

Külliyyat

OSMANLI ARASTIRMALARI DERGISI THE JOURNAL OF OTTOMAN STUDIES

SAYI: 27
AĞUSTOS 2025

SAYI EDITÖRÜ/ISSUE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Mesut ALGÜL

ISSUE: 27 AUGUST 2025

ISSN: 2587- 117X

K ü l l i y a t

OSMANLI ARASTIRMALARI DERGISI

THE JOURNAL OF OTTOMAN STUDIES

[Sayı/Issue: 27, Ağustos/August 2025]

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ
International Refereed Journal

Baş Editör/Chief Editor

Prof. Dr. Bahir SELÇUK - Fırat Üniversitesi

Sayı Editörü/Volume Editor

Dr. Öğr. Üyesi Mesut ALGÜL - Batman Üniversitesi

Sayı Alan Editörleri/Issue Field Editors

Prof. Dr. Yüksel ARSLANTAŞ (Tarih) Fırat Üniversitesi

Doç. Dr. Nilay KINAY CİVELEK (Edebiyat) Hakkari Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mesut ALGÜL (Edebiyat) Batman Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Metin SAMANCI (Edebiyat) Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ-Dicle Üniversitesi-Diyarbakır/TÜRKİYE

Prof. Dr. Aleksandar KADIJEVIĆ-Belgrad Üniversitesi-Belgrad/SIRBİSTAN

Prof. Dr. Beyhan KESİK-Giresun Üniversitesi-Giresun/TÜRKİYE

Prof. Dr. Hamza ALTIN-Bingöl Üniversitesi-Bingöl/TÜRKİYE

Prof. Dr. İ. Halil TUĞLUK-Adıyaman Üniversitesi-Adıyaman/TÜRKİYE

Prof. Dr. İdris KADIOĞLU-Dicle Üniversitesi-Diyarbakır/TÜRKİYE

Prof. Dr. M. Korkut ÇEÇEN-Inönü Üniversitesi-Malatya/TÜRKİYE

Prof. Dr. Murat SUNKAR-Fırat Üniversitesi-Elazığ/TÜRKİYE

Prof. Dr. Türkan ALVAN-Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi-İstanbul/TÜRKİYE

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ- Fırat Üniversitesi-Elazığ/TÜRKİYE

Doç. Dr. Abdulkadir DAĞ-Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi-Bolu/TÜRKİYE

Doç. Dr. F. Gül KOÇSOY-Fırat Üniversitesi-Elazığ/TÜRKİYE

Doç. Dr. Mehmet ÖZEREN-Fırat Üniversitesi-Elazığ/TÜRKİYE

Doç. Dr. Pervane MEMMEDLİ-Azerbaycan Bilimler Akademisi Edebiyat Enstitüsü BAKÜ/AZERBAYCAN

Dr. Öğr. Üyesi Dimitar V. ATANASSOV Bulgar Bilimler Akademisi-Sofya/BULGARİSTAN

Dr. Öğr. Üyesi Janar Süyünjanova Ahmet Yesevi Üniversitesi-Türkistan/KAZAKİSTAN

Dr. Öğr. Gör. Kübra BATAR Malatya Turgut Özal Üniversitesi-Malatya/TÜRKİYE

Türkçe Redaksiyon/Turkish Redaction

Dr. Nurten ÇELİK

Dr. Sadık BEKLEN

Uzm. Ferdi ÖZAVCI

İngilizce Redaksiyon/English Redaction

Öğr. Gör. Murat GÖZÜBÜYÜK

Grafik-Tasarım/Graphic-Design

Turan KOCA

Yazışma Adresleri/Correspondences

<http://dergipark.gov.tr/kulliyat>

kulliyatdergisi@gmail.com

KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kulliyat>

e-ISSN: 2587-117X

Bilim ve Danışma Kurulu/Science And Advisory Board

Dr. Abdulhalim AYDIN	Fırat Üniversitesi
Dr. Abdullatif TÜZER	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Abdurrahman ACAR	Emekli Öğr. Üyesi
Dr. Adnan OKTAY	Mardin Artuklu Üniversitesi
Dr. Ahat ÜSTÜNER	Fırat Üniversitesi
Dr. Ahmet BURAN	Fırat Üniversitesi
Dr. Ahmet KARTAL	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Ali YILDIRIM	Fırat Üniversitesi
Dr. Amila BUTUROVIĆ	York University
Dr. Amina Siljak JESENKOVIĆ	University of Sarajevo
Dr. Ayad Kamil İBRAHİM	University of Zakho
Dr. Aydın ÇELİK	Fırat Üniversitesi
Dr. Aydın TOPALOĞLU	İstanbul Üniversitesi
Dr. Bekir KAYABAŞI	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Berat AÇIL	Marmara Üniversitesi
Dr. Beyhan KANTER	Mardin Artuklu Üniversitesi
Dr. Beyhan KESİK	Giresun Üniversitesi
Dr. Burhan AKPINAR	Harran Üniversitesi
Dr. Cafer MUM	İnönü Üniversitesi
Dr. Claudia Römer	University of Vienna
Dr. Ebru ŞENOCAK	Fırat Üniversitesi
Dr. Edith Gülçin AMBROS	University of Vienna
Dr. Enver ÇAKAR	Fırat Üniversitesi
Dr. Ercan ALKAYA	Fırat Üniversitesi
Dr. Ercan Çağlayan	Muş Alparslan Üniversitesi
Dr. Erdoğan BADA	Hakkari Üniversitesi
Dr. Esma ŞİMŞEK	Fırat Üniversitesi
Dr. F. Gül KOÇSOY	Fırat Üniversitesi
Dr. Fatih ARSLAN	Fırat Üniversitesi
Dr. Fatih ÖZEK	Fırat Üniversitesi
Dr. Fatih Ramazan SÜER	Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. H. Mustafa SIVACI	Yıldırım Bayezid Üniversitesi
Dr. Halil İbrahim YAKAR	Gaziantep Üniversitesi
Dr. Hasan KAVRUK	İnönü Üniversitesi
Dr. İ. Halil TUĞLUK	Adıyaman Üniversitesi
Dr. İdris KADIOĞLU	Dicle Üniversitesi
Dr. İsmail GÜLEÇ	Medeniyet Üniversitesi
Dr. Kâzım YOLDAŞ	Uludağ Üniversitesi
Dr. Lars JOHANSON	Johannes Gutenberg University
Dr. M. Gökhan DALYAN	Adıyaman Üniversitesi
Dr. M. Said KIYMAZ	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Mehmet Sait ÇALKA	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Dr. Metin KOPAR	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Murat SUNKAR	Fırat Üniversitesi
Dr. Mustafa KARABULUT	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Mutlu DEVECİ	Fırat Üniversitesi
Dr. Mücahit KAÇAR	İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üye Mesut SERT	Hakkari Üniversitesi

Dr. Öğr. Üye. Ramazan TURGUT	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Dr. Ömer Osman UMAR	Fırat Üniversitesi
Dr. Özcan BAYRAK	Fırat Üniversitesi
Dr. Sadık YAZAR	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. Serdar YAVUZ	Fırat Üniversitesi
Dr. Sıtkı NAZİK	Fırat Üniversitesi
Dr. Süleyman ÇALDAK	İnönü Üniversitesi
Dr. Şener DEMİREL	Fırat Üniversitesi
Dr. Tarık ÖZCAN	Fırat Üniversitesi
Dr. Veysel ŞAHİN	Fırat Üniversitesi
Dr. Yavuz UNAT	Kastamonu Üniversitesi
Dr. Yüksel ARSLANTAŞ	Fırat Üniversitesi
Dr. Zahir KIZMAZ	Fırat Üniversitesi



[Sayı/Issue: 27, Ağustos/August 2025]

SUNUŞ...

Değerli bilim insanları, KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi 27. Sayısı (Ağustos 2025) ile karşınızda...

Bu sayıda Edebiyat alanında 14, Tarih alanında 2 olmak üzere toplamda 16 araştırma makalesi ve 1 yayın değerlendirme yazısı yer almaktadır.

Dergimize makale göndererek katkı sağlayan yazarlarımıza, kıymetli vakitlerini ayırarak hakemlik yapan değerli hocalarımıza ve saygıdeğer kurul üyelerimize şükranlarımızı arz ederiz.

İlgi, katkı ve desteklerinizle yeni sayılarda buluşmayı diliyor; selam, saygı ve muhabbetlerimizi sunuyoruz.

EDİTÖR

[Sayı/Issue: 27, Ağustos/August 2025]

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ
International Refereed Journal

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

EDEBİYAT/LITERATURE

Araştırma Makalesi/Research Article

1

ARAZ, İdris

KOCA RAGİP PAŞA’NIN “HEP” REDİFLİ AŞIKANE GAZELİ ÜZERİNE ÜSLUP İNCELEMESİ
Koca Ragıp Pasha’s Style Analysis on Ashikane Ghazal with “Hep” Radif

1-18

2

AYDOĞDU, Gülden Esra

NİMETÎ DİVANI’NDA MAHALLÎLEŞMEMETODUYLA İNCELENMESİ
Localization in Nimeti Divan

19-32

3

BİLGİ, Betül KEVSER

NÂİLÎ, NEDÎM ve HAŞMET’E AİT ÜÇ GAZELİN ÜSLUP ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI
A Comparative Analysis Of The Stylistic Features Of Three Ghazals By Nâilî, Nedîm, And Haşmet

33-59

4

DEMİRBAĞ, Abdulsamet

ŞEYYÂD HAMZA’NIN YÛSUF U ZELÎHÂ’SINDA ALLAH TASAVVURU
The Thinking of Allah in the Yûsuf u Zelîhâ of Şeyyâd Hamza

61-76

5

DONUK, Suat

II. BAYEZİD DÖNEMİ MUTASAVVİF SANATÇISI CEFÂYÎ VE MENÂZİLÜ KUTBÎ’L-’ÂRİFÎN VE MEFÂZİLÜ ASHÂBÎ’S-
SÂLİKÎN ADLI ESERİ

The Sufi Artist Cefâyî of The Bayezid II Era and His Work Menâzilü Kutbi’l-’ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi’s-sâlikîn)

77-95

6

EKİCİ, Ayşegül

DİVAN ŞİİRİNİN ARKA MEYDANINDA SAVAŞ OYUNU: CİRİT
War Game in The Background of Divan Poetry: Javelin

97-120

7

KESİK, Beyhan

NEF’Î’NİN TÜRKÇE DİVANI’NDA HZ. YUSUF’A DAİR BAZI TASAVVURLAR
Some Descriptions of Yusuf/Joseph in Nef’î’s Turkish Divan

121-129

8

ÖZDEMİR, Mehmet-KANDEMİR, Şule
SEYYİDÎ'NİN MANZUM AVÂMİL TERCÜMESİ
Seyyidî's Poetic Translation of Avâmîl
131-170

9

ÖZEROL, Nazmi
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE HAZİNE
Treasure in Classical Turkish Poetry
171-195

10

SARIOĞLU, Leyla ALPTEKİN
NEF'Î'NİN TÜRKÇE GAZELLERİNDE "VÂSÛHT" TARZI AŞK ÜZERİNE
On Love In The "Vâsûht" Style In Nef'î's Turkish Ghazals
197-208

11

ŞENER, Zeynep
İLK DÖNEM TANZİMAT ROMANINDA ESTETİK DEĞER BAĞLAMINDA GÜZEL
Beauty in the Context of Aesthetic Value in the Early Tanzimat Novel
209-233

12

TARHAN, Ayşe
RELIGIOUS FIGURES IN MECMUA-I KASAID-I TURKIYYE
Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye'de Dinî Kişiler
235-250

13

YİĞİT, Hilal
FUZÛLÎ'NİN TÜRKÇE GAZELLERİNDE ŞEM'İN GÖRÜNÜMLERİ
Appearances of The Candle (Şem) in Fuzûlî's Turkish Ghazals
251-269

14

YILDIZ, Hatice
FÂİK ÂLİ OZANSOY'UN ELHÂN-I VATAN ADLI ESERİNDE MİLLÎ ROMANTİK UNSURLAR
National Romantic Elements in Fâik Âli Ozansoy's Work Named Elhân-ı Vatan
271-293

TARİH/HISTORY

15

ARAL, Hümeýra KEPEZKAYA

OSMANLI CAMİLERİNİN HÜNKÂR MAHFİLLERİNİN KADIN BANİLİĞİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ
A Comparative Analysis of Imperial Pavilions in Ottoman Mosques in the Context of Female Patronage
295-317

16

SARİERİKLİ, Saliha ÖNEN

MASRAF DEFTERİNDEN ÇEYİZ SANDIĞINA: AYŞE, SAFİYE, EMİNE VE FATMA SULTAN ÖRNEĞİ
From the Expense Book to the Dowry Chest: The Case of Ayşe, Safiye, Emine and Fatma Sultan
319-340

YAYIN DEĞERLENDİRME/BOOK REVIEW

17

HAZARBEYOĞLU, Zeki

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA MANZUM FIKIH ESERLERİ VE CECELİ MÜFTÜ İBRAHİM EFENDİ’NİN ŞÂFÎ ADLI
ESERİ, HAZ. ZAHİR SÜSLÜ, EFE AKADEMİ YAYINLARI, İSTANBUL 2021, ISBN: 978-625-7729-94-9.
Poetry Fiqh Works in Classical Turkish Literature and Ceceli Mufti İbrahim Efendi’s Work Called Şâfi
341-344

KOCA RAGİP PAŞA’NIN “HEP” REDİFLİ ÂŞİKANE GAZELİ ÜZERİNE ÜSLUP İNCELEMESİ

(Koca Ragıp Pasha’s Style Analysis on Ashikane Ghazal with “Hep” Radif)

Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received: 10 Mart 2025
Kabul Tarihi / Date Accepted: 07 Temmuz 2025
Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025
DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1655032

İdris ARAZ
Dr.
Millî Eğitim Bakanlığı
Orcid.org/0000-0002-4991-8141
omermirzaaras@gmail.com

Makale Bilgisi

- Değerlendirme:** Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.
- Etik Beyan:** Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
- Etik Kurul Belgesi:** Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmektedir / gerekmemektedir.
- Benzerlik Taraması:** “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.
- Telif Hakkı:** Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Araz, İ. (2025). Koca Ragıp Paşa’nın “Hep” Redifli Âşıkane Gazeli Üzerine Üslup İncelemesi. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss.1-15,
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1655032>

Sorumlu Yazar:

İdris ARAZ, omermirzaaras@gmail.com

Özet

Koca Ragıp Paşa 18. yüzyılın en önemli divan şairlerinden biridir. Edebiyat tarihinde özellikle Nâbî takipçisi ve hikemî şiir temsilcisi olarak bilinir. Ancak bu makalede Koca Ragıp Paşa'nın âşıkane bir gazeli ele alınmıştır. Bu çalışma ile hem bir şairin kendi tarzı dışında farklı şiirler de yazabildiği ortaya konmak istenmiş hem de Koca Ragıp Paşa'nın "hep" redifli gazeli Cem Dilçin'in şiir inceleme yöntemi model alınarak incelenmiştir. Bu bağlamda makalemiz iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde gazel anlam bakımından ele alınmış, her beytin şerhine yer verilmiş, metinde yer alan edebî sanatların gazelin anlatım gücünü nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise gazel yapı bakımından incelenmiştir. Bu bölümde gazel; nazım şekli, vezin, ahenk unsurları, kelime tercihi ve cümle tercihi olmak üzere beş alt başlıkta ele alınmıştır. Ancak gazel yapı bakımından incelenirken yapısal özelliklerin metnin anlam dünyasına katkısı da irdelenmiştir. Bu çalışma ile Koca Ragıp Paşa'nın hikemî tarz dışında farklı şiirler de yazdığı ve ele aldığımız metin özelinde anlamsal ve yapısal özellikleri başarılı bir şekilde kullanarak gazelin anlatım gücünü artırdığı sonucuna varılmıştır. Klasik Türk Edebiyatı metin tahlillerinde, özellikle gazel incelemelerinde farklı yöntemler kullanılmaktadır. Ele aldığımız Koca Ragıp Paşa'nın "hep" redifli gazelinde üslup incelemesi yapılmıştır. Divan şiiri üzerine yapılacak üslup çalışmalarında bu makalemizden de istifade edilebilir.

Anahtar Sözcükler: Koca Ragıp Paşa, Gazel, Üslup, İnceleme.

Abstract

Koca Ragıp Pasha is one of the most significant divan poets of the 18th century. In literary history, he is particularly known as a follower of Nâbî and a representative of hikemî(wisdom-themed) poetry. However, this article examines an ashikane(love-themed) ghazal of Ragıp. With this study, it is aimed to demonstrate that a poet can write different poems outside of his own style and Ragıp's radif ghazal with "hep" is examined by taking Cem Dilçin's poetry analysis method as a model. In this context, our article consists of two main sections. In the first section, the ghazal is examined in terms of meaning, the interpretation of each couplet is given and how the literary arts in the text affect the expressive power of the ghazal is emphasized. In the second section, the ghazal is examined in terms of structure. In this part, the poem is examined under five subheadings: poetic form, meter, elements of harmony, word choice, and sentence choice. However, while examining the ghazal in terms of structure, the contribution of structural features to the semantic world of the text has also been examined. With this study, it has been concluded that Ragıp wrote different poems other than the hikemî style and that, in the case of the analyzed text, he successfully employed semantic and structural features to enhance the expressive power of the ghazal. We conducted a stylistic analysis of Ragıp's ghazal with the repeated phrase "hep". This article can also be used in stylistic studies on Divan poetry.

Key Words: Koca Ragıp Pasha, Ghazal, Style, Analysis.

GİRİŞ

Koca Ragıp Paşa 1698'de doğmuş, Osmanlı Devleti bürokrasisinde pek çok idarî makamda bulunmuş, son olarak 1757-1763 yılları arasında sadrazamlık yapmış ve 8 Nisan 1763 tarihinde vefat etmiştir (Yorulmaz 1989: 2-20; Demirbağ 1999: 1-15; Kesik e-makale: 1).

Koca Ragıp Paşa, oldukça başarılı bir devlet adamı olmanın yanı sıra Nedim (öl. 1730) ve Şeyh Galip (öl. 1799) ile beraber 18. yüzyılın en önemli şairlerindendir. Birçok mısra ve beyti, darbimesel gibi halk arasında yayılmıştır. Ragıp, kaynaklarda özellikle Nâbî (öl. 1712) takipçisi olarak zikredilir ve hikemî şiirin başarılı bir temsilcisi sayılır. Bu nedenle Ragıp'ın daha çok hikemî şiirleri inceleme konusu edilir ve hakimane şahsiyeti üzerinde durulur. Ancak bu çalışmada Koca Ragıp Paşa'nın âşıkane bir gazeli ele alınmış ve Divan şiirindeki geleneksel âşık duruşu ortaya konmuştur.

Bilindiği gibi şiir incelemeleri, hatta bu incelemelerin adlandırılmasıyla ilgili (inceleme, tahlil, tenkit, eleştiri, üslup incelemesi gibi) üzerinde uzlaşma sağlanmış bir yöntem bulunmamaktadır. Bu makalemizde Cem Dilçin'in gazel inceleme yöntemi model alınmıştır. Bu bağlamda gazel incelememiz, anlam ve yapı bakımından olmak üzere iki ana bölümde yapılmıştır. İlk bölümde beyitler, tek tek önce nesre, akabinde günümüz Türkçesine çevrildikten sonra şerh edilmiştir. Şerh yapılırken aynı zamanda edebî sanatlar da bu bölümde verilmiş ve bu sanatların metnin anlam dünyasına katkısı doğrudan tespit edilmeye çalışılmıştır. Zira edebî sanatların amacı, sözün tesirini artırmaktır. Bu nedenle edebî sanatların, şerh esnasında şiirin ses ve anlam boyutuna katkısı irdelenerek verilmesi daha uygun olacaktır.

İkinci bölümde ise gazel aşağıda verilen beş alt başlıkta incelenmiştir. Ancak bu bölümün sayı cetvellerine dönüşmesi arzulanmamış, daha çok gazelin yapısal yönünün anlamsal yönünü nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. İhtiyaç duyulan yerlerde ise, şairin kelime dünyasını tespit etmek gibi, istatistikler çıkarılmış ve sayısal verilere göre değerlendirme yapılmıştır:

1. Nazım şekli
2. Vezin
3. Ahenk
4. Kelime tercihi
5. Cümle tercihi

1. GAZELİN ANLAM BAKIMINDAN İNCELENMESİ

- 1 Elinden çekdiğim sâkî-i dehriñ nîş ü semdir hep
Benim sahbâ deyü nûş etdiğim zehr-âb-ı gamdır hep
- 2 Sevâd-ı leşkeri sevdâ serinde dûd-ı dil çetri
Gedâyân-ı ser-i kûy-ı muhabbet muhteşemdir hep
- 3 Ne keyfiyyetle ser-şâr-ı muhabbet oldugum bilmem
Baña esbâb-ı şâdiden nasîb ü behre kemdir hep

- 4 Gehî nâz u tegâfûl gâh bâr-ı derd-i hicrânîñ
Benim çekdiklerim ey bî-vefâ senden sitemdir hep
- 5 Sen etdikçe teveccüh oldular agyâr rû-gerdân
Deriñden dûr eden şâhım beni lutf u keremdir hep
- 6 Kemâlinden degildir dâg-ber-dil kimseye kimse
Medâr-ı hıkd u kîn gavgâ-yı dînâr u diremdir hep
- 7 Beni hem-şu'le-i âvâz-ı bülbül eyleyen Râgıb
Sükût-ı cân-güdâz-ı nâz ile ol gonca-femdir hep

**1 Elinden çekdiğim sâkî-i dehrîñ nîş ü semdir hep
Benim sahbâ deyü nûş etdiğim zehr-âb-ı gamdır hep**

Sâkî-i dehrîñ elinden çekdiğim hep nîş ü semdir. Benim sahbâ deyü nûş etdiğim hep zehr-âb-ı gamdır.

Felek sakisinin elinden çektiğim hep zehirdir. Benim şarap diye içtiğim hep gamın zehirli suyudur.

Klasik Türk Edebiyatı'nda pek çok şair; feleğin, zamanın, devrinin kendi kıymetini bilemediğini, hak ettiği değeri göremediğini dile getirir. Ele aldığımız gazelde de konuşmacı olarak âşığın benzer bir hissiyatı dile getirdiği söylenebilir.

Saki insanlara içki sunarak onları mutlu eder. Oysaki felek sakisinin âşığa sunduğu hep zehir olmuştur. Olması gerektiği gibi bile, felek kendisine imkân sunmamıştır. Sakinin sunduğunun şarap olduğu düşüncesi ile, şarap zannı ile içki içilmiş, ancak içilen, gamın zehri olmuştur sadece. Üstelik "hep" redifi ile bu duruma bir süreğenlik kazandırılmış, geçmişten günümüze bu durumun devam ettiği anlamı verilmiştir.

Şairler, okuyucuda sözün daha açık, daha etkili ve daha güzel karşılık bulması için edebî sanatlarla başvururlar. Meani, beyan ve bedi ilimlerinin amaçları çerçevesinde edebî sanatlar kullanılır ve mesajın en etkin, en eksiksiz ve en estetik surette muhataba iletilmesi amaçlanır.

Bu bağlamda Ragıp'ın ilk beytini özellikle teşbih sanatı üzerine bina ettiği görülmektedir. "Sâkî-i dehr" ibaresinde dehr (dünya-devir), bir sakiye benzetilerek anlam somut, anlaşılır hâle getirilmiştir. Aynı şekilde ikinci mısra da "zehr-âb-ı gam" ibaresinde soyut bir kavram olan gam, zehre benzetilmek suretiyle somutlaştırılmıştır. Teşbih-i belîğ yolu ile bu iki örnekte görüldüğü gibi soyut kavramları somutlaştırarak okura etkili bir anlatım sunmak Divan şiirinde çok sık başvurulan bir yöntemdir.

Gam; "nîş, sem, zehr-âb" kelimeleri kullanılarak zehir kavramı etrafında tenasüp sanatı yapılmak suretiyle daha acıklı bir şekilde ifade edilmiştir. Hatta normal şartlarda sakinin elinden sunulan içilir, ancak "elinden çektiğim" ibaresi ile beyte başlanarak zehir kavramı çevresinde oluşturulan tenasüp sanatı ile anlamsal bağ oluşturulmuştur. Nitekim "elinden çektiğim" ibaresiyle bir yandan toz halindeki bazı zehirlerin el üstüne konarak burundan çekilmesine temas edilmiş, bir yandan da

günümüzde de kullandığımız şekliyle elinden çekmek, birinden çok eziyet görmek anlamıyla kullanılmıştır.

2 Sevâd-ı leşkeri sevdâ serinde dūd-ı dil çetri Gedâyân-ı ser-i kûy-ı muhabbet muhteşemdir hep

Serinde sevâd-ı leşkeri sevdâ çetri dūd-ı dil[di]. Gedâyân-ı ser-i kûy-ı muhabbet hep muhteşemdir.

Başında ordu karaltısı, yani çok büyük bir ordu olan, sevdadır. Bu ordunun çadırı ise gönülden yükselen ah dumanıdır. Muhabbet mahallesinin başındaki dilenciler hep böyle görkemlidir.

Koca Ragıp Paşa'nın oldukça ince ve hayalleri zorlayan bir teşbihi ile karşı karşıyayız. Âşıkların gönlünü yakıp kül ederek bir duman gibi yükselen sevda, kalabalık bir ordu gibi sevgilinin başında toplanmış ve dumandan bir çadır görünümünü almıştır. Sebki Hindî'yi hissettiren tarzda sevgilinin başındaki her bir saç telinin bir âşığın yanmış, kül olup dumana dönmüş gönlünü temsil ettiğini söyleyebiliriz. İkinci mısra da irsal-i mesel yoluyla bu soyut, hayalî durum somutlaştırılmaktadır: Aşk semtinin dilencileri, yani âşıkları hep böyle fazla, böyle ihtişamlı olmaktadır.

İlk beyitte olduğu gibi bu beyitte de teşbih sanatı ile anlam daha etkileyici hale getirilmiştir. Sevda, büyük bir orduya, ordunun karaltısına; gönül sızısı önce dumana, daha sonra gönül dumanı da tekrar teşbih yapılarak çadıra benzetilmiştir. Bu teşbihler ile adeta sevgili savaş meydanındaki bir padişah gibi tasvir edilmiştir. Otağ-ı hümayun dediğimiz padişahın, yani sevgilinin çadırı ordunun merkezine kurulmuş, başında, etrafında ise bir karaltı hâlinde büyük bir âşıklar ordusu teşekkül etmiştir. Âşıkların gönlünden yükselen ahlara ise bir duman gibi ordunun çadırlarını vücuda getirmiştir. Nasıl ki bir padişahın etrafında binlerce kulu vardır, aynı şekilde sevgilinin de aşk semtinde oldukça fazla sayıda âşıkları bulunmaktadır.

Sevâd ile sevdâ arasında iştikak sanatı vardır. Her iki sözcük de Arapça siyah, karaltı anlamındaki "sûd"dan türemiştir. Ancak mısra boyunca siyahlık etrafında anlam yoğunlaşması devam etmektedir. Sevda; kuvvetli sevgi, aşk, muhabbet anlamına geldiği gibi esvedin müennesi olarak siyah anlamına da gelmektedir. Yine eski tıp bilgisine göre insan vücudundaki dört karışımdan (hılt) biri olarak zikredilir ki rengi siyahtır.¹ Sevda sevgilinin serindedir, serde saç bulunmakta, bu da sevâd-sevdâ iştikakını anlamca desteklemektedir. Ayrıca gönülden yükselen dumanlar da siyahtır, hatta meydana kurulmuş çadırlar bile genellikle siyah renkte olmaktadır ve bu iki durum da siyah kavramı etrafında güçlü bir anlam katkısı oluşturmaktadır.

3 Ne keyfiyyetle ser-şâr-ı muhabbet olduğum bilmem Baña esbâb-ı şâdîden nasîb ü behre kemdir hep

¹ Diğerleri kan, balgam ve safradır. Bu dört hılt, ahlât-ı erbaa olarak adlandırılır.

Ne keyfiyyetle ser-şâr-ı muhabbet olduğum bilmem. Baña esbâb-ı şâdiden nasib ü behre hep kemdir.

Hangi keyfiyetle aşk ile dolup taşıdığını bilmem. Zira mutlu olmak için bir sebep olması gerekir ki bunun bana nasip kısmet olması pek nadirdir.

Esbâb-ı şâdî, mutluluk sebepleri demektir. Hakikaten mutlu olmak için bir sebep lazımdır. Ancak mutlu olmak, bir nasip kısmet işidir, insanın istemesi ile mutluluk ele geçmemektedir ve bu, âşığa çok az nasip olmaktadır. Buna rağmen âşık muhabbetle dolup taşmıştır ama nasıl bir keyfiyetle, ne gibi bir durumla mutlu olduğunun kendisi de farkında değildir.

Keyfiyet sözcüğü bu beyitte tevriyeli kullanılmış olabilir. Keyfiyet hem nitelik anlamında, yani hangi nitelik, hangi nedenden dolayı anlamında; hem de keyif verici bir madde anlamında kullanılmış olabilir. Çünkü keyif veren bir madde ile insan ser-şâr-ı muhabbet olur ve bu durumda geçici de olsa mutluluk için herhangi bir mantıkî sebebe ihtiyaç kalmaz. Muhabbet ile şâdî arasında da tenasüp sanatı vardır.

4 **Gehî nâz u tegâfûl gâh bâr-ı derd-i hicrânî Benim çekdiklerim ey bî-vefâ senden sitemdir hep**

Ey bî-vefâ gehî nâz u tegâfûl gâh bâr-ı derd-i hicrânî, benim senden çekdiklerim hep sitemdir.

Ey vefasız, bazen naz ve aldırmağlığın bazense ayrılık derdinin yükü, benim senden çektiklerim hep sitemdir, eziyettir, zulümdür, haksızlıktır.

İlk üç beyit, monolog tarzında kaleme alınmış iken dördüncü beyitten itibaren şair, gazeli bir diyaloga dönüştürür. Sevgili ile diyalog... Beşinci beyitte de sevgili ile diyalogda bulunduktan sonra son iki beyitte tekrar monoloğa döner.²

Sevgili bazen naz etmekte bazen daha da kötü davranarak âşığı kale almamakta, ona kayıtsız davranmaktadır. Sevgilinin yanında, civarında olmadığı durumlarda ise bu kez ayrılık derdi bir yük gibi âşığın omuzlarına binmektedir. Yani varlığı da yokluğu da âşık için hep bir eziyettir.

“Ey bî-vefâ” ibaresinde nida sanatı yapılarak sevgiliye hitap edilmiş ve şiir, bu beyitte diyaloga dönüştürülmüştür. Sonrasında da “senden” ve “(senin) hicrânî” ibareleri ile diyalog havası pekiştirilmiştir. Yine “bî-vefâ” ibaresinde, genel bir özelliği söylenip sevgili kastedildiğinden mecaz-ı mürsel vardır. Bu yolla vefasızlığın sevgilinin temel özelliği olduğu pekiştirilmiştir. “Bâr-ı derd-i hicrân” terkinde ayrılık derdi bir yüke benzetilerek soyut bir durum okurun zihninde somutlaştırılmış, ayrılık acısının bir yük gibi insana eziyet verdiği anlamı sağlanmıştır.

5 **Sen etdikçe teveccüh oldular agyâr rû-gerdân Derinden dûr eden şâhım beni lutf u keremdir hep**

² Çoğu manzumenin monolog veya diyalog yöntemi ile yazıldığını ifade edebiliriz. Kimi zaman da bu gazelde olduğu gibi şairler, her iki yöntemi iç içe kullanır.

Sen teveccüh etdikçe agyâr rû-gerdân oldular. Şâhım beni deriñden dûr eden hep lutf u keremdir.

Sen ele güne sevgi ve yakınlık gösterince onlar senden yüz çevirdiler. Sevdığım, sultanım, işte bu nedenle lütuf ve keremin, bu teveccühün beni kapından uzaklaştırmaktadır.

Ola ki agyar gibi, diğer insanlar gibi, senden bir yakınlık görürüm de bu durum benim aşkıma azaltır, senden uzaklaşmama sebebiyet verir diye kapından uzak durmaktayım sultanım. Derler ki aşk insanın ulaşamadığı ve elde edemediği şeydir. Bu, bir insan olabileceği gibi, bir madde, bir makam da olabilir. Âşık, agyar gibi sevgiliye ulaşır teveccühünü kazanıp sonrasında ise aşk mefhumunu kaybetmektense, sevgiliden uzak kalmayı, aşkı, özlemini yaşamayı tercih etmekte, sevgiliden göreceği teveccüh ile aşkın bitmesini istememektedir.

Bu beyitte yine bir önceki beyitte olduğu gibi sevgiliyle diyalog devam etmektedir. “Sen, deriñden, şâhım” ibareleri ile sevgiliye hitap edilmektedir. Bu beyitteki en belirgin sanat, istiaredir. Sevgili, kastedilerek şâhım denmiş ve Divan şiirinin genel temayülüne uygun olarak sevgili en yüksek makamda konumlandırılmıştır. Sevgili âşığın gönül ülkesinin sultanıdır. Âşık dâhil sultanın çevresindekiler de ancak onun kulları olabilirler. Herkes sultanın kapısına varır, ancak sultan naz ve istiğnaya devam etmelidir, âşıklarını görmezden gelmelidir ki âşıklardaki aşk ateşi yanmaya devam etsin.

6 Kemâlinden degildir dâg-ber-dil kimseye kimse Medâr-ı hıkd u kîn gavgâ-yı dînâr u diremdir hep

Kimse kimseye kemâlinden dâg-ber-dil degildir. Medâr-ı hıkd u kîn hep gavgâ-yı dînâr u diremdir.

Kimse, diğer bir kimsenin gönlünü olgunluğu nedeniyle yaralamaz. Tam tersine gönül kırmak olgun olmaktan kaynaklanır. Bunun sebebi ise genellikle para pul kavgası, yani maddi çıkarlar çatışmasıdır. Bu tür çıkarlar kin duygusuna, öç olma duygusuna sebebiyet verir. İnsanda olgunluk, kemal de olmayınca insan her tür olumsuz duyguların esiri olabilir.

Bu beyit, Osmanlı idaresinde küçük bir devlet memurluğundan sadrazamlığı kadar yükselmiş Koca Ragıp Paşa'nın hayat tecrübesini yansıtıyor gibidir. Nitekim Ragıp bu görevlerin ifası sırasında pek çok kişinin dinar dirhem, mevki makam kavgasına şahit olmuş, bunun neticesinde insanların kin nefret gibi türlü noksanlıklarını müşahade etmiştir.

Dinar ve direm sözcükleri ile para kavramı etrafında tenasüp sanatı yapılarak maddî çıkar çatışması somutlaştırılmıştır. Dinar ve dirhem, altın ve gümüş para demek olup (Pala, 1990: 132) İslamiyet öncesinden Osmanlılara kadar pek çok devlet döneminde bu anlamları ile kullanılmıştır.³ Bu beyitte

³ Dinar günümüzde de Kuveyt, Irak, Tunus ve Cezayir gibi bazı ülkelerde resmî para birimi olarak kullanılmaktadır. Sırbistan ve Makedonya'da da denar şeklinde kullanılan bu para biriminin kökeni olarak Latince “denarius”tan geldiği düşünülmektedir.

geçtiği gibi maddî kavgalar genellikle dinar dirhem kavgası olarak nitelendirilmiştir. Diğer beyitlerin aksine bu beyitte hikemî düşüncenin ağır bastığı görülmektedir.

**7 Beni hem-şu'le-i âvâz-ı bülbül eyleyen Râgıb
Sükût-ı cân-güdâz-ı nâz ile ol gonca-femdir hep**

Râgıb, beni hem-şu'le-i âvâz-ı bülbül eyleyen sükût-ı cân-güdâz-ı nâz ile hep ol gonca-femdir.

Ragıp, beni bülbülün feryadının alevine ortak kılan, beni bülbüle hemdert eden nazının can yakan suskunluğu ile hep o gonca ağızlı sevgilidir.

Bülbül gibi feryat ve figan etmekteyim, öyle ki bu ılgınlardan, yanık nağmelerden alevler yükselmektedir. Bunun sebebi ise gonca gibi güzel ve küçük ağızlı sevgilinin can yakan nazlı sükûttur, bana hiç yüz vermeyişi, beni görmezden gelmesidir.

Âşığın yanık feryat ve figanlarına karşılık, sevgili can yakan bir sessizliğe, bir aldırmazlığa bürünmüştür. Bu durum avaz ile sükût arasındaki tezat ile etkili bir şekilde ifade edilmiştir. Diğer yandan bu zıt iki kavram iki kelime (şu'le ve güdâz) tarafından nitelendirilmiştir. Sevgili, sükûtu ile can yakmakta, âşık ise bundan dolayı yanık yanık feryat etmektedir.

Bülbül-gonca arasında tenasüp sanatı vardır. Bülbülün Divan şiirindeki muhatabı esasında güldür. Ancak beytin bağlamından hareketle şair, bilinçli bir şekilde gül yerine goncayı kullanmakta ve gonca-fem (gonca ağızlı) şeklinde sevgiliyi isimlendirmektedir. Zira gonca henüz açılmamış tomurcuk hâlindeki güldür. Sevgili de nazlandığı için âşıkla konuşmamayı, sükût etmeyi tercih ettiğine göre gonca fem ile nitelendirilmelidir. Yanı sıra klasik şiirimizde küçük olması nedeniyle sevgilinin ağız genellikle goncaya teşbih edilir. "Ragıp" sözcüğünde tecrit sanatı vardır. Çünkü şair, kendisini soyutlayarak mahlasını kullanmıştır.

2. GAZELİN YAPI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Bu bölümde ele aldığımız gazel "nazım şekli, vezin, ahenk, kelime tercihi ve cümle tercihi" olmak üzere beş alt başlıkta incelenmiştir. Zira onlarca, kimi zaman yüzlerce seçenek arasından şairin belli bir nazım şekli veya vezni tercih etmesinin şiirin anlam dünyasına bir katkısı olmalıdır.

2.1. Nazım Şekli

İncelediğimiz metnin nazım şekli, üst başlıkta geçtiği üzere gazeldir. Gazel olması gereğince kafiye şeması aa-xa-xa-xa-xa-xa-xa şeklinde. Metinde görüldüğü gibi incelemekte olduğumuz gazelin sadece ilk beyti kendi içinde kafiyelidir. Diğer bütün beyitlerin ilk mısraları serbest olup ikinci mısralar kafiye yönüyle ilk beyte bağlanmıştır. Kimi gazellerde tecdid-i matla dediğimiz matla dışında da musarra beyitler görülüyorsa da Ragıp bu gazelde böyle bir kullanım tercih etmemiştir.

"Gazellerin beyit sayısı 5 ile 9 arasında değişir. Çoğunlukla tek rakamlı, yani 5-7 ve 9'dur." (Dilçin 1997: 109). Ele aldığımız gazelde de Ragıp, bu geleneğe uymuş ve gazelini 7 beyit olarak kaleme almıştır.

Gazellerin son beyitlerinde şairler, mahlaslarını kullanarak bir anlamda imzalarını atarlar. Bu mahlaslar genellikle şairlerin gerçek isimleri dışında edindikleri müstear bir isimdir ve çoğu zaman şairliğe başlama dönemlerinde üstat şairler tarafından yeni şairlere verilir. Asıl ismi Mehmet olan Koca Ragıp Paşa da büyüklerinden "Râgıb" mahlasını almış ve edebiyat tarihimizde isminden ziyade mahlasıyla anılır olmuştur (Yorulmaz 1989: 2-20; Demirbağ 1999: 1-15; Kesik e-makale: 1).

Özetle incelediğimiz bu gazelin nazım şekli bakımından tamamen geleneğe uygun olarak kaleme alındığı, tecdid-i matla, zeyil beyit gibi sıra dışı bir kullanım sergilenmediği görülmektedir.

2.2.Vezin

İncelediğimiz gazel aruz ölçüsünün hezec bahrinde yer alan "mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün" kalıbıyla yazılmıştır. Bu kalıp, Haluk İpekten'in örneklem yöntemiyle ortaya koyduğu istatistik sonuçlarına göre Türk Edebiyatı'nda %13,7 ile en çok kullanılmış ikinci aruz kalıbıdır (2019: 366). Dört tef'ileden oluşan bu aruz kalıbı, "1 kısa 3 uzun" heceden oluşan tef'ilenin 4 kez art arda kullanımından meydana gelir.

Klasik Türk Edebiyatı'nda yüzlerce aruz kalıbı bulunmaktadır ve eski şairlerimizin bu kalıpları rastgele kullandığı düşünülemez. Bu aruz kalıpları şairlerin ele aldıkları konulardan yansıtmayı düşündükleri üsluba kadar birçok unsur dikkate alınarak seçilmiş olmalıdır. Yaptığımız araştırmada Koca Ragıp Paşa'nın bu gazel de dâhil olmak üzere Divan'ında yer alan 179 gazelinden 49'unu bu aruz kalıbı ile yazdığı görülmüştür (İpekten 2019: 366). Bu sayı %27,4'lük bir orana tekabül eder ki bu durum, Koca Ragıp Paşa'nın neredeyse her üç gazelinden birini bu aruz kalıbı ile yazdığı anlamına gelir.

Oysaki klasik edebiyatımızda hemen hemen tüm şairler gazellerinde en çok aruz vezninin remel bahrinde yer alan "fâilâtün, fâilâtün, fâilâtün, fâilün" kalıbını kullanmışlardır. Bu kalıp, yine Haluk İpekten'in örneklem yöntemiyle ortaya koyduğu istatistik sonuçlarına göre edebiyatımızda %29,1'lik oran ile en çok kullanılmış aruz kalıbıdır (2019: 367). Söz gelimi Ahmet Paşa 351'de 132, Necâtî 650'de 221, Fuzûlî 302'de 136, Bâkî 619'da 144, Nef'î 119'da 37, Nedim 159'da 45 ve Şeyh Gâlip 334'te 64 orantılarıyla en çok bu kalıbı kullanmışlardır (İpekten 2019: 309-368).

Koca Ragıp Paşa'nın tercih ettiği aruz kalıbı gazellerinin çoğunun hikemî olması ile açıklanabilir. Hem her mısranın 16 heceden oluşması hem de bir kısa üç uzun hecenin ardı sıra tekrarı bu kalıba dingin, durağan bir özellik kazandırmaktadır (Mum, 2018: 107). Bu nedenle bu kalıbın hikemî, felsefî gazeller için elverişli olduğunu ifade edebiliriz. Nitekim bu kalıp, Koca Ragıp Paşa'da olduğu gibi ilk sırada olmasa da Nâbî tarafından da çok kullanılmıştır.⁴

⁴ Dikkatimizi çektiği için buraya not düşmek istiyoruz. Nâbî diğer pek çok şairin aksine fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbını pek kullanmamıştır. Bu kalıp Nâbî'nin gazellerinde 851'de 91 olarak yer bulabilmiş ve 6. sırada yer alabilmiştir. 4 mefâilün kalıbı ise 125 gazelle 4. sırada yer almaktadır.

Gazeldeki vezin uygulaması incelendiğinde Koca Ragıp Paşa'nın zihafa hiç yer vermediği görülmektedir. Zira zihaf önemli bir aruz kusuru sayılmakta ve imalenin aksine şairler, mümkün mertebe zihaf yapmamaya çalışmaktadır. Yedi beyitlik bir gazel için, hiç zihaf yapılmamış olması, Ragıp'ın da bu konudaki hassasiyetini göstermektedir.

İmale ise Divan şiirinde zihafa kıyasla daha fazla başvurulmuş ve bir aruz kusuru sayılmakla beraber şairler tarafından anlayış gösterilmiş bir aruz meselesidir. Buna rağmen Divan şairleri, Arapça ve Farsça kelimelerde imaleye başvurmayı pek tercih etmemiş, daha çok Türkçe kelimelerde özellikle "ل-ي-و" harflerinin olduğu kısa hecelerde imale yapmak durumunda kalmışlardır.

İncelediğimiz gazelde Koca Ragıp Paşa 9 kez imaleye başvurmuştur.⁵ Yedi beyitlik bir gazel için 9 kez imale yapılmasının bir aruz kusuru olduğunu kabul etmek gerekir. Buna rağmen imale yapılan kelimelerin 7'sinin Türkçe olduğu, 2'sinin ise (leşkeri, serinde) Farsça olmalarına karşın imalelerin Türkçe hecelerde yapıldığı görülmektedir. Yine güzel he (◌) ile biten 4 kelimedeki imalenin (serinde, etdikçe, kimseye, ile) gazelin selasetini olumsuz etkilediği görülmektedir.⁶ Aşağıdaki tabloda imale yapılan yerler verilmiştir:

Tablo 1. İmale Yapılan Yerler⁷

Yer	Sözcük
B1-M2-K3-H2	deyü
B2-M1-K2-H3	leşkeri
B2-M1-K4-H3	serinde
B3-M2-K1-H2	baña
B5-M1-K2-H3	etdikçe
B5-M2-K5-H2	beni
B6-M1-K5-H3	kimseye
B7-M1-K1-H2	beni
B7-M2-K5-H2	ile

⁵ Farsça izafet kesresi "-i" ve Farsça bağlaç "u" vezne göre kimi yerlerde uzun kimi yerlerde kısa okunmuştur.

⁶ Vezin incelemesi yapılırken yukarıda ifade ettiğimiz gibi aruz kaidelerine göre değerlendirme yapmak durumunda olduğumuzu düşünüyoruz. Diğer türlü, aruz uygulamasındaki her kusur için şair adına bir hikmet aramak araştırmacıları nesnellikten uzaklaştırır, kanaatindeyiz. Elbette ki büyük şairlerin kimi zaman aruzu kendine uydurmak şeklinde ifade edebileceğimiz tasarrufları olmuştur. Ancak bu durum, onların hiç aruz kusuru yapmadıkları anlamına gelmemelidir. Söz gelimi "olmuş sana" redifli yine 7 beyitlik bir gazelinde Ragıp sadece bir kez imale yapmıştır. Elbette ki Ragıp'ın sözü edilen gazelinde aruzu daha iyi kullandığı ifade edilebilir.

⁷ İmalelerin yapıldığı yerler verilirken beyit sırası için B, mısra sırası için M, kelime sırası için K ve hece sırası için H kısaltmaları kullanılmıştır. Benzer tablolar için de aynı kısaltmalar kullanılacaktır.

İncelediğimiz gazelde üç yerde med yapılmıştır. Bilindiği gibi bir uzun bir kısa şeklinde iki heceye tekabül eden ve bazı Arapça ve Farsça kelimelerde ortaya çıkan med bir aruz kusuru sayılmamaktadır. Bilakis med söze güzellik katmakta, söyleyişi monotonluktan kurtararak şiire farklı bir ahenk katmaktadır. Her üç yerde de (ağyâr, dâğ, gâh) yapılan meddin ifade ettiğimiz şekilde söze ve anlama güç ve ahenk kattığını söyleyebiliriz. Örneğin “ağyâr” kelimesi medli okunarak, ikinci hece uzatılarak rakiplerin çokluğu adeta mübalağa edilmiştir. Yine Ragıp, anlam olarak vermek istediği gam yükünü de “gâh” ifadesini kalın bir ünlü “â” ile hem uzun okutup sıkıntının ağırlığını ve sürekliliğini hem de 1,5 hecedeki medde yapılan kesinti ile çektiği acıyı sesleterek anlama katkı sağlamaktadır.

Aşağıdaki tabloda med yapılan yerler verilmiştir:

Tablo 2. Med Yapılan Yerler

Yer	Sözcük
B4-M1-K5-H1	gâh
B5-M1-K5-H2	ağyâr
B6-M1-K3-H1	dâğ

İncelediğimiz gazelde 10 yerde vasl (ulama) yapıldığı görülmektedir. Vasl yapılan kelimelerden (nîş, nûş, nasîb, nâz, dûr, lutf, hıkd, dînâr, nâz) dokuzu, yani neredeyse tamamı, vezin gereği değil doğal bir şekilde vasl yapılmıştır. Nitekim vasl yapılmaması durumunda bu kelimelerin medli okunuşları ortaya çıkar ki bu da vezinde aksamaya sebebiyet verir. Metinde sadece bir Türkçe kelime (sen) vasl yapılmıştır.

İncelediğimiz gazelde 5 yerde ise sekt yapılmıştır. Bu sektlerin çoğu sırf vezin gereği değil, cümlelerin anlam ve vurgusu bunu gerektirdiği için yapılmıştır. Söz gelimi “Sen etdikçe teveccüh oldular ağyâr rû-gerdân” mısrasında “teveccüh”, “etdikçe” fiilimsisine bağlanarak fiilimsi grubu oluşturmaktadır. Yine aynı şekilde “oldular” fiili de “rû-gerdân” ismine bağlanarak birleşik fiil oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu mısradaki sektli okumalar daha anlamlı ve gramer kurallarına daha uygun olacaktır. Mısrayı şu şekilde nesir cümlesine çevirdiğimizde durum daha net anlaşılır: Sen teveccüh etdikçe ağyâr rû-gerdân oldular.

2.3. Ahenk Unsurları

Klasik Türk Edebiyatı'nda vezinden sonraki en önemli ahenk unsurları, hiç şüphesiz kafiye, redif ve ses kullanımlarıdır. İncelediğimiz gazel bağlamında sırasıyla redif, kafiye ve ahenk (armoni) unsuru olarak ses kullanımlarına temas etmek gerekir.

Bin yıllık İslamî edebiyat geleneğimizde redife önemli bir yer verilmiş, pek çok şiir, "Kerem Kasidesi" gibi, "Döne Döne Gazeli" gibi, redifi ile müsemma olmuştur. Bu doğrultuda incelediğimiz gazeli de "Hep Gazeli" olarak adlandırabiliriz.

Gazelde "-dir hep" ibaresi redif olarak kullanılmıştır. Yani bu gazelde hem ek hem de kelime hâlinde redife yer verilmiştir.

"Hep" Farsça kökenli bir kelime olup "sürekli olarak, her zaman, daima" anlamına gelmektedir. Ek halindeki "dir" redifi de geniş zaman bildirme ek fiili olduğundan "hep" sözcüğü gazeldeki geniş zaman kavramını pekiştirmektedir. Söz gelimi üçüncü beyit ikinci mısra da "Baña esbâb-ı şâdîden nasîb ü behre kemdir hep" ibaresinde "hep" redifini çıkarmamız durumunda nasibin daima, her zaman az olduğu çağrışımı kaybolacaktır. Bu nedenle Ragıp, "hep" redifi ile her beyitte değiştiği farklı durumların geçmişten günümüze her zaman cereyan ettiği anlamını vermeye çalışmış olmalıdır.

Gazelde ek hâlinde redif olarak "-dir" eki kullanılmıştır. Bu ibare, ek fiilin geniş zaman üçüncü tekil şahıs eki olarak kullanılmakla beraber Türkçede "bildirme eki" olarak da adlandırılmaktadır ve kullanım sahası oldukça geniştir. Ek fiilin iki temel görevinden biri isim soylu kelimelere gelerek onları yüklem yapmaktır. İncelediğimiz gazelde sekiz farklı kelimede ek fiil redif olarak bu göreviyle kullanılmıştır.

Geniş zaman adından da anlaşıldığı gibi dilimizdeki en geniş zaman kavramıdır. Eylemin geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe devam ettiği, hatta bir gelenek, bir alışkanlık, bir kanun hâlini aldığı anlamını vermektedir. Bu durumda "senden sitemdir hep" ve diğer geniş zaman ek fiilli kullanımlarda (tabîi hep redifinin de kuvvetlendirmesi ile) karşımıza şöyle bir anlam çıkmaktadır: Geçmişte de, günümüzde de, gelecekte de, her zaman senden sitem görmekteyim. Senin sitemli davranışların adeta değişmez bir kanun hükmündedir, geçmişten günümüze süregelen bir alışkanlıktır. Oysaki böylesi bir anlam geçmiş zaman veya şimdiki zaman kullanımı ile verilemezdi.

Dolayısıyla Divan şairlerinin tercih ettiği redifler, ahenk unsuru olarak ele alınmalarının yanı sıra şiire ne gibi anlam katkılarının olduğu da irdelenmelidir. Yukarıda görüldüğü üzere, kip, ek fiil gibi tercihler bile metne çok farklı anlamlar katabilmektedir. Kafiye olarak gazelde "-em" sesi kullanılmıştır. Yalnızca birinci beyit ikinci mısra da "-am" kalın şekli karşımıza çıkmaktadır. Ancak ahenk yönüyle bu durum sorun oluşturmamaktadır. Zira Arap alfabesi kullanımı nedeniyle zaten kafiye ünlü harf bakımından bir fark görülmemektedir.

Kafiye ve redifin yanı sıra şiire ahenk katan, metnin müzikalitesini artıran genel ünlü ve ünsüz ses kullanımına dayanan asonans ve aliterasyona da değinmek gerekir. Bu bağlamda her beyitte yer alan "-dir hep" redifindeki "e-i" ünlüleri, diğer sözcük seçimlerinde de kendini göstermiş ve gazel boyunca bu ünlüler ile asonans yapılarak şiirin inceliği ve akıcılığı arttırılmıştır. "e-i" sesleri sırasıyla birinci beyitte 11-11 kez, ikinci beyitte 13-6 kez, üçüncü beyitte 13-5 kez, dördüncü beyitte 11-9 kez, beşinci beyitte 14-4 kez, altıncı beyitte 10-10 kez ve son beyitte 10-4 kez kullanılmıştır.

Ancak diğer dillerde olduğu gibi Türkçede de ünlü sayısı ünsüz sayısına göre daha az olduğundan şairin asıl mahareti asonansa değil aliterasyonda aranmalıdır. Zira şairin özel bir çabası olmadan bile doğal bir şekilde metinde asonans ortaya çıkabilir. Oysaki aliterasyonda şairin özel bir çabası olmadan aynı ünsüzlerin sık tekrarı çok zayıf bir ihtimaldir.

Bu bağlamda belirgin ünsüz ses tekrarlarına baktığımızda özellikle “b-d-n-r” sesleri dikkat çeker. “B” sesi üçüncü beyitte 8 kez, son beyitte 5 kez tekrar edilmek suretiyle güçlü bir şekilde varlığını hissettirir ve metnin armonik müzikalitesini artırır. Örneğin üçüncü beytin “Baña esbâb-ı şâdiden nasîb ü behre kemdir hep” mısrasındaki “b” sesinin metne kattığı ahenk hemen göze çarpmaktadır. Hatta redifteki “p” sesi de bu ahenge katkıda bulunmaktadır.

“D” sesi ikinci beyitte 7 kez tekrar edilmektedir. “N” sesi birinci ve dördüncü beyitlerde altışar kez kullanılır. “R” sesi ise beşinci ve altıncı beyitlerde sırasıyla 8-6 kez kullanılır. Böylece bu sesler gazelin armonisini oluşturan dört belirgin ünsüz olarak karşımıza çıkar.

2.4. Kelime Tercih

Koca Ragıp Paşa'nın “hep” redifli gazelinde kullanılan toplam kelime sayısı 106'dır. Bu sayıya bağlaçlar ve edatlar da dâhildir. Az sayıdaki birleşik kelimeler farklı dillere mensup olabilmeleri nedeniyle, iki sözcüğe bölünerek ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Gazelde kullanılan 106 kelimedenden 53'ü Farsça (%50), 25'i Türkçe (%23,5), 28'i ise Arapça (%26,5) kökenlidir.⁸ Gazeldeki Farsça kelime sayısının, Türkçe ve Arapça kelime sayısının toplamına eşit olması dikkat çekmektedir.

Daha önce Cafer Mum tarafından Koca Ragıp Paşa'nın “söyler” redifli gazeli üzerine yapılan üslup incelemesinde söz konusu gazeldeki kelimelerin dillere oranları Arapça %50,5, Türkçe %27,4 ve Farsça %22,1 olarak belirlenmiştir. Gazelde Arapça kelime oranının bu kadar yüksek olması, gazelde işlenen konunun hikemî/felsefî olması ile izah edilmiştir (2018: 111).

İncelediğimiz “hep” redifli gazeli ile kıyasladığımızda Türkçe kelime oranında aslında çok büyük bir fark olmadığı görülmektedir. Esas fark Arapça, Farsça kelime kullanımındadır. Bir gazelde Arapça, diğer gazelde ise Farsça, kullanılan kelimelerin yarısını kapsamakta ve diğer iki dile denk gelmektedir. “Söyler” redifli gazeli, hikemî bir nitelik taşıırken “hep” redifli gazelin de âşıkane bir nitelik taşıdığını ifade edebiliriz. Bu durumda Ragıp'ın hikemî gazelinde Arapça, âşıkane gazelinde ise Farsça kelimelerin daha fazla yer kapladığı, Türkçe kelime kullanımında ise ciddî bir fark olmadığı görülmektedir.⁹

Aşağıdaki tabloda gazelde yer alan kelimelerin dillere göre dağılımı verilmiştir:

⁸ Kelimelerin köken tespitinde özellikle Türk Dil Kurumu ve Kubbealtı sözlüklerinden istifade edilmiştir.

⁹ Bu yargı, sadece hep ve söyler redifli gazeller bağlamında yapılmıştır. Koca Ragıp Paşa'nın tüm gazelleri için bir yargıda bulunmak, doğal olarak tüm gazellerini veya örneklem yoluyla yeterli oranda bazı gazellerini incelemeyi gerektirir.

Tablo 3: Kelimelerin Dillere Göre Dağılımı

Türkçe Kelimeler Kelime Sayısı Yüzdelik Oranı	Farsça Kelimeler Kelime Sayısı Yüzdelik Oranı	Arapça Kelimeler Kelime Sayısı Yüzdelik Oranı
et- (3), ol (2), çek- (2), eyle-, bil-, ben (5), sen (2), kimse (2), ol (o zamiri), ne, el, deyü, ey, degil, ile	hep (8 kez), ü (6), nîş, nûş, zehr, âb, leşker, ser, dūd, dil, çetr, gedâ, ser, kûy, serşâr, şâdî, behre, kem, gehî, gâh, nâz, bâr, derd, sitem, rû, gerdân, der, dūr, şâh, dâğ, dil, kin, gavga, direm, hem, âvâz, bûlbûl, cân, gūdâz, nâz, gonce	sâkî, dehr, sem, sahbâ, gam, sevâd, sevdâ, muhabbet, muhteşem, keyfîyet, muhabbet, esbâb, nasîb, tegâfûl, hicrân, vefâ, teveccüh, ağyâr, lutf, kerem, kemâl, medâr, hıkd, dînâr, şu'le, Râgıb, sükût, fem
25	53	28
%23,5	%50	%26,5

İncelediğimiz gazelde Arapça kurallarla oluşturulmuş herhangi bir tamlama bulunmamaktadır. Türkçe kurallarla bir isim tamlaması (dehriñ eli) ve bir sıfat tamlaması (ne keyfîyet) kullanılmıştır. Ancak metinde Divan şiirinde çok görüldüğü üzere pek çok Farsça isim ve sıfat tamlamasına yer verilmiştir. Farsça tamlamaların çoğu 2 kelimeden oluşan klasik tamlamalar olmakla beraber (sâkî-i dehr, zehr-âb-ı gam, dūd-ı dil), gazelde 3 kelimelik (bâr-ı derd-i hicrân, hem-şule-i âvâz-ı bûlbûl) hatta 4 kelimelik (gedâyân-ı ser-i kûy-ı muhabbet) zincirleme isim tamlamalarına da rastlanmaktadır.

Ancak gazelde yer alan Farsça tamlamalara bakıldığında bu terkiplerin Klasik Türk Edebiyatı'nda sıklıkla kullanılan terkipler olduğu, şairin dönemi için sade denebilecek nitelikte olduğu anlaşılmaktadır. Yine bu terkiplerde Ragıp'ın, Divan şiirinin geleneksel malzemesini kullandığı, en azından bu gazelinde Sebk-i Hindî'nin girift, soyut tamlamalarına yer vermediği söylenebilir.

İncelediğimiz gazelde bağlama grupları da dikkat çekmektedir. Klasik Türk Edebiyatı'nda gerek şiirde gerekse nesirde fazlaca Farsça tamlama kullanılması ve Farsça kelimelere ağırlık verilmesi olağan bir durumdur. Ancak bir gazelde atıf vavı (u-ü) ile 6 Farsça bağlama grubu kullanılması, şairin ayırıcı bir üslup özelliği olarak yorumlanabilir.

Farsça "u-ü" bağlacı ile oluşturulan bağlama gruplarında genellikle eş veya yakın anlamlı kelimeler birlikte verilerek anlam kuvvetlendirilir. Çoğu zaman bağlama gruplarındaki kelimelerden biri Farsça diğeri Arapça olarak verilir. İncelediğimiz gazeldeki 6 bağlama grubundan 5'i bu özelliكتedir. Kelimelerden biri Arapça, diğeri Farsçadır (nîş ü sem, nasîb ü behre, nâz ü tegâfûl, hıkd u kîn, dînâr ü direm¹⁰). Sadece bir bağlama grubunda her iki kelime de Arapçadır (lutf u kerem).

Bu gazel için Türkçe kelime kullanımına da özellikle değinmemiz gerekir. Gazelde yer alan 25 Türkçe kelimeden 16'sı isim soylu sözcüklerden, 9'u ise fiillerden oluşmaktadır. Ancak isim soylu 16 sözcüğün 11'i zamirdir. Üstelik bu 11 sözcük, 5 zamirin (ben, sen, ol, kimse, ne) şiirde farklı yerlerde

¹⁰ Dinar ve direm kelimeleri eş anlamlı değildir. İlki altın ikincisi gümüş parayı ifade etmektedir.

kullanımından ibarettir. Kalan 5 isim soylu sözcükten ikisi edat (ile, değil), biri ünlem (ey), biri ise zarftır (deyü). Bu durumda Koca Ragıp Paşa'nın şiirde Türkçe isim türünde sadece bir sözcük kullandığı (el) görülmektedir. Şair, isim türünde kelime tercihlerini Arapça-Farsça kökenli sözcüklerden yana kullanmıştır.

Metinde Türkçe 9 fiil yer almaktadır. Ancak bu fiillerden sadece biri (bilmem), tek başına basit bir fiil şeklinde çekimlenmiştir. Bilindiği gibi Türkçede birleşik fiiller iki farklı yolla oluşmaktadır. İki fiilin birleşmesiyle oluşan kurallı birleşik fiiller, metinde hiç kullanılmamıştır. Bir isim ve bir yardımcı eylemin birleşmesi şeklinde oluşan, yardımcı eylemlerle kurulan birleşik fiillerden ise metinde 6 örnek görmekteyiz. Bunların tamamında Arapça veya Farsça bir ismin Türkçe bir yardımcı eylem ile birleşmesi neticesinde birleşik fiiller oluşturulmuştur (nûş etmek, teveccüh etmek, rû-gerdân olmak, dûr etmek gibi). Çekmek fiili ise yardımcı eylem olmamakla beraber metinde iki yerde fiilimsi grubu oluşturacak şekilde kullanılmıştır (*sâkî-i dehrîñ elinden çekdiğim* gibi).

2.5. Cümle Tercihi

Koca Ragıp Paşa'nın 7 beyitlik "hep" redifli gazelinde toplam 12 cümle bulunmaktadır. Gazelin 5 beytinde her mısra bağımsız bir cümle hükmündedir. İki beytinde ise (4 ve 7. beyit), yargı bir mısra da tamamlanmamakta ve iki mısra birlikte bir cümle oluşturmaktadır.

Cümle türleri farklı şekillerde kategori edilmekle birlikte bizim incelememizde genel kabul gören aşağıdaki sınıflandırma tercih edilmiş (Gülsün, 2013: 140) ve bu doğrultuda gazeldeki cümleler incelenmiştir:

- I. Anlamına göre cümleler: olumlu, olumsuz, soru.
- II. Yüklemin türüne göre cümleler: isim, fiil.
- III. Öğelerin dizilişine göre cümleler: kurallı, devrik.
- IV. Yapısına göre cümleler: basit, birleşik.

Anlamına göre cümleler incelendiğinde 12 cümleden 10'unun olumlu, 2'sinin olumsuz olduğu görülmektedir. Soru cümlesi ise hiç kullanılmamıştır. Şair, olumlu veya olumsuz bir yargı bildirmiş, soru yoluyla metinde farklı bir anlam çağrışımı oluşturmaya çalışmamıştır.

Yüklemin türüne göre cümlelere bakıldığında ise sadece 2 fiil cümlesi kullanıldığı (...bilmem, ...oldular), diğer 10 cümlelerin ise isim cümlesi şeklinde olduğu görülür. İsim cümleleri, bildirme ek-fiilleri ile oluşturulur, anlatıcı da isim cümlelerinde genellikle kendisinin veya muhatabının bir durumunu bildirir. Gazelde isim cümlelerinin yoğunlukta olması bu durum ile izah edilebilir. Anlatıcı, iki beyitte (4 ve 5. beyit) sevgiliye, diğer beyitlerde ise herkese hitap ederek kendi hâlini bildirmektedir.

Öğelerin dizilişine göre sadece 2 kurallı cümleye yer verilmiştir. Diğer 10 cümle ise devrik yapıya sahiptir. Esasında devrik cümlelerin bu kadar fazla olması "hep" redifinin mısra sonlarında yer almasından kaynaklanmaktadır. Zira hep redifini kaldırmamız durumunda 8 cümle kurallı hâle gelmektedir.

Yapısına göre ise 5 basit, 7 birleşik cümle kullanıldığı görülmektedir. Birleşik cümlelerin tamamı girişik birleşik cümle dediğimiz fiilimsilerle oluşturulan cümlelerdir. Farsça ki bağlacı ile oluşturulan ki'li birleşik cümleye hiç yer verilmemiş olması dikkat çekmektedir. Bu durumda Koca Ragıp Paşa'nın gazelde kahir ekseriyetle Arapça-Farsça kelimeler kullanmasına rağmen cümlelerini Türkçe cümle yapısına uygun olarak bina etmeyi tercih ettiğini ifade edebiliriz.

Aşağıdaki tabloda gazelde yer alan cümleler yukarıda verdiğimiz tasnife göre değerlendirilmiştir:

Tablo 4. Cümlelerin Tasnifi

Beyit Mısra	Cümle	Anlamına göre	Türü	Öge dizilişi	Yapısı
1-1	Elinden çekdiğim sâkî-i dehrîñ niş ü semdir hep	olumlu	isim	devrik	birleşik
1-2	Benim sahbâ deyü nûş etdiğim zehrâb-ı gamdır hep	olumlu	isim	devrik	birleşik
2-1	Sevâd-ı leşkeri sevdâ serinde dūd-ı dil çetri	olumlu	isim	kurallı	basit
2-2	Gedâyân-ı ser-i kûy-ı muhabbet muhteşemdir hep	olumlu	isim	devrik	basit
3-1	Ne keyfiyyetle ser-şâr-ı muhabbet olduğum bilmem	olumsuz	fiil	kurallı	birleşik
3-2	Baňa esbâb-ı şâdiden nasîb ü behre kemdir hep	olumlu	isim	devrik	basit
4	Gehî nâz u tegâfûl gâh bâr-ı derd-i hicrânîñ Benim çekdiklerim ey bî-vefâ senden sitemdir hep	olumlu	isim	devrik	birleşik
5-1	Sen etdikçe teveccüh oldular agyâr rû-gerdân	olumlu	fiil	devrik	birleşik
5-2	Deriñden dūr eden şâhım beni lutf u keremdir hep	olumlu	isim	devrik	birleşik
6-1	Kemâlinden degildir dağ-ber-dil kimseye kimse	olumsuz	isim	devrik	basit
6-2	Medâr-ı hıkd u kîn gavgâ-yı dînâr ü diremdir hep	olumlu	isim	devrik	basit
7	Beni hem-şu'le-i âvâz-ı bülbül eyleyen Râgîb Sükût-ı cân-güdâz-ı nâz ile ol gonce-femdir hep	olumlu	isim	devrik	birleşik

SONUÇ

Koca Ragıp Paşa, kaynaklarda genellikle Nâbî takipçisi ve hikemî şiirin temsilcilerinden biri olarak verilir ancak incelediğimiz “hep” redifli gazelde, altıncı beyit dışında, âşıkane nitelikler ağır basmaktadır. Ragıp’ın bu gazelde aşk temasını işlediği, bazen sevgiliden bazen hayattan gördüğü eziyetleri dile getirdiği görülmüştür. Bu duygularını ifade ederken Ragıp, sözün etkisini artırmak için edebî sanatları etkin bir şekilde kullanmış, özellikle benzetmelerden yararlanmıştır. Gazeldeki teşbihlerde, daha çok soyut bir durum somut bir varlığa benzetilerek okurun zihninde soyut, hayali durumlar somutlaştırılmış, daha açık, daha anlaşılır hâle getirilmiştir.

Yapı bakımından yaptığımız incelemede Ragıp’ın Divan şiiri geleneğine uygun olarak gazelini kaleme aldığı görülmüştür. Gazelde tecdid-i matla, zeyil gibi farklı bir uygulamaya gidilmemiştir. Dokuz yerde imale yapılması dışında bir aruz kusuruna rastlanmamıştır. Yedi beyitlik bir gazel için dokuz yerde imale yapılmış olması olağan karşılanabilir. Gazelde “-dir hep” ibaresi redif, “-em” eki kafiye olarak kullanılmak suretiyle Divan şiirinin kafiye yapısına uyulmuş; ayrıca “e, i, b, d, n, r” sesleri ile şiirin ahengi artırılmıştır.

Ele aldığımız gazelde Farsça kelimelere çok fazla (%50) yer verildiği gibi iki, üç, hatta dört kelimelik Farsça tamlamalar da kullanılmıştır. Yanı sıra Farsça “u-ü” bağlacı ile altı bağlama grubuna da yer verilmiştir ki bu, bir gazel için dikkat çekici bir üslup özelliğidir. Bütün bunlara rağmen dönemi için gazelin sade bir dile sahip olduğu, Sebk-i Hindî gibi ağır, soyut, kapalı bir anlatım taşımadığı söylenebilir. Farsça kelime sayısının fazla olması ise, gazelin âşıkane olması ile açıklanabilir.

Koca Ragıp Paşa, gazelinde Farsça ve Arapçaya göre daha az Türkçe kelimeye yer vermekle beraber, şiir dilini sağlam bir Türkçe ile inşa etmiştir. Bu sağlam dilin, kullanılan 25 Türkçe kelimedен 9’unun fiil (çoğu yardımcı fiil) ve 11’inin zamir olarak seçilmesiyle sağlandığını söyleyebiliriz. Türkçe zamirler, çekim ekleri ve fiillerin sağlam bir şekilde cümlelerin omurgalarını oluşturmaları ile Arapça ve Farsça kelimeler Türkçe cümle yapısı içinde uygun bir şekilde kullanılabilmiştir.

Ragıp’ın 7 beyitlik gazelini 12 cümle üzerine bina ettiği görülmüştür. Bu 12 cümleden 10’u anlamına göre olumlu, yüklem türüne göre isim ve öge dizilişine göre devrik cümledir. İsim ve olumlu cümle türleri, şairin gazelde bu cümle tekniğiyle hâl ve hissiyatını muhataba iletme istemesi ile açıklanabilir. Devrik cümlelerin çokluğu ise “hep” redifinin mısra sonlarında tekrarlanmasından kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

Demirbağ, Ömer (1999). *Koca Râgıb Paşa ve Dîvân-ı Râgıb*. Doktora Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

- Dilçin, Cem (1991). "Fuzuli'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi". *Türkoloji Dergisi*: 43-98.
- Dilçin, Cem (1997). *Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsün, Arife (2013). *Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*. İzmir: Bassaray Matbaası.
- İpekten, Haluk (1994). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İz, Fahir (2003). *Eski Türk Edebiyatında Nazım I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kesik, Beyhan (e-makale). "Koca Ragıp Paşa", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS)*, <http://www.turkedebiyat isimler sozlugu.com.tr>. (Erişim Tarihi: 07.01.2025)
- Mum, Cafer (2018). "Koca Ragıp Paşa'nın 'Söyler' Redifli Gazeli Üzerine Üslup İncelemesi". *Türk Dünyası Araştırmaları* 118: 105-122.
- Pala, İskender (1990). *Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yorulmaz, Hüseyin (1989). *Koca Râgıb Paşa Divânı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

NİMETİ DİVANİ'NDA MAHALLİLEŞME
(Localization in Nîmeti Divan)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 15 Haziran 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 25 Temmuz 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1720273

Gülden Esra AYDOĞDU

Dr.

Özel Urfa Odak Özel Öğretim Kursu

<https://orcid.org/0000-0001-8986-9674>

Mail adresi: guldenesra1@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Aydoğdu, G. E. (2025). Nîmeti Divanı'nda Mahallîleşme. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss. 19-32, <https://doi.org/10.51592/kulliyat.1720273>

Sorumlu Yazar:

Gülden Esra AYDOĞDU, guldenesra1@gmail.com

Özet

Farklı dil, din ve ırkları ihtiva etmiş Osmanlı edebiyatı mahallî unsurlarının incelenmesi, kültürel zenginliğinin açığa çıkarılması önem taşımaktadır. Edebiyatın ihtiva ettiği giyim, âdet, inanç, dil gibi halka ait değerlerin belirlenmesi, edebî eserin doğru anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu amaç doğrultusunda 17. yüzyılda Bursa'da yaşamış Nimetî mahlaslı Nakıbzâde Nimetullah Efendi'nin divanı mahallî unsurlar yönüyle araştırılmıştır. Divanda giyim, âdet ve inanç, tedavi yöntemleri, şahıs isimleri, yer adları, tarihî olaylar, dil öğeleri alanlarında mahallî veriler tespit edilmiştir. Şair giysi kavramlarını kişinin dinine, tarikatına ya da tarikattaki mertebesine dair semboller içeren yanıyla işlemiş; şahıs betimlemelerini giysi ve kumaşlarla ifade etmiştir. Ölünün tahta tenesüre uzatılması, tavla oyununda zar atma, kapı açma, Kurban Bayramı'nda koç kesme vb. inanç ve gelenekleri belirlenmiş; asker, müezzin, peygamber, kadı, şair gibi toplumun farklı kesimlerinden isimler saptanmıştır. Hastalığın teşhisi, tedavisi ya da tam tersi yaranın iyileşmemesi amacıyla kullanılan usuller; nabız ölçme, şurup içirme; akrep, arı gibi hayvanların iğnesiyle ya da zehriyle tedavi, dağlama, merhem sürme, fetil kullanma, yara üzerine elmas tozu koyma tespit edilmiştir. Revan, Aras, Irak gibi yerlerin dışında İstanbul, Bursa, Bozburun, Mudanya, Eyüp, Galata, Beşiktaş, Sarayburnu isimleri belirlenmiş; Revan ve Bağdat'ın fethine dair tarihî veriler elde edilmiştir. Divanda çok sayıda deyim ve konuşma dilini yansıtan kelime grupları bulunmuştur. Bu çalışmanın Nimetî Divanı'na edebî değer kazandıran yerel unsurları açığa çıkaracağı ve 17. yüzyıl Osmanlı toplum hayatından izler aksettireceği düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Nimetî Divanı, mahallî unsurlar, Osmanlı toplum hayatı.

Abstract

It is important to analyse the local elements of the literature of the Ottoman, included different languages, religions and races, and to reveal its cultural richness. Determining the values belonging to the people such as clothing, customs, beliefs, language contained in literature to the revelation of the cultural values of the society to which the literary work belongs. For this purpose, the divan of Nakıbzâde Nimetullah Efendi with the pseudonym Nimetî, who lived in Bursa in the 17th century, was investigated in terms of local elements. Local data in the fields of clothing, customs and beliefs, treatment methods, personal names, place names, historical events, language elements were identified in the divan. The poet handled clothes concepts with the aspect that includes symbols related to the person's religion, sect or rank in the sect; he expressed the person's descriptions with clothes and fabrics Beliefs and traditions such as laying the dead on a wooden platform, throwing dice in backgammon, opening doors, slaughtering a ram during Eid al-Adha, etc. were determined; names from different segments of society such as soldiers, muezzins, prophets, judges, and poets were identified. Methods used for the diagnosis and treatment of diseases or, conversely, preventing wound healing; these include pulse measurement, administration of syrup, treatment with the stings or venom of animals such as scorpions and bees, cauterisation, application of ointments, use of fetil, and placing diamond dust on wounds. In addition to places such as Revan, Aras, and Iraq, the names Istanbul, Bursa, Bozburun, Mudanya, Eyüp, Galata, Beşiktaş, and Sarayburnu have been identified; historical data on the conquest of Revan and Baghdad has been obtained. Many idioms and word groups reflecting colloquial language were found in the Divan. It is believed that this study will reveal the local elements that add literary value to Nimeti's divan and reflect traces of 17th-century Ottoman social life.

Key Words: Nimetî's Divan, local elements, Ottoman social life.

GİRİŞ

Divan edebiyatı, dili ve muhtevasıyla toplumdan kopuk olmakla eleştirilmiş, bu doğrultuda saray-enderun edebiyatı, havas edebiyatı gibi isimlendirmelere maruz kalmıştır (Akn 1997: 389, 390). Örneğin Hüseyin Rahmi divan edebiyatıyla ilgili bir soruya “divan edebiyatını pek okumadım, zaten bu edebiyat halkın hislerinden uzak kalmıştır.” karşılığını vermiş; Osman Nuri ise Dil Bayramı kutlamaları konuşmasında “Kann zamanında yetişen Fuzl ve Bâk gibi şairler yazdıklarını halk diliyle, Türkçe değil, Arapça ve Farsça sözlerle doldurdular. Fuzl'nin Leylâ v Mecnn hikâyesinde en çok zenip bezenerek yazdığı bu parçayı bayağıca okumayan; Arapça, Farsça bilmeyen halk anlar mı?” şeklinde düşüncelerini ifade etmişlerdir (Kahraman 1996: 211,212).

Türk edebiyatının alt yüz yıllık sürecine tekâbül eden divan edebiyatı hakikaten toplumun hislerinden, duygu ve düşünce dünyasından uzak kalmış mıdır; şairlerin şiirleri halk diliyle -Türkçe- yazılmamış mıdır? Bu edebiyat Enderun mekteplilerin anlayabildiği, sadece iktidar mensuplarının, aristokratların dünyasını ihtiva eden bir zümre edebiyatı mıdır?

Bu sorulara nesnel bir cevap verebilmek amacıyla divan edebiyatı eserleri toplumun kültürel, yerel değerleri; giyim-kuşam, yeme-içme, yerleşim yeri, âdet-gelenek, deyim-atasözü, konuşma dili vb. yönüyle araştırılmıştır (Erdoğan 2009: 114-165; Batislam 1993: 39-354; atovi 2012: 160-169; Kaplan 2009: 209-248; Yekbaş 2009: 319-344).

Bu çalışmalara katkı sunmak maksadıyla 17. yüzyılda Nakbzâde Nimetullah tarafından yazılmış Nimet Divanı coğrafya, tarih olaylar, dil ögeleri yönüyle tetkik edilmiştir.

Bu incelemeyle hem Nimet Divanı'nın hem de kısmen 17. yüzyıl mahall değerlerinin açığa çıkarılabileceği düşünülmektedir.

1. Giyim Kuşam

Nimet Divanı'nda dönemin giyim kuşam unsurlarını içeren beyitler bulunmaktadır. Bazı beyitlerde giysiler, giyim malzemesi olmanın ötesinde kişinin dinine, tarikatına dair izler taşıyabilmekte bazı beyitlerde ise insanların ahlaki özelliklerini, kişiliklerini dışa vuran araç olmaktadır. Giyim – kuşama dair beyitler sevgiliyle ilgili hayallerde ya da günlük hayatın sahnelenmesinde de görülebilmektedir.

H. Mevlânâ için yazılan kasidede Mevlevi tarikatına mensup kişilerin semâ' âyinine külah takma âdetleri beyitlerde yer almaktadır.

Arşun altında muallak bir klâh nrdan
Gördi emr-i Hak'la itmekde nr-efşân semâ (Ersöz 2007: 68)

(Arşın altında aslı, nurdan bir klah gördü. Allah'ın emriyle semâ' nur samaktaydı.)

Cennet içre ana Mevlâ bu klâh giydire
Eyler anun kleh b-sabr u b-sâmân semâ (2007: 68)

(Allah bu külahı ona cennet içinde giydirsin. Onun için külah sabırsız ve sermayesiz bir şekilde semâ' eder.)

Şair, gösteriş düşkünü velî geçinen kışileri çeşitli giysiler içinde anlatmaktadır.

Başındaki dal tâcî ise hıbsına dâlldur
Âyîne-i kalbî dahî pr-jeng-i kederdr (2007: 125)

(Başındaki yalın külahı kötülüğünün delaletidir. Kalp aynası da bulanıklık, tasa kiriyle doludur.)

Yukarıdaki beyitte yer alan “dal” ifadesi yalın, sade anlamını “tâc” sözcüğü ise derviş veya şeyhlerin ser-puşunu, klahını karşılamaktadır (Koçu 1969: 85, 220). Buna göre “dal tâc” ifadesi, üzerinde dlbend, yemeni, çenber gibi herhangi bir şey sarılı olmayan derviş klahını karşılamaktadır.

Misvâk u abâ tâc u ridâ birle görenler
Yâ kutb-ı felek zann ider anı yâhd evtâd (2007: 126)

(Misvak, abâ -yn kumaştan yapılmış geniş giysi- külah ve derviş postuyla görenler, onu ya feleğın ulu dervîşî ya da ağaç direğî zanneder.)

“Başunda imâme ola arkanda siyeh şâl
Âr itmeyesin olduğuna cehlle ma'rûf

Şol kimse ki bî-ilm ü hüner ola o hardur
Yâ hırka-i sad pâre giyer yâhd yeşil sf” (2007: 128)

(Başında sarık, sırtında siyah şâl olduğ halde cehaletle bilinir olmaktan utanmazsın. Bir kimse ilimsiz ve hnersiz olursa, o eşektir. Ya parça parça olmuş hırka giyer yahud yeşil yn.)

Aşağıdaki beyitte ise hocaların sırma kumaş giydikleri belirtilmektedir.

Câme-i zer-beftle ey hâce itme iftihâr
Dâimâ fahr it eger bir köhne şâlun var ise (2007: 252)

(Ey Hoca, sırma kumaşlı elbise ile övünme. Eğer eski bir şalın varsa bununla daima iftihar et.)

Seyyid Osman elebi için yazılan mersiyede, merhumun sebz-i destâr (yeşil sarık) taktığı anlatılmaktadır.

La'l-i nâbî gyiyâ kand-i nebât idi anun
Sebz-i destâr ile hem ttî-i Mısr-ı nâz idi (2007: 132)

(Onun kırmızı dudağî sanki şeker bitkisiydi. Yeşil sarığıyla naz ülkesinin papağanı gibiydi.)

Yeşil sarığî (sebz-i destâr) büyük dede efendilerin ve şeyhin özel iznine sahip olanlar takabilmektedir (Koçu 1969: 87-88). Dolayısıyla Seyyid Osman'ın bu özel izne sahip olduğ anlaşılmaktadır.

Ebu's-Suudzade olarak bilinen âlim Muhammed Efendi'ye yazılan kasidenin nesib bölümünde sırma-yı libas (sırma, yaldızlı elbise), mâi destâr (mavi sarık) giysi isimleri yer almaktadır. Belli dönemlerde zimmîlerin Müslümanlarla aynı renkte ve tarzda sarık kullanmaları yasaklanmış, Hristiyanların mavi

sarık giymesi emredilmiştir (Bozkurt 2009: 152,153). Beyitte de gül bahçesinde Hristiyan çocuğu - tasavvufi anlamda mürşid-i kâmil- onu gördüğünde taze sümbüllü başına mavi sarık saracağı anlatılmaktadır.

Giydi sırmâ-yı libâsın yine enhâr-ı çemen
K'ide bu vech ile şâh-ı güle arz-ı dîdâr (2007: 71)

(Çayırın nehirleri yine yaldızlı elbisesini giydi. Bu suretle gül şahına yüzünü arz eder.)

Sandum idi anı tersâ-beçe gülşende görüp
Sarıcak sünbül-i ter başına mâ'i destâr (2007: 72)

(Hristiyan çocuğu -mürşid-i kâmil- gül bahçesinde görünce taze sümbüllü başına mavi sarık saracak sandım.)

Aynı kasidede dereden geçerken eteğin kaldırılması, hizmet ederken bele sokulması ifadeleri yer almaktadır. Şair günlük hayattan sahneleri giysiler vasıtasıyla okuyucunun zihninde canlandırmaktadır.

Kaldurup dâmenini serv-i sehî gülşende
İde çâpüklük ile cûy-ı çemenzârı güzâr (2007: 72)

(Selvi -sevgili- gül bahçesinde eteğini kaldırarak çimenliğin deresini hızla geçmektedir.)

Servler dâmenini sokdı miyânına k'ola
Her biri bezm-i şehenşâh-ı güle hidmetkâr (2007: 72)

(Selviler eteklerini bellerine soktu. Onların her biri ulu hükümdar gülün meclisine hizmetçidir.)

Geceleyin külâh takma ve avcıların avlanırken külâhlı olmaları âdeti beyitte bulunmaktadır.

Şeb-külâhın kıvrıup giydi benefşe başına
Şekl-i sayyâda girüp murg-ı dili kıldı şikâr (2007: 73)

(Menekşe gece külâhını kıvrıup başına giydi. Avcı şekline girip gönül kuşunu avladı.)

Divanda giysi unsurları arasında ukde-i şalvardan (şalvar düğümü) söz edilmektedir ve pîrâhen (gömlek) sözcüğü gazel redifi olarak yer almaktadır.

Korkaram âzürde eyler yine ol nâzik tenün
Berg-i gülden olsa ger ey verd-i ter pîrâhenün (2007: 214)

(Ey taze gül -sevgili- gömleğin gül yaprağından olursa eğer korkarım o nazik bedeninin yine incinmiş olur.)

Dest-res mümkün degüldür ukde-i şalvârına
Bir sipâhî-zâde çâr-ebrû nigârım var benüm (2007: 225)

(Şalvarının düğümüne erişmek mümkün değildir. Benim bıyıkları yeni çıkmış sipahi -asker- sevgilim var.)

2. Gelenek ve İnançlar

Nimet Divanı'nda ölünün tahta tenesre yatırılması, kadınların yüzlerindeki tüylerin iple alınması, tavla oyununda zar atma, kapı açma ve Kurban Bayramı'nda ko kesme inanç ve gelenekleri yer almaktadır.

Var mı bir cism-i latf âyâ ki âlemde aceb
Tahte-i ten-şy üzre sonra ryân olmaya (2007: 248)

(Acaba âlemde tenesr tahtası üzerinde çıplak olmayan nazik beden var mıdır?)

Hatt-ı ruhına çekme elm kim has  hâşâk
Âdetdr ider hayta-i glzârı ihâta (2007: 253)

(Yanağının tüylerinden elimi çekme çünkü erpn gl bahçesini ip gibi çevrelemesi adettir.)

Felek zâr eyleyüp gam şeş-derinde
Gşâd olmadı bana bâb-ı devlet (2007: 171)

(Felek gamın tavla kutusunda -dünyada- zar attığında bana devlet -talih- kapısı açılmadı.)

İrmegin d-i adhâ-yı visâl-i dilbere
Arsa-i aşkında kebş-i cânı kurbân eyledük (2007: 213)

(Sevgiliye kavuşulan Kurban Bayramı'na ermek için can kounu kurban eyledik.)

3. Kişiler

Nimet Divanı'nda farklı zümrelerden birçok isim bulunmaktadır. Tespit edilen isimler ve bu isimlerin divanda yer aldığı sayfa numarası aşığıdaki tabloda belirtilmiştir.

Tablo 1. *Nimet Divanı'nda Kişi Adları*

Peygamberler	Hükümdarlar	Devlet Erknı	şairler	Din Adamları	Diğer Kişiler
H. Muhammed Mustafa, H. İbrahim, H. İsmail (s. 58) H. İsa (s. 108) H. Yusuf, H. Yakub (s. 134)	Sultan Murad Han (s. 95) Sultan Muhammed (s. 106)	Muhammed Efendi Ebu's-suudzade / Rumeli Kazaskeri (71) Abdullah Efendi / Anadolu Kazaskeri (s. 77) Mevln Mustafa Efendi / Bursa Kadısı (s. 81) Mevln Muhammed Efendi / Bursa Kadısı (s. 86) Canbolatzade Mustafa Paşa / Kaptan-ı Derya (s. 90) Hasan Bey / Bursa Mir Livası (s. 92)	Rh Bağdadi (s. 120) Nimet (s. 136) Abdlbk Efendi (s. 139) Ubeyd (s. 142) Veys (s. 144), Bk Efendi (s. 147) Vusl (s. 148) Kudds (s. 152) Nev' Efendi (s. 153) Rkm (s. 154) şeyhülislam Yahya Efendi (s. 262)	H. Ebubekir, H. Ömer, H. Osman, H. Haydar (s.66) H. Mevlna (s. 67) İmam-ı Āzam (s. 105) Fenr Hcezade, Molla Hüsrev, Molla Grn (s. 106), Lokman, Edhem (s. 122)	Arapzade Ali, Kara Musa, Kse Yahya (s.100) Seyyid Hüseyin, Muhammed şah, Solakzade, Çavuşzade, Hasan şah, Süleyman, Ömer şah, Osman, Monla, Müezzin Kara Kız, Öküz Hey'et Muhammed (s. 101) Haccac, Mervan (s. 104) Seyyid Osman Çelebi (s. 131)

Nimet Divanı'nda hükümdar, lim, şair, asker, müezzin gibi toplumun farklı kesimlerinden isimlere yer verilmiştir. Divan edebiyat belli bir dönemde “saray edebiyat” şeklinde adlandırılmasına karşın şair divanında toplumun çeşitli zümrelerinden isimlere yer vermiş; sanılanın aksine hükümdarları az zikretmiştir. Dikkat edilecek olunursa şahıs kadrosunda ismi en az geçen grup hkmdarlardır.

Divanda Osman, Monla, Kara Kız gibi kimliği açık ifade edilmeyen isimler de mevcuttur, ayrıca Firavun, Hmn, Leyla, Mecnun gibi tarih-efsanev isimler de bulunmaktadır. Bu kişiler istire, mübalağa, teşbih vb. edeb sanatların bir parçası gibi kullanıldıkları için kendilerine tabloda yer verilmemiştir.

4. Tedavi Yöntemleri

Divanda nabız ölçülmesi, hasta kişiye ilaç amaçlı şerbet içirilmesi, yaranın iyileşmemesi için yara üzerine elmas tozunun konulması; yaranın akrep, ar gibi hayvanların iğneleriyle, zehirleriyle tedavisi,

dağlanması; yaraya merhem sürülmesi, kanayan yara üzerine fetil denilen tiftik konulması tedavi usulleri yer almaktadır.

Teşhis idemez Nimetî'nn nabzını Lokmân
Derdnle olaldan ber bîmâr-ı muhabbet (2007: 172)

(Senin derdinle muhabbet hastası olduğundan beri Lokman, Nimetî'nin nabzını teşhis edemez.)

Şerbet-i vaslun umar dâr'ş-şifâ-yı gamda dil
Dermendndr habîbm kıl meded tîmâr-ı aşk (2007: 210)

(Gönül, gam şifahanesinde -kelimenin tımarhane anlamı da mevcut- kavuşma şurubunu, ilacını umar. Sevgilim, senin dertlindir, aşk yarasına yardım et.)

Şerbet-i la`l-i hayât-âverni nş itsem
Hâsıl olurdu tabîbâ dil-i bîmâre ferah (2007: 175)

(Ey tabib -sevgili- hayat veren dudağının şurubunu içsem hasta gönlüm ferah olurdu.)

Îlâc it şerbet-i vaslunla ana ey tabîb-i cân
Kapunda uğradı zîrâ bu denlü derde hep gönlüm (2007: 221)

(Ey can tabibi, kavuşma şurubunla ona ilaç et. Çünkü gönlüm bu kadar derde hep kapıda uğradı.)

Sadr-ı safâda subh u şâm devletle ola şâd-kâm
Zahm-ı adsına müdâm merhem ola elmâs-ı gam (2007: 86)

(Huzurlu kalple sabah akşam sevinç, talih içinde olsun. Dşmanının yarasına daima gam elması merhem olsun!)

Zahmuma merhem ricâ itdkçe cerrâh-ı felek
Urdı zahm-ı sîneme merhem yerine nîş-i gam (2007: 223)

(Felek cerrahından yarama merhem rica edince bağrımdaki yarama merhem yerine gam iğnesi, zehri vurdu.)

Şerha-i tîğ-ı cefâ sînede her dâğ belâ
Merhem-i lutfunla zahm-ı dile eyle devâ (2007: 141)

(Sinede cefa kılıcı kesİĞinin her dağlanması gamdır. İhsan merhemiyle gönül yarasına deva eyle.)

Zahm-ı hn-pâş-ı dile hergiz kifâyet etmeye
Penbe olsa berf-i âlem etseler ana fetil (2007: 61)

(Dünyadaki karlar pamuk olsa, onu kanayan gönül yarasına tiftik etseler -pamuklu bezle tampon uygulaması- asla yeterli gelmez; kanamayı durduramaz.)

5. Mahallî Coğrafya

Nimetî, üç kıtada hüküm süren bir imparatorluğun şairidir. Onun şiirlerinde bu hükümranlığın izleri bulunmaktadır. Buna göre Nimetî Divanı'nda bgnk Ermenistan'ın başkenti Erivan (Revan), Bağdad,

Kâbe, Mescid-i Aksa, Ceyhun (Amu Derya), Aras isimleri geçmekte; Irak, Hicaz adları ise musiki makamlarıyla tevriyeli şekilde kullanılmaktadır. Bunların dışında şair yaşadığı şehir Bursa'yı ve başkent İstanbul'u bazı ilçe adlarıyla; Bozburun, Mudanya, Eyüp, Galata, Beşiktaş, Sarayburnu zikretmiştir.

Cenâb-ı Hazret-i Bârî kılup ol dem ana yâdı
Tokuz günde Revân fethin müyesser eyledi Mevlâ (2007: 96)

(Yüce Yaratan Allah'ı anarak -ondan yardım isteyerek- Mevla dokuz günde Revan fethini kolaylaştırdı.)

Sühûletle nasîb eyle ana fethini Bağdâd'un
Be-hakk-ı sûre-i Meryem be-fazl-ı sûre-i Tâhâ (2007: 97)

(Meryem suresinin hakkı, Tâhâ suresinin fazileti için Bağdat'ın fethini ona kolaylıkla nasip eyle.)

Künc-i gam-ı aşkunda derdüm oluben efzûn
Oldı gözümün yaşı kan ağlamada Ceyhûn (2007: 155)

(Aşk gamının köşesinde derdim çok olmakta. Kan ağlamada gözümün yaşı Ceyhun oldu.)

Dâmen-i dehri gözüm yaşı ihâta eyledi
Eşkümün yanında katre olıma cûy-ı Aras (2007: 196)

(Gözümün yaşı dünyanın eteğini çevreledi. Gözyaşımın yanında Aras nehri damla olamaz.)

Nakşî gibi yârün göremez Ni'meti-yâ ger
Seyr eylese 'uşşâk 'Irâk'ı vü Hicâz'ı (2007: 261)

(Ey Nimefî, âşıklar eğer Irak'ı, Hicaz'ı gezse sevgilinin nakış gibi güzelliğini göremez.)

Ni'metî târîh olur ana hurûf-ı mu'ceme
Sa'y idüp Bağdâd'ı aldı hükm-i berr ü bahr
Sene 1048 (2007: 268)

(Nimefî, noktalı harfler ona tarih olur. Azmederek deniz ve karadaki hükmüyle Bağdat'ı aldı.)

Yâ Rabb be-hakk-ı şeref-i Mescid-i Aksâ
Yâ Rabb be-bâlâ-terî-i arş-ı mu'allâ (2007: 130)

(Ey Allah'ım, Mescid-i Aksa'nın ulu hakkı için, yüce arşın pek yüksekliği için)

Yâ Rabb be-hakk-ı harem-i Ka'be-i vuslat
A'lâya vü ednâya odur maksad-ı aksâ (2007: 131)

(Ey Allah'ım, kutsal Kâbe'ye kavuşmanın hakkı için; en yüksek ve en aşağının, herkesin son maksadı odur.)

“Sabâ Rûm'a giderisen Burûsa'ya selâm eyle
Bizi bilüp su'âl iden ehîbbâya selâm eyle

(Ey sabah rüzgârı, Rûm'a -Anadolu'ya- gidersen Bursa'ya selem eyle. Bizi bilip soran dostlara selam eyle.)

Eger uğrarsa yolun muktezâ-yı rzigâr ile
Sitanbl'a v Eyyb'a Galata'ya selâm eyle

(Eğer yolun rüzgâr gereği uğrarsa İstanbul'a, Eyüp'e, Galata'ya selam eyle.)

Ubr itdük de bahri yanda gözden lutf u ihsân it
Mukaddem Bozburun ile Mudanya'ya selâm eyle

(Suyun te tarafına geğtiğinde denizin yanında gözden lütuf ve ihsan et; güzellikleri gr. Değerli Bozburun ile Mudanya'ya selam eyle.)

Düşerse reh-gzârn ba'd-ezîn ger cânib-i bahre
Beşiktaş'a Sarayburnı'na deryâya selâm eyle" (2007: 99)

(Bundan sonra geğtiğin yol deniz tarafınaysa eğer Beşiktaş'a, Sarayburnu'na selam eyle.)

6. Dönemin Tarihî Olayları

Divanda dönemin önemli tarihî olayları yer almaktadır. Revan Kalesi'nin fethi sebebiyle yazılan kasidede kalenin dokuz günde ele geğirildiği bilgisi mevcuttur. Aynı kasidede Bağdat'ın fethinin kolaylıkla nasip edilmesi için dua edilmektedir. Bu durum o dönemde (M. 1635 / H. 1045) Bağdat'ın fethinin (Yılmaz 2020: 180) düşünüldüğünü göstermektedir.

Cenâb-ı Hazret-i Bârî kılup ol dem ana yâdı
Tokuz günde Revân fethin müyesser eyledi Mevlâ (2007: 96)

Shletle nasîb eyle ana fethini Bağdâd'un
Be-hakk-ı sre-i Meryem be-fazl-ı sre-i Tâhâ (2007: 97)

Nimetî Divanı'nda Bağdat Kalesi'nin fethi sebebiyle yazılan tarih kıtasında H. 1048 bilgisi bulunmaktadır.

Nimetî târîh olur ana hurûf-ı mu`ceme
Sa'y idüp Bağdâd'ı aldı hükm-i berr  bahr
Sene 1048" (2007: 268)

Divanda devletin geneline yönelik tarihî bilgilerle birlikte İstanbul halkını ilgilendiren yeni kadının, Kudsizade Efendi'nin, tayin tarihi de yer almaktadır.

Gş idince nasbını ey Ni'metî târîhini
Didüm İstanbul mübârek ola Kudsî-zâde'ye
Sene 1057" (2007: 268)

(Ey Nimetî, memurluğa tayin tarihini duyunca İstanbul Kudsizade'ye mübarek olsun, dedim.)

7. Nimetî Divanı Dil Yapısının Mahallî geleri

Şiir dilinin mahallî değer taşıması deyim ve atasözlerinin, halk syleyişlerinin yer almasıyla varlık göstermektedir. Ayrıca duygu ve düşünce dünyası redifler etrafında şekillendiği için bu kelimelerin Türkçe olması halk dilini şiirde baskın kılabilmektedir (Batislam 1993: 262,263).

Bu doğrultuda Nimet de divanında deyimlerden istifade etmiş, deyimleri çeşitli imgeler içinde işleyerek Türkçenin sanat dili vasfını sergilemiş, halka halkın diliyle hitap etmiştir. Divanda tespit edilen deyimler aşağıda ifade edilmiştir.

Uzatma kes sözi ey Nimet vasf eyleyüp zülfün

Tolama barmağuna bulduğunu söyleyüp her n (2007: 241; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Ey Nimet, saçı anlatarak sözü uzatma, kes. Her zaman bulduğunu parmağına dolama; diline dolama, sürekli bahsetme.)

Tli'm yok ki felekde ola bahtum mes'd

Yıldızı düşkün olur ehl-i diln leyl  nehr (2007: 75; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Felekde talihim yok ki bahtım mutlu olsun. Gönül ehlinin gece gündüz yıldızı düşkün olur; talihsiz, gözden düşmüş olur.)

Toğrusn mı diyeyin kmetne ykniecek

Yere aldı koparp serv-i dil-ry sab (2007: 156; TDK Güncel Türkçe Sözlük)

(Doğrusunu diyeyim mi? Sabah rzgr, gönül alan serviyi boyuna yknnce, benzemeye çalışınca, koparp yere aldı; attı, fırlattı.)

Gller ile zeyn oldu bĞ düşmez mdm elden ayĞ

Hem şıka **tağ üsti bĞ** 'iş u safda bş u kem (2007: 82; Köksal 2012: 337)

(Bağ gllerle süslendi, kadeh elden daima -şarap- düşmez. şığa dağ üstü bağ; kederden sevince erişme, az çok zevk ve safadır.)

Oldı seher bd-ı vezn gülşende dmen-der-miyn

Yeldi yprdı n-gehn esdi savurdu subh-dem (2007: 83; Dilçin 1983: 246)

(Seher vakti gl bahçesinde esen rzgr eteği belinde; işe hazırdır. Sabah vakti ansızın yelip yprerek; telaşla koşarak, durmadan seğirterek esip savurdu.)

Var ise zahmumdur bana **kan ağlar** acır dim

Bir kimse rahm itmez dil bin yıl eger h eylesem (2007: 84; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Ey gönül, bana daima acıyan, kan ağlayan; büyük bir üzüntü içinde bulunan varsa bu yaramdır. EĞer bin yıl ah eylesem bir kimse merhamet etmez.)

Cevr itmeğe **yüz tutdı** ol fet-i devrnum

Künc-i gam-ı mihnetde irdi göğe efgnum (2007: 154; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Sevgilim ez etmeğe yüz tuttu; yapmaya meyletti. İnlmelerim gam, keder köşesinde göğe erdi.)

şu'le-i ruhsruna karşu bu gice subha dek

Bağrının yağın eritdi âteş-i aşkunla şem' (2007: 200; Dilçin 1983: 22)

(Mum, bu gece sabaha kadar yanağının alevine -kızarmış yanağına- karşı aşk ateşiyle bağrının yağın eritti; korku ve üzüntü içinde bıraktı.)

Teng ü tar eyleyen ey meh başuma dünyâyı

Hasret-i la'lünle zülf-i siyehkârundur (2007: 184; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Ey ay gibi güzel sevgili, yanağının hasretiyle siyah saçın dünyayı başıma teng ü tar edendir; çok sıkıntılı bir duruma sokandır.)

Göz açdurmaz emân virmez reh-i aşk içre bir lahza

Dirîğâ bulmadı seyl-i sirişkmden rehâ çeşmüm (2007: 229; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Eyvahlar olsun! Aşk yolunda bir an için göz açtırmaz; bir başka iş yapmasına vakit veya fırsat vermez, eman vermez; rahat bırakmaz. Gözüm, gözyaşı selimden kurtuluş bulamadı.)

Asker-i hâl ü hatta **yüz virme** ey şâh-ı cihân

Olmasun zâhir bu yüzden fitne-i âhir zamân (2007: 234; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Ey cihanın hükümdarı, tüy ve ben askerine yüz verme; ilgi, yakınlık gösterme. Ahir zamanın fitnesi bu yüzden ortaya çıkmasın.)

Ana maksdı **el virür** dahı ikbâl ider devlet

Yed-i tlâyâ mâlik olsa bir âdem habâsetde (2007: 251; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Bir insan kötülükte çok bilgiye sahip olsa ona maksadı el verir; yardım eder, talihi döner.)

Olmasun hergiz cihânda **iki yaka sâhibi**

Kuçduğçn cismni ey sîm-ber pîrâhenn (2007: 214; TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü)

(Ey göğsü gümüş gibi olan, gömleğinin bedenini kucakladığı için dünyada asla iki yaka sahibi olmasın; maddi sıkıntıdan kurtulup rahata ermesin.)

Tespit edilen deyimlerin büyük bir kısmı günümüz dil özelliklerine uygun olarak varlığını devam ettirmektedir. Tağ üsti bağ olmak ve yelp yprmek deyimleri ise günümüzde pek kullanılmamaktadır.

Şair divanda seçmiş olduğı rediflerde konuşma dili üslubuna yakın kelime gruplarından yararlanmıştır: 'selam eyle' (Ersöz 2007: 99), 'canım feda olsun feda' (2007: 160), 'olup gider' (2007: 187), 'itsem gerek' (2007: 215), 'var benm' (2007: 224), 'eyle sultanum' (2007: 230), 'ya ben kime yalvarayın' (2007: 239). Kelime halindeki rediflerde de birçok Türkçe sözcük etrafında şiir şekillenmiştir: zğrtlk (2007: 97), eğlence (2007: 245), koynına (2007: 253), çıkar (2007: 180), çeker (2007: 181), yıkar (2007: 193), kalmadı (2007: 148), yok (2007: 206), bak (2007: 207), sana (2007: 164), senden (2007: 139) ...

SONUÇ

Nimet Divanı muhteva ve dil yönüyle 17. yüzyıl Osmanlı toplumunun yerel özelliklerinden izler taşıtmaktadır.

Buna göre divanda külah, dal tc, ab, rid, imme, siyah şal, hırka-i sad-pre, yeşil sf, sebz-i destr, sırm-y libs, m'i destr, dmen, şeb-klh, prhen, şalvr, cme-i zer-beft giysi ve kumaş adları tespit edilmiştir. şair bu kavramları sadece giysi vasfıyla kullanmamıştır, toplum tarafından kıyafetlerin rengine ve şekline yüklenen sembolleri yansıtacak nitelikte işlemiştir. Divandaki giyim kuşam unsurları kişinin dinine, tarikatına ya da tarikattaki mertebesine dair toplum tarafından kabul görmüş simgeleri içermektedir. Ayrıca şair belli tiplerin kişilik özelliklerini betimlerken giysilerden faydalanmış; giyim kuşam vasıtasıyla insanların karakterini yansıtmıştır. Sevgiliyle ilgili imgelerde de giysi, kumaş adları yer almaktadır.

Ölünün tahta teneşire uzatılması, kadınların yüzlerindeki tüyü iple çekmesi, tavla oyununda zar atma, kapı açma ve Kurban Bayramı'nda ko kesme inanç ve gelenekleri de divanın muhteva unsurları arasındadır.

Nimet Divanı'nda hükümdar, lim, asker, müezzin, peygamber, kadı, şair adları geçmekte; toplumun farklı kesimlerinden isimler zikredilmektedir.

Halk arasında hastalığın teşhisi, tedavisi ya da tam tersi yaranın iyileşmemesi amacıyla kullanılan usuller de divanda bulunmaktadır. Nabız lme, ilaç maksatlı şerbet içirme; akrep, arı gibi hayvanların iğnesiyle ya da zehriyle tedavi, dağlama, merhem sürme, fetal kullanma, yara üzerine elmas tozu koyma divandaki yöntemlerdendir.

Nimet Revan, Bağdat, Kbe, Mescid-i Aksa, Ceyhun, Aras, Irak, Hicaz yer isimleriyle birlikte Bursa ve İstanbul'u ile isimleriyle zikretmiştir; Bozburun, Mudanya, Eyüp, Galata, Beşiktaş, Sarayburnu.

Divanda dönemin tarih olayları arasında Revan Kalesi'nin dokuz günde ele geçirilmesi, tarihi; Bağdat'ın fethi düşüncesi ve fetih tarihi, Kudsizade Efendi'nin İstanbul'a kadı tayin tarihi bilgileri bulunmaktadır.

Nimet Divanı'nda çok sayıda deyim tespit edilmiştir, şair bu deyimler vasıtasıyla topluma toplumun diliyle hitap etmeyi tercih etmiştir. şiirin imge dünyasının şekillenmesinde önemli görevi olan rediflerde Türkçe sözcükler ve konuşma diline uygun ifadeler de dikkat çekmektedir.

şair giyim kuşamı toplumun dine, tarikata ya da kişiliğe yüklediği ayırt edici sembolik vasfıyla işlemiş; tedavi yöntemlerine, inanç ve detlere, farklı zümrelerden şahıslara, ile isimlerine varıncaya kadar yerleşim yerlerine, tarihi olaylara, deyimlere ve günlük dili yansıtan kelime gruplarına yer vermiştir.

Tüm bu özellikleriyle divanın toplumun farklı yönlerini içeren mahall değerler taşıdığı düşünmektedir.

KAYNAKÇA

- Akn, Ömer Faruk (1997). "Divan Edebiyatı". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 9. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yay. 389-390.
- Batıslam, Dilek (1993). *Nedim Divanında Mahallleşme*. Yüksek Lisans Tezi. Adana: ukurova Üniversitesi.
- Bozkurt, Nebi (2009). "Sarık". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 36, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yay. 152, 153.
- atovi, Alena (2012). "Bosnalı Divan Şairlerinde Mahallleşme". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 5(9): 160-169. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/28393/301970> [erişim tarihi: 11.06.2025].
- Dilçin, Cem (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdoğan, Mehtap (2009). "Divan Şiirinde Mahallleşme Kavramı ve Bâk Divanında Bazı Mahall Unsurlar". *Turkish Studies*, 4(5): 114-165. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.856> [erişim tarihi: 03.04.2025].
- Ersöz, Gülden Esra (2007). *Nimet Divanı*. Yüksek Lisans Tezi. Adana: ukurova Üniversitesi.
- Kahraman, Mehmet. (1996). *Divan Edebiyatı zerine Tartışmalar*. İstanbul: Beyan Yay.
- Kaplan, Yunus (2009). "Sabit Divanında Mahallleşme ve 17. Yüzyıl Sosyal Hayat Unsurları". *Turkish Studies*, 4(5):599-635. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=14078 [erişim tarihi: 11.06.2025].
- Koçu, Reşat Ekrem (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Köksal, Fatih (2012). "Edebiyatımızda Kalıp Sözler ve Divan Şiirinden Dört rnek". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 30: 337.
- TDK Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi: 15.04.2025)
- TDK Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi: 24.05. 2025)
- Yekbaş, Hakan (2009). "Mahallleşme ve Şeyhülislam Yahya". *Turkish Studies*, 4(5): 319-344. https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale_tr_ozet&makale_id=14122 [erişim tarihi: 11.06.2025].
- Ylmazer, Ziya (2020). "Murad IV". *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 31, Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yay. 180.

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

NÂİLÎ, NEDÎM ve HAŞMET'E AİT ÜÇ GAZELİN ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ
BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

(A Comparative Analysis Of The Stylistic Features Of Three Ghazals By Nâilî, Nedîm, And Haşmet)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 27 Mayıs 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 22 Temmuz 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1707243

Betül Kevser BİLGİ

Doktora Öğrencisi

İnönü Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı

Bölümü

<https://orcid.org/0000-0003-3313-0488>

b.kevserbal@hotmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atf Bilgisi:

Bilgi, B.K. (2025). Nâilî, Nedîm ve Haşmet'e Ait Üç Gazelin Üslûp Özellikleri Bakımından Karşılaştırılması. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss. 33-59, <https://doi.org/10.51592/kulliyat.1707243>

Sorumlu Yazar:

Betül Kevser BİLGİ, b.kevserbal@hotmail.com

Özet

XIII. yüzyılda ilk ürünlerini veren klasik Türk şiiri, altı asırlık serüveni boyunca klasik bir tarz içerisinde önemli eserler ortaya koymuştur. Klasik Türk şiirinin zirvesi olarak kabul edilen XVII. yüzyılda farklı tarz ve üslûplar ortaya çıkmıştır. Bu üslûplar sebk-i hindi, hikemî tarz ve mahallileşme olarak adlandırılmaktadır. Sebk-i hindi, XVI. yüzyıl sonları ve XVII. başlarında önce İran'da ve Hindistan'da sonra da klasik Türk şiirinde belirtileri görülen anlamda kapalılığı esas alan bir üslûptur. XVII. yüzyıl şairlerinden Nâîlî'nin şiirlerinde sebk-i hindi etkisi görülür. XVII. yüzyılda Nâbî ekolü olarak da anılan ve şiirde düşüncüyü, hikmeti önceleyen hikemî tarz adında yeni bir oluşum daha kendisini göstermiş ve sonraki dönemleri de etkilemiştir. Bu ekolden etkilenen şairlerden biri de XVIII. yüzyıl şairlerinden Haşmet'tir. Klasik Türk şiirinde görülen bir başka üslûp ise mahallileşme çabalarının ürünü olan ve XVIII. yüzyılda daha belirgin hale gelen mahallî üslûptur. Bu yüzyıl şairlerinden Nedîm, mahallî üslûbun önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir.

Bu çalışmada, klasik Türk edebiyatı şairlerinden üç farklı üslûbun temsilcisi olarak kabul edilen Nâîlî, Nedîm ve Haşmet'in birer gazeli; dil, muhteva ve edebî sanatlar açısından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yapılan analizlerde her gazelin âhenk unsurları, kelime türleri, tamlamalar ve kelime kökenleri gibi biçimsel özellikleri ortaya konmuş; ardından içerik düzeyinde işlenen temalar değerlendirilerek benzerlik ve farklılıklar belirlenmeye çalışılmıştır. Gazellerle ilgili mukayese; klasik üslûp içerisindeki sebk-i hindi, mahallî tarz ve hikemî üslûbun belirgin özellikleri üzerinden yapılmıştır. Bu makalenin amacı, klasik Türk şiirindeki üslûpları hem şekil hem de muhteva bakımından karşılaştırarak üslûplar arasındaki benzerlikler ve farklılıkları somut bir şekilde ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk şiiri, üslûp, sebk-i hindi, hikemî tarz, mahallileşme.

Abstract

Classical Turkish poetry, which produced its first works in the 13th century, created significant works over the course of its six-century tradition within a classical framework. The 17th century, regarded as the pinnacle of this poetry, was a period in which various styles and modes emerged. These stylistic tendencies are referred to as sebk-i hindi, hikemî tarz, and mahallileşme. Sebk-i hindi, a style emphasizing semantic obscurity, first appeared in Iran and India in the late 16th and early 17th centuries, and subsequently manifested itself in classical Turkish poetry, with the poet Nâîlî reflecting its influence. The 17th century also witnessed the emergence of a new formation known as the hikemî tarz, also referred to as the Nâbî school, which prioritized thought and wisdom in poetry and went on to influence later periods. One poet affected by this school was Haşmet, a poet of the 18th century. Another style evident in classical Turkish poetry was the local style, the result of efforts toward mahallileşme, which became more prominent in the 18th century; among the poets of this era, Nedîm is considered one of the foremost representatives of the local style.

This study examines in detail one ghazal each by Nâîlî, Nedîm, and Haşmet-poets regarded as representatives of three different styles of classical Turkish literature-in terms of language, content, and literary devices. The analysis reveals the formal features of each ghazal, including elements of prosody, parts of speech, phrases, and etymological origins of words; subsequently, the themes addressed at the content level are evaluated to identify similarities and differences. The comparison is made through the distinctive features of sebk-i hindi, the local style, and the hikemî tarz within the classical tradition. The aim of this article is to demonstrate more concretely the similarities and differences among these styles in classical Turkish poetry in terms of both form and content.

Keyword words: Classical Turkish poetry, style, sebk-i hindi, hikemî style, localization style.

GİRİŞ

Üslûp kelimesi sözlükte “anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz; bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil”; edebiyatta “sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, biçem, tarz, stil” anlamlarına gelmektedir (Türkçe Sözlük 2005: 2062). Üslûbun dil ve edebiyattaki karşılığı kişinin kendi duygu, düşünce ve heyecanlarını öyleme şekli, dili kullanma biçimidir. Üslûp ayrıca yazarın kullandığı dil ile kullandığı dilin kuralları arasındaki sapmaların toplamı ve bu sapmaların eserin konusu ve amacı bakımından yerinde ve özgün olması demektir. Böylece üslûp, hem teknik hem estetik bütünlük arz eder (Durmuş 2012: 383).

Klasik Türk şiiri, bir mazmun edebiyatıdır. Belli kalıplar ve kurallar çerçevesinde icra edilen ve bir gelenek şiiri olan bu şiirde mazmunlar en kalın halka konumundadır. Muhtevadan çok şiirselliğin ön planda olduğu klasik Türk şiirinde teknikte sağlamlık, âhenk ve akıcılık önemlidir; manadan çok söyleyiş güzelliği ön plandadır (Erkal 2019: 287). Klasik şiir belli kuralları çerçevesinde icra edilirken şiir üzerinde belirgin bir değişiklik yapılmamıştır. Yüzyıllar boyunca sadece şairler, şiirin temel unsurlarından söz ve anlam ile ilgili olarak farklılıklar göstermişlerdir. Bu bağlamda bazen sözü anlama, bazen anlamı söze üstün tutmuşlar; duygu, düşünce ve hayallerini bu çerçevede söylemeye çalışmışlardır. Bu durum XVII. yüzyıla gelinceye kadar böyle devam etmiş, bu yüzyıla kadar klasik Türk şiirinde söz ile anlam arasında önemli bir ayrışma görülmemiştir. XVII. yüzyıl klasik Türk şiirin zirveye ulaştığı bir dönem olarak edebiyat tarihlerinde “Orta Klasik Dönem” olarak da tanımlanır. Bu yüzyıl, Türk şiirinde aynı kaynaktan beslenen ancak birbirinden farklı tarz ve üslûpların ortaya çıkması yönüyle de önemlidir (Demirel 2005: 530).

Yapılan çalışmada gazeli incelenen Nâîlî (ö.1077/1666), XVII. yüzyıl şairlerindendir. XVII. yüzyıl önceki yüzyılın edebî geleneğine yeni üslûplar eklenerek zengin bir edebî geleneğin ortaya çıktığı bir yüzyıldır. Bu yüzyılda, bir önceki yüzyılın şiir tarzını devam ettirenlerin oluşturduğu klasik üslûp, hint üslûbu, hikemî üslûp ve mahallî üslûptur. Sebki-hindî'nin en verimli dönemi sayılan bu dönemde şairlerin bu üslûptan etkilenmeleri sınırlı kalmıştır. Mahallî ve hikemî üslûplar ise daha çok sonraki şairler arasında yaygınlaşacaktır (Bilkan 2006: 253-285).

Ali Fuat Bilkan, XVII. yüzyılda dönemin şairlerinden bir kısmının şiirlerinde bu üslûpların özelliklerini bir arada gördüğünü söyler. Ona göre şairlerin hayat seyri ve şiir anlayışlarındaki gelişme ile birlikte söz konusu akımların birbirine benzeyen yönleri ve bazı konulardaki ortak özellikleri bu durumun nedenleri arasında gösterilebilir. Bilkan, dönemin şairleri değerlendirilirken hâkim üslûp anlayışının göz önünde bulundurulduğunu belirtir (2006: 255).

Gazelleri incelenen diğer şairler Nedîm (ö. 11143/1730) ve Haşmet (ö. ö. ?/?), XVIII. yüzyılda yaşamıştır. Son klasik dönem olarak adlandırılan XVIII. yüzyıl, divan şiiri klasik üslûp içerisinde farklı

üslûp özellikleri gösteren damarların görüldüğü bir yüzyıldır. Osman Horata bu durumu şöyle ifade eder:

“Son Klasik Dönem (1700-1800) olarak adlandırılan bu asır, önceki asırlarda oluşan zevk anlayışları doğrultusunda bir gelişme göstermekle birlikte, çok daha renkli, zengin, eklektik bir görünüm arz etmektedir. Anlamdan ziyade sese önem veren açık, tabii, zarif bir söyleyişe dayanan klasik üslûp; bu üslûp içinde kalmakla birlikte ses yerine anlamı (fikri) ön plana çıkaran tebliğî (hikemî, didaktik) üslûp; anlamın ön plana çıktığı, girift ve yeni mazmunlarla yüklü muğlak. Tasannulu söyleyişe dayanan bedîî üslûp (Sebk-i hindî) ve konuşma diline ait söyleyişlerle yüklü, külfetsiz, açık bir söyleyişe yaslanan mahallî/folklorik üslûp, Son Klasik Dönem’in en belirgin çizgileri olur.” (2019: 430).

Araştırmacılar, klasik üslûp içerisinde üç farklı damardan söz etmektedirler. Bu damarlar hikemî üslûp üslûp, sebk-i hindi üslûbu ve mahallî üslûp olarak adlandırılmaktadır. En önemli temsilcisi XVII. yüzyıl şairi Nâbî olarak kabul edilen hikemî üslûbu A. Fuat Bilkan, bir edebî anlayış olarak “düşünceye dayalı hikmetli söz söyleme” olarak tanımlar. Yol göstermek, öğüt vermek bu şiirin amaçlarındandır. Varlığın, kâinatın sorgulandığı; eşya ve hadiselerle alışılmışın dışında bakmayı, görüneni değil onun arkasındaki asıl sebepleri anlamayı öğütleyen şiirlerdir. Şiirlerde ince manalar bulmak amaçlanır. Bu üslûbun temsilcileri dilin sade olması gerektiğini söylemelerine rağmen şiirlerinde sade bir Türkçe ile birlikte anlaşılması güç, zincirleme terkiplerle dolu, süslü ve ağdalı bir dil de kullanmışlardır. Bu üslûbun bazı örneklerinde klasik şiir geleneğinde az rastlanan “reel” gözlemlere yer verilir. Hikemî üslûpta âhenk, diğer üslûplara nazaran daha az öne çıkar (2006: 277).

Mine Mengi’ye göre hikemî şiirin temel işlevi insana yol göstermek, onu eğitmektir. Hikemî şiirde öğüt ve mesaj içerikli söylem mühim bir yer tutar. Bu durum şiiri lirik olmaktan uzaklaştırıp didaktizme yaklaştırırken şiirde derin bir mananın oluşmasını da sağlamıştır. Böylece hikmetli söyleyişler, atasözü ve deyimler şiire girer. Bu duruma paralel olarak şiirde anlamı öne çıkaran sanatlar kullanılır. Telmih, irsal-i mesel, tevriye, kinaye gibi sanatların kullanımı bu tarz şiirlerde sıkça görülmektedir (2005: 183).

Klasik şiir içinde görülen bir başka üslûp ise mahallî üslûptur. Mahallî üslûp, XV. yüzyılda başlamış olmasına rağmen belirgin bir şekilde XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu üslûpta basit ifadeler, günlük dile ait kelime ve deyimler, cinaslar ve kelime oyunları görülür. Realist manzaralar ve sosyal hayatı şiire taşıma, Lale Devri’nin coşkusu, bu tarz şiirlerde sıkça görülür. Gerçekçi tiplere beslenen aşk, cefalı sevgili istemeyen âşık bu üslûbun özelliklerindendir. Yeni orijinal benzetmeler ve hayaller bu üslûbun da önemli özelliklerinden bir başkasıdır (Horata 2006: 445-449).

Klasik üslûp içerisinde başka üslûp ise sebk-i hindi üslûbudur. Sebk-i hindi ile ilgili çalışmalar yapan Cafer Mum, bu üslûbu anlaşılması zor ifadelerin kullanıldığı, anlam kapalılığının yoğun olduğu bir üslûp olarak niteler. Sebk-i hindi şairleri, sözü kısaltıp anlamı yoğunlaştırmak amacıyla uzun terkiplere sıkça başvurulmuştur. Onlar, düşünce ve hayallerde incelik ve detayları öne çıkarırlar. İnce hayaller, beraberinde abartılı bir anlatımı da getirmiştir. Bu üslûpta mısra-ı berceste olarak adlandırılan özel bir

beyit yapısı bulunmaktadır. Bu üslûbu benimsyen sanatçılar, anlamı yoğunlaştırıp sözü azaltmak için teşbih, istiare, telmih, kinaye, leff ü neşr ve hüsn-i talil gibi söz sanatlarını çokça kullanmışlardır. Şairler, yeni mazmun ve yeni hayaller bulmak gayreti içerisindeyler. Ayrıca sebk-i hindi şairleri paradoksal imajlardan ve çoklu duyulamalardan yararlanmışlardır. Şiirlerde ızdıraba yer verilmiş, bu ızdırap mübalağalı bir şekilde işlenmiştir (Mum 2019: 405-413). Şairler dış dünyaya değil iç dünyalarına yönelmişler, çevreyi olduğu gibi değil kendi ruh dünyalarına göre anlamlandırmışlar; soyut kavramlarla somut kavramları birleştirmişlerdir (Bilkan 2006: 271). Sebk-i hindi şiirlerinde yeni ve orijinal yapı ve terkipler bulunur. Bu terkiplerde soyut kavramlar somut unsurlara, somut unsurlar soyut kavramlara benzetilir. Alışılmamış bağdaştırma olarak adlandırılan bu kullanımlar Türk şiirinde hep var olmasına rağmen sebk-i hindi şairleri tarafından daha fazla tercih edilmiştir (Demirel 2005: 8).

1.Gazellerin Üslûp İncelemeleri¹

Bu bölümde Nâîlî, Haşmet ve Nedîm'den birer gazel dil, âhenk unsurları ve muhteva bakımından incelenecektir.

A. Nâ'îlî'den Bir Gazel

1. Bu mâtem-gâhda feryâda hayret reh-zen olmuşdur
Hücûm-ı gam tehî-sâz-ı dimâg-ı şîven olmuşdur
2. Zemîn-i dilde kim vakt-ı hasâd-ı kışt-i mihnetdür
Cerâhat tûde tûde dâg hırmı hırmı olmuşdur
3. Tehî-dest-i taleb kâ-m-âver olmaz mâh-ı Ken'âna
Züleyhânun çû dest-âvîzi çâk-i dâmen olmuşdur
4. Ne çâpük-dest sayyâd-ı perîşân-dânedür zülfün
Ki bin yerde ruh-ı pür-hâlüne dâm-efgen olmuşdur
5. Ne efsûn-kâr olur ey Nâ'îlî şî'rün ki lafzından
Zebân-ı reşk-i mu'ciz-kâr-ı ma'nî elken olmuşdur

1.A.1. Gazelin Dil Özellikleri

1.A.1.1. Ses (Âhenk)

Gerek manzum gerekse mensur edebî metinleri diğerlerinden ayıran birtakım özellikler vardır. Bunların en başında âhenk gelir. Manzum eserlerde görülen belli başlı âhenk unsurları vezin, kafiye ve redif başta olmak üzere, tekrar, tam cinas ve diğer cinas çeşitleri, seci, iştikak, şibh-i iştikak, ünlü ve ünsüz ses tekrarlarıdır (Mum 2018: 107).

¹ Gazellerin üslûp incelemesi yapılırken Prof. Dr. Cafer Mum'un "Koca Râgıp Paşa'nın "Söyler" Redifli Gazeli Üzerine Üslûp İncelemesi" makalesinde kullandığı inceleme metodu kullanılmıştır.

1.A.1.1.1.Vezin: İncelenen gazel aruzun “mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün” vezniyle yazılmıştır. Bu vezin aruzun hezec bahrinden olup (V___/ V___/ V___/ V___) 12 kapalı ve 4 açık heceden oluşmaktadır. Türk şairleri tarafından şiirimizde en fazla kullanılan kalıptır. Hemen bütün nazım şekilleri, özellikle kasîde ve gazeller, kıta ve şarkılar bu kalıpla yazılmıştır (İpekten 1999: 166).

Gazelde vezin uygulaması yapıldığında 21 yerde imâle yapıldığı görülmüştür. Bunlarda 3’ü imâle-i memdûde, 17’si imâle-i maksûredir (bkz. Tablo-1). İmâle-i maksûre yapılan yerlerden 8’i izâfet kesresidir.

Tablo-1: İmâle Yapılan Yerler²

İmâle Yapılan Tef ile	Yeri	İmâle Yapılan Tef ile	Yeri
/bu-mâ-tem-gâh/	b1/m1/t1/h4=>1(memdûd)	/te-hî-deş-ti/	b3/m1/t1/h4
/hü-cû-mî-gam/	b1/m2/t1/h3	/hı-ke-nâ-na/	b3/m1/t4/h2
/te-hî-sâ-zı/	b1/m2/t2/h4	/zi-çâ-ki-dâ/	b3/m2/t3/h3
/di-mâ-gı-şî/	b1/m2/t3/h3	/ne-çâ-pük-dest/	b4/m1/t1/h4=>1(memdûd)
/da-şî-sâ-kî/	b2/m2/t2/h2	/say-ya-dı/	b4/m1/t2/h3
/ze-mî-ni-dil/	b2/m2/t1/h3	/ki-bin-yer-de/	b4/m2/t1/h4
/de-kim-vak-tı/	b2/m1/t2/h4	/ru-hı-pür-hâ/	b4/m2/t2/h2
/ha-sâ-dı kiş/	b2/m1/t3/h3	/lü-ne-dâ-mef/	b4/m2/t3/h2
/de-tû-de-dâg/	b2/m2/t2/h3	/i-lü-şî-rün/	b5/m1/t3/h3
/de-tû-de-dâg/	b2/m2/t2/h4=>1	/ze-bâ-nı-reş/	b5/m2/t1/h3
		/ki-mu-ciz-kâ/	b5/m2/t2/h2

Gazelde 17 yerde ulama (bkz. Tablo:2), 1 yerde de sekt yapılmıştır (bkz. Tablo-3).

Tablo-2: Ulama Yapılan Yerler

Tef ile	Yeri	Tef ile	Yeri
/ze-nol-mış-dur/	b1/m1/t4/h2	/ke-nol-mış-dur/	b5/m2/t4/h2
/ve-nol-mış-dur/	b1/m2/t4/h2		
/me-nol-mış-dur/	b2/m2/t4/h2		
/ta-leb-kâ-mâ/	b3/m1/t2/h4		
/çü-des-tâ-vî/	b3/m2/t2/h3		
/me-nol-mış-dur/	b3/m2/t4/h2		
/lü-ne-dâ-mef/	b4/m2/t3/h4		
/ge-nol-mış-dur/	b4/m2/t4/h2		
/ro-lur-ey nâ/	b5/m1/t2/h1		

Tablo-3: Sekt Yapılan Yer

Tef ile	Yeri
/ro-lur-ey nâ/	b5/m1/t2/h3

1.A.1.1.2. Kafiye ve Redif: Gazelde kafiye “-en” sesiyle yapılmıştır. İki ek ve bir kelimededen oluşan “olmuşdur” gazelin redifidir.

² Makalede beyit sırası için b, mısra sırası için m, tef ile sırası için t, hece sırası için h kısaltması kullanılmıştır.

1.A.2. Kelime: Gazelde kullanılan toplam kelime sayısı 73'tür. Farsça birleşik isim ve sıfatlarda yer alan kelimeler ayrı ayrı hesaplanmıştır. Gazelde kullanılan kelimelerden 14'ü (% 19,17) Türkçe, 41'i (%56,16) Farsça, 18'i (% 24,65) de Arapça kökenlidir. Türkçe kelimelerden 6'sı redifte bulunan "olmuşdur" kelimesidir. Kelime çeşitliliğine bakıldığında "ol-, kim, ne, bin, yer" olmak üzere beş farklı Türkçe kelime kullanıldığı görülmektedir. Gazeli oluşturan kelimelerin yarısından çoğu Farsça kelimelerdir. Farsça ve Arapça kelimelerin oranı % 80'dir.

Tablo-4: Kelimelerin Dilere Göre Dağılımı ve Yüzdelik Oranları

Türkçe	Farsça	Arapça
bu, olmuşdur, olmuşdur, kim, olmuşdur, olmaz, olmuşdur, ne, bin, yerde, olmuşdur, ne, olur, olmuşdur	gâhda, feryâda, reh, zen,tehî, sâz, şîven, zemîn, dil, kişt, tûde,tûde, dâg, hırmên, hırmên, tehî, dest, kâm, âver, mâh, Züleyhâ, çü, dest, âvizi, çâk, dâmen, çâpük, dest, perîşân, dâne, zülf, ruh, pür, hâlüne, dâm, efgen, efsûn, kâr, zebân, reşk, kâr	mâtem, hayret, hücûm, gam, dimâg, vakt, hasâd, mihnetdür, cerâhat, taleb, Kenân, sayyâd, Nâilî, şî'rûn, lafzından, mu'ciz, ma'nî, elken
% 19,17	% 56,16	% 24,65

1.A.3. Kelime Grubu: Gazelde kelime grubu olarak isim tamlamaları, sıfat tamlamaları, isim-fiil, edat grubu, birleşik fiiller ve bir de deyim yer almaktadır.

1.A.3.1. İsim ve Sıfat Tamlamaları: Şiirde bulunan 10 isim tamlamasının tamamı Farsça isim tamlamasıdır. Bu tamlamalardan 3'ü zincirleme isim tamlamasıdır. Sıfat tamlamaları 2 tane olup bunlar Türkçe tamlamalardır (bkz. Tablo-5, Tablo-6).

Tablo-5: İsim Tamlamalarının Dillere Göre Dağılımı ve Yeri

Farsça Tamlama	Yeri
hücûm-ı gam	b1/ m2
tehî-sâz-ı dimâg-ı şîve	b1/ m2
zemîn-i dil	b2 / m1
vakt-ı hasâd-ı kişt-i mihnet	b2/m1
tehî-dest-i taleb	b3/m1
mâh-ı kenân	b3/m1
çâk-i dâmen	b3/m2
sayyâd-ı perîşân-dâne	b4/m1
ruh-ı pür-hâl	b4/m2
Zebân-ı reşk-i mu'ciz-kâr-ı ma'nî	b5/m2

Tablo-6: Sıfat Tamlamalarının Dillere Göre Dağılımı ve Yeri

Türkçe Tamlama	Yeri
bu mâtem-gâh	b1/m1
bin yer	b4/m2

Gazelde 1 birleşik isim (bkz. tablo: 7) ve 11 Farsça birleşik sıfat bulunmaktadır (bkz. tablo: 8).

Tablo-7: Birleşik İsim Grubu

Arapça+Fasça	Yeri
mâtem-gâh	b1/m1

Tablo-8: Birleşik Sıfat Grubu

Farsça Birleşik Sıfat	Yeri	Farsça Birleşik Sıfat	Yeri
tehî-sâz	b1/m2	perîşân-dâne	b4/m1
reh-zen	b1/m1	pür-hâl	b4/m2
tehî-dest	b3/m1	dâm-efgen	b4/m2
kâm-âver	b3/m1	efsûn-kâr	b5/m1
dest-âvîz	b3/m2	mu'ciz-kâr	b5/m2
çâpûk-dest	b4/m1		

1.A.3.2. Birleşik Fiiller: Gazelde 2 birleşik fiil bulunmaktadır. Bunlar Farsça birleşik isimlerle ve Türkçe ol- yardımcı fiili ile yapılmıştır (Tablo: 9).

Tablo-9: Birleşik Fiillede Kullanılan İsim Unsurunun Dillere Göre Dağılımı

Farsça İsimle Birleşik Fiiler	Yeri
kâm-âver ol-	b3/m1
efsûn-kâr ol-	b4/m1

1.A.2. Gazelin Muhteva Özellikleri

1.A.2.1. Beyitlerin Nesir ve Diliçi Çevirisi

(b1/m1-2) Nesre çeviri: “Hayret bu mâtem-gâhda feryâda reh-zen olmuştur. Hücûm-ı gam tehî-sâz-ı dimâg-ı şîven olmuştur.” Diliçi Çeviri: “Bu matem yurdunda şaşkınlık, feryadın yolunu kesen bir eşkıya olmuştur. (Öyle bir) gam hücumu ki, artık matem bile idrakini boşa çıkarmış, yok etmiştir.”

(b2/m1-2) Nesre çeviri: “Zemîn-i dilde kim vakt-ı hasâd-ı kişt-i mihnetdür, cerâhat tûde tûde dâg hırmen hırmen olmuştur.” Diliçi çeviri: “Gönül toprağında mihnet tohumunun hasat zamanı gelmiştir; cerâhat küme küme, aşk acısı yarası harman gibi üst üste serilmiştir.”

(b3/m1-2) Nesre çeviri: “Tehî-dest-i taleb mâh-ı Kenan’a kâm-âver olmaz. Züleyhânun dest-âvîzi çû çâk-i dâmen olmuştur.” Diliçi çeviri: “Talep (yolunda) eli boş olanın, Kenan ayına (Yusuf’a) erişmesi mümkün değildir. Züleyha’nın hediyesi, yalnızca yırtık etek olmuştur.”

