manzumelerde bile konuyu bir şekilde hamisi konumunda olan Lale devrinin padişahı Sultan III. Ahmet ve sadrazamı Damat İbrahim Paşa övgüsüne getirdiği gözlemlenmiştir. Şair, kasidelerinin dua bölümlerini kısa tutmuştur. Dua bölümlerinde şair, yaratıcıya yönelmek yerine, memduhu için yaratıcıya niyazda bulunmuştur. Genellikle memduhun devletinin daimi olması ve bütün İran ile Turanın onun fermanına boyun eğmesini Allahtan dilemiştir. Fahriye bölümlerinde ise kendinden ve şiirdeki hünerinden emin bir tavır sergileyen şair, her fırsatta üsluplarından etkilenmiş olduğu Nefî ve Bâkî isimlerini zikretmeye gayret göstermiştir.

Nedîm'in üslubunu şekillendiren edebî türler, tarzlar ve anlatım teknikleri değerlendirildiğinde, şairin yazdığı şiirlerin onun mizacı ve üslup özellikleri ile

paralellik gösterdiği görülmüştür. Şairin şiirlerine bakıldığında, dünya hayatına bağı; yüzünü soyut kavramlardan somut dünyaya çeviren; ilham aldığı gündelik yaşamı olduğu gibi kabullenen ama yaşadığı hayatı da güzelleştirmeye çalışan; hayattan keyif ve zevk almaya çalışan; dert ve sıkıntıdan uzak, neşeli ve çokkun yaratılışlı bir bireyin mizacından doğan ürünler olduğu görülmektedir.

Kaynaklar

- Aça, M & Gökalp, H. & Kocakaplan, İ. (2011). *Başlangıçtan günümüze Türk edebiyatında tür ve şekil bilgisi*. Kesit Yayınları.
- Akkuş, M. (2008). *Klâsik Türk şiirinin anlam dünyası: Edebî türler ve tarzlar*. Fenomen Yayınları.
- Akkuş, M. (2009). Şeyh Galib'in anlam dünyası: Hüsnü Aşk'ta edebî türler ve tarzlar. *Turkish Studies*, 4/7, 97-112.
- Alıcı, L. (2002). Klasik Türk edebiyatında mürâ'aca şiirler. *İlmi Araştırmalar*, 14, 1-15.
- Batıslam, H. D. (2016). Sünbülzâde Vehbî'nin Koca Ragıp Paşa'ya yazdığı iydiye kaside. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25/4, 83-96.
- Batur, H. & Yıldız, E. (2019). Şeyhülislam Muhammed ve Sâmih'in kudümiyeleri üzerine mukayeseli bir inceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (14), 259-288.
- Canım, R. (2010). *Divan edebiyatında türler*. Grafiker Yayınları.
- Dilçin, C. (2013). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erkal, A. (2004). Divan edebiyatında temmuziyye ve Mustafa Sâmî'nin temmuziyyesi. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 24, 43-66.
- Gökalp, H. (2006). Divan şiirinde sıhhat-nâmeler. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 14, 101-30.
- İsen, M. (2006). *Türler. Eski Türk edebiyatı el kitabı*. Grafiker Yayınları.
- İspir, M. (2009). Fehîm-ı Kadîm Divanı'ndaki temmûziye üzerine bir inceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2/6, 339-349.
- Kaplan, H. (2020). Bir İstanbul methiyesi: İzzet'in bilâdiyesi. *Çukurova Üniversitesi Türköloji Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 442-487.
- Kaplan, Y. (2010). Türk hamam kültürünün Divan şiirine yansımaları. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 44, 131-155.
- Karadavut, N. (2022). *Nedîm Dîvânı üzerine dilbilimsel bir inceleme*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaköse, S. (2007). XVII. yüzyılda Nedimâne bir üslup; Mâhir Divanı. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 22, 145-166.
- Kardaş, S. (2013a). Edebî tür ve tarz açısından tevbe-nâmeler ve Lebîb Divanı'nda yer alan tevbe-nâme örneği üzerine değerlendirmeler. *Turkish Studies*, 8/13, 1175-1187.
- Kardaş, S. (2013b). Cem Sultan'ın Cemşid ü Hurşid mesnevisinin edebî tarzlar açısından değerlendirmesi. *Turkish Studies*, 8/1, 899-1909.
- Kardaş, S. (2018). *Ali Nihânî'nin manzum Hacı Bektaş-ı Veli Velayetnamesi*. Grafiker Yayınları.
- Kıyçak, Ö. (2018). Osman-zâde Tâ'ib Ahmed'in Sıhhat-âbâd'ının tür bağlamında çok boyutluluğu. Hülya Gür ve H. Hüseyin Şahan (ed.), *Uluslararası Necatibey Eğitim ve Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi* (s. 369-384).

- Kubbealtı Lugatı*. (t.y.). Erişim Tarihi: Ekim 19, 2022, <http://lugatim.com/>
- Kurnaz, C. (1997). Arayıcızâde Hüseyin Ferdî ve Derviş Ömer Efendi'nin bilâdiyeleri. *Divan Edebiyatı Yazıları* (1. Baskı, 230-252). Akçağ Yayınları.
- Macit, M. (2007). *Nedîm hayatı, eserleri ve sanatı*. Akçağ Yayınları.
- Macit, M. (2017). *Nedîm Divânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196897/nedim-divani.html>
- Mazioğlu, H. (2018). *Nedîm'in Divan şiirine getirdiği yenilikler*. Akçağ Yayınları.
- Mermer, A. & Koç Keskin, N. (2011). *Eski Türk edebiyatı terimleri sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Sinan Nizam, B. (2021). Geçmiş olsun dileklerini ileten mensur ve manzum metinler: İyâdetnâme ve sıhhatnâmeler. *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, LVII (2021), 245-281.
- Topal, A. (2009). Klâsik Türk Şiirinde tuğrâ ve bir edebî tür olarak tuğrâiyye, *Turkish Studies*, 4/2, 976-992.
- Tuğluk, H. İ. (2010). Divan şiiri'nde manzum tebrik-nâmeler. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 42, 41-68.
- Tuğluk, İ. H. (2015). Arz-ı ihtirâm: Teşekkür-nâme klâsik Türk şiirinde teşekkür içerikli şiirler. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 1/ 2, 88-100.
- Üst, S. (2014). Lugaz ve Nedîm'den bir örnek. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3/1, 210-217.
- Yıldız, E. (2019). Klasik Türk şiirinde şikâriyyeler/saydiyyeler. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 46, 177-221.
- Yıldız, E. (2020). Sultan III. Mustafa'ya sunulan cülûsiyyeleri içeren bir mecmua. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 6/2, 130-153.
- Yılmaz, K.H. (2016). Damat İbrahim Paşa'ya sunulan teşekkürnâmeler. *I. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiri Metinleri*. Filiz Kılıç ve Tuncay Bülbül (ed.), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları (s. 868-877).

Etik Kurul İzni Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.

Çatışma Beyanı Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve Teşekkür Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Burak BEKEN

Öğr. Gör., Nevşehir Hacı Bektaş
Veli Üniversitesi
burakbeken@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-3371-0135>

Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyasında Bir Kıyafet unsuru Olarak Kalpak

*Kalpak As An Element of Clothing
in The Semantic World of Classical Turkish Poetry*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 27.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 28.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Beken, B. (2022). Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyasında Bir Kıyafet unsuru Olarak Kalpak. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 286-301. <https://doi.org/10.34083/akaded.1149443>

Beken, B. (2022). Kalpak As An Element of Clothing in The Semantic World of Classical Turkish Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 286-301. <https://doi.org/10.34083/akaded.1149443>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0)
Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Gündelik hayatta kullanılan birtakım giyim kuşam eşyaları, toplum içerisinde sadece bir kıyafet unsuru değil, aynı zamanda belli bir zümrenin sembolüdür. O toplumdaki bazı kimselerin imtiyaz sahibi olduklarını ve toplumsal rollerini göstermektedir. Kürkten imal edilmekle beraber yünden veya çuhadan da elde edilen kalpak da bu eşyalardan biridir. Osmanlı toplum hayatında bir kıyafet unsuru olarak kullanılan kalpak, özellikle sincap, samur ve tilki kürkleri gibi yüksek kaliteli ve değerli kürklerden yapıldığından zenginlik ve gösteriş sembolü olarak algılanmaktadır. Ayrıca leventlerin bu başlığı takarak gezmeleri ve onların sert mizaçları kalpağa ayrı bir anlam da yüklemiştir. Sosyal hayata kayıtsız kalmayan klasik şairler de bu şiir geleneği içerisinde kalpağı, gerek gerçek gerek sembolik anlamlarıyla değerlendirmiş ve şiirlerinde yarattıkları anlam dünyası içinde konumlandırmışlardır.

Bu çalışmada şairlerin şiirlerine aldıkları unsurlardan biri olan “kalpak”ın Osmanlı Devleti’nin yazılı kaynaklarına ilk defa ne zaman ve nasıl girdiği araştırılmıştır. Beraberinde Osmanlı toplum hayatı içerisindeki yeri ve algısı ile klasik Türk şiirindeki serencamı anlatılmaya çalışılmıştır. Kalpağın Osmanlı arşivinde ve klasik Türk şiirinde tespit edilebilen örnekleri ile klasik Türk şiir geleneğinde nasıl öne çıktığı ve şairlerin zihninde nasıl bir şemaya sahip olduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca *kalpak* kelimesinin zaman içindeki anlamsal değişimi sebepleri ile ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: klasik Türk şiiri, kalpak, kürk, kıyafet, sosyal hayat

Abstract

Some clothing items used in daily life are not only an element of clothing in the society, but also a symbol of a certain group. This symbol is show that some people in that society have privileges and social roles. As it is mainly made of fur, it is also made of wool or broadcloth. Kalpak, which was used as an item of clothing in Ottoman social life, is perceived as a symbol of wealth and showing off. Especially since it is made of high quality and valuable furs such as squirrel, sable and fox furs. In addition, the levents wearing this headgear and their tough temperament gave a different meaning to the cap. Classical poets, who were not indifferent to social life, evaluated the cape with both real and symbolic meanings in this poetry tradition and positioned it in the world of meaning they created in their poems.

In this study, when and how “kalpak”, one of the elements mentioned by the poets in their poems, entered the written sources of the Ottoman Empire for the first time was investigated. Along with it, its place and perception in Ottoman social life and its serencam in classical Turkish poetry were tried to be explained. It has been tried to reveal how the Kalpak stood out in the classical Turkish poetry tradition and what kind of a scheme it had in the minds of the poets, with examples that can be found in the Ottoman archives and classical Turkish poetry. In addition, the semantic change of the word Kalpak over time has been revealed with the reasons.

Keywords: classical Turkish poetry, kalpak, fur, clothing, social life

Giriş

Kıyafet, başlangıçta insanın dış etkenlerden vücudunu koruması için bir araç olarak kullanıldıysa da sonraları; süslenmek, ayıp sayılan ve görünmesini istemediği yerlerini örtmek ve toplumsal, siyasal ve ekonomik ve meslekî bakımdan bir statü göstermek işlevlerini de edinmiştir (Tezcan, 1983, s. 255-256). İnsanın öncelikle yaşadığı coğrafya ve iklime bağlı olarak ortaya çıkan ihtiyaçları, kıyafet tercihlerini etkilemiş ve zamanla kullanılan kıyafetler bölge insanın temsili olmuştur.

Hemen her millette olduğu gibi Türklerin de göçerevli ve hayvancılığa dayalı dönemlerinde içinde buldukları iklim, coğrafi şartlar ve gündelik yaşantı, onların kıyafet seçimini etkilemiştir. Bahaeddin Ögel, Türklerin kalın palto ile kürk kullanma ve “kulaklıklılı ve enselikli şapkalar” giyme gereğinin sürekli açık havada dolaşmalarından, soğuk ve rüzgâra karşı korunmalarından ileri geldiğini ifade ederek elbiselerinin temelde “yün, deri ve kürk”ten meydana geldiğini vurgulamıştır (1991, s. 2). Türk kıyafet kültüründe kürkün önemi, Türkçenin ilk metinlerinden itibaren yer almıştır. Bilge Kağan Yazıtı’nın Güney Cephesi’nin 12. satırında sincap ve samur kürklerinin Bilge Kağan’a hediye olarak getirildiği ifade edilmektedir (Tekin, 1988, s. 54). Buldukları coğrafya gereği Türklerin daha çok kürkten ve keçeden üretilen kullandıkları ve “börk” dedikleri başlıklar, aynı zamanda bir statü göstergesi olmuştur. Bu hususta İbrahim Kafesoğlu, Türklerin ileri gelenlerinin ve makam sahiplerinin başlıklarının diğer başlıklara göre daha uzun ve gösterişli olduğunu dile getirmiştir (1977, s. 268). Türk kültüründe kürkten imal edilen başlıkların toplumun her kademesini ayırt etmesi, meslek ve inanç gruplarını göstermesi ve süs eşyası olarak kullanılması özelliği Osmanlı Devletinde de devam etmiştir.

Genel anlamda başlıklar için “külâh” ve “börk” kelimeleri tercih edilmekle beraber *kalpak* da bu bağlamda kullanılan kelimelerden olmuştur.¹ Kelime, sözlük anlamı itibariyle bilhassa kürkle çevrilmiş yüksek bir şapka (Steingass, 1998, s. 984) ve deriden veya ona benzer çuhadan yapılmış, çevresine sarık sarılmayan bir başlık olarak tanımlanmaktadır (Şemseddin Sâmî, 1317, s. 1079). Bu kıyafet unsurunun Türk topluluklarından Nogay, Karakalpak, Kazak, Kırgız, Özbek, Çuvaş ve Tatarlarda aynı isimle kullanıldığı bilinmekle beraber Türkçeden Sırpça, Macarca, Rusça, Almanca ve Fransızcaya geçtiği de ifade edilmektedir (Eren, 1999, s. 203). Geniş bir coğrafyada kullanıldığı anlaşılan *kalpak*, tarihi seyir içerisinde farklı kavram alanları kazanmış ve çeşitli meslek gruplarının, statünün ve zenginliğin sembolü olmuştur. Reşat Ekrem Koçu, kalpağın köylü ve kentli halk tarafından giyilmediğini belirtmektedir (1969, s. 142). Bu durumun başlıca sebebi kalpağın pahalı kürklerden yapılmış olması gösterilebilir.

¹ Kalpak görselleri için Bkz. Ekler.

Kürkün pahalı olması ve ancak varlık sahiplerinin kürkten üretilen kıyafetleri alabilmesi ve bu kişilerin itibar görmesi toplumda bir statü farkını ortaya çıkarmıştır. Kürk ve kürkten yapılan kalpak gibi kıyafet unsurlarının gündelik yaşamdaki yeri klasik Türk şiirinde konu edilmiş ve şairler kürk, hilat, börk ve kalpak gibi gösterişli kıyafetleri çeşitli vesilelerle hayal dünyalarında işlemişlerdir. Kürkün pahalılığını, gösterişini ve onu kullanan kişiye sağladığı imtiyazları 17. yüzyıl şairlerinden Ahmed Nâmî bir şiirinde şöyle dile getirmiştir:

Bu ‘asırdâ bidâ’a olmuş kürk
Kürki olmayana dinilür Türk
Kürkine börkine bakup herkes
Zâta bakmaz ki kes mi yâ nâ-kes (K. 34/3-4)

Bu beyitte kürkün pahalı bir kıyafet unsuru olmasının dışında onun halk tarafından alınmadığından da bahsedilmektedir. Özellikle devlet, din ve ilim adamlarının kürklü kıyafetler ve başlıklar takabilmesi, onların bilgisine ve kişiliklerine bakılmaksızın dış görünüşlerine itibar edilmesine sebep olmuştur (Koç Keskin, 2018, s. 5). Bu durumun “ye kürküm ye” şeklinde atasözlerine de yansıdığı görülmektedir. Özellikle kakum, samur, kuzu ve tilki gibi değerli hayvanların kürklerinden yapılan kalpağın klasik şairlerin şiirlerin zihninde söz konusu anlamlarının dışında sevgiliyle de ilişkilendirildiği görülmektedir.

1. Kalpağın Anadolu’ya Gelişi ve Kullanım Alanı

Anadolu sınırları içinde *kalpak* kelimesine eldeki bilgilere göre ilk defa 16. yüzyıl başlarında 915/1509 yılına ait bir müfredat defterinde rastlanmaktadır. Belgede “kadı efendi, dizdar ağası ve azab ağası marifetiyle Kazaklardan alınan samur kürk, hilat, kaftan, kalpak, bıçak ve sair” listelenmiştir (BOA, TS.MA.d, 9860, 20 Şaban 915/3 Aralık 1509). Böylece kelimeye dair ilk örnek sadece bir başlık anlamıyla 16. yüzyılda görülmekle beraber kalpağın Anadolu’daki bilinirliğinin ve kullanımındaki sıklığın 17. yüzyılda arttığı anlaşılmaktadır. Bu hususta Evliya Çelebi’nin *Seyahatnâme*’si önemli ipuçları vermektedir. Evliya Çelebi, eserinin İstanbul’u anlattığı kısmında samur kalpakçıları esnafından bahsederken onların ürettikleri kalpakları “tâc-ı Âl-i Cingiziyân” şeklinde isimlendirmektedir (Dankoff vd., 1997, s. 304). Söz konusu eserde kalpak, defalarca Kırım Tatarlarına atfedilmektedir. Çelebi, burada bütün kürkçülerin başlarına “mirzâyî”, yani Kırım işi kalpak taktığını ifade etmektedir (Dankoff vd., 1997, s. 304). Çelebi, Sultan Murad tarafından takdir edildiğini ve kendisine bizzat Sultan’ın elinden samur kalpak giydirildiğini anlatmış ve bu kalpağı takarak bir zaman Tatar çocukları gibi gezdiğini aktarmıştır (Dankoff vd., 1997, s. 110). Eserin bir başka yerinde de kalpak yine Cengiz Han soyuna nispet edilmektedir. Kırım Hanı Mehmed Giray’ın oğlu Ahmed Sultan’ın giyiminin Tatar giyimi ve kalpağının da “şıpırtma kalpak” olduğunun anlatıldığı kısım buna örnek sayılabilir (Dağlı vd., 2003, s. 189). Buradaki “şıpırtma kalpak” ifadesi eserde defalarca vurgulanmaktadır. Hatta

bir yerde Çelebi, Tatar alayını anlatırken onların Nogay, Badraklı, Mansurlu, Şirinli, Urumbet, Caman, Sadaklı, Arslanlı, Nevruzlu ve Çobanlı kavimlerine mensup olduklarını belirterek bunların şıptırma, Nogayî, Badragî kalpak giydiklerini söyler (Dağlı, Kahraman ve Sezgin, 2001: 130). Bunların yanı sıra yine Çelebi'nin aktardığına göre Osmanlı Devleti sınırları içinde yaşayan gayrimüslim tebaa da Tatar kalpağı giymişlerdir (Dağlı vd., 2001, s. 172). Arşiv belgelerinde de kalpağın Tatarlara özgü ve ayırt edici bir giysi olduğu vurgulanırken 18. yüzyılın sonlarından itibaren önce gayrimüslimlerin sonra da Tatar halkından olmayanların da kalpak takması yasaklanmıştır (BOA, HAT, 59224, 29 Zilhicce 1201/12 Ekim 1787)².

Seyahatnâme'deki bazı ifadelerden kalpağın genel anlamda herhangi bir başlığı anlatmak için kullanıldığı da anlaşılmaktadır. Kazan'ın tanıtıldığı kısım da bu duruma örnek olmaktadır ve kalpak, börk ile eş anlamlı kullanılmıştır: "Başlarında cümle kalpaklardır, ammâ Tatar börkleri gibi değildir, bir gayri tarz-ı surâhî kalpak geyerler." (Dağlı vd., 2003, s. 295). Böylece Çelebi'nin, kalpağı çoğunlukla Tatarlarla özdeşleştirdiği, ancak yer yer başlık anlamında da kullandığı anlaşılmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak kadın başlıkları hakkında Lady Montegu'nün 1717-1718 Türkiye Mektuplarında ilgi çekici ifadeler bulunmaktadır: "Başa giyilen şapkalara kalpak deniliyor. Kışın giyilenleri inci ve elmaslarla işli kadifeden, yazın ise bol sırmalı kumaştan yapılıyor." (t.y., s. 52). Montagu'nün aktardığı bilgilerden hareketle kalpağın hem "kadınların taktığı başlık" anlamında kullanıldığı hem de şekilsel birtakım özelliklerinin değiştiği anlaşılmaktadır.

Gerek Osmanlı vesikalarından gerekse *Seyahatnâme*'deki ifadelerden anlaşılacağı üzere kalpak, esasında Cengiz Han'a nispet edilmiş ve onun soyundan geldiği belirtilen Tatarlar tarafından Osmanlı toplumunda yayılmıştır. Her ne kadar sonraları durum değişmişse de başlarda Osmanlı'nın diğer tebaaları da bu başlığı takmışlardır.

Kalpaka ilgili diğer bir husus da her milletin kendine özgü bir kalpağı olduğunun dile getirilmesidir. Koçu, başta Kırımli Türklerin Tatar kalpağını giydiğini söyleyerek Azerbaycanlı ve İranlı tüccarların Acem kalpağını, Rumeli halkının Bulgar ve Macar kalpaklarını, Çerkeslerin Çerkes kalpağını giydiğini belirtmiştir (1969, s. 142). Burada da kalpağın "başlık" anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Osmanlı toplumunda fazla kullanılmayan veya kullanılmayan kıymetli kürklerden imal edilmiş kalpağın çoğunlukla saray eşrafından kimseler tarafından takıldığı Çelebi'nin aktardıklarından anlaşılabilir. Bu giyimin daha çok Tatarlar tarafından millî bir giyim kuşam göstergesi olarak kullanılmasının yanı sıra bir gösteriş ve taltif nişanı olarak da yer aldığı görülmektedir. Kalpağın bu işlevi klasik Türk şiirine de yansımıştır.

² Diğer belgeler için bkz. BOA, C.NF, 2579, 26 Recep 1203/22 Nisan 1789.; BOA, C.AS, 47843, 3 Rebiyülahir 1210/17 Ekim 1795.; BOA, C.DH, 686, 9 Rebiyülahir 1210/23 Ekim 1795.

2. Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyasında Kalpak

Osmanlı'da toplumsal hayatta var olan hiçbir olguya şairler bigâne kalmamıştır. Hayata ait detaylar, klasik Türk şiirinde kendini belli oranda göstermiştir. Osmanlı toplum hayatının bir unsuru olarak ilk defa arşiv belgelerinde, sonrasında ise *Seyahatnâme*'de sözü edilen kalpak, şiire de *Seyahatnâme* ile eş zamanlı olarak 17. yüzyılda girmiştir, denilebilir. Osmanlı toplumunda ancak belirli bir varlığa sahip olmakla veya önemli bir işi başarmakla elde edilebilecek kadar değerli bir başlık olan kalpağın³ şairlerin hayal dünyasında çoğunlukla sevgiliye yakıştırıldığı görülmektedir.

Eldeki bulgular, *kalpak* kelimesinin Osmanlı şiirinde 17. yüzyılda kullanılmaya başladığını göstermektedir. Buna göre 17. yüzyılda iki, 18. yüzyılda beş ve 19. yüzyılda dört olmak üzere toplamda on bir şair *kalpak* kelimesini şiirlerinde kullanmıştır.

Eldeki bilgilere göre kalpağı şiirinde kullanan ilk şairin Füzûnî (ö.1657-58) olduğu bilinmektedir. Asıl adı Mehmed olan Füzûnî, Topkapı Sarayı'nda eğitim görmüş; müteferrikalık ve ulûfeciyan-ı yemin (Yeşil Bayrak/Sağ Ulûfeciler)⁴ kâtipliği yapmış olmakla beraber zeamet sahibi olması sebebiyle de sipahi veya Dîvân-ı Hümâyûn üyesi olduğu düşünülmektedir. Kaynaklar onun Göynüklü olduğunu ve 1657-58'de vefat ettiğini bildirmektedir (Ebem, 2015, s. 1-5). Onun Osmanlı sarayındaki görevi göz önünde bulundurulduğunda kalpağa ulaşabilme konusunda imkân sahibi olduğu anlaşılabilir. Ayrıca Sebk-i Hindî şairlerinden sayılabilecek Füzûnî'nin şiirlerinde daha çok Farsça kelime ve terkiplerden yararlanması yanında bu kelimelerle kurduğu hayal âleminin orijinalliği dikkat çekmektedir. Şair, şiirine yeni bir görünüm kazandırırken az kullanılan veya *kalpak* gibi klasik Türk şiirinde yeni unsurlara yer vermekte ve bu unsurlar çerçevesinde de şiirinin kavram alanını genişletmektedir.

Füzûnî'nin bu kelimeyi aynı gazel içinde üç defa kullandığı görülmektedir. Gazelin matla beytinde şair, yasemin çehrelî serviye benzeyen sevgilinin samurdan mamul kalpak giydiğinde ona bakanların onu bulutlar arasında bir dolunay sandıklarını ifade etmektedir:

Kaçan semmûr kalpak giyse ol serv-i semen-sîmâ
Sanurlar mâh-ı tâbânı sehâb içre durur gûyâ (G. 4/1)

Burada kalpağın dışında dikkat çeken bir diğer unsur "semmûr"dur. Semmûr, şiirde "samur kürkü" anlamında kullanılmıştır. Samur kürkü oldukça kaliteli, parlak ve göz alıcıdır. Beyitte bu gerçeğe de bir göndermede bulunduğu düşünülebilir. Samurun

³ Kalpağın farklı türleri mevcuttur. Burada bahsedilen kalpaklar; daha çok samur, tilki, sincap gibi kaliteli ve değerli hayvanların kürklerinden yapılmış kıymetli kalpaklardır.

⁴ Bkz. Doğan, Hakan (2022). Osmanlı Devleti'nde Kapıkulu Ocakları ve Saray Teşkilatı Mensuplarının Tekâüte Ayrılması Meselesi ve Tekâüt Ulûfeleri: Ankara Damga Mukataası Örneği (1676-1683). *Karadeniz Araştırmaları*, XIX(73), 29-57.

beyitte kalpağın imal edildiği malzeme olarak ifade edilmesi, onun değerini göstermektedir. Şairler, mütemadiyen sevgiliye her şeyin en güzelini yakıştırmaktadır. Osmanlı Devleti'nde de samur kürkü çok değerli ve meşhurdur. Hatta 17. yüzyılın başı “samur devri” olarak nitelendirilmektedir.⁵ Bu anlamda kalpağın iyisinin de samur kürkünden yapıldığı bilinmektedir.

Aynı gazelin üçüncü beytinde şair, *kalpak* ile *levendlik* arasında anlamsal bir bağlantı kurmuştur. *Levend* ve *kalpak* kelimelerinin birlikte kullanımıyla *kalpak* kelimesine farklı bir anlam eklenmesinin leventlerin başıbozuk bir yapıya sahip olmaları ve lağvedilmeleriyle ilişkili olduğu düşünülebilir. Burada leventlerin kalpak takma âdetlerine kısaca değinmek faydalı olacaktır. Cezar'ın Çelebizâde Asım Tarihi'nden aktardığına göre leventlere kalpak giydirme âdeti M.1724-1725 senesinde İran seraskeri bulunan Hasan Paşa'nın babası tarafından başlatılmıştır (Çelebizâde Asım'dan aktaran Cezar, 1965: 296). Bu durumda leventlerin kalpak giydikleri dönemin 17. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı söylenebilir. Kaldı ki önceki yüzyıllara ait örneklerde her ne kadar leventlerin zalimliğine değinilse de kalpak kelimesine yer verilmemiştir. Klasik Türk şiirinde *kalpak* kelimesi *levend* kelimesine 17. yüzyılda eklenerek yeni bir ifade ve tavsif unsurunu oluşturmuştur. Füzûnî'nin aşağıdaki beytinde bu birlikteliği sarih bir şekilde görmek mümkündür. Bu beyitten daha eski bir beyitte *levend* ve *kalpak* kelimelerine aynı bağlamda rastlanmamış olması, kelimelerin şiirdeki birlikte kullanımının Füzûnî ile başladığını düşündürmektedir. Şiirde leventler ve kalpak eşliğinde oluşturulan bu hayal dünyası, Füzûnî ile sınırlı kalmamış sonraki yüzyıllarda da örneği görülmüştür. Söz konusu beyitte sevgilinin, kalpağını leventler gibi eğri bir şekilde giydiğinde Rumeli halkının onun yoluna dökülerek çığlırlara döneceği anlatılmaktadır:

Ne dem kim kec edüp giyseñ levendâne o kalpağı
Olurlar Rûmili halkı yoluña cümleten şeydâ (G. 4/3)

Kalpak, leventlerin kıyafetlerinden olup “levendâne tarz”da külâh veya kalpağın başa hafif eğri takılması, kabadayılığın ve külhanbeyliğinin alametlerindedir (Aydın, 2016, s. 10). Âşğın sevgiliden çekinmesi ve ondan korkması, sevgilinin leventliğiyle ilişkilendirilebilir. Bunun yanı sıra sevgilinin levendâne, yani kalpağı hafif eğri bir şekilde takması onun saçının bir kısmını dışarıda bırakacaktır. Saçların klasik Türk şiirinde şeydalık ve cünun sebebi olması düşünüldüğünde ikinci mısradaki halkın şeydalığa düşmesi bu durum ile açıklanabilir.

Füzûnî, söz konusu gazelin makta beyti olan beşinci beyitte de kalpağı üçüncü beyitte kullandığı *kec* “eğri” kelimesi ile birlikte kullanmıştır. Klasik Türk şiirinde âşğın sevgiliye canını bağışlaması sıklıkla kullanılan metaforlardandır. Beyitte Füzûnî

⁵ Bkz. Altınay, Ahmet Refik (2010). *Samur Devri (1640-1648)*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

kendisini sevgilinin kölesi olarak tanıtmış ve sevgilinin kendisini öldürmek istediğinde ondan kalpağını eğmesini ve kalpak altındaki takkeyi göstermesini talep etmiştir:

Meded göster ‘arak-çînüñ gehî kec eyle kalpaguñ
Füzünü bendeñ öldürmek eger ister isen cânâ (G. 4/5)

Bu beyitte de sevgilinin levendâne tarzına “kec eyle kalpaguñ” ifadesiyle vurgu yapılmaktadır. Başlığın eğik bir şekilde takılması levendâne tarz olarak adlandırılmış ve bu şekliyle mecazen serseri, külhanbeyi ve kabadayı anlamlarında kullanılmıştır (Aydın, 2016, s. 9). Leventlerin külahlarını, feslerini veya kalpaklarını eğik takarak korku salması özelliği de bu beyitte sevgiliye atfedilmiştir. Klasik Türk şiirinde sevgilinin âşığa en büyük ziyetlerinden biri, onu görmezden gelmesi ve en büyük lütfu da ona nazar ederek iltifat göstermesidir. Bu anlamda sevgilinin âşığı öldürmesi aslında ona yardım etmesidir. Şair, leventlikle bağlantılı olarak âşığın, sevgilinin kölesi olduğunu belirtmelidir. Zira bir kısım leventlerin de cariyeler edindiği vakidir (Cezar, 1965, s. 140).

18. yüzyıl divan şairlerinden Diyarbakırlı Lebîb de Bağdat Valisi Ömer Paşa için kaleme aldığı ve *levendâne-edâ* olarak nitelendirdiği bir kasidesinde *kalpaktan* bahsetmiştir. Burada şair, Paşa’nın şânı ve ululuğuyla Basra ile Bağdat halkını, sekbanları ve saldırganlık gösteren kalpaklı yeniçerileri dahi düzene soktuğunu bildirmektedir:

Kapısı halkım tertib edip ferr ü şükûhuyla
Dahi kalpaklıyân-ı savlet-âyn ile sekbânı (K. 8/39)

Beyitte sekban ve yeniçeri askerlerinin kalpak taktığına ve saldırgan olduklarına bir gönderme bulunmaktadır. Sekbân-ı Cedîd askerlerinin taktıkları altı dilimli kalpağa da “şeş-pâre”den bozulma “şubara” adı verildiği malumdur (Koçu, 1969, s. 142).

Kalpak, 18. yüzyılın önde gelen şairlerinden Şeyh Gâlib’in (1757-1799) *Dîvân*’ında bir yerde geçmektedir. Gâlib’in Türkî-i Basit etkisiyle yazdığı düşünülen (Alparslan, 1988, s. 20) tek gazelinde kalpak, eğik takılması ve sevgiliyi bu şekilde görenleri hayrete düşürmesi yönüyle ele alınmıştır:

Nice tabur tagıdır ol yosmanın
Saç tagıdır egmesi kalpagını (G. 345/5)

Bu beyitte şair, son derece yalın bir Türkçe kullanarak *yosma* kelimesiyle andığı sevgilinin saçını dağıtıp kalpağını eğik bir şekilde takarak sayısız taburu bozguna uğrattığını ifade etmektedir. Tabur sözcüğü âşıkların yerine kullanılmıştır. Sevgilinin saç kesret olup âşıkların canına kastetmektedir. Bu duruma bir de kalpağın eğik takılması eklenerek sevgilinin âşığa kastı güçlendirilmiştir. Zira eğik bir şekilde takılan kalpak, külhanbeyliğine işaret etmektedir. Bu kimselerin her ne kadar inzibat düzenine

tabi oldukları bilinse de Osmanlı toplumunda zaman zaman zulüm ile anılmışlardır (Demirtaş, 2006, s. 115-117).

18. yüzyıl şairlerinden İbrâhîm Tırsî (ö.1766), *Dîvân*'ının iki yerinde *kalpak* kelimesini başlık anlamıyla farklı şekillerde kullanmıştır. Birincisinde, yaşlıların taktığı yeşil bir başlığa işarette bulunan şair, kendisini soyutlayarak Tırsî'nin nereye giderse gitsin bu başlıkla kendisine kapıcı olarak anlaşılacağını bildirmiştir:

Koca-vârî başına bir yeşil kalpak al da gey
Nereye varsın elbette bizüm bevâbdur dirler (G. XLIII/2)

Kelimenin kullanıldığı ikinci durumda ise Tırsî'nin yeni bir elbiseyle samur kalpak aldığı ifade edilmiştir. Alınan eşyaların pahalı olması hasebiyle bu davranış, Müslümanlara uygun bir davranış olarak görülmemektedir. Bu sebeple Tırsî'nin kötü bir şekilde anılmamak için bu giysiyi ve kalpağı sakladığı ifade edilmiştir:

Yeñi esvâb idindi bir semûr kalpak ile Tırsî
Müselmâna tahallûf eyleyüp bed-nâm için saklar (G. L/5)

Yukarıdaki beyitlerden ilkinde sıradan bir başlık veya bir yeşil sarık olarak görülen kalpak, ikinci durumda lüksün, şatafatın ve zenginliğin bir göstergesi olarak samurla birlikte kullanılmıştır.

Evliya Çelebi'nin sosyal hayata dair verdiği izlenimlerin dışında *Tatar* ve *kalpak* ilişkisini şiirde de görmek mümkündür. 17. yüzyıl şairlerinden Hevâyî (ö. 1715) iki şiirinde *Tatar* ve *kalpak* kelimelerini birlikte kullanmıştır. Beyitlerin ilkinde şair, *Tatar* sufilerinin kalpağa bez/sarık sardığını ifade etmektedir ki bunu belirtmesinin sebebi kalpak üzerine sarık sarılmayıdır. Mizah yönü kuvvetli olan Hevâyî, bu kişiler deyyus olarak bahseder ve onların Bozağa'ya eğlenerek gittiklerini ancak perişan geldiklerini belirtir:

Sûfileri gerçi Tatarlarıñ kalpağa gerçi bez sarar
Bozağaya lik gidiler yahşî gider yaman gelir (G. 42/4)

Hevâyî, kalpak kelimesine yer verdiği diğer beytinde taklit rütbesini(=merci-i taklid)⁶ icra edecek kişinin başlarına kalpak giydiklerinden ve bu başlığı Dobruca Tatarları gibi bağladığını haber vermektedir:

Rütbe-i taklîdi icrâda başa kalpak giyer
Büsbütün Dobrucalı Tatar şeklin bağlamış (G. 75/3)

18. yüzyıl şairlerinden Seyyid Vehbî de (ö. 1736) *Dîvân*'ında bu *Tatar* ve *kalpak* kelimelerini birlikte kullanarak sosyal hayatın akislerini şiirinde göstermiştir:

⁶ Bkz.: Algar, Hamid (2004). "Merci-i Taklid". *DİA*. 29, 172-174.

Başı kalpaklu Tâtâr hâcısıdur
Basma kaftanlu Urus bacısıdur (Lugazlar 3/2)

Ayrıca beytin geçtiği lügazda dönemin bir çocuk oyuncağı olan “Hacıyatmaz” tarif edilmektedir. Bu oyuncağın şiirde kullanılması da *Tatar* ve *kalpak* kelimelerinin birlikte kullanımında olduğu gibi sosyal hayatın şiirdeki duruşunu ifade etmektedir.⁷

18. yüzyılın bir başka şairi Nebzî (ö. 1762’den sonra) de *kalpak* kelimesini şiirine alan şairlerdendir. Söz konusu şiirinde şair, sevgilinin bir portresini çizmektedir. Osmanlı tebaası olan gayrimüslimlerin de kalpak taktıkları yukarıda zikredilmişti. Beyitte belinde zünnârı, ayağında kundurası ve başında kalpağıyla bir gayrimüslim güzel anlatılmaktadır:

Ayakda kundura başında kalpak
Beline bağlamış zünnârı gördüm (G. 345/3)

19. yüzyıla gelindiğinde kelimenin anlamı farklı bir boyut kazanmıştır. Keçecizade İzzet Molla (ö. 1829) *Mihnetkeşan* adlı mesnevisinde tabibin sıfatlarını sıralarken *kalpak* kelimesinden faydalanmaktadır. Bu beyte gelinceye dek Molla, Keşan’a getirilen bir tabibin cahil, aşağılık, işini bilmez ve beceriksiz bir kimse olduğundan bahseder. Şair, bu tabibin başındaki kalpağı başlık anlamında kullanarak hem bir fare yuvasına hem de bir çöp kovası kapağına benzetmiştir:

O kalpak ki bir lâne-i müş idi
Hum-ı cıfeye sanki ser-pûş idi (MK 2730)

Bu yüzyıla gelinceye kadar şairler kelimeyi Tatar başlığını, sevgilinin güzelliğini ve zenginliğini, can alıcılığını ve zalimliğini vurgulamak için kullanmışlardır. 19. yüzyılda ise kelimenin ilk defa aşağılayıcı bir anlamda ve kötü bir sıfatla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Şairlerin özellikle toplumsal ve mahallî konulara eğilmesinden sonra tarihî birtakım olgular edebiyatta kendisini göstermeye başlamıştır. Osmanlı toplum hayatında 15. yüzyıldan sonra varlığını sürdüren ve bir denizcilik terimi olan *levend* kelimesi, bu gruba mensup kişilerin menfi davranışları sebebiyle olumsuz bir anlama bürünmüştür (Özkan, 2007:228-230).

19. yüzyıl şairlerinden “Ahkar” mahlaslı Abdullah Haşim Bey’in (d.1861/ö.?) aşağıdaki beyti, eldeki bilgilere göre Füzûnî’nin bir beytinde görülen levent tipi ile kalpak arasındaki münasebeti aynı anlam dünyası içinde göstermesi bakımından önemlidir:

Başdan çıkardı ‘aklımı kalpaklı bir levent
Dik başlı yan bakışlı çatık kaşlı hod-pesend (İnal, 2000, s. 862)

⁷ Detaylı bilgi için bkz.: Düzlü, Özlem (2018). Seyyid Vehbî Divanı’na Göre 18. Asırda Osmanlılarda Sosyal Hayat. [Doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.

Bu beyitte sevgili, başında kalpağıyla başı dik, kaşları çatık ve kendini beğenmiş bir levende benzetilmektedir. Gerek Füzûni'nin gerekse Ahkar'ın beytinden anlaşılacağı üzere sevgili sert ve zalim mizacıyla düşünüldüğünde kalpak takmış bir levende benzetilmektedir.

Kalpağın zenginlik ve gösteriş alâmeti olduğunu öne çıkaran bir başka örnek de 19. yüzyıl şairlerinden Benderli Cesârî'nin (ö.1829) bir murabbaında bulunmaktadır:

Al yeşil kaftanı egninde anuñ kat kat gerek
Çift işi çapraza lâyük koynına sâ'at gerek
Kaddine aynalı kabut altına kır at gerek
Gâhice meydâna çıksa bir samur kalbağ ile (Mur. 182/4)

Şairin bu şiirde sevgiliye yakıştırdığı al yeşil kaftan, süslü bir koyun saati⁸, aynalı hırka, kır at ve samur kalpak zenginliğin ifadeleridir. Kalpağın da özellikle samur ile kullanılması bu sebeptendir.

19. yüzyıl şairlerinden Halim Giray da (ö. 1824) tıpkı Seyyid Vehbî gibi bir lügazında *kalpak* kelimesini tavsif aracı olarak kullanmış ve tarif ettiği nesnenin vasıflarını sıralarken bu kıyafet unsuruna yer vermiştir:

Geh kızıl börk geh sarı kalpak
Giyinir yine ol kara ahmak (Lügaz 1/3)

Beyitte iki farklı başlık adı geçmektedir. Bu başlıklardan biri börk diğeri ise kalpaktır. Çelebi'nin bazen *kalpak* kelimesiyle başa takılan bütün başlıkları kastettiği ifade edilmişti. Beyitte ise şair, börk ile kalpağı farklı zamanlarda ve farklı renklerde takılan iki ayrı başlık olarak vurgulamaktadır.

Sonuç

Kalpak, çeşitli şekilleriyle farklı Türk toplulukları tarafından kullanılmakla beraber Osmanlı Devleti'nde Anadolu'da kullanılan kalpağın daha çok Tatarlara özgü olduğu anlaşılmaktadır. Kelimenin de Osmanlı vesikalarına ilk defa 16. yüzyılın başlarında Türkistan coğrafyasından satın alınan kürklerin yer aldığı listede girdiği görülmektedir. 17. yüzyıla gelindiğinde kelime yaygınlık kazanmış ve *Seyahatnâme*'de Kırım Tatarlarının bahsi geçtikçe onlara ait bir giyim kuşam unsuru olarak sıklıkla dile getirilmiştir. Kelimenin şiire girişi de 17. yüzyıla tekabül etmektedir. Bu yüzyıl şairlerinden Füzûni, bir gazelinde üç defa *kalpak* kelimesini kullanmış ve kelimenin ihtiva ettiği anlam dünyasının iki farklı şeklini ortaya koymuştur. Böylece kelime, 16. yüzyılda sadece bir başlık olarak anılıyorken 17. yüzyılda şairin hayal dünyasında

⁸ Bkz.: Aydın, Gamze (2017). Divân Şairinin Dünyasına Zamanın Kadranından Bakmak: Bosnalı Sâbit'in Eserlerinde Saat Çeşitleri Ve Koyun Saatinin Gizemi. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 3(1), 8-23.

öncelikle sevgilinin güzelliğini ve zenginliğini sonra da sert mizacını ve âşiğa zulmedici tarafını anlatmak için kullanılmıştır. Zulüm ve kalpak ilişkisini birbirine bağlayan kelimenin ise *levend* olduğu görülmektedir. Levendlerin kabadayılığı ve külhanbeyliği 15. yüzyıldan beri sevgili için bir tavsif unsuru olmuşken bu anlam dünyasına *kalpak* da 17. yüzyılda dâhil olmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde kelimeye *Mihnetkeşan*'da farklı bir anlam daha eklenmiştir. Liyakat sahibi olmayan, cahil bir doktorun başındaki kalpağın fare yuvası ve çöp kovasına benzetildiği görülür. Böyle bir anlamı ifade etmek için kalpağın kullanılması, 18. yüzyıl itibarıyla leventlik müessesesinin bozulması ve halka eziyet eden eşkıyaların bu başlığı takarak gezmesiyle ilişkilendirilebilir.

Hâsılı kelime, Anadolu sahasındaki klasik Türk edebiyatı içindeki kullanımını kazanırken öncelikle Türkistan coğrafyasından satın alınan bir başlık, sonraları Osmanlı Devleti'nin büyük bir tebaası olan Tatarların kullandığı ve onları temsil eden bir figür olarak anlamlandırılmıştır. 17. yüzyılda klasik Türk şiirine ise oldukça pahalı kürklerden yapılan bu başlık, aynı minvalde sevgilinin güzelliğini ve zenginliğini anlatmak üzere girmiştir. Bunun yanı sıra toplum üzerinde birtakım kötü izler bırakmış leventlerin bu başlığı takmaları, sevgilinin zalim tarafını gösterirken şairlere ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca 19. yüzyılda kelime muhtemelen leventlerin söz konusu tavırlarından dolayı başıbozukluğu ve liyakatsizliği anlatmak üzere bir eserde kullanılmıştır.