(b4/m1-2) Nesre çeviri: “Zülfün ne çâpûk-dest sayyâd-ı perîşân-dânedür ki bin yerde ruh-ı pür-hâlüne dâm-efgen olmuştur.” Diliçi çeviri: “Saçların ne denli çevik elleri olan bir dağınık tane avcısıdır ki ben dolu yanağına bin yerde tuzak kurmuş.”

(b5/m1-2) Nesre çeviri: “Ey Nâilî, şî'rün ki lafzından ne efsûn-kâr olur; zebân-ı reşk-i mu'ciz-kâr-ı ma'nî elken olmuştur.” Diliçi çeviri: “Ey Nâilî! Şiirin öyle sihirli ki lafzın büyüye dönüşmüş; olağanüstü anlamlar yapan (mana ustalarının) kıskanılan dilleri bile önünde kekeme olmuştur.”

1.A.2.2. Muhteva: Gazelin genelinde ıstırap ve karamsarlık hâkimdir. İlk beytinde, bir yas yerinden bahsedilmektedir. Normalde bu yas yerinde, çekilen acıdan dolayı feryat ve figan edilir. Ancak yol kesen bir haydut olan şaşkınlık, bu feryadın önünü kesmiştir. Şaşkınlık feryadın önünü kesen bir hayduta benzetilerek kişileştirilmiştir. Âşık şaşkınlıktan donup kalmış, acısını ifade etmek için feryat dahi edememiştir. Âşığın içerisinde bulunduğu durum somutlaştırılarak anlatılmıştır. Âşık öyle bir acı içerisinde ki feryat dahi edemeyecek bir haldedir. Bu acı ayrılık acısıdır. Açık istiare yapılarak bir düşmana benzetilen ayrılık acısı âşığa saldırmaktadır. Ayrılık acısı saldırısı, matemi bile silmiştir. Âşık o kadar fazla ve aralıksız bu saldırı altındadır ki düşünemeyecek, aklını kullanamayacak hale gelmiştir. Âşığın çektiği ayrılık acısı aklını başından almış, âşık hareketsiz bir halde şaşkınlık içerisinde donakalmış; yas dahi tutamamıştır.

İkinci beyitte ıstırap içindeki âşığın gönlü, harman yerine benzetilmiştir. Bu harman, sıkıntıların hasat edildiği bir dert harmanıdır. Ekine benzetilen sıkıntının hasat zamanı gelmiştir. Çünkü harman yeri olan gönülde dertler olgunlaşmış, cerehat yığın yığın olmuş, yara harman gibi toplanmıştır. Cerahat ve yara şekil itibarıyla harman yığının benzetilmiştir. Artık bu harman yerinin hasat zamanı gelmiştir. Beyitte acı içerisindeki gönlün hali bir ekin harmanı metaforuyla anlatılmış ve orijinal bir hayal ortaya konmuştur. Hasat vakti geldiğinde, biçilen ekinler toplanıp belirlenen harman yerine küme küme yığılır. Bu yığınlar, çeşitli işlemlerden geçerek ürün elde edilir. Âşık artık çektiği acının sonunun geldiğini söyler. Beyitte çekilen ıstırap somut benzetmelerle mübalağalı bir şekilde anlatılmıştır.

Üçüncü beyitte Yusuf ile Züleyha kıssasına telmihte bulunulmuştur. Hz. Yusuf, Hz. Yakup'un oğludur. Kenan ilinde yaşamaktadır. Hz. Yusuf dünyanın en güzel insanı olarak bilinir. “Mâh-ı Kenan”dan kasıt Hz. Yusuf'tur. Güzelliğinden dolayı yüzü aya benzetilir. Kardeşleri tarafından kuyuya atılan Yusuf, kuyuda uzun zaman kaldıktan sonra buradan bir kervan sayesinde kurtulur ve Mısır azizine köle olarak satılır. Mısır azizinin hanımı olan Züleyha onu görünce âşık olur. Yusuf bu yasak aşkı istemez, reddeder. Bir gün Züleyha onu odasına çağırır. Züleyha'nın niyetini anlayan Yusuf kaçmaya çalışır. Bu esnada Züleyha, Yusuf'un gömleğini çekiştirerek yırtar. Beyitte istek eli, züğürt bir insana teşbih edilmiştir. Eli boş bir şekilde istekte bulunan Züleyha, Yusuf'u elde edememiş; yalvarması karşılıksız kalmıştır. Sonuç olarak elinde sadece yırtık bir gömlek kalmıştır. İsteklerin gerçekleşmemesi telmih yapılarak orijinal bir hayalle anlatılmıştır.

Dördüncü beyitte sevgilinin saçı, eli çabuk bir avcıya teşbih edilmiştir. Sevgilinin yanağındaki dağılmış benler, avcının avını tuzağa çeken taneleridir. Saç avcısı sevgilinin yanağındaki benlerle gönülleri avlamaktadır. Bu konuda oldukça mahirdir. Çünkü sevgilinin yanağında bulunan binlerce benle çabucak ve etkili bir tuzak kurabilmektedir. Beyitte “bin yerde bulunan ben” ifadesiyle mübalağa yapılmıştır. “Perişan” kelimesi saçın dağınık halini de düşündürecek şekilde çağrışımlı kullanılmıştır.

Beşinci beyitte Nâîlî, şiirinin güzelliğini övmektedir. Onun büyüleyici olan şiirinin sözleri anlamda mucizeler yaratan, herkes tarafından kıskanılan kişinin dilini dahi kekeme yapar, konuşturamaz. Şair

kapalı istiare ile şiirini bir büyücüye benzetir. Onun yazdığı şiir öyle sihirler yapar öyle büyüleyici sözler söyler ki en yetenekli anlam ustalarının dahi bu sözler karşısında hayranlıktan dili tutulur. Eskiden dil bağlama büyülerini yapılmış. Bu büyüünün yapıldığı kimselerin dili tutulur, konuşamaz olurmuş. Şair kendi şiirini bu tarz büyüler yapan birinin sözlerine benzetmektedir.

1.A.3. Gazelin Edebî Yönü

1.A.3.1. Teşbih, İstiare, Teşhis: Gazelin birinci beytinde gönül açık istiare ile “mâtem-gâh”a benzetilmiştir. “Hayret” yol kesen bir “reh-zen”e benzetilerek kişileştirilmiştir. “Hücûm-ı gam” tamlamasında gam, açık istiare ile bir orduya benzetilmiştir. İkinci beyitte “gönül” kapalı istiare ile “harman yeri”ne, gönülde çekilen “mihnet” “kışt”e, “cerahat” şekil ve renk yönüyle ekin yığınının, “dağ” şekil bakımından toplanmış harmanlara benzetilmiştir. “Mâh-ı Kenan”dan kasıt Hz. Yusuf’tur. Dördüncü beyitte saç ellerinde taneleri olan mahir bir avcıya benzetilerek kişileştirilmiştir. Saçın bu avcılığı gönülleri avlaması, tuzağa düşürmesi vasfından gelmektedir. Saç aynı zamanda tuzaktır. Sevgilinin yanağındaki “ben”ler saç tuzağının aldatıcı taneleridir. Beşinci beyitte kapalı istiare ile Nâîlî şiirini dilleri bağlayan, insanları kekeme eden bir büyücüye benzetmiştir.

1.A.3.2. Telmih: Üçüncü beyitte Yusuf ile Züleyha kıssasında geçen bir olaya telmihte bulunulmuştur. Yusuf’un güzelliği karşısında hayran olan Züleyha odasına çağırdığı Yusuf’tan karşılık bulamamıştır. Züleyha, odadan çıkmak isteyen Yusuf’un arkasından koşarak gömleğini yırtmıştır.

1.A.3.3. Mübalağa: İkinci beyitte çekilen sıkıntılar abartılı bir şekilde anlatılmıştır. Bunun için gönüldeki dertler ve kederler, harman yerindeki yığılara ve toplanılan harmanların kubbe gibi olan şekillerine benzetilmiş; bu benzetme anlamı daha etkili kılmak için ikilemelerle yapılmıştır. Üçüncü beyitte sevgilinin güzelliğini övmek için gönülleri çeken, avlayan “ben”lerinin binlerce olduğu söylenerek mübalağa sanatı yapılmıştır. Nâîlî beşinci beyitte şiirinin güzelliğini överken yine mübalağaya başvurmuştur. Öyle ki onun şiiri anlam mucizesi yaratmada, herkesin kışkırdığı kişileri dahi hayranlıktan kekeme edecek kadar büyüleyici bir etkiye sahiptir.

B. Nedîm’den Bir Gazel

1. Bu şeb uşşâkdan ol meh yine rûyun nihân tutmuş
Ki kûyun ser-be-ser hengâme-i şâhım amân tutmuş
2. Değil çeşm-i kebûd ol ebruvânın zîr-i tâkında
İki âvâre kumrîdir ki gelmiş âşiyân tutmuş
3. Yürüt peymâneyi cânlar bağışla sen de ey sâki
Ki mutrib râhatü'l-ervâh ile devr-i revân tutmuş
4. Dikiş tutsun mu câk-i gonca seyr etdikde ruhsârın
Tutalım dikdiğin nev-nahl-ı gül ey bâğbân tutmuş
5. Aceb mi el ayak tutmazsa rindân-ı kadeh-keşde
Teb-i endûh-ı hecr ol nâ-tüvânı çok zamân tutmuş

6. O hûn-âşâma etmiş mâcerâ-yı aşkımı işrâb
Yine ey dil meger bu dîde-i giryânı kân tutmuş
7. Gelir ol şûh-ı nâzende iki desti yine kande
Bir elde sâgar u bir elde câm-ı erguvân tutmuş
8. Bu gün gördüm Nedîmâ geçdi bin nahvetle dil-dârın
Kirişme dâmenin destin hınâ-yı hüsn ü ân tutmuş

1.B.1. Gazelin Dil Özellikleri

1.B.1.1. Ses (Âhenk)

1.B.1.1.1. Vezin: İncelenen gazel aruzun “mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün mefâ’îlün” vezniyle yazılmıştır. Bu vezin aruzun hezec bahrinden olup (V___ / V___ / V___ / V___) 12 kapalı ve 4 açık heceden oluşmaktadır. Gazelde vezin uygulaması yapıldığında 2 yerde imâle-i memdûd, 25 yerde imâle-i maksûr yapılmış olup toplam 27 imâle yapıldığı görülmektedir (bkz. Tablo-1). İmâle-i maksûrların 7’si izafet kesresidir.

Tablo-1: İmâle Yapılan Yerler

Tef’ile	Yeri	Tef’ile	Yeri
/bu-şeb-uş-şâk/	b1/m1/t1/h24=>(memdûd)	/ce-râ-yı-aş/	b6/m1/t3/h3
/yi-ne-rû-yun/	b1/m1/t3/h2	/k1-m1-iş-râb/	b6/m1/t3/h2
/me-i-şâ-hım/	b1/m2/t3/h2	/yi-ne-ey-dil/	b6/m1/t2/h2
/de-ğil-çeş-mi/	b2/m1/t1/h4	/di-li-â-şı/	b6/m2/t1/h2
/i-ki-â-vâ/	b2/m2/t1/h3	/me-ger-bu-dî/	b6/m2/t2/h3
/ne-yi-cân-lar/	b3/m1/t2/h2	/de-i-gir-yâ/	b6/m2/t3/h2
/ba-ğış-la-sen/	b3/m1/t3/h3	/h1-nâ-zen-de/	b7/m1/t2/h4
/mu-çâ-ki-gon/	b4/m1/t2/h3	/i-ki-des-ti/	b7/m1/t3/h2
/tu-ta-lım-dik/	b4/m2/t1/h2	/i-ki-des-ti/	b7/m1/t3/h4
/l1-gül-ey-bâğ/	b4/m2/t3/h4=>1(memdûd)	/yi-ne-kan-de/	b7/m1/t4/h3
/a-ceb-mi-el/	b5/m1/t1/h3	/de-câ-mı-er/	b7/m2/t3/h3
/sa-rin-dâ-nı/	b5/m1/t3/h4	/ki-riş-me-dâ/	b8/m2/t1/h3
/te-bi-en-dû/	b5/m2/t1/h2	/h1-nâ-yı-hüs/	b8/m2/t2/h3
/tû-vâ-nı-çok/	b5/m2/t3/h3		

Şiirde, 9 yerde ulama yapılmıştır (bkz. Tablo-2).

Tablo-2: Ulama Yapılan Yerler

Ulama Yapılan Tef’ile	Yeri
/ke-bû-dol-cb/	b2/m1/t2/h3
/hi-le-dev-ri/	b3/m2/t2/h2-4
/ca-sey-ret-dik/	b4/m1/t3/h3
/h1-hec-rol-nâ/	b5/m2/t2/h3
/o-hû-nâ-şâ/	b6/m1/t1/h3
/bi-rel-de-sâ/	b7/m2/t1/h2
/ga-ru-bir-el/	b7/m2/t2/h2
/nû-ân-tut-muş/	b4/m1/t1/h3

Gazelde 8 yerde sekt yapılmıştır (bkz. Tablo:3).

Tablo-3: Sekt Yapılan Yeler

Sekt Yapılan Tef ile	Yeri	Sekt Yapılan Tef ile	Yeri
/bu-şeb-uş-şâk/	b1/m1/t1/h2	/l1-gül-ey-bâg/	b4/m2/t3/h3
/dan-ol-meh/	b1/m1/t2/h1	/a-ceb-mi-el/	b5/m1/t1/h4
/me-i-şâ-hım/	b1/m2/t3/h4	/ge-lir-ol-şû/	b7/m1/t1/h2
/ki-gel-miş-â/	b2/m2/t3/h3	/ga-ru-bir-el/	b7/m2/t2/h4

1.B.1.1.2. Kafiye ve Redif: Şiirde kafiye “-ân” sesleriyle yapılmıştır. Redif “tutmuş” kelimesiyle yapılmıştır.

1.B.1.2. Kelime: Gazeldeki toplam kelime sayısı 116’dır. Bu sayıya bağlaçlar ve ekler dâhil edilmemiştir. Farsça birleşik isim ve sıfatlardaki kelimeler de ayrı ayrı hesaplanmıştır. Kullanılan kelimelerin 49’u (% 43,10) Farsça, 46’sı (% 39,65) Türkçe, 21’i (% 17,24) Arapça kökenlidir. Şiirde en çok Farsça ve Türkçe kelimeler kullanılmış olup bunların oranı birbirine yakındır (bkz. Tablo-4).

Tablo-4: Kelimelerin Dillere Göre Dağılımı ve Yüzdelik Oranları

Farsça Kelimeler	Türkçe Kelimeler	Arapça Kelimeler
Şeb, meh, rûyun, nihân, kûyun, ser, ser, hengâme, şâhım, çeşm, kebûd, ebrûvân, zir, âvâre, kumridir, âşiyân, peymâneyi, cânlar, revân, çâk, gonca, ruhsârûn, nev, gül, bâğbân, rindân, keşde, teb, endûh, nâ-tûvân, hûn, âşâma, dil, meger, dîde, giryân, şûh, nâzende, destî, sâgar, câm, erguvân, dil-dârın, kirîşme, , ân, dâmenin, destin	bu, ol, yine, tutmuş, tutmuş, değil, ol, iki, gelmiş, tutmuş, yürüt, bağışla, sen, tutmuş, dikiş, tutsun, etdikde, tatalım, dikdiğin, tutmuş, ayak, tutmazsa, ol, çok, tutmuş, o, etmiş, yine, bu, kan, tutmuş, gelir, ol, iki, yine, kande, bir, elde, bir, elde, tutmuş, bu, gün, gördüm, geçdi, bin, tutmuş	uşşâkdan, amân, tâkında, sâki, mutrib, râhat, ervâh, devr, seyr, nahl, aceb, kadeh, hecr, zamân, mâcerâ, aşkı, işrâb, Nedîmâ, nahvetle, hînâ, hüsn
% 34,28	% 31,42	% 21,42

1.B.1.3. Kelime Grubu: Gazelde, 7 Farsça isim tamlaması, 1 Arapça isim tamlaması, 1 de Türkçe isim tamlaması bulunmaktadır. Türkçe isim tamlamasının tamlananı, Farsça bir isim tamlaması olup zincirleme isim tamlamasını oluşturmaktadır (ebruvânın zir-i tâkı) (bkz. Tablo-5). Sıfat tamlamalarının 5’i Farsça sıfat tamlaması, 7 tanesi Türkçe sıfat tamlaması şeklindedir. (bkz. Tablo-6).

Tablo-5: İsim Tamlamalarının Dillere Göre Dağılımı ve Yeri

Farsça Tamlama	Yeri	Türkçe Tamlama	Yeri	Arapça Tamlama	Yeri
hengâme-i şâh	b1/m2	ebruvânın zir-i tâkı	b2/m1	râhatü'l- ervâh	b3/m2
çâk-i gonca	b4/m1				
nev-nahl-ı gül	b4/m2				
teb-i endûh-ı hecr	b5/m2				
mâcerâ-yı aşk	b6/m1				
câm-ı erguvân	b7/m2				
hînâ-yı hüsn ü ân	b8/m2				

Tablo-6: Sıfat Tamlamalarının Dillere Göre Dağılımı ve Yeri

Farsça Tamlama	Yeri	Türkçe Tamlama	Yeri
çeşm-i kebûd	b2/m1	İki âvâre kumrî	b2/m2
devr-i devrân	b3/m2	ol nâ-tûvân	b5/m2

rindân-ı kadeh-keş	b5/m1	o hûn-âşâm	b6/m1
dîde-i giryân	b6/m2	iki dest	b7/m1
şûh-ı nâzende	b7/m1	bir el	b7/m2
		bu gün	b8/m1
		bin nahvet	b8/m1

1.B.1.3.1. Birleşik Sıfatlar: Şiirde 3 birleşik sıfat bulunmaktadır. Bunlardan 2'si Farsça birleşik sıfat, biri ise Arapça+Farsça kökenli kelimelerden oluşan birleşik sıfattır. (bkz. Tablo-7).

Tablo-7: Birleşik Sıfat Grubu

Farsça Birleşik Sıfat	Yeri
nev-nahl	b4/m2
kadeh-keş	b5/m1
hûn-âşâm	b6/m1

1.B.1.3.2. Deyim: Gazelde 6 deyim bulunmaktadır (bkz. Tablo 8).

Tablo-8: Deyim

Deyim	Yeri
dikiş tutmak	b4/m1
el ayak tutmamak	b5/m1
aman tutmak	b1/m2
kan tutmak	b6/m2
iki eli kanda olmak	b7/m1
yuva tutmak	b2/m2

1.B.2. Gazelin Muhteva Özellikleri

1.B.2.1. Diliçi Çevirisi:

(b1/m1-2) Nesre çeviri: “Ol meh rûyun bu şeb uşşakdan nihân tutmuş. Ki kûyun ser-be-ser hengâme-i şâhım emân tutmuş.” Diliçi çeviri: “Bu gece o ay, yüzünü âşıklardan gizlemiş ki senin kûyun/mahallen baştan başa benim şahımın şamatasına sığınmış.”

(b2/m1-2): Nesre çeviri: “Ol ebruvânın zîr-i tâkında çeşm-i kebûd değil. İki âvâre kumrîdir ki gelmiş âşiyân tutmuş.” Diliçi çeviri: “Kavisli kaşlarının kemerinin altında (sanma ki) mavi gözler var; onlar gelip (oraya) yuva kurmuş iki başıboş kumrudur.”

(b3/m1-2) Nesre çeviri: “Ey sâki! Sen de peymâneyi yürüt, canlar bağışla. Ki mutrib râhatü'l-ervâh ile devr-i revân tutmuş.” Diliçi çeviri: “Ey sâkî! Sen de dolaştır kadehi, canlar bağışla; (Zaten) çalgıcı (da) ruhlara huzur veren nağmelerle devranı başlatmış (bile).”

(b4/m1-2) Nesre çeviri: “Çâk-i gonca ruhsârün seyrettikde dikiş tutsun mu? Ey bağbân! Turalım diktiğin nev-nahl-ı gül tutmuş.” Diliçi çeviri: “Ey bahçıvan! Turalım diktiğin taze gül fidanı kök salsın, yeşersin; gonca yanağını gördükçe dikiş tutar mı (çatlamadan durur mu) hiç?”

(b5/m1-2) Nesre çeviri: “Rindân-ı kadeh-keşde el ayak tutmazsa aceb mi? Teb-i endûh-ı hecr ol nâ-tüvânı çok zamân tutmuş.” Diliçi çeviri: “Sarhoş rintlerin eli ayağı tutmazsa bunda tuhaf ne var? (Zira) ayrılık acısının ateşi, o biçareyi çok zaman yakalayıp alıkoymuş.”

(b6/m1-2) Nesre çeviri: “O hûn-âşâma mâcerâ-yı aşkımlı işrâb etmiş. Ey dil! Meger yine bu dîde-i giryânı kan tutmuş.” Diliçi çeviri: “O kana susamış, kan içici (zalim), aşk mâceramı (şarap niyetine) içmiş. Ey gönül! Meğer yine bu ağlayan gözü kan tutmuş.”

(b7/m1-2) Nesre çeviri: “Ol şûh-ı nâzende yine iki eli kande gelir. Bir elde sâgar bir elde câm-ı erguvân tutmuş”. Diliçi çeviri: “O nazla salınan (sevgili), yine elleri kana batmış halde geliyor; bir elinde şarap, ötekinde erguvanla dolu kadeh tutmuş.”

(b8/m1-2) Nesre çeviri: “Nedîmâ, bu gün gördüm dil-dârun bin nahvetle geçdi. Dâmenin kırışme, destin hınâ-yı hüsn ü ân tutmuş.” Diliçi Çeviri: “Ey Nedîm! Bugün gördüm; sevgilin yanımdan bin kibirle, nazla (yanımdan) geçti. Eteğini naz, elini güzellik ve çekicilik kınası kaplamış.”

1.B.2.2. Muhteva: Gazelin birinci beytinde sevgili açık istiare yoluyla aya benzetilmiştir. Divan şiirinde sevgilinin yüzü parlaklığı yönüyle aya teşbih edilir. Sevgili, akşam vakti yüzünü âşıklardan gizlemiştir. Bu durumda sevgiliyi görmeye gelen âşıklar; mahallede şahın bir kavga, gürültü, karmaşa çıkarmasına sığınmışlardır. Böylece sevgili bu gürültü, patırtıyı duyup dışarı çıkacak; âşıklar da sevgilinin yüzünü görebileceklerdir.

İkinci beyitte sevgilinin kaşları kavisli şekli itibariyle kemere teşbih edilmiştir. Sevgilinin mavi renkli gözleri de bu kemerin altına yuva yapan başboş kumrulara teşbih edilmiştir. Sevgilinin göz çukuru bir yuvaya; gözler ise bakışların hareketliliğinden, bir yerde sabit kalmayışından dolayı oraya buraya uçan avare kumrulara benzetilmiştir.

Üçüncü beyitte bir meclis mazmunu bulunmaktadır. Meclisin sakisinden kadehleri aralıksız olarak meclistekilere sunması istenmektedir. Çalgıcı da mecliste “devr-i revân” makamında ezgiler çalmaktadır. Bahsedilen meclis, şarapların durmadan içildiği, musikinin eksik olmadığı, ruhların huzur bulduğu bir meclistir. “Devr-i revân” tamlamasında devr kelimesinin “dönmek” manası, mecliste kadehlerin sunuluşu ritüelini de çağırıştırır. Meclis geleneğinde kadehler, yuvarlak bir halka şeklinde oturan insanlara sırayla dönerek sunulur.

Klasik Türk şiirinde sevgilinin yanakları, renk ve parlaklık yönüyle güle benzetilir. Dördüncü beyitte sevgilinin yanaklarının güzelliğinin öven şair, hüsn-i talil aracılığıyla goncanın açılma sebebini sevgilinin yanaklarını görmesine bağlamıştır. Gonca sevgilinin yanaklarının güzelliği karşısında açılmadan duramamıştır. Gonca zaten vakti geldiğinde açılarak gül haline gelecektir. Şairin bahçıvana seslenerek diktiği gülfidanı yerinde sabit kalsa da gül fidanının goncası, sevgilinin güzel yanakları karşısında kayıtsız kalamayıp açılacaktır.

Beşinci beyitte sürekli keder içinde olan birinin durumu, sarhoş bir rint örneğiyle anlatılmıştır. Sarhoş olmuş biri hareketlerini kontrol edemez, eli ayağı tutmaz hale gelirse bunda şaşılacak bir şey yoktur. Çünkü bu durum sarhoşluğun doğal bir sonucudur. Sürekli ayrılık ateşi içerisinde olan kişinin elinin

ayağının tutmaması, bir şey yapacak takatinin kalmaması sarhoş bir kişinin hali gibidir. Onun eli hiçbir şey yapmaya varmaz.

Sevgilinin bakışları âşıklar için önemli bir cazibe unsurudur. Sevgilinin gözlerini gören âşık bir daha bu gözlerin etkisinden kurtulamaz. Bu nedenle sevgilinin bakışı, âşığın gönlüne saplanan bir hançer gibi düşünülür; kan dökücüdür. Altıncı beyitte sevgilinin gözleri bu vasfından hareketle kişileştirilerek kan içen, kana susamış biri gibi tahayyül edilmiştir. Âşık sevgiliye duyduğu hasretten sürekli ağlar. O kadar ki ağlamaktan kanlı gözyaşları dökmeye başlar. Âşığın gözleri sevgili için ağlamaktan kıpkırmızı kan çanağı olur. “Kan tutmak” hem gerçek anlamıyla hem de kan görünce dayanamama, olumsuz etkilenme anlamıyla kullanılmıştır. Kan tutan kişiler kan görünce kendinden geçerler. Âşık sevgilinin gözlerini görünce dayanamayıp kendinden geçer. Beyitte aşk macerası, sevgiliye içirilen bir kan gibi düşünülerek kapalı istiare yapılmıştır.

Yedinci beyitte, bir elinde sagar diğer elinde kadeh olarak gelen bir sevgili imajı vardır. Şair, “iki eli kande” kelime grubunu kinayeli olarak hem gerçek hem de mecaz anlamıyla kullanmıştır. “İki eli kanda” deyimini “çok güç şartlarda” anlamına gelmektedir. Beyitte “Sevgili bütün zorluklara rağmen, bir elinde kadeh diğer elinde sagar gelmektedir.” denmektedir. Kelimeler gerçek anlamıyla düşünüldüğünde ise kadehlerin içindeki şaraptır ve rengi de kırmızıdır. Bundan hareketle iki elinde kan gibi olan şarapla sevgili gelmektedir. Şarap, kırmızılığından hareketle kana benzetilerek açık istiare yapılmıştır.

Sekizinci beyitte kendisine seslenen şair, sevgiliyi gördüğünü söyler. Sevgili yine kibirli bir şekilde kendisinin yanından geçip gitmiştir. Üzerinde nazdan bir etek, elinde de güzellik ve cazibe kınası vardır. Kına, kadınların ellerine ve saçlarına sürdükleri, sürüldüğü yere renk veren bir süs aracıdır. Kına, kına ağacının yapraklarının toz hâline getirilmesiyle yapılır.

1.B.3. Gazelin Edebî Özellikleri

1.B.3.1. Teşbih, İstiâre, Teşhis: Birinci beyitte sevgili, açık istiare ile “meh”e benzetilmiştir. Yine açık istiare yapılarak “şah” kelimesi sevgilinin benzetileni olmuştur. İkinci beyitte “sevgilinin mavi gözleri” “iki avare kumru”ya benzetilmiştir. “Ebruvân” kavisli şekliyle “kemer”e, göz çukuru ise “âşiyân”a benzetilmiştir. Dördüncü beyitte “gonca” sevgilinin yüzünün seyreden biri gibi düşünülerek kişileştirilmiştir. Beşinci beyitte “teb-i endûh-hecr” bir kişiyi alıkoyan, tutsak eden biri gibi tasavvur edilerek kişileştirilmiştir. Altıncı beyitte “dîde-i giryân” “kan içiren, kan tutan” biri gibi düşünülerek teşhis sanatı yapılmıştır.

1.B.3.2. Hüsn-i Talil: Üçüncü beyitte goncanın zamanı geldiğinde açılması, sevgilinin yanaklarını görüp dayanamaması başka bir sebebe bağlanmıştır.

1.B.3.3. İstifham: Gazelin dördüncü beytinde “dikiş tutsun mu” diyerek gonca için bahçıvana soru sorularak istifham yapılmıştır. Böylece goncanın açılmadan durmasının mümkün olmadığı gerçeği soru

yoluyla daha etkili bir şekilde anlatılmıştır. Beşinci beyitte “aceb mi el ayak tutmazsa” sorusu ile şaşılabacak bir şey olmadığı istifham yoluyla anlatılmıştır.

1.B.3.4. Nidâ: Gazelin dördüncü beytinde “ey bağbân” denilerek bahçıvana seslenilmiştir. Altıncı beyitte “ey dil” ifadesiyle şair kendi gönlünü tecrit ederek aslında kendisine seslenmiştir. Gazelin üçüncü beytinde “ey sâki” seslenmesi bir diğer nidâ örneğidir.

C. Haşmet'ten Bir Gazel

1. Şerha-dârân-ı gamın sîne-i uryânına bak
Vech-i meşrûh ile ser-defter-i hicrânına bak
2. Suver-i pür-i ber-i âlemi seyr ise murâd
Felegin nev-be-nev âyîne-i devrânına bak
2. İlm-i zâhirde cedel-kâr u galat-fehm olma
Dersgâh-ı hikemîn nüsha-i irfânına bak
3. Bu temâşâ-geh-i âlemde acâib görünür
Aç gözün dîde-i ibret ile seyrânına bak
4. Haşmetâ girye-i hicrâna nazar-endâz ol
Âlem-i ışıkmızın lücce-i ummânına bak

1.Gazelin Üslûp İncelemesi

1.C.1. Gazelin Dil Özellikleri

1.C.1.1. Ses (Âhenk): Şiirde âhenk unsurları olarak vezin, kafiye, redif üzerinde durulacaktır.

1.C.1.1.1. Vezin: İncelenen gazel aruzun “fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün” vezniyle yazılmıştır. Bu kalıp aruzun remel bahrinden olup (v v __ / v v __ / v v __ / v v __) 7 kapalı ve 8 açık heceden oluşmaktadır. Bu kalıpta ilk tef‘ilenin “fâ‘ilâtün” ve son tef‘ilenin “fâ‘lün” şeklinde değişmesi kalıba canlılık ve kolaylık getirmiştir. Bu kolaylıkla birlikte âhenkli ve kıvrak olması ve Türkçe kısa hece özelliğinin karşılamasıyla bu kalıp edebiyatımızda her tür nazım şeklinde kullanılmıştır (İpekten 227: 166). Gazelde, vezin uygulaması yapıldığında 5 yerde imâle yapıldığı görülmüştür. Bunlarda 1’i imâle-i memdûde, 4’ü imâle-i maksûredir (bkz. Tablo-1). İmâle-i maksûre yapılan yerlerden 2’si izâfet kesresidir.

Tablo-1: İmâle Yapılan Yerler

İmâle Yapılan Tef‘ile	Yeri
/le-mi-sey-ri/	b2/m1/t3/h4
/sû-ve-ri-pür/	b2/m1/t1/h3
/ders-gâ-hı/	b3/m2/t1/h1=>2(memdûd)
/ders-gâ-hı/	b3/m2/t1/h3
/â-le-mi-iş/	b5/m2/t1/h3

Gazelde 7 yerde ulama (bkz. Tablo:2), 2 yerde de sekt yapılmıştır (bkz. Tablo-3).

Tablo-2: Ulama Yapılan Yerler

Tef'ile	Yeri	Tef'ile	Yeri
/hi-le-ser-def/	b1/m2/t2/h1	/mol-ma/	b3/m1/t4/h1
/le-mi-sey-ri/	b2/m1/t3/h4	ders-gâ-hı/	b3/m2/t1/h3
/be-ne-vâ-yî/	b2/m2/t2/h3	/dâ-zol/	b5/m1/t4/h2
/ru-ga-lat-feh/	b3/m1/t2/h4		

Tablo-3: Sekt Yapılan Yer

Tef'ile	Yeri
/sû-ve-ri-pür/	b2/m1/t1/h3
/de-i-ib-ret/	b4/m2/t2/h4

1.C.1.1.2. Kafiye ve Redif: Gazelde kafiye “-ân” sesleriyle yapılmıştır. Bir ek ve bir kelimeden oluşan “-ına bak” gazelin redifidir.

1.C.1.2. Kelime: Gazelde kullanılan toplam kelime sayısı 58’dir. Farsça birleşik isim ve sıfatlarda yer alan kelimeler ayrı ayrı hesaplanmıştır. Gazelde kullanılan kelimelerden 12’si (%20,68) Türkçe, 11’i (%18,96) Farsça, 35’i (% 60,34) de Arapça kökenlidir. Türkçe kelimelerden 6’sı redifte bulunan “olmuşdur” kelimesidir. Gazeli oluşturan kelimelerin büyük bir çoğunluğu Arapça kökenli kelimelerden oluşmaktadır (bkz tablo: 4).

Tablo-4: Kelimelerin Dilere Göre Dağılımı ve Yüzdelik Oranları

Türkçe	Farsça	Arapça
bak, bak, bak, olma, bak, bu, görünür, aç, gözün, bak, ol, bak	dârân, sine, ser, pür, nev-be-nev, âyine, kâr, gâh, geh, dîde, girye, endâz,	şerha, gamın, uryânına, vech, meşrûh, defter, hicrânına, sûver, ‘iber, âlemi, seyr, murâd, felegin, devrânına, ilm, zâhirde, cedel, galat, fehmi, ders, hikemîn, nüsha, irfânına, temâşâ, âlemde, acâib, ibret, seyrânına, Haşmetâ, hicrâna, nazar, âlem, ıskımızın, lücce, ummânına
% 20,68	% 18,96	% 60,34

1.C.1.3. Kelime Grubu: Gazelde kelime grubu olarak isim tamlamaları, sıfat tamlamaları, isim-fiil, edat grubu, birleşik fiiller yer almaktadır.

1.C.1.3.1. İsim ve Sıfat Tamlamaları: Şiirde bulunan isim tamlamalarının 13’ü Farsça isim tamlamasıdır. Bu tamlamalardan 1’i zincirleme isim tamlamasıdır. Türkçe isim tamlamasının hem tamlayanı hem de tamlananı Farsça isim tamlamasıdır. Sıfat tamlamalarının 1’i Türkçe olup tamlananı isim tamlamasıdır (bkz. Tablo-5).

Tablo-5: İsim ve Sıfat Tamlamalarının Dillere Göre Dağılımı ve Yeri

Farsça Tamlama	Yeri	Türkçe Tamlama	Yeri	Türkçe İsim Tamlaması	Yeri
şerha-dârân-ı gam	b1/m1	bu temâşâ-geh-i âlemde	b4/m1	âlem-i ıskımızın lücce-i ummânı	b5/m2
sîne-i ‘uryân	b1/ m1				

vech-i meşrûh	b1/ m2				
ser-defter-i hicrân	b1/m2				
sûver-i pür-i ber-i âlem	b2/m2				
ilm-i zâhir	b3/m1				
dersgâh-ı hikem	b3/m2				
nûsha-irfân	b3/m2				
temâşâ-geh-i âlem	b4/m1				
âide-i ibret	b4/m2				
girye-i hicrân	b5/m1				
âlem-i ışk	b5/m2				
lûcce-i ummân	b5/m2				

Gazelde 3 birleşik isim bulunmaktadır. Bunlar Arapça ve Farsça kelimelerin birleşmesiyle yapılmıştır (bkz. Tablo: 6).

Tablo-6: Birleşik İsim Gubu

Arapça+Fasça	Yeri
ders-gâh	b3/m2
ser-defter	b1/m2
temâşâ-geh	b4/m1

Gazelde 5 birleşik sıfat bulunmakta olup bunlardan 4'ü Farsça birleşik sıfattır (bkz. Tablo: 7).

Tablo-7: Birleşik Sıfat Grubu

Farsça Birleşik Sıfat	Yeri	Arapça Birleşik Sıfat	Yeri
şerha-dâr	b1/m1	galat-fehm	b3/m1
pür-iber	b2/m1		
cedel-kâr	b3/m1		
nazar-endâz	b5/m1		

1.C.1.3.2. Birleşik Fiiller: Gazelde 2 birleşik fiil bulunmaktadır. Bunların 1'i Arapça birleşik isim ol-yardımcı fiili ile diğeri de Arapça+Farsça birleşik kelimesi ve ol- yardımcı fiili ile oluşturulmuştur (bkz. Tablo: 8).

Tablo-8: Birleşik Fiillerde Kullanılan İsim Unsurunun Dillere Göre Dağılımı

Arapça+Farsça İsimle Birleşik Fiiller	Yeri	Arapça İsimle Birleşik Fiiller	Yeri
nazar-endâz ol-	b5/m1	galat-fehm ol-	b3/m1

1.C.1.3.3. Edat Grubu: Gazelde 2 edat grubu (bkz. Tablo 9) ve 1 adet bağlama grubu bulunmaktadır (bkz. Tablo 10).

Tablo-9: Edat Grubu

Edat Grubu	Yeri
vech-i meşrûh ile	b1/m2
âide-i ibret ile	b4/m2

Tablo-10: Bağlama Grubu

Bağlama Grubu	Yeri
vech-i meşrûh ile	b1/m2
dîde-i ibret ile	b4/m2

Gazelde 2 adet deyim bulunmaktadır (bkz. Tablo:11).

Tablo-11: Deyim

Deyim	Yeri
gözünü açmak	b4/m2
ibret gözüyle bakmak	b4/2

1.C.2. Gazelin Muhteva Özellikleri

1.C.2.1. Diliçi Çevirisi:

(b/m1-2) Nesre çeviri: “Şerha-dârân-ı gamın sîne-i uryânına bak. Vech-i meşrûh ile ser-defter-i hicrânına bak.” Diliçi çeviri: “Gam yarası sahiplerinin o çıplak göğsüne (bir) bak. Açıklanmış yüzü ile ayrılık defterinin ilk sayfasını gör!”

(b2/m1-2): Nesre çeviri: “Murâd, sûver-i pür-iber-i âlem-i seyr ise felegin nev-be-nev âyîne-i devrânına bak.” Diliçi çeviri: “(Eğer) muradın âlemin ibret dolu şekillerini seyretmek ise feleğin yine yeniden dönen aynasına bak.”

(b3/m1-2) Nesre çeviri: “İlm-i zâhirde cedel-kâr u galat-fehm olma. Dersgâh-ı hikemîn nüsha-i irfânına bak.” Diliçi çeviri: “Zahirî bilgiyle yetinip münakaşa ehli olma. Hikmet mektebinde irfanın el yazmasına bak.”

(b4/m1-2) Nesre çeviri: “Bu temâşâ-geh-i âlemde acâib görünür. Aç gözün dîde-i ibretle seyrânına bak.” Diliçi çeviri: “Bu âlem bir seyran yeridir, nice tuhaflıklar sergilenir. Aç gözünü ve ibret gözüyle seyretmeye bak.”

(b5/m1-2) Nesre çeviri: “Haşmetâ, girye-i hicrâna nazar-endâz ol. Âlem-i ıskımızın lücce-i ummânına bak.” Diliçi çeviri: “Ey Haşmet! Hicranın gözyaşına nazar et. Aşk âlemimizin denizinin dalgasına (bir) bak.”

1.C.2.2. Muhteva: Gazelin birinci beyitinde, ayrılık acısı çeken birinin içinde bulunduğu durum anlatılmaktadır. Gam çeken kişilerin sineleri acıdan dilim dilim yarılmıştır. Dilim dilim olmuş sine, içinde açıklamalar yazan bir deftere benzetilmiştir. Buna göre gam çeken kişinin hali anlaşılmak isteniyorsa sinesine açıpnbakmak yeterlidir. Orada bu durum ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Çıplak göğüs, üzerine yazı yazılan bir deftere; göğsün üstündeki yaralar da yazıya teşbih edilmiştir.

İkinci beyitte âlemin hikmetini bilmek isteyen kişinin, feleğin insana üzerindeki tesiriyle ona yaşatacağı şeylere bakması gerektiği söylenmektedir. Kişi eğer bir ibret almak istiyorsa yaşananlara, yaşanacaklara ibret gözüyle bakmalıdır. Âlem, Hakk'ın dışındaki her şey olarak tarif edilir. Kâinat bütün yaratılmış varlıklar, dünya, cihan diğer varlık toplulukları âlemi oluşturur. Âlem bilinen şeylerin ismidir. Başka bir şeyin bilinmesine araç olan emare, belirti, izdir. Allah'ın varlığının alameti ve delili olduğu için kâinata âlem denilmiştir (Uludağ 1999: 38-39). Âlem, Hakk'a göre gölge gibidir (Kâşânî 2015:361). İnsanın gayesi bu gölge olan âlemin hakikatini anlayıp asıl varlığa ulaşmak olmalıdır. Kişi dünyadaki varlıklara, yaşananlara bu niyetle bakmalıdır.

Üçüncü beyitte kişinin ilm-i zahirde kalmayıp hikmet mektebinin irfan kitabına bakması öğütlenmektedir. İlm-i zahir hadis, kelim, fıkıh gibi dini ilimlere verilen ortak addır. Bunlar dinin kurallarını ortaya koyar. Kişi bu kurallara uyarak ve ibadetle Allah'a yakınlaşır. Ancak kişi bu mertebede kalmamalıdır. Hikmet mektebinde irfan dersi de almalıdır. Hikmet kişinin okuyarak kitaplardan öğrendiği bir bilgi değildir. Yaşantı ve tecrübeyle kazanılan bilgidir. İrfan ise manevî ve ruhî tecrübe ile edinilen bilgidir. Sûfilerin rûhanî halleri yaşayarak manevî ve ilahî hakikatleri tadararak iç tecrübeyle elde ettikleri tecrübî bilgilerdir (Uludağ 1999: 271-349). Beyitte kitabî bilgilerle yetinilmeyip kişisel yaşantılar, içsel yolculuklar vasıtasıyla hikmet sahibi olmak, irfan sahibi olmak öğütlenmektedir. Hikmetler bir mektebe, irfan bu mektebin kitabına teşbih edilmiştir.

Bu dünyada dışarıdan bakıldığında her şeye bir anlam vermek mümkün olmaz. Sadece ibret gözüyle hakikati anlamak maksadıyla bakılırsa görünenlerin gerçek manası anlaşılabilir. Kişi, ancak kalp gözüyle bakarsa bu hakikatlerin özüne vakıf olabilir. Şair son beyitte kendisine yönelir. Kendi özüne ayrılık ağlayışına bakmasını öğütler. Orada, aşk âleminin denizinin dalgası görülecektir. Kalbin denize benzetildiği beyitte kalbin sürekli değişen duygu durumu da dalga benzetmesiyle anlatılmıştır. Şair yaşadığı ayrılık acısından dolayı döktüğü gözyaşlarından her şeyin anlaşılabilceğini söyler.

1.C.3. Gazelin Edebî Özellikleri

1.C.3.1. Teşbih, İstiâre: Birinci beyitte “şerha-dârân-ı gam” ile “vech-i meşrûh” arasında şekil bakımından, “sîne-i uryân” ile “ser-defter-i hicrân” arasında şekil ve renk bakımından bir benzerlik kurulmuştur. İkinci beyitte “felek” şekil ve dönerek hareket etmesi bakımından “âyîne-i devrân”a teşbih edilmiştir. Üçüncü beyitte “hikem” “dersgâh”a, “irfân” da bu dersgâhta okunacak bir “kitab”a teşbih edilmiştir. Dördüncü beyitte “âlem” bir “temâşâ-geh”e benzetilmiştir. Beşinci beyitte “giry-e-i hicrân” “lucce-i ummân”a teşbih edilmiştir.

2. Gazellerin Üslûp Özellikleri Bakımından Karşılaştırılması

Gazellerini incelenen şairlerden Nâîlî XVII., Nedîm ve Haşmet XVIII. yüzyıl klasik Türk edebiyatı şairleridir. Bu üç şairin gazelleri üslûp olarak incelendiğinde birtakım benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Gazellerdeki benzerlik ve farklılıklar hem ses hem de anlam düzeyinde görülmektedir.

2.1. Ses (Âhenk)

2.2. Vezin: Nâîlî'nin incelenen gazeli aruzun “mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün” vezniyle yazılmıştır. Bu kalıp aruzun hezec bahrinden olup (V___/ V___/ V___/ V___) 12 kapalı ve 4 açık heceden oluşmaktadır. Türk şairleri tarafından şiirimizde en fazla kullanılan vezindir. Nedîm'in incelenen gazeli aruzun “mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün” vezniyle yazılmıştır. Bu vezin, aruzun hezec bahrinden olup (V___/ V___/ V___/ V___) 12 kapalı ve 4 açık heceden oluşmaktadır. Bu iki gazelin ölçüleri aynıdır. İncelenen gazel aruzun “fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün” vezniyle yazılmıştır. Bu kalıp aruzun remel bahrinden olup (V V __/ V V __/ V V __/ V V _) 7 kapalı ve 8 açık heceden oluşmaktadır. Bu kalıpta ilk tef'ilenin “fâ'ilâtün” ve son tef'ilenin “fa'lün” şeklinde değişmesi kalıba canlılık ve kolaylık getirmiştir. Nâîlî'nin gazeline vezin uygulaması yapıldığında 21 yerde imâle yapıldığı görülmüştür. Gazelde vezin uygulaması yapıldığında 2 yerde imâle-i memdûde, 25 yerde imâle-i maksûre olmak üzere toplam 27 imale yapıldığı görülmektedir. Haşmet'in gazelindeki imâle sayısı 5'tir. Bunlarda 1'i imâle-i memdûde, 4'ü imâle-i maksûredir. Nâîlî ve Nedîm'in gazeline yapılan imâle sayıları birbirine yakinken, Haşmet'in gazeline bu sayı diğer iki gazele oranla oldukça düşüktür. Kuramsal olarak imâle-i maksûre kusur kabul edilse de Kontantamer 16. yüzyılda imalelerden âhenk unsuru olarak yararlanıldığını söyler (1993: 325). Bu çerçeveden bakıldığında hem Nâîlî'nin hem de Nedîm'in gazellerinin söyleyiş bakımından Haşmet'in gazeline daha âhenkli olduğu söylenebilir. Nâîlî'nin gazeline 17 yerde vasl yapılmış olup 1 yerde de sekt yapılmıştır. Nedîm'in gazeline 9, sekt sayısı ise 8'dir. Haşmet'in gazeline 7 yerde vasl 2 yerde de sekt yapılmıştır. Vasl aruz uygulanmasında çokça kullanılmış ve bir âhenk unsuru olarak görülür (İpekten 1999: 140). Bu çerçeveden bakıldığında Nâîlî'nin gazelinin diğerlerine göre daha âhenkli bir söyleyişe sahip olduğu düşünülebilir. Nedîm ve Haşmet'in gazellerinde ulama sayıları birbirine yakındır. Ancak Nedîm'in gazeline 8 tane sekt olması, diğer iki gazele nispetle oldukça fazladır. Bunda konuşma dilinin kullanmanın etkisi sonucu vezinde daha serbest davranılmış olabileceği düşünülebilir. Ayrıca sekt, vurgu ve durak için özellikle de yapılmış olabilir. Örneğin gazelin ikinci beytine “gelmiş” kelimesinin ikinci hecesi üzerinde yapılan sekt, cümlelerin bitişini belirtir.

2.3. Kafiye ve Redif: Nâîlî'nin gazeline kafiye “-en”, Nedîm ve Haşmet'te ise kafiye “-ân” sesleriyle yapılmıştır. Nâîlî'nin gazelinin redifi “olmuşdur”, Nedîm'in gazelinin redifi “tutmuş”, Haşmet'in gazelinin redifi ise “bak”tır. Redif bir âhenk unsuru olmakla birlikte bir anlam taşıyıcısı olarak da şiirin genel karakteriyle ilgilidir (Kontantamer 1993: 273). Kafiye ve redif şiirde seçilen kelimelerde, dolayısıyla da şiirdeki ses ve anlam üzerinde de belirleyicidir. Nâîlî ve Nedîm'in şiirlerindeki redifler olmuş bitmiş bir eylem veya durumu ifade için kullanılan kelimelerdir. Haşmet'in gazeline ise emir kipinin 3. tekil şahsıyla çekimlenen redif, kişiyi bir eylem yapmaya yönlendirmek için kullanılan bir kiptir. Bu kullanım, Haşmet'in gazelinin öğüt verici didaktik içeriğiyle de uyumludur.

2.4. Kelimeler: Gazellerin kelime sayılarına baktığımızda Nâîlî'nin gazelinin 73 kelimeden oluştuğunu; bunlardan 14'ünün Türkçe, 18'inin Arapça, 41'inin ise Farsça olduğunu görmekteyiz. Gazelde, en çok

Farsça kökenli kelime kullanılmış olup oranı %56,16'dır. Nâîlî'nin gazelindeki Türkçe kelime sayısı çok azdır. Nedîm'in gazelindeki toplam kelime sayısı 116'dır. Kullanılan kelimelerin 49'u (% 43,10) Farsça, 46'sı (%39,65) Türkçe, 21'i (%17,24) Arapça kökenlidir. Gazelde Farsça ve Türkçe kelimelerin sayısı birbirine çok yakındır. Haşmet'in gazelinde kullanılan toplam kelime sayısı 58'dir. Gazelde kullanılan kelimelerden 12'si (%20,68) Türkçe, 11'i (%18,96) Farsça, 35'i (%60,34) de Arapça kökenlidir. Gazeldeki kelimelerin çok büyük bir oranı Arapça'dır. Haşmet'e ait olan gazelde, Nâîlî'nin gazeli gibi Türkçe kelime sayısı oldukça azdır. Gazelin %80'i Arapça ve Farsça kelimelerden oluşmaktadır. Gazelerde kullanılan kelimelerin kökenlerine bakıldığında Nâîlî'nin şiirinde Farsça kelimelerin ağırlıkta olduğu, Haşmet'in gazelinde ise Arapça kelimelerin fazla olduğu görülmektedir. Hem Nâîlî'de hem de Haşmet'te Türkçe kelime sayısı oranı %18-19 gibi düşük bir orandır. Nedîm'de bu oran % 46'dır. Bu diğer iki gazele nispetle oldukça yüksek bir orandır.

Gazelerde kullanılan kelimelerin kökeni incelendiğinde, en çok Nâîlî'nin gazelinde Farsça kökenli kelime kullanıldığı görülmektedir. Gazelde kullanılan Türkçe kelime sayısı oldukça azdır. Nâîlî'nin bir sebk-i hindi şairi olduğunu düşünüldüğünde de bu kullanım olağandır. Bu durum bir anlamda sebk-i hindi şairlerinin kapalılığı esas almaları özellikleriyle örtüşmektedir. Sebk-i hindi şairleri, bu kapalı anlatımı Farsça kelimeleri sıkça kullanarak yapmışlardır. Kelimelerin kökenine bakıldığında sadece 5 farklı Türkçe kelime kullanılmıştır. Nedîm'in şiirinde Farsça kelime sayısı Türkçe kelime sayısı birbirine çok yakındır. Gazeller içerisinde, en çok Türkçe kelime kullanılan gazel Nedîm'in gazelidir. Nedîm mahalli üslûbun temsilcilerinden olup şiirlerinde günlük dile ait kelimeleri tercih etmiştir. Bu nedenle onun şiirinde Türkçe kelimelerin diğerlerine göre daha fazla olduğu görülür. Haşmet'in gazeli % 60 gibi büyük bir oranla Arapça kelimelerden oluşmaktadır. Bu durum gazelin öğüt verici, düşünce ağırlıklı olan konusuyla örtüşmektedir.

2.5. Kelime Grupları

2.5.1. Terkipler

Kelime gruplarına baktığımızda Nâîlî'nin gazelinde 10 Farsça ve 2 Türkçe terkip, Haşmet'in gazelinde 13 Farsça terkip ve 2 Türkçe terkip bulunmaktadır. Haşmet'in gazelinde bulunan Türkçe tamlamanın birinin hem tamlayanı hem de tanlananı Farsça terkip şeklindedir (âlem-i ışıkmızın lücce-i ummanı). Nedîm'in gazelinde 21 tamlama bulunmaktadır. Bu tamlamaların 12'si Farsça tamlama, 8'i Türkçe tamlama, 1'i de Arapça tamlamadır. Nâîlî ve Haşmet'in gazellerindeki Farsça ve Türkçe tamlama sayıları birbirine yakındır. İki gazelde de Arapça tamlama bulunmamaktadır. Nedîm'in gazelindeki tamlamaların sayısı çok olsa da bunda beyit sayısının fazlalığının da etkisi vardır. Çünkü Nâîlî ve Haşmet'in gazelleri beşer beyitten oluşurken Nedîm'in gazeli 8 beyitten oluşmaktadır. Beyit sayılarının fazlalığına rağmen Nedîm'in gazelindeki Farsça tamlama sayısı diğer iki gazelle neredeyse aynıdır. Ancak Nedîm'in gazelinde Türkçe tamlama sayısı diğer iki gazelden fazladır. Nâîlî'nin gazeline iki tane zincirleme isim tamlaması bulunmaktadır. Haşmet'in gazelinde 1 zincirleme isim tamlaması

bulunmakla birlikte karışık tamlama şeklinde tamlama da görülmektedir (âlem-i ıskımızın lücce-i ummanı). Hem sebk-i hindide hem de hikemî üslûpta dil terkiplere dayalıdır ve sade değildir. Sebk-i hindi üslûbunda alışılmadık bağdaştırmalarla ve özellikle birleşik sıfatlarla çok fazla terkip kullanılmıştır.

Gazellerde yer alan Farsça birleşik sıfatlara baktığımızda Nâîlî'nin gazelinde 11, Haşmet'in gazelinde 4, Nedîm'in gazelinde 3 birleşik sıfat kullanıldığı görülmektedir. Nedîm'in gazelinde, beyit sayısının fazlalığı göz önünde bulundurulduğunda birleşik sıfat sayısının diğer gazellere oranla daha düşük olduğu söylenebilir. Sebk-i hindi üslûbunun belirgin özelliklerinden biri birleşik sıfatlarla kurulan terkiplerin fazlalığıdır. Nâîlî'nin gazelinde birleşik sıfatlarla kurulan terkipler sebk-i hindi üslûbunun özelliklerindendir.

2.5.2. Deyimler

Gazellerde kullanılan deyimlere baktığımızda en çok deyim Nedîm'in gazelinde kullanıldığını görmekteyiz. Gazelde toplamda 6 deyim kullanılmıştır. Haşmet'in gazelinde de 2 deyim bulunmaktadır. Nâîlî'nin gazelinde deyim kullanılmamıştır. Kayahan Özgül; şairlerin yeni bir dil arayışına girdiklerinde ya daha üst, anlaşılması güç bir dil oluşturmak istediklerini ve bilinmeyen daha önce kullanılmamış kelimelerden faydalandıklarını ya da halkın kullandığı kelimelere başvurdıklarını söyler. Sebk-i Hindi, daha üst bir dil kullanmış ve anlaşılması daha zor bir şiir dili ortaya koymuştur. Mahallileşme akımı şairleri ise halkın kullandığı kelimeleri şiire sokarak yeni bir şiir dili ortaya koymaya çalışmışlardır (2019: 644). Nedîm mahallileşme cereyanına uyarak halkın kullandığı kelime ve deyimleri şiirlerinde kullanmıştır. Bu nedenle gazelinde deyimlerin ve Türkçe kelimelerin sayısı diğer iki gazele oranla daha fazladır.

2.5.3. Günlük Dile Ait Kelimeler

Nedîm'in şiirinde günlük konuşma diline yakın kullanımlara rastlanır: “Tutalım, bu gün gördüm, dikiş tutsun mu, kan tutmak, iki eli kanda olmak” gibi kullanımlar buna örnektir. Diğer iki gazelde bu tarz kullanımlar görülmemektedir.

2.6. Cümle: Gazeller cümle yönüyle değerlendirildiklerinde Nâîlî ve Haşmet'in gazellerinin onar cümleden, Nedîm'in gazelinin ise 21 cümleden oluştuğu görülmektedir. Nedîm'in gazelinde dizeler daha kısa yapıdadır. Bu durum Nedîm'in neşeli, kıvrak üslûbuyla uyumludur.

2.7. Muhteva

2.7.1. İstırap-Neşe-Hikmet: Gazeller konu bakımında incelendiğinde Nâîlî'nin gazelinde ıstırap konusu işlenmektedir. Şiirde çekilen ıstırap mübalağalı bir şekilde anlatılmıştır. Âşığın çektiği acılar tarif edilirken “yığın yığın cerehat harman harman yaralar” olan bir sine tarif edilmiştir. Sebk-i hindi şiirinde ıstırap önemli bir konudur ve hatta şairler yaşadıkları acıları abartılı bir şekilde anlatırlar.

Nedîm'in gazelinde ise acı çekilen bir aşktan ziyade mutluluk veren bir aşk ve sevgili vardır; sevgili, ellerinde içki kadehleriyle âşığın yanına gelir. Şiirde coşku ve neşe hâkimdir. Gazel bu yönüyle mahalli üslûbun bir özelliğini taşımaktadır. Haşmet'in gazelde ise görünen eşyanın hakikatini anlayabilme, özünü görebilme teması işlenmiştir. Şiirde insanlara varlığın, âlemin hikmetini anlayabilmek için tavsiyeler verilmektedir. Bu yönüyle düşünce ağırlıklı bir şiirdir. Şiirde çekilen dertten dilim dilim olmuş göğüs, ağlayan gözlerden söz edilerek ıstırap duygusuna da yer verilmiştir.

2.7.2. Reel Sevgili-Soyut Sevgili: Nâîlî'nin şiirinde bahsedilen sevgili divan şiirinin klasik soyut sevgili tipidir. Bu sevgili saçları ve beniyle aşığa tuzak kurmada mahirdir. Nedîm'in şiirinde bahsettiği sevgili, klasik sevgili tipinden biraz farklıdır. Bu sevgili ete kemiğe bürünmüş gerçek bir sevgilidir. Gözleri mavi, elleri kınalıdır. Divan şiirinde sevgili hep ulaşılmaz bir konumdadır, aşığa yüz vermez, onu görmek neredeyse imkânsızdır. Ancak Nedîm'in bahsettiği sevgili iki eli kanda da olsa aşığın yanına gelen bir sevgili tipidir. Nedîm ayrılık acısı çekmez. O, cefalı bir sevgili de istemez.

2.7.3. Yeni Orjinal Benzetmeler ve Hayaller: Gazeller orjinal benzetmeler ve hayaller bakımından değerlendirildiğinde Nâîlî'nin gazelinde bu tarz benzetmelere, hayallara rastlarız. Gazelin ikinci beytinde sıkıntı harmana benzetilmiştir. Uzun zamandır çekilen bu sıkıntıların hasat zamanı gelmiştir. Sıkıntı harmanının hasadı ise yığın yığın cerehatlardır. Bunlar harmanın ürünü harman gibi top top olmuş yaralardır. Nâîlî'nin gazelindeki bir başka orjinal benzetme dördüncü beyitte yapılmıştır. İsteklerin gerçekleşmesi somutlaştırılarak anlatılmıştır. Buna göre karşılık bulmayan dua ve istek beş parasız, züğürt bir ele benzetilmiştir. Bu elin parmaklarının arası açık olduğu için istekler bu parmaklardan dökülmekte ve istek sahibinin eli boş kalmaktadır. Nâîlî'nin gazelindeki bir başka orjinal benzetme birinci beyitte “hayret”in “reh-zen” yani bir hayduta benzetilmesidir.

Nedîm'in gazelinde ikinci beyitte bir orjinal hayal ve benzetme yapılmıştır. Şair sevgilinin mavi gözlerini, kemer altına yuva yapan iki kumruya benzetmiştir.

Haşmet'in gazelinde ilk beyitte dilim göğüs gam defterine, göğüsteki dilim dilim yaralar ise o defterdeki gamın şerhinin yapıldığı yazılara benzetilmiştir. Haşmet'in şiirinde klasik Türk şiirinin alışlagelmiş klasik benzetmeleri ve mecazları da kullanılmıştır. Gönlün bir denize, gönlün içinde bulunduğu durumunun ise bu denizdeki dalgalara benzetilmesi gibi.

Orijinal hayal ve benzetmeler, hem sebk-i hindi şiirinde hem mahalli üslûpta hem de hikemî tarzda görülen ortak bir özelliktir.

2.8. Edebî Sanatlar

Gazeller edebî sanatlar bakımından incelendiğinde Nâîlî'nin gazelinde teşbih ve istiare sayısı 14'tür. Teşhis sayısı ise 2'dir. Nedîm'de teşbih ve istiare sayısı 5 olup teşhis sayısı 3'tür. Haşmet'in gazelinde 6 adet teşbih yapılmıştır. Gazeller içerisinde teşbih, istiare sayısı en fazla olan Nâîlî'nin gazelidir. Nâîlî'nin gazelinde 1 telmih, 3 mübalağa örneği bulunmaktadır. Bu sanatlar diğer iki gazelde

bulunmamaktadır. Nedîm'in gazelinde 1 hüsn-i talil, 2 istifham ve 3 nidâ sanatı görmekteyiz. Bu sanatlar, diğer iki gazelde kullanılmamıştır. Haşmet'in gazelinde sadece benzetmelerden faydalanılmıştır.

Sebk-i hindi şiirinde az sözle çok şey anlatmak istenir. Bu nedenle sözü kısaltıp anlamı çoğaltan teşbih, istiare, telmih gibi sanatlardan çok yararlanılır. Bu üslûbun özelliklerinden biri de abartılı ifadelerle yer verilmesidir. Çekilen acılar, ızdıraplar abartılı bir şekilde anlatıldığı gibi şairler yeni hayaller bulmak için de mübalağaya başvururlar. Nâîlî'nin şiirinde sözü edilen bu sanatların sıkça kullanıldığını görmekteyiz.

Nedîm'in şiirinde benzetmelere yer verilmiştir. Diğer iki şiirden farklı olarak bu gazelde istifham sanatının ve nidâ sanatının kullanılması dikkat çekicidir. Bu iki sanatın şiire kattığı samimi, doğal hava şiirin üslûbunun konuşma üslûbuna yaklaşmasına katkı sağlamıştır.

SONUÇ

Nâîlî, Nedîm ve Haşmet'e ait incelenen üç gazelde üslûp ve muhteva bakımından birtakım benzer ve farklı özellikler olduğu görülmektedir. Gazellerin aruz kullanımına bakıldığında Nâîlî ve Nedîm'in gazellerinde imale ve vasl sayısı, Haşmet'in gazelden daha fazladır. Bu da iki şiirin daha âhenkli bir söyleyişe sahip olduğunu göstermektedir. Gazelerde kullanılan kelimelerin kökenine bakıldığında Nâîlî'nin gazelinde Farsça kelimelerin fazlalığı, buna karşın Türkçe kelime sayısının az olması dikkati çekmektedir. Haşmet'in gazelinde Arapça kelime sayısının fazla olduğu, Türkçe kelime sayısının daha az olduğu görülmektedir. Bu kelime tercihi anlatılan konuyla örtüşmektedir. Nedîm'in şiirinde en fazla Farsça kelime kullanılmış olup bunu Türkçe kelimeler takip etmektedir. Kelimelerin kullanım oranı olarak birbirine yakındır. Nedîm'in gazelinde Türkçe kelimelerin sayısı diğer iki gazele oranla daha fazladır.

Gazeller kelime grupları bakımından incelendiğinde, Nâîlî'nin gazellerinde Farsça birleşik sıfatlarla yapılan terkiplerin diğer gazellere oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Bu terkipler alışılmamış terkipler olup soyut kavramların somut unsurlara benzetilmesiyle oluşan orijinal terkiplerdir. Bu terkip kullanımını Haşmet'in gazeli takip eder. Hem Nâîlî'nin gazeli hem de Haşmet'in gazeli daha uzun terkiplerin olduğu külfetli bir dile sahiptir. Nedîm'in gazelinde bu oran daha düşüktür. Ancak Nedîm'in gazelinde Türkçe tamlama sayısı diğer iki gazelden daha fazladır. Gazellerdeki kelime gruplarından deyimlere bakıldığında 6 deyimle Nedîm'in gazelinde deyim kullanımının fazla olduğu görülür. Haşmet'in gazelinde de 2 deyim bulunmaktadır. Nâîlî'nin gazelinde deyim kullanılmamıştır. Nedîm'in gazelinde günlük dile ait kullanımlara rastlanırken diğer gazelerde bu kullanım görülmez. Dize sayıları bakımından gazeller değerlendirildiğinde, Nedîm'in gazelinin 21 dizeyle diğer iki gazelden daha fazla dizeden oluştuğu görülür. Diğer iki gazelin dize sayıları birbirine eşit olup 10'dur. Nedîm'in hareketli

ve Lale Devri'nin canlılığını çağrıştıran coşkulu anlatımı, kısa cümlelerle ve dize sayılarıyla desteklenmiştir.

Gazeller muhteva açısından değerlendirildiğinde Nâîlî'nin gazelinde elem, dış dünyayı kendi gözüyle algılayıp yorumlama, karamsarlık hâkimdir. Nedîm'in gazelinde yer yer çekilen acıdan, sevgiliden şikâyet olsa da neşeli bir eğlence meclisi, sevgiliyle bir olma gibi mutluluk veren dış dünyaya yönelik bir anlatım vardır. Haşmet ise gazelinde görünen âlemin hakikati üzerinde durur. Âleme hikmetle bakmayı öğütler. Haşmet'in gazelinde mübalağalı bir anlatım göze çarpar; çekilen acı abartılı bir şekilde anlatılmıştır. Gazellerdeki sevgili tiplerine bakıldığında Nâîlî'nin gazelindeki sevgili klasik soyut sevgilidir. Nedîm'in şiirindeki sevgili tipi ise gerçekçi, ete kemiğe bürünmüş, âşıktan uzak durmayan bir sevgilidir. Hem Nâîlî'nin hem Haşmet'in gazellerinde dış dünya algısı gerçekçi değildir. İki şair de dış dünyayı kendi ruh dünyalarına göre yorumlamışlardır.

Sonuç olarak üç farklı üslûp temsilcisi şairin incelenen gazelleri arasında, üslûp ve muhteva bakımından benzerlikler olmakla birlikte belirgin ayrışmalar olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Bilkan, Ali Fuat (2006). “Şiir”, *Türk Edebiyatı Tarihi II. Kitap*, ed. Talât Sait Halman vd. İstanbul: KTB Yay. 253-285.
- Demirel, Şener (2005). “17. Yüzyıl Sebki Hindi şairlerinden Nâîlî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar”, Sebki Hindi Sempozyumu, 29 Nisan 2005, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Durmuş, İsmail (2012), “Üslûp”. TDV İslâm Ansiklopedisi. C. 42. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 383-385.
- Horata, Osman (2006). “Son Klasik Dönem (1700-1800): Şiir”, *Türk Edebiyatı Tarihi II. Kitap*, ed. Talât Sait Halman vd. İstanbul: KTB Yay. 419-540.
- Erkal, Abdulkadir (2019). “Klasik Estetikte Yeni Yönelişler: Orta Klasik Dönem (1600-1700): Şiir”, *Türk Edebiyatı Tarihi II. Kitap*, ed. Talât Sait Halman vd. İstanbul: KTB Yay. 261-328.
- İpekten, Haluk (hızl.) (1990). *Naili Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.
- İpekten, Haluk (1999), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Kâşânî, Abdurrezzak (2015). *Tasavvuf Sözlüğü*, İstanbul: İz Yay.
- Kontantamer, Tunca (1993). *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Akçağ Yay.
- Macit, Muhsin (hızl.) (2016). *Nedîm Divanı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.
- Mengi, Mine (2005). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi Edebiyat Tarihi-Metinler*, Ankara: Akçağ Yay.
- Mum, Cafer (2019). “Sebki Hindi”, *Türk Edebiyatı Tarihi II. Kitap*, ed. Talât Sait Halman vd. İstanbul: KTB Yay. 392-415.
- Mum, Cafer (2018), “Koca Râgıp Paşa'nın “Söyler” Redifli Gazeli Üzerine Üslûp İncelemesi”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 118 (233): 105-122.

Özgül, Kayahan (2019). “Şark Ekspresiyle Garba Sefer”, *Türk Edebiyatı Tarihi II. Kitap*, ed. Talât Sait Halman vd. İstanbul: KTB Yay. 595-658.

Türkçe Sözlük (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Uludağ, Süleyman (1999). *Tasvîf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Marifet Yay.

Arslan, Mehmet, Aksoyak, İ. Hakkı (hızl.) (2018). *Hasmet Divanı*, Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü e-kitap. www.kulturturizm.gov.tr
<https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-20411kayahan6/hasmet-divani.html> (erişim tarihi: 10. 01.2025).

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

ŞEYYÂD HAMZA’NIN YÛSUF U ZELÎHÂ’SINDA ALLAH TASAVVURU

(*The Thinking of Allah in the Yûsuf u Zelîhâ of Şeyyâd Hamza*)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 09 Temmuz 2024

Kabul Tarihi / Date Accepted: 20 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1738633

Abdulsamet DEMİRBAĞ

Dr. Öğr. Üyesi

Munzur Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı

Bölümü

Orcid.org./0000-0002-0438-2419.

sametdemirbag2323@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atf Bilgisi:

Demirbağ, A. (2025). Şeyyâd Hamza’nın Yûsuf u Zelîhâ’sında Allah Tasavvuru. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos): 61-76,
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1738633>

Sorumlu Yazar:

Abdulsamet DEMİRBAĞ, sametdemirbag2323@gmail.com

Özet

Türk edebiyatında Hz. Yûsuf ile Zelihâ'nın hayatını anlatan birçok eser kaleme alınmıştır. Bu eserlerden biri de 14. yüzyıl şairlerinden Şeyyâd Hamza'nın yazdığı Yûsuf u Zelihâ adlı mesnevisidir. Bu eser sade bir dil ve akıcı üslupla yazılmış, eserde hem Hz. Yûsuf'un hayatına hem de dinî birçok kavram ve unsura yer verilmiştir. Bunlardan biri de kâinatın yaratıcısı Allah Teâlâ'dır. Allah'ın birçok vasfı ve isminin bu eserde geçmesi, yapılan çalışmanın bu çerçevede oluşmasına vesile olmuştur. Çalışmada bilhassa Allah'ın merhameti, cömertliği, kudreti, rezzâk oluşu, kuluna yardım etmesi gibi birçok vasfı farklı başlıklar hâlinde ele alınmıştır. Böylece kâinatın yaratıcısı olan Allah'ın birçok isim ve sıfatı bu çalışmayla ortaya konmuş, O'nun yüceliği ve zenginliği farklı açılardan değerlendirilmiştir. Bunun yanında Allah'ın tövbeleri kabul etmesi, âcizlere sığınak olması ve kulunun ihtiyacına cevap vermesi gibi hususlar da eserde işlenmiştir. Mesnevide Allah, daha çok Tanrı ve Çalab gibi Türkçe isimlerle anılmıştır. Bu husus Türkçenin 14. yüzyılda yazılan eserler üzerindeki etkisini göstermesi açısından da önemlidir. Öte taraftan eserde Allah için Gufrân, Sübhân, Rahmân, Kadîr gibi isimler daha az tercih edilmiştir. Bu çalışmada Şeyyâd Hamza'nın Yûsuf u Zelihâ mesnevisi baştan sona taranmış, Allah tasavvurunun nasıl ele alındığına bakılmıştır. Konuyla ilgili tespit edilen beyitler kategorize edilerek başlıklar oluşturulmuş, eserden seçilen beyitler bu bağlamda anlama dayalı şerh metoduyla yorumlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mesnevi, Şeyyâd Hamza, Yûsuf u Zelihâ, Allah, Tasavvur.

Abstract

Many works have been written in Turkish literature about the lives of Prophet Yûsuf and Zelihâ. One of these works is the masnavi called Yûsuf u Zelihâ written by Şeyyâd Hamza, one of the 14th century poets. This work was written in a simple language and fluent style, and included both the life of Prophet Yusuf and many religious concepts and elements. One of these is Allah Almighty, the creator of the universe. The fact that many of Allah's attributes and names are mentioned in this work has been instrumental in the formation of this study within this framework. In this study, many of Allah's attributes, such as His mercy, generosity, power, providence, and helping His servants, are discussed under different headings. Thus, many names and attributes of Allah, the Creator of the universe, have been revealed in this study, and His greatness and wealth have been evaluated from different perspectives. In addition, issues such as Allah accepting repentance, being a shelter for the helpless, and meeting the needs of His creature are also be addressed in the work. In the Masnavi, Allah is mostly referred to with Turkish names such as Tanrı and Çalab. This issue is also important in terms of showing the influence of Turkish on the works written in the 14th century. On the other hand, names such as Gufrân, Sübhân, Rahmân, Kadîr are less preferred for Allah in the work. In this study, Şeyyâd Hamza's Yusuf u Zeliha masnavi was scanned from beginning to end and how the concept of Allah was handled was examined. The couplets identified on the subject were categorized and titles were created, and the couplets selected from the work were interpreted with the commentary method based on meaning in this context.

Keywords: Masnavi, Şeyyâd Hamza, Yûsuf u Zelihâ, Allah, Thinking.

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatının nazım şekillerinden biri mesnevidir. Mesnevi, “ikişer, ikili” anlamına gelmekte, edebî bir terim olarak da her beyti kendi içinde kafiye ve aynı vezinde yazılmış nazım şeklini ifade etmektedir. Mesnevilerde anlatımı kolaylaştırmak ve hızlandırmak için genellikle kısa vezinler tercih edilmektedir. Bu nazım şekli; giriş, asıl konunun işlendiği bölüm, bitiş olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır (Tanyıldız 2015: 165-166).

Yüzyıllar boyu şairler tarafından kaleme alınan mesneviler, işlenen konular açısından farklı kategorilere ayrılır. Bunlardan biri de aşkı konu edinen “aşk ve macera” mesnevilerdir. Örneğin Leylâ vü Mecnûn, Hüsrev ü Şîrîn, Şem ü Pervâne, Gül ü Bülbül, Cemşîd ü Hurşîd gibi mesneviler bu grupta ele alınmaktadır. Özellikle bu grupta değerlendirebileceğimiz bir başka mesnevi de Yûsuf u Zelîhâ'dır.

Yûsuf u Zelîhâ adıyla bilinen eserler, doğu edebiyatlarında konusunu Kur'an-ı Kerim'den alan klasik aşk mesnevileridir. Bu mesnevilerde Hz. Yûsuf'un hayatı anlatılmış, ancak edebiyata bu kıssanın daha çok aşkla ilgili tarafı yansımıştır. “Ahsenü'l-Kasas” yani kıssaların en güzeli olarak bilinen bu hikâyeyi, İslami dönem edebiyatında mesnevi tarzıyla yazan ilk sanatçı Firdevsî'dir. İran edebiyatında hamse sahibi birçok şair, Yûsuf u Zelîhâ kıssasını kaleme almıştır. Türk edebiyatında ise Suli Fakîh, Erzurumlu Darîr, Ahmedî, Hamdullah Hamdî, Şeyhoğlu Mustafa, Kemalpaşazâde, Celilî, Taşlıcalı Yahya, Ahmed Mürşîdî ve daha birçok şair tarafından Yûsuf u Zelîhâ mesnevisi yazılmıştır (Pala 2004: 485-486). Bu şairlerin dışında Yûsuf u Zelîhâ mesnevisi yazan şairlerden biri de Şeyyâd Hamza'dır.

Fuat Köprülü'nün edebiyat alanına tanıttığı Şeyyâd Hamza hakkında kaynaklarda fazla bir bilgi yoktur. Kendisinin Anadolu'da şehir şehir, köy köy dolaşarak halka sofîyâne şiirler söyleyen, tasavvufi anlatan gezgin dervişlerden olduğu belirtilmektedir (Banarlı 1983: 320). 13. yüzyılda yaşadığı bilinen şairin Akşehirli olduğu ifade edilmektedir. Yaşadığı zamanda birçok derviş ve şairin sanatkâr olmasına binaen kendisi de bir ihtimalle sıvacı-nakkaş veya kuvvetle muhtemel kıssa söyleyen biri olduğundan Şeyyâd ünvanını almıştır (Kocatürk 1970: 104). Öte taraftan şairin bir kasidesinden 14. yüzyılda hayatta olduğu da anlaşılmaktadır. Hatta Metin Akar, şairin 50 beyitlik mersiye tarzındaki şiirini bulmuş, bu çalışmasını bilim dünyasına tanıtmış, bu şiirden hareketle Şeyyâd Hamza'nın 14. yüzyıl şairi olması gerektiği görüşünü ortaya koymuştur (Mengi 2016: 64).

Şeyyâd Hamza, şiirlerini aruz ve hece vezniyle kaleme almıştır. Şiirlerini mesnevi tarzında, dinî-tasavvufî düşünceyle yazan şairin, iki tane din dışı gazelinin olması kendisinin dinî-tasavvufî yönünün yanında dünyevi boyutunun olduğunu da göstermektedir (Şentürk & Kartal 2017: 157-158). Kaside şeklinde söylenmiş klasik şiirleri içerisinde Hz. Muhammed'i metheden naatları önemlidir. Şairin bu manzumelerde olabildiğince Kur'an ve İslam kültürünün yanında Arapça, Farsça bilgisinin olduğu dikkat çekmektedir. Öte taraftan Şeyyâd Hamza bir mesnevi şairi olarak bilinmektedir. Şairin en önemli mesnevilerinden biri ise Yûsuf u Zelîhâ'dır. Oğuz Türkçesiyle yazılan bu eserin dil tarihi bakımından

değeri, sanat kıymetinden daha üstündür. Şairin bu eseri kaleme alırken Kur'an-ı Kerim'den, Türkçe yazılan Yusuf kıssalarından ve Ali'nin Kıssa-i Yûsuf'undan faydalandığı düşünülmektedir. Eserde vezin problemleri ve söyleyiş kusurları bulunmaktadır (Banarlı 1983: 321-322).

Şeyyâd Hamza'nın Yûsuf u Zelîhâ mesnevisi, işlediği konu itibariyle klasik tertibe uygun, Kur'an-ı Kerim'deki Yûsuf kıssasına dayanan dinî bir aşk hikâyesidir. Şair eserini oluştururken Kur'an tefsirinden yararlanmış, konuyu duygu ve düşünce dünyasında zenginleştirerek anlatmıştır. Ayrıca şair, eserinin meclislerde rahat okunabilmesi için eserini sanat gösterme kaygısından uzak bir şekilde kaleme almıştır. Şeyyâd Hamza, mesnevisinin çeşitli yerlerine serpiştirdiği nükte başlığıyla okuyucularına nasihatlerde bulunmuştur (Şentürk & Kartal 2017: 158). Şairin en meşhur eseri sayılan bu manzume, Anadolu sahasının ilk mesnevileri arasındadır. Aruzun “fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün” vezniyle yazılan bu eser, 1529 beyitten oluşmaktadır. Mesnevinin 952/1545 yılında istinsah edilmiş olan tek nüshası Türk Dil Kurumu Kütüphanesi numara “Yz A 301/02”de kayıtlıdır. Dehri Dilçin'in 1946 yılında yayımladığı eserin dil özellikleri üzerine Talat Tekin 1951 yılında bir mezuniyet tezi yapmış, Stephanie Bowie Thomas da 1992 yılında hazırladığı yüksek lisans tezinde eseri İngilizceye tercüme etmiştir. Daha sonra Ümit Özgür Demirci-Şenol Korkmaz (2008), Osman Yıldız (2008) ve İbrahim Taş (2010) da eseri yayımlamışlardır (Gülbüz 2022: TEİS).

Yaptığımız bu çalışmayla Şeyyâd Hamza'nın Yûsuf u Zelîhâ mesnevisinde Allah Teâlâ'nın isim ve sıfatlarının hangi bağlamda kullanıldığı başlıklar hâlinde verilmiştir. Bu çalışmayı yaparken şairin Yûsuf ve Zelîhâ mesnevisi baştan sona taranmış, böylece konuyla bağlantılı olan beyitlerin bir bölümü anlama dayalı olarak şerh edilmiştir. Çalışmada örnek olarak verilen beyitler, İbrahim Taş tarafından hazırlanan “Yûsuf ve Zelîhâ (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Sözlük)” adlı çalışmadan alınmıştır.

1. Yûsuf u Zelîhâ'da Allah Tasavvuru

Allah lafzı, Arapçadan başka en fazla Türk dilinde kullanılmıştır. Sadece bugün kullanılan Türkçenin orta boyuttaki bir sözlüğü incelendiğinde Allah kelimesinin bulunduğu deyimlerin yaklaşık 150 kadar olduğu görülmektedir. Bunlara bir o kadar da atasözü eklenebilir. Özellikle Osmanlı Türkçesiyle yazılmış dinî-tasavvufî nitelikteki manzum ve mensur eserlerde geçen diğer birçok deyim ve atasözü ise bu sayının dışındadır. Diğer taraftan Türk edebiyatında ve kısmen Fars edebiyatında esmâ-i hüsnâ ile ilgili fazlaca eser kaleme alınmış olmakla birlikte tevhid, münâcât, ilahi, zikir, tesbih ve şathiye gibi müstakil türlerin yanında Türk edebiyatının manzum-mensur muhtelif örneklerinde Allah Teâlâ ile ilgili hayli mazmun bulunmaktadır (DİA 1989: 499). Dinî-tasavvufî konulu mensur ve manzum eserlerde birçok esmâ ve evsâfî ile anılan Allah Teâlâ; lafza-i celâl, ism-i azam, mutlak ilah şeklinde tanımlanarak bütün esmâ-i hüsnânın anlamlarını kendinde toplamıştır. Allah Teâlâ, hem ilim ve ayn mertebesinde hem de fiiller ve eserler mertebesinde tüm zatî sıfatlarını ve kemal vasıflarını kendinde toplayan varlığı zorunlu zatın ismidir (Uludağ 2012: 37).

Edebiyatımızda Allah, İslami inançlara uygun şekilde farklı vasıflarıyla zikredilmektedir. Şöyle ki Allah ezelî ve ebedîdir. Allah'ın sıfatları, zatı, kudreti ve bilgisi kâinatı kuşatmıştır. O tektir, eşi ve benzeri yoktur, mekâna sığmaz. Suret, şekil ve renkten beridir. Âciz değildir. O'nun kimseye ihtiyacı yoktur. Peygamberler aracılığıyla insanlara vahiy gönderir. Kur'an, O'nun kelâmıdır. Yarattığı her varlığın rızkını O verir, öldüren ve dirilten O'dur. Vücûd-ı Mutlak, Kemâl-i Mutlak, Cemâl-i Mutlak ve Hüsn-i Mutlak'tır. Bu yüzden Aşk-ı Zâtî'si ile bilinmeyi istemiş ve kâinatı yaratmıştır (Pala 2004: 21).

İnsanoğlu kâinatın yaratıcısı ve yegâne sığınak olarak gördüğü Allah'ı çeşitli vesilelerle çokça zikretmiştir. Allah Teâlâ için sözlü kültürün yanı sıra özellikle yazılı kültürde de hayli örneğine rastlanılan birtakım manzum ve mensur metinler bulunmaktadır. Bu husus kulun Allah'a duyduğu muhabbetinin bir yansımasıdır. Örneğin klasik Türk edebiyatı türlerinden münacat, esmâ-i hüsnâ, tevhit gibi türler, doğrudan doğruya Allah Teâlâ ile ilgili konuları içermektedir. Söz gelişi Allah'ın isimleri, varlığı ve birliği, Allah'a yalvarma ve yakarmalar bu türlerde işlenen konulardandır.

Şeyyâd Hamza'ya ait Yûsuf u Zelîhâ adlı mesnevide de Allah Teâlâ'nın isimleri, vasıfları hakkında bilgiler verilmiş, O'na duyulan muhabbetin birçok örneğine eserde rastlanmıştır. Mesnevide Allah Teâlâ ile ilgili ele alınan bu hususiyetler için başvuru kaynakların başında Kur'an-ı Kerim gelmektedir. Bilhassa eserde Allah, merhamet sahibi olmasıyla kullarına karşı şefkatli ve bağışlayıcıdır, cömert olduğundan kuluna iyilik ve lütufta bulunur, kudret sahibi olduğundan her şeye gücü yeter ve yarattıklarına rızkını verendir. Kuluna verilen bunca ihsana karşı insanın asli görevlerinin başında şükür gelmektedir. Ayrıca Allah'ın emir ve yasaklarına uymak, insanın işlediği günahlarından dolayı tövbe etmesi de eserde işlenen konular arasındadır. Aşağıda, mesnevideki konunun işlenişine bağlı olarak Allah için kullanılan farklı isimlerin tablosu verilmiştir.

Tablo 1. *Allah Teâlâ İçin Kullanılan İsimler*

İsimler	Eserdeki Beyit Numarası	Toplam
Allâh	2, 119, 442, 445, 931, 1254, 1464	7
Gufrân	3, 1402	2
Rahîm	4, 6, 8, 847	4
Kerîm	7, 795, 847, 891	4
Çalab	58, 110, 113, 123, 232, 292, 297, 299, 316, 400, 435, 483, 555, 559, 655, 657, 852, 903, 915, 916, 1051, 1123, 1212, 1231, 1419, 1422, 1514, 1526	28
Sübhân	190	1
Rabb	112, 192, 292, 816, 846, 913, 1231, 1341, 1365, 1419, 1527	11
Hâlık	483, 1228, 1341	3
Celîl	413, 761, 1403	3
Kâdir	232, 299	2
Rahmân	3, 6	2

Hak	55, 156, 435, 519, 566, 615, 657, 660, 778, 818, 821, 839, 864, 1075, 1123, 1231, 1422, 1501	18
Tanrı	1(2), 2, 9, 66, 83, 90, 113, 115, 122, 152, 156, 173, 222, 249, 260, 263, 268, 270, 285 (2), 289, 318, 319, 320, 321, 327, 407, 410, 440, 441, 444, 566, 637, 643, 652, 653, 669, 703, 722, 791, 792, 794, 867, 887, 890, 901, 911, 914, 918, 939, 942, 1020, 1021, 1210, 1304, 1370, 1391, 1392, 1394, 1399, 1404, 1422, 1457, 1494, 1518	66

Tablo incelendiğinde mesnevîde, Allah için 13 farklı ismin kullanıldığı, bu isimlerden ise eserin geneline serpiştirilerek en fazla zikredilenlerin Türkçe kökenli Tanrı ve Çalab isimleri olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Sübhân ismi ise eserde sadece bir kez kullanılmıştır. Mesnevîde Allah'ın farklı evsâfıyla bağlantılı kullanılan bu isimler, 13 farklı başlıkta ele alınarak aşağıda sıralanmıştır:

1.1. Merhametli Olması

Allah'ın yarattığı her varlığa rahmet nazarıyla baktığı bilinmektedir. Öyle ki Kur'an-ı Kerim'de "Yûsuf şöyle dedi: 'Bugün yaptıklarınız yüzünüze vurulmayacak, Allah sizi affetsin! O, merhametlilerin en merhametlisidir.'" (Yûsuf, 12/92) ayeti ile de Allah'ın merhametlilerin de merhametlisi olduğu hakikati ortaya konmuştur. Kulunu hiçbir zaman zorda bırakmayan Allah, dua vesilesiyle kullarına her daim bir çıkış yolu göstermiştir. Sonsuz bir merhamete sahip olan Allah Teâlâ'nın kuşkusuz yarattığı kullarından da merhamet beklediği bilinmektedir. Öyle ki bu merhamet sadece insana değil, yaratılan her varlığa gösterilmelidir.

Eserin giriş kısmında Allah ismiyle bir işe başlamanın öneminden bahseden şair, eserine de böyle bir beyitle başlayarak bu hususa dikkat çekmiştir. Öyle ki aynı beyitte iki defa Tanrı ismini şairin tekrarlaması bile mevzubahis olan konuyu vurguladığını göstermektedir. İkinci beyitte Allah'ın Rahmân ve Gufrân olduğundan, böylece kullarına rahmet edip onları bağışlayacağından bahsedilmiştir. Diğer son iki beyitte ise Allah'ın emir ve yasaklarına uyan kimseler için Rahîm sıfatıyla kullarına merhamet edeceği, onlara cehennemin yüzünü göstermeyeceği ifade edilmiştir. Dolayısıyla Şeyyâd Hamza eserinin daha giriş kısmında Allah'ın merhametinden ne kadar ümitvar olduğunu ortaya koyarak O'nun merhametine teslimiyetini dile getirmiştir:

Tanrı adın anuban girem söze
Tâ ki ene Tanrı'dan rahmet bize (1)

Dahı bir adı anuñ Rahmân durur
Bağşılar kullarına Gufrân-durur (3)

Ol Rahîm'dür rahmet eder kulına
Şol kula kim buyruğında bulına (4)

Kamusın bağışlaya Rahmân durur
Tamusın göstermeye Rahîm durur (6)

Allah Teâlâ'nın "Habibim" iltifatına mazhar olan Hz. Muhammed'e olan muhabbeti bilinen bir gerçektir. Aşağıdaki ilk ve son beyitte Hz. Muhammed'in müşkül durumdaki ümmeti için Allah'a yalvarması ve Allah'ın, rahmetinin bir gereği olarak bu ümmeti bağışlaması anlatılmıştır. Ayrıca ikinci beyitte ise Hz. Yakûb, çocuklarının affedilmesini Yüce Hak'tan niyaz etmiştir:

Tağrı eyde bağışladum ümmeti
Kıldılarsa nece kim suçu katı (794)

Yarlığasun Gufrân'um imdi sizi
Kıla kabûl ben kulından bu sözi (1402)

Ben bağışladum sizi Muhammed'e
İki cihân fahrine ol Ahmed'e (1425)

1.2. Cömert Olması

Allah Teâlâ kullarına karşı fazlasıyla cömerttir. Öyle ki her türlü ayrıntıya kadar kulunu düşünen Allah, kulları arasında ayırım yapmadan birçok nimeti onların hizmetine sunmaktadır. Yediğimiz, içtiğimiz, giydiğimiz her şey Allah'ın bir lütfudur. Sonsuz hazinesinden kullarına ziyadesiyle cömert olan Allah, kulunu da cimrilikten sakındırmış, müsrifliğe düşmeden kulundan cömert olmayı istemiştir. Allah Teâlâ "Eli sıkı olma, ölçüsüzce eli açık da olma; sonra kınanacak, kendi kendine hayıflanacak duruma düşersin!" (İsrâ, 17/29) ayeti ile de bu hususu kullarına bildirmiştir. Bu kadar lütuf ve kerem sahibi olan Allah'a, kuluna verdiği sayısız bu nimetler karşısında kuşkusuz hamd etmek gerekir.

Mesnevinin giriş kısmında Allah Teâlâ'nın kullarının günahlarını kendilerine bildirdikten sonra tümünü bağışlayacağı dile getirilmektedir. Ayrıca ahirette cenneti hak eden kulları için saraylar ve huriler vereceği de belirtilmiştir:

Ol Kerîm'dür suçunuz sağışlaya
Bildüre size kamu bağışlaya (7)

Vere cömerddür size yüce sarây
Hûrî vere ol Rahîm degmesi ay (8)

Aşağıdaki beyitlerin ilkinde Allah'ın Kerîm isminin gereği merhamet edip cömertlik göstererek Hz. Peygamber'in ümmetini bağışladığından, ikinci beyitte Zelihâ'nın Kerîm olan Allah'a niyazda bulunarak Hz. Yûsuf'un kendisine muhabbet duymasını istediğinden, üçüncü beyitte ise Allah Teâlâ'nın hesap gününde cömertliğiyle kullarını bağışladığından bahsedilmiştir:

Ümmetüñi ben saña bağışladum
Ben Kerîm'üm bil ki kerem işledüm (795)

Sen Kerîm'sin hâcetüm kılğıl revâ
Beni döndürgil Yûsuf'a kim seve (891)

Kıla cömerdlik kıyâmetde Çalab
Kulların bağışlaya ol ferd Rab (1419)

1.3. Kudret Sahibi Olması

Kudret sözcüğü, “kuvvet, takat, güç; Allah'ın ezeli gücü; varlık, zenginlik; Allah yapısı; ehliyet, kabiliyet” anlamlarında kullanılmaktadır (Devellioğlu 2011: 604). Allah Teâlâ ile ilgili kullanıldığında “dilediğini eksik ve fazlası olmaksızın hikmet çerçevesinde yapmak” anlamına gelmektedir (Topaloğlu 2002: 316-317). Allah'ın her şeye kadir olduğu, kuvvetinin ve zenginliğinin sonsuzluğu muhakkaktır. Kâinatı bir düzen ve ölçü nispetinde yaratması da bu hususun en önemli göstergesidir. Şeyyâd Hamza, bu hakikate mesnevisinde ziyadesiyle yer vermiştir. Örneğin Hz. Yûsuf'u kurdun öldürdüğüne dair söylemlerde bulunan kardeşlerinin bu ifadesi boşa çıkmış, çünkü Allah'ın kudretiyle kurt dile gelerek Yûsuf'u yemediğini söylemiştir. Bu husus insanın suç işlediğinde nasıl bir varlığa dönüşeceğini, zararlı bir hayvan olan kurtla kıyaslandığındaki durumunu vermesi açısından önemlidir. Diğer beyitlerde ise Hz. Yûsuf, muhatabına Allah'ın dev, peri, cin ve insan başta olmak üzere dünyadaki her şeyi yarattığından bahsetmiştir. Ayrıca bu beyitlerde “Allah her şeyin yaratıcısıdır ve her şeyi koruyup yöneten de O'dur.” (Zümer, 39/62) ayetine de telmih yapılmıştır:

Verdi dil Hak Tañrı kurda söyledi
Verdi selâm Ya'kûb'a tap'eyledi (156)

Yûsuf eydür kim benüm bir Tañrı'm var
Ol yaradur dünyede her ne-ki var (260)

Her ne dilerse kâdirdür yaradur
Dev ü perrî cinn ü insi düredür (261)

Aşağıdaki beyitte hazinenin başında bulunan Hz. Yûsuf'un Mısır'ın hazinesini arttırmasından dolayı muhataplarının bu duruma şaşırmasından, Hz. Yûsuf'un ise bu başarının Allah'ın kudretiyle meydana geldiğini söylemesinden bahsedilmiştir:

Sultân eydür bu 'aceb neden tolar
Yûsuf eydür Tañrı'nun kudreti var (407)

Hz. Yûsuf ile Zelîhâ'nın evliliğinden sonra Zelîhâ'nın Allah'ın kudretiyle kendisini Hz. Yûsuf için koruduğu, gizlediği anlatılmıştır:

Zelhâ eydür ol Çalab'um kudreti
Senün-içün sakladı beni katı (915)

1.4. Mekândan Münezze Olması ve Yaratıcılığı

Bütün mahlûkâtı yaratan, bütün kudreti elinde bulunduran Allah Teâlâ hiçbir yere sığmaz. Allah'ın yarattığı bir yere kendisinin sığması da düşünülemez. O her yerdedir. Bu husus da O'nun azametinin delilidir. Aşağıdaki beyitlerin ilkinde Zelîhâ, Hz. Yûsuf'a Allah'ın nerede olduğu sorusunu yöneltmiş, Hz. Yûsuf da cevaben Allah'ın her yerde olabileceğini ifade etmiştir. İkinci beyitte ise “Göklerde ve yerde bulunanların hepsi O'ndan ister (O'na muhtaçtır). O her an yaratma halindedir.” (Rahmân, 55/29) ayetinde de bildirildiği gibi Allah'ın her daim yaratma eylemi içerisinde olduğu, ne dilerse onu yapabilme gücüne sahip olduğu belirtilmiştir:

Zelhâ eydür senüj Tağrı'ñ kandaşur
Yûsuf eydür kanda dersên andadır (441)

Yûsuf eydür Allâh'um hâzır durur
Ne dilerse kılmağa kâdir durur (442)

1.5. Rezzâk Olması

Kur'an'da Zâriyât suresinde “Şüphesiz rızkı veren, sarsılmaz gücün sahibi olan yalnızca Allah'tır.” (51/58) ayeti ile Allah'ın hem rızık hem de kudret sahibi olduğu anlatılmıştır. Allah'ın “Rezzâk” esmâsıyla kullarının rızıkına kefil olduğu, yarattığı tüm varlıkların rızkını verdiği bilinmektedir. Bu husus Allah'ın hem merhameti hem de cömertliği ile ilgilidir. Aşağıdaki beyitte de Allah'ın açık ve gizli olan her şeyi bildiğine dikkat çekilmiş, herkese rızık ve mal verdiğinden bahsedilmiştir:

Ol bilür hem eşkere gizlülери
Ol verür kamuya rızkı tavarı (443)

1.6. Ölülери Diriltmesi

Allah, kâinatı “kün” emriyle yarattığı gibi vakti geldiğinde yaratılan her nesne ve varlığın yok olup kıyametin kopacağı da bilinmektedir. Ölen her kişinin İsrâfil'in sur'a üflemesiyle tekrar dirileceği ve hesaba çekileceği de malumdur. Bu sebeple beyitte bu hususa telmihte bulunulmuş, bir uyarı mahiyetinde okuyucuların istifadesine sunulmuştur:

Bunda bir hoş nükte geldi dile
Hak yarın ölenleri diri kıla (512)

1.7. Kullarına Yardım Etmesi

Allah, kulunu bazı musibet ve zorluklarla karşı karşıya getirerek bu sıkıntıları onun kemale ermesine vesile kılar. Ancak merhamet sahibi olan Allah Teâlâ, kulunun zor durumda olmasına razı gelmez. Yeter ki kul, Allah'a ihlaslı bir şekilde ihtiyacını arz ederek O'ndan istemesini bilsin. Eserde Sırat'tan geçen kimselerin anlatıldığı bölümde şeytanın buradan geçenlerin şiddetli bir şekilde yanmasını istediği, “...Rahmetimden ümit kesmeyin...” (Zümer, 39/53) ayeti iktibas edilerek Yüce Yaratıcı'nın ise kuluna

ümitsizliğe kapılmaması gerektiği anlatılır. Ayrıca son beyitte Allah'ın kullarına rahmet ederek kulların Sırat'ı geçeceğinden ve cennete girip cennet şarabından içeceğinden bahsedilir:

Tağrı'dan âvâz gele ol mel'ûna
İki cihân la'neti ol mağbûna (516)

Sen eydürsin yâ mel'ûn yana katı
Ben derem *lâ-taknatû min-rahmeti* (517)

Kuluma rahmet kılâm sırât geçe
Uçmağa gire şarâbından içe (518)

Bir başka beyitte Hz. Yûsuf'un, Zelihâ'ya meyledeceği esnada Allah'ın ihsanıyla ismet kapısının açıldığı ve Hz. Yûsuf'un çirkin olan bu işten çekinerek bulunduğu yeri terk ettiği anlatılır.

Çalab 'ismet kapusın aña açar
Fâhiş işden yığlınur Yûsuf kaçar (546)

1.8. Peygamberlere Vahiy Göndermesi

Kubbealtı Lugat'inde vahiy sözcüğü "Bir emir veya hükmün Allah tarafından peygamberin kalbine bildirilmesi ve bu yolla gelen ilâhî haber." şeklinde geçmektedir. Allah'ın kullarına göndereceği emir ve yasaklar, uyarılar, müjdeler önce Cebrâîl tarafından peygamberlere bildirilir, daha sonra vahyi alan peygamberler, ümmetlerine bildirilmesi gerekenleri iletir.

Hz. Yûsuf kıssasında da birçok vahyin geldiği, Allah'ın Hz. Yûsuf'a birçok müjdeyi verdiği görülmektedir. Örneğin aşağıdaki beyitlerde Hz. Yûsuf'a Allah'ın selamını ileten Cebrâîl, Hz. Yûsuf'un sultan olacağı müjdesini haber vermektedir:

Geldi Cebre'îl gerü eytdi aña
Hak Çalab üküş selâm eyler saña (657)

Eytdi bir yıl yatısardur ol tamâm
Bir yıldan soñra anı sultân kılâm (658)

Aşağıdaki beyitlerde ise zindandan kurtulan Hz. Yûsuf'un Allah'a secde etmesi gerektiği, öncesinde kendisine bildirilen Mısır'a sultan olacağı haberinden dolayı Allah'a kulluk etmesi ve inanması hakkında bilgiler verilmiştir:

Muştuladı Yûsuf'a eytdi ki bil
İmdi kurtulduñ Hak'a tur secde kıl (702)

Geldi sultânlık saña imden gerü
Eyle kulluk Tağrı'ya tez tur örü (703)

Allah'ın vahiy aracılığıyla peygamberlerini uyardığı zamanlar olmuştur. Çünkü peygamberlerin de beşer olması hasebiyle yanlış düşme ihtimalleri bulunmaktadır. Örneğin aşağıdaki beyitte Allah, Hz. Yûsuf'u uyarak bulunduğu şehirden dışarı çıkmasını istemiştir:

Geldi Cibrîl eytdi kim Yûsuf'a Hak
Etdi buyruk kim bu şârdan daşra çık (839)

Bir başka beyit Allah'ın Hz. Yûsuf'un Zelihâ ile evlenmesini istemesini bildirmesi ve olacaklardan haberdar etmesi hakkındadır.

Çalab'dan selâm getürdi eytdi bil
Zelhâ'yı al kend'özüne yâr kıl (903)

Vere yigitlik aña görklü ola
Gözleri görmez-iken görür ola (905)

Aşağıdaki beyitlerde ise Hz. Yakûb, oğlu Hz. Yûsuf'un yaşadığı haberini aldıktan sonra Cebrâîl'in Hz. Yakûb'a Hz. Yûsuf'u görmesini bildirmesinden ve bundan dolayı Hz. Yakûb'un Allah'a şükrettiğinden bahsedilir.

Geldi ol sâ'at içinde Cebre'îl
Eytti Ya'kûb saña buyurdı Celîl (1403)

Var kavuşgıl tur örü hasretüğe
Şükür olsun dün ü gün der Tañrı'ya (1404)

1.9. Şükrü Hak Etmesi

Kâinatın yegâne sahibi Allah Teâlâ, yarattığı tüm varlıklar için sayısız nimet bahşetmiştir. Bu Allah'ın sonsuz hazinesinin sadece bir parçasıdır. Öyle ki en şerefli varlık olarak beyan ettiği insanoğlunun hayatını idame ettirmesi için sayısız nimeti ona sunmuştur. Allah Teâlâ “Hani rabbiniz, ‘Eğer şükrederseniz size (nimetimi) daha çok vereceğim, nankörlük ederseniz hiç şüphesiz azabım pek şiddetlidir!’ diye bildirmişti.” (İbrâhîm, 14/7) ayeti ile de şükürün nimeti arttıracaklarını bildirmiştir. Dolayısıyla insana sunulan bu kadar nimete karşılık Allah'a şükretmek kulun en asli görevidir.

Yûsuf u Zelihâ'da şükre dair birçok beyit çeşitli vesilelerle eserde geçmektedir. Aşağıdaki beyitler bunlardan birkaçıdır. İlk beyit eserin giriş kısmındandır. Bu beyitte Allah'a gece-gündüz, devamlı şükretmenin Allah tarafından suçumuzun bağışlanacağına vesile olacağı ifade edilmiştir. Gerçekte bu beyit, okuyucularına şükürün sadece bir zaman dilimine ait olmadığını, Allah'ın kuluna devamlı nimet bahşetmesinin gereği olarak şükürün devamlılığı mesajını iletmektedir:

Şükr kıluj Tañrı'ya leyl ü nehâr
Suç kıluruz suçumuzu bağşılar (9)

Hz. Yûsuf'un zindana gireceği esnada Cebrâîl'in kendisine getirdiği müjdeyle sevindiği, Allah'a şükrettiği ifade edilir:

Bunı eşidür yüzün yere urur
Şükr ider Yûsuf Hak'a secde kılur (660)

Aşağıdaki beyitte Hz. Yûsuf'un hayatta olduğu haberini alan Hz. Yakûb'un Allah'a şükrettiği dile getirilmiştir:

Şükr kıldı anda Ya'kûb Tañrı'ya
Bu kez eşit Yûsuf'ı kim n'eyleye (1394)

1.10. Tövbeleri Kabul Etmesi

Tövbe sözcüğü; pişmanlık, nedamet, dönme; kalpteki kötülükte ısrar düğümünü çözüp Hakk'a dönme; kötü ve günah işlere pişman olup Allah'a yönelme gibi anlamlara gelmektedir. Tövbenin bazı şartları vardır. Örneğin işlenen günahattan pişmanlık duyma, hemen hatayı terk etme, bir daha eski hâl dönmemeye bunlardan bazılarıdır (Uludağ 2012: 356).

Dünya bir imtihan yeridir. Dolayısıyla insanoğlu, burada birçok sınava tabi tutulmaktadır. Bazen bu sınavı başarıyla atlatan kimseler olduğu gibi bazen de çeşitli günahları işleyerek Allah'ın emir ve yasaklarına aykırı hareket edenler de bulunmaktadır. Ancak Allah'ın affedici ve kuluna merhametli olduğunu bilen kul, düştüğü bu kötü durumdan kurtulmak için Rabb'ine yalvarıp tövbe eder. Eserde de tövbenin önemine dair birçok beyit geçmektedir. Bilhassa bu bölümde ele alınan beyitlerin ilkinde Hz. Yûsuf'un kardeşlerinin Hz. Yûsuf'u öldürdükten sonra tövbe ederek işledikleri bu suçun Allah tarafından affedileceği düşüncesi söz konusudur. Diğer beyitlerde ise kulun Allah'ı bir sığınak olarak gördüğü, ağlayarak ve samimi bir şekilde edilen tövbelerin kabul olunacağı, gösteriştan uzak bir hâlde yapılan tövbelerin önemli olduğu mesajları verilmiştir:

Öldürüp tevbe kılalum kamumuz
Yarlıgaya suçumuz Çalab'umuz (58)

Eydür ey kâdir Çalab geldüm saña
Tevbe kıldum suçumı 'afv et baña (655)

Bunı dedi ağladı Yûsuf resûl
Tevbe kıldı tevbesi oldu kabûl (656)

Döndi eyitdi inandum Tañrı'ya
Tevbe kıldum saña döndüm bî-riyâ (890)

1.11. Âcizlere sığınmak Olması

İnsanoğlunun dünyaya geliş amacı “Bezm-i Elest'te” Allah'a vermiş olduğu söz mucibince kulluk vazifesini yerine getirmektir. İnsan, “Emr bi'l-ma'ruf ve nehy ani'l-münker” düsturuna uygun bir şekilde İslam'ın emrettiği doğru ve güzel şeyleri yapmak, kötülükten kendini alıkoymak için mücadele etmelidir. Elbette dünya hayatı zorlu bir süreci ifa ettiğinden kulun da karşısına çıkan farklı musibetlere sabır göstermesi ve Allah'a teslim olması gerekir. Aşağıdaki ilk beyitte Hz. Yûsuf'un kuyuya bırakıldıktan sonra Allah'tan gelen nida ile Allah'a kulluk etmesi istenmiştir. Diğer beyitte ise Hz. Yûsuf'un düştüğü kuyuda Hz. Hûd'un olduğu, Hz. Hûd'un Hz. Yûsuf'un başına gelen bu durumun

Allah'tan olduğunu Hz. Yûsuf'a söyleyerek içinde bulunduğu bu hâle teslim olup Allah'a secde etmesinin önemine vurgu yapılmıştır:

Hak Çalab'dan geldi ün en kuyuya
Otur anda kulluk eyle Tañrı'ya (113)

Uşbu iş kim geldi saña eyle bil
Bundan ötrü dur Çalab'a secde kıl (123)

Hz. Yûsuf'un kuyudan çıkarılıp kervan sahibine teslim edildikten sonraki yolculuğunun anlatıldığı bölümde Hz. Yûsuf'un mucizelerine şahit olan kervandakilerin Beynân isminde bir şehre uğradıkları anlatılmış ve şehir halkının puta taptığı hikâye edilmiş, buna mukabil Hz. Yûsuf'un bu şehir halkından puta tapmamalarını istemesinden, kulluğun sadece Allah'a gösterişsiz bir şekilde olması gerektiğinden bahsedilmiştir:

Gelün imdi terk edün siz bu butı
Hakk'a kılun kulluğı dün gün katı (262)

Ol biri birleş inanun Tañrı'ya
Bir durur kulluk edün bî-riyâ (263)

Aşağıdaki beyitlerde Hz. Yûsuf, Allah'a seslenerek değersiz bir kul olduğundan bahsetmiş, âcizliğini dile getirerek Allah'a sığınmış ve O'na teslim olmuştur:

Eytdi kim ey Hâlık-ı Levh ü Kalem
Sen Çalab'sın ben saña kemter kulam (483)

Bu sınıklı gönlümü sen eglegil
Saña sığındum beni sen beklekil (484)

Aşağıdaki beyitlerde ise Allah'ın Hz. Muhammed'in ümmetine kimin kulu olduklarını sorması üzerine ümmetin cevaben senin kulunuz demesi, bunun üzerine Allah Teâlâ'nın azap gören bu ümmeti Hz. Muhammed vesilesiyle affettiği anlatılır:

Kul kimünsiz siz gerek kim eydesiz
Ümmet eyde kul senünüz kamumuz (1423)

Tañrı eyde etdüm âzâd ben sizi
Ben sizün 'afv kıldum ol suçunuzı (1424)

1.12. Varlıkların İhtiyacını Gidermesi

İnsanoğlu ihtiyacını Allah'a arz eder. Çünkü kerem sahibi olan Allah, kuluna duyduğu merhametten dolayı onun ihtiyacını giderir, ona lütuf ve ihsanlarda bulunur. Allah Teâlâ, sadece insanoğlunun değil, yarattığı her varlığın ihtiyacını gideren yegâne güçtür. Aynı zamanda bu husus O'nun kudretinin ne kadar zengin olduğunun da göstergesidir. O halde kâinattaki her şey varlığını Allah'a borçlu olduğu gibi

yaşamını sürdürmek için de yine O'na muhtaçtır. Kur'an'da "Allah sameddir." (İhlâs, 112/2) ayeti ile de Allah'ın bir şeye muhtaç olmadığı; yaratılan her şeyin O'na muhtaç olduğu bildirilmiştir. Aşağıdaki ilk iki beyitte Nil Nehri'ndeki bir balığın Hz. Yûsuf'u görmeyi Allah'tan dilediğinden ve Hz. Yûsuf'u görmesinin kendisi için Allah'ın lütfu ve keremi olduğundan bahsedilmiştir. Ayrıca Allah'ın balığa Hz. Yûsuf'u göstermesinin kismet olduğundan bahseden şair, dileği olan balığın Yûsuf Peygamber aracılığıyla bu dileğini Allah'a bildirdiği anlatılmıştır:

Diler-idüm Tañrı'dan seni görem
Şimdi anuñdur baña lutf u kerem (318)

Rûzî kıldı görmege seni baña
Hâcetüm var dile Tañrı'dan baña (319)

Zelîhâ, Hz. Yûsuf ile karşılaştıktan sonra Yûsuf Peygamber'den Allah'a dua etmesini istemiş, bu vesileyle eski güzelliğine kavuşmayı dilemiştir. Bunun üzerine Yûsuf Peygamber Rabb'ine duada bulunmuş, Allah Teâlâ da Zelîhâ'yı eski güzelliğine eksiksiz bir şekilde kavuşturmuştur:

Zelhâ eydür bildür imdi Tañrı'ya
Bütün ola bu sanem gerü oña (444)

Todağın tepretti Yûsuf söyledi
Anı Allâh gerü bütün eyledi (445)

Aşağıdaki beyitte Hz. Peygamber'in ümmetinden bir grup kimseleri cehennemde gören Cebrâîl'in, Hz. Muhammed'in yanına gelerek Allah'tan bu kimseler için şefaât talebinde bulunmasını istediğinden bahsedilmektedir:

Tañrı'dan dile buları yâ Resûl
Kıl şefâ'at bunlara olsun kabûl (791)

Bir başka beyitte ise Hz. Yakûb'un çocuklarının babasının üzgün hâline şahit olduktan sonra babalarına Hz. Yûsuf'tan ümidini kesmesi gerektiği, Yakûb Peygamber'in ise ümidini kesmeyeceği ve Allah'a yalvarıp Hz. Yusuf'a kavuşmayı istediği dile getirilir:

Ya'kûb eydür ümîdümi kesmezem
Hâlık'uma yalvaruram diñmezem (1228)

1.13. Azgınlara Gazap Etmesi

İnsanoğlunun adaletten ayrılması, zulme sessiz kalması, Allah'a eş koşulması gibi hususlar, Allah'ın gazabının oluşmasındaki sebeplerden bazılarıdır. Tarihte birçok kavmin ve kişilerin Allah'ın gazabına uğradığı bilinmektedir. Yaşanan bu hadiselerden insanların birtakım dersleri çıkarması gerekmektedir. Kur'an-ı Kerim'de "Allah'ın rızası peşinde olan, Allah'ın gazabına uğrayan gibi olur mu hiç! Bunun varacağı yer cehennemdir; o ne kötü bir varış yeridir!" (Âl-i İmrân, 3/162) şeklindeki ayette Allah Teâlâ, kendi rızasına uygun hareket eden ile gazabına uğrayanın bir olmadığını bildirerek kulunu uyarmıştır. Aşağıdaki iki beyitte Hz. Yûsuf'u öldürme fikrinin ortaya atılmasıyla kardeşlerden bazılarının bu fikre

karşı çıktığı, bu durumun işlenmesiyle Allah'ın cehennemde kendilerini azaba uğratacağı dile getirilmiştir. Öyle ki Hz. Yûsuf'un kardeşlerinden bazıları bu işten tövbe etmeleri gerektiğini savunmuş, aksi hâlde Allah'tan kendilerine bir bela geleceğini ifade etmişlerdir:

Ger kılursanız buni siz dünyâda
Bırağa Tañrı sizi yarın oda (88)

Tevbe kılun bu işe gelün yola
Yoksa Tañrı'dan gelür size belâ (90)

SONUÇ

Türk edebiyatında farklı yüzyıllarda Yûsuf u Zelîhâ adlı mesneviler yazan birçok şair bulunmaktadır. Bu geleneğe uyan şairlerden biri de Şeyyâd Hamza'dır. Şair, döneminin dil anlayışı gereği sade bir dil ve akıcı bir üslupla eserini kaleme almıştır. Bu üslup okuyucunun eserden zevk almasını sağlamış, yaşanan hadiselerin vaka zincirine uygun bir şekilde ardı ardınca verilmesi ve tasvirli bir anlatımın benimsenmesi okuyucuda merak ve heyecan oluşturmuştur.

Bu mesnevi, temelde Hz. Yûsuf'un hayatını ele alırken diğer taraftan Zelîhâ ile olan aşkını da konu edinmiştir. Eserde dinle ilgili birçok farklı kavram ve unsura yer verilmiştir. Bunlardan biri de kendisine hiçbir şeyin denk olmadığı, her şeyi kudretiyle yaratan ve kuşatan Allah Teâlâ ile bağlantılı hususlardır.

Bu çalışmada Allah Teâlâ ile ilgili oluşturulan başlıklar 13 tanedir. Allah'ın merhametli ve kudretli oluşu, kuluna yardımda bulunması, tövbeleri kabul etmesi, âcizlere sığınak olması, şükürü hak etmesi, peygamberlerine vahiy göndermesi, ölüleri diriltmesi bu başlıklardan bazılarıdır. Söz konusu bu başlıklar, Allah'ın isimlerinin eserde hangi mevzu üzerine kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Buna göre mesnevide en çok yüce Allah için 66 kez Tanrı ve 28 kere ise Çalab isimleri kullanılmıştır. Bu durum eserin yazıldığı dönemde Türkçe ifadelerle önem verildiğinin de göstergesidir. Ayrıca 1 defa da Sübhân ismi eserde zikredilmiştir. Bunun dışında 18 kez Hak, 11 kez Rabb, 7 kez Allâh, 4 kez Rahîm, 4 kez Kerîm, 3 kez Hâlık, 3 kez Celîl, 2 kez Kâdir, 2 kez Rahmân, 2 kez Gufrân isimleri, Allah'ın farklı evsâfına dikkat çekmek için şair tarafından mesnevide kullanılmıştır.

Allah'ın kuluna karşı son derece şefkatli ve merhametli olduğu, kudret ve azamet sahibi olduğu, kuluna ihsanda bulunduğu ve rızık verdiği, varlıkların ihtiyacını giderdiği gibi konular eserde hayli fazla işlenmiştir. Öte taraftan Allah'ın gazabının olacağına da çalışmada dikkat çekilmiştir. Ancak eserde kulun çaresizliği, Allah'ın merhameti, kuluna inayeti ve kulun tövbesi gibi hususlara fazlaca değinilmesi kulun azamet sahibi Allah karşısındaki güçsüzlüğünün ve asıl güç sahibinin Allah Teâlâ olduğunun göstergesidir. Dolayısıyla bu çalışmayla eserdeki Allah kavramının farklı boyutlarıyla değerlendirilmesi ortaya konmuş, eserin Allah'ın evsâflarını anlatmadaki zenginliği örneklerle açıklanmıştır.

KAYNAKÇA

- Banarlı, Nihat Sami (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: MEB Yay.
- Devellioğlu, Ferit (2011). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yay.
- DİA (1989). “Allah.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 2. İstanbul: TDV Yay. 499.
- Dilçin, Cem (2018). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: TDK Yay.
- Gürbüz, Mehmet (2022). Şeyyâd Hamza. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*.
<https://teis.yesevi.edu.tr/%20madde-detay/seyyad-hamza> [erişim tarihi: 17.11.2024]
- Kocatürk, Vasfi Mahir (1970). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Edebiyat Yay.
- Mengi, Mine (2016). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Pala, İskender (2004). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yay.
- Şentürk, Ahmet Atilla & Kartal, Ahmet (2017). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Tanyıldız, Ahmet (2015). “Şekil bilgisi.” *Osmanlı Edebî Metinlerini Anlama Kılavuzu*. ed. Ö. Şenödeyici. İstanbul: Kesit Yay. 159-188.
- Taş, İbrahim (hızl.) (2017). “Yûsuf ve Zelîhâ.” <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-199893/seyyad-hamza--yusuf-ve-zeliha.html> [erişim tarihi: 08.11.2024].
- Topaloğlu, Bekir (2002). “Kudret.” *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 26. Ankara: TDV Yay. 316-317.
- Uludağ, Süleyman (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- <https://kuran.diyaret.gov.tr/> [erişim tarihi: 28.11.2024].
- <http://lugatim.com/> [erişim tarihi: 28.11.2024].

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

II. BAYEZİD DÖNEMİ MUTASAVVİF SANATÇISI CEFÂYÎ VE MENÂZİLÜ
KUTBÎ'L-ÂRİFÎN VE MEFÂZİLÜ ASHÂBÎ'S-SÂLİKÎN ADLI ESERİ

(The Sufi Artist Cefâyî of The Bayezid II Era and His Work Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü
Ashâbi's-sâlikîn)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 18 Haziran 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 22 Temmuz 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1721957

Suat DONUK

Prof. Dr.

Manisa Celal Bayar Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri

Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Orcid.org/0000-0003-0206-2988.

suat.donuk@cbu.edu.tr

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur.
Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Donuk, S. (2025). II. Bayezid Dönemi Mutasavvıf Sanatçısı Cefâyî ve Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-Sâlikîn Adlı Eseri. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss. 77-95.
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1721957>

Sorumlu Yazar:

Suat DONUK, suat.donuk@cbu.edu.tr

Özet

Şuara tezkirelerinin bildirdiğine göre Sultan II. Bayezid dönemine mensup Cefâyî mahlaslı tek sanatçı, ilmiye sınıfına mensup Filibeli Fistancızâde Muslihuddin Halife'dir. Son zamanlarda tespit edilen *Dekâiku'l-hakâik* adlı eser, Sultan II. Bayezid döneminde yaşamış Cefâyî mahlaslı mutasavvıf bir sanatçıya aittir. II. Bayezid'e sunulan *Dekâiku'l-hakâik*'teki ifadelerle göre Halvetiyye tarikatına mensup, Alâeddin-i Rûmî isimli bir şeyhin müridi olan Cefâyî, eserini yazdığı 29 Kasım 1484 tarihinde ileri yaştadır. Columbia Üniversitesi Kütüphanesi No. MY Or 477'de kayıtlı *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* adlı eser de Sultan II. Bayezid dönemine mensup Cefâyî mahlaslı bir müellife aittir. Halvetiyye tarikatına mensup bu müellif eserini II. Bayezid'e ithaf etmiştir. Aynı hükümdar dönemine ve aynı tarikata mensup olmaları hasebiyle bu iki Cefâyî muhtemelen aynı kişidir. *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'in mukaddimesindeki anlatımlara göre Cefâyî'nin asıl adı Pîr Hüseyin b. Pîr Hasan Halvetî'dir. 15. yüzyılın ikinci yarısında yazılan *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* tasavvuf ehline manevî mertebeleri aşır mana kutbu olmaları için lazım olan bilgileri ve okumaları gereken duaları sunmak için yazılmıştır. Mensur tarzda yazılmış eserin metnine yazara ait manzumeler serpiştirilmiştir. Dil ve üslubu tasavvufî terimlerin açıklandığı yerlerde ağır ve tımturaklı, müritlere bilgi verilen kısımlarda sadedir. Bu makalede tezkirelerde hakkında bilgi bulunmayan Cefâyî mahlaslı Hüseyin b. Hasan Halvetî'nin hayatı hakkında bilgiler verilmiş, *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* adlı eseri tanıtılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Cefâyî, Menâzil, 15. Yüzyıl, Sultan II. Bayezid

Abstract

According to biographical dictionaries of poets (şuara tezkires), there was an artist with the pen name Cefâyî during the reign of Sultan Bayezid II. This author, belonging to the scholarly class, was identified as Filibeli Fistancızâde Muslihuddin Halife. Recently, a work titled *Dekâiku'l-hakâik* has been attributed to a Sufi author named Cefâyî, who lived during the reign of Bayezid II. According to statements in *Dekâiku'l-hakâik*, which was presented to Bayezid II, Cefâyî was of advanced age when he completed his work on November 29, 1484. He was affiliated with the Halvetiyye Sufi order and was a disciple of a sheikh named Alaeddin-i Rûmî. Another work, *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*, registered in Columbia University Library (No. MY Or 477), is also attributed to an author named Cefâyî from the same period. This Halvetiyye-affiliated author dedicated his work to Sultan Bayezid II. Since both figures belonged to the same era and the same Sufi order, it is highly likely that they were the same person. According to the introduction of *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*, Cefâyî's real name was Pîr Hüseyin b. Pîr Hasan Halvetî. Written in the second half of the 15th century, *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* was composed to provide Sufi disciples with the necessary spiritual knowledge and prayers to achieve mystical ranks. The text, written in prose, also contains poetic verses composed by the author. The language and style are elaborate and ornate in sections where Sufi terminology is explained, whereas they are plain and straightforward in parts intended to inform the disciples. This article introduces the biographical information of Hüseyin b. Hasan Halvetî, known as Cefâyî, who is not mentioned in traditional biographical dictionaries, and presents *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* to the academic world.

Key Words: Cefâyî, Menâzil, 15th Century, Sultan Bayezid II

GİRİŞ

Yazma eser kütüphanelerinde isminde “menâzil” kelimesi bulunan çok sayıda Türkçe kitap yer almaktadır. Söz konusu bu eserlerin çoğunluğu ilgili kelimenin “mola, konak yeri; daire; ev, (ay için) evre” anlamlarına gelen “menzil” sözcüğünün çoğulu olması (Mutçalı 1995: 877) nedeniyle coğrafya konuludur. İsminde “menâzil” kelimesini ihtiva eden Türk-İslam edebiyatına mensup eserlerden bazıları ise tasavvufî içeriklidir. Tasavvufta müritlerin nefis terbiyesinin mertebelerle izah edilmesi ve tasavvufî karmaşık inanç ve kabullerin genellikle yolculuk metaforuyla anlaşılır kılınmaya çalışılması “konak, daire, evre” anlamlarını barındıran “menzil” kelimesini bu türdeki eserler için kullanışlı kılmaktadır. Nitekim Şemseddin Sivâsî’nin (ö. 1006/1597) 993/1585 tarihinde telif ettiği *Menâzilü’l-ârifîn* adlı Türkçe mensur eseri dört bölüm hâlinde tasavvufun temel ilkelerinden “nefsi tanımak” “Rabb’i tanımak” “dünyayı tanımak” ve “ahireti tanımak” evrelerini izah etmeye çalışmaktadır (Göztepe ve Yıldırım 2017: 31). Üsküdarlı Aşkî (ö. 984/1576), *Menâzilü’s-sâlikîn* isimli mesnevisinde tasavvuf ehlinin Allah’a ulaşmak için takınması gereken hâlleri ve sergilemesi gereken davranışları anlatmaktadır. Kişinin nefsinin idrak etmesi ve gönül aynasını her türlü kirden temizlemesi gerektiğini, ancak aşk ile fenâfillâha ulaşabileceğini ifade etmektedir. Tasavvufun temelini oluşturan anâsır-ı erba’a, mevâlid-i selâse, insân-ı kâmil, vahdet-i vücûd gibi kavram ve olgulara da değinmektedir (Odunkıran ve Alpaydın 2013: 174; Yazar 2012). Türk edebiyatında isminde “menâzil” kelimesi geçen tercüme nitelikli eserler de vardır. Mehmed Muizzüddin Celvetî’nin (ö. 1033/1623 [?]) *Menâzilü’s-sâlikîn Tercümesi*, Kâşânî’nin (ö. 736/1335) Herevî’ye (ö. 481/1089) ait *Menâzilü’s-sâirîn*’in şerhine dayanan *Şerhu Menâzili’s-sâirîn* adlı eserinin Türkçeye çevirisidir. Burada Kâşânî’nin eserinden seçilmiş bölümlerinde yer alan *keşf*, *tecelli*, *fena*, *beka*, *vahdaniyyet*, *ehadiyyet* terimlerine ışık tutulmaktadır (Tan 2011: 106-107).

İsminde “menâzil” sözcüğü bulunan tasavvuf muhtevalı eserlerden biri de Sultan II. Bayezid dönemi sanatçısı Cefâyî Pîr Hüseyin b. Pîr Hasan Halvetî’nin (ö. [?]) *Menâzilü Kutbi’l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi’s-sâlikîn*’idir. Mensur bir eser olan *Menâzilü Kutbi’l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi’s-sâlikîn*’in ünik nüshası Columbia Üniversitesi Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi numara MY Or 477’de kayıtlıdır. Bu makalede şura tezkirelerinde hakkında herhangi bir malumat bulunmayan Cefâyî Hüseyin b. Hasan Halvetî hakkında eserlerinden istihrac edilen bilgiler sunulacak, Cefâyî Hüseyin’in *Menâzilü Kutbi’l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi’s-sâlikîn* adlı eseri tanıtılacak, örneklem oluşturması gayesiyle *Menâzilü Kutbi’l-ârifîn* mukaddimesinin çevriyazılı metni ilim âlemiyle paylaşılacaktır.

1. Cefâyî Hüseyin b. Hasan Halvetî

15 ve 16. yüzyıl şura tezkirelerinde Cefâyî mahlası kullanan iki müelliften söz edilmektedir. Sehî Bey (ö. 955/1548) *Heşt Bihişt*’te “Mevlânâ Cefâyî” maddesinde;

“Merhum Sultan Bâyezîd zamanında Sarây-ı Âmire’ye hoca olmuş ve oradaki oğlanları okutmuştur. İlim ehlişindendir. Çok görmüş, geçirmiş, ihtiyar kimseydi. Çok maârişfe sahip, nazm mülkü kendisine yol olmuş kimseydi. Kendisi şiiir üşlûbunu ve nazım kaidelerini iyi bilir, bu yolda üştağ olup bu işe yeni başlayan kişileri irşad ederdi (Sehî Bey 1998: 170-171).”

demektedir.

Âşık Çelebi (ö. 979/1572) *Meşâirü’ş-şuarâ*’da “Cefâyî” başlığı altında;

“Filibe’ dendür. Fistanşioğlu dimekle ma’rûf Muslihuddin Halife dirlerdi... Müftî Sa’dî Çelebi Efendi İstanbul kâdisi iken niyâbet ü kitâbet ve Kâdiasker Muhyiddin Efendi hidmetinde iken Edirne’de sarây ta’lîmi ile hidmet itdi. Âhir tarîkı ile mülâzım oldı ve kâdî olup niçe yire hâkim oldı. Âhir-i vaktinde idmân-ı hamr ile mübtelâ oldı. Akl ü idrâkden bîğâne olup nekbet ü zillet ile âşinâ oldı. Arkadiye kazâsı virildükde hakkında rikâb-ı hümayûna ruk’alar sunuldu ve a’dâsı kâdiasker efendiye iledüp ağzın kokıtmak birkaç def’a oldı. Ba’dehu merdûd olup gâh ba’zı kasabâtda imâmet ü cihet ihtiyâr itdi ve gâh bî-ser ü sâ mân olup terk-i ser ü kâr itdi. Âhir-i ömri seb’îne yitmişdi ki yine Filibe’de kûşe-i zilletde bir selîta vü acûze câriyesi derdinden cân virdi. Ba’zı fende üştağum idi. Haylî kasd itdüm, islâhı muhâl ve salâhı adîmü’l-ihtimâl oldı (Âşık Çelebi 2010: II/467-468).”

bilgilerini vermektedir.

Kınalızâde Hasan Çelebi (ö. 1012/1604) ise Cefâyî mahlaslı iki sanatçıdan söz etmektedir. Bunlardan ilki hakkında;

“Filibe’ dendür. Mestâncioğlı dimekle meşhur idi... Merhûm Sa’dî Çelebi Efendi İstanbul kâdisi oldukda niyâbet ü kitâbetin ve kâdiasker merhûm Muhyiddin Çelebi’nün çok hidmetin iderdi. Edirne’de olan sarây hâceliğinden mülâzım oldukdan sonra tarîk-ı kazâya âzim olup Rûmili’nde niçe şehre kâdî ve hâkim olmuş idi. Lâkin idmân-ı hamra mübtelâ ve âlûde-i fisk u hevâ olmağın bir iki def’a ser-hoş tutulup azl-i ebedî olup mansıbdan me’yûs olıcak bî-ser ü sâ mân seyâhat ile me’nûs olup âhir envâ’-ı zillet ile âhirete rihlet itdi (Kınalızâde Hasan Çelebi 1989: I/254).”

cümlelerini sarf etmektedir. İkinci Cefâyî başlığında ise “Sultan Bâyezîd zamânında sarây-ı sa’âdet-makarr ü celâlet-mekânun hâcesi idi. Nazm u şi’rde seyyâh-ı mesâlik olmağla çok maârişfe mâlik olmuş idi. Ammâ şi’rinde halâvet yokdur (Kınalızâde Hasan Çelebi 1989: I/254-255).” ifadelerini kullanmaktadır.

Bu bilgi ve değeriendirmelere göre Sehî Bey II. Bayezid devrinde yaşamış ilmiye sınıfından bir şairi işaret etmekte, Âşık Çelebi Filibeli Fistanşioğlu Muslihiddin Halife adlı gene ilmiyeden bir müelliften söz etmekte, Kınalızâde Hasan Çelebi ise bu iki tezkire yazarının anlatımlarını ayrı ayrı alarak iki Cefâyî’nin olduğunu yazmaktadır. Kınalızâde’nin kaydettiği yakın zamanda yaşamış bu iki şahıs muhtemelen aynı kişidir. Sehî Bey’in kullandığı genel ifadeler Kınalızâde’yi yanıltmış olmalıdır. Nitekim Sadeddin Nüzhet Ergun (ö. 1946) da bu hususta “Bize göre Cefâyî iki değîl birdir. Bayezid

devrinde saray hocası olan ve ihtiyarken ölen Cefâyî, saray hocalığı eden ve 941'de (M. 1534) ölen Filibeli Cefâyî'dir. Ve Hasan Çelebi, *Sehî'nin mübhem ifadesinden dolayı yanılmıştır* (Ergun 1936: II/916).” demektedir.

Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü de *Kınalızâde Tezkiresi*'ndeki bilgileri kullanmak suretiyle Cefâyî mahlaslı iki sanatçının maddelerine yer vermektedir. Sözlük, II. Bayezid dönemi şairlerinden müderris Cefâyî (Bülbul 09.03.2025) ve 1473 yılında doğup 1543'te vefat etmiş Fistancıoğlu/Mestancıoğlu Muslihuddin Cefâyî (Kılıç 09.03.2025) olmak üzere iki şaire değinmektedir.

Bu değerlendirmelere göre Sultan II. Bayezid devrinde yaşamış bir Cefâyî varken son dönemlerde yazma eserler üzerine yapılan çalışmalar sayesinde aynı dönemde yaşamış aynı mahlaslı bir şair daha tespit edilmiştir. Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya Koleksiyonu 1782 numarada kayıtlı *Dekâikü'l-hakâik* adlı eser de Cefâyî mahlaslı bir müellif tarafından kaleme alınmıştır. Cefâyî mukaddimede “*Fî Medh-i Pâdişâh-ı Âlem-ârâ-yı Cihân-mutâ' ... Sultân Bâyezîd İbn Mehemmed Hân ... (21b)*” başlığıyla Sultan II. Bayezid'i övmekte, hatimede ise;

Pâdişâh adına çün düzdüm bunı
Yâ Rab it luft u melâhat mahzeni (156a)

beytiyle *Dekâiku'l-hakâik*'ı dönemin hükümdarına sunduğunu belirtmektedir. Vezir Ahmed Paşa hakkında bir medhiyeye de yer veren şair;

Bende-i âciz fakîr-i dil-figâr
Pîr ü üftâde garîb ü nâmdâr

Âlem-i mülk içre çok kıldum sefer
Görmedüm halk içre hakkânî nazar

Sonra ehlullâha varmağı taleb
Eyledüm ol fenne çok çekdüm ta'ab

Tâ küdürden musaffâ ola dil
Eyledüm nefsin hevâsın muzmahil (28b)

Bes meşâyih zümresinden bir ere
Bir ferîdü'l-asr-ı şâh-ı servere

Çün irâdât idüben oldum mürîd
Misli bulunmadı kim oldı ferîd

Kim Alâeddin-i Rûmîdür o merd
Zümre-i irfân içinde oldı ferd (29a)

beyitleriyle eseri yazdığında yaşlı olduğunu, [eskiden] sıradan bir yaşantısı varken tasavvufa yöneldiğini, nefsin terbiyeyle uğraştığını, Alâeddin-i Rûmî adlı bir şeyhin müridi olduğunu ifade etmektedir.

Şakâiku'n-nu'mâniyye'de Sultan II. Bayezid devri şeyhleri sıralanırken “Şeyh Alâeddin Halîfe” başlığında “Merhum, asker taifesinden iken daha sonraları Şeyh Alâeddin Abdal'ın hizmetine girerek onun yanında Halvetiyye tarikatını öğrendi... İstanbul'da bir zaviye yaptırarak müridlerin eğitimiyle meşgul oldu (Taşköprülüzâde Ahmed Efendi 2019: 580).” bilgileri verilmiştir. Cefâyî'nin Alaeddin-i Rûmî dediği şahsın *Şakâiku'n-nu'mâniyye*'de adı geçen Halvetiyye Şeyhi Alaeddin Halife olması muhtemeldir. Nitekim Cefâyî'nin eserinde mensubu olduğu tarikatın Halvetiyye olduğunu ima eden şu şekilde beyitlere rastlanmaktadır:

Kesb-i isti'dâd idüp andan tamâm
Olmışam râh-ı tarîkatda benâm

Niçe kez halvet çeküp ol pîrden
Hâsıl itdüm şevk u zevk ol mîrden (29b)

Cefâyî, aşağıdaki beyitlerinde ise eseri hakkında bilgi vermektedir. Beyitlerdeki verilere göre Cefâyî'nin *Dekâiku'l-hakâik*'ı Arapça bir eserden tercüme etmek suretiyle yazdığı, 10 Zilka'de 889 (29 Kasım 1484) tarihinde temize çektiği anlaşılmaktadır. Zira beyitlerde şair, eseri Nesr-i Tâzî'den nazm eylediğini, kitabın tarihinin *dat*, *fe*, *tı* harflerinden oluştuğunu ve eserin “zilka'denün onıncısı günü derc olup beyaz üzre sükûn buldu”ğunu bildirmektedir. Nitekim ebced hesabına göre *dat* (ض), *fe* (ف) ve *tı* (ط) harflerinin toplamı (800+80+9) Hicrî 889 yılına işaret etmektedir.

Nesr-i Tâzîden bunı nazm eyledüm
Tab' kuvvet virdüince söyledüm

Dat u fe vü tı hisâb-ı ber-karâr
Bu kitâbun târîhidür âşikâr (155b)

Râst zilka'denün onıncısı gün
Derc olup buldı beyaz üzre sükûn (156a)

II. Bayezid devrinde yaşamış, Halvetiyye tarikatına mensup Cefâyî'nin 3276 beyitten örülü bu tasavvufi eserinin metni ve gramer incelemesi bir yüksek lisans tezine konu olmuştur (Güzeldir 1995).

Makale konusu *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* adlı eserin mukaddimesinde yazar şöyle demektedir:

Ammâ ba'dü kâle el-fakîrû'l-hakîr hâdimü'l-fukarâ ve efdalü'l-bülegâ ve mefharü'l-fusahâ ve emlahü'ş-şu'arâ ve 'ârifü'l-hükemâ, sâhibü'n-nazm ve'n-nesr Pîr Hüseyin bin Pîr Hasan Halvetî el-müştehir bi-Cefâyî ahsena'llâhu 'avâkıbehü ve hatema'llâhu lehu bi'l-hüsna,¹ bu du'â-gû-yı fakîr tâlib-i râh-ı hakikat ve râgıb-ı mâh-ı tarîkat ekmelü'l-kümmelîn ve

¹ “Allah onun akıbetini hayırlı, sonunu güzel kılsın.”

*kıdvetü't-tâlibîn, sultânü'l-ârifîn, seyyidü's-selâtîn, emîrü'l-mü'minîn gıyâsü'l-İslâm ve ve'l-Müslimîn, sultân bin sultân ve'l-hân bin hân, Sultân Bâyezîd Hân bin Mehemed Hân hullidet hilâfetühü ve übbidet devletühü ve zâde şevketühü ve rafe'a haşmetühü.*²

Kıt'a

*Sultân-ı berr ü bahr u selâtîn-i tâc-bahş
Keyhüsrev-i zamâne vü şâh-ı cihân-penâh*

*İskender-i mü'eyyed-i sâhib-kırân-ı 'asr
Dârâb-ı mülk ü devlet ü dîn sâye-i İlâh*

*Ve pâdişâh-ı âlem-penâh hidmetinün 'âlî dergâhına tuhfetü'l-fakîri'l-hakîr bu risâleyi cem'
itdüm ki ol 'âlî hazrete lâ'ik olup nüsha-i şerîf ve kavâ'id-i latîf, misbâh-ı kavânîn-i hikmet
ve miftâh-ı hazâ'in-i haşmet ve evrâd-ı âlem-i gayb-ı hidâyetdür (1b-2b).*

Bu ibarelere göre *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'i Cefâyî mahlaslı Pîr Hüseyin b. Pîr Hasan Halvetî kaleme alıp Sultan II. Bayezid'e ithaf etmiştir. Bu makalenin önceki cümlelerinde tezkirelerin bildirdiği ilmiye sınıfından Filibeli Fistancıoğlu Muslihiddin Halife dışında Sultan II. Bayezid döneminde yaşayan, II. Bayezid'e sunduğu *Dekâiku'l-hakâik* adlı bir eseri olan, tasavvuf ehli, muhtemelen Halvetiyye tarikatına mensup bir müellifin olduğu belirtilmişti. *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* ve *Dekâiku'l-hakâik* adlı eserlerin sahipleri Sultan II. Bayezid devrine mensup olup eserlerini bu hükümdara ithaf etmeleri, mutasavvıf olmaları ve Halvetiye tarikatına mensup bulunmaları yönleriyle benzerlik göstermektedir. Bu bakımdan iki şahıs muhtemelen aynı kişidir. Ayrıca *Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* ve *Dekâiku'l-hakâik*'in mukaddimesinde yazar “*efdalü'l-bülegâ ve mefharü'l-fusahâ ve emlahü's-şu'arâ ve 'ârifü'l-hükemâ, sâhibü'n-nazm ve'n-nesr* (2a)” ibareleriyle kendisinin şairlik yönünü de vurgulamaktadır. Yazar, bu vurguyla manzum bir eser olan *Dekâiku'l-hakâik*'i kastetmiş olabilir.

Bu bilgiler ışığında Sultan II. Bayezid döneminde Filibeli Fistancıoğlu Muslihiddin Halife dışında Cefâyî mahlaslı bir sanatçının daha var olduğu, ikinci şahsın isminin Pîr Hüseyin b. Pîr Hasan Halvetî olduğu, Alaeddin-i Rûmî adlı Halvetî bir şeyhe intisap ettiği, *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* ile *Dekâiku'l-hakâik* adlarında biri mensur biri de manzum olmak üzere iki eserinin bulunduğu, eserlerini Sultan II. Bayezid'e ithaf ettiği, *Dekâiku'l-hakâik*'i temize çektiği 10 Zilka'de 889 (29 Kasım 1484) tarihinde ileri yaşlarda olduğu dikkate alındığında, 15. yüzyılın ilk yarısında doğduğu söylenebilir.

² “Hilafeti sonsuz, devleti ebet, şevketi ziyade, haşmeti yüce olsun.”

1. Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn

1.1. Adı

Hüseyin b. Hasan Halvetî eserin mukaddimesinde “*Ve cânib-i Rûhü'l-kuds'den ilhâm-ı vahy-i rabbânî şöyle vukû' buldı kim bu tertîb bi'l-asâle ve terkîb-i risâle Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn diyü ad virdüm (1b).*” demektedir. Bu cümleye göre eserin adı *Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'dir. Yazma nüshanın ser-levhasında eser adı “*Hâzâ Kitâbü Menâzili Kutbi'l-Ârifîn ve Menâzili Ashâbi's-sâlikîn*” biçiminde yazılıdır. Burada eser ismi Arapça bir cümle içerisinde verilmiştir. Ayrıca “mefâzilü” kelimesi sehven “menâzilü” olarak yazılmıştır. Eserin tam ve doğru hâli *Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'dir. Kütüphane kataloğunda ise eser adına yer verilmemiştir.

1.2. Yazarı

Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn'in yazarı yukarıda “1. Cefâyî Hüseyin b. Hasan Halvetî” başlığında ayrıntılı bir biçimde üzerinde durulduğu üzere Sultan II. Bayezid dönemi mutasavvıf müelliflerinden Cefâyî Hüseyin b. Hasan Halvetî'dir.

1.3. Eserin Nüshası ve Yazılış Tarihi

Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn'in ünik nüshası, Columbia Üniversitesi Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi No. MY Or 477'de bulunmaktadır. Yazma nüsha, 161 x 116 mm dış ve 110 x 69 mm iç ebatlarındadır. Şemseli miklepli, yaprak motifli altın yaldızlı şemseli, zencirekli, karton üzerine kırmızı meşin ciltlidir. İlk sayfasında sadece “tarîkat” kelimesi yazılıdır, bunun dışında ilk üç sayfası boşdur. 11 satırlı 176 varaktır. Aharlı, su yolu filigranlı, saman rengi kâğıt kullanılmıştır. Özenli, okunaklı bir harekeli nesih hat ile yazılmıştır. 1a-143a varakları yaldızlı çift kuzulu, 143b-162a varakları tek kırmızı çizgi, 162b-164b yaldızlı çift kuzulu cetvelli; diğer varaklar cetvelsizdir. Takibe kaydı vardır. Söz başları kırmızı, diğer yerler siyah mürekkeple yazılmıştır. Önemli görülen yerlerin üzeri kırmızı çizgi ile çizilmiştir. 71a varağında Seyyid Hamdullah isimli bir şahsa ait bir mühür ve 1212 (1797-98) senesini işaret eden bir kayıt, 90a varağına gelen yere konulmuş, nüshaya ait olmayan bir kâğıtta Şâzeli Dergâhı Şeyhi Hacı Mehmed Emin'e ait bir mühürle Ramazan 1292 (Ekim 1875) tarihli bir kayıt vardır. Nüsha, fiziksel kondisyon olarak iyi durumdadır.

Baş: Hâzâ kitâbu Menâzili Kutbi'l-Ârifîn ve Menâzili Ashâbi's-sâlikîn

Son: Ve gafele 'an zikrihi'l-gâfilûn ve sellim teslîmen kesîren dâimen

Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn'in mukaddimesinde ve bitiminde herhangi bir yazım tarihi bildirilmemiştir. Yukarıda *Menâzilü Kutbi'l-Ârifîn* ile *Dekâiku'l-hakâik*'in aynı müellife ait olabileceği ifade edilmişti. *Dekâiku'l-hakâik*'in yazılış tarihi 10 Zilka'de 889 (29 Kasım 1484) olduğuna

göre *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'in 15. yüzyılın ikinci yarısında yazıldığı söylenebilir.

Yazma nüshanın 71a sayfasında Seyyid Hamdullah isimli bir şahsa ait bir mühür ve 1212 (1797-98) senesini işaret eden bir tarih kaydı vardır. Ayrıca kâğıt ve hat özelliklerinden dolayı yazmanın ortasına sonradan konulduğu anlaşılan iki varaklık bir kâğıtta Şâzeli Dergâhı Şeyhi Hacı Mehmed Emin'e ait bir mühür ve Ramazan 1292'yi (Ekim 1875) gösteren bir kayıt bulunmaktadır. Ancak bunlar muhtemelen ya müstensih ya da mütemellikler tarafından yazılmış tarihlerdir. Eserin yazılış tarihiyle alakaları bulunmamaktadır.

1.4. Yazılış Nedeni

Cefâyî Hüseyin Efendi mukaddimede sebep-i telif amacıyla şu cümleleri sarf etmektedir:

“Ve hânkâh-ı kazâ-yı lâhûtî ki ‘âlem-i kudsdür ve devlet-h’âh-ı rızâ-yı riyâz-ı nâsûtî ki ‘âlem-i ünsdür, biri ‘âlem-i hakâ’ik-ı ilâhîdür ve biri ‘âlem-i dakâ’ik-ı nâ-mütenâhîdür ki ‘âlem-i ilâhî bi-hasebi’l-isti’dâd mehbût-ı envâr-ı ma’nâdur, ‘âlem-i melekûtdur, hakîkaten. Ve biri ki bi-nesebi’l-istişhâd merbût-ı esrâr-ı sûrîdür ki ‘âlem-i şehâdetdür, mecâzen. Pes bu iki ‘âlemüñ islâhında iki berzah vâki’ olmuşdur ki ehlu’llâh tarîkınca sülûk itse eger selâtîn ve eger ‘urefâ teshîr-i kulûb ve teshîr-i memleket [ve] mâl ü menâl ve câh u celâl ve haşmet ü ta’zîm sâhib[i] olup ve hidmetin farz-ı ‘ayn bilüp ‘âlem halk[ı] tufeyl olur kim hakâ’ik-ı ilâhiden menzildür. Belki zamânla kutb-ı ma’nâ olup ‘âlem-i mülke ve ‘âlem-i melekûta mutasarrıf olup ‘âlem-i ervâh[ı] teshîr ider, bi-emri’llâhi te’âlâ. Ve seb’a-i seyyâreyi teshîr ider, sâhib-kırân-ı ‘âlem olur, nitekim İskender-i Zü’l-karneyn gibi (2b-3a).”

Yazarın burada ifade ettiğine göre kudsî ve ünsî olmak üzere iki âlem vardır: Birisi mecâzî birisi ise hakîkîdir. İki âlemin ıslahında iki berzah vardır. Tarikat ehli bu iki yola girerse kalplere ve ülkelere hükmeder. Belki zamanla mana kutbu olup maddî ve mânevî âleme hâkim olur. İskender-i Zülkarneyn gibi yedi gezegene hükmedip bütün dünyayı ele geçirir. İşte Cefâyî Hüseyin Halvetî *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'i tarikat ehline mana kutbu olabilmeleri için gerekli bilgileri ve okumaları lazım gelen vird-i şerifleri vermek maksadıyla yazmıştır.

1.5. Muhtevası

Makale konusu eser Arapça bir münâcât ve yine Arapça bir naat ile başlamaktadır. Türkçe devam edilen kısımda Cefâyî Hüseyin Halvetî Efendi kendisini tanıtip dönemin hükümdarı Sultan Bayezid İbn Sultan Mehmed Han'ın övgüsüne geçmektedir. Cefâyî, Sultan Bayezid'i methettiği bir kıtaya yer verdikten sonra *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'i sultanın yüce dergâhına hediye ettiğini belirtmektedir. Eserin ismini bildirdikten sonra sebep-i telife geçmektedir. Kitabının makale adını verdiği yedi bölümden meydana geldiğini dile getirip makalelerin içeriğini şu şekilde ifade etmektedir: Birinci makale Hz. Adem'den Hz. Muhammed'e gelince ma'nâ kutbu olan peygamberleri; ikinci makale Hz. Muhammed'den sonra [gelen mana kutbu] olanları, teyessürlerini, gayb erenlerinin onlara itaat

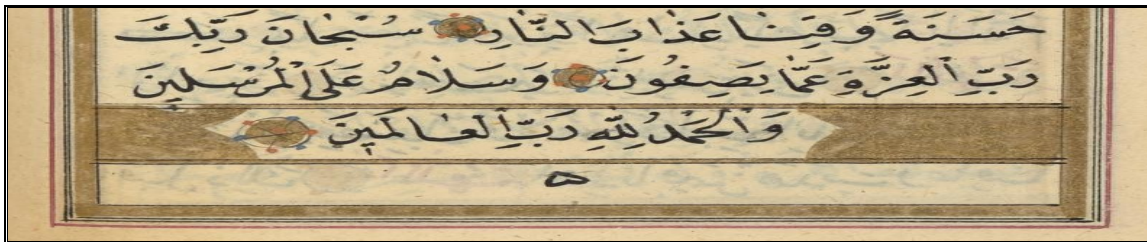
şeklini; üçüncü makale gayb erenlerinin dua tasarruflarını ve her makâma yardım etmesini; dördüncü makale tasavvuf yoluna girenlerin gayb erenleri mertebesine ulaşip mertebeleri aşip onlarla alaka kurmasını; beşinci makale esmâülhüsânın özelliklerini, maddî ve mânevî âlemlerde etkilerini; altıncı makale maddî ve mânevî âlemlerin berzahında etkisi olan daireleri; yedinci makale Hz. Muhammed'in onunla mertebeler aştığı sûreleri ve duaları beyan eder (1b-3b).

Cefâyî Hüseyin bölümlerin muhtevasını açıkladıktan sonra mukaddimeyi bitirip birinci makaleye başlamaktadır (3b). Burada mana kutbu olan on iki peygamber hakkında bilgi verdikten sonra İkinci Makale'ye (9b) geçmektedir. İkinci makalede “Kutb-ı râbî‘ dördüncü iklimde kadem-i İdrîs’dedür aleyhi’s-selâm, ismi Abdülkâdir’dür (10b).” örneğinde olduğu gibi yedi iklimde (kıtada) Hz. Peygamber’den sonra gelmiş mana kutbu şahsiyetlerin isimlerini vermektedir. Üçüncü makalede (16b) “Yedinci tabaka erenleri, Nukabâ dirler. Anlar üç yüz şahısdır (17b).” örneğindeki gibi gayb erenlerinin kimler olduğunu ve virdlerinin (dualarının) neye fayda ettiğini izah etmekte, bölüm sonunda bu erenlerin dualarını sıralamaktadır. Burada gayb erenlerinden Kutbu’l-aktâb (31a); İmâmeyn-i Kutbu’l-aktâb (37b); Yediler (33a); Kırklar (34a); Evtâd, Nücebâ, Nukabâ, Melâmiyye (35b) duaları vardır. Ayrıca Hâcet Duası (28b), gayb erenlerinin bulunduğu tarafı gösteren bir daire çizimi (30b) ve bu dairenin şerhi (29b) bulunmaktadır. Dördüncü makale (36b) gayb erenlerinin mertebelerine erişip onlarla alaka etmeyi, bunun olabilmesi için de salât-ı rûz-ı şenbe (37a), salât-ı şeb-i pençşenbe (40b), salât-ı işrâk (42b) gibi kılınması gereken namazları ve evrâd-ı subh (43b), kutbu’l-aktâb ve Hz. Hızır virdi (duası) (47b), esmâülhüsâ (49b) gibi evrâdı (duaları) anlatmaktadır.

Esmâülhüsâ duasının bitiminde;

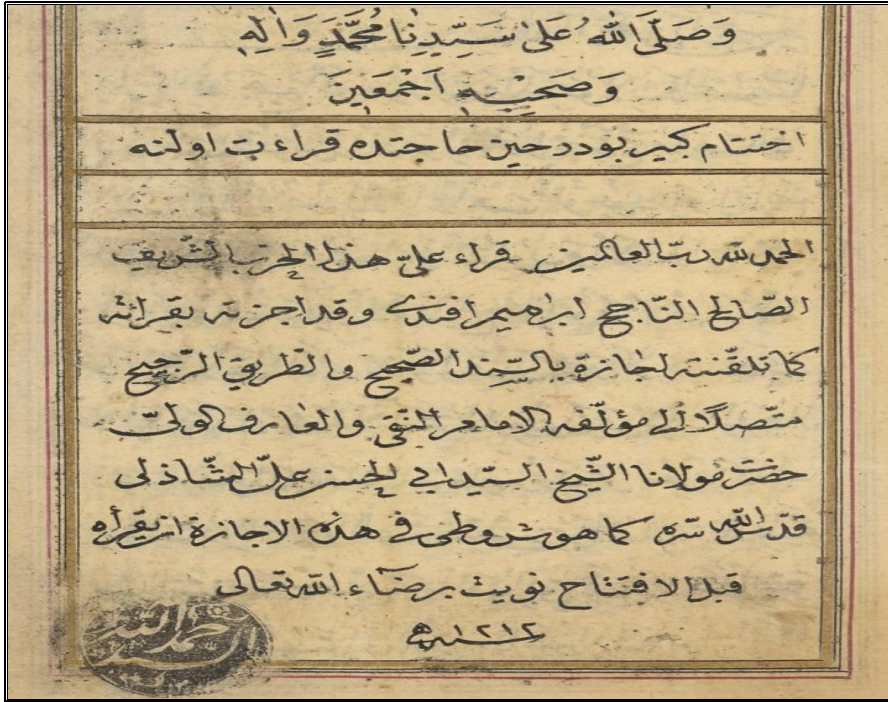
“Ve bu evrâddan sonra Yâsîn sûresin okıya. Ve İzâ Vaka‘ati’l-vâki‘atü sûresin okıya. Ve işrâk namâzın kıla, on iki rek‘at. Ve ba‘dehu zâkir ise öyleye dek zikr ide. Ve sâhib-i esmâ ise esmâya meşgûl ola. Ve öyle namâzın kılıcak Tebâreke sûresin okıya. Ve ikindiye kılıcak ‘Amme sûresin okıya. Ahşamı kılıcak secde-i Elif Lâm Mim ve Duhân Hâ Mim ve İhlâs ve Mu‘avveteyn okıya. Bir lahza meşgûl ola, andan sonra uyuya. Evrâd budur: ... (52b)”

cümlesiyle isimsiz bir Arapça duaya başlamaktadır. Bu dua 53b sayfasının sonunda bitmektedir. Duanın bitimindeki “Ve’l-hamdü li’llâhi Rabbi’l-‘âlemîn” ibaresi bölüm başlarının yazıldığı çerçeveye alınmış, çerçevenin altında kalan bir satırlık boşluğa basit bir gülbezek motifli konmuştur (bk. Resim 1).



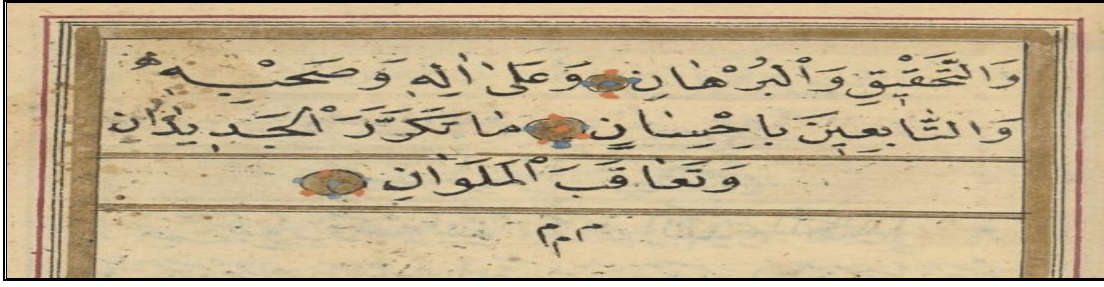
Resim 1

Bundan sonra gelen üç sayfa (54a-b, 55a) boştur. 55b varağında ser-levha açılmış, başlık çerçevesine besmele yazılıp âyet-i kerîmeler ve Arapça münâcâtlarla örülü bir vird-i şerife yer verilmiştir. Bu virdin bitiminde “Hâzâ Hizbü'l-felâh li-Ebi'l-Hasen eş-Şâzelî *kuddise sırruh* (66a)” başlığı ile başka bir duaya başlanmıştır. Bu vird-i şerif 66b'de bitmiş, başlığı bulunmayan yeni bir duaya geçilmiştir. 68a'da biten duadan sonra 68b'de yine isimsiz bir virde başlanmış, 70a sayfasında adsız başka bir duaya yer verilmiştir. 71a'da biten bu duanın sonunda “İhtitâm-ı kebîr budur, hîn-i hâcetde kırâat olına.” yazısından sonda Ebü'l-Hasen eş-Şâzelî'nin bu duasının telkini hususunda İbrahim Efendi adlı bir kişinin izni olduğunu bildiren 1212 (1797-98) tarihli bir icazet kaydı ve yanında Seyyid Hamdullah yazılı bir mühür vardır (bk. Resim 2).



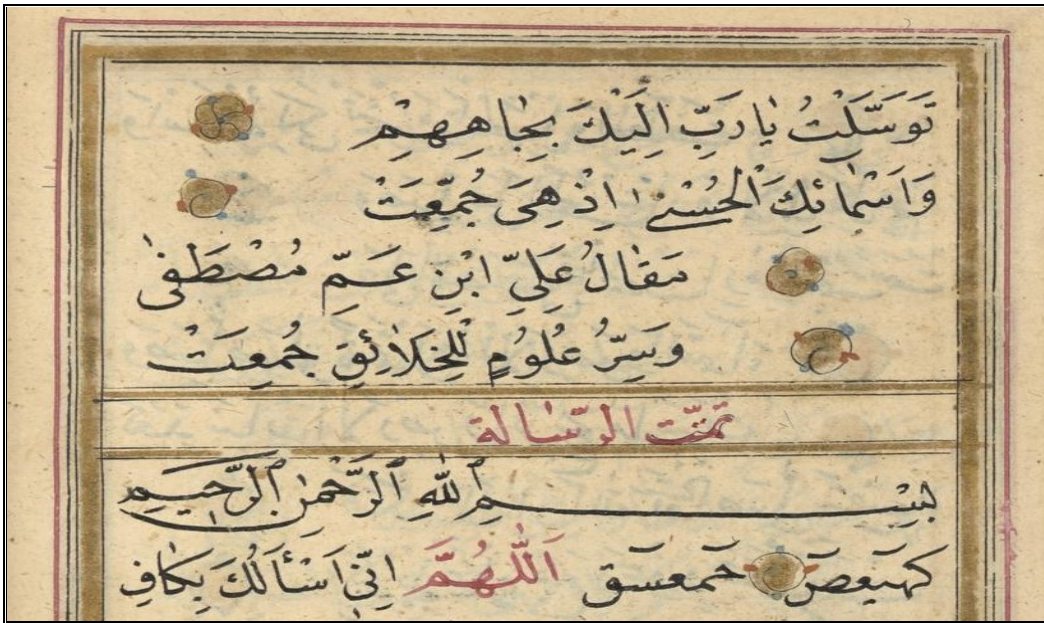
Resim 2

Genellikle eserlerin sonuna konulan icazet kaydı ve mühre rağmen kitap “Hâzâ İ'tisâmu'l-evrâd li'-Şeyh Ebi'l-Hasen Alî eş-Şâzelî (71b)” başlığıyla münâcat ve âyetlerle örülü, öncekilere benzer bir Arapça dua ile devam etmektedir. Bu duanın bitimine (73a) “Temmet” işareti olan üç mim harfi konmuştur (bk. Resim 3).

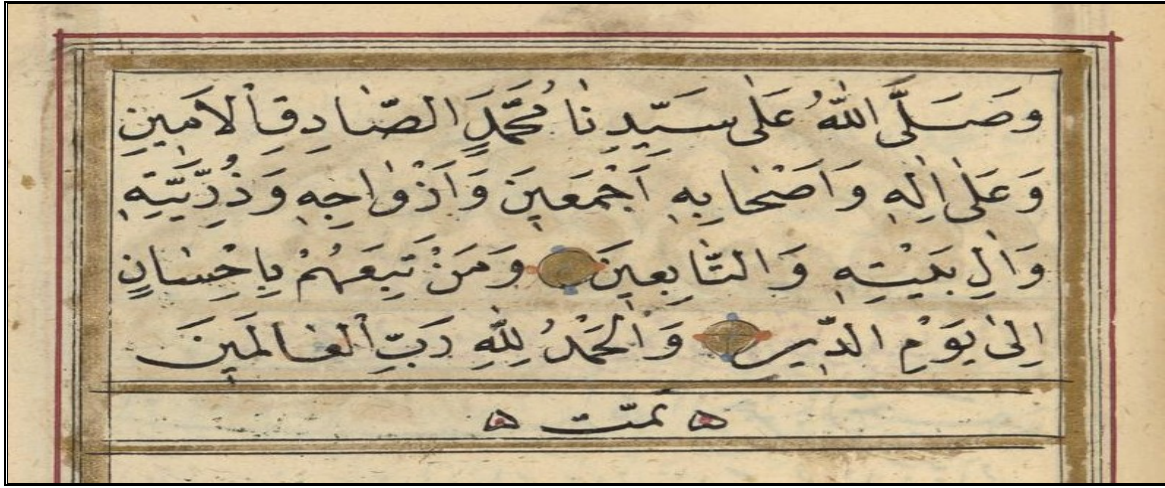


Resim 3

Eserin veya duanın tamamlandığını bildiren temmet kaydından sonra kitap bir sonraki sayfadan itibaren Şeyh Ebü'l-Hasen Şâzelî'ye ait aynı içerikteki dualarla devam etmektedir. 88b'deki Emir Sultan Münâcatı ile Ebussuud Efendi Vird-i Şerîfi dışında 73b-110b varakları arasında “Hâzâ Hizbü'l-ihticâb li'ş-Şeyh Ebi'l-Hasen Alî eş-Şâzelî (73b)”, “Kâle eş-Şeyh Seyyidî Ebi'l-Hasen eş-Şâzelî (76b)”, “Hâzâ Hizbü'n-nûr li'ş-Şeyh Şâzelî (78b)”, “Hâzâ Da'vetü Sebâseb li'ş-Şeyh es-Seyyid Ebi'l-Hasen Alî eş-Şâzelî (82b)”, “Hâze'l-hizb min Ahzâbi Seyyidî ... Şeyh Ebü'l-Hasen eş-Şâzelî (90b)”, “Hâzâ Hizbü'ş-şeyhi'l-ârif Ebü'l-Hasen el-Meşhûr (93a)”, “Hâzâ Hizbü'ş-Şeyh Seyyid Ebi'l-Hasen Alî eş-Şâzelî yüsemâmâ bi-Hizbi'l-lutf (96b)”, “Hâzâ Hizbü'l-'ulvî (97b)”, başlıklarıyla Şeyh Şâzelî'nin Arapça evrâdı verilmiştir. 110b varağından itibaren ise başlıksız oldukları için kim tarafından oluşturuldukları belli olmayan dualar gelmektedir (110b, 112b, 120b, 121a, 123b). Bunlardan 112b varağında başlayıp 120b'de biten duanın sonunda “Temmet er-risâle” yazılıdır (bk. Resim 4). 123b'de başlayıp 135a'a biten son başlıksız vird-i şerifin sonunda da “Temmet” yazılıdır (bk. Resim 5).



Resim 4



Resim 5

Bundan sonra Türk-İslam dünyasına mensup meşhur dinî-tasavvufî şahsiyetlerin vird-i şeriflerine geçilmektedir. Seyyid Yahya Hazretlerinin vird-i şerifleri (135b), Molla Gürânî'nin düşmanı defetmek için okuduğu dua (140a), Ebussuud Efendi'nin *Du'ânâme*'sinden bir dua (142a), Şeyhü'l-ekber İbn Arabî'nin bir duası (143b), Sadreddin-i Konevî'nin hastalıklar için yazdığı dua (162b) bu kısımda yer almaktadır. Kitap, *Havâss-ı Âyete'l-kürsî* risalesi (166a), Şeyh İbn Arabî'nin münâcâtı (167b), hizbi (169b) ve Fatiha duası (171b), Abdülkadir Geylânî'nin *Kenzü'l-a'zam* duasıyla (173b) sona ermektedir. Bununla birlikte *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'in burada mı bittiği yoksa yukarıda resimlerle gösterilen beş yerden birinde mi sonra erdiği net değildir.

Ayrıca Cefâyî Hüseyin Efendi'nin mukaddimede yedi bölüm olduğunu bildirdiği *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'in metninde sadece dört bölümün adı geçmektedir. Eserin mukaddimesinde muhtevası açıklanan “Esmâülhüsna'nın özelliklerini ve etkilerini” içeren beşinci makalesi, “maddî ve mânevî âlemlerin berzahında tesiri olan daireleri” beyan eden altıncı makalesi ile “çeşitli sûreler ve duaları” ihtiva eden yedinci makalesinin başlığı yer almamaktadır. 49b sayfasında Esmâülhüsna içerikli bir vird-i şerîf vardır. Ancak burada herhangi bir başlık kullanılmadığı gibi Türkçe bir izahat da yer almamaktadır. Kitabın devamında altıncı makalede olması gereken “berzaha etkisi olan daireler” ile ilgili bir anlatım bulunmamaktadır. Yedinci makalede olması lazım gelen evrâd ve dualar ise vardır. Nitekim yukarıda varak varak bildirilen içerikten görüleceği üzere esmâülhüsna vird-i şerifinden sonra kitabın sonuna kadar çoğunluğu Şeyh Şâzeli'ye ait çeşitli virdler ve dualar gelmektedir.

Tüm bu veriler göz önünde bulundurulduğunda mevcut yazmanın *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'in son üç bölümü eksik bir nüshası mı; yoksa Cefâyî mukaddimede yedi bölüm olacağını bildirdiği hâlde dört bölümle yetinip geriye kalan kısmı vird-i şeriflerle mi doldurdu, hususu belli değildir. Nitekim mutasavvıf sanatçıların edebî kaideleri gevşetmesinin rastlanabilecek bir durum oluşu ile Cefâyî Hüseyin Efendi'nin mutasavvıf olduğu hususu birlikte düşünüldüğünde ikinci seçenek de ihtimal dâhilinde olmaktadır. Kitap boyunca iki yerde metnin kesintiye uğrayıp (bk. Resim 1, 2) üç

verde (bk. Resim 3, 4, 5) temmet yazılması, ancak bunların vird-i şerifin mi, yoksa eserin mi sonunu bildirdiğinin açık olmaması da bu muğlaklığa neden olmaktadır. *Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'in başka bir yazma nüshası bulunduğu takdirde bu muğlaklığın açıklığa kavuşması muhtemeldir.

1.6. Dil ve Üslubu

Menâzilü Kutbi'l-ârifin ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn tarikat ehline tasavvuf konularını anlatmak için yazılmış bir eserdir. Bu yüzden bilgi verici yerlerde;

“Ammâ ricâl-i gaybden iki tâife dahi vardır. Anların adedin Hazret-i İzzet'den gayrı kimse bilmez. Te'addî ma'lûm degüldür. Anların hakkında bu hadîs-i kudî vârid olmuştur. ... Ya'ni Hak celle ve alâ buyurur kim niçe velilerüm vardır kim hicâbum altında, anları benden gayrı kimse bilmez. Ve anların emsâli dünya beglerinün mahbûb iç oğlanları gibidir, vezirler dahi bilmezler. Ve kande kaldı kim tahakküm ideler. Pes anların gibi efrâdı dahi Hak'dan gayrı kimse bilmez (19b).” Ve;

“Ya'ni ol kutubdur ki âlem halkına yardım ider. Ve birdir ki Allâhu Teâlâ celle ve alâ ana nazar ider, külli zamanda ve mekanda. Ve biri imâmeyndür ki anlar dâim kutbun mülâzımlarıdır, biri sağda, biri solda. Ve dahi dimişlerdür ki sol taraftaki a'lemdür, sağ taraftakinden (25a).”

örneklerinde görüleceği üzere nispeten basit bir dil ve sade bir üslûpla kaleme alınmıştır.

Ancak *Menâzilü Kutbi'l-ârifin*'in dilinin ağır, anlatımının tumturaklı olduğu yerler de vardır. Örneğin tasavvufî terim ve kavramların açıklandığı kısımlarda dil ve üslup ağır ve süslü bir hâl almaktadır.

“İnsân-ı kâmil ki eşref-i mevcûdât-ı âlem-i âlimdür ki ekmel-i kümmel kutbu'l-ârifindür. Ve mazharu'l-hakâiki'l-müdekkikindür. Ve hikmetü'l-muvahhidin vârisü'l-enbiyâ ve'l-mürselin ve hâtemü'l-velâyeti'l-Muhammediyye kâşif-i esrârü'l-yakindür kim hakikat-ı Muhammediyye'ye kâim-makâm vâki' olmuştur (4b).”, “İmâmü'l-allâme el-kâmilü'l-mükemmel, vahid-i dehrühu ve ferîd-i asruhu, fahrü'l-ârifin ve kutbu'l-muhakkikîn ve ayn-ı zâtü'l-muvahhidin şeyhü'l-İslâm ve'l-Müslimîn eş-Şeyh Muhyî'd-dîn el-Arabî nevverâ'llâhu kabrehu ve kaddese sırrahu mahbûbü'l-kulûbi't-tâhirîn Fütûhât-ı Mekkiyye'de ricâlü'l-gayb ve ervâh-ı mukaddese seyrinün beyânında esrâr-ı ilâhî derc itmişdür (10a).”

cümleleri buna emsal teşkil etmektedir.

Eserin dil ve anlatımının ağır olduğu yerlerden biri de mukaddimedir. Bu durum alışılmış bir hâl olup klasik Türk edebiyatına mensup eserlerin çoğunda mukaddimenin dil ve üslubu metnin geneline nazaran ağır ve sanatlı olur. *Menâzilü Kutbi'l-ârifin*'in mukaddimesinde geçen;

“Ve pâdişâh-ı 'âlem-penâh hidmetinün 'âlî dergâhına tuhfetü'l-fakîri'l-hakîr bu risâleyi cem' itdüm ki ol 'âlî hazrete lâ'ik olup nüsha-i şerîf ve kavâ'id-i latîf, mısbâh-ı kavânîn-i hikmet ve mîfâh-ı hazâ'in-i haşmet ve evrâd-ı 'âlem-i gayb-ı hidâyetdür. Ve cânib-i Rûhü'l-

*kuds'den ilhâm-ı vahy-i rabbânî şöyle vukû' buldı kim bu tertîb bi'l-asâle ve terkîb-i risâle
... (2a-b)''*

ifadeleri bu hususa örnek olarak verilebilir.

Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn mensur bir eserdir. Bununla birlikte Cefâyî Hüseyin Halvetî, konuları ele alırken mensur metne dekoratif unsur olarak çeşitli manzumeler serpiştirmiştir. Eserin genelinde sayısı 27'yi (2a, 3b, 4b, 5a, 5b, 6a, 6b [2 adet], 7a, 7b [2 adet], 8a [2 adet], 8b, 9a [2 adet], 10a, 12b, 13a, 14a, 15a, 15b, 17b, 20b, 23a, 23b, 24a) bulan bu manzumelerden birinde Hüseyin Cefâyî, mahlasını kullanmaktadır. Cefâyî mahlası geçen manzume şudur:

Kıt'a Râst

Her ki makbûl-ı Hudâdur râst o
Oldı mir'ât-ı tecellî Hak ana

Olur ervâh-ı melâik nâsırı
Her k'ola pey-rev-i râh-ı Hudâ

Muktedâ-yı nâs olur allâm-ı gayb
Rûh-ı Kudsün mahremidür dâimâ

Oldı mahbûb-ı Hudâ kevneynde
Ârif-i merd-i hakikat reh-nümâ

Ey Cefâyî hâk-i pâý ol anun
Kim ola derd-i dile dârü'ş-şifâ (14a-b)

15. yüzyılda Osmanlı Türkçesiyle kaleme alınan *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn* yazıldığı devrin dil hususiyetlerini taşımaktadır. Eserin metnine bakıldığında “sav (söz), kande (nerede), kim (ki), ol (o), anı (onu), birle (ile), taşra (dış)” gibi arkaik kelimeler ile “-durur, dürür; -gıl, -gil” vb. ekler dikkat çekmektedir. Bu bakımdan Cefâyî Hüseyin'in eseri Türk dil çalışmaları açısından önem taşımaktadır.

1.7. Mukaddimesinin Çevri Yazılı Metni

Hâzâ Kitâbü Menâzili Kıtbi'l-Ârifîn ve Mefâzili³ Aşhâbi's-sâlikîn⁴

Bi'smi'llâhi'r-rahmâni'r-rahîm

أَلْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا، وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ، حَمْدُ الْحَامِدُونَ، وَصَفَحَاتُ الْحَقَائِقِ
التَّوْحِيدِ الْوَحْدَةِ الْمَوْحَدُونَ، وَالْمُحَمَّدَةِ بِبِدَايِعِ الْحِكْمَةِ الْوَاصِفُونَ عَنْ دَرْكِ الْإِدْرَاكِ كَمَالَاتِهِ الْمَعْنَوِيِّ
وَالصَّوْرِيِّ، تَاجُ الرِّسَالَةِ عَلَى خَيْرِ الْأَنَامِ وَالْمُرْسَلِينَ، صَلَّى اللَّهُ عَلَى سَيِّدِ الْأَوَّلِينَ وَالْآخِرِينَ، وَمَنْ

³ Nüshada “Menâzili” şeklinde yazılan bu kelime mukaddimede bildirilen eser adı doğrultusunda “Mefâzili” olarak metne alındı.

⁴ Columbia Üniversitesi Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi, No. MY Or 477, vr. 1b.

المصطفين حبيب الله حبيب رب العالمين، وصلّ صلوة دائمة على آله وأصحابه وأتباعه رضوان الله عليهم أجمعين.⁵

Ammā ba’dü kâle el-fakîrî’l-hakîr hâdimü’l-fukarâ ve efdalü’l-bülegâ [2a] ve mefharü’l-fuşahâ ve emlahü’ş-şu‘arâ ve ‘ârifü’l-hükemâ, şâhibü’n-naẓm ve’n-neşr Pîr Hüseyin bin Pîr Hasan Halvetî el-müştehir bi-Cefâyî *aḥsena’llāhu ‘avākibehü ve ḥatema’llāhu lehu bi’l-ḥüsnâ*,⁶ bu du‘â-gü-yı fakîr tâlib-i râh-ı hakîkat ve râğib-ı mâh-ı tarîkat ekmelü’l-kümmelîn ve kıdvetü’t-tâlibîn, sulṭânü’l-‘ârifîn, seyyidü’s-selâṭîn, emîrü’l-mü’mînîn ğıyâşü’l-İslâm ve ve’l-Müslimîn, sulṭân bin sulṭân ve’l-ḥân bin ḥân, Sulṭân Bâyezîd Ḥân bin Meḥemmed Ḥân *ḥullidet ḥilâfetühü ve übbidet devletühü ve zâde şevketühü ve rafe’a ḥaşmetühü*.⁷

Qıṭ‘a
Sulṭân-ı berr ü baḥr u selâṭîn-i tâc-baḥş
Keyḥüsrev-i zamâne vü şâh-ı cihân-penâh

İskender-i mü’eyyed-i şâhib-kırân-ı ‘aşr
Dârâb-ı mülk ü devlet ü dîn sāye-i İlâh

Ve pâdişâh-ı ‘âlem-penâh ḥidmetinüñ ‘âlî dergâhına tuḥfetü’l-fakîrî’l-hakîr bu risâleyi cem‘ itdüm ki ol ‘âlî ḥazrete lâ’ik olup nüsha-i şerîf ve kavâ‘id-i [2b] laṭîf, mışbâḥ-ı kavânîn-i ḥikmet ve miftâḥ-ı ḥazâ’in-i ḥaşmet ve evrâd-ı ‘âlem-i ğayb-ı hidâyetdür. Ve cânib-i Rûḥü’l-ḳuds’dan ilhâm-ı vahy-i rabbânî şöyle vukû‘ buldı kim bu tertîb bi’l-aşâle ve terkîb-i risâle *Menâzilü Kutbi’l-‘ârifîn ve Mefâzilü Aşḥâbi’s-sâlikîn* diyü ad virdüm. Ve ḥânkâh-ı ḳazâ-yı lâḥûtî ki ‘âlem-i ḳudsdür ve devlet-ḥâh-ı rızâ-yı riyâz-ı nâsûtî ki ‘âlem-i ünsdür, biri ‘âlem-i ḥakâ’ik-ı ilâhîdür ve biri ‘âlem-i daḳâ’ik-ı nâ-mütenâhîdür ki ‘âlem-i ilâhî bi-ḥasebi’l-isti‘dâd meḥbûṭ-ı envâr-ı ma’nâdur, ‘âlem-i melekûtdur, ḥakîkaten. Ve biri ki bi-nesebi’l-istişhâd merbûṭ-ı esrâr-ı şürîdür ki ‘âlem-i şehâdetdür, mecâzen. Pes bu iki ‘âlemün işlâhında iki berzah vâkı‘ olmuşdur ki ehlu’llâh tarîkıncı sülûk itse eger selâṭîn ve eger ‘urefâ teshîr-i ḳulûb ve teshîr-i memleket [ve] mâl ü menâl ve câh [3a] u celâl ve ḥaşmet ü ta‘zîm şâhib[i] olup ve ḥidmetin farz-ı ‘ayn bilüp ‘âlem ḥalk[1] tufeyl olur kim ḥakâ’ik-ı ilâhîden menzildür. Belki zamânla ḳuṭb-ı ma’nâ olup ‘âlem-i mülke ve ‘âlem-i melekûta mutaşarrıf olup ‘âlem-i ervâḥ[1] teshîr ider, bi-emri’llâhi te‘âlâ. Ve seb‘a-i seyyâreyi teshîr ider, şâhib-kırân-ı ‘âlem olur, nitekim İskender-i Zü’l-ḳarneyn gibi.

⁵ “Hamd, bizi bu şekilde doğru yola ileten Allah’a mahsustur. Şayet Allah iletmeseydi biz doğru yola erişemezdik, böylece hamdedenler hamdetti. Muvahhitlerin (Allah’ın birliğine inananlar) birliğinin gerçeklik safhaları ve vâsıfların (övenlerin) hikmetinin güzelliğiyle övgüsü, Allah’ın maddi ve manevi mükemmelliklerinin [sadece bir kısmının] idrak edilmesindendir. Risâlelerin tâcı insanların ve resûllerin en hayırlısı [Hz. Muhammed] üzerine olanlardır. Allah’ın salâtı öncekilerin ve sonrakilerin efendisi [olan Hz. Muhammed’in] üzerine olsun. O seçkinlerdendir, Allah’ın, âlemlerin Rabb’inin habibidir. Devamlı salât onun âli, ashâbı ve ona tabi olanların üzerine olsun. Allah onların hepsinden râzı olsun.”

⁶ “Allah onun akîbetini hayırlı, sonunu güzel kılsın.”

⁷ “Hilafeti sonsuz, devleti ebedî, şevketi ziyade, ḥaşmeti yüce olsun.”

Ve ba'dehu bu kitâb yedi makâle üzerine tertîb oldı kim her makâlesi bir fenn[i] câmi'dür. Makâle-i Evvel Hazret-i Âdem'den 'aleyhi's-selâm⁸ Hazret-i Resûl'e gelince şalla'llāhu 'aleyhi ve sellem⁹ kûtb-ı ma'nâ enbiyâ-yı mürselden kimlerdür, anı beyân ider. İkinci Makâle Hazret-i Resûl'den sonra şalla'llāhu 'aleyhi ve sellem¹⁰ kimlerdür ve teyessürleri nicedür ve ricâlü'l-ğayb anlara nice itâ'at ider, anı beyân ider. Üçüncü Makâle ricâl-i ğaybûn evrâdın [3b] taşarrufın ve her makâma nuşret itmesin beyân ider. Dördüncü Makâle tâlib-i hâk bunların merâtibine yitişüp kaç'-ı merâtib idüp bunların ile 'alâka beyân ider. Beşinci Makâle havâşş-ı esmâ'ü'l-hüsnâ ve anuñ taşarrufâtın ki 'âlem-i mülkde ve 'âlem-i melekûtda eseri nice zâhir olur, anı beyân ider. Altıncı Makâle 'âlem-i mülküñ ve 'âlem-i melekûtuñ berzahında taşarrufı olan dâ'ireleri beyân ider. Yedinci Makâle şol sûreleri ve şol da'vetleri beyân ider ki Hazret-i Resûl şalla'llāhu 'aleyhi ve sellem¹¹ anuñla kaç'-ı merâtib idüp eseri zâhir olup murâdât-ı dünyevî ve uhrevî marziyyü'l-merâm olup maqşadü'l-aqşâ huşûl bulmağı beyân ider.

Kıt'a

Habbezâ ey cerîde-i 'irfân
Müftî-i 'ilm ü 'alleme'l-Kur'an¹²

Menba'-ı fażl [ü] hâzin-i melekût
Vaḥy-ı ilhâm ü ḥâfız-ı Yezdân [4a]

Ey 'arif-i mefâhir-i kevneyn eyyedeka'llāhu bi-Rûḥi'l-ḳuds¹³ belki Âdem Şafî zamânından 'aleyhi's-selâm¹⁴ gelince kûtbu'l-aḳṭâb mürsel peygamberlerden kim kûtb-ı ma'nâ oldı ve anlar esmâ'ullâhdan neye meşğûl oldı ve kelâm-ı kadîmden neyi vird idindiler kim her biri zamânında muḳtedâ-yı nâs olup 'âlemi emrine musahḥar itdiler kim ...

SONUÇ

Şuara tezkirelerinin bildirdiğine göre Sultan II. Bayezid döneminde yaşamış Cefâyî mahlaslı bir sanatçı vardır. Bu sanatçı ilmiye sınıfına mensup Filibeli Fistançızâde Muslihuddin Halife'dir. Son zamanlarda tespit edilen *Dekâiku'l-hakâik* adlı tasavvufî bir manzum eser Sultan II. Bayezid döneminde yaşamış Cefâyî mahlaslı mutasavvıf bir müellife aittir. II. Bayezid'e sunulan *Dekâiku'l-hakâik*'ta yer alan ifadelerle göre bu sanatçı eserini yazdığı 10 Zilka'de 889 (29 Kasım 1484) tarihinde ileri yaştadır. Halvetiyye tarikatına mensup olup Alâeddin-i Rûmî adlı bir şeyhin mürididir. Columbia Üniversitesi Nadir Kitaplar ve El Yazmaları Kütüphanesi numara MY Or 477'de kayıtlı *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* adlı tasavvufî eser de Sultan II. Bayezid dönemine mensup Cefâyî mahlaslı

⁸ “[Allah’ın] selâmı onun üzerine olsun.”

⁹ “Allah’ın salât ve selâmı onun üzerine olsun.”

¹⁰ “Allah’ın salât ve selâmı onun üzerine olsun.”

¹¹ “Allah’ın salât ve selâmı onun üzerine olsun.”

¹² “Kurân’ı öğretti.”, Rahmân Sûresi, 55/2.

¹³ “Allah seni Rûhülkuds ile desteklesin.”

¹⁴ “[Allah’ın] selâmı onun üzerine olsun.”

mutasavvıf bir müellife aittir. Halvetiyye tarikatına mensup bu müellif eserini Sultan II. Bayezid'e ithaf etmiştir. Aynı hükümdar dönemine ve aynı tarikata mensup olmaları hasebiyle bu iki Cefâyî muhtemelen aynı kişidir. *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn*'in mukaddimesindeki anlatımlara göre Cefâyî'nin asıl adı Pîr Hüseyin b. Pîr Hasan Halvetî'dir. Muhtemelen 15. yüzyılın ikinci yarısında yazılan *Menâzilü Kutbi'l-ârifîn ve Mefâzilü Ashâbi's-sâlikîn* tasavvuf ehline manevî mertebeleri aşırp mana kutbu olmaları için lazım olan bilgileri ve okumaları gereken vird-i şerifleri sunmak için yazılmıştır.

KAYNAKÇA

- Âşık Çelebi (2010). *Meşâirü'ş-şuarâ*. haz., Filiz Kılıç. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Bülbül, Tuncay. "CEFÂYÎ". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları, Erişim 09 Mart 2025. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cefayi>.
- Donuk, Suat (2019). "Bursa Enarlı Zaviyesi Şeyhi Seyyid Mehmed Efendi ve Manzum Hac Menâzilnâmesi". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XXVIII/1: 123-169.
- Donuk, Suat (2017). "Sulhî'nin Manzum Hac Menâzilnâmesi". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 18: 85-118.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet (1936). *Türk Şairleri*. İstanbul: Suhulet Basımevi.
- Göztepe, Yüksel ve Yusuf Yıldırım (2017). *Şemseddin Sivasî Külliyyatı Menâzilü'l-ârifîn*. İstanbul: Sivas Belediyesi Yayınları.
- Güzeldir, Muharrem (1995). *Cefâyî – Dakayıku'l-Hakâyık (Gramer İncelemesi-Metin-İndeks)*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi.
- Kaplan, Yunus (2020). "Klasik Türk Edebiyatında Manzum Menzil-nâmeler ve Fethî'nin Vasef-i Menâzil Adlı Hac Menzil-nâmesi". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 49: 149-175.
- Karadağ, Serbülent (2011). *Mehmed Edib bin Mehmed Derviş'in "Behcetü'l-menazil" Adlı Eserinin Transkrip ve Tahlili*. Yüksek lisans tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi.
- Kara, İsmail (2023). "Nehcetü'l-menâzil ve Zeyli Tertîb-i Ecâ". 220. *Yılında Üsküdar Matbaası*, İstanbul: Üsküdar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Kınalızâde Hasan Çelebi (1989). *Tezkîterü'ş-şuarâ*. haz. İbrahim Kutluk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kiraz, Seydi ve Muhammed Musab Tiryaki (2023). "Türk Edebiyatında Menâzil-i Haclar ve Kadî'nin Menâzilü't-tarîk ilâ Beyti'llâhi'l-atîk Adlı Menâzil-i Haccı". *Türk Akademik Araştırmalar Dergisi*, VIII/1: 110-137.

- Kılıç, Filiz. “CEFÂYÎ, Fistancıoğlu, Muslihuddin Halife/Mestancıoğlu.” *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi Yayınları, Erişim 09 Mart 2025. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cefayi-fistancioglu-muslihuddin>
- Mutçalı, Serdar (1995). *el-Mu‘cemü’l-Arabiyyi’l-hadîs Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık Yayınları.
- Odunkıran, Fatih ve Bilal Alpaydın (2013). “Üsküdarlı Aşkî’nin Tasavvufî Bir Mesnevisi Kitâb-ı Menâzilü’s-sâlikîn”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XLV: 169-210.
- Parlakkılıç Mucan, Ayşe (2015). “Seyyid İbrahim Hanîf’in Menâzilü’l-Haremeyn’i”. *İSTEM*, 26: 95-104.
- Sehî Bey (1998). *Heşt Behîşt*. haz. Mustafa İsen. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Taşköprülüzâde Ahmed Efendi (2019). *eş-Şakâ’iku’n-nu‘mâniyye fî Ulemâi’d-Devleti’l-Osmâniyye*. haz. Muhammet Hekimoğlu. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Tan, M. Nedim (2011). “Mehmed Muizzuddin Celvetî ve Menâzilü’s-sâlikîn Tercümesi”. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*. 28/2: 97-135.
- Yazar, Sadık (2012). *Üsküdarlı Aşkî’nin İki Tasavvufî Mesnevisi: Tercüme-i Muhtârname ve Menâzilü’s-Sâlikîn*. İstanbul: Okur Akademi Yay.
- Yurdaydın, Hüseyin Gazi. "Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn." *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Erişim 02 Mart 2025. <https://islamansiklopedisi.org.tr/beyan-i-menazil-i-sefer-i-irakeyn>

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

DİVAN ŞİİRİNİN ARKA MEYDANINDA SAVAŞ OYUNU: CİRİT

War Game in The Background of Divan Poetry: Javelin

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 12 Haziran 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 12 Temmuz 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1717970

Ayşegül EKİCİ

Dr.

Milli Eğitim Bakanlığı

Orcid.org/0000-0002-7661-0994

aysegulaytekinckici@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Ekici, A. (2025). Divan Şiirinin Arka Meydanında Savaş Oyunu: Cirit. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos): 97-120

<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1717970>

Sorumlu Yazar:

Ayşegül EKİCİ, aysegulaytekinckici@gmail.com

Özet

Sanat, kurmaca bir gerçekliktir. Sanatçı gerçekliği kurgunun arkasında gizler ve ele aldığı konuları kendi duygu ve hayalleriyle süsleyerek muhatabında estetik his uyandıran eserler ortaya çıkarır. Divan şiiri formel yapısı, geleneğin belirlediği kuralları, sanatlı ve âhenkli yapısı arkasında çok sağlam dinamikleri barındırması açısından dikkat çeker. Din, tarih ve kültür gibi bu dinamikler divan şiirinin temel kaynakları arasında yer almaktadır. Bu nedenle divan şiiri tarihî ve toplumsal gerçeklikten uzak değildir. Arkasındaki bu gerçekliklerden biri de sosyal hayatın içinden cirit oyunudur. Orta Asya kökenli bir ata sporu olan cirit hızlı ve çevik olma gibi nitelikleri kazandırmasıyla askerin ve atın savaşa hazırlanmasında önemli rol oynamıştır. Selçuklulardan sonra 16. yüzyılda Osmanlıya geçmiş, birçok padişahın oynadığı veya teşvik ettiği bir savaş oyunu olmuş ve bu savaş oyunu ekseninde çeşitli müsabakalar düzenlenmiştir. Bu müsabakaların düzenlenmesinde savaşa hazırlık olması yanında sosyal kaynaşmayı sağlama gibi amaçlar güdülmüştür. 19. yüzyılda yabancı sefirlerle prestij olarak izletilmesi onu gösteri oyunu hâline getirmiştir. Cirit üzerine birçok çalışma yapılmakla birlikte bunlar daha çok tarih ve spor bilimine aittir. Edebiyat alanında ise tezler içinde alt başlık olarak ele alınmış ya da genel olarak diğer savaş sporları ya da oyunlar içinde verilmiş ve ciritin geçtiği şiirler tam olarak tespit edilememiştir. Çalışmamızın amacı divanları tarama yöntemiyle cirit kelimesini geçtiği şiirleri tespit edip kelimeyi bağlamında açıklayarak divan şiirinin arka meydanındaki tarihî ve sosyo-kültürel gerçekliğe ulaşmaktır.

Anahtar Sözcükler: Divan şiiri, cirit, sanat, kurgu, gerçeklik

Abstract

Art is a fictional reality. The artist hides reality behind the fiction and creates works that evoke an aesthetic feelings in people by decorating the subjects he deals with his own feelings and dreams. Divan poetry attracts attention in terms of containing very solid dynamics behind its solid patterns, indispensable rules, artistic and harmonious structure. These dynamics such as religion, history and culture are among the important sources of divan poetry. For this reason, divan poetry is not far from historical and social reality. One of these realities behind social life is the javelin game. Javelin is an ancestral sport originating from Central Asia. After the Seljuks, it was a warm game played or encouraged by many sultans who passed to the Ottoman Empire in the 16th century, and various competitions were to ensure social cohesion. In the 19th century, it was also made to be watched by foreign ambassadors as a prestige game, making it a show game. Although many studies have been conducted on javelin, these mostly belong to history and sports science. In the field of literature, the poems in which the javelin is used as a subheading in theses or generally included in other war sports or games have not been fully identified. The aim of our study is to identify these poems by scanning the divans and explain them in the contexts in which they are used thus reaching the historical and socio-cultural reality in the background of divan poetry.

Key Words: Divan poetry, javelin, art, fiction, reality

GİRİŞ

Cirit kelimesi, “cerîd”den türemiş olup “hurma budağı ve yaprağı gitmiş hurma ağacı” anlamına gelmektedir (İbn Şemseddin 1800: 121). *Lugât-ı Ebuzziyâ*’da da (1306: 401) cirit “Arapçada cem’ cins olan cerîd lafzından dönüştürülmüştür. Bu kelime kesilmiş uzun hurma dalı manasına olan “cerîde” nin cem’idir ki cirîd dediğimiz değnek ondan olur” şeklinde açıklanmıştır. Cirit, bir nevî atlı tâliminde halkın birbirine atdıkları değnektir (Remzi 1887: 385). At üzerinde kullanılan cirîd ma’rûf değnek. Cirit oynamak bu değnekleri at koşturarak birbirine atmaktan oluşan atlı veya yaya oyunudur (Sâmî 1317: 474; Seydi 1330: 355; Kestelli 1928: 267).

Hurma dalı anlamına gelen “cerîd” kelimesinden dönüştürülen cirit, aslında düşmana atılan bir oktur. Ancak barış zamanında tâlim mahiyetindeki karşılaşmalar cirit oyununu oluşturmaktadır. Ayrıca tanımlardan daha çok atlı olarak oynanması yanında yaya olarak da oynanabileceği anlaşılmaktadır (Esin 1999: 208; Özmenli 2020: 1391). Öztekin (2006: 428) yaya ciritinin daha çok Enderun’daki içoğlanlar veya keskin biniciler arasında oynandığını belirtmiştir. Pakalın’a (1971: 295) göre cirit atlı askere mahsus bir silahtır. Bunu yaya kullanamaz çünkü şiddet ve kuvvet ile atılması için dörtnala giden bir hayvanın askere verdiği tahrik edici kuvvet yayada olamayacağı için bu silah onun elinde etkisiz duruma gelir. Dolayısıyla ister yaya isterse de at üzerinde olsun cirit atmada belli bir kuvvet ve kudretin üzerinde güç gerektiği anlaşılmaktadır.

Binicilikte maharetli olanlar “cündî” olarak adlandırılmaktadır.¹ (Pakalın 1971: 317). Cirit atını cündî kendisi seçebilmektedir ve eğilim genellikle bu yöndedir. Aynı zamanda atın da binicisini seçme hakkı bulunmaktadır. Atlar, kendilerine hükmetmek isteyen yabancı binicilere tepki gösterir. Atın boyun kırma talimlerinden geçmiş olması ve yönlendirilme kabiliyetinin bulunması cirit atında aranan özelliklerdendir. Çünkü atın dörtnala giderken ciridin atılması sonrasında ani bir hareketle geriye dönmesi ve hızlıca koşması beklenir (Yüksek vd. 2018: 147). Cirit oyununda ciritbazın üstün vasıfları yanı sıra atın da birtakım önemli özelliklere sahip olması gerektiği açıktır.

At, Türklerin hayatında önemli bir yer teşkil etmiştir. Sahibinin en yakın arkadaşıdır ve savaşlardaki kullanımından dolayı güç göstergesidir. Çoruhlu (1999: 156) eski Türklerde ayrıca at sürülerinin zenginliği ifade ettiğini belirtmiştir. Türkler, bozkır ve göçebe kültürü hayat tarzlarından ve özgürlüklerine düşkün olmalarından dolayı atlara oldukça önem vermişlerdir. Askerî, ekonomik, ulaşım ve sosyal hayatlarında ata olan ihtiyaç, sevgi ve bağlılık, atlı bir kültürün doğmasına neden

¹ Osmanlıda ata binme kılıç ve mızrak kullanma çalışmalarını içeren cündilik dersleri saray dışındaki geniş meydanlarda verilmekle birlikte saray içinde de verilmiştir. Topkapı Sarayı dahilinde Bağdat Köşkü ile Sofa Ocağına gidecek “Üçüncü Yeri” denilen yerin aşağısındaki “Beşinci Yeri” mevkiinin ortasındaki “Kıztaşı” etrafında, Gülhane’de Beşiktaş Sarayı’nın Çinili Meydanı’nda “binicilik, cirit, kılıç kullanma, ok ve tüfek atma” öğretilmiştir. Bu ilimlerde bilgi edinip eksigini tamamlayanlar, cündî ağalarının onayıyla acemilikten çıkıp üstat cündilik olan “Keskinler Sınıfı”na dahil olmaktadır. Daha geniş bilgi için bk. Ö. Zeki Pakalın (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c.1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

olmuştur (Bıyıklı 2019: 404). Atın bu rollerinden dolayı Türkler at oyunlarına da ayrı bir önem vermişlerdir.

Ciridin tarihi Orta Asya'ya dayanmaktadır. Mızrakla yapılan savaşlarda atalarımız savaş idmanlarına cirit oynayarak hazırlanmışlardır. Cirit, atın ve bahadının savaşa alıştırılmasında büyük oranda etkili olmuştur. Yuğ ve şölen merasimlerinden Türklerin sosyal hayatlarında cirit oyununu sevdikleri anlaşılmaktadır (Kaya 2008: 266). İzgi (2000: 42) Uygurlarda cirit, gülle atma, avcılık, mızrak, kılıç gibi spor faaliyetlerinin gerçekleştirildiğini bildirmiştir. Hillenbrand (2015: 473) Memlûklular zamanında da savaşa hazırlık olması açısından “Bircas” adı verilen oyunda atlıların meydana hedefe palmiye ağacından çomaklar fırlattıklarını açıklar. Bu oyunun değişik versiyonlarının farklı Türk devletlerinde oynandığı anlaşılmaktadır. Cirit, Alparslan'la Anadolu'ya girmiş Osmanlıda bir savaş oyunu olarak kabul edilmesi 16. yüzyılı bulmuştur (Kaya 2008: 267). Levend (1984: 380) padişahların maiyetleriyle birlikte cirit oynadıklarını, bunun da “ciride çıkmak” veya “ciride binmek” tabirleriyle karşılandığını belirtir. Pakalın, devlet erkânının ciride verdiği önemi şu şekilde açıklamıştır:

“Cirit oyunu evvelden pek muteberdir padişahlar, vezirler, halkı buna teşvik ederler, muvaffak olanlara atıyyeler verirlerdi. Cirit, sarayda enderun ağalarına sûret-i mahsûsada öğretilir ve padişahların huzuriyle oyunlar tertip edilirdi. Padişahların vezirler ve cündilerle oyun oynadıkları bile vâkı olurdu. Nâimâ tarihinde bildirildiğine göre Sultan Ahmed Hân-ı Evvel, Edirne'ye şikâre giderken yolda Birgos civarında Horosiler cirit oynayarak vüzerâ ve ağayana dahi sirayet etti. Sonra Sadrazam Nasuh Paşa ciride çıkmakla padişah şevka gelip zir-i rân-ı şevket ünvanlarında olan rahş-ı sebük cevânı zahm-i mahmûzla perran ve sadrazam cânibine doğru irhâ-i inân eylediler. Paşa semt-giriz ve taleb-i muhlis suretini gösterip padişah kafasından erişip elindeki ciridi kett-i vezîre rast eyledi. Atsa isabet mukarrer iken caba kaidesince takipten igrâz etti” (Pakalın 1971: 295).

Metinde, padişahların ve vezirlerin halkı cirit oynamaya teşvik ettikleri ve başarılı olanlara hediyeler verdikleri belirtilmiştir. Sarayda Enderun ağalarına özellikle cirit öğretilir ve padişahın huzurunda oyunlar tertip edilir. Padişah, vezirlerle hatta cündilerle bile cirit oynamaktadır. I. Ahmed de ava giderken vezirlerle ve ağalarla cirit oynamış, Nasuh Paşa'nın ciride çıkmasıyla padişah şevke gelmiş ve onun tarafına yönelmişlerdir. Paşanın attığı cirit okunun padişahın kafasının üzerinden geçip vezirin başındaki örtüye isabet ettiği aktarılmıştır:

Padişahlar, şehzadeliklerinden itibaren savaş kültürüyle hemhâl oldukları için oynamasalar bile bu oyunu desteklemişlerdir. Yüksel vd.'nin (2018: 150) tespitlerine göre bizzat cirit sporu icra etmiş Osmanlı padişahları sözkonusudur.² Aynı zamanda Osman Gazi'nin tam olarak at binmeye uygun olan yapısı ve Osmanlı padişahlarının at binme meraklarının ve ciritteki yeteneklerinin genetik yapıdan kaynaklanabileceği de belirtilmektedir (Yüksel vd. 2018: 151).

² Orhan Gazi, I. Murad, I. Mehmed, II. Mehmed, II. Bayezid, III. Murad, III. Mehmed I. Ahmed, II. Osman, IV. Murad, IV. Mehmed, III. Ahmed, III. Mustafa, I. Mahmud, I. Abdülhamid, III. Selim, II. Mahmud, Abdülaziz ve II. Abdülhamid cirit oynayan padişahlardır.

Çelebi Mehmed ve oğlu I. Murad zamanlarında *Lahanacılar* ve *Bamyacılar* adı verilen takımlarla ciritle oynanmıştır. Ankara Savaşı sonrası Çelebi Mehmet'in Amasya'ya çekilmesi ve süvarileri eğitime alması neticesinde bir kısmının Çelebi Mehmed bir kısmının da oğlu I. Murad adına savaş idmanı yaptıkları ve zamanla iki karşı grup hâline geldikleri belirtilmektedir. Amasya'da bamyacılar, Merzifon'da ise lahana ünlü olduğu için Çelebi Mehmed'in grubuna Bamyacılar, I. Murad'ın grubuna da Lahanacılar denilmiştir (Dingeç 2011: 80). Lahanacı ve Bamyacılarla ilgili Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde bulunan bazı kayıtlar Dingeç tarafından yayımlanmıştır.³

Enderun'da görevlendirilen ve muhtemelen daha önemli vazifeler için yetiştirilen içoğlanlara ciritle oyunuyla savaş tatbikatı yaptırılmış ve bu, askerî eğitimlerinin bir parçası olarak görülmüştür. Bu nedenle ciritle sarayda itibar görmüştür (Dingeç 2011: 79). Ayrıca Kahraman'ın (1995: 496) belirttiği üzere cündilikte başarılı olmak bir kişinin iyi mevkilere atanmasında önemli rol oynar. Kanunî zamanında Matrakçı Nasuh, IV. Murad zamanında ise Cümdi Halil Paşa bunlardan bazılarıdır. Kanunî bilhassa kendi zamanında süvarilerinin yetiştirilmesine çok önem vermiştir (Akkutay 1984: 64-65). Cirit ya da cündilik bir nevî padişahın gözüne girmede onun takdirini kazanmada önemli bir araç olarak görülmüştür. Sultan Murad zamanında Katırcıoğlu adında bir eşkıyanın at, ciritle ve mızrak marifetinde akranı olmadığı için affedilip Girit seferine gönderildiği ve burada cesaretle savaşarak Kandiye'nin fethinde şehit olduğu *Fındıklı Tarihi*'nde kayıtlıdır (Öksüz 2009: 155). Dolayısıyla iyi ciritle oynayanların kabiliyetleri doğrultusunda fetihlerde görevlendirildiği ve onlardan faydalandığı anlaşılmaktadır.

Mehmed Es'ad Medhî'nin *Sadâret Teşrifât Defteri* adlı eserinde padişah III. Mustafa'nın huzurunda vezirin cündilerinin ciride gitmeleri anlatılmıştır:

“Cüندیân-ı Âsafînin Huzûr-ı Hümâyûnda Cîrîde Gitmeleri Fî Gurre-i RA [Rebiülevvel]
Sene 1171 Yevm-i İsneyn, Yevm-i mersûmda şevketlü, mehâbetlü efendimiz biniş vetîresi
üzere ağa bahçesine teşrif-i hümâyûn buyurup ve letâfet-i hevâ dahi ber-kemâl olmaktan
nâşî re'fetlü sadra'zam hazretleri taraflarından enderûn cümdî ağaları cîrîde gelmek irâde vü
emr-i hümâyûn buyurulmağın ber-vech-i mu'tâd kırk nefer münteha-yı cüندیân silâhdâr-ı
âsafî ile irsâl buyururdu” (Özcan 2007: 34).

Teşrifât Defteri'nde belirtildiği üzere 14 Kasım 1757 tarihinde pazartesi günü III. Mustafa gezintiye çıkıp ağa bahçesini teşrif etmiş ve havanın mükemmel olmasından dolayı sadrazam tarafından padişahın iradesiyle cümdî ağalarının ciride gelmesi emredilmiş ve kırk asker, vezirin silahdarı ile gönderilmiştir. Metinde geçen “alışık olduğu üzere” ibaresi de III. Mustafa zamanında ciridin çok oynandığı anlamını ortaya çıkarmaktadır.

³ Bu konuda daha geniş bilgi için bk. Emine Dingeç (2011). Osmanlı sarayında ciritle alayları: Lahanacılar ve Bamyacılar, *Millî Folklor*, 23 (8), 78-86.

Ciridin bir savaş idmanı olması yanında gösteri amacıyla oynandığı da ortaya çıkmaktadır. Fındıklılı Süleyman Efendi'nin *Mür'i't-i Tevârih* adlı eserinden At Meydanı'nda gösteri için cirit oynandığı anlaşılmaktadır. Kanunî Sultan Süleyman zamanında düzenlenen bir eğlencede on dört gün At Meydanı'nda çeşitli oyunlar oynanır, eğlenceler düzenlenir ve geceleri fişek gösterisi yapılır. Eğlencede at koşusuna ayrı bir önem verilir. Makbul İbrahim Paşa, diğer ismiyle Pargalı İbrahim Paşa At Meydanı'nda cirit seyredirken birine kızıp topuz atmış ve topuz birbirine sarılmış tunçtan yılan tılsımına rast gelmiş ve tılsım anıtı kırılmıştır. Hatta bu durum neticesinde İstanbul'da yılanların ortaya çıktığı da söylenir. Padişahın makbulü olduğu için vezirden sual sorulmamıştır (Öksüz 2009: 3). Yine Şehzade Sultan Süleyman, Sultan Mehmed, Sultan Mustafa ve Sultan Bayezid hazeratının sünnet düğünlerinde her gün çengi, canbaz, perendebaz, hokkabaz, hayalbaz, kuklabaz, cirit, mızrak, pehevan, matrakçıyan, hanende, sazende ve kıssahanlar yer alır (Öksüz 2009: 343). Buradan ciridin bir gösteri ve eğlencelik oyunu olarak sunulduğu anlaşılmaktadır. Padişah I. Ahmed zamanında da cirit seyirleri yapılmaktadır. Sadrazam Kuyucu Murad Paşa Kol Kethüdası Çelebi Ağa'yı Yeniçeri Ağası yapmak ister ancak o kabul etmez, Vidin Mansıbı yapmak ister yine kabul etmez ve bir cirit seyrinde vezirin onu pâreleteceğini vezirin bir iç ağası tarafından haber alınca Kol Kethüdası cirit seyrine gitmez (Öksüz 2009: 158).

Yabancı sefirlerin Osmanlıyı ziyaretleri sırasında da millî açıdan prestij sporu olarak özel cirit karşılaşmaları yapılmıştır (Öztekin 2006: 428). 19. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı imparatorluğunun ve saraylarının gösteri oyunu hâline gelen cirit II. Mahmud zamanında yaşanan bir olaydan dolayı tehlikeli görülmüş ancak daha sonra meydan ve savaş oyunu olarak Osmanlı ülkesinin her tarafına yayılmıştır (Kaya 2008: 266-267). Bazı dönemlerde duraklamaya uğrasa da bu ata sporu günümüze kadar gelmiştir.

Cirit, bugün eski önemini kaybetmiş olsa da Doğu Anadolu ve İç Anadolu'da hâlâ oynanmaktadır. Mahallelerde, köylerde hatta pazar yerlerinde dahi gençler tarafından oynandığı bilinmektedir (Şapolyo 1938: 168). Cirit oyununda atlılar yüz metre aralıkla ayrılarak iki sıra oluştururlar. Bu sıralara veya dizilere “menzil” adı verilmektedir. Bir tarafın sırasından bir atlı çıkar ve atıyla ortalama otuz metre ileri gider. Karşı diziden bir atlıya elindeki cirit değneğini atar ve hızlı bir şekilde atını mahmuzlayarak geri kaçar. Değnek atılan süvari doludizgin bir şekilde kaçanı kovalar ve elindeki değneği kaçırmakta olan kişiye atar. Değneğin atılış kuvvetinin derecesine göre değdiği kişi bayılabilir hattâ ölebilir. Kaçan atlılar değnek gelirken atın üzerine ya da sağ ve sol taraflara eğilerek çeşitli manevralar yapabilirler. Hatta kolları üzerinde ayaklarını havaya kaldırarak kaçanlar vardır ki bu vaziyet “kavak vurması” olarak adlandırılmaktadır. Kovalayan bazı kişiler elindeki ciridi yere vurup cirit yaylanıp fırladıktan sonra kapıp onu hasmına atabilir. Ciritte galip gelmek cirit değneğini hasmına değdirerek sayı almakla gerçekleşmektedir. Ata değnek vuranlar derhal oyundan çıkarılır çünkü ayıp ve acemilik olarak kabul edilir (Pakalın 1971: 296). Aslında cirit “kurallı” ve “kara” olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Belli kurallara göre resmî müsabakalarda oynananlar “kurallı cirit” adını alırken

birtakım normları bulunmakla beraber kesin kurallar barındırmayan “kara cirit” olarak adlandırılmıştır (Yüksel vd. 2018: 148). Cündinin ciritte rakibini vuracakken bağışlaması en büyük erdem olarak kabul edilmektedir ve bu bağışlama İslam ahlakıyla ilişkilendirilmektedir.

Cirit konusunda bazı çalışmalar yapılsa da bunlar daha çok tarih ve spor bilimine aittir. Klasik Türk edebiyatı alanında ise tezlerin içindeki alt başlıklarda ya da genel olarak divan şiiri bağlamında spor oyunlarını konu alan makalelerin içinde dar bir kapsamda yer almaktadır.⁴ Surnamelerde de bazı spor motiflerinin içinde yer almakla birlikte divanlarda ciritin geçtiği şiirler şimdiye kadar tam olarak tespit edilip bu konuda bağımsız bir çalışma oluşturulmamıştır. Bu çalışmada ulaşabildiğimiz divanlar taranarak şiirlerdeki cirit kavramı, geçtiği bağlamlar içinde değerlendirilip tarihi gerçeklerle bağlantı kurularak yorumlanmaya çalışılmıştır.

1.Divan Şiirinde Cirit

Divan şiiri, kendi temel estetik yapısı yanında birçok tarihi, kültürel ve folklorik unsuru içinde barındırır ve yazıldığı dönemden izler taşır. Bu izlerden hareket ederek döneminin sanat anlayışı yanında sosyo-kültürel özelliklerine ve tarihi gerçekliğine ulaşmak mümkündür.

Divan şairleri özellikle kaside nazım şekliyle yazdıkları şiirlerinde padişah, sadrazam ve vezir gibi devlet büyüklerini överken muhatabının kabiliyetli olduğu alanlardan da bahsedip onların bu vasıflarını nazma dökmüşlerdir. Bazen de padişahların cirit atmasına tarih düşerek bu önemli zamanı kıt’a nazım şekliyle açıklamışlardır.

1.1.Padişah, Paşa ve Beylerin Ciritteki Mahareti

Osmanlı padişahlarının cirit oyununa karşı ayrı bir ilgisi olmuştur. Onlar cirit oynamasalar dahi bu ata sporunu desteklemişlerdir. Aynı zamanda paşa, bey ve valilerin de ciritle hemhâl oldukları bilinmektedir.

Cirit mahareti taşıyan padişahlardan biri de IV. Murad’dır. 17. yüzyıl şairlerinden Mezâkî’nin (ö. 1676) yazmış olduğu *Der-Vasf-ı Cirîd-Endâzî-i Sultân Murâd Der-Vakt-i Nizâl u Tırâd ‘Aleyhi’r-*

⁴ E. Behnan Şapolyo (1938). “Ankara’da cirit oyunu”, *Ülkü Dergisi*, 68, 165-168; Salih Demirbilek (1993). Türklerde at ve at kültürü (Yüksek lisans tezi), Trakya Üniversitesi; Âtuf Kahraman (1995). *Osmanlı Devleti’nde spor*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları; Özge Öztekin (2006). XVIII. yüzyıl divan şiirinde toplumsal hayatın izleri: divanlardan yansıyan görüntüler. Ankara: Ürün Yayınları; Nurhan Koçan (2007). Geleneksel sporlarımızdan ciritin rekreasyon amacı ile günümüze uyarlanması. *Spor Yönetimi ve Bilgi Teknolojileri Dergisi*, 2(1), 31-39. Bilge Kaya (2008). *Divan şiirinde at* (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi; Emine Dingiş (2011). Osmanlı sarayında cirit alayları: Lahanacılar ve Bamyacılar. *Millî Folklor*, 23(89), 78-86; Ahmet Yüksel, Mehmet Gül & Okan Güven (2018). Padişah cirit bindi! (Cirit sporunu icrâ eden ve destekleyen osmanlı sultanları), *Spor Bilimleri ve Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 145-163; Uğur Karcıoğlu (2018). Türk cirit atının anatomisi, beslenmesi ve bakımı ile beraber Türkiye’de cirit atı ve ciritçi yetiştirme teknikleri, *Kafdağı*, 3(2), 150-184; Mustafa Bıyıklı (2019, Nisan). Türklerde at kültürü ve Türk mitolojisinde atın yeri ve önemi. N. Kurnaz & H. Arıdemir (Ed.) International Congress on Afro-Eurasian Research V, içinde (s. 404-417). Academia Publishing; Mehmet Özmenli (2020). Savaş sporu cirit, *International Journal of Social, Humanities And Administrative Sciences*, Cilt:6, Sayı: 30, ss.1386-1396; Yunus Kaplan & Yakup Poyraz (t.y.). Divan şiirine kaynaklık etmesi bakımından sporlar, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(15), 151-175.

Rahme başlıklı kasidede cirit atan Sultan Murad'ın vasıfları ve onun cirit oynamadaki mahareti anlatılmıştır:

“İnsan ve cinler onun ciridinden korkar; el aman derler, yaka silkerler. Yumruk vuruşundan şikâyet üstüne şikâyet ederler; onun ciridinden yüzlerce figân ederler, ağlayıp inlerler. Kafiler âh çekerler (ve) kervan kervan yola çıkmaya hazırlanırlar. Sanki Zaloğlu Rüstem'in mızrağıdır; ki onun ciridinden kan akar. Eğer zamanın Rüstem'i olsa dahi onun ciridinden dizgini eğer. Oyun oynanacak arsanın pek katı taşı ateş saçar. Yere bu şiddet ile vurunca gökyüzü sarsılır. Meydanın altı tarafı toz topraktır; ciridinden düşmanın gözü korkar. Ciridinden bağırıp çağırın fillerin o zamanda hücum yolunu bağlamaları can sıkıcıdır. Can kekligi sanki minik bir kuş gibi senin ciridinden korkmaktadır. Âlemde Anka sürüsü yok olsa (dahi) bunda şaşılacak bir durum yoktur. Cihan serverleri senin ciridinden meydanda işe yaramaz adamlar olmuştur. Ciridinden akan hazinenin kapısı ansızın birçok yoksula açılmıştır. Künfekân arsası senin ciridinden dünyanın mızrak oyununa dar oldu. Ciridinden mızrakçıların safı at sürünce bölük bölük dağılır. Korkarım ki, senin ciridinden pehlivanların cilve yeri (güreş alanı) sonsuza kadar boş kalır. Sen ne kadar (böyle) ordunun düşman saflarını yaran (oldun); doğru bu ki her şey senin ciridinden (dolayı) ortadadır. Sen bu âlemin nasıl bir önde gelen binicisisin ki, herkes seni şimdi ciridinden bildi. Kahraman vuruşuyla ciridinden öyle bir kuvvet ortaya çıktığı ortadadır. Her zaman zafer kazanan hükümdarın ciridinden gör nasıl olur; şüphesiz, her şey ortadadır. Ciridinden kaplanın gönlünün sonbahar yaprağı gibi dökülmesi açıktır. Ciridinden kükreyen aslanın sırtı derhal kaplan postuna döner. Ciridine baş çekenlerin (karşı koyanların) boynu şimdi kırılmıştır ve bağlıdır. Ciridinden yolunu şaşırmış olan askerler kellelerini oyunda ucu eğri cirit sopası yaptılar. Kızılbaşların şahı senin ciridine baş eğip kaçıp gitti. (Attığın) ciridin boşa gitme ihtimali olmadığı için fayda vermez. Ciridinden talim yeri olan gökyüzü nakışlı pano gibi olmuştur. Sen ava çıktıkça ciridinin heybeti ve gücüyle Hefthan kıssası yeni baştan yazılıyor diye senin ciridin ile can vermiş ölümler dahi ona canlarını siper etmiş olmaktan mutluluk duyarlar.”

Havf ider ins ü cān cirīdūñden⁵
El-amān el-amān cirīdūñden

Şekve-ber-şekve darb-ı muştūñdan
Şad-fiğān şad-fiğān cirīdūñden

...

Şayda çıkdukça tazelense n'ola
Kıssa-i heft-h'ān cirīdūñden

Şimdi memnūn-ı cān-sipārāndur
Merg-i nā-mihribān cirīdūñden⁶ (Mermer 2021: 50-53)

⁵ “Cirīdūñden” redifli kasidenin bazı beyitleri makale imkânları dahilinde çıkarılmıştır. Kaside için bk. Ahmet Mermer (2021). *Mezâkî Dîvânı*, Ankara: KTB Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/120433.mezaki-divanipdf.pdf?0>

⁶ Şiir iktibaslarında yazarların okuma ve imla tercihine bağlı kalınmıştır.

Mezâkî Sultan Murad'ın ciridinin bütün özelliklerini anlattıktan sonra kendisinin onun ciridinden neden korktuğunu sebepleriyle açıklar. Onun karşısında güçsüzlüğünü bildirir ve ondan merhamet ister:

“Mezâkî, cihanın yiğitlerinden olduğu halde her zaman senin ciridinden korkar. Ciridin, genç-yaşlı (bütün) başları kellesinden koparıyorken ondan nasıl korkmasın ki! Ciridin şimdi çok sayıda başın durumlarını bildirmelerine sebep oldu. Ciridin düşman saflarını yaranların gönlü olduğu için ağlayıp inlemem kınamadan uzaktır. Her kim ciridinden kendisinden kan akan olsa o zakkum yiyen gibi kan saçan olur. Ben, ciridinden yarım canı kalan o güreşe kalkışan (biri) gibi çaresizim. Böyle bir güçsüz düşmüş (biri) ciridinden incinmesin, bana merhamet eyle. Her sefer bana iyilik yapan yüz destan yayar ciridinden. Tâ ki cirid ehli Allah'ın isimlerini hıfz etsin; ciridinden (düşmanlar) dilin virdi ederler. Senin ciridinden düşmanın vücudunda doğru bir kemik hiç kalmamaktadır.”

Çü Mezâkî dil-âverân-ı cihân
Havf ider her zamân cirîdünden

Nice havf itmesün ki şakḳ oluyor
Farḳ-ı pîr ü civân cirîdünden

...
Tâ ki esmâ-i hıfzı ehl-i cirîd
İde vird-i zebân cirîdünden

Kalmasun hiç vücûd-ı düşmende
Bir dürüst üstûhân cirîdünden (Mermer 2021: 50-53)

Metinden IV. Murad'ın cirit atmada oldukça usta olduğu anlaşılmaktadır. Mezâkî onun ciridini İran'ın efsanevî kahramanı Zaloğlu Rüstem'in kan akan mızrağına benzetmiştir. Şem'dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi de *Mür'i't-i Tevârih* adlı eserinde Sultan Murad'ın cûlûsundan ve birtakım özelliklerinden bahsederken onun bahadır ve pehlivan bir padişah olduğunu, iki yüz okka gürzü salladığını, gayet de kuvvetli yiğit olmakla ok, cirit ve süngü atıp kalkan deldiğini ve zamanında ve bu zamanda onun gibi kuvvetli insanın nadir olduğunu belirtmiştir (Öksüz 2009: 132). Dolayısıyla cirit oynamada usta olmak için kuvvetli bir insan olunması gerektiği vurgulanmaktadır. Ayrıca savaşlarda fil kullanıldığı gerçeği de ortaya çıkmaktadır. Cirit atan kişinin Allah'ın isimlerini vird etmesiyle düşmanların da ciritten korkarak dillerinde söylemeleri ve İslamiyeti kabul etmeleri gibi bir durum da söz konusudur.

19. yüzyıl şairlerinden Numan Mâhir'in (ö. 1843) yazdığı *Medhiyye-i Der-Hakk-ı Cenâb-ı İzzet Beg Efendi Kethudâ-yı Hazret-i Sâmî Ebû Bekir Paşa* başlıklı kaside, Hz. Sâmî Ebû Bekir Paşa'nın kethüdası olan İzzet Beyefendi cenaplarına övgüdür. Onun birçok nitelikli özellikleri yanısıra at koşturmada ve cirit atmada cesur ve usta olduğu dile getirilmiştir:

“Binicilik arsasında insaf edelim ki (onun gibisi) var mı, at koşturmada ve cirid atmada böyle bir cesur. Güçlü kabzasının altında yay çile çeker; okun ve kılıcın kullanışı (onun) eline bağlıdır.”

Var mı inşâf idelim şahın-ı fûrûsiyyete
At kıparmakda cirîd atmada bir böyle dilir

Kabza-i zûrîniñ altında kemân çile çeker
Destine bestedir i‘mâl-i hadeng ü şemşir (Batğı 2017: 56)

Sadece at üzerinde değil herhangi bir mevkiden de cirit atılabilmektedir. 17. yüzyıl şairlerinden Şeyhülislam Yahyâ’nın (ö. 1644) *Târîh-i cirîd-i şehinşâh-ı ‘âlem-penâh* başlıklı tarih manzumesinde Sultan Murad’ın övgüsü yapıldıktan sonra onun kaleden şehre doğru cirit atmasına ve ciridin çatıya düşmesi olayına tarih düşülmüştür:

“Ey Şah, pazılarının kuvvetine yüz bin (kere) âferinler olsun ki olgunluğunu bütün kainata gösterdin. Sen o Cem maiyetli Sultan Murad gazi hakansın; sultanlar içinde dünyaya daha benzerin gelmemiştir. Şahım, şark yolundayken Halep’i de şereflendirdin ve bir gün bütün heybetin ve azametle kale ve şehri kolaçan etmek üzere çıkıp temaşa ettin. Şâhım şarka giderken Halep şehrini teşrif ettin bir gün mutlulukla, maiyetle çıkıp kale ve şehri temaşa ettin. Mübarek elin ile kaleden şehre cirid attın derhal bir doğan kuşu gibi yüksek bir çatıya kondu. Yahyâ “Ciridin kaleden erişti bu yere” (diyerek) devletli hünkâra dualarla tarih düştü.”

Şehâ ol kuvvet-i bâzûya yüz bin âferinler kim
Kemâlün âşikâr eyledi ednâya vü a‘lâya

Sen ol Sultân Murâd-ı Cem-haşem hâkân-ı gâzîsin
Selâtin içre mişlûn gelmemişdür dahı dünyâya

Giderken şarka teşrîf eyledün şâhum Haleb şehrîn
Çıkup devletle bir gün kal‘a vü şehri temâşâyâ

Cirîd atdun mübârek destün ile kal‘adan şehre
Hemân şehbâz-âsâ kondı ol bir bâm-ı bâlâyâ

Ana târîh için devletlü hünkâra du‘âlarla
Didi Yahyâ cirîdün kal‘adan irişdi bu câyâ (1048) (Kavruk t.y.: 486)

Cirit atmada pazının kuvvetli olmasının önemli olduğu anlaşılmaktadır, çünkü Sultan Murad’ın pazısı kuvvetli olduğu için kaleden attığı cirit bir kuş gibi çatıya konmuştur.

17. yüzyıl şairlerinden Süheylî’nin (ö.1633) yazdığı *Sa‘âdetlü pâdişâh Üsküdâr’da Kandilli Bâgçe’de on kalkanı bir darb ile delüp ve ol kalkanı Mısır’a irsâl idüp hâfiz-ı Mısır Ahmed Paşa hazretlerinin teklîfi ile didüğümüz kıt‘adur ki sa‘âdetlü pâdişâh-ı ‘âlempenâha yazup irsâl eylediler* başlığını taşıyan kıt’a Süheylî’nin Mısır hafızı Ahmed Paşa’nın emriyle yazdığı ve padişaha ulaştırıldığı bir tarih manzumesidir. Bu şiirde padişah Üsküdar’da Kandilli bahçede on kalkanı bir vuruşla delmiş ve şairin belirttiği üzere kalkan Mısır’a ulaşmıştır. Manzumede önce Sultan Murad ve atı övülmüş daha sonra da onun ciridi vuruşundan ve meleklerin onu takdir ettiğinden bahsedilmiştir:

“Cihanın adaletli hükümdarı ki atının nalı yeryüzünün şahlarına yücelik tacı (olmuştur); gürzünü Kafdağı’na atsa o çok katı olmuş dağ saman çöpü olur. Tereddütsüz onun ciridinin bir vuruşu on kalkanı delip kat kat geçmiştir (ve) melekler takdir etmiştir. O, yeryüzünün sakinlerine dehşet vermiştir. Süheylî, bir şekerden ibaret papağan, tarih (1043/1633-34) kastetmiştir; kalemle tarihin rakamını ey cihan şahı “Koluna kuvvet” olarak yazmıştır.”

Dādār-ı cihān ki na‘l-i esbi
Şāhān-ı zemīne tāt-ı ‘izzet

Elbürz’e havāle kılsa gürzin
Kāh ola o kûh-ı pür-şalābet

Bir dārb-ı cirīdi bī-tereddūd
On kākānı deldi geçdi kāt kāt

Taḥsīn-i belīg idüp melekler
Sūkkān-ı zemīne virdi dehşet

Tārīḫini kāsıd idüp Süheylī
Bir tūtī-i şekkerīn-‘ibāret

Yazmış rakam-ı kalemle tārīḫ
İy şāh-ı cihān koluña kuvvet
Sene 1043 [M. 1633/34] (Harmancı 2017: 114)

Bosnalı Sâbit’in *İydiyye Berâ-yı Mehmed Paşa Sadr-ı A’zam* başlığını taşıyan kasidesinde Sadrazam Mehmed Paşa övülmüş ve onun göğün menziline attığı cirit, gökyüzünde kayan yıldızın sıçrayan ateşine teşbih edilerek onun cirit atmada ne kadar başarılı olduğu ifade edilmiştir:

“Gökyüzündeki kayan yıldızın sıçrayan ateşi değil gece göğün menziline elinden attığı cirittir.”

Felekde āteş-i perrende-i şihāb degül
Elinden atdı gice menzil-i sipihre cirīd (Yardım 2015: 212)

Sâbit, başka bir beytinde feleğin Mirrih’inin kayan yıldızla cirit oynamasından bahsetmiştir. Merih, Doğu minyatürlerinde elinde ciritle ve at üstünde tasvir olunmuştur. Uzun ok anlamına gelen (Pala, 1994: 244) ve savaşçı özelliğe sahip olan Mirrih, ancak zalim gözün bakışının mızrağına dayanamaz. Bakış can almasından dolayı mızrağa benzetilmiştir:

“Ey Sâbit, feleğin Merihi (Mars) kayan yıldızla cirid oynasa da o kan dökücü zalim gözün bakışının mızrağına dayanamaz.”

Şihābindan cirīd eylerse Mirrīḫ-i felek Sâbit
Getürmez tâkāt ol hışt-ı nigāh-ı çeşm-i ḥūn-h’âre (Yardım 2015: 670)

17. yüzyılda yaşamış olan Diyarbakırlı Lebîb’in (ö. 1768) yazdığı *Kasîde-i Ra’nâ vü Hikmet-Edâ Der-Vasf-ı Hekimbaşı-Zâde Ali Paşa* başlıklı manzume Lebîb’in belirttiği üzere hikmet tarzında hoş bir kasidedir ve kasideler içinde en güzel olanıdır. Bu kasidede Hekimbaşı-zâde Ali Paşa övülür:

“Öyle bir vezir ki, inatçı Merih kılıç vurmada istese (dahi) onun celladına öğrenci olamaz. Adaletli ve merhametlidir, eseri uğurludur; memleket sever, cengâver, alim, ve doğru yol tutandır. O, (öyle) talihli ki, Çarh Zâl'inin idrak gözü beyaz olmasa da savaş konusunda onun benzerini göremez. Diyelim ki, oyun niyetiyle ufuktan ufuğa cirit atsa layık olan menziline varmadı derler.”

Niçe âşaf ki murâd eylese şâkird olamaz
Darbet-i tîğda cellâdına mirrîh-i ‘anîd

Ma‘delet-güster ü re‘fetver ü Ferhunde-eşer
Memleket-perver ü ceng-âver ü dâna vü reşîd

O cüvân-baht ki ceng içre nazîrin göremez
Zâl-i çarh olmasa da dîde-i idrâki sefid

Menzil-i lâyıķına varmadı derler farazâ
Kaşd-ı lu‘b ile ufukdan ufuķa atsa cirîd (Kurtoglu 2017: 63)

Kasideden anlaşıldığı üzere Ali Paşa üstün vasıflara sahip bir vezirdir ve maharetli bir savaşçıdır. Dolayısıyla ufuktan ufuğa oyun amacıyla cirit atmış olsa halk ona layık bir menzil bulunmadığını söyler. Çünkü vezir halkın gönlünde önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca beyit oyun amacıyla cirit oynandığına işaret etmektedir.

III. Selim, I. Ahmed ve bazı kethüdaların ciritteki başarıları diğer başlıklarda ele alınacaktır.

1.2. Seferde Cirit Oyunu

Savaş idmanı olarak seferde de cirit oynanmaktadır. 18. yüzyıl şairlerinden Edirneli Kâmî'nin (ö. 1724) Bağdat Kadılığı esnasında kaleme aldığı Bağdat Valisi Hasan Paşa'nın Bağdat'taki isyanların bastırılmasını konu alan gazavat-nâme türündeki *Behcetü'l-Feyhâ* adlı eserin *Der Beyân-ı Ziyâret-i Meşhed* başlıklı bölümünde Hasan Paşa'nın Kerbela topraklarını ziyareti anlatılır. Burada Paşa “şeref burcunun ayı” olarak vasıflandırılmıştır. Bu durum, astrolojide bir yıldızın en tepede bulunduğu noktadır yani şereftir. Kutluluk ve talih ifadesi olarak kullanılmaktadır (Yıldırım 2015: 344). Vali'nin seyahati süresince bazen atına bindiği bazen durakladığı bazen de cirit attığı belirtilir. Ayrıca mızrak atan ve at oynatan çöl Arapları onu görünce hayretler içinde kalmıştır:

“Bir gün, o yüce şeref burcunun ayı Necef toprağına yüz sürmeye niyet etti. Bütün uşakları mutluluk içinde ziyarete hemen hazır oldular. Binlerce naz, izzet ve tam heybetle Kerh çölüne çadırlar kurdu. Sabah vakti o övülmeye değer soy, arzu cihetinin yoluna doğru azmetti. Bazen binerek gitti bazen durdu; bazen cirit (attı) ve bazen av (avladı). O doğan, Rıdvan köprüsünü geçti, muradının yakınlarına bütün heybetiyle kondu. Ertesi gün o şefkat cenaplı Vali, izzet ve yücelikle maiyetiyle birlikte kabul edildi. Mızrak oynayan ve at oynatan Çöl Arapları onu görünce hayretler içinde kaldılar. Yörede av aramak için Kemâlî menziline kondu. Saadetle çadırına gelince Kerbela kavmi (onu) karşıladı.”

İtdi bir gün o mâh-ı bürc-i şeref
Heves-i rûy-mâl-i hâk-i Necef

Cümle etba'ı beyyinü'l-iqbāl
Hâzır oldu ziyârete fi'l-hâl

Bâ-hezâr 'izz ü nâz u haşmet-i tām
İtdi şahrâ-yı Kerh'e zarb-ı hıyām

Seherî oldı ol sûtüde-nijād
'Âzim-i şāh-rāh-ı sūy-ı murād

Gāh rāhî gehî karar itdi
Geh cirîd ü gehî şikār itdi

Cisr-i Rızvân'ı geçdi ol şehbâz
Kondı kurb-ı murâda bâ-i'zâz

İrtesi ol hıdîv-i mihr-cenāb
'İzz ü rif'atle oldı pâ be-riqâb

Hayrete şaldı hayl-i 'Urbānı
Nîze-bāzî vü esb-cünbānî

Şayd-cū olarak havālîde
Kondı menzilgeh-i Kemālîde

Gelicek bârgāh-ı bâ-ıqbāl
Kerbela kavmi itdi istikbāl (Erişen Yazıcı 2017: 373)

1.3. Cirit Okunun Özelliği

Cirit okunun kendine has birtakım özellikleri vardır. Süheylî'nin diğer bir kıt'asında yine Sultan Murad Han övülür ve okun ucunun demirden olmadığı ve cirit (ağaç) olduğu belirtilir. Demir olmadığı halde on kat Rumeli kalkanını delmiştir, ola ki demirden olsa dokuz kat gökyüzünü ve yeri delecektir. Sonra Sultan Murad'ın pazısının gücünden bahsedilir ve sultanın cirit atması olayına tarih düşürülür:

“Kandilli Bağ diye şöhret olan padişahın arsasında elin vuruşu ve pazısının kuvvetiyle o Allah'a teslim olmuş, on kat Rumeli kalkanını bir darp ile delmiştir; onun temreni (okun ucu) demirden değildi bir ciritti (ağaç). Ola ki, demirden olsaydı temreni dokuz kat gökyüzü engel olmazdı ve yer altına kadar (geçerdi). Ey, yüce menkıbeli hakan koluna kuvvet! Âlemi zapt eden pazının kudretine binlerce âferin!”

Şöhreti Kandılli Bağ olan hümâyün-'arşada
Darb-ı dest ü zür-ı bâzû ile ol nuşret-rehîn

Deldi on kat Rümili kalkanını bir darb ile
Bir cirîd idi degül peykânı anuñ âhenîn

Var kıyās it âhen olsaydı cirîdüñ demreni
Hâyil olmazdı tokuz kat çarh tâ zîr-i zemîn

Ğoluña kuvvet eyā ħākān-ı ‘ālī-menķabet
Ğudret-i bāzū-yı ‘ālem-gīrūñe řad-āferīn (Harmancı 2017: 129)

Kıt’anın sonunda Allah’ın Sultan Murad’ın gücünü ve kudretini artırması hususunda dua edilir. Bu manzumeden ciridin ucunun demirden değil, ağaçtan olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

1.4. Cirit Atının Özellikleri

Cirit oyununda başarılı olabilmek için cirit atının da birtakım özellikleri taşıması gerekir. 16. yüzyıl şairlerinden Gelibolulu Mustafa Âlî’nin (ö. 1600) yazdığı *Der-ta’rif-i Vezîr İbrâhîm Paşa* başlıklı manzumede Vezir İbrahim Paşa tarif edilir ve ciritte atın önemine değinilir. Şair, eğer atlı cirit oynuyorsa veya ciritte at sürüyorsa atın yolundan götüreni olmasını, bir durup koşan olmasını dilemiştir:

“At verirsen iyisini ver ki çabuk hareket eden ve hızlı olsun; eğer koşulursa koşup düşmanına yetişir. Ciritte eğer at sürer olursam yolundan götüre, gerek bana süriş ettikçe bir konar kopar (olsun).”

Virürseñ eyüsini vir ki cüst ü çâpük ola
Eger koşılrsa geçer koşā ħaşmına yiter at

Cirîdde ger sürer olsam yolından ide naķl
Gerek baña süriş itdükçe bir ķonar ķopar at (Aksoyak 2018: 219)

At, birçok konuda başarılı olup ciritte iyi olmayabilir. 17. yüzyıl şairlerinden Nef’î’nin (ö. 1635) yazdığı *Der Sitayiş-i Esbân-ı Şehsüvâr-ı Zamân Hazret-i Sultân Murâd Hân Bâ-fermân-ı Âlî Şân* başlıklı kasidede zamanının şehsüvarı yüce şanlı Hazreti Sultan Murad Han’ın fermanıyla onun atı övülür. At, birçok özelliklerinden dolayı övülmüş, ancak cirit oyununda çok da iyi olmadığı açıklanmıştır:

“Allah mübarek etsin, padişahın atı ne güzel, ne hoş bir yüzü var ki cihanın sultanı adını Sabâ Rüzgârı koymuş. Ne rüzgâr, hızda yıldırım desem yakışır ki koşarken ona gölgesi arkadaş olamaz. Manada gökyüzünde yol katetmeye (gökyüzünü ölçmeye) heves ettikçe gökyüzü meydanının sahası ona dar olur. Cibrilin kanadı boynuna tarak olsa; âhu gözlünün zülfü ayağına yer bağı olsa yaraşır. Gerçi şahlar şahının ahırına layık değildir; hasat bahçesinde otlasa yeridir. Cirit oynamak için çok yetenekli değildir fakat bahçe gezintisine çıktıkça ona binici olsan yakışır.”

Bârekallâh zihî raķş-ı ħümāyūn-sīmā
Ki ķomuş nāmını şulţān-ı cihān Bād-ı Şabā

Ne şabā sāika dersem yaraşır sür‘atde
Ki seğırdirken ana sāyesi olmaz hem-pā (Akkuş 2018: 75)

‘Arşpeymālīga ettikçe heves ma‘nāda
Teng olur cilvesine sāĥa-i meydān-ı semā

Olsa şāne yaraşır yāline bāl-i Cibrîl

Olsa pā-bend-i maḥal pāyına zūlf-i havrā

Gerçi ıstabl-ı şehenşāha degildir lāyık
Yeridir bağçe-i ḥāşşada etse çerā

Cirīt oynamağa kâbil degil ammā yaraşır
Bāğçe seyrine çıktıkça süvār olsan aña (Akkuş 2018: 80)

Atlar her ne kadar hızlı olup üstün vasıflara sahip olsalar dahi cirit için elverişli olmayabilir. Cirit için daha farklı özelliklere sahip olunması gerekmektedir. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (Aksoyak 2018: 219) kasidesinde, daha önce bahsi geçtiği üzere, sürdükçe yolundan götüren olması ve bir durup koşması gerekmektedir.

Atın rahvan gidişli yani sarsmadan yürümesi de önemlidir. Ancak bazen rahvan bazen de hızlı olması gerekebilir. Cirit meydanında atın gür bir sesle kişnemesi de onun hırsını göstermektedir. Lebib'in *Kasîde-i Temmûziyye-i Dil-Sûz Berâ-yı Vâlî-i Bağdâd Ahmed Paşa* başlıklı Temmuziyye türündeki kasidesinde Bağdat Valisi Ahmed Paşa ve atı övülmüştür. Bu övgüde cirid meydanından ve bahsi geçen atın sahaya girdiğinde kişnemesinden dolayı hızlı bir yıldırımın yere düştüğünün zannedilmesinden bahsedilmiştir:

“(O öyle bir at ki), o altın koşum takımı, o altın eyer, o altın parçası yedekler; onun parlaklığından güneş yüzünü saklar. Nasıl bir at, ejder azametli kırat, şiddetle saldıran erkek aslan; nasıl bir kırat, pars sıçrayışlı, hareket ettiğinde fırtına ayaklı. O gidişinin, tarzının güzelliği, o şekil, suret, görünüş, o boy pos, kuvvet; farzedelim ki, Burak'a yakınlık davası etse sebebi var. O kadar ağır bir cisim ki bir an bir taş üzerinde dursa (taşın) kase kase oyulmasından (saha) sağır, dilsiz bir çöl olurdu. Çabuk gidişli, şöyle bir gül yaprağı üzerinde yürüse dikkat etsen (dahi) asla nalının mihinin nakışı görünmez. Üstünü kaplayan kıyafet, altın iğne ile renk renk sırmadan dikilmiş, görenler gerçekte gök kuşağından ayırt edemezler. At kişnemesini işitenler cirit meydanının şevkinde hızlı bir yıldırımın yere düştüğünü kıyas eylerler.”

O zerrîn-raḥt o zerrîn-zîn o zerrîn-pāre yedekler
Dıraḥşından yüzün şaklar güneş kendin eder ihfā

Ne raḥş ol eşheb-i ejder-mehābet şîr-i ner-şavlet
Ne eşheb fehd-saṭvet cünbiş-i seyrinde şarşar-pā

O ḥüsn-i sûret ol hey'et o yāl ü bāl o sür'atle
Burāk'a etse da'vā-yı qarābet vechi var farzā

Girān cism ol kadar kim dursa bir seng üzre yek-lahza
Olurdu kâse kâse ḥāfirinden şahra-i şammâ

Sebük-rev şöyle kim berg-i gül üzre eylese reftār
Görünmez nakş-ı mîḥ-i na'li im'ân eylesen ašlā

Mülevven şırmadan zer-dühte şekl-i zeber-tengin

Gören kıavs-i kuzahdan fark u temyîz eylemez ciddâ

Şahîlin gûş edenler şevk-i meydân-ı cirîdinde
Kıyâs eyler ki inmiş arza ra'd-ı âsumân-peymâ (Kurtoglu 2017: 115)

Cirit atının tâlim görmüş olması da önem taşımaktadır. Ahmedî, bir gazeline Üsküdar ve bahçelerindeki gezintileri anlatırken cirit oyununda tâlim görmüş atın öneminden de bahseder:

“Üsküdar’ın bağını bahçesini gezdik, nice günler zevk ü safâ edip çok eğlendik. Bazen bahçesinde onun sünbüllerini derdik, bazen güller toplayıp gülbahçesini gezdik. Bazen av merasimleri yaptık bazen dağlarına çıktık, bazen ele şahin alıp kuş avladık. Bazen tâlimli at ile cirit oynadık, bazen elimize ekmek alıp meydana niyet ettik. Ey Ahmed, zeval bulmayacak olan Allah’a her zaman şükret, Üsküdar’ı sohbet ederek gezdik.”

Üsküdar’uñ bāğ u bağçesini seyrân eyledük
Nice günler ‘îş idüp zevk-i firāvân eyledük

Gâh derdük büstânında anuñ sünbüllerin
Gâh güller cem‘ idüp seyr-i gülîstân eyledük

Gâh sürgün avların itdük koşakduk dağların
Gâh şahin alup ele şayd-ı mürgân eyledük

Gâh oynaduk cirid oyunın mu‘allem at ile
Gâh hūbz alup ele biz ‘azm-i meydân eyledük

Ahmedâ şükr ol Hudâ-yı lâ-yezâle dem-be-dem
Üsküdar’uñ yirini sohbette seyrân eyledük (Kayaalp 2019: 56)

Gazelden bahar mevsiminde gezinti yerlerinde, bağlarda ve bahçelerde eğlence maksadıyla cirit oynandığı bilgisine de ulaşılmaktadır.

18. yüzyıl şairlerinden Nâsîd’in (ö. 1791) *Tesdis-i Şevk-Efzâ Der-Tebrîk-i Nakl-i Hümayûn* başlığını taşıyan tesdisi III. Selim’in naklinin, diğer bir deyişle mevsimlik göçünün tebriki için yazılmıştır ve neşe, sevinç artıran bir manzumedir. Bu tesdisin 8. bendinde III. Selim’in Arap atının azminde ciride niyetlenince kılıç oyununda benzerinin olmadığı belirtilmiştir. Burada cirit oyununda atın ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır:

“Kullarına bağışta bulunmak ve gönülleri hoş etmek hususunda benzerin bulunmaz evet ama kılıç oynatmak hususunda Allah’a yemin olsun ki eşsizsin, ancak kılıç oyununda ve Arap atının azminde kahramanca ciride niyetlenince. Niyaz töreninde kulların daima bu beyti okur. Hangi tarafa yönelirsen Allah’ın bereketi yakın olsun. Ey cihan şahının nakli kutlu olsun.”

Nazîrûñ yok egerçi resm-i lutf u dil-nüvâzîde
Kasem bi’llâh yokdur mişlûñ ammâ tîğ-ı bâzîde
Cirîde ‘azm idince kâhramânî ‘azm-i esb-i Tâzîde
Okur bu beyti dâ’im kullaruñ resm-i niyâzîde

Ne semte ‘azm idersen feyż-i Bārī ola maḳrūnuñ
Mübārek ola ey şāh-ı cihan naḳlı hümāyūnuñ (Alıcı 1998: 214)

1.5.Cirit İçin Belli Bir Düzendeki Ata Binme

Cirit oyununda atlıların belli bir düzendeki durması gerekmektedir. Nâşid’in III. Selim için yazdığı *Kasîde-i Der Medh-i Cîrîd-Endâzî-i Hazret-i Şâh-ı Cihân* başlığını taşıyan kasidede cirit oyunundan bazı tablolar yer alır. Cirit atan cihan şahının medhi yapılmış ve ciritbazların belli bir sırada durdukları açıklanmıştır:

“Sultan Selim hazretleri, melek yaratılışlı Han, yakınlarından ileri gelenleri toplayıp ciride bindi. Harem ağası, hem silahdârı aynı zamanda kerem sahibi şerefli Mîr Mahmud. Eski hizmetçisi, yüce şanlı kethüdasıdır. At binicilikte belki de onun akranı yoktur. Üzengi tutanı, kahyası, hazine kethüdası ve sırdaşı hepsi belli bir düzendeki bindiler.”

Cenâb-ı Hazret-i Sultân Selîm Hân-ı melek-ḥaşlet
Cîrîde bindi cem‘ edip muḳarreblerden erkânı

Ağa-yı Hazret-i Dârü’s-sa‘âde hem Silah-dârı
Daḫı Maḥmûd-ı mîrî mekrûmet-perdâz-ı zî-şânı

Emek-dâr-ḳadîmî Kethudâ-yı medḥ-i ‘ulyâdır
Furûsiyyetde yokdur şimdi anuñ belki aḳrânı

Rîḳâb-dârı Çuḳa-dârı binip tertîb ile cümle
Hazîne Kethudâsı hem şadâḳatle nihân-dânı (Zülfe 1998: 69-70)

Kasidenin devamında ata binenler şöyle sıralanmıştır:

“Biri de Osmanlı Hükümeti’nin kethüdası Mîr Şemseddin; doğruluk ve dürüstlüğün göğü, parlak güneşi odur. Bunlardan birisi Şehremin Abdurrahman Beyefendi ki at binicilikte bütün akranlarını hep geçti, geride bıraktı. Hüseyin Ağa’nın has kölesi, hizmetçisi, eski dostu, yiğitlikle savaş alanında cins, al atı sürdü. Yay çekme, ok atma hususunda menzil taşını aşarak arzusuna ulaştı, akran ve emsallerini geçerek baştan başa meydan aldı. Biri de Ahmet Bey, Halil Paşa’nın şerefli soyu, gayret arsasında atı dolaştırırsa (ona) yakışır. Bunların hepsi at meydanında dolaşır, Çayırzade lahana alayının gözcüsü oldu.”

Biri de Kethudâ-yı bâb-ı ‘âli Mîr Şemsüddîn
Semâ‘-ı şıdk u ihlâsuñ odur mihr-i dıraḥşânı

Biri de Şehr-emîni ‘Abdur’rahmân Begefendi kim
Furûsiyyetde sebḳat eyledi hep cümle aḳrânı

Daḫı ‘abd-i ḳadîmî çâker-i ḥâlîş Hüseyin Ağa
Şecâ‘atle ğazâ sahnında sürdü esb-i yek-rânı

Huşûşân kim kemân-keşlikde menzil bozdu kām aldı
Geçip akrân ü emsâlin ser-â-pâ aldı meydânı

Biri de Mîr Aḥmed necl-i zî-şân-ı Halîl Paşa
Sezâdır ‘arşa-i himmetde esbî etse cevâlânı

Bularuñ cümlesi meydân şahnında edip cevlân
Çayır-zâde alay-ı Lahnanuñ oldu nigh-bânı (Zülfe 1998: 70)

“Gerçi birbirine çok hamleler ettiler fakat padişah cenapları kahramanca dolaştı. O, ciridi her atışta birinin omuzundan geçti, darbının kuvvetinin olgunluğundan onun ciridi âdeta havaya uçan oldu. Mısır rengini (at) yiğitlikle gönül atından sürünce göklerde melekler onu övdüler. Alacalı atıyla doğrusu onun her bir adımı insan aklını hayrette bırakacak oyun etti. Hele ben, dikkatle hep izledim fakat gözüm maharette şerefli Şah hazretlerini tuttu. Eğer merhamet etmeyip hışımlı bir şekilde bir kez cirid atsaydı ilk hamlede düşmanın akıl ve huzuru giderdi. Onun ciridi mermere kuvvetle dokunsa o kuvvetinin gücü (o taşı) sanki Isfahan sürmesi ederdi. Çin hakanı, çini kaseyi tutsa isabeti ile onu cam gibi paramparça ederdi. O melek sima dünyayı fetheden Şahın ciridi, uçan ok olduğu için tâ sahnın ötesine dek giderdi. Ciridini arzu edip havanın boşluğuna fırlatsa şüphesiz hoş nağmeler eden kuşları havadan indirirdi.”

Biri birine gerçi hamleler çok etdiler ammâ
Cenâb-ı Pâdişâh-ı kahramânî etdi cevâlânı

Cirîdi her atışda birinüñ dab etti düşundan
Kemâl-i zür-ı darbından hevâya oldu perrânî

Sürünce esb-i dilden fâm-ı Mısrîsin şecâ’atle
Feleklerde melekler cümle taḥşîn etdiler anı

O esb-i aḥreciyle öyle bâzî etdi kim haḳḳâ
Ki her bir ḥaṭvesi ḥayretde ḳordu ‘aḳl-ı insânı

Hele ben diḳḳat ile hep temâşâ eyledim ammâ
Mahâretde gözüm tutdu Cenâb-ı Şâh-ı zî-şânı

Eger rahm etmeyip bir kez cirîd atsaydı ḥaşmâne
Giderdi ḥamle-i evvelde ḥaşmuñ ‘aḳl ü sāmânı

Ṭoḳınsa ger cirîdi seng-i ḥârâya şalâbetle
Ederdi zür-ı ḳuvvetle hemân kuḥl-ı Şıfâhânî

İsâbetle ederdi şîşe-âsâ añı biñ pâre
Elinde kâse-i faḡfûrî tutsa Çin ḥâḳânı

Cirîd atdıḳça ol Şâh-ı ciḥân-gîr-i melek-sîmâ
Giderdi tâ verâ-yı şahna dek çün tîr-i perrânı

Murâd edip eger cev-v-i havâya eylese pertâb

Havâdan indirirdi şübhesiz murğ-ı hoş-elhâmı (Zülfe 1998: 70-71)

III. Selim'in ciritteki mahareti anlatıldıktan sonra şair kendi için bağış ve bahşış dilemiştir:

“Sen o gayret alanının kırata binmiş filozofusun ki alçak kölene bol bağış eylersin. Sen o cömertlik ve bağış arsasının alacalı ata binmiş ki eğer can parası olsaydı sana (bunu) Hatem verirdi.”

Sen ol ferzâne-i eşheb-süvâr-ı şahın-ı himmetsin
Ki ednâ bendene eylersin ihsânı firāvânı

Sen ol eblağ-süvâr-ı ‘arşa-i cüd u ‘atâsın kim
Saña Hâtem verirdi olsa ger nakdîne-i câmı (Zülfe 1998: 71)

2. Ciridi Benzetmelik ve Deyim Olarak Kullanma

Ciridin benzetmelik ve deyim olarak kullanıldığı beyitlere de rastlanılmıştır. Nâşid (ö. 1791) III. Selim için yazdığı kasidesinin sonunda söylediği gazelde sevgilinin gamzesini ciride, canını da cirit tablasına teşbih eder:

“Ağlayıp inleyen gönlüm yine öyle iyi at binen bir güzele düştü ki yan bakış ciridiyle canı hedeften vurmak niyetindedir.”

Yine bir âfet-i cündîye meyl etdi dil-i zârım
Cirîd-i gamzesiyle urmak ister tabla-i câmı (Zülfe 1998: 73)

18. ve 19. yüzyıllarda yaşamış olan Muvakkitzâde Pertev (ö. 1807) “Olsun da seyr eyle” redifli gazelinde, sevgilinin cirit oyununa meyli olduğu durumda gönüllerin aşk atının ayakları altında kaldığını belirterek aşkı bir ata teşbih eder:

“Ey Pertev, ne gönüller onun aşkının dik başlı atının ayakları altında kalır; o şuhu cirid oyununa meyli olsun da seyreyle.”

Ne cânlar pây-mâl-i tevsen-i ‘aşkı olur Pertev
O şuhı mâ’il-i la’b-i cirîd olsun da seyr eyle (Bektaş 2017: 300)

Ciridin deyim olarak kullanıldığı beyitler de bulunmaktadır. Sâmî’nin (ö. 1734) yazmış olduğu *Târîh-i Dâmâd-şuden-i İbrâhîm Paşa Be-Sultân Ahmed* başlıklı tarih manzumesinde; cirid oynamak deyimini, bir mekândaki çokluğu ve başıboşluğu ifade etmektedir:

“Akan yıldızlara (bakıp) feleğin şenlik tertip ettiğini sanma; akşamın arsasında yıldız askerleri cirid oynar.”

Atılan şanma şihâb itdi felek tertîb-i sūr
‘Arşagâh-ı şâmda hayl-i nücüm oynar cirîd (Kutlar 2017: 168)

Şeyh Gâlib’in (ö. 1799) *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde *Der Sıfatı Şeb ve Şiddet-i Şitâ* başlığını taşıyan kışın şiddetinin ve gecenin özelliklerin anlatıldığı bu bölümde cirit yine deyim olarak kullanılmıştır. Cinlerin sayısının oldukça fazla olduğu ve arzularına göre hareket ettikleri belirtilir:

“Bir çöldür ki burası Allah’a sığınırız orada her daim cinler ciritle oynamaktadır.”

Bir deşt-i siyehde oldı güm-râh
Yeldâ-yı şitâ belâ-yı nâgâh

Bir deşt bu kim neüzü billâh
Cinler cirid oynar anda her gâh (Doğan t.y.: 93)

3. Cirit Terminolojisi

Cirit oyunun etrafında bazı kelimelerin özellikle kullanıldığı görülmüştür. Bu kelime ve kelime grupları şu şekildedir:

Nîze (mızrak), inân (dizgin), yelân (şampiyonlar), nîze-zenân (mızrakçılar) nîze-bazân, (mızrak oynayanlar), şehsüvâr (usta binici), gûy-ı savlecan (çevgan oyunu), siper-i imtihan (imtihan siperi) merg (çayır, çimen), nîze-bâzî (mızrak oyunu), esb-cünbânî (at oynatan), darb-ı dest (elin vuruşu) zûr-ı bâzû (pazının kuvveti), heybet-i darb (vuruşun heybeti), lahanacılar (takım adı), bamyacılar (takım adı) gibi sözcüklerdir.

SONUÇ

Bu çalışmada divanlar taranarak ciritin geçtiği şiirler ve beyitler kendi bağlamında açıklanmış ve divan şiirini besleyen tarihi ve sosyo-kültürel unsurlardan biri olan ciritle üzerindeki tespitler ortaya konulmuştur. İslamiyet öncesinde Hunlardaki ok ve yaya kadar dayanan ve bozkır kültürü içinde atın önemiyle şekillenen ve bir ata sporu olan ciritle Selçuklulardan sonra Osmanlıya geçmiş ve savaş idmanı olarak önemli bir rol oynamıştır.

Osmanlı padişahları savaş kültürüyle yetiştikleri için oynamasalar dahi ciritle oyununu teşvik etmişlerdir. I. Ahmed, IV. Murat ve III. Selim başta olmak üzere birçok padişah, paşa, ve vali ciritle oyununda ön plana çıkmışlardır. Devlet erkanı tarafından rağbet gören ciritle, savaş oyunu olarak kalmamış, gösteri sporu olarak da ilgi görmüş ve müsabakalar düzenlenmiştir. Özellikle de yabancı sefiirlere karşı prestij sağlamak için izletilmiştir. Ayrıca Enderundaki cündîlerin savaş yönlerinin geliştirilmesinde önemli rol oynamış, burada yetenekleriyle ve gayretleriyle dikkat çekenler üst mevkilere kadar yükselmiştir.

Osmanlıda Orhan Gazi’den itibaren ciritle oynansa da divan taramalarında daha çok 16. yüzyıldan itibaren yaşayan şairlerin divanlarında ciritle kelimesine rastlanılmış olmasında ilk zamanlarda divan şairlerinin daha çok İran şairlerinin tesiri altında oldukları ancak 16. yüzyıldan itibaren kendi kimliklerinde şiir yazmalarının etkili olabileceğini göstermektedir. Ayrıca 18. yüzyılda mahallîleşme akımının etkisiyle günlük hayatın divan şiirine girmesi ciritle kelimesinin bu yüzyıl ve 19. yüzyılda görülme oranının artma nedeni olarak düşünülebilir.

Şiirlerden cirit oyununun nasıl, nerede, hangi mevsimde oynandığı, cündinin fiziki yapısı, cirit atının ve okunun özellikleri gibi birtakım bilgiye ulaşmakla birlikte ciritle ilgili bir terminolojiye de sahip olunmuştur. Cirit kelimesinin geçtiği şiirlerde “nîze, inân, yelân, nîze-zenân, nîze-bazân, şeh-süvâr, gûy-ı savlecan, siper-i imtihan, merg, nîze-bâzî esb-cünbânî, darb-ı dest, zûr-ı bâzû, heybet-i darb, lahanacılar, bamyacılar” gibi terimler ve bunların etrafında kullanılan sözcükler kendi içinde tenasüp oluşturarak anlamı güçlendirmiştir. Cirit kelimesinin geçtiği şiirlerde teşbih ve mübalağa sanatına çok rastlanmıştır. Bunda padişahların ciride olan ilgisi ve onun civarında oluşan methiyelerin içinde yer alması büyük rol oynar. Cirit genelde kuşa, doğan kuşuna ve kayan yıldızla teşbih edilmiştir. Padişahların ciridinden aslan, kaplan gibi güçlü ve yırtıcı hayvanlar dahi korkmuştur. Cirit kelimesinin sadece Mezâkî’nin kasidesinde “cirîdünden” şeklinde redif kelimesi olarak kullanıldığı görülür. Redif kelimesi, şiirde tema bütünlüğünü sağlarken paralel bir yineleme oluşturarak ahengi artırıp anlamı güçlendirmiştir.

Divan şiirinin çok katmanlı yapısı çoğul okuma yöntemlerine izin vermiş ve sosyo-kültürel unsurların şiirler üzerinden takip edilebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Şiirlerdeki birtakım öğeler kültürel mirasın sanat eseri üzerinden yeniden yapılandırılarak sonraki asırlara taşındığını göstermektedir.

KAYNAKÇA

Akkuş, Metin (hızl.) (2018). *Nefî Dîvânı*, Ankara: KTB Yay., e-kitap.

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 15.01.2025]

Akkutay, Ülker (1984). *Enderun Mektebi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yay.

https://www.academia.edu/37626479/ENDERUN_MEKTEB%C4%B0 [erişim tarihi: 03.01.2025]

Aksoyak, İ. Hakkı (hızl.) (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*. Ankara: KTB Yay., e-kitap.

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 10.02.2025]

Alıcı, Lütfi (1998). *Dîvân-ı Nâşid, İnceleme-Tenkitli Metin*, Doktora Tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi.

Alî Seydî (1330). *Resimli Kâmûs-i Osmânî*, C. 1., Dârü’l-Hilâfeti’l-Aliye: Matbaa-i Kütübhâne-i Cihân.

Atıl, Esin (1999). *Levnî ve Surname Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, İstanbul: Koçbank Yay.

Batgı, Özlem (hızl.) (2017). *Eğribozlu Numân Mâhir Dîvânı*, Ankara: KTB Yay. e-kitap.

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56156,numan-mahir-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 25.02.2025]

- Bektaş, Ekrem (hızl.) (2017). *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Dîvânı*, Ankara: KTB Yay., e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55973,pertev-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 3.01.2025]
- Bıyıklı, Mustafa (2019). “Türklerde At Kültürü ve Türk Mitolojisinde Atın Yeri ve Önemi”, *International Congress on Afro - Eurasian Research V, 19-22 April 2019/Lefkoşa TRNC*, , ed. Niyazi Kurnaz ve Hakan Arıdemir. Kütahya: Academia Publishing, 404-417.
- Çoruhlu, Yaşar (1999). *Türk Mitolojisinin ABC’si*, İstanbul: Kabalcı Yay.
- Demirbilek, Salih (1993). *Türklerde At ve At Kültürü*, Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Dingeç, Emine (2011). “Osmanlı Sarayında Cirit Alayları: Lahanacılar ve Bamyacılar”, *Millî Folklor*, 23(89): 78-86.
- Doğan, M. Nur (hızl.) (t.y.). *Şeyh Gâlib-Hüsn ü Aşk*. Ankara: KTB Yay., e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf?0> [erişim tarihi: 07.12.2024].
- Ebuzzîyâ Tevfik (1306). *Lugât-ı Ebuzzîyâ*, Kostantiniyye: Matbaa-i Ebuzzîyâ.
- Erişen Yazıcı, Gülgün (hızl.) (2017). *Edirneli Kâmî Dîvânı*. Ankara: KTB Yay., e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55977,kami-divani-pdf.pdf?0> [erişim tarihi: 04.12.2024]
- Harmancı, M. Esat (hızl.) (2017). *Süheylî Dîvânı*. (Ahmed bin Hemdem Kethudâ. Ankara: KTB Yay., e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55750,suheyli-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 18.02.2025]
- Hillenbrand, Carola. (2015). *Müslümanların Gözünden Haçlı Seferleri*, çev. N. Elhüseyni, İstanbul: Alfa Yay.
- Hüseyin Remzi (1887). *Lugât-ı Remzi*, c. 1., University of Toronto Library.
- İzgi, Özkan (2000). *Çin Elçisi Wang – Yen – Te’nin Uygur Seyahatnamesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Kahraman, Atıf. (1995). *Osmanlı Devleti’nde Spor*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Kaplan, Yunus, Y. Poyraz (t.y.). “Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Sporlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(15): 151-175.
- Karcıoğlu, Uğur (2018). “Türk Cirit Atının Anatomisi, Beslenmesi ve Bakımı ile Beraber Türkiye’de Cirit Atı ve Ciritçi Yetiştirme Teknikleri”, *Kafdağı*, 3(2): 150-184.
- Kavruk, Hasan (hızl.) (t.y.). *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*. Ankara: KTB Yay., e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10655,seyhulislamyahyadivanihasankavrukpdf.pdf?0> [erişim tarihi: 27.02.2025]

- Kayaalp, İsa (hızl.) (2019). *Bahtî Dîvânı (Sultan I. Ahmed)*. Ankara: KTB Yay., e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64301,bahtisultan-i-ahmed-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 08.12.2024]
- Kaya, Bülent (2008). *Divan Şiirinde At*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Koçan, Nurhan (2007). “Geleneksel Sporlarımızdan Ciritin Rekreasyon Amacı ile Günümüze Uyarlanması”, *Spor Yönetimi ve Bilgi Teknolojileri Dergisi*, 2(1): 31-39.
- Kurtoğlu, Orhan (hızl.) (2017). *Lebib Dîvânı*. Ankara: KTB Yay., <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55756,lebib-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 02.02.2025]
- Kutlar Oğuz, F. Sabiha (hızl.) (2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmi Dîvânı*, Ankara: KTB Yay. e-kitap <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56084,arpaeminizade-mustafa-sami-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 01.03.2025]
- Mehmed Es’ad Medhî (hızl.) (2007). *Sadâret Teşrifât Defteri (Osmanlılarda Cûlûs ve Cenaze Törenleri)*, (Ed. Abdülkadir Özcan), İstanbul: KTB Yay., e-kitap. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78457/mehmed-esad-medhi---sadaret-tesrifat-defteri.html> [erişim tarihi: 17.11.2024]
- Mermer, Ahmet (hızl.) (2021). *Mezâkî Dîvânı*, Ankara: KTB Yay. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/120433,mezaki-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 27.02.2025]
- Mustafa ibn Şemseddîn (1800). *Lugât-ı Ahterî-i Cedîd*, University of Toronto Library.
- Öksüz, Mustafa (2009). *Şem’dânîzâde Fındıklılı Süleyman Efendi’nin Mür’î’t Tevârih Adlı Eserinin (180B-345A) Tahlil ve Tenkidi Metni*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Özmenli, Mehmet (2020). “Savaş Sporu Cirit”, *International Journal of Social, Humanities And Administrative Sciences*, 6(30): 1386-1396.
- Öztekin, Özge. (2006). *XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri: Divanlardan Yansıyan Görüntüler*, Ankara: Ürün Yay.
- Pakalın, Ö. Zeki. (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 1., İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Râif Necdet Kestelli (1928). *Yeni Resimli Türkçe Kâmus*, İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi.
- Şapolyo, E. Behnan (1938). “Ankara’da Cirit Oyunu”, *Ülkü Dergisi*, 68: 165-168.
- Şemseddîn Sâmi (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. Dersaâdet, İkdâm Matbaası.
- Yardım, Latif. (2015). *Bosnalı Alaeddin Sabit Dîvânı’nda Dini Muhtevalı Kasideler*, Yüksek Lisans Tezi, Ordu: Ordu Üniversitesi.

- Yıldırım, Hafsanur (2015). “Divan Şairlerine Göre Burçlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(41): 340-353.
- Yüksel, Ahmet, M. Gül, O. Güven (2018). “Padişah Cirit Bindi! (Cirit Sporunu İcrâ Eden ve Destekleyen Osmanlı Sultanları”, *Spor Bilimleri ve Araştırmaları Dergisi*, 3(1): 145-163.
- Zülfe, Ömer (1998). *Nâşid Dîvân*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

NEF'Î'NİN TÜRKÇE DİVANI'NDA HZ. YUSUF'A DAİR BAZI TASAVVURLAR

(Some Descriptions of Yusuf/Joseph in Nef'î's Turkish Divan)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 16 Haziran 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 7 Temmuz 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1720676

Beyhan KESİK

Prof. Dr.

Giresun Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi,

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Orcid.org./0000-0003-3495-4745

b_kesik@hotmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Kesik, B. (2025). Nef'î'nin *Türkçe Divan* 'nda Hz. Yusuf'a Dair Bazı Tasavvurlar. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 7(Ağustos): 121-129.

<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1720676>

Sorumlu Yazar:

Beyhan KESİK, b_kesik@hotmail.com

Özet

Türklerin Müslümanlığı kabulünden itibaren İslami mefhumlar sanata ve edebiyata dâhil edilmiştir. Bilhassa klasik edebiyat metinlerinde kendini gösteren dinî muhteva, zamanla gelişim göstermiş ve *Kur'an* ayetleri, hadisler, tefsirler, menkıbeler, tasavvuf, İslam tarihi ve peygamber kıssaları klasik Türk edebiyatının başlıca konuları hâline gelmiştir.

Klasik Türk edebiyatının oluşumunda ve gelişiminde etkili olan peygamber kıssalarının temel kaynağı *Kur'an-ı Kerim*'dir. Şairler, *Kur'an*'da adı geçen peygamberleri belli hususiyetleri bakımından şiirlerinde malzeme olarak kullanmışlardır. Bu peygamberlerden biri de Hz. Yusuf'tur. Kutsal kitapta ismi açıkça zikredilen, hatta adına sure nazil olan Hz. Yusuf, Yüce Allah'ın buyurduğu üzere "kıssaların en güzeli"ne mazhar olmuş bir peygamberdir. O; Yakup peygamberin oğlu olması, kardeşleri tarafından kuyuya atılması, köle pazarında satılması, güzelliği, Züleyha ile olan ilişkisi, zindana atılması, rüya yorumlaması, Mısır'a sultan olması gibi çeşitli hadiseleri sebebiyle edebî metinlere konu olmuştur. Şairler kimi zaman sevgilinin güzelliğinden söz ederken onu Hz. Yusuf ile mukayese etmişler kimi zaman ise gönül Mısır'ının/ülkesinin padişahı oldukları için sevgililerini Hz. Yusuf olarak tahayyül etmişlerdir. Gazel veya kaside gibi manzumelerin yanı sıra Hz. Yusuf için ayrıca Yusuf u Züleyha mesnevilerini de kaleme almışlardır.

Manzumelerinde Hz. Yusuf'un kendisinden ve hayat hikâyesinden istifade eden divan şairlerinden biri de Nefî'dir. Bu çalışmada 17. yüzyıl şairlerinden Erzurumlu Nefî'nin *Dîvan*'ında Hz. Yusuf'un hangi bağlamlarda ele alındığı işlenecek ve şairin dünyasında Yusuf peygamberin yeri ve önemi üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Yusuf, klasik Türk edebiyatı, tasavvur, Nefî, divan.

Abstract

Since the Turks embraced Islam, Islamic concepts have been incorporated into art and literature. The religious content, which manifests itself especially in the texts of classical literature, has made progress over time and the verses, hadiths, exegesis, legends, mysticism, Islamic history and prophet parables mentioned in Islam have become the main subjects of classical Turkish literature.

The Qur'an is the main source of prophet parables, which are influential in the formation and development of classical Turkish literature. The poets have employed the prophets mentioned in the Qur'an as material for their poems in terms of certain characteristics. One of these prophets is Prophet Yusuf. Joseph, whose name is explicitly mentioned in the holy book, and for whom a surah was dedicated, was a prophet who, as Allah/God Almighty said, was the "best of parables". He has been the subject of literary texts due to various events such as being the son of the prophet Jacob, being thrown into the well by his brothers, being sold in the slave market, his beauty, his relationship with Züleyha, being thrown into the dungeon, his skill of interpreting dreams and becoming the sultan of Egypt. While referring to the beauty of the beloved, the poets sometimes compared him to the Prophet Yusuf, and sometimes they imagined themselves as the Prophet Yusuf because they were the sultan of the Egypt/land of the heart. In addition to verses such as ghazals or qasida, they also wrote Yusuf u Züleyha masnavi for Hz. Yusuf.

Nefî is one of the divan poets who utilized the events of the Prophet Yusuf in his poems. In this study, the contexts in which the Prophet Yusuf is discussed in the *Dîvan* of Nefî of Erzurum, one of the 17th century poets, will be analyzed and the place and importance of the prophet Yusuf in the poet's world will be emphasized.

Key words: Yusuf, Turkish literature, imagination, Nefî, divan.

GİRİŞ

Köklü bir geleneğe sahip olan klâsik Türk edebiyatı; *Kur'an* ve hadis, dinî ilimler, peygamber kıssaları ve mucizeleri, tarih ve mitoloji, çağın ilimleri, yerli malzeme ve dil gibi pek çok kaynaktan beslenir. Bunlardan *Kur'an* ve hadis, bu edebiyatın temel kaynaklarını oluşturur.

Peygamberler, ilmi sonsuz olan Hakk'ın bu ilminin yaratılanlar tarafından bilinmesi ve öğrenilmesi için yine yaratılmışların içinden çıkardığı mümtaz şahsiyetlerdir. Öncelikli görevleri, Hakk'ın sırlarını insanlara öğretmek ve ilmini yaymak, tevhidi bildirmek olan peygamberler, aynı zamanda tebliğcisi oldukları İlahî dini en iyi biçimde temsil eden insanlardır. Peygamber hikâyelerinin çoğu kök olarak *Kur'an*'da mevcuttur. Ancak *Kur'an*'da muhtasar olan bu kıssalar zamanla, bilhassa İsrailî kaynakları kullanan tefsirlerle zenginleşerek edebî amaca daha uygun yeni motifler kazanmış ve geniş senaryolar hâline gelmiştir (Okuyucu 2004: 188).