Kaynaklar

- Akkuş, Y. (2010). *Benderli Cesârî'nin (Ölüm: 1829) Dîvânı ve Dîvânçesi (İnceleme-tenkitli metin)*. [Doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Algar, H. (2004). "Merci-i Taklîd". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (s. 172-174). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. <https://islamansiklopedisi.org.tr/merci-i-taklid>
- Alparslan, A. (1988). *Şeyh Galib*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Altınay, A. R. (2010). *Samur Devri (1640-1648)*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arif Paşa (1279). *Mecmû'a-i Tesâvir-i Osmâniyye (Cild I)*. Tasvîr-i Efkâr Matbaası.
- Aydın, A. (2016). "Klasik Türk şiirinde levendâne tarz". *ERDEM*, (70), 5-24.
- Brindesi, J. (1850?). *Elbicei atika musée des anciens costumes turcs de Constantinople*. Lemercier. 15 Ekim 2022 tarihinde <https://digitalcollections.nypl.org/collections/musee-des-anciens-costumes-turcs-de-constantinople/#?tab=about> adresinden erişildi.
- Cezar, M. (1965). *Osmanlı tarihinde levendler*. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Topkapı Sarayı Müzesi Arşiv Defterleri (TS.MA.d), Gömlek Nu.: 9860, Tarih: H. 20 Şaban 915 (3 Aralık 1509).
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Hatt-ı Hümayun (HAT), Sıra: 59224, Gömlek Nu: 1442, Tarih: 29 Zilhicce 1201 (12 Ekim 1787).
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet, Nafia (C.NF), Sıra: 2579, Gömlek Nu: 52, Tarih: 26 Recep 1203 (22 Nisan 1789);
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet, Askeriye (C.AS), Sıra: 47843, Gömlek Nu: 1085, Tarih: 3 Rebiyülahir 1210 (17 Ekim 1795).
- Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Cevdet, Dahiliye (C.DH), Sıra: 686, Gömlek Nu: 14, Tarih: 9 Rebiyülahir 1210 (23 Ekim 1795).
- Çakır, Z. V. (1998). *Hevâyî (Abdurrahman, Kubûrî-zâde) Dîvânı'nın tenkidli metni ve incelenmesi*. [Yüksek Lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Demirtaş, M. (2006). "XVIII. yüzyılda Osmanlıda bir zümrenin alt-kültür grubuna dönüşmesi: Külhanbeyleri". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 113-141.

- Dikmen, H. (1991). Seyyid Vehbî ve Divanının karşılaştırmalı metnit. [Doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Doğan, H. (2022). “Osmanlı Devleti’nde Kapıkulu Ocakları ve saray teşkilatı mensuplarının tekâüte ayrılması meselesi ve tekâüt ulûfeleri: Ankara damga mukataası örneği (1676-1683)”. *Karadeniz Araştırmaları*, XIX(73), 29-57.
- Düzlü, Ö. (2018). Seyyid Vehbî Divanı’na göre 18. asırda Osmanlılarda sosyal hayat (Tez No.525643) [Doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Ebem, S. (2015). Füzûnî hayatı, edebi kişiliği ve Divan’ının notlandırılmış metni. [Yüksek Lisans tezi. İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. Bizim Büro Basımevi.
- Evlîyâ Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî (1997). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi I. kitap*. Haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman ve Yücel Dağlı. Yapı Kredi Yayınları.
- Evlîyâ Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî (2001). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi V. kitap*. Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve İbrahim Sezgin. Yapı Kredi Yayınları.
- Evlîyâ Çelebi b. Derviş Mehemed Zillî (2003). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi VII. kitap*. Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman ve Robert Dankoff. Yapı Kredi Yayınları.
- Halim Giray (1257). *Dîvân*. Takvîm-hâne-i Âmire.
- İnal, İ. M. K. (2000). *Son asır Türk şairleri (Kemâlî’ş-Şuara)*. 2. Cilt. Haz. M. Kayahan Özgül. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1977). *Türk millî kültürü*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Kalpak*. LEHÇEDİZ, Tanıklı Türkçe Sözlük. <https://lehediz.com/>
https://proxy.hacibayram.edu.tr:2815/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=kalpak [Son Erişim Tarihi: 12.07.2022].
- Keçecizade İzzet Molla (2007). *Mihnetkeşan*. Haz. Ali Emre Özyıldırım. Harvard University, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations.
- Koç Keskin, N. (2018). *17. yüzyıl divan şiirinde Osmanlı sosyal hayatının izleri (Cilt-I)*. Berikan Yayınevi.
- Koçu, R. E. (1969). *Türk giyim, kuşam ve süslenme sözlüğü*. Sümerbank Kültür Yayınları.
- Kurtoğlu, O. (2004). *Lebib Dîvânı (İnceleme-tenkitli metin-sözlük)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lenep, H. J. V. (1862). *The oriental album*. y.y.

- Montagu, L. (t.y.). *Türkiye mektupları 1717-1718*. (Aysel Kurutluoğlu Çev.). Tercüman 1001 Temel Eser Yayınları.
- Okcu, N. (2011). *Şeyh Gâlib Dîvânı (Hayatı, edebî kişiliği, eserleri, şiirlerinin umûmî tahlili)*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okumuş, S. (2007). *Nebzî Divanı (İnceleme-metin)*. [Doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Ögel, B. (1991). *Türk kültür tarihine giriş V*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, Ö. (2007). *Divan şiirinin penceresinden Osmanlı toplum hayatı (XIV-XV. yüzyıl)*. Kitabevi Yayınları.
- Steingass, F. J. (1998). *A comprehensive Persian-English dictionary*. Typopress.
- Şemseddin Sâmî (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. İkdâm Matbaası.
- Tekin, T. (1988). *Orhon yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tezcan, M. (1983). “Giyim olgusuna sosyo-kültürel bakış ve Türklerde giyim”. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 16(1), 255-276.
- Yılmaz, K. (2001). *İbrâhîm Tırsî ve Dîvân'ı inceleme-tenkidli metin-sözlük* [Yüksek Lisans tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.

Etik Kurul İzni Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.

Çatışma Beyanı Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili tarafolabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve Teşekkür Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Ekler



Şubaralı Sekbân-ı Cedid Çavuşu
(Koçu, 1969, s. 219).



Şubaralı Sekbân-ı Cedid Askeri
(Koçu, 1969, s. 219).



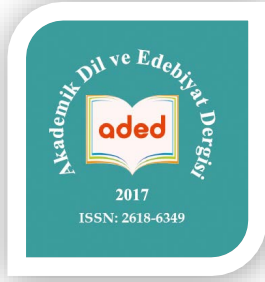
Çerkes Kalpağı ile Bir Çerkes
Askeri (Lenep, 1862).



Kalpıkları ile Tatar ve Tatar Ağası (Arif
Paşa, 1279)



Soldan sağa: Eğri Kalpaklısı, Şubara Askeri, Nizmıcedid
Askeri, Şubara Çavuşu (Brindesi, 1850?).



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Kadim POLAT

Arş. Gör., Başkent Üniversitesi
kadimp@baskent.edu.tr

Aysun Ezgi YILMAZ

Arş. Gör., Başkent Üniversitesi
aebulbul@baskent.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0003-0878-3751>

<https://orcid.org/0000-0002-6619-0834>

Dilde Ölümü Gölgelemek: Safâyi Tezkiresi'nde Ölümle İlgili Örtmeceler

Shadowing Death in Language: Euphemisms on Death in Safâyi's Tezkire

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 25.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 20.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Polat, K. ve Yılmaz, A. E. (2022). Dilde Ölümü Gölgelemek: Safâyi Tezkiresi'nde Ölümle İlgili Örtmeceler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 302-324.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1147108>

Polat, K. & Yılmaz, A. E. (2022). Shadowing Death in Language: Euphemisms on Death in Safâyi's Tezkire. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(3), 302-324.
<https://doi.org/10.34083/akaded.1147108>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Çok boyutlu bir iletişim kanalı olan dil, bireylere kendilerini ifade etme noktasında çeşitli imkânlar sunmaktadır. Toplumsal hayatta doğrudan söylenmesi hoş karşılanmayan, ayıplanan, söylendiğinde korku ve olumsuz çağrışımlar uyandıran sözcükler yerine, bu sözcüklere gönderme yapan farklı sözcüklerin tercih edilmesi şeklinde tanımlanabilecek “örtmece” bu yönüyle bireylere toplumsal ve psikolojik açıdan kendilerini daha özgür şekilde ifade etme olanağı sağlayan bir dil kullanımıdır. Cinsellik, hastalık, ölüm vb. alanlarda fazlaca görülen bu kullanım; norm ve kabuller, inanç sistemi, psikoloji başta olmak üzere birçok dinamikte doğrudan bağlantılıdır. İnsanlığı, var olduğu andan itibaren hem toplumsal hem de psikolojik açıdan derinden etkileyen, korku ve merak uyandıran ve gizemi yüzyıllardır çözülemeyen ölüm de örtmece sözcüklerin yoğun olarak tercih edildiği alanların başındadır. Ölümün yol açtığı psikolojik yıkımı hafifletme, ölümü uzaklaştırma gibi sebeplerle bu alanda tercih edilen örtmece sözcükler geride kalanları ölüme yönelik korku ve endişelerden uzaklaştırmaktadır. Çalışmada, tezkirecilik geleneğimizin önemli temsilcilerinden olan Safâyî Mustafa Efendi'nin XVIII. yüzyılın ilk çeyreğinde kaleme aldığı *Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâdi'l-Eş'âr* isimli tezkiresinde geçen ölüm ile ilgili örtmece sözcükler merkeze alınmıştır. Tezkireye konu olan şairlerin ölümüyle ilgili bilgi verilirken üslubun gelenekle uyumu irdelenmiş, günümüz toplumunda ölüm ile ilgili örtmece sözcüklere de yer verilerek süreç içerisinde toplumun ölüm fenomenine yaklaşımının ne şekilde değiştiği ve şekillendiği tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: örtmece, ölüm, *Safâyî Tezkiresi*, dil, kültür

Abstract

Language, which is a multidimensional communication channel, offers individuals various opportunities to express themselves. The euphemism which is defined as the preference of different words that refer to these words instead of words that are not welcomed to be uttered directly in social life, and that, when expressed, evoke fear and negative connotations, is a language use that allows individuals to express themselves more freely in terms of social and psychological aspects. This use, which is common in areas such as sexuality, illness, death, etc., is directly related to many dynamics, especially norms and acceptances, belief system, psychology. Death, which has deeply affected humanity both socially and psychologically since its existence, aroused fear and curiosity, and whose mystery has not been solved for centuries, is one of the areas where euphemisms are heavily preferred. The euphemisms that are preferred in this field for reasons such as mitigating the psychological destruction caused by death, and suspending the concept of death, distract those who are left behind from fear and anxieties about death. The euphemisms about death in the tezkires of Safâyî Mustafa

Efendi, one of the important representatives of our tradition of tezkire, called Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâdi'l-Eş'âr, which he wrote in the first quarter of the XVIII century, constitute the basis of this study. While giving information about the death of the poets who are the subject of the tezkires, the harmony of the style with the tradition was examined, and by including the euphemisms about death in today's society, it was discussed how the approach of the society to the phenomenon of death changed and was shaped in the process.

Keywords: *euphemism, death, Safâyî's Tezkire. language, culture*

Giriş

İngilizce'de *Euphemism*, Fransızca'da *Euphémisme*, Almanca'da *Euphemismus* ile karşılanan ve Yunanca *Euphemismus* kelimesinden gelen örtmeceyi dilbilimci Doğan Aksan (2009, s.98) "güzel adlandırma" terimi ile karşılamakta "kimi varlıklardan, nesnelere söz edildiğinde doğacak korku, ürkme, iğrenme gibi duyguların, kötü izlenim ve çağrışımların önlenmesi amacıyla yönelen ve dünyanın her dilinde rastlanan bir değiştirme olayı" şeklinde tanımlamaktadır. Örtmece sözcüklerin toplum içinde ağırlıklı olarak din, cinsellik, hastalık, ölüm vb. doğrudan kullanımı kaba ve çirkin sayılan, korku uyandıran konularda tercih edildiği görülmektedir. Bireylere kendilerini ifade etme noktasında esneklik sağlayan örtmece sözcüklerin, ilgili alanlarda tercih edilmesi psikoloji ile doğrudan bağlantılıdır. Örtmece kavramı üzerine çalışan Kerim Demirci'nin (2008) örtmece sözcüklerin anlamı değil algılamayı değiştirdiğine yönelik yorumu, Türkçe ve Fransızca ölümle ilgili örtmece sözcükleri karşılaştırmalı olarak değerlendiren İlhami Sığirci'nin (2015) örtmecenin başka bir dile aktarılmasında kültürel ve ruhsal boyut olduğuna yönelik tespiti örtmece sözcüklerin insan psikolojisi üzerindeki etkisine işaret etmektedir. İnsanlığın başından itibaren merak ve korku uyandıran, sonrasında yaşanan "yas" süreci ile geride kalanları psikolojik açıdan etkileyen ölüm fenomeni bu sebeple örtmece sözcüklerin yoğun olarak kullanıldığı alanlardan biridir.

"Bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi ahiret yolculuğu, ebedî uyku, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefat" (Türkçe Sözlük, 2011, s. 1847) şeklinde tanımlanan ölüm, yüzyıllardır geride kalanların "gizemini çözmeye çalıştığı" bir fenomen olarak varlığını sürdürmektedir. Ünlü filozof Epiküros'un (2014) "Ben varsam ölüm yok, ölüm varsa ben yokum" sözü, Emmanuel Levinas'ın "bireyin kendi ölümüne ilişkin bilgi ve deneyim alanı olmadığına" (2011, s.23) ilişkin görüşü ölümün "bilinmezliğini" ortaya koyarken yüzyıllardır uyandırdığı merak, korku ve gizemi de açıklamaktadır. Halk kültüründe ise ölüm; doğum ve evlenme ile geçiş dönemleri arasında yer almaktadır. İlk kez Fransız halkbilimci Van Gennep (1960) tarafından ortaya konulan geçiş ritüelleri insan ya da toplum hayatında

mevcut statüde görülen değişiklikleri ve bu süreçteki uygulamaları tanımlamak için kullanılmıştır. Bu geçişlerde oluşabilecek olumsuz etkilerden korunma, yeni durumu kutlama ve kutsama gibi uygulamalar söz konusudur. Ölüm temelinde geçiş ritüelleri değerlendirildiğinde, geride kalanların ağırlıklı olarak “korunma” merkezinde uygulamalar yaptığı görülmektedir. *Anadolu Folklorunda Ölüm* adlı eserinde Anadolu insanının ölümle ilgili inanmalarını ve davranışlarını ele alan halkbilimci Sedat Veyis Örnek (1971) eserinde “Kaçınmalar” başlığı altında; ölümü hatırlatan, ölümü getireceğine inanılan işlem ve davranışları uzaklaştırmak, etkisiz kılmak için yapılan bazı kaçınmalar ve uygulamalardan bahsetmektedir. Örnek, ölüme yönelik kaçınmalarda; “ölü evindeki yemeklerin boşaltılması”, “su dolu kapların boşaltılması”, “cenaze geçerken ve yıkanırken uyuyanların uyandırılması”, “ölü yıkandıktan sonra su ısıtılan kazanın ters çevrilmesi” başta olmak üzere birçok kaçınma ve uygulamayı sıralamaktadır. Halk kültüründe söz konusu bu kaçınma ve uygulamaların kökleri kolektif bilinçte yer alan “tabu” adlı güçlü yasaklarla bağlantılıdır. Bu kaçınma ve yasaklara uyulmaması durumunda büyüsel ve tinsel güçlerin harekete geçeceğine ve zarar görüleceğine yönelik inanç bu tabulara ve kaçınmalara uyma gereksinimini beraberinde getirmektedir. Toplumların sosyal alanların neredeyse tamamında tabular oluşturduğunu, bu tabuların da yalnızca nesne merkezli değil düşünce yapısına da yönelik olduğunu belirten Ahmet Güngör (2006, s. 73) temasla birlikte o nesnenin adını anma, düşünme gibi zihinsel eylemlerin de tabuya dâhil olduğunu vurgulamaktadır. Güngör’ün anma, düşünce yapısına yönelik vurgusu bu noktada kuşkusuz tabuyla ilgili dilsel kullanımları ifade etmekte ve örtmece sözcüklerin tabu ile olan ilişkisini doğrulamaktadır. Tabular ve örtmeceleri bir madalyonun iki yüzü olarak değerlendiren Kerim Demirci (2008, s. 23) ise tabuların yol açtığı kaçınmaların dilde kendini örtmece sözcükler şeklinde gösterdiğini ifade etmektedir. Demirci’nin tespiti, ölüm çevresinde başsağlığı dileklerinin sunulmasında, ölüm olayının duyurulmasında ölen kişinin anılmasında kullanılan kelime öbekleri üzerinden doğrulanmaktadır. Ölüm olayının “vefat etmek”, “hakkın rahmetine kavuşmak”, “hakka yürümek” “gelmez yola gitmek”, “dört kolluya binmek”, “son nefesini vermek”, “ömrü vefa etmemek” gibi içinde ölüm kelimesi geçmeyen söz öbekleriyle karşılanması; baş sağlığında “başınız sağ olsun”, “Allah geride kalanlara sabır versin” , “Mekânı cennet olsun”, “Allah taksiratını affetsin” vb. kullanımlarda yine ölüm sözcüğüne yer verilmemesi, ölen kişi için “ölü” yerine “rahmetli” “mevta” “merhum/merhume” sözcüklerinin tercih edilmesi örtmece sözcükler üzerinden dilsel tabu ve kaçınma örneği olarak ifade edilebilir.

Türk kültür tarihinin ilk yazılı metinlerinden *Orhun Kitabelerinde* “uça bar-”, “kergek bol-”(2007, s.14, 18), *Dîvânu Lugâti't-Türk'te* “uç-” (2006, s. 44), Türk dilinin 13. yüzyıl öncesindeki tarihi ve etimolojik sözlüğünü ortaya koyan S. Gerard Clauson’un etimolojik sözlüğünde “uç-” (1972, s. 19), 15.yüzyılın sonu 16. yüzyılın

başında yazıya geçirilen *Dede Korkut Hikâyelerinde* “ yok olupdur”, “canın almak”, “hakka vâsıl olmak” (2008, s. 138, 177, 249) vb. filler “ölmek” yerine kullanılmış ve ruhun kuş olup uçmasına gönderme yapılmıştır. Eski metinlerde ölüm yerine “uçmak”, “kergeç bolmak” gibi fiillerin kullanılması, tanınmış şairlerimizden Yunus Emre, Karacaoğlan ve Âşık Veysel gibi isimlerin de ölüm yerine “canın kuş olup uçması” söz öbeğini tercih etmesi, ölümün tarihin her aşamasında tabuları ve kaçınmaları beraberinde getirdiğini gösteren örnekler arasında sayılabilir. Ölüm olayında söz konusu örtmece sözcüklerin sadece korku, korunma ya da kaçış nedeniyle tercih edilmediği ölen kişiye duyulan saygı ve ölüm sonrası geride kalanları incitmemek adına nezaketen de kullanıldığı düşünülmektedir.

Ölüme yüklenen anlamlar, toplumların yaşam tasavvuruyla doğrudan ilişkilidir. Bütün toplumlarda ortak bir duygu barındıran ancak günlük yaşama ve sanata yansımış biçimi farklı olan ölüm hadisesinin kültürümüzdeki yansıması, İslam inancıyla şekillenen tasavvufun etkisiyledir (İsen, 1994, s. 143). İnancı gereği ölümü kabullenilmesi gereken bir gerçek olarak gören Osmanlı münevveri ölümü; ruhun ölümsüzlüğüne kapı aralayan, ebediyetin başlangıcı olan, böylece sevinç kaynağı olarak görülmesi gereken bir olgu olarak tasavvur etmiştir (Batislam, 2016, s. 78). Bu anlayış, Osmanlı dönemi edebî ürünlerinde de etkisini hissettirmiş ve ölümün ebediyetin başlangıcı olduğuna dair söylem birçok türe yansımıştır. Bu anlayışın yer ettiği önemli türlerden biri de tezkirelerdir. XVI. yüzyıldan XX. yüzyıla değin kesintisiz bir şekilde üretimi süren Osmanlı dönemi tezkirecilğinde, tezkirecinin şairlerin ölümüyle ilgili ayrıntılı bilgiler vermeye gayret ettiği görülmektedir. Bununla birlikte tezkireci, şairin ölümünü bilinen ifadelerle anlatmak yerine mahlası, statüsü, yerleşim yeri, tarikat mensubiyeti gibi özelliklerini dikkate alarak estetik ibarelerle ifade etme yoluna gitmektedir. Bu durum geleneğin bir sonucudur. Özellikle tezkire metinlerinde ölümün sanatsal ibarelerle ifade edilmesi geleneği çok yaygındır. Çalışmamızın temelini oluşturan *Safâyî Tezkiresi*'nin de bu anlayış çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Ölümlerle ilgili örtmece sözcüklerin konu edildiği çalışma kapsamında Safâyî Mustafa Efendi tarafından kaleme alınan *Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâdi'l-Eş'âr* adlı tezkire seçilmiştir. 1720'den sonra tamamlanan ve devrin ileri gelen isimlerinden takriz ve imza alınarak muhtemelen 1724'te Damad İbrâhim Paşa'ya sunulduğu düşünülen (Altuner, 1989, s. XXVIII) tezkirede ölümle ilgili örtmece sözcüklere sıklıkla rastlanmaktadır. İlgili tezkirenin en önemli özelliklerinden biri neredeyse bütün şairlerin vefat tarihlerine yer verilmiş olmasıdır. Safâyî, şairlerin ölümleriyle ilgili bilgi verirken doğrudan “öldü” demek yerine sanatsal ve yumuşak bir üslup kullanmış ve “kanat çırpmıştır”, “geçici dünyayı terk etmiştir”, “suskunlar vadisine gitmiştir”, “sonsuzluk şarabını içmiştir” gibi yapılarla ölümü güzelleştirmiştir. Ölümü güzelleştiren bu örtmece sözcükler üzerinden ilgili dönemde ölüm fenomenine ne şekilde yaklaşıldığı ve ölümün nasıl yorumlandığı açıklık kazanmaktadır. Ancak

tezkirecinin bütün şairlerin ölümünü estetik ibarelerle verdiğini söylemek doğru olmaz. Bazı şairler için “vefat etti” ya da “fevt oldu” gibi klasik ifadeler kullandığı görülmektedir. Farklı kullanım biçimleri, tezkirecinin şaire olan yakınlığı, şairin statüsü, sanatsal kabiliyeti ve toplum nezdindeki yeri gibi özellikleri gözetilerek ele alınmıştır.

Tezkirede şairlerin ölümünü anlatmak üzere seçilen örtmece sözcükler incelendiğinde ilk olarak “dünya” tasavvuru dikkat çekmektedir. “Geçici dünya köşesini bırakıp gitmek”, “fâni dünyayı bırakıp gitmek”, “geçici dünyadan ilgisini kesmek”, fâni dünyanın suretini terk etmek” “fânilik dükkânını bırakmak”, “fâni dünyadaki misafirliği sonlandırmak” gibi dünyanın geçiciliğine gönderme yapan örtmece sözcüklere sıklıkla yer verildiği tespit edilmiştir. Bu bakış açısıyla ölüm ile dünya arasında bağımlı bir ilişki olduğu; ölüm olayıyla birlikte geçici bir mekân olarak nitelenen “dünya”nın işlevini tamamladığı anlaşılmaktadır.