Peygamber kıssaları ve mucizeleri, çeşitli teşbih/benzetme unsurları ile sanatkârın duygu ve düşüncelerinin anlatımında vasıta olmuştur. Sanatkârlar, anlatımını peygamberlerin ibret dolu yaşamlarından sunduğu kesitlerle desteklemişlerdir. Bu bağlamda Hz. Âdem'den Hz. Muhammed'e kadar hemen her peygamber, edebiyatın konusu olmuştur. Buna bağlı olarak Hz. Âdem topraktan yaratılışı, Havva ile birlikte yasak meyveyi yediği için cennetten çıkarılışı ve buğday ilişkisi; Hz. İdris, meleklerle tedrisle görevlendirilmesi; Hz. Nuh, gemisi ve tufan; Hz. Salih, Semud kavminin isyanı ve helaki ile devesi; Hz. İbrahim ateşe atılması ve cömertliği; Hz. İsmail kurban hadisesi; Hz. Lut, Sodom ve Gomora halkının sapkınlıkları sebebiyle helak edilişi; Hz. Yakup, oğlu Yusuf'un ayrılık hasretiyle ağlamaktan gözlerinin kör oluşu ve hüzünler evi; Hz. Yusuf olağanüstü güzelliği, rüyası, kardeşleri tarafından kuyuya atılışı, bir kervan tarafından kurtarılıp Mısır'da köle olarak satılması, Züleyha'nın iftirası sonucu zindana atılması, rüya tabir etmesi ve Mısır'a aziz olması; Hz. Eyüp, sabırlı oluşu; Hz. Musa, Tur'da Allah'ın hitabına mahzar olması ve Hakk'ın tecellisi, asası, peygamberliği ihtilafı olan Hızır ile yoldaşlığı; Hz. Hızır, âb-ı hayâtı bulup içmesi ve ebedî hayata kavuşması, ledünnî ilmi, bastığı yerlerin yeşil oluşu; Hz. Davud, sesinin güzelliği; Hz. Süleyman, üzerinde İsm-i A'zam yazılı yüzüğü ve bu yüzük sayesinde insanlara, hayvanlara, cinlere ve rüzgâra hükmedişi, karınca, Hüthüt ve Belkıs ile ilgili hikâyesi; Hz. İlyas karada sıkıntıya düşenlere yardım edişi; Hz. Zekeriya, iftira sonucunda saklandığı ağacın içinde testere (erre) ile kesilerek şehit edilişi; Hz. İsa babasız doğması, bebekken konuşup annesi Meryem için şahitlik etmesi, hastaları iyileştirmesi, ölüleri diriltmesi ve dördüncü göğe çekilmesi, kıyamete yakın tekrar yeryüzüne inip İslâmiyet'i tebliğ edecek oluşu; Hz. Muhammed doğumunda ve hemen sonrasında meydana gelen olağanüstü olaylar ve sırtında peygamberlik mührü (hâtem-i nübüvvet) ile doğması, Allah tarafından eğitildiği, başının üstünde sürekli dolaşan bulut, gölgesinin yere düşmeyişi, yaratılmışların en hayırlısı (hayrül-beşer), güvenilir (Muhammedü'l-emîn), kâinatın yaratılış sebebi oluşu, şefaati, ayı ikiye

ayırması (şakku'l-kamer), mi'râcî, parmağından su akıtması gibi kıssa, hikâye ve mucizeleriyle söz konusu edilirler (bk. Kesik 2008).

Kendinden emin ve sanatına güvenen bir kişiliğe sahip olan Nefî, yüksek perdeden seslenmeyi şiar edinmiş ve sesindeki alışılmamış bir tonla sert, acımasız, hatta biraz da isyancı tavırlar (bk. Akkuş 2018) takınmıştır. Bu özelliklerinin yanı sıra, özellikle kasidelerinde, duygu ve düşüncelerini anlatmada Hz. Âdem, Hz. İbrahim, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Hızır, Hz. Süleyman, Hz. İsa ve Hz. Muhammed gibi peygamberlerin kıssalarından ve mucizelerinden yararlanma yoluna başvurmuştur. Bu makaleyle, çalışmanın boyutu da göz önünde bulundurularak Nefî'nin *Türkçe Divanı*'nda Hz. Yusuf'a dair bazı tasavvurlar değerlendirilmeye çalışılacaktır.

H. Yusuf'a Dair Bazı Tasavvurlar

İsrailoğullarının büyük peygamberlerinden olan Hz. Yusuf, Yakup peygamberin on iki oğlundan en küçüğüdür. Hayatı *Kur'an-ı Kerim*'de Allah'ın "ahsenü'l-kasas"¹ diye nitelendirdiği Yusuf suresinde açıkça anlatılmıştır. Babasının Hz. Yusuf'a karşı olan sevgisi, kardeşlerinin kıskançlığına neden olmuş, bu yüzden küçük yaşta kuyuya atılmış, köle olarak satılmış, ömrünü ana ve babasından ayrı, Mısır'da bazen saraylarda, bazen zindanlarda geçirmek zorunda kalmıştır. Çektiği acı ve ıstıraplardan sonra kendisine peygamberlik gelmiş ve Mısır'da Aziz (maliye nazırı) olmuştur (Aydemir 1996: 75).

Klasik Türk edebiyatında Hz. Yusuf denince akla ilk olarak güzelliği ve buna bağlı olarak Mısır azizinin karısı Züleyha gelir. Yusuf ile Züleyha'nın macerası Arap, İran ve Türk edebiyatlarında çok ilgi görüp hikâyeleştirilmiş ve pek çok müstakil eserde konu edilmiştir. Türk edebiyatında bu macera, ilk kez Ali'nin *Kıssa-i Yûsuf*'u ile müstakil bir hikâyeye konu olmuştur. Daha sonra birçok şair tarafından gerek mecaz ve mazmunlar vasıtasıyla gerekse müstakil çift kahramanlı aşk mesnevisi olarak Türk edebiyatında ilgi görmüştür:

Hikâye, kutsal kitapların tamamında bulunmakla birlikte Tevrat ve Kur'an'da oldukça detaylı ve olay örgüsünün genel yapısı açısından benzer bir şekilde yer alır. Müslüman Doğu edebiyatlarında hikâye Kur'an'daki anlatımın yanı sıra Tevrat, Talmut ve Agada metinlerinin izlerinin görüldüğü Kur'an tefsirlerinin de etkisi ile şekillenmiştir. Yusuf Peygamber'in hayatına dair bilgi veren kutsal kitaplar ve tefsirler elbette mesnevinin konu açısından öncelikli kaynakları olmakla birlikte, Mısır'da M.Ö 17-16. yüzyıllarda peş peşe gelen kıtlık yılları sırasında, Hiksos hanedanından bir firavunun hizmetinde Filistinli ambar başmemurunun bulunması, firavun ve bir din adamı arasında geçtiği kabul edilen yedi bolluk yılından sonra gelecek yedi kıtlık yılına yönelik tahmin; M.Ö 15. yüzyılda Anubis ve Batta isimli kardeşlerin hikâyesini konu alan İki Kardeş Masalı'nın Yusuf kıssası ile olan benzerliği, söz konusu anlatının kökeninin kutsal kitaplar dışındaki izleri olarak değerlendirilebilir (bk. Yıldız 2022).

¹ "Biz Kur'an'da sana vahyederek kıssaların en güzelini anlatacağız ve sen bu güzel kıssayı daha önce bilmiyordun" (Yûsuf, 12/3).

Sert mizaçlı, bildiğini ifade etmekten çekinmeyen, mücadeleci bir kişiliğe sahip olan Nefî de -bir klasik Türk şairi olarak- Yusuf peygambere dair bazı tasavvurlara yer verirken en başa Yusuf ile Züleyha² macerasını almıştır. Veziriazam Merhum İlyas Paşa övgüsünde kaleme almış olduğu kasidesinde “daha önce söylenmemiş ifadelerle Paşa'nın güzel ahlakını övdüğünü ve bu övgülerin bir kitap hâline dönüştürülmüş Yusuf ile Züleyha hikâyesi” olduğunu belirtmiştir:

Dilimde bîkr-i fikrimle hayâl-i şâhid-i hulkun
Yazılmış bir kitâba nakş-ı Yûsuf'la Züleyhâ'dır (Kas. 47/48)

Sevgilinin nazını ve istîğnasını anlatırken Züleyha'nın Yusuf'a olan aşkına atıfta bulunup “Yusuf eğer rüyasında sevgilideki bu istîğna ve nazı görseydi Züleyha sonsuza kadar kavuşma zevkinden ümitsiz olurdu.” diyerek sevgilinin güzelliğinden dolayı ne denli mağrur ve nazlı oluşunu dile getirmiştir. Şair, ayrıca Hz. Yusuf'un görmüş olduğu rüyalara göndermede bulunmuştur:

Züleyhâ tâ ebed nevmîd olurdu zevk-ı vuslatdan
Bu istîğnâ vü bu nâzı göreydi düşde Yûsuf ger (Kas. 20/34, G. 35/6)

Yusuf peygamber, klasik Türk şiirinde güzelliğin timsali olarak ele alınmıştır. Eşsiz güzelliği ile çoğu zaman sevgili ona benzetilir. Bu benzetmede Mısır azizinin karısı Züleyha'nın Yusuf'a olan aşkı etkilidir. Nefî de bir beytinde sevgiliyi güzellik bakımından Yusuf'a benzetmiştir. “O herkesi kendine bağlayan güzeli, yatak içinde uyurken seyreden (kimse onu) kitap içine resmedilmiş Yusuf resmi sanır.”:

Uyurken seyr eden ol dilrübâyı câme-hâb içre
Sanır tasvîr-i Yûsuf'dur yazılmıştır kitâb içre (b. 9)

Nefî, IV. Murat'ın şehzadeleri övgüsünde kaleme almış olduğu kasidesinde klasik şiir geleneğine uygun olarak memduhlarının yüzlerini güneşe ve Yusuf'a benzetmektedir. Bu tasavvurlarda yüzün göz kamaştırıcı oluşu ile güzelliği ön plana çıkarılmıştır:

O bir mahdûmı Yûsuf-sûret-i hûrşîd-tal'atdır
Bu bir şehzâde-i vâlâ-nijâd-ı mâh-peykerdir (Kas. 20/11)

Şair, aşağıdaki beyitlerde ise memduhunun olgun karakteri ile kabiliyetini Hz. İsa'ya benzetip yüz güzelliği bakımından memduhu ile Hz. Yusuf arasında bir ilgi kurmaktadır. Böylelikle memduhuna övgüler yağdırmaktadır:

İsâ gibi bir rûh-ı melek-sîret ü hoş-zât
Yûsuf gibi bir mâh-ı perî-peyker-i âlem (Kas. 23/15)

² Kur'an'da Yusuf sûresinde Mısır azizinin eşi ve Yûsuf'a âşık olan kadın olarak yer almasına rağmen Züleyhâ'nın (Zelîhâ) adı geçmez. Tevrat'ta da Mısır azizinden Potifar adıyla söz edilirken eşinin adı verilmez, sadece İslâm sonrası bir yahudi literatüründe (Yashar wa-Yesheb) Züleyha diye anılır. Potifar Arapça kaynaklara Itfir, Kıtîr, Katîfir, Kutayfer şeklinde intikal etmiş, karısından Zelîha/Züleyha veya Râil/Railâ adıyla bahsedilmiş, özellikle Farsça ve Türkçe mesnevilerde ise Zelîha ismi daha yaygın biçimde kullanılmıştır (Öztürk 2013: 552).

Mehdî-i Îsâ-nefes Numân-ı Hâtem-mekrûmet
Hızr-ı Yûsuf-tal'at Eflâtûn-ı İskender-cenâb (Kas. 55/9)

Şair, Musa Ağa adlı bir kimseyi överken onu Yusuf ve İsa huylu olarak niteler ve ardından yüz güzelliği bakımından Hz. Musa'nın Tur'da gördüğü ışık olarak tavsif eder. Tur Dağı'nda Tanrı ile konuşan ve bu vesileyle de klasik Türk edebiyatı metinlerine konu olan Hz. Musa, bir gün Yüce Allah'ın zatını görmek istemiştir. Peygamber'in bu talebi üzerine Hak Teâla kendi zatını Tur Dağı'na tecelli etmiş ve bunun neticesinde dağ yerle bir olmuştur³. Beyitte, Araf Suresi'nin 143. ayetine mealen iktibasta bulunan şair, bu hadiseye telmihte bulunarak Musa Ağa ile Hz. Musa arasında ilgi kurmuştur:

Yûsuf u Îsâ-şiyem Mûsâ Ağa ki tal'atı
Gün gibi bir şu'ledir gûyâ çerâğ-ı Tûr'dan (Kıt. 4/1)

Nef'î, Hz. Yusuf'u güzelliği dolayısıyla anıp kaside sunduğu Sultan Osman'ı ona benzetir. II. Osman'ın tahta çıkmasıyla, dünyanın onun güzelliği sayesinde aydınlandığını, Hz. Yusuf'un dillere destan güzelliğinin hatırlanmasının şaşılacak bir durum olmadığını belirtir:

Cihân bir tâze revnak buldu bir rûh-ı musavverle
Aceb mi tâzelense dâstân-ı mâh-ı Ken'ânî (Kas. 12/2)

Nef'î, âşıkâne bir üslupla kaleme almış olduğu bir gazelinde durumu tersine çevirir. Sevgilinin özelliklerini sıraladıktan sonra *“Bu güzelliklerle sevgiliyi Yusuf bile görse belki âşık olurdu.”* diyerek sevgilinin çok güzel ve gönül çelen oluşunu dile getirmektedir:

Belki Yûsuf da seni görse olurdu âşık
Ol kadar hüsn ile mümtâz ü dilârâsın sen (G. 112/4)

Yusuf, güzel ahlak sahibi bir kimsedir. Züleyha, ona karşı arzu duyar ve beraber olmayı teklif eder. Ancak Yusuf evini kendisine emanet eden efendisine ihanet edemeyeceğini, ayrıca Tanrı'ya karşı günah işlemekten korktuğunu söyleyerek bunu kabul etmez. Nef'î, Veziriazam Ali Paşa'nın övgüsünde kaleme almış olduğu kasidede onun *“Yusuf gibi güzel ahlakının mana güzeline aklını ve gönlünü sersem edip şaşkına döndüreceğini”* dile getirmiştir:

Yûsuf-ı hulkudur ol şâhid-i ma'nâ ki olur
Dil-i akl âfet-i aşk ile serâsime vü deng (Kas. 37/19)

Nef'î, *Divan*'ında daha çok övdüğü kişileri vasfederken Yusuf ile ilgili tasavvurlarda bulunmuştur. Sultan Osman'ın kasrı övgüsünde yazmış olduğu kasidesinde kasrın eşsiz güzelliğini dile getirirken *“Bu güzellik ve zevk, Züleyha'nın kasrında olaydı Yusuf, can u gönülden seyretmek için onun alıcısı olurdu.”* demektedir:

³ Musa, tayin ettiğimiz vakitte gelip Rabbi onunla konuşunca, Musa: *“Rabbim! Bana Kendini göster, Sana bakayım”* dedi. Allah: *“Sen Beni göremezsın ama dağa bak, eğer o yerinde kalırsa sen de Beni göreceksin”* buyurdu. Rabbi dağa tecelli edince onu yerle bir etti ve Musa da baygın düştü; ayılınca: *“Yarabbi, münezzehsin, Sana tevbe ettim, ben inananların ilkiyim”* dedi (Araf, 7/143).

Olaydı ger bu revnak bu safâ kasr-ı Züleyhâ'da
Dil ü cândan olurdu seyr için Yûsuf harîdârı (Kas. 13/11)

Klasik şiirde Yusuf peygamber Ken'ân'da doğduğu için şairler onu "mâh-ı Ken'ân" olarak ele alırlar. Kuyuya atılmasına atıfta bulunmak için de "çeh-i Ken'ân" tamlamasını kullanırlar. Nefî; Hz. Yusuf'u kuyuya atılması, Mısırlı kadınların Züleyha'dan dolayı kendisine nefret duyması nedeniyle de şiirine konu etmiştir. Nefî şairliğini överken divit hokkasını Hz. Yusuf'un atıldığı kuyuya, devrin şairlerinin kin ve öfkelerini de Mısırlı kadınların Hz. Yusuf'a duyduğu kin ve öfkeye benzetmiş; orijinal mazmunların da kendine özgü olduğunu ifade etmiştir:

Çeh-i Ken'ân-ı şebistân-ı devâtımdır ki Yûsuf'dan
Alır kîn-i zenân-ı Mısır'ı seyr-i hüsn-i ebkârı (Kas. 13/56)

Hz. Yakup, on iki oğlundan en çok Yusuf'u sevmektedir. Yusuf yaratılış, güzellik, huy, sadakat ve babaya itaat gibi pek çok yönden kardeşlerinden ayrılır. Nefî bu durumu sevgilinin güzelliği ile nazını tasvir etmede aracı kılmış ve "*Güzellik ile nazlı oluş beraberdir, farklılık yoktur. Bunları Yusuf ve kardeşlerine benzetmek mümkün değildir.*" demiştir:

Ne nisbet bunlara Yûsufa ihvânı ki bunlarda
Tefâvüt yok güzellik nâzperverlik berâberdir (Kas. 19/9)

Yusuf peygamber, rüya tabiri konusunda maharetlidir. Züleyha'nın iftirası üzerine zindana atıldığında burada azizin hizmetçilerinden iki kişi ile karşılaşır, onların gördükleri rüyaları dinleyip rüyalarını yorumlar ve rüyalar Yusuf'un söylediği gibi gerçekleşir. Bir süre sonra aziz de bir rüya görür. Kendi tabircilerinin bir türlü yorumlayamadığı ve kâbus diye nitelediği bu rüyayı, Yusuf'un hapisten çıkan ve cezalandırılmayan arkadaşının kendisini hatırlayıp ondan bahsetmesiyle gönderildiği hapisanede Yusuf yorumlar. Rüya yedi bolluk yılından sonra gelecek yedi kıtlık yılı için alınacak tedbirler anlatılır (Topaloğlu 2013: 29). Nefî de Veziriazam Hafız Ahmet Paşa vasfında yazdığı kasidesinde "*Dünya gönül erbabının kadrini, kıymetini fark edemez, bu nedenle ki onlar gölge etmez, ar ederler.*" dedikten sonra Yusuf Suresi 48. ayeti iktibaslamıştır "*Sonra bunun ardından yedi kurak yıl gelecek.*"⁴:

Anınçün kadr-i erbâb-ı dili fark eylemez devrân
Ki anlar sâye salmaz âr eder *sebün şidâd* üzre (Kas. 43/47)

Yusuf peygamberin yorumlamış olduğu rüyaların bir bir gerçekleşmesi ile affedilip Mısır'a sultan oluşu Nefî tarafından İbrahim Paşa'nın adıyla ilgilidir. İbrahim Paşa'ya seslenen şair, onun cömertliğinden söz ederken Hz. İbrahim'e atıfta bulunmuştur. Hz. İbrahim, *Kur'an*'da da buyrulduğu üzere lütuf ve ikram sahibi bir peygamberdir.⁵ Öyle ki bolluğun ve bereketin simgesi hâline gelen "Halil İbrahim sofrası" ifadesi, Allah dostu ve "Halil" sıfatlı Hz. İbrahim'in meşhur hadisesi sebebiyle ortaya çıkmış ve günümüze kadar kullanılagelmiştir. İbrahim Paşa'dan bahsederken Hz. İbrahim'e

⁴ (Yusuf, 12/48).

⁵ (*Resulüm!*) Onlara İbrahim'in misafirlerinden de bahset (Hicr, 15/51).

telmihte bulunan şair, onun lütuf sahibi ve sadık bir dost oluşunu ifade etmek istemiştir. Ardından Hz. Yusuf zikredilip Hz. İbrahim ile Hz. Yusuf arasındaki akrabalık bağına değinilmiştir. İslami kaynaklara göre Hz. Yusuf, Hz. İbrahim'in torunudur (Köksal 2014: 271). Hz. Yusuf'a peygamberlik makamı, atası İbrahim'den miras kalmıştır. Yusuf'un sahip olduğu; güç, azamet ve peygamberlik nuru Hz. İbrahim'in soyundan gelmesi vesilesiyledir. Bu bağlamda şair, İbrahim Paşa ile Hz. İbrahim arasında bir ilgi kurup İbrahim Paşa'yı cömertlikte Hz. İbrahim'e benzetmiştir:

Nâmın İbrâhim Paşa olduğu için gâlibâ
Verdi taht-ı Yûsuf'a zâtınla Mevlâ ferr ü tâb (Kas. 61/4)

Mısır'da azize köle olarak satılan Yusuf, gün geçtikte büyür ve çok yakışıklı bir genç olur. Azizin karısı (Züleyha) bu durum karşısında kayıtsız kalamayıp ondan murat almak ister ancak Yusuf, karşılık vermez. Nefî, bu durumu kendi şiirini övmeye aracı kılmıştır. Şairin şiir Yusuf'u gittikçe güzelleştirmektedir. Zamane Züleyhalarının/şairlerinin derdi artarsa buna şaşılmamalıdır:

Gittikçe güzellenmededir Yûsuf-ı nazmım
Artarsa n'ola derd-i Züleyhâ-yı zamâne (Kas. 41/26)

KISALTMALAR

b.	: Beyit
bk.	: Bakınız
G.	: Gazel
Kas.	: Kaside

SONUÇ

Klasik Türk edebiyatının temel konusu olan *Kur'an* ve buna bağlı olarak peygamber kıssaları, övgü ve yergideki maharetiyle ün yapmış olan Nefî'nin *Türkçe Divan*'ında da yer almaktadır. Nefî; Hz. Âdem, Hz. İbrahim, Hz. Yusuf, Hz. Musa, Hz. Hızır, Hz. Süleyman, Hz. İsa ve Hz. Muhammed gibi peygamberlerin kıssalarından ve mucizelerinden yararlanma yoluna başvurmuştur. Şair, özellikle kasidelerinde memduhlarını vassfederken peygamber kıssalarına başvurma yolunu tercih etmiştir. Çalışmanın esasını teşkil eden Yusuf peygamber, Nefî'nin duygu ve düşüncelerini aktarmada aracı olan peygamberlerden biridir. Hz. Yusuf, *Türkçe Divan*'da geleneğe uygun olarak güzelliğin timsali olarak nitelendirilmiş ve buna bağlı olarak sevgili ile övülen kimseler güzellikte Yusuf'a benzetilmiştir. Bir örnekte ise sevgili eşsiz güzelliği ile Yusuf'u kendine âşık edebilecek bir vasıftadır. Yusuf'un *Divan*'da öne çıkan bir diğer özelliği de güzel ahlakıdır. Özellikle övülen kimseler, ahlak bakımından Yusuf'a benzetilmiştir. Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılması, Züleyha ile olan ve *Kur'an*'da "ahsenü'l-kasas" olarak nitelendirilen hadisesi, zindanda iken kılığa dair gördüğü rüya da gelenek dâhilinde işlenen unsurlar olarak dikkati çekmektedir.

Sözün özü Nef'î, klasik Türk edebiyatı şairleri gibi peygamber kıssalarından yararlanmış ve tasavvurlarında geleneğin çizdiği sınırlara riayet etmiştir.

KAYNAKÇA

- Aydemir, Abdullah (1996). *İslâmî Kaynaklara Göre Peygamberler*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Güler, Zülfü (2006). *Divan Şiirinde Peygamber Hikâyelerine Telmihler*. Malatya: Uğurel Matbaası.
- Karahan, Leyla (1985). *Erzurumlu Mustafa Darir Kıssa-i Yûsuf (Yûsuf u Züleyhâ)*. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Kesik, Beyhan (2008). "Figanî Divançesi'nde Peygamber Kıssalarına Telmihler". *Türkoloji Kültürü*, 1(2): 107-123.
- Köksal, M. Asım (2014). *Peygamberler Tarihi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okuyucu, Cihan (2004). *Divan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: L&M Kitaplığı.
- Öztürk, Zehra (2013). "Züleyha". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 44. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Topaloğlu, Bekir (2013). "Yûsuf Sûresi". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 44. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 28-44.
- Türkdoğan, Melike Gökcan (2011). *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10695,klasik-turk-edebiyatinda-yusuf-u-zuleyha-mesnevileripdf.pdf?0> [erişim tarihi: 20.04. 2025].
- Yıldız, Ayşe. "Yûsuf u Züleyhâ (Hamdî)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/yusuf-u-zuleyha-hamdi> [erişim tarihi: 19. 04. 2025].

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

SEYYİDÎ'NİN MANZUM AVÂMİL TERCÜMESİ

(*Seyyidî's Poetic Translation of Avâmîl*)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 18 Temmuz 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 11 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1745975

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri

Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

<https://orcid.org/0000-0003-0544-9280>

mehmet.ozdemir@bilecik.edu.tr

Öğr. Gör. Şule KANDEMİR

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,

Doktora Öğrencisi

<https://orcid.org/0000-0003-2149-9026>

sulekandemir27@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Özdemir, M. ve Kandemir, Ş. (2025). Seyyidî'nin Manzum Avâmîl Tercümesi. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos, ss. 131-170, <https://doi.org/10.51592/kulliyat.1745975>

Sorumlu Yazar:

Şule KANDEMİR, sulekandemir27@gmail.com

Özet

Çeşitli sahalarda eser veren büyük Türk âlimi Birgivî Mehmed Efendi (öl. 981/1573)'nin nahiv ilmine dair Arapça olarak kaleme alınan *el-Avâmilü'l-cedîd* adlı eseri, Osmanlı medrese geleneğinde Arapça gramer öğretiminin en temel metinlerinden biri olarak asırlarca okutulmuş hem nahiv ilminin özlü bir özeti hem de dil öğretiminde vazgeçilmez bir kaynak olmuştur. Eser, özellikle anlaşılır üslubu ve sistematik yapısıyla şerh, haşîye ve tercüme faaliyetlerine konu olmuş, ezber kolaylığı sağlamak amacıyla manzum formlara da aktarılmıştır.

Bu çalışma, XVII. yüzyıl Osmanlı âlimlerinden Seyyidî mahlasıyla eserler veren Seyyid Abdullah Efendi'nin, Birgivî Mehmed Efendi'nin *el-Avâmilü'l-cedîd*'ine yaptığı manzum tercüme ele almaktadır. Çalışmada öncelikle *el-Avâmil* literatürü ve manzum tercüme geleneği hakkında bilgi verilmiş, ardından Seyyid Abdullah Efendi'nin hayatı, ilmî kişiliği ve eserleri değerlendirilmiştir. Makalenin esas kısmında, Seyyidî'nin *Manzum Avâmil Tercümesi*'nin yazma nüshaları tanıtılmış, şekil ve içerik özellikleri incelenmiştir. Tercümede didaktik kaygının ön planda olduğu, üslupta sadelik ve açıklığın gözetildiği, vezin ve kafiyede ise dikkatli bir kullanım sergilendiği tespit edilmiştir. Ayrıca, eserin nahiv öğretiminde pedagojik katkısı ve Osmanlı eğitim geleneği içindeki yeri vurgulanmıştır. Bu yönüyle Seyyidî'nin tercümesi hem dil öğretiminde hem de klasik Türk edebiyatında şiirin işlevsel kullanımını yansıtan önemli bir örnek niteliği taşımaktadır. Çalışmanın sonunda, söz konusu manzumenin tespit edilen dokuz nüshadan hareketle karşılaştırmalı metni neşre hazırlanmış ve literatüre kazandırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Seyyidî, Birgivî, *el-Avâmil*, manzum tercüme, nahiv ilmi

Abstract

The great Turkish scholar Birgivî Mehmed Efendi (d. 981/1573), titled *el-Avâmilü'l-cedîd*, written in Arabic on the subject of grammar, has been taught for centuries as one of the most fundamental texts in Arabic grammar instruction in the Ottoman madrasa tradition. It serves both as a concise summary of grammar and an indispensable resource for language instruction. The work, particularly notable for its clear style and systematic structure, has been the subject of commentaries, marginal notes, and translations, and has also been adapted into poetic forms to facilitate memorization.

This study examines the poetic translation of Birgivî Mehmed Efendi's *el-Avâmilü'l-cedîd* by Seyyid Abdullah Efendi, one of the Ottoman scholars of the 17th century who wrote under the pen name Seyyidî. The study first provides information about the *el-Avâmil* literature and the tradition of poetic translation, followed by an evaluation of Seyyid Abdullah Efendi's life, scholarly personality, and works. In the main part of the article, the manuscript copies of Seyyidî's *Manzum Avâmil Tercümesi* are introduced, and their formal and content characteristics are examined. It is determined that didactic concerns are at the forefront of the translation, simplicity and clarity are observed in the style, and careful use is made of meter and rhyme. In addition, the pedagogical contribution of the work to the teaching of grammar and its place in the Ottoman educational tradition are emphasized. In this respect, Seyyidî's translation is an important example of the functional use of poetry in both language teaching and classical Turkish literature. At the end of the study, a comparative text was prepared for publication based on the nine manuscripts of the poem in question and added to the literature.

Keywords: Seyyidî, Birgivî, *el-Avâmil*, poetic translation, grammar science

GİRİŞ

Âmil, Arapçada isim ve fiillerin başına gelerek son harflerinin harekesini değiştiren veya harfi düşüren (i'rabını etkileyen) edatlara (hurûf-ı ma'ânî) verilen addır. Bu edat türlerine göre kelimenin sonundaki hareke; üstün (-a, -e), esre (-i, -î), ötre (-u, -ü) ya da sükûn şeklinde okunur. Âmil kelimesinin çoğulu ise avâmil olup Arapçada kelime sonlarının okunuşu ile ilgili konuları ihtiva eden gramer bölümünün adıdır. “Yüz âmil” manasındaki “*el-Avâmilü'l-mie*” ifadesi, zamanla nahiv konularını âmil-mâmûl ilişkisinde tasnif ederek kısa ve öz inceleyen eser türünü tanımlamak amacıyla “*el-Avâmil*” biçiminde kısaltılarak kullanılmaya başlanmıştır.

Âmil-mâmul ilişkisi, nahiv ilminin temelini oluşturur ve Emevîler döneminden itibaren bu konuda çeşitli küçük hacimli eserler kaleme alınmıştır. Nahiv muhtasarları serisinin ilk örneği olarak ise Halîl b. Ahmed (öl. 170/786) tarafından yazıldığı kabul edilen *el-Avâmil* gösterilir. Benzeri çalışmalar arasında Kisâî'nin *Râiyye* adlı manzum risalesi ve Ebû Ali el-Fârisî'nin *el-Avâmil(ü'l-mie)* ya da *Muhtasaru Avâmili'l-i'rab* adlı eseri ilk örneklerden sayılmaktadır. Sonrasında ise Abdülkahir el-Cürcânî (öl.1078-79)'nin oldukça ünlü *el-Avâmilü'l-mie*'si gelmektedir. Bu geleneğe Ali el-Kayrevânî, Feyz-i Kâşânî, Sirâceddin Muhammed b. Yûsuf el-Herevî ve Muhsin el-Kazvînî gibi âlimlerin de *el-Avâmil* adlı eserleriyle katkıda bulundukları görülür. Bu çalışmaların ardından, özellikle Anadolu coğrafyasında geniş bir tanınırlığa ulaşan eserlerden biri de 1573 yılında vefat eden Balıkesirli İmam Birgivî'nin kaleme aldığı *Avâmil* adlı eserdir. Osmanlı medreselerinde asırlar boyunca okutulan Birgivî'nin *el-Avâmil*'i ile Cürcânî'nin *el-Avâmilü'l-mie*'si bu türün en çok rağbet gören iki eseri olmuştur. Cürcânî'nin eserine *el-Avâmilü'l-atîk* (eski), Birgivî'nin eserine ise *el-Avâmilü'l-cedîd* (yeni) denilmiştir. Bu iki eser, âmillerin sayısı ve ele alınış yöntemleri açısından önemli farklılıklar arz eder (Durmuş 1991: 106,107).

Bu iki eser, Cürcânî'nin *el-Avâmil*'i ve Birgivî'nin *el-Avâmil*'i, Türk, Hintli ve İranlı pek çok dil bilgini tarafından şerh, haşiye ve talik türünde çalışmalarla ele alınmıştır. Bunun yanı sıra bu metinlerin kolay ezberlenebilmesi için manzum versiyonları kaleme alınmış, i'rabları üzerinde durulmuş ve Türkçe ile Farsçaya tercüme edilmiştir. Cürcânî'nin *el-Avâmil*'inin Süleymaniye Kütüphanesi'nde 125 yazma nüshasının bulunması, bu eserin Türkiye'de taşıdığı değeri ortaya koymaktadır. Ayrıca bu eserin, İstanbul, Hindistan, Mısır, Mekke ve İran'da pek çok baskısı yapılmıştır. Benzeri şekilde Birgivî'nin *el-Avâmil*'i de İstanbul başta olmak üzere Kahire, Bulak, Dımaşk ve Hindistan'da birçok kez basılmış, bununla birlikte bazı Osmanlı âlimleri tarafından Türkçeye çevrilerek yayımlanmıştır. Bu tercümelerin pek çoğu da matbu hale getirilmiştir (Durmuş 1991: 107).

Avâmil Tercümeleri Üzerine Yapılan Çalışmalar

Kitaplar

Adıgüzel, Mikail (2001). Avamil Mefhumu ve İrabı, Yasın Yayınevi. İstanbul.

Eser Birgivî'nin kitabının tercümesi ve bazı açıklamalar eklenerek hazırlanmış hâlidir. Eserin giriş kısmında kitabın ismi hakkında mevzular başlığı vardır. Kitap ardından nahiv ilminin tarifi, mevzuu ve gayesi başlığı ile devam eder. Sonrasında besmele-i şerifin manası ve i'rabı başlığı ve hamd ve salat cümleleri hakkında başlıklardan oluşmaktadır. Ardından âmil, mamul ve îrabın tercümesi verilmiştir. Kitap 399 sayfadan oluşmaktadır.

Yanık, Nevzat H. & Çögenli, M. Sadi (1997). Avamil ve Tercümesi, Kültür ve Eğitim Vakfı Yayınları. Erzurum.

Kitapta önsözün ardından İmam Birgivî ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. Sonrasında Birgivî'nin *el-Avâmil*'i âmil, mamûl ve i'rab şeklinde üç bölüme ayrılıp tercüme edilmiştir. Tercüme önce cümle cümle Arapçası verilip altına Türkçesi yazılarak yapılmıştır. Kitabın arkasında ise orijinal metin verilmiştir. Kitap 71 sayfadan oluşmaktadır.

Aydın, Zeycan (2012). *Avâmil Tercümesi*. Ahıska Yayınevi.

Kitap 160 sayfadan oluşmaktadır. Eser hakkında bilgi bulunamadı.

Yaşar, İsmail (2024). *Avâmil Tercümesi ve Şerhi*. Kitap Kalbi Yayıncılık.

Bu eser, İmam Birgivî'nin *el-Avâmil* adlı metninin Türkçe tercüme ve şerhidir. Ders kitabı formatında hazırlanmış olup, sol sayfada orijinal Arapça metin, sağ sayfada ise çeviri ve açıklamalar yer alır. Nahiv ilmine yeni adım atanların zorlanmaması için akıcı ve anlaşılır bir dil kullanılmış, konuları pekiştirmek amacıyla yoğun biçimde şemalar ve ayet örnekleri eklenmiştir. Ayrıca her üç-dört sayfada bir doldurmalı alıştırmalar; âmil, mamûl ve i'rab kısımlarının sonunda ise çoktan seçmeli sorular bulunur. Kitap 224 sayfadan oluşmaktadır.

Akbal, Rahime (1996). *Avâmil'in İzahı*. Enes Kitabevi, İstanbul.

Kitap üç bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölüm izahlı kırık manadan ibarettir. İkinci bölüm avâmilin mefhumundan ibarettir. Üçüncü bölümde Arapça öğrenmek isteyen öğrencilerin anlayacağı şekilde tahlil örnekleri verilmiştir. Dördüncü bölümde ise âmil, mamûl ve i'rabın ibarelerinin terkihi yapılmıştır. Kitap 456 sayfadan oluşmaktadır.

Alak, Musa (2002). *Avamil Risalesi-Avamil ve Tercümesi*. İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Eser hakkında bilgi bulunamadı.

İbrahim Cudi Efendi, Hüseyin Hıfzı (ty.). *Sualli-Cevaplı Tahlilli Avamil Tercemesi*. Hanifiyye Kitabevi.

78 sayfadan oluşan bu eser, Trabzon Mekteb-i Sultanisi Arapça eğitimci İbrahim Cudî Bey'in *Rehber-i Avâmil*'i ile Necmi Terakki Mektebi Müdürü ve Arapça eğitimci Hüseyin Hıfzı Efendi'nin *Su'âlî-Cevaplı Avâmil Tercemesi* adlı yapıtları esas alınarak yazılmıştır. İki eserin ifade ve üslubu büyük ölçüde korunmuş olup yalnızca ara sıra parantez içinde izahlar eklenmiştir.

Arslan Mehmet Ali (2015). *Avamilü'l-Cürcani, İmam Abdulkahir Cürcani, Avamilü'l Birgivi, İmam Birgivi (Arapça-Türkçe) Tercüme ve Dipnotlar*. Seyda Yayınları.

250 sayfadan oluşan eser, İmam Abdulkadir Cürcânî'nin ve İmam Birgivî'nin kaleme almış olduğu eserlerin Türkçeye birebir aktarımıdır.

Seven, Zehra (ty.). *Avamil Tercümesi Açıklamalı Nahiv Kitabı*. Kitap Kalbi Yayıncılık. İstanbul.

405 sayfadan oluşan kitap Arapçayı öğrenmek ve bu alanda eğitime devam etmek isteyenlere yardımcı olmak ve Arapçayı daha kolay anlayabilmeleri için Birgivî'nin *el-Avâmil* adlı eserinin ana içeriğinden sapılmadan, konular şema ve çizimlerle görsel olarak desteklenerek hazırlanmıştır.

Erkan, Arif (ty.). *Açıklamalı Avâmil ve İzhar. Sağlam Yayınevi. İstanbul.*

Eser 328 sayfadan meydana gelmektedir. Arapça metni kolayca anlamak ve güçlüğü ortadan kaldırmak için Arapça metin yeni baştan zamanın anlayışına göre düzenlenmiş, satır başları yapılmıştır. Bazı kaidelerin başına rakam koyularak madde madde yazılmış örnekler ve bazı kelimeler tırnak içine alınmıştır. Metnin tamamı harekelenmiştir. Nokta, virgül, ünlem ve soru işareti gibi imlâ kaideleri kullanılmıştır.

Şahin Seyyid Ahmet (1963). *İzahlı Avâmil Tercümesi (Arapça Metni ile Birlikte), Sesimiz Neşriyat. Ankara.*

87 sayfadan oluşmaktadır. Eser hakkında bilgi bulunamadı.

Çiftçi Muhammed H. (2023). *Avâmil, İmam Birgivî. Ensar Neşriyat.*

120 sayfadan meydana gelen kitap, benzer çevirilerden ayrılarak okura ek faydalar sunar. Öncelikle Arapça metin her zaman çevirisiyle birlikte verilmiş ve metinde geçen kilit kelimeler hem i'rab hem de anlam açısından ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Ayrıca müellifin genellikle tek bir örnekle yetindiği bölümlerde, o örnekler Kur'an ve hadislerle çeşitlendirilerek zenginleştirilmiştir. Örneğin, harf edatlarının yalnızca bir anlamıyla sınırlı kalınan yerlere, bu eserde hem gerçek hem mecazî kullanımlarına dair ek örnekler eklenmiştir.

Omay, Muhammed (1994). *Yeni ve İlaveli Avâmil Tercümesi. Kendi Yayını. İstanbul.*

64 sayfadan oluşmaktadır. Eser hakkında bilgi bulunamadı.

Makaleler

Arslan, Mehmet (2002). *Klasik Türk Edebiyatı manzum didaktik eserlerinden bir örnek: manzum Avâmil. Türk Dili ve Edebiyatı Makaleleri. Sayı: 2, ss.5-39.*

Mehmet Arslan'ın bu makalesi, Klasik Türk Edebiyatı'nda yer alan manzum dinî ve didaktik eserleri genel hatlarıyla ele almakta, bu tür eserlerin içeriklerine, yazılış amaçlarına ve neden manzum biçimde kaleme alındıklarına değinmektedir. Yazar, özellikle *el-Avâmil* adıyla bilinen eserlerin Türkçe manzum çevirileri üzerine odaklanmakta ve bu çevirilerin biçimsel ve içeriksel özelliklerini incelemektedir.

Makalenin temel amacı, manzum çeviri eserlerin özelliklerini, yazım süreçlerini ve edebi bağlamdaki yerlerini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, el yazması bir manzum *el-Avâmil* örneği üzerinde durularak, metin bilimsel yöntemlerle incelenmiştir. Konuya aşina olmayan okuyucular ile edebiyat

araştırmacılarının metni daha iyi anlayabilmesi adına, Arap dil bilgisi ve “avâmil” terimi hakkında temel, açıklayıcı bilgilere yer verilmiştir.

Makalenin devamında, metni verilecek olan ve *Avâmil-i Atık* olarak bilinen Cürcânî'nin eserinin içeriği özetlenmiş ve esas metni oluşturan manzum çevirinin anlaşılmasına katkı sağlanmıştır. Ayrıca yalnızca mesnevi nazım şekliyle değil, farklı biçimlerde de kaleme alınmış örneklerin bulunduğunu göstermek amacıyla Karamânî Aynî ve Şeyhülislam Esad'a ait iki kaside örneğine yer verilmiştir.

Son olarak, Amasya Bayezit Kütüphanesi'nde yer alan ve 1853 numaralı mecmuanın 13. eseri olan, toplam 266 beyitten oluşan, yazarı ve istinsah tarihi bilinmeyen bir *Manzum Avâmil Tercümesi* (Cürcânî'nin *Avâmil*'i) ele alınmıştır. Bu eser bağlamında içeriği, genel özellikleri ve edebi değeri açıklanmış, ardından da metin sunulmuştur. Ayrıca, özellikle konuya yabancı okuyucuların metinden yararlanabilmesini kolaylaştırmak amacıyla, eserin ilk 73 beytinde geçen yüz “âmil” terimi altı çizilerek vurgulanmıştır.

Koyuncu, Fatih & Babaarslan, Gıyasi (2024). *İskeçeli Mîr-i Alem-Zâde Rifat'ın Bilinmeyen Bir Eseri: Manzum Avâmil Tercümesi. Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. Cilt: 7, Sayı: 2, ss. 845-873.*

Koyuncu ve Babaarslan tarafından kaleme alınan bu makalede Birgivî'nin *el-Avâmil*'inin manzum tercümesi verilmiştir. Makalenin giriş kısmında öncelikle *el-Avâmil*'e dair genel açıklamalarda bulunulmuştur. Ardından eserin mütercimi olan İskeçeli Mîr-i Alem-zâde Rifat hakkında bilgi verilip eserinin muhtevası üzerinde durulmuştur. Sonrasında da tercümenin metni verilmiştir.

Babaarslan, Gıyasi (2022). *Bir Mahbûba Sevb-i Cedîd Giydirmek: Erzurumlu Rahmî'nin Manzum Avâmil Tercümesi. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. Cilt: 29 Sayı: 29, ss. 310-330.*

Babaarslan'ın kaleme aldığı bu makalenin giriş bölümünde *el-Avâmil*'e dair açıklayıcı bilgiler aktarıldıktan sonra Abdülkahir Cürcânî'nin *el-Avâmil*'inin Erzurumlu Rahmî tarafından yapılan Türkçe manzum çevirisi ele alınmıştır. Ardından Rahmî'nin yazmış olduğu şerh hakkında bazı değerlendirmeler yapılmış, şerhin başında bulunan bilgilerden hareketle şair hakkında bir takım yeni bilgiler verilmiştir. Manzum çevirinin hangi amaçla yazıldığı, kimin için hazırlandığı ve ne zaman tamamlanıp ne zaman istinsah edildiği gibi konular ele alınmış, ardından tercümenin içeriği detaylı şekilde analiz edilmiştir. Son bölümde ise eserin transkripsiyonlu metni verilmiştir.

Söylemez, İdris (2021) *Larendeli Şânî'nin Manzum Avâmil Adlı Eseri, Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 7, Sayı 2, ss.333-376.*

Söylemez'in kaleme aldığı bu makalenin giriş kısmında İslamiyet'in Arap diline ve gramer çalışmalarına etkisi, Arapçanın dilbilgisel sisteminin nasıl geliştiği ve bu bağlamda Larendeli Şânî'nin

“*Hazâ Manzûme-i Avâmil*” adlı eserinin hem içeriği hem de klasik Arap gramer literatüründeki yeri ele alınmıştır. Ardından Lârendeli Şânî’nin hayatı, ilmî şahsiyeti ve eserlerine dair bilgiler verilip *Manzûme-i Avâmil* eserinin tanıtımı yapılmıştır. Bu bağlamda eserin adı, telif sebebi, yazılış tarihi bilgilerinden sonra eserin biçimi ve muhtevasının incelenmesi yapılmıştır. Bundan sonra Şânî’nin eserinde takip ettiği metod konusunda bilgilendirmeler yapıp ardından da yazma nüshanın tavsifi yapılmıştır. En sonunda da eserin çeviri yazımı ortaya konulmuştur.

Yılmaz, Oğuz (2025). *el-Avâmilü Cürcânî’nin Manzum Türkçe Tercümeleri. İstem, Sayı 45, ss. 587-620.*

Oğuz Yılmaz’ın “*el-Avâmilü Cürcânî’nin Manzum Türkçe Tercümeleri*” başlıklı çalışması, Osmanlı medrese geleneğinde önemli bir yere sahip olan Arap dili grameri metinlerinden *el-Avâmilü’l-Mie*’nin manzum Türkçe tercümelerini ele almaktadır. Yazar, giriş bölümünde dinî-talimî eserlerin ezber kolaylığı ve pedagojik fayda amacıyla nazma aktarıldığını, bu geleneğin arka planını ve bu tür çalışmaların Osmanlı eğitim hayatındaki işlevini ortaya koymaktadır.

Makalenin ana gövdesinde, tespit edilen 15 manzum tercüme şekil, içerik ve yöntem bakımından incelenmektedir. Mesnevi, gazel ve kaside gibi farklı nazım şekillerinin kullanımı, aruz ölçüsündeki çeşitlilik, başlıklandırma sistemleri, dil ve üslup özellikleri ayrıntılı biçimde ortaya konulmaktadır. Yazar ayrıca tercüme yöntemlerini sadık (lafzî), serbest, ihtisar (eksiltme), genişletme ve yalnızca âmilleri sıralamaya dayalı ta‘dâd olarak sınıflandırmaktadır.

Çalışmada dil malzemesine dair tespitler de yer almakta; Arapça ve Farsça kelime oranı, nahiv terimlerinin Türkçeye aktarımı, kaynak metinde bulunmayan ek açıklamaların işlevi gibi konular örneklerle açıklanmaktadır. Bu yönüyle makale hem nahiv öğretimi hem de tercüme geleneği açısından önemli bilgiler sunmaktadır.

Sonuç bölümünde ise manzum tercümelerin, özellikle medrese öğrencilerine hitap eden, ezber ve öğretim kolaylığı sağlayan metinler olduğu vurgulanmakta, bu tür çalışmaların Osmanlı eğitim sistemi içindeki kalıcı yerinin altı çizilmektedir.

Sempozyum Bildirileri

Ayçiçeği, Bünyamin (2022). *Tokatlı Abdüllatif Sıhhatî’nin (ö. 1692-93) Manzum ‘Avâmil Tercümesi. Tokat Sempozyumu V, Bildiriler II, Cilt: 2.*

Bu bildirinin giriş bölümünde öncelikle *Kur’an*’ın hakiki manasıyla kavramak amacıyla başlatılan Arapça dilbilgisi çalışmalarının tarihsel süreci, Halil b. Ahmed ile sistemleşen nahiv ilmini ve özellikle medrese eğitiminde önemli yere sahip el-Cürcânî ile Birgivi’nin *el-Avâmil* adlı eserlerinin klasik Arapça öğretimindeki rolü ele alınmıştır. Ardından Abdülkâhir el-Cürcânî’nin “*el-Avâmilü’l-Mie*” adlı eseri ele

alınarak dil eğitimine katkısı anlatılmıştır. Sonra da Abdülatif Sıhhatî Çelebi ve *Tercümetü'l-Avâmil* isimli kitabına dair bilgi verilmiş ardından da metin sunulmuştur.

Ansiklopedi Maddeleri ve Kitap Bölümleri

Yılmaz, Kübra & Yılmaz Oğuz (2021). “Birgivî'nin el-Avâmîl'ine Yapılan Manzûm Tercümeler” Balıkesirli Bir İslam Âlimi İmam Birgivî, Mehmet Bayyığıt vd. (Ed.), C.3, İstanbul: Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Kent Arşivi Yayınları. ss. 329-344.

Bu maddenin giriş bölümünde genel olarak Türk edebiyatında nazmın yaygınlığı ve önemi üzerinde durulmuştur. Özellikle eski Türk toplumlarının hayatın her alanına dair konuları şiirle ifade etme eğilimleri ve bu eğilimin İslamiyet'in kabulüyle birlikte Arap-Fars etkisiyle daha da geliştiği belirtilmiştir. Ayrıca manzum eser yazımının nedenleri (estetik zevk, kolay ezberleme, gelenek gibi) ve özellikle mensur eserlerin manzum biçime aktarılması geleneği üzerinde durularak çalışmanın temel çerçevesi oluşturulmuştur. Bu çerçeve, dinî-talimî eserlerin manzum tercümelerinin inceleneceği sonraki bölümlere giriş sağlamıştır. Ardından Osmanlı döneminde dil eğitimi ve öğretimi bağlamında önemli bir yer tutan Birgivî'nin *el-Avâmil* adlı Arapça nahiv eserine yapılmış olan manzum Türkçe tercümeler incelenmiştir. Çalışmada, yazma nüshaları üzerinden beş ayrı tercüme tanıtılmış; mütercimlerin tercüme yöntemleri, eserlerin içerik özellikleri ve Osmanlı medrese eğitimindeki kullanım alanları değerlendirilmiştir. Çalışma, manzum tercüme geleneğinin dinî-talimî eserler üzerindeki etkisini ortaya koyarak Osmanlı eğitim sisteminde şiirin öğretici rolünü de vurgulamaktadır.

Erkal, Abdulkadir (2021). *Avâmil-i Atîka, Manzum Gramer Kitabı, (Rahmî, Abdurrahim Efendi). Türk edebiyatı Eserler sözlüğü.*

Bu maddede Abdürrahîm Rahmî'nin, Abdülkâhir el-Cürcânî'nin (ö. 1078) Arap dili gramerine dair *el-Avâmilü'l-Mie* adlı eserini manzum olarak tercüme ve şerh ettiği *Avâmil-i Atîka* adlı çalışması tanıtılmaktadır. Maddede öncelikle Arapça gramer öğretiminde kullanılan “âmil” kavramının anlamı ve önemi üzerinde durulmuş, Cürcânî'nin eserinin klasik medrese eğitimindeki yaygınlığı ve farklı coğrafyalardaki tesiri anlatılmıştır. Ardından Rahmî'nin eserinin yapısı, içeriği, tercüme yöntemi ve eserin dil eğitimine katkıları açıklanmıştır. Son olarak Rahmî'nin eserinden örnek beyitler sunulmuş ve eserin nüsha bilgileri verilmiştir.

Koyuncu, Fatih (2022). *Türkçe Avâmil Tuhfesi (Mehmed Hayri Bey), Gramer Kitabı, Mehmed Hayri Bey, Rusçuklu, Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü.*

Bu maddede, Rusçuklu Mehmed Hayri Bey'in, Birgivî'nin Arapça nahiv alanındaki klasik eseri *el-Avâmil*'e yazdığı Türkçe mensur tercüme olan *Türkçe Avâmil Tuhfesi* adlı çalışması hakkında bilgi verilmiştir. Öncelikle müellifin eseri kaleme alma amacı ve yöntemi aktarılmış, tercüme sırasında nahiv

ilmine dair bazı tanım ve kuralların metne ilave edildiği belirtilmiştir. Ardından eserin üç bâba ayrıldığı, bunlarda sırasıyla âmilin, mamûlün ve i'rabın ahvâlinin ele alındığı ifade edilmiştir. Ayrıca eserin 1300/1882-83 yılında Mahmud Bey Matbaasında basıldığı bilgisi verilmiştir. Son olarak eserden örnek bir alıntı sunulmuştur.

Alagöz Hocaoglu, Kadriye (2022). *Manzum Şerh-i Avâmil (Celâl/Celâli) Belagat Kitapları Celâl/ Celâli, Manastırlı, Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü.*

Manzum Şerh-i Avâmil başlıklı olsa da tanıtılan bu eser bir şerh değil Avâmil tercümesidir.

Bu maddede, Manastırlı Celâli'nin, Abdülkâhir el-Cürcânî'nin (ö. 1078-79) Arap dili nahiv alanındaki klasik eseri *Avâmil*'e dair yazdığı Türkçe manzum tercüme hakkında bilgi verilmiştir. Öncelikle eser hakkında kaynaklarda geçen bilgiler aktarılmış, özellikle eserin dönemin âlimleri nezdindeki itibarı vurgulanmıştır. Ardından Celâli'nin eserinin 175 beyitten oluştuğu ve aruzun “fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün” vezniyle yazıldığı belirtilmiştir. Ayrıca çalışmanın içeriğinin mukaddime ve sebeb-i telif kısımlarından sonra 15 başlık altında düzenlendiği ifade edilmiş, eserin günümüze ulaşan iki nüshasının karşılaştırmalı metin hâlinde yayımlandığı bilgisine yer verilmiştir. Son olarak eserden örnek beyitler sunulmuştur.

Bardakçı, Ramazan (2022). *Manzûme-i Mefhûme-i Avâmil (Kâzım Paşa) Manzum Gramer Kitabı Kâzım Paşa, Mûsâ Kâzım, Koniçeli, Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü.*

Bu maddede, Koniçeli Mûsâ Kâzım Paşa'nın, Birgivi Mehmed Efendi'nin Arapça nahiv sahasındaki temel metinlerinden *el-Avâmilü'l-Cedîd*'e yazdığı manzum tercüme olan *Manzûme-i Mefhûme-i Avâmil* adlı mesnevisi tanıtılmıştır. Müellifin, eseri aruzun “fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün” kalıbıyla ve toplam 92 beyit hâlinde kaleme aldığı, tercümenin şiir formuyla yapılmasının amacı olarak da gramer kurallarının daha kolay ezberlenmesini hedeflediği belirtilmiştir. Mesnevinin ilk beyitlerinde besmele, hamdele, salvele ve padişaha duanın yer aldığı ardından Birgivi'nin eserindeki tertibe uygun biçimde sırasıyla âmil, ma'mûl ve i'rab konularına geçildiği belirtilmiştir. Ayrıca eserin yazma nüshasının 151b-153b sayfaları arasında bulunduğu ifade edilmiştir. Bundan başka Cürcânî'nin eseri olan *el-Avâmilü'l-Atik* ile Birgivi'nin *el-Avâmilü'l-Cedîd*'i karşılaştırılmıştır. Son olarak *Manzûme-i Mefhûme-i Avâmil*'den örnek beyitler sunulmuştur.

Manzum Avâmil Tercümeleri

İslam medeniyetinin Arapçaya atfettiği epistemolojik ve kutsal değer, bu dili yalnızca bir iletişim vasıtası olmaktan çıkarak ilmî düşüncenin taşıyıcısı hâline getirmiştir. Kur'an'ın nüzulüyle beraber lafzın korunması, anlamın doğru aktarılması ve dinî ilimlerin temellendirilmesi süreçlerinde Arapçanın gramer yapısına dair çalışmalar kaçınılmaz olmuştur. Bu çabanın bir ürünü olarak gelişen nahiv ilmi,

“âmil-mamûl” ekseninde örgütlenen sistematik bir yapıyla terkipteki kelimelerin i’rabına etki eden unsurları belirlemeye yönelmiş, böylece *el-Avâmil* adı verilen eserlerle belirli bir forma kavuşmuştur.

Arapça öğretiminde hem Arap hem de Arap olmayan toplumlar nezdinde büyük kabul gören bu eserler, zamanla şerh, haşiye, talikat, tekmile gibi geleneksel metin üretim yollarıyla zenginleşmiş, öğretim kolaylığı sağlamak amacıyla da nazma çekilerek farklı kültürel sahalarda dolaşıma sokulmuştur. İşte bu manzum form, sadece ezber kolaylığı değil, aynı zamanda pedagojik bir teknik olarak da işlev kazanmış, Arap gramerinin temel taşlarını şiirin ritmik düzeniyle hafızaya yerleştirmeyi mümkün kılmıştır.

Manzum Avâmil tercümeleri, özellikle Osmanlı medrese sisteminde eğitimin hem estetik hem işlevsel boyutunu bir arada taşıyan nadide metinler arasında yer alır. XVI. yüzyıldan itibaren Larendevî İbrahim Şânî ile başlayan bu gelenek, Ferîd, Hüseyin, Rahmî Abdurrahim Efendi, İskeçeli Rifat gibi müelliflerle XIX. yüzyıla kadar süregelmiş, Cürcânî (1340-1413) ve Birgivî (1523-1573)’nin *Avâmil*’leri ekseninde şekillenen iki ana dil öğretim geleneğini manzum kalıba taşıyarak hem klasik ilim geleneğini hem de edebî mecrayı bir araya getirmiştir (Babaarslan 2022: 313).

Cürcânî’nin eserinin tercümeleri arasında Manastırlı Celal’in (öl. 1574?) *Terceme-i Avâmil-i Cürcânî*’si (Güneş, 2013: 703-718), Larendevî İbrâhîm Şânî’nin (öl. 1610) *Terceme-i Avâmil-i Cürcânî*’si (Söylemez, 2021), Erzurumlu Rahmî’ (öl.1808-1809)’nin *Manzum Avâmil Tercümesi* (Babaarslan, 2022) ve Tokatlı Abdüllatif Sıhhatî (öl. 1692-93)’nin *Manzum Avâmil Tercümesi* (Ayçiçeği, 2022) örnek verilebilir.

Birgivî’nin *el-Avâmil* adlı eserinin tercümeleri arasında ise Seyyidî’nin *Manzum Avâmil-i Cedîd*’i; Abdurrahman’ın *Mefhûm-ı Avâmil-i Atık* ve *Avâmil-i Cedid*’i, Ferîd’in *Terceme-i Manzûme-i Avâmil-i Birgivî*’si ve Kâzım Paşa’nın *Manzûme-i Mefhûme-i Avâmil*’i (Bardakçı, 2022), Hüseyin’in *Nazmu’l-Avâmil* ve İskeçeli Mîr-i Alem-zâde Rifat’ın *Manzum Avâmil Tercümesi* yer almaktadır. (Koyuncu & Babaarslan 2024: 848-849). Bu çerçevede, Arap dilbilgisi özelinde, özellikle nahiv alanına dair manzum tercümeleri bulunan eserlerin yalnızca Cürcânî ve Birgivî’ye ait *el-Avâmil* isimli metinlerle sınırlı olduğu anlaşılmaktadır.

SEYYİD ABDULLAH EFENDİ VE ESERLERİ

Seyyid Abdullah Efendi’nin Hayatı

Seyyid Abdullah Efendi, XVII. yüzyıl Osmanlı düşünce dünyasında özellikle akâid ve ahlâk alanlarındaki çalışmalarıyla temayüz eden bir Osmanlı müellifidir. Onun biyografik bilgilerine eserlerinden hareketle ulaşılabilmektedir. Buna göre Seyyidî’nin *Şifâ-i Kulûb* isimli eserinin

Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki nüshasında bulunan “Hazâ Fihris[t]-i Şifâ'ü'l-Kulûb Li-Seyyid Abdullâh¹” başlığına dayanarak müellifin adının Abdullah olduğu sonucuna varılabilir.

Seyyidî'nin *Şifâ-i Kulûb*'unda şu bilgiler de geçmektedir: “Yeni Han didükleri Ereğli ile Çifte Han beyinde Ulu Kışla demek ile ma'rûf mevzi maskat-ı re'simdür hattâ bin seksen bir târîhinün ibtidâ' cum'a şevvâlinde te'ehhülen mevâtınım Ereğlidür bin seksen sekizde Adana'da, seksen yedide Aksaray'da, bin toksan birde Kayseriyyede ve bilâ-ta'yîni't-târîh mükerreren Karaman'da ve Konya'da ve Niğde ve Bor ve kendi kazâmuz Şücâ'e'd-dîn'de...” [118a]

Buna göre doğum yeri olarak Niğde'nin Bor kazasına bağlı Ulukışla mevkiini işaret eden müellifin, aktarılan bilgilerden hareketle, 1670-71 yıllarında evlenmesinin ardından Ereğli'ye taşındığı, 1677 ile 1681 yılları arasında Adana, Aksaray, Kayseri gibi şehirlere gittiği anlaşılmaktadır.

Seyyidî, ilk eğitimini babasından aldığı ve altı yaşlarında Kur'an-ı Kerim'i hatmettiği yine *Şifâ-i Kulûb*'da geçen şu ifadelerden anlaşılmaktadır: “Bu hakîr-i pür-taksîr sûre-yi Fâtîha'da heceyi bırakmış idüm ve altı yaşında mushaf-ı şerîf hatm itdüm ve pederim merhûmdan bir yılda sarf tamâm itdüm. [117b].

Yine aynı eserde Seyyidî'nin dokuz kardeş olduğu da babasından bahsettiği “hulâsa beş evlâd-ı zükûr dört de evlâd-ı inâse mâlik idi” (Eke vd. 2022:28) ifadesinden anlaşılmaktadır. Buna göre Seyyidî, kendisiyle beraber beş erkek dört kız olmak üzere dokuz kardeşir.

Seyyidî, 1684 ile 1689 yılları arasında kaleme aldığı düşünülen (Özcan 2013:21) *Manzûme-i Akâid* adlı eserinde ise yaşının kırk beşe yaklaştığını şöyle ifade eder:

Kırk beşe yaklaştı sinnün n'olacaksın âkıbet
Hak rızâsın koma elden öleceksin âkıbet (Özcan 2013:16)

Bundan başka yine *Manzûme-i Akâid* adlı eserinden hareketle Seyyidî'nin 1671 yıllarında Zeynep isimli kızının dünyaya geldiği bilinmektedir. Yine aynı eserde müellif, babası ve annesinin ölümüne tarih düşürmüştür. Buna göre eserde babasının 1665'te öldüğü, annesinin ise 1682'de Girit'te öldüğü geçmektedir. (Özcan 2013:15) Seyyidî'nin ailesine duyduğu saygı ve minnet, eserlerinde duygusal ve samimi bir üslupla yansıtılmıştır.

Seyyidî'nin 1698/99 yıllarında kaleme aldığı *Manzum Hac Menâzilnâmesi*'nin muhtevâsından, şairin bu dönemde iki çocuğunun bulunduğu ve çocuklardan birinin medrese ya da benzeri bir eğitim kurumunda hocalık yaptığı anlaşılmaktadır (Donuk 2019: 129).

İki yavrim[1] kodum evde bir okur okudur
Ol biri okur ol anı gâhî gâhî kakıdur (Donuk 2019: 150)

¹ Seyyidî, *Şifâ-i Kulûb*, Süleymaniye Kütüphanesi Çelebi Abdullah Bölümü, No. 387/1.

Aynı yazmada yer alan menâsiknâmesinde geçen;

Otuz üç yıldır işim Hakk'a bu halkı hakk ile
Davet ammâ buldum az Hakka tâbi hakk ile (Donuk 2019: 129)

ifadelerinden ise müellifin yaklaşık otuz üç yılboyunca halka Allah'ı anlattığı ve bunu bir vazife edindiği ancak onun bu hak davetine itibar edenin az olduğu çıkarılmaktadır.

Bundan başka Seyyidî'nin *Nazm-ı Peygamberân* isimli eserinde yer alan;

Ey şefî'-i âsiyân sûkî-i kemter çâkerin
Yâ ilâhî kıl müyesser sûkî-i bî-çâreye (Kiraz 2020: 4)

beytindeki “esnaf, pazarcı” anlamına gelen “sûkî” ifadesi, onun hayatının belirli bir döneminde çarşı esnafı arasında yer aldığını ve pazarcılıkla meşgul olarak ticaret yaptığını düşündürmektedir.

Seyyidî, akâid, fıkıh, kelâm, ahlâk, edebiyat ve dil bilimi gibi çeşitli alanlarda eserler kaleme almıştır. Arapça ve Farsçaya da oldukça hâkim olduğu eserlerinden anlaşılmaktadır. Seyyidî'nin temel amacı sanat icra etmekten ziyade, nasihat vermek ve eğitici bir dil kullanmaktır. O, yazdığı eserleri işlediği günahlara kefarete ve ilahi affa vesile olarak görmektedir (Özcan 2013: 15-16).

Eserlerinde halkı gafletten uyandırmak, dinî ve ahlâkî sahadaki yozlaşmaya karşı bilinç kazandırmak temel gayesi olarak ön plana çıktığı görülür. Seyyidî, özellikle Kadızâdeliler olarak bilinen dinî hareketin fikir dünyasına yakın durur; tasavvuf ehline, bâtinî yorumlara ve rüya merkezli dinî anlayışlara eleştirel yaklaşımıyla dönemin tartışmalı dinî ikliminde belirgin bir duruş sergiler. Bu bağlamda, XVI. yüzyılda yaşamış olan Birgivî Mehmed Efendi'yi rehber edinmiş, eserlerinde ona sıkça atıfta bulunmuş ve onun çizgisini benimsemiştir. Ancak bu bağlılık, taklit düzeyinde bir aktarımdan ziyade, metinler üzerinde yeniden düşünerek, yorumlayarak ve kendi katkılarını da katarak özgün bir üretime dönüşmüştür (Eke vd. 2022).

Seyyid Abdullah Efendi'nin Eserleri

1. Şifâ-i Kulûb

Kütüphane kataloglarında *Esrâr-ı İsrâk* olarak adlandırılan eserin *Şifâ-i Kulûb* adlı eser olduğu tespit edilmiştir. Eser, mensur biçimde kaleme alınmış olup akâid ve ahlâk konularını içerir ve 122 bölümden oluşur. Eserde zaman zaman manzum parçalara da yer verilmiştir. Seyyidî bu eseriyle temel dinî inanç esaslarını halka aktarma amacı güder. Eserde, Birgivî Mehmed Efendi'nin *Tarîkat-i Muhammediye* adlı eserinden çokça yararlanılmış ancak eser, birebir tercüme değilserbest biçimli, yorumlu, katkılı bir telif-tercüme karakteri taşır ve Seyyidî'nin Kadızâdeliler² çizgisindeki sert dinî tutumu yansıtır (Eke vd.

² Kadızâdeliler için bk. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kadizadeliler> Erişim Tarihi: 14.07.2025.

2022: 140-141). Ayrıca dönemin sosyal çöküşüne ve dinî bozulmalarına karşı yazılmış olan bu eser, müellifin fikrî duruşunun en önemli vesikalarından biridir.

Eser üzerine Mücahit Kaçar makale kaleme almıştır (Kaçar, 2018). Bundan başka eser üzerine Nagehan Uçan Eke ve Ermiş Dandan birlikte bir çalışma daha ortaya koymuşlardır (Eke vd. 2022).

2. Manzûme-i Akâid

İmam-ı Azam Ebû Hanîfe'nin *Fıkḥ-ı Ekber* adlı eserinin manzum tercümesidir. Eserde dinî-akaidî konular şiirsel biçimde işlenmiştir. Akâid, Allah'ın sıfatları, iman esasları, kabir azabı, mizan, ahiret hayatı gibi konular manzum formda halka ulaştırılır. Seyyidî, bu eserdeki bazı beyitleri *Şifâ-i Kulûb*'a da almıştır (Özcan 2013:19-20). Eser üzerine Gülsüm Özcan Yüksek Lisans çalışması yapmıştır (Özcan, 2013). Gülsüm Özcan'ın tez çalışmasında sunduğu Seyyidî'ye ait eserler arasındaki *Manzûme-i Fıkḥ-ı Keydânî*, adlı eserin *Manzûme-i Akâid*'in içinde yer aldığı tespit edilmiştir (Kaçar 2018: 80).

3. Manzûm Menâsik-i Hac

Hac ibadetinin farz, vacip, sünnet, mekruh ve yasaklarını sistemli biçimde manzum olarak işleyen bir eserdir. Diyanet İşleri Başkanlığı Yazma Eserler Kütüphanesi'nde kayıtlıdır. 12 varaktan oluşur. Dil ve üslup açısından didaktik tarzda olup halkı bilgilendirme amaçlı yazılmıştır. *Manzûm Menâsik-i Hac*'a dair bir makale kaleme alan Seydi Kiraz, eserin tam metnini neşretmiştir (Kiraz, 2020).

4. Menâzilnâme-i Manzume

Menâzilnâme-i Manzume, Almanya Millî Kütüphanesi'nde kayıtlı olup menzillerin anlatımı etrafında sosyal ve ahlâkî eleştirilerin işlendiği manzum bir eserdir. Eser, yalnızca yolculuk duraklarını değil; dönemin âlim anlayışı, adalet mekanizması, halkın ibadet alışkanlıkları, cehalet, rüşvet, mezhep farklılıkları ve toplumsal yozlaşma gibi çok çeşitli konuları da ele alır. Ayrıca şairin kişisel yakarışları, Hz. Peygamber'e duyduğu muhabbet ve kutsal beldelere dair gözlemleri de dikkat çekicidir. Manzûme, klasik menâzilnâme geleneğini aşarak, sosyal eleştiri ve içsel tefekkürü harmanlayan özgün bir yapıya sahiptir. (Eke vd. 2022:139-140). Menâzilnâme-i Manzume'ye dair ayrıntılı bir makale yazan ve tam metnini yayımlayan Suat Donuk'un (2019) tahliline göre manzumede hem hac menzillerine dair bilgilerin yanı sıra hadislerle desteklenen dinî ve tasavvufi mesajlar hem toplumsal eleştiriler hem de bireysel yakarışlar iç içe geçmiştir (Donuk 2019: 141-142).

5. Dînî Manzumeler

Bu şiirler, Diyanet İşleri Başkanlığı Yazma Eserler Kütüphanesi'nde 001815-I numarayla kayıtlı bulunan bir yazma eser içerisinde bulunmaktadır. Aynı mecmua içerisinde *Manzûm Menâsik-i Hac* ve *Manzum Hac Menâzilnâmesi* de yer almaktadır. Bahsi geçen dinî manzumeler, yazmanın 25b-35a varakları arasında konumlanmıştır. Eserin istinsah tarihi hicrî 1123 Safer ayı olup, müstensihinin adı Halil

olarak kayıt altına alınmıştır. Yazmanın dikkat çekici özelliklerinden biri, sayfa düzenlemesinin özenle yapılmış olmasıdır: Varaklarda altın yaldızlı mihrabiyeler yer almakta, konu başlıkları ise kırmızı mürekkeple yazılmıştır.

Bu şiirler, İslâm'ın temel şahsiyetlerine ve mukaddes mekânlarına duyulan saygı ve sevgiyi yansıtan metinlerdir. İçeriğinde yer alan “Nazm-ı Peygamberân”, “Nazm-ı Çehâr Yâr”, “Nazm-ı İmâm-ı Azam”, “Nazm-ı Ravza-i Mutahhara” ve “Nazm-ı Mekke-i Mükerrerme” gibi başlıklar hem şahıs merkezli övgü hem de mekân tasvirleriyle dikkat çeker. Bu manzumeler hem dinî duyguları besleyen hem de öğretici yön taşıyan didaktik şiirler olarak değerlendirilir (Eke vd. 2022:140). Eserin tam metni, İdris Söylemez tarafından bir akademik çalışmada yayımlanmıştır (Söylemez, 2020).

6. Hayretnâme

Şifâ-i Kulûb'da atıfta bulunulan, ancak yazma kaydı tespit edilemeyen bir manzume olarak bilinmektedir. Seyyidî'nin bu adla bir eser yazdığı ifade edilmekle birlikte metne henüz ulaşılamamıştır (Eke vd. 2022: 138).

7. Risâle-i Seyyidî

Kaynaklarda adına rastlanmakta ancak mevcut nüshası bulunamamıştır. İçeriği hakkında doğrudan bilgi yoktur (Eke vd. 2022: 138).

8. Eş'âr

Seyyidî'ye nispet edilen bir şiir mecmuasıdır. Ancak yapılan incelemelerde, içinde Seyyidî'ye ait izlerin bulunmadığı tespit edilmiştir (Eke vd. 2022: 138).

9. Dîvân

Yine kataloglarda adı geçmekle birlikte klasik anlamda bir divan tertibine uygun düşmeyen, muhtemelen farklı metinlerin derlendiği bir metindir. Müellife aitliği şüphelidir (Eke vd. 2022: 138).

SEYYİDÎ'NİN MANZÛM AVÂMİL TERCÜMESİ

Eserin Nüshaları

Eserin Türkiye sınırları içinde yer alan yazma eser kütüphanelerinde 9 nüshası tespit edilmiştir. Bu nüshalar aşağıda listelenerek nüsha hususiyetlerine dair bilgiler verilmiştir:

1) Süleymaniye Nuri Arlasez (S1)

Süleymaniye Kütüphanesi Nuri Arlasez 00058-003 200x125-140x80 mm ebatlarında olan ve içinde başka manzum eserlerin de yer aldığı bir mecmuanın 40b-43b yaprakları arasındadır. Seyyidî'nin Avâmîl tercümesi çift sütuna nesih hatla harekeli ve 19 satır olarak Arap harfli yazılmıştır. Eser

mihrabiyeli olup başlık kısmı boş bırakılmıştır. Katalog kaydında eser adı *Nazm-ı Nahv-i Birgivî*, müellif adı ise Seyyidî şeklinde yer almaktadır.

2) Süleymaniye Fatih (S2)

Başlık: *Manzûme-i Seyyid Abdullah Efendi 'Ale'l Avâmil*

Süleymaniye Kütüphanesi Fatih 05059-003 numarada kayıtlı olan eser Cürcânî'nin Avâmil ve başkaca Arapça sarf ve nahiv konularını ihtiva eden bir 227x150-155x90 mm ebatlarındaki bir mecmuanın 13b-15b yaprakları arasındadır. *Manzûme-i Seyyid Abdullah Efendi 'Ale'l- 'Avâmil* başlığı ile kaleme alınan eser Arap harfli olup harekeli nesih hatla çift sütuna 15 satır yazılmıştır. Eser başlığı ve bölüm başlıkları kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Katalog kayıtlarında eser adı *Manzûme-i Avâmil* mütercim de Abdullah olarak kayıtlıdır.

3) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü (K1)

Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Bölge Yazma Eserler BY0006864/13' de motifli bez kaplı, mıklepli, mukavva cilt kayıtlı bir mecmuanın 80a-82a yaprakları arasında yer alan eser talik hatla kaleme alınmıştır. İlk dokuz beyit tek sütunda sonraki beyitler çift sütunda kaleme alınmış olup bölüm başlıklarında ve âmil olan harflerin yazımında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Besleme ile başlanan eserde başlık kullanılmamıştır. Katalog kaydında yer alan başlık ise *Medh-i Kitâb-ı Birgivî* olup mütercim mahlası Seyyidî'dir. Eserin istinsah tarihi Fî 28 Safer 1293 olup müstensihî Ömer Efendi'dir.

4) Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü (K2)

Seyyidî'nin Avâmil tercümesinin bu nüshası Konya Yazma Eserler Bölge Müdürlüğü Bölge Yazma Eserler BY00001253/2 numarada kayıtlı mecmuanın 89a-91b varakları arasındadır. Mecmua 205x115-160x80 mm ebadında, sırtı kırmızı mürekkepli, kapakları kahverengi meşin cilt gömme şemseli, şirazelidir. Arap harfli olup talik hatla 21 satır çift sütun olarak yazılmış olan eserin bölüm başlıklarında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Beslemeyle başlayan eserin başlığı yoktur. Katalog kayıtlarında eser adı *Metn-i Kitâb-ı Birgivî*eser sahibi de Seyyidî olarak yazılmıştır.

5) Manisa İl Halk Kütüphanesi (M1)

Manisa İl Halk Kütüphanesi 5679/2'de kayıtlı mecmuanın 37b-41 yaprakları arasında talik hatla tek sütun halinde ve mısralar alt alta gelecek şekilde 25 satıra yazılan eserin başlığı *Beyân-ı Mefhûm-ı Avâmil-i Cedîd-i Manzûm*'dur. Konu başlıkları kırmızı mürekkeple yazılmış ve cetveller yaldızlıdır. Sayfa kenarlarına yer yer sah kaydı düşülmüştür. Eserin adı katalog kayıtlarında *Tercemetü Mefhûmî'l- Avâmil-i'l-Cedide* şeklindedir ve müstensihî Ahmed b. Halil'dir.

6) Manisa Akhisar Zeynelzâde-1 (M2)

Manisa Kütüphanesi Akhisar Zeynelzade 5865'de kayıtlı nüsha 210x135 mm ebatlarındaki açık renkli kağıt cilti, cetveller kırmızı ve mavi bir mecmuanın 94a-95b yaprakları arasındadır. Eserin başlığı *Hâzâ Manzum Avâmil-i Cedîd* olup nesih hatla çift sütuna yazılmıştır. Eserin sütun aralarında ve konu başlıklarında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Katalog kayıtlarında eser adı *Manzûm Avâmili'l-Cedîde* olup mütercim ise Seyyidî'dir. 1325/1906'da istinsah edilen eserin müstensihî Muhammed bin Ahmed Akhisarî'dir.

7) Manisa Akhisar Zeynelzâde-2 (M3)

Eserin bu nüshası, Manisa Kütüphanesi Akhisar Zeynelzade 5836/15'te kayıtlı 205x137-170x110 mm ebatlarında, sırtı bej rengi meşin, üstü desenli kağıt kaplı mukavva ciltlidir. Nesih hatla 27 satıra çift sütun halinde nesih hatla yazılan eserin cetvelleri ve keşideleri kırmızıdır. Başlığı *Hâzâ Manzum Avâmili-i Cedîd* olan eserin istinsah tarihi 1314/1895 olup müstensihî Mehmed b. Hasan Akhisarî'dir. Katalog kayıtlarında eser adı *Manzûm Avâmili'l-Cedîde*, mütercim de Seyyidî'dir.

8) Milli Kütüphane (MK1)

Milli Kütüphane Yazmalar 06 Mil Yz A 3324'de kayıtlı olan nüsha, Seyyidî'nin manzum birkaç küçük hacimli eseri, iman akidedeleri ile ilgili bir manzumesi ve Nazm-ı Keydanî'nin de yer aldığı 210x140 mm ebatlarındaki mecmuanın 1b-3b yaprakları arasındadır. Nesih hatla 21 satır ve çift sütuna yazılan eserin konu başlıkları ve cetvellerinde kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Yazmada başlığı bulunmayan eserin katalog kayıtlarındaki başlığı Şerh-i Nahv-i Birgîvî olup mütercimi Seyyidî'dir.

9) Milli Kütüphane (MK2)

Milli Kütüphane Yazmalar 06 Mil Yz A 8205/3'te kayıtlı nüsha 200x140-125x80 mm ebatlarında, tamir görmüş, sırtı açık, kapakları koyu kahve rengi meşin şemseli yıpranmış bir ciltte mecmuanın 32a-33ba yaprakları arasındadır. Nesih hatla çift sütuna 19 satır yazılan eserin başlığı yoktur. Besmeleyle başlayan eserde bölüm başlıkları ve cetvellerde kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Mecmuada nahiv risalesinin, iman ve islâm risalesi de yine manzum olarak Türkçeye çevrilmiştir. Mecmuanın yaprağının -muhtemel ki- kopması sebebiyle i'rab bahsi bu nüshada yoktur. Eserin 44. beyiti olan;

44 Pes dahı teb'an olan ma'müldür gel aşla kat
 'Atf u te'kîd-i bedel 'atf-ı beyân ile sıfat

beytinden sonraki kısım yazmada yoktur. Yazmada eser adına yer verilmemiştir. Katalog kayıtlarında ise eserin adı *Manzûme-i Terceme-i Nahv-i Birgîvî* mütercim ise Seyyidî'dir.

Seyyidî'nin *el-Avâmil* Tercümesinin Muhtevası

Klasik Arapça öğretimi için yazılan kitaplarda sarf (kelime bilgisi) ve nahiv (cümle bilgisi) olarak ikiye ayrılan dilbilgisi konularının nahiv kısmının konusu olan âmiller "lafzi" ve "manevi" olmak üzere ikiye

ayrılır. Lafzi âmilleri ise semai ve kıyasî âmilleri olarak yine iki gruba ayrılır. Bu iki gruptan ilki olan semai âmilleri 13 çeşit ve 91 adet iken kıyasî âmilleri ise 7 adettir. Manevî âmilleri ise 2 tanedir. Böylece âmillerin toplamı yüz olur. (Yanık vd. 2000: 19). Çalışmamıza konu olan Avâmil tercümesinde Seyyidî yukarıda zikredilen bu yüz âmili manzum bir şekilde izah etmektedir.

Seyyidî, tercümeyle besmele ile başlar ve hamdeleden sonra yazılan 5 beyitte eserini tercüme ettiği *el-Avâmil* müellifi Birgivî'yi meth eder. Uzun zamandır onun eserini okumaya ve anlamaya heves ettiğini, Birgivî'nin ilim konusunda kusursuz olduğunu ifade etmektedir. Müellife dua da eden Seyyidî onun cennet nimetlerine kavuşmasını diler. Mütercim, sonraki beyitlerde Birgivî'ye yapılan methin yeterli olduğunu ve artık onun sözlerinden ibret almak gerektiğini, Birgivî'nin kâmil bir i'rab bilgisine sahip olmak isteyen herkesin nahiv ilminde "yüz"ü bilmesi gerektiği noktasındaki sözünün doğruluğunu tasdik eder. Seyyidî 7. beyitten itibaren Birgivî'nin *el-Avâmil*'ini tercümeyle başlar ve eserin tercümesinde özet olarak şu şekilde bir anlatıma başvurur:

Eksiksiz bir i'rab (*Avâmil*) bilgisi için "yüz"ü bilmek gerekir. Bu yüz sayısının altmışı âmil, otuzu ma'mûl, onu i'rabtır:

Altmışı 'âmil olupdur oldı **ma'mûl** otuzı
Onı **i'râb** u 'ameldür bildüñ icmâlâ yüzü

Âmil üç bölük olup lafzî, kıyâsî ve ma'nevî olarak çeşitlenir. Lafzî âmilleri kırk dokuz, kıyâsîler ise dokuzdur. İksi de ma'nevîdir:

Cümle 'âmil üç bölük **lafzî kıyâsî ma'nevî**
Lafzınıñ hazzı lisândur olmaz anda ma'nevî

Kırk toktuzdur lafzîsı toktuz kıyâsî duy sözüm
İki dahı ma'nevî gam çekme icmâldür gözüm

İlk olarak "en-nev'ü'l-Evvel" başlığı altında bir ismi cer eden âmil yirmi harf-i cer yazılmıştır. Bunlar: vâv (و), bā (ب), tā (ت), kâf (ك), lām (ل), rubbe (رب), münzü (منذ), müz (مذ), fî (فى), ilâ (الى), hattâ (حتى), 'alâ (على), hâşâ ((حاشا)), 'adâ (عدا), min (من), 'an (عن), halâ ((خال)). Key (كي), levlâ ((لوال)) ve le'alle ((لعل)) ihtilâflıdır:

12 *Vā u bā u t̄ā u k̄āf u lām u rubbe münz̄ u mūz̄*
Fī ilā hattā 'alā h̄āṣā 'adā min 'an ḥalā

13 İhtilâfiden durur *keyme* dahı *levlā le'al*
Mā-i istifhām zāmīr şart hem lûgat kavm-i 'uḳayl

"en-Nev'u's-Sānī" başlığında ise ismi nasb edip haberi ref eden sekiz âmil inne (إن), enne (أن), ke'enne ((كن)) , leyte ((ليت)), lākin ((لكن)), le'alle ((لعل)) zikredilmektedir.

15 *İnne enne* ile *ke'enne leyte lākin le'al*

Dağı *illâ* ile *lâdur* ‘ilmi gel ehlinden al

“en-Nev‘ü’s-Sâlis” ibaresi altında ismi nasb ve haberini ref’ eden âmiller bâ (با) ve lâ (لا) zikredilir ve bunların amelde leyse (ليسه)’ye benzediği belirtilir:

- 16 Nev‘-i sâlis *mā* vü *lâdur* naşb iderler bil haber
Dağı ismin ref’ ider hem *leyseye* beñzer bular

“en-Nev‘u’r-Râbi” başlığında fi‘l-i muzâri nasb eden dört âmil key (كى), en (ان), len (لن) izen (اذن) sıralanır.

- 17 Naşb iden fi‘l-i muzâri‘ harflerini dört sayar
Bilmeyene diyüvir lutf eyle gafletden uyar
- 18 Birisi *key* biri *endür* biri *len* biri *izen*
Hasbeten anuñ mişâlin hoşca düzmişdür düzen

“en-Nev‘u’l-Hâmis” başlığı altında on beş âmil zikredilir. Bunlardan dördünün meczumu birdir. Bunlar, emir için olan lâm (لام) , nehy için olan lâ (لا), lem (لم) ve lemmâ (لما)’dır. Diğer on biri ise mâ (ما), mehmâ (مهما), eyne (اينه), ennâ (انا), eyyü (اى), in (ان), men (من), fetâ (فتى) haysümâ (حيثما), izmâ (اذما), izâmâ (اذاما)’dır. :

- 19 Nev‘-i hâmisde kılındı on bişi anuñ merâm
Dördinüñ meczûm birdür on birüñ fi‘leyn tamâm
- 20 *Lâm-ı emr lâ-i nehy lem lemmâ* dört işit
Mâ ‘adâ nazm olunur lutf eyle gel bir hoş iş it
- 21 *Mâ mehmâ eyne ennâ eyyü in mendür* fetâ
Haysümâ izmâ izâmâ on biri harf-i *metâ*

Seyyidî lafzî âmilleri nazmen izah ettikten sonra 22. beyitten itibaren kıyâsî âmilleri anlatmaktadır. Kıyâsî âmillerin dokuz olduğunu, bunlardan birinin *fi‘l-i mutlak* olduğunu ve ismi nasb ve ref ettiği, diğerlerinin *ism-i fâ‘il* *ism-i mef‘ûl*, *sıfat*, *ism-i tafdil* ve *masdar* olduğunu fiil gibi amel ettiğini, yedincisi olan *ism-i muzâf*’ın ismi cer ettiğini, sekizincisinin de *ism-i tâm* olup ismi nasb ettiğini anlatır. Dokuzuncusunun ise fiil manasında olan *heyhâta* olduğunu zikreder:

- 22 Çün kıyâsîdür tokuz gel birce birce kıl beyân
Her birüñ ferdin hem andan eyle a‘mâlin ‘ayân
- 23 *Fi‘l-i mutlak*dur biri naşb ider andan ref’ ider
Ref’ ile tâmdur biri muhtâc olursa naşb ider
- 24 *İsm-i fâ‘il* *ism-i mef‘ûl* u *sıfat* dördüncüsü
İsm-i tafzildür beşinci *masdar* old’altıncısı
- 25 Pes bu mecmû‘ımı aña fi‘l gibi eyler ‘amel

Fi'l her ne hâlde ise öyledür itme cedel

26 Hem yidincisi anuñ *ism-i muzâf*dur cer ider
Sekizinci *ism-i tâmdur* şüphe itme naşb ider

27 Ol lafız kim tokuzuncı fehm ola ma'nâ-yı fi'l
Cümleden *ba'ddur* biri *heyhâta* da ma'nâ-yı fi'l

Seyyidî daha sonra manevi âmiller konusuna geçiş yapar. Bu âmillerin lafızla anlatılmasının güç olduğunu, bunlardan birinin isitkbal manası olan fiil olduğunu, ikincisinin ise mübtedâ ve haberi ref eden âmil olduğunu belirtir:

28 İki daħı ma'nevî lafz ile ta'bîri muhâl
Lâkin aña gel iki dinmiş durur aña maħâl

29 Biri ol fi'ldür ki ola anda istikbâl-i hâl
Mübtedâ ile haber ikinci yokdur kâl u kâl

Mütercim Seyyidî, 30. beyitte birinci babta anlatılan âmil konusunu tamamladığını ve ikinci bâbı yani ma'mûl konusunu anlatmaya başladığını ifade eder:

30 Bâb-ı evvel çün tamâm oldı şürû' it sâniye
Ehl-i insâfa bu nazmum hîç sözüm yok câniye

33.-45. beyitler arasında *el-Avâmil*'in ikinci konusu olan ma'mûl konusunu ele alan Seyyidî, ma'mûlün yirmi beşinin aslî, geriye kalan beşinin ise aslîye tabi olanlardan ibaret olduğunu ifade edip sonra bunları tek tek nazmen anlatır:

31 Bildürür mâ'mûl-i sâni olma cânî fi't-teba'
Pes yigirmi beşi aslî beşi olmuşdur teba'

Seyyidî ma'mûl bahsini anlatırken birinci kısmı (aslî mamulleri) ikisi umumî ikisi hususî olmak üzere merfû, mansûb, meczûm (isme has) ve mecrû (fiile has) olmak üzere dört neviye ayırır:

34 'Âm olan merfû' manşûb ferdi kaçdur bilinür
İsm-i mecrûr fi'le meczûm hâşdur anda bulunur

Daha sonra merfû' olan mamûlü dokuza mansûb olanı ise on üçe ayırır:

35 Cümleden *merfû'* tokuz *manşûb* on üçdür bil gözüm
Nazm olunur birce birce zabt idüp hoş tut sözüm

Merfû mamülleri *fâ'il*, *nâ'ib*, *mübtedâ*, *haber*, *ism-i kân*, *âmil*, *nefy için lâ'nın haberi*, *ism-i lâ*, *fiil* dokuz adet olarak sayar. Daha sonra sayıları on üç olan *mansûbu* zikreder. Bunların beşinin ma'mûl olduğunu, diğerlerini ise *hâl*, *mühme*, *müstesnâ*, *haber için olan kân*, *ism-i inne*, *ism-i lâ*, *haber için olan mâ* ve *lâ ve muzari* olarak zikredilir.

- 36 Evvelâ *fâ'il* ikinci *nâ'ib* olmuş bî-başar
*Mübtedâ*dur bil üçüncü oldu dördüncü *haber*

...

Seyyidî mecrûr ma'mûlû ise iki ayırır: İlki *harfî cerle mecrûr* ikinci *izafetle mecrûr*dur:

- 43 Biri meczûm fi'le maḥşûş ikisi mecrûr anuñ
 Bîrisi ism-i muzâf'dur biri ḥarf-i cer anuñ

Birinci ve ikinci bâbı anlattığını ifade eden Seyyidî son olarak üçüncü bâbta i'rab konusunu anlatmıştır. Bilindiği üzere Arapça cümlelerdeki kelimelerin sonlarının değişmesine i'rab denir. İ'rab hareke, harf ile veya hazif ile olur. Seyyidî *harekeleri* ve *nun* ile *vav* harflerini zikrettikten sonra *hazfî* üçe ayırır i'rabın tamamının on olduğunu söyler:

- 46 *Kesredür feḥayla zamme ḥarf* durur nûn ile vây
 Diñle *ḥazf* üçdür velî māḥşûş durur bir ḥoşca şay

- 47 Ferdi on oldu ve lâkin tokuz envâ'ı bunuñ
 Vech-i ḥaşrın diñle añla var ise fehmuñ senüñ

Mütercim sonraki beyitlerde i'rabı tam ve nakıs i'rab olarak ikiye ayırıp örneklerle konuyu detaylandırmıştır:

- 51 Tâmmе olmuşdur maḥal müfredle cem'î *munşarîf*
 Nâkışî şânîye *sâlim* biri ḡayrı *munşarîf*

- 52 Cem'-i müfred munşarîf içün mişâl *câ'e'r-Resûl*
 Nâkış-ı evvel çün Aḥmeddür mişâl ismü'r-Resûl

...

Mütercim son iki beyitte ise âmil konusunu nazmen tamamladığını belirtip her daim işlerinin kolaylaşması için Allah'a dua etmektedir. Tercüme esere başlarken *el-Avâmil*'in müellifi Birgivî'yi meth ettiğini, manzumenin müellifi olan kendisinin de asla utanç görmemesini dileyerek eserini noktalamıştır.

Oldı kâmil nazm-ı 'âmil daḡı ma'mûl u 'amel
 Kıl müyesser yâ İlāhî Seyyid'e her dem 'amel

Medḡ olındı ibtidâda 'ilm ile şāḡib-kitāb
 Şāḡibi manzûm u nāzım görmeye 'aşlā 'itāb

SONUÇ

Arap dilini öğretme maksadıyla Arapça gramer konularını mevzu eden çeşitli gramer kitapları yazılagelmiştir. Bunlar arasında Abdülkâhir el-Cürcânî'nin *el-Avâmil* adlı risalesi ve Birgivî'nin *el-Avâmilü'l-cedîde*'si Osmanlı medreselerinde Arapça öğretiminde en çok okunan Arapça gramer kitapları arasında yerini almıştır. Dili Arapça olan gramer kitapları bu dili öğrenme çabasında olanlara

yardımcı olmak, bilinen bir dil ile öğrenmeyi kolaylaştırmak ve öğrenmenin kalıcılığını sağlamak maksadına yönelik olarak mensur ya da manzum forma aktarılmıştır. Birgivî Mehmed Efendi'nin *el-Avâmil*'ini tercüme edenlerden biri de Seyyidî mahlasını kullanan Seyyid Abdullah Efendi'dir. Mütercimmin didaktik bir eserde olması gereken hususiyeti dikkate alarak Arapça öğrenen kişilere kolaylık sağlaması maksadıyla *el-Avâmil*'i tercüme ederken sade ve anlaşılır bir tercüme yapmaya çalıştığı metinden anlaşılmaktadır. Didaktik eserlerde temel maksadın öğretmek ve faydalı bir metin vücuda getirmek olduğu düşünüldüğünde eserde konunun detaya inmeden genellikle âmillerin isminin zikredilme yolunun tercih edildiği görülmektedir. Seyyidî'nin eserini tercüme ederken önceliğinin estetik kaygı olmadığı düşüncesindeyiz. Ancak bununla beraber manzum metnin ahenk unsurlarından olan vezin ve kafiye konusunda da önemli bir eksik ya da kusurun olmağı da dikkate değerdir. Bu çalışmanın yayımlanması ile manzum Avâmil tercümeleri literatürüne henüz neşri yapılmamış ve tanıtılmamış başka bir tercüme eklenmiş olacaktır ve bu konuda daha sonra yapılacak yeni çalışmalara katkı sunacaktır.

METİN

13b **Manzûme-i Seyyid ‘Abdu’llâh Efendi ‘Ale’l-‘Avâmil³**

Bismi’llâhî’r-raḥmānî’r-raḥîm
[fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün]

- 1 Hâmîd ile bed’ oldı bil bu nazm-ı naḥv-i Birgivî
Hâmîde lâyıkdur kelâmı çok kemâl-i Birgivî
- 2 Seyyidî çokdan hevesdür bilmege ‘ilmin anuñ
Vire Ḥaḳ lutfından ‘ilmin hem daḥı ḥilmin anuñ
- 3 Şol kadar fehîm eyledim anuñ kemâlin bi-kuşûr
‘İlm ile ‘âmil olanlar aña dirler bî-kuşûr⁴
- 4 Kılletî ‘ilmimle itdüm çok sözine intisâb
Seyyimâ ḥulḳ baḥşına bildüm ki farzdur iktisâb⁵
- 5 Ḥaḳ Te‘âlâ lutf-ı maḥzından kıla ḳabrini nûr
Ba‘dehû cennetde aña vire ḡilmân_ile ḥûr
- 6 İktifâ it bu maḳamda bu kadar medḥ_ile gel
Kıl ‘amel her ne didiyse sözlerinden ‘ibret al
- 7 Her ki tâlibdür kemâl i‘râb içün bilsün yüzi
Fenn-i naḥvîde budur Birgivî’ün el-ḥaḳ sözi
- 8 Altmış ‘âmil olupdur oldı ma‘mûl otuzı
Onı i‘râb-ı ‘ameldür bildün icmâlen yüzi
- 9 Cümle ‘âmil üç bölük lafzî kıyâsî ma‘nevî
Lafzınûñ ḥazẓı lisândur olmaz anda ma‘nevî

³ S2: Manzûme-i Seyyid ‘Abdu’llâh Efendi ‘Ale’l-‘Avâmil

Diğer nüshalardaki başlıklar:

S1, K1, K2, M2, MK1, MK2 nüshaları “besmele” ile başlamaktadır. Eser başlığı yoktur.

M3: Hâzâ Manzûm ‘Avâmil-i Cedîd,

M1: Beyân-ı Mefhûm-ı ‘Avâmil-i Cedîd-i Manzûm

1a: oldı bil bu; oldı bu, K1; olundı bu, M1

3a: bî-kuşûr, bi’l-kuşûr, S2

⁴ Bu mısra K1 nüshasında 5. Beyit sonunda “ihrâc” kaydı ile yazılmış “nüzûl” kaydı ile 3. beyte ilave edilmiştir.

4a: intisâb; ihtisâb, M2; M3

4b: bildüm ki farzdur; farzdur, K1

5a: lutf-ı maḥzından; maḥz-ı lutfından, M1

5a: Ḥaḳ Te‘âlâ lutf-ı maḥzından kıla ḳabrini nûr; Ḥaḳ Te‘âlâ lutf u maḥzında ḳabrini nûr, K1

5b: cennetde aña; cennetde eger, K1

6a: Kıl ‘amel her ne didi_ise sözlerinden ‘ibret al; Sözlerinden ‘ibret al her ne dirse kıl ‘amel, M1

Bu mısra metin içinde yukarıdaki gibi yazılsa da sayfa kenarında kenarda “Kıl ‘amel her ne didi_ise sözlerinden ‘ibret al” şeklinde yazılarak düzeltilmiştir.

⁵ Bu beyit M1 nüshasında yok.

- 14a 10 Kırk toktuzdur lafzısı toktuz kıyâsî duy sözüm
İki dahı ma'nevî gam çekme icmâldür gözüm

en-nev'ü'l-Evvel: Tecerrü'l-İsm⁶

- 11 İsm-i vâhid cer iden 'âmil yigirmidür işit
Nazm olındı harfî bir bir zabt idüp bir hoş iş it
- 12 *Vā u bā u tā u kāf u lām u rubbe münz u müz*
Fī ilā hattā 'alā hāşā 'adā min 'an halā⁷
- 13 İhtilâfiden durur *keyme* dahı *levlā le'al*
Mā-i istihām zāmîr şart hem lûgat kavm-i 'uqayl

en-Nev'u's-Sânî: Hurûfu'l-müşebbehâtü b'il-fi'li⁸

- 14 İsmi naşb idüp haber ref' eyleyen 'âmil sekiz
Gâflet itme 'âmil-i lafzî olupdur kırk toktuz
- 15 *İnne enne* ile *ke'enne leyte lākin le'al*
Dahı *illā* ile *lādur* 'ilmi gel ehlerinden al

en-Nev'ü's-Sâlis

- 16 Nev'-i sâlis *mā* vü *lādur* naşb iderler bil haber
Dahı ismin ref' ider hem *leyseye* beñzer bular⁹

en-Nev'u'r-Râbi¹⁰

- 17 Naşb iden fi'l-i muzâri' harflerini dört sayar
Bilmeyene diyüvir lûtf eyle gâfletden uyar
- 18 Birisi *key* biri *endür* biri *len* biri *iZen*¹¹
Hasbeten anuñ mişâlin hoşca düzmişdür düzen

en-Nev'u'l-Hâmis

8b: bildün; bilün, M1

10b: icmâldür gözüm; icmâl ey gözüm, M1

⁶ en-nev'ü'l-Evvel Tecerrü'l-İsm; en-nev'ü'l-Evvel Hurûfun Tecerrü'l-ismi vâhid, M1; en-nev'ü'l-Evvel Hurûfu'l-cer, M2; en-nev'ü'l-Evvel Hurûfu'l-cer, M3

⁷ K1 nüshasında âmiller yazılırken altlarına "işim, sıfat, teşbih, tahlil ... gibi" işlevleri de yazılmıştır.

⁸ en-Nev'u's-Sânî Hurûfu'l-müşebbehâtü b'il-fi'li; Nev'ü's-Sânî, S1; Der-Beyân-ı Nev'ü's-Sânî, K1; en-Nev'u's-Sânî, M1, MK1,

11b: bir hoş işit; bir bir işit, M2, M3

14a. eyleyen; iden, M3

14b: 'âmil-i lafzî; lafzî, M1

18b: cümleten S2

⁹ Bu beyit M1 nüshasında yok.

¹⁰ en-Nev'u'r-Râbi': en-Nev'u' ü's-Sâlis, M1

17a: sayar; say, M2, M3

¹¹ Sayfa kenarında "izen"e dair "*İzen*den gel su'al iderseñ diyün her sâ'ile / Cer ider kavî-i kâ'ile cer ider fi'l-i fâ'ile" şeklinde not yazılmıştır.

19 Nev'-i hâmisde kılındı on bişi anuñ merām
Dördinüñ meczûm birdür on birüñ fi'leyn tamām

20 *Lām-ı emr lā-i nehy lem lemmā* dört işit
Mā 'adā nazm olunur luṭf eyle gel bir hoş iş it

21 *Mā mehmā eyne ennā eyyü in mendür fetā*
Ḥayşümā izmā izāmā on biri ḥarf-i *metā*

Fī-Beyān-ı 'Āmil-i Kıyāsiyye¹²

22 Çün kıyāsīdür toḡuz gel birce birce kıl beyān
Her birüñ ferdin hem andan eyle a'mālin 'ayān

23 *Fi'l-i muṭlaḡdur* biri naşb ider andan ref' ider
Ref' ile tāmdu biri muḥtāc olursa naşb ider

24 *İsm-i fā'il ism-i mef'ül* u *şıfat* dördüncüsü
İsm-i tafzīldür beşinci *maşdar* old'altıncısı

14b 25 Pes bu mecmū'ını aña fi'l gibi eyler 'amel
Fi'l her ne hālde ise öyledür itme cedel¹³

26 Hem yidincisi anuñ *ism-i muzāf*dur cer ider
Sekizinci *ism-i tāmdu* şüphe itme naşb ider

27 Ol lafız kim toḡuzuncı fehm ola ma'nā-yı fi'l
Cümleden *ba'd*dur biri *heyhāta* da ma'nā-yı fi'l

fī-Beyān-ı 'Āmil-i Ma'nevī¹⁴

28 İki daḡı ma'nevī lafz ile ta'bīri muḥāl
Lākin aña gel iki dinmiş durur aña maḥāl

29 Biri ol fi'ldür ki ola anda istikbāl-i hāl
Mübtedā ile ḡaber ikinci yokdur kıl u kāl

18a: biri *endür*; biri *en*, M1

18b: Ḥasbeten; cenneten, M1, S1, K1, K2, MK1, MK2; cümleten; S2,

21b: ḡarf-i *metā*; zarf-ı *metā*, M2, M3

¹² Fī-Beyān-ı 'Āmil-i Kıyāsiyye; En-Nev'ü's-sādis, M2, M3

22a: kıl beyān, kıl 'ayān

22b: birüñ ferdin; birünün ferdin, S1, S2, K1, K2, M2, M3

¹³ Bu beyit S1, K1, K2, M1, M2, MK1, MK2 nüshalarında yok.

19b: fi'li tamām; fi'lin tamām, S1

20b: nazm olunur; nazm olunsun, K1

21b: ḡarf-i *metā*; zarf-ı *metā*, M2, M3

23b: Ref' ile tāmdu biri; Biri fi'le tāmdu biri, K1

22b: Her birünün ferdini; Her birüñ ferdin, S1

27a: toḡuzuncı, toḡuzuncısı, M2, M3

28b: dinmiş durur aña, dinmişdür aña, M3

¹⁴ Fī-Beyān-ı 'Āmil-i Ma'nevī; En-Nev'ü's-sābi', M2, M3

el-bābu's-Şānī: fi'l-Ma'mūl¹⁵

- 30 Bāb-ı evvel çün tamām oldu şürū' it şāniye
Ehl-i insāfa bu nazmum hîç sözüm yok cāniye
- 31 Bildürür mā'mūl-i şānī olma cānī fi't-teba'
Pes yigirmi beşi aşı beşi olmışdur teba'
- 32 Birce birce her biri nazm olunur çekme elem
'Avn-i Bārī yār olursa durmaya dā'im kalem

eḍ-Ḍarbu'l-Evvel: Erba'atu Envā' Ve Maṣṣūbun ve Mecerūrur Meczūm¹⁶

- 33 Ḍarb-ı evvel dört nev'dür lîk 'āmdur ikisi
Bulunur ol cümlede maḥṣūṣdur anuñ ikisi
- 34 'Ām olan merfū' maṣṣūb ferdi kaçdur bilinür
İsme mecerūr fi'le meczūm ḥāṣdur anda bulunur

en-Nev'ü'l- Evvel: Fe Tis'atün¹⁷

- 35 Cümleden merfū' tokuz maṣṣūb on üçdür bil gözüm
Nazm olunur birce birce zabt idüp hoş tut sözüm
- 36 Evvelā fā'il ikinci nā'ib olmuş bī-başar
Mübtedādur bil üçünci oldu dördünci haber
- 37 İsm-i kānedür beşinci nākışa oldu mişāl
Sekiz 'āmil çün haber altıncısıdur fi'l-mişāl
- 38 Nefy-i cins için olan lāya haber yidincisi
İsm-i mālādur sekiz fi'l oldu tokuzuncısı

Ve emme'l-Manṣūb fe-Selāsetü 'Aşer

- 39 Pes daḥı ma'mūl olan maṣṣūb on üçdür bī-cidāl
Beşi ma'mūl oldu anuñ oldu altıncısı ḥāl¹⁸
- 15a 40 Mübheme temyîz yidinci oldu müsteşnā sekiz
Kāne bābı için haber olmuş durur aña tokuz

¹⁵ El-bābü's-Şānī fi'l-Ma'mūl; En-Nev'ü's-sāmin, M2, M3

30b: bu nazmum, bu nazm, M1

31a: fi't-teba', bi't-teba', M1

32b: dā'im kalem; yaza kalem, M1

¹⁶ eḍ-Ḍarbu'l-Evvel Erba'atü Envā'un ve Maṣṣūbun ve Mecerūrur Meczūm; eḍ-Ḍarbu'l-Evvel Erba'atü Envā', M2, M3; eḍ-Ḍarbu'l-Evvelü Envā'u Erba'atun: Merfū' Maṣṣūb Mecerūrur Meczūm, M1

34a: ferdi kaçdur bilinür; - M2, M3

34a: ferdi kaçdur bilinür; her ferdi bilinür, M1

¹⁷ en-Nev'ü'l- Evvel fe Tis'atün; en-Nev'ü'l- Evvel, M1, M2, M3

38a: Nefy-i cins için; Nefy için, M2, M3

¹⁸ 39b: Beşi ma'mūl oldu anuñ oldu altıncısı ḥāl: Beşi ma'mūl oldu anuñ altıncısı ḥāl, K1

41 İsm-i *innedür* onuncı on birinci ism ü *lā*
On ikincisi olan aḥbār durur *lemmā* vü *lā*

42 On üçüncü ol muzārî'dür nevāşib naşb ide
İki nev'i kaldı **Seyyid** nazma nefsuñ naşb ide

Ve Emme'l-mecrūr fe-İsnāni ve'l- meczūm fe-Vāhidün¹⁹

43 Biri meczūm fi'le maḥşūş ikisi mecrūr anuñ
Birisi ism-i muzāfdur biri ḥarf-i cer anuñ

eḍ-Ḍarbu's-Sānī: Ḥamsetün

44 Pes daḥı teb'an olan ma'mūldur gel aşla kat
'Aṭf u te'kīd-i bedel 'aṭf-ı beyān ile sıfat

El-bābu's-Sāliḡ: fi'l-İ'rāb Ve hüve immā Ḥareke ev Ḥarf ev Ḥazf²⁰

45 Bāb-ı evvel bāb-ı sānī oldu çün eyle merām
Geldi nevbet sālīse ol bildürür on yüz tamām

46 *Kesredür feḥayla zamme ḥarf* durur nūn ile vāy
Diñle *ḥazf* üçdür velī māḥşūş durur bir hoşca şay

47 Ferdi on oldu ve lākin toḡuz envā'ı bunuñ
Vech-i ḥaşrın diñle añla var ise fehmuñ senüñ

Ve Envā'ü'l-Mu'reb Tis'atün²¹

48 Dört vecihden ḥālī olmaz mu'reb envā'ın işit
Maḥz-ı ḥarf u maḥz-ı a'cām isme muḥtaşdur işit

49 Ḥazf-i a'cām fi'le maḥşūş ḥazf-i ḥarf daḥı añ
Kaldı ancak şübhesizce herbirin bilmek saña

Ellezīne İhtişān li'l-İsm²²

50 Ol ki a'cām ile ḥarf ile anuñ her biri üç
Dördü nākışdur anuñ tām ikisi yok şüphe hīç

¹⁹ Ve Emme'l-mecrūru: feḡnāni ve'l-mecrūru fe-vāhidün; Ve Emme'l-mecrūru: feḡnāni, M2, M3

²⁰ El-bābü's-Sāliḡ fi'l-İ'rābi: Ve Hüve Emmā Ḥareketün ev Ḥarfü ev Ḥazf; El-bābü's-Sālis fi'l-İ'rābi: ve hüve immā Ḥareke ev Ḥarf ev Ḥazf; El-bābü's-Sāliḡ fi'l-İ'rābi, M2, M3

²¹ Ve Envā'ü'l-Mu'reb Tis'atün; Ve Envā'ü'l-Mu'reb, M3, MK1.

45b: ol bildürür on yüz tamām; ol yüz daḥı ola tamām; M1

46b: Diñle *ḥazf* üçdür velī māḥşūş durur bir hoşca şay; Diñle *ḥazf* üçdür velī bir hoşca şay, S1; Diñle *ḥazrfi* üçdür velī bir hoşca şayar, MK1

47b: Vech-i ḥaşrın diñle; Vech-i ḥaşrdan añla, M1; Vech-i ḥaşruñ diñle, M3

48a: Dört vecihden ḥālī olmaz, Dört vecihden olamaz, M1

48b: ḥarf, ḥurūf, M3

49b: herbirin bilmek; herbirin sence bilmek, M3

²² Ellezīne ihtişāni li'l-ismi: Ellezīne İhtişāni li'l-İsm, S1

50a: Ol ki a'cām ile ḥarf ile; Ola ki a'cām ḥarf ile, M1

el-Evvel: İmmā Tāmmu'l-İ'rāb

- 51 Tāmmе olmuşdur maḥal müfredle cem'i munşarîf
Nākış-ı sâniye sâlim biri ḡayr-ı munşarîf
- 52 Cem'-i müfred munşarîf için mişāl cā'e'r-Resûl
Nākış-ı evvel çün Aḥmeddür mişāl ismü'r-Resûl
- 53 Nākış-ı sâni mişālın ister iseñ ol le'ât
Kār-ı Aḥmed mu'cizâtün mu'cizâtin mu'cizât
- 54 Lîk maḥmûl cerr u naşba ola ḡayr-ı munşarîf
Naşb-ı cerre sâlim ola mā-'adâdan inşarîf

eş-Sānî: Mine'l-vechi'l-erba'a ve hüve'l-ḥarf²³

- 15b 55 Oldı bil esmā'-i sitte ḥarf ile tāmme maḥal
Ref'e vāv u naşba elf u cerre yā oldı maḥal
- 56 Nākışa cem'-i müzekker mişl-i 'işrûn hem ulu
Ref'e vāv u naşb-ı cerre yā 'alāmet fakbilû
- 57 Sāniye oldı bil mişāl teşniye işnān gelen
Ref'ine elf old'işāret naşb u cerri yā ilen
- 58 Evvelün diñle mişālın geldi cā'e'l-mürselîn
Naşb u cer olsa maḡām sen aña dirseñ mürselîn

eş-Sālis: Mine'l-Vechi'l-erba'a hüve'l-ḥazfû'l-maḡz²⁴

- 59 Dört vecihden vech-i sālîş tām kışmın oldı ol
Nākış-ı olmadı anuñ cümle tāmmen geldi ol
- 60 Ref'e zämme fetḡa cezme ḡazf a'cām olan
Ol muzāri' āḡirinde ḡarf-i 'illet olmayan
- 61 Ref'e zämme naşba fetḡa cezme ḡazf āḡir olan
Ol muzāri'dür ki zabt it āḡiri ma'mûl olan
- 62 *Ḳul nuḡibbū en neşfa' hem daḡı lem nuḡrim mişāl*
Sāniyen lem yerminā en ya'füvenā ned'û mişāl

el-Vechü'r-Rābi': Hüve'l-ḡarf-ı ma'a'l-ḡazf²⁵

²³ eş-Sānî: Mine'l-vechi'l-erba'i ve hüve'l-ḡarf; eş-Sānî: Mine'l-vechi'l-erba'i, M2, M3; eş-Sānî: Mine'l-vechi'l-erba'i ve hüve'l-ḡurûf, M1
55a: oldı bil; oldı, M3
55b: Ref'e vāv u naşba elf; Ref' u naşba elf, M1

²⁴ eş-Sānî: Mine'l-vechi'l-erba'a ve hüve'l-ḡarf; eş-Sālisü mine'l-vechi'l-erba'i; M2, M3
59b: cümle tāmmen, cümlesi tām, M1
60a: ḡazf a'cām olan; ḡazf olan, M2
60b: Ref'e zämme fetḡa cezme ḡazf a'cām olan; Ref'e naşba fetḡa cezme ḡazf a'cām olan, M1
61a: ḡazf āḡir olan; ḡarf āḡir olan, M

²⁵ el-vechü'r-Rābi'ü hüve'l-ḡarf-ı ma'a'l-ḡazf; El-vechü'r-Rābi'ü, M2, M3

- 63 Dört vecihden vech-i râbi' nâkış old' olmaz tamâm
Hâzî-i *nûn* dinmişdür aña cümlesi oldı tamâm
- 64 Teşniye olan muzâri' oldı bil aña maḥâl
Ref'ine nûndur 'alâmet cezme naşba ḥazf muḥâl
- 65 Evliyâ 'âlim şefâ'at eylese di *yeşfi'ân*
Kıl recâ *en yeşf'â* pes düşdi *nûn-ı yeşfe'ân*
- 66 İt tazarru' daḥı di *lem yu'riżā 'annā* İlâh
Seyyidî²⁶ i' rāz-ı fikr it gice gündüz eyle âh

Şümme'l-İ'râb 'alâ şelâseti envâ': Lafzî ve takdîrî ve maḥallî²⁷

- 67 Daḥı var i'râbuñ üç ismi anı zabt eyle gel
Biri lafzî bir takdîrî biri anuñ maḥal
- 68 Oldı kâmil nazm-ı 'âmil daḥı ma'mûl u 'amel
Kıl müyesser yâ İlâhî Seyyid'e her dem 'amel
- 69 Medḥ olındı ibtidâda 'ilm_ile şâhib-kitâb
Şâhibi manzûm u nâzım görmeye 'aşlâ 'itâb

Temmet bi-'avni'llâhi'l-melikü'l-Vehhâb 'alâ yud'afu'l-'ubbâd bi-ḥamdi ibnü Aḳmed'ül-Aḳkhişarî.

'Afâ 'anhumü'l-Bârî. fî yemi'l-cum'ati. fî 23 Muharrem 1325 fî medrese-i ḥash'âce (M2)

Temmet bi-'avni'llâhi'l-melikü'l-Vehhâb 'alâ yud'afu'l-'ubbâd bi-ḥamdi ibnü Aḳmed'ül-Aḳkhişarî.

'Afâ 'anhumü'l-Bârî. fî 6 Şa'bân 1314. fî medrese-i ḥash'âce (M3)

Fî beyân-ı bâṭını'l-ḳalb

Aḡardı cümle hep ḳara ḳılup aḡına bed u çâre
Tedârük üzre olmaz iseñ liyâḳat bulunur nâra

Lisândur öle mi ḳalbüñ ḳasâvetden 'adûl itmiş
Gel inşâf eyle ey Seyyid teveccüh eyle ḥoş ḳâra

Ketebe fî beldeti medîne-i Bor-ı Żürî? min üstâd-ı Fâzıl Kemâl Efendi 'aleyhi rahmetü'l-Bârî. Fî 28

Safer 1293 (K1)

Ḥudâ-yı lem yezel ḳılmaya bir 'abdüñ her umûrunda 
Veḳad tetimmü'l-kitâb bi-'avni'llâhi'l-melikü'l-Vehhâb

²⁶ Seyyidî: Seyyid, K1

66a: İt tazarru', Kıl tazarru, M3

66b: fikr it; zikr it, M1

²⁷ Tetimmü'l-İ'râb 'alâ şelâseti envâ' lafzî ve takdîrî ve maḥallî; Tetimmü'l-İ'râb 'alâ şelâseti envâ' in etimmü, M1; Şümme'l-İ'râb 'alâ şelâseti envâ' in, M3

68b: her dem, hemdem, M1

Müfred

Hayra yazsun şerrini anuñ Kirāmen Kātibīn
Kim du'ādan yād ider iş bu haṭuñ kātibin

Ferağa minhu kalemü kātibihi'l-fakīri ilā-Rabbihil-ğaniyy'il-ḳadīr *celle şānuhū* vesata'a burhānehū el-Mehdi bin Ḥalil bin Muştafā ḡafera lehūm ve 'an esātizihim 'afā bi-ḥürmeti Muḥammedini'l-Muştafā 'aleyhi ālāfū'ş-şalavāt (M1)

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Mikail. (2001). *Avamil Mefhumu ve İrabı*. Yasin Yayinevi.

Akbal, Rahime. (1996). *Avâmil'in İzahı*. Enes Kitabevi.

Alagöz Hocaoglu, Kadriye. (2022). "Manzum Şerh-i Avâmil (Celâl/Celâli)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/manzum-serh-i-avamil-celal-celali>. [Erişim tarihi: 04.07.2025].

Alak, Musa. (2002). *Avamil Risalesi-Avamil ve Tercümesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Arslan Mehmet Ali. (2015). *Avamilü'i-Cürcani, İmam Abdulkahir Cürcani, Avamilü'l Birgivi, İmam Birgivi (Arapça-Türkçe) Tercüme ve Dipnotlar*. Seyda Yayınları.

Arslan, Mehmet. (2002). "Klasik Türk Edebiyatı manzum didaktik eserlerinden bir örnek: manzum Avâmil". *Türk Dili ve Edebiyatı Makaleleri*, (2): 5-39.

Ayçiçeği, Bünyamin. (2022). Tokatlı Abdüllatif Sıhhatî'nin (ö. 1692-93) Manzum 'Avâmil Tercümesi. Tokat Sempozyumu V, Bildiriler II. c.2 14-15-16 Ekim 2022: 480-490, Tokat. Gaziosmanpaşa Üniversitesi Yayınları.

Aydın, Zeycan. (2012). *Avâmil Tercümesi*: Ahıska Yayinevi.

Babaarslan, Giyasi. (2022). "Bir Mahbûba Sevb-i Cedîd Giydirmek: Erzurumlu Rahmî'nin Manzum Avâmil Tercümesi". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 29 (29): 310-330.

Bardakçı, Ramazan. (2022). "Manzûme-i Mefhûme-i Binâ (Kazım Paşa)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/manzume-i-mefhume-i-bina-kazim-pasa-tees-1838>. [Erişim tarihi: 10 Haziran 2025].

Çiftçi Muhammed H. (2023). *Avâmil, İmam Birgivi*: Ensar Neşriyat.

Donuk, Suat (2019). "Bursa Enarlı Zaviyesi Şeyhi Seyyid Mehmed Efendi ve Manzum Hac Menâzilnâmesi". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 28: 123-169.

- Durmuş, İsmail. (1991), “el-Avâmilü'l-Mie”. *İslam Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.106-107.
- Eke, Uçan, Nagehan & Dandan, Ermiş (2022). “Telif-Tercüme Meselesi: Abdullah Seyyidî'nin Şifâ-i Kulub'u Mehmet Birgivî Efendi'nin Tarikat-i Muhammediyyesi'nin Bir Tercümesi Midir?”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 28 (28): 123-153.
- Erkal, Abdulkadir. (2021). “Avâmil-i Atika” (Rahmî, Abdurrahim Efendi). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/avamil-i-atika>. [Erişim tarihi: 04.07.2025].
- Erkan, Arif. (ty.). *Açıklamalı Avâmil ve İzhar*. Sağlam Yayınevi.
- Güneş, Murat. (2013). *Manastırlı Celâl Bey Dîvânı: İnceleme-Metin*. Yüksek Lisans Tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/kadizadeliler> Erişim Tarihi: 14.07.2025.
- <https://lugatim.com/> [Erişim tarihi: 20.06.2025].
- İbrahim Cudi Efendi, Hüseyin Hıfzî. (ty.). *Suallî-Cevaplı Tahlillî Avamil Tercemesi*. Hanifiyye Kitabevi.
- Kaçar, Mücahit (2018). “Kadıızâdelilerin Din ve Ahlâk Anlayışını Yansıtan Bir Eser: Seyyidî'nin Şifâ-i Kulüb'u”. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2: 77-96.
- Kiraz, Seydi. (2020) “Konyalı Seyyid Mehmed Efendi'nin Manzum Menâsik-i Hacc'ı, *Külliyat: Osmanlı Araştırmaları Dergisi*”. 10: 1-21.
- Koyuncu, Fatih. & Babaarslan, Giyasi. (2024). “İskeçeli Mîr-i Alem-Zâde Rifat'ın Bilinmeyen Bir Eseri: Manzum Avâmil Tercümesi”. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7 (2): 845-873.
- Koyuncu, Fatih. (2022). “Türkçe Avâmil Tuhfesi (Mehmed Hayri Bey)”. *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/turkce-avamil-tuhfesi-mehmed-hayri-bey>. [Erişim tarihi: 04.07.2025].
- Omay, Muhammed. (1994). *Yeni ve İlaveli Avâmil Tercümesi*. İstanbul: Kendi Yayını.
- Özcan, Gülsüm. (2013) *Manzûme-i Akâid-i Seyyidî (İnceleme-Tenkitli Metin- Sözlük-Dizin)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi.
- Seven, Zehra. (ty.). *Avamil Tercümesi Açıklamalı Nahiv Kitabı*. İstanbul: Kitap Kalbi Yayıncılık.
- Seyyidî, *Şifâ-i Kulûb*, Süleymaniye Kütüphanesi Çelebi Abdullah Bölümü, No. 387/1.
- Söylemez, İdris. (2020) “Konyalı Seyyid Mehmed Efendi'nin Dinî Manzumeleri”. *Külliyat: Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 12: 35-48.

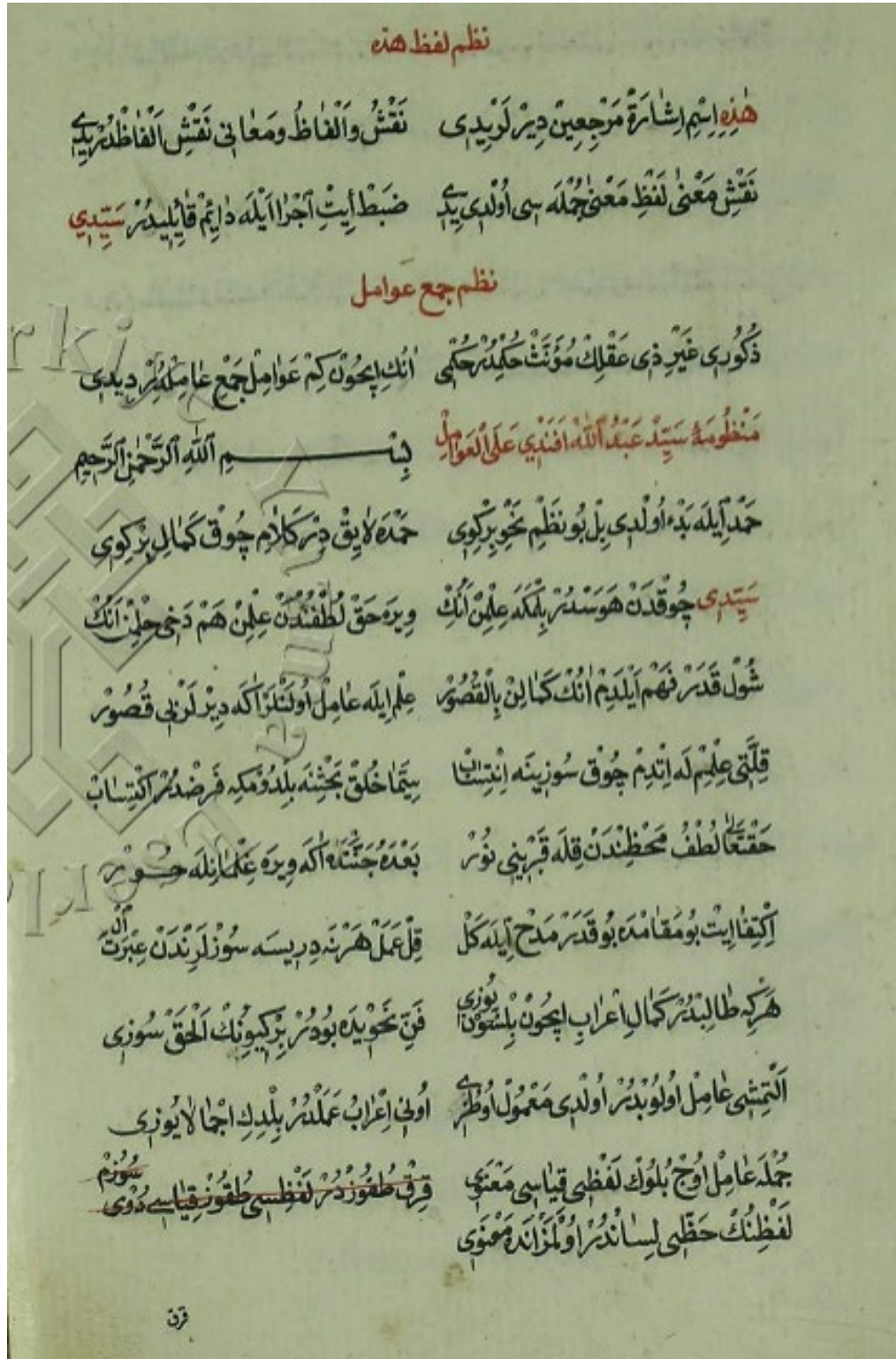
- Söylemez, İdris. (2021). “Larendeli Şânî'nin Manzum Avâmil Adlı Eseri”. *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7 (2): 333-376.
- Şahin Seyyid Ahmet (1963). *İzahlı Avâmil Tercümesi (Arapça Metni ile Birlikte)*. Ankara: Sesimiz Neşriyat.
- Yanık, Nevzat H. & Çögenli, M. Sadi (1997). *Avamil ve Tercümesi*. Erzurum: Kültür ve Eğitim Vakfı Yayınları.
- Yaşar, İsmail (2024). *Avâmil Tercümesi ve Şerhi*. Kitap Kalbi Yayıncılık.
- Yılmaz, Kübra & Yılmaz Oğuz (2021). “Birgivî'nin el-Avâmîl'ine Yapılan Manzûm Tercümeler” *Balıkesirli Bir İslam Âlimi İmam Birgivî*, Mehmet Bayyigit vd. (Ed.), C.3, İstanbul: Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Kent Arşivi Yay. 329-344.

EKLER

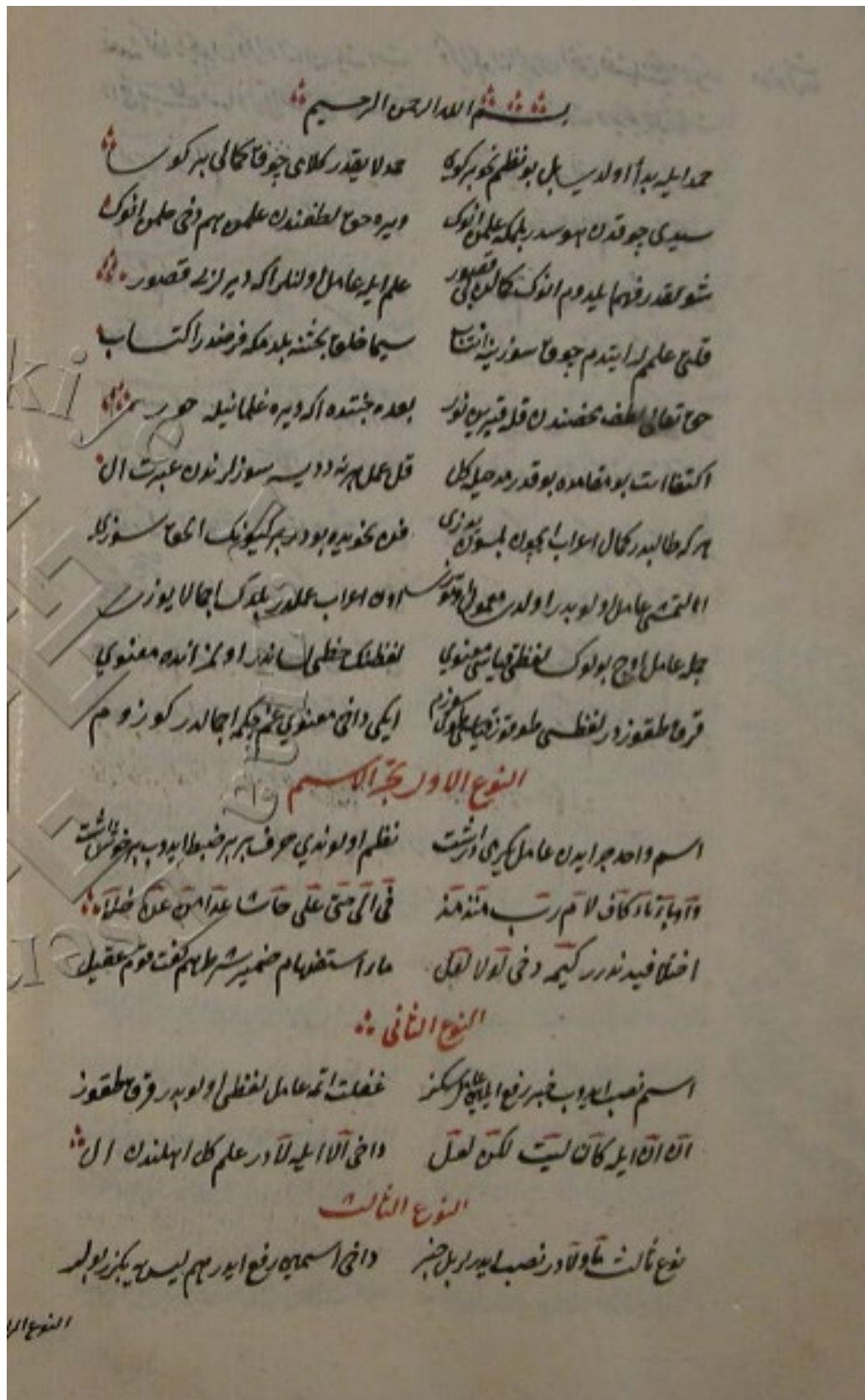
Nüshaların İlk Sayfalarının Dijital Görüntüleri



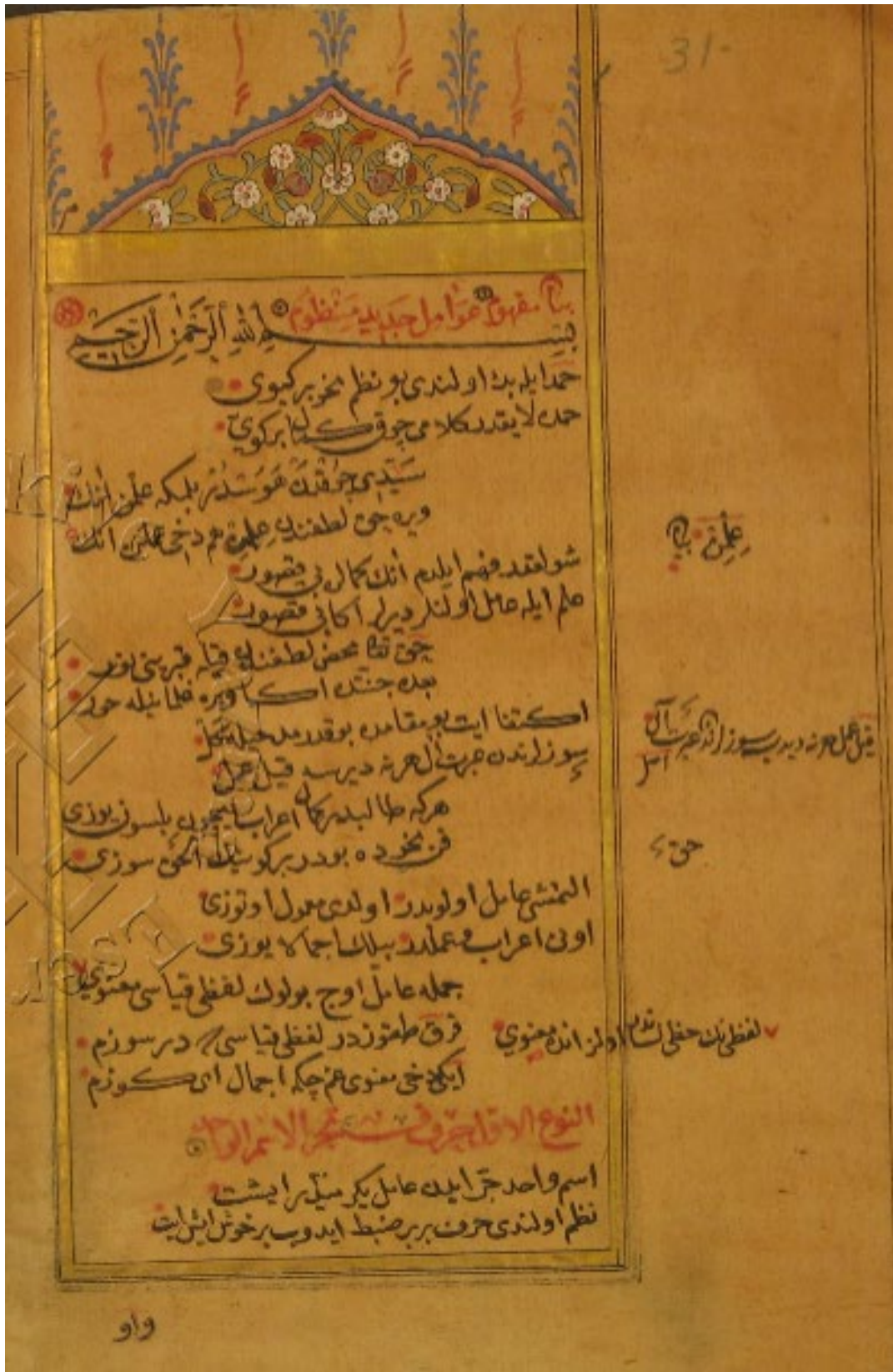
1) Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Nuri Arlasez / 00058-003 (40b)



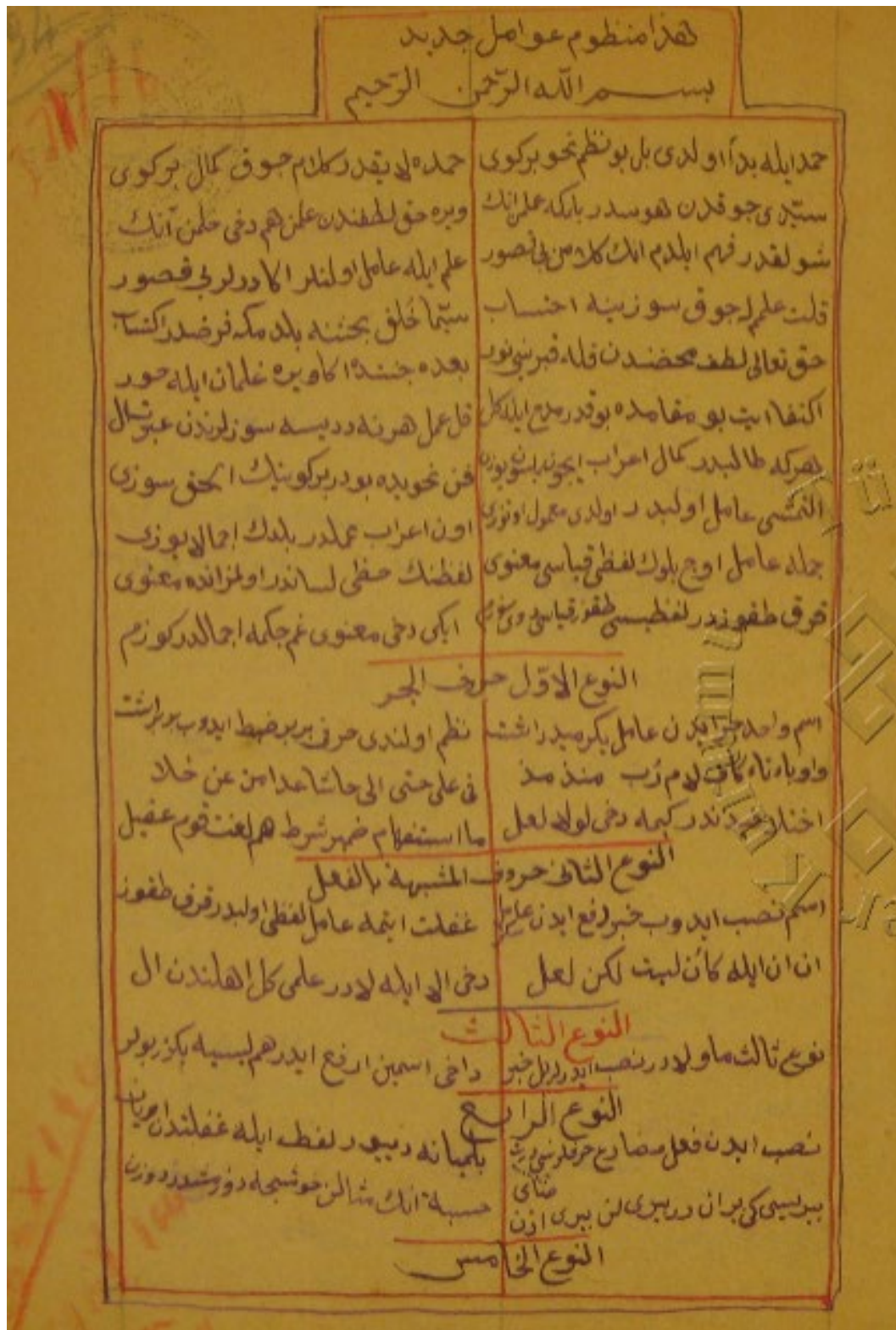
2) Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi / Fatih / 05059-003 (13b)



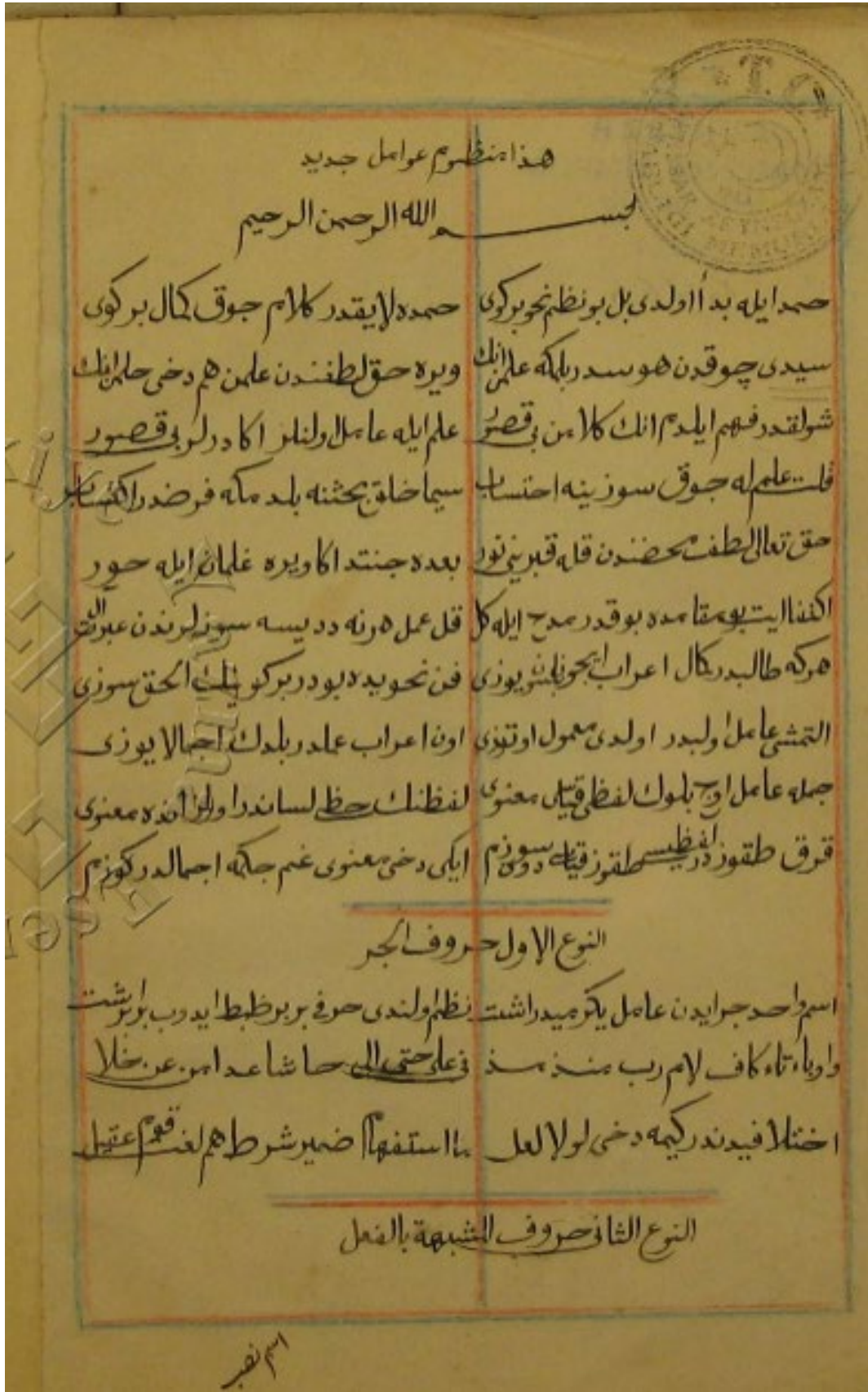
4) Konya Bölge Yazma Eserler / BY00001253/2 (89a)



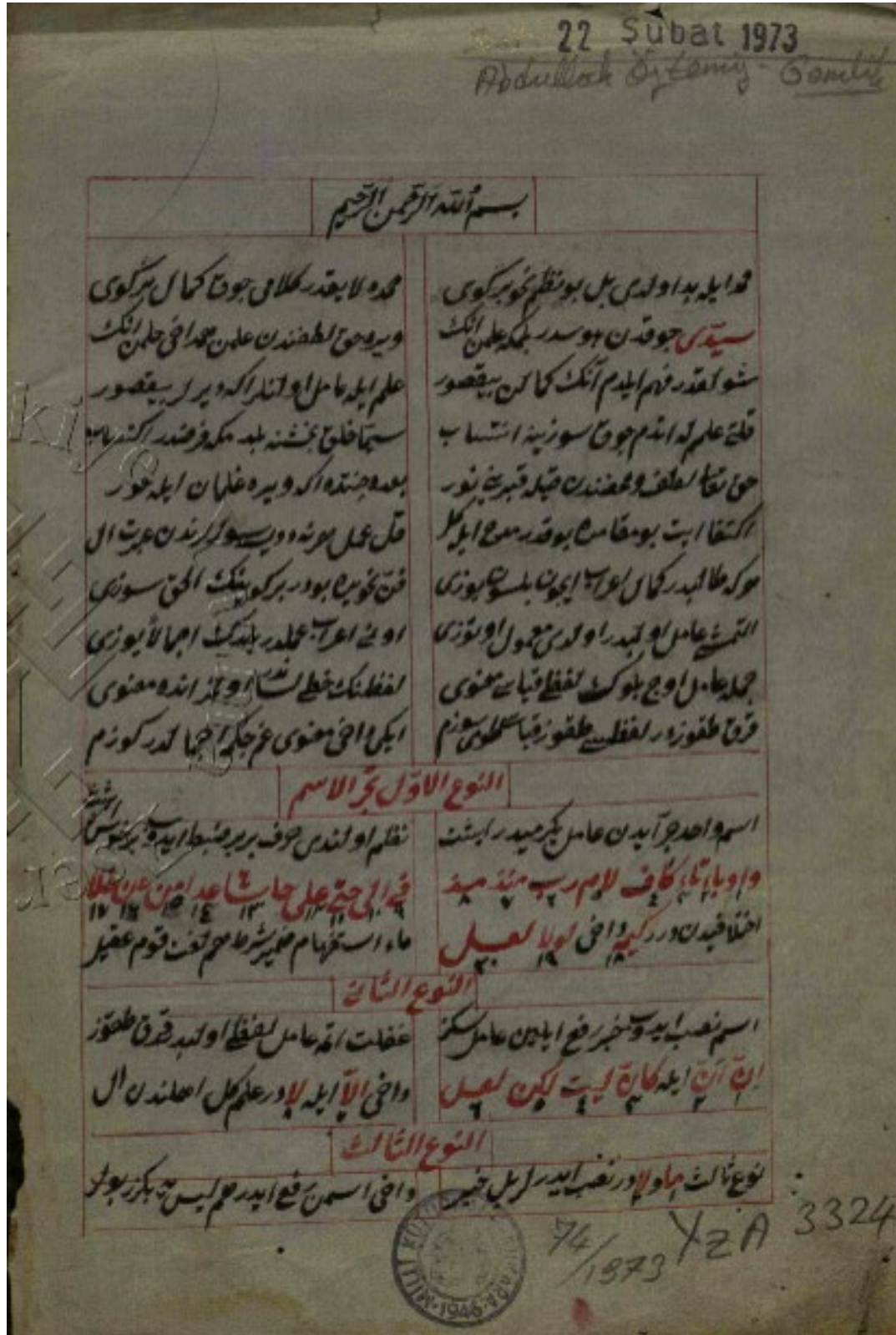
5) Manisa İl Halk Kütüphanesi / 5679/2 (37b)



6) Manisa Akhisar Zeynelzade / 5836/15 (94a)



7) Akhisar Zeynelzade / 5865 (1b)



8) Milli Kütüphane Yazmalar / 06 Mil Yz A 3324 (1b)



9) Milli Kütüphane Yazmalar / 06 Mil Yz A 8205/3 (32b)

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE HAZİNE

(Treasure in Classical Turkish Poetry)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 23 Temmuz 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 28 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1748489

Nazmi ÖZEROL

Prof. Dr.

İnönü Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Bölümü

Orcid.org./0000-0001-9583-2165..

nazmiozerol@hotmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atf Bilgisi:

Özerol, N. (2025). Klasik Türk Şiirinde Hazine. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss.171-195.
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1748489>

Sorumlu Yazar:

Nazmi ÖZEROL, nazmiozerol@hotmail.com

Özet

Şair; duygu ve düşüncelerini, hayallerini en uygun şekilde ve ahenkli bir dille sunan kişidir. Şiirde amaç etkileme, heyecanlandırma, hayranlık uyandırma olduğu için zihindekiler söze dökülürken günlük konuşma dilinin öğelerine edebî sanatlarla, çeşitli bağdaştırmalarla, göstergelerin çağrışım zenginliğiyle yeni anlamlar yüklenir. Klasik edebiyat şairleri de bu anlamda dilin sunduğu bu imkânlardan büyük ölçüde yararlanmışlardır. Sözcükler/göstergeler genellikle söylendikleri anda zihnimize tek bir kavramın belirmesine yol açmazlar; birçok tasarımı da hayalimizde canlandırırlar. Şiirde anlam çoğaltma yöntemlerinden biri de göstergelerin çağrışım zenginliğinden yararlanmaktır. Klasik dönem şairleri, bir yandan göstergelerin temel anlamlarını kullanırken bir yandan da onların zihinde uyandırdığı farklı tasarımları, duygu değerlerini dikkate alan kullanımlar ortaya koymuşlardır.

Bu çalışmada, değerli şeylerin çok bulunduğu, saklandığı yer veya değerli şeylerin kendisi olarak tanımlanan “hazine” göstergesinin Klasik şiirde kullanımı üzerinde durulmuştur. Hazine göstergesinin şiirde kullanımında, temel anlamının yanı sıra zihinde oluşturduğu farklı tasarımların da (kıymet, gizlilik, kutsallık, sevgi, mutluluk, güzellik, koruma, umut, amaç, mücadele, kavuşma gibi) etkili olduğu görülmüştür. Klasik Türk şiirinde hazine kavramı, adeta pek çok farklı gösterilene işaret eden büyümlü bir göstergeye dönüşmüştür. Divan şairinin muhayyilesinde sevgili ve ona ait olan her şey birer hazinedir. Sevgili-âşık bağlamında âşığın hüznü, kederi, muhabbeti, sinesi, kalbi, gönül yarası, hayali, umudu, aşk acısı ve bu acıların doğurduğu şairlik yeteneği de birer hazinedir. Bunun yanında bilgi, ilim, hikmet, cömertlik, iyilik, nezaket, mutluluk, kanaat, sır, vefa gibi değerler ve bazı dinî-tasavvufî unsurlar hazineyle özdeşleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk şiiri, hazine, gösterge, çağrışım.

Abstract

A poet is someone who expresses their feelings, thoughts, and dreams in the most appropriate and harmonious language. Because the purpose of poetry is to influence, excite, and inspire admiration, elements of everyday language are imbued with new meanings through literary art, various associations, and the richness of the connotations of signs. In this sense, the poets of classical literature have made extensive use of the possibilities offered by language. Words/signs generally do not evoke a single concept in our minds the moment they are uttered; they also conjure up a multitude of concepts in our imagination. One method of augmenting meaning in poetry is to utilize the richness of the connotations of signs. Classical poets, while utilizing the basic meanings of signs, also developed methods that considered the diverse designs and emotional values they evoke in the mind.

This study focuses on the use of the sign "treasure" in Classical poetry, defined as the place where precious things are abundant and hidden, or the precious things themselves. It has been observed that the use of the sign "treasure" in poetry is influenced not only by its basic meaning but also by the various mental images it evokes (such as value, secrecy, sanctity, love, happiness, beauty, protection, hope, purpose, struggle, and reunion). In Classical Turkish poetry, the concept of treasure has become a magical sign, referring to a multitude of signifieds. In the imagination of the Divan poet, the beloved and everything belonging to them are treasures. In the context of the beloved-lover, the lover's sorrow, grief, affection, bosom, heart, heartache, dreams, hope, the pain of love, and the poetic talent born from these pains are also treasures. Furthermore, values such as knowledge, science, wisdom, generosity, goodness, kindness, happiness, contentment, secret, fidelity, and certain religious and Sufi elements are identified with treasure.

Key Words: Classical Turkish poetry, treasure, sign, association.

GİRİŞ

Şiir, derinden hissedebilen bir yüreğin hissettiklerini sözcüklerle terennüm etmesidir. Şair, herkesin baktığında herkesin göremediğini gören bu derinliğin sahibidir. Hele de söz konusu olan Divan şairi ise duygu renkten renge bürünür. Şiir, şairin sinelerinden taşan kederin, acının, elemnin, sevginin, tutkunun, kıskançlığın, hasretin, ayrılığın, kavuşmanın, hayal kırıklığının ve daha pek çok duygunun sesi olur. Şairin muradı, sesini yâre duyurmanın yanında yüreğinin dizginlenemeyen hâllerini sözcüklerle teskin etmektir. Şiirde öyle büyümlü bir şey vardır ki söz, şairin kaleminden döküldüğü anda derdi dermana dönüştürür. Klasik Türk şiiri, adeta denizle göğün birleştiği ufuk çizgisidir; onca naif yüreğin, onca rikkatin bir araya gelerek ilmek ilmek işlediği zarif bir dantel gibidir.

Şiir, neticede bir söz sanatı olduğu için Klasik edebiyat şairleri de sözcüklerin seçiminde, başka sözcüklerle bir araya getirilişinde son derece hassas davranmışlardır. “Dil, zihnimizdeki bir fikri, gönlümüzdeki bir hissi, ruhumuzdaki bir isyanı dışa vurmanın veya adlandırıp anlatmanın en sağlam, en güçlü ve en etkili kalıbıdır. Bir başka ifadeyle dilin her bir kelimesi, birer anlam taşıyıcısı ve anlam şifresidir. Tabîî dile göre bir üst dil olan şiir dili, kelimelerin temel anlamlarından çok yan anlamları üzerine oturur. Böylece kelime, ilk anlamının çok ötesinde bir anlam değeri kazanır. Söz konusu anlam, kelimenin bizzat kendisinden kaynaklanacağı gibi, diğer kelimelerle olan ilişkilerden de doğabilir. Ayrıca şiir dilini zenginleştiren pek çok edebî sanat (mecaz, teşbih, istiare, telmih vb.) doğrudan doğruya kelimelerin anlamları üzerine inşa edilir. Söz konusu sanatların çoğunda kelime ne temel ne de yan anlamında kullanılır. Şair, çeşitli ilgiler yoluyla onlara yeni anlamlar kazandırır.” (Çetişli 2006: 26-27). “Şiir dilinde kelimelerin/göstergelerin temel anlam, yan anlam, tasarımlar ve duygu değerlerinin tümünden, bu arada göstergelerin başka göstergelerle oluşturdukları tamlamaların anlam gücünden, elden geldiğince yararlanılması amaçlanır.” (Aksan 1995: 128). “Göstergeler, genellikle söylendikleri anda zihnimizde tek bir kavramın belirmesine yol açmazlar; birçok tasarımı da birlikte, yanlarında getirerek canlandırırlar (Aksan 1995: 76). Şiirde anlam çoğaltma yöntemlerinden biri de göstergelerin çağrışım zenginliğinden yararlanmaktır. Klasik dönem şairleri, bir yandan göstergelerin temel anlamlarını kullanırken bir yandan da onların zihinde uyandırdığı farklı tasarımları, duygu değerlerini dikkate alan kullanımlar ortaya koymuşlardır.

Bu çalışmada, değerli şeylerin çok bulunduğu, saklandığı yer veya değerli şeylerin kendisi olarak tanımlanan “hazine (hazâin, genc, gencîne, mahzen, define)” göstergesinin Klasik şiirde kullanımı üzerinde durulmuştur. Hazine göstergesinin şiirde kullanımında, temel anlamının yanı sıra zihinde oluşturduğu farklı tasarımların da (kıymet, gizlilik, kutsallık, sevgi, mutluluk, güzellik, koruma, umut, amaç, mücadele, kavuşma gibi) etkili olduğu görülmüştür. Hazine, çoğu zaman en kıymetli, en değerli olanın en mündemiç ifadesidir. Klasik şiir söz konusu olduğunda “hazine” sözcüğü; en kıymetli, en değerli olanların tek potada eriyip birleşmesiyle eşsiz bir elmasa dönüşür. Divan şairinin

muhayyilesinde sevgili ve ona ait olan her şey birer hazinedir. Sevgili-âşık bağlamında âşığın hüznü, kederi, muhabbeti, sinesi, kalbi, gönül yarası, hayali, umudu, aşk acısı ve bu acıların doğurduğu şairlik yeteneği de birer hazinedir. Bunun yanında bilgi, ilim, hikmet, cömertlik, iyilik, nezaket, mutluluk, kanaat, sır, vefa gibi değerler de birer hazine hükmündedir.

Klasik Türk şiirinde hazine kavramı adeta pek çok farklı gösterilene işaret eden büyümlü bir göstergeye dönüşmüştür. Hazine, kimi mısralarda sevgilinin yüzü, beni, sinesi, nazı olurken, kimi mısralarda şairin yazma yeteneği ve kalemidir; kimi zamansa hikmet olur, gönül olur, kalp olur; kimi zaman cömertlik olur, ortaya saçılır; kimi zaman kıymetinden dolayı özenle korunur; şairin kaleminden incelik, naiflik, rikkat olup sözcüklere dökülür. Klasik şairlerin, sözü etkili ve güzel kılmak için hazineyle ilişkilendirdiği kavramlar aşağıda verilmiştir.

1. Sevgili/Sevgiliyle İlgili Unsurlar

1. 1. Sevgili, Güzellik

Klasik şiirde âşık için en değerli varlık, hayata tutunma sebebi sevgili olduğu için sevgilinin kendisi, güzelliği büyük bir kıymet ifade eden hazineyle özdeşleştirilir. Âşık kendisini virane, sevgilisini ise gizili bir hazine olarak tahayyül eder. Dünyadaki en değerli taşların (güzelliklerin) kaynağı sevgilidir. Sevgilinin hayalinin bile gönle düşmesi, âşığın viraneye dönmesi için yeterlidir. Âşığın sinesi bir keder bahçesi, sevgili o bahçenin süsüdür. Âşık harabeye dönse de içindeki hazineyle (sevgili) teselli bulur. Sevgili bir hazine olarak düşünüldüğü için onun yanında yılan olarak görülen rakibin bulunması istenmez:

Ben ki vîrânesiyem ol da benüm
Nehcî gencine-i pinhânumdur (Nehcî G. 132/9)

Sende bulundu gevherin ma'deni sensin ey nigâr
Uşbu cihân içinde sen genc-i nihân mısın nesin (Seyyid Nesîmî G. 318/5)

Dâyimâ mesken-i vîrâne olur gence mekân
Gelmege yâr hayâli dile vîrân olduk (Şerîfî G. 193/3)

Gülistân-ı gamuz biz zîb-i bâğ-ı sînemüz sensün
Harâb-ender-harâb olsak nola gencinemüz sensün (Vecdî G. 47/1)

Hoş idi genc ile mâr olmayaydı
Yanunda ya'nî ağyâr olmayaydı (Meâlî G. 98/1)

Kadim kültürümüzde hazineleri ejderhaların koruduğu inancı vardır. Klasik şiirde sevgilinin güzelliği bir hazine olarak görülünce saçları da onu koruyan ejderhaya benzetilir. Saçlar, güzellik hazinesinin ejderhası olduğu için âşığın gönlü, o güzellik hazinesinin sevdasının esiri olmuştur. Güzellik hazinesine sahip olan için denizdeki değerli taşların, maden yataklarının bir kıymeti yoktur. Âşık, güzellik hazinesi olan sevgiliden bir öpücük almayı sadaka olarak görür ve sevgilisine, “Bunu hak eden fakir âşıktan zekâtını esirgeme.” der:

Sevdâ-yı genc-i hüsnüne koydın dili esîr
Zülfün ‘aceb ki eyledin ol gence ejdehâ (Ayıntablı Hâfız G. 3/2)

Ol ser-âmed genc-i hüsnün vaslına mâlik olan
Bir dahi sermâye-i deryâ vü kânı n’eylesün (Kâmî G. 151/3)

Genc-i hüsnün sadakası bûsedür bir ümmîd
Müstahakkum ben fakîründen dirîğ itme zekât (Rahîmî G. 20/2)

1. 2. Yüz, Yanak, Ben (Hâl) Sine, Boyun (Gerden), Diş (Dendân), Naz (İşve)

Âşık için sevgili gibi, onun güzellik unsurları da paha biçilmez bir kıymet ifade eder. Yılanlar, hazinelere ulaştığında onları terk etmediği gibi sevgilinin yılan gibi olan saçlarının da yüzünden ayrılmamasına (onu korumasına) şaşılmalıdır. Yanak hazinesini korumak için sevgilinin yılan gibi olan saçları darmadağın olmuştur; bundan dolayı sevgilinin güzellik hazinesine dokunmanın imkânı yoktur. Âşık, sevgilinin yüzündeki misk kokulu ayva tüylerini tıraş ederek gizli hazinesini, bu alçak dünyaya sergilemesini istemez. Sevgilinin yanaklarındaki benlerin her biri bir hazine olduğu için sevgilinin ejderhaya benzeyen saçları (onu korumak için) ism-i azam (Allah’ın en büyük ismi) duasıyla büyü yapmıştır:

Nola dûr olmazsa yüzünden iki zülf-i siyâh
Bu meseldir gence erse etmez anı mâr terk (Hayâlî G. 43/3)

Ruhlarının gencini hıfz’ itmege
Oldı yine mâr saçun târumâr (Çakerî G. 11/3)

Genc-i ruhuna kim el suna kim
Bekçilerin ejdehâdır ey dost (Ahmed Paşa G. 19/5)

Ne lâzım hatt-ı miskînin izârında tıraş etmek
Deni dünyaya bu genc-i nihânı böyle fâş etmek (Ahmed Paşa G. 252/1)

Ejdehâveş zülfün itmiş ism-i a’zamla tılısm
Hâl sanman ruhlarında her biri bir dâne genc (Ayıntablı Hâfız G. 45/2)

Kırmızı elbise giymiş vefasız sevgilinin âşığa sinisini göstermesi, ateş içindeki hazineyi göstermesi gibidir. Sevgilinin boynuna dolanan saçları hazineyi korumak için yatan yılanlara benzetilir. Sevgilinin gizli hazine olarak tasvir edilen sinisi, saçlar dağılınca (büyünün bozulması) ortaya çıkar. Sevgilinin inci gibi dişleri gizli bir hazinedir; Allah, ateş renginde olan kırmızı dudakları da o hazineye bekçi kılmıştır. Naz hazinesi olarak tasvir edilen sevgilinin saçının her bir telinde bir ejderha gizlendiği için âşık, gönlüne seslenerek sevgilinin saçına dolaşmamasını ister:

Yine ol bî-vefâ al câme giymiş sine gösterdi
Bana gûyâ ki âteş içre bir gencine gösterdi (Fasîhî G. 334/1)

Sanırım genc üzre dolaşmış yatırlar mârlar
Gerdeninde her kaçan sarmaşa kâkül kâküle (Hayâlî G. 377/3)

Âşikâr oldu bozuldukda tılısm-ı kâkül
Sînene genc-i nihân dirler idi gerçek imiş (Muvakkitzâde Pertev G. 160/3)

Dürr-i dendâm ki gencîne-i pinhânîdür
İtmiş üstâd-ı ezel ana nighbân âteş (Sâbir Pârsâ G. 103/2)

Ey dil tolaşma zülfine ol genc-i ‘işvenin
Her riştesinde âh bir ejder nihân imiş (Antepli Aynî G. 101/3)

2. Âşık/Âşıkla İlgili Unsurlar

2. 1. Sine, Gönül (Derûn), Kalp

Âşığın sinesi, gönlü, kalbi, aşkın tecelli ettiği mekânlar olduğu için kıymetlidir ve bu kıymetten dolayı çoğu zaman hazineyle sembolize edilir. Aşk cevherini sine hazinemde bulup o hediye ay yüzlü bir sevgiliye getirdim, diyen âşık; aşkı, cevhere; sinesini, hazineye benzeterek aşka verdiği değeri ortaya koymaktadır. Âşığın gönlü, hiçbir zaman iflas etmez; çünkü âşık, sine hazinesine sürekli lal taşı ve inciye benzeyen gözyaşı döker. Âşığın sinesi bir muhabbet hazinesidir ve sinedeki her siyah yara, o hazineyi koruyan bir yilandır:

Gencîne-i sînemde bulup gevher-i ‘ışkı
Ol tuhfeyi bir dil-ber-i meh-rûya getürdüm (Mezâkî G. 299/2)

Sînemün gencînesinden eksük olmaz la‘l ü dür
Müflis olmaz dil ne gam bu eşk-bârum var iken (Mihri Hatun G. 129/4)

Sîne bir genc-i mahabbettir ki her dâğı siyah
Halka olmuş gencimin üstünde mârımdır benim (Hayâlî G. 39/2)

Klasik şiirde sevgili üst seviyede konumlandırıldığı için âşık, onun için ne yapsa yetinmez. Âşık, gönül hazinesinin tükenmez cevherlerini sevgilinin ayağına saçmak ister. Gönül hazinesinin sermayesi olan gözyaşları bir cevher hükmündedir ve sevgilinin ayağının toprağına saçılır:

Pâyına nisâr eylemege yârün ey ‘İffet
Gencîne-i dilden ki dükenmez güherim var (Bursalı İffet G. 36/5)

Sarf idüp gencîne-i dilden nukûd-ı eşkimi
Hâk-i pâ-yı dilbere cevher nisâr itdim bu şeb (Leylâ Hanım G.11/6)

Define-i dil-i ‘Adlî ki ‘ışka mahzendür
Aransa nakd-i gamun bulunurdu anda hemîn (Adlî G. 117/6)

Vücudun kale, aklın sultan olarak görüldüğü aşağıdaki beyitte aşk da gönül hazinesinin bekçisi olarak tahayyül edilmiştir. Âşık, gümüş ve altına sahip olmasa da kendini sırlar hazinesi, gönlünü de cevher hazinesi olarak görür:

İşbu vücûd bir kal‘adur ‘akıl içinde sultânı
İşbu gönül bir hazînedür ‘ışk tutmuş bekler anı (Yûnus Emre G. 412/1)

Ey Mîr Nigârî ger bî-sîm ü zerem ammâ
Gencîne-i esrâram dil mahzen-i gevherdir (Nigârî G. 167/9)

Bilindiği üzere tasavvuf yolu gönül yoludur. Tasavvufta gönül mutlak varlığın yani Allah'ın tecelli ettiği mekândır. Gönül, özellikle Rahman isminin, sevginin, aşkın, merhametin tecelligâhı olarak görüldüğü için ona çok kıymet verilir. Aşağıdaki beyitte Seyyid Nesîmî, dış görünüş olarak derbeder görünse de gönlünün Allah'ın hazinelerinin mekânı olduğunu söyler:

Derûnum mahzen-i genc-i Hudâdır
N'ola ger sûrette hâr u hakirim (Seyyid Nesîmî G. 290/4)

H. Muhammed'in Hicret'i esnasında H. Ebubekir'le birlikte Sevr Mağara'sında bulundukları sırada bir yılanın Peygamber'imizi görmek arzusuyla deliğinden çıkacakken onu incitmemesi için H. Ebubekir'in ayağını o deliğin üzerine koyduğu ve yılanın H. Ebubekir'in ayağını şiddetli bir şekilde ısırıldığı rivayet edilir. Aşağıdaki beyitte şair, bu olaya telmihte bulunarak H. Muhammed'in kalbinin sırlar hazinesi olduğunu yılanın da bundan dolayı mağaraya geldiğini söyler. Beyitte yılanın mağarada bulunma sebebi H. Muhammed'i görme arzusuna dayandırılarak hüsn-i talil sanatı yapılmıştır:

Kalbidür genc-i gevher-i esrâr
N'ola gâr içre gelse yanına mâr (Azmîzâde Hâletî Mesnevî 5/18)

2. 2. Vücut, Can, Göz, Ağız

Âşğın vücudu, canı, gözü, ağzı sevgiliye duyulan aşktan dolayı bir kıymet kazanır. Sevgili, güzellik büyüsunü gösterirse âşğın vücut hazinesinin cevherleri darmadağın olacaktır. Âşık, kendi gönlüne seslenerek vücut mülkünü viraneye çevirdiğini, o sonsuz hazinenin zaten kendisinin olduğunu söyler:

Hâfız'a gösterme her demde tılsım-ı hüsnünü
Gevher-i genc-i vücûdım târ u mârından sakın (Ayıntablî Hâfız G. 221/7)

Çü vîrân eyledin mülk-i vücûdu
Dilâ ol genc-i bî-pâyân senindir (Usûlî G. 29/3)

Suret, yani dış görünüş virane olsa da gönül bahçesi cennettir; can hazinesi virane olsa da bu hazine viranededir (candadır). Yunus Emre, bu beyitte hazinelerin viranelerde bulunduğunu hatırlatarak suretten ziyade sîrete (içe) bakılması gerektiğini söyler:

Çün sûretün vîrân ola gönlün bâğı cinân ola
Cânun genci vîrân ola çünki bu genc vîrândadır (Yûnus Emre G. 54/7)

“Gözümü gözyaşı ile eşsiz bir inci hazinesi yaptın. Gözbebeğimi bu iyiliğinle Karun ettin.” Fuzûlî, aşk ile akan gözyaşını değerli bir inci olarak görmektedir. Beyitte Karun'un zenginliğine telmih yoluyla vurgu yapılmıştır:

Çeşmimi eşk ile genc-i dūr-i meknūn ettin
Merdūm-i çeşmimi ihsān ile Kârūn ettin (Fuzûlî G.167/1)

Ağız, sözün saf suyuyla dolup taşan hazine; dilin kıvrımları o saf suya yoldur:

Dehen hazîne-i leb-rîz-i âb-ı sâf-ı Sühan
Zebân-ı lüle o mâ'-ı ma'îne mecrâdır (Es'ad Efendi K. 3/4)

2. 3. Gam, Sıkıntı (Mihnet), Dert, Yara (Dâğ)

Klasik Türk şiiri, çektiği ıstıraplara rağmen bunları isyan etmeden kabullenen ve bir lütuf gibi karşılayan, aşkın yüksek bir ruh ve tevekkül terbiyesine erişmiş bir âşık imajını aksettirir. Sevgilinin bütün eziyet ve sıkıntıları karşısında âşığın aşktan el çekmesi, isyan edip sevgiliden kopması gibi bir tavrı yoktur. İradesi elinden gitmiş kararsız âşık, bu cefacı sevgilinin tam anlamıyla mahkûmudur. Aşkta en korkulan durum ise sevgilinin eziyet ve cefadan vazgeçmesidir. Bu sevgilinin âşıktan yüz çevirmesi ve artık her şeyin, her ümidin bitmesi demektir (Akün 1994: 415-416). Âşık, sevgiliden gelen sıkıntı ve eziyetleri kıymetli gördüğü için bu kavramlar çoğu zaman hazineyle özdeşleştirilmiştir.

Âşık, gönlünün güzel bir yapı şeklinde kalmamasını sorun etmez; çünkü sevgilinin verdiği sıkıntılar bir hazine, gönül de onun viranesi olarak görülür. Beden memleketi, baştan aşağı sevgili tarafından yıkılsa da gam hazinesinin gönülde saklı kalması istenir. Aşk derdinin hazinesi sinede gizlendiği için gönül yaraları da o hazineyi koruyan bekçiler gibi tahayyül edilir:

Dil olmasa n'ola ma'mûr her dem
Gamun bir genc ol vîrânesidür (Mustafa Sâkıb G. 118/2)

Yık memleket-i cismi harâb eyle ser-â-pâ
Tek genc-i gamun gibi derûnumda nihân it (Nehcî G. 64/3)

Sinede genc-i gam-ı ışkî ki pinhân buluruz
Anda dâğ-ı dilî ol gence nighbân buluruz (Neşâtî G. 53/1)

Gönül yarasının merhemi, sevgilinin oka benzeyen kirpikleridir. Gam hazinesinin böyle demir kapılı olmasına şaşılmalıdır. Aşk ehline, sevgili tarafından verilen eziyet ve sıkıntılar tükenmez bir hazine olarak kabul edilir. Güzellik padişahı olarak görülen sevgilinin aşk derdini çekmek, tükenmez bir hazinedir; o hazineye kavuşanın ilaca ihtiyacı yoktur:

Gönlümün zahmına peykânını ettim merhem
Genc-i gamdır n'ola ger böyle demir kapılıdır (Fuzûlî G. 93/6)

Dâ'imâ bahş idersin ehl-i dile
Ne tükenmez hazinedir mihnet (Şeref Hanım Kıta 24/1)

Derd-i aşkun bir dükenmez genc imiş ey şâh-ı hüsn
Ana vâsıl olalı iksîre hâcet kalmadı (Şeyhülislâm Yahyâ G. 380/3)

Aşağıdaki beyitte hazinelerin yıkık dökük yerlerde bulunduğu hatırlatılmıştır. “Ey Nâmî! Yara

hazinemiz gönülde olsa buna şaşılmamalı; onun güzel bir adet olduğunu virane köşelerinden biliriz.”:

N’ola olsa nühüfte dilde genc-i dâğumuz Nâmî
O bir tarz-ı hasendür kûşe-i vîrânenen gördük (Nâmî G. 243/5)

2. 4. Hayal

Klasik dönem şairleri sevgili ve sevgilinin güzellik unsurları ile ilgili hayal âlemlerinde çeşitli imajlar geliştirmişlerdir. Sevgiliye yüce bir değer biçildiği için onun hayali de hazineyle ilişkilendirilmiştir. Sevgilinin alnına dökülen, büyücü saçlarını anlatmaya başladıkça saçın her teli, âşığın hayal hazinesinde siyah bir yılan olur. Gönül ve can, sevgilinin hayal hazinesine mesken olduğundan beri harabeye dönmüştür. Sevgiliyi hayal etmek bir hazine olduğu için keder ejderhası (vakit kaybetmeden) âşığı yakalar. Bu beyitte âşığın mutluluğunun çok kısa süreli olduğu, kederin yakısını bırakmadığı anlatılmıştır:

Olur her târı bir mâr-ı siyeh genc-i hayâlimde
Berây-ı vasf-ı perçem kâkûl-i sehhârı andıkça (Antepli Aynî G. 183/4)

Hayâlün gencine mesken olalı
Dil ü cân mülki olmuşdur harâbe (Karamanlı Nizâmî G. 98/4)

Yârün hayâli gencine el sunduğum tuyup
Gam ejdehası kapdı beni Enverî dirîğ (Mürekkepçi Enverî G. 135/5)

2. 5. Umut, Dilek (Murâd)

Aşağıdaki beyitte telmih yoluyla Ferhat ile Şirin mesnevisindeki Ferhat’ın aşkına ulaşmak için delmeye çalıştığı Bisütûn dağından bahsedilmiştir. “Meğer kader, ümit hazinesini Bisütûn dağında gizlemiş.” diyen âşık, umudunun gerçekleşmesinin ne kadar zor olduğundan bahsetmiştir:

Meger genc-i ümîdüm dest-i devrân
İdüpdür Bisütûn elinde pinhân (Azmîzâde Hâletî Mesnevi 9/39)

“Ey Hâleti! Ümit hazinesi başkalarına çıkar; bu harabe yere (dünyaya) niçin geldik?” diyen şair, başkalarının umutlarına ulaştığını, kendisinin ise bu dünyadan mutluluk adına bir payı olmadığını dile getirmiştir:

Genc-i ümmîd çıkar gayrılara Hâletiyâ
Bilmezüz biz niye geldük bu harâb-âbâda (Azmîzâde Hâletî G. 710/5)

“Emel kilidi hangi sihir ile büyülenmiştir? Ümit hazinesi kaç yılan tarafından ele geçirilmiştir?” şeklinde ifade edilen beyitte âşık, umut hazinesine ulaşmadaki çaresizliğini dile getirmiştir. Âşığın bütün gayesi sevgiliye kavuşmaktır, onun kapısı umut hazinesidir. Dünya ve içindeki her şey, âşığın gözünde bir yaprak gibidir. Âşığın varlığı, arzu hazinesi olan sevgiliyledir; âşık, sevgilisi olmayan bir dünyanın yerle bir olmasını ister:

Kangı sihr ile mutalsam ‘acabâ kufl-ı emel
Zabt eden genc-i ümîdi görebilsem niçe mâr (Eşref Paşa K. 25/22)

Nakd-i maksûdum vücûdun genc-i ümmîdüm kapun
Gözûme dünyâ vü mâ-fihâ benüm berg-i giyâh (Rahîmî G. 298/6)

Varlığum nakd-i vücûdunladur ey genc-i murâd
Yire geçsün sensizin dünyâ vü mâ-fihâ bu gün (Rahîmî G. 227/2)

3. Âşık ve Sevgili Arasındaki Münasebetlerle İlgili Unsurlar

3. 1. Aşk, Sevgi (Muhabbet)

Klasik şiirde “aşk/sevgi” üzerinde en çok durulan konudur; ancak bu aşk, daha çok âşığı ilgilendiren bir duygu olup tek taraflıdır. Âşık için son derece yüce ve değerli bir duygu olan, hazineyle özdeşleştirilen aşk, sevgilide yok denecek kadar azdır. “Aşkın, sürekli gönlümü makam kılmıştır; bu yüce hazineyi gör ki ne virane içindedir?” diyen âşık, aşkı hazineye, onun bulunduğu gönlü de viraneye benzetmiştir. Sinede gizli olan aşk hazinesi, âşığın gözyaşı seliyle ortaya çıkmıştır:

‘İşkun müdâm gönlümü itmiş durur makâm
Bu ulu genci gör ki ne vîrân içindedür (Ahmedî G. 212/2)

Sînade defn olmuş idi genc-i ‘ışk
Seyl-i sirişk açdı ‘ayân eyledi (Amrî G. 126/2)

Sevgili, âşığa eziyet çektirerek bazen gönlüde bazen de canda aşkının olup olmadığına bakar; bu durum kazmayla viranede hazine aramaya benzer. Gönül evi, aşk hazinesinin yeri olduğu için yıkılmamalıdır; çünkü hazineler viranelerde olur. Aşk hazinesi gönlüdedir; gönül ne kadar harap olursa aşk o kadar sağlam olur. Âşıkta muhabbet hazinesinin sürekli olması, onun ebedî bir hayat bulması anlamına gelir:

Cevr ile geh dilde gâhî canda yoklar ‘ışkını
Tîşesiyle genc arar gûyâ ki bir vîrânede (Azmîzâde Hâletî G. 740/4)

Genc-i aşkın yeridir gönlüm evi yıkma anı
Kavle uy ki gencin yeri vîrâne durur (Seyyid Nesîmî G. 116/7)

Bu genc-i ‘ışk ki vardur Neşatiya dilde
Ne denlü olsa harâb ol kadar olur ma’mur (Neşâtî G. 34/6)

Ölmez Şerîfî hergiz buldı hayât-ı sermed
Durdıkça dâyim anda gencine-i muhabbet (Şerîfî G. 39/5)

Gönül kafesi muhabbet hazinesiyle dolduğu için âşık mutlu olmakta ve kendisini aşk pazarının tüccarı olarak görmektedir. Bu beyitte gönül, kafese; muhabbet, hazineye; aşk, pazara; âşık da sarrafa benzetilmiştir:

Toludur dil kafesi genc-i mahabbetle bu gün
Aşk bâzârınun ey hâce benem sarrâfî (Bâkî G. 541/3)

Âşık, hakiki aşk cevherini ten toprağında saklar ve muhabbet hazinesi olduğu için de viranede gizlenmiş bir hazine ister. Âşığın derdinin halka aşıkâr olmadığı bir zaman yoktur; zira muhabbet öyle bir hazinedir ki asla gizli kalmaz:

Hâk-i tende saklarım ‘ışk-ı hakikat gevherin
Ben mahabbet genciyim bir genc-i vîrân isterim (Ayıntablı Hâfız G. 195/3)

Zamân olmaz ki halka gussa-i ‘âşık ‘ıyân olmaz
Mahabbet bir ‘aceb gencînedür hergiz nihân olmaz (Azmîzâde Hâletî G. 321/1)

3. 2. Kavuşma (Visâl)

Klasik şiirde sevgiliye kavuşmak âşığın en büyük amacı olduğu için çoğu zaman hazineyle özdeşleştirilir. Âşık, kavuşma hazinesine yöneldiği anda sevgilinin ejderhaya benzeyen saçlarının hücumuyla karşılaşır. Kavuşma hazinesini talep eden âşıkları, ejderhaya benzeyen kıvrım kıvrım saçlar öldürür. Muradına ulaşamayan biri, kavuşma hazinesine ulaşıya ölünceye kadar mutlu olur. Candan daha üstün tutulan sevgili, güzellik Mısır’ının Yusuf’udur ve âşık, hazine gibi gördüğü vuslatı sevgiliden talep eder:

Gencîne-i visâlüne kâd eyledüm gice
Nâ-geh kıldı ejder-i zülfün bana hücum (Hasan Ziyâî G. 303/3)

Genc-i visâl tâlibini ejdehâ-sıfat
Ol halka halka zülf-i ham-ender-ham öldürür (Bâkî G. 133/2)

Bir nâ-murâdun irse eli genc-i vuslata
Ey Hâletî ölünceye dek kâmrân olur (Azmîzâde Hâletî G. 253/5)

Yûsuf-ı Mısır-ı melâhatsin eyâ cân-ı ‘azîz
İtsen olurdu beni genc-i visâle mâlik (Hasan Ziyâî G. 247/4)

4. Şair ve Şiirle İlgili Unsurlar

4. 1. Yaratılış (Tab’)

Tab’; tabiat, mizaç ve huy anlamlarına gelir. Klasik şiirde bu kelime, çoğunlukla şairlik yeteneği anlamında kullanılmıştır. Şair, güzel sözler söyleyen yaratılışından dolayı kendini takdir eder. Şairlik yeteneği bir hazine, şiir de onun cevheridir. Nef’î’nin şiir ülkesinde isteğine/muradına ulaşmış olmasına şaşılmalıdır; çünkü onun yaratılış hazinesi, tükenmez bir kaynaktır: Neşâtî’nin kaleminden cevherler dökülür; o, yaratılış hazinesine aşk hazinesi dese buna şaşılmamalıdır:

Âferin tab’-ı Mezâkî-i sühan-perdâza
Öyle gencîneyi böyle güherinden bilürüz (Mezâkî G. 197/7)

Kâmrân-ı mülk-i nazm olsam n’ola Nef’î gibi
Bir dükenmez kâna benzer tab’ımın gencînesi (Nef’î G. 131/5)

Bu cevâhir ki Neşâtî dökilür hâmeden
Mahzen-i tab'una dirsem n'ola gencine-i 'ışk (Neşâtî G. 66/5)

4. 2. Söz (Sühan), Beyit, Şiir, Anlam

Klasik şiirde gazellerde, özellikle de gazellerin mahlas beyitlerinde, şairler kendi yeteneklerini överek kendilerinin başka şairlerden üstün olduklarını dile getirirler. Vahyî, sözlerinin gümüş hazinesi ve bilgi altını; sözlerinin düşündürücü anlamlarının dünyanın gizli hazinesi olduğunu dile getirir. Nehcî, şiirinin her beytinin bir hazine olduğunu ve bu beş hazinenin (beytin) Nizâmî'nin hamsesine eş değerde olduğunu söyler:

Sözüm ki mahzen-i sîm ü zer-i ma'ârifdür
Nühüfte nüktesi genc-i nihân-ı 'âlemdür (Vahyî K. 7/10)

Olup her beyt bir gencîne Nehcî
Nizâmî hamsesi oldu bu beş genc (Nehcî G. 77/5)

Şair, kendini söz söyleme sanatında benzersiz görür; onun kalemi, söz hazinesini açan bir anahtardır. Şair, gönül süsleyen şiirini seyrederek ve kendisi şiir hazinesinin sahibi, şiiri de hazinenin cevheridir. Şiirden anlayanlar insaf kulağıyla dinleseler, Vahyî'nin şiirine anlam hazinesi derler:

Söz açmakda nazîrün görmedük ey Hâletî hergiz
Sühan gencînesine var ise hâmen anahtardur (Azmîzâde Hâletî G. 256/5)

Mezâkî'nün bu gün seyr eyledük şi'r-i dil-ârâsın
O sâhib-genc-i nazmun gevher-i gencînesin gördük (Mezâkî G. 255/7)

Gûş-ı insâf ile gûş eyleyen erbâb-ı suhan
Vahyîyâ nazmuna gencîne-i ma'nâ dirler (Vahyî G. 56/5)

Şairin sevgilinin dudağının vasıflarını anlattığı gizli anlamlarla dolu gazelinin bütün beyitleri, anlam hazinesinin hazineleridir. Bâkî, görünüşte dilenciye benzer; ancak virane gönlü anlam hazinesinin mahzenidir. Vahyî, yazdığı bir lügazı (bilmece) saklı bir hazineye benzetir ve onu anlayanı yüz defa tebrik edeceğini söyler:

Bir gazel didim lebün vasfında cânâ pür-rümûz
Cümle ebyâtı ma'anî gencine anun künûz (Zâtî G. 560/1)

Zâhirâ gerçi gedâ-sûretem ammâ Bâkî
Mahzen-i genc-i ma'ânî dil-i vîrânumdur (Bâkî G. 118/5)

Bu lügazdur gûyiyâ genc-i defîn
Vahyîyâ fehm idene sad âferin (Vahyî Lügaz 32/7)

5. Değer İfade Eden Bazı Kavram ve Olgular

5. 1. Hünler, Bilgi (İrfân, Maârif), Hikmet, Düşünce (Endîşe)

Klasik şiirde şairlerin kendi şiirleriyle övünmesi bir gelenek olmuştur. Kendisini söz ustası olarak nitelendiren şair, inci saçan şairlik kudretiyle kendisini hünler hazinesi olarak niteler. Bazen o şiirlerin her sözcüğü bir cevher kaynağı, her mısraı bir hünler hazinesi, her beyti dünyaya değer bir eser olarak görülür. Şairin bilgi hazinesini yavaş yavaş açması, söz cevherlerini şiirleştirirken ortaya koyduğu bir tarz olarak sunulur. Memduhun (övülen kişi) özelliklerinin anlatıldığı şiirin her beyti baştan başa bir hikmet hazinesi olarak görülür:

Bu lutf-ı sühan sende nedür hakk bu ki Rüşdî
Bu tab'-ı dürrer-bâr ile sen genc-i hünersün (Rüşdî G. 129/7)

Her lafzı bir kân-ı güher her mısra'ı genc-i hünler
Her beyti bir dünyâ deger âsâr-ı ityân eyledi (Antepli Aynî K. 8/41)

Vecdî cevâhir-i sühanı böyle nazm ider
Gencîne-i maârifini gâh gâh açar (Vecdî G. 22/7)

Bir kasîde söyledim vafında ki
Ser-te-ser her beyti bir genc-i hikem Fatîn (Fatîn K. 6/15)

Kabiliyet çarşısı bir tarz üzere işlemez; (o çarşıda) kimileri irfan hazinesini, kimileri de altın ortaya çıkarır. Dış görünüşte boş deniz gibi alçak görünsek de içimizde irfan hazinesi bulunur, diyen şair, duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken benzetmeler yoluyla farklı bir imaj geliştirmiştir:

Degildir çâr-sû-yı kâbiliyyet bir siyâk üzre
Kimi gencîne-i irfân kimi altun eder peydâ (Hâzık G. 12/4)

Gencîne-i 'irfân bulunur bâtınumuzda
Zâhirde egerçi teh-i deryâ gibi pestüz (Nâmî G. 162/4)

Marifet sahipleri için yani bildiğiyle amel eden, yaratılış gayesinin sırrına ulaşanlar için irfan hazinesi yeterlidir; onlar için mal mülkün bir önemi yoktur.

Ma'rifet ehline çün gencine irfân yeter
Ey Usûlî gam degil olmazsa mülk ü mâller (Usûlî G. 34/7)

Şeref Hanım, Hz. Muhammed'i övdüğü naat-ı şerifinde onu, hikmet hazinesinin cevheri ve iyilik/cömertlik denizinin değerli incisi olarak nitelendirir:

Sen gevher-i gencîne-i hikmetsin efendim
Deryâ-yı keremde dürr-i kudretsın efendim (Şeref Hanım Na't 4/1)

Dil, güzel söz söylemenin elindeki kazmadır; düşünce definesinin de kazıcısıdır:

Âgûş-i dest-i nâtıkada tîşedür zebân
Kâvişger-i define-i endîşedür zebân (Sâmî G. 94/1)

5. 2. Rahmet, Vefa, Bereket (Feyz ü Fazîlet), İlham, İyilik (İhsân), Cömertlik (Sahâvet, Fütüvvet), Nezâket

Kur'an-ı Kerim'de "Her şeyin hazinesi bizim yanımızdadır; ancak biz onu belli bir ölçüye göre indiriyoruz." (Hicr Suresi/21. ayet) ifadesi geçer. Aşağıdaki beyitte şair, Allah'ın rahmet hazinesinden bu dünyaya yüz parçadan sadece bir parça indiğini, o rahmet hazinesinin ne kadar genişlikte olduğunu anlaşılmaması gerektiğini dile getirir:

Yüz cüzden imiş bir cüzi bu âleme şâmil
Fehm eyle ne vüs'atde imiş mahzen-i rahmet (Hâzık G. 26/6)

Sâbit, Hz. Muhammed'in Miraç hadisesini anlattığı beyitte, onun izzet sahibi Allah'ın güvenilir kişisi ve rahmet hazinesinin koruyucusu olduğunu belirtir. Hz. Muhammed, mutluluk yolunun ve Cennetü'l Mevâ'nın yol gösterenidir. Çakerî, bir kasidesinde âlemlere rahmet olarak gönderilen Hz. Muhammed'in âlemin nuru, dünya ve dinin hocası, vefa hazinesi olduğunu söyler:

Emîn-i Rabb-i izzet hâzin-i gencîne-i rahmet
Delîl-i râh-ı devlet reh-nümâ-yı Cennetü'l Me'vâ (Sâbit K. 1/27)

Nûr-ı 'âlem rahmeten li'l-'âlemîn
Hâce-i dünyâ vü dîn genc-i vefâ (Çakerî K.1/7)

Klasik şiirde, özellikle kasidelerde, övülen kişinin bazı vasıfları anlatılırken benzetme yoluyla çeşitli bağdaştırmalara başvurulur. İrfan, fazilet ve bolluğun hazinesi olarak görülen memduhun varlığı, âdeta emniyet ve refahın garantisidir. Onun, ilham hazinesinin kapısının kilidini açması; üstün ve şanı yüce olan Allah tarafından cömertliğe kavuşturulması istenir. Memduhun zamanında herkesin istek kapıları açılmış, onun elinde kalem (imza/güç anlamında) iyilik hazinesinin kilidini açan bir anahtar olmuştur. Memduhun bağış/iyilik hazineleri dağıtılsa yine de ondan bir dirhem eksilmez:

Eyâ hazîne-i feyz ü fazîlet ü 'irfân
Senin vücûduna vâ-bestedir emân u refâh (Erzurumlu Zihnî K. 8/14)

Olasın kufl-güşâ-yi der-i genc-i ilhâm
Mazhar-i cûd ide tâ kim seni Hak azze ve cell (Sâmî K. 24/2)

Zamânında açıldı her kesün ebvâb-i maksûd
Kalem destinde miftâh oldu kufî-i genc-i ihsâna (Sâmî K. 46/6)

Harc olınsa hazâ'in-i ihsân
Bir direm nâksa olmaya imkân (Filibeli Vecdî Mesnevi 4/32)

Devletin tahtında adaletiyle oturan padişah, iyiliğin mayası ve cömertliğin hazinesi olarak vasıflandırılır. Övülen kişi; iyiliğin ve insanlığın kaynağı, fazilet sahibi insanların sığınağı, cömertlik hazinesi, nezaketin ve ağırbaşlılığın kaynağıdır:

Ol pâdişeh-i memleket-i taht-ı 'adâlet
Ol mâye-i ihsân-ı 'atâ kenz-i sahâvet (Fasîhî K. 5/22)

Ma'den-i lutf u müruvvet melce'-i erbâb-ı fazl
Mâhzen-i genc-i fütüvvet menba'-ı hilm ü vekâr (Vasfî K. 3/6)

Kur'an-ı Kerim'de "Ben sizin Rabb'iniz değil miyim? (demişti de) onlar: Evet (Rabb'imizsin) şahit olduk, demişlerdi." (A'râf Sûresi 172. ayetin bir kısmı) şeklindeki ifade, ruhların Allah'a verdikleri sözle ilgilidir. Fuzûlî de vefa hazinesinin hazine muhafızıyım, cevher saçan gözümünden dökülen cevherler (gözyaşları) o sebeptendir, derken telmih yoluyla Elest Meclisi'nde (Bezm-i Elest) verdiği söze ne kadar vefalı olduğunu gösterir:

Fuzûlî hâzin-i genc-i vefâyım ol sebebdendir
Güherler döktüğü isrâf ile çeşm-i güher-pâşım (Fuzûlî G. 193/5)

Fatîn bir vefat üzerine yazdığı tarih manzumesinde, söz konusu kişinin benzeri olmayan bir nezaket hazinesi olduğunu, kaderin o cevher gibi olan şahsiyeti siyah toprak ile örttüğünü söyler:

Bulunmazdı nazîri bir dahi genc-i nezâketde
Felek ol gevheri pûşîde-i hâk-i siyâh itdi (Fatîn T. 170/4)

5. 3. Mutluluk (Kâm, İkbâl), Sevinç (Meserret), Huzur (Âfiyet)

Bir yıkık gönlü kim onarırsa onun mutluluk eli (mutlu olma isteği) saadet hazinesinin mayası olur. Bu harabelikte (dünya) garip bir büyü vardır; gam köşelerinde sevinç hazineleri gizli olduğu için üzülmemek gerekir:

Dest-i ikbâli olur mâye-i gencîne-i kâm
Bir yıkılmış dili her kim ki iderse ta'mîr (Sâmî K. 15/12)

Çün tılısmât-ı ‘acâyib var bñ vîrânâhânde
Künc-i gamda gizlûdür genc-i meserret gam yime (Sâmî G. 254/2)

“Bu dünyadan hayır ummak boşunadır, bu kara toprakta mutluluk hazinesi bulunmaz.” diyen şair, dünyanın vefasızlığına vurgu yapmıştır.

Cihândan eyleme ümmîd-i hayr Hâletiyâ
Bu tîre-hâkde olmaz define-i ikbâl (Azmîzâde Hâletî G. 462/5)

Fuzûlî meyhane köşesinde huzur hazinesini buldu; o mülk, mübarek bir mülktür; Yâ Rab, viran olmasın, derken bu mülkün mübarek olduğunu söyler. Tasavvufî içerikli şiirlerde meyhane ile kastedilenin ilahi aşkın yaşandığı mekânlar (dergâh/tekke) olduğu unutulmamalıdır:

Fuzûlî buldu genc-i âfiyet mey-hâne küncünde
Mübârek mülkdür ol mülk virân olmasın yâ Rab (Fuzûlî G. 30/7)

5. 4. Maksat, Emel

Bu dünyada gaye hazinesine ulaşmak isteyen belâ ejderhasından yüzünü çevirmemesi gerekir. Bu beyitte verilmek istenen mesaj şudur: Maksadına ulaşmak isteyen insan, bu dünyanın zahmet ve sıkıntılarına katlanmak zorundadır. Gam köşesinde oturan âşığın, maksat hazinesine kavuşması bazen sevgilinin yardımıyla olur:

Belâlar ejdehâsından yüzün döndürme ey tâlib
Cihânda genc-i maksûda talebkâr olmak istersen (Usûlî G. 71/2)

Genc-i maksûda beni himmetün itdi vâsıl
Künc-i gamda irişür lutfun idelden âbâd (Şerîfî G.90/4)

Şeref Hanım veladet (doğum) münasebetiyle kaleme aldığı tarih manzumesinde “Arzu hazinende bir (çocuk) isterken ansızın, isimleri İbrahim ve İsmail olan iki inci doğdu.” diyerek memduhu tebrik eder:

Genc-i âmâlinde nâ-geh bir dilerken iki dūr
Oldı İbrâhîm ü İsmâ‘îl nâmında bedîd (Şeref Hanım Tarih-i Vilâdet 51/3)

5. 5. Ömür

Ömür, dünya hayatında insana verilmiş en büyük sermayedir; ancak insan, çoğu zaman onu değerlendirme hususunda gerekli hassasiyeti gösteremez. Nâmî, Nedâmet-nâme (pişmanlık) başlığını taşıyan şiirinde ömrün boşa geçirilmesine vurgu yapar: “Yazık! Ömür hazinesinin kıymetini bilmedin; arzu yolunda telef olmakla geçti.”:

Bilmedün kıymet-i gencîne-i ‘ömri hayfâ
Telef-i râh-ı hevâ olmağ ile itdi güzër (Nâmî Nedâmet-nâme 9/II-3)

5. 6. Sır

Hazinelere bilinmeyen, gizemli mekânlarda bulunduğu için bazen sırla özdeşleştirilir. Sevgili, sırlar hazinesi olarak görüldüğü için onun dudak kadehinden içki içilmesine şaşılmamalıdır. Sırlara vakıf olmak isteyen âşık için sırların ifşa edildiği dudak, özel bir anlam ifade etmektedir.

Lebinden bir ayah içdük tolu sen
Nola ger mahzen-i esrâr olasın (Kadı Burhaneddin G. 115/4)

5. 7. İstiğna

İstiğna; göz ve gönül tokluğu, elde olana kanaat etme anlamlarına gelir. İstiğna sahibi olmak, toplumun son derece önem verdiği bir davranış tarzıdır. Mert olmayanlara muhtaç olmama uğruna gönül binasının gerektiğinde istiğna hazinesini korumak için harabeye dönmesi istenir.

Genc-i istignâya dil ma'mûresin virâne kıl
Yâ İlâhî 'Âşık nâ-merde muhtâc eyleme (Âşık Çelebi Muhammes 6/4)

Bu Fasîhî'nün görüp gevher-ni'âm-ı şî'rini
Kaldı erbâb-ı ma'ârif genc-i istiğnâ ide (Fasîhî G. 310/7)

6. Dinî/Tasavvufî Unsurlar

6. 1. Allah

Yunus Emre Allah'a seslenerek "Ey padişah, ey padişah! İşte ben kendimi sana feda ettim; benim baştan sona bütün hazinem sensin." derken Allah'a bağılılık derecesini ortaya koyar:

İy pâdişâh iy pâdişâh uş ben beni virdüm sana
Genc ü hazînem kamusı sensün benüm önden sona (Yûnus Emre G. 8/1)

6. 2. Din

Aşağıdaki beyitte memduhun kılıcı, din hazinesini koruyan bir ejderhaya benzetilmiş ve bu kılıcın din düşmanı kâfirlerin üzerine ateşler saçtığı söylenmiştir:

Üstine dîn düşmanı kâfirlerün odlar saçar
Sanki dîn gencînesi hıfzına ejderdür kılıç (Hayretî K. 11/6)

6. 3. Şefaât

Fuzûlî, Hz. Muhammed'den bahsederken Allah'ın onu şefaât hazinesi kıldığını, herkesin sonunda ona muhtaç olacağını dile getirir:

Hâzin-i genc-i şef â't seni kılmış İzid
Hiç kim yok ki sana olmaya âhir muhtâc (Fuzûlî G. 48/3)

6. 4. Vahdet

“Men arafe” ifadesi, kendini bilen anlamına gelir ve “Kendini bilen Allah’ını bilir.” hadisinden bir parçadır. “Men aref” sırrı, gönül mülküne hazine kılındığından beri hakka’l-yakîni, yani gerçek varlığı bileniz; vahdet (birlik) hazinesini bekleriz.”:

Men ‘aref sırrını bu dil mülküne kenz ideli
‘Ârif-i Hakka’l-yakîniz genc-i vahdet beklerüz (Nakşî G. 75/3)

6. 5. Kimya

Tasavvufta kimya, kişinin adı madenler gibi olan nefs-i emmaresini (nefsin arzu ve isteklerini) terbiye ederek altın gibi güzel ahlak ve kemale dönüştürme yoludur. Ümmî Sinan, sonsuz kerem sahibi, cömert olan Allah'a yalvararak "Dertli âşıklarına her zaman derman olan gönüldeki kimya hazinesinin kapısını aç." der:

Genc-i kimyâ bâbını feth eyle dilde ey Kerîm
Derdli ‘âşıklarına dermân olan her dem senün (Ümmî Sinan G. 92/9)

6. 6. Sonsuzluk (Bekâ)

Dünya fanidir; sonsuzluk hazinesini isteyen kişi, gönül kazanırsa sonsuzluk hazinesinin anahtarını bulmuş olur. Tasavvufta abdal, Allah’tan başka dünyadaki her şeyden vazgeçmiş kişiye denir. Rahîmî aşığıdaki beyitte “Sonsuzluk hazinesine talip oldum, geçici olanı bıraktım; baş açık bir abdal olup taç ve elbiseden el çektim.” derken dünya hayatına dervişçe bir bakışının olduğunu göstermiştir:

Cihân fenâdur ü genc-i bekâyı kim ki diler
Gönül ele götürür ise bulur ol miftâh (Kadı Burhaneddin G. 318/2)

Tâlib-i genc-i bekâ oldum fenâdan çekdüm el
Baş açık abdâl olup tâc u kabâdan çekdüm el (Rahîmî G. 170/1)

6. 7. Hakikat

Mezâkî’nin elinde kalem kilidi olduğu için şüphesiz, gerçeklerin hazinesini açar. Fani dünya bir virane olarak düşünülür ve bu viranede hakikat hazinesine sahip olmaktan başka bir kazanç bulunmaz. Tasavvufta hakikat hazinesi “marifetullah” olup Allah’ı bilme ve tanıma anlamına gelir:

Tâ kim kilîd-i kilî-i Mezâkî elindedür
Gencîne-i hakâyıkı bî-iştibâh açar (Mezâkî G. 111/7)

Hakikat gencine mâlik bizüz bu mülk-i fânide
Bizüm virânelikden kârumuz âbâdumuz yokdur (Yakînî G. 48/5)

6. 8. Sır

Gül; rengiyle, kokusuyla, tazeliği ve narinliğiyle klasik şiirde şairlerin çokça kullandığı göstergelerden biri olmuştur. Dinî-tasavvufî kullanımlarda da güle değişik anlamlar yüklendiği görülür. Gül, bazen Allah'ın bazen de Hz. Muhammed'in simgesidir (Uludağ 2002: 149). Görünüşüyle arifleri (gönül ehlini) kendine hayran bırakan gül, sırlar hazinesini irfan sahibi kişilere açmıştır; ancak gülün dilinden anlayan arifler, onun sakladığı sırlara vakıf olabilir:

Sûret-i hâline hayrân eyledi ârifleri
Açtı irfân ehline gencîne-i esrâr gül (Fuzûlî K. 9/13)

Klasik şiirde âşık için en tehlikeli durumlardan biri de rakibin (ağyâr) sevgiliye yakınlaşmasıdır. Rakibin sevgiliye yaklaşma düşüncesinden dolayı gözlerine uyku girmeyen âşık, muhabbet sırlarının hazinesini koruyan bir bekçi olmuştur. Tasavvufta ağyâr (masiva), insanı Allah'tan uzaklaştıran her şeydir. Şair, burada “Her an uyanıklık halindeyiz, sevgimizi korumak için gaflete düşmeyiz, masivaya meyletmeyiz:” demek istemiştir:

Hâb görmez çeşmimiz endîşe-i ağyârdan
Pâs-bânız genc-i esrâr-i mahabbet bekleriz (Fuzûlî G. 123/4)

6. 9. Kanaat

Gönül ehli insan için feragat (başkaları için kendi isteklerinden vazgeçme) köşesinden daha iyi bir mekân, salık için de kanaat hazinesinden daha iyi azık olamaz. Aşk ehli için mal mülkün bir kıymeti yoktur; kanaat hazinesiyle yetinmek en güzel hâldir. Dünyaya kıymet vermeyen dervişler, feragat köşesinde kanaat hazinesini bulmuşlardır. Bir köşeye çekilip insanlardan uzak bir şekilde Allah'a yönelme, onlar için en büyük onurdur:

‘Ârife gûşe mi var künc-i ferâgatden iyi
Sâlike tûşe mi var genc-i kanâ’atden iyi (Amrî G. 118/1)

Cihâna ‘ışk ile geldüm ne mâlum ne menâlum var
Kanâ’at gencine kânî’ olalı hoşca hâlüm var (Figânî G. 18/1)

Buldular künc-i ferâgatde kanâ’at gencin
Azlsiz izzet imiş uzleti dervîşlerin (Ahmed Paşa K. 8/7)

6. 10. Uzlet

Tasavvufta uzlet, belli bir ruhsal olgunluğa ulaşmak amacıyla dünya hayatından ve sosyal çevreden uzaklaşarak arzuları sınırlamaya çalışma, münzevi bir yaşam sürme anlamına gelir. Bu süreçte az uyuma, az yeme, ibadet ve zikirle daha fazla uğraşma esastır. Aşağıdaki beyitte şair “İshak! Uzlet yolunu seç arif (kendini bilen) ol, eğer bilersen arınmışlık köşesi senin için izzet hazinesidir” diyerek uzletin önemine vurgu yapmıştır:

Var yüri İshâk ‘uzlet ihtiyâr it ‘ârif ol
Ger bilürsen genc-i ‘izzetdûr sana künc-i ferâğ (Üsküplü İshâk Çelebi G. 123/5)

6. 11. Kârûn

Kur’an-ı Kerim’de Kârûn Kıssası, servet ve gücüne güvenerek kendini imtiyazlı ve büyük görüp Allah’a isyan, insanlara karşı haksızlık eden ve bu suretle sınırı aşanlar için asırları aşıp gelen bir ibret tablosu, bir öğüt levhasıdır (bk. Kasas Suresi 78-82. ayet). Klasik şiirde Kârûn, telmih unsuru olarak bazen övülen kişinin zenginliğini anlatmak için bazen de paylaşılmayan, insanların fayda görmediği malın mülkûn kişinin başına bela olacağını anlatmak için kullanılır.

“Senin cömertliğine okyanus bile kıyaslanmaz; cömertliğinin yanında Kârûn’un hazinesi hardal tanesi kadar kalır.” şeklinde ifade edilen beyitte memduhun ne kadar cömert olduğu dile getirilmiştir. Âşık öyle bir padişahın (sevgilinin) fermanının kuludur ki onun saçının bir teli Kârûn’un hazinesine değer:

Kef-i sahâna senün nice benzeye ‘ummân
Yanunda dâne-i hardal define-i Kârûn (Figânî K. 4/15)

Nâşidâ yek mûy-ı zülfi genc-i Kârûnı deger
Bir şehûn kim bende-i fermânıyum sağdan sağa (Nâşid G. 86/7)

Minnetle yapılan iyilik ve cömertlik öyle bir beladır ki Karun’un hazinesi olsa bile yerle bir olması istenir. Fakir âşık için aşk dirhemi (aşkın az bir parçası) dünya mülkünden ve Karun’un hazinesinden değerlidir. Gönül kesesinde sevgi akçesi yoksa âşık için Karun’un hazinesinin bir kıymeti yoktur. Klasik şiirde rintlerin en büyük özelliği dünya malına, makam ve mevkiye önem vermeden göz ve gönül tokluğuyla yaşamalarıdır. Rintlerin keseleri boş olsa da onlar Karun’un hazinesine tenezzül etmezler:

Genc-i Kârûn ise de hâk ile yeksân olsun
İmtinân ile olan lutf u mürüvvat ne belâ (Bursalı İffet G. 9/5)

Genc-i Kârûn u mülk-i dünyâdan
Yeg durur ben fakîre dirhem-i ‘ışk (Çâkerî G. 65/4)

Kîse-i dilde eger nakd-i mahabbet yoğ ise
Yire geçsün n’ideyin gencini ben Kârûn’un (Hayretî G. 215/3)

Rindân-ı Hudâ gerçi tehî-kîsedür ammâ
İtmez yine gencîne-i Kârûna tenezzül (Mezâkî G. 286/2)

6. 12. Mevlânâ, Mesnevi

Hız. Mevlânâ gizli sırların hazinesi, dervişlerin cismine candır. Şeyh Galip, İsmail Ankaravî'yi övdüğü aşağıdaki beyitte onun meşrebinin irfan ve bolluğun toplandığı yer, temiz kalbinin de Mevlânâ'nın Mesnevi hazinesinin mirasının varisi olduğunu söyler:

Genc-i esrâr-ı nihândır Hazret-i Monlâ-yı Rûm
Cism-i dervîşâna cândır Hazret-i Monlâ-yı Rûm (Leylâ Hanım Muhammes 1/I-1-2)

Meşrebindir çeşme-i irfân u feyzin maksimi
Kalb-i pâkin vâris-i mîrâs-ı genc-i Mesnevî (Şeyh Gâlib K. 10/2)

7. Diğer Unsurlar

7. 1. Dünya

Felek (kader) yedi başlı bir ejderhadır ve dünya hazinesini baştan ayağa sarmıştır:

Felek bir ejdehâ-yı heft-serdür
Tolanmış genc-i dünyâyı ser-â-pây (Bâkî G. 519/2)

7. 2. Bahar

Sabah rüzgârı, bahar hazinesini menekşe anahtarıyla açmıştır; öyle acayip bir hazinedir ki inciler ve cevherler sayısızdır. Bu beyitte sabah rüzgârı kişileştirilmiş, menekşe anahtara benzetilmiştir. Bahar, hazineye (genc); baharda açan sayısız çiçekler de inci ve cevhere benzetilirken sadece kendisine benzetilenler (dürr ü cevâhir) verildiği için açık istiare yapılmıştır:

Açdı miftâh-ı benefşeyle yine bâd-ı sabâ
Bir 'aceb gencine kim dürr ü cevâhir bî-şümâr (Nev'î K. 15/9)

SONUÇ

İnsanın duygu ve düşüncelerini, sevincini, özlemini, üzüntüsünü, hayalini, ruhunda kopan fırtınaları ifade etmede günlük konuşma dili yetersiz kalabilir; bu yüzden şiir dilinin, günlük konuşma dilinden farklı olması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Şair; his, hayal ve fikir unsurlarını en uygun tarzda ve ahenkli bir dille sunan kişi olduğu için günlük dilin bütün imkânlarını zorlayarak dil içinde yeni bir dil vücuda getirir. Şiirde amaç etkileme, heyecanlandırma, hayranlık uyandırma olduğu için şair, zihnindekileri söze dökerken olağan dilin öğelerine edebî sanatlarla, çeşitli bağdaştırmalarla, göstergelerin çağrıştırdığı tasarımlarla yeni anlamlar yükler. Klasik edebiyat şairleri de bu anlamda dilin sunduğu bu imkânlardan büyük ölçüde yararlanmışlardır.

Bu çalışmada “hazine” göstergesinin insanın hayâl dünyasında oluşturduğu tasarımların Klasik şiire nasıl yansıdığı üzerinde durulmuştur. Hazine göstergesinin şiirde kullanımında, temel anlamının yanı sıra zihinde oluşturduğu farklı tasarımların da (kıymet, gizlilik, kutsallık, sevgi, mutluluk, güzellik, koruma, umut, amaç, mücadele, kavuşma gibi) etkili olduğu görülmüştür. İncelenen şiirlerde hazinenin geniş bir çağrışım zenginliğine sahip olduğu tespit edilmiştir. Sevgili, sevgilinin güzellik unsurları (yüz, yanak, ben, sine, boyun, diş, naz); âşık ve âşıkla ilgili bazı unsurlar (sine, gönül, kalp, vücut, can, göz, ağız, gam, sıkıntı, dert, yara, hayâl, umut, dilek); âşık ve sevgili arasındaki münasebetlerle ilgili unsurlar (aşk, sevgi, kavuşma) birçok beyitte çeşitli edebî sanatlar (teşbih, istiare, telmih vb.) kullanılarak hazine göstergesiyle ilişkilendirilmiştir. Şair ve şiirle ilgili bazı kavramlar (yaratılış, söz, beyit, şiir, anlam); değer ifade eden bazı kavram ve olgular (hüner, bilgi, hikmet, düşünce, rahmet, vefa, bereket, ilham, iyilik, cömertlik, nezaket, mutluluk, sevinç, huzur, maksat, emel, ömür, sır, istigna) yine birçok beyitte hazineyle özdeşleştirilmiştir. Dinî ve tasavvufî kavramların (Allah, din, şefaât, vahdet, kimya, sonsuzluk, hakikat, sır, kanaat, uzlet, Kârûn, Mevlânâ, Mesnevi) kullanımında da hazine göstergesinin çağrışım zenginliğinden istifade edildiği görülmüştür.

KAYNAKÇA

Aksan, Doğan (1995). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayınevi.

Akün, Ömer Faruk (1994). “Divan Edebiyatı”, *İslâm Ansiklopedisi*. C 9. İstanbul: TDV Yayınları.

Çetişli, İsmail (2006). *Metin Tahlillerine Giriş I*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kur’ân-ı Kerîm Meâlî (2008). Diyanet İşleri Başkanlığı. Ankara.

Uludağ, Süleyman (2002). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Metin Bankası ve Kültür Bakanlığı e-kitap Projesinde Yer Alan Divanlar:

(<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78354/divanlar.html>),(<https://groups.yahoo.com/neo/groups/metinbankasi/info>)

Ahmed Paşa Divanı (hzl. Ali Nihat Tarlan).

Ahmedî Divanı (hzl. Yaşar Akdoğan).

Amrî Divanı (hzl. Mehmet Çavuşoğlu).

Antepli Aynî Divanı (hzl. Mehmet Arslan).

Âşık Çelebi Divanı (hzl. Filiz Kılıç).

Ayıntablî Hâfız Divanı (hzl. Rabia Derya Tüyan).

Azmîzâde Haletî Divanı (hzl. Bayram Ali Kaya).

- Bâkî Divanı (hzl. Sabahattin Küçük).
- Bursalı İffet Divanı (hzl. Mehmet Arslan).
- Çakerî Divanı (hzl. Hatice Aynur).
- Erzurumlu Zihnî Divanı (hzl. Muhsin Macit).
- Es'ad Efendi Divanı (hzl. Muhammet Nur Doğan).
- Eşref Paşa Divanı (hzl. Gülçin Tanrıbuyurdu).
- Fasîhî Divanı (hzl. Haluk Gökalp).
- Fatîn Divanı (hzl. Mehtap Erdoğan).
- Figânî Divanı (hzl. Esmâ Şahin).
- Filibeli Vecdî Divanı (hzl. Hasan Kavruk-Bahir Selçuk).
- Fuzûlî Divanı (hzl. Kenan Akyüz vd.).
- Hasan Ziyâ'î Divanı (hzl. M. Gürgendereli).
- Hayâlî Bey Divanı (hzl. Ali Nihat Tarlan-Halil Çeltik).
- Hayretî Divanı (hzl. Mehmed Çavuşoğlu-M. Ali Tanyeri).
- Hâzık Divanı (hzl. Hüseyin Güfta).
- Kadı Burhaneddin Divanı (hzl. Kaplan Üstüner).
- Kâmî Divanı (hzl. Ali Yıldırım).
- Karamanlı Nizâmî Divanı (hzl. Haluk İpekten).
- Leylâ Hanım Divanı (hzl. Mehmet Arslan).
- Me'âlî Divanı (hzl. Esmâ Şahin).
- Mezâkî Divanı (hzl. Ahmet Mermer).
- Mihri Hatun Divanı (hzl. Mehmet Arslan).
- Muvakkitzâde Pertev Divanı (hzl. Ekrem Bektaş).
- Mürekkepçi Enverî Divanı (hzl. Cemal Kurnaz).

- Nakşî Divanı (hzl. Üzeyir Arslan).
- Nâmî Divanı (hzl. Ahmet Yenikale).
- Nâşid Divanı (hzl. Lütî Alıcı).
- Nef'î Divanı (hzl. Metin Akkuş).
- Nehcî Divanı (hzl. Üzeyir Aslan).
- Neşâtî Divanı (hzl. Ömer Savran).
- Nev'î Divanı (hzl. Mertol Tulum).
- Nigârî Divanı (hzl. Azmî Bilgin).
- Rahîmî Divanı (hzl. Ahmet Mermer).
- Rüşdî Divanı (hzl. Hatice Ekici).
- Sâbir Pârsâ Divanı (hzl. Kâzım Yoldaş).
- Sâbit Divanı (hzl. Turgut Karabey).
- Sâkîb Mustafa Dede Divanı (hzl. Ahmet Arı).
- Sâmî Divanı (hzl. Fatma Sabiha Kutlar).
- Seyyid Nesîmî Divanı (hzl. Hüseyin Ayan).
- Şeref Hanım Divanı (hzl. Mehmet Arslan).
- Şerîfî Divanı (hzl. Sadık Yazar).
- Şeyh Gâlib Divanı (hzl. Naci Okçu).
- Şeyhülislâm Yahyâ Divanı (hzl. Hasan Kavruk).
- Usûlî Divanı (hzl. Mustafa İsen).
- Ümmî Sinan Divanı (hzl. Azmî Bilgin).
- Üsküplü İshâk Çelebi Divanı (hzl. Murat Keklik).
- Vahyî Divanı (hzl. Hakan Taş).
- Vasfî Divanı (hzl. Mehmet Çavuşoğlu).

Vecdî Divanı (hızl. Ahmet Mermer-Neslihan Koç).

Yakînî Divanı (hızl. Ömer Zülfe).

Yunus Emre Divanı (hızl. Mustafa Tatçı).

Zât Divanı (hızl. Ali Nihat Tarlan).

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

NEF'Î'NİN TÜRKÇE GAZELLERİNDE “VÂSÛHT” TARZI AŞK ÜZERİNE

(On Love In The “Vâsûht” Style In Nef'î's Turkish Ghazals)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 26 Mart 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 07 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1663998

Leyla ALPTEKİN SARIOĞLU

Doç. Dr.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyatı Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Orcid.org.0000-0002-9406-7235

leyla.sarioglu@msgsu.edu.tr

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

AlpTekin Sarioğlu, L. (2025). Nef'î'nin Türkçe Gazellerinde “Vâsûht” Tarzı Aşk Üzerine. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss.197-208,

<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1663998>

Sorumlu Yazar:

Leyla ALPTEKİN SARIOĞLU, leyla.sarioglu@msgsu.edu.tr

Özet

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Osmanlı zihniyetinde ve estetik algısında bazı değişimler yaşanması, klasik Türk şiirinde yenilik arayışlarına neden olmuş, şairlerimiz gelenekten farklı konulara yönelmeye başlamışlardır. Bir ekol ya da akım hâline gelmese de XVII. ve XVIII. asırlardan başlayarak klasik Türk şiirinin aşk anlayışında kırılma noktalarından biri olarak sayılan "vâsûht" tarzı şiir üslûbu, bahsi geçen yüzyıllarda yazılmış kimi şiirlerde izi görülen Doğu kaynaklı bir etkiyi temsil etmektedir. "Vâsûht"; kaynağı olan Fars şiirinde sevgiliden yüz çevirme ve sevgiliyi terk etme şeklinde daha keskin davranışlarla kendini gösterirken klasik Türk edebiyatında, aşkın ve sevgilinin eziyetinden, cefasından usanarak bıkkınlık hâlinde olmayı, bezgin ve umutsuz bir âşğın yeni aşk arayışları içine girmesini ifade etmektedir. Klasik Türk şairleri, bu etki ile vâsûht tarzı aşkın izlerini taşıyan manzumelerinde klasik Türk şiiri gelenegindeki aşk anlayışının tersine olacak şekilde sevgiliden ve aşktan vazgeçen, aşkın cefa ve sıkıntısından usanan, bıkkın bir âşğın ağzından şiirler yazmışlardır. Klasik Türk edebiyatında bu tarz ile şiir yazan isimler arasında Fehîm-i Kadîm (ö. 1647), Şehrî (ö. 1660), İsmetî (ö. 1665), Nedîm (ö. 1730) ve Şeyh Gâlib (ö. 1799) gelmektedir. Bu çalışmanın konusu, klasik Türk edebiyatının zirve şairlerinden Nef'î'nin (ö. 1635) Türkçe gazellerinde vâsûht tarzı aşkın izini sürmek; hem gazel hem beyit boyutunda tespit edilebilen bu şiirlerde konunun nasıl işlendiğini ortaya koymak, netice olarak da şairin vâsûht tarzı ile şiir yazan isimler arasında sayılıp sayılmayacağına dair fikir öne sürmektir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk şiiri, Nef'î, vâsûht, gazel.

Abstract

In the 17th and 18th centuries, shifts in the Ottoman intellectual and aesthetic mindset led to a search for innovation in classical Turkish poetry. This period saw poets exploring themes outside traditional norms. One such innovation was the emergence of the *vasuht* style of love poetry. Though not forming a dominant movement, *vasuht* marked a turning point in the literary conception of love. Originating from Persian poetry—where it often entailed more dramatic acts like abandoning the beloved—in classical Turkish literature, *vasuht* expressed emotional fatigue, disillusionment, and the lover's renunciation of love due to its suffering and hardships. It introduced a tone of weariness and a quest for new forms of love, diverging from the traditionally idealized, patient, and devoted lover figure. Poets such as Fehîm-i Kadîm (d. 1647), Şehrî (d. 1660), İsmetî (ö. 1665), Nedîm (d. 1730) and Şeyh Gâlib (d. 1799) are among those who adopted this style. This study focuses on identifying elements of the *vasuht* style in the Turkish ghazals of Nef'î (d. 1635), a towering figure in classical Turkish poetry. It aims to examine how the theme manifests in his ghazals and couplets and to assess whether Nef'î can be considered a contributor to the *vasuht* tradition, despite his reputation for strong classical forms and satirical tones.

Key Words: Classical Turkish poetry, Nef'î, vasûht, gazel.

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatının aşk anlayışı hakkında etraflı bilgi vermek bu yazının sınırları dışında kalmakla birlikte kısaca ifade etmek gerekirse bu edebî gelenekte eser üreten şairin, belirli kabuller etrafında şekillenmiş bir âşığı ve sevgiliyi anlattığı malumdur. Klasik Türk edebiyatında aşk, tek taraflı olup âşık, karşılıksız bir şekilde seven ve aşkın sıkıntısını çeken; sevgili ise bu aşka kayıtsız kalan rolündedir. Bu karşılıksız aşkta, sevgilinin hayaliyle yetinmek aynı zamanda bir olgunluğa yükseliş merhalesi de sayılmaktadır. İradesi elinden gitmiş bu âşık, sevgiliye mahkûm ve mecbur konumdadır (Akün 1994: 415-416). Böylesi bir âşığın dilinden şiirler yazan klasik Türk şairleri, çoklukla sevgilinin vefasızlığı karşısında âşığın hâllerini ve düştüğü acıklı durumları anlatmışlardır (Şentürk 2016: 372-79).

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Osmanlı zihniyetinde ve estetik algısında bazı değişimler yaşanması, klasik Türk şiirinde yenilik arayışlarına neden olmuş, şairlerimiz gelenekten farklı konulara yönelmeye başlamışlardır (Babacan 2010: 58). Klasik Türk şiirindeki ilk mühim muhteva yeniliği aşk anlayışı ve âşığın hâllerinin daha gerçekçi, günlük hayata dönük, soyuttan somuta geçen bir zemin üzerine taşınmasıdır (Horata 2019: 46). Bu dönemde gelenek üzerindeki kırılmalara bir de âşık ve sevgili arasındaki ilişkinin değişmesi; âşığın sevgiliye olan bağının azalması eklenmiştir. Mezkur devirde Batı medeniyeti ile yakın ilişkide olan Osmanlı toplumu ve sanatı, diğer yandan Doğu ile olan sanatsal bağlarını da sürdürmüş, şiire "vâsûht" tarzı aşk denen, kökeni klasik Fars şiirinde XVI. ve XVII. yüzyıllardaki farklılaşmaya dayanan; Osmanlı ile Hint ve İran sahalarının etkileşimi sonucunda klasik Türk şiirinde kendisini gösteren bir üslubu da sokmuştur (Babacan 2010: 59).

1. "Vâsûht" Tarzı

"Vâsûht", Fars şiirinde, şairin sevgiliden şikâyet ettiği; ondan yüz çevirdiği ve hatta onun aşkından vazgeçmeyi düşündüğü bir üslûptur (Enverî 2011: 2037). "Vâsûht" mürekkep mastarı İran şairlerinin kullandığı bir ıstılah olarak sevgiliden bıkkınlık ve ondan tiksınme manalarına gelerek (Babacan 2010: 59) âşığın, aşk ve hevesten ferâgat eylemesi demektir (Şu'ûrî Hasan Efendi 2019: 345).

Edebiyatta "vâsûht", "Vukû" mektebinin bir yan kolu olarak zuhur etmiş bir tarzıdır (Babacan 2010: 59). Fars şiiri, devrelere göre yapılan üslûp sınıflandırmasında sekiz ana devreye bölümlendirilmiş; bunlardan H. 10. asırda kendini gösteren dördüncü devre "Ara dönem" veya "Mekteb-i Vukû" ve "Vâsûht" olarak adlandırılmıştır (Çiçekler 2006: 13). Sebk-i Irâkî ile Sebk-i Hindî arasında bir geçiş üslûbu sayılan Mekteb-i Vukû' (Çiçekler 2006: 24), "Vâkî'â-gûyî" olarak da anılmakta ve "Mekteb-i Vâsûht" ile birlikte iki mektep veya ekole ayrılmaktadır (Güleryüz 2006: 103).

Mekteb-i Vukû', Sebk-i Irâkî şiirinin gerçeklikten uzaklaşan tavrına karşı olarak ortaya çıkmış, aşk ve âşıklık hâllerini realist bir biçimde ifade etme yoluna gitmiştir (Güleryüz 2006: 104-105). Ancak Mekteb-i Vukû' şairleri, aşk, âşık ve maşuk üçgenindeki konu darlığı sebebiyle yeni arayışların peşine düşmüşler, neticede Mekteb-i Vukû' hareketi içerisinde Mekteb-i Vâsûht denen bir ekol ortaya çıkmıştır

(Güleryüz 2006: 105). Kimi kaynaklar, bu ekolün öncüsünün Vahşî-i Yezdî/Bâfkî (ö. 1583) olduğunu (Babacan 2010: 59); kimileri ise bu tarzın ilk ve tek temsilcisinin Vahşî sayılmasının doğru bir görüş olmadığını kaydetmektedirler:

“Şiblî-yi Nu'mânî, Vâsûht ekolünün Vahşî-yi Bâfkî ile başladığını ve onunla sona erdiğini ifade etmektedir. Ancak bu düşünceye katılmak mümkün değildir. Çünkü ma'sûkuna karşı isyân ederek yüz çeviren ve bu konuda şiiirler söyleyen başka şairler de vardır. Bunlar arasında Ebulkasım Muhteşem-i Şirvânî, Hisâbî-yi Natanzî, Zevkî-yi Nûnî, Zihnî-yi Kâşânî, Şucâ'-ı Kâşânî, Sâfî-i Bemî... ve diğerlerini sayabiliriz.” (Güleryüz 2006: 106).

Mekteb-i Vukû', XVII. asrın ilk çeyreğine kadar İran ve Hindistan'da; Mekteb-i Vâsûht ise aynı devreye kadar Hindistan'da etkisini devam ettirmiştir (Güleryüz 2006: 107). Bu tarz, edebiyatta aşk ile ilgili konular bahsinde gerçekçiliğin yolunu açmış, Mekteb-i Vâsûht ile şiir yazan şairler, halkın olağan yaşamında karşısına çıkan realist bir aşkı anlatmışlardır. Bu devrede aktarılan âşık ve sevgili, bizzat hayatın içinde olan karakterlerdir. Geçmişte âşıktan yukarıda konumlandırılan sevgili, bu tarzda daha aşağıda görülmeye başlanmış, âşık ise evvelki tavrını değiştirerek duyarsız ve umursamaz bir karaktere bürünmüştür. Vâsûht tarzı şiirde daha ileri gidilerek sevgiliden vazgeçme ve hatta başka bir sevgili bulma teması da işlenmiştir (Mum 2006: 112).

Klasik Türk şiirinde ilk örneklerine XVI. ve XVII. yüzyıl Hint-İran sahası şairlerinin şiirlerinde rastlanan ve klasik şiirdeki alışılmış aşk ilişkisinin tam aksi bir tarzda sevgiliden vazgeçme veya onu terk etme noktasında gerçekleşen vâsûht tarzı aşk, XVII. yüzyıl Osmanlı sahasında da bazı şairlerin belli şiirlerinde kendini göstermektedir. (Kuzu 2023: 84).

Fettah Kuzu, vâsûht tarzı aşkın terennümleri ile Türk edebiyatında ilk şiir yazan ismin Hoca Dehhânî (ö. 1401'den önce?) olduğunu ortaya koymuştur (2023). XVII. ve XVIII. asırlarda, hususiyetle Sebki-Hindî akımının etkisindeki şairlerin eserlerinde, tam bir vâsûht örneği olmamakla birlikte, türlü yönlerden vâsûhta yakın sayılabilecek şiirlere rastlanmaktadır. Klasik Türk edebiyatında bu tarz ile şiir yazan isimler arasında Mihrî Hâtûn (ö. 1514-15), Bâkî (ö. 1600), Mu'îdî (ö. 1568?) (Taştan 2019: 450), Fehîm-i Kadîm (ö. 1647), Şehrî (ö. 1660), İsmetî (ö. 1665), Nedîm (ö. 1730) ve Şeyh Gâlib (ö. 1799) gelmektedir (Babacan 2010: 61). Tarzın daha iyi anlaşılabilmesi için birkaç örnek vermek faydalı olacaktır.

Aşağıdaki beyitte Mu'îdî, vâsûht tarzı aşk anlayışının klasik bir örneğini vermekte; sabırlı, fedakâr, sevgilinin cefasına razı âşık tipinin aksine davranmakta, sevgilisinin vefasızlığını gerekçe gösterip artık ondan vazgeçtiğini ve onu sevmediğini dile getirerek alışılmış âşık söyleminin tersine hareket etmektedir. Sevgilinin kıymetini, aşkın kutsallığını yücelten geleneksel söylemin tersine, burada sevgili açıkça eleştirilmekte ve sevlmeye değer görülmemektedir. Bu yönüyle beyit, vâsûht tarzı aşkın edebî tezahürü olarak değerlendirilebilir. Şairin “sevmezem” sözünü tekrarlaması, bu kararlılığın altını çizmekte; aşka ve sevgiliye karşı oluşan duygusal kopuşu vurgulamaktadır:

Ol sanem çün bî-vefâdur vâz geldüm sevmezem

Bî-vefâ sevmek hatâdur vâz geldüm sevmezem G. 313/1 (Tanrıbuyurdu 2018: 280)

İsmetî'ye ait şu beyit ise, vâsûht tarza yaklaşan bir sitem ve soğuma tavrını içinde barındırmaktadır. Beyitte şair, aşkıta çekilen çilenin karşılığını sorgulamakta, sevgilinin nihayetinde tek bir bakışla mukabelede bulunması, onun bin bir nazına oranla oldukça küçümsenmektedir. "*Yıllarca intizâr*" ifadesiyle âşğın sabrı, "*bir nigâh*" ile mukayese edilmekte ve şair buna değmediğini, yani aşkın karşılıksız bir fedakârlık olduğunu ifade etmektedir. Bu tavır, klasik aşk anlayışındaki sabırlı ve sadık âşık figürünün tersinedir. Dolayısıyla beyitte, sevilenin değersizliğini üstü kapalı biçimde dile getirme, aşkın kutsiyetini sorgulama ve artık bu yolda harcanan ömrün anlamsız bulunduğunu ima etme yönleriyle vâsûht tarzı aşk anlayışının sınırlarında dolaşıldığı görülmektedir:

Hezâr nâz ile 'uşşâka bir nigâhı o şûhuñ

Reh-i niyâzda yıllarca intizâra degmez G. 39/4 (İpekten 1974: 62)

Vâsûht tarzı aşk anlayışının izlerinin bulunduğu Nedîm'e ait şu beyit ise içerdiği sitemkâr ve bedduaya yaklaşan ton ile klasik aşkın "sabreden âşık" anlayışının dışındadır. Şairin kullandığı dil ve tavır, vâsûht tarzı aşkın önemli göstergelerini barındırmaktadır. Beyitte, klasik gazelde nadir görülen beddua teması öne çıkmaktadır. Şair, kendisini "*bîmâr-ı hicrân*" yani ayrılık hastalığına tutulan bir âşık olarak tanımlamakta ve bunun sorumlusu olarak sevgiliyi suçlamaktadır. Sevgiliye hitaben "sen de hasta ol" demesi, sadece bir sitem değil, aynı zamanda bir karşılık isteme, hatta intikam hissi ile söylenmiş bir beddua niteliğindedir. Bu, vâsûht tarzın temel özelliklerinden biri olan aşktan usanma ve sevgiliye öfke duyma hâlinin açık bir göstergesidir. Şair burada, aşkın acı veren doğasına karşı sabretmek yerine, aşkı ve sevgiliyi sorgulayan, ona beddua eden, öfkesini dile getiren bir âşık profili çizmektedir:

Hücûm-ı nâle-i şeb-gîrden zâlim haberdâr ol

Beni bîmâr-ı hicrân eyledîñ sen dahî bîmâr ol G.77/1 (Macit 2017: 241)

2. Nef'î'de "Vâsûht" Tarzı Aşk

Klasik Türk şiirinin en büyük şairlerinden olan Nef'î üzerine yapılan akademik çalışmalar çoklukla onun kasideciliği ve heccav yönü üzerinedir. Bu çalışmada XVII. asrın kimi şairlerinde görünen vâsûht tarzının, Nef'î'nin Türkçe gazellerindeki yansıması üzerinde durulmuştur.¹ *Türkçe Divan*'ındaki gazellerinde Nef'î'nin, genel itibarıyla klasik Türk edebiyatının geleneksel kaidelerine uygun, sevgilinin

¹ "Vâsûht" tarzı aşkın izlerini aramak üzere şairin *Farsça Divan* ve *Sihâm-ı Kazâ* adlı eserleri de incelenmiş ancak mezkûr eserlerde bu konuda bir malzemeye rastlanmamıştır.

her türlü sıkıntı ve eziyetine razı bir âşığın hâllerini anlatan şiirler yazarken, bazı şiirlerinde de yukarıda bahsi geçen temalara değinmesi dikkat çekicidir.²

Nefî'nin, divanının ilk gazellerinden olan “*ne belâ*” redifli 5 beyitlik gazeli, vâsûht tarzı aşkın izlerini taşımakta; şair, gazelin tamamında sevgilinin güzellik unsurlarının âşık üzerindeki bıkırtıcı etkisine değinmektedir. Sevgilinin yan bakış okları âşığın kalbine battığı hâlde sevgilinin naz ve bilmezden geliş hâlinde olması; gönlünde sabrı kalmayan âşığın bu naza tahammül etmek zorunda bulunması; sevgilinin kaşının kıvrımına dayanamaz hâlde olan âşığın bir de saç ve kâkülün kıvrımlarına katlanma eziyetini çekmesi; sevgilinin saçının her bir telinin ejder olarak tahayyülü, âşık için sabredilemeyecek bir bela olarak anlatılmıştır. Gazelin son beytinde şair, âşığa eğlence olarak kendi iniltisinin yettiğini, gönül çeken nağme için bülbüle minnetin de bela olduğunu aktarmaktadır. Bu durum klasik Türk şiiri geleneğine aykırı olmakla, hem âşığın sevgiliden bıkmasına hem de uzaklaşmasına işaret etmektedir. Nefî'nin gazelde bahsettiği âşık, aşktan ve sevgilinin verdiği eziyetten usanmış, çaresiz bir hâldedir. Her beytin sonunda yer alan “*ne belâ*” redifi, gazelin bütününde aşkın ve sevgilinin güzellik unsurlarının, klasik anlamda yüceltilmek yerine birer azap kaynağı olarak resmedildiğini açıkça göstermektedir. Sevgilinin gamzesi, kaşı, saç, zülfü gibi geleneksel şiirde idealize edilen unsurlar, burada âşığın dayanamayacağı düzeyde eziyet ve sıkıntı kaynağı olarak sunulmuştur. Bu yaklaşım, klasik aşk söyleminin aksine, güzellik karşısında hayranlık değil, tahammülsüzlük ve yorgunluk hissi yaratmaktadır. Özellikle ilk beyitte dile getirilen, “*Dilde sabr olmayıcak nâza tahammül ne belâ*” ifadesi, aşkın doğasında bulunan naz ve tegâfüle artık sabır gösterilemediğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu, vâsûht tarzı aşk anlayışının temel öğelerinden biri olan âşığın sabır ve sadakatten uzaklaşması, onun yerine şikâyet ve kırgınlıkla hareket etmesi durumunu yansıtmaktadır. Nefî'nin bu gazeli, klasik biçim özelliklerini taşımasına rağmen içerik düzleminde aşkı sorgulayan, sevgiliyi eleştiren ve ıstıraptan usanmış bir âşık portresi çizmektedir. Bu yönüyle gazel, vâsûht tarzı aşk söyleminin izlerini taşımaktadır:

Gamze dildüz olıcak nâz u tegâfûl ne belâ
Dilde sabr olmayıcak nâza tahammül ne belâ
(Gamze kalbe batınca naz ve anlamazdan geliş ne bela/ Gönülde sabr olmayınca naza tahammül ne bela)

Çîn-i ebrûya tahammül edemezken âşık
Girih-i pür şiken-i turra-i kâkül ne belâ
(Âşık onun kaşının kıvrımına bile tahammül edemezken/ Lüle ve kâkülün kıvrım kıvrım düğümü ne bela)

² Nefî'nin gazelleri şu kaynaktan alınmıştır: Nefî Ömer Efendi, *Nefî Dîvânı*, Haz. Metin Akkuş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2018. E-kitap Erişim Tarihi (4 Aralık 2024) <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206118/nefi-divani.html>. Şiirlerin manzum aktarımları için kullanılan kaynak ise şudur: Nefî, *Dîvân*, Çeviren Furkan Öztürk, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul 2024.

Turrarlar gökte hümâ saydına âmâde iken
Dil şikâr etmek için hâke tenezzül ne belâ
(Lüleler gökte Hüma avına amade iken/ Gönül avlamak için yere inmek ne bela)

Dile her mûyu bir ejder görünür ol zülfün
Nice bin ejderi bir yerde tahayyül ne belâ
(O zülfün her teli gönüle bir ejder görünür/ Binlerce ejderi bir yerde tahayyül ne bela)

Âşıka nâlesi eğlence yeter ey Nef'î
Nağme-i dilkeş için minnet-i bülbül ne belâ (G. 5)
(Ey Nef'î, âşıka eğlence olarak iniltisi yeter/Gönül çeken nağme için bülbüle minnet ne bela)

Şairin, vâsûht tarzı aşkın izlerini taşıyan bir diğer gazeli de “çekemem” redifli 7 beyitlik şiiridir. Gazelin redifi, daha ilk bakışta muhtevası hakkında ipucu sunmaktadır. Geleneğe uygun aşk anlayışında âşık, sevgiliden gelen her türlü eziyeti zevkle çeken bir kimsedir. Nef'î bu gazelinde âşığı, aşktan, sevgiliden gelen eziyet ve sıkıntılara katlanamayan bir konuma sokmuştur. Gazelde âşık, kavuşmanın zevki için sevgilinin ayrılığına katlanmak istemeyen bir vaziyette ifade edilmiştir. Aşkını açığa vurmak istemeyen âşık, bunu dahi bir yük olarak görmektedir. Ona göre vuslat denen yük, çekilesi bir çile değildir. Geleneğin dışında yazılmış bu gazelde aşkı ve âşıklığın getirdiği hâlleri eziyet olarak görme yanında aşktan ve dolayısıyla sevgiliden uzaklaşma bağlamında vâsûht tarzı aşkın yansımaları mevcuttur.

Gazel boyunca şair, aşk yolunun meşakkatlerini sıralamış ancak bunların hiçbirine katlanamayacağını, yani aşkı artık bir değer, vuslatı uğrunda çile çekilecek bir ödül olarak görmediğini ifade etmektedir. İlk beyitte geçen “Lezzet-i vuslat için firkat-i yârî çekemem” mısraı, klasik aşk nazariyesine uygun bir yaklaşım değildir. Çünkü bu anlayışta ayrılık, vuslatı yücelten ve aşkın hakikatine ulaştıran bir sınav olarak görülmektedir. Oysa Nef'î, vuslatın tadı için dahi olsa ayrılığı çekmeyi anlamsız bulmaktadır. Gazel boyunca tekrar edilen “çekemem” redifi, klasik aşk söylemindeki sabır, kanaat ve tahammül ilkelerinin tersine bir durumu karşılamaktadır. Sevilenin vuslatı, bedel ödemeye değmeyecek kadar sıradanlaşmıştır. Aşkın uğruna çile çekilecek yüce bir değer olmaktan çıkması, gazelin merkezindeki vâsûhtî tavrı oluşturmaktadır. Vuslat uğruna firkate, şarap sohbeti uğruna baş ağrısına, gamzeye, naz ve tegâfüle, bülbülün iniltisine karşı yöneltilen bu itiraz dili, gazeli vâsûht tarzı aşkın bir terennümü hâline getirmektedir:

Lezzet-i vuslat için firkat-i yârî çekemem
Sohbet-i bâde için renc-i humârî çekemem
(Vuslatın tadı için yârin ayrılığını çekemem/ Bade sohbeti için içkiden baş ağrısı çekemem)

Âşinâ çıktım ise çeşmine kâfir değilim
Sitem-i gamze-i nezzâre-şümârî çekemem
(Gözüne tanıdık geldim diye kâfir değilim/ Bakışları sayan gamzenin zulmünü çekemem)

Minnet eylerse felek bir-iki günlük ömre
Ölürüm derd-i muhabbetle o bârî çekemem
(Felek bir iki günlük ömre minnet edecek olursa/ Aşk derdiyle ölürüm, o yükü çekemem)

Âşıkım âşika şûrîdelik alâ yaraşır
Pek denâet görünür siklet-i ârı çekemem
(Âşıkım, âşika divanelik pek güzel yaraşır/ Pek alçaklık görünür, ar sıkletini çekemem)

Nakd-i vakt olsa bana zevk u safâ-yı vuslat
Bir nefes ârzû-yı bûs u kenârı çekemem
(Bana vuslat zevki ve safası geçer akçe olsa/ Bir nefes öpme ve kucaklama arzusunu çekemem)

Sînemi dâğ ile dil tâze gülistân ister
Bülbülüm lik gam-ı köhne bahârı çekemem
(Gönül, dağ[lamak] suretiyle sinemi yeni gül bahçesi yapmak ister. / Bülbülüm lakin geçmiş baharın gamını çekemem)

Câna minnet ne çekersem çekeyim ey Nef'î
Lezzet-i vuslat için fırkat-i yâri çekemem (G. 94)
(Cana minnet ne çekersem çekeyim ey Nef'î/ Vuslatın tadı için yârin ayrılığını çekemem)

Bu iki müstakil gazel dışında Nef'î'nin "*çekemez dil*" redifli, 7 beyitlik gazelinde yer alan 5 beyit, vâsûht tarzının belirgin izlerini taşımaktadır. Bu gazelde şair, klasik aşk söyleminden saparak, aşka ve sevgiliye yönelik bir bıkkınlık ve usanma hâlini sergilemektedir. Âşık, gamzenin gönül kanını bir hazla içtiğini söyleyerek sevgilinin eziyetlerini ağır bir dille eleştirmekte; bu cefa dolu aşkı daha fazla sürdüremeyeceğini dile getirmektedir. Gazelde aşk, aklın afeti olarak nitelendirilmiş ve görülmemiş bir bela olarak sunulmuştur; gönül ise sevgilinin zülfünün zincirine tahammül edemez hâldedir. Mecnun'un çilekeşliğine gönderme yapan şair, onun yaptığı gibi zincir sürümeye takati olmadığını beyan ederken, sabah rüzgârının getirdiği yardımı dahi gönlünün istemediğini söylemektedir. Bu ifadeler, klasik aşk anlayışının merkezindeki cefaya razı olma hâlinin aksine, aşkı küçümseyen, ona karşı mesafe koyan bir yaklaşımı yansıtmaktadır.

Bu gazelde, özellikle gazelin ilk iki beytinde, klasik mecazlar aracılığıyla aşkın getirdiği elem ve zahmetlere karşı tahammülsüzlük açıkça ortaya konmuştur. Ancak şairin hitabının doğrudan bir sevgiliye yönelmemesi ve genel bir söylem içinde kalması sebebiyle, gazelde vâsûht tarzı daha çok bir tema olarak ele alınmış ve duygu düzeyinde olup fiktisel bir yöneliş olarak belirmiştir. Dolayısıyla bu gazelde, vâsûht tarzının hem duygusal hem de düşünsel düzeyde ifade bulduğunu, fakat birebir sevgiliye yönelmiş yoğun bir reddediştan çok, aşkın yapısal acılarını eleştiren zihinsel bir çerçevede kaldığını ifade etmek gerekmektedir:

Hûn-ı dili bir zevk ile nûş etmede gamze
Ol lezzet ile zehr-i cefâyı çekemez dil
(Gamze gönül kanını bir zevk ile içmede/ O lezzetle cefa zehrini çekemez gönül)

Aşk âfet-i akl oldu acep turfa belâdır
Hem silsile-i zülf-i düttâyı çekemez dil
(Aşk aklın afeti oldu, görülmemiş acayip bir beladır/ Hem iki büküm zülfün zincirini çekemez gönül)

Mecnûn gibi yok silsilecünbânlığa tâkat
Hem minnet-i imdâd-ı sabâyı çekemez dil

(Mecnun gibi zincir sürmeye takat yok/ Hem sabah rüzgârının yardımının mihnetini çekemez gönül)

Düştü nazarı âyîne-i gayba mukâbil
Aslâ keder-i çûn u çerâyı çekemez dil
(Nazarı gayb aynasının karşısına düştü/ Asla nasıl ve niçin kederini çekemez gönül)

Nef'î gibi bir rind-i sebük rûh ile hemdem
Hem siklet-i yârân-ı safâyı çekemez dil (G. 86/3-7)
(Nef'î gibi neşeli bir rint ile hemdem artık/ Bir de safâ yâranının sıkletini çekemez gönül)

Nef'î, “*olsun*” redifli aşağıdaki 9 beyitlik gazelinin 4 beytinde yine geleneğin tersine gamdan şikâyet etmekte, sevgiliye, gönlünün daha ne kadar saçının gamıyla perişan olacağını sormakta ve onun zülfünün yerle bir olduğunu görmeyi dilemektedir. Bu beyitte aynı zamanda tevriyeli bir biçimde sevgilinin saçının uzunluğuna işaret edilmiştir. Şair, ilgili beyitlerde sevgilinin saçının gam erbabının gönlüne dokunmamasını; dostların düzenini perişan etmemesini istemekte, gönlüne bu sevdadan geçmesi gerektiğini de öğütlemektedir, aksi takdirde sevgilinin saçının her telinin ucu ona kıvrım kıvrım ejder olacaktır.

Klasik Türk edebiyatında sevgilinin zülfü, aşkın hem cazibesini hem de azabını simgeleyen merkezi bir imgedir. Ancak vâsûht tarzı şiirlerde bu cazibe, zamanla âşğın gönlünde bir bıkkınlık, usanma ve öfkeye dönüşmüştür. Nef'î'nin gazelinde de zülf motifi etrafında gelişen bu tavır, vâsûht üslubunun temel özelliklerini yansıtmaktadır. Şair, bu gazelinde zülfü üzerinden sevgiliye yönelik eleştirilerde bulunarak vâsûht üslubuna yaklaşmaktadır:

Nice bir dil gam-ı zülfünle perîşân olsun
Göreyin zülfünü ki hâk ile yeksân olsun (G. 109/1)
(Gönül daha ne kadar zülfünün gamıyla perişan olsun/ Zülfünün yerle bir olduğunu göreyim)

Ne dokunsun dil-i erbâb-ı gama zülfünde
Ne perîşânî-i cemiyyet-i yârân olsun (G. 109/4)
(Zülfün de ne gam erbabının gönlüne dokunsun/ Ne de yâranın düzenini perişan etsin)

Dil-i Nef'î gibi geçmezse bu sevdâdan eğer
Her ser-i mûy ana bir ejder-i pîçân olsun (G. 109/5)
(Nef'î'nin gönlü gibi bu sevdadan geçmezse eğer/ Her kılın ucu ona kıvrım kıvrım ejder olsun)

Deste deste edip ol zülf-i dütâyı bârî
Hâkrûb-ı der-i şâhenşeh-i devrân olsun (G. 109/6)
(O iki büküm zülfü deste deste edip/ Bari zamanın şahının kapısının toprağını süpürsün)

Vâsûht aşkın izlerinin bulunduğu bir diğer manzume de şairin “*çekemez*” redifli 66. gazelin 2 beytidir. Nef'î gazelin 4. beytinde sevgili ne kadar güzel olursa olsun vuslatı beklemeyi istemeyen; 6. beytinde bitkin ve zayıf bedeninin aşk yükünü kaldıramayacağını söyleyen bir âşık dilinden konuşarak geleneğin dışında, klasik aşk anlayışından uzaklaşmış bir aşk anlayışının ve bıkmış, vazgeçmiş bir âşğın izlerini yansıtmaktadır. Bu beyitlerde şair, klasik aşk anlayışının getirdiği sabır, tahammül ve tevekküle karşıt

olarak, âşığın bıkkınlık ve hırçınlık duygularını ifade etmektedir. Vâsûht şiirlerde âşık, sevgilinin vefasızlığına veya ona ulaşamamanın çilesine tahammül edemez hâldedir. Nef'î de "hâzırvakt" vurgusuyla aşkın doğasında bulunan bekleme sürecini reddetmekte; aşk yükünü taşıyacak gücünün kalmayan "bîtâb ü tüvân" bir âşık vurgusuyla dile getirmekte, klasik aşkı idealize edilen "sabırlı âşık" profiline aykırı durarak vâsûht aşka yaklaşmaktadır:

Bana bir dilber-i şûh olsa hemen hâzırvakt
İntizârı dil-i fettân-ı cihânım çekemez (G. 66 /4)
(Bana hemen şimdi bir şuh dilber olsa/ Beklemeyi cihan fettanı gönlüm çekemez)

Bileli kendimi ben gönlümü âşık buldum
Bâr-ı gayrî ten-i bîtâb ü tüvânım çekemez (G. 66 /6)
(Kendimi bildim bileli ben gönlümü âşık buldum/ Bitkin ve güçsüz bedenim başkasının yükünü çekemez)

SONUÇ

Klasik Türk şiirinin kaside sahasında ve hicivde en tanınmış ve etkili isimlerinden biri olan Nef'î, gazellerinde daha yumuşak bir söyleyişle aşk, sevgili, şarap, meclis, musiki, felekten yakınma, ayrılık ve ıstırap gibi temaları işlemiştir (Akkuş 2018: 16). Şairin gazelleri, klasik üslubun yanı sıra Sebki-Hindî tesiriyle de şekillenmiş; yer yer Nedîm'i ve Lâle Devri'ni haber veren bir anlatım tarzına da yönelmiştir. Buna rağmen, Nef'î'nin gazelleri ve bu gazellerdeki muhteva zenginliği, klasik Türk edebiyatı araştırmalarında hak ettiği derinlikte ele alınmamıştır.

Bu bağlamda yürütülen çalışmada, Nef'î'nin *Türkçe Divan* 'ında yer alan 152 gazel arasında, vâsûht tarzı aşka dair izler aranmış; 5 ve 7 beyitlik 2 müstakil gazel yanında farklı gazellerdeki 11 beyitte bu tarza özgü duyuş ve anlatımların yer aldığı tespit edilmiştir. Söz konusu şiirlerde vâsûht tarzı aşk; geleneğe meydan okuma, sitem, çaresizlik ve aşkın doğurduğu bıkkınlık gibi temalar üzerinden tezahür etmektedir. Şair, bu şiirlerinde aşkın yıpratıcı yönünden yorulmuş, sevgilinin kayıtsızlığı karşısında hayal kırıklığına uğramış, zaman zaman sevgiliye beddua bulunmuş; hatta vuslatı bile arzulamayan, aşktan ve sevgiliden uzaklaşma eğiliminde bir âşık portresi çizmiştir. Bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda, XVII. yüzyılda vâsûht tarzı şiir söyleyen sanatçılar arasında Nef'î'nin de yer alabileceği anlaşılmaktadır. Ancak, gazellerindeki sınırlı sayıda örnek dikkate alındığında, Nef'î'deki "vâsûht"u, bir açılım ve yöneliş olarak değerlendirmek daha isabetli olacaktır. Bununla birlikte, Nef'î'nin klasik şiir anlayışını sürdürürken dönemindeki yeni estetik arayışlara da kayıtsız kalmadığı, az sayıda örnekle dahi olsa vâsûht tarzını da deneyimleyerek şiirine tematik çeşitlilik kazandırdığı söylenebilir. Bu durum, şairin edebî kişiliğine farklı bir boyut eklemektedir.

KAYNAKÇA

- Akün, Ömer Faruk (1994). "Divan Edebiyatı". *DİA*. C. 9, İstanbul, 389-427.
- Alıcı, Gülcan (2023). "Nef'î'nin İstiğnâ Makamında Yazdığı "Çekemem" Redifli Gazelinin Şerhi". *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi* 20: 1-13. [erişim tarihi: 4.12.2024] <https://doi.org/10.51592/kulliyat.1315688>
- Babacan, İsrail (2010). "Şeyh Gâlib'in Gazellerinde "Vâsûht" Tarzı Aşkın İzleri", *Türklük Bilimi Araştırmaları* 28: 57-68.
- Babacan, İsrail (2009). *Klâsik Türk Şiirinin Sonbahârı-Sebk-i Hindî*, Ankara: Akçağ Yay.
- Çiçekler, Mustafa (2006). "Fars Şiirinde Üslûplar". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I, Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî*, 29 Nisan 2005 Bildiriler, Haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, 12-33. İstanbul: Turkuaz Yay.
- Enveri, Hasan (2011). *Ferhengi Feşerde-i Sühan*, Tahran: Neşr-i Sühan.
- Güleryüz, Ali (2008). "Fars Edebiyatında Bir Ara Dönem Üslubu". *Doğu Araştırmaları* 2: 21-24.
- Güleryüz, Ali (2006). "Sebk-i Irakî ile Sebk-i Hindî Arasında Geçiş Dönemi Üslubu: Mekteb-i Vukû". *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I, Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî*, 29 Nisan 2005 Bildiriler, Haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, 102-107. İstanbul: Turkuaz Yay.
- Horata, Osman (2019). *Has Bahçede Hazan Vakti: XVIII. Yüzyıl Son Klasik Dönem Türk Edebiyatı*. 3. bs. Ankara: Akçağ Yay.
- İpekten, Haluk (1974). *İsmetî Dîvânı*. Baylan Matbaası. Ankara.
- Kaya, Bülent (2021). "Klasik Türk Şiirinde Gelenek Çizgisi Dışında Âşık ve Sevgilinin Yeri". *Turkish Studies-Language & Literature*, 16 (3): 1937-1957.
- Kuzu, Fettah (2023). "Hoca Dehhânî'nin İdem" Redifli Gazelinde "Vâsûht Tarzı Aşk" veya Geleneğin Sorgulanması". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* 37: 841-851.
- Kuzu, Fettah (2023). "Nef'î'nin Şiirlerinde Âşık: İki Gazel İki Tavrı". *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(3), 839-851. [erişim tarihi: 4.12.2024] <https://doi.org/10.21547/jss.1277247>
- Macit, Macit (2017). *Nedîm Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 4.12.2024]

- Mum, Cafer (2006). "Sebk-i Hindî'de Beyit Yapısı, Paradoksal İmajlar ve Çoklu Duyulama." *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları I, Sözde ve Anlamda Farklılaşma Sebk-i Hindî*, 29 Nisan 2005 Bildiriler, Haz. Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, 109-141. İstanbul: Turkuaz Yay.
- Öztürk, Furkan (Çev.) (2024). *Nef'î. Dîvân*. Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Akkuş, Metin (hızl.) (2018). *Nefî Ömer Efendi, Nefî Dîvânı*, Haz., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2018. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206118/nefi-divani.html> [erişim tarihi: 4.12.2024]
- Özyurt, Salih (2024). "Şiddet Coğrafyasının (Kerbela) Bir Şairi: Fuzûlî'de Şiddetin Yansıması". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 111: 381-398.
- Subaşı, Derya Adalar (2021). "El-Mütenebbî ve Nef'î'nin Fahriyelerinde 'Ben'in Tezâhürü". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 26/26: 539-568.
- Şentürk, Ahmet Atillâ (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu, I Âb-Azrail*, İstanbul: OSEDAM Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Şu'ûrî Hasan Efendi (2019). *Ferheng-i Şu'ûrî, Lisânu'l-Acem*. Haz. Ozan Yılmaz, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Tanrıbuyurdu, Gülçin (2018). *Kalkandelenli Mu'îdî, Dîvân*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59883,kalkandelenli-mu39idi-divanipdf.pdf?0> [erişim tarihi: 12.01.2025]
- Taştan, Erdoğan (2019). "Nedim'in Şiirlerinde 'Vâsûht' Tarzı Aşkın İzleri". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16: 445-459.

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

İLK DÖNEM TANZİMAT ROMANINDA ESTETİK DEĞER BAĞLAMINDA GÜZEL

(*Beauty in the Context of Aesthetic Value in the Early Tanzimat Novel*)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 25 Temmuz 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 29 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1751086

Zeynep ŞENER

Dr. Öğr. Üyesi

AHBV Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Bölümü

Orcid.org/0000-0002-8440-3549

zeynep.sener@hbv.edu.tr

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Şener, Zeynep (2025). İlk Dönem Tanzimat Romanında Estetik Değer Bağlamında Güzel. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), 209-233, <https://doi.org/10.51592/kulliyat.1751086>

Sorumlu Yazar:

Zeynep ŞENER, zeynep.sener@hbv.edu.tr

Özet

Güzeli araştıran, güzele ulaşmayı hedefleyen bir bilim olan estetik, bir deneyim sürecini içerir. Estetik deneyim sürecinde estetik özne, karşılaştığı estetik nesneye verdiği değer yönünde bir estetik yargıda bulunur ve bir hükme varır. Bir sanat dalı olarak edebiyat, estetiğin inceleme alanına girer. Edebî eserlerde güzele ve güzelliğe verilen değer ise estetik bilimi için örnek niteliğindedir. Türk edebiyatının modernleşme yolunda önemli yeniklere adım attığı Tanzimat dönemi, toplumda değer yargılarının sorgulandığı ve değişmeye başladığı bir zaman dilimini ifade eder. Tanzimat dönemiyle Türk edebiyatına yeni bir tür olarak dahil olan roman, özellikle toplumsal konularla okurun karşısına ilk kez çıkar. Tanzimat döneminin yazarları toplumsal yaşamın dinamiklerini, estetik kaygıları da göz ardı etmeden romanlarına yansıtırlar. Böylelikle eserler hem dönemin hem de roman kahramanlarının estetik tavrını okura sunar. Bu çalışmada Tanzimatın ilk döneminde yayımlanan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, *İntibah*, *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*, *Cezmi* ve *Sergüzeşt* romanlarında estetik beğeni ve güzel kavramı bireyler üzerinden incelenecektir. Estetik beğenin tespiti açısından çalışmaya malzeme sunan bu edebî romanlarda güzele ve güzelliğe ilişkin estetik yargıları oluşturan temel özellikler, adı anılan romanlarda benzerlik göstermektedir. Söz konusu çalışmanın önemi ise estetik alanında beğenin ve güzel kavramının araştırıldığı şiir dışında, roman türünde inceleme yapılmış olmasıdır. Çalışmanın yöntemi, belirlenen dönemde seçilen edebî romanlarda, eser odaklı estetik deneyim sürecini birey üzerinde incelemek ve elde edilen malzemeyi estetik alanı dahilinde analiz etmektir. Böylelikle bu çalışmanın sınırları dahilinde romanda, estetik deneyim unsuru olan estetik özne, estetik nesne, estetik değer, estetik yargı ve algı kavramları irdelenecek ve söz konusu çalışmanın ele aldığı dönemin estetik güzel değerlendirmesi tespit edilecektir.

Anahtar Sözcükler: Tanzimat dönemi, roman, estetik, güzel.

Abstract

Aesthetics, a science that explores beauty and aims to attain it, involves a process of experience. During the aesthetic experience, the aesthetic subject makes an aesthetic judgment and reaches a conclusion based on the value they place on the aesthetic object they encounter. Literature, as a branch of art, falls within the scope of aesthetics. The value placed on beauty and beauty in literary works serves as an exemplary example for the science of aesthetics. The Tanzimat period, during which Turkish literature took significant steps toward modernization, represents a period when value judgments in society were questioned and began to change. The novel, which entered Turkish literature as a new genre during the Tanzimat period, first confronted readers with social issues. Authors of the Tanzimat period reflected the dynamics of social life in their novels without ignoring aesthetic concerns. Thus, the works present the reader with the aesthetic attitudes of both the period and the novel's protagonists. This study will examine aesthetic taste and the concept of beauty through the lens of individuals in the novels *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, *İntibah*, *Felâatun Bey*, and *Rakım Efendi*, *Cezmi* and *Sergüzeşt* published during the early Tanzimat period. The fundamental characteristics that shape aesthetic judgments about beauty and beauty in these literary novels, which provide material for the study to determine aesthetic taste, are similar across the novels in question. The significance of this study lies in the fact that, in addition to poetry, which explores taste and the concept of beauty in the field of aesthetics, the study examines the novel genre. The method of the study is to examine the process of aesthetic experience focused on the individual in selected literary novels from the specified period and to analyze the resulting material within the field of aesthetics. Thus, within the scope of this study, the concepts of aesthetic subject, aesthetic object, aesthetic value, aesthetic judgment, and perception, which constitute the elements of aesthetic experience in the novel, will be examined, and the assessment of aesthetic beauty of the period covered in this study will be determined.

Key Words: Tanzimat period, novel, aesthetics, beauty.

GİRİŞ

Güzel ve güzellik kavramlarından yola çıkan estetik, beğeni temelli bir alandır. Estetik zevk bağlamında, zamanla güzel gibi çirkin, yüce, aşağı, trajik ve komik kavramları da bu alana dahil edilir. Estetik nesneyi bu kavramlar çerçevesinde değerlendirebilecek olan estetik nesnenin konumu da oldukça önemlidir. Zira estetik değer, onu gören, tanıyan ve değerlendirebilen estetik öznenin bilgisine ve algısına bağlı olarak değişir. Özne estetik değer atfettiği nesne karşısında bir deneyim yaşar. Bu estetik deneyimde dikkat edilecek en önemli nokta ise haz alımıdır. Estetik hazzın geliştirilmesi ve kavramsal çerçevede tam anlamıyla gerçekleştirilmesi için estetik öznenin estetik zevke sahip olması gerekir: *“İnsanların güzelliği tanıyabilmeleri, ondan haz duyabilmeleri ve onu yaratabilmeleri için, estetik duygularının ve hazırlıklarının gelişmiş olması gerekir”* (Ziss 2016: 138). Bakış açısının estetik yönde geliştirilmesi estetik haz alımında oldukça önemlidir. Estetik deneyimde, özne ve nesne karşılıklı bir ilişki içerisinde. Bu bağlamda estetik haz alımı bu ilişkiye göre şekillenir ki estetik nesne karşısındaki özne onun estetik değerini algılayabilecek ve estetik deneyimin gerekliliklerini yerine getirebilecek nitelikte olmalıdır. Bu noktada dikkat edilecek en önemli etkenlerden biri de estetik hazzın çıkarsız olmasıdır. Immanuel Kant’ın öne sürdüğü bu savda güzelden alınan hazzın çıkarsızlığı ilkesi savunulur. Estetik süreçte deneyimin herhangi bir çıkar gözetmeksizin kendinde bir gayeye hizmet etmesi gerekliliğini vurgular. Estetik deneyimde haz alımı, bir nesneyi her türlü çıkardan bağımsız bir şekilde tatminle veya hoşnutsuzlukla nitelendirme durumuna dayanır. Kant, bizde manevi bir tatmin sağlayan nesnenin güzel olarak nitelendirilebileceğine işaret eder, beğeni, güzel üzerine yargıda bulunma yetisidir; fakat varılan yargı maddi gereksinimlerin karşılanmasından bağımsız olmalıdır (Su 2017: 18). Estetik süreç sonunda ulaşılması hedeflenen estetik yargının çıkardan uzak, manevi tatmini sağlayan, güzeli tanıyabilmede ve estetik beğeniye oluşturabilmede kişiyi bir adım ileriye götürebilen bir özellikte olması gerekir.

Estetik, güzel ile eş tutulan ve zaman zaman sadece onun bağlamında değerlendirilebilen bir kavramdır. Estetik denildiğinde akla ilk olarak güzelin gelmesi olağandır. Bu durum estetik biliminin güzelden hareketle biçimlenmeye başlamasının bir neticesidir. Estetik, güzeli araştırırken felsefenin bir alt kolu olarak çalışmalarını sürdürür. Ancak zamanla estetik ayrı bir bilim haline gelecek ve Baumgarten ile bu dünyaya ilan edilecektir. Duyu ve algı temelli bir bilim olan estetik birçok kavramı da alt başlığında barındırır. Duyuma dayalı kavramlar estetik beğeniye şekillendirir. Estetik, *“güzelin dışında yüce, deha, hoş, sanat, çirkin ve benzeri gibi duyuma dayalı her olguyu konu edilebilmektedir”* (Işık 2011: 14). Estetik deneyimde bu başlıklar çerçevesinde yargıya varılabilmesi için de özne karşısındaki nesneye dair bir yargının oluşması gerekmektedir. Nesnenin fark edilmesi ve algılanması estetik öznenin bu nesne karşısındaki duyum bilgisine dayanmaktadır. Güzel dışında birçok kavramla daha ilgilenen estetik bilimi, estetik beğenin olumlu ya da olumsuz yönü ile estetik deneyim sırasında algılanan nesneye dair

duyumu temele alır. Dolayısıyla güzel kadar çirkin, yüce kadar aşağı da estetik biliminin kapsamına girmektedir.

Estetik olanı bulmak için süren keşif tarih boyunca devam eder. Güzelleştirme merakına kapılan ve barındığı yerin duvarlarına çizdiği resimlerle hem tarihi hem de estetik zevkini yansıtan insan yaşadığı alandan başlayarak çevresini estetik hale getirmeye çabalar. Süsleme ve güzel olduğunu düşündüğü hale getirme fikri ilkel kültürlerde dahi kendisini gösterir. İlkel insanların “[d]oğal boyalarla, yüzlerini ve vücutlarını hayvan desenlerine benzer şekilde boyamaları, av hayvanlarından aldıkları boynuz, kemik gibi gereçlerle süslenmeleri hayvanlarla özdeş olma isteğinden kaynaklanmaktadır” (Balcı 2016: 4). Bu özdeşlik, temelinde üstünlük sağlamaya ve egemen olmaya dayanır. Bu bağlamda güzelliğin fayda ilkesiyle bağdaştığı ifade edilebilir.

Güzel kavramının kökenine bakıldığında ise bu kelimenin “göz” sözcüğünden türetilmiş olduğu anlaşılır. Güzel ile karşılaşp onu fark etmekle estetik haz süreci başlar: “Göze-l, -l ekiyle, addan ad yapılmış. Demek, ‘güzel’i, nesneden ilk arındıran, ona ilk öykünen ‘göz’, yani görme organı oluyor. Estetiğin temel kavramı olan ‘güzel’, değer yargılarının da ana kavramlarından biri oluyor” (Timuroğlu 2013: 47). Estetik deneyim sürecinde ön plana çıkan duyuların başında görme duyusu gelir. Göz; keşfetme, tanıma, nitelendirme ve beğenmeyi estetik deneyimin bir yargıya ulaşmasında birer adım olarak tamamlar. Karşılaşılan nesneyi somutlaştırmada görmek en önemli adımı oluşturur: “İlkçağ Yunan düşünürleri, ‘güzel’i (kolos), Eros’la (aşk) birlikte tartışmışlardır. Güzel, özellikle ‘görme’ duyumuyla somutlaştırıldığından, -müzikte bile, çalgıcıyı ya da şarkıcıyı görmek, coşkuyu, coşkusal katılımı yükseltir” (Timuroğlu 2013: 47). Güzeli arayan estetik, bir duyum bilimi olarak onu ararken duyularla algılamının önceliğini savunur. Güzeli gören, onu tanıyan ve güzel algısına ulaşan kişi estetik yargısını vermede sürecini tamamlar. Güzeli duyularıyla algılayan estetik özne bu duyumdan aldığı estetik hazzı açıklamaya kalktığında ise estetik değer ortadan kalkacaktır: “Güzelliği izah etmek: onu yaşamak, onun heyecanını kendinde duymaktır. Onu tahlil etmek, eritmek, öldürmektir” (Lalo 2004: 21). Güzeli açıklamak yanlış bir tutum olduğu kadar estetik deneyim süreci için zararlıdır da. Önemli olan güzeli duyumsamak, estetik hazzı yaşamaktır. Estetik deneyimde estetik nesnenin güzelliğini keşfetmek ve onun estetik zevkine varmak asıl amacı teşkil eder.

Estetikte güzel kavramının karşısına konumlanan çirkin aslında güzel ile kavranabilen, tamamlanabilen bir unsurdur. Zira güzelliğin keşfinde asıl olan “çirkin olmama” durumudur. Bununla birlikte bir nesneyi çirkin olarak tanımlamak güzel olarak nitelendirmekten daha zordur. Güzelin aksine çirkinin belirli bir tanımı yahut bir ölçüsü bulunmamaktadır: “Güzellik kimi açılardan sıkıcıdır. Güzellik mefhumu çağdan çağa değişse de güzel nesiller her zaman belirli kurallara uymak zorundadır... Çirkinlik tahmin edilebilir değildir ve barındırdığı olasılıkların sonu yoktur. Güzellik ölçülebilir. Çirkinlikse tanrı gibi, sonsuzdur” (Henderson 2018: 12). Çirkinin kendisine güzelden daha geniş bir alan açtığı belirtilebilir. Güzelin belirli kalıbı, oranı ve tanımı olduğu halde çirkinin herhangi bir sınırı yoktur. Buna rağmen

güzel olmayan her şeye çirkin demek de yanlış olacaktır. Bu bağlamda çirkin güzelin eksikliğidir denilemez. Çirkin “*aksine aynı şeyin pozitif olumsuzudur. İçerdiği anlamı itibari ile güzelin kategorisinde olmayan, çirkinin kategorisinde de idraç (altlanmış) edilmiş sayılamaz*” (Rosenkranz 2018: 151). Dolayısıyla güzel ve çirkinin birbirini tamamladığı ve estetik biliminde ortak bir amaca hizmet ettiği söylenebilir; güzel ve çirkin kavramları, ele alındığı koşula göre kültürel birikim ve sosyal koşullar dâhilinde nesnel bir tutumla; bireysel zevkler göz önüne alındığında ise öznel bir tutumla değerlendirilebilir (Şener 2023: 142).

Estetik deneyim, öznenin estetik olarak nitelendirdiği ve merak ettiği nesneye verdiği önem neticesinde yeni bir şey keşfetmenin hazzına ulaştığında tamamlanmış olur. Öznede ilk aşamada merak uyandıran güzel, estetik değerinin ölçüsünde keşfedilme arzusunu önceler. Güzel bir nesne, “*başta görme ve işitme olmak üzere, duyuları biçimiyle okşayan bir şeydir. Ancak duyularla algılanan bu özellikler, tek başına bir nesnenin güzelliğini ifadeye yetmez: İnsan vücudunda, gözden çok, zihin gözüyle algılanabilir nitelikler, ruhun ve kişiliğin niteliği önemli bir rol oynar*” (Eco 2016: 41). Eco, güzeli maddi boyutunun yanında manevi ve ruhsal yönleriyle de değerlendirmenin bizi en doğru değerlendirmeye ulaştıracağını savunur. Estetik beğeniye kazanmak için güzel görmek ve görünmek esastır. Bu bağlamda güzelliğe bakıldığında kaynaklarda belirlenen güzellik türleri; “kışkırtıcı güzellik”, “cılveli güzellik” ve “sofu güzellik”tir (Vigarello 2013: 39). Bu başlıklardan güzelin ön plana çıkan belirgin özelliği anlaşılmaktadır.