Türk kültürünün ilk yazılı belgelerinde rastlanan ölümle birlikte kuş olup uçuşa tasavvurunun ilgili tezkire döneminde de devam ettiği “can kuşu”, “can bülbülü”, “can papağanı” gibi söz öbekleri üzerinden doğrulanmaktadır. Örtmece sözcükler incelendiğinde ölüm sonrasının “sonsuzluk menzili”, “sonsuzluk dergâhı”, “sonsuzluk mülkü”, sonsuzluk âlemi”, “sonsuzluk tekkesi”, “sonsuzluk girdabı”, “sonsuzluk sahrası” vb. söz öbekleriyle karşılandığı; ölümün toplum algısında bir bitiş değil aksine sonsuzluğa atılan ilk adım olarak nitelendiği anlaşılmaktadır. Ölümle ilgili örtmece sözcükler ve söz öbekleri incelendiğinde toplumun din, inanç sistemi ve değer yargılarına yönelik kültürel kodları da açığa çıkmaktadır. İslamiyet’te Allah ve ahiret inancı, ölümün kaçınılmaz olarak kabul edilip bir son değil aksine başlangıç olarak nitelenmesini beraberinde getirmiştir. Bu durum ölümle ilgili örtmece sözcüklere de yoğun olarak yansımıştır. Anadolu’da XIII. yüzyılda gelişim dönemini tamamlayarak geniş kitleleri etkisi altına alan “tasavvuf kültürü”nde de dünya-ölüm-ahiret ile ilgili görüşler aynıdır. Ölümün Türk kültürüne ve Anadolu şiirine yansımaları değerlendiren Abdülhakim Koçin (2003, s. 141) de mutasavvıfların tamamına yakınının dünya hayatını bir “ayrılık” ölümü de bir “vuslat” ya da “vasita-i vuslat” olarak değerlendirdiğini ifade etmektedir. *Safâî Tezkiresi*’nde ölümle ilgili örtmece sözcüklerde de İslam inancı ve tasavvuf kültürünün izleri görülmektedir. Dil ürünü olan örtmece sözcüklerde süreç içerisinde görülen bu farklı kullanımlar, dilin değişime açık olan dinamik yapısıyla doğrudan ilgilidir. Örtmecelerin dilde yaygın bir anlam kazandıktan sonra örtmece özelliğini yitirdiğini ve buna bağlı olarak yerlerine yeni örtmece kelimelerin oluşturulduğunu belirten Ahat Üstüner (2009, s. 173) de örtmece sözcüklerde görülen değişime dikkat çekmektedir. Kazak Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde örtmece sözcükleri karşılaştırmalı olarak ele alan Ferhat Karbulut ve Gulmira Ospanova (2013) ise örtmecelerde görülen değişikliğin toplumun tabu algısıyla olan ilişkisine değinerek; toplumda tabu sayılan bir olgunun tabu olmaktan çıkabildiği

gibi tabuyu yumuşatmak için kullanılan mevcut örtmecenin de zamanla tabu haline gelerek işlevini kaybedebildiğini belirtmektedir. Ölümün insan hayatında önemli tabulardan biri olması, geçmişten günümüze kadar bu alanda fazlaca örtmece sözcüğün var olmasını açıklar niteliktedir; bu tabudan varlığının başlarından itibaren korkan insanlık her dönem yeni örtmecelerle ölümden dilsel olarak kaçmaya çalışmıştır.

Yukarıda da değinildiği gibi İslami geleneğe ölümden kaçış ve ölümü kabulleniş bir arada anlam bulmuş, ölüm kalıcı dünyaya bir kapı aralamak olarak algılanmış ve bazen de geçici dünyanın zamanı gelince terk edilecek olması sevinçle karşılanmıştır. İslami geleneğin kültürel birikimlerinden olan tezkire yazım geleneğinde de aynı anlayış devam etmiş ve örtmece sözcükler yüzyıllar boyunca tezkirelerde kullanılmıştır. Ayrıca değişen sanat anlayışıyla ve dilin olgunlaşmasıyla beraber ölümü yansıtan ifade biçimlerinde değişiklikler yaşanmış, bunun da en belirleyici yansıması üslup kullanımlarında görülmüştür (Yazar, 2013, s. 465). Özellikle uzun terkiplerle örülü ibareler ve bu ibarelere eklenen fiil yapıları dönemin üslup anlayışına göre şekillenmiştir.

Bu bilgilerden hareketle, *Safâyî Tezkiresi*'nde ölüm ile ilgili örtmece sözcükler fiiller yoluyla gözlemlenmiş ve ölümü çağrıştıran örtmece sözcüklerin analizi fiiller üzerinden yapılmıştır:

1. Uçmak

Türlere özgü inançsal, geleneksel, sanatsal vb. faaliyetlerde ölüm kavramının uç- mastarıyla karşılandığı çok sayıda örnek bulunmaktadır. *Safâyî Tezkiresi*'nde de sıklıkla karşımıza çıkan ve genel olarak *pervâz it-* yapısıyla karşılanan uç- mastarı, ölen ismin yeni bir yaşama doğru kanat çırdığını vurgular. Farsça *pervâz* kerden (برواز کردن) mastarından gelen ve *uçmak*, *kanat çırdırmak*, *yer değiştirmek*, *yükselmek*, *yukarıya çıkmak*, Hz. İsa'nın göğe yükselmesi, dinlenme yeri, ilahi yaşamın bir aşaması (Steingass, 1998, s. 245; Amîd, 1379, s. 458; Mu'in, 1381, s. 348; Nefîsî, 1355, s. 827) anlamlarında kullanılan *pervâz it-* edebiyat dilinde daha çok ölümü ifade etmek için kullanılmıştır. Çünkü gerçek sevgiliye ulaşma hayali kuran insan, beden zincirinden kurtularak mutlak olana doğru kanat çırdığı (Batislam, 2016, s. 122). Tezkirede benzetme unsuru olarak *tezerv*, *bebğâ*, *tütü* gibi kuş türleri kullanılmış olmakla beraber kuş türlerinin genel adı olan *murğ* sözcüğünün kullanım sıklığı daha fazladır.

2. Ömür Defterini Dürüp Bükme

İslam'ı referans alan toplumların günlük yaşamı, anlatıları ve yazılı kaynakları insanın doğduğu andan hesaba çekileceği ana kadar bütün eylemlerinin amel defterinde toplandığı inancını taşır. Ancak hayatın bizzat kendisi de bir defter olarak algılanır ve öte dünyanın önünde bir engel olduğu düşünülerek zamanı gelince dürülüp yok edilmek istenir. Bu düşüncenin tezahürü olan terkiplerden *tayy-i sicill-i*

hayât it-, tayy-ı mecell-i hayât it-, tayy-ı defter-i hayât it- (ömür defterini dürüp bükme) yapıları tezkirede sıklıkla kullanılmıştır.

3. Dünyayı Terk etmek

Geçici heveslerin ve süfli arzuların mekânı olan dünya, ebedi âleme erişmek için bir aracı işlevi görür. İnsanoğlu zamanı geldiğinde geçici olan bu âlemi bırakarak kalıcılığın simgesi olan ahirete göç etmeyi umar. Bu sebeple ölüm vakti, baki olana yolculuğu ifade eder. Tezkirede bu anlamı karşılayacak yapıların *terk-i zâviye-i fenâ it-* (geçici dünya köşesini bırakıp gitmek), *terk-i medrese-i cihân it-* (dünya mektebini bırakıp gitmek), *terk-i âlem-i fânî it-* (fânî dünyayı bırakıp gitmek) vb. terkiplerle kurulduğu görülmektedir.

4. Şehitlik Kadehini İçmek

İslam inancında önemli bir yeri olan şehadet kavramı, canını Allah yolunda feda etmeyi ifade eder. Bu uğurda can vermek ve sonsuzluk şarabının sarhoşu olmak, ahireti ve cenneti müjdelemektedir. Tezkirede bu anlama gelebilecek yapılar *mest-i cām-ı şehâdet ol-*, (şehitlik kadehinin sarhoşu olmak), *şahbâ-nüş-ı cām-ı şehâdet ol-* (şehitlik kadehini içmek) vb. terkiplerle kurulmuştur.

5. Sonsuzluğa Yönelmek

Yönünü çevirmek, belli bir yöne doğru gitmek, yola çıkmak ve yolcusu olmak anlamlarına gelen *azmetmek* eylemi (Ayverdi, 2010, s. 98) belli bir amaca doğru niyet etmeyi vurgular. Günlük yaşamdan koparak kalıcı olana doğru bir yolculuk yapan insan bu süreçten sonra değişime uğrar. Tezkirede, *azm-ı bekâ it-* (sonsuzluğa yönelmek), *azm-i riyâz-ı cinân eyle-* (cennet bahçesine doğru yönelmek), *azm-i dârü'l-huld it-* (sonsuzluk konağına doğru yol almak), *azm-i uqbâ eyle-* (ahirete doğru yol almak) vb. yapılarla kullanılmıştır.

6. Kadere Rıza Göstermek

Allah tarafından ezelden itibaren tayin edilen bütün hükümlerin toplamı olan kader, salih kulun Allah'ın koyduğu kurallara riayet etmesinin delilidir. Yaratılıştan bu yana değin insanlığın temel korkularından olan ölüm ancak Allah'ın koyduğu kurallara rıza göstererek hafifletilebilir bir görünüm kazanmaktadır. Dolayısıyla yaşam gibi ölüm de Allah tarafından tayin edildiği için kula düşen bu gerçekliğe rıza göstermektir. Tezkirede bulunan *çarîk-i kazâya rahş-rân-ı rızâ ol-* (kader yoluna rıza binicisi olmak) terkipleri bu niyetle kullanılan bir yapıdır.

7. Göç Etmek

Dünya, ebedi göçün gerçekleşeceği güne kadar insanoğlunun konuk olarak bulunduğu bir misafirhanedir. Dünya denen gurbet sarmalında boğuşan insanoğlu

kalıcı menzilgâhına göç etmenin hayalini kurmaktadır (Kaplan, 2020, s. 70). Sözlüklerde *göç etmek*, *yola koyulmak*, *seyahat etmek*, *bir yerden bir yere gitmek* (Steingass, 1998, s. 32) anlamlarına gelen *irtihâl* mecazen “ölmek” kavramını da içine almış ve sözlüklere bu anlamıyla da yerleşmiştir. Tezkirede *rihlet it-*, *irtihâl it-* (*göç etmek*) şeklinde karşımıza çıkan göç kavramı ölümü, dolayısıyla asıl vatana doğru gidişi karşılayan kavramlardır.

8. Demir Atmak

Geminin belli bir yerde durması için çapasını denize salması (Ayverdi, 2010, s. 267) anlamına gelen *demir at-* mastarı sonsuza kadar yaşamayı düşleyen insanoğlunun öte dünyadaki mekânını ifade eden yapılardan biridir. Sonsuzluğun kapısını aralamak isteyen insanoğlu ölümü elzem görür. Bu yapı tezkirede *lenger-endâhte-i girdâb-ı bekā ol-* (*sonsuzluk girdabına demir at-*) terkihiyle karşılanmıştır.

9. Salınmak

Klasik Türk edebiyatında sıkça karşılaşılan bir unsur olan *salın-* mastarı sevgilinin nazlı nazlı yürüyüşünü ifade etmek için kullanılır. Bu mastar özellikle, hayat ağacı olarak bilinen ve yaşamın sürekliliğine işaret eden servi ile kullanılır (Hakverdioğlu, 2016, s. 220). Tezkirede ise bu mastarın *hürâmân-ı çemen-zâr-ı huld-ı berîn ol-* (*cennetin en yüksek tabakasındaki bahçenin naz ile salınan olmak*) ve *hürâmân-ı ravza-ı cennet ol-* (*cennet bahçesinin salınarak yürüyeni olmak*) terkipleriyle karşılandığı görülmektedir.

10. Yuva Kurmak

Bu dünyada görevi tamamlanan insanoğlu ebedi yurduna yuva kurmak üzere göç eder. Bu ifade tezkirede *mahfil-i kudsi âşiyân it-* (*mübarek mekânı yuva eylemek*) ve *fezâ-yı ukbâda âşiyân-sâz ol-* (*öte dünyanın mekânında yuva kurmak*) terkipleriyle karşılanmıştır.

11. Suskunlar Diyarına Gitmek

Sessiz, suskun anlamına gelen *hâmûş*, edebî metinlerde ölümü çağrıştıran bir sözcük olarak anılmaktadır (Uludağ, 2005, s. 157). Sonuna çoğul eki alarak *hâmûşân* (suskunlar, ölmüş olanlar) şeklinde kullanılan bu sözcük ölenlerin suskunlar diyarına gittiğini ifade eder. Sözcüğün tezkire metninde; *şandeli-nişîn-i meclis-i hâmûşân ol-* (*suskunlar meclisinin sandalına oturanlarından biri olmak*), *âzim-i vâdî-i hâmûşân ol-* (*suskunlar vadisine doğru yönelmek*) gibi terkipler etrafında örülen yapılarla kullanıldığı görülmektedir.

12. İnzivaya Çekilmek

Yaşadığımız bu dünyanın kalabalığından sıyrılıp uzaklara gitmek, ruhu arındırmak, huzur bulmak ve kendini Allah’a adayıp dünyadan el etek çekmek (Ayverdi, 2010, s.

568) olarak algılanan *inziva* klasik Türk edebiyatında sıklıkla işlenen bir konudur. Metinde, *zâviye-i bekdâda gûşe-gir ol-* (sonsuzluk tekkesinde inzivaya çekilmek), *gûşe-güzîn-i vahdet-i bekdâ ol-* (ebedi birliğin köşesine çekilmek) vb. yapılarla karşılanmıştır.

Sonuç

Var olduğu toplumun sosyo-kültürel yapısıyla doğrudan bağlantılı olan dil, toplumu oluşturan bireylerin duygu ve düşüncelerini yansıtmada önemli bir aynadır. İçinde bulunduğu toplumun kültürel, ekonomik, psikolojik, siyasal vb. bileşenlerinden etkilenerek sürekli gelişim ve değişim içinde olan dil sürekli yeni görevler ve anlamlar üstlenmektedir. İnsana duygu ve düşüncelerini açık bir şekilde ifade etme özgürlüğü sunan dilin kimi zaman bu duygu ve düşünceleri farklı şekilde ifade etme olanağı sağlayarak bireylerin rahatlamasına, korkularından arınmasına imkân verdiği bilinmektedir. Argo, dua-beddua, mecaz, dolaylama vb. kullanımların yanı sıra toplumda doğrudan söylenmesi uygun olmayan, korkulan ya da doğrudan kullanımının zararlı, kaba ve çirkin olduğu düşünülen sözcükler yerine bu sözcüğe gönderme yapan başka sözcüklerin tercih edildiği “örtmece” de bu kullanımlardan biridir.

İnsanlığın varlığından beri bir bilinmez olarak geride kalanları etkileyen ve korku uyandıran ölümün, iletişimin temel kaynağı olan dil üzerindeki yansımaları dikkat çekicidir. Geçmişten günümüze ölümün bir tabu olarak sürdürüldüğü ve geride kalanların dil kullanımında doğrudan ölüm sözcüğünü tercih etmediği görülmektedir. Toplumda hoş karşılanmayan, korku ya da tedirginlik uyandıran durumlarda asıl sözcük yerine bu olayı anımsatan ve ona gönderme yapan örtmeceler; ölümle birlikte hastalık, cinsellik gibi alanlarda da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu noktada ilgili konularda doğrudan konuşmaktan çekinen, utanan ya da korkan bireyler için bir ifade aracı olan örtmeceler hem birey hem de toplum hayatında önemli bir yer işgal etmektedir.

Çalışma kapsamında, ilk yazılı belgelerden günümüze kadar uzanan süreçte ölüm ile ilgili örtmece sözcük kullanım sebeplerine genel olarak yer verilirken çalışmanın merkezine, Safâî Mustafa Efendi tarafından kaleme alınan *Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâdi'l-Eş'âr* adlı tezkire alınmıştır. Bilindiği gibi şair tezkireleri şairin doğumu, eğitim hayatı, yaşam tarzı, edebî niteliği ve ölümüyle ilgili bilgilerin yer aldığı biyografi kaynaklarıdır. Bu kaynaklarda şairler sanatkarâne bir üslupla tavsif edilmektedir. Tezkireci; şairin mesleği, edebî kişiliği, mahlası, yaşam tarzı, sosyal statüsü vb. özellikleri üzerinden göndermelerde bulunarak ölümün yıkıcı etkisini hafifletmek adına daha yumuşak bir üslup tercih etmektedir. Özellikle şairin mahlasının ya da adının ölüm terkipleriyle nükte oluşturacak şekilde örtüştürüldüğü örnekler fazladır. Bu bağlamda Safâî Mustafa Efendi'nin şairlerin ölümünü ifade

ederken kullandığı sözcükler ve söz öbekleri incelenmiş; Türk toplumunun bu dilsel kullanım üzerinden kültürel kodlarını sürdürdüğü, dönemin şartlarına göre yeniden düzenlediği saptanmıştır.

Çalışmada tespit edilen en çarpıcı örneklerden biri Türk kültürünün ilk yazılı belgelerinden *Orhun Kitabelerinde* ölmek yerine kullanılan “ruhun kuş olup uçmasına” gönderme yapan “uçmak”, “kegerek olmak” gibi kullanımların tezkire kapsamında “uçmak”, “can kuşu/can bülbülü”, “kanat çırpma” gibi benzer terimlerle ifade edilmesidir. Ölüm ile ilgili benzer kullanıma 20. yüzyıl ünlü halk ozanlarından Âşık Veysel’in *Dostlar Beni Hatırlasın* adlı şiirinde “can kafeste durmaz uçar” şekliyle rastlanmaktadır.

Örtmece sözcüklerin oluşumunda ve sürdürülmesinde mevcut toplumun psiko-sosyal durumu, inanç sistemi, toplumsal norm ve kabullerin etkisi yadsınamayacak boyuttadır. Semavi dinler arasında sayılan İslamiyet’in Türk toplumunda hâkim inanç sistemi olması ölüm ile ilgili örtmece sözcükler üzerinden de doğrulanmaktadır. Özellikle tezkire bağlamında “geçici dünyayı terk etmek”, “kadere rıza göstermek”, “sonsuzluğa yönelmek” gibi kullanımlar, İslam inancından doğan Allah, ahiret ve kader inancıyla ilgilidir. Nitekim Türk toplumunda geçmiş 11.yüzyıla kadar uzanan ve XIII. yüzyılda zirveye çıkan tasavvuf kültüründe de dünyanın geçiciliği, fâniliği vurgulanırken ölümlerle birlikte sonsuzluğun ve kavuşmanın başladığı kabul edilir. Günümüzde de ölüm ile ilgili örtmece sözcükler incelendiğinde “gelmez yola gitmek”, “Hakka yürümek”, “Hakkın rahmetine kavuşmak” gibi kullanımlarda İslam inancının etkisiyle ölüm olayının kabullenildiğini, ölüm sonrasının da bir kavuşma olarak algılandığını ortaya koymaktadır.

Kültürde insan hayatının geçiş dönemleri arasında yer alan ve kaçınılmaz bir son olarak nitelendirilen ölüm, insanlıkla var olan çok eski ve tanıdık bir fenomen olmasına rağmen insanların dilsel olarak rahatlıkla kullandığı bir sözcük değildir. Yüzyıllardır insanlar için bir korku unsuru olan ölüm buna bağlı olarak dilsel bir tabuya dönüşmüş; ölümün etkisini azaltmak ve uzaklaştırmak, ölüme bağlı gelişen acıyı azaltmak ve onu hatırlamamak gibi psikolojik gereksinimlerle yerini örtmece sözcüklere bırakmıştır. Süreç içerisinde ortaya çıkan örtmece sözcükler gelişigüzel seçilmemiş, içinde bulunulan toplumun inanç sistemi, norm ve değerleri, sosyo-psikolojik durumu, kültürel birikimi vb. dinamiklerin etkisiyle şekillenmiştir. Yapılan çalışma özelinde de görüleceği üzere ölümle ilgili örtmece sözcükler bir gereksinim olarak insan hayatının her döneminde varlığını sürdürmüş ve ortak kültürel kodlarla farklı dönemlerde bile benzer kullanımların devam ettiği tespit edilmiştir.

Kaynaklar

- Aksan, D. (2007). *Her yönüyle dil-ana çizgileriyle dilbilim*. TDK Yayınları.
- 'Amîd, H. (1379). *Ferheng-i Fârsî-yi 'Amîd*. Kitâbhâne-yi Millî-yi İrân.
- Ayverdi, İ. (2010). *Misallı büyük Türkçe sözlük*. Kubbealti.
- Batıslam, H. D. (2016). *Divan şiirinin benzetme ve hayal dünyasından*. Kesit Yayınları.
- Clauson, S.G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century turkish*, Oxford University Press.
- Çapan, P. (2005). *Mustafa Safâyî Efendi, Tezkire-i Safâyî, (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idü'l inceleme-metin-indeks*. AKM Yayınları.
- Demirci, K. (2008). Örtmece (euphemism) kavramı üzerine. *Milli Folklor*, 77, 21-34.
- Epiküros (2014). *Özdeyişler mektuplar ve aforizmalar*. Arya Yayıncılık.
- Ergin, M. (2006). *Orhun abideleri*. Boğaziçi Yayınları.
- Ergin, M. (2008) *Dede korkut kitabı-I*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gennep, A. V. (1960). *The rites of passage*. The University of Chicago Press.
- Güngör, A. (2006). Tabu-örtmece (euphemism) sözler üzerine A.Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 29, 69-93.
- Hakverdioğlu, M. (2016). Sevgili neden servî boyludur? *Amasya İlahiyat Dergisi*, 7, 215-230.
- İsen, M. (1994). *Acıyı bal eylemek Türk edebiyatında mersiye*. Akçağ Yayınları.
- Kaplan, M. (2020). Divan şiirinde göç etrafında gelişen bazı kelime ve mazmunlar. *Köprü*, 145, 69-96.
- Karabulut F. ve Ospanova G. (2013). Örtmece sözlerin mantığı: Kazak Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde karşılaştırmalı model analizi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2, 122-146.
- Kâşgarlı Mahmûd. (2006). *Divanü lûgati't-türk*, (Çev. Besim Atalay). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Koçin. A. (2003). Ölüm gerçeğinin Türk kültürüne ve Anadolu Türk şiirine yansımaları. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 135-160.

- Levinas, E. (2011). *Tanrı, ölüm ve zaman*. Dost Yayınevi.
- Mu'ın, M. (1381). *Ferheng-i Fârsî*. Kitâbhâne-yi Millî-yi İrân.
- Nefîsî, A. (1355). *Ferheng-i Nefîsî*. Kitâb-furûşî-yi Hayyâm.
- Örnek, S.V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. AÜ- DTCF Yayınları.
- Sığırcı, İ. (2015). Kültürün aktarımı: Türkçe ve Fransızcada ölümle ilgili örtmece sözlerin incelenmesi. *Millî Folklor*, 27, 103-115.
- Steingass, F. (1998). *A comprehensive Persian-English dictionary*. Library Association Publishing.
- TDK (Komisyon). (2011). *Türkçe sözlük*. TDK Yayınları.
- Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalıcı Yayınları.
- Üstüner A. (2009). Örtmece sözlerle ilgili terimler. *Turkish Studies*, 4/8: 166-176.
- Üzer Altuner, N. (1989). Safai ve tezkiresi-inceleme-tenkitli metin-indeks. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Yazar, İ. (2013). Şair tezkirelerinde ölüm bağlamında dil ve üslup üzerine bir inceleme. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 457-466.

Etik Kurul İzni Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.