Batıda estetik bilimi varlıktan hareketle güzeli incelerken dini unsurlara oldukça sınırlı değinir. Yaklaşım tarzını bireye göre temellendiren bu görüş inanç kavramını güzel değerlendirmesinde dışarda bırakmayı seçer. Bu bağlamda Batı’da güzelin, estetik üzerine düşünürlerin belirlediği ve çizdiği çerçevede değerlendirildiği söylenebilir. Buna karşın Doğu felsefesinde güzelin ve güzelliğin kaynağı Allah’tır. İnanç temelli belirlenen estetik tavır güzelliğin temelini yaratana atfeder. İslâm dininde güzelliğin önemi, bir ve tek güzel olarak kabul edilen Allah ile açıklanır. Yaratanın “en güzel” şekilde yaratacağı temelinde insanın güzelliğine yaklaşılr. Yaratılma evresinde başlayan güzelleştirme, estetiğe ve estetik iş yapmaya verilen değeri kanıtlamaktadır. İslâm dininin kutsal kitabı olan Kur’an’da güzellikle ilgili birçok kavram yer almaktadır. Kur’an “*Allah’ın yarattığı her şeyi güzel kıldığını söylemekte, süsledi/zeyyene ve güzel kıldı/ahsene kelimeleri ile âlemdeki düzen, tertip ve sağlam yapıya*” işaret etmektedir (Işık 2011: 128). Allah’ın “*eşsiz ve sonsuz güzellikte yaratması*” manasına gelen “ibda” kelimesi ile bir nevi yaratılıştaki bediyyat vurgulanmaktadır. Kur’an’da geçen “*hüsün, cemal, ziynet, tayyip, ibda, musavvir, ihsan*” vb. kavramlar ise estetikle doğrudan ilgili kavramlardır (Işık 2011: 128). Buradan hareketle İslâm medeniyetinde güzelliğin ve estetik tavrın ne kadar önemli bir yeri olduğu açıktır. Yaratanın güzelliği, insanı yaratma amacına ve yaratılanın da bütün özelliklerine güzellik olarak akseder.

Felsefe tarihine bakıldığında birçok düşünürün güzel üzerine yorumda bulunduğu ve bir yargıya vardığı görülür. Platon *Küçük Hippias* isimli eserinde sıralı bir şekilde düzenlenmiş üç tip “güzellik”ten bahseder. Bunlardan ilki, “*aşağı düzeydeki güzelliğe bağlı bedenlerin güzelliği*” iken bu güzelliğin duyulur alana ilişkin olduğunu belirtilir; ikinci tür güzellik olarak “*ruhların güzelliği (erdem, hakiki güzellik)*”ni vurgulanır ve üçüncü güzellik tipi ise “*bilgelere özgü olan kendinde güzelliği*” (Bozkurt 2014: 104). İlk güzelliği bedende arayan Platon sağlık ve güçlülüğe dikkat çeker. İkinci güzellikte erdem ve ruh güzelliğini ön plana çıkaran Platon son aşamada ise güzelliği “kendinde güzellik” olarak üst konuma çıkarır ve ona ancak bilgelerin erişebileceğini belirtir. Böylece Platon, güzellikte maddi boyuttan manevi boyuta yükselen bir estetik tavrı temellendirir.

Tüm bu açıklamaların ışığında güzelin “ne” olduğu ve “evrenselliği” hala tartışma konusudur. Estetik sözlüğünde yer alan tanıma göre güzel; “*duyu organları aracılığıyla algılanan ve algılayanda olumlu bir değer yargısına ve bir estetik heyecana yol açandır*” (Timuçin 2004: 244). Bu bağlamda estetik deneyimde güzel “doğrulanmayı değil algılanmayı” öncüler. Güzel kavramı haz veren olarak karşısındaki estetik öznenin estetik yargısını sunar. Estetik deneyimde estetik nesne konumunda olan güzelin, karşısında bulunan özenin onayına değil, ilk aşamada onun tarafından algılanmaya gereksinimi vardır. Değerlendirme özenin algısına göre şekillenir. “*Vücut güzelliğine ilişkin kanonlar daha belirsizdir çünkü estetik kaygı gözle görünenle sınırlıdır*” (Paquet 2015: 36). “Güzel” nitelendirmesiyle ifade edilen bir nesne karşısında, öznenin estetik deneyim sonucu bir yargıya ulaşması ancak estetik algısının açık olmasıyla mümkün olur. Burada temel olan estetik nesnenin “güzelliği”nden ziyade onu güzel olarak algılayan estetik öznenin, ona verdiği estetik değerdir. Bu duruma kültürümüzden bir örnek olarak Âşık Veysel’in sözleri verilebilir: “*Güzelliğin on para etmez, şu bendeki aşk olmasa*”. Aslında güzel olarak nitelendirileni “güzel kılan” ona bakan özenin verdiği kıymettir. Estetik deneyim sürecinde önemli bir rolü olan algı estetik yargıya ulaşmada özenin konumunu ve bilgisini de kanıtlar. Estetik özne, estetik nesnede kendi değerlerinin karşılığını bulduğunda estetik bir yargıya da ulaşmış olur.

Estetik süreçte algı, merak edilen ve ilgi duyulanan “bilgi” dâhilinde yorumlanmasıdır: “*Algı, ilgi duyulan varlığın beyin tarafından yorumlanarak, görünen özellikleri hakkında bilgi sahibi olmaktır*” (Balcı 2016: 95). Bir nesnenin onu algılayan özneye uyandırdığı izlenim duyulara dayalı bir algıyı gerekli kılar: “*Gördüğümüz güle ‘ne güzel gül’ diyorsak, ya da koklama sonucu ‘ne güzel koku’ diyorsak, her ikisi de görme ve koklama duyuları sonucunda iç dünyamızda oluşan haz duygusuna dayalı açıklamalardır*” (Balcı 2016: 95). Güzelin keşfinde algı önemli bir unsurdur. Estetik algı, öznenin bilgi birikimine, kişiliğine, sosyo-ekonomik ve psikolojik durumuna bağlı olarak farklı biçimlerde şekillenebilir. Estetiği, bireyin duygularıyla ilişkilendiren ve onu psikolojinin bir alt disiplini olarak değerlendiren bakış açısına göre ise bir nesnenin “*güzel diye nitelendirilmesi gerçekte o nesnenin güzel olmasından kaynaklanmaz. Onu güzel yapan şey bir nitelendirmeyi yapan kişinin duygularıdır. Ve o kişiye ait bir nitelendirmedir*” (Balcı 2016: 20). Bu bakış açısıyla “güzel” estetikte bir duygu ürünü olarak nitelendirilir. Günümüzde ise estetik eskiden bağlı olduğu sanat tarihin yahut felsefeden ayrılmış,

duyum ve algıya dayalı kendine ait özel bir bilim alanı haline gelmiştir. Karşılaşılan nesne hakkında onu algılayacak bir bilgiye sahip olmayan özne onu tanıyamaz, sonuçta onu değerlendiremez ve bir yargıya varamaz. Bu bağlamda, güzel yargısında *Alımlama Estetiği*'nin önemine değinilebilir. Alımlama Kuramı, “*sanatın tanımıyla uğraşmaz, anlam sorununa eğilir. Esere anlamı yazar mı yükler eserdeki sözcükler mi üretir, yoksa okur mu verir?*” (Moran 2008: 240). Bu bağlamda estetik öznedeki algı, estetik deneyim sürecinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

Estetikte önemli bir yere sahip olan güzel, çeşitli düşürler tarafından kimi zaman iyiyle kimi zaman da doğru olanla birlikte değerlendirilmiştir. Etik ve estetik ilişkisi üzerinde ısrarla durulan bir konu haline gelmiştir. Ancak her ne kadar bir arada değerlendirilseler de güzel ve iyi değerlendirmeleri ayrı alanların kavramları olarak kabul edilmelidir: “*Üç esaslı beşerî kıymete: doğruya, iyiye, güzele temelli üç kaidevi (normative) ilim tekabül eder: Mantık, ahlak, bediiyat*” (Lalo 2004: 31). Söz konusu üç ilim birbirleriyle birlikte yorumlansalar da farklı alanlara inceleme fırsatı sunarlar. Etik, estetik beğenin yönünü belirlemede, değiştirmede etkili olabilmektedir. Güzel olan iyiyle ilişkilendirildiğinde ifade ettikleri değişebilmektedir. Ancak burada estetik hazzın çıkarsızlığı sorgulanır. Estetik haz, güzele dair hükümde bir şeye bağlı kalınmadan alınmalıdır. Gaye, güzelin duyumuna iyi ya da doğru olup olmadığını sorgulamadan ulaşmaktır.

Söz konusu çalışmada güzelin kavramsal olarak ele alınmasının ardından Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin verildiği Tanzimat dönemi romanları bu kavram çerçevesinde incelenecektir. Tanzimat döneminin tüm romanlarını incelemek bu çalışmanın hacmini artırması bakımından mümkün görünmemektedir. Bu sebeple Tanzimat döneminin ilk romanlarından olan *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*, *İntibah*, *Felâun Bey ile Rakım Efendi*, *Cezmi* ve *Sergüzeşt* isimli eserler bu çalışmada ele alınacak ve söz konusu romanlarda güzel kavramı ve güzellik algısı incelenecektir. Öncelikle insana dair fiziki güzellik unsurları, güzel kavramının nasıl nitelendirildiği ve güzellik algısında nelere yer verildiği çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu çalışma ile estetik alanında genellikle incelemelerin şiir türünde yapıldığı literatüre roman örneği de dahil edilerek farklı bir bakış açısı sunmak amaçlanmıştır. Bu çalışma ile ilk dönem Tanzimat romanlarında güzeli belirleyen fiziki unsurlara dair özellikler ve güzel olarak nitelendirilenin genel profili tespit edilmeye çalışılacaktır.

Tanzimat Döneminin İlk Romanları

Türk edebiyatında yenileşme devri Tanzimat dönemi ile başlar. Tanzimat döneminde edebiyatımıza yeni türler ve edebiyata dair yeni bakış açıları eklenir. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile birlikte meydana gelen değişiklikler fikri ve sosyal yapıyı etkilediği kadar edebiyat sahasını da etkilemiştir. Tanzimat dönemi, “*günlük hayatın basit kayıtlarından ibaret olan gazete ile başlamış, zihniyet ve üslûbu, uzun müddet onun tesiri altında kalmıştır. Divan edebiyatı, sosyal hareketleri ve ferdin hususî yaşayış ve mizacını içine kabul etmeyen bir duvarla çevrili olduğu halde, Tanzimat edebiyatı, hayatın*

her nevi tezahürüne” (Kaplan 1997: 17) açık bir devir niteliğindedir. Bu bağlamda Tanzimat edebiyatıyla birlikte hem değişim hem de dönüşüm başlamış olur.

Edebiyatın temel türlerinden biri olan ve Tanzimat dönemi ile edebiyatımıza dahil olan roman “*hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir*” (Lukács 2007: 64). Edebiyatımızda örneklerini Tanzimat dönemi ile ilk kez görmeye başladığımız roman farklı tarzlarla karşımıza çıkar. Söz konusu dönemde “*Mithat Efendi popüler romanın, Namık Kemal de edebî romanın öncü*”lüğünü yapar (Çetin 2002: 21). Temelde popüler ve estetik olarak tasnif edilebilen roman konusu, inceleme ve sunma yöntemleriyle farklı tarzlara ayrılabilir. Estetik romanlar sanat kaygısıyla estetiği, güzelliği hedeflerken popüler romanlar güzel vakit geçirme gayesiyle yazılır ve okunurlar.

Türk edebiyatına yeni dahil olan bu türün yazarları yani Tanzimat dönemi romancıları, “*ülke davalarında söz sahibi olmak isteyen, imparatorluğun derdine çare bulmaya ve göstermeye çalışan, siyasal faaliyetleri olan aydınlar*”dır (Dino 2008: 23). Romana eğitici bir “araç” düşüncesiyle yaklaşan Tanzimat dönemi yazarları eserlerinde bireysel konulardan ziyade “toplumsal sorunlara” eğilirler. Tanzimat’ın ilanıyla birlikte eski olana bir “başkaldırma” süreci başlar. Bu değişim isteği hayata ve insana dair her alanda olduğu gibi edebiyatta da kendini gösterecektir. Tanzimat dönemi roman yazarlarının başında “*dinleyiciyi ve okuyucuyu yüzyıllar boyunca oyalayan, yaşantıdan kopuk, uydurma, gerçek dışı nitelikte geleneksel türlere karşı çıkanların başında Namık Kemal gelir*” (Dino 2008: 23). Namık Kemal’in bu türde açtığı yenilikçi yolda diğer romancılarımız da yeni olanı denemekten geri durmazlar: “*Yenileşme dönemi Türk edebiyatçıları güzeli tespitte klasik güzellik ilmi olan Bedî ilminin dairesinin dışına çıkar. Ahmet Mithat Efendi’nin tabiat eseri ve sanat eseri ayırımına gitmesi edebiyatta güzelin tespitinde estetiğe yönelmenin gerekliliğine dair bir çıkışın belki ilk işaretiydi*” (Nas 2019: 71). Ahmet Midhat’ın “güzel”e dair belirttiği görüşü ve “estetik”i öne çıkaran bakış açısının etkileri Tanzimat döneminde olduğu kadar sonraki dönemlerde de yeni edebi anlayışlara ve tarzlara yol gösterici olur.

1. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*

Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* isimli romanı, aşk ve tesadüf üzerine yazılmış bir eserdir. Romanda Fitnat, üvey babası Hacı Mustafa ile aynı evde yaşar. Fitnat güzelliği ve gençliği ile romanda ön plana çıkarılır. Hacı Mustafa Fitnat’ın güzelliğini kimseye göstermek istemez ve onu eve kapatır. Fakat bir gün Fitnat’ın evinin sokağından geçen Talât, Fitnat’ın saklanmaya çalışılan güzelliğini camda fark eder ve etkilenir. Bu bağlamda romanda, güzelliğin her ne kadar korunma amaçlı saklanmaya çalışılsa da bir gün gün yüzüne çıkacağı ve güzelliğe meraklı kişilerce keşfedilebileceği okura sunulur. Fitnat’ın güzelliği şu şekilde tasvir edilir:

“[C]ismi narin, boyu orta, gözleri, kaşları simsiyah, örme saçları arkasından beline dek uzanmış, rengi süt gibi bembeyaz, burnu gayetle düzgün, hokka gibi ufak ağzı, lâl gibi iki

dudak ve inci gibi beyaz ve ufak dişler ile tezyin olunmuş velhasıl hüsn-i mücessem denmeye şayan on beş yaşında bir kız” (Şemsettin Sami 2019: 75).

Bu tasvirde Divan edebiyatı mazmunlarından da yararlanıldığı görülür. “Hokka gibi ağız” ve “lâl gibi dudak” ifadeleri bu mazmunlara birer örnektir. “Güzel” nitelendirmesi söylenildiği kişiye “beğenilmeye uygunluk” vasfını yükler. Değerlendirme yapan kişinin özelliklerine bağlı olarak durumun değiştiği göz önünde bulundurulduğunda “görecelilik” kavramı öne çıkar. Ayrıca buna ek olarak zaman faktörü de güzel anlayışının farklılaşmasında en büyük etkenlerdendir. Güzel:

“İnsanın bir varlığa, bir olguya karşı beğenme, hoşla gitme ya da hayranlık uyandıran duyguların nitelendirilmesidir. Estetik alanının temel kavramıdır... Güzel göreceli bir kavramdır. Kişiden kişiye, toplumdaki topluma ve yaşanan dönemlere göre güzel anlayışı değişebilir” (Balcı 2016: 4).

Romanda Divan edebiyatında kullanılan mazmunlarla yapılan benzetmelerle Fitnat’ın güzelliği somut hale getirilmeye çalışılır. Eskiden vazgeçip yeniyi ön plana çıkarmaya çalışan Tanzimat dönemi yazarları bu tarz alışılmış ifadelerle az da olsa eserlerinde yer verirler. Ancak artık Batı kültüründen ve estetik anlayışından etkilenişin yüksek olduğu yeni bir çağda edebiyatta geleneksel tutumlar geride bırakılmaya başlanmıştır.

Romanda, Fitnat’ın güzelliği ideal bir güzelliğin somutlaşmış, vücut bulmuş hâli olarak okura sunulur. Fitnat’ı gören Talât, onu estetik açıdan bir güzellik nesnesi yani estetik nesne olarak somutlaştırır. Romanda bir “ismet-i mücesseme” olarak sunulan Fitnat on beş yaşındadır ve yedi senedir evden çıkamadığı için dışarıdaki hayatı ancak evinin penceresinden gördüğü kadar tanır. Fitnat’ın güzelliği masumiyetle taçlandırılmış olur. Fitnat’ın fiziki güzelliğine masumiyetiyle birlikte ahlaki güzelliği de eklenir. Estetikte karşımıza çıkan; güzelin ahlaklı olması ve iyi, doğru davranışlarda bulunması gerektiği düşüncesi okurun karşısına çıkar. Güzel kavramına dair “*iyi ve doğru terimini gündelik dilde ara sıra birbirini yerine kullansak da, entelektüel ve akademik düzeyde güzel, sanat ve estetiğe; iyi, ahlak ve etiğe; doğru ise, bilgi ya da bilime ait bir kullanım sahasına sahiptir*” (Polat 2019: 36). Bu tanım aslında güzeli sınırlandırmaktadır. Ahlaklı ve iyiliğe meyilli olanın güzel olarak benimsenmesi, beğenin alanını kısıtlar ve güzeli dar bir çerçevede sıkıştırır. Oysaki faydacılıktan uzak, güzelin bir yararı ya da doğruluğu aranmadan, yalnızca seyrine odaklanması ve estetik hazzına varılması, güzelin estetik deneyimdeki gerçek amacına ve yerine yönelik esas fikir olmalıdır.

Güzelin iyi ile tamamlanması, Talât Bey’in annesinin, oğluna eş olabilecek kız için düşündükleri ile desteklenir. Güzel nitelendirmesinin yaşanan zamana, topluma hatta kişiye göre bile farklılaşabilen bir değerlendirme olduğu vurgulanır. Bir kızın güzelliği üzerinden beğenenin yani estetik öznenin biçeceği estetik değerini değişebilirliği ön plana çıkarılır:

“Ben bir kızı bir kere görmekle ne tanıyacağım? Çehresini bile anlayamam. Sonra gelin yalnız güzel mi olmak lâzım? Ben bir kız akıllı olmadıkça, afife olmadıkça, tabiatı iyi

olmadıkça, ben hiç onu kendime gelin yapar mıyım? Sonra benim beğendiğimi, senin beğendiğini oğlum beğenir mi bakalım?” (2019: 33).

Bu cümlelerden Talât’ın annesinin gelin olarak seçeceği kızda aradığı güzellik unsurları tespit edilebilir. Ahlakî açıdan iyi ve akıllı bir genç kızı kendisine gelin olarak arayan Talât’ın annesi, oğlunun beğenisini de önemser. Kendisinin ve oğlunun estetik beğenisinin farklı olabileceğini vurgulamayı ihmal etmez. Güzelliğin yalnızca bir kere görmekle asla anlaşılamayacağını belirten anne, zaten güzelliğin evlilik için tek başına kâfi olmayacağını da belirtmeyi ihmal etmez. Ancak Talât, Fitnat’ı uzaktan bir defa görünce çok beğenir ve hemen aşkının peşine düşer.

Fitnat’ın güzelliği karşısında hayrete düşen Talât için “güzel”in estetik deneyimi hayranlığa bağlı aşk olarak ortaya çıkar. Aşk karşısındaki duyulan bağlılıkla ifade edilir: *“Kuşkusuz erotizmi de canlandıran ve onun peşine takılabilen, ama beslenmek için mutlaka ona ihtiyaç duymayan ve sonuç olarak onu yüceleştirerek insanî düzeyine çıkartan gerçek aşk, yalnızca-kelimenin dar anlamıyla- edebiyatta konu edilir”* (Duby 2015: 31). Romanda “gerçek” bir aşkla, saf duygularla Fitnat’ı beğenen Talât, onun ilgisine ve sevgisine mazhar olabilmek, en azından Fitnat’la tanışabilmek için harekete geçecektir. Estetik özne konumundaki Talât, estetik güzele ulaşmak için her yolu deneyemekten geri durmayacaktır.

Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat romanının genç erkek kahramanı Talât Bey, fiziki açıdan “çocuk” şeklinde nitelendirilir. Nazik oluşunun altı çizilen Talât Bey’in özellikle ahlâkî ön plana çıkarılır. Talât Bey;

“nazik ve lâtif bir çocuk olup daima yüzü güler idi ve tabiatında kibir ve haset gibi ahlâk-ı zemime bulunmadığından başka, çapkınlık ve hovardalıktan dahi bütün bütün bîhaber olup gayetle uslu olduğundan, gerek kalem şerikleri, gerek bilcümle bildikleri kendini pek çok severler” (2019: 64).

Talât Bey’in güzellik hususunda fiziki özelliklerinden iyi tabiatı ön plana çıkarılır. Güler yüzlü Talât Bey’in ahlâkî açıdan yüceliği güzel ve iyi kavramları etrafında birleştirilir. Tanzimat romanlarında güzel genç kızlar kadar yakışıklı genç erkeklerin de terbiye açısından iyiliği vurgulanır. Genç kızların güzelliğinde “El değmemişlik” genç kızların güzellik tanımlarında yer alırken, genç erkek kahramanlarda da çapkınlık ve serserilikten uzak durmak önemli birer unsur olarak betimlenir. Bu bakış açısı güzelin çikarsızlığı anlayışına ters düşse de dönemde yaygın olan etik ve estetik ilişkisini yansıtmaktadır. Ahlaklı olan güzel bulunur. Söz konusu romanda da Talât’ın annesi, oğlunu yaşlılarından ayırt edecek bir nitelik olarak onun terbiyesini emsal gösterir: *“Hele bin kere hamd olsun, Talât’çığım pederinin istediği üzere terbiye olundu. Ah dadı, Allah’a şükredelim, böyle çocuk İstanbul’da nadir bulunur, yahut hiç bulunmaz”* (2019: 29). Talât’ın annesi, oğlunun ahlakını “nadir görülen bir şey” olarak niteler ve oğlunun kendi takdirini kazandığını açıkça belirtir. Ahlâkî açıdan annesinin tüm İstanbul’da örneğini bulamadığı Talât, âşık olduğu Fitnat’ın güzelliğini görünce çaresiz kalmış ve onunla tanışmak için kadın kılığına bile girmiştir. Çarşafa girerek Fitnat’la tanışan Talât bu planı sayesinde sevdiği kızın güzelliğini yakından görme ve onunla sohbet etme şansına sahip olur.

Talât güzele ulaşma yolunda yapılacak her şeyi mübah görse de başvurduğu hile aşkına çare olamaz. Romanda Talât âşık olduğu güzele kavuşamadan ölür. Fitnat'ın üvey babası Hacı Mustafa, onu Ali Bey'le evlendirmeye kalkar. Ali Bey'in aslında öz babası olduğunu anlayan Fitnat ise yeni evine gelin olarak gelir gelmez intihar edecektir. Tanzimat dönemi romanlarında görücü usulü evlilik sıkça kullanılan ve eleştirilen bir temadır:

“Tanzimat dönemi romancılarımız, yapıtlarını, imparatorluğun geri kalmışlığının nedenlerini ortadan kaldırmak ve böylece uygarlaşmayı sağlamak yolunda bir araç olarak kullandıkları için, uygar olmayan görücü usulüyle evlenmenin neden olduğu mutsuzluklara dikkati çekmek isterken kurban tipi diyebileceğimiz bir roman tipi yarattılar” (Moran 2010: 40).

Romanda kurban olarak yansıtılan Fitnat'tır. Güzele ulaşmak için verilen çaba sonuçsuz kalır. Dönem romanlarında duygulara önem verilmez ve gençlerin birbirini beğenmelerinin toplum tarafından bir anlamı yoktur. Toplum kendi beğenilerini ve düşüncelerini savunur. Görücü usulü evlendirilen Fitnat Ali Bey'in babası olduğunu öğrendiği an gerçeği öğrenmeyi bile bekleyemeden canına kıyar. Bu bağlamda bu romanda da Tanzimat dönemi yazarlarının romanlarında sıkça görülen toplumsal bir sorunu dile getirme ve eleştirme yönü ön plana çıkar.

Geçirdiği ani rahatsızlık yüzünden uzunca bir süre güzel Fitnat'ını göremeyen Talât, genç kızın bu süreçte aniden evlendirildiğini öğrendiğinde hayalleri yıkılır. Hemen Fitnat'ın peşine düşen Talât, onun öldüğünü anlayınca hemen orada hayatını kaybeder. Böylece iki genç, güzel ve ahlâklı bireyin tedbirsiz davranan ebeveynleri ve yaşadıkları sosyal çevrenin yanlış tutumu neticesinde güzelliklerine doyamadan hayata veda etmiş olduğu görülür.

Söz konusu çalışmanın esas noktasını oluşturan Tanzimat döneminin ilk romanlarında ortak bir tutumla ölümü ve ölümün getirdiği yüz halini beğenme ve estetik bulma tespit edilmiştir. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* romanında ölümün Fitnat'ın yüzüne güzellik kattığı özellikle vurgulanır. Ölüm anında yüzde oluşan solgunluğun o kişiye estetik bir güzellik verdiği düşünüldükçe Fitnat'ın ölüm anı şu şekilde okura aktarılır:

“Ah!.. Görmeli idiniz o güzel yanakları, kırmızı renklerini atıp da ne kadar güzel bir sarı rengi aldılar. Güya bu tebeddül [değişiklik] hüsnünü daha ziyade arttırdı. Kendisine daha iyi yakıştı. Heyhat! Haniya o Fitnat'ın güzel yüzü... o nazik vücudu... o nazenin bedeni... odanın ortasında yayılmış. Al kan içinde kalmış. Gözleri donmuş, görmez” (2019: 180).

Anlatıcı, Fitnat'ın ölüm anında, önceden kırmızı olan yanaklarının giderek solgunlaşmasının onun güzelliğini arttırdığını belirtir. Bu estetik beğeni romanın güzellik anlayışında dikkati çeker. Estetik tarihi boyunca ölümün sıklıkla, “güzel”le ilişkilendirildiği görülür: “Her tür fiziksel güzellik bozuldukça kendini kabul ettiren o ölümlü ve ‘ruhani’ güzellik, yani hastalık...ölüme mahkûm genç kızların titrek görüntülerini yaratır” (Eco 2016: 302). Bu durum aslında çelişkili bir güzellik anlayışını ifade eder.

Fiziksel özellikleri estetik açıdan güzel olarak değerlendirilen birinin ölümle birlikte bozulmaya başlayan güzelliğinin yine de “güzel” olarak nitelendirilmesi dikkat çekicidir. Fakat buradaki estetik tavır “sıhhatli” ve “mükemmel” olana yönelik güzel değerlendirmesinden farklıdır. Ölümü ve ölenin halini güzel olarak nitelendiren kişi, aslında ölenin ruhani güzelliğini övmeye başlar. Anlatıcının ölümle gelen beniz solukluğunu ön plana çıkaran bu tutumu Tanzimat döneminin estetik anlayışında “solgun ve hastalıklı olan” benzin güzel bulunmasına dair abartılı bir örnek olarak düşünülebilir.

2. *İntibah*

Namık Kemal’in *İntibah* isimli eseri, ilk görüşte âşık olduğu bir kadının çekici güzelliğine aldanan saf bir gencin, zaman geçtikçe aşk sandığı şeyin bir hata olduğunu anlaması üzerine kurulu bir romandır. Aynı zamanda masum bir genç kızla tanışan ve ona âşık olan Ali Bey’in bu mutluluğunun yarım kalması sonucunda trajik bir aşk hikâyesi eserin temel noktasını oluşturur. Ali Bey, babasının ölümünden sonra annesinin de ısrarları üzerine Çamlıca’da seyre çıkmaya başlar. Bu vesilesiyle okur, söz konusu dönemin sosyo-kültürel yaşamına vâkıf olur. Çamlıca, söz konusu dönemin önemli seyir ve eğlence yerlerinden biridir. Eserde tasvir ve tahlillere sıkça yer verilmesi dönemin estetik beğenisinin anlaşılmasına imkân sunar. Zengin bir ailenin tek çocuğu olan Ali Bey, saf bir genç olmasının yanı sıra para harcamaya ve gösteriş yapmaya da çok düşkündür. Bu tavrı neticesinde Çamlıca gibi döneminin ünlü seyir yerlerinde dolaşmayı ve burada cemiyete dahil olmayı kedisine görev bilir. Çamlıca’da seyre çıkarak hem doğal güzellikler hem de beşeriyet ile estetik haz almayı amaçlar.

Çamlıca’ya yapılan ziyaretler sırasında Ali Bey, adının Mehpeyker olduğunu öğrendiği güzel bir kadınla karşılaşır. Mehpeyker’in güzelliğinden oldukça etkilenen Ali Bey onu bir “sanem” gibi bir sanatçı elinden çıkmış estetik değeri yüksek bir sanat eseri olarak değerlendirir. Ona göre bir sanem nasıl ki kusursuz şekilde üretilirse, Mehpeyker’in güzelliğinde de hiçbir kusur bulunmamaktadır. Burada aslında puta benzetilen Mehpeyker’in tapılacak kadar güzel olmasının altı çizilir. Ali Bey’in bir put gibi kusursuz olduğunu düşündüğü Mehpeyker’in güzelliği detaylı bir biçimde okura sunulur:

“Üstad elinden çıkma sanemlerden mütenasip yapılı, siyaha mail samurî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevclî koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı, şiddet-i şehveti gösterir surette âteşi kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi manzuruna dikkatle bakar bir afet duruyor” (Namık Kemal 2020: 48).

İntibah romanında beşeriyete dair hem maddi hem de manevi güzel örnekleri bulunur. Romanda Ali Bey, “güzel kadın” olarak ilk önce Mehpeyker ile karşılaşır. Esmer bir güzel olan Mehpeyker, kara kaşları, yeşil gözleri ve ateşli dudaklarıyla tasvir edilir. Mehpeyker’in güzelliğinin tasvirinde kullanılan “samurî saç”, “siyah uzun kirpikler” ve “ufak ağız” gibi betimlemeler klasik şiirdeki “güzel” tasavvurunu akıllara getirir. Tanzimatın ilk döneminde yazılan ilk romanlarda, yazarlar klasik şiirin güzel tasavvuru kullanmayı sürdürürler. Edebiyat anlayışında eski olarak nitelendirilen klasikten

ayrılma ve yenilikçi olma gayretinde olan Tanzimat dönemi yazarlarının yazmış oldukları eserlerde süregelen geleneği devam ettiren örnekler tercih etmeleri dikkat çekici niteliktedir.

Mehpeyker'in güzelliğini anlatabilmek için verilen bir detay ise oldukça ilginçtir. Ali Bey Mehpeyker'in güzelliğinden bahsederken yanaklarının sarılığı üzerinde önemle durur. Böylelikle bunun Ali Bey'in estetik açıdan güzel bulduğu bir unsur olduğu anlaşılır. Dönem romanlarında sarı benizli olarak sıkça anılacak olan "solgun" güzel burada okurun karşısına çıkar. Söz konusu çalışmanın ele aldığı Tanzimatın ilk dönem romanlarında estetik açıdan güzel olarak betimlenen kadın ya da erkeklerin sarı hatta soluk benze sahip olmaları genel özellikleridir. Bu özellik eserlerdeki güzellik anlayışını yansıttığı gibi özellikle aşk acısından muhtarip olan ve dönemde yaygın görülen ince hastalığına yakalanan kişilerin solgunluğu olarak da yorumlanabilir.

Estetik açıdan güzel olarak nitelendirilen Mehpeyker'in karakteristik özelliklerinin ise hiç iyi olmadığına okur eserin ilerleyen bölümünde tanık olur. Güzelliğini karşılaştığı zengin erkekleri etkilemek için kullanan Mehpeyker'in ismi, toplum içinde pek de iyi anılmaz ve ondan "kötü" kadın olarak bahsedilir. Duyduğu dedikodular neticesinde Ali Bey'in annesi çok endişelenir. Oğlunu Mehpeyker'den uzak tutmak için eve Dilâşub isminde bir cariye getirtir. Dilâşub, sadece Ali Bey'in hizmetine verilerek onun dikkatini çekmesi beklenir. Dilâşub da rakibesi Mehpeyker kadar güzeldir. Romanda onun güzelliğinin ayrıntıları şöyle verilir:

"Dilâşub'un saçları sırma gibi parlak sarı, alnı saffet-i vicdanın ayine-i initaftı denecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne nispet biraz kumrala mail ve biraz kalın olmakla beraber biraz da mukavves, gözleri mutedil mavi ve fevkal-gaye tahrik-i sevda edecek yolda mahmur, çehresi âşıkane bir soluk beyaz üzerine gül-i ziba pembeliğine mail bir renk ile müzeyyen, yüzünün rengindeki saffet ile tenasübündeki letafet açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncesine benzer, dudaklarının gerek rikkati ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri jale damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları perişan olmamış bir beyaz katmer gül zannolunur" (2020: 103-104).

Okurun zihninde Dilâşub'un güzelliği detaylarıyla birlikte canlandırılmaya çalışılırken fiziki bir özelliğinin özellikle üzerinde durulur. Bu Dilâşub'un sahip olduğu "âşıkane bir soluk beyaz" tendir. Dönem romanlarında sıkça karşılaşılan bir unsur olarak beyazlık ve soluk tene sahip olmak, güzel olarak nitelendirilen bir kadında aranılan özelliklerden biridir. Dilâşub'un beyaz teninin detayları ve güzelliğine etkisi romanda uzunca ele alınır:

"Hele gerdanı, şeffaflığından dolayı damarlarının harice akseden reng-i lâtiğiyle bir derece revnak bulurdu ki kamerin kurs-ı mer'isi şekl-i mustatile girse ancak buna muadil olabilirdi. Boyu bir kadına yakışacak derecede uzun ve her erkeği meftun eyleyecek mertebede narin olarak beli on iki yaşında bir çocuğun koluyla tamamen der-ağuş olunacak kadar ince idi" (2020: 103-104).

Kadın güzelliğinin farklı türlerinin fiziki özellikler ile sunulması açısından *İntibah* romanı estetik beğeni incelemesinde önemli bir eserdir. Romanda Mehpeyker esmer bir güzel olarak tasvir edilirken rakibesi Dilâşub sarışın ve mavi gözlü bir güzeldir. Güzellik hususunda karşılaştırma yapılması bakımından esmer ve sarışın iki kadının karşı karşıya getirilmesi dikkati çeker. Ali Bey’in ilk görüşte çok beğendiği ve âşık olduğu, beraber yaşamayı ümit ettiği Mehpeyker’den sonra ondan çok farklı niteliklere sahip Dilâşub’u da beğenip güzel bulması iki kadında ortak nitelik sayılabilecek “beyaz ten” ile açıklanabilir. Zira bu ortaklığın dışında Mehpeyker ve Dilâşub’un fiziki açıdan benzerliği bulunmamaktadır. Estetik tavra önem veren ve beğenisini her şeyin üzerinde konumlandıran Ali Bey güzel olan her şeye düşkündür. Dolayısıyla Ali Bey, karşılaştığı bu güzel kadınlardan da fazlasıyla etkilenir. İki kadının sayılan özelliklerinden “...anlaşılacağı üzere Dilâşub Mehpeyker’den kıyas kabul etmez derecelerde güzel olduğu gibi ismet ve sadakati hüsn-i cemalinin kıymetini kat kat tezyit ettiği için” (2020: 125). Buradan anlaşılacağı üzere Dilâşub güzellik açısından Mehpeyker’den üstün tasvir edilir. Ali Bey’in estetik beğenisine hitap eden bu kadınlar, onun güzele ulaşarak bedensel hazzını tatmin etmesini sağlayacaklardır. Mehpeyker’e olan beğenisinin yanında zamanla Dilâşub’un güzelliğine de kayıtsız kalamayan Ali Bey, güzellik karşısında savunmasız kalır. Ali Bey güzelin seyrinden geri kalamayan, onun estetik hazzına ulaşmak için elinden geleni yapan bir erkektir. Buna ek olarak güzelin seyri ilerleyen zamanda temasa da dönüşerek güzelden alınan estetik haz seyrin ötesine geçmektedir.

Dilâşub’u bir cariye olarak evlerine getiren Ali Bey’in annesi, oğlunun bu cariyeyi beğenmesi için elinden geleni yapar ki oğlu Dilâşub’a meftun olup Mehpeyker gibi “kötü” ünle anılan bir kadından uzak dursun. Dilâşub’u gören Ali Bey’e beğenisine dair sorular sorulduğunda ise anne oğul arasında dikkat çeken bir diyalog geçer. Ali Bey Dilâşub’u beğendiğini ve “güzel” bulduğunu söylediğinde annesi ona karşı çıkar: “Yalnız güzel değil oğlum. Terbiyesi simasına faik. Oldukça okumak yazmak biliyor. Güzel sesi var, güzel piyano çalıyor. İğne işlerinin hepsinde Avrupa kızları kadar marifetli. Hele tabiatı melek gibi” (2020: 107). Annesinin Ali Bey’e yaptığı açıklamada bir kadının güzel olarak betimlenmesinde fiziki güzelliğin tek başına yeterli olmayacağı belirtilir. Dilâşub’un terbiyesi, ahlâkı güzelliğinin asıl tamamlayıcısıdır. *İntibah* romanındaki iki güzel kadını karşı karşıya getiren şey ahlâk kavramıdır. Mehpeyker her ne kadar güzel biri olursa olsun “kötü kadın” olarak tanınırken Dilâşub terbiyesi ile güzelliğini süsler, artırır. Bu durumun elbette içinde yaşanılan toplum ve zamanla da yakından ilgisi vardır. Yaşanılan toplumun sahip olduğu kültürün değerleri ile kadınlar güzel bulunabilmenin endişesini taşırlar. Etik ve estetik bir araya getiren bu bakış açısında güzelliği ahlak ile tamamlama düşüncesi temele alınır. Estetik tavırda bu görüş zamanla değişse de söz konusu dönemde estetik güzele yaklaşımda etkili bir bakış açısıdır:

“Kadınlar üzerindeki baskı konusundaki yavaş değişimlerin, elbette estetik dünyada da karşılıkları vardır: ‘güzellik, her zaman ‘edepli’, el değmemiş ve özen gösterilmiş olmalıdır’ gibi geleneksel bir düşünce, görünüşler ve profillerle ilgili kalıcı özgürlükler (daha hoş

görülen hareketler, ıslıl ıslıl gülümsemeler, daha çıplak bedenler) ortaya çıkmadan önce uzun süre varlığını sürdürmüştür” (Vigarello 2013: 14).

Topluma göre şekillendirilme hususu kadınlar açısından tarihin her döneminde sıkça karşılaşılan bir sorundur. Erkek egemen bir yapıda olan Türk toplumunda da kadının “ölçülü” ve “edepli” bir şekilde hareket etmesi beklenir. Kadının ancak bu şekilde güzelliğini tamamlayabileceği görüşü hakimdir. Bu düşünce zamanla birtakım değişime uğrasa da temelinde güzel bir kadının kendi değerinin bilincinde, terbiyesi açısından “yüce” olması beklenir. Kadının kendine özen göstererek hem madden hem manen parlatması ve güzelliğini daha da değerli hâle getirmesi beklenir. Estetik açıdan bakıldığında Dilâşub, güzel olarak nitelendirilir. Güzelliğini musiki, el işi gibi marifetleriyle süsleyen Dilâşub Mehpeyker’den üstün tutulur. Bir kızın fiziki açıdan güzel oluşunun yanında bu tarz özelliklerinin olması onun estetik açıdan beğeni kazanmasını sağlar. Ayrıca Dilâşub’un bir melek şeklindeki tabiatı, güzelliğini öne çıkaran bir başka özelliktir. Romanda “*envar-ı letafetten dökülmüş bir melek*” (2020: 125) olarak anılan Dilâşub’un fiziki güzelliğinin yanında temiz ahlâkına bağlı güzel huyu da vurgulanır.

Tabiatının melek gibi oluşu ve namusuna düşkünlüğü övülen Dilâşub güzelliğini göz önüne sermeyi değil saklamayı tercih eder: “*Dilâşub ise âdab-ı ismet hükmünce süsünden bayağı güzelliğini setretmeye çalışırcasına sade davranmış iken yine giyindiğini, takındığını yakıştırmakta yalnız kendine değil, düğün seyrine gelen güzellerin umumuna tefevvuk eylemişti*” (2020: 133). Romanda sadeliği ve güzelliğini saklamayı seçen Dilâşub’un masumiyeti vurgulanırken Mehpeyker’in “yaşmak taktığı hâlde” yüzünün ve süsünün görülmesinin altı çizilir. Jale Parla, Tanzimat dönemindeki romanlarda yer alan kadınları “*iyi yürekli, müşfik, kurtarıcı, güzel kadınlar (Dilâşub’lar) ve kötü yürekli, şehvetli ve öldürücü güzel kadınlar (Mahpeyker’ler) olarak*” (2014: 88) sınıflandırır. Dilâşub saf tabiatlı, iyi yürekli ve masum olarak tanımlanırken Mehpeyker, her an güzelliğini kullanarak kendi çıkarını düşünen “fena” kadınlardan biri olarak betimlenir. Mehpeyker’in tabiatı ve emeli yaşmak gibi bir giyim aksesuarının amacından farklı kullanışıyla belirtilir: “*Malûmdur ki böyle seyir ziyneti olan hanımefendilerin yüzlerindeki yaşmak âdeti kabarmış düzgün demektir. Setr-i sima için değil, tezyin-i cemal için kullanılır*” (2020: 47). Mehpeyker’in yaşmağını amacına uygun olarak yüzünü kapatmak için değil, güzel yüzünü daha da ön plana çıkarmak ve gizemli göstermek için, bir süslenme aracı gibi kullandığı belirtilir. Böylelikle *İntibah* romanında, Mehpeyker ile Dilâşub üzerinden estetik nesnede saklanan güzellik ile süslenen, sergilenen güzellik karşı karşıya getirilir ve seçilen estetik tavır okura sunulur.

3. Felâton Bey ile Rakım Efendi

Batılılaşmanın yanlış anlaşıldığını konu edinen *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanında Ahmet Midhat iki kişi üzerinden modernlik yolunda yapılan doğru ve yanlışları sunmaya çalışır. Giyime, süse ve güzelliğe olan düşkünlüğüyle estetik merakı ön plana çıkan Felâton Bey Batı hayranlığı ile romanda Batılılaşmayı yanlış anlayan kişi olarak ele alınır. Felâton Bey, yaşamını ve kendisini güzelleştirme çabasıdadır. Bu bağlamda Felâton Bey’in modaya uygun tarzda giyinme uğruna düştüğü “gülünç”

durumlar okura sunulur. Şık giyinme uğruna yanlış seçimlere yönelen Felâton Bey estetik tavırdan oldukça uzaktır.

Rakım Efendi ise romanda yerli ve milli zihniyete bağlı olanı temsil eder. Seçimini duygularına, hayatına ve güzellik anlayışına da yansıtan Rakım Efendi Batının estetik anlayışını reddeder. Romanda Felâton Bey’e ait fiziki güzellik unsurlarına ayrıntılı şekilde yer verilir. Siması romanda güzel hatta “elverişli” olarak tasvir edilen Felâton Bey: “*Ortaca boy, nahifçe endam, sarıca beniz sahibi bir delikanlı olup, kaşları, gözleri siyah, saçları, ağzı, burnu, filân hep bir karının ‘elverişli’ diyeceği kadar letafet tasvir eder idi*” (Ahmet Midhat 2016: 32). Felâton Bey’in fiziki özellikleri anlatılırken kullanılan “elverişli” kelimesi onun güzelliğini derecelendirir. O ancak güzel sayılabilecek kadar güzeldir. Latif olduğu belirtilen Felâton Bey’in güzelliğinde altı çizilen nokta ise “sarıca benizli” oluşudur. Tanzimat dönemi romanlarında hastalıklı denilecek bir görünüm övülen bir güzellik unsurudur. Hastalıklı derecede solgun görünümün güzellikle bağdaştırılması estetik değer bağlamında ilgi çekicidir. Romanda güzel görünebilmek, güzelleşmek adına verilen örneklerde bir adım daha ileriye gidilir ve kadınların yanı sıra Felâton Bey de dâhil olmak üzere erkeklerin ciltlerine “düzgün” sürerek tenlerini daha beyaz hâle getirmeye çalıştıkları ele alınır. Kullanılan beyaz pudra ile tenin tam anlamıyla kusursuz ve solgun hâle getirilmesi hedeflenir. Aslında estetik açıdan güzellik denilince akla ilk olarak hem dış görünüşte hem de sağlık açısından vücutta bir mükemmellik beklenilir. Ancak bu romanda olduğu gibi Tanzimat dönemi romanlarında “sarı benizli”, “solgun” ve “süzgün” gibi hastalığa dair betimlemeler dönemin güzellik anlayışını belirleyen önemli ölçütleridir.

4. Cezmi

Namık Kemal’in *Cezmi* isimli romanı konusunu kahramanlık ve ikili ilişkilerden alan tarihi bir eserdir. Osmanlı’da asker olarak yer almak için gönüllü olan Cezmi ve Kırım şehzadesi Adil Giray’ın yaşadıklarını merkeze alan romanda savaş temi ön plandadır. Osmanlı-İran savaşı sırasında, İran şahına esir düşen Adil Giray, şahın karısı Şehriyar ve şahın kız kardeşi Perihan ile stratejik görüşmeler yapar. İran şahının gözleri kördür. Bu sebeple savaşı oğlu yönetirken kızkardeşi ve karısı da diplomatik görüşmelerde bulunur. Şehriyar ve Perihan, Adil Giray’la tanışır tanışmaz ona âşık olurlar. İki kadın da estetik açıdan Adil Giray’ı çok “güzel” bulurlar. Adil Giray’ın gençliği ve yakışıklılığı onları hemen etkiler. Adil Giray’ın güzelliğinin detayları şöyle aktarılır:

“Adil Giray’ın bir meziyeti de endamındaki letafet idi. Çehresi pembe ile müzeyyen sarıya mail bir renkte olarak, maî gözleri ise o renk içinde -gökyüzünün gurub bulutlar arasından güç hâl ile zahir olabilmiş iki parçası gibi- görünürdü. O bulutların tesiri ziya ile yekrenk olduğu hâlde açıklanarak, koyulanarak, birçok renklerde görüldüğü gibi Adil Giray’ın çehresi, saçları, kaşları, hatt-ı nev-zuhuru da sarılık içinde türlü türlü sarılıklar peyda ederdi” (Namık Kemal 2014: 19).

Adil Giray dikkat çekici bir yakışıklılığa sahiptir. Çekiciliğiyle Adil Giray daha ilk görüşmelerinde önce Şehriyar'ın sonra da Perihan'ın beğenisini kazanır. Şahın karısı olan Şehriyar, evli olmasına rağmen Adil Giray'a olan beğenisini gizleyemez ve duygularını açıkça beyan eder. Diğer taraftan Şehriyar'dan hem şahın karısı olması hem de kendisinden yaşça büyük olması sebebiyle uzak durmaya çalışan Adil Giray, Perihan'ın güzel yüzünü sürekli gördükçe ve sohbetleri ilerledikçe ondan etkilenir. Bu sohbetler esnasında Perihan da Adil Giray'ın yüz güzelliğine övgüler yağdıracak derecede ona âşık olmaktan kendini alamaz:

“Cism-i latifi nur-ı tecelliden mahluk bir meleğin bu kara topraklar içinde ne işi vardı? Benim için mi geldin? Allah aşkına söyle! Benim içinse kudumuna ne türlü peşkeşler isar edeyim? Cana cevher demişler, fakat senin gibi bir mihman-ı azizin kudumuna ihda olunmak için o cevherin de kıymeti yoktur” (2014: 155).

Perihan “canından vazgeçecek kadar” beğendiği ve sevdiği, estetik açıdan “melek” kadar güzel olduğunu düşündüğü Adil Giray'ın ona yazdığı şiirden ne kadar etkilendiğini ise şöyle ifade eder: *“Bir nur-ı letafetsin, derununda o kadar hararet nedir? Şiirinin hayalatını ateşle mi terkip ettin, her harfi gönlüme yapışmış, can yakmakta muhabbetinle yarışıyor”* (2014: 155). Adil Giray'ın gösterdiği kahramanlık ve sahip olduğu fiziki güzellik kendisiyle tanışan kadınları hemen etkiler. Güzelliğin seyriyle estetik bir haz duyan Perihan ve Şehriyar, Adil Giray'a âşık olur ve güzele ulaşmak için ellerinden geleni yaparlar. Karşılaşılan estetik nesnenin güzelliğinin seyrinde duyulan estetik haz, estetik öznedeki hayranlığa ve kendinden geçmeye sebep olduğu gibi verilen estetik yargıda da “güzel” değerine ulaşmayı mümkün kılar.

Romanda estetik açıdan Adil Giray'ın güzelliğinin ön planda zikredilmesinin yanında başka bir güzelliğe de değinilir. Perihan gençliği ve güzelliği ile romanda dikkati çeken bir kızdır. Perihan'ın güzelliğinde üzerinde ısrarla durulan unsur ise “parlaklık” ve “aydın çehre”dir:

“O zamanlar on sekiz on dokuz yaşlarında bulunan Perihan, tabiatın fevvere-i bedayinden sıçramış da incimad etmiş bir amud-i nuranî vasfına layık olacak kadar güzel bir vücut olarak cephesinde mehtaba karşı tutulmuş gümüş levhalar gibi saf bir pertev, çehresinde güneşe doğru açılmış güller gibi pembe bir nur cevelan ederdi. Mahmur gözleri, perişan saçları sevda gibi, hayal-i âşıkane gibi hazin idi. Endamına bakılsa mayası elmas madenlerinden alınmış zannolunurdu. O kadar nazik, o kadar ruhani bir vücut içinde bir ateşin fikir, bir ahenin kalp mestur idi ki o fikr-i ateşin, afitabın ziyası gibi dokunduğu yerleri tenvir edebilir, o kalb-i ahenin küre-i zeminin salabeti gibi değme bir hadise ile ezilmekten masun bulunurdu” (2014: 21).

Güzelliğinin detayları bu şekilde sıralanan Perihan'a bir erkeğin âşık olamaması mümkün görünmemektedir. Adil Giray da onunla tanıştıktan sonra kendisine duyduğu beğeniye gizleyememiştir. Perihan'ın fiziki güzelliğinin yanında zekâsı ve konuşurken kullandığı üslup da Adil Giray'ın dikkatini

çeker. Perihan bu özellikleriyle kendi estetik değerini yükseltir ve dikkat çeken bir kız olur. “Güzellik çeşmesinden sıçramış” çehresiyle Adil Giray’ın beğenisini kazanan Perihan, “ruhanî cazibeler” ve “âşıkane tavırlarla” (2014: 138) onu kendisine âşık eder:

“Adil Giray, fevkalade mütemekkin bir şehzade olmakla beraber gençliğine munzam olan meşreb-i şairanesi iktizasınca cazibe-i hüsn-e mukavemet şanından olmayan ve gönlünün unsur-ı tertibi yanardağlardan alınmış denilmeye şayan olan sine-suzan-ı muhabbettendi. Reng-i taraveti halede penbeligini gösteren inıtaf-ı ziya kadar diltirip bir letafet, cazibe-i cemel ve ziynet-i endamı barika-i mehtaptan bir ilahetü’l-cemel tasviri dökülmüş de semanın en rengin, en necm-alud bir parçasına bürünmüş zannolunacak kadar nazarrüba bir bedia ile karşısında oturan Perihan’ı görünce vücudunun, ellerinin, ayaklarının hayalat-ı ressamane bile misli meşhud olmayan tenasübüne dikkat edince Perihan’a hemen bir nazarda perestîş edencesine meftun oldu” (2014: 138).

Yakından gördüğü Perihan’ın güzelliği karşısında şaşkınlığını ve hayranlığını gizleyemeyen Adil Giray ona âşık olur. Estetik deneyim sürecinde estetik özne karşılaştığı ve güzel olarak yargıda bulunduğu estetik nesne karşısında şaşkınlık ve şok halini yaşar ve bu durumun neticesi olarak hayranlık ortaya çıkar. Perihan’ın her zaman örtüsünün altında kalan güzelliğinin detaylarına şimdi yakından tanık olan Adil Giray bu güzelliğe “tapacak” derecede âşık olur.

Gençliğinin ona kattığı “pembelik” karşısında estetik “güzeli” deneyimleyen Adil Giray Perihan’a dair estetik yargısını “güzel” olarak verir. Romanda anlatıcının Perihan’ın zikredilen bunca güzellik unsurundan sonra estetik zevk sahibi herhangi birinin elbette ilgisiz kalamayacağını belirtmesi dikkat çekicidir. Burada estetik deneyimde öznenin konumu hatırlatılmış olur. Adil Giray’ın sahip olduğu estetik değer algısı Perihan’ın güzelliğini tanıması ve estetik açıdan doğru bir yargıda bulunmasını mümkün kılar. Bu bağlamda Perihan’ın güzelliğiyle karşılaşan Adil Giray’ın sahip olduğu estetik zevk neticesinde onu beğenmesi kaçınılmaz hâle gelir: “Zaten bir hüsn-i tabiat sahibine göre güzel bir cemale muhabbet vakte muhtaç olur hâllerden değildir. Mahiyetinde istidat olan ecsama tenevvür için güneşe bir kere mukabil olmak kifayet eder” (2014: 138). Romanda Adil Giray’ın yakışıklılığından etkilenerek estetik zevkini kanıtlayan Perihan’dan sonra Adil Giray da Perihan’ın güzelliğini yakından görünce ona olan beğenisini gizleyemez ve hemen ona âşık olur. Böylelikle romanda estetik zevk sahibi iki kişi bir araya gelir. Bu ikili artık buluşmalarında sadece devletlerine ait diplomatik konuları konuşmakla kalmaz, “birbirlerinde” buldukları güzelliğin seyrini de tecrübe ederler: “Yalnız şurasının beyanı lazımdır ki, meclisin mübahesatı yalnız ezvak-ı aşka inhisar etmedi, iki âşık bir zamanlar birbirinin doya doya temaşa-yı cemalinden bir zamanlar da vicdanlarındaki hissiyatın teatî-i asarından müstefîr” (2014: 160) olurlar. Böylelikle güzele ulaşma yolunda Adil Giray ve Perihan giderek yaklaşır ve aralarındaki bağ da güçlenir.

Artık birbirlerinden ayrı vakit geçirmek istemeyen Adil Giray ve Perihan’ın kaderi ne yazık ki kendileri gibi güzel olmayacaktır. Adil Giray’ın esir olduğu bu yerden kaçması ve İran’ın yönetimini ele

geçirmesi gerekmektedir. Adil Giray'ın kaçması için ona yardım eden Cezmi olayları şöyle özetler: “Vay! iki aşık maşuk bu تنها meclis-i ülfetlere, bu gecelerce muhabbetlere kanaat buyuramadınız, efendimiz ona hayatınızı mehr-i müaccel tayin ediyorsunuz, o da efendimize cihaz olarak bir koca taht-ı saltanatla gelmeye çalışıyor öyle mi?” (2014: 198). Adil Giray ve Perihan'ın kaçmasına Cezmi yardım eder ancak Şehriyar'ın adamları onları pusuya düşürür. Cezmi kılık değiştirerek Osmanlı'ya dönmeyi başarabilecektir. Ancak Perihan, “[b]içare kız, cerihasının tesir-i takat-güdazıyla vücudunu idareden aciz kalarak ağır ağır birkaç adım geri çekildi, Adil Giray'ın ayakları ucuna devrilir” (2014: 305). Adil Giray ise güzel Perihan'ının öldüğünü görünce aldığı yaraları umursamaz ve karşısına çıkan herkesi öldürür. Ancak bir süre sonra yaralarının acısına dayanamaz ve kendisi de ölümle yüzleşir. Ölüm, romanda aşk yoluyla ulaşılan güzelliğin hem sonu hem de güzelliğin sonsuzluğa ulaşması için bir araç konumundadır.

5. Sergüzeşt

Sergüzeşt romanında Sami Paşazade Sezai, esaret ve cariyelik kavramlarını romanın odağına alır. Tanzimat romanında sıkça konu edinilen cariyelik dönem yazarlarının önemle üzerinde durduğu toplumsal sorunlardan biridir:

“Tanzimat yazarı kölelik teması üzerinde muhakeme yürütürken hareket noktası olarak insan hürriyetini seçiyor. Arkasından esaret üzerinde düşünüyor, yorum yapıyor, ona karşı tavrını ortaya koyuyor. Bunun yanı sıra Batı'daki durumuna sözü getirerek bizdeki anlayış ile bir karşılaştırma yapmayı da unutmuyordu” (Parlatır 2012: 58).

Yazarlar Tanzimat döneminde köleliğe eleştiri sunan bir tavırla romanlarını kaleme alırlar. *Sergüzeşt* romanı da kölelik olgusunu ve yaşanan dönemdeki yankısını okura sunar. Esir alıp satan Hacı Ömer ile bir Çerkez'in pazarlığıyla başlayan romanda esirlere dair detaylar dikkat çekicidir: “Halayıklardan ikisi on altı on yedişer yaşında, Kafkasya'nın iki parlak mahsul-i hüsnü idi” (Sami Paşazade Sezai 2020: 20). Henüz çok genç yaşlarında esir düşen bu kızlar, Kafkasya'nın “güzellik mahsulü” olarak betimlenirler. Bu halayıklar birine satılmaya çalışılırken fiziki unsurlarında vurgulanan asıl şey kökenlerinin Kafkasya'ya dayanması ve genetiklerinin güzelliğe yatkınlığıdır. Romanda cariyeye olabilmek için altı çizilen esas unsur fiziki güzelliğidir. Esirci Çerkez, yanındaki cariyelerini satabilmek için gelen “güzel mi” sorusuna “şu mavi gözlere bak. Bir paşa buna bir hazine verir” (2020: 19) gibi bir cevap vererek cariyelerinin güzelliğini kanıtlamaya çalışır. Süregelen diyalog sonucu Hacı Ömer cariyelerin satışı hususunda ikna olur ve romanın genç ve güzel karakteri Dilber'in de aralarında bulunduğu cariyeler satılır.

Romanda estetik açıdan güzelliğin örneği Dilber ile sunulur. Dilber'in güzelliğinin detayları romanın henüz ilk sayfalarında, çok küçük bir yaştayken verilir. Dilber satın alına halâyıklardan üçüncü ve en küçüğüdür:

“Üçüncüsü tahminen sekiz dokuz yaşında bir küçük esir idi ki, saçlarıyla kaşlarının arası biraz yakınca, ağzı gayet küçük, yuvarlak olan omuzlarına nispetle beli incecik, hele o siyah gözlerde pertev-i zekâ bir letafet-i namütenahi gösterirdi. Bir dest-i üstadane ile hutut-ı mütenasibi çekilmiş, fakat rengi verilmemiş bir tasvir idi. Zira küçük dudaklar pek renksiz, bakılmamaktan saçları seyrek, sefalet ve meşakk-i seferin tesiriyle rengi uçuk, gözlerinin etrafı ince bir siyah daire ile çevrilmiş, nazarında kafesin içine konulmuş bir kuşun ara sıra semaya bakışını andırır surette hafî bir hüzn ve teessür meşhut idi” (2020: 20).

Dilber’in güzelliğinin detayları estetik açıdan sunulurken üslûbun bir ressam gibi kullanılışı dikkati çeker. Özellikle tasvirde renkler ön plana çıkar. Dilber romanın ilerleyen kısmında başka bir evde çalışacak ve güzelliğiyle o evin oğlu Celâl Bey’in dikkatini de çekecektir.

Dilber, esir tüccarı tarafından satıldığı bu ilk evden kaçmak zorunda kalır. Dilber’e iyi davranmayan ve onu zorlayan evin hanımı kibriyle öne çıkar. Evden kaçan Dilber bulunduğu hemen yeni bir eve satılır. Dilber’in yaşamı bu yeni ev ve içindekilerle büyük bir değişime uğrayacaktır. Büyüdükçe masumiyeti ve güzelliyle dikkatleri üzerine çeken Dilber’in artık sevme ve biri tarafından sevilme hissi de kalbine düşer. Güzel olma ve başkaları tarafından güzel bulunma isteği tabiatıyla her insanda olduğu gibi Dilber’de de vardır. Celâl Bey’in kendisini yaptığı resimler için manken seçmesi Dilber’in güzel bulunduğunu düşünmesinde etkilidir: *“Güzel olan bir genç kızın, ismet ve muhabbetle bir kalbe temellük etmek, niyaz-ı muhabbet, tasvir-i âşıkane gibi kendisini çiçekler içinde gösterecek hayalât-ı şebabete sermaye- i neşat olmak, hilkat tarafından ihsan olunmuş en büyük imtiyazı, en tabii hakkıdır” (2020: 88-89).* Güzel Dilber, cariyeye olarak satıldığı bu evde ilk eve kıyasla daha iyi bir davranışla karşılaşır ve bu evdekileri sever. Okumayı öğrenen Dilber müzik üzerinede eğitim alır. Evin genç ve yakışıklı oğlu Celâl, tahsilini Avrupa’da Paris’te tamamlamış, kültürlü, resim yapmaya ilgisi olan bir gençtir.

Hayata zayıf ve ürkek başlayan cariyeye Dilber’in güzelliği zamanla artacak ve bir ressamın dikkatini çekecek hâle gelecektir. Resim sanatıyla meşgul olan Celâl Bey’in elbette estetiğe karşı hassasiyeti gelişmiştir. Dilber’in güzelliğini estetik açıdan bir ressam hassasiyetiyle yorumlayan Celal Bey için Dilber adeta bir kafesin içine hapsedilmiş, gökyüzüne hasretle bakan bir kuşa benzer. Estetik açıdan güzele düşkün olan Celâl Bey’in fiziki özellikleri ise şu şekildedir:

“Kendi şişmanca, büyük elâ gözleriyle mizac-ı demevîsinin azim ve metanetini gösteren geniş çehresini boyadığı kırmızı renkle Romalıları andırırdı. Mükemmel bir sıhhatle hayatın daima nevaşisini gördüğünden neşeli, şen bir tabiata malik olarak üzerinden geçen memleketlerde çiçekleri açan bahar gibi gûzar ettiği gönüllerde muhabbet uyandıran şebabetin en parlak bir devr-i galeyanında bulunduğu hâlde kalbinde aşk ve alakaya bir istidad, bir temayül hissetmez ve sanat-ı aliyesinden başka bir güzel sevmeyişini daima bir gurur ve ara sıra hafî bir yeis ile itiraf eylerdi” (2020: 52).

Celâl Bey’in tasvirinde üzerinde ısrarla durulan özelliği ise sıhhatidir. Genç ve sağlıklı olan Celâl Bey, “yüce” bir sanat olduğunu düşündüğü resme ve resmedilecek güzelliklere meraklıdır. Onun için yüce

olan resim, sahip olduğu estetik zevke ve ulaşmak istediği güzelin estetik hazzına eşdeğerdir. Romanda Celâl Bey’e ait bölümlerin onun sanata olan ilgisi dikkate alınarak, estetik bir dil çerçevesinde sunulması romanın üslubunu zenginleştirilir. Bu durum romanda Celâl Bey üzerinden, estetiğin okura sunulmasını sağlar:

“Yalnız, bazan bir meşale-i ilâhi gibi asar-ı salifenin zalam-ı kesifini güzar ile Yunan-ı kadim hayalât-ı revnak-efzasının mabed-nişin-i kudsiyet ettiği ve baharistan-ı şarkın çiçeklerle tetvic eylediği bir meleke-i hüsnün saltanat-ı ânına meczubiyetini serair-i hissiyattan olarak kalbi ara sıra kendisine gizli gizli söylerdi” (2020: 52).

Celâl Bey üzüntüyle resme merakının kendisini başka güzelliklerle ilgilenmekten men ettiğini belirtir. Romanda, dilin burada olduğu gibi estetik şekilde kullanımı üslupta dikkat çeken bir unsurdur. Dönemin romanlarında dilin estetik şekilde kullanımı, detaylı bir çalışmayla, başka bir araştırmanın konusu olarak incelenebilir.

Romanda başka bir güzel olarak Celâl Bey’in annesi Zehra Hanım, *“bir Roma imparatoriçesine benziyordu. Yangının inikâs-ı şuaı sertac-ı ziyneti olan sarı saçlarında, uçuk renginde, koyu mavi gözlerinde, o güzel dudaklarında dalgalanmasıyla bir letafet-i müthişe kesp etmişti”* (2020: 80). Sarışın ve mavi gözlü olan Zehra Hanım güzelliğiyle övülür ve “Roma imparatoriçesi”ne benzetilir. Bu benzetmede fiziki güzelliğin yanında evinde hükmünün etkili oluşu da önemlidir. Zehra Hanım, evlenme çağına gelen Celâl’in evlilikle ilgili düşüncelerini öğrenmek için kız kardeşinin düğünü üzerinden konu açarak oğluyla sohbet eder. Evlilik, güzellik ve asalet üzerine ikilinin fikirlerinden oluşan bu konuşmada annesi Celâl’e: *“Teehhül için lâzım olan asalet ve ikbal değil midir?”* (2020: 67) diye sorar. Celâl’in bu soruya yanıtı olumsuzdur. Ona göre evlilik için elzem olan güzellik ve ahlâktır: *“Hüsn ve ismet. Muhabbet de ekser bunların peyrevidir”* (2020: 67). Evlenilecek kadında masum bir güzellik ve terbiyenin aranması gereken temel özellikler olduğunu belirten Celâl Bey’e göre evleneceği kızda aradığı asıl asalet aslında o kızın güzelliğidir: *“Güzellikten büyük asalet, safvet-i kalpten büyük servet mi olur?”* (2020: 68). Buradan Celâl Bey’in, bir kadının güzelliğini asaletinin emsali olarak gördüğü ve saf bir sevgiyle kendisine muhabbet duyan güzeli eş olarak seçebileceği anlaşılır. Celâl Bey’in estetik açıdan güzel bulabileceği kadında aradığı en önemli vasfın masumiyet olduğu açıktır. Aradığı masum güzel ise Dilber’dir.

Celâl Bey’in annesi ve babası, oğulları ile Dilber’in arasındaki aşkı fark ettiğinde, Dilber’i köle taciri ile Mısır’a gönderirler. Zehra Hanım’ın esir satıcısına; *“bu getirdiğin Dilber evimin namusunu, oğlumun istikbalini mahvediyor. Sen onu yarın getirdiğin yere bırak”* (2020: 80) demesiyle güzel Dilber Mısır’a gönderilir ve Dilber ile Celâl’in sonsuza kadar ayrılması hedeflenir. Celâl Bey, Dilber gittiğinde onun güzelliğinin kıymetini daha iyi anlar. Güzel Dilber’den asla vazgeçemeyeceğini anlayan Celâl Bey güzelliğin peşine düşmesi gerektiğini düşünür. O, Dilber ve güzelliği olmadan hayatta kalamayacağını düşünür:

“Fakat bir aineye akseden şafak gibi o ruhunu gösteren parlak gözleri nasıl unutmali! Sabah-ı zî-safası olan tebessümünü, sema-yı ikbalinde tulu' etmiş iki necm-i tev'emi olan o gözlerini kaybettikten sonra tulu'larda, nücumda bir letafet, bir lezzet tasavvur edemiyordu. Kendisine onsuz sema, yer, bütün kâinat halî, manasız ve belki ziyasız görünüyordu. Mademki o kâinat hissinden, kendi âleminde, havasından tardedilmişti, artık hayatta devamına bir lüzum görmüyordu” (2020: 104).

Celâl Bey için âşık olduğu güzel Dilber'i kaybetmek, çaresizce “ölümü düşünme”kle aynı şeydir. Dilber'in gülüşünün ve gözlerinin seyrinden estetik haz alan Celâl Bey o gidince hayatındaki tüm letafeti ve zarafeti de yitirdiği için yaşama isteğini kaybeder. Romanın güzeli olarak betimlenen Dilber ile güzele olan düşkünlüğüyle onun peşine düşüp onu arayan Celâl Bey kavuşamazlar. Dilber cariyeye olarak satıldığı Mısır'dan kaçarak İstanbul'a dönmek ister ancak bunu başaramaz. Anlatıcı onun narin güzelliğinin zorlu ve yıpratıcı kaçış koşullarına dayanamayacağını belirtir: *“Yalnız başına, çıplak, bir sokaktan bile geçemezken İstanbul'a, satıldığı eve gidemezdi. Böyle bir seyahate hüsn-i nazar-rübasıyla masumiyet-i şarkıyesi manî idi”* (2020: 129). Kaçmak için ona yardım eden Cevherin de ölümüyle Dilber artık çaresizce tek başına kalır. Dilber sokaklarda yalnız ve savunmasız bir geç kız olarak yürümekten bile çekinirken oldukça uzun ve meşakatli bir yolculuğu gerektiren İstanbul'a dönüşün imkansızlığını anlar. Üzerindeki ince gece elbisesini “çıplaklık” olarak nitelendirecek masumlukta olan Dilber'in kıyafeti de masumluluğu da ona İstanbul'a, sevdiğine dönebilme ümidini vermekte yeterli değildir. Dilber, *“[k]üçük yaşından beri ruhunda biriken o kölelik ukdesi, genç kıızı hürriyeti ölümde bulmaya kadar götürmüştür. Bir başka açıdan Dilber, sürekli acı çeken, ezilen ve felâkete sürüklenen cariyelerin ‘tip’i olarak karşımıza çıkıyor”* (Parlatır 2012: 246). Dilber sahip olduğu güzelliği Nil nehrine bırakıp yaşamı boyunca süren esaretini sonlandırmayı ve sonunda ebedi hürriyetine kavuşmayı tek kurtuluşu olarak düşünür.

Celâl Bey için Dilber'in gidişi hem ulaştığı güzelliği hem de sevdiğini yitirme anlamına gelir. O Dilber'i hem fiziki güzelliğine hayran olduğu hem de yüce olarak nitelendirdiği resim sanatı için sunacağı güzellik açısından beğenmiştir. Dilber'in gitmesiyle Celâl Bey güzelliğe dair ilhamını da kaybetmiş olur:

“Mesai-yi aliyesi için numunesi de kaybolmuştu. Zira o gözlerin ilham ettiği had ve payanı olmayan serair-i muhabbeti bundan sonra kendine kim haber verecek? O tebessümde muhtefi mana-yı ebediyeti nereden anlayacak? Bedayi-i hilkâtin en parlak bir sahifesi addettiği o çehredeki renkleri, hututunda olan kemali başka ne tarafta bulacak? Etrafta en lüzumsuz bir şey olarak hayatını buluyordu” (2020: 104).

Celâl Bey'in sanata ve resme olan düşkünlüğü, onun güzele dair beğenisinin peşinden gitmesine ve Dilber'e âşık olmasına sebep olur. Dilber'le geçirdiği zaman zarfında ondan oldukça fazla etkilenen Celâl Bey Dilber evden gönderildiğinde hasta olup yatağa düşer. Çünkü Dilber'i kaybetmek hayatındaki “güzel”i de kaybetmek demektir. Kaybettiği sevgilisinin yası ile akli melekelerini de kontrol edemeyen

Celâl Bey, güzelini kaybettiğinde bir meczupa dönüşür ve romanda adeta “modern bir Mecnun” gibi okura sunulur.

SONUÇ

Tanzimat döneminde birçok yeniliğe adım atıldığı gibi edebiyat alanında da yeni türler ve yeni bakış açıları kazanılmıştır. Tanzimatın ilk döneminde yayımlanan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, *İntibah*, *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*, *Cezmi* ve *Sergüzeşt* isimli edebi romanlarda değinilen fiziki güzellik unsurları benzerlik gösterir. Bu benzerliklerden ilki güzel bulunan nesnenin güzelliğinde beyazlığın ön plana çıkarılmasıdır. Estetik açıdan güzel olarak nitelendirilen birinin özellikle beyaz hatta “solgun” bir ten rengine sahip olması dikkati çeker. Beğenilen, estetik bulunan beyazlık, “hastalıklı” denilebilecek kadar bir solgunluğu gerektirir. Güzelde aranan bu beyazı tercih etme yönelimi yalnızca kadınlara özel değildir. Bu çalışmada, incelenen romanlarda erkek güzelliğine ve tasvirine de değinildiği tespit edilmiştir. Giyimine ve estetik açıdan güzel olarak değerlendirilmeye düşkün olan Felâtn Bey gibi ‘düzgün’ süren erkekler de güzellik bağlamında değerlendirilir. Literatürde güzel ve güzellik denildiğinde, elbette ilk akla gelen kadın imgesidir. Ancak bu çalışmada erkeklerin güzellik özellikleri ve estetik açıdan fiziki unsurları da ele alınmıştır. Romanlarda kadına dair güzellik değerlerinin yanında erkek güzelliğini örnekleyen tutumun oluşu dikkat çekicidir.

Tanzimatın ilk döneminde yazılan romanlarda dış görünümün sağlıklı duruşuna da değinilir. Estetik açıdan güzel olarak değerlendirilenler güçlü ve sağlıklı olmaktan ziyade zayıf hatta çocuksu bir görünüme sahiplerdir. Güzelin seyrine varılan yerlerden biri olan Çamlıca, dönemin önemli seyir ve eğlence yerlerindendir. İnsanların süslenerek gezmeye gittikleri ve güzelliklerini sergiledikleri bu gibi yerlerde estetik haz duyan kişiler romanlarda estetik bilinci gelişenlerdir. İyi-kötü bağlamında değerlendirilen güzelliklerin, esmer ile sarışın güzellerin ve sergilenen-saklanan güzellik unsurlarının karşı karşıya getirildiği romanlarda estetik tercihler sorgulanır. Çatışma unsurlarının estetik açıdan yoğun tutulduğu dönem romanlarında ortak bir tutumla terbiyeli, ahlâklı güzellikler estetik değere layık görülür.

Çalışmada incelenen eserlerden hareketle Türk edebiyatının estetik bakış açısına bir yorum getirilebilir. Dönemin estetik anlayışına bakıldığında, toplumun estetik zevkinin temelini Doğu’dan temellenmesine rağmen bu dönemde artık estetik hazzın Batı kaynaklı beğeni unsurlarıyla şekillenmeye başladığı söylenilebilir. Ayrıca romanlarda tespit edilen beğeni anlayışının somut yani maddi güzelliğe dayalı olduğu görülür. Eserlerde soyut anlamda bir güzel değerlendirmesine ve metafizik manada bir güzellik anlayışına yer verilmemiştir. Son olarak incelenen romanlarda ölümün estetik değer açısından güzel bulunması dikkate değerdir. Varılan bu sonuçlar Tanzimatın ilk döneminde yazılan romanlarda estetik tavrı ve güzele dair betimlemeleri ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Midhat Efendi (2016). *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*. Haz: Şerife Çağın. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Balcı, Yusuf Baytekin (2016). *Kuramsal Estetik*. Ankara: Pegem Akademi.
- Bozkurt, Nejat (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık.
- Çetin, Nurullah (2002). “Tanzimat Döneminde Türk Romanı”. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*. Yıl 6. Sayı 65-66-67. 21-30.
- Dino, Güzin (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Duby, Georges (2015). *Batı’da Aşk ve Cinsellik*. Çev: Ayşen Gür. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Güzelliğin Tarihi* (A. C. Akkoyunlu, Çev.). Doğan Kitap.
- Henderson, Gretchen Ernster (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*. Çev: Ayşe Müge Çavdar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Işık, Aydın (2011). *Din ve Estetik*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kaplan, Mehmet (1997). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Lalo, Charles (2004). *Estetik*. Çev: Burhan Toprak. Ankara: Hece Yayınları.
- Lukács, Georg (2007). *Roman Kuramı*. Çev: Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Moran, Berna (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nabizade Nazım (2016). *Zehra – Karabibik*. Haz: Özlem Fedai. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Namık Kemal (2014). *Cezmi*. Haz: Orhan Oğuz. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Namık Kemal (2020). *İntibah*. Haz: Selda Akyol. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nas, Halef (2019). *Türk Edebiyatında Estetiğin Doğuşu*. Ankara: Hece Yayınları.
- Paquet, Dominique (2015). *Ayna Ayna, Güzel Ayna... Bir Güzellik Öyküsü*. Çev: Orçun Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, Jale (2014). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlatır, İsmail (2012). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Polat, Nusret (2019). *Güzel ve Yüce - Pisagor’dan Hegel’e Estetik Kültürü*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Rosenkranz, Karl (2018). *Çirkinin Estetiği*. İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.
- Sami Paşazade Sezai (2020). *Sergüzeşt*. Haz: Müberra Bağcı. İstanbul: Özgür Yayınları.

- Su, Süreyya (2017). *Güzelin ve Çirkinin Ötesinde Estetiğin Halleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şemsettin Sami (2019). *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Şener, Zeynep (2023). *Türk Romanında Estetik (1860-1901)* [Yayımlanmamış doktora tezi, Ankara HBV Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.
- Timuçin, Afşar (2004). *Estetik Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuroğlu, Vecihi (2013). *Estetik*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Vigarello, Georges (2013). *Güzelliğin Tarihi*. Çev: Erkan Ataçay. Ankara: Dost Kitabevi.
- Ziss, Avner (2016). *Estetik*. Çev: Yakup Şahan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

RELIGIOUS FIGURES IN MECMUA-I KASAIID-I TURKIYYE

(*Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye’de Dinî Kişiler*)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 30 Haziran 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 29 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1728342

Ayşe TARHAN

Doç. Dr.

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe

Öğretmenliği Bölümü

Orcid.org./0000-0003-0493-7928

aysedarhan@hotmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atf Bilgisi:

Tarhan, A. (2025). Religious Figures in Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss.235-250,
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1728342>

Sorumlu Yazar:

Ayşe TARHAN, aysedarhan@gmail.com

Abstract

Turkish-Islamic literature is a period that emerged when the Turks generally accepted Islam and produced masterpieces with the support of the rulers of the Ottoman Empire. The sources of Turkish-Islamic literature include many elements such as the Quran, hadiths, and cautionary tales about the lives of the prophets, Persian mythology, Islamic history, Turkish culture and history. It is this literary period that emerged with the understanding of collective tradition. It was transferred to the next centuries through nazires, which is the tradition of writing poetry by taking other poems as an example, with the desire to write better poems in terms of both content and form. The scope of this study is qasidas in Turkish-Islamic poetry. It consists of historical, legendary, and mythological elements based on individuals in 12 qasidas in total, written as nazires with i/i redifs (repeated elements after the rhymes). The poems were selected from Mecmua-i Qasaid-i Turkiyye. In the first part of the study, the names of the prophets in the qasidas will be determined, and references to the holy books or hadiths based on the lives of the prophets will be presented. In the second part, it will be determined within the framework of Islamic sources how the historical, legendary, mythological figures identified in the qasidas are reminded by the poets. Couples based on references to religious, legendary, and mythological figures will be grouped and each reference will be discussed thematically. Examples of couplets identified as suitable for each theme will be presented and explained.

Keywords: Qasida Tradition, Qur'an, History, Legend, Mythology.

Özet

Türk İslam edebiyatı, Türklerin genel olarak İslam'ı kabul etmesiyle oluşan ve Osmanlı Devletinin hükümdarlarının desteğiyle şaheserler üretilmiş bir dönemdir. Türk İslam edebiyatının kaynakları arasında Kur'an-ı Kerim, hadisler, peygamberlerin hayatlarıyla ilgili uyarıcı kıssalar, tasavvuf, Fars mitolojisi, İslam tarihi, Türk kültürü ve tarihi gibi pek çok unsur bulunmaktadır. Kolektif gelenek anlayışıyla ortaya çıkan bir edebî dönemdir. Hem içerik hem de biçim açısından daha iyi şiirler yazma arzusuyla diğer şiirleri örnek alarak şiir yazma geleneği olan nazireler aracılığıyla da bu birikim sonraki yüzyıllara aktarılmıştır. Bu çalışmanın kapsamı Türk İslam şiirindeki kasidedir. Araştırmanın örneklemini "i/i" redifli nazire şeklinde yazılan toplam 12 kasidede bireyleri temel alan tarihî, efsanevî ve mitolojik unsurlar incelenecektir. Şiirler Mecmua-i Kasaid-i Turkiyye'den seçilmiştir. Çalışmada 'i/i' redifli kasidelerinden alınan örnek beyitlerde peygamberlerin ve onların hayatlarından ibret verici kıssalar ve onların Türk şiirine katkıları ve bunların Türkleştirilmesi gibi unsurlar tespit edilecektir. Kasidelerde peygamberler alfabetik sıraya göre tanıtılacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde kasidelerdeki peygamber isimleri tespit edilecek ve peygamberlerin hayatlarına dayalı olarak kutsal kitaplara veya hadislere yapılan atıflar sunulacaktır. İkinci bölümde, kasidelerde tespit edilen tarihî, efsanevî, mitolojik şahsiyetlerin şairler tarafından nasıl hatırlatıldığı İslamî kaynaklar çerçevesinde tespit edilecektir. Dini, efsanevî ve mitolojik şahsiyetlere yapılan atıflara dayalı beyitler gruplandırılacak ve bu kişilere yapılan atıflar tematik olarak ele alınacaktır. Her bir temaya uygun olarak tespit edilen beyit örnekleri sunulacak ve açıklanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kaside Geleneği, Kur'an, Tarih, Efsane, Mitoloji.

INTRODUCTION

On account of the poetry constituting the universe of this study being qasidas, it is necessary to discuss the qasida tradition in Ottoman poetry. Qasida dates back to 5th century B.C. Qasida means ‘intending or aiming’ in Arabic. As it covers certain topics pertaining to those meanings, it has become the name of a certain kind of poetry. This poetry, which originated in the Arabic world, was read by local poets in fairs where nomadic Arabic tribes of the *jahiliyya* era gathered together every year. The first examples of qasidas may be found in seven diverse poems which are called muallakat (a thing of value) (Çavuşoğlu 1986). These qasidas are called a thing of value due to the reason that they are hung on the walls of the Kaaba. The qasidas of this era consist of four sections. The first section is called Bukâ (Crying). After the nomadic tribes gather together every year, the time for separation comes again. Poets express their longing in times of separation. This section may also be called the crying section (Çavuşoğlu 1986). This section does not include the Islamic Turkish qasida. The second section of the qasida is Nesib (destiny). This section consists of depictions. Tribes that got closer to each other during the fairs scattered to different locations when summer came. Thus, lovers are separated. Now the crying season for lovers begins. The lover goes back to where he once took his beloved; there, he sees tent pegs and rocks where they put cauldrons. He picks them up and cries. But there is always a friend with him. This friend says, “Let us go and search for them!” and the journey begins. The poet describes this journey. He is out to look for his beloved. First, the characteristics of the camel he is riding are described. Here is a tremendous amount of detail. The colours of the sand are multifarious. The poet describes those nuances one by one. After the camel, wild animals are mentioned. Those are mostly wild cows and untamed donkeys (Ritter 2011). In this section, the depiction of the desert has been replaced by the depiction of vineyards and orchards, and the horse and camel have been replaced by depictions of hunting and war in this section. The garden of the palace was described, and the river flowing in the garden in spring was depicted. Poets would make their readers imagine the ruler's tent in the garden. The third section of the qasida is Rahîl, which is the part where the poet's journey full of suffering is depicted. This section is not found in Islamic Turkish poetry. The fourth section is where the real purpose of the qasida is told. In the first qasidas, this section is where Arabians' feelings of enormous temper are put into words, after the transition to settled farming and establishing relations with communities called mevâlî (Muslims that are not Arabic), they have begun to be written for the important figures of the time (Çavuşoğlu 1986). This section is called Methiye (praise) in Islamic Turkish poetry in this section. At the beginning of this section, the ruler/statesman/boss is depicted coming to his tent in the garden with flowers falling from his head. Then, poets are praising the ruler, who, according to poets, is the shadow of God on earth (Dalyan 2016). To break the monotony of the qasida, poets sing a ghazal within the poem. This ghazal is in the same meter and rhyme as the qasida. This part is called Tagazzul. Although there are different opinions about the place of Tagazzul in the qasida, the majority agree that it takes place after the Methiye. In the Nesib section, the sultan who enters the garden with roses scattered over

his head in the spring season is praised and introduced in the Methiye section, and then the musicians are waiting for the sultan to start singing ghazals. In order to describe this atmosphere, the poet keeps it alive by writing a ghazal to his sultan or boss after the Methiye. The fifth section does not always appear in Islamic Turkish poetry. This episode, most frequently encountered in the 17th century, is called Fahriyye. In this section, poets praise themselves. The last part is Dua (prayer) in which the poets first pray for the patrons to whom they write their poems, and then for themselves (Dalyan 2015).

In Ottoman poetry, qasidas have been a means of expressing the feelings and thoughts of Turkish poets for centuries. The qasida, as with other types of poetry, could only be written by poets who have supreme control over language (Çavuşoğlu 1986). Those wishing to be good qasida poets would improve themselves through the Nazire tradition, which rests upon the principle of writing poems similar to another poet's, with the same meter and the same rhyme.

Many of the aims in the poems are expressed within the framework of religious figures or mythological elements. The process of Turkifying mythological elements and religious figures in Ottoman literature and adapting them to local culture is a dynamic transformation shaped by both folk narratives and literary texts. In this context, Pertev Naili Boratav's studies of Turkish folk tales and motifs reveal how ancient belief systems were adapted to Islamic frameworks and reproduced in local culture (Boratav, 2012, s. 71). Mehmet Fuat Köprülü's work, *The First Sufis in Turkish Literature*, comprehensively reveals how the literary structure that emerged after the adoption of Islam was synthesized under the influence of ancient Turkish beliefs and the role of the first Sufis in this transformation (Köprülü, 1976, s. 1-7).

Turkification in Ottoman literature occurred during a period of time when poets in Ottoman lands shed Persian and Arabic influences in terms of language, style, and content, and instead reflected local elements and Turkish culture. This process influenced not only the language of the literature but also its worldview, aesthetics, and social reflections. The qasidas depicted Islamic figures such as prophets and other religious figures in the context of their rulers or administrators. By localising these figures, they indicated that their rulers were linked to those figures (by referring to them as, for example, Suleiman the Second or Alexander the Second). Furthermore, as exemplified in the study's "The Prophets Jesus and Mary" section, the immortality of Jesus is seen to be deepened in the context of the cults of Khidr and Elijah in Turkish culture. Another example in the qasidas is that spring is the period that the Turks characterised as rebirth and designated the Persian word Nowruz (Atrun, 2000, s. 225-229; Şengül, 2006, s. 161). The poets took Joseph and Zeliha from the arid lands of Egypt and transported them from the four seasons of Anatolia to the spring when roses bloom. Therefore, the spring in the qasidas is the spring of Anatolia, and the season celebrated is the ancient Nowruz tradition of the Turks.

In the study, the entire book is scanned within the framework of figures with religious connections, and 12 qasidas are selected. In the scan of the book, the qasidas with ı/i rhyme contained more religious

figures and mythological elements than the other qasidas, so these qasidas were examined as a sample in the study. In this light, the religious, historical, legendary and mythological elements which are based on individuals are identified in 12 qasidas in total, which are written as Nazires with i/î redifs by the poets Ahmedî, Dehhânî, Hayâlî, İskî, Mahremî, Necâtî, Revânî, Şem'î, Zâtî and an anonymous poet, and their contributions to Ottoman poetry will be presented.

The qasidas that were taken from Murat A. Karavelioğlu's *Mecmûa-i Kasaid-i Turkiyye* and studied are as follows: Zâtî's bahariye (the part about the spring in the Nesib section) and nasihatnâme (the part where advice is given) which are the 50th and 51st qasidas in Karavelioğlu's study; Necâtî's fetihnâme (a qasida about conquests) which is the 52nd qasida; Mahremî's suriyye (a qasida about weddings) which is the 53rd qasida; Hayâlî's suriyye which is the 54th qasida; Revânî's cülûsiye (a qasida about the Padishah's accession to the throne) which is the 55th qasida; Şem'î's bahariye which is the 56th qasida; Zâtî's ıydiye (a qasida about celebrating the holidays) which is the 57th qasida; İşkî's bahariye which is the 58th qasida; Ahmedî's nasihatnâme which is the 59th qasida; Dehhânî's bahariye which is the 60th qasida and an anonymous poet's bahariye which is the 61st qasida. Throughout the study, the first number between parentheses will be given as the qasida's sequence number in *Mecmûa-i Kasaid-i Turkiyye*, and the second number will be given as the couplet number in the qasida.¹

Many elements have been left unmentioned due to the limitations of this study. If a study including every historical, legendary, and mythological element that connected with religious figures that were found in the qasidas, constituting the sample of this study, were to be carried out, it presumably would reach the volume of a book.

1. The Prophets

The Turkish word peygamber, which means the prophet, is of Persian origin. In the Turkish dictionary prepared by *The Turkish Language Association*, it is explained as nunciate, messenger, rasul, prophet who declares God's orders to people, who invites them to the way of God and religion (TDK 2005). In this study, the prophets and cautionary anecdotes from their lives will be located in exemplary couplets that are taken from the aforementioned poets' qasidas with 'i/î' redifs, and their contributions to Turkish poetry will be determined. The prophets who are mentioned in the qasidas will be presented in alphabetical order.

The Prophet David

David (Davud) of the Israelites is the one to whom God revealed a book. In Taberî's History, the following information is given about the revelation of holy books: He sent one hundred pages and four books. Ten pages were revealed to Adam, fifty of them were revealed to Seth, thirty of them were

¹ For detailed information: Murat A. Karavelioğlu, (2011), *Mecmûa-i Kasaid-i Turkiyye*, Titiz Yay., İstanbul.

revealed to Idris, and ten of them were revealed to Abraham. As for the four books, the Torah was revealed to Prophet Moses, the Book of Psalms was revealed to Prophet David, the Bible was revealed to Jesus, and the Qur'an was revealed to Prophet Muhammad (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a, p. 111). In the Qur'an, Solomon's father David's prophecy is mentioned as follows: "And We strengthened his kingdom and gave him wisdom and discernment in speech. (The Noble Qur'an; Surat Sad, ayat: 20)". In Taberî's History, it is written that the word speech in the Qur'an refers to David's beautiful voice: God had given David such a voice that no one had ever heard one like that before him or would ever hear after him. Whenever David read the book of Psalms, every single bird would perch on him and gather around him (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a). Thus, in his bahariye, which is included in this study's sample, Shem'î compares the nightingale to a reader with a bass voice like David's reading the book of Psalms in King Solomon's era and compares the blossoming rose to the book of Psalms:

Zebûr-ı gül açıldı mahfil-i gülşende her bülbül

Süleymân devridür gûyâ ider Dâvûdî elhâmı (56/2)

(It seems as if it is the era of Solomon. That is why in the garden of roses, the book of Psalms resembling a rose has blossomed, and all the nightingales are singing songs with their voices like David's.)

An evocation similar to Shem'î's couplet of David's beautiful voice is mentioned in Dehhânî's bahariye, written for Seljuq Sultan Alaaddin of Rûm:

'Aceb degül eğer bülbül kılursa nağme-i Dâvûd

Ki gül üstine tutmuşdur söğüt çetr-i Süleymânî (60/3)

(If the nightingale sings David's songs, do not find it strange, for the willow has set up a Solomon tent over the rose.)

A similar evocation can be found in the bahariye with an 'ı' redif by an anonymous writer, which was presented to someone unknown:

Düzetdi nağme-i Dâvuda bülbül şavt-ı ahengin

Çağırdı fâhte gû gû ki görimez Süleymânı (61/41)

(The nightingale whimpered, calling out gu gu with the fahte² rhythmic pattern of David's songs when it could not see Solomon.)

² Fâhte is a musical term. Its time signature is twenty, and it has eleven strokes. Overtures, compositions and hymns have been measured. Only a 20/4 tempo has been used. Fâhte, which is the only rhythmic pattern with a time signature of twenty, consists of a sofyan (a rhythmic pattern) that can be used in various ways, two yürük semai (a kind of Turkish rhythmic pattern), and one more sofyan. The rhythmic pattern of Çenber can be constituted by putting a sofyan at the beginning of fahte, and this rhythmic pattern is also found in the composition of zencir. Ferit Devellioğlu (1999), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Aydın Kitabevi, Ankara, p. 248, 249.

One of the anecdotes about David in the Qur'an is where he melts iron and builds armour. This is mentioned in the Qur'an as follows: "And we made pliable for him iron, [Commanding him], 'Make full coats of mail and calculate [precisely] the links, and work [all of you] righteousness.' (The Noble Qur'an; Surat Saba', ayat: 10-11)". In Taberî's History, this anecdote is explained as follows: God Almighty commanded David to build armour. And he melted iron in his hands like wax. And He said build the iron 'into rings!' He commended him on what kind of nails the rings were to have. Also, Tâberî cites the stories he learned about David in his book as follows: God Almighty sent an angel. It was in the form of a wise man. David used to go about disguised. The angel came across him on his way. He asked: 'Does David have any vice?' The angel said, 'David's vice is that he does not know how to benefit from his hand!' Then David prayed. Thence God Almighty melted iron like wax in his hands. ... Before him, no one knew how to build armour. But when David built armour with iron, his treasury became full of plenty of armour. He shared them with his soldiers in times of war (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a). Again, in the anonymous poet's bahariye with an 'i' redif, this talent of David's is recalled, and his book of Psalms is thought of being similar to an amulet. The poet connects David's making of armour with the Turkish customs associated with abundance and prosperity during Nowruz. He attributes David's multiplication of armour, just as God multiplies his armour, to the Turkish belief that abundance and prosperity will follow on Nowruz. According to him, the Nowruz stone is the armour stone. Erman Artun's article³, in the sections "Beliefs and Customs Related to Nowruz Abundance, Wealth, Property, and Good Fortune," and in the section "Beliefs and Customs Aimed at Understanding and Guiding the Future," discusses various rituals associated with stones performed by Turks in Anatolia during Nowruz.

Ki cân Dâvudı düzmiştir zirih nevrûz-ı hârâdan

Hamâyildür Zebûr aña ki mûm eyledi sindânı (61/20)

(Life has provided David with an armour of Nowruz stone. Such that the book of Psalms, which is an amulet like a charm, has rendered wax an anvil for him.)

³ The Turkish traditions related to Nowruz and stones in the article are as follows:

- The night before Nowruz in Eastern Anatolia, the head of the family collects as many small stones as there are family members. They arrange them around the house's chimney. The stones' symbolic representations are determined in advance. On Nowruz morning, the stones are examined. The one under which a red insect is found is considered to be a lucky charm. It is believed that God's sustenance is granted to the family because of that lucky member, and that person will influence the family's destiny.
 - In Central Anatolia, people wake up early on Nowruz morning to visit graves and make wishes. The person making the wish takes one stone from each grave, rounding it up to forty. They put it in a bag, hang it in their home, and wait for a year. It is believed that if their wish is granted, the stones will become forty-one. Whether the wish is granted or not, the stones are returned to the place where they were taken the next Nowruz.
 - In Tunceli, Nowruz is also celebrated with the traditions of chimney stacking and stone setting.
 - To relieve the stress of long winter days and ensure a smooth and prosperous new year, 13 stones are thrown into water, and previously germinated wheat is placed in the water.
- Erman Artun, (2000). "Türk halk kültüründe Nevruz". *folklor/edebiyat folklor&literature*: s. 225-29.

The Prophets Jacob and Joseph

Jacob (Yakup) is the grandson of Abraham and the son of Isaac (İshak). According to İslamic beliefs, Jacob has a brother. His brother Esau (İys) is a heretic; he has strayed from the right path. For this reason, the prophecy has been given to Jacob. In Taberî's History, it is stated that because Jacob says he will follow the path of God, he has been given the name 'Israel'. İbrâ means walking in the night, being on the way to finding God. Jacob marries his uncle's older daughter, Leah (Seyyan) and has six sons with her. Then he marries his uncle's younger daughter, Rachel (Rahil), whom he originally wanted to marry. Because she cannot give him a child, Rachel gives Jacob a handmaid. He has two more sons with that handmaid. His first wife, Leah, also gives him a handmaid, and he has two sons with her too. Years later, he has two sons with his beloved wife Rachel. His first son with Rachel is Joseph, and the second is Benjamin (Bünyamin) (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a). Jacob is sent to the province of Canaan (Kenan) as a prophet.

Jacob comes from a lineage of both very beautiful and very powerful people. Jacob loves his son Joseph (Yusuf), who is the quintessence of beauty, more than his other sons. Thus, the other sons are jealous, so they throw Joseph into a well. Then they show their father the shirt they surreptitiously stained with blood and tell him that a wolf killed Joseph. Joseph remains in that well for days. A caravan of Arab people passing by finds Joseph and takes him to Egypt. They sell him to a ruler in Egypt. The ruler's wife falls in love with Joseph, the most beautiful person in the world. Joseph does not accept Zeliha's proposal to get together, no matter how much she begs him. One day, Zeliha attacks Joseph. Joseph's shirt gets ripped at the back while he is trying to get away from Zeliha. Zeliha's husband, the ruler of Egypt, is present at the house during the incident. He finds out about it. As a result of Zeliha's slander, Joseph is imprisoned in a dungeon and remains there for seven years. Using his God-given talent of dream interpreting, Joseph gets out of the dungeon and takes up residence with the ruler of Egypt. Interpreting the ruler's dream, Joseph declares that there will be seven years of abundance and seven years of famine. Therefore, the ruler hands over the governance of the land to Joseph with the title of vizier. During the time of seven years of famine, people came from across the world to buy wheat from Joseph. Joseph's brothers from the province of Canaan are among them. Joseph gives them wheat plentifully the first time they come. On their next arrival, he tells them to bring their youngest brother along. Jacob has lost his eyes because of crying in the absence of Joseph. His younger son, Benjamin, is the last reminder of Joseph. For this reason, he keeps Benjamin close at all times. His older sons persuade him and take Benjamin with them to see Joseph. Again, Joseph gives them plenty of wheat in sacks. While seeing them off, he puts the ruler's cup in Benjamin's sack. In that era, the one who steals becomes the slave of the stolen property's real owner. In this way, Joseph detains Benjamin. Then, introducing himself to his brothers, Joseph gives his bloodstained shirt to them and tells them to lay it on his father's blind eyes. Putting Joseph's shirt over his eyes, Jacob starts seeing again, and the whole

tribe migrates to Egypt. Thus, the Israelites' emigration to Egypt happened during the period of the prophet Joseph (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a). In the bahariye, he has written for Padishah Alaattin, Dehhânî recalls Joseph rising to become a vizier in Egypt, becoming a saint and his father Jacob crying ceaselessly, yearning for Joseph:

Çü Yûsuf Mısır şehrinde 'azîz oldı gül ü bülbül

Uş ider gice vü gündüz figân çün Pîr-i Ken'ânî (60/4)

(Since Joseph became the saint of the city of Egypt, the rose and the nightingale exult, and the patriarch Jacob, who is the patriarch of the province Canaan, cries every day and every night.)

In his bahariye, Zâtî likens a vineyard to Zeliha's palace, spring to Zeliha and the blossoming of the rose to Joseph's shirt getting ripped as a result of Zeliha's attack:

Kaşr-ı bâğı bezedi geldi Züleyhâ-yı bahâr

Yine çâk ola bigi Yûsuf-ı gül pîreheni (50/2)

(The spring of Zeliha embellished the whole garden of the mansion, and thus Joseph's rose leaf-like shirt blossomed)

The ruler hears of Joseph's dream-interpretation gift while he is in the dungeon and summons Joseph to interpret his dream. Joseph says that he will not go out unless his innocence is proven. Therefore, the ruler summons Zeliha, who was a part of the incident and learns what happened. Thus, Joseph's innocence is proven. Many years have passed by the time Joseph gets out of the dungeon. Zeliha has grown old, and Zeliha's husband, the former ruler, has passed away. Zeliha has wailed yearning for Joseph, is now an old woman, and she has lost her eyes. Joseph is saddened to see Zeliha in such a state and says to her: You have made me who I am! Your wish is my command (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a). Zeliha wishes for her eyesight and her youth. Then Joseph and rejuvenated Zeliha got married. Again, in Zâtî's bahariye, this anecdote is recalled. The old world is likened to Zeliha, whose hair has gone grey, longing for Joseph. The spring is likened to Joseph. Joseph and Zeliha, rejuvenated by the force of Joseph's prayer, are likened to Nowruz, which means rebirth in Turkish culture:

Nev-'arûs oldı Züleyhâ bigi ağarmış iken

İrüşüp Yûsuf-ı nevrûza cihân pîre-zeni (50/3)

(While everywhere was grey like Züleyha, Joseph's Nowruz approached the old universe, and then there was life.)

The Prophets Jesus and Mary

According to the beliefs of Islam, Mary (Meryem) is locked in a room by her father Zekeriya when she is only ten years old. Gabriel comes to the cellar; Mary is staying in disguise as a beautiful human being

and heralds Jesus. Mary falls pregnant when Gabriel breathes upon her robe's sleeve (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-b). Mary conceiving Jesus without a father is a much-recalled anecdote in Ottoman poetry. Among the qasidas that constitute the sample of the study, this anecdote is mentioned in the anonymous poet's bahariye with an 'î' redif. In this couplet, Gabriel breathing upon Mary and thus Jesus coming into the world is recalled:

Şabâdan kim şabâh-efrûz olupdur şem 'î rûhânî

Yeşerdi cism ile andan Mesîh-i Meryemüñ cânı (61/1)

(The spirit of the candle is of the light of the morning breeze, and the spirit of Mary's Messiah came to life and formed through him (Gabriel).)

Mary's son, Jesus (İsa) has healed many diseased people throughout his prophecy. In Ottoman poetry, poems on the resurrection power of his breath have been fictionalised. This fiction can also be observed in a couplet in Shem'î's bahariyye qasida with an 'î' redif. In this couplet, it is stated that Khidr gets the water of life when Gabriel breathes upon Mary.

Hevâ 'Îsî-nefes gonce dem urdı nefî-i Meryemden

Çemenler Hızırına şundı leb-i cû âb-ı hayvânî (56/4)

(The air breathed its lip's breath of life upon Mary and laid it on Khidr's lip, who is the agent of green and who was searching for the water of life.)

The Prophet Noah

According to Islamic beliefs, Noah (Nuh) was sent to invite the Beyûraseb tribe to Islam. Idris was the prophet who came before Noah, and he was sent to the same tribe. Idris had invited the reprobate people of the tribe to Islam, but when the people did not listen to him, he prayed to God and ascended to the sky. Then Noah was sent in his place. It has been declared in the Torah that Noah gets his name due to its meaning of comfort: And he named him Noah, saying, 'This one will give us rest from our work and from the toil of our hands from the ground, which the Lord has cursed (Genesis, 5:29).' Noah, just like Idris, invites the heretical people to the right path, the way of Islam. When people disregard him, he is commanded through Gabriel to build an ark. Therefore, Noah builds an ark and loads it with two of every species. According to the Torah, Noah is 600 years old when the Flood begins (The Torah; Genesis 7.11). The Flood lasts for 40 days (The Torah, Genesis: 8.8). When the waters dry up and they disembark, Noah is 601 years old (The Torah, Genesis: 8.13), so only a year has passed. Noah's longevity is mentioned in the Qur'an's surah Al-Ankabut as follows: And We certainly sent Noah to his people, and he remained among them a thousand years minus fifty years, and the flood seized them while they were wrongdoers. (The Noble Qur'an; Surat Al-Ankabut, ayat: 14) Thus, Noah has lived for approximately 950 years. Noah is only mentioned in one of the qasidas constitutive of this study's

sample. The couplet that can be found in the Bahariye Qasida that Shem'î had written for Padishah Suleyman compares Padishah Suleyman's strength on the battlefield with the Flood that was sent in the time of Noah:

Tüfek ra'd u kılıç şimşek yağar yağmur gibi oklar

'Adûnuñ başına kopsa 'aceb mi Nûh tûfânı (56/38)

(The rifles were thunder, the swords were lightning, and the arrows poured down like rain. In such an environment, would it be surprising if the Flood of Noah was upon the enemy?)

2. Figures That Are Mentioned in The Holy Books

The Pharaoh

Pharaoh is a name given to the Egyptian rulers. Murat Karavelioğlu gives the following information about the Pharaoh in his study, *Mecmûa-i Qasaid-i Turkiyye*: It has been said that he lived at the end of the 14th century and was Merneptah, the son of Ramesses II (2. Ramses). As his real name remained unknown, Arabic historians gave this Pharaoh the name Velid ibni Mus'ab (Karavelioğlu 2011). In Taberî's History, information about the actual Pharaoh can be found. According to this book, the Pharaoh is from Khorassan. His father is a merchant from the city of Helm. The father goes out of town to do trading for four years, and when he comes back, he learns from his wife that he has a one-year-old child. The father, who is a notable person in the city, covers up this shame and accepts the child as his own. The child is very smart. He acts like he is the lord of the city's children and makes them his servants at the age of four. When he grows up, he decides to go to Egypt. He travels to Egypt with a man he met during his journey, named Haman. The Pharaoh, who wants to do a trading business there, gets beaten up by the city's guards and gets kicked out when he enters Egypt to sell the melons he brought. He writes a letter to the ruler of Egypt. The ruler responds to the letter kindly and writes back saying that he can do whatever he wants to. The Pharaoh takes courage from that letter, builds a door for the cemetery and takes money from people who want to enter. The Pharaoh, who becomes as rich as Croesus, becomes the ruler's friend over time. When the ruler dies, he ascends to the throne by deceiving the people with generosity. This is the rising story of a man from Khorassan. However, this rise will not last long, as prophecy will come to Moses. The Pharaoh declares himself a deity during his reign since he is a conceited man. He tells his people to worship him. Again, according to Taberî's History, the Pharaoh himself worships oxen. Taberî mentions the Pharaoh's beliefs as follows: The Pharaoh, despite declaring himself a deity, could not succeed in making anyone worship an idol. He would say I am God, worship me! But he loved oxen. He would prostrate whenever he saw a beautiful ox (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a). Moses invites the heretical Pharaoh to Islam. The Pharaoh does not listen. Then a revelation comes to Moses: "And We inspired to Moses, 'Travel by night with My servants; indeed, you will be pursued.'" (The Noble Qur'an, Surat Ash-Shu'ara, ayat: 52) Upon this revelation, on a Saturday

night of Muharram (first month of the Islamic calendar), 320.000 people excluding women, children and the elderly travel as twelve squads of Israelites through twelve divisions in the Red Sea that Moses created with his rod. The Pharaoh follows them with his army. Moses touches the sea one more time with his rod, and the sea closes again. This marks the end of the rising Pharaoh's reign, who dies in the sea with his soldiers (Bin Cerîr'ut-Taberî, n.d.-a). In a couplet of his bahariye written for Padishah Mehmed, Iskî says that the tree coming into leaves shows one of Moses' miracles, yed-i beyzâ (miracle of the white hand), and he compares the harsh winter ending to the end of suppression by the Pharaoh on the Israelites:

Yed-i beyzâ ider zâhir şecer diler ki göstere

Şitâ Fir'avni def'iyçün 'ıyân Mûsâ bin 'İmrânı (58/6)

(The trees that come to leaves are the proof of the shining hand. As the winter shows Moses, son of İmran, destroying the Pharaoh.)

3. Mythological Figures

The qasidas that constitute the sample of this study are very rich in terms of mythological figures. As the number of mythological figures found was very high, only the ones found in the highest number of couplets will be examined⁴

Ahriman

In the belief of Zoroastrianism, which is one of the ancient religions of Iran, Ahriman (Ehrimen) is the god of evil and darkness. The belief of Zoroastrianism rests upon the clash of good and evil. This belief is the teachings of Zoroaster (Zarethushtish), who is believed to have lived at the beginning of the first millennium B.C. The teachings are collected in a book named Avesta in the form of hymns called Gathas. In contemporary resources, it is stated that Alexander had those books burnt when he was in

⁴ Mythological figures that can be found in those qasidas and their couplet numbers are as follows: Jamshid (Cem/Cemşid) (50/18, 54/6, 54/24, 56/33, 59/27, 58/27, 59/23, 61/40), Dahhak (59/23), Ahriman (Ehrimen) (50/1, 50/37, 50/38, 57/21), Erdevân (58/27), Fereydun (Ferîdûn) (58/28, 59/23), Gûstasb (59/23), Hûmân (58/39), Hûşeng (58/27), Khosrow (Hüsrev) (50/13, 53/50, 54/30, 55/36, 56/16), Alexander (İskender) (51/3, 52/20, 52/37, 54/24, 55/7, 56/22, 57/29, 58/29), Kahraman (58/40), Khosrau (Kisrâ) (53/17, 55/31), Kûbad (58/27), Kûlhânî (59/30), Mani (53/2, 53/3, 55/31, 58/1, 59/43, 61/3), The Saint of Egypt (50/38), Minûcihr (58/27), Nariman (Nerîmân) (58/39, 59/23), Peşeng (58/27), Rûstem (58/22), Shem (Sâm) (59/23), Tahmûres (58/27), Zâl (59/22).

Additionally, many other historical, legendary and mythological figures and animate or inanimate beings, which were legendary or believed to be sacred, were found in the qasidas mentioned in the study. Among them are celebrated figures from the Persian and Arabic literary worlds. These are: Asef (50/18, 50/23, 50/32, 53/15, 53/56), 'Ascedî (53/51), Attar (59/41), Câmî (54/32), Firdausi (Firdevsî) (56/6), Hakânî (53/51), Hassan (58/47), Sâ'dî (59/41), Selmân (53/52, 54/34, 58/45, 59/41) and Unsûrî (53/51). Legendary animate beings in the qasidas mentioned that were believed to be sacred are: The Phoenix (Anka) (59/22), The Dragon (Ejder) (51/6), The Ant (Karinca) (61/22), The Dove (Kumrî) (60/12), The Peacock (Tâvûs) (56/1, 56/8, 56/29, 56/33) and Ridwan (Rıdvan) (59/34, 61/29). And the legendary inanimate beings in the qasidas that were believed to be sacred are: Becîs (56/33), River in Eden (Kevser) (59/10), Saturn (Keyvân) (52/28, 55/2, 57/28, 58/35, 59/27), The Pleiades (Pervin) (56/46), Suha (Sühâ) (58/42), Süreyya (another name for The Pleiades) (55/29), The Tree of Life (Tûbâ) (59/10), Zuhal (another name for Saturn) (54/14, 56/36), Zulmet (52/19, 52/40, 54/11, 55/5, 56/3, 58/3) and Venus (Zühre) (50/28).

Iran, but the ones that were hidden remained (Taraporewala 2011). According to the remaining teachings, in the beginning, there is Ahriman, the agent of evil, who lived a short life limited to twelve thousand years, and Ahura Mazda, who lived in divine light and in infinite time and was the agent of goodness. Ahura Mazda has become Hurmuz later on. Hurmuz's nature is graceful. Ahriman's nature is ambition. Hurmuz knows in advance that Ahriman will attack him because of his ambition and creates the 'divine entities (menûk)' to be weapons in the war. The creation stays this way for three thousand years. In the meantime, Ahriman is unaware and does not know about Hurmuz. But one day, as a result of his ambition, he rises from his carnal place, collides with Hurmuz's grace and becomes aware of Hurmuz. With that, he goes back to his carnal place to invade that place and create the giants that will constitute his army. Hurmuz offers Ahriman peace in order to create a good world. Ahriman does not accept the offer. Thus, Hurmuz prays, and Ahriman remains unconscious for three thousand years. The creatures that Hurmuz created to serve as weapons in the war are moved over from the divine state (Menûk) to the carnal state (Getik), because the war is near. Thus, the beings of this world, the first ox (gâv-ı evvel) and the first man, are created. This era of creation is called the era of 'Bundahishn'. In this era, Ahriman wakes up, and the first battle with Hurmuz takes place. After this era, the 'Gumeycishn > Gu-amik' era begins. This is the second epoch of the war. Ahriman goes among the creatures of the world in the form of a snake. His army also takes the form of pests such as snakes and scorpions and spreads around the world. There is no longer space for other creatures on earth, water loses its taste, the first ox and the first man die. In this way, Ahriman rules over the world for three thousand years. Ahriman is defeated in the fourth and the last epoch called 'Vicharishn', and the creation goes back to the way it was (Ritter 2011). Zoroastrianism's dark god Ahriman is mentioned many times in Firdausi's Shahnama. Ahriman is in the form of creatures that have supernatural powers, such as giants or the devil, in the Shahnama. Ahriman has aspired to be in power since Iran's first ruler, Keyumars' sovereignty. He attempts to seize power with various schemes. He has children and an army (Firdevsî 2009). Ahriman is mostly mentioned alongside the Prophet Solomon in Ottoman Literature (Pala 1999). In the qasidas that constitute the sample of this study, Ahriman is symbolised as an enemy in want of power and is mentioned alongside the Prophet Solomon. In Zâtî's bahariye, which was written for Ahmet Pasha, Ahriman is compared to winter as an enemy. Solomon is likened to spring, and the sun is likened to the sword that destroyed Ahriman:

Çün Süleymân-ı bahâr aldı diyâr-ı çemeni

Seyf-i hırşîd ile kahr oldı şitâ ehremeni (50/1)

(Because Solomon of spring spread over the land of grass, Ahriman of winter was destroyed with his sword of sun.)

Again, in Zâtî's aforementioned iydiyye, Ahriman is mentioned alongside Solomon. In this, Solomon does not even harm the highwayman, appearing to be Ahriman:

Daği ehrimenden bir qarınca olmadı şâkî

Unutdurdı bu gün inşâf-ı ‘adliyle Süleymânı (57/21)

(From Ahriman to the ants, there remain no bandits that waylay, because today his fairness and mercy have even effaced the prophet Solomon.)

Khosrow

Khosrow is a protagonist of the masnavi called Khosrow and Shirin, one of the legendary love stories that originated from Iran. According to İskender Pala (1999), Khosrow is distinguished from Iran’s other rulers named Khosrow by using the agname Parvz (Pervîz). He has been given the agname Parvz, which means fish, due to his love for fish. He ascended to the throne in the year 589. Khosrow falls in love with the Armenian princess Shirin and has the Mansion of Shirin (Kasr-ı Şîrîn) built for her. Khosrow also has seven treasures with several names. On the other hand, Khosrow is not mentioned by that name in Taberî’s History; he is called Parvz, because Parvz is his real name. According to Taberî’s History, Parvz is the grandson of Anushirvan (Nushirevân) and the son of Hormizd. Shirin is not an Armenian princess; she is one of Parvz’s handmaids. Farhad also works for Parvz. Parvz tells Farhad to dig through the mountain and make water flow through the hole. Hereby, ships sent by the Kaiser of Byzantine to Abyssinia carrying treasures are scattered to the Arabian Sea by the wind. Thus, Parvz becomes the owner of those treasures that came with the wind. These treasures have been called ‘the treasures that came from the skies’ as they came with the wind (Bin Cerîr’ut-Taberî, n.d.-c). In the qasidas that constitute the sample of this study, Khosrow Parvz is generally mentioned with his aforementioned treasures, not with his love story. Khosrow’s treasure is recalled in Mahremî’s sûriyye:

Hezâr tâc u libâç ile husrev-i ezhâr

Müzeyyen olmağa emr itdi ceyş-i reyhânî (53/10)

(The nightingale ordered to have his voice that resembled the writings of the divan embellished with ornaments made up of the flowers that are Khosrow’s crown and garments.)

In Revânî’s cülûsiye, Khosrow’s reign over the world is recalled:

Niçe kim husrev-i hâver geçüben taht-ı eflâke

Müzeyyen ide dünyâyı musahhar ide devrânı (55/36)

(Just as the sun rises from the east and spreads over the universe, Khosrow shall embellish the world with ornaments and conquer the heavens when he ascends to the throne.)

Conclusion

The sample of the study consists of historical, legendary, and mythological elements, which are based on individuals in 12 qasidas in total, which are written as nazires with i/î redifs (repeated elements after

the rhymes). One qasida each by Ahmedî, Dehhânî, Hayâlî, Iskî, Mahremî, Necâtî, Revânî, Shem‘î, three qasidas by Zatî, and one qasida by an anonymous poet have been studied.

It has been concluded that the qasidas that constitute the sample of this study are very rich on account of historical, legendary, and mythological elements based on individuals. The obtained data takes the study as far back as Arabs, Persians, and even Sumerians. These elements have not been used in their original contexts found in the sources that they belong to; they have been reproduced and Turkified through the perception of the Turkish culture. In general, poets have likened the ones they were praising to prophets or mythological figures. The references to prophets, legendary, and mythological figures in couplets were generally written by poets to their rulers to draw the profile of the ideal ruler and to invite them to be a merciful monarch. Their rulers were reminded of the good-naturedness of the prophets and were given the message to be like them. It appears that the Turks attempted to understand Jesus' resurrection through Khidr. It was springtime in Anatolia, and the celebration was called Nowruz. They imported heroes from the palaces of the Arabian desert and placed them in Anatolia's rose gardens.

Divan literature is an Islamic literature. The data obtained in the analysis section also showed that some cautionary anecdotes from the Divan literature, which were transferred from the Torah or Arabic texts to the Quran, were adapted by the literature. Poets expanded these cautionary anecdotes by attributing them to hadiths and added narrations and traditions. As a result, they created an Islamic mythology for themselves. They strengthened the provisions suggested by the Quran with the hadiths of the past. They mentioned these stories in their poems in order to make life from the ruler to the people reach the moral goal.

BIBLIOGRAPHY

- Artun, E. (2000). “Türk halk kültüründe Nevruz”. *folklor/edebiyat folklore&literature* (21).
- Bin Cerîr’üt-Taberî, Ebû Ca’fer Muhammed. *Tarih-i Taberi*. Cilt: 1, Çev: Faruk Gürtunca, İstanbul: Sağlam Yayınevi.
- Bin Cerîr’üt-Taberî, Ebû Ca’fer Muhammed. *Tarih-i Taberi*. Cilt: 2, Çev: Faruk Gürtunca, İstanbul: Sağlam Yayınevi.
- Bin Cerîr’üt-Taberî, Ebû Ca’fer Muhammed. *Tarih-i Taberi*. Cilt: 3, Çev: Faruk Gürtunca, İstanbul: Sağlam Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. editör M. S. Koz. Boratav arşivi’nden. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk mitojoi: Oğuzların Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin mitolojisi*. 1. baskı. Ankara: Bilgesu.

- Çavuşoğlu, M. (1986). “Kaside Bölümü”. *T.D.K. Türk Dili-Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri) Sayı: 415-416-417/Temmuz-Ağustos-Eylül (S. 17-78 Arası)*. Ankara.
- Firdevsî, (2009). *Şahnâme*. Çev. Necati Lugal. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Kaplan, R. (1998), *Klâsikler Tartışması Başlangıç Dönemi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.
- Karavelioğlu, M. A. (2011), *Mecmûa-I Kasâid-I Türkiyye*, İstanbul: Titiz Yay.
- Köprülü, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. 3. bs. editör O. F. Köprülü. Ankara, Türkiye: Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2004), *Edebiyat Araştırmaları I*, Ankara: Akçağ Yay.
- Pala, İ. (1999), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Ötüken Yay.
- Ritter, H. (2011), *Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi –Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri-*, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Şengül, A. (2006). “Türk Kültüründe Nevruz - Mete Han’dan Atatürk’e-”. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 8(2):161-70.
- Taraporewala, I. J. I. (2011), *Zerdüşt Dini -Zerdüşt’ün Gataları Üç Unutulmuş Din: Mitraizm, Maniheizm, Mazdakizm-*, Çev. Nice Damar, İstanbul: Avesta Yay.
- TDK., (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yay.

[Sayı/Issue: 26, Ağustos/August 2025]

FUZÛLÎ'NİN TÜRKÇE GAZELLERİNDE ŞEM'İN GÖRÜNÜMLERİ

(Appearances Of The Candle (Şem) In Fuzûlî's Turkish Ghazals)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 15 Temmuz 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 15 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1742892

Hilal YİĞİT

Arş. Gör. Dr.

Tarsus Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk

Dili ve Edebiyatı Bölümü

Orcid.org/0000-0002-3516-1360

hilalyigit@tarsus.edu.tr

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atf Bilgisi:

Yiğit, H. (2025). Fuzûlî'nin Türkçe Gazellerinde Şem'in Görünümleri. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss. 271-269,

<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1742892>

Sorumlu Yazar:

Hilal YİĞİT, hilalyigit@tarsus.edu.tr

Özet

Klasik Türk edebiyatı şairleri zengin bir hayal dünyasına sahiptirler. Şairlerin bu zengin muhayyile gücü klasik Türk edebiyatında zengin bir mazmun ve motifler dünyasının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kültürel ve sosyolojik unsurlardan da beslenen klasik şairler günlük hayata dair birçok kültürel unsuru da şiire taşımışlardır. Günlük hayatta temel bir aydınlatma aracı olan mum, klasik şairlerin çeşitli benzetme ve anlam ilgileriyle birlikte şiirde kullandıkları motiflerden biridir. Mum; şekli, alevi, yanarak tükenmesi, aydınlık vermesi, içindeki fitili ve dumanı gibi birçok açıdan şiirlerde işlenmiştir. Şem' ü Pervane hikâyesiyle de mum ve mumun etrafında dönen kelebeğin serüveni mesnevilere konu edilmiştir. Klasik Türk şiirinde mum ve mumla ilgili unsurları çeşitli teşbih ve mecazlarla sıklıkla işleyen şairlerden biri şiirlerindeki lirizmle ön plana çıkan Fuzûlî [H. 963/M.1556]'dir. Fuzûlî, *Türkçe Dîvân*'ında mum/şem' üzerine mustakil bir gazel ve bir rubai kaleme aldığı gibi birçok gazel ve kasidesinde de mum motifine sık sık temas etmiştir. Fuzûlî, şem'/mum ile sevgili ve sevgiliye dair güzellik unsurları, âşık, meclis, ağyar, vuslat ve ayrılık temaları arasında zarif anlam ilgileri kurmuş ve şem'i kendisine bir yoldaş ve sırdaş kılmıştır. Şairin gazellerinde kimi zaman sevgilinin cemâlini ve nurlu yanaklarının aydınlığını ifade eden şem', kimi zaman da ayrılık gecelerinde ıztrab çeken sâdık bir âşığa dönüşmüştür. Bu çalışmada Fuzûlî'nin Türkçe gazellerinde mumun çeşitli benzetme ve anlam ilgileriyle birlikte kullanımı farklı başlıklar altında tetkik edilecektir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk Edebiyatı, Fuzûlî, Şem'/Mum, Sevgili, Âşık

Abstract

Classical Turkish literature poets possess a rich and vivid imagination. This powerful imaginative capacity has led to the emergence of a wide array of motifs and conventional metaphors (mazmuns) in classical Turkish literature. Drawing from cultural and sociological elements, classical poets frequently incorporated aspects of daily life into their poetry. One such element is the candle (mum), a fundamental source of light in daily life, which appears in poetry through various similes and layers of meaning. The candle, with its form, flame, self-consuming nature, ability to illuminate, wick, and smoke, has been explored in numerous poetic dimensions. The story of the candle and the moth (Şem ü Pervâne) also narrates the moth's tragic journey around the candle and is a common subject in masnavis. Among the poets who frequently depicted the candle and its associated elements through diverse metaphors and similes is Fuzûlî [d. 1556], known for the lyrical depth of his poetry. In his Turkish Dîvân, Fuzûlî not only composed a standalone ghazal and a rubā'î centered on the candle but also made recurrent use of the motif in many of his ghazals and qasidas. Fuzûlî weaves delicate semantic connections between the candle and various elements such as the beloved and her beauty, the lover, the gathering (meclis), the rival (ağyār), union (wuslat), and separation (firāq), turning the candle into both a companion and a confidant. At times, the candle in his ghazals symbolizes the radiant beauty of the beloved and the light of her luminous cheeks; at other times, it transforms into a faithful lover suffering through the agony of separation. This study examines the various metaphorical and symbolic uses of the candle motif in Fuzûlî's Turkish ghazals under distinct thematic categories.

Key Words: Classical Turkish Literature, Fuzûlî, Candle (Şem/Mum), Beloved, Lover

GİRİŞ

Şem' balmumu demektir. Klasik Türk edebiyatında etrafına ışık vermesi, alevi, yakıcılığı, fitili, dumanı, yanarken erimesi, sosyal hayatta sıkça kullanılması ve meclise ait unsurlardan olması sebebiyle çeşitli söz sanatlarıyla birlikte sıklıkla kullanılmıştır. Şem', kimi zaman da başında sevda dumanları tüten âşığı simgeler. Âşık mum gibi yanar kimi zaman da âşığın mum gibi başı kesilir. Sevgilinin aşkıyla sabahlara dek şem' gibi yanan âşık gün doğunca mumun söndürülmesi gibi canını sevgiliye kavuşmak için feda eder. Şem' sevgiliyi temsil etmesi bakımından da gazellerde sıklıkla işlenmiş çoğu zaman pervaneyle birlikte zikredilmiştir. Sevgilinin yanağı, yüzü, güzelliği ve vuslatı muma teşbih edilerek anlatılmıştır. (Onay 2007: 315; Pala 2010: 427). Pervanenin mumun etrafında dönerek kendini aleve atması ve yanarak sevgiliye vuslata ermesi şairler için ilham kaynağı olmuştur. Işık kaynağı şem' sevgiliye, ışığın etrafında dönüp duran da pervaneye benzetilmiştir. Şem', ayrıca ay güneş ve sevgili anlamının yanında ilahî nuru, Hz. Peygamber'i ve kâmil mürşidi de temsil etmiştir (Armutlu 2010: 495).

Klasik Türk edebiyatının en büyük şairlerinden olan Fuzûlî, döneminin ilimleriyle meşgul olmuş ve ilmi birikimi hasebiyle kaynaklarda "Mevlânâ Fuzûlî" veya Bağdat'a mensubiyeti nedeniyle Fuzûlî-yi Bağdâdî olarak zikredilmiştir (Solmaz, 2018: 240; Canım 2018: 414; Kılıç 2018: 541; Sungurhan 2017: 670). Türkçe, Arapça ve Farsça olmak üzere üç dilde şiir yazan Fuzûlî, şiiri Allah'ın bazı kimselere bahşettiği bir lütuf olarak görür. Allah bu lütfu kendisine de bahşetmiştir. Şehit kanlarıyla yoğrulan bir ülkede yetişen Fuzûlî, sıkıntı içinde ve bir haminin gözetimi olmadan hayatını idame ettirmiştir. Sanat dehası sayesinde çektiği sıkıntı ve üzüntüleri şiirlerinde ustalıkla işlemiştir (Mazıoğlu 2011: 23-27).

Fuzûlî'nin ince ve zarif bir edayla söylediği gazellerinde samimiyet, ızdırıp ve lirizm ön plandadır. Aşk, ızdırabı, dünyevi zevk ve zenginliklerin geçiciliğini ve ölüm temasını güçlü bir lirizm ve sanat kabiliyetiyle şiirlerinde işler. Çeşitli anlam katmanlarıyla örülü şiirlerinde Fuzûlî aşkı dünyevi, platonik ve sonunda sûfiyâne bir görünümde ele alır (Karahana 1996: 242-243). Fuzûlî, *Türkçe Dîvân*'ında çeşitli imge ve hayallerle şem'e sıklıkla yer verir. Şair, çeşitli anlam ilgileriyle şem'i ekseriyetle aşk, sevgili, âşık, vuslat ve ayrılık temaları etrafında işler. Bu çalışmada Fuzûlî'nin *Türkçe Dîvân*'ında yer alan gazellerinde şem'in işlenişini ele alınacaktır.

1. Şem'-Sevgilinin Aydınlık Yüzü/Yanağı

Klasik Türk şiirinde sevgilinin yanağı; parlaklık, aydınlık, berraklık ve yol göstericilik özelliği bakımından şem', nur, güneş, ay, sabah ve gündüz gibi unsurlara benzetilir (Pala 2010: 182). Fuzûlî'nin gazellerinde sevgilinin güzellik unsurlarından olan yanak ve yüz parlaklığı, şekli, rengi, tazelik ve saflığı bakımından birçok teşbih ve istiarelerle anlatılır. Muma benzetilişinde sevgilinin yanağı parlaklık, yakıcılık ve yol göstericilik gibi tasavvurlar açısından ele alınır (Uludağ 2016: 44). Fuzûlî, şem'-i cemâl, şem'-i rûy, şem'-i rûh ve şule-yi şem'-i rûh gibi tabirlerle sevgilinin güzelliğini, yanağının parlaklık ve aydınlığını anlatır. Aşağıdaki beyit, Fuzûlî'nin Hz. Peygamber'e yazdığı bir gazeldendir. Şair "Senin

mum gibi aydınlık yüzün, âlemi süsleyen bir güneştir. Hakk'ın nuru senin güneş gibi yüzünde meydana gelir.” diyerek Hz. Peygamber'in nurlu yanağını ve yüzünü mumun aleviyle özdeşleştirir. Onun yüzü, aynı zamanda kâinatı süsleyen güneştir. Hz. Peygamber'in âlemi süsleyen güneş gibi yüzünde Hakk'ın nuru parıldamaktadır. Bütün kâinatı aydınlatan ve tabiata canlılık veren güneş, onun yüzünün nurudur. Şair şem', âftâb, hurşid ve nûr-ı Hak tabirleri arasında kurduğu anlam ilgileriyle Hz. Peygamber'i son derece aydınlık ve ihtişamlı tasvir eder:

Şem'-i rüyuñ âftâb-ı âlem-ârâdur senüñ
Nûr-ı Hâk hurşid-i ruhsâruñda peydâdur senüñ (G. 152/1)

Fuzûlî, sevgiliye bağlılığını zarif bir şekilde dile getirir. Şairin gözleri her an “*Ey gözüm nûru*” diyerek hitap ettiğini sevgilinin, cemâlinin mumundan parıldamaktadır. Sevgilinin güzelliği, parlaklık ve revnakı olmasa âşık da göz aydınlığına ve âlemi temaşaya ihtiyaç duymaz. Âşık gözünü açtığında ancak sevgiliyi görmek ister. Âşığın sevgilinin nuruyla görmesi Hakk'ın nuruyla âlemi temaşa etmesi ve eşyanın gölge varlık olduğunu idrak etmesi demektir. İbn Arabî'ye göre varlığın her bir mertebesinin Allah'ın En-Nûr isminden kaynaklı bir hakikati vardır. En-Nûr ismiyle de el-Cemîl ismine bakılır. Hakk'ın nuru yokluğa varlık elbisesi giydirmiştir. Sevgi ise Allah'ın niteliğidir. A'yan-ı sâbitede zuhur eden Hak ile mazhar arasında sevgi ilişkisi vardır. Allah kendisini mazharları seven olarak nitelemiştir. Her mertebede var olan her şeyi sevmek ilahi sevginin belirtisidir (İbn Arabî 2022: 426-427). Bütün eşya sevgilinin cemâlinden meydana geldiği gibi âşığın gözleri de ışığını sevgilinin nurundan alır. Allah, âşığın gören gözü olur. Hakikati idrak edemeyen âşık için ise varlığı gören bir göz gerekli değildir:

Dem-be-dem şem'-i cemâlünden münevver olmasa
Ey gözüm nûrî gerekmez dîde-yi rüşen maña (G. 7/4)

Fuzûlî sevgilinin güzelliğiyle gözleri aydın olduğu için âlemi aydınlatan güneşten ve aydan sevgiliyi üstün tutar. Şair “*Ey Allah'ın güzel yaratışına mazhar olan (sevgili)! Sen ne temiz ve aydınlık bir nursun ki ay ve güneş ışığını senin mum gibi (parlak) yüzünden alır.*” diyerek sevgiliyi güneş ve ayın ışık kaynağı olarak görür. Allah'ın yaratma sanatına mazhar olan sevgili mukaddestir, nurun kendisi, eşyanın ışık kaynağıdır. Tarlan'a göre ruh/yüz burada mahz-ı tecellî anlamındadır ve bu beyitte sevgili, hakiki sevgiliye yaklaşır (Tarlan 2014: 104). Diğer beyitte de şair sevgilinin yanağının mumuna tâlip olanın parlak güneşi istemeyeceğini ifade eder. Sevgilinin siyah saçlarına giriftâr olan nuru aramaz, mum gibi aydınlık yanağını arzulayan güneşi istemez. Bir başka açıdan zülfün masivayı temsil etmesinden hareketle maddî âlemin karanlığına giriftar olan nurdan haberdar değildir. Fânî güzelliklerin peşine düşen de güneş gibi aşikâr hakikati göremez. Vahdete ulaşamayan insan nurdan, vahdetten ve güneşten bahsedemez:

Sen ne nûr-ı pâksan ey mazhar-ı şun-ı İlâh
Kim alır şem'-i ruhuñdan âftâb u mâh tâb (G. 30/2)

Zulmet-i zülfün giriftarı dem urmaz nûrdan
Tâlib-i şem'-i ruhuñ hırşîd-i rahşân istemez (G. 115/2)

Aşağıdaki beyitte Fuzûlî kendisini bir ateş-perest olarak tasavvur eder. Ateş-perest “ateşe tapan” demektir. Ateşin yakılması insanlığın en büyük başarılarından biridir ve ateşin sürekli yanar vaziyette tutulması zorunluluğu zamanla ateşi kutsallaştırmıştır. Bu durum ateşe dini ve büyüsel bir nitelik kazandırmıştır. Eski Roma’da Vesta rahipleri veya Eski İran’da Zerdüş (mecûsî) din adamları kutsal ateşi hiç söndürülmeden korumakla görevlidir (Hançerlioğlu 2000: 61). Zerdüştiliğin ateş kültü etrafında şekillenmesi İranlıların müslümanlar tarafından ateş-perest yani ateşe tapan olarak nitelendirilmelerine sebep olmuştur (Tanyu 1991: 53). Klasik Türk şiirinde sevgilinin yüzü, yanağı ve dudağı rengi dolayısıyla ateşe benzetilir. Sevgili bu ateş gibi yanağı ve dudağı ile âşığı yakıp kavurur. Âşık sevgilinin güzelliğine meftûn ve taparcasına hayrandır. Sevgilinin ateş renkli çehresine tutulan âşık bir ateş-perest gibi tasavvur edilir (Babür 2020: 167). Fuzulî sevgilinin çehresini/yanağını muma ve yanağının rengini de ateşe benzetir. Sevgilinin mum gibi parlak ve ateşin çehresi âşığı ateş-perest kılar. Âşık gönlündeki ateşin, sevgiliye olan aşk ve tutkusunun sevgili tarafından görülmesini arzu eder. Bu nedenle sevgili âteş-gâhı, âşığın gönlünden seyretmelidir. Şair âşığı bir ateş-perest olarak tasavvur ettiğinde aşkını beslediği perişan gönlü de ateş-gâh olur. Fuzulî, mum ve mumun ateşi imgeleri üzerinden birinci mısradaki sevgilinin güzelliğini ve bu güzelliğe tutulmuş bir âşığı anlatırken ikinci mısradaki tutkun gönlün ızdırabını anlatır.

Şem'-i ruhsârûñ odı kıldı meni âteş-perest
Çâk-i sînemden temâşâ eyle âteş-gâhuma (G. 247/2)

Mum, ateş ve ateş-gâh Fuzûlî'nin aşkının büyüklüğünü ve sevgilinin güzelliğini anlatmak için başvurduğu imgelerdir. Sevgilinin aydınlık yüzünün güzelliğiyle birlikte yakıcılığı ve bu güzellik karşısında âşığın yanı sıra ayrılıkla birlikte vuslat temaları etrafında da işlenir. Sevgilinin aşkı gönlünde gizli bir ateştir. Fuzûlî, ayrılık gecelerinde cân ipinin nasıl yandığının şem' gibi sevgiliye âşikâr olmasını ister. Ayrılık gecelerinde âşık gizliden gizliye mumun fitili gibi yanar. Sevgilinin hem vuslatı hem ayrılığı âşığın canını ateşe verir. Âşığın işi bu gece acayip bir muma düşer. Muma temas edince teni yakar, mumdan ayrı kalınca âşık karanlıkta kalır bu defa ayrılık ateşi can yakar. Sevgili bir acayip mum gibi vuslatla da hicranda da âşığı yakar:

Hicrân ile yanar geceler rişte-yi cânım
Rüşen ola ey şem' saña süz-ı nihânum (G. 196/1)

Hem vişâli urar od cânuma hem hicrânı
Bir aceb şem' ile düşdi ser ü kârum bu gece (G. 241/3)

Fuzûlî aşağıdaki beyitte sevgiliyi şem' istiaresiyle anlatır. “*Şem' (gibi sevgili) ile birlikte sohbet etme (ona kavuşma) arzusu içindeyken âhımın dumanı günümü gece gibi karanlık eyledi benim.*” diyen şair bir mum gibi tasavvur ettiği sevgiliyle vuslatı beklerken ahının dumanlarıyla zulmette kalır. Mum

geceleleri yakıldığından âşık, gece de olsa gündüz de olsa karanlık içinde kaldığını belirterek sevgiliye her an muhtaç olduğunu dile getirir. Çünkü, âşığın ahının dumanı, gününü gece gibi zulmet içinde bırakır, aydınlık günü karanlık bir geceye çevirir. Bu ızdırıp nedeniyle şair sevgiliye kavuşma, onunla sohbet etme vaktinin gelmesini ister. İkinci beyitte sevgili, âşığın yalnızlığına mum gibi aydınlık yüzünden bir nur bırakır. Âşığın yalnızca sevgiliye bakan gözleri, sevgilinin yüzünü arzular. Burada şair, karanlık gecelerinin sevgilinin hayaliyle aydınlandığını mum ve nur tabirleri üzerinden ifade eder. Halvette gönlüne bakan âşık orada ancak sevgiliyi görür. Karanlık ve ızdırapla geçen gecelerinde sevgilinin mum gibi nurlu çehresiyle aydınlığa kavuşup teselli bulur:

Bu temennâda kim ol şem' ile hem-şoḥbet olam
Dūd-ı âh êtdi dünüm tek günümi târ menüm (G.183/4)

Ëy ḥalvetüme şem'-i ruḥından biraḥan nūr
Dīdāruḥa müştāk idi çeşm-i nigerānum (G. 196/3)

Klasik Türk şiirinde âşığı gönlünden çıkan âh ateşi gökte yıldızları, ay ve güneşi tutuşturur. Gökyüzü unsurları âşığın ahından yanıp parlamaktadırlar. Güneş, ay ve yıldızlar gibi gökyüzü unsurlarının ışık kaynağı olmasına hüsn-i talil sanatıyla âşığın ahı sebep gösterilir (Pala 2010: 10). “*Felek sevgilinin mum gibi parlak yanağından mahçuptur. Ahımın kıvılcımları göğü tutuşturup onu hicabından çıkarmak ister.*” diyen Fuzûlî ilk mısra da sevgilinin parlaklık ve ihtişamını feleğin mahçubiyetiyle vurgular. Şair hüsn-i talil sanatına başvurarak gün batınca akşam olmasını feleğin, sevgilinin güzelliği karşısında utanması olarak açıklar. Felek, sevgilinin ateşin yanakları karşısında mahçuptur. Feleğin sönüp gecenin gelmesi âşık için zulmetle dolu ayrılık vakti anlamına gelmektedir. Bu nedenle âşık feleği ah ateşiyle yakıp utancından kurtarmak ister. Çarhın yanması, âşığın ahıyla güneşin tutuşup gündüz olması ve ayrılık gecesinin son bulması demektir:

Felek mahcūbdur şem'-i ruḥundan yandurup çarḥı
Çıḥarmak ister anı şule-yi āḥum ḥicābından (G. 208/3)

Sevgilinin mum gibi ateşin ve aydınlık yanağı, kıyamet güneşinin parlaklığıdır. Fuzûlî mübalağa ile sevgilinin yanağının parlaklığını güneşe benzetmekten de öte kıyamet güneşine benzetir. Hadislerde kıyamet günü insanlara güneşin çok yaklaşacağı bildirilmiştir (Topaloğlu 2022: 519). Dolayısıyla şair, sevgilinin ateşli yanaklarını kıyamet güneşine benzeterek insana çok yaklaşmış olan güneş gibi yakıcı ve göz kamaştırıcı olarak tasavvur eder. Sevgilinin ateşin yanakları karşısında yanarak tükenen de elbette âşıktır. Âşık daima sevgiliye yaklaşmak ister. Sevgiliye kurbiyet hâsıl olduğunda ise kıyamet güneşinin, çok yaklaştığında insanı yakıp kül etmesi gibi sevgiliye yakınlık da âşığın mahvına sebep olur. İkinci mısra da şair sevgilinin inci ve mücevher dişleri saklayan hokka gibi dudaklarının sözlerini efsane mertebesindeki yokluk uykusuna teşbih eder. Kolay kolay görülemeyen sevgilinin yok denecek kadar küçük ağzıyla söylediği sözler yokluk uykusu efsanesidir. Efsanenin hakikatte var olmadığı manasına gelmesiyle sevgilinin âşıkla konuştuğu sözünde durup âşığı vuslata erdirdiği görülmüş bir şey değildir. Kıyamet güneşi kadar yakın sevgili bir efsane gibi âşığın ancak hayallerindedir. Bir başka

açıdan yüzün vahdet tecellisi olması hasebiyle yüz/vahdet tecellisi kıyamet güneşi gibi parlaktır. Kıyamette her şeyin yok olmasıyla âlem fâni ve geçici, yalnızca Hakk'ın yüzü bâkîdir. Hokka-i la'lin söyledikleri de yokluk uykusunun masalıdır. Maddî âlemin güzellikleri hakkında söylenenler, insanı gaflet uykusuna daldıran bir masaldır:

Şem'-i rüyuñ tâbı hırşîd-i kıyâmet pertevi
Hokka-yı la'lüñ sözi h'âb-ı adem efsânesi (G. 284/5)

Fuzûlî, sevgilinin mum gibi aydınlık yüzünü gece gibi karanlık saçlarıyla inilti olarak ele alır. Sevgilinin saçları ne denli siyahsa, yüzü de o denli aydınlıktır. Mum gibi aydınlık yüzü zülfünün gölgesindedir. Klasik Türk şiirinde sevgilinin saçları kesreti, yanağı ise vahdeti sembolize eder. Şair zülf-yanak zıtlığı üzerinden vahdet-kesret birlikteliğine işaret eder. Vahdetin mumu kesretin karanlığı içinde parıldamaktadır. Âlemi aydınlatan güneş sevgilinin aydınlık yüzüne yetişemez. Onun mum gibi parlak yanağı güneşten daha kıymetlidir. Güneş battığında âşık mum ile beraberdir. Maddî âlemin çokluğunu aştığında da Mutlak Bir'in tecellisiyle müşerref ve gözleri aydınlıktır. İkinci beyitte sevgilinin aydınlık yüzünü şem'e benzeten şair, kıvrım kıvrım saçlarının her bir telini yanan gönülleri avlamış şekilde tasvir eder. Mumun ipi ateşle yandığı gibi sevgilinin saçlarındaki her bir teli de yanan gönülleri avladığı için yanmaktadır. Sanki mumdaki her ipliğe ateş düşmüştür. Zülfün kesreti simgelediği göz önünde bulundurulursa çokluk âleminde her bir güzellik bir gönlü avlamaktadır. İnsanın hayatını idame ettirebilmesi gönlündeki arzuya mümkündür. Dünya işlerinin devamı da insanın istek, arzu ve hırsıyla sağlanır. İnsan bu arzuya sevgilinin saçlarının yani kesretin tuzağına düşer. “Dünya malı güçsüz kuşların tuzağıdır. Âhiret mülkü ise şerefli kuşların tuzağıdır. Böylece, derin bir tuzak olan bu mülkle acayip kuşlar avlanır.” (Mevlâna 2015: 498). Sayısız insan kesretin tuzağıyla oyalanırken yalnızca gönlünde özge bir ateşi besleyen âşık sevgilinin aydınlık yüzüne erişir:

Sâye-yi zülfüñ şebistânındadır şem'-i ruhuñ
Nêce yetsün qâdr ile hırşîd-i âlem-tâb aña (G. 12/2)

Ser-i zülfünde her mû şayd kılmış bir dil-i süzân
Düşüpdür şanasan bir şule od şem' üzre her târe (239/4)

2. Şem' ü Pervane

Gece vakti ışığın çevresinde dönen kelebek anlamına gelen pervane kanatlarını ve vücudunu yakacak kadar şem'e yaklaşır. Mum ışığında şiirleri yazan şairler pervanenin mumun etrafında dönüp kendisini mumun alevine bırakmasını şiirlerine konu edinirler. Klasik Türk şiirinde şem', sevgiliyi temsil ettiğinde şem'in alevinde yanan pervane de aşığı temsil eder. Şem' ve pervane arasında aşk, çeşitli şekillerde şiirlerde işlenir ve mustakil olarak Şem' ü Pervane mesnevileri de kaleme alınmıştır (Onay 2007: 317; Pala 2010: 370). Şem' ü Pervane mesnevilerinde ideal aşkın yücelik ve saflığı işlenir. Mesnevilerde eşi benzeri olmayan ve ideal güzelliği temsil eden şem' ve bu güzele âşık pervanenin, hakiki aşkı bulmaya yönelik arayış ve çilesi, güzelliğe karşı duyduğu hayranlık ve tutku tahkiye edilir

(Armutlu 2014: 140). *Dîvân*'ında şem'e sık sık temas eden Fuzûlî kimi zaman şem' ve pervane tabirlerini birlikte kullanmış, şem' ile pervane arasında cereyan eden aşk maceralarına da telmihte bulunmuştur. Fuzûlî, pervanenin şem'in etrafında dönmesi macerasının sonunda kanatlarını ve canını feda etmesine işaret eder. Fuzûlî'nin canı tıpkı pervânenin mumun etrafında dönüp durması gibi sevgilinin yakıcı ve parlak cemâlinin etrafında tavaf eder. Sevgiliye canını vermeye hazır olan âşık sevgiliden kendisini menetmemesi için niyazda bulunur. Âşığın canını, mumun ateşinde yanmaya hazır bir pervane olarak kabul etmesini ister. Tarlan'a göre "çizginirken başına" ifadesi "başına döneyim, sana kurban olayım" anlamlarına gelmektedir (Tarlan 2014: 131). Pervane mumun ateşinde kendisini yakmak istediği gibi âşık da sevgilinin aydınlık ve yakıcı güzelliğinde yanmak, sevgiliye kurban olmak ister:

Çizginürken başuña şem'-i ruhuñdan cânımı
Men kılma anı hem ol şem'e bir pervâne dut (G. 40/3)

Sevgiliye yakınlık daima âşığın mahvıyla sonuçlanır. "*Ey pervâne! Şem'e yakın olmakla övünme ki ömür harmanın pek yakında fena şimşeğiyle yanar.*" şeklinde anlamlandırabileceğimiz aşağıdaki beytinde Fuzûlî, pervanenin, şem'in âlevine çarparak yanmasına değinir. Pervane daima şem'in etrafında döne döne sevgiliye yakınlık elde eder. Ancak bu yakınlıkla övünmek beyhudedir. Pervane, ansızın kanatlarını şem'in âlevine çarpar ve ömür harmanını yokluk şimşeğiyle yakar. Şair, berk-i fenâ lafzıyla aşkın ızdırabını ve vuslatın bir yıldırımın kelebeğe çarpması gibi âşığı tarumar edişini anlatır. Berk-i fenâ, fenafillah makamı olarak ele alındığında sevgiliye yakınlığın nihâyeti fenâ bulup onda yok olmaktır. Bu nedenle hırmen-i ömür kişinin benliğine ve kötü hasletlere tekâbül eder. Sevgiliye yakınlık kişinin nefsinin tezkiye ederek ömrünün çer çöplerini temizler. Harmana şimşek düştüğünde bütün harmanın yanması ve mahsulün yok olması kaçınılmazdır. Elbisesi aşk yüzünden yırtılan tamah ve kusurdan arınır (Mevlâna 2015: 33). Tefâhur bu bakımdan iki şekilde yorumlanabilir. Sâlik hangi makamda olursa olsun tefâhürden yani övünme, ucub ve kibirden daima kaçınılmalıdır. Kalbin edeplerini gözetten fenaya erer. Diğer açıdan ise şair, pervanenin fenafillaha ermesine kıskacılık duyarak nihayetinde karşılaçağın şey ateşe kapılıp yanmaktır der:

Şem' kurbıyla tefâhür kılma ey pervâne kim
Hırmen-i ömrün köyer berk-ı fenâdan an karîb (G. 34/6)

Fuzûlî, şem' ve pervanenin aşkının bir efsaneden ibaret olduğuna değinir. Şair, "*Ne pervane tahammül eder bir kıvılcıma ne de mum bir âha. Fuzûlî sanma ki âlemde her âşık sana benzer.*" diyerek şem' ve pervanenin aşkı karşısında kendi aşkını yüceltir. Pervanenin nazenin kanatları bir kıvılcıma tahammül edecek güçte değildir. Mumun alevi ise bir âhın rüzgârıyla sönüp gider. Geriye ne âşık kalır ne de maşuk. Bu gerçeklikten hareketle aşkın gamına güç yetirebilen yegâne âşık, Fuzûlî'dir. Fuzûlî aşk yolunda pervane gibi yandıkça kadri yücelir, itibarı artar. Büyüklerin ayağının tozunun göze sürme olarak çekilmesi gibi şem'ler de Fuzûlî'ye hürmet eder. Âşığın ayağının tozunu şem'ler gözlerine sürme eyler.

Aşık aşk ateşindeki yanışıyla mumların hayranlık ve hürmetini kazanır. Mumun fitili âşığın ayak tozu olur.

Ne pervâne döyer bir şuleye ne şem' bir âha
Fuzûlî şanma kim beñzer saña âlemde her âşık (G. 145/7)

Ehl-i kâdrem yanalı ışk odına pervâne-veş
Sürme-yi çeşm eylemişler şem'ler hâkisterüm (G. 185/2)

Fuzulî günün doğuşuyla kavgalıdır. Gün ağardığında mumun sönme vakti gelmiştir. Şair, sabah vakti mumların söndürülmesi hadisesini sabahın incitmesi olarak görür. Sabah vakti geldiğinde pervane şem'e kavuşarak değil ayrılık gamının ateşiyle yanar. Sabah aslında aşkın ve âşığın katilidir. Bu nedenle *"Sabah, daima pervaneyi yandırıp şem'i incitir. Güneşin kılıcı ile kaldırılrsa yeridir."* diyen şair, güneş ışınlarını bir kılıç gibi tasavvur eder ve sabahın, güneşin kılıcıyla ortadan kaldırılmasını ister. Tığ lafzında ihâmlı bir söyleyişle mumun makasla kesilmesi hadisesine de işaret edilir. Günün doğuşuyla birlikte mumun başının bıçakla kesilmesi gibi âşık sevgiliden ayrılmıştır:

Tığ-ı hürşîd ile ref olsa yèridür kim müdâm
Yandurup pervâne'i şem'e vèrür âzâr şubh (G. 53/3)

Klasik Türk şiirinde sevgili, istiğna makamındadır. Ganî'dir. Her şeyin sahibidir. Hiçbir şeye muhtaç değildir. Sevgilinin güzelliği de tam ve kâmil. Bu yüzden âşığın can bülbülü bu yüce ve kâmil güzelliğin kuşudur. Gönül kuşu sevgilinin şem' gibi parlak yanağının pervanesidir. Tasavvufi şiirlerde pervane Allah'ın aşkıyla yanıp tutuşan ve dünyayla ilgisini keserek vahdet yolcusu saliki, şem' ise Allah'ın nurunu temsil etmektedir (Armutlu 2009: 903). Sevgilinin yüzü ise vahdetin sembolüdür. Dolayısıyla Fuzûlî'nin can bülbülü, el-Ganî olan Mutlak Güzel'in kuşudur. Ve gönül kuşu Hakk'ın nurunun ve vahdetin pervanesidir. İkinci beyitte *"Aşk, âlemi güzelliğinin şem'inin pervanesi kıldı. Âlemin canısın, her an bin can sana fedadır."* diyen şair, bütün âlemi sevgilinin parıltılı ve ihtişamlı güzelliğinin etrafında dönen bir pervane olarak tasavvur eder. Sevgili, varlığa can bahşedendir. İbn Arabî'ye göre Allah cemâl sıfatıyla tecellî ettiği için âlem meydana gelmiştir. Cemâlin tecellisi nedeniyle de bütün âlem/varlık aşktır. Bu tecelliye ise herkes âşıktır (İbn Arabî 2022: 291). Aşk ile vücûda gelen varlık Hakk'ın etrafında aşk ile dönen pervaneler gibidir. Mevlâna'ya göre göklerin dönüşü aşk dalgasındandır ve kâmil olanın âşıkları zerre zerre o yüceliğe koşarlar (Mevlâna 2015: 756). Fuzûlî yüce sevgiliye koşan her zerreyi pervane olarak tasavvur eder ve böyle bir sevgiliye her an binlerce can fedâdır:

Bülbül-i cân evc-i istiğnâ-yı hüsnüñ tã'iri
Tã'ir-i dil pertev-i şem'-i ruhuñ pervânesi (G. 284/2)

Âlemi pervâne-yi şem'-i cemâlûñ kıldı ışk
Cân-ı âlemsen fidâ her lahza biñ cândur saña (G. 8/3)

Fuzûlî aşk yolunda aklını da vermeye hazırdır. Cünûn, âşığı Hakk'a ulaşmasını engelleyen bağlardan kurtararak ona feyz bahşeder. Aklını veren şair, aşkı satın alır ve delilik, âşığı Hakk'a yaklaştıran feyzin anahtarıdır. Âşığın fazilet ve kemâldeki rütbesi fazilet ve kemâli terk etmesindendir. Terk-i masiva, âşığa fenânın kapıları açar. Aşk yolundaki sebaatı ile Fuzûlî ikinci beyitte görüleceği üzere fenâ-yı mutlaka erişir. Fenâ kulun kötü sıfat ve fiilleri terk edip güzel ahlakla donatılmasıdır. Nefsani arzu ve fiillerinden fani olan kulluktaki niyet ve ihlası ile baki olur (Kuşeyri 2019: 161). Fena-yı mutlak tasavvufun en yüksek makamı ve nefsin ölümü demektir. Şem' gibi nurlu sevgiliye kavuşmak pervane gibi benliğini yakmaktan geçer. Şem'e kavuşmak için pervane gibi varlığını yandıran Fuzûlî'dir. Fena-yı mutlak ile varlık bulan Fuzûlî, canını feda ederek sevgiliyle vuslat meclisine erişir. "Yokluk bahçesinde benlik söz konusu olmadığı için [orada] sarhoşluk ilahî lütuf kadehindendir." (Mevlânâ 2015: 408). Cünûn feyziyle alayık kaydından kurtulan Fuzûlî, varını fedâ eder ve "bezm-i visâl"de fenâ-yı mutlak şarabını sevgilinin kadehinden yudumlar:

Cünûn feyziyle âzâd olmuşam kayd-ı alâyıktan
Kemâl u fazl terki rutbe-yi fazl u kemâlumdur (G. 99/3)

Menem şem'-i vişâle yanduran pervâne-veş varın
Fenâ-yı muṭlaḳum cānān ile bezm-i vişālumdur (G. 99/4)

3. Sevgilinin Şem'den Üstün Tutulması

Aşağıdaki beyitlerde sevgili, şem'den daha aydınlık, parlak ve ihtişamlı tasavvur edilmiştir. Hiçbir meclis, sevgilinin boyu gibi bir mumdan aydınlandığı gibi aydınlanmaz. Hiçbir mumun alevi de sevgilinin yüzü kadar parlak değildir. Sevgilinin şem'den ve diğer teşbih unsurlarından üstün tutulduğu beyitlerde hüsn-i talil sanatı ön plana çıkmaktadır. Sevgilinin yanağına duyulan kıskançlık güneşin gönlüne ıztırap salar. Boyunun kıskançlığı ise şem'in mizacına bozulma verir. Şair burada hüsn-i talil yaparak güneşin kızgın ve yakıcı olmasının sebebini sevgilinin parlak yanaklarına duyduğu kıskançlıkla, mumun yandıkça eriyip şeklinin bozulması hadisesini de sevgilinin boyuna duyduğu gayretle açıklar:

Ḳansı bezm olmuş münevver bir ḳadūn tek şem'den
Ḳansı şem'ün şulesi ruḥsâr-ı tābānuñca var (G. 80/5)

Reşk-i ruḥsāruñ dil-i ḥurşide şalmış ıztırāb
Ġayret-i ḳaddūn mizāc-ı şem'e vērmiş inḥirāf (G. 114/4)

Şem', sevgilinin yanağından nur çalar. Başının kesilmesi caizdir. Sultanına ihanet eden bir kölenin akıbeti budur. Beyitte sevgilinin yanağı mumdan daha aydınlık ve parlaktır. Mum gece boyu hizmete hazır bir halde ayakta olması sebebiyle sevgilinin kölesi olarak tasavvur edilir. Mumun fitili uzadıkça ışığı azaldığı için âlet-i şem' denilen özel bir aletle fitili kesilir (Tarlan 2014: 194). Fuzûlî, mumun fitilinin kesilmesine yine hüsn-i talille kölenin sevgilinin nurundan çalarak sultanına ihanet etmesiyle başının kesilmesinin caiz olmasını sebep olarak gösterir. Diğer beyitte ise sevgilinin cilvelenmesiyle gün özünü bir köşeye çeker, çünkü sevgili güneşten daha aydınlık ve güzeldir. Akşam olunca bu defa

da sevgili, yanağını arz eder. Sevgilinin parlak yanaklarını görünce mum utancından eriyip tükenir. Günün eteklerini toplarcasına bir köşeye çekilmesiyle akşam olması sevgilinin cilvesinden, akşam olunca mumun eriyip tükenmesi sevgilinin yanaklarını arz etmesindendir:

Ruḥuñdan nūr uğurlar şem' başın kesseler cā'iz
Budur bir kul ser-encāmı ki sulṭānına ḥāyindür (G. 66/6)

Şubḥ kılduñ cilve gün çekdi özin bir gūşeye
Şām arz êtdüñ ruḥuñ şem'i eritdi infîâl (G.166/4)

4.Meclisin Vazgeçilmezi Şem'

Bezm, içkili ve eğlenceli meclis demektir. Kırılarda ve gülbahçelerinde kurulduğu gibi evlerde meyhanelerde de kurulabilir. Bezmde mum yanar, buhur tütsülenir, musiki ve raks vardır. Klasik şairlerin en çok rağbet ettiği durumlardan olan bezm, şiirlerde bazen sıradan bir toplantı için de kullanılır (Pala 2010: 71). Klasik Fars ve Türk edebiyatlarında ilk defa İran hükümdarı Cem'in içki meclisini kurarak bezmi icat ettiği kabul edilir. Bu nedenle bütün içki meclislerine bezm-i Cem veya kısaca bezm denilmiştir. Klasik Türk edebiyatında önemli yer tutan bezm, sakiname türündeki eserlerde çeşitli yönleriyle bahse konu olur. Âşık, sâki ve mutrip bezmin en önemli kişileridir (Pala 1992: 105). Fuzûlî kimi beyitlerde şem'i, bezm tabiriyle birlikte kullanır. Bezmin sâkinleri şem', âşık ve sevgilidir. Fuzûlî'nin gazellerinde bezm, her zaman eğlence ve içki meclisi değildir. Muhtelif kavramlarla birlikte bezm aşk ve aşka dair çeşitli hallerle birlikte birlikte işlenir. İçki, kadeh ve mutribanla birlikte keyif ve eğlence üzerine söylenen beyitlerde daima ızdırap kaynağı aşktan ve gamdan bahsedilir. Bezm kavramıyla ayniyet kazanan sevinç ve coşkunluk duyguları yerine aşk ve ayrılığın ızdırabı işlenir (Taş 2019: 82). Nitekim sevgilinin mum gibi aydınlık yanağının şulesi, ağyarın meclisini aydınlatır. Aşığın ahı ise âlemi yakan bir yıldırım olur:

Şule-yi şem'-i ruḥuñ ağyāre bezm-efrūz olur
Âh kim yêtgeç maña bir berķ-ı âlem-sūz olur (G. 68/1)

Sevgilinin meclisinde yabancıların bulunması şairi kıskançlık ateşlerinde yandırır. Sevgilinin güneş gibi aydınlık ve yakıcı yanağı yabancıların meclisini aydınlattıkça âşık da pervane gibi yanar. Bu nedenle şair sevgiliye yalvarırcasına akşamları ağyarın meclisini mum gibi aydınlatmamasını arzu eder. Fuzûlî burada şem' lafzını hem kendisi hem de sevgili için kullanır. Sevgili ağyar meclisini mum gibi aydınlatırken âşık mum gibi yanarak tükenmektedir:

Meni reşk odına pervāne tek êy şem' yandurma
Yêter ḥurşîd-i ruḥsāruñ çirāğ-ı bezm-i ağyār êt (G. 44/5)

Ger dilersen şem' tek ğayret odına yanmayam
Şāmlar ağyār şem'-i bezmgāhı olmağıl (G. 167/4)

Âşık meclisin mumu olsa bile yine ayrılık ateşinde yanar. Ay yüzlü sevgili mum gibi âşığın meclisine mahrem eder. Gece ay çıkar evlerde ise mum yakılır. Fakat mum aydan ayrıdır. Sevgili ay gibi

parıldamakta ve ışıĒı odaya süzölmektedir. Şem', hanesinde sevgilinin ışıĒıyla mahremken kendisiyle hicrandadır. Mum sabaha kadar yanar ve tükenir. Gece işret meclisi kurulmasına rağmen sabaha kadar ayrılık ateşine mumun bütün varı yoğun yanacaktır. Klasik Türk şiirinde vuslatı daima ayrılık takip eder (Pala, 2010: 476). Sevgili akşam âşığın meclisinde mum olup sabah âşıktan ayrılmıştır. Bu nedenle âşığın gecesi gündüze, gündüzü geceye döner. Âşık gece şem' gibi sevgiliyle beraberdir. Aydınlık günde ise sevgiliden ayrı karanlıklar içindedir:

Şem'-veş mahrem-i bezm eyledi ol mäh meni
Yanacaktır yine hecr odına varum bu gēce (G. 241/2)

Şubhı şām u şāmı şubh olmuş menem âlemde kim
Şām şem'-i bezm olup ayrıldı menden yār şubh (G. 53/4)

Osmanlı toplum hayatının vazgeçilmez bir eğlence ve temizlenme mekânı olan hamamlar, klasik Türk edebiyatı şairlerinin bir araya gelerek eğlendikleri ve sohbet meclisi kurdukları mekânlardır. Bu nedenle hamam klasik şairlerin vazgeçemediĒi bir ilham kaynağı olmuştur (Kaplan 2010: 133). Klasik Türk şiirinde sevgili daima eğlence âlemlerinin, işret meclisinin baş kişisi olarak meclisi süsleyen ve ona nur ve aydınlık verendir (Pala 2010: 402; Levend 2018: 313). Fuzûlî bir eğlence meclisi olan hamamı da sevgiliden ayrı düşünmez. Sevgili salınarak hamama gittiğinde mum gibi parlak yanağı ile hamam da nurlanıp aydınlanır. Dolayısıyla şair sevgiliden ayrı düştüğünde hamamı bir eğlence mekânı değil zulmet içinde tasavvur eder. Hamamın da ışık kaynağı ancak sevgilidir:

Kıldı ol serv şehir nâz ile hāmmāma hırām
Şem'-i ruhsārî ile oldu münevver hāmmām (G. 200/1)

5.Sadık Âşık Şem'

Klasik Türk şiirinde sevgiliden sonra şiirin merkez ve temelinde âşık yer alır. Âşık; ağlayıp inleyen, divane, gam ve keder evinde yaşayan dert ve üzüntüden zevk alan bir tiptir. Perişan, mecalsiz, zayıf ve hastadır. Ârif ve istiĒna makamındadır, dünyaya rağbet etmez. Cemâlin seyri arzusundadır, aşkını gizler. Ayıplanıp kınanır. Sevgiliye meftundur, her yerde sevgiliyi görür. Sevgiliden ayrı düşmüş, kavuşma ümidiyle yaşar, ona can vermeye hazırdır. Bu özelliklerinin yanında başındaki aşk ateşiyile uykusuz, geceler boyu ağlayıp inleyerek yanan muma benzetilir. Aynı zamanda âşığın gönlü iç yanıklığı sebebiyle içinde ateş varmış gibi ateş tapınağı şeklinde tasavvur edilir. (Şentürk 2016: 372-376, 407). Klasik Türk şiirinde ekseriyetle şem' sevgiliyi, pervane de âşığı temsil etmesine rağmen kimi zaman âşık şem'e benzetilmiş, mumun çeşitli özellikleriyle âşık arasında ilgi kurulmuştur. Fuzûlî âşığı çeşitli imgelerle şem'e teşbih eder. Aşk ateşiyile yanan şem'in başından dumanlar yükselir. Sevgilinin kakülleri kıvrım kıvrımdır ve aşk dumanı da mumun başından kıvrım kıvrım yükselir. Yanan bir mumun başında yükselen dumanlar kâküle benzetilir. Şem'in başında, kakül aşkının dumanları tütmektedir. Kâkül siyah ve uzundur. Mumun ömrü ise kısadır. Bu kısa ömrü ile mumun başındaki sevda, kâkül kadar uzundur.

Şair ömür kısalığına rağmen dūd, kākül ve sevdâ tabirleri üzerinden aşk yolunun zorluk ve uzunluğuna işâret eder:

Şem' başından çıharmış dūd-ı şevk-ı kākülün
Beyle kûteh ömr ile başındaki sevdâya bah (G. 59/2)

Sevgilinin sünbül gibi saçlarının, âşığın can ipliğinde meydana getirdiği kıvrımlar mumda olduğu gibi yanmadan açılmaz. Fitildeki kıvrımlar mumun yanmasıyla birlikte açılır. Sevgilinin sünbül gibi olan saçları da kıvrım kıvrım olmasıyla âşığın canında kıvrımlar (ıztıraplar) meydana getirir. Bu kıvrımların açılması yani ıztırapların son bulması için mum gibi yanmak gerekir (Tarlan 2014: 246). Şair, aşk rüzgarından kendisini korumadığı için şikâyet eder gibi görünse de hakikatte aşk derdiyle hoşnuttur. İkinci beyitte perişanlık, mumun ışığını artırdığı gibi sevgilinin zulümleri de âşığın aşkını kuvvetlendirir. Perişan ve ateşler içinde bir gönlün sahibi olmak aşkın gereğidir. Âşık yanmadan cânındaki kıvrımlar açılmaz yandıkça ise gönlündeki aşkı ziyadeleşir:

Ëy Fuzûlî şem'-veş muṭlak açılmaz yanmadın
Tâblar kim sünbülinden rişte-yi cânuñdadur (G. 90/7)

Anuñ tek kim perîşanlıḡ ziyâsın arturur şem'ün
Maña cevruñ ziyâd olmaḡ saña meylüm füzün êtdi (G. 290/4)

Fuzûlî, sabah gelince mumun söndürülmesiyle âşığın ölmesi arasında ilgi kurar. Sabah rüzgârı güneş yüzlü sevgilinin müjdesini verir. Sabahın gelmesini bekleyen âşık için mum gibi tükenip ölmek şüphesizdir. Klasik Türk şiirinin kimi beyitlerinde şem', yanması ve yanarken erimesi nedeniyle damlalarının göz yaşı şeklinde tasavvur edilmesiyle âşığı temsil eder (Karaca 2018: 138). Benzer bir kullanım diğer beyitte görülmektedir. Şem', geceler boyu yanarak göz yaşı döker. Sabah vakti eriştiğinde ise sâdık bir âşık olarak can verir. Fuzûlî'nin şem'e benzeyen âşığı ölüm teması etrafında işlemesi vuslatın âşığın nefsinin fena bulmasıyla sonuçlanmasındandır. Âşık ölümde yüzlerce can bulur. Bu nedenle pervane gibi varlığını yakar (Mevlâna 5015: 173).

Vêrdi bād-ı şubḡ bir ḡurşîd-ṭalat müjdesin
Şem'-veş veh kim bu dem ölmek muḡarrerdür maña (G. 21/5)

Géceler şem' yanar eşk döker şubḡ gelince
Cân vêrür şubḡ gelen demde zihî âşık-ı şâdık (G. 147/5)

Âşık sevgilinin güzelliğine baktığında mum gibi canını ateşe yakar. Güzel boyunu gördüğünde de gönül dumanı göğe yükselir. Bu nedenle ikinci beyitte âşığın ateşler içindeki gönlünü felek, havadan saklamaz. Şair “*Bu nasıl fanustur ki mumu hevedan saklamaz?*” diyerek feleğin dahi aşkın önünde bir engel olamayacağını bildirir. Fanus, mum ve benzeri ışığın rüzgârdan sönmesini engellemek için camla yapılan mahfaza, fener demektir (Parlatır 2009: 437). Klasik Türk şiirinde güneş muma, felek de mumun üzerindeki fanusa benzetilir (Pala 2010: 147). Dolayısıyla şair felek, fanus ve şem' tabirleri arasında ilgi kurarak âşığı aynı zamanda feleğin güneşi gibi aşkı ise bir heva/rüzgâr olarak tasavvur eder. Âşık feleğin

bile engel olamayacağı şekilde aşka gark olur. Felek fanusunun engelleyemediği aşk esintilerine gark olan âşık, bu esintiye canını/benliğini teslim eder. Âşığın benliğini teslim etmesi bakımından A. N. Tarlan hevâ lafzını heva ve heves olarak da ele alır. Felek âşığın gönlünü heva ve hevesten men edemez. Esintinin mumu söndürmesinden hareketle felek fanusu, aşığa ulaşan esintileri engelleyemediğinde bu heva ve heves âşığın maddi bedenini söndürür. Gönlünün yakan ve ışığını parlatansa hakiki aşktır (Tarlan 2014: 291).

Oda yahdum şem'-veş cānum baḥup ruḥsāruña
Çarḥa çekdüm dūd-ı dil serv-i hırāmanuñ görüp (G. 35/2)

Işkdan bir dem ten-i sūzānı dūr étmez felek
Veh nece fānūsdur şem'i hevādan şaḥlamaz (G. 110/4)

Mumun yandıkça fitilinin kesilmesi hadisesini Fuzûlî, farklı bir bağlamda kullanır. Mum, sevgilinin güzelliğinden çalan bir hırsız olarak değil bu defa sırrını saklamak için başını vermeye hazır bir âşıktır. Nazlı sevgilinin aşk sırrını yabancılardan gizleyen âşığın, mum gibi başı gitse de sırrını ifşâ etmesi mümkün değildir. Râz-ı ışk ve ifşâ-yı râz tabirleri tasavvufî çağrışımlarla yorumlandığında beyitte sâlikin kalbine inen mananın korunması esasına dikkat çekilmiştir. Sır, Allah ile kul arasında özel bilgi ve ruhun bir idrak mertebesidir. Sırrın saklanması sâlikin Hak yolunda ilerleyebilmesi için temel şartlardandır. Bazı sûfiler “Hür insanların gönülleri sırların mezarıdır.” diyerek muhakkik sufilerin, sırrı gönüllerinde öldürdüklerine dikkat çekmişlerdir (Tosun 2009: 115). Şair, mum gibi başı kesilse dahi sırrı ifşâ etmez. Bu bakımdan “getse başum” ifâdesi âşığın bir açıdan sırrı ifşâ etmede bir iradesinin olmadığı fikrine de kapı aralar. Mumun başı kesildiğinde sırrı ifşâ etmesi mümkün olmadığı gibi tasavvufî hâllerin dil ile ifadesi de mümkün değildir. Rûzbihân-ı Bâklî sûfinin aracısız olarak bildiğine fakat bu sırrı ifşâ edemediğine dikkat çeker (Tosun 2009: 115). Fuzûlî, gönlüne inen sırrın korunmasında başı kesilen bir mum gibi suskundur. İkinci beyitte ise şairin gönlündeki ateş, âleme ifşâ olur. Bu durum karşısında şair, dilinin mum gibi yanması için Allah’a dua eder:

Râz-ı ışkuñ şaḥlaram êlden nihān êy serv-i nâz
Gétse başum şem' tek mümkün degül ifşâ-yı râz (G. 111/1)

Pinhānî odum âleme fâş oldı Fuzûlî
Yâ Rab ki menüm şem' gibi yana zebānum (G. 196/7)

Geceler ay yüzlü sevgiliyle bahse girdiği için şem'in diline ateş düşer. Fuzûlî, mumun alevini dile benzetir. Fitilin uzamasını ve âlevin hareketlerini de dil uzatmak şeklinde tasavvur eder. Beyitte dil uzatmak tabiri bakımından şem'in haddi aştığına işaret edilir. Sevgiliyle bahse tutuşanın, ona yakınlık arzu edenin yanması kaçınılmazdır. Ancak sevgiliden ayrı düşenin de akıbeti yine yanmaktır. Diğer beyitte âşık ah ateşiyle yanar. Bu yanışı sebebiyle şair, âşığı hüznler evinini mumuna benzetir. Mum nefesle söner fakat âşığın ah ateşiyle yanar. Âşık mum gibi tek ayak üzere durup sevgilinin emrindedir. Ah ettiğinde de nefesinden kıvılcımlar yükselir. Bu haliyle âşık, hüznlerle dolu evini kendi ah ateşiyle aydınlatan mum gibidir:

Düşer od şem'diline bu sebebden ki kılur
Dil uzadup geceler ol meh-i tâbân ile bahs (G. 45/6)

Ëy Fuzûlî âteş-i âh ile yandurduñ meni
Gâlibâ şanduñ ki şem'-i kulbe-yi ahzânuñam (G. 201/9)

Klasik Türk şiirinde âşık daima ayrılık ateşiyle yanar, hicranın gamıyla kanlı göz yaşları döker. Sevgilinin yolunu gözlerken ayrılık ve kavuşma üzerine şiirler söyler. Aşk ateşini, ayrılık gamını ve âşığın sevgilinin uğrunda çektiği türlü bela ve çileleri güçlü bir şekilde aktaran Fuzûlî, kimi zaman şem'i doğrudan vuslat ve hicran temaları üzerinden işler. Şair ayrılık günlerine hazırlık yapar. Âşık, vuslat gününde tenini mum gibi yakar. Âşığın bu yanışı hicran gecesine hazırlık içindir. Kavuşmayı ayrılık takip eder. Kavuşma gününün hararetinde âşığın mum gibi teni yani maddi bedeni yanar. Âşık sevgiliden ayrıldığında ise mumun içindeki fitil gibi canı yanar. Kavuşma gününün hararetinden bedeninin mum gibi erimesi beklenen bir hadisedir. Müşkül olan ölmeden önce ölmektir:

Yağdum tenümi vaşl günü şem' tek ammâ
Bil kim bu tedârik şeb-i hicrânüñ içündür (G. 79/4)

Âşığın ayrılık gecelerine hazırlık yapması hicran ateşinde yanmakta özel bir hâl bulmasındandır. Aşağıdaki beyitte âşık ayrılık gecelerinin şem'idir, visal sabahını arzulamaz. Yanmakta bir hâl bulur ki başka hâlleri istemez. Âşık ayrılık gecelerinde mum gibi yanarken yaşadığı hâlden zevk duyar. Sabah olup mum gibi ölmek istemez. Hâl, sâlikin kalbine ilahî bir lütufla gelen histir. Manevî ve ruhî buygu ve heyecanları ifâde eder ve hâl ehli olmak tasavvufta büyük mutluluk olarak kabul edilir. Haller daimî değildir, devamlı değişir ve sâlikin bulunduğu makama özgüdür. Hâllerdeki sürekli değişim seyr ü sülukun bir nihayetinin olmadığı anlamına gelir (Demirci 1997: 216-217). Şair ayrılık ateşinde kâl/söz ile anlatamadığı özel bir hâl yaşar. Sabah vakti mumun söndürülmesi gibi bu hâlin geçmesini istemez. Firkat gecesinin şem'i gibi daima yanmak ister. Âşık yaşadığı deruni zevk ile hâlin devamlılığını ister:

Şem'-i şâm-ı fırkatem şubh-ı vişâli n'eylerem
Bulmuşam yanmağda bir hâl özge hâli n'eylerem (G. 194/1)

Âşığın hicran günü yanışı ay gibi parlak sevgiliye âşikâr olmaz. Ay gökyüzünde mum ise odada, meclisedir. Şem' hâlini aya bildiremez. Şair burada sevgiliyle kavuşmanın zorluğunu mâh, âftâb ve şem' istiareleri üzerinden anlatır. Âşık sevgiliye kavuşamadığı gibi hâlini de arz edemez. Güneş batıp gece olduğunda âşık ayrılık ateşine düşer. Gün doğduğunda ise güneş, gece olan bitenden haberdar değildir. Şair bu nedenle sevgiliyi güneşe benzetir. Âşığın şem' gibi geceden sabaha kadar yandığını güneş gibi sevgili bilmez. Bir başka açıdan güneş gibi sevgili kendi parıltısından âşığın ateşini göremez:

Olmadı ol mâha rüşen yandüğüm hicrân günü
Yandüğün şeb tâ şehir şem'üñ nê bilsün âftâb (G. 33/5)

6. Haberci, Rakip ve Âşığın Sırdaşı Şem'

Klasik Türk edebiyatında saba, sevgilinin kokusunu taşır ve estiği yerlere dağıtır. Kokusunu sevgiliden aldığı için daima misk, anber ve sümbül gibi kokar. Âşığa sevgilinin haberini ve kokusunu getirir. Sevgiliye de âşığın özlemini, ah u feryâdını ve niyazını götürür (Pala 2010: 381, 383). Aşağıdaki beyitte “*Aşkın kederinden mum gibi yandım. Benim ahvalimi sabah rüzgarından değil benimle yâr olandan sor.*” diyerek sabanın haber getirip götürme işlevine telmihte bulunur. Fakat sevgilinin âşık hakkındaki haberleri sabah rüzgarından değil ayrılık gecesinde kendisiyle yâr olandan sormasını ister. Şem burada âşık ve sevgili arasındaki bir haberci olarak tasavvur edilir. Âşık hicran gecesinin gâmiyle mum gibi yanmıştır. Gam ve kederle dolu ayrılık gecelerinde âşığın tek yoldaş ve sırdaş yanbaşıda kendisi gibi yanan mumdur. Âşığın mum gibi nasıl yandığını sadece mum bilebilir. Ayrıca sabah rüzgârı, mum gibi yanan âşığı da onun yoldaşını da söndürür. Sevgiliye âşığın hâlini en iyi anlatabilecek olan sabah rüzgârı değil şem'dir:

Ğamuñdan şem' tek yandum şabādan şorma ahvālüm
Bu ahvālî şeb-i hicrān menümle yâr olandan şor (G. 100/5)

Şem', âşıkla sevgili arasında bir engeldir. Şem' sevgiliye yakın olmasıyla onun mahremi ve âşığın da rakibidir. Fuzûlî, sevgilinin âşığı mahrum edip de şem'i kendisine mahrem etmesine gücenir. Halbuki âşık sevgilinin meclisinde canını bir pul gibi saçmaya hazırdır. Mumun yanarak tükenmesiyle âşık arasında ilgi kuran şair, âşığın sevgilinin meclisinde mum gibi yanarak tükenmeye, canını vermeye hazır olduğunu dile getirir. Bu nedenle Fuzûlî, şem'in sevgiliyle arasından çıkıp bir köşede saklanmasını ister. Çünkü âşığın meclisi sevgilinin güneş gibi yüzüyle aydınlıktır. Kavuşma gecesinde şem'e ihtiyaç yoktur:

Nêşe mahrem eyledüñ şem'i meni mahrûm édüp
Men senüñ bezmüñde cān nağdin nisār êtmez midüm (G. 186/3)

Aradan ey şem' çıñ bir güşe dut kim bu gēce
Bezm bir hürşid-ıtalatdan münevverdür maña (G. 21/4)

Şem' zulmetle dolu ayrılık gecesinde âşığın sırdaşıdır. Gönül ateşi kavuşma günü sevgilinin aşk oklarını yakar. Şair gönlüne seslenerek vuslat günü onun okunu yakmamasını ister. Çünkü sevgiliden gelen aşk oku hicran gecesinde âşığın odasını aydınlatan mumdur. Oku şekli itibarıyla muma teşbih eden şair ayrılık gecelerinde şem'le söyleşir. Sevgilinin aydınlık ve nurlu yanaklarına kavuşamayan âşık, şem'in ışıyla teselli bulur. Bu nedenle âşığın çektiği ızdıraba vakıf olan sadece şem'dir. Fuzûlî her ne kadar ayrılık gecelerinde şem'i kendisine yoldaş ve sırdaş kılrsa da kimi geceler mum ile söyleşmez, mumun aleviyle teselli bulmaz. Mum, gece meclisi aydınlatsa bile âşık ayrılığın karanlığında muma bakmaz. Sevgilinin nurlu yanaklarının ışığını arzu eder:

Ne yağarsan oñın ey âteş-i dil vaşl günü
Bize hicrān gēcesi şem'-i şebistāndur bu (G. 228/5)

Zulmet-i hecrüñde bahmaz şem'e çeşmüm merdümü
Pertev-i ruhşār-ı pür-envāruñ eyler ārzü (G. 230/6)

Sonuç

Fuzûlî, *Türkçe Dîvân*'ında çeşitli imgelerle şem'e sık sık temasta bulunur. Şem'; kimi zaman âşıkların gönlüne ateş salan sevgili, kimi zaman sabahlara dek ah ederek yanan sâdık bir âşıktır. Şem' meclisin ışık kaynağı sevgili, âşığın kıskançlık ateşlerinde yanmasına sebep olan ağyar, vuslatta da hicranda da daima âşığın yoldaşı ve sırdaşıdır.

Sevgiliye dair temalarda şem' sevgilinin güzelliği, boyu, parlak ve ateşin yanaklarıdır. Sevgilinin mum gibi aydınlık yüzü bazen âlemi süsleyen bir güneş bazen aydan ve güneşten daha parlak, ısıltılı ve yakıcıdır. Şem' ekseriyetle pervane ile birlikte düşünülür. Şem' sevgiliyi temsil ettiğinde âşık mumun etrafında dönerek sevgili uğruna canını teslim eden pervanedir. Tasavvufi mahiyetteki beyitlerde şem' Allah'ı ve nurunu, pervane ise Hakk'ın yolunda fenafillaha eren bir sâliki temsil eder. Kimi beyitlerde sevgili şem'den, güneş ve aydan daha aydınlık, ihtişamlı ve yakıcı tasavvur edilir. Mumun gece sabahlara kadar yanıp tükenmesi sevgilinin yanaklarına duyduğu kıskançlıktandır. Kimi beyitlerde şem', daima meclisin sâkini olması bakımından bezm tabiriyle birlikte işlenir. Fuzûlî, bezmi zevk, eğlence ve iştretle değil ekseriyetle gam ve kederle birlikte zikreder. Şem' gibi aydınlık yüzlü sevgiliyi mecliste ağyarla birlikte iken şair de kıskançlık ateşlerinde şem' gibi yanıp tükenir. Meclisi nuruyla aydınlatan şem' gibi sevgili, âşığın meclisine mahrem kılsa bile vuslatı ayrılık takip eder.

Şem'in âşığı temsil ettiği beyitlerde âşık başından sevda dumanlarının yükseldiği, perişan, ah ederek alevini artıran, yandıkça yanmak isteyen bir mum gibidir. Sâdık bir âşık olarak şem', ekseriyetle ölüm temaları üzerinden işlenir. Sabaha dek yandıkça tükenen şem'/âşık, sevgilinin uğrunda ölerken binlerce can bulur. Vuslat ve ayrılık kavramlarıyla birlikte işlenen beyitlerde şem' hicranda ayrılık ateşiyle, vuslatta kavuşmanın hararetiyle yanan kimi zaman yanmakta özel bir hâl bulup vuslattan kaçınan bir âşıktır. Sevgili ve âşık temsillerinin haricinde şem', sevgilinin meclisinde kendine yer bulmasıyla da ayrılık ateşinde yanan âşığın önünde bir engel/rakip, sevgiliyle arasında bir yabancısıdır. Gam ve keder içindeki âşığın tek yoldaş ve sırdaşı ise şem'dir. Bu bakımdan hem vuslatta hem hicranda şem' gibi yanan âşığın hâlini sevgiliye arz edebilecek olan da yalnızca şem'dir.

KAYNAKÇA

- Armutlu, Sadık (2009). "Kelebeğin Ateşe Yolculuğu: Klasik Fars ve Türk Edebiyatında Şem'ü Pervâne Mesnevileri". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15(39): 877-907.
- Armutlu, Sadık (2014). Klâsik Türk Edebiyatında Şem'ü Pervâneler ve Lâmi'î Çelebî'nin Şem'ü Pervâne Mesnevisi. *Doğu Esintileri*, (2): 137-176.
- Babür, Yusuf (2020). "Klasik Türk Şiirinde Gayr-i İslami İnanç Unsurlarının Kullanımı". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi- The Journal of International Social Sciences*, 30(2): 165-188.

- Canım, Rıdvan (hızl.) (2018). *Lâtifî, Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Demirci, Mehmet (1997). "Hal". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 15. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 216-218.
- Hançerlioğlu, Orhan (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İbn Arabî (2022). *Fütûhât-ı Mekkiyye VI*. çev. E. Demirli. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İbn Arabî (2022). *Fütûhât-ı Mekkiyye X*. çev. E. Demirli. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Kaplan, Yunus (2010). "Türk Hamam Kültürünün Divan Şiirine Yansımaları". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]* (44): 131-155.
- Karaca, Derya (2018). "Klasik Türk Şiirinde Şem' ve Pervane Kullanımları". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / Journal of International Social Research*, 11(61): 129-146.
- Karahan, Abdülkadir (1996). "Fuzûlî". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 13. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 240-246.
- Kılıç, Filiz (hızl.) (2018). *Âşık Çelebi, Meşâ'irü's-Şu'arâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Kılınç, Abdülhakim (2021). *Fuzûlî Dîvânı*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay.
- Kuşeyri, Abdülkerim (2019). *Kuşeyrî Risâlesi*. Haz. S. Uludağ. İstanbul: Dergâh Yay.
- Levend, Agah Sırrı (2018). *Divan Edebiyatı- Kelimeler ve Remziler Mazmunlar ve Remizler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mazıoğlu, Hasibe (2011). *Fuzûlî Üzerine Makaleler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Mevlânâ (2015). *Mesnevî-i Ma'nevî*. çev. D. Örs-H. Kırancı. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay.
- Onay, Ahmet Talat (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. Haz. C. Kurnaz. Ankara: Birleşik Kitabevi.
- Pala, İskender (1992). "Bezm-i Cem". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 6. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 105-106.
- Pala, İskender (2010). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yay.
- Parlatır, İsmail (2009). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Yargı Yayınevi.
- Solmaz, Süleyman (hızl.) (2018). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Sungurhan, Aysun (hızl.) (2017). *Kınalızâde Hasan Çelebi, Tezkiretü's-Şu'arâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

- Şentürk, Ahmet Atilla (2016). *Osmanlı Şiir Kılavuzu I*. İstanbul: Osedam Yay.
- Tanyu, Hikmet (1991). “Ateş”. *İslâm Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 52-55.
- Tarlan, Ali Nihat (2014). *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Taş, Bünyamin (2019). “Divan Şairinin Özgünlüğü Bağlamında Fuzûlî'nin Türkçe Gazellerinde Bezm”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (65): 77-100.
- Topaloğlu, Bekir (2022). “Kıyamet”. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 25. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 516-522.
- Tosun, Necdet (2009). “Sır”. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 37. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 115-116.
- Uludağ, Erdoğan (2016). “Fuzûlî'nin Gazellerinde Bir Güzellik Unsuru Olarak Yanak”. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)* ÖS-III: 15-68.
- Yılmaz, Nuran (2007). “Fuzûlî'nin Türkçe Divânı'ndaki ‘Başına Çizginmek’ Tabirinin Türk Kültüründeki Anlamı”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2(4): 1095-1104.

FÂİK ÂLİ OZANSOY’UN ELHÂN-I VATAN ADLI ESERİNDE
MİLLÎ ROMANTİK UNSURLAR

(National Romantic Elements in Fâik Âli Ozansoy's Work Named Elhân-ı Vatan)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 25 Temmuz 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 28 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1751189

Hatice YILDIZ

Dr. Öğr. Üyesi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Orcid.org./0000--0001-6494-3276.

hatice.yildiz@hbv.edu.tr

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Yıldız, H. (2025). Fâik âli Ozansoy’un *Elhân-ı Vatan* Adli Eserinde Milli Romantik Unsurlar. *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 27(Ağustos), ss.271-293.
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1751189>

Sorumlu Yazar:

Hatice YILDIZ, hatice.yildiz@hbv.edu.tr

Özet

Millî uyanışlara sahne olan 19. yüzyılda millî kültürün en önemli ifade aracı olarak görülen edebiyat ve özellikle şiir alanında yazılan eserler çerçevesinde bir millî romantizm olarak adlandırılan yeni bir duyuş tarzı gelişmiştir. Dilde, edebiyatta, sanatta gelişen bu yeni duyuş neticesinde, başta Avrupa ülkelerinde olmak üzere, milletlerin hayatı, tarihi işlenmiş, vatansever ve hamasî nitelikli şiirler milletleşme sürecindeki her toplumda estetik olduğu kadar didaktik bir işlev de kazanmıştır. Millî romantizm, Türk şiirinde de 19. yüzyıldan itibaren etkili olmuştur. Yenileşme Devri Türk şiirinin öne çıkan isimlerinden biri olan Fâik Âli [Ozansoy] da bu duyuşu benimsemiş isimlerden biridir. Şair soylu bir aileye mensup olan Fâik Âli, kardeşi Süleyman Nazif gibi genç yaşından itibaren şiirle ilgilenmiştir. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati gibi edebî hareketler içinde de yer alan Fâik Âli, ilk dönem şiirlerini aşk, kadın, tabiat gibi konular etrafında kaleme almıştır. II. Meşrutiyet sonrasında ise toplumsal ve millî meselelere yönelmeye başlayan şair, Osmanlı Devleti'nin toprak kayıplarıyla sonuçlanan Balkan Savaşları ve daha sonra kaçınılmaz olarak girdiği I. Dünya Savaşı'nın etkisiyle hamasî bir üslûp benimsemiştir. Şair bu dönemde kaleme aldığı şiirlerini *Elhan-ı Vatan* (1917) isimli kitabında bir araya getirmiştir. Savaşın ağır yükünü, orduya yönelik övgüleri, askerlik ve şehitlik sevgisini dile getiren bu şiirler, Fâik Âli'nin yeni bir duyarlılığın kapısını araladığını gösterir. Millî romantik duyuş tarzı olarak adlandırılabilir bu yeni bakış, onun şiirlerini vatan, kimlik ve tarih şuuru gibi temalar çerçevesinde değerlendirmeyi mümkün kılar. Bu çalışmada, Fâik Âli'nin *Elhan-ı Vatan* isimli şiir kitabında yer alan otuz altı şiir, millî romantizm bakımından değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Fâik Âli Ozansoy, *Elhân-ı Vatan*, millî romantizm, tarihî romantizm.

Abstract

In the 19th century, which witnessed national awakenings, a new style of feeling called national romanticism developed within the framework of works written in the field of literature and especially poetry, which were seen as the most important means of expression of national culture. As a result of this new sensibility developing in language, literature and art, patriotic and heroic poems depicting the lives and histories of nations, especially in European countries, acquired both an aesthetic and a didactic function in every society undergoing the process of nationalization. National romanticism also influenced Turkish poetry from the 19th century onward. Fâik Âli [Ozansoy], one of the prominent figures of Modernization Era Turkish poetry, is one of those who embraced this approach. A member of a noble poetic family, Fâik Âli, like his brother Süleyman Nazif, was interested in poetry from a young age. Faik Ali, who also participated in literary movements such as Servet-i Fünun and Fecr-i Ati, wrote his early poems around themes such as love, women, and nature. After the Second Constitutional Monarchy, the poet began to focus on social and national issues. Influenced by the Balkan Wars, which resulted in territorial losses for the Ottoman Empire, and then the inevitable entry into World War I, he adopted a heroic style. The poet compiled the poems he wrote during this period in his book *Elhan-ı Vatan* (1917). These poems, which express the heavy burden of war, praise for the army and a love of military service and martyrdom, demonstrate that Faik Ali had opened the door to a new sensibility. This new perspective, which can be called a national romantic sensibility, allows us to evaluate his poems within the framework of themes such as homeland, identity and historical consciousness. In this study, thirty-six poems from Faik Ali's poetry book *Elhan-ı Vatan* will be evaluated from the perspective of national romanticism.

Key Words: Faik Ali Ozansoy, *Elhan-ı Vatan*, national romanticism, historical romanticism.

GİRİŞ

1789 Mayıs'ında gerçekleşen Fransız Devrimi, milletler ve milliyetçilikler çağının başlangıcı sayılır. Devrimi takip eden dönemde, özellikle 19. yüzyıl boyunca, başta kıta Avrupası olmak üzere milliyetçi ideolojiler yükselişe geçmiştir. Milliyetçi ideolojilerin yükselişinde onlara romantizm eşlik edecektir. Romantizm, Avrupa'da Aydınlanmacı düşüncenin savunduğu kozmopolit ve evrenselci anlayışın yerine her insanın ve topluluğun kendine özgü olduğu fikrini savunan bir akım olarak dönemin siyasi gelişmeleri içerisinde kendine yer bulmuştur (Cevizci 1999: 734). Daha çok edebî bir akım olarak değerlendirilen Romantizm, Fransız Devrimi'nin ardından Avrupa'da gelişen siyasi atmosferden fazlasıyla etkilenmiştir. Romantik düşünürler, Aydınlanma döneminin ortaya çıkardığı bireyin özgürlüğü ve eşitliği fikrine bağlı olmakla birlikte toplumsal aidiyetin, gelenek ve kültürün savunuculuğunu da üstlenmişlerdir. Klasisizme karşı ortaya çıkan romantikler, Orta Çağın şiir anlayışını yüceltirken bunu sadece estetik bir kaygıyla değil siyasi ve toplumsal bir amaca bağlı olarak gerçekleştirmişlerdir. Siyasi yelpazenin sağından soluna pek çok hareketle ilişkisi olan Romantizmin milliyetçilikle ilişkisinde millî kültürün sanat yoluyla canlandırılacağı düşüncesi yatar. Bu durum kendini özellikle Alman Romantizminde göstermiştir (Beiser 2018: 351-362). Modernleşen dünyada zeminini ve aidiyet duygusunu yitiren bireyi tabiata ve toplumsal birliğe çağıran romantiklerin bu davetinde nostaljik bir tutum vardır. Zira modernleşen toplumda bağların çözülmesi ve insanların yabancılaşması bireyde bir “sürgünlük” hissi uyandırır. Bu sebeple insanlar “tinsel anlamdaki vatanına dönmek ister” (Löwy&Sayre 2016: 39). Ruhun tam bir birlik duygusu yaşadığı ideal an ise geçmişte saklıdır. Romantikler, modernitenin bozmadığı geçmişin yanı sıra saf ve organik bir toplumsal hayatı da yüceltir. Bu yaklaşımın siyasi sahadaki karşılığı milletlerin geçmişine, köklerine doğru çıkılan bir yolculuktur. Bu yolculuk, milletin kendini tarih içinde tanımasını ve benliğinin farkına varmasını sağlayacaktır. Romantikler, Fransız Devrimi'nin “millet” kavramına siyasi bir çerçeve çizmesine bağlı olarak, milletlerin dünya sahnesinde kendine özgü bir yeri olduğu fikrini sıklıkla vurgulamışlardır. Bu bakımdan Alman düşünür Herder tarafından “millî ruh” kavramı etrafında geliştirilen, her milletin kendine ait bir dünyası, geleneği, kültürü, dili ve tarihi olduğu fikri, romantikler için ilham verici olmuştur (akt. Özkırımlı 1999: 34). 19. yüzyıl boyunca milletlerin kökenine doğru yapılan yolculuklar, girilen araştırma faaliyetleri romantizmin getirdiği coşku ve heyecanla birlikte ilerlemiştir. Romantizmin milliyetçilikle birlikte açtığı yeni yolda birey artık köksüz değildir. O, kendisini bir milletin mensubu olarak değerlendirerek aidiyet duygusu geliştirir. Zaman ve mekân bakımından derinleşen bir millî şuura sahip olan bireyin köken, kültür ve dil bilgisiyle mensubu olduğu milletin dünya üzerindeki yerini tayin etme çabasına ise “millî romantizm” denir.

Şerif Aktaş da millî romantizmi tanımlarken aydınlanma düşüncesinin doğurduğu yeni insan tipine, bireye vurgu yapar. Akıl ve iradesiyle kendi köklerini, benliğini sorgulayan bireyin, bağlı bulunduğu topluluğun tarih içindeki “tekevvün”ünü keşfetmek, geçmişini ve değerlerini tanımak için

gerçekleştirdiği “coşkulu arayış”ı “millî romantik duyuş tarzı” olarak değerlendiren Aktaş (2011a: 33-39), millet hâline gelmiş her topluluğun kendi bünyesindeki özgün değerleri ortaya çıkarıp geliştirmesi ve insanlığa sunması gerektiğini ifade eder. Romantik duyuşun bireye kazandırdığı tarihsel derinliğe de dikkat çeken yazar, millî romantizmin kapsamlı bir tarifini yapar:

Tarihî değerleri, mitolojik unsurları, halkın yaşama tarzını idare eden inançları, dinin halk arasında aldığı şekli, insanî ilişkileri düzenleyen kabul edilmiş değerleri sürdürülen hayatın akışı içinde ve zamana açık biçimde severek, düşünerek onu coşku ve heyecanla ele alma ve anlatma biçimine biz kısaca ‘millî romantik duyuş tarzı’ diyoruz. Buna tarihî romantizm de demek mümkündür (2011c: 150).

Yazarın da vurguladığı üzere millî romantik duyuş tarzının temel unsurlarından biri tarihtir. Millî tarih, bir cevher olarak milletin geçmişinde yatar ve onu keşfedip yeniden değerlendirecek, geleceğe ışık tutacak dikkatli bakışları bekler. Ernest Renan’ın ifadesiyle milleti oluşturan iki şey vardır: “Biri geçmişte, diğeri şimdidedir. Biri ortak zengin bir hatıralar mirasına sahip olmaktır; diğeri şimdiki zamanda ortak karara varma, birlikte yaşama arzusu, bölünmemiş halde aldıkları mirası geliştirmeye devam etme iradesidir” (2016: 50). Buna göre özellikle 19. yüzyıl boyunca millî geçmiş önem kazanmış ve Batı ülkeleri başta olmak üzere millî tarihler araştırılarak belgeleriyle ortaya konmaya çalışılmıştır. Tarihin 19. yüzyılda bir bilim olarak yükselişiyle, millî kimliklerin ihya edilmesi koşut bir şekilde gerçekleşmiştir (Schulze 2005: 162-171). Millî romantik tavrın neticesi olarak başta tarihçiler olmak üzere bireyler için de millî kimliğin geçmişte yatan ve onu diğer kimliklerden ayıran özelliklerini tespit etmek bir gereklilik hâlini almıştır. Tarihin belgelerle ispat edilen gerçeklerinin yanında köken mitleri, efsaneler, masallar gibi halk kültürü öğeleri de derlenip ortaya bütünlüklü bir millî portre çıkarılmak istenmiştir. Burada amaç geçmişin derinliklerine dalıp kendinden geçmek değil, bilakis geçmişten geleceğe uzanan ve süreklilik arz eden bir millî kimlik oluşturmaktır. Tanpınar’ın ifadesiyle “devam ederek değişmek, değişerek devam etmek” millî hayatı dil, kültür, tarih ve vatan kavramları üzerine inşa etmek millî romantik tavrın gereğidir (2007: 24). Buna göre millî romantizmin bir devamlılık fikrine bağlı olduğu söylenebilir.

Tarih gibi vatan fikri de millî kimliği oluşturan temel unsurlardan biri olarak millî romantizmin ilgi alanına girer. Buna göre vatan, herhangi bir toprak parçası değildir. Milletin kolektif hafızasıyla bağlı olduğu bir mekân olan vatan, millî kimliği köksüzlükten kurtaran bir sevgi nesnesi olarak yüceltilmiştir (Virolı 1997: 94; Ülken 2016: 193). Kutsal ve yüce vatanın tarihî ve güncel sınırları tespit edilerek, ilim ve sanat yoluyla işlenerek milletlerin dünya tarihindeki yeri tespit edilir:

Müşterek tarihi yarattıran işlerin, felaketlerin ve saadetlerin potasında eritip coğrafyaya dökülerek onu vatanlaştıran topluluk, akıcı olmaktan, muayyeniyetsizliğe her an namzet kütleler olmaktan çıkar. Millet olur. Ve artık nesiller, tarihi boyunca şu vatandan ve şu millettendir. Fertlerin hayatı için muayyeniyetsizlik burada bitmiş, muayyeniyet başlamıştır bu bakımdan, milliyet fikrinin esası da vatanla, vatanın doğuşu ile başlar (Arık 1990: 13).

Anthony D. Smith'in (1994: 25-26) millî kimliğin yapı taşları arasında saydığı, tarihî olarak bağlı bulunan "nehirleri, denizleri, gölleri, dağları ve kentleriyle 'kutsal'" bir vatan anlayışı neticesinde yurdun romantikleştirilmesi de yine Fransız Devrimi sonrasına rastlar (Lewis 1993: 331). Vatan toprağı iklimiyle, coğrafi şartlarıyla millete karakterini kazandıran bir unsur olarak kabul edilir. Herder, "her kavmin kendine özgü kökleşmiş bir tasavvur tarzı var ve bu, onun üzerinde yaşadığı toprak ve altında yaşadığı gökyüzü ile âdeta akraba olmuş, onun hayat tarzından kaynaklanmış ve atalarından ona miras kalmıştır" (2020: 251-152) derken millî kimliğin kurucu unsurları arasında tarihle birlikte vatan coğrafyasını da sayar. Üzerinde yaşanan ve "biz"in anılarıyla yüklü olan toprak, "toplumsal hafızanın mekânsallaşması" neticesinde kutsiyet kazanır. "Ekonomik, askerî, siyasi faktörlerle çizilen ülke sınırları sadece bir siyasi çizgi değil, ortak çekilen acıların, zaferlerin ve kahramanlıklarla dolu bir mekânın hafızasıdır. 'Toprağa ait olma' ulusal coğrafya ile bütünleştirmektedir" (Durgun 2011: 66). Romantik milliyetçilik vatanı tarihi ve tabiatıyla ele alarak onu sanat yoluyla estetize etmeyi başarmıştır.

Tarih ve vatanla birlikte millî kimliği oluşturan bir diğer unsur da millî kültürdür. Herder'in yaptığı millî ruh vurgusundan hareket ederek söylemek gerekirse "[t]arihi, dili, sanatı, folkloru ve diğer kültür unsurlarıyla bir millet nesilden nesile aktardığı 'ruh'uyla hayatını devam ettirir. 'Millî ruh', her milletin kendine özgü olmasını sağlayan ve onun dışındakiler tarafından anlaşılamayacak bir öz ü ifade eder (akt. Yıldız 2020: 78). Aydınlanmacı düşüncenin savunduğu kozmopolit dünya vatandaşlığı fikri bu bakımdan romantik düşüncenin eleştirisine uğramıştır. Çünkü "[b]ir insan olduğu yere aittir, insanların kökleri vardır, ancak yetiştirildikleri simgeler kapsamında yaratıcılık yapabilirler ve onlar, kendilerine ancak onlara özgü bir anlaşılabilirlik içinde konuşan bir çeşit kapalı toplumun şartlarıyla yetiştirilmişlerdir" (Berlin 2000: 84). Gerek bireysel gerek toplumsal kimliğin kültür aracılığıyla kurulduğu söylenebilir. Birey, mensubu olduğu toplumun kültürel değerleri, kavramları ve simgeleriyle benliğini kurar ve daha geniş bir düzlemde "biz" olmayı öğrenir (Assman 2015: 141-151). Bir "inançlar, bilgiler, his ve heyecanlar bütünü" olarak kültür, toplumun yaşayışında, günlük hayatında, zihniyetinde görünür hâle gelerek ona diğer toplumlardan farklı bir suret kazandırır (Güngör 19916: 15). Kültürün görünür olduğu sahaların başında ise dil ve edebiyat gelir. "Millî kültür bireyleri cemaat alışkanlıkları, deneyimler, hikâyeler ve tabii ki dil aracılığıyla birleştirir" (Jusdanis 1998: 79). Millî bir dil aracılığıyla üretilen edebiyat, bir milletin varlığının temel dayanaklarından biridir. Geçmişten geleceğe uzanan canlı bir organizma olan dil ve onun edebî sahadaki görünüşleri, millî hayatı berrak bir şekilde yansıtır. Bu bakımdan "[k]ültürün bütün unsurları ve özellikle kültür değerleri dilde ifadesini bulduğu ve edebiyat sanatının ikna, ilham ve telkin gücüyle yaşatıldığı için edebiyat kültüre denktir. Bu itibarla edebiyat ve edebiyat tarihi millî kültürün en zengin kaynağıdır" (Emil 2005: 2383). Millî kültürü taşıma işleviyle öne çıkan edebiyat, özellikle millî kimliğin ve millî varlığın tehlikeye düştüğü zamanlarda ortak bir tarih ve vatan sevgisine yapılan vurguyla millî kimliği pekiştirir. Herder, milletlerin tehlikelerle karşı karşıya kaldığında edebî yaratıcılıklarının geliştireceğini vurgular:

Sanılır ki tek başına bir aile, kendi dilini karışıklıkta, bir başka soya karşı savaşta vs. olduğundan daha çok huzur ve keyifli hallerde geliştirir. Hiç de değil. Başkalarına karşı olduğu ölçüde kendi içine kenetlenir, köklerine daha çok döner, atalarının başarılarını şarkılaştırır, onlarla coşar, ebedi anıtlara dönüştürür, bu dil anısını bir o kadar saf ve milliyetçi kılar (2011: 61).

Bu bakımdan “geçmişini anlamak, bugünü korumak ve kavramak, geleceğe yön vermek için hikâyeleri deneyimlere dönüştüren, bu anlamda bir düzen kurmaya girişen bir düzenek ve kurum olarak edebiyat”ın da millî kimliğin yapı taşlarından biri olduğu aşîkârdır (Alver 2006: 34). Millî kimliğin sürekliliğini vurgulayan edebiyat, toplumsal ve siyasi şartlarla etkileşim hâlinindedir.. Bu şartlarda oluşan bir bir millî edebiyat, okuruna estetik haz vermekle beraber vatan sevgisi ve tarih şuuru da aşılama işlevi görür. Millî romantizm, “milletlerin dilde, kültür, sanat ve edebiyatta kendilerini bulmaları, kendilerine gelmeleri” şeklinde açıklanır (Banarlı 2004: 15). Yaşanılan mekânı vatanlaştıran, tarihe millîlik damgası vuran edebî faaliyetler, millî kimliği görünür kılar. Edebiyat, da “[m]illetin kimliği hakkında hikâyeler yarat[ma]” (Jusdanis 1998: 76) suretiyle bu faaliyetlerin içinde önemli bir rol edinir.

Milliyetçilik sadece kıta Avrupasını değil dünyayı etkisine almış bir ideolojidir. Çeşitli etnik unsurlardan oluşan bir imparatorluk olan Osmanlı Devleti de bu ideolojinin etkilerini 19. yüzyıl itibarıyla hissetmiştir. Milliyetçiliğin getirdiği kendi kaderini tayin isteği, başta Balkan coğrafyasındakiler olmak üzere kısa zamanda birçok azınlık grubunu devletle karşı karşıya getirmiştir (Kushner 1979: 6; Karal, 1988: 288). Yaşanan toprak kayıpları ve siyasi başarısızlıklar Osmanlı aydınlarını yeni bir kimlik tanımı yapmaya; tarih, vatan, kültür gibi alanlarda düşünmeye itmştir. Özellikle Tanzimat’tan itibaren Osmanlı aydınları ve edebiyatçıları toplumsal ve siyasi hayatla iç içe bir düşünce ve yazma faaliyetine girmişlerdir. Nâmık Kemal’den Babanzâde’ye, Mehmet Âkif’ten Ziya Gökalp’a, Yahya Kemal’e kadar pek çok isim, millî kimliğin çerçevesini çizmeye çalışmıştır. Devletin içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal krize bağlı olarak süren bu arayışlar, Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük duraklarından geçer. Buna göre Tanzimat Dönemi aydınlarının milleti “Osmanlı” olarak tanımlama çabaları, Hristiyan azınlıkların bağımsızlıklarını ilan etmelerinden sonra anlamını yitirmiştir. Arnavut ve Arap isyanları da bir dönem devletin resmi politikası olarak güdülen İslamcılık’ı çare olmaktan çıkarmıştır (Özdoğan 2019: 67-68). İmparatorluk olmanın getirdiği bir zorunluluk neticesinde, ortak bir tarih ve vatan anlayışına dayalı etnik Türk milliyetçiliği Osmanlı aydınları arasında geç de olsa yankı bulacaktır. Devletin bekasından duyulan endişe ister istemez dönem aydınlarını, farklı bakış açılarıyla, Türkçü düşüncenin etrafında buluşturmuştur.

Milletin kimliği etrafında gelişen bu düşünce akımlarına bağlı olarak tarih ve vatan anlayışları da farklılık kazanmıştır. Millî bir tarih yazmak ve köken oluşturmak düşüncesi, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı aydınlarında da görülür. Tarihe yöneltilen romantik bakışta Tanzimat neslinin ve özellikle Osmanlı ve İslam tarihi üzerine hususi çalışmalar yapan Nâmık Kemal’in emeği büyüktür (Akün 1956: 63-65). Tarihte bir köken, bir çıkış noktası arama fikri yaşanılan zamandan duyulan memnuniyetsizliğin

sonucudur. Bu bakımdan “tarihî romantizm” (Emil 2007: 20) olarak da adlandırılan millî romantik tavır, millete bir tarih şuur kazandırma ve milli benliği destekleme amacını taşır. Osmanlı ve İslamcı düşünce için milletin “altın çağ”ı Osmanlı Devleti’nin kuruluşunda ve yükseliş dönemlerinde aranmalıdır. Kaybedilen savaşların yarattığı psikolojik yıkımı gidermek ve millete özgüven aşılama amacıyla Osmanlı altın çağında kazanılan başarılar ve zaferlerin romantik bir bakış açısıyla işlendiği birçok edebî eser yazılmıştır. İslam tarihinin ve Osmanlı Devleti’nin büyük isimleri, komutanları idealize edilerek edebî anlatılara dâhil edilirken, kahramanlık fikri Osmanlı ve İslamcı düşüncelerin bakışını yansıtacak biçimde işlenmiştir (Kaplan, 2002: 192; Kaplan 2006: 256). Bu eserler “Fransız İnkılâbı’nın mücerret fikirleriyle, romantizmin istediği müşahhas tarih ve vatan şuurunu”nun birbirine karıştığı metinler olarak değerlendirilir (Ülken 2016: 201).

Türkçüler ise tarihe daha derin bir kavrayışla yönelirler. İslam öncesi Türk tarihini göz ardı etmeyen bu bakış açısı, çeşitli Türkoloji çalışmaları tarafından da desteklenmiştir (Kushner 1979: 12-13, Önen 2005: 97). Destanlar, köken mitleri ve mitolojisiyle eski Türk tarihi de edebî eserlere konu edilmiştir. Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin gibi isimlerin başını çektiği bu anlayış, Türk millî kimliğinin eskiliğini ve yüceliğini göstermeye çalışır. Türkçü şairler, “ırkın uzak geçmişini zamana taşımak arzusundadır” (Aktaş 2011b: 67). Eski Türk tarihinin epik vakaları şiirleştirilerek millî gurur pekiştirilmek istenir (Tural 1978: 269).

Tarihe yöneltilen bütün yaklaşımlar netice itibarıyla günün buhranlarına geçmişte bir cevap arama gayreti olarak değerlendirilebilir: “[G]eçmişte aranan yücelik ve başarılar, milleti şahsında temsil edebilen ‘büyük insanlar’ ve ‘kahramanlar’ tarafından gerçekleştirilmiştir. Örnek alınacak ve buhrandan çıkış yolunu bulmaya yardım edecek olan bu kişilerin millet için yapıp ettikleridir. Altın çağ, efsanevî kahramanlarla özdeşleştirilir” (Yıldız 2020: 121). Millî kimliği tarihte arayan dönem aydınları ve edebiyatçılar Smith’in (2002: 245) de tespit ettiği köken miti motiflerine uygun olarak “Biz kimiz, nasıl büyük ve kahraman olduk, nasıl bozulduk, eski şanlı günlerimize nasıl dönebiliriz?” sorularını cevaplarken kolektif hafızaya başvurmuşlardır.

Tanzimat Dönemi’nden itibaren modern siyasi bir anlama kavuşan vatan kavramı da ortak tarih anlayışına bağlı olarak özellikle Namık Kemal’in “Türk şiirine cemiyetin o zamana kadar heyecanını edebiyatta tanımadığı vatan ve millet sevgisini, hamiyet ve hürriyet duygularını mal ederek” yazdığı yazılar ve şiirlerle gündeme gelmiştir (Akün 2006: 371). Nâmık Kemal, “Vatan”, “Hubbû’l-vatan mine’l-ıman” gibi yazılarında “vatanın sadece coğrafi bir birlik değil, fakat aynı zamanda, içinde ecdadın hatıralarının, insanın kendi gençlik anılarının ve en eski deneyimlerinin tümünün bir yere sahip olduğu bağlayıcı bir mekân olduğundan” bahseder (Mardin 1996: 362). Kaynağını Fransız İhtilali’nden alan bir vatanseverlik duygusu, onun eserlerinde merkezi bir konumdadır (Banarlı 1983: 892; Ardalı Büyükarman, 2008: 131). 19. yüzyılda “vatan” kelimesi Fransızca “patrie” karşılığı olarak kullanılmaya başladıktan sonra, özellikle Namık Kemal’in şiirlerinde hamasi bir biçimde işlenir. Bir sevgi ve bağlılık

nesnesi olarak vatan, onun şiirlerinin temel unsurlarından biridir ve “var olmanın yegâne şartı olarak” dile getirilir (Kara 2022: 301). Bundan sonra yazılan vatan konulu her şiirde Nâmık Kemal’den bir iz bulmak mümkündür. Vatanı siyasi sınırlarla tanımlayan bakış açısı ise dönemin şartlarına bağlı olarak değişikliğe uğramıştır. Vatan, Osmanlı ve İslamcı düşünce için mevcut siyasi sınırları ifade ederken Balkan Savaşlarının yarattığı travmaya bağlı olarak başka vatan tasavvurları gündeme gelir. Düşman ordularının kısa sürede İstanbul yakınlarına gelmesinin ardından büyük bir yenilgiyle sonuçlanan Balkan Savaşları, Osmanlı Devleti için “bozgun, sefalet ve felaket” olmuştur (Karal 1999: 304). Kurumlar arasındaki güvensizliğin, ihtilafların görünürlük kazandığı bu savaşın getirdiği yıkım, Osmanlı Devleti’nin birliğinin ve bekasının da ne denli büyük bir tehlike içinde olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde gerek kaybedilen Rumeli topraklarından gerekse Çarlık Rusyası’nın zulmünden kaçan aydınlar ve edebiyatçılar aracılığıyla vatan kavramı Türkçü bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmiştir. (Özdoğan 2008: 388-393) Buna göre vatanın sınırları çok daha geniş ve ütöpik bir coğrafyaya uzanır:

Turan’ın imperial vatanın yitirilmesinin yarattığı travma karşısında Batı’daki ‘pan’ hareketlerden devşirilen, millî kimlik yaratmak ve Türklük bilinci oluşturmak amacıyla üretilmiş ideolojik bir araç olduğunu ileri sürmek mümkündür. Denilebilir ki, felaketle neticelenen Balkan Savaşları ile Osmanlılık fikrî geçerliliğini yitirirken, bu süreçte gelişen Türkçülük fikri, ‘Turan’ adlı muhayyel vatanla kitleleri seferber etmeye ve bir etnik bilinçlenme yaratmaya çalışmıştır (Taştan 2017: 175).

Rusya’dan gelen aydınların etkisiyle bir ivme kazanan Turancı görüşün öncülüğünü ise Ziya Gökalp’ın yaptığını söylemek mümkündür. Türkçülüğün sembol değeri taşıyan şiirlerinden “Turan”ı da kaleme alan Ziya Gökalp “büyük ve müebbed” Turan ülkesini Türk kültürünün gelişip serpileceği, Türklüğün gayrisına kapalı, “Türklerin oturduğu, Türkçenin konuşulduğu bütün ülkelerin mecmuu” bir vatan olarak tarif eder (2014: 64). Bununla birlikte siyasi gelişmeler Turancılığın da revize edilmesine sebep olacaktır. Ziya Gökalp, “Türkçülüğün uzak mefkûresi” saydığı Turan’ı bir ideal kültür birliği olarak değerlendirirken, şiirlerinde bu “mefkûrevî vatan”ı işlemek suretiyle millî kimliği tarih ve mekân bağlamında romantikleştirir.

Balkan Savaşları neticesinde Rumeli topraklarının kaybedilmesi ve ardından gelen I. Dünya Savaşı’nın ağır neticeleri bu kez Anadolu’nun Türk vatanı olarak ele alınmasını gerektirmiştir. “Millî Mücadele’nin sonuçlarının henüz kestirilemediği ve gelecek kaygısının ön plana çıktığı bir ortamda, yavaş yavaş siyasal ve ideolojik bir içerik kazan[an]” Anadolu, Misak-ı Millî’nin temelini oluşturur (Atabay 2008: 532). Özellikle Millî Mücadele yıllarında Türk devletiyle örtüşen sınırları ifade eden Anadolu coğrafyası aydınlar ve edebiyatçılar tarafından romantik bir ilgiye mazhar olmuştur. Bu ilginin dile getirildiği edebî eserlerde Anadolu, uzak veya mefkûrevî bir vatan olarak değil somut, gerçekçi sınırları bulunan bir bakış açısıyla ele alınır (Ülken 1979: 477-480). Cumhuriyetle birlikte Memleket Edebiyatı bağlamında işlenecek olan romantik Anadolu imgesi, Türk aydını için gerçek anlamda bu dönemden itibaren bir

gündem teşkil etmeye başlamıştır (Kaplan 2004: 22). Bir sevgi nesnesi olarak tarihi ve tabiatıyla Anadolu, vatan toprağı olarak yüceltilir ve can pahasına korunması istenir. Anadolu coğrafyasının romantik ve gerçekçi tasvirleri edebî eserlere sıklıkla yansır.

Netice itibariyle Tanzimat Döneminden itibaren düşüncede ve edebiyatta millî romantik duyuş tarzının gelişimi, zihniyet dünyasında yaşanan değişimlere göre şekil almıştır, denebilir. Osmanlı Devleti'nin son yüzyılına damga vuran savaşlar ve toprak kayıpları ise bu dönüşümlerin kırılma noktalarını teşkil etmiştir. Yaşanan buhrana bir çare arayışı olarak ortaya konan millî romantik duyuş, dayanağını “bazen Türkçülerin Ötüken’de, bazen İslamcılarının Hicaz’da, bazen milliyetçi muhafazakârların Malazgirt’te yahut Söğüt’te idealleştirilmiş temsillerini bulduğu bir asr-ı saadet” anlayışında bulmuştur (Aksakal 2015: 284-285). Osmanlı Devleti'nin yaşadığı sarsıcı siyasi dönüşümlerin getirdiğı arayışlardan edebiyat da payını almıştır. Devletin varlığının tehlikeye düştüğü zamanlarda yükselen millî romantizm, dönem eserlerinde fazlasıyla etkili olmuştur.

Millî romantizm, ortak bir tarih ve ortak bir vatana bağılı olarak gelişen millî kültürün ve hepsinin birden tanımladığı millî kimliğin şuuruna varmak ve bu şuurun geçmişten geleceğe taşınması için çalışmak olarak tanımlanabilir. Millî romantik duyuş, bu kapsamda yürütülen bütün entelektüel ve sanatsal faaliyetleri içerir. Bu ifadeden hareketle millî romantizmi meydana getiren unsurların ortak bir vatan, kültür, dil ve tarih şuuruyla birlikte, bunların tanımladığı millî bir kimlik olduğu anlaşılır. Nitekim Birol Emil de millî romantizmi “Bir milletin uzak, çok uzak mazisinden bugüne doğru, tarihte ve coğrafyada kendi kimliğini araması, bu kimliği yapan kültür değerlerini keşfetmesi ve onların şuuruna varması” olarak tarif ederken bu unsurlara dikkat çeker. Buna göre öncelikle Avrupa’da millî romantizmi geliştiren aydınlar ve sanatçılar millî tarihlerini ve millî dillerini her yönüyle araştırmış, ayak bastıkları toprakları ve çağlar boyunca orada oluşturdıkları eserleri yeni bir bakışla incelemiş ve milleti geçmişten hâle ve geleceğe taşıyan her kültür unsuru, ilmî olduğu kadar estetik bir yönelişle de ele alınmıştır. Geniş bir tarihi perspektife dayanan milletler, “18-19. asırlarda bu faaliyetleri gerçekleştirerek siyasî mânâda millî devletlerine vücut verdikleri gibi kültür, sanat ve edebiyat sahalarında da kendilerini temsil eden ölümsüz eserler ortaya koymuşlardır” (Aktaş 2011: 64-65). Böylece millet, vatan gibi kavramlar romantikleştirilerek milliyetçi hareketler kültürel bir eksen de kazanmıştır.

Sanatın bütün dallarında olduğu gibi edebiyatın hemen her türünde millî romantizmin izini sürmek mümkündür. Ama özellikle şiir, romantik tavrın kendini gösterdiği, coşku ve heyecana taşımaya uygun öncelikli bir tür olarak tercih edilir. Şairlerin millî kimliği, tarihi, vatan sevgisini dile getirdiğı kimi şiirler, taşıdıkları yüksek edebî değer sayesinde okurları için daima taze kalmayı başarır. Bununla birlikte savaş dönemlerinin heyecanını, kaygılarını yansıtan ve ilgili dönem geçtiğinde önemini yitiren şiirler de savaş edebiyatı kapsamında millî romantik tavrı yansıtan metinler olarak karşımıza çıkar. Bunlar “ülkenin içinde bulunduğu durumu kelimelerle tasvir ederken vatan savunmasını öven, vatanın ve milletin geleceğı hakkında ümit besleyen coşku dolu edebî eserler”dir (Emil 1997: 232).

Osmanlı Devleti'nin girdiği savaşlar karşısında kayıtsız kalmayan, bağlı bulunduğu Servet-i Fünûn neslinin ferdiyetçi anlayışına rağmen milletin ve devletin içinde bulunduğu durumu şiirlerine yansıtan, Kenan Akyüz'ün (1985: 416) ifadesiyle “kendisinin dışında da bir âlemin varlığını kavrayabilen” şairlerden biri de Fâik Âli'dir. O, Trablusgarp, Balkan ve I. Dünya savaşları sırasında duyduğu acıyı ve geleceğe yönelik ümitlerini şiirlerinde dile getirmeyi ihmal etmemiş ve bunları *Elhân-ı Vatan* isimli kitabında bir araya getirmiştir. Büyük bir kısmı savaşların getirdiği acıyı ve intikam arzusunu dile getiren bu şiirler günümüzde heyecanını yitirmiş olsa da şairin millet ve vatan sevgisini ifade eden mısralarının millî romantik duyuş bakımından değerlendirilmesi uygun olacaktır.

1. Fâik Âli Ozansoy ve Şairliği

Şair ve tarihçi Sait Paşa'nın oğlu olan Faik Ali 1876'da Diyarbakır'da dünyaya gelmiştir. Asıl adı Mehmed Fâik olan şair, devrinin tanınmış simalarından biri olan *Mizan'ül-Edeb* isimli belâgat kitabının yazarı Diyarbakırlı Sait Paşa'nın oğludur. Şiir ve yazılarıyla öne çıkan edebiyatçılarımız arasında bulunan Süleyman Nazif ise Fâik Âli'nin ağabeyidir (Bilgegil 1980: 341). Öğrenim hayatına Diyarbakır'da başlayan Fâik Âli, daha sonra İstanbul'da Mülkiye Mektebi'ni bitirmiştir. Mezuniyetini takiben çeşitli memurluklarda çalışır, kaymakamlık ve müsteşarlık görevlerini yürütmüştür. Cumhuriyet yıllarında bir süre Türkçe ve Fransızca öğretmenlikleri de yapan şair, 1931'de Dâhiliye Müsteşarlığı'ndan emekli olmuştur (Akyüz 1985: 414-415). Geçirdiği bir kalp rahatsızlığı sonucu Ankara'da vefat eden Fâik Âli, vasiyeti üzerine İstanbul'da, Zincirlikuyu Mezarlığı'nda çok sevdiği şair Abdülhak Hâmid'in yanına defnedilmiştir (Akyüz 1985: 415).

Babasının yanı sıra dedeleri ve amcası da şair olan Fâik Âli edebiyatla iç içe bir ortamda yetişmiştir. Daha küçük yaşlarda babası ve ağabeyinin rehberliğinde, özellikle yenileşme devri Türk edebiyatının öncü isimleri olan Namık Kemal, Abdülhak Hâmid ve Recâizade Ekrem'i ve Victor Hugo başta olmak üzere Fransız romantiklerini okuyarak şiir zevkini edinmiştir (Yazar 2014: 72). Divan edebiyatıyla daha sonra tanışacak olan Fâik Âli, “sanatına hiçbir surette te'sir etmemiş” olsalar da Fuzûlî, Nâbî ve Nedim gibi şairleri de beğenir (Akyüz 1985: 415).

İlk şiiri “Muhabbet” 9 Ocak 1896'da *Maarif* mecmuasında yayınlanan Fâik Âli, İstanbul'da eğitimine devam ederken, 1897 yılı itibarıyla *Servet-i Fünûn* dergisinde de şiirlerini yayınlamaya başlamıştır (Karabela Şermet 2021: 75; Akyüz 1985: 415). Böylece Edebiyat-ı Cedîdeciler arasında yerini almıştır. Akyüz'e göre “Servet-i Fünun'a yazmağa başladıktan kısa bir süre sonra, çevreye uyuş kabiliyeti sayesinde bu topluluğun bütün özelliklerini kolaylıkla benimsemiş, gerek dil ve üslûp gerekse hayâl kuruş ve duyuş bakımından eksiksiz bir Servet-i Fünun şairi olmuştur” (1982: 91-92). Bu edebî hareket dağıldıktan sonra da dergide imzasına sık sık rastlanan şair, Fecr-i Âti hareketinin kurucularından biri olmuştur. Topluluğun hem isim babası hem de ilk başkanı olan Fâik Âli, Midilli mutasarrıflığı sebebiyle başkanlık görevini kısa süre sonra bırakmak zorunda kalmıştır (Gariper 2006: 144; Karabela Şermet 2021: 42).

İlk şiirlerinde Abdülhak Hâmid'in tesiri hissedilen Fâik Âli, Cenâb Şehabeddin gibi dönem edebiyatçıları tarafından "yeni bir Hâmid" olarak da anılır (2014: 28) Bununla birlikte Akyüz, Fâik Âli'nin büyük hayranlık beslediği Hâmid'in bir taklidi sayılmasını "mübalâğalı" bulur (1985: 416). Zira Fâik Âli, ona göre, bütün yönleriyle bir Edebiyat-ı Cedîde şairidir. Dönemin getirdiği kötümser bakış, idealleştirilmiş bir aşk ve kadın anlayışı, tabiatın hâkim bir tema olarak şiirlere yansması gibi hususların yanında mariz bir hassasiyet ve renkli hayallerle kurulan şiir dünyası ve terkiplerle yüklü bir dil, şairin mensubu olduğu topluluğu uygun bir hareket tarzı benimsediğini gösterir (Akyüz 1985: 416-417). İsmail Habib'in (1940: 392) de dile getirdiği üzere Servet-i Fünûn topluluğunun "en romantik ve ulvî yazmağa en meyyal şairi" olan Fâik Âli, bireysel duygularını dile getirdiği ilk dönem şiirleriyle kendi yerini tespit ve tayin etmiştir, denebilir. İlk şiir kitabı *Fani Teselliler* (1908), *Servet-i Fünûn*, *İrtikâ*, *Malûmât* gibi dergilerde yayınlanan şiirlerini içerir. Köprülüzâde Mehmed Fuad (2014: 13), şairin "ihtisâs-ı marîzâne neticesi" olarak tasvir ettiği şiirlerdeki melâl duygusuna ve yücelik fikrine dikkat çekerken, Cenâb Şehabeddin ise "dimâğî" diye nitelediği şiirlere derin bir tefekkürün ürünü olarak bakar (2014: 29). II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden günlerde basılan bu kitap, edebiyat çevrelerinde takdirle karşılanmıştır. Aşk, ölüm ve tabiat konulu şiirlerin yer aldığı eserde şairin özellikle melâl duygusunu terennüm ettiği ve romantik bir tutum benimsediği söylenebilir (Çitçi 2014: 129-133). Fâik Âli'nin şiirlerini bir araya getirdiği ve Balkan Savaşı döneminde yayınladığı bir diğer kitabı ise *Temâsil* (1913) adını taşır. Bunda da şairin Servet-i Fünûn anlayışına bağlı kalarak ve çoğu Fecr-i Âti bünyesinde iken yazdığı şiirler bulunur. Onun aşk, tabiat, güzellik ve yücelik kavramları etrafında oluşturduğu şiirlerin anlamını kapalı bulanlar, "semâvî bir lisânla terennüm" etme arzusunun dil hatalarına sebep olduğunu dile getirenler olmuştur (Abdullah Cevdet 2014: 34, Banarlı 1983: 1046).

Bununla birlikte 1908'den itibaren şairin farklı konulara yöneldiği görülmüştür. II. Meşrutiyet'in getirdiği siyaset yüklü atmosfer onu da etkiler ve ferdiyetçi şiir anlayışının yanında çevresiyle ilgilenmeye başlayan bir şair portresi çizer (Alangu 1958: 42; Akyüz 1982: 92; Parlatır 1995: 101). Önce *Midhat Paşa* (1908) isminde uzunca bir şiir kaleme alarak yayınlayan Fâik Âli, toplumsal meselelere, hürriyet ve adalet gibi kavramlara şiirlerinde yer vermeye başlamıştır. Bu kitap, Midhat Paşa'ya bir övgü olduğu kadar; aydınlık-karanlık, adalet-zulüm ve geçmiş-gelecek zıtlıkları çerçevesinde kurgulanmış bir devr-i sâbık eleştirisi olarak okunabilir (Çitçi 2014: 134-136). *Midhat Paşa* isimli kitabının yanı sıra İttihat ve Terakki yönetimini öven şiirler yazan şair, daha sonra ortaya çıkan siyasi çekişmeleri eleştirmeyi de ihmal etmemiştir. İsmail Habib'in ifadesiyle "enfüsî olmaktan daha çok afakî bir şair" (1940: 392) olan Fâik Âli, toplumsal meselelere duyarsız kalmamıştır.

1911'deki Trablusgarp Savaşı ve hemen ardından gelen Balkan Savaşları da Fâik Âli'nin şiirlerine yeni bir yön kazandırır:

"İtalyanlar birdenbire Trablusgarb'a tecavüz edince en evvelâ onun kalemi harekete geldi.

Balkan harbinde münhezim olduğumuz zaman, o felâkete o ağlamak istedi. Umumi harpte

Çanakkale'nin kahraman müdafileri için mükerrer neşideler yazan odur. Yavuz zırhlısı Heybeliada'a geçit resmi yapınca derhal 'Yavuzun Karşısında'yı vücuda getirir" (İsmail Habib 1940: 392).

Fâik Âli'nin 1915'te ilk baskısını gerçekleştirdiği *Elhân-ı Vatan*, toplumsal ve hamasî nitelikli şiirlerini içermesi bakımından dikkat çeker. İlk baskısında yirmi, 1917 yılında yapılan ikinci baskısında toplam otuz altı şiir bulunan *Elhân-ı Vatan*, şairin *Servet-i Fünûn*, *Mecmua-i Ebüzzîya*, *Hürriyet-i Fikriyye* ve *Harb Mecmuası* gibi dergilerde yayınlanan şiirlerini içerir (Çitçi 2014: 140). Trablusgarp, Balkan ve I. Dünya Savaşı gibi Osmanlı Devleti'nin art arda girdiği ve büyük acılara, yıkımlara sebep olan olayları konu edinen şiirler, şairin vatan ve millet sevgisini ve devletin akıbetine duyduğu ilgiyi yakından gösterir (Akyüz 1985: 416; Koç 2010: 1267, Karabela Şermet 2021: 119).

Cumhuriyet yıllarında da Servet-i Fünûn estetiğine bağlı kalmayı tercih eden Fâik Âli saf şiirin peşinden giderek oğlu Munis Fâik ile 1936-1938 yılları arasında *Marmara Dergisi*'ni çıkarmıştır (Çitçi 2014: 105-107). Şair bu yıllarda aşk, ölüm ve nostalji duygusunu ifade eden şiirlerin yanı sıra Cumhuriyete ve Mustafa Kemal Atatürk'e bağlılığını ifade eden toplumsal konulu şiirler de kaleme almıştır (Karabela Şermet 2021: 136-139).

Fâik Âli Ozansoy, şiirinde duygu ve hayâle öncelik verir. Şiirinde aradığı yücelik duygusu, dil anlayışı üzerinde belirleyici olur. Yücelik kavramı etrafında şekillenen bir söz varlığının onun şiirlerine hâkim olduğu söylenebilir (İsmail Habib 1940: 392; Akyüz 1985: 417). Dilde benimsediği muhafazakâr tutumu ömrü boyunca koruyan şair, ilk toplantısına davet edildiği Türk Dil Kurultayı'nda (1932) da dilde sadeleştirmeye karşı çıkmıştır (Çitçi 2014: 104-105). Sadeleşmeyi "bayağılaşmak" olarak gören Fâik Âli, terkipli, yabancı kelimelerle dolu, yer yer anlaşılması zor bir dili ve romantik bir üslubu benimsemiştir (Akyüz 1985: 418).

Servet-i Fünûn şairi olarak tanımlanabilecek Fâik Âli; Abdülhak Hâmid ve Tevfik Fikret gibi şairlerin etkisinde kaldıysa da kendi üslubunu oluşturabilmiş ve ilk şiir kitabı *Fani Teselliler* (1908) itibarıyla edebiyat dünyasında yer edinmiş bir isimdir. Velud bir kaleme sahip olan Fâik Âli'nin kitaplarına girmemiş bir hayli şiiri mevcuttur. Çok şiir yazmasının onun sanatına zarar vermediğini düşünen İbnülemin'e göre ise "Türk edebiyat âleminde mevkii mahsus sahibi"dir (1969: 361). Şair, bireysel konuların yanı sıra vatan konulu şiirler yazmasıyla döneminde dikkatleri üzerine çekmiştir. *Elhân-ı Vatan* adlı eserinde bir araya getirdiği şiirleri, Fâik Âli'nin millî romantik duyuşla yazılmış, hamasî metinlerdir. Bu makalede söz konusu kitabın ikinci baskısında yer alan şiirler millî romantizm çerçevesinde incelenecektir.

2. Elhân-ı Vatan'da Millî Romantik Unsurlar

Fâik Âli'nin *Elhân-ı Vatan* isimli eseri, *Fani Teselliler* ve *Temâsil*'den farklı olarak toplumsal meseleleri ve hamasî nitelikli şiirleri içeren ve şairin edebî anlayışının bir diğer yönünü sergilediği bir kitap olarak karşımıza çıkar. 1915'te yapılan ilk baskısında yirmi, 1917'de yayınlanan ikinci baskısında ise otuz altı

şiiir bulunmaktadır. Bu otuz altı şiiir 1908 ile 1917 yılları arasında yazılmıştır. Tam olarak kronolojik bir sıra gözetilmeden kitaba yerleştirilen şiiirleri konuları bakımından II. Meşrutiyet'in ilanı hakkında yazılan şiiirler, Trablusgarp Savaşı için yazılan şiiirler, Balkan Savaşları için yazılan şiiirler ve I. Dünya Savaşı için yazılan şiiirler olmak üzere ayırmak mümkündür. Bu başlıklara dolaylı olarak dâhil edilebilecek birkaç şiiir daha vardır. Manastır Dârülmuaallimîn'i için yazılan ve Anadolu Hisarı Türk Gücü için yazılan "Bir Marş" başlıklı iki şiiir, şairin vefat eden bir dostunun mezarı için yazdığı "Kitâbe" başlıklı bir şiiir ve bir Miraç Kandili gecesinde duygularını dile getirmek üzere kaleme aldığı "Mi'râc" gibi şiiirler bu kabildendir. Bununla birlikte, Fâik Âli'nin çalışmamıza konu edilecek esas şiiirleri yukarıda bahsi geçen ve savaş zamanının heyecanını taşıyan metinlerdir. Bu makalede, ilgili şiiirlerde tespit edilen vatan sevgisi, tarih ve millî kimlik şuuru gibi millî romantik unsurlar el alınacaktır.

2. 1. Vatan Sevgisi

Fâik Âli, kitapta yer alan hemen bütün şiiirlerinde vatana duyduğu sevgiyi ve bağlılığı dile getirmiş bir şairdir. Kitabın ilk şiiir olan "Genç Şairlere"den itibaren vatan temasının hamasi bir üslupla işlendiği anlaşılır. Dönemin ferdîyetçi anlayışını eleştirdiği bir şiiir olan "Genç Şairlere", İtalya'nın Trablusgarp'ı işgal ettiği sıralarda yazılmıştır. Fâik Âli, Trablusgarp'ın uzak da olsa vatanın bir parçası olduğunu vurgular:

Al kanlar, âteşin yaralar cism-i nâzını
Ta'zib edip duran vatanın, kalb-i mâderin
Âlâm u ıztırâbını bî-kayd-ı gam, serin
Bir başla, taş yürekle ve bî-gâne, giryesiz
Bilmem nasıl tahammül eder seyredersiniz? (2021: 12)

Bu mısralarda, vatanın Osmanlı Devleti'nin siyasi sınırlarıyla özdeşleştirildiği görülür. Buna ilaveten bir sevgi nesnesi olarak işlenen vatan, anneye benzetilmiştir. Genç şairlerin yaşanan savaşa ve vatan topraklarının işgaline karşı kayıtsız kalmaları "kutsal anne" figürüne yönelik bir saygısızlık olarak değerlendirilir:

En hâil, en fecî' ve dil-âzâr, en âteşin
Bir levha karşısında sükût, ey bu annenin
Perverdegân-ı ni'meti, ihsana karşı bir
Küfrân değil mi, ni'meti nisyan değil midir? (2021: 12)

Şair, evlatlarını düşünen, türlü nimetlerle besleyen annenin çektiği sıkıntılara, acılara, düşman ayakları altında ezilip incinmesine rağmen sessiz kalmayı nankörlük olarak sayar. Anne vatan motifi, millî romantik düşünceye uygundur. Zira milliyetçi ideolojiler, vatani dişil bir imge olarak değerlendirirler. Edebiyat alanında da bu imge çok yaygın bir şekilde kullanılır. Vatan ya bir sevgili ya da anne olarak millet tarafından aşk derecesinde sevilmeli ve yabancı gözlerden dahi sakınılarak namusu korunmalıdır (Najmabadi 2013: 130- 133). Fâik Âli'nin de şiiirlerinde vatani hep bir anne olarak simgeleştirildiği anlaşılır. "Genç Şairlere"den başka "Uçurumun Kenarında" şiiirinde de seslenilen figür anne vatandır:

Ey hâkin en güzel yeri, ey mâder, ey vatan,
Ey adn-ı sînesinde hep ecdâdımızı yatan
Hakkıyla sevmiyor, seni gâfil çocukların (2021: 16).

Bu şiirde vatan, dünyanın en güzel yeri olarak tasvir edilir. Vatanın romantik bir bakışla işlendiği şiirin devamında vatan toprağı, şair tarafından kutsanır. Bu kutsallığın kaynağı olarak da öncelikle dinî bir bağlam ortaya koyulur:

Ey kıt'a-i mukaddese, hâk-i mukaddesât,
Ey zât-ı kibriyâya nazargâh-ı iltifât,
Koynunda ey Zebûr ile Tevrât'ı saklayan,
İncil'e menzil, âlem-i Kur'an'a âşiyân,
Târih-i âdemiyyetin en başlı vâirisi,
Beyt-i Hudâ ve Ravza-i Kudsîyye hârisi (2021: 16).

Geniş Osmanlı İmparatorluğu toprakları, aynı zamanda üç dinin de kutsalı sayılan şehirleri içerir. Kudüs, Mekke ve Medine hem dinî hem tarihî bakımdan bütün dünyanın gözünün üzerinde olduğu yerlerdir. Fâik Âli'nin dönemin siyasi şartları ve mevcut sınırları etrafında bir vatan anlayışıyla merkezden uzak da olsa bu beldeleri vatan toprağı saydığı görülür. Şiir daha sonra tarihsel çerçeveye oturtulur. Böylece vatan, ortak tarihin ve kolektif hafızanın mekânı olarak da tespit edilir:

Osman serîr-i şânı, Yavuz taht-ı haşmeti,
Ey Barbaros'la Köprülüler sahn-ı himmeti,
Ey Midhat'ın mücâhede-i sahrâsı, meşhedi
Yüz kavmin ey metâf-ı kadî ü müebbedi (2021: 16-17)

Buna göre Fâik Âli'nin Osmanlı tarihinin kökeninden itibaren vatanın meşruiyetini ve “biz”e aitliğini ortaya koyar. Millî romantik duyuşa göre vatan “‘bizim’ bilgelerimizin, azizlerimizin ve kahramanlarımızın yaşadıkları, çalıştıkları, dua edip savaştıkları yerdir. Bütün bunlar yurdu yeryüzünde biricik kılar” (Smith 1994: 25-26). Fâik Âli de şiirinde Osman Gazi'nin kurduğu ve Yavuz Sultan Selim, Barbaros Hayreddin Paşa ve Midhat Paşa gibi ideal devlet adamlarının ve kahramanlarının gayretleriyle yaşamış vatan toprağını yüceltir.

Fâik Âli'nin şiirlerinde vatanın kutsallığı sık sık vurgulanır. “Matbûât-ı Hâzıra Karşısında” şiirinde vatani cennete benzeten şair, iç siyasette ve basın dünyasında yaşanan kargaşayı eleştirirken vatanın içine düştüğü duruma esef eder. “Ey Bu Âlemde En Büyük Mazlum” başlıklı şiirde de vatanın kutsiyeti anneliği ile birlikte anılır: “Ey mukaddes vatan, sen ey mâder/ Ey muazzez melike-i mecrûh” (2011: 24). Şairin oğlu Munis Fâik'e hitaben yazdığı ve onu “mâder-i vatanın hâdimi” görmek istediğini söylediği “Oğlum Munis'e” başlıklı şiirde de yine vatanın anne olmak bakımından yüceliği ve saygınlığı vurgulanmış olur.

Şairin Balkan Savaşları sırasında yazdığı “Ordu Edirne Yollarında” şiiri ise vatanın kurtarılması gereken önemli bir parçasına işaret eder. Edirne, Osmanlı tarihinde başkentlik yapmış olması bakımında önemli bir şehirdir. Balkan Savaşlarının ilkinde kaybedilmesi büyük bir felâket olarak algılanır. Balkan bozgunu dönemin birçok yazar ve şairini derinden etkilemiştir. Gazete ve dergilerde sayısı 300'ü bulan şiir yayımlanmıştır. Önceleri savaşa davet eden, orduyu öven şiirler yayınlanırken savaşın sonuna doğru ise başta Edirne olmak üzere Rumeli topraklarının kaybedilmesinin acısı ve düşman tarafından aşağılanan ordunun intikam duygusunu konu edinen karamsar şiirler kaleme alınmıştır (Duman 2005:88-136, Şener 2025: 36). Fâik Âli de Balkan Savaşlarını yakından takip etmiştir. Duygularını da kimi şiirlerinde ifade

etmiştir. “Mi’râc” şiirinde savaştan doğrudan bahsetmese de tam bir kayıp ve yas havası hâkimdir. Şair, teselli bulmak için Allah’a yönelmiştir. II. Balkan Savaşı ile Edirne şehrinin kurtarılma imkânı doğması ise onu heyecanlandırmıştır. Bulgarlar tarafından işgal edilmiş ve Selimiye Camii gibi mukaddes mekânları kirletilmiş şehri yegâne gâye olarak nitelendiren şair “Edirne işte bugün ka’be, ka’be-i nâmûs” (2021: 49) diyerek vatan toprağının kutsallığını dinî bir figür üzerinden vurgular.

Fâik Âli benzeri bir tutumu “Hamidiye Süvarisi Kahraman Rauf Bey’e” isimli şiirde gösterir. Balkan Savaşları sırasında faaliyet gösteren donanma komutanına seslenerek Yunan’ın işgali altında olan Midilli ve Fransız işgali altında olan Cezayir’in kurtarılmasını isteyen Fâik Âli’nin Osmanlı’nın elinden çoktan çıkmış bu toprakların yeniden kazanılacağına dair kuvvetli bir ümit beslediği anlaşılır:

Bir kıt’a-i vatan duruyor bak vatan-cüdâ
Muhtac-ı himmetindir o bî-kes cezîreler
Tahlîse bir küçük sefer-i gayretin yeter (2021: 38).

“Mısır Yolunda Muazzam Halife Ordusuna” isimli şiirinde ise Fâik Âli, I. Dünya Savaşı’nda Mısır’a hareket eden ordudan Yavuz Sultan Selim’in fethettiği toprakları geri almasını ister:

Ey ceş-i mübeşşer, yürü ey ceş-i Muhammed
Bekler seni bin hâtıra-i kudsî ve müebbed...
Ulvî Yavuz’un yüz sene, üç yüz sene muğber (2021: 68).

Bu mısralarda da vatan toprağının bir atalar mirası olduğu vurgusu yapılmaktadır. Ayrıca bu toprakların İslamî yönü de öne çıkarılmakta, Mısır’ı almaya giden ordu peygamberin ordusu olarak adlandırılmaktadır. Fâik Âli’nin şiirlerinde vatanın romantik bir bakış açısıyla ve tarihî bir bağlamda ele alındığı görülür. Şair, vatan yolunda çalışanların emeklerinin boşa gitmeyeceğini ifade ettiği şiirlerinde bu gayretlerin anne vatanın verdiği nimetlerin bir karşılığı olduğuna işaret eder.

2. 2. Tarih Romantizmi

Fâik Âli *Elhân-ı Vatan*’daki şiirlerinde genel olarak Osmanlı ve İslam tarihlerini kendine bir dayanak noktası olarak almıştır. Onun şiirlerinde milletin kökeni, Osman Gazi ile başlayan tarihî bir silsileye yerleştirilir. Osmanlı kimliği çerçevesinde kurulan bu tarihsel bağlam, şairin “Uçurumun Kenarında” isimli şiirinde yer alan “Osman serîr-i şânı, Yavuz taht-ı haşmeti” (2021: 16) dizesiyle ortaya konur. Savaş şartlarında yazılan bu şiirde vatanın tarihî meşruiyeti ve Osmanlı kimliğini kurucu yönüne atıfta bulunulur. Ayrıca şair, cephede savaşan askerleri ve komutanları da Osmanlı tarihinin kahramanlarıyla özdeşleştirir. Osman Gazi, Yavuz Sultan Selim, Barbaros, Köprülüler ev Midhat Paşa Osmanlı tarihinin kuruluş devrinden itibaren akılları, yiğitlikleri, cesaretleri ile öne çıkan örnek kahramanlar olarak zikredilmiştir.

“Hamidiye Süvarisi Kahraman Rauf Bey’e” başlıklı şiirde ise Balkan Savaşlarında donanmaya büyük hizmetleri dokunan Rauf Bey’in Osmanlı donanma tarihinin ideal şahsiyetleri olan Barbaros Hayreddin Paşa ve Turgut Reis’e layık bir komutan olduğu vurgulanır: “Ey Barbaros’la Turgut’a şâyeste bir halef/ Ey münhasif hilâle bugün hâle-i şeref” (2021: 37) diye seslenilerek övülen Rauf Paşa’nın Yavuz Sultan Selim’in hayırlı evlatlarından biri olduğu vurgulanır. Burada geçmiş dönemlerin kahramanlarını zikreden şair, sadece bir komutanı övmek gayesi gütmmez. Geçmişten güç almayı isteyen bir bakış açısı

“Ey hâl-i pür-fütûrun ümmîd-i selâmeti/ Ey kurreü'l-uyûn-ı tesellîmiz es-selâm” mısralarında kendini gösterir. Fâik Âli geçmişte takılıp kalmadan hâle bir çare bulmayı yüceltmektedir. Zira kuru bir hamasetle değil gösterdiği azim ve kahramanlıkla Rauf Bey, ecdada layık bir fert olduğunu ispat etmiştir. Donanma için birden fazla şiir yazdığı anlaşılan Fâik Âli'nin tarihî romantizm açısından dikkat çeken bir diğer metni ise “Beklediğimiz Donanma”dır. I. Balkan Savaşı'ndan yenik çıkılmasının ardından duyulan hüznle yazılan bu şiirde, şairin geçmişe seslendiği görülür. Hâlden duyulan memnuniyetsizlik onu geçmişe yöneltmiştir:

Mâzi o leyl-i râz u hafâdan gelen sesin
Destân-ı pür-mefâhir-i ecdâdı söylesin
Edvâr-ı şân-ı milleti nakl et, terennüm et;
Âtiye karşı hâl-i hazînden teellüm et (2021: 60).

Osmanlı tarihinin gurur sayfalarını açmak isteyen şair, maziye seslenir. Geleceği geçmişin aydınlık devirleriyle aydınlatmak isteyen Fâik Âli, ceddinin kahramanlıklarını mısralarına taşır:

Anlat şu mâi fûshâtin üstünde Barbaros
Turgut, Kılıç, Piyâle gezerken ve bâhusûs
Kavga, akın zamânları, a'dâya muntazır,
Şahin bakışlarıyla süzerken, hayır hayır
Kartal nazarlarıyla delerken ufukları,
Düşman sefâaindeki deryâ çocukları
Anlat ne hisseder, ne yaparlardı? Söyle, âh (2021: 60).

Denizcilik tarihimizin yükseliş dönemlerinde Osmanlı Devleti'ne hizmet etmiş bu büyük komutanların anılması, bireyin geçmişte bir dayanak noktası aradığını gösterir. Bununla birlikte denizin derinliğiyle birlikte düşünülebilecek derin maziye dalış, şairin kendi benliğinde zamanı bir bütün olarak duyduğunu ve bunu da mısralarına yansıtmak istediğini göstermektedir. Akdeniz'de asırlarca süren Türk hâkimiyetini bağlı bulunduğu zamanın sınırlarını aşarak tecrübe eden Fâik Âli “Bir milletin muhakk u muvaffak gururunu” (2021: 61) tarihi romantikleştirerek duyar ve okurlara da duyurmak ister. Şair, hâle bir çare arama, geçmişten bir örnek ile geleceğini kurtarma çabasıdır. Nitekim Fâik Âli'nin şiirlerinde de görüldüğü üzere “[k]ahraman ve bilge kişilerin idealize edildikleri bu ‘altın çağlar’ sayesinde, o milletin hem eskiliğini hem de sürekliliğini” (Smith 1994: 18) vurgulamak mümkün olur. Bu altın çağ vurgusu ise geçmiş hâlde yaşamak veya yaşatmak değil; kimlik krizi yaşayan ve siyasi bir çöküş içindeki topluma geçmişten gösterilen örneklerle geleceği kurtarma çabasıdır (Güngör, 1996: 59). Fâik Âli'nin “Ordu” başlıklı şiirde askerleri överken yine Yavuz Sultan Selim'i zikrettiği görülür. Şaire göre Osmanlı ordusunun tükenmeyen mayası İslam ve vatan kahramanı Yavuz'un ruhundan alınmıştır. Şairin donanmaya duyduğu büyük sevgiye Yavuz Sultan Selim'in de daima eşlik ettiği anlaşılmaktadır. “Yavuz Sultan Selim'in Karşısında” adlı şiirde, Yavuz zırhlısını konu edinen Fâik Âli, gemiyi ismi ile müsemma olan sultanla özdeşleştirmiştir. Yavuz Sultan Selim'i, durdurulamaz, önlenemez bir padişah olarak hasretle anan şair, onun kahramanlıklarını sıralar. Büyük çölü kısa sürede aşmayı başaran padişah, savaşmaktan kaçınan ve geri dönmek isteyen askerlerin otağını kurşunlamasına rağmen kararlı davranmıştır. Korkusuz bir şekilde yoluna devam eden Yavuz, seferlerinden hep zaferle dönmüştür:

Teşerrüf eylediğin pâdişâh-ı bî-hemtâ
 Ki her sefeerde ser-â-pâ zafer-mübeşşerdi
 Değil hezimet, o ric'at ne bilmemiş... hattâ (2021: 66).

Fâik Âli, Yavuz zırhlısına padişahın yenilmez karakterini hatırlatarak, onun gibi zaferden zafere koşmasını temenni eder. Ona göre bu zırhlı, arkasında Yavuz'un manevi yardımı ve İslam dünyasının duası olduğu sürece muzaffer olacaktır.

Fâik Âli'nin Osmanlı tarihinde Yavuz Sultan Selim'e ayrı bir muhabbet beslediği anlaşılmaktadır. Yavuz'un kısa saltanatı sırasında gösterdiği azim ve gerçekleştirdiği fütühat, şaire göre Osmanlı ordusunu harekete geçirmek ve yeni kazançlar elde etmesini sağlamak için gösterilebilecek yerinde bir örnek teşkil etmektedir. Osmanlı'nın "altın çağ"ı olarak Yavuz Sultan Selim'in dönemini tespit eden şair, ayrıca Kanuni zamanında büyük başarılarla imza atmaya başlayan donanmamızı ve onun seçkin komutanları olan Barbaros Hayreddin Paşa ile Turgut Reis'i de ideal kahramanlar olarak şiirlerinde anar. Maziye dönerek edebiyat vasıtasıyla tarihi canlandırmak isteyen Fâik Âli, milletin tarihinde yer alan kahramanları, büyük şahsiyetleri anarak geçmişten hareketle milletin geleceğini inşa etmeye çalışmıştır.

2. 3. Osmanlı ve İslam Kimliği

Fâik Âli'nin savaş edebiyatı kapsamında değerlendirilebilecek şiirlerinde kimliğin daha ziyade ordu ve askerler üzerinden kurgulandığı görülmektedir. Şair, "Ordu" başlıklı şiirinde, ilk Balkan hezimetinden sonra toparlanmaya çalışan Osmanlı ordusunu, Yavuz Sultan Selim'in cesaretiyle donanmış olarak nitelendirirken, Kur'an'a ve dine bağlı olan, vatan sevgisiyle dolu askerlerin Osmanlılığına vurgu yapar:

Selîm-i Evvel'in rûhundan almış sermedî mâye:
 Teâlî-i vatani te'yîd-i İslâm en büyük gâye
 Livâû'l-hamd-i İslâm önde, Kur'an re's-i hareminde;
 Durur yahut yürür hep zîr-i şehbâl-i hilafette
 Hasîs endişelerden rû yüksek, kalbi âlidir
 Vatan sevdâsı, millet aşkı, din hissiyle mâlîdir (2021: 45).

Söz konusu mısralarda Osmanlı askerinin hilafetin askeri yani İslam'ın temsilcisi olduğu özellikle vurgulanır. "Ordu Edirne Yollarında" başlıklı şiirde de Osmanlı sancağını Edirne Kalesi'ne dikerek millî gururu ayağa kaldıracak olanın yine Osmanlı askerleri olduğu belirtilir. Millî kimliğin bir parçası olarak dile getirilen Osmanlı sancağı, müstakil bir şiirde de anılır. "Bayrağımıza" başlıklı bu metinde şair, Osmanlı sancağına "Es-selâm ey livâ-yı Osmânî" (2021: 63) diyerek seslenir:

Sana elbet hamîyyet-i İslâm
 Yeni bir devr-i i'tilâ açacak..
 Es-selâm, es-selâm ey al bayrak (2021: 63).

Bu mısralardan da anlaşılacağı üzere Osmanlı kimliği İslam diniyle bir bütün olarak telakki edilmektedir. Yavuz zırhlısının resmigeçidi sebebiyle yazılmış "Yavuz Sultan Selim Karşısında" isimli şiirde de Yavuz gemisinin, savaşa İslam ümmetinin dualarıyla katıldığı söylenir:

Zaferle te'vem olup gezsın âteşin nâmın
 Seninledir, yürü yüzlerce milyon İslâm'ın
 Bütün duâsı, bütün kalbi, kalb-i mecrûhu (2021: 66-67).

Burada da şairin Osmanlı ve İslam kimliklerini özdeşleştirdiği anlaşılmaktadır. Savaşın çetin şartları ve kayıplarının yarattığı hissiyatla yazılan bu şiirlerde Osmanlı kimliği tarihten hareketle bir gurur ve övünç

kaynağı olarak sunulurken, İslam bu kimliğin ayrılmaz bir parçası olarak anılır. Osmanlılığın ayırt edici vasfının din ve vatan uğrunda gayret etmek olduğu anlaşılır.

Şiirlerin genelinde yer alan Osmanlılık vurgusuna karşılık olarak nadir de olsa Fâik Âli'nin Türklüğe vurgu yaptığı olmuştur. "Hürriyet-i Ebediyye Tepesinde" başlıklı şiirde Türklerin asker-millet olduğunu hatırlatan şair savaşı da bir düğün olarak nitelendirmiştir: "Geçit, manevra ve harb; işte askerin ve bütün/ Kanıyla asker olan Türk'ün en büyük düğünü..." (2021: 42). Askerliği genetik bir miras olarak nesilden nesile aktaran Türk milletinin bu hâlini gurur verici olarak niteleyen şair, sebat, azim ve kararlılıkla birlikte intikam arzusuna da Türk kimliğinin bir parçası olarak işaret eder. Çanakkale Savaşları sırasında yazdığı "Yine Kal'a-yı Sultaniye Midâfîn-i Mükerrerresine" başlıklı şiirde de Türklerin intikamının acı olduğunu vurgulayan şair, burada da Türklüğü İslam diniyle özdeş bir kimlik olarak sunar. Türklerin büyük bir millet olduğunu dile getiren Fâik Âli, vatan ve din için şehit düşen Türk askerinin hepsinin cennette hazreti Peygamberle ve İslam büyüklerinden olan Hz. Ömer, Hz. Ali ve Hz. Halid bin Velid gibi kahramanlarla bir arada olduğunu dile getirir.

Millî kimliğin tanımlanmasında gerekli bir unsur da "öteki"nin varlığıdır. Fâik Âli'nin özellikle savaş edebiyatı kapsamındaki şiirlerinde bu ötekiler İtalyanlar, Yunanlılar ve Avrupalılar olarak belirir. "Düşman" olarak nitelendirilen bu toplulukların ahlâkı sayılarak "biz" olmayanın neliği ve niteliği ortaya konmuş olur. "Demek ki" şiiri, bütünüyle Avrupa'nın vicdansızlığı ve yalancılığı üzerine kurulmuştur: "Çıkan netice yalan.. Hepsi boş bir i'lanmış./ Demek ki Avrupa, yalnız şakî ve korsanmış" (2021: 15). Trablusgarp Savaşı sırasında Avrupa devletlerinin tutumunu eleştiren bu şiirle birlikte "Düşman Donanması Adalar Denizinde" başlıklı şiirde de İtalyanlar, tarihlerinden getirilen örneklerle aşağılanır. İtalya'nın asıl sahibinin yıkıcı özelliğiyle bilinen Neron olduğunu söyleyen şair, Saint Pierre gibi ahlâk abidesi şahsiyetlerin ruhlarının incinmiş olduğunu, buna karşılık para sahiplerinin kirli bir kazanç sağladığına işaret eder: "Sahib değil Catone, sana hâkim Neron, Sezar/ Mâtemde Saint Pierr, gülüyor Banco di Roma" (2021: 21). Ayrıca Fâik Âli, İtalyanları "kavm-i levs ü şer" vahşiler olarak da nitelendirir.

Fâik Âli'nin *Elhan-ı Vatan*'da yer alan şiirlerinde millî kimliği çeşitli şekillerde yorumladığı anlaşılmaktadır. Öncelikli olarak tarihi ve vataniyle bir Osmanlı milletinin varlığına vurgu yapan şair, bu kimliğin yerine yavaş yavaş ikame edilecek olan Türk kimliğini ise nadiren şiirlerinde anar. Bu kimliklerin ortak paydası olarak ise İslam'ın öne çıkarıldığını söylemek mümkündür.

SONUÇ

19. yüzyıla damgasını vuran romantik milliyetçi hareketler, millet ve vatan kavramlarına yeni siyasi anlamlar kazandırırken tarihi de bu kavramların bir dayanağı olarak inceler ve romantize eder. Millî romantizm, milletin geçmişten geleceğe ortaya koyduğu bütün maddi, manevi varlığı, onun kültürünü araştırmak ve elde ettiği bilgiyi sanat yoluyla da işleyerek milletin bekasını siyasi sahada olduğu kadar kültürel sahada da teminat altına almaktır.

Milliyetçiliğin bir değer olarak yükselmesiyle millî romantizm de aydınlar tarafından benimsenir. Milletler çağı olan 19. yüzyılda imparatorluklar yıkılırken ulus-devletler etnik bir kökene dayalı olarak kurulmaya başlar. Mevcut siyasi gelişmeler Osmanlı İmparatorluğu'nu da derinden etkiler. Azınlıkların milliyetçi ideolojiyi hemen benimsemelerine rağmen devletin bekasından duyulan endişe Osmanlı aydınlarını temkinli davranmaya iter. Tanzimat'la birlikte başlayan yenileşme devrinde Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi fikir akımları milleti, vatanı ve tarihi kendi bakış açlarına göre romantikleştirerek millî benliği korumaya çalışır.

Servet-i Fünûn Dönemi edebiyatı bu siyasi hareketlerden uzak gibi görünse de dönem edebiyatçıları arasında toplumsal meselelere ilgisini açıkça gösterenler de vardır. Bunlardan biri de Fâik Âli'dir. Hayatının sonuna kadar bir Servet-i Fünun şairi olarak anılsa da Fâik Âli, Osmanlı Devleti'nin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşadığı büyük siyasî dönüşümlere kayıtsız kalmaz. Nesir vadisinde fazla eseri bulunmayan ama velut bir şair olduğu anlaşılan Fâik Âli II. Meşrutiyet'in ilanı, Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı hakkında yazdığı şiirleri dönemin gazete ve dergilerinde yayınladığı gibi kitaplaştırmayı da ihmal etmez. İlk baskısı 1915'te ikinci ve genişletilmiş baskısı 1917'de yapılan *Elhân- Vatan*'da bu şiirlerini bir araya getiren şairin şiirleri millî romantik duyusun örneklerini içermesi bakımından dikkat çeker.

Şairin söz konusu şiirlerde İslam'la özdeşleşmiş bir Osmanlı ve Türk kimliğine vurgu yaptığı, bu kimliklerin ötekisi olarak da Avrupalı milletleri “düşman” sıfatıyla şiirlerinde andığı söylenebilir.

Fâik Âli, millî kimliği tarihsel olarak Osmanlı'nın doğuşuna sabitlemiştir. Şair, tarihi romantik bir bakışla ele alırken Yavuz Sultan Selim, Barbaros Hayreddin Paşa, Turgut Reis gibi isimlere atıf yaparak milleti için bir köken miti oluşturmaya çalışır. Böylece geçmişin aydınlattığı yoldan ilerlenerek devletin geleceğinin kurtarılması ümit edilir. Kahramanlık kültüründen istifade ederek şiirlerinde kurguladığı tarihi figürlerin din, vatan ve millet yolunda çalıştıklarını, şehit olduklarını söyleyen Fâik Âli'nin millete bir örnek ahlâk anlatısı sunmak istediği düşünülebilir. Böylece memnuniyetsizlik kaynağı olan hâl, geçmişten alınan ilhamla değerlendirilebilecek ve gelecek buradan hareketle inşa edilecektir.

Fâik Âli'nin vatanı da geniş imparatorluk sınırlarına bağlı olarak düşündüğü görülür. Trablusgarp, Balkan ve Dünya savaşlarıyla elden çıkan vatan topraklarına duyduğu hasreti dile getiren şair, Osmanlı askerinden buraların kurtarılmasını ister. Dönemin heyecanı içinde Edirne, Mısır, Cezayir, Midilli, Trablusgarp gibi toprakların düşman ayağı altında çiğnenmesi Fâik Âli tarafında milli gururu inciten bir durum olarak değerlendirilir. Nitekim şair, vatanı bir anne olarak simgeleştirdiği şiirlerinde bu mübarek annenin namusunun da korunması gerektiğini dile getirir. Vatanın bir anne olarak dişileştirilmesi Namık Kemal'den itibaren pek çok eserde görülmüştür. Fâik Âli de fedakâr, zavallı ve acı çeker vaziyette tasvir ettiği yurt topraklarını “mader-i vatan” diyerek kutsar. Cennete benzettiği vatanın ancak layık olduğu bir sevgi ve hürmet gördüğü takdirde kurtulup gelişeceğini savunan şair, millî birliği ve dayanışmayı bunun bir gereği sayar.

Vatan edebiyatının ölümsüz eserleri milli kültürü, hayatı zengin hayallerle sergilediği takdirde asırları aşan bir ömre sahip olur. Fakat savaş şartlarının heyecanını yansıtan ve etkisi dönemleriyle sınırlı kalan şiirler, ülke o zor günleri geçirince etkisini kaybeder. Bununla birlikte söz konusu şiirler, edebiyat tarihinin malzemeleri olmak bakımından ise araştırmaya değerdir. Fâik Âli'nin *Elhân-ı Vatan*'daki şiirleri de savaş edebiyatının hamasî örnekleri arasında yer almaktadır ve bu bağlamda araştırmacılar için değerini muhafaza etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abdullah Cevdet (2014). “Temâsil”. *Türk Basınında Fâik Âli*. hzl. Selahattin Çitçi&Sinan Çitçi. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları. 33-35.
- Aksakal, Hasan (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aktaş, Şerif (2011a). “Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı-I”. *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları. 29-39.
- Aktaş, Şerif (2011b). “Millî Romantik Duyuş Tarzıyla Yahya Kemâl ve Ziya Gökalp”. *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları. 64-75.
- Aktaş, Şerif (2011c) “Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Cengiz Aytmatov'un *Gün Olur Asra Bedel* Romanı”. *Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları. 149-154.
- Akün, Ömer Faruk (1956). “Abdülhak Hamid'in ‘Merkad-ı Fâtih’i Ziyaret’ Manzumesi ve İçindeki Görüşler”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 7: 61-104.
- Akün, Ömer Faruk (2006). “Nâmık Kemal”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 32. İstanbul: TDV Yayınları. 361-378.
- Akyüz, Kenan (1982). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Akyüz, Kenan (1985). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alangu, Tahir (1958). *Servet-i Fünun Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Ardalı Büyükarman, Didem. (2008). “Vatan Kavramının Türk Tiyatro Edebiyatındaki Seyri Üzerine Bir İnceleme”. *Journal of Turkish Research Institute*. 15(37), 127-145.
- Arık, Remzi Oğuz (1990). *Coğrafyadan Vatana*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atabay, Mithat (2008). “Anadolculuk”. *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları. 515-532.
- Banarlı, Nihad Sami (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi Cilt II*. İstanbul: Millî Eğitim Yayınları.
- Banarlı, Nihad Sami (2004). “Millî Romantizmin İdrâki”. *Edebiyat Sohbetleri*. (2. bs). İstanbul: Kubbealtı Yayınları. 15-130.
- Beiser, Frederick. C. (2018). *Aydınlanma Devrim ve Romantizm*. çev. Aslı Önal. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berlin, Isiah (2004). *Romantikliğin Kökleri*. çev. Mete Tunçay. İstanbul: YKY.

- Bilgegil, Kaya (1980). "Süleyman Nazîf'e Dair". *Yakın Çağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları. 339-375.
- Cenâb Şehabeddin, "Musâhabe-i Edebiyye-4: Fânî Teselliler". *Türk Basınında Fâik Âli*. hzl. Selahattin Çitçi & Sinan Çitçi. s. 27-32, İstanbul: Akademi Titiz Yayınları.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çitçi, Selahattin (2014). *Fâik Âli Ozansoy Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları.
- Duman, Harun (2017). *Balkanlara Veda (1912-1913)*. İstanbul: Marmara Belediyeler Birliği Kültür Yayınları.
- Durgun, Sezgin (2011). *Memalik-i Şahaneden Vatana*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emil, Birol (1997). "Vatanın ve İstanbul'un Sesi: Yahya Kemal Beyatlı". *Türk Kültür ve Edebiyatından Şahsiyetler-2*. Ankara: Akçağ Yayınları. 227-242.
- Emil, Birol (2005). "Büyük Türkler'den: Nihad Sami Banarlı ve Millî Romantizmin İdrâki". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 10/8: 2381-2388.
https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=563112433_118zEmilBirol-tntm_S-2381-2388.pdf&key=18736 [erişim tarihi: 25.07.2025]
- Emil, Birol (2007). "Doğumunun 100. Yılında Hâlâ Yaşayan N. S. Banarlı". *Kubbealtı Akademi Mecmuası*. 143. 14-26.
- Fâik Âli (2021). *Elhân-ı Vatan*. hzl. Selahattin Çitçi. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları.
- Gariper, Cafer (2006). "Fecr-i Atı Topluluğu (1909-1912)". *Türk Edebiyatı Tarihi*. 3. C. ed. Talât S. Halman vd. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 143-160.
- Güngör, Erol (1996). *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*. (10. bs). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Herder, Johann Gottfried. (2011). "Dilin Kökeni Üzerine". *Klasik Alman Dil Felsefesi Metinleri: Herder-Fichte-Humboldt*. der. Gürsel Aytaç, çev. Gürsel Aytaç. Ankara: Phoenix Yayınları. 15-64.
- Herder, Johann Gottfried (2020). *Tarih Felsefesi*. çev. S. Battal Arvasi. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1969). *Son Asır Türk Şairleri Cüz: I*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi. 360-361.
- İsmail Habib (1940). *Yeni "Edebî Yeniliğimiz" Tanzimattan Beri I-II: Edebiyat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jusdanis, Gregory (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2002). "Altın Destan". *Şiir Tahlilleri I- Tanzimat'tan Cumhuriyete*. (17. bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Kaplan, Mehmet (2004). “Han Duvarları”. *Şiir Tahlilleri-2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. (13. bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları. 21-34.
- Kaplan, Mehmet (2006). “Nâmık Kemal ve Fatih”. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları. 252-262.
- Kara, Murat (2022). “Üç Şair, Üç Vatan Algısı: Namık Kemal, Abdülhak Hâmid ve Ziya Gökalp’in Şiirlerinde “Vatan” Kavramı”. *Sosyal ve Beşerî Bilimlerde Teori ve Araştırmalar*. İzmir: Serüven Yayınevi. 299-316.
- Karabela Şermet, Sevim (2021). *Faik Âli Ozansoy Yaşam Öyküsü Yapıtları ve Şairliği*. İstanbul: Günce Yayınları.
- Karal, Enver Ziya (1988). *Osmanlı Tarihi Cilt VII*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Karal, Enver Ziya (1999). *Osmanlı Tarihi IX. Cilt: İkinci Meşrutiyet ve Birinci Dünya Savaşı 1908-1918*. Ankara: TTK Yayınları.
- Koç, Raşit (2010). “Fâik Ali Ozansoy’un Şiirlerinin Tematik Olarak İncelenmesi”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(2): 1241-1278. https://turkishstudies.net/Makaleler/1654443282_ko%C3%A7_ra%C5%9Fit.pdf [erişim tarihi: 25.07.2025].
- Köprülüzâde Mehmed Fuad (2014). “Fânî Tesellîler”. *Türk Basınında Fâik Âli*. hzl. Selahattin Çitçi&Sinan Çitçi. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları.11-18.
- Köroğlu, Erol (2010), *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Millî Kimlik İnşasına*. (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kushner, David (1979). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu (1876-1908)*. çev. Şevket Serdar Türet, Rekin Ertem, Fahri Erdem. İstanbul: Kervan Yayınları.
- Lewis, Bernard (1993). *Modern Türkiye’nin Doğuşu*. çev. Metin Kırıatlı. (5. bs). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Löwy, Michael & Sayre, Rrobert (2016). *İsyân ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*. çev. Işık Ergüden. İstanbul:Alfa Yayınları.
- Önen, Nazmi (2005). *İki Turan: Macaristan ve Türkiye’de Turancılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdoğan, Günay Göksu (2008). “Dünyada ve Türkiye’de Turancılık”. *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları. 388-405.
- Özdoğan, Günay Göksu (2019). *Turandan Bozkurt’a-Tek Parti Döneminde Türkçülük*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkırımlı, Umut (1999). *Milliyetçilik Kuramları / Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Parlatır, İsmail (1995). “Faik Ali Ozansoy”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 12. İstanbul: TDV Yayınları. 100-101.
- Renan, Ernest (2016). *Ulus Nedir?*. çev. Gökçe Yavaş. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Schulze, Hagen (2005). *Avrupa’da Ulus ve Devlet*. çev. Timuçin Binder. İstanbul: Literatür Yayınları.