Çatışma Beyanı Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve Teşekkür Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

EK-1: Tezkirede Bulunan Şairlerin Ölümüne Gönderme Yapan Örtmeceler¹

Ölüm İfadesi	Dil İçi Çeviri	Şâir
murğ-i rûh-ı revân-ı pâki künküre-i eflâke pervâz itmişdür	Temiz ve mübarek can kuşu, gökyüzünün en yüksek katmanına kanat çırpmıştır.	Ağâ-zâde Efendi (38)
każâ-ı naħb ile tayy-ı sicill-i hayât itmekle...	Allah'ın çağrısına uyarak ömür defterini dürüp bükmekle...	Ünsî (43)
terk-i zâviye-i fenâ itmişdür	Geçici dünya köşesini bırakıp gitmiştir.	Ümîdî (47)
mest-i cām-ı şehâdet olmuşdur	Şehitlik kadehinin sarhoşu olmuştur.	Emnî (48)
'âzim-i merhale-i beķâ olmuşdur	Sonsuzluk menziline doğru yol almıştır.	Enîs (51), Behçetî (89), Râsih (96), Belîğ (113), Nâzım (271)
terk-i medrese-i cihân itmişdür	Dünya mektebini bırakıp gitmiştir.	Ahmed (59)
teslîm-i aħkâm-ı każâ eyleyip t̄ariķ-i każâya raħş-rân-ı rızâ olmuşdur	Allah'ın hükümlerine teslim olup kader yoluna rıza binicisi olmuştur.	Edîb (61)
'azm-i hân-ķâh-ı beķâ itmişdür	Sonsuzluk dergâhına doğru yol almıştır.	Āgâh (77)
âsâyiş-gâh-ı 'uķbâya irtiħâl itmişdür	Öte dünyanın dinlence yerine doğru göç etmiştir.	Bezmî (90)
evrâķ-ı hayâtı raķam-keşide-i ĥitâm olmuşdur	Ömrünün sayfalarına yazılan yazılar son bulmuştur.	Baħrî (95)
fezâ-yı 'ademe irtiħâl itmişdür	Hiçlik sahasına göç etmiştir.	Tecellî (104)
'azm-i riyâz-ı cinân ve dâħil-i ravza-i Rıdvan olmuşdur	Cennet bahçesine niyet etmiş ve Rıdvan meleğin kapıcısı olduğu bahçeye dâhil olmuştur.	Şânî (122)
'âzim-i râh-ı beķâ olmağla...	Sonsuzluk yolunun	Cevrî (140)

¹ Bu tablo, Nuran Üzer Altuner tarafından hazırlanan *Safâî ve Tezkiresi-İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks* başlıklı doktora tezinden ve Pervin Çapan'ın *Mustafa Safâî Efendi, Tezkire-i Safâî (Nuhbetü'l-Āsâr min Fevâ'id-i Eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks* adlı çalışmasından faydalanılarak hazırlanmıştır. Ancak tablodaki sayfa numaraları, Nuran Altuner'in mezkûr tezi temel alınarak oluşturulmuştur.

	yolcusu olmakla...	
murğ-ı rûh-ı revân-ı pâki künküre-i eflâke rihlet ve cennet-i 'adne 'azîmet itmekle...	Temiz ve mukaddes can kuşu, gökyüzünün en yüksek tepesine göçmekle ve cennete doğru yol almakla...	Cennet Efendi (154)
tayy-i sicill-i hayât itmişdür	Ömür defterini dürüp bükmüştür.	Cezmî (156), Râzî (269), Şinâsî (408), Şadîkî (455), 'Abdî (528), Muhtârî (782), Necîb (899), Hâşim (1058)
terk-i 'âlem-i fânî itmişdür	Fânî dünyayı bırakıp gitmiştir.	Hâbîbî (160), Râğîb (285), Sa'dî (370), Zâmîrî (479), Taybî (490), Tâlib (495), Kâdrî (708), Nâmî (821), Naḥlî (848)
terk-i cihân-ı fânî itmişdür	Fânî dünyayı bırakıp gitmiştir.	Hâfîz (160), Şâhî (425)
hîrâmân-ı çemen-zâr-ı huld-ı berîñ olmuşdur	Cennetin en yüksek tabakasındaki bahçenin naz ile salınanı olmuştur.	Hâsan Efendi (162), Fethî (644)
'azm-i bâdiye-i beḳâ itmişdür	Ölümsüzlük sahrasına doğru yol almıştır.	Hâfîz (163)
cilve-gâh-ı evc-i beḳâyî âğâz-ı maḳâm itmişdür	Sonsuzluğun en yüksek noktasında görünen mekânı yurt edinmiştir.	Hâfîz (165)
şandeli-nişîn-i meclis-i hâmuşân olmuşdur	Suskunlar meclisinin sandalına oturanlarından biri olmuştur.	Hâmdî (170)
tayy-ı defter-i hayât itmişdür	Ömür defterini dürüp bükmüştür.	Hâsib (190)
terk-i 'âlem-i hâkî itmişdür	Dünyayı bırakıp gitmiştir.	Hâkî (199)
'âzim-i huld-i berîñ olmuşdur	Yüce cennetin yolcusu olmuştur.	Huldî (210)
'âzim-i râh-ı beḳâ olmuşdur	Sonsuzluk yolunun	Dâî (220), 'Ârif

	yolcusu olmuştur.	(508)
ravza-i memâlik-i İslâmiyye'ye vezîde olan tünd-bâd-ı feterâtdе gül-berg-i vücûdî hâzân-resîde-i fenâ olup...	İslam diyarı bahçelerine doğru esen ayrılığın sert rüzgârlarında, bedeninin gül yaprakları hiçlik hazanına erişip...	Zikrî (238)
edhem-süvâr-ı râh-ı bekā olmuştur	Sonsuzluk yolunun kara yağız atı olmuştur.	Zihnî (239)
bu hâne-i köhne-sakf-ı cihândan ravza-i rıdvâna intikâl ve dârü'n-na'ime irtihâl itmişdür	Bu dünya çatısının viran evinden cennete taşınmış ve nimet konağına göç etmiştir.	Rezmî (241)
'azm-i riyâz-ı cinân eyledi	Cennet bahçesine doğru yöneldi.	Riyâzî (242)
terk-i tekye-i fenâ ve 'azm-i mülk-i bekā itmişdür	Yokluk köşesini terk edip sonsuzluk mülküne doğru yol almıştır.	Rüşdî (254)
âşiyân-ı 'ukbâya tâ'ir-i rûhî per-güşâ-yı rihlet olmağla...	Can kuşu ahiret yuvasına kanat açıp göç etmekte...	Rüşdî (257)
tarîk-i zâviye-i fenâ ve sâlik-i tekye-gâh-ı bekā olmağla...	Geçici dünya köşesini terk edip sonsuzluk tekkesinin takipçisi olmakla...	Resâ (264)
tûtî-i rûh-ı pür-fütûhî kafes-i tenden pervâz ve fezâ-yı 'ukbâda âşiyân-sâz olmuştur	Ferahlık veren can bülbülü ten kafesinden uçmuş ve öte dünyanın mekânında yuva kurmuştur.	Rahmî (289)
terk-i hân-ķâh-ı fenâ ve 'azm-i cây-gâh-ı bekā itmişdür	Yokluk tekkesini terk etmiş ve sonsuzluk makamına doğru yönelmiştir.	Resmî (302), Tâlib (493)
'azm-i dârü'l-huld itmişdür	Sonsuzluk konağına doğru yol almıştır.	Rezmî (306)
murğ-ı dem-keş-i rûhî per-cünbân-ı evc-i hevâ olmuştur	Canının nağmeli kuşu arzu tepesine doğru kanat çırpmıştır.	Selîsî (345)
sinjn-i 'ömri tamâm ve enfâs-ı ma'düdesi ķarjn-i hitâm olmuştur	Ömrünün seneleri tamamlanmış ve sayılı nefesleri sona ermiştir.	Selîsî (346)
terk-i cihân-ı fânî ve 'azm-ı dârü'n-na'im-i câvidânî eylediklerinde...	Yokluk dünyasını terk edip daimi bolluk konağına yöneldiklerinde...	Sa'id (349)
murğ-ı rûhî sebze-zâr-ı 'âlem-i bekāya pervâz itmekle...	Can kuşu sonsuzluk âleminin bahçesine kanat	Sa'idâ (353)

	çırpıp...	
'āzim-i dārū'l-cinān olmuşdur	Cennet konağının yolcusu olmuşdur.	Sāmiḡ (356)
tā'ir-i rūḡ-ı revānı merḡale-i evc-i beḡāya ṡayerān itmekle...	Mukaddes can kuşu sonsuzluk doruğunun menziline uçmakla...	Sāmiḡ (358)
ravza-i rıdvāna intikāl ve dārū'n-na'īm-i cavīdāniye irtiḡāl itmişdür	Cennete taşınmış ve daimi nimetler konağına göç etmiştir.	Seyyid Hüseyn (369)
āşiyān-ı 'uḡbāya āheng-i pervāz itmişdür	Ahiret yuvasına uçmak için yönelmiştir.	Sırrı (371)
'āzim-i gül-zār-ı beḡā olmuşdur	Sonsuzluk bahçesinin yolcusu olmuşdur.	Selīm Giray Hān (376)
ṡayy-ı rüz-nāmçe-i ḡayāt itmişdür	Ömrünün hesap defterini dürüp bük müştür.	Sa'īd (381)
'āzim-i vādī-i ḡāmūşān olmuşdur	Susunlar vadisine doğru yönelmiştir.	Sālik (398), 'Arif (583)
vedā'-ı 'ālem-i fānı itmişdür	Geçici dünyaya veda etmiştir.	Şehrī (402), Şıdḡı (451), İdī (544), Na'tı (867)
dārū'ş-şifā-yı 'uḡbāya 'āzim olmuşdur	Öte dünyanın şifa konağına doğru yönelmiştir.	Şifāyī (406)
'azm-i ḡülşen-i beḡā itmişdür	Sonsuzluk bahçesine doğru yol almıştır.	Şifāyī (406)
terk-i manşıb-ı ḡayāt ve 'azm-ı cinān-ı 'āliyāt itmişdür	Hayattaki makamları terk etmiş ve yüce cennete doğru yönelmiştir.	Şükrī (407)
terk-i cihān-ı fānı eylemişdür	Fāni dünyayı bırakıp gitmiştir.	Şu'ūrī (415)
'āzim-i tekye-gāh-ı beḡā olmuşdur	Sonsuzluk tekkesine doğru yönelmiştir.	Şehrī (419), Fenāyī (674)
terk-i fenā ve 'azm-i bādiye-i beḡā itmişdür	Geçici dünyayı bırakıp sonsuzluk sahrasına doğru yönelmiştir.	Şeyḡı (428)
'ālem-i fenāyı terk ve ṡariḡ-ı beḡāya sālik olmuşdur	Fāni dünyayı bırakıp sonsuzluk yolunun takipçisi olmuşdur.	Şulḡı (453)
zücāc-ı ḡayātı şikest-ḡor-ı seng-i fenā ve 'āzim-i mi'ber-i beḡā olmuşdur	Ömür şişesi, hiçlik taşına değip kırılmış ve sonsuzluk geçidine doğru yol almıştır.	Şābir (456)

rûz-nâme-i 'ömr-i girân-mâyesi intihâ bulup ʔay-kerde-i defter-i ecel olmuşdur	Kıymetli ömür defteri son bulunca ecel defterini dürüp bükümüştür.	Şubhî (459)
dest-şüy-yı cüy-bâr-ı şihhat ve cânib-i beķâyâ 'azîmet itmişdür	Hayat ırmağında elini yıkayıp sonsuzluk tarafına doğru yol almıştır.	Şihhatî (461)
'âzim-i dâr-ı beķâ olmuşdur	Sonsuzluk konağına doğru yol almıştır.	Şadıkî (464)
şandalî nişîn-i bezm-gâh-ı vâdî-i hâmüşân olmuşdur	Susunlar vadisinin bulunduğu meclisin arkadaşı olmuştur.	Ṭıflî (486)
dârü'n-na'îm-i ünse irtiḥâl itmişdür	Allah dostlarının olduğu bereket konağına göç etmiştir.	'Aşkı (509)
terk-i cihân-ı fânî itmekle...	Fânî dünyayı bırakıp gitmekle...	'Abdî (514)
tezerv-i rûḥ-ı pür-fütûḥı sebze-zâr-ı 'âlem-i beķâyâ pervâz eylemişdür	Kalbe ferahlık veren can kuşu, sonsuzluk âleminin çimenliğine uçmuştur.	'İşmetî (518)
'âlem-i fenâdan rû-gerdân olup zâviye-i beķâda gûşe-gîr olmuşdur	Geçici dünyadan ilgisini kesip sonsuzluk tekkesinde inzivaya çekilmiştir.	'Arzî (524)
şeh-bâz-ı rûḥ-ı 'azîzi âşîyân-ı 'âlem-i beķâyâ ʔayarân idüp...	Mukaddes can kuşu, sonsuzluk âleminin yuvasına kanat çırpıp...	'İzzetî (535)
terk-i zâviye-i fenâ ve 'azm-i bâdiye-i beķâ itmişdür	Geçici dünya köşesini terk etmiş ve sonsuzluk sahrasına doğru yol almıştır.	'Abdü'l-ḥay (541), Himmet (1052), Yûsuf Dede (1074)
rûḥ-ı revânî 'âlem-i evce 'azîmet itmişdür	Mukaddes canı, doruklar âlemine doğru yönelmiştir.	'İtrî (547)
mevkib-nümâ-yı güzer-gâh-ı beķâ olmuşdur	Sonsuzluk güzergâhının kafilesine doğru yürümüştür	'Abdî (550)
târik-i zâviye-i dünyâ ve sâlik-i merḥale-i 'uķbâ olmuşdur	Dünya köşesini terk etmiş ve ahiret menziline takipçisi olmuştur.	'Abdî (556)
ol serv-i ser-efrâz-ı bağ-ı ma'ârif çemen-zâr-ı ḥuld-ı berîne 'azm-i ḥırâm idüp...	O hüner bahçesinin seçkin servisi, cennet bahçesinin en yüce kısmına salınarak yönelip...	'Ârif (561)
ʔay-yı defter-i manzûme-i ḥayât edip	Ömür toplamının defterini	'Âzim (576)

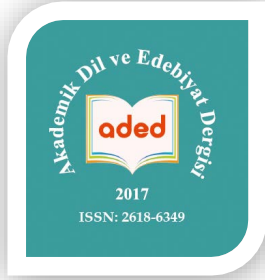
'āzim-dār-ı bekā olmuşdur	dürüp sonsuzluğa doğru yol almıştır.	
bu tengnâ-yı keşret-i 'âlemden gūşe-gūzün-i vaḥdet-i bekā olmağla	Bu dünyadaki çokluğun sıkıntısından, ebedi birliğin köşesine çekilmekle...	Ġafürî (600)
nihâl-i 'ömri ḥazân-resîde-i fenâ ve 'azm-i gülşen-i bekā itmişdür	Ömür fidanı geçici dünyada sararıp solmuş ve sonsuzluk bahçesine doğru yönelmiştir.	Ġāzî (606)
bu ḥākdan-ı fenâdan gūzer-gâh-ı bekāya rıḥlet idüp...	bu hiçlik dünyasından sonsuzluk güzergâhına göç edip...	Ġavşî (612)
'azm-i merḥale-i bekā itmişdür	Sonsuzluk menziline doğru yol almıştır.	Fehîm (618)
irtihâl-i dârü'l-üns-i ḳudsa isti'câl eylemişdür	Allah'ın mübarek dostlarının konağına aceleyle göç etmiştir.	Feyzî (624)
mâh-tâb-ı ḥayât-ı ufḳ-ı ecelden gurûb itmişdür	Gökyüzünün en yüce katmanındaki hayat ışığı batmıştır.	Feyzî (632)
terk-i zâviye-i fenâ idüp...	Geçici dünya köşesini terk edip...	Feyzî (637)
'āzim-i dâr-ı cinân olmağla...	Cennet konağının yolcusu olmakla	Feyzî (640)
râh-ı bekāya terâne-senc-i derâ-yı 'azîmet olmuşdur	Sonsuzluk yoluna yolculuk çingırağının nağmesi olmuştur.	Fâmî (642)
târik-i zâviye-i fenâ ve sâlik-i tekve-gâh-ı bekā olmuşdur	Geçici olan köşeyi terk etmiş ve sonsuzluk köşesine doğru yol almıştır.	Fazlî (649)
'āzim-i dâr-ı bekā olmağla...	Sonsuzluk konağının yolcusu olmakla...	Faşîhî (651)
'āzim-i vâdî-i ḥâmuşân olmağla...	Suskunlar vadisine doğru gitmeye niyet etmekle...	Faşîh (653)
bezm-i cihândan ayak çekip şahbâ-yı memâtı nüş itmişdür	Dünya meclisinden ayağını çekip ölüm şarabını içmiştir.	Fâyîḳ (667)
murğ-ı rûḥ-ı revân-ı pâki küngüre-i eflâke pervâz edip maḥfil-i ḳudsi âşiyân itmişdür	Temiz ve mübarek can kuşu, gökyüzünün en yüksek yerine kanat çırpıp mübarek mekânı yuva	Ḳudsi-zâde (710)

	eylemiştir.	
bülbül-i cânı bağ-ı rıdvâna tâ'ir ve şitâbân olmuşdur	Can bülbülü, Rıdvan'ın bahçesi olan cennete aceleyle uçmuştur.	Ķâdirî (715)
rûh-ı revânî 'âlem-i 'uĶbâya irtihâl itmişdür	Kutsal canı, ahiret dünyasına göç etmiştir.	Kelîmî (716)
tayy-ı tûmâr-ı defter-i hayât itmişdür	Ömür defterinin destesini dürüp bûkmüştür.	Kelâmî (718)
târik-i 'âlem-i fenâ ve râh-rev-i menzil-i beĶâ olmaĶla...	Fâni dünyayı terk edip sonsuzluk menziline yolcusu olmakla...	Kelîm (722)
terk-i medrese-i fenâ ve 'azm-i buĶ'a-i beĶâ itmişdür	Yokluk mektebini terk etmiş ve sonsuzluk ülkesine doğru yol almıştır.	Kâşif (727), Münîfî (772), MaĶdûm (786), Nâ'il (908)
terk-i hân-Ķâh-ı fenâ ve 'azm-i teĶye-gâh-ı beĶâ itmişdür	Fâni dünyayı bırakıp gitmiş ve sonsuzluk tekkesine doğru gitmeye niyet etmiştir.	Kenzî (731)
ol serv-i ser-ferâz-ı bağ-ı ma'ârif çemen-zâr-ı Ķuld-ı berîne 'azm-i Ķıram itmişdür	O hüner bahçesinin seçkin servisi, cennet bahçesinin en yüce kısmına salınarak gitmiştir.	Kâmî (745)
şahbâ-keş-i câm-ı memât olup...	Ölüm şarabını içip...	LuĶfî (762)
bu hâne-i köhne-saĶf-ı cihândan biñ elli bir târiĶinde irtihâl itmişdür	Bu dünya çatısının viran evinden 1051 yılında göç etmiştir.	MuĶî (769)
gül-zâr-ı 'ömri zübül-i Ķazân-ı fenâ olmaĶla 'âzim-i râh-ı 'uĶbâ olmuşdur	Ömür bahçesi, geçici güz mevsiminden dolayı sararıp solmakla öbür dünya yolunun yolcusu olmuştur.	MezâĶî (777)
sâlik-i râh-ı 'adem olmuşdur	Hiçlik yolunun takipçisi olmuştur.	MedĶî (781)
tayy-ı tûmâr-ı rûz-nâmce-i hayât itmişdür	Ömrünün hesap defterinin destesini dürüp bûkmüştür.	Münîrî (787)
terk-i zâviye-i fenâ ve 'azm-i hân-Ķâh-ı beĶâ itmişdür	Geçici dünya köşesini terk edip sonsuzluk dergâhına doğru yol almıştır.	Müstakîm (789)
'âzim-dâr-ı beĶâ olmuşdur	Sonsuzluk yolunun yolcusu olmuştur.	Mâhir (791)

târik-i zâviye-i fenâ ve 'âzîm-i tekye-gâh-ı beķâ olmuşdur	Geçici olan köşeyi terk etmiş ve sonsuzluk tekkesinin yolcusu olmuştur.	Ma'nevî (794)
şahbâ-keş-i câm-ı memât olmuşdur	Ölüm şarabını içmiştir.	Meylî (795)
tütî-i rûhı kafes-i tenden pervâz itmişdür	Can papağanı ten kafesinden uçup gitmiştir.	Mâdiğ (798)
terk-i zâviye-i fenâ ve 'azm-i tekye-gâh-ı beķâ itmekle...	Geçici dünya köşesini terk etmiş ve sonsuzluk tekesine doğru yönelmekle...	Nürî (816)
terk-i tekye-i fenâ ve 'azm-i buķ'a-i beķâ itmişdür	Geçici dünyayı bırakmış ve sonsuzluk dünyasına doğru yol almıştır.	Naķřî (822)
dâr-ı beķâya irtiğâl itmekle...	Sonsuzluk konağına doğru göç etmekle...	Nişârî (824)
'azm-ı beķâ itmişdür	Sonsuzluğa yönelmiştir.	Nâ'ilî (840)
cism-i nâzûki üftâde-i ĥâk olmuşdur	Hassas bedeni toprağa düşmüştür.	Nâzûkî (847)
terk-i medrese-i fenâ ve 'azm-i bük'a-i beķâ itmekle...	Yokluk mektebini terk edip sonsuzluk ülkesine doğru yol almakla...	Nedîm (850)
tayy-ı mecell-i ĥayât itmişdür	Ömür defterini dürüp bükümüştür.	Nâlî (854)
bu dâr-ı fâniden firâr ve menzil-i bâķide mesken ihtiyâr itmişdür	Bu yokluk evinden kaçmış ve sonsuzluk menzilinde ikamet etmeyi seçmiştir.	Neşâtî (860)
terk-i ĥücre-i cihân itmişdür	Dünya odasını terk etmiştir.	Naźmî (865)
bu ĥâne-i köhne-saķf-ı cihândan ravza-i rığvâne intikâl ve dârü'n-na'im-i cavidâniye irtiğâl eylemişdür	Bu dünya çatısının viran evinden cennete taşınmış ve ebedi bolluğun olduğu konağa göç etmiştir.	Nurî (869)
târik-i şavma'a-i cihân ve vâşıl-ı raĥmet-i raĥmân olmuşdur	Dünya tapınağını bırakmış ve esirgeyen Allah'ın merhametine kavuşmuştur.	Niyâzi (874)
târik-i medrese-i fenâ ve dâĥil-i řariķa-i beķâ olmuşdur	Yokluk mektebini terk edip sonsuzluk yoluna dâhil olmuştur.	Na'im (879)
'âzîm-i merĥale-i beķâ itmekle...	Sonsuzluk menziline yolcusu olmakla...	Naźmî (888)

terk-i nuķūş-ı cihān-ı fānî ve 'azm-i dārü'n-na'îm-i cāvidānî idüp gül-zār-ı cihāndan rû-gerdān ve riyāz-ı beķāya şitābān olmuşdur	Fāni dūnyanın suretini terk etmiş ve ebedi bolluğun konağına gitmeye niyet edip dūnya bahçesinden yüz çevirmiş ve sonsuzluk bahçesine aceleyle koşmuştur.	Naķşî (893)
tārik-i geşt-zār-ı cihān olmuşdur	Dūnya toprağını terk etmiştir.	Nāzım (897)
terk-i hān-ķāh-ı fenā eylemişdür	Geçici dūnyayı bırakıp gitmiştir.	Nesîb (903)
tārik-i maħkeme-i cihān olmuşdur	Dūnya mahkemesini bırakıp gitmiştir.	Nikātî (904)
vedā'-ı şems ü ķamer ve vādî-i 'ademe sefer itmişdür	Ay ve güneşe veda edip yokluk vadisine doğru seyahat etmiştir.	Na'îmā (906)
terk-i dükkānce-i fenā itmişdür	Fānilik dükkānını bırakıp gitmiştir.	Na'ıķ (910)
ol bebġā-yı nā'ıķa-i 'irfānîñ tütü-i rūh-ı revānî ķafes-i tenden pervāz itmekle...	O irfan diliyle konuşan bülbülün mukaddes can kuşu ten kafesinden uçup gitmekle...	Nābî (934)
şîşe-i hayātî seng-i tã'ān ile meksūr olmuşdur	Hayat şişesi birçok taş ile kırılmıştır.	Na'tî (941)
şahbā-nūş-ı cām-ı şehādet olmuşdur	Şehitlik kadehini içmiştir.	Vecdî (997)
dār-ı fenādan raħt-bend 'azîmet-i tārîķ-i 'uķbā olmuşdur	Fāni dūnyadaki misafirliğı sonlandırıp ahiret yoluna doğru yönelmiştir.	Vaħîd (1001)
terk-i 'ālem-i fenā ve 'azm-i cānib-i beķā itmişdür	Geçici dūnyayı terk edip sonsuzluk tarafına doğru yol almıştır.	Va'dî (1003)
şahbā-nūş-ı cām-ı şehādet ve hürāmān-ı ravza-ı cennet olmuşdur	Şehitlik şarabını içip mest olmuş ve cennet bahçesinin salınarak yürüyen olmuşdur.	Vuşlatî (1006)
'azm-i 'uķbā eylemişdür	Ahirete doğru yol almıştır.	Vālî (1009)
şahn-ı fenādan büķ'a-i beķāya rıħlet idüp...	Geçici dūnyadan ölümsüzlük dūnyasına göç edip...	Vaķî (1012)
cānib-i hāmūşāne sefer eylemişdür	Suskunların olduğı tarafa doğru yolculuk etmiştir.	Velî (1013)
keştî-i vücūdî lenger-endāhte-i girdāb-	Varlık gemisi, sonsuzluk	Vehbî (1017)

ı beķā olmuşdur	girdabına demir atmıştır.	
murġ-1 rüĥ-1 revān-1 pāki kürři-i eflāke pervāz itmıřdūr	Mukaddes can kuşu arş-1 alaya kanat ırıpmıştır.	Vaĥyī (1028)
murġ-1 rüĥ-1 revān-1 pāki küngüre-i eflāka pervāz edip maĥfil-i ķudsi āřiyān itmekle...	Temiz ve mübarek can kuşu, gökyüzünün en yüksek yerine kanat ırırpıp mübarek meķanı yuva eylemekle...	Yaĥyā Efendi (1068)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Klasik Türk Edebiyatı Özel Sayısı
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 3, Ekim/October 2022)

Yusuf Can TIRAŞ

Dr., Milli Eğitim Bakanlığı
yusufcantiras@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0001-7800-3007>

**Fehîm-i Kadîm Divanı'ndan Klasik
Türk Edebiyatı Sözlüğüne Katkılar**

*Contributions to the Dictionary of Classical Turkish
Literature from the Divan of Fehîm-i Kadim*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 30.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 29.10.2022

Yayın Tarihi/Published: 30.10.2022

Atıf/Citation

Tıraş, Y. C. (2022). Fehîm-i Kadîm Divanı'ndan Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğüne Katkılar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(3), 325-338. <https://doi.org/10.34083/akaded.1151389>

Tıraş, Y. C. (2022). Contributions to the Dictionary of Classical Turkish Literature from the Divan of Fehîm-i Kadim. *Journal of Academic Language and Literature*, 6(2), 325-338. <https://doi.org/10.34083/akaded.1151389>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale Creative Commons [Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/) (CC BY-NC-SA 4.0) Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Öz

Klasik Türk edebiyatı metinlerini anlamak ve anlamlandırmak amacıyla yapılan çalışmalardan biri bağlamlı dizin ve işlevsel sözlüklerdir. Bağlamlı dizin ve işlevsel sözlükler sayesinde bir metinde yer alan tüm sözcük ve sözcük grupları eser bağlamında ele alınmaktadır. Bu tür çalışmalar sayesinde sözcüklerin yeni anlam ve kullanım sıklıkları, şairin ya da yazarın üslubu, dili hakkında daha ayrıntılı bilgi alınabilmektedir. Ayrıca, bu sözlüklerle birlikte bir sözcük ya da sözcük grubunun ilk defa hangi eserde, ne şekilde ele alındığı belirlenebilmektedir. Bu amaçla geliştirilen TEBDİZ projesi ile bu tür sözlükler hazırlanmış ve hazırlanmaya devam etmektedir.

Bu makalede, bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük yöntemiyle hazırlanan *Fehîm-i Kadîm'in Divanı* ele alınmıştır. Makalenin giriş bölümünde bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük hakkında genel hatlarıyla bilgi verilmiştir. İlk bölümde *Fehîm-i Kadîm Divanı*'nda yer alan fakat klasik Türk edebiyatında sıklıkla kullanılmayan ifadelere yer verilirken ikinci bölümde *Fehîm-i Kadîm*'in sözcüklere verdiği farklı anlamlar gösterilmiştir. Böylece bu sözcük ve sözcük gruplarının klasik Türk edebiyatı sözlüklerine girmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Sözlük, Sebk-i Hindî, Fehîm-i Kadîm, Divan

Abstract

Concordance and functional dictionaries are one of the studies carried out to understand and make sense of classical Turkish literature texts. Thanks to the concordance and functional dictionaries, all words and phrases in a text are handled in the context of the work. Thanks to such studies, more detailed information can be obtained about the new meaning and frequency of use of words, the poet's or author's style and language. In addition, with these dictionaries, it can be determined in which work and how a word or group of words was handled for the first time. With the TEBDİZ project developed for this purpose, such dictionaries have been prepared and continue to be prepared.

In this article, the Divan of Fehîm-i Kadîm, which was prepared with the method of concordance and functional dictionary, is discussed. In the introduction part of the article, general information about the concordance and functional dictionary is given. In the first part, expressions that are included in Fehîm-i Kadîm's Divan but not frequently used in classical Turkish literature are included, while in the second part, different meanings given to words by Fehîm-i Kadîm are shown. Thus, it is aimed to enter these words and phrases into classical Turkish literature dictionaries.

Keywords: Classical Turkish Literature, Dictionary, Sebk-i Hindi, Fehîm-i Kadîm, Divan

Giriş

Türk edebiyatı metinlerini anlamak, anlamlandırmak ve yorumlamak için birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan biri de “bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük”lerdir. Bağlamsal dizin ve işlevsel sözlükler, bir sözcüğün metin içerisinde kullanıldığı anlamıyla ilgilenmektedir. Bu noktada, “bağlamlı dizin, metinleri vücuda getiren sözcüklerin sıklıklarının ve bağlamlarının tespit edilmesine yarar ve bir işlevsel sözlük hazırlayabilmek için gerekli malzemeyi sağlar. (...) Sözcüklerin cümle içinde diğer sözcüklerle kurduğu ilişki sayesinde kazandığı birbirinden farklı anlamlar; metinlerin tanıklığıyla tespit edilir” (Şenödeyici, 2017, s.283). Sözelimi, “âh” ifadesi Fehîm’den alınan aşağıdaki beyitte¹, farklı bir anlamda kullanılmaktadır:

“*Bülbül-i ‘arş-lâne ya nî figân / Savt-ı güm-kerde-gûş ya nî âh*” (FKD, G. 274/2).

(=Feryat, göğün en yüksek katını yuva edinmiş bülbül; âh kulağını kaybetmiş sestir.)²

Yine bir başka beyitte, Fehîm’in “eşk” ve “âh” sözcüklerine farklı anlamlar verildiği görülmektedir:

“*Zibak-ı bahr-ı mevc ya nî eşk / Bâd-ı tûfân-hurûş ya nî âh*” (FKD, G. 274/4).

(= Gözyaşı, dalga denizinin cıvası; âh, tufan coşturan rüzgardır.)

Bu beyitte “gözyaşı” anlamına gelen “eşk” sözcüğü “*dalga denizinin cıvası*”; “âh” ise “*tufan coşturan rüzgar*” anlamında kullanılmaktadır. Sözcüklerin bu şekilde yeni anlamlar kazanması “bağlamlı sözlükler”in hazırlanmasıyla gerçekleşecektir.

Bağlamlı dizin çalışmalarının Batı’da 19. yüzyılda başlamış ve öncelikle *İncil* üzerinde uygulanmış, ardından Sheakespeare’in eserleri ve diğer yazarların eserleri üzerinde çalışmalar yapılmıştır (Şenödeyici, 2017, s. 283). Bu yöntem, 1987’de İran’da Hafız’ın Divanı için uygulanmıştır (Şenödeyici, 2017, s.283). Bizde ise bu alanda yapılan ilk çalışma Furkan Öztürk tarafından 2007’de hazırlanan “Bâkî Divanı Sözlüğü” adlı doktora çalışmasıdır. Ardından, Özer Şenödeyici, 2011’de “Nâilî Divanı Sözlüğü”nü doktora tezi olarak hazırlamıştır. Türk edebiyatında bu tür çalışmalar Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak’ın öncülüğünde, TEBDİZ projesi ile devam etmektedir³.

¹ Fehîm-i Kadîm Divanı (FKD)’ndan alınan beyitler şu kaynaktan alınmıştır: Üzgör, T. (1991). *Fehîm-i Kadîm hayatı, sanatı, Divân’ı ve metnin bugünkü Türkçesi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Parantez içerisinde yer alan FKD: Fehîm-i Kadîm Divanı, G.: gazel, K.: kaside, Tch.: tercî-bend, Tkb.: Terkîb-bendKt.: kıta sözcüklerinin kısaltmasıdır. “ / “ işaretinin sağındaki rakam şiirin divanda yer alan numarasını, solundaki ise beyit numarasını belirtmektedir.

² Beyitlerin günümüz Türkçesi için şu kaynaktan yararlanılmıştır: Üzgör, T. (1991). *Fehîm-i Kadîm hayatı, sanatı, Divân’ı ve metnin bugünkü Türkçesi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

³ TEBDİZ hakkında ayrıntılı bilgi “tebdiz.com” internet sitesinden edinilebilir.

Türk edebiyatındaki metinlerin “bağlamlı dizin ve işlevsel sözlükleri”nin hazırlanmasıyla birlikte,

- a) Eserlerin söz varlıklarının ve bu söz varlıklarının kazanmış olduğu yeni anlamların tespit edilmesi, şairlerin sözcük ve söz gruplarına kendileri tarafından verilen anlamların belirlenmesi,
- b) Bir eserde sıklıkla geçen söz ve söz kalıplarının belirlenmesi ve bunların şairin/yazarın üslubunu etkilemesi,
- c) Bir sözcük ya da söz grubunun ilk defa ne zaman ve hangi eserde görüldüğü, dönemlere göre kullanım sıklığının tespit edilmesi,
- d) Bu sözlüklerden elde edilecek verilerle birlikte üslup çalışmaları ve belirli alan ve dönemlere özgü sözlüklerin hazırlanması,
- e) Tematik çalışmalar için (örneğin; divan şiirinde musîkî, divan şiirinde ticaret gibi) geniş bir veri sağlanması gibi faydalar elde edilecektir.

Bu amaçla, 17. yüzyılın önemli şairlerinden ve Sebki Hindî'nin önemli temsilcilerinden olan Fehîm-i Kadîm'in Divanı'nda yer alan sözcük ve söz grupları tarafımızca incelenmiştir. Makalemizde, Fehîm-i Kadîm Divanı'nda yer alan fakat klasik Türk edebiyatımızda sıklıkla kullanılmayan sözcüklere ve Fehîm tarafından sözcüklere verilen anlamlar gösterilmeye çalışılmıştır.

1. Fehîm-i Kadîm Divanı'nda Yer Alan fakat Klasik Türk Şiirinde Sıklıkla Kullanılmayan Sözcük ve Söz Grupları

Bu bölümde, Fehîm-i Kadîm Divanı'nda bulunan fakat klasik Türk şiirinde sıkça karşılaşılmayan ifadeler yer verilmiştir. Bu ifadelerin çeşitli sözlüklerde yer aldığı görülmektedir. Fakat, alana dair yapılacak sözlük çalışmalarında tanık olarak kullanılmasının yararlı olabileceği düşünülmektedir.

Fehîm-i Kadîm Divanı'nda yer alan ve klasik Türk şiirinde sıklıkla kullanılmayan ifadelerden birisi “*Hasûd bakmaz olursam da 'aynek-i hûrşîd / Tegâfîl itdi sanur kendüyi dimez kûrâm*” (FKD, K. 14/13) (=Kıskaç kişi, güneş gözlüğü olsam bile bakmaz. Kendisinin bilmezlikten geldiğini sanır, körüm demez.) beytinde yer alan “aynek-i hûrşîd” ifadesidir. Bu ifade “güneş gözlüğü” anlamına gelmektedir. Güneş gözlüğünün beyitte yer alması Fehîm'in yaşadığı dönemde kullanılan bir nesne olması açısından önemlidir. Güneş gözlüğü hakkında şu bilgileri bu beyti anlamlandırırken kullanmak mümkündür:

“Güneş gözlüğünü bulan Çinlilerdir. Adalet heykelinin gözü Batı'da bağlı, Çin'de güneş gözlüklüdür, çünkü güneş gözlüğü dediğimiz karartılmış camlı gözlükler Çin

mahkemelerinde yargıçların gözlerini saklamak için kullanılmıştır. Bu uygulama 1430'da İtalya'dan gözlük geldikten sonra başlamıştır" (Emiroğlu, 2020, s. 321).

Fehîm'in kullanmış olduğu ibarelerden biri de "murg-ı 'Îsâ"dır. Bu ibare "yarasa" anlamındadır (Steingass, 2005, s. 1217). "Murg-ı 'Îsâ" hakkında "Burhân-ı Kâtı"da şu bilgiler verilmektedir: "Şebperedir ki yarasa kuşudur. (...) Mervidir ki Hazret-i İsa 'alâ nebiyyinâ ve aleyhi's-selâm işbu yarasa kuşu heyetinde bir suret yapıp lâkin makat yerine delik açmağa zuhul buyurdular. Mucize-i aliyyesi olmak üzere emr-i ilahî ile o suret ruh bulup tayran eyledi. Nazardan kayboldukta murd olup düştü. Yerine hazret-i Hâlik-i bî-çûn bir daha halk eyledi. Hâlen tayran eden yarasa kuşu onun neslindedir" (Mütercim Âsım Efendi, 2009, s. 531). Ahmet Talat Onay (2009)'ın "Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı" eserinde "murg-ı 'Îsâ" için Neş'et'ten şu beyit alınmıştır:

"Dedim değilim ki murg-ı 'Îsâ
Şeb-revlik ile olam şeb-ârâ" (Onay, 2009, s.237).

Fehîm'de ise bu ibare şu beyitte kullanılmıştır:

"Görüp emvâc-ı Nil'i cümle dihkân oldu tohm-efşân / Şikâra murg-ı 'Îsâ hâzır oldu dâmla dânâna" (FKD, K. 7/13).

(=Bütün çiftçiler, Nil'in dalgalarını görünce tohum saçtılar. Yarasa, tuzak ile taneleri / tohumları avlamaya hazırlandı.)

Fehîm'in bir başka beytinde de "rûy-ı dil gösterüp" ifadesi yer almaktadır. Bu ifade "cömertlik göstermek" (Steingass, 2005, s. 597) ve "teveccüh, iltifat" (Afîfî, 1391, c.2, s. 1206) anlamındadır:

"Rûy-ı dil gösterüp itdün beni çün dîvâne / Oldum ey âhû-yı vahşî giderek bigâne" (FKD, Tkb. 4/2-5).

(= Ey zalim ceylan! Cömertlik gösterip beni deli ettiğin için zamanla yabancılaştım.)

Fehîm-i Kadîm Divanı'ndaki ilginç ifadelerden biri de "sürme-i Süleymânî"dir⁴. Bu ifade Hz. Süleyman'ın dünyanın en gizli hazinelerini görmek için gözüne sürdüğü damlaya verilen isimdir (Steingass, 2005, s. 678):

"Oldı zirâ sevâd-ı eş'arum / Dîdeme sürme-i Süleymânî" (FKD, K.17/52).

(= Çünkü şiirlerimin mürekkebi, gözüme Hz. Süleyman'ın [gizli hazineleri gösteren] sürmesi oldu.)

⁴ Bu ifade 17. yüzyıl şairlerinden İshak-zâde Zuhûrî'nin Divanı'nda da yer almaktadır: "Hirâs-ı kahırî ile fitne ser-be-ceyb hafâ
Ki çekdi dîdesine sürme-i Süleymânî" (Kahraman, 2002, s. 76).

Fehîm'in başka bir beytinde de "zâg-ı mâtem" ifadesi yer almaktadır. Bu ifade, "sıkıntı, keder kargası" anlamına gelmekle beraber, beyitte "keder nağmesi" anlamını da kazanmıştır. "Zâg" sözcüğünün anlamlarından biri "müzikte bir notanın ismi" (Steingass, 2005, s. 606), "musikide bir savt ve bir nağmedir" (Mütercim Âsım Efendi, 2009, s. 826). Beyitte yer alan "şâdî" sözcüğü hem "sevinçli" hem de "ırlayıcı, mutrib, (...) nâğme-senc, hoş-hûn, nâğme-perdâz, terâne-perdâz" (Tulum, 2011, s. 1631); "safır" ise "ıslık, lâtif ve rakik sada" (İbrahim Cûdî Efendi, 2006, s. 460) anlamına gelmektedir. Safır hakkında ayrıca "bir çeşit düdük. XVII. asırda İstanbul'da bu sazı çalan 390 profesyonel müzisyen vardı" bilgisi de bulunmaktadır (Öztuna, 2000, s. 399). Bu sebeple "zâg", "şâdî" ve "safır" arasında ses unsurları bakımından tenasüp bulunmakta ve beyitte yer alan "zâg" hem "karga" hem de "ses, nağme" anlamı kazanmaktadır.

"Zâg-ı mâtem fütâd-ı tavûsam / Murg-ı şâdî vü gam-safır benem" (FKD, G. 206/6).

(= Keder nağmesi/kargası, düşkün tavusum. Şarkıcı / sevinçli kuş ve gam ıslığı [olan] benim.)

Aşağıdaki beyitte yer alan "zîbak-ı gûş-ı dil-i ehl-i fesâd" ifadesine "kötülük sahiplerinin gönül sağırlığı" anlamını vermek mümkündür. "Zîbâk gûş bûden" ifadesi "duymamak, reddetmek" anlamında Farsça bir ifadedir (Affi, 1391, c.2, s.1296).

"Müjde mi ya nağme-i Dâvûd-ı bezm-i sünniyân / Müjde mi ya zîbak-ı gûş-ı ehl-i fesâd" (FKD, Kt. 8/2).

(= Sevindirici haber mi yoksa Sünniler meclisinin Dâvûdî ezgisi midir? Sevindirici haber mi yoksa kötülük sahiplerinin gönül sağırlığı mıdır?)

2. Fehîm-i Kadîm'in Sözcüklere ve Söz Gruplarına Verdiği Anlamlar

Bağlamlı dizin ve işlevsel sözlüklerin önemli bir işlevi, metinde geçen sözcüklerin kazanmış olduğu farklı anlamları tespit etmektir. Edebî metinlerde şairin veya yazarın sözcükleri temel anlamıyla kullanmadığı bir gerçektir. Bu sebeple şair/yazar sözcüğün yan ve mecaz anlamlarından yararlandığı kadar, sözcüğün kendisinde uyandırdığı duygu ve düşüncelerden de faydalanacaktır. Bu, sözcüğe anlam verirken gözden kaçırılmaması gereken bir durumdur. Bu bölümde Fehîm-i Kadîm'in sözcük ya da söz gruplarına vermiş olduğu anlamlardan örnekler verilecektir. Burada verilen örneklerde, sözcük ve sözcük gruplarının asıl anlamları karşılamadığı, şairin bu ifadelerle teşbih, teşbihibelig, tensikü's-sıfat gibi yollarla anlam verdiği görülmektedir. Bu sebeple, bu bölümde yer alan ifadeler sözlüklerde madde başı olarak değerlendirilmemelidir. Bu tür yollarla oluşturulmuş anlamlar her metinde

bulunmaktadır. Bu tür ifadelerin ilgili olduğu madde başlarında gösterilmesi, madde başı için önemli olacaktır.⁵

Fehîm, “aşk” sözcüğüne aşağıdaki beyitte “âşıkların felaketi” ve “yan bakış gibi âşıkların kaderi” anlamlarını vermektedir:

“Ey ‘aşk eyâ belâ-yı ‘uşşâk / Ey gamze gibi kazâ-yı ‘uşşâk” (FKD, Tcb. 1/14).

(= Ey aşk! Ey âşıkların felaketi! Ey yan bakış gibi âşıkların kaderi [olan]!)

Fehîm, bir diğer beytinde “mutluluk lalesinin yaprağı” anlamına gelen “berg-i lâle-i şâdî” ve “mutluluk safranı” anlamındaki “zaferân-ı handânî” ifadelerine “bâde” anlamı vermektedir:

“Bâdedür berg-i lâle-i şâdî / Bâdedür zaferân-ı handânî” (FKD, K. 17/22).

(= Mutluluk lalesinin yaprağı şaraptır. Mutluluk safranı şaraptır.)

Burhân-ı Katı’da “lale” hakkında “mahubun lebinden dahi kinaye olur” (Mütercim Âsım Efendi, 2009, s. 481) denilmektedir. Beyitte yer alan “berg-i lâle-i şâdî”nin “sevgilinin kırmızı renkli dudağı”na gönderme yaptığı ve bunun da şarap ile ilişkilendirilmesi düşünülebilir. Öte yandan, ikinci mısradaki “zaferân”ın “asabı tahrik edip ferah verici, güldürücü, hâssayı hâiz olduğunu eski tabîbân ve tıp ulemâsı söylerler” (Onay, 2009, s. 497) bilgisi de şarabın mutluluk vermede “zaferân” ile tanımlanmasını göstermektedir.

“Berk-ı duzâh-fürûş” ibaresi “cehennem satan şimşek” anlamında iken, bu ibareye “âh” anlamı verilmiştir:

“Reste bâzâr-ı sîne-i dilde / Berk-ı dûzah-fürûş ya nî âh” (FKD, G. 274/5).

(= Âh, cehennem satan şimşek[tir]; gönül göğsünün pazarında kurtulmuş[tur].)

Aşağıdaki beyitte, sevgilinin gözüne “fitne bahçesinin nergisi” ve bakışına “sır bilen koku” anlamı verilmiştir:

“Nergis-i bâg-ı fitnedür çeşmün / Bûy-ı râz-âşinâ nigâhundur” (FKD, G. 72/3).

(= Gözün fitne bahçesinin nergisidir. Sır bilen koku, bakışıdır.)

⁵ Bu noktada, Prof. Dr. Ahmet Atilla Şentürk’ün hazırlamış olduğu ve 2022 yılı itibarıyla beş cilde ulaşan “Osmanlı Şiiri Kılavuzu” büyük önem taşımaktadır. Bu eserde görüleceği üzere verilen madde başından sonra sözcüğün istiare, özellik, tezat, tevriye, benzeyen, benzetlenen vb. şekillerde kazandığı anlamlar verilmektedir.

Fehîm, “*kadeh*” anlamına gelen “*câm*” sözcüğüne de beyitlerinde farklı anlamlar vermektedir. Aşağıda yer alan beyitte “*câm*”ın “*gönül*” anlamına geldiği görülmektedir:

“*Dil câm u gamze sâkî vü şûh u kirişme nukl / Hûn-ı ciger şarâb u kazâ mey-fürûş olur*” (FKD, G. 88/4).

(= Gönül, kadeh; yan bakış, sâkî; naz ve işve, meze[dir]. Ciğer kanı, şarap; kader, mey satıcısı olur.)

Fehîm, bir diğer beytinde ise “*câm*” sözcüğünü “*ateş yapraklı gonca*” anlamına gelen “*gonca-i şu'le-berg*” terkihi ile karşılamaktadır. “*Mey*” sözcüğüne de “*elmas/diş örten dudak*” anlamına gelen “*la'l-i elmâs-pûş*” ifadesini tanım olarak vermektedir:

“*Gonca-i şu'le-berg ya nî câm / La'l-i elmâs-pûş ya nî mey*” (FKD, G. 293/2).

(= Kadeh, ateş yapraklı goncadır. Şarap, elmas örten dudaktır.)

Bu beyitte geçen “*elmas*” sözcüğü “*diş*” anlamına da gelmektedir (Mütercim Âsım Efendi, 2009, s. 209).

“*Dûde*” sözcüğü “*kurum, ocak kurumu, sevâd*” (Tulum, 2011, s.616) anlamına gelen bir sözcükken aşağıdaki beyitte “*terkîb-i hatt-ı şîr*” yani “*şîir yazısının birleştireni*” anlamında kullanılmaktadır:

“*Dûde terkîb-i hatt-ı şî rümdür / Vesme-i ebrû-yı suhandânî*” (FKD, K. 17/47).

(= Güzel söz söyleyenlerin kaşlarının sürmesi [olan] is, şîirimin yazısının birleştirenidir.)

Fehîm, aşağıdaki iki beytinin ilkinde “*gönül*” sözcüğüne “*hazîne-i emel*”, ikincisinde ise hem “*vücûd-ı evvel*” hem de “*ezel meclisinin şarabının sarhoşu*” anlamına gelen “*mestâne-i bâde-i ezel*” anlamını verilmiştir:

“*Gönlüm ki hazîne-i emeldür / Ye's olsa cevâhiri mahaldür*” (FKD, Tcb. 1/79).

(= Emel hazinesi olan gönlümdür. Üzüntü onun elmas gibi değerli taşları olsa uygundur.)

“*Gönlüm ki odur vücûd-ı evvel / Mestâne-i bâde-i ezeldür*” (FKD, Tcb. 1/89)

(= Gönlüm ki ilk varlık odur. Ezel şarabının sarhoşudur.)

“*Habâb*”, “*su üzerinde oluşan hava kabarcıkları*” (Tebdiz, t.y.)na verilen isimdir. Fehîm, “*habâb*” sözcüğüne “*gümüş renkli kadeh içindeki altın kadeh (sîmgûn câm içre zerrîn kadehdür)*” ve “*bülbül çoşturan gül (gül-i bülbül-hurûş)*” anlamlarını vermektedir:

“*Sîmgûn câm içre zerrîn kadehdür her habâb / Rind-i sâfuz sâkin-i mey-hâne-yüz nev-rûzdur*” (FKD, G. 78/6).

(= Gümüş renkli kadeh içinde [olan] her kabarcık, altın kadehtir. Nevruz vaktidir, meyhanede oturan, gönlü temiz rindiz.)

“*Gül-i bülbül-hurûş ya nî habâb / Şem-i pervâne-cûş ya nî mey*” (FKD, G. 293/3).

(=Kabarcık, bülbül coşturan güldür. Şarap, kelebek coşturan mumdur.)

“*Ateş coşturan sel*” anlamındaki “*seyl-i âteş-hurûş*” ve “*akıl evini yapan*” anlamına gelen “*hâne-perdâz-ı hûş*” ifadesi, aşağıdaki beyitte “*mey*” sözcüğünün karşılıkları olmuştur:

“*Seyl-i âteş-hurûş ya nî mey / Hâne-perdâz-ı hûş ya nî mey*” (FKD, G. 293/1).

(=Şarap, ateş coşturan seldir. Şarap, akıl evini yapandır.)

“*Hûn-ı ciğer*” ifadesi de aşağıda yer alan beyitte teşbihibelig yoluyla “*şarâb*” anlamı kazanmıştır:

“*Dil câm u gamze sâkî vü şûh u kirişme nukl / Hûn-ı ciğer şarâb u kazâ mey-fürûş olur*” (FKD, G. 88/4).

(= Gönül, kadeh; yan bakış, sâkî; naz ve işve meze[dir]. Ciğer kanı, şarap; kader, mey satıcısı olur.)

Fehîm, “*kalem*” sözcüğü için “*anlamın puta benzer sevgilisi*” anlamına gelen “*büt-nigâr-ı ma'nî*” anlamı vermektedir:

“*Tab um âyîne-dâr-ı ma'nîdür / Kalemüm büt-nigâr-ı ma'nîdür*” (FKD, G. 97/1).

(= Yaratılışım, anlam aynacıdır. Kalemim, anlamın puta benzer sevgilisidir.)

Aşağıda yer alan beyitte de teşbihibelig yoluyla “*gemi*” anlamındaki “*keştî*” sözcüğüne “*şâne* (tarak); “*gemi küreği*” anlamındaki “*mızkâf*” sözcüğüne de “*dendâne*(*taranın dişleri*)” anlamı verilmektedir:

“*İdüp meşşâtelüg herkes 'arûs-ı Nil'i zeyn itdi / Ki gûyâ oldı keştî şâne vü mızkâf dendâne*” (FKD, K. 7/22).

(= Herkes gelin süsleyicisi olup Nil gelinini süsledi. Sanki gemiler tarak, kürekleri de taranın dişleri oldu.)

Aşağıdaki beyitte “*mey*” sözcüğüne “*la'l-i elmâs-pûş* (*elmas örten dudak*)” anlamı verilmektedir:

“*Gonca-i şule-berg ya'nî câm / La'l-i elmâs-pûş ya'nî mey*” (FKD, G. 293/2).

(= Kadeh, ateş yapraklı goncadır. Şarap, elmas örten dudaktır.)

Aşağıdaki beyitte ise “mektûb” sözcüğüne Fehîm tarafından “*âşık ile maşûk arasında olan bakış*” anlamı verilmektedir:

“*Güft ü gûy-ı arz-ı hâle olamaz mâni' rakîb / Âşık u maşûk beyninde nîgeh mektûbdur*” (FKD, G. 69/3).

(= Rakip, durumu bildirmenin manidar bakışına engel olamaz. Âşık ve sevgili arasında bakış, mektuptur.)

Bu beyitte yer alan “*dedikodu*” anlamına gelen “*güft ü gû*” ifadesi “*manidar bakış*” anlamına da kullanılmaktadır (Şentürk, 2021, c.5, s. 363).

Aşağıdaki beyitte Fehîm, “*mey*” sözcüğüne “*huzur veren ruh*” anlamında “*rûh-ı râhat-fürûş*” karşılığını vermektedir:

“*Cânı itmekde gamdan âsûde / Rûh-ı râhat-fürûş ya'nî mey*” (FKD, G. 293/4).

(= Canı kederden uzaklaştırmaktadır. Şarap, huzur veren ruhtur.)

Fehîm, aşağıdaki beyitte “*dil*” sözcüğüne teşbihelîg yoluyla “*semender*” anlamını vermiştir:

“*Dil semenderdür yatur gül dâg u dûzah gülsitân / Verd-i bâg-ı cennetün bülbülleri tâvus olur*” (FKD, G. 87/5).

(= Gül, yara; cehennem gül bahçesi, gönül semender [olmuş şekilde] yatar. Cennet bahçesinin güllerinin bülbülleri tavus olur.)

Beyitlerde, şairin kullandığı “*ya'nî*” ifadesi beyte anlam vermede önemli bir ipucudur. Fehîm’de bu durum özellikle “*âh*” ve “*mey*” redifli gazellerinde görülmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, bu beyitlerde “*tensîkü’s-sifât*” yapılmasıdır.

“*Lügat anlamı bir varlığın niteliklerinin sıralanması demek olan tensîkü’s-sifât, belâgat terimi olarak manzum veya düz yazı bir metinde bir şahsı veya bir nesneyi ardarda sıralanan sıfatlar ile nitelemektir. Manaya ve lafza yönelik iki taraflı vardır: Bahsedilen varlığın zihinde oluşturulmasına ve okuyucu tarafından kavranmasına yardımcı olan manaya ilişkin yönü okuyucunun nitelenen varlık üzerinde odaklanmasını sağlar (...)*” (Saraç, 2019, s. 189).

Diğer taraftan, “*(...) vafettiği kişiyi, kavramı ya da mekânı türlü yönleriyle ele almaktan hoşlanan Sebki-Hindî şairi, tabii olarak tensîkü’s-sifât sanatına başvurur. Dolayısıyla bu sanat, genişletilmiş tamlamaların ve birleşik yapıların ortaya çıkmasına sebep olur*” (Babacan, 2012, s. 287).

Örneğin, Fehîm'in "âh" redifli gazelinin beyitlerine bakıldığında her beyitte başta "âh" sözcüğü olmak üzere "figân", "eşk", "hüsn" sözcüklerine farklı bir anlam verildiği "ya'nî" ifadesiyle belirtilmektedir.

*"Dûd-ı âteş be-dûş ya nî âh / Nefes-i şule-pûş ya nî âh
Bülbül-i arş-lâne ya nî figân / Savt-ı güm-kerde-gûş ya nî âh
Zîbak-ı bahr-ı mevc ya nî eşk / Bâd-ı tûfân-hurûş ya nî âh
Mihr-i müşkîn-sehâb ya nî hüsn / Ebr-i hûrîd-cûş ya nî âh
Reste bâzâr-ı sine-i dilde / Berk-ı dûzah-fürûş ya nî âh
Hâne-sûz-ı Fehîm-i suhte-dil / Şem'-i bezm-i sürûş ya nî âh"* (FKD, G. 274).

(= Âh, omuzda ateşin dumanıdır. Âh, alev örten nefestir.

Feryat, göğün en yüksek katını yuva edinmiş bülbül; âh, kulağını kaybetmiş sestir.

Gözyaşı, dalga denizinin cıvası; âh, tufan coşturan rüzgardır.

Güzellik, misk kokulu bulutu [olan] güneştir. Âh, güneş coşturan buluttur.

Âh, cehennem satan şimşek[tir]; gönül göğsünün pazarında kurtulmuş[tur].

Âh, yüreği yanık Fehîm'in evin yakan, melek meclisinin mumudur.)

Aynı şekilde, Fehîm'in "mey" redifli gazelinde de başta "mey" olmak üzere, "câm" ve "habâb" sözcüklerine "ya'nî" ifadesiyle anlam verilmektedir:

*"Seyl-i âteş-hurûş ya nî mey / Hâne-perdâz-ı hûş ya nî mey
Gonca-i şule-berg ya nî câm / La'l-i elmâs-pûş ya nî mey
Gül-i bülbül-hurûş ya nî habâb / Şem'-i pervâne-cûş ya nî mey
Câm itmekde gamdan âsûde / Rûh-ı râhat-fürûş ya nî mey
Ebr-i dil-bahş itâb-ı şûh Fehîm / Nûr-ı çeşm-i sürûş ya nî mey"* (FKD, G. 293).⁶

(=Şarap, ateş coşturan seldir. Şarap, akıl evini yapandır.

Kadeh, ateş yapraklı goncadır. Şarap, elmas örten dudaktır.

Kabarcık, bülbül coşturan güldür. Şarap, kelebek coşturan mumdur.

Canı kederden uzaklaştırmaktadır. Şarap, huzur veren ruhtur.

⁶ Bu konu hakkında bk. Babacan, İ. (2012). *Klâsik Türk şiirinin son baharı sebk-i Hindî* (2. basım). Akçağ Yayınları. Tıraş, Y. C. (2017). Fehîm-i Kadîm Divânı'nın Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü. Budak, K. & Ege, S. (Ed.). 6. Türkiye lisansüstü Çalışmalar Kongresi bildiriler kitabı - 1 (edebiyat - eğitim- felsefe) (s. 123-139). İlmî Etüdler Derneği (İlem).

Ey Fehîm! Coşkun sevgilinin azarlaması, gönül bağışlayıcı bulut; şarap, meleğin gözünün nurudur.)

Sonuç

Bu makalenin giriş bölümünde “bağlamlı dizin ve işlevsel sözlükler” hakkında kısaca bilgi verilmiş, ilk bölümde Fehîm-i Kadîm Divanı’nda yer alan, divan şiirinde sıklıkla kullanılmayan ifadeler verilmiştir. İkinci bölümde ise Fehîm’in sözcük ve sözcük gruplarına vermiş olduğu anlamlar beyitler üzerinde gösterilmiştir. Sözcüklere anlam verilirken, öncelikle sözlüklerdeki anlamlardan, sonra da beyitteki bağlamdan yola çıkılmıştır.

Fehîm-i Kadîm Divanı’nda bulunan “*aynek-i hûrşîd*”, “*murg-ı İsâ*”, “*sürme-i Süleymânî*”, “*zâg-ı mâtem*”, “*zîbak-ı gûş-ı dil-i ehl-i fesâd*” ifadeleri klasik Türk şiirinde sıklıkla kullanılmamaktadır. Bu ifadelerin divanda geçtiği yerler belirtilmiş ve anlamları verilmiştir. Öte yandan, Fehîm’in divanında yer alan ve Fehîm’in kendisi tarafından anlam verilen ifadeler de yer almaktadır. Fehîm’in özellikle teşbihibelig, tensikü’s-sıfât gibi sanatlarla, “ya’ni” ifadesiyle ve cümle kuruluşlarında “*Dûde terkîb-i hatt-ı şîrûmdür*” gibi tanım cümleleriyle sözcük ve söz gruplarına anlam verdiği göze çarpmaktadır. Edebî eserlerde bulunan bu türdeki beyitler ve anlamlandırmaların sözlüklerde yer bulması klasik Türk edebiyatı açısından önem kazanmaktadır.

Kaynaklar

- Afifi, R. (1391). *Ferheng-nâme-i şî'rî I-II-III*. Sürûş Press, Tahran.
- Babacan, İ. (2012). *Klâsik Türk şiirinin son baharı sebki Hindî* (2. basım). Akçağ Yayınları.
- Emiroğlu, K. (2020). *Gündelik hayatımızın tarihi* (13. basım). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İbrahim Cûdî Efendi. (2006). *Lügat-ı Cûdî*. (İsmail, Parlatur & Belgin, Tezcan Aksu & Nicolai, Tufar haz.)Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kahraman, A. (2002). *İshak-zâde Zuhûrî divanı*. (Tez No. 113935) [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi] Yök Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kubbealtı Lugatı. (t.y). Erişim tarihi: Temmuz, 01, 2022, <http://lugatim.com/>
- Mütercim Âsim Efendi (2009). *Burhân-ı Katı*. (Mürsel, Öztürk & Derya, Örs haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Onay, A. T. (2009). *Açıklamalı divan şiiri sözlüğü – Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (Cemal, Kurnaz haz.). H Yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk, F. (2007). *Bâki divanı sözlüğü [bağlamli dizin ve işlevsel sözlük]*. (Tez No. 218255) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Saraç, M. A. Y. (2019). *Klasik edebiyat bilgisi belâgat ve biçim-ölçü-kafiye*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Steingass, F. (2005). *A comprehensive Persian – English dictionary*. Çağrı Yayınları.
- Şenödeyici, Ö. (2011). *Naili divanı sözlüğü [bağlamli dizin ve işlevsel sözlük]*. (Tez No. 277117). [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi] Yök Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Şenödeyici, Ö. (2017). Üslup araştırmaları açısından bağlamli dizin ve işlevsel sözlük çalışmaları: Nâilî örneği. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 3(1), 282-306.
- Şentürk, A. A. (2021). *Osmanlı şiiri kılavuzu 5 (gabgab – güzellik)*. DBY Yayınları.

Tebdiz. (t.y.). *Türk edebiyatı tarihsel sözlüğü*. Erişim tarihi: Temmuz, 01, 2022, <https://tebdiz.com>

Tıraş, Y. C. (2017). Fehîm-i Kadîm Divânı'nın Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü. Budak, K. & Ege, S. (Ed.). 6. *Türkiye lisansüstü Çalışmalar Kongresi bildiriler kitabı – 1 (edebiyat – eğitim- felsefe)* (s. 123-139). İلمي Etüdler Derneği (İlem).

Tıraş, Y. C. (2019). *Fehîm-i Kadîm divânı sözlüğü [bağlamlı dizin ve işlevsel sözlük]*. (Tez No: 600998) [Doktora tezi, Uşak Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Tulum, M. (2011). *17. yüzyıl Türkçesi ve söz varlığı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Üzgör, T. (1991). *Fehîm-i Kadîm hayatı, sanatı, Divân'ı ve metnin bugünkü Türkçesi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Etik Kurul İzni Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.

Çatışma Beyanı Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve Teşekkür Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR

Amaç

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Academic Journal of Language and Literature] 2017 yılından itibaren yayınlanmaya başlamış ve yılda üç sayı olmak üzere (Nisan, Ağustos ve Aralık) yayınlanan ücretsiz “Uluslararası Hakemli Dergi”dir. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*’nin amacı, Türk Dili ve Edebiyatı konusunda akademik nitelikte hazırlanmış özgün makale, çeviri ve kitap tanıtımına/tenkidine yer vermektir.

The Academic Journal of Language and Literature is an International Refereed Journal published in 2017 and without cost or payment published three times a year (April, August and December). The aim of *Academic Journal of Language and Literature* is to include original articles, translation and book promotion / criticism in Turkish Language and Literature.

Kapsam

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Dili ve Edebiyatı alanında özgün akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımına yer veren ve Türkçe, İngilizce ve Rusça dillerinde yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. Bu bağlamda Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Türk-İslâm Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat” alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımları -hakem süreçleri tamamlandığında- *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*’nde yayımlanmaktadır.

Academic Journal of Language and Literature is an international peer-reviewed journal in Turkish, English and Russian, which includes original academic work, translation and book promotion in the field of Turkish Language and Literature. In this context, the publication of the qualified academic work, translation and book introductions prepared in the fields of Old Turkish Literature, New Turkish Literature, Folk Literature, Turkish Language, Turkish-Islamic Literature, Contemporary Turkish Dialects, Linguistics, Comparative Literature Türk is published in our journal.

Yayın Esasları

Dergiye gönderilen makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış ve yayımına karar verilmemiş olmalıdır.

Gönderilen yazılar resim, şekil, harita vb. ekleri de dâhil olmak üzere 10,000 sözcüğü aşmamalıdır. Makalelerde Türkçe ve İngilizce öz (200-250 kelime arasında) ile anahtar kelimeler (5-7 kelime) bulunmalıdır.

ADED'in yazı dili Türkçedir. Bununla birlikte her sayıda yayımlanan makalelerin üçte birini aşmayacak bir oranda İngilizce ve Rusça makaleler yayımlanabilir.

Dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar amaç, kapsam, içerik, yöntem ve yazım kurallarına uygunluk açısından yayın kurulunca incelenir. Uygun bulunan yazılar bilimsel yetkinlikleri açısından değerlendirilmek üzere alanında uzman iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması durumunda çalışma yayımlanır; hakemlerden birinin olumsuz rapor vermesi durumunda yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Üçüncü hakemin raporu doğrultusunda yazının yayımlanıp yayımlanmamasına karar verilir. Yayımlanma kararı alınan çalışma, yayın sırasına alınır. Hakem raporları gizlidir. Yazar(lar)a çalışmalarıyla ilgili dönem içerisinde cevap verilir.

Yazarlar, yayın kurulu ve hakemlerin raporlarını dikkate almak zorundadırlar. Yayımlanan yazıların bilimsel ve yasal açıdan sorumluluğu yazarına aittir. Yayın kurulu gönderilen yazıyı yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir. Gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın iade edilmez. Yazarların yayımlanan yazıları yayın kurulu kararı doğrultusunda yayından kaldırılabilir. Yayımlanan yazılar yayın kurulu kararı dışında geri çekilemez. Yazarlara telif ücreti ödenmez.

Yayımlanmış yazıların her türlü hakkı *ADED*'e aittir. Dergide yayımlanmış yazılardan kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Aşağıda belirtilen yazım kuralları ve formata göre hazırlanan yazının derginin ana sayfasında bulunan üyelik butonundan, sisteme üye olunduktan sonra, "Word" formatında gönderilmesi gerekmektedir.

Dergiye gönderilecek yazılar A4 boyutlarında beyaz kâğıda üst, alt, sağ ve sol taraflardan 4 cm boşluk bırakılarak satır aralığı tek, önce ve sonra 6 nk, iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve 11 punto "Minion Pro" yazı karakteri kullanılarak yazılmalıdır. Bununla birlikte, gönderilen tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmaması ve daha kolay kullanılmaları için 12x17 cm'lik alanı aşmaması gerekir. Bu nedenle tablo, şekil, resim, grafik vb. unsurlarda daha küçük punto ve tek aralık kullanılabilir. Dipnot ve kaynakça gösteriminde APA atf sistemi kullanılmalıdır.

Dergiye gönderilen yazılar intihal yazılımı ile taranarak intihâl içermediği teyit edilir.

Makale adı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalı; yazarların adları, soyadları, akademik unvanları, çalıştıkları kurum ve ORCID bilgileri belirtilmelidir. Ayrıca yazarların iletişim bilgileri (e-posta adresleri) tam olarak verilmelidir.

ADED, yazarlardan makale değerlendirme ve yayın süreci için herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Yayım ve Yazım Kuralları

1. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda dörder aylık süreler içinde üç sayı (Nisan-Ağustos-Aralık) olarak yayımlanır.
2. Yazar tarafından yazının Akademik Dil ve Edebiyat Dergisine gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Dergide yayımlanan yazılar için telif ücreti ödenmez.
3. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazar(lar)ına aittir.
4. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına hâizdir.
5. Yayım dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte, gerekli ve uygun görüldüğü durumlarda diğer Türk Lehçeleri, İngilizce ve Rusça yazılara da yer verilebilir.
6. Yazının başında en az 150 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce Özet, 3-5 kelimedenden oluşan Anahtar Kelime/Keywords ile Türkçe ve İngilizce Başlık bulunmalıdır.
7. Yazıyı inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı sağlaması için yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılacak e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir.
8. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/akaded> adresinden e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderilmelidir. Makale sisteme eklendikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Hakemlerin düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yazar tarafından yapıldıktan sonra yazının son hâli kullanıcı panelinden yeniden yüklenmelidir.
9. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Basılı kitap ya da elektronik ortamda yayımlanmamış sempozyum bildirileri, bu durumun belirtilmesi şartıyla yayımlanabilir.

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.
2. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Özel (17X24 Dikey)
Üst Kenar Boşluk	2,5 cm
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm
Yazı Tipi	Minion Pro
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	10,5
Boyutu (dipnot metni)	9
Tablo-Grafik	10
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 6 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

3. Özel yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

4. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılar olmamalıdır.

5. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye yer verilmemelidir.

6. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalı ve yazar adı-soyadı kısaltılmadan açık yazılmalıdır. Makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmalıdır.

8. Kaynak Gösterme: Metin içinde yapılan göndermeler parantez içinde soyadı, tarih ve gerektiğinde sayfa olarak belirtilmelidir: (İsen 1996); (Aksoyak 2015: 356). Yazarın aynı yıl yayımlanmış birden fazla eserine gönderme yapılmışsa (Levend 2000a, Levend 2000b);birden fazla kaynağa gönderme yapılmışsa (Tarlan 1972, Çelebioğlu 1985, Ünver 1987) şeklinde belirtilmelidir. Birden fazla yazarlı yayınlarda metin içinde sadece ilk yazar adı yazılmalı ve “vd.” kısaltması kullanılmalıdır: (İsen vd. 2005).

Dipnotlar sadece açıklamalar için kullanılmalı ve sayfa altında verilmelidir. Herhangi bir internet adresinden yapılan göndermelerde bu adresler kaynaklar arasında verilmeli ve mutlaka erişim tarihi belirtilmelidir:

<http://www.turkedebiyatilisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=943> [Erişim Tarihi: 15.11.2017]

9. Kaynakça: Kaynaklar, makalenin sonunda ve alfabetik sırayla verilmelidir. Bir yazara ait birden fazla yayın olduğu takdirde yayınlar, tarih sırasına göre yazılmalı; bir yazara ait aynı yıl yayımlanmış yayınlar (2013a,2013b) şeklinde gösterilmelidir.

Telif Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). *Eser Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

İsen, Mustafa (2002). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yay.

Hazırlanan ve Çevrilen Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). *Eser Adı*. hzl./çev. Yayın Yeri: Yayınevi

Yayına Hazırlanan, Hazırlayan veya Editörü Olan Bir Kitapta Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Eser Adı*. yay. hzl. / hzl. /ed. Yayın Yeri: Yayınevi. Sayfa aralığı.

Yıldız, Ayşe (2017). “Tazarru’-nâme Örneğinden Hareketle Klasik Türk Nesrinde Murassa Seciyi Yeniden Düşünmek.” *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı*. Ahmet Kartal ve Zafer Koşlu. Eskişehir: Sivrihisar Belediyesi Yayınları. 293-308.

Ansiklopedi Maddeleri: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Maddenin Başlığı”. *Ansiklopedi Adı*. Cilt no. Yayın Yeri: Yayınevi: Sayfa aralığı.

İpekten, Haluk(1991). “Azmî-zâde Mustafa Hâletî”. *İslam Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 348-349.

Dergide Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). “Makalenin Başlığı”. *Derginin Adı*. Cilt no (Sayı no): Sayfa aralığı.

BABACAN, İsrail (2019). Sergüzeşt-nâmeden Hatırate Geçiş Eseri: Mihnet-Keşân. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3 (1), 1-13.

Tezler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). Tez Başlığı. Tez Tipi. Üniversitenin Bulunduğu Şehir: Üniversite adı.

Yalçınkaya, Mehmet Akif (2017). Kınalızâde Ali Efendi Münşeât. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Yazmalar: Yazar. Eser Adı. Kütüphane, Koleksiyon. Katalog Numarası. yaprağı.

Âsım. *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*. Millet Kütüphanesi. A. Emirî Efendi. No. 1326. vr. 45a.

Web Ortamında Yayımlanmış Dergiden ve Web Sitesinden Yapılan Alıntılar:

Keser, Aşkın. “Meslek Seçimi ve Şeçimi Etkileyen Faktörler”. www.yazimkilavuzu/iscug.org-isyasamiportalı.htm [erişim tarihi: 18.11.2017].

Etik Kurallar

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED)'de uygulanan yayın süreçleri, bilginin tarafsız, saygın bir şekilde gelişimine ve dağıtımına temel teşkil etmektedir. Bu doğrultuda uygulanan süreçler, yazarların ve yazarları destekleyen kurumların çalışmalarının kalitesine doğrudan yansımaktadır. Hakemli çalışmalar bilimsel yöntemi somutlaştıran ve destekleyen çalışmalardır. Bu noktada sürecin bütün paydaşlarının (yazarlar, okurlar, araştırmacılar, yayıncı, hakemler ve editörler) etik ilkelere yönelik standartlara uyması önem taşımaktadır. *ADED*, yayın etiği kapsamında tüm paydaşlardan aşağıdaki etik sorumlulukları taşımasını beklemektedir.

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan rehberler ve politikalara dayanmaktadır.

Hakemli dergide bir makalenin yayımlanması uyumlu ve saygı duyulan bilgi ağının gelişmesinde gerekli bir temel yapı taşıdır. Bu, yazarların ve onları destekleyen enstitülerinin çalışmalarının kalitesinin doğrudan yansımasıdır. Hakemli makaleler bilimsel metotları destekler ve şekillendirir. Bu yüzden beklenen etik davranışların standartlarında anlaşmaya varmak yayımlama ile ilgili tüm taraflar, yazar, dergi editörü, hakem ve yayıncı kuruluşlar için önemlidir:

1. Yazarların Etik Sorumlulukları

Dergiye gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilemez.

Yazar(lar)ın gönderdikleri çalışmaların özgün olması beklenmektedir.

Kaynakça listesi eksiksiz olmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.

Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekir.

Dergiye gönderilen bilimsel yazılarda, [ICMJE](#) (*International Committee of Medical Journal Editors*) tavsiyeleri ile [COPE](#) (*Committee on Publication Ethics*)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.

Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmelidir.

Yazar(lar)dan değerlendirme süreçleri çerçevesinde makalelerine ilişkin ham veri talep edilebilir, böyle bir durumda yazar(lar) beklenen veri ve bilgileri yayın kurulu ve bilim kuruluna sunmaya hazır olmalıdır.

Yazar(lar)ın yayınlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, dergi editörünü veya yayıncıyı

bilgilendirme, düzeltme veya geri çekme işlemlerinde editörle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.

Değerlendirme süreci başlamış bir çalışmanın yazar sorumluluklarının değiştirilmesi (Yazar ekleme, yazar sırası değiştirme, yazar çıkartma gibi) teklif edilemez.

Yayın kurulu, *ADED* için gönderilmiş yazılarda makâle sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.

Yazarların *ADED*'e gönderdikleri çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır.

“Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi”nde yer alan *Madde 8*'e göre bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler şunlardır:

a) İntihâl: Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak,

b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek,

c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek,

ç) Tekrar Yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

e) Haksız Yazarlık: Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gereksiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı hâlde nüfûzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek,

f) Diğer Etik İhlâli Türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek, insan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere

görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlâli suçlamasında bulunmak.

2. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları

ADED editör ve alan editörleri, açık erişim olarak [Committee on Publication Ethics](#) (COPE) tarafından yayınlanan "[COPE Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" ve "[COPE Best Practice Guidelines for Journal Editors](#)" rehberleri temelinde aşağıdaki etik görev ve sorumluluklara sahip olmalıdır:

Genel Görev ve Sorumluluklar

Editörler, ADED'de yayınlanan her yayından sorumludur. Bu sorumluluk bağlamında editörler, aşağıdaki rol ve yükümlülükleri taşımaktadır:

Okurların ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf etme,

Sürekli olarak derginin gelişimini sağlama,

Dergide yayımlanan çalışmaların kalitesini geliştirmeye yönelik süreçleri yürütme,

Düşünce özgürlüğünü destekleme,

Akademik açıdan bütünlüğü sağlanma,

Fikrî mülkiyet hakları ve etik standartlardan tâviz vermeden iş süreçlerini devam ettirme,

Düzeltilme, açıklama gerektiren konularda yayın açısından açıklık ve şeffaflık gösterme.

Okur İle İlişkiler

Editörler tüm okur, araştırmacı ve uygulayıcıların ihtiyaç duydukları bilgi, beceri ve deneyim beklentilerini dikkate alarak karar vermelidir. Yayımlanan çalışmaların okurlara, araştırmacılara, uygulayıcılara bilimsel katkı sağlamasına ve özgün nitelikte olmasına dikkat etmelidir. Ayrıca editörler okurlardan, araştırmacılardan ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak, onlara açıklayıcı ve bilgilendirici geri bildirim vermekle yükümlüdür.

Yazar İle İlişkiler

Editörlerin yazarlara karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörler, çalışmaların önemi, özgün değeri, geçerliliği, anlatımın açıklığı ve derginin amaç ve hedeflerine dayanarak olumlu ya da olumsuz karar vermelidir.

Yayın kapsamına uygun olan çalışmaları ciddi problemi olmadığı sürece ön değerlendirme aşamasına almalıdır.

Editörler, çalışma ile ilgili ciddi bir sorun olmadıkça, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir.

Yeni editörler, çalışmalara yönelik olarak önceki editör(ler) tarafından verilen kararları ciddi bir sorun olmadıkça değiştirmemelidir.

"Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" mutlaka yayımlanmalı ve editörler, tanımlanan süreçlerde yaşanabilecek sapmaların önüne geçmelidir.

Editörler yazarlar tarafından kendilerinden beklenecek her konuyu ayrıntılı olarak içeren bir "Yazar Rehberi" yayımlamalıdır. Bu rehberler belirli zaman aralıklarında güncellenmelidir.

Yazarlara açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.

Hakem İle İlişkiler

Editörlerin hakemlere karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörlerin dergiye gönderdikleri kendi yazıları, editöryal gruptan olmamak kaydıyla iki bağımsız hakem tarafından değerlendirilir.

Hakemleri çalışmanın konusuna uygun olarak belirlemelidir.

Hakemlerin değerlendirme aşamasında ihtiyaç duyacakları bilgi ve rehberleri sağlamakla yükümlüdür.

Yazarlar ve hakemler arasında çıkar çatışması olup olmadığını gözetmek durumundadır.

Kör hakemlik bağlamında hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.

Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

Hakemleri zamanında dönüş ve performans gibi ölçütlerle değerlendirmelidir.

Hakemlerin performansını arttırıcı uygulama ve politikalar belirlemelidir.

Hakem havuzunun dinamik şekilde güncellenmesi konusunda gerekli adımları atmalıdır.

Nezaketsiz ve bilimsel olmayan değerlendirmeleri engellemelidir.

Hakem havuzunun geniş yelpâzeden oluşması için adımlar atmalıdır.

Yayın Kurulu İle İlişkiler

Editörler, tüm yayın kurulu üyelerinin süreçleri yayın politikaları ve yönergelere uygun ilerletmesini sağlamalıdır. Yayın kurulu üyelerini yayın politikaları hakkında bilgilendirmeli ve gelişmelerden haberdar etmelidir. Yeni yayın kurulu üyelerini yayın politikaları konusunda eğitmeli, ihtiyaç duydukları bilgileri sağlamalıdır.

Ayrıca editörler;

Yayın kurulu üyelerinin, çalışmaları tarafsız ve bağımsız olarak değerlendirmelerini sağlamalıdır.

Yeni yayın kurulu üyelerini, katkı sağlayabilir ve uygun nitelikte belirlemelidir.

Yayın kurulu üyelerinin uzmanlık alanına uygun çalışmaları değerlendirme için göndermelidir.

Yayın kurulu ile düzenli olarak etkileşim içerisinde olmalıdır.

Yayın kurulu ile yayın politikalarının ve derginin gelişimi için belirli aralıklarla toplantılar düzenlemelidir.

Dergi Sahibi ve Yayıncı İle İlişkiler

Editörler ve yayıncı arasındaki ilişki editöryal bağımsızlık ilkesine dayanmaktadır. Editörler ile yayıncı arasında yapılan yazılı sözleşme gereği, editörlerin alacağı tüm kararlar yayıncı ve dergi sahibinden bağımsızdır.

Editöryal ve Kör Hakemlik Süreçleri

Editörler; dergi yayın politikalarında yer alan "Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" politikalarını uygulamakla yükümlüdür. Bu bağlamda editörler her çalışmanın âdil, tarafsız ve zamanında değerlendirme sürecinin tamamlanmasını sağlar.

Kalite Güvencesi

Editörler; dergide yayımlanan her makâlenin dergi yayın politikaları ve uluslararası standartlara uygun olarak yayımlanmasından sorumludur.

Kişisel Verilerin Korunması

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda yer alan deneklere veya görsellere ilişkin kişisel verilerin korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan bireylerin açık rızası, belgeli olmadığı sürece çalışmayı reddetmekle görevlidir. Ayrıca editörler; yazar, hakem ve okurların bireysel verilerini korumaktan sorumludur.

Etik Kurul, İnsan ve Hayvan Hakları

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan deneklere ilişkin etik kurul onayı, deneysel araştırmalara ilişkin izinlerin olmadığı durumlarda çalışmayı reddetmekle sorumludur.

Olası Suistimal ve Görevi Kötüye Kullanmaya Karşı Önlem

Editörler; olası suistimal ve görevi kötüye kullanma işlemlerine karşı önlem almakla yükümlüdür. Bu duruma yönelik şikâyetlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusunda titiz ve nesnel bir soruşturma yapmanın yanı sıra, konuyla ilgili bulguların paylaşılması da editörün sorumlulukları arasında yer almaktadır.

Akademik Yayın Bütünlüğünü Sağlama

Editörler çalışmalarda yer alan hata, tutarsızlık ya da yanlış yönlendirme içeren yargıların hızlı bir şekilde düzeltilmesini sağlamalıdır.

Fikrî Mülkiyet Haklarının Korunması

Editörler; yayımlanan tüm makâlelerin fikrî mülkiyet hakkını korumakla, olası ihlâllerde derginin ve yazar(lar)ın haklarını savunmakla yükümlüdür. Ayrıca editörler yayımlanan tüm makâlelerdeki içeriklerin başka yayınların fikrî mülkiyet haklarını ihlâl etmemesi adına gerekli önlemleri almakla yükümlüdür.

Yapıcılık ve Tartışmaya Açıklık

Editörler;

Dergide yayımlanan esere ilişkin ikna edici eleştirileri dikkate almalı ve bu eleştirilere yönelik yapıcı bir tutum sergilemelidir.

Eleştirilen çalışmaların yazar(lar)ına cevap hakkı tanınmalıdır.

Olumsuz sonuçlar içeren çalışmaları göz ardı etmemeli ya da dışlamamalıdır.

Şikâyetler

Editörler; yazar, hakem veya okurlardan gelen şikâyetleri dikkatle inceleyerek aydınlatıcı ve açıklayıcı bir şekilde yanıt vermekle yükümlüdür.

Politik ve Ticari Kaygılar

Dergi sahibi, yayıncı ve diğer hiçbir politik ve ticarî unsur, editörlerin bağımsız karar almasını etkilemez.

Çıkar Çatışmaları

Editörler; yazar(lar), hakemler ve diğer editörler arasındaki çıkar çatışmalarını göz önünde bulundurarak, çalışmaların yayın sürecinin bağımsız ve tarafsız bir şekilde tamamlanmasını garanti eder.

3. Hakemlerin Etik Sorumlulukları

Tüm çalışmaların "Kör Hakemlik" ile değerlendirilmesi yayın kalitesini doğrudan etkilemektedir. Bu süreç yayının nesnel ve bağımsız değerlendirilmesi ile güven sağlar. *ADED* değerlendirme süreci çift taraflı kör hakemlik ilkesiyle yürütülür. Hakemler yazarlar ile doğrudan iletişime geçemez, değerlendirme ve yorumlar dergi yönetim sistemi aracılığıyla iletilir. Bu süreçte değerlendirme formları ve tam metinler üzerindeki hakem yorumları editör aracılığıyla yazar(lar)a iletilir. Belirtilen süreç dâhilinde hakemlerin değerlendirmelerinden geçen yazılar, ayrıca intihâl tespitinde kullanılan özel bir program aracılığıyla taranarak yazıların daha önce yayımlanıp yayımlanmadığına ve intihâl içerip içermediğine dâir tespate tâbi tutulur.

Bu bağlamda *ADED* için çalışma değerlendiren hakemlerin aşağıdaki etik sorumluluklara sahip olması beklenmektedir:

Dergiye gönderilen yazılar en az iki hakemin değerlendirmesinden geçer.

İki hakemden biri olumsuz kanaat belirttiği takdirde yazı üçüncü bir hakeme ya da son kararı vermesi için editöre yönlendirilir.

Değerlendirmeler tarafsız olmalıdır.

Hakemlik yapanlar mutlaka görüş bildirdikleri konunun uzmanı olmak zorundadır.

Hakemler araştırmayla, yazarlarla ve/veya araştırmaya fon sağlayıcılar ile çıkar çatışması içerisinde olmamalıdır.

Hakemler ilgili, yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidirler.

Kontrol edilmiş makâleler gizli tutulmalıdır.

Gizlilik ilkesi gereği inceledikleri çalışmalarını değerlendirme sürecinden sonra imha etmelidir. İnceledikleri çalışmaların sadece nihâî sürümlerini ancak yayımlandıktan sonra kullanabilir.

Değerlendirmeyi nesnel bir şekilde sadece çalışmanın içeriği ile ilgili olarak yapmalıdır. Milliyet, cinsiyet, dini inançlar, siyasi inançlar ve ticari kaygıların değerlendirmeye etki etmesine izin vermemelidir.

Hakemler değerlendirmeyi yapıcı ve nazik bir dille yapmalıdır. Düşmanlık, iftira ve hakaret içeren aşağılayıcı kişisel yorumlar yapmamalıdır.

Yazar(lar)ın herhangi bir kötüye kullanımları durumunda (örn, intihal ya da benzer etik dışı faaliyetler) ilgili editörü hemen bilgilendirmelidirler.

Hakemler değerlendirilen makâle sahibinin tâbi olduğu etik kurallara bağlı olmak ve bu kuralları titizlikle uygulamak durumundadır.

Değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmayı zamanında ve yukarıdaki etik sorumluluklarda gerçekleştirmelidir.

4. Yayıncının Etik Sorumlulukları

Dergi Yönetim Kurulu, aşağıdaki etik sorumlulukların bilinciyle hareket etmektedir:

ADED herhangi bir şekilde yazarlardan ücret talep etmemektedir.

Editörler, *ADED*'e gönderilen çalışmaların tüm süreçlerinden sorumludur. Bu çerçevede ekonomik ya da politik kazançlar göz önüne alınmaksızın karar verici kişiler editörlerdir.

Bağımsız editör kararı oluşturulmasını taahhüt eder.

ADED, yayımlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korur ve yayımlanmış her kopyanın kaydını saklama yükümlüğünü üstlenir.

Bununla birlikte veri tabanını internet üzerinden erişime açık tutar.

Editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihâl ilgili önlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.

5. İntihâl Tespit Politikası

İntihâl tespitinde kullanılan **iThenticate** programı aracılığıyla makalelerin daha önce yayımlanmamış olduğu ve intihâl içermediği teyit edilir.

6. Etik Olmayan Bir Durumla Karşılaşıldığında

ADED'de yayımlanan bir makalede önemli bir hata ya da yanlışlık fark ettiğinizde ya da yukarıda bahsedilen etik sorumluluklar dışında etik olmayan bir davranış veya içerikle karşılaşırsanız lütfen adeddergi@gmail.com adresine e-posta yoluyla bildiriniz. Şikâyetler gelişmemiz için fırsat sağlayacağından şikâyetleri memnuniyetle karşılız, hızlı ve yapıcı bir şekilde geri dönüş yapmayı amaçlarız.

7. Etik Kurul Onayı

TR Dizin Dergi Değerlendirme Kriterleri 2020 yılı için güncellenmiştir. Güncel kriterler içinde etik kurul izni gerektiren çalışmalar için “Etik Kurul Onayı” belgesi de istenmektedir. Bu sebeple;

1. “Sosyal bilimler dâhil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir”.

2. “Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu

sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onay formunun imzalandığına dâir bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir”.

TR dizin tarafından yapılan açıklamada aşağıdaki kategoride yer alan çalışmalar Etik Kurul onayı gerektiren makaleler olarak belirlenmiştir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney ve görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca;

- Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket ve fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte;

Dergiler “Yayın Etiği”, “Araştırma Etiği” ve “Yasal/Özel izin belgesi alınması” ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atıf yaparak, hem web sayfasında hem de basılı dergide her biri için ayrı başlık açarak belirtmelidir.

Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiği konusunda izlenecek yol açık olarak tanımlanmış olmalıdır.

Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izni ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediği makalede belirtilmiş olmalıdır.

Eğer bu izinlerin alınması gerekli ise, izinin hangi kurumdan, hangi tarihte ve hangi karar veya sayı numarası ile alındığı açıkça sunulmalıdır.

Çalışma insan ve hayvan deneklerinin kullanımını gerektiriyor ise çalışmanın uluslararası deklarasyon, kılavuz ve benzerlerine uygun gerçekleştirildiği beyan edilmelidir.

Açık Erişim-CC Lisans

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayınlanan makaleler açık erişime sahip olup [Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı](#) ile lisanslanmıştır.

Creative Commons Attribution License 4.0, yayıncılık faaliyetleri içerisinde bilimsel makalelerin kamuya ait kullanım şart ve koşullarını resmileştirir.

Yazar paylaşmakta serbesttir - materyali herhangi bir ortamda veya formatta kopyalayıp yeniden dağıtabilir. Lisans veren, yazarın lisans koşullarını aşağıdaki şartlar altında izlediği sürece bu özgürlükleri iptal edemez:

BY-NC-SA

Atıf-Uygun şekilde dergideki içeriğe referans sağlanmalı ve değişiklik yapıp yapılmayacağını belirtmelisiniz. Bu koşullarda kullanım yapabilmektedir.

Bu materyal ticari amaçla kullanılamaz. Okur, kullanıcı ve yazar(lar) makaleleri mevcut lisans ile paylaşmalıdır. Lisansla ilgili ayrıntılı bilgi için [tıklayınız](#).