- Smith. Anthony D. (1994). *Millî Kimlik*. (çev. Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith. Anthony D. (2002). *Ulusların Etnik Kökeni*. çev. Sonay Bayramoğlu, Hülya Kendir. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şener, Zeynep (2025). “Hüseyin Cemal’in Şehitlerin Sesleri yahut Askerin Büyük Duygusu İsimli Kitabındaki Şiirlerinde Balkan Savaşlarının İzleri”. *Gazi Türkiyat*. 36. 31-52.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2007). *Yahya Kemal*. (6. Bs.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taştan, Yahya Kemal (2017). *Balkan Savaşları ve Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tural, Sadık Kemal (1978). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarında (1908-1920) Edebiyatımızda Türkçülük Akımı*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Ülken, Hilmi Ziya (1979). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. (2. bs.). İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziy (2016). *Millet ve Tarih Şuuru*. (3. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Viroli, Maurizio (1997). *Vatan Aşkı: Yurtseverlik ve Milliyetçilik Üzerine Bir Deneme*. çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yazar, Mehmet Behçet (2014). “Fâik Âli Ozansoy”. *Türk Basınında Fâik Âli*. hzl. Selahattin Çitçi&Sinan Çitçi. İstanbul: Akademi Titiz Yayınları. 71-75.
- Yıldız, Hatice (2020). *Yenileşme Devri Türk Şiirinde Millî Romantik Tavır (Başlangıcından Cumhuriyet'e Kadar)*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Ziya Gökalp (2014). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. hzl. Mustafa Sarı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

[Sayı/Issue: 27, Ağustos/August 2025]

OSMANLI CAMİLERİNİN HÜNKÂR MAHFİLLERİNİN KADIN BANİLİĞİ
BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

*(A Comparative Analysis of Imperial Pavilions in Ottoman Mosques in the Context of
Female Patronage)*

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 31 Mayıs 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 11 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1710504

Hümeysra KEPEZKAYA ARAL

Dr.

Orcid.org./0000-0002-8577-8000

kepezkaya.h@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur.
Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Kepezkaya Aral, H. (2025). Osmanlı Camilerinin Hünkâr Mahfillerinin Kadın Baniliği Bağlamında Karşılaştırmalı Analizi.
KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi, 27(Ağustos): 315-317,
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1710504>

Sorumlu Yazar:

Hümeysra KEPEZKAYA ARAL, kepezkaya.h@gmail.com

Özet

Güncel Osmanlı mimarisi araştırmaları, giderek daha fazla şekilde genel yaklaşımlardan ziyade detaylı ve tematik analizlere odaklanmaktadır. Bu bağlamda, özellikle saray çevresine mensup kadınların mimari baniliği akademik ilgiyi üzerine çekmektedir. Bu çalışma; kadınlar, özellikle Valide Sultanlar tarafından yaptırılan camilerde yer alan hünkâr mahfili unsurunu incelemektedir. Bu mahfillerin mimari yapıları, malzeme özellikleri ve süsleme detayları, ait oldukları dönemlerin sanatsal özelliklerinin yanı sıra Osmanlı kadınının padişaha verdiği önem hakkında da önemli ipuçları sunmaktadır.

Osmanlı'da erkek egemen yönetim yapısına rağmen, hanedan mensubu kadınlar hamilik konusunda toplumsal ve siyasi alanda belirli ölçüde görünürlük ve etki kazanmışlardır. Valide sultanlar ve diğer kadın sultanlar, özellikle imar faaliyetleri yoluyla kamusal alanda varlık göstermiş; inşa ettirdikleri yapılar üzerinden güçlerini ve meşruiyetlerini pekiştirmişlerdir. Bu bağlamda, kadın sultanların yaptırdığı camilerde hünkâr mahfiline yer verilmesi, yalnızca padişaha duyulan saygının değil, aynı zamanda kadınların saray içindeki statülerini ve kamusal alandaki temsil arzusunu mimari düzeyde görünür kılma çabasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Osmanlı'da kadınların mutlak biçimde pasif kalmadığını; belirli kurumsal sınırlar içinde etkili roller üstlendiklerini göstermektedir.

Çalışma, Osmanlı'nın erken, klasik ve geç dönemlerine tarihlenen ve kadınlar tarafından yaptırılmış bazı seçili camileri inceleyerek, hünkâr mahfili mimarisini farklı zaman dilimleri ve banilik bağlamlarında karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Karşılaştırmalı ve sınıflandırıcı bir yaklaşımla yapılan analizler sonucunda, mimari tarzda görülen süreklilikler ve farklılıklar ortaya konulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı mimarisi, Selatin Camileri, Hünkâr Mahfili, Valide Sultan, Kadın Baniliği

Abstract

Contemporary studies on Ottoman architecture increasingly prioritize detailed and thematic analyses over general approaches. Within this framework, the architectural patronage of women, particularly those associated with the imperial court, has drawn growing scholarly attention. This study focuses on the *hünkâr mahfili* (imperial loge) found in mosques commissioned by women, especially Valide Sultans. The architectural forms, material characteristics, and decorative elements of these structures offer significant insights not only into the artistic tendencies of their respective periods but also into the symbolic importance attributed to the sultan by Ottoman women.

Despite the male-dominated nature of the Ottoman political system, women of the dynasty gained a certain level of visibility and influence in social and political spheres through architectural patronage. Valide Sultans and other royal women asserted their presence in the public domain primarily through building activities, reinforcing their authority and legitimacy via architectural commissions. The inclusion of *hünkâr mahfili* in mosques commissioned by women should therefore be interpreted not only as an expression of respect toward the sultan but also as an architectural reflection of their desire to affirm their status within the palace and to gain visibility in the public sphere. This suggests that women in the Ottoman Empire were not entirely passive figures but assumed meaningful roles within the boundaries of institutional structures.

This study undertakes a comparative analysis of selected mosques commissioned by women from the early, classical, and late periods of the Ottoman Empire, examining the architectural characteristics of the *hünkâr mahfili* across different historical contexts and patterns of patronage. Through a classificatory and comparative approach, the research identifies both continuities and divergences in architectural style over time.

Keywords: Ottoman architecture, imperial mosques, Hünkâr Mahfili, Valide Sultan, female patronage

GİRİŞ

Osmanlı'da banilik, padişahlar ve devlet adamları kadar kadınlar için de büyük bir önem arz etmiştir. İmar faaliyetleri; hanedan üyeleri, sultanlar, devletin ileri gelenleri ve kadın sultanlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Erkeklerin kadınlardan daha fazla inşa faaliyetinde bulunduğu genel olarak kabul edilen bir gerçeklik olsa da mimari alanda kadınların da bânî olarak önemli bir rol üstlendikleri bilinmektedir.

Osmanlı'da kadınların sosyo-kültürel ve ekonomik statüleri, inşa ettirdikleri yapılar üzerinde etkin bir güçlerinin olduğunu ortaya koymaktadır. Kadın sultanlar tarafından inşa ettirilen mimari yapılar, her ne kadar toplumun ihtiyacını karşılamak için olsa da aynı zamanda dönemin estetik zevklerini yansıtan yapılar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu da kadınların saray içerisinde etkin gücünü gösterme arzularının önemli bir göstergesi olmuştur. Kadın banilerin görünürlüklerini ön plana çıkarmalarındaki en büyük etken çeşitli gelir kaynaklarına sahip olmalarıdır. Kadın hamilerin yapı projelerini hayata geçirebilmelerinin temel koşulu ise inşa ettirdikleri yapıların ve kurdukları vakıfların sürdürülebilirliğini sağlayacak mali kaynaklara erişim imkânına sahip olmalarıdır. Osmanlı'da saray kadınlarının gelirleri arasında değerli mülk ve nakdi kaynaklar, hibe, gayr-ı menkul mallar, Hazine-i Hassa'dan aldıkları maaşlar, toprak gelirleri ve yüksek derece sahibi bürokratlar ve yabancı ülkelerin elçileri tarafından sunulan hediyeler yer almaktadır (Terzi 2018: 95). Ayrıca Hazine-i Hassa'dan aldıkları maaşları ve has gelirleri de önemli nakdi kaynaklar arasında yer almıştır. Kurmuş oldukları vakıflar ve kendilerine tahsis edilen gelirleri sayesinde çok sayıda yapı inşa ettirmişlerdir (Demirci 2015: 32).

Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğu'nun erken, klasik ve geç dönemlerinde, kadın baniler, özellikle Valide Sultanlar, tarafından yaptırılan camilerde yer alan hünkâr mahfillerinin mimari yapılarını, malzeme özelliklerini, süsleme detaylarını ve önemini incelemektedir. Osmanlı mimarlık tarihçiliği geleneksel olarak padişahlar ve yüksek devlet adamları gibi erkek banilere odaklanmış olsa da günümüz akademik çalışmalarında kadınların mimari üretimdeki belirleyici rolü giderek daha fazla kabul görmektedir.

Bu araştırma, padişahın namaz sırasında mahremiyet ve güvenliğini sağlamakla kalmayıp aynı zamanda kadın banilerin güç ve statü sembollerini taşıyan özgün bir mimari unsur olan hünkâr mahfiline odaklanarak bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Böylece çalışmada, kadın banilerin inşa ettirdiği camilerdeki hünkâr mahfillerinin cami içerisindeki konumunu, mimari yapısını, malzeme özelliklerini, sembolizmini, süsleme detaylarını ve kadının mahfil üzerindeki etkisini detaylıca analiz ederek birbirleriyle kıyaslanması amaçlanmaktadır.

Çalışma, Osmanlı sarayındaki kadın baniliğinin tarihsel bağlamını ele alarak başlar ve Valide Sultanların mimari yapım sürecindeki etkinliklerini vurgular. Bu kapsamda seçilen örnekler, Osmanlı mimarisinin farklı dönemlerini temsil eden önemli camileri kapsamaktadır; böylece hünkâr mahfilinin

mimari yapısı, malzeme özellikleri ve süsleme motifleri zamana göre değişen yaklaşımla karşılaştırılmaktadır.

1. Hünkâr Mahfili

Müslümanların ibadetlerini yerine getirmek üzere toplandıkları mekânlar, önceleri “*secde*” edilen yer anlamına gelen mescitlerdi. Bununla birlikte; minberi bulunan ve Cuma namazı kılınan, mescitlere nazaran daha büyük yapılara ise toplanılan yer anlamına gelen “*camî*” denilmiştir (Önkâl ve Bozkurt 1985: 225). İslâm tarihinde bilinen ilk cami 622 yılında İslâm Peygamberi Hz. Muhammed’in Medine’ye hicreti sırasında konakladığı Kuba köyünde kerpiç malzemeden inşa edilen Kuba Mescidi’dir (Küçükbaşçı ve Bozkurt 2004: 281-290). Osmanlı döneminde ise ilk cami 1334 yılında yapımı tamamlanan Hacı Özbek Camii’dir. Osmanlı döneminde camiler, ibadet yeri olarak kullanılmalarının yanında aynı zamanda toplumsal haberleşme merkezleriydi. Cuma hutbelerinde yeni padişahın tahta çıktığının ilân edilmesi, Osmanlı sultanları “Cuma Selamlığı” adı verilen merasim ile cuma namazına gitmeleri halk ile padişah arasında doğrudan iletişim kanalı açılmış olduğunu kanıtlar niteliktedir.

İslâmiyet’in ilk dönemlerinde cami içerisindeki birimler arasında mihrap ve minberler yer almakta ancak mahfil bulunmamaktaydı. Bu kapsamdaki ilk uygulama Bilal-i Habeşî’nin ibadet esnasında durduğu yere bir müezzin mahfili yapılmasıdır. Ahşaptan yaptırılan sade haldeki bu mahfile “*makberiyye*” denilmiştir (Küçükbaşçı ve Bozkurt 2004: 286). Bu makberiyelerden ilkinin ise Hz. Osman tarafından yaptırıldığı araştırmacılara göre en yaygın görüştür (Pedersen 1960: 28). İlk hünkâr mahfilinin yapımına ilişkin ise farklı görüşler bulunmaktadır. Belazuri ilk hünkâr mahfilinin Basra Camisinde Basra Valisi Ziyad tarafından yaptırıldığını ileri süremektedir (Belazuri, 1987:500). İbni Haldun’dan rivayetle Creswell ise ilk hünkâr mahfilini Muaviye veya Mervan bin Hakem tarafından yaptırıldığını kabul etmektedir (Creswell, 1979:42,43).

Mahfiller; cami haremi içerisinde özel konuma sahip, etrafı parmaklıkla çevrilmiş yahut yerden yüksek olarak yapılmış yerlere verilen bir addır. Farklı fonksiyonlara uygun olarak biçimlendirilmiş hünkâr, müezzin ve kadınlar mahfili olmak üzere üç çeşit mahfilden söz etmek mümkündür (Çetinarslan 2015: 5). Hünkâr mahfili, cami içinde padişahın veya hanedan üyelerinin ibadet sırasında korunmalarını sağlayan ve yüksekçe bir platform üzerine inşa edilmiş özel bölümlerdir. Bu bölümler; mimari olarak, kemerli açıklıklarla çevrelenmiş, ahşap veya taş kafeslerle ayrılmış, cami ana mekânıyla görsel ilişkiyi korurken fiziksel mahremiyet sağlayan yapılar olarak tasarlanmıştır. Bazı mahfiller hünkâr kasrı ile bağlantılı olarak inşa edilmiş ve bu sayede padişahların camiye dışarıdan görünmeden girebilmeleri sağlanmıştır. Hünkâr mahfilleri, namaz ibadeti, Müslümanların önemli gün ve gecelerinde icra edilen törenler ve Cuma selamlığı gibi uygulamalarda kullanılmış bazı özel durumlarda da hünkâr köşkünün karargâh olarak da kullanıldığı görülmüştür (Şehsuvaroğlu 1953: 78).

Namaz kılması için sultanlara cami içerisinde ayrı bir yer tahsis edilmesi, ilk bakışta İslâm'ın eşitlik anlayışıyla örtüşmemektedir ancak mahfiller sultana ve idare sınıfına bir imtiyaz olarak değil, suikast tehlikesine karşı can emniyetini sağlamak amacıyla oluşturulmuş ve Anadolu Selçuklularından sonra Osmanlılar tarafından da yapılmışlardır. Osmanlı'da mahfiller genellikle Bursa, Edirne ve İstanbul gibi başkentlerdeki camilerde yaptırılmıştır. Osmanlı döneminde inşa edilen camilerin hünkâr mahfillerinin tarihsel gelişimine baktığımızda ise bu mahfilleri üç dönemde sınıflandırmak mümkündür:

Erken Dönem Osmanlı camilerinin daha sade ve işlevsel olduğu görülmektedir. Bu dönemde hünkâr mahfili genellikle büyük ve karmaşık bir mimarî unsur olarak yer almamıştır. Padişahlar, ibadetlerini halktan ayrılmış özel odalarda veya caminin farklı yerlerinde yapmışlardır. Hünkâr mahfili, henüz standart bir mimari öge olarak yaygınlaşmamıştır. Osmanlı mimarisinde bilinen en eski hünkâr mahfili Yıldırım Bayezid tarafından 1389-1399 yılları arasında Yıldırım Külliyesi içerisindeki zaviyeli-tabhaneli camide yaptırılmıştır. Bu camideki mahfil konumu ve boyutları bakımından tartışmalıdır. Mahfil karakteri ve çinili süslemeleri ile dikkat çeken ilk mahfil örneklerinden biri Çelebi Mehmed tarafından 1419-1420 yılları arasında yaptırılan Bursa Yeşil Cami hünkâr mahfilidir (Çetinarslan 2015: 10). Bununla birlikte; payitaht İstanbul'da bulunan ve özgün biçimiyle günümüze kadar ulaşabilmiş en eski hünkâr mahfili ise II. Bayezid Camisinde görülmektedir. Bu yapıdan sonra İstanbul'da sultanlar tarafından inşa edilen camilerde hünkâr mahfili bir gelenek halini alarak yapılmıştır (Tanman 2003: 331).

Klasik Dönemde, Osmanlı mimarîsinin zirvesi olarak kabul edilen 16. yüzyılda, özellikle Mimar Sinan'ın eserlerinde hünkâr mahfili mimarî açıdan belirginleşmeye başlamıştır. Bu dönemde hünkâr mahfilleri, caminin mimarî bütünlüğü içinde dikkat çekici ve özenli şekilde tasarlanmıştır. Genellikle ahşap ve taş işçiliğiyle süslenen mahfillerde padişahın konforu ve mahremiyeti gözetilmiştir. Aynı zamanda bu mahfiller, padişahın yüksek statüsünü simgeleyen sanat ve zanaat unsurlarıyla donatılmıştır (Necipoğlu 2005: 1).

Geç Osmanlı döneminde ise hünkâr mahfilleri hem işlevsel hem de estetik açıdan gelişmeye devam etmiştir. Bu dönemde malzeme çeşitliliği artmış, süslemelerde detaylar ve zenginlik öne çıkmıştır. Hünkâr mahfilleri saray kadınlarının yaptırdığı camilerde de önemli bir yer tutmuş, sultanların veya diğer yüksek düzey yöneticilerin ibadet alanları olarak kullanılmıştır. Bu yapılar, Osmanlı toplumundaki güç ve statü ilişkilerinin mekâna yansımaları olarak değerlendirilmektedir (Ünver 2019:146-147).

2. Kadınlar Tarafından Yaptırılan Osmanlı Camilerinde Hünkâr Mahfilleri

Osmanlı toplumunda kadınlar, özellikle hanedan mensubu olan valide sultanlar, haseki sultanlar ve padişah kızları, camiler başta olmak üzere külliye, çeşme, darüşşifa gibi çeşitli hayır eserleri yaptırarak dinî ve sosyal sorumluluklarını yerine getirmişlerdir. Osmanlı Dönemi'nde Valide Sultanlar tarafından inşa edildiği tespit edilen toplamda 13 adet caminin 6 adedi külliye bünyesinde geriye kalan 7 adedi ise

münferit olarak inşa edilmiştir. Münferit olarak inşa edilen camiler arasında Devlet Hatun Camii, Gülbahar Hatun Camii, Safiye Sultan Camii, Hasköy Lağımçılar Kışlası (Humbarahane) Camii, Levent Çiftliği Kışlası Camii, Vakıf Gureba Hastanesi Camii ve Dolmabahçe (Bezmiâlem) Camii yer alırken Hafsa Sultan Camii, Atik Valide Camii, Yeni Cami, Çinili Cami, Valide-i Cedid (Yeni Valide) Camii ve Pertevniyal Sultan Camii ise külliye bünyesinde inşa edilmiştir (Kepezkaya 2025: 235-238).

Hasekiler tarafından yaptırılan başlıca camilerin en önde geleni ise 1539 yılında yaptırılan Haseki Hürrem Sultan Camii'dir (Doğan 1997: 370-372). Diğer taraftan, Valide Sultanlar ve hasekiler dışında bazı padişah kızlarının da cami yaptırdığı bilinmektedir. Bunlar arasında Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan tarafından adına Üsküdar ve Edirnekapı'da sırasıyla 1547 ve 1565 yıllarında Mimar Sinan'a yaptırılan camiler (Kaçar, 2020: 39-40) ve III. Mustafa'nın kızı Şah Sultan tarafından 1800 yılında Eyüp'te yaptırılan Şah Sultan Camii yer almaktadır (Parlak 2010: 258-260).

Hünkâr mahfilleri genellikle padişahın ya da devlet erkânının güvenliği gözetilerek tasarlanmış olsa da Osmanlı kadınları tarafından yaptırılan camilerde de yer alması, konunun cinsiyet, güç ve kamusal alan ilişkisi açısından da değerlendirilmesini gerekli kılar. Bu çerçevede; Osmanlı kadınları tarafından inşa ettirilen ve İmparatorluğun simge yapılarında yer alan bazı hünkâr mahfilleri ayrı ayrı başlıklar halinde incelenecektir. İncelemeye konu edilen mahfillerin bulunduğu camiler aşağıda Tablo-1'de yer verilmektedir.

Tablo 1: İnceleme Konu Edilen Hünkâr Mahfillerinin Bulunduğu Camiler

Cami Adı	Cami Yapım Tarihi	Banisi
Hafsa Sultan Cami	1520-1522	Hafsa Sultan
Haseki Sultan Cami	1538-1539	Haseki Hürrem Sultan
Atik Valide Sultan Cami	1570-1579	Nurbanu Sultan
Yeni Cami	1598-1664	Hatice Turhan Sultan
Dolmabahçe Cami	1853-1855	Bezmialem Valide Sultan
Pertevniyal Valide Sultan Cami	1867-1871	Pertevniyal Valide Sultan

2.1. Hafsa Sultan Camii Hünkâr Mahfili

Osmanlı İmparatorluğu'nda "*Valide Sultan*" unvanını ilk kullanan kadın olan, Kanuni Sultan Süleyman'ın annesi ve Yavuz Sultan Selim'i eşi Ayşe Hafsa Sultan tarafından 1522 yılında inşa edilen külliye içerisindeki cami erken dönem Osmanlı mimarisini yansıtan özellikler barındırmaktadır (Konyalı 1969: 53).

Mimarî Yapısı:

Enine dikdörtgen planlı tek şerefeli çifte minaresi olan Hafsa Sultan Cami planı, merkezî kubbeli harim bölümü ve ikişer küçük kubbeyle örtülü iki yan mekânı ve son cemaat yerinden oluşmaktadır (Yavaş 1997: 123-124). Dış cepheleri oldukça sade olan yapının harim mekânlarında sıva zemin üzerine boya uygulamaları yaygındır. Cami giriş kapısının hemen sağ tarafında, harimin kuzeybatı köşesinde, 5 ahşap direğin taşıdığı kare kesitli yaklaşık 15 m² alanı bulunan bir üst mahfil bulunmaktadır. Mahfile, caminin

kuzey duvarına bitişik ahşap bir merdiven ile çıkılmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Manisa'da şehzadeliği sırasında inşa edilen camide Ayşe Hafsa Sultan'ın talebi üzerine tek oğlu olan Süleyman için cami içerisinde ayrı bir hünkâr mahfili yaptırmış olması kuvvetle muhtemeldir. Zira günümüzde kadınlar mahfili olarak kullanılan bu mahfilin dayandığı caminin kuzey beden duvarında derin bir kavukluk bulunmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Cami genelinde genellikle kesme taş kullanılmıştır. Duvar detayında açık kahverengi kesme taş ile birlikte tuğla kullanımı dikkat çekmektedir. Minberi beyaz renkli mermer malzemeden yapılan caminin minber detaylarında ise korkuluklarında ve yan kanatlarının şebekeli bölümlerinde taş ve mermer işçiliği uygulaması görülmektedir (Kepezkaya 2025: 247). Caminin hünkâr mahfilindeki ahşap oymacılığı dikkat çekicidir. Caminin kuzey batı duvarlarına yaslanan mahfili, ahşap malzemeden inşa edilen beş adet direk desteklemektedir.

Süslemeler:

Mahfilin korkuluğu ile kapı ve penere kanatları ahşap oyma tekniğiyle süslenmiştir. Kitabesi veya yazı süsleme detayı yoktur. Çini uygulaması caminin diğer birimlerinde de mahfilde de görülmez. Oldukça sade görünümdeki mahfil erken dönem üslubunun en belirgin örneklerindendir.

Aşağıda Resim-1'de mahfilin günümüzdeki görünümü yer almaktadır (Kepezkaya, 2025).



Resim 1. Hafsa Sultan Camii hünkâr mahfili

2.2. Haseki Sultan Camii Hünkâr Mahfili

Haseki Hürrem Sultan Camii'nin de içerisinde bulunduğu Haseki Külliyesi, İstanbul'un Fatih ilçesinde yer alan ve Mimar Sinan'ın baş mimar olduktan sonra yapmış olduğu ilk eserdir. Aynı zamanda Osmanlı

hanedanından bir kadın tarafından yaptırılan ilk külliye içerisindeki cami 1539 yılında tamamlansa da bugünkü haline 1613 yılında kavuşmuştur. Külliye içerisinde camiyle birlikte medrese, sıbyan mektebi, imaret ve darüşşifa gibi birimleri yer almaktadır.

Caminin mimarisi, klasik Osmanlı cami planının erken dönem örneklerinden biridir (Konyalı 1950: 112-114). Birçok araştırmacı bu külliye'nin yerinin, Hürrem sultanın köle olarak satıldığı yer olması nedeniyle özellikle seçildiğini ve Hürrem sultan tarafından belirlendiğini ileri sürmektedir (Oleksandra 2017: 127-129).

Mimarî Yapısı:

Hünkâr mahfili, caminin güneydoğu köşesinde yer alır. Sade ama zarif hatlarıyla dikkat çeker. Mahfil, caminin ana mekânından bağımsız olarak, padişahın veya saray mensuplarının güvenli bir şekilde ibadet etmelerini sağlayacak şekilde iki katlı olarak tasarlanmıştır. Zeminden 2,98 m yükseklikte yer alan hünkâr mahfili 3,56x3,77 ölçülerinde toplamda 13,42 m² alana sahiptir. Hünkâr mahfili ise, basit bir ahşap paravan ile mahfil katından ayrılmış olmakla birlikte mahfil katının uzantısı olarak tasarlanmıştır. Mahfili taşıyan ahşap direkler kaide olmadan doğrudan zemine oturmaktadır. Doğu ve güney beden duvarlarının köşesinde hünkâr mahfili döşemesinden 0,70 m yükseklikte sade bir kavukluk birimi bulunmaktadır (Çetinarslan 2015: 181). Mahfilin büyük pencereleri, ışığın içeri girmesini sağlayarak mekânı aydınlatır ve dinlendirici bir atmosfer oluşturmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Cami hariminin kuzey ve doğu beden duvarları tarafından desteklenen ahşap direklerle taşınan mahfilin döşemesini taşıyan ahşap kirişler ile direklerin birleşme bölümlerinde ise alçıdan yapılmış dekoratif yastıklar bulunmaktadır. Güney tarafta yer alan üç adet ahşap direk hünkâr mahfilinin taşınmasına destek olmaktadır. Korkuluk ve mahfilin üst örtüsünde ceviz ağacı kullanıldığı düşünülmektedir. Caminin diğer bölümlerine göre daha sade malzemelerden yapılan mahfilin kafes levhası çıtakârî tekniğinde yapılmıştır (Çetinarslan 2015: 181).

Süslemeler:

Cami duvarlarında yer alan süslemeler hünkâr mahfili duvarlarında da kullanılmış olup mahfil duvarları için özel çalışma yapılmamıştır. Bu durumun tek istinası kalemşi mihrabiyedir. Hünkâr mahfilinin güney duvarındaki süslemeli bu mihrabiye 2,23x1,42 m ölçülerinde olup kırmızı zemin üzerine beyaz ve turkuaz renkte bitkisel süslemelerden oluşan bir kuşakla sınırlandırılmıştır. Osmanlı geç dönem mimarîsinde karşımıza çıkan perde motifi bu mihrabiyede de kullanılmış olup bitkisel karakterli kompozisyonlara sahiptir. Bu nedenle Haseki Hürrem Sultan Camii'nin hünkâr mahfilinin geç dönem üslup özelliğini yansıttığı söylenebilir (Çetinarslan 2015: 181).

Kitabesi bulunmayan mahfilin kafes bölümü de oldukça sadedir. Mimar Sinan tarafından yapılan ve çalışma kapsamında incelenen Atik Valide Sultan Camii hünkâr mahfilinin korkuluk ve kafes

bölümünde gösterişli süslemeler yer almaktadır (Çetinarslan 2015: 209). Mimar Sinan'ın çalışma kapsamında bulunmayan eserlerinde, (örneğin ustalık eseri olarak nitelendirilen Edirne'deki Selimiye Camii) hünkâr mahfillerinin zengin süslemeleri dikkat çekicidir (Mülayim ve Çobanoğlu 2009: 430-434). Dolayısıyla Haseki Sultan Camii hünkâr mahfilinin süsleme detaylarındaki sadeliğe Hürrem Sultan'ın taleplerinin ve dönemin mimari anlayışının etki etmiş olabileceği çıkarımı yapılabilir.

Aşağıda Resim-2'de mahfilin günümüzdeki görünümü yer almaktadır.



Resim 2. Haseki Sultan Camii hünkâr mahfili

2.3. Atik Valide Sultan Camii Hünkâr Mahfili

II. Selim'in eşi Nurbanu Sultan tarafından 1570-1579 yılları arasında Üsküdar'da yaptırılan cami Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş sonrasında Davut Ağa tarafından günümüzdeki haline kavuşturulmuştur. Caminin de içinde bulunduğu külliye, tekke, medrese, sıbyan mektebi, darülkurra, darülhadis, darüşşifa, imarethane ve hamamdan oluşmaktadır. Külliyenin tamamlanma süreci üç inşa döneminde gerçekleşebilmiştir. İlk olarak Mimar Sinan tarafından tasarlanmış ve 1579 senesinde tamamlanmıştır. Akabinde Pir Ali bin Mustafa tarafından 1582-83 tarihleri arasında caminin yanlarına ikişer kubbe eklenmesi suretiyle genişletilmiştir. Son olarak Sultan II. Mahmut döneminde 1834-1835 yıllarındaki çalışmayla caminin güneybatı tarafına hünkâr kasrı ve hünkâr mahfili eklenmiştir (Tanman 1993: 408). Dolayısıyla caminin hünkâr mahfili ve kasrı 19. yüzyılda inşa ettirilmiştir.

Mimarî Yapısı:

Hünkâr mahfili, caminin hariminin doğu-batı-kuzey duvarlarına yerleştirilmiş olan U şeklindeki ikinci kat mahfilinin güney batı tarafında konumlandırılmıştır. Her ne kadar hünkâr mahfili ahşaptan yapılmış olsa da mermer sütunlarla desteklenmektedir. 7,40x5,93 m ölçülerindeki harim kotundan 2,68 m yüksekliğe yerleştirilmiş olan hünkâr mahfili yaklaşık 43,88 m² alanıyla Hürrem Sultan camii hünkâr

mahfilinin üç katından daha büyük bir alana sahiptir. Hünkâr mahfilinin batısında ayrıca ahşaptan yapılan hünkâr kasrı da bulunmaktadır (Çetinarslan 2015: 207).

Atik Valide Sultan Camii hünkâr mahfilinin ana taşıyıcısı batı ve güney yöndeki cami duvarlarıdır. Bununla birlikte güney doğu köşesinde yer alan mihrap duvarına bitişik konumdaki payanda ve kuzeydoğu köşesindeki büyük bir ayağa oturmaktadır. Hünkâr mahfilinin olduğu bölümü de kapsayacak şekilde caminin ikinci kat mahfilinin tamamı gri renkte sade mermer sütunlar üzerinde durmaktadır. Hünkâr mahfilinin güney duvarında yarım daire şeklinde oyuğu bulunan sade bir mihrabiye bulunmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Duvar yapısında geleneksel Osmanlı tekniğinde karma malzeme sistemi kullanılmıştır. Camide, kesme küfeki taşından taç kapı bulunmakta, sütunlar, kemerler, mihrap ve minber mermerdendir. Atik Valide Sultan Camii'nin inşasında kullanılan mermer ve meşe tahtasını Sultan II. Selim'in Sapanca ve İzmit yöresinden getirttiği bilinmektedir (Nemlioğlu 2004: 61). Cami içerisine sonradan inşa ettirilen mahfilin tavanında meşe ağacı korkuluklarında ise ceviz tercih edilmiştir. Kapı ve pencere kanatları elma ve ceviz ağacındandır. Her ne kadar hünkâr mahfilinde kullanılsa da sınırlı düzeyde İznik'ten gelen çiniler mihrap çevresinde kullanılmıştır. Cami içerisindeki tüm birimlerde olduğu gibi hünkâr mahfilinde kullanılan malzemelerde işlevsellik ve sadelik ön plandadır. Mahfil içerisinde alçıdan yapılmış ve altınla yaldızlanmış bir kavukluk bulunmaktadır.

Süslemeler:

Hünkâr mahfilinin korkuluk bölümü sade biçimde yapılmış üzerindeki beş bölümlü ahşap oyma tekniği ile yapılan kafes ise altınla yaldızlanmıştır. Kafes üzerinde gösterişli taçlar yer almakta olup elips şeklindeki birimler düşey doğrultuda yerleştirilmiş ve örgü biçimindedir. Ortasında sekiz yapraklı bir çiçeğin çevresinde yaprak motifleri bulunmakta olup çiçeğin üzerindeki yaprak demetlerinde oluşan taçlar da altınla yaldızlanmıştır.

Mihrapta ise altınla yaldızlanmış bitkisel motifler yer almakla birlikte kalemişi motifler de bulunmaktadır. Hünkâr mahfilinin duvarlarının neredeyse tamamı kalemişi motif ve kompozisyonlardan oluşmaktadır. Hünkâr mahfilinin güney ve kuzey duvarlarına bir manzara resmi çerçeve olmaksızın yerleştirilmiştir. Benzer bir manzara resmi Beylerbeyi Valide Cami'nde de yer almaktadır. Atik Valide Cami hünkâr mahfilinin güney duvarında bir cami tasviri ile kuzey duvarında bir sarayın içini anlatan perspektifli resim bulunmaktadır. Benzeri I. Abdülhamit tarafından yaptırılan Beylerbeyi Valide Camisi hünkâr mahfilinde de yer almaktadır (Renda 1977: 119).

Kalemişi süslemelerin yoğun olarak kullanıldığı mahfil tavanı, Sultan Ahmed Camii mahfil tavanındakilerle benzerdir (Aslanapa 1996: 396). Geç dönem üslubunu yansıtan bitkisel motifler

neredeyse hemen hemen tüm duvarlarda görülmektedir. Duvarlardaki resimlerin mahfil inşasıyla birlikte 19. yüzyılda eklenmiş olması kuvvetle muhtemeldir (Sözen vd. 1975: 333).

Mahfil içerisindeki mihrabiye'nin yüzeyi de hem geç hem erken dönem üslubunu yansıtan kalemişi süslemelerle kaplıdır. Niş bölümü ortadan ikiye ayrılmış ve her iki bölümdeki farklı kompozisyonlar korunmuştur. Niş yüzeyi genel olarak sade bırakılırken, kavsarada perde motifleri yer almaktadır. Kavsara köşelerinde ise bitkisel karakterli bir kompozisyon bulunmaktadır. Mahfil içerisinde bulunan kavukluk ise vazo içerisinde çıkan çiçek ve yaprak motifleri ile süslenmiştir. Hünkâr mahfilinin yapım tarihi veya ustası ile doğrudan ilgili bir kitabesi yoktur. Sonuç olarak caminin hünkâr mahfili zarif fakat minimalist bir üslupla süslenmiştir.

III. Murad'ın annesine gösterdiği büyük saygının da etkisiyle Nurbanu Sultan haremde güç kazanmış, Valide Sultan ünvanıyla Venedikliler diplomatik temaslar kurarak Osmanlı İmparatorluğu'nda dönemin önemli bir siyasî figürü haline gelmiştir (Şahin 2007: 250-251). Ancak kendi adına inşaa ettirdiği Atik Valide Sultan Külliyesi içerisindeki caminin hünkâr mahfilinin; II. Mahmud döneminde yani Nurbanu Sultan'ın vefatından yaklaşık iki buçuk asır sonra cami içerisine eklenmesi Nurbanu Sultan'ın yapım sürecinde bu cihette bir talepte bulunmadığı yönünde yorumlanabilir.

Aşağıda Resim-3'de mahfilin günümüz görünümü yer almaktadır (Çetinarslan 2015).



Resim 3. Atik Valide Sultan Cami hünkâr mahfili

2.4. Yeni Cami Hünkâr Mahfili

Yeni Cami, İstanbul'un Eminönü ilçesinde yer alan ve 1597 yılında temeli atılan, 1665 yılında tamamlanan bir camidir. Caminin yapımına Safiye Sultan tarafından başlanmış, Hatice Turhan Sultan tarafından tamamlattırılmıştır. Mimar Davut Ağa tarafından inşa edilmeye başlanmış, Dalgıç Ahmed Ağa tarafından devam ettirilmiş ve son olarak Mustafa Ağa tarafından tamamlanmıştır (Kuban 1994: 464).

Mimarî Yapısı:

Barok ve klasik üslubun harmanlandığı zengin bir estetik yapı olan Yeni Camiin hünkâr mahfili caminin güneydoğu köşesinde yer alan ikinci kat mahfilinin uzantısıdır. Hatice Turhan Sultan'a ait olan Yeni Cami Vakfiyesi incelendiğinde mahfilin sonradan konulmuş ek bir bölüm olmadığı ve caminin inşa planında yer aldığı anlaşılmaktadır (Anonim 1983: 18-19). Merkez kubbenin güneydoğu kısmındaki taşıyıcı ayak ile caminin güney ve doğu duvarlarına bitişik nizamda yapılan hünkâr mahfili kuzey ve batı yönlerde birbirine sivri kemerlerle bağlanmış mermer sütunlar tarafından taşınmaktadır. Hünkâr mahfilinin ebatları 9,67x9,49 m ve yüksekliği 4,84 m'dir. Kapladığı alanın toplam 91,76 m² olduğu göz önüne alındığında çalışma kapsamında incelenen Atik Valide Sultan Camii hünkâr mahfilinin iki katından daha fazla, Haseki Sultan Camii hünkâr mahfilinin ise yaklaşık yedi katı büyüklüğündedir. Bu özelliği ile Osmanlı döneminde yapılan camiler arasında en geniş hünkâr mahfillerinden biri özelliğine sahip ve Mimar Sinan'ın ustalık eseri olarak nitelendirilen Edirne'deki Selimiye Cami Hünkâr Mahfilinden yalnızca 3 m² kadar küçüktür. Zira Selimiye Camii hünkâr mahfili 10,70x8,79 m ebatlarındadır (Çetinarslan 2015: 55).

Malzeme Özellikleri:

Camiin hünkâr mahfilini taşıyan sütunlar gri renkli mermerdendir. Ancak batı cephede yer alan sütun, diğerlerinden farklı olarak sarı renklidir. Evinin bahçesinde, altın olduğu ileri sürülen bu sütunu saklaması nedeniyle Hanya Fatihî Sinan Paşa'nın katledildiği rivayet edilmektedir (Amicis 2006: 332). Ancak Evliya Çelebi seyahatnamesinde sarı renkteki sütunu saklayanın Yusuf Paşa olduğunu söylemekte ve sütunun altından daha değerli olduğunu, dünyada eşi benzerinin bulunmadığını yazmıştır (Dağlı vd. 2005:125).

Hünkâr mahfilinin altındaki maksurelerin dayandığı direklerin haricinde Girid muharebesinden ganimet olarak alınarak camide kullanılan 2 adet somaki mermer sütun daha vardır. Mahfildeki kemerler birbirine geçen kırmızı ve gri renkli taşlarla örülmüştür (Anonim 1983: 16). Hünkâr mahfilinin korkuluğu döşeme seviyesinden itibaren üç sıralı zengin mukarnas kuşaklarının üzerinde yer alan daire motiflerinden oluşan bir sıranın ardından başlamaktadır. Harimin batı cephesine açılan mukarnas kuşakları altın yaldız ve siyah renkle boyanmıştır. Böylece hünkâr mahfilinin cephesi oldukça gösterişli bir yapıya bürünmüştür. Bu kuşakların üzerinde 60 cm yüksekliğinde mermer korkuluk bulunmaktadır. Delikişi tekniği ile işlenen bu korkuluk baklava dilimleri halinde bir geometrik kompozisyona sahiptir. Yeni cami hünkâr mahfilinde diğer tüm Osmanlı camilerinden farklı olarak çift mihrabiye uygulanmıştır. Caminin güney duvarında yer alan mihrabiyeler çinilerle kaplıdır. Bir tanesi iki pencere arasında yer alırken diğer güney duvarı destekleyen payanda gövdesindedir.

Süslemeler:

Yeni Cami hünkâr mahfilinin süslemesinde çini, ahşap, yazı, alçı işçiliği, tunç işçiliği ve sedefkârî kullanılmıştır. Hünkâr mahfilinin sultanın ibadet ettiği bölüm ile alt bölümünde ve aradaki geçişi

sağlayan kısım duvarlarında yoğun çini uygulaması ile süslenmiştir. Hünkâr mahfilinin duvarlarındaki çini süslemeleri farklı motif ve kompozisyonlar içermektedir. Bu motifler arasında vazo, vazodan çıkan kıvrık dallar ve çiçekler vardır. Süslemede kullanılan çiçekler sadedir. 16. yüzyıl çini süslemesinde uygulanan rumi motifleri Yeni Cami çinilerinde kullanılmamıştır.

Yeni Cami hünkâr mahfilindeki kafes levhaları deliğişi tekniğinde yapılmış mermer malzemeden kıvrık dal ve bitkisel motiflerden oluşmakta olup benzer kafes levhalarına Sultan Ahmet Camii hünkâr mahfilinde rastlamak mümkündür (Çetinarslan 2015: 282). Mahfil içerisindeki süsleme kompozisyonunda ayrıca yazı kuşağı da bulunmaktadır. Cami dâhilindeki tüm yazıları Hattat Teknecizade İbrahim Efendi'nin yazdığı, bunun için çinilerin temin edildiği İznik'e gittiği bilinmektedir (Anonim 1983: 23).

Mihrabiye çinilerinin deseni vazodan çıkan bitkisel motifler ve kandil motifinden oluşmaktadır. Mihrabiyede yer alan ve nişi kuşatan kavsarada altın yıldız renginde boya kullanılmış olup yedi dilimlidir. Kavsara köşelerinde oyma tekniği kullanılarak altınla yıldızlanan kıvrık dallardan oluşan ve yürek motifi içeren bir süsleme bulunmaktadır.

Payanda içerisindeki mihrabiye'nin sol tarafında ve mahfilin güney duvarında mozaikten panolar yer almaktadır. Bu panolardan güney duvarındakiler birbirini tekrar ederken doğu duvarındakiler farklıdır. Güney duvarındaki mihrabiye'nin yanlarındaki pencereler ahşap kanatlara sahip olup üçer panoludur. Bu panolarda sedef sıvama ve bağ kakma yöntemiyle oluşturulan motifler yoğun olarak kullanılmıştır.

Tavanlarda, kubbeye geçiş elemanlarında ve kemerlerde ise kalemişi tekniği uygulanmıştır. Kemerin üst örtüye geçiş kısmında ve gövdesinde kalemişi tekniği ile işlenen bitkisel motifler bulunmaktadır. Duvar yüzeylerinde yoğun çini ve kalem işi süslemeler bulunmaktadır. Pencere kapakları ise ahşap kakma tekniği ile işlenmiştir. Pencere kanatları ve kapakları koyu renk ahşap üzerine açık renk malzemelerden oluşan ve kakma tekniği kullanılan geometrik desenli yapıya sahiptir.

Hünkâr mahfilinin herhangi bir kitabesi olmasa da süsleme kompozisyonunda lacivert zemin üzerine beyaz renkli hat yazı kuşağı mevcuttur. Çinili bu yazı kuşağı hünkâr mahfili katındaki tüm cepheleri kaplamaktadır. 26 m uzunluğundaki bu kuşakta besmele ile başlayarak Fetih Suresi'nin 27, 28 ve 29 uncu âyetleri ile Hicr Suresi'nin 9. âyeti yer almaktadır. Aşağıda Resim-4'de mahfilden görüntüler yer almaktadır (Çetinarslan 2015).



Resim 4. Üst sol(a): Sütun ve korkuluk; Üst Sağ (b): Mihrabiye süslemesi; Alt (c): Duvar süslemesi

2.5. Dolmabahçe Camii Hünkâr Mahfili

1855 yılında yapımı tamamlanan Dolmabahçe Camiinin banisi II. Mahmud'un eşi Bezm-i Âlem Valide Sultan'dır. Cami inşaatı başlayıp ilk duvarlar yükselirken Bezm-i Âlem Valide Sultan'ın ölümü sonrasında cami oğlu Sultan Abdülmecid tarafından Hazine-i Hassa'dan bütçe ayrılarak tamamlanmıştır. Cami Garabet Amira Balyan'a yaptırılmıştır. Ampirik, barok ve neoklasik üslupların etkisiyle inşa edilen cami Osmanlının batılılaşma döneminin önemli yapı örneklerindendir (Batur 1994: 88-89). 1948 yılında Deniz Müzesi'ne dönüştürülen cami, 1960 darbesi sonrasında askeri yönetim tarafından Yassıada İrtibat Kurulu'na verilmiştir. Kurulun, müzenin camiye boşaltmasını istemesinin akabinde tekrar cami olarak kullanılmaya başlanmıştır (Çetinarslan 2015: 242).

Mimarî Yapısı:

Tek kubbeli, dikdörtgen planlı camide geleneksel Osmanlı camilerinde görülen avlu ve revaklı giriş sistemi bulunmaz. Kubbeyi taşıyan yapı elemanları sade biçimde tasarlanmıştır. Dolmabahçe Camiinin gösterişli yapısının aksine mimarî kalite ve malzeme bakımından düşük vasıftadır (Aslanapa 1996: 282).

Cami ve hünkâr dairesi bölümleri birbirine birleştirilmiş gibi tasarlanmıştır. Caminin ibadet mekânının kuzey kısmına eklenen hünkâr dairesinin mahfil bölümü cami duvarları ve taşıyıcı sistemi üzerinde ikinci bir kat olarak tasarlanmıştır. Hünkâr dairesinin içi çok bölümlü küçük odacıklar ve alanlardan oluşur (Özel 2010: 80-86). Hünkâr dairesinden caminin ibadet bölümüne balkona benzer bir yapıyla üç adet kapı vasıtasıyla geçilebilmektedir. Bu üç kapının cami tarafında kalan balkona benzer kısmı hünkâr mahfilidir. Diğer Osmanlı camilerinde güvenlik gerekçeleriyle hünkâr mahfillerine giriş çıkışı sağlayan çok fazla açıklık yapılmadığı için Dolmabahçe Cami bu yönüyle dikkat çekici bir yapıya sahiptir. Hünkâr mahfili bölümünün eni yaklaşık 3 m ve boyu ise caminin bir kenarıyla neredeyse eşit ve 25 m dir. Toplamda yaklaşık 75 m² alanıyla Yeni Cami kadar olmasa da oldukça geniş bir mahfil olarak değerlendirilebilir. Mahfil katının cami harimine bakan bölümünde kafes bulunmaz ve sadece korkuluk yer alır. Hünkâr mahfilinin mihrabiyesi ve kavukluğu bulunmamaktadır.

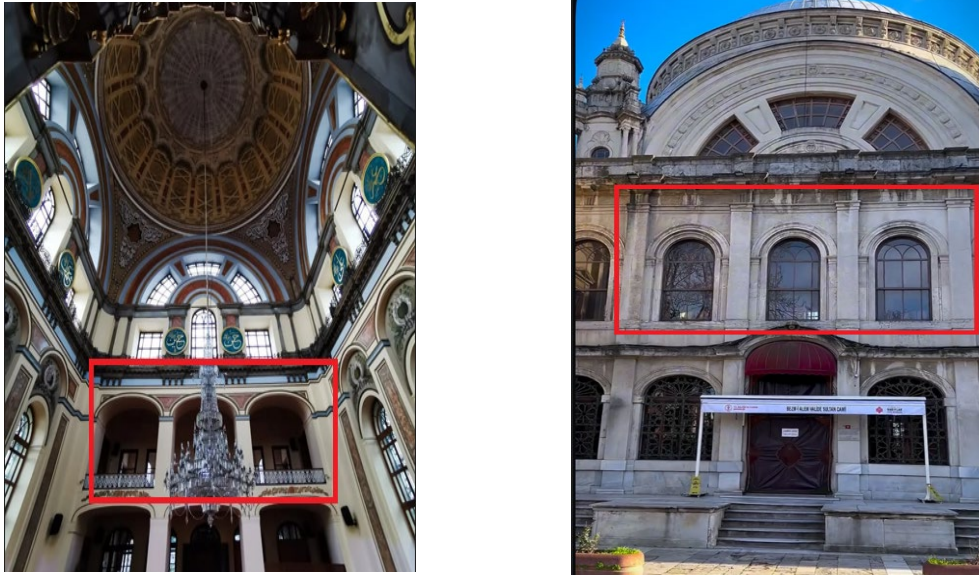
Malzeme Özellikleri:

Mahfil katının cami harimine iki sütunla ayrılmış üç açıklıkla bakılabilen kısmında kısa bir korkuluk bulunmaktadır. Bu kısma kafes yapılmamış, korkuluğun üzerinde baştan sona kadar ahşap bir küpeşteye yer verilmiştir. Hünkâr dairesinin tamamında da ahşap döşeme kullanılmıştır. Mahfil katına çıkılan merdivenler de ahşaptandır. Mihrabiye ve kavukluk da bulunmayan mahfil katının sadeliği az malzeme kullanımından kaynaklanmaktadır.

Yapıya ait Evkaf Defterleri incelendiğinde yapıda İzmit çubuğu, tirenkeş, Sakarya kızaklığı, Sinop boyralığı, ekserice, abana gibi kerestelerin isimleri karşımıza çıkmaktadır. 14282 sayılı Defterde karataş, küfeki taşı ve mermer çeşitlerinin yapıda kullanıldığı belirtilmiştir. Tuğla ve kiremit türlerinden ise destgâh tuğlası, horosanlık tuğla, beğlik tuğla ve kiremit kullanıldığı deftere kaydedilmiştir. Bunların yanında yapıda kullanılan çivi ve demir türleri, kum ve kireçlerin de temin edildiği yerler ve türleri de yer almaktadır. Defterlerde malzemelerinin kimden ve nereden temin edildiğine de yer verilmiştir. Örneğin taş malzemelerin temin edildiği kişinin Apostrol adlı birisi olduğu ve bu şahsa 798.163 kuruş ödeme yapıldığı anlaşılmaktadır. Özel olarak hünkâr dairesi tavan ve döşemeleri için ise malzeme olarak Ayancık battal kirişi, Sinop'un çifte yollaması ve keزالik siren tahtasının adları 14282 nolu evkaf defterinde geçmektedir (Özel 2010: 80-86).

Süslemeler:

Açık sarı renkle badanalanan ve son derece sade duvar ve örtü elemanlarına sahip hünkâr mahfilinde süsleme sadece korkuluk üzerine metalden döküm tekniğinde yapılan ahşap küpeştede bulunur. Ampir üslupta yapılan bu süslemede bitkisel kalemişi tekniği uygulanmıştır. Bununla birlikte, oldukça sade süslemelere sahip hünkâr mahfilinde herhangi bir kitabeye de yer verilmemiştir. Aşağıda Resim-5'de mahfilden görüntüler yer almaktadır (Kepezkaya 2025).



Resim 5. Sol(a): Mahfilin cami içerisindeki konumu; Sağ (b): Mahfilin cami dış mekânından konumu

2.6. Pertevniyal Valide Sultan Camii Hünkâr Mahfili

Sultan II. Mahmud'un eşi ve Sultan Abdülaziz'in annesi Pertevniyal Valide Sultan'ın İstanbul Aksaray'da yaptırılan külliye içerisindeki camiinin inşası 1871 yılında tamamlanmıştır. Külliyesinin Topkapı Sarayı arşivlerinde bulunan inşaat defterlerinde bina emininin Hüseyin Bey ve mimarının ise Sarkis Balyan olduğu anlaşılmaktadır (Yavaş 2007: 241-242). Pertevniyal Valide Sultan'ın Ortaköy camisini çok beğenmesi ve benzer üslupta olmasını istemesi nedeniyle Ortaköy Büyük Mecidiye Camiine oldukça benzemektedir (Tuğlacı 1993: 109).

Mimarî Yapısı:

Cami toplamda 100 m² alana kare alana inşa edilmiş, Kuzey Afrika, Hint, Endülüs ve Neo-gotik ağırlıkta motifler kullanılmıştır. Eklektik üslubunun hâkim olduğu Sultan Abdülaziz döneminin canlı âbidelerinden olan camiin kuzeyinde köşelerinde tek şerefeli birer minare bulunan hünkâr dairesi yer almaktadır. Hünkâr dairesinin hariminin ikinci katında mahfil bölümü yer alır (Aslanapa 1993: 453). Hünkâr mahfilinin ebatları 5x3 m olup 15 m² büyüklüğündedir. Çalışmanın konusu olan ve şimdiye kadar bahsi geçen mahfillerden yalnızca Haseki Sultan Camii Hünkâr mahfilinden büyüktür. Hünkâr mahfili katı tamamıyla cami duvarları ve taşıyıcı elemanları üzerinde yükselmektedir. Mahfilin ön cephesindeki açıklığın tavan ve döşeme arasındaki birleşme kısmında ahşap köşebentler kullanılarak yatayda taşıyıcılara destek verilmiştir. Hünkâr mahfilinin güney duvarında yarım daireli niş ve raf bölümünden oluşan kavukluk bulunmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Mihrabiyesi bulunmayan hünkâr mahfilinin korkuluğu ampirik tarzda metal döküm tekniği ile yapılmıştır. Mahfil zemini ahşap kaplamalıdır. Camide Şile'den getirilen köfeki taşının yanı sıra tomruk

taşı, treste taşı, mermer taşı, Malta taşı, kebir ve orta battal tuğla, kerpiç tuğla, çarşı tuğlası ve beylik tuğla kullanılmıştır (Yavaş 2007: 437).

Süslemeler:

Camiin dış cephesinde kullanılan yoğun kalemşi taş süslemeler Oseb Bey ve Agop Baylan tarafından iç kısımda da mermer ve sıva üstüne aynı yoğunlukta kullanılmıştır (Yavaş 2007: 437). Hünkâr dairesi sade badanalı olsa da mahfil kısmı dış cephe ve iç duvarlarda olduğu gibi kalemşi taş süslemelerle bezenmiştir. Bitkisel motif ve kompozisyonlar içeren bu süslemede kırmızı, altın yaldız ve açık mavi renkler içermektedir. Günümüzde motiflerin büyük kısmı tahrip olmuştur (Çetinarslan 2015: 168). Mahfilin yatay taşıyıcılarına destek olması amacıyla kullanılan köşebentlerde yarım daireli geometrik bir kompozisyon bulunmaktadır. Kavuklukda ise yapının duvarlarında kullanılan kalemşi süslemeler kullanılmamış, sade bırakılmıştır. Mahfilde herhangi bir kitabe veya yazı kuşağı bulunmamaktadır. Aşağıda Resim-6'da mahfilden görüntüler yer almaktadır (Kepezkaya, 2025).



Resim 5. Üst(a): Mahfilin cami içindeki konumu; Alt Sol(b): Mahfilin yandan görünümü, Alt sağ(c): Mahfil içinden korkuluk ve cami iç mekân görünümü

2.7. Karşılaştırmalı Analiz

İncelemeye konu hünkâr mahfillerinin konumları, kapladığı alanları, varsa mihrabiye, kavukluk, korkuluk ve kafes gibi birimlerinin özellikleri önceki bölümlerde anlatılmıştır. İncelenen mahfillerin sayılan özellikleri bakımından birbiriyle karşılaştırılmasının, dönemin camilerindeki mimari yaklaşımlara ışık tutmak adına elzem olduğu düşünülmektedir.

Öncelikle incelemeye konu edilen camilerin alanları birbirleriyle karşılaştırılınca, erken dönemin klasik üslubunda yapılan Hafsa Sultan ve Haseki Sultan Camilerinin hünkâr mahfili alanlarının birbirine çok yakın ve küçük ebatlarda olduğu görülmektedir. Geç dönemde inşa edilen ve farklı üsluplarda inşa edilen Atik Valide Sultan Camii, Yeni Camii ve Dolmabahçe Camii hünkâr mahfillerinin erken dönemdeki camilere göre daha büyük olduğu, özellikle Yeni Cami hünkâr mahfilinin Osmanlı camilerinin en büyük hünkâr mahfili örneklerinden biri olduğu görülmektedir. Geç dönemde karma üslupta inşa edilen Pertevniyal Valide Sultan Cami hünkâr mahfilinin ise aynı dönemde yapılan inceleme konusu diğer iki camiye göre çok daha küçük olduğu anlaşılmaktadır.

Diğer taraftan mahfillerde kullanılan malzeme karşılaştırıldığında; ahşap malzemenin Yeni Cami dışındaki tüm camilerde fazlaca kullanıldığı, yine mermer kullanımının yaygın olduğu, çininin ise yalnızca Yeni Cami hünkâr mahfilinde kullanıldığı görülmektedir. Korkuluklarda ahşap ve mermer malzemenin yanı sıra metal döküm malzemelerin de kullanıldığı görülür. Haseki Sultan ve Atik Valide Sultan Camilerinin hünkâr mahfillerinde bulunan kafeslerin yine ahşap malzemedan yapıldığı ancak erken dönemin bir yansıması olarak Haseki Sultan Camii mahfilinde oldukça sadedir. Geç dönem eseri olarak görülen Atik Valide Sultan camiinde ise bu kafes oldukça gösterişlidir.

Mihrabiye özellikleri bakımından incelenen mahfil yapılarının üç tanesinde (Haseki Sultan, Atik Valide Sultan ve Yeni Cami) mihrabiye bulunurken bunlardan Yeni Cami hünkâr mahfilindeki çift mihrabiye uygulaması bu alanda Osmanlı mimarîsinde tek örnektir. Hünkâr mahfilinde mihrabiye kullanımı, Osmanlı Sultanına namaz esnasında ikinci bir imam olması düşüncesiyle yapılmıştır. Bu mihrabiyeler Camiin ana mihrabıyla benzer yapı ve süslemeler içerir. Sadece Yeni Cami hünkâr mahfilinde bulunan mihrabiyeler ana mihraptan farklıdır.

Çalışma kapsamında incelenen hünkâr mahfillerinin en belirgin farklılıkları süsleme detaylarındadır. Her biri farklı tür ve motiflerde, farklı malzemelerde ele alınan süslemelerin bazıları kalemîşi, bazıları delikişi, bazıları çini, bazıları ise ahşap oyma-kakma tekniği ile yapılmıştır. Duvar süslemelerinden yalnızca Yeni Cami hünkâr mahfilinde çini yoğunlukla kullanılmıştır. Fetih Suresi'nin 27, 28 ve 29. âyetleri ile Hier Suresi'nin 9. âyetinin de yer aldığı bir yazı kuşağını barındıran Yeni Cami hünkâr mahfili bu konuda da incelenen mahfiller arasında tektir.

Büyüklüğü, kullanılan malzeme kalitesi ve süsleme detayları bakımından Yeni Cami Hünkâr mahfili Osmanlı mimarîsinin sembol eserleri arasında yer almaktadır. Diğer taraftan her ne kadar Yeni Cami hünkâr mahfili kadar geniş alana sahip olmasa da Pertevniyal Valide Sultan Cami hünkâr mahfili de

yoğun kalemîşi süslemeleriyle göze çarpmaktadır. Atik Valide Sultan Cami mahfilinin duvarı ise benzeri sadece I. Abdülhamit tarafından yaptırılan Beylerbeyi Valide Camiinde yer alan manzara resmi ile süslenmiştir. Çalışma kapsamında tespiti yapılan tüm bu detaylara aşağıda Tablo-2’de yer verilmiştir.

Tablo 2: Çalışma Kapsamındaki Hünkâr Mahfillerinin Genel Özellikleri

Cami Adı	İnşa Tarih i	Banisi	Mahfil Üslubu	Malzeme Türü	Süsleme Detayları	Mihrabiye Özellikleri	Korkuluk ve Kafes Özellikleri	Kavukluk	Alanı (m ²)
Hafsa Sultan Cami	1513-1522	Ayşe Hafsa Sultan	Klasik Erken Dönem	Ahşap Tuğla	Sade mahfilde detaylı bir süsleme yok	Yok	Ahşap oyma tekniğinde yapılmış korkuluk	Var	15
Haseki Sultan Cami	1538-1539	Hürrem Sultan	Klasik Erken Dönem	Ahşap	Sade süsleme, kalemîşi mihrabiye ve beden duvarları	Kırmızı zemin üzerine beyaz ve turkuaz boyayla bitkisel motiflerden kalemîşi süslemelerle yapılan bir mihrabiye	Ahşaptan üretilmiş korkuluk ve çıtakârî kafes	Var	13
Atik Valide Sultan Cami	1570-1579	Nurban u Sultan	Klasik Geç Dönem	Ahşap Mermer Alçı	Kalemîşi motiflerle süslenen duvarlar, perspektif bir manzara resmi, Alçıdan vazö motifli süslenen kavukluk,	Yarım daire şeklinde hem geç hem erken dönem üslubunu yansıtan kalemîşi süslemeler barındıran sade bir mihrabiye,	Altın yaldızlı korkuluk üzerinde gösterişli bir ahşap kafes	Var	43
Yeni Cami	1598-1664	Hatice Turhan Sultan	Klasik Barok Geç Dönem	Mermer Çini	Altın yaldızlı mukarnaslı sütun başlıkları, kıvrık dal ve bitkisel motifli çiniler, hat yazı kuşağı	Çift mihrabiye, Bitkisel ve kandil motifli vazö süslemesi, Altın yaldız renginde kavsara,	Delikişi tekniğinde işlenmiş, geometrik kompozisyon içeren mermer korkuluk ve bitkisel motifler içeren ahşap kafes levhaları	Yok	91
Dolma bahçe Cami	1853-1855	Bezmiâlem Valide Sultan	Ampir Neo-klasik Barok Geç Dönem	Mermer Ahşap	Açık sarı renginde badanalı duvarlarda süsleme yok, ahşap korkuluk ampirik kalemîşiyle süslenmiş	Yok	Kısa boyda metalden döküm ahşap bir küpeşte şeklinde	Yok	75

Pertevniyal Valide Sultan Cami	1867-1871	Pertevniyal Valide Sultan	Eklektik Geç Dönem	Mermer Ahşap Tuğla	Yoğun taş süsleme, Kalemşi bitkisel motifler farklı renklerde uygulanmış	Yok	Ampirik tarzda metal döküm tekniğinde işlenmiş korkuluk	Var	15

3. Değerlendirme ve Sonuç

Osmanlı'da kadınların yönetimdeki etkinlikleri sınırlı olsa da haremde etkin bir konumda bulunan Valide sultanların padişahlarla eşdeğer nitelikte yapılar inşa ettirdiği bilinmektedir. Kadın sultanlar, kendilerine ait mülklerinden, has topraklarından, vergilerden ve maaşlarından elde ettikleri gelirleriyle oluşan maddi zenginliklerini hayır işlerinde harcayabilmek amacıyla vakıflar kurmuş ve bu vakıflar aracılığıyla günümüze kadar ulaşan eserlerin yapımında etkin rol oynamışlardır. Devlet yönetimi erkek merkezli bir yapıya sahipken hanedan mensubu kadınların yaptırdıkları eserler, kendilerine verilen yetki sayesinde güçlerini gösterebilecekleri bir alan haline gelmiştir. Baniliğini üstlendikleri eserlerin ihtişamı, hanedan mensubu kadınların saray içerisindeki güçlerini kullanma arzularının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle hanedan mensubu kadınlar, maddi zenginliklerini ve saray hiyerarşisindeki güçlerini kullanarak kadın baniliğinin Osmanlı toplumunda görünürlüğüne katkıda bulunmuşlardır.

Hanedan kadınlarının, özellikle valide sultanların, kendi gelir ve hazineleriyle yaptırdıkları camiler içerisinde hünkâr mahfilinin bulunması, öncelikle sultana verdikleri önemin bir göstergesidir. Her ne kadar bazı camilere hünkâr mahfilleri sonradan eklense de ekseriyetinin plana dâhil edilerek cami inşası aşamasında yapılması padişaha verilen değeri ortaya koymakta ve onun saygınlığını korumaya yönelik bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bu mahfil sayesinde Osmanlı padişahlarının her dönem karşı karşıya oldukları suikast tehlikesi önlenmeye çalışılmakta, ilâveten namaz esnasında ikinci imam namzeti olarak görülen padişahın namazını kılması için ayrı bir alan oluşturulmaktadır. Diğer taraftan incelenen camilerin hünkâr mahfillerinin padişaha hediye edildiğine dair gerek arşiv belgelerinde gerekse literatür taramasında herhangi bir belgeye rastlanılmamıştır.

Valide sultanların inşa ettirdikleri yapılarda, genellikle dönemin padişahları ve devlet erkânı tarafından benimsenen mimari üslubun benimsendiği bilinmektedir. Bu eserler, mimari tarz, malzeme seçimi ve süsleme öğeleri bakımından dönemin genel estetik anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bununla birlikte; camilere ayrı bir bölüm olarak eklenen hünkâr mahfillerinin mimarî yapılarının, malzeme özelliklerinin dönemsel olarak birbirine benzese de bazı hususlarda birbirinden ayrılmaktadır. Örneğin; birbirine çok yakın dönemde inşa edilen Dolmabahçe Camii ve Pertevniyal Valide Sultan Camii hünkâr mahfilleri, üslup özellikleri, süsleme detayları ve büyüklükleri açısından farklılık göstermektedir. Bu iki camiin hünkâr mahfillerinin ayrı bir kat olarak inşa edilmiş olması, her ikisinde de mihrabiye bulunmaması ve kullanılan malzeme yapısı birbirine benzer yönleridir. Diğer taraftan klasik dönemde

inşa edilen Atik Valide Camii ve Yeni Cami hünkâr mahfilleri de pek çok bakımdan birbirinden ayrılmaktadır. Özellikle duvar süslemesi, kavukluk bulunup bulunmaması ve alanları bakımından bu camilerin hünkâr mahfilleri ayrılmaktadır. Erken dönemde yaptırılan Hafsa Sultan Camii ile Haseki Sultan Camii hünkâr mahfilleri de bazı farklılıklar içerir. Bu camilerin hünkâr mahfillerinin dönemsel açıdan benzeştiği hemen hemen tek yön cami içerisindeki konumlarıdır. Bu konumlandırmaların padişahın camiye gireceği yöne göre belirlendiği düşünülebilir. İlk uygulamalarda caminin kuzey duvarına inşa edilen mahfillerin klasik dönemde güneydoğu cephesinde yer aldığı, geç dönemde ise ikinci kat mahfili olarak caminin güney duvarından camiye bakan bölümde konumlandığı görülmektedir. Dolayısıyla incelenen camilerin hünkâr mahfillerinin dönemsel açıdan fazlaca benzeştiği söylenemez.

İncelenen camilerde kullanılan malzemelerin ise üsluplarıyla bağlantılı olarak benzeştiği görülmektedir. Yeni Cami haricinde incelenen tüm camilerde ahşap malzeme kullanımı yoğundur. Bununla birlikte; klasik üslupta yapılan geç dönem camileri ile batılılaşma sonrasında neoklasik, barok, ampirik ve eklektik üslupta inşa edilen camilerde yaygın mermer kullanımı görülmektedir.

Diğer taraftan; incelemeye konu camilerin hünkâr mahfillerinin süslemesinde kullanılan malzeme yönünden benzeştiği söylenebilir. Yeni Cami hünkâr mahfili bir kenara bırakılacak olursa, Yeni Cami örneği tüm Osmanlı camileri arasında neredeyse tektir, bu camilerin hünkâr mahfillerinin çoğunlukla kalemişi süslemeyle bezendiği görülmektedir. Diğer bir ortak yön ise; bu camilerde yazı kuşağına yer verilmeyişidir. Zira Yeni Cami hünkâr mahfili haricindeki camilerde herhangi bir yazı kuşağı yer almamaktadır. Bu noktada Yeni Cami hünkâr mahfiline ayrı bir parantez açmak gerekir. Yapım süresinin uzunluğuyla bilinen bu cami aslında çini süslemenin en yoğun kullanıldığı camiler arasında yer alır ve bu konuda eşsiz güzellikler içerir. Osmanlı camilerinde çifte mihrabiye kullanılan tek hünkâr mahfili olma özelliğine sahip Yeni Cami hünkâr mahfilinde kullanılan İznik çinileri göz kamaştırıcı bir güzelliğe sahiptir.

Mimarî açıdan bakıldığında, bu mahfillerin mekânsal düzenlemeleri ve süslemeleri dönemin estetik anlayışları ve teknik gelişmeleri doğrultusunda değişiklik göstermektedir. Erken dönem örnekleri daha sade ve işlevsel iken, klasik ve geç Osmanlı dönemindeki yapılar daha karmaşık ve gösterişli süslemelere sahip olup, değerli malzeme kullanımı, ince ahşap işçiliği, çini ve kaligrafik detaylar gibi zenginlikler içermektedir. Bu tasarım tercihlerinin yalnızca sanatsal gelişmeleri yansıtmadığı, aynı zamanda kadın banilerin saray hiyerarşisindeki görünürlüğü ve etkisinin arttığını da gösterir.

Ayrıca süsleme ve malzeme analizleri, hünkâr mahfilinin kadınların padişah ve imparatorluk kurumuyla olan ilişkilerini ifade ettiği bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu mekânların sembolik önemi, Osmanlı toplumunda cinsiyet, güç ve dinî pratiklerin nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Bu mimarî unsurların sistematik sınıflandırılması ve karşılaştırılması, cinsiyet temelli baniliğin Osmanlı mimarlık kimliği üzerindeki etkisini daha ayrıntılı anlamamıza katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma Osmanlı mimarîsine kadınların etkinliğini ön plana çıkararak ve hünkâr mahfilinin mimarî ve ikonografik bir analizini sunarak alanı zenginleştirmektedir. Ayrıca, Osmanlı imparatorluk ortamında cinsiyet, siyaset ve sanatın kesişimlerini inceleyen disiplinlerarası araştırmalara kapı aralamaktadır.

KAYNAKÇA

- Amicis, Edmundo de (2006). *İstanbul (1874)*. çev. Beynun Akyavaş. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Anonim (1983). *İstanbul Yeni Cami ve Hünkâr Kasrı*. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Arel, Ayda (1975). *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Aslanapa, Oktay (1996). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Batur, Afife (1994). “Dolmabahçe Camisi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 3. Ankara: TDV Yayınları.
- Belâzurî (1987), *Fütuhu'l-Buldan*. çev. Mustafa Fayda. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Creswell, K. A. C. (1979). *Early Muslim Architecture Volume 1 Part 1*. Newyork: Hacker Art Books.
- Çetinarslan, Mustafa (2015). *Mahfil-i Hümayun-Osmanlı Camilerinde Hünkâr Mahfilleri*. Konya: Aybil Yayınevi.
- Dağlı, Yücel ve Kahraman Seyit Ali ve Dankoff, Robert. (2005). *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 306 Numaralı Yazmaların Mukayeseli Transkripsiyonu-Dizini 9. Kitap*.
- Demirci, Ahmet (2015). *Padişah Anaları Cihan'a Hükmeden Sultanlar*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Doğan, Sema (1997). “Haseki Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 16. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kaçar, Mustafa (2020). “Mihrimah Sultan”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 30. Ankara: TDV Yayınları.
- Kepezkaya, Hümevra (2025). *Osmanlı Dönemi Valide Sultanların Sanat Hamiliği*. Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Konyalı, İbrahim Hakkı (1950). *Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*. İstanbul: Ülkü Basımevi.
- Konyalı, İbrahim Hakkı (1969). “Kanuni Sultan Süleyman'ın Annesi Hafsa Sultan'ın Vakfiyesi ve Manisa'daki Hayır Eserleri”. *Vakıflar Dergisi*, (VIII):53.
- Kuban, Doğan (1994). “Yeni Cami Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 7. Ankara: TDV Yayınları.
- Küçüktaşçı, M. Sabri ve Bozkurt, Nebi (2004). “Mescid-i Nebevi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt:29. Ankara: TDV Yayınları.

- Mülayim, Selçuk ve Çobanoğlu, Ahmet Vefa (2009). “Selimiye Camii ve Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.36. İstanbul: TDV Yayınları.
- Necipoğlu, Gülru (2005). *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Londra: Reaktion Books.
- Nemlioğlu, Candan (2004). Atik Valide Camii Özgün Kalem İşleri ve Türk-İslam Bezeme Sanatındaki Yeri. *Üsküdar Araştırmaları Merkezi Yazılı Bildirisi*. (2):61.
- Oleksandra Şutko (2017). *Hürrem Sultan*. çev. Hazal Yalın. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Önkal, Ahmet ve Bozkurt, Nebi (1985). “Cami”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.VII. Ankara: TDV Yayınları.
- Özel, Sibel, (2010) “Dolmabahçe Bezmialem Valide Sultan Cami”. *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, (6): 80-86.
- Parlak, Sevgi (2010). “Şah Sultan Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 38. İstanbul: TDV Yayınları.
- Pedersen, Johannes (1960). “Mescid”, *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 8. Ankara: TDV Yayınları.
- Renda, Günsel (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Sözen, Metin, vd. (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Şahin, İlhan (2007). “Nurbanu Sultan”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt: 33. İstanbul: TDV Yayınları.
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y (1953). *Asırlar Boyunca İstanbul*. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınevi.
- Tanman, M. Baha (2003). “Mahfil”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 27, Ankara: TDV Yayınları.
- Tanman, M Baha (1993). “Atik Valide Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 1, Ankara: TDV Yayınları.
- Terzi, Arzu (2018). *Bezmiâlem Valide Sultan, Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi*. İstanbul: Mega Basım Yayıncılık.
- Tuğlacı, Pars (1993). *Osmanlı Mimarlığı'nda Balyan Ailesi'nin Rolü*, İstanbul: Yeni Çığır Kitabevi.
- Ünver, Rüstem (2019). *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century*. Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Yavaş, Doğan (1997). “Hafsa Sultan Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C: 15, Ankara: TDV Yayınları.
- Yavaş, Doğan (2007). “Aksaray Valide Külliyesi İnşaat Defterleri”. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (13):437.
- Yavaş, Doğan (2007). “Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C: 34, İstanbul: TDV Yayınları.

[Sayı/Issue: 27, Ağustos/August 2025]

OSMANLI CAMİLERİNİN HÜNKÂR MAHFİLLERİNİN KADIN BANİLİĞİ
BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

*(A Comparative Analysis of Imperial Pavilions in Ottoman Mosques in the Context of
Female Patronage)*

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 31 Mayıs 2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 11 Ağustos 2025

Yayın Tarihi / Date Published: 31 Ağustos 2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.51592/kulliyat.1710504

Hümeysra KEPEZKAYA ARAL

Dr.

Orcid.org./0000-0002-8577-8000

kepezkaya.h@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmektedir / gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" Turnitin.com / iThenticate / İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur.
Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Kepezkaya Aral, H. (2025). Osmanlı Camilerinin Hünkâr Mahfillerinin Kadın Baniliği Bağlamında Karşılaştırmalı Analizi.
KÜLLİYAT Osmanlı Araştırmaları Dergisi, 27(Ağustos): 315-317,
<https://doi.org/10.51592/kulliyat.1710504>

Sorumlu Yazar:

Hümeysra KEPEZKAYA ARAL, kepezkaya.h@gmail.com

Özet

Güncel Osmanlı mimarisi araştırmaları, giderek daha fazla şekilde genel yaklaşımlardan ziyade detaylı ve tematik analizlere odaklanmaktadır. Bu bağlamda, özellikle saray çevresine mensup kadınların mimari baniliği akademik ilgiyi üzerine çekmektedir. Bu çalışma; kadınlar, özellikle Valide Sultanlar tarafından yaptırılan camilerde yer alan hünkâr mahfili unsurunu incelemektedir. Bu mahfillerin mimari yapıları, malzeme özellikleri ve süsleme detayları, ait oldukları dönemlerin sanatsal özelliklerinin yanı sıra Osmanlı kadınının padişaha verdiği önem hakkında da önemli ipuçları sunmaktadır.

Osmanlı'da erkek egemen yönetim yapısına rağmen, hanedan mensubu kadınlar hamilik konusunda toplumsal ve siyasi alanda belirli ölçüde görünürlük ve etki kazanmışlardır. Valide sultanlar ve diğer kadın sultanlar, özellikle imar faaliyetleri yoluyla kamusal alanda varlık göstermiş; inşa ettirdikleri yapılar üzerinden güçlerini ve meşruiyetlerini pekiştirmişlerdir. Bu bağlamda, kadın sultanların yaptırdığı camilerde hünkâr mahfiline yer verilmesi, yalnızca padişaha duyulan saygının değil, aynı zamanda kadınların saray içindeki statülerini ve kamusal alandaki temsil arzusunu mimari düzeyde görünür kılma çabasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Osmanlı'da kadınların mutlak biçimde pasif kalmadığını; belirli kurumsal sınırlar içinde etkili roller üstlendiklerini göstermektedir.

Çalışma, Osmanlı'nın erken, klasik ve geç dönemlerine tarihlenen ve kadınlar tarafından yaptırılmış bazı seçili camileri inceleyerek, hünkâr mahfili mimarisini farklı zaman dilimleri ve banilik bağlamlarında karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Karşılaştırmalı ve sınıflandırıcı bir yaklaşımla yapılan analizler sonucunda, mimari tarzda görülen süreklilikler ve farklılıklar ortaya konulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı mimarisi, Selatin Camileri, Hünkâr Mahfili, Valide Sultan, Kadın Baniliği

Abstract

Contemporary studies on Ottoman architecture increasingly prioritize detailed and thematic analyses over general approaches. Within this framework, the architectural patronage of women, particularly those associated with the imperial court, has drawn growing scholarly attention. This study focuses on the *hünkâr mahfili* (imperial loge) found in mosques commissioned by women, especially Valide Sultans. The architectural forms, material characteristics, and decorative elements of these structures offer significant insights not only into the artistic tendencies of their respective periods but also into the symbolic importance attributed to the sultan by Ottoman women.

Despite the male-dominated nature of the Ottoman political system, women of the dynasty gained a certain level of visibility and influence in social and political spheres through architectural patronage. Valide Sultans and other royal women asserted their presence in the public domain primarily through building activities, reinforcing their authority and legitimacy via architectural commissions. The inclusion of *hünkâr mahfili* in mosques commissioned by women should therefore be interpreted not only as an expression of respect toward the sultan but also as an architectural reflection of their desire to affirm their status within the palace and to gain visibility in the public sphere. This suggests that women in the Ottoman Empire were not entirely passive figures but assumed meaningful roles within the boundaries of institutional structures.

This study undertakes a comparative analysis of selected mosques commissioned by women from the early, classical, and late periods of the Ottoman Empire, examining the architectural characteristics of the *hünkâr mahfili* across different historical contexts and patterns of patronage. Through a classificatory and comparative approach, the research identifies both continuities and divergences in architectural style over time.

Keywords: Ottoman architecture, imperial mosques, Hünkâr Mahfili, Valide Sultan, female patronage

GİRİŞ

Osmanlı'da banilik, padişahlar ve devlet adamları kadar kadınlar için de büyük bir önem arz etmiştir. İmar faaliyetleri; hanedan üyeleri, sultanlar, devletin ileri gelenleri ve kadın sultanlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Erkeklerin kadınlardan daha fazla inşa faaliyetinde bulunduğu genel olarak kabul edilen bir gerçeklik olsa da mimari alanda kadınların da bânî olarak önemli bir rol üstlendikleri bilinmektedir.

Osmanlı'da kadınların sosyo-kültürel ve ekonomik statüleri, inşa ettirdikleri yapılar üzerinde etkin bir güçlerinin olduğunu ortaya koymaktadır. Kadın sultanlar tarafından inşa ettirilen mimari yapılar, her ne kadar toplumun ihtiyacını karşılamak için olsa da aynı zamanda dönemin estetik zevklerini yansıtan yapılar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu da kadınların saray içerisinde etkin gücünü gösterme arzularının önemli bir göstergesi olmuştur. Kadın banilerin görünürlüklerini ön plana çıkarmalarındaki en büyük etken çeşitli gelir kaynaklarına sahip olmalarıdır. Kadın hamilerin yapı projelerini hayata geçirebilmelerinin temel koşulu ise inşa ettirdikleri yapıların ve kurdukları vakıfların sürdürülebilirliğini sağlayacak mali kaynaklara erişim imkânına sahip olmalarıdır. Osmanlı'da saray kadınlarının gelirleri arasında değerli mülk ve nakdi kaynaklar, hibe, gayr-ı menkul mallar, Hazine-i Hassa'dan aldıkları maaşlar, toprak gelirleri ve yüksek derece sahibi bürokratlar ve yabancı ülkelerin elçileri tarafından sunulan hediyeler yer almaktadır (Terzi 2018: 95). Ayrıca Hazine-i Hassa'dan aldıkları maaşları ve has gelirleri de önemli nakdi kaynaklar arasında yer almıştır. Kurmuş oldukları vakıflar ve kendilerine tahsis edilen gelirleri sayesinde çok sayıda yapı inşa ettirmişlerdir (Demirci 2015: 32).

Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğu'nun erken, klasik ve geç dönemlerinde, kadın baniler, özellikle Valide Sultanlar, tarafından yaptırılan camilerde yer alan hünkâr mahfillerinin mimari yapılarını, malzeme özelliklerini, süsleme detaylarını ve önemini incelemektedir. Osmanlı mimarlık tarihçiliği geleneksel olarak padişahlar ve yüksek devlet adamları gibi erkek banilere odaklanmış olsa da günümüz akademik çalışmalarında kadınların mimari üretimdeki belirleyici rolü giderek daha fazla kabul görmektedir.

Bu araştırma, padişahın namaz sırasında mahremiyet ve güvenliğini sağlamakla kalmayıp aynı zamanda kadın banilerin güç ve statü sembollerini taşıyan özgün bir mimari unsur olan hünkâr mahfiline odaklanarak bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Böylece çalışmada, kadın banilerin inşa ettirdiği camilerdeki hünkâr mahfillerinin cami içerisindeki konumunu, mimari yapısını, malzeme özelliklerini, sembolizmini, süsleme detaylarını ve kadının mahfil üzerindeki etkisini detaylıca analiz ederek birbirleriyle kıyaslanması amaçlanmaktadır.

Çalışma, Osmanlı sarayındaki kadın baniliğinin tarihsel bağlamını ele alarak başlar ve Valide Sultanların mimari yapım sürecindeki etkinliklerini vurgular. Bu kapsamda seçilen örnekler, Osmanlı mimarisinin farklı dönemlerini temsil eden önemli camileri kapsamaktadır; böylece hünkâr mahfilinin

mimari yapısı, malzeme özellikleri ve süsleme motifleri zamana göre değişen yaklaşımla karşılaştırılmaktadır.

1. Hünkâr Mahfili

Müslümanların ibadetlerini yerine getirmek üzere toplandıkları mekânlar, önceleri “*secde*” edilen yer anlamına gelen mescitlerdi. Bununla birlikte; minberi bulunan ve Cuma namazı kılınan, mescitlere nazaran daha büyük yapılara ise toplanılan yer anlamına gelen “*camî*” denilmiştir (Önkâl ve Bozkurt 1985: 225). İslâm tarihinde bilinen ilk cami 622 yılında İslâm Peygamberi Hz. Muhammed’in Medine’ye hicreti sırasında konakladığı Kuba köyünde kerpiç malzemeden inşa edilen Kuba Mescidi’dir (Küçükbaşçı ve Bozkurt 2004: 281-290). Osmanlı döneminde ise ilk cami 1334 yılında yapımı tamamlanan Hacı Özbek Camii’dir. Osmanlı döneminde camiler, ibadet yeri olarak kullanılmalarının yanında aynı zamanda toplumsal haberleşme merkezleriydi. Cuma hutbelerinde yeni padişahın tahta çıktığının ilân edilmesi, Osmanlı sultanları “Cuma Selamlığı” adı verilen merasim ile cuma namazına gitmeleri halk ile padişah arasında doğrudan iletişim kanalı açılmış olduğunu kanıtlar niteliktedir.

İslâmiyet’in ilk dönemlerinde cami içerisindeki birimler arasında mihrap ve minberler yer almakta ancak mahfil bulunmamaktaydı. Bu kapsamdaki ilk uygulama Bilal-i Habeşî’nin ibadet esnasında durduğu yere bir müezzin mahfili yapılmasıdır. Ahşaptan yaptırılan sade haldeki bu mahfile “*makberiyye*” denilmiştir (Küçükbaşçı ve Bozkurt 2004: 286). Bu makberiyelerden ilkinin ise Hz. Osman tarafından yaptırıldığı araştırmacılara göre en yaygın görüştür (Pedersen 1960: 28). İlk hünkâr mahfilinin yapımına ilişkin ise farklı görüşler bulunmaktadır. Belazuri ilk hünkâr mahfilinin Basra Camisinde Basra Valisi Ziyad tarafından yaptırıldığını ileri süremektedir (Belazuri, 1987:500). İbni Haldun’dan rivayetle Creswell ise ilk hünkâr mahfilini Muaviye veya Mervan bin Hakem tarafından yaptırıldığını kabul etmektedir (Creswell, 1979:42,43).

Mahfiller; cami haremi içerisinde özel konuma sahip, etrafı parmaklıkla çevrilmiş yahut yerden yüksek olarak yapılmış yerlere verilen bir addır. Farklı fonksiyonlara uygun olarak biçimlendirilmiş hünkâr, müezzin ve kadınlar mahfili olmak üzere üç çeşit mahfilden söz etmek mümkündür (Çetinarslan 2015: 5). Hünkâr mahfili, cami içinde padişahın veya hanedan üyelerinin ibadet sırasında korunmalarını sağlayan ve yüksekçe bir platform üzerine inşa edilmiş özel bölümlerdir. Bu bölümler; mimari olarak, kemerli açıklıklarla çevrelenmiş, ahşap veya taş kafeslerle ayrılmış, cami ana mekânıyla görsel ilişkiyi korurken fiziksel mahremiyet sağlayan yapılar olarak tasarlanmıştır. Bazı mahfiller hünkâr kasrı ile bağlantılı olarak inşa edilmiş ve bu sayede padişahların camiye dışarıdan görünmeden girebilmeleri sağlanmıştır. Hünkâr mahfilleri, namaz ibadeti, Müslümanların önemli gün ve gecelerinde icra edilen törenler ve Cuma selamlığı gibi uygulamalarda kullanılmış bazı özel durumlarda da hünkâr köşkünün karargâh olarak da kullanıldığı görülmüştür (Şehsuvaroğlu 1953: 78).

Namaz kılması için sultanlara cami içerisinde ayrı bir yer tahsis edilmesi, ilk bakışta İslâm'ın eşitlik anlayışıyla örtüşmemektedir ancak mahfiller sultana ve idare sınıfına bir imtiyaz olarak değil, suikast tehlikesine karşı can emniyetini sağlamak amacıyla oluşturulmuş ve Anadolu Selçuklularından sonra Osmanlılar tarafından da yapılmışlardır. Osmanlı'da mahfiller genellikle Bursa, Edirne ve İstanbul gibi başkentlerdeki camilerde yaptırılmıştır. Osmanlı döneminde inşa edilen camilerin hünkâr mahfillerinin tarihsel gelişimine baktığımızda ise bu mahfilleri üç dönemde sınıflandırmak mümkündür:

Erken Dönem Osmanlı camilerinin daha sade ve işlevsel olduğu görülmektedir. Bu dönemde hünkâr mahfili genellikle büyük ve karmaşık bir mimarî unsur olarak yer almamıştır. Padişahlar, ibadetlerini halktan ayrılmış özel odalarda veya caminin farklı yerlerinde yapmışlardır. Hünkâr mahfili, henüz standart bir mimari öge olarak yaygınlaşmamıştır. Osmanlı mimarisinde bilinen en eski hünkâr mahfili Yıldırım Bayezid tarafından 1389-1399 yılları arasında Yıldırım Külliyesi içerisindeki zaviyeli-tabhaneli camide yaptırılmıştır. Bu camideki mahfil konumu ve boyutları bakımından tartışmalıdır. Mahfil karakteri ve çinili süslemeleri ile dikkat çeken ilk mahfil örneklerinden biri Çelebi Mehmed tarafından 1419-1420 yılları arasında yaptırılan Bursa Yeşil Cami hünkâr mahfilidir (Çetinarslan 2015: 10). Bununla birlikte; payitaht İstanbul'da bulunan ve özgün biçimiyle günümüze kadar ulaşabilmiş en eski hünkâr mahfili ise II. Bayezid Camisinde görülmektedir. Bu yapıdan sonra İstanbul'da sultanlar tarafından inşa edilen camilerde hünkâr mahfili bir gelenek halini alarak yapılmıştır (Tanman 2003: 331).

Klasik Dönemde, Osmanlı mimarîsinin zirvesi olarak kabul edilen 16. yüzyılda, özellikle Mimar Sinan'ın eserlerinde hünkâr mahfili mimarî açıdan belirginleşmeye başlamıştır. Bu dönemde hünkâr mahfilleri, caminin mimarî bütünlüğü içinde dikkat çekici ve özenli şekilde tasarlanmıştır. Genellikle ahşap ve taş işçiliğiyle süslenen mahfillerde padişahın konforu ve mahremiyeti gözetilmiştir. Aynı zamanda bu mahfiller, padişahın yüksek statüsünü simgeleyen sanat ve zanaat unsurlarıyla donatılmıştır (Necipoğlu 2005: 1).

Geç Osmanlı döneminde ise hünkâr mahfilleri hem işlevsel hem de estetik açıdan gelişmeye devam etmiştir. Bu dönemde malzeme çeşitliliği artmış, süslemelerde detaylar ve zenginlik öne çıkmıştır. Hünkâr mahfilleri saray kadınlarının yaptırdığı camilerde de önemli bir yer tutmuş, sultanların veya diğer yüksek düzey yöneticilerin ibadet alanları olarak kullanılmıştır. Bu yapılar, Osmanlı toplumundaki güç ve statü ilişkilerinin mekâna yansması olarak değerlendirilmektedir (Ünver 2019:146-147).

2. Kadınlar Tarafından Yaptırılan Osmanlı Camilerinde Hünkâr Mahfilleri

Osmanlı toplumunda kadınlar, özellikle hanedan mensubu olan valide sultanlar, haseki sultanlar ve padişah kızları, camiler başta olmak üzere külliye, çeşme, darüşşifa gibi çeşitli hayır eserleri yaptırarak dinî ve sosyal sorumluluklarını yerine getirmişlerdir. Osmanlı Dönemi'nde Valide Sultanlar tarafından inşa edildiği tespit edilen toplamda 13 adet caminin 6 adedi külliye bünyesinde geriye kalan 7 adedi ise

münferit olarak inşa edilmiştir. Münferit olarak inşa edilen camiler arasında Devlet Hatun Camii, Gülbahar Hatun Camii, Safiye Sultan Camii, Hasköy Lağımçılar Kışlası (Humbarahane) Camii, Levent Çiftliği Kışlası Camii, Vakıf Gureba Hastanesi Camii ve Dolmabahçe (Bezmiâlem) Camii yer alırken Hafsa Sultan Camii, Atik Valide Camii, Yeni Cami, Çinili Cami, Valide-i Cedid (Yeni Valide) Camii ve Pertevniyal Sultan Camii ise külliye bünyesinde inşa edilmiştir (Kepezkaya 2025: 235-238).

Hasekiler tarafından yaptırılan başlıca camilerin en önde geleni ise 1539 yılında yaptırılan Haseki Hürrem Sultan Camii'dir (Doğan 1997: 370-372). Diğer taraftan, Valide Sultanlar ve hasekiler dışında bazı padişah kızlarının da cami yaptırdığı bilinmektedir. Bunlar arasında Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan tarafından adına Üsküdar ve Edirnekapı'da sırasıyla 1547 ve 1565 yıllarında Mimar Sinan'a yaptırılan camiler (Kaçar, 2020: 39-40) ve III. Mustafa'nın kızı Şah Sultan tarafından 1800 yılında Eyüp'te yaptırılan Şah Sultan Camii yer almaktadır (Parlak 2010: 258-260).

Hünkâr mahfilleri genellikle padişahın ya da devlet erkânının güvenliği gözetilerek tasarlanmış olsa da Osmanlı kadınları tarafından yaptırılan camilerde de yer alması, konunun cinsiyet, güç ve kamusal alan ilişkisi açısından da değerlendirilmesini gerekli kılar. Bu çerçevede; Osmanlı kadınları tarafından inşa ettirilen ve İmparatorluğun simge yapılarında yer alan bazı hünkâr mahfilleri ayrı ayrı başlıklar halinde incelenecektir. İncelemeye konu edilen mahfillerin bulunduğu camiler aşağıda Tablo-1'de yer verilmektedir.

Tablo 1: İnceleme Konu Edilen Hünkâr Mahfillerinin Bulunduğu Camiler

Cami Adı	Cami Yapım Tarihi	Banisi
Hafsa Sultan Cami	1520-1522	Hafsa Sultan
Haseki Sultan Cami	1538-1539	Haseki Hürrem Sultan
Atik Valide Sultan Cami	1570-1579	Nurbanu Sultan
Yeni Cami	1598-1664	Hatice Turhan Sultan
Dolmabahçe Cami	1853-1855	Bezmialem Valide Sultan
Pertevniyal Valide Sultan Cami	1867-1871	Pertevniyal Valide Sultan

2.1. Hafsa Sultan Camii Hünkâr Mahfili

Osmanlı İmparatorluğu'nda "*Valide Sultan*" unvanını ilk kullanan kadın olan, Kanuni Sultan Süleyman'ın annesi ve Yavuz Sultan Selim'i eşi Ayşe Hafsa Sultan tarafından 1522 yılında inşa edilen külliye içerisindeki cami erken dönem Osmanlı mimarisini yansıtan özellikler barındırmaktadır (Konyalı 1969: 53).

Mimarî Yapısı:

Enine dikdörtgen planlı tek şerefeli çifte minaresi olan Hafsa Sultan Cami planı, merkezî kubbeli harim bölümü ve ikişer küçük kubbeyle örtülü iki yan mekânı ve son cemaat yerinden oluşmaktadır (Yavaş 1997: 123-124). Dış cepheleri oldukça sade olan yapının harim mekânlarında sıva zemin üzerine boya uygulamaları yaygındır. Cami giriş kapısının hemen sağ tarafında, harimin kuzeybatı köşesinde, 5 ahşap direğin taşıdığı kare kesitli yaklaşık 15 m² alanı bulunan bir üst mahfil bulunmaktadır. Mahfile, caminin

kuzey duvarına bitişik ahşap bir merdiven ile çıkılmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Manisa'da şehzadeliği sırasında inşa edilen camide Ayşe Hafsa Sultan'ın talebi üzerine tek oğlu olan Süleyman için cami içerisinde ayrı bir hünkâr mahfili yaptırmış olması kuvvetle muhtemeldir. Zira günümüzde kadınlar mahfili olarak kullanılan bu mahfilin dayandığı caminin kuzey beden duvarında derin bir kavukluk bulunmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Cami genelinde genellikle kesme taş kullanılmıştır. Duvar detayında açık kahverengi kesme taş ile birlikte tuğla kullanımı dikkat çekmektedir. Minberi beyaz renkli mermer malzemeden yapılan caminin minber detaylarında ise korkuluklarında ve yan kanatlarının şebekeli bölümlerinde taş ve mermer işçiliği uygulaması görülmektedir (Kepezkaya 2025: 247). Caminin hünkâr mahfilindeki ahşap oymacılığı dikkat çekicidir. Caminin kuzey batı duvarlarına yaslanan mahfili, ahşap malzemeden inşa edilen beş adet direk desteklemektedir.

Süslemeler:

Mahfilin korkuluğu ile kapı ve penere kanatları ahşap oyma tekniğiyle süslenmiştir. Kitabesi veya yazı süsleme detayı yoktur. Çini uygulaması caminin diğer birimlerinde de mahfilde de görülmez. Oldukça sade görünümdeki mahfil erken dönem üslubunun en belirgin örneklerindendir.

Aşağıda Resim-1'de mahfilin günümüzdeki görünümü yer almaktadır (Kepezkaya, 2025).



Resim 1. Hafsa Sultan Camii hünkâr mahfili

2.2. Haseki Sultan Camii Hünkâr Mahfili

Haseki Hürrem Sultan Camii'nin de içerisinde bulunduğu Haseki Külliyesi, İstanbul'un Fatih ilçesinde yer alan ve Mimar Sinan'ın baş mimar olduktan sonra yapmış olduğu ilk eserdir. Aynı zamanda Osmanlı

hanedanından bir kadın tarafından yaptırılan ilk külliye içerisindeki cami 1539 yılında tamamlansa da bugünkü haline 1613 yılında kavuşmuştur. Külliye içerisinde camiyle birlikte medrese, sıbyan mektebi, imaret ve darüşşifa gibi birimleri yer almaktadır.

Caminin mimarisi, klasik Osmanlı cami planının erken dönem örneklerinden biridir (Konyalı 1950: 112-114). Birçok araştırmacı bu külliye'nin yerinin, Hürrem sultanın köle olarak satıldığı yer olması nedeniyle özellikle seçildiğini ve Hürrem sultan tarafından belirlendiğini ileri sürmektedir (Oleksandra 2017: 127-129).

Mimarî Yapısı:

Hünkâr mahfili, caminin güneydoğu köşesinde yer alır. Sade ama zarif hatlarıyla dikkat çeker. Mahfil, caminin ana mekânından bağımsız olarak, padişahın veya saray mensuplarının güvenli bir şekilde ibadet etmelerini sağlayacak şekilde iki katlı olarak tasarlanmıştır. Zeminden 2,98 m yükseklikte yer alan hünkâr mahfili 3,56x3,77 ölçülerinde toplamda 13,42 m² alana sahiptir. Hünkâr mahfili ise, basit bir ahşap paravan ile mahfil katından ayrılmış olmakla birlikte mahfil katının uzantısı olarak tasarlanmıştır. Mahfili taşıyan ahşap direkler kaide olmadan doğrudan zemine oturmaktadır. Doğu ve güney beden duvarlarının köşesinde hünkâr mahfili döşemesinden 0,70 m yükseklikte sade bir kavukluk birimi bulunmaktadır (Çetinarslan 2015: 181). Mahfilin büyük pencereleri, ışığın içeri girmesini sağlayarak mekânı aydınlatır ve dinlendirici bir atmosfer oluşturmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Cami hariminin kuzey ve doğu beden duvarları tarafından desteklenen ahşap direklerle taşınan mahfilin döşemesini taşıyan ahşap kirişler ile direklerin birleşme bölümlerinde ise alçıdan yapılmış dekoratif yastıklar bulunmaktadır. Güney tarafta yer alan üç adet ahşap direk hünkâr mahfilinin taşınmasına destek olmaktadır. Korkuluk ve mahfilin üst örtüsünde ceviz ağacı kullanıldığı düşünülmektedir. Caminin diğer bölümlerine göre daha sade malzemelerden yapılan mahfilin kafes levhası çıtakârî tekniğinde yapılmıştır (Çetinarslan 2015: 181).

Süslemeler:

Cami duvarlarında yer alan süslemeler hünkâr mahfili duvarlarında da kullanılmış olup mahfil duvarları için özel çalışma yapılmamıştır. Bu durumun tek istinası kalemî mihrabiyedir. Hünkâr mahfilinin güney duvarındaki süslemeli bu mihrabiye 2,23x1,42 m ölçülerinde olup kırmızı zemin üzerine beyaz ve turkuaz renkte bitkisel süslemelerden oluşan bir kuşakla sınırlandırılmıştır. Osmanlı geç dönem mimarîsinde karşımıza çıkan perde motifi bu mihrabiyede de kullanılmış olup bitkisel karakterli kompozisyonlara sahiptir. Bu nedenle Haseki Hürrem Sultan Camii'nin hünkâr mahfilinin geç dönem üslup özelliğini yansıttığı söylenebilir (Çetinarslan 2015: 181).

Kitabesi bulunmayan mahfilin kafes bölümü de oldukça sadedir. Mimar Sinan tarafından yapılan ve çalışma kapsamında incelenen Atik Valide Sultan Camii hünkâr mahfilinin korkuluk ve kafes

bölümünde gösterişli süslemeler yer almaktadır (Çetinarslan 2015: 209). Mimar Sinan'ın çalışma kapsamında bulunmayan eserlerinde, (örneğin ustalık eseri olarak nitelendirilen Edirne'deki Selimiye Camii) hünkâr mahfillerinin zengin süslemeleri dikkat çekicidir (Mülayim ve Çobanoğlu 2009: 430-434). Dolayısıyla Haseki Sultan Camii hünkâr mahfilinin süsleme detaylarındaki sadeliğe Hürrem Sultan'ın taleplerinin ve dönemin mimari anlayışının etki etmiş olabileceği çıkarımı yapılabilir.

Aşağıda Resim-2'de mahfilin günümüzdeki görünümü yer almaktadır.



Resim 2. Haseki Sultan Camii hünkâr mahfili

2.3. Atik Valide Sultan Camii Hünkâr Mahfili

II. Selim'in eşi Nurbanu Sultan tarafından 1570-1579 yılları arasında Üsküdar'da yaptırılan cami Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş sonrasında Davut Ağa tarafından günümüzdeki haline kavuşturulmuştur. Caminin de içinde bulunduğu külliye, tekke, medrese, sıbyan mektebi, darülkurra, darülhadis, darüşşifa, imarethane ve hamamdan oluşmaktadır. Külliyenin tamamlanma süreci üç inşa döneminde gerçekleşebilmiştir. İlk olarak Mimar Sinan tarafından tasarlanmış ve 1579 senesinde tamamlanmıştır. Akabinde Pir Ali bin Mustafa tarafından 1582-83 tarihleri arasında caminin yanlarına ikişer kubbe eklenmesi suretiyle genişletilmiştir. Son olarak Sultan II. Mahmut döneminde 1834-1835 yıllarındaki çalışmayla caminin güneybatı tarafına hünkâr kasrı ve hünkâr mahfili eklenmiştir (Tanman 1993: 408). Dolayısıyla caminin hünkâr mahfili ve kasrı 19. yüzyılda inşa ettirilmiştir.

Mimarî Yapısı:

Hünkâr mahfili, caminin hariminin doğu-batı-kuzey duvarlarına yerleştirilmiş olan U şeklindeki ikinci kat mahfilinin güney batı tarafında konumlandırılmıştır. Her ne kadar hünkâr mahfili ahşaptan yapılmış olsa da mermer sütunlarla desteklenmektedir. 7,40x5,93 m ölçülerindeki harim kotundan 2,68 m yüksekliğe yerleştirilmiş olan hünkâr mahfili yaklaşık 43,88 m² alanıyla Hürrem Sultan camii hünkâr

mahfilinin üç katından daha büyük bir alana sahiptir. Hünkâr mahfilinin batısında ayrıca ahşaptan yapılan hünkâr kasrı da bulunmaktadır (Çetinarslan 2015: 207).

Atik Valide Sultan Camii hünkâr mahfilinin ana taşıyıcısı batı ve güney yöndeki cami duvarlarıdır. Bununla birlikte güney doğu köşesinde yer alan mihrap duvarına bitişik konumdaki payanda ve kuzeydoğu köşesindeki büyük bir ayağa oturmaktadır. Hünkâr mahfilinin olduğu bölümü de kapsayacak şekilde caminin ikinci kat mahfilinin tamamı gri renkte sade mermer sütunlar üzerinde durmaktadır. Hünkâr mahfilinin güney duvarında yarım daire şeklinde oyuğu bulunan sade bir mihrabiye bulunmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Duvar yapısında geleneksel Osmanlı tekniğinde karma malzeme sistemi kullanılmıştır. Camide, kesme küfeki taşından taç kapı bulunmakta, sütunlar, kemerler, mihrap ve minber mermerdendir. Atik Valide Sultan Camii'nin inşasında kullanılan mermer ve meşe tahtasını Sultan II. Selim'in Sapanca ve İzmit yöresinden getirttiği bilinmektedir (Nemlioğlu 2004: 61). Cami içerisine sonradan inşa ettirilen mahfilin tavanında meşe ağacı korkuluklarında ise ceviz tercih edilmiştir. Kapı ve pencere kanatları elma ve ceviz ağacındandır. Her ne kadar hünkâr mahfilinde kullanılsa da sınırlı düzeyde İznik'ten gelen çiniler mihrap çevresinde kullanılmıştır. Cami içerisindeki tüm birimlerde olduğu gibi hünkâr mahfilinde kullanılan malzemelerde işlevsellik ve sadelik ön plandadır. Mahfil içerisinde alçıdan yapılmış ve altınla yaldızlanmış bir kavukluk bulunmaktadır.

Süslemeler:

Hünkâr mahfilinin korkuluk bölümü sade biçimde yapılmış üzerindeki beş bölümlü ahşap oyma tekniği ile yapılan kafes ise altınla yaldızlanmıştır. Kafes üzerinde gösterişli taçlar yer almakta olup elips şeklindeki birimler düşey doğrultuda yerleştirilmiş ve örgü biçimindedir. Ortasında sekiz yapraklı bir çiçeğin çevresinde yaprak motifleri bulunmakta olup çiçeğin üzerindeki yaprak demetlerinde oluşan taçlar da altınla yaldızlanmıştır.

Mihrapta ise altınla yaldızlanmış bitkisel motifler yer almakla birlikte kalemî motifler de bulunmaktadır. Hünkâr mahfilinin duvarlarının neredeyse tamamı kalemî motif ve kompozisyonlardan oluşmaktadır. Hünkâr mahfilinin güney ve kuzey duvarlarına bir manzara resmi çerçeve olmaksızın yerleştirilmiştir. Benzer bir manzara resmi Beylerbeyi Valide Cami'nde de yer almaktadır. Atik Valide Cami hünkâr mahfilinin güney duvarında bir cami tasviri ile kuzey duvarında bir sarayın içini anlatan perspektifli resim bulunmaktadır. Benzeri I. Abdülhamit tarafından yaptırılan Beylerbeyi Valide Camisi hünkâr mahfilinde de yer almaktadır (Renda 1977: 119).

Kalemî süslemelerin yoğun olarak kullanıldığı mahfil tavanı, Sultan Ahmed Camii mahfil tavanındakilerle benzerdir (Aslanapa 1996: 396). Geç dönem üslubunu yansıtan bitkisel motifler

neredeyse hemen hemen tüm duvarlarda görülmektedir. Duvarlardaki resimlerin mahfil inşasıyla birlikte 19. yüzyılda eklenmiş olması kuvvetle muhtemeldir (Sözen vd. 1975: 333).

Mahfil içerisindeki mihrabiye'nin yüzeyi de hem geç hem erken dönem üslubunu yansıtan kalemişi süslemelerle kaplıdır. Niş bölümü ortadan ikiye ayrılmış ve her iki bölümdeki farklı kompozisyonlar korunmuştur. Niş yüzeyi genel olarak sade bırakılırken, kavsarada perde motifleri yer almaktadır. Kavsara köşelerinde ise bitkisel karakterli bir kompozisyon bulunmaktadır. Mahfil içerisinde bulunan kavukluk ise vazo içerisinde çıkan çiçek ve yaprak motifleri ile süslenmiştir. Hünkâr mahfilinin yapım tarihi veya ustası ile doğrudan ilgili bir kitabesi yoktur. Sonuç olarak caminin hünkâr mahfili zarif fakat minimalist bir üslupla süslenmiştir.

III. Murad'ın annesine gösterdiği büyük saygının da etkisiyle Nurbanu Sultan haremde güç kazanmış, Valide Sultan ünvanıyla Venedikliler diplomatik temaslar kurarak Osmanlı İmparatorluğu'nda dönemin önemli bir siyasî figürü haline gelmiştir (Şahin 2007: 250-251). Ancak kendi adına inşaa ettirdiği Atik Valide Sultan Külliyesi içerisindeki caminin hünkâr mahfilinin; II. Mahmud döneminde yani Nurbanu Sultan'ın vefatından yaklaşık iki buçuk asır sonra cami içerisine eklenmesi Nurbanu Sultan'ın yapım sürecinde bu cihette bir talepte bulunmadığı yönünde yorumlanabilir.

Aşağıda Resim-3'de mahfilin günümüz görünümü yer almaktadır (Çetinarslan 2015).



Resim 3. Atik Valide Sultan Cami hünkâr mahfili

2.4. Yeni Cami Hünkâr Mahfili

Yeni Cami, İstanbul'un Eminönü ilçesinde yer alan ve 1597 yılında temeli atılan, 1665 yılında tamamlanan bir camidir. Caminin yapımına Safiye Sultan tarafından başlanmış, Hatice Turhan Sultan tarafından tamamlattırılmıştır. Mimar Davut Ağa tarafından inşa edilmeye başlanmış, Dalgıç Ahmed Ağa tarafından devam ettirilmiş ve son olarak Mustafa Ağa tarafından tamamlanmıştır (Kuban 1994: 464).

Mimarî Yapısı:

Barok ve klasik üslubun harmanlandığı zengin bir estetik yapı olan Yeni Camiin hünkâr mahfili caminin güneydoğu köşesinde yer alan ikinci kat mahfilinin uzantısıdır. Hatice Turhan Sultan'a ait olan Yeni Cami Vakfiyesi incelendiğinde mahfilin sonradan konulmuş ek bir bölüm olmadığı ve caminin inşa planında yer aldığı anlaşılmaktadır (Anonim 1983: 18-19). Merkez kubbenin güneydoğu kısmındaki taşıyıcı ayak ile caminin güney ve doğu duvarlarına bitişik nizamda yapılan hünkâr mahfili kuzey ve batı yönlerde birbirine sivri kemerlerle bağlanmış mermer sütunlar tarafından taşınmaktadır. Hünkâr mahfilinin ebatları 9,67x9,49 m ve yüksekliği 4,84 m'dir. Kapladığı alanın toplam 91,76 m² olduğu göz önüne alındığında çalışma kapsamında incelenen Atik Valide Sultan Camii hünkâr mahfilinin iki katından daha fazla, Haseki Sultan Camii hünkâr mahfilinin ise yaklaşık yedi katı büyüklüğündedir. Bu özelliği ile Osmanlı döneminde yapılan camiler arasında en geniş hünkâr mahfillerinden biri özelliğine sahip ve Mimar Sinan'ın ustalık eseri olarak nitelendirilen Edirne'deki Selimiye Cami Hünkâr Mahfilinden yalnızca 3 m² kadar küçüktür. Zira Selimiye Camii hünkâr mahfili 10,70x8,79 m ebatlarındadır (Çetinarslan 2015: 55).

Malzeme Özellikleri:

Camiin hünkâr mahfilini taşıyan sütunlar gri renkli mermerdendir. Ancak batı cephede yer alan sütun, diğerlerinden farklı olarak sarı renklidir. Evinin bahçesinde, altın olduğu ileri sürülen bu sütunu saklaması nedeniyle Hanya Fatihî Sinan Paşa'nın katledildiği rivayet edilmektedir (Amicis 2006: 332). Ancak Evliya Çelebi seyahatnamesinde sarı renkteki sütunu saklayanın Yusuf Paşa olduğunu söylemekte ve sütunun altından daha değerli olduğunu, dünyada eşi benzerinin bulunmadığını yazmıştır (Dağlı vd. 2005:125).

Hünkâr mahfilinin altındaki maksurelerin dayandığı direklerin haricinde Girid muharebesinden ganimet olarak alınarak camide kullanılan 2 adet somaki mermer sütun daha vardır. Mahfildeki kemerler birbirine geçen kırmızı ve gri renkli taşlarla örülmüştür (Anonim 1983: 16). Hünkâr mahfilinin korkuluğu döşeme seviyesinden itibaren üç sıralı zengin mukarnas kuşaklarının üzerinde yer alan daire motiflerinden oluşan bir sıranın ardından başlamaktadır. Harimin batı cephesine açılan mukarnas kuşakları altın yaldız ve siyah renkle boyanmıştır. Böylece hünkâr mahfilinin cephesi oldukça gösterişli bir yapıya bürünmüştür. Bu kuşakların üzerinde 60 cm yüksekliğinde mermer korkuluk bulunmaktadır. Delikişi tekniği ile işlenen bu korkuluk baklava dilimleri halinde bir geometrik kompozisyona sahiptir. Yeni cami hünkâr mahfilinde diğer tüm Osmanlı camilerinden farklı olarak çift mihrabiye uygulanmıştır. Caminin güney duvarında yer alan mihrabiyeler çinilerle kaplıdır. Bir tanesi iki pencere arasında yer alırken diğer güney duvarı destekleyen payanda gövdesindedir.

Süslemeler:

Yeni Cami hünkâr mahfilinin süslemesinde çini, ahşap, yazı, alçı işçiliği, tunç işçiliği ve sedefkârî kullanılmıştır. Hünkâr mahfilinin sultanın ibadet ettiği bölüm ile alt bölümünde ve aradaki geçişi

sağlayan kısım duvarlarında yoğun çini uygulaması ile süslenmiştir. Hünkâr mahfilinin duvarlarındaki çini süslemeleri farklı motif ve kompozisyonlar içermektedir. Bu motifler arasında vazo, vazodan çıkan kıvrık dallar ve çiçekler vardır. Süslemede kullanılan çiçekler sadedir. 16. yüzyıl çini süslemesinde uygulanan rumi motifleri Yeni Cami çinilerinde kullanılmamıştır.

Yeni Cami hünkâr mahfilindeki kafes levhaları deliğişi tekniğinde yapılmış mermer malzemeden kıvrık dal ve bitkisel motiflerden oluşmakta olup benzer kafes levhalarına Sultan Ahmet Camii hünkâr mahfilinde rastlamak mümkündür (Çetinarslan 2015: 282). Mahfil içerisindeki süsleme kompozisyonunda ayrıca yazı kuşağı da bulunmaktadır. Cami dâhilindeki tüm yazıları Hattat Teknecizade İbrahim Efendi'nin yazdığı, bunun için çinilerin temin edildiği İznik'e gittiği bilinmektedir (Anonim 1983: 23).

Mihrabiye çinilerinin deseni vazodan çıkan bitkisel motifler ve kandil motifinden oluşmaktadır. Mihrabiyede yer alan ve nişi kuşatan kavsarada altın yıldız renginde boya kullanılmış olup yedi dilimlidir. Kavsara köşelerinde oyma tekniği kullanılarak altınla yıldızlanan kıvrık dallardan oluşan ve yürek motifi içeren bir süsleme bulunmaktadır.

Payanda içerisindeki mihrabiye'nin sol tarafında ve mahfilin güney duvarında mozaikten panolar yer almaktadır. Bu panolardan güney duvarındakiler birbirini tekrar ederken doğu duvarındakiler farklıdır. Güney duvarındaki mihrabiye'nin yanlarındaki pencereler ahşap kanatlara sahip olup üçer panoludur. Bu panolarda sedef sıvama ve bağ kakma yöntemiyle oluşturulan motifler yoğun olarak kullanılmıştır.

Tavanlarda, kubbeye geçiş elemanlarında ve kemerlerde ise kalemişi tekniği uygulanmıştır. Kemerin üst örtüye geçiş kısmında ve gövdesinde kalemişi tekniği ile işlenen bitkisel motifler bulunmaktadır. Duvar yüzeylerinde yoğun çini ve kalem işi süslemeler bulunmaktadır. Pencere kapakları ise ahşap kakma tekniği ile işlenmiştir. Pencere kanatları ve kapakları koyu renk ahşap üzerine açık renk malzemelerden oluşan ve kakma tekniği kullanılan geometrik desenli yapıya sahiptir.

Hünkâr mahfilinin herhangi bir kitabesi olmasa da süsleme kompozisyonunda lacivert zemin üzerine beyaz renkli hat yazı kuşağı mevcuttur. Çinili bu yazı kuşağı hünkâr mahfili katındaki tüm cepheleri kaplamaktadır. 26 m uzunluğundaki bu kuşakta besmele ile başlayarak Fetih Suresi'nin 27, 28 ve 29 uncu âyetleri ile Hicr Suresi'nin 9. âyeti yer almaktadır. Aşağıda Resim-4'de mahfilden görüntüler yer almaktadır (Çetinarslan 2015).



Resim 4. Üst sol(a): Sütun ve korkuluk; Üst Sağ (b): Mihrabiye süslemesi; Alt (c): Duvar süslemesi

2.5. Dolmabahçe Camii Hünkâr Mahfili

1855 yılında yapımı tamamlanan Dolmabahçe Camiinin banisi II. Mahmud'un eşi Bezm-i Âlem Valide Sultan'dır. Cami inşaatı başlayıp ilk duvarlar yükselirken Bezm-i Âlem Valide Sultan'ın ölümü sonrasında cami oğlu Sultan Abdülmecid tarafından Hazine-i Hassa'dan bütçe ayrılarak tamamlanmıştır. Cami Garabet Amira Balyan'a yaptırılmıştır. Ampirik, barok ve neoklasik üslupların etkisiyle inşa edilen cami Osmanlının batılılaşma döneminin önemli yapı örneklerindendir (Batur 1994: 88-89). 1948 yılında Deniz Müzesi'ne dönüştürülen cami, 1960 darbesi sonrasında askeri yönetim tarafından Yassıada İrtibat Kurulu'na verilmiştir. Kurulun, müzenin camiye boşaltmasını istemesinin akabinde tekrar cami olarak kullanılmaya başlanmıştır (Çetinarslan 2015: 242).

Mimarî Yapısı:

Tek kubbeli, dikdörtgen planlı camide geleneksel Osmanlı camilerinde görülen avlu ve revaklı giriş sistemi bulunmaz. Kubbeyi taşıyan yapı elemanları sade biçimde tasarlanmıştır. Dolmabahçe Camiinin gösterişli yapısının aksine mimarî kalite ve malzeme bakımından düşük vasıftadır (Aslanapa 1996: 282).

Cami ve hünkâr dairesi bölümleri birbirine birleştirilmiş gibi tasarlanmıştır. Caminin ibadet mekânının kuzey kısmına eklenen hünkâr dairesinin mahfil bölümü cami duvarları ve taşıyıcı sistemi üzerinde ikinci bir kat olarak tasarlanmıştır. Hünkâr dairesinin içi çok bölümlü küçük odacıklar ve alanlardan oluşur (Özel 2010: 80-86). Hünkâr dairesinden caminin ibadet bölümüne balkona benzer bir yapıyla üç adet kapı vasıtasıyla geçilebilmektedir. Bu üç kapının cami tarafında kalan balkona benzer kısmı hünkâr mahfilidir. Diğer Osmanlı camilerinde güvenlik gerekçeleriyle hünkâr mahfillerine giriş çıkışı sağlayan çok fazla açıklık yapılmadığı için Dolmabahçe Cami bu yönüyle dikkat çekici bir yapıya sahiptir. Hünkâr mahfili bölümünün eni yaklaşık 3 m ve boyu ise caminin bir kenarıyla neredeyse eşit ve 25 m dir. Toplamda yaklaşık 75 m² alanıyla Yeni Cami kadar olmasa da oldukça geniş bir mahfil olarak değerlendirilebilir. Mahfil katının cami harimine bakan bölümünde kafes bulunmaz ve sadece korkuluk yer alır. Hünkâr mahfilinin mihrabiyesi ve kavukluğu bulunmamaktadır.

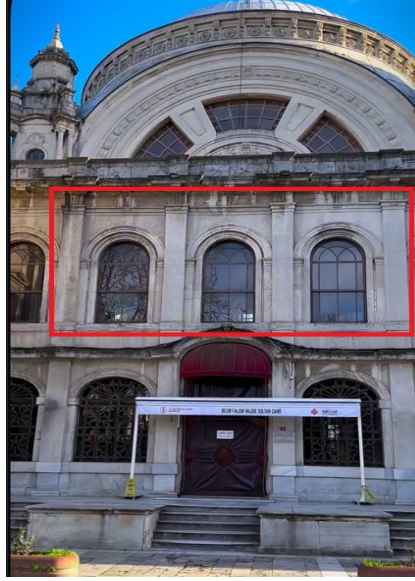
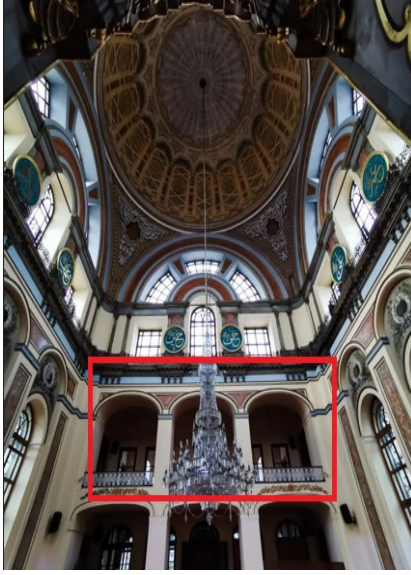
Malzeme Özellikleri:

Mahfil katının cami harimine iki sütunla ayrılmış üç açıklıkla bakılabilen kısmında kısa bir korkuluk bulunmaktadır. Bu kısma kafes yapılmamış, korkuluğun üzerinde baştan sona kadar ahşap bir küpeşteye yer verilmiştir. Hünkâr dairesinin tamamında da ahşap döşeme kullanılmıştır. Mahfil katına çıkılan merdivenler de ahşaptandır. Mihrabiye ve kavukluk da bulunmayan mahfil katının sadeliği az malzeme kullanımından kaynaklanmaktadır.

Yapıya ait Evkaf Defterleri incelendiğinde yapıda İzmit çubuğu, tirenkeş, Sakarya kızaklığı, Sinop boyralığı, ekserice, abana gibi kerestelerin isimleri karşımıza çıkmaktadır. 14282 sayılı Defterde karataş, küfeki taşı ve mermer çeşitlerinin yapıda kullanıldığı belirtilmiştir. Tuğla ve kiremit türlerinden ise destgâh tuğlası, horosanlık tuğla, beğlik tuğla ve kiremit kullanıldığı deftere kaydedilmiştir. Bunların yanında yapıda kullanılan çivi ve demir türleri, kum ve kireçlerin de temin edildiği yerler ve türleri de yer almaktadır. Defterlerde malzemelerinin kimden ve nereden temin edildiğine de yer verilmiştir. Örneğin taş malzemelerin temin edildiği kişinin Apostrol adlı birisi olduğu ve bu şahsa 798.163 kuruş ödeme yapıldığı anlaşılmaktadır. Özel olarak hünkâr dairesi tavan ve döşemeleri için ise malzeme olarak Ayancık battal kirişi, Sinop'un çifte yollaması ve keزالık siren tahtasının adları 14282 nolu evkaf defterinde geçmektedir (Özel 2010: 80-86).

Süslemeler:

Açık sarı renkle badanalanan ve son derece sade duvar ve örtü elemanlarına sahip hünkâr mahfilinde süsleme sadece korkuluk üzerine metalden döküm tekniğinde yapılan ahşap küpeştede bulunur. Ampir üslupta yapılan bu süslemede bitkisel kalemişi tekniği uygulanmıştır. Bununla birlikte, oldukça sade süslemelere sahip hünkâr mahfilinde herhangi bir kitabeye de yer verilmemiştir. Aşağıda Resim-5'de mahfilden görüntüler yer almaktadır (Kepezkaya 2025).



Resim 5. Sol(a): Mahfilin cami içerisindeki konumu; Sağ (b): Mahfilin cami dış mekânından konumu

2.6. Pertevniyal Valide Sultan Camii Hünkâr Mahfili

Sultan II. Mahmud'un eşi ve Sultan Abdülaziz'in annesi Pertevniyal Valide Sultan'ın İstanbul Aksaray'da yaptırılan külliye içerisindeki caminin inşası 1871 yılında tamamlanmıştır. Külliyesinin Topkapı Sarayı arşivlerinde bulunan inşaat defterlerinde bina emininin Hüseyin Bey ve mimarının ise Sarkis Balyan olduğu anlaşılmaktadır (Yavaş 2007: 241-242). Pertevniyal Valide Sultan'ın Ortaköy camisini çok beğenmesi ve benzer üslupta olmasını istemesi nedeniyle Ortaköy Büyük Mecidiye Camiine oldukça benzemektedir (Tuğlacı 1993: 109).

Mimarî Yapısı:

Cami toplamda 100 m² alana kare alana inşa edilmiş, Kuzey Afrika, Hint, Endülüs ve Neo-gotik ağırlıkta motifler kullanılmıştır. Eklektik üslubunun hâkim olduğu Sultan Abdülaziz döneminin canlı âbidelerinden olan camiin kuzeyinde köşelerinde tek şerefeli birer minare bulunan hünkâr dairesi yer almaktadır. Hünkâr dairesinin hariminin ikinci katında mahfil bölümü yer alır (Aslanapa 1993: 453). Hünkâr mahfilinin ebatları 5x3 m olup 15 m² büyüklüğündedir. Çalışmanın konusu olan ve şimdiye kadar bahsi geçen mahfillerden yalnızca Haseki Sultan Camii Hünkâr mahfilinden büyüktür. Hünkâr mahfili katı tamamıyla cami duvarları ve taşıyıcı elemanları üzerinde yükselmektedir. Mahfilin ön cephesindeki açıklığın tavan ve döşeme arasındaki birleşme kısmında ahşap köşebentler kullanılarak yatayda taşıyıcılara destek verilmiştir. Hünkâr mahfilinin güney duvarında yarım daireli niş ve raf bölümünden oluşan kavukluk bulunmaktadır.

Malzeme Özellikleri:

Mihrabiyesi bulunmayan hünkâr mahfilinin korkuluğu ampirik tarzda metal döküm tekniği ile yapılmıştır. Mahfil zemini ahşap kaplamalıdır. Camide Şile'den getirilen köfeki taşının yanı sıra tomruk

taşı, treste taşı, mermer taşı, Malta taşı, kebir ve orta battal tuğla, kerpiç tuğla, çarşı tuğlası ve beylik tuğla kullanılmıştır (Yavaş 2007: 437).

Süslemeler:

Camiin dış cephesinde kullanılan yoğun kalemşi taş süslemeler Oseb Bey ve Agop Baylan tarafından iç kısımda da mermer ve sıva üstüne aynı yoğunlukta kullanılmıştır (Yavaş 2007: 437). Hünkâr dairesi sade badanalı olsa da mahfil kısmı dış cephe ve iç duvarlarda olduğu gibi kalemşi taş süslemelerle bezenmiştir. Bitkisel motif ve kompozisyonlar içeren bu süslemede kırmızı, altın yaldız ve açık mavi renkler içermektedir. Günümüzde motiflerin büyük kısmı tahrip olmuştur (Çetinarslan 2015: 168). Mahfilin yatay taşıyıcılarına destek olması amacıyla kullanılan köşebentlerde yarım daireli geometrik bir kompozisyon bulunmaktadır. Kavuklukda ise yapının duvarlarında kullanılan kalemşi süslemeler kullanılmamış, sade bırakılmıştır. Mahfilde herhangi bir kitabe veya yazı kuşağı bulunmamaktadır. Aşağıda Resim-6'da mahfilden görüntüler yer almaktadır (Kepezkaya, 2025).



Resim 5. Üst(a): Mahfilin cami içindeki konumu; Alt Sol(b): Mahfilin yandan görünümü, Alt sağ(c): Mahfil içinden korkuluk ve cami iç mekân görünümü

2.7. Karşılaştırmalı Analiz

İncelemeye konu hünkâr mahfillerinin konumları, kapladığı alanları, varsa mihrabiye, kavukluk, korkuluk ve kafes gibi birimlerinin özellikleri önceki bölümlerde anlatılmıştır. İncelenen mahfillerin sayılan özellikleri bakımından birbiriyle karşılaştırılmasının, dönemin camilerindeki mimari yaklaşımlara ışık tutmak adına elzem olduğu düşünülmektedir.

Öncelikle incelemeye konu edilen camilerin alanları birbirleriyle karşılaştırılınca, erken dönemin klasik üslubunda yapılan Hafsa Sultan ve Haseki Sultan Camilerinin hünkâr mahfili alanlarının birbirine çok yakın ve küçük ebatlarda olduğu görülmektedir. Geç dönemde inşa edilen ve farklı üsluplarda inşa edilen Atik Valide Sultan Camii, Yeni Camii ve Dolmabahçe Camii hünkâr mahfillerinin erken dönemdeki camilere göre daha büyük olduğu, özellikle Yeni Cami hünkâr mahfilinin Osmanlı camilerinin en büyük hünkâr mahfili örneklerinden biri olduğu görülmektedir. Geç dönemde karma üslupta inşa edilen Pertevniyal Valide Sultan Cami hünkâr mahfilinin ise aynı dönemde yapılan inceleme konusu diğer iki camiye göre çok daha küçük olduğu anlaşılmaktadır.

Diğer taraftan mahfillerde kullanılan malzeme karşılaştırıldığında; ahşap malzemenin Yeni Cami dışındaki tüm camilerde fazlaca kullanıldığı, yine mermer kullanımının yaygın olduğu, çininin ise yalnızca Yeni Cami hünkâr mahfilinde kullanıldığı görülmektedir. Korkuluklarda ahşap ve mermer malzemenin yanı sıra metal döküm malzemelerin de kullanıldığı görülür. Haseki Sultan ve Atik Valide Sultan Camilerinin hünkâr mahfillerinde bulunan kafeslerin yine ahşap malzemedan yapıldığı ancak erken dönemin bir yansıması olarak Haseki Sultan Camii mahfilinde oldukça sadedir. Geç dönem eseri olarak görülen Atik Valide Sultan camiinde ise bu kafes oldukça gösterişlidir.

Mihrabiye özellikleri bakımından incelenen mahfil yapılarının üç tanesinde (Haseki Sultan, Atik Valide Sultan ve Yeni Cami) mihrabiye bulunurken bunlardan Yeni Cami hünkâr mahfilindeki çift mihrabiye uygulaması bu alanda Osmanlı mimarîsinde tek örnektir. Hünkâr mahfilinde mihrabiye kullanımı, Osmanlı Sultanına namaz esnasında ikinci bir imam olması düşüncesiyle yapılmıştır. Bu mihrabiyeler Camiin ana mihrabıyla benzer yapı ve süslemeler içerir. Sadece Yeni Cami hünkâr mahfilinde bulunan mihrabiyeler ana mihraptan farklıdır.

Çalışma kapsamında incelenen hünkâr mahfillerinin en belirgin farklılıkları süsleme detaylarındadır. Her biri farklı tür ve motiflerde, farklı malzemelerde ele alınan süslemelerin bazıları kalemîşi, bazıları delikişi, bazıları çini, bazıları ise ahşap oyma-kakma tekniği ile yapılmıştır. Duvar süslemelerinden yalnızca Yeni Cami hünkâr mahfilinde çini yoğunlukla kullanılmıştır. Fetih Suresi'nin 27, 28 ve 29. âyetleri ile Hier Suresi'nin 9. âyetinin de yer aldığı bir yazı kuşağını barındıran Yeni Cami hünkâr mahfili bu konuda da incelenen mahfiller arasında tektir.

Büyüklüğü, kullanılan malzeme kalitesi ve süsleme detayları bakımından Yeni Cami Hünkâr mahfili Osmanlı mimarîsinin sembol eserleri arasında yer almaktadır. Diğer taraftan her ne kadar Yeni Cami hünkâr mahfili kadar geniş alana sahip olmasa da Pertevniyal Valide Sultan Cami hünkâr mahfili de

yoğun kalemîşi süslemeleriyle göze çarpmaktadır. Atik Valide Sultan Cami mahfilinin duvarı ise benzeri sadece I. Abdülhamit tarafından yaptırılan Beylerbeyi Valide Camiinde yer alan manzara resmi ile süslenmiştir. Çalışma kapsamında tespiti yapılan tüm bu detaylara aşağıda Tablo-2’de yer verilmiştir.

Tablo 2: Çalışma Kapsamındaki Hünkâr Mahfillerinin Genel Özellikleri

Cami Adı	İnşa Tarih i	Banisi	Mahfil Üslubu	Malzeme Türü	Süsleme Detayları	Mihrabiye Özellikleri	Korkuluk ve Kafes Özellikleri	Kavukluk	Alanı (m ²)
Hafsa Sultan Cami	1513-1522	Ayşe Hafsa Sultan	Klasik Erken Dönem	Ahşap Tuğla	Sade mahfilde detaylı bir süsleme yok	Yok	Ahşap oyma tekniğinde yapılmış korkuluk	Var	15
Haseki Sultan Cami	1538-1539	Hürrem Sultan	Klasik Erken Dönem	Ahşap	Sade süsleme, kalemîşi mihrabiye ve beden duvarları	Kırmızı zemin üzerine beyaz ve turkuaz boyayla bitkisel motiflerden kalemîşi süslemelerle yapılan bir mihrabiye	Ahşaptan üretilmiş korkuluk ve çıtakârî kafes	Var	13
Atik Valide Sultan Cami	1570-1579	Nurban u Sultan	Klasik Geç Dönem	Ahşap Mermer Alçı	Kalemîşi motiflerle süslenen duvarlar, perspektif bir manzara resmi, Alçıdan vazö motifli süslenen kavukluk,	Yarım daire şeklinde hem geç hem erken dönem üslubunu yansıtan kalemîşi süslemeler barındıran sade bir mihrabiye,	Altın yaldızlı korkuluk üzerinde gösterişli bir ahşap kafes	Var	43
Yeni Cami	1598-1664	Hatice Turhan Sultan	Klasik Barok Geç Dönem	Mermer Çini	Altın yaldızlı mukarnaslı sütun başlıkları, kıvrık dal ve bitkisel motifli çiniler, hat yazı kuşağı	Çift mihrabiye, Bitkisel ve kandil motifli vazö süslemesi, Altın yaldız renginde kavsara,	Delikişi tekniğinde işlenmiş, geometrik kompozisyon içeren mermer korkuluk ve bitkisel motifler içeren ahşap kafes levhaları	Yok	91
Dolma bahçe Cami	1853-1855	Bezmiâlem Valide Sultan	Ampir Neo-klasik Barok Geç Dönem	Mermer Ahşap	Açık sarı renginde badanalı duvarlarda süsleme yok, ahşap korkuluk ampirik kalemîşiyle süslenmiş	Yok	Kısa boyda metalden döküm ahşap bir küpeşte şeklinde	Yok	75

Pertevniyal Valide Sultan Cami	1867-1871	Pertevniyal Valide Sultan	Eklektik Geç Dönem	Mermer Ahşap Tuğla	Yoğun taş süsleme, Kalemşi bitkisel motifler farklı renklerde uygulanmış	Yok	Ampirik tarzda metal döküm tekniğinde işlenmiş korkuluk	Var	15

3. Değerlendirme ve Sonuç

Osmanlı'da kadınların yönetimdeki etkinlikleri sınırlı olsa da haremde etkin bir konumda bulunan Valide sultanların padişahlarla eşdeğer nitelikte yapılar inşa ettirdiği bilinmektedir. Kadın sultanlar, kendilerine ait mülklerinden, has topraklarından, vergilerden ve maaşlarından elde ettikleri gelirleriyle oluşan maddi zenginliklerini hayır işlerinde harcayabilmek amacıyla vakıflar kurmuş ve bu vakıflar aracılığıyla günümüze kadar ulaşan eserlerin yapımında etkin rol oynamışlardır. Devlet yönetimi erkek merkezli bir yapıya sahipken hanedan mensubu kadınların yaptırdıkları eserler, kendilerine verilen yetki sayesinde güçlerini gösterebilecekleri bir alan haline gelmiştir. Baniliğini üstlendikleri eserlerin ihtişamı, hanedan mensubu kadınların saray içerisindeki güçlerini kullanma arzularının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Böylelikle hanedan mensubu kadınlar, maddi zenginliklerini ve saray hiyerarşisindeki güçlerini kullanarak kadın baniliğinin Osmanlı toplumunda görünürlüğüne katkıda bulunmuşlardır.

Hanedan kadınlarının, özellikle valide sultanların, kendi gelir ve hazineleriyle yaptırdıkları camiler içerisinde hünkâr mahfilinin bulunması, öncelikle sultana verdikleri önemin bir göstergesidir. Her ne kadar bazı camilere hünkâr mahfilleri sonradan eklense de ekseriyetinin plana dâhil edilerek cami inşası aşamasında yapılması padişaha verilen değeri ortaya koymakta ve onun saygınlığını korumaya yönelik bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bu mahfil sayesinde Osmanlı padişahlarının her dönem karşı karşıya oldukları suikast tehlikesi önlenmeye çalışılmakta, ilâveten namaz esnasında ikinci imam namzeti olarak görülen padişahın namazını kılması için ayrı bir alan oluşturulmaktadır. Diğer taraftan incelenen camilerin hünkâr mahfillerinin padişaha hediye edildiğine dair gerek arşiv belgelerinde gerekse literatür taramasında herhangi bir belgeye rastlanılmamıştır.

Valide sultanların inşa ettirdikleri yapılarda, genellikle dönemin padişahları ve devlet erkânı tarafından benimsenen mimari üslubun benimsendiği bilinmektedir. Bu eserler, mimari tarz, malzeme seçimi ve süsleme öğeleri bakımından dönemin genel estetik anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir. Bununla birlikte; camilere ayrı bir bölüm olarak eklenen hünkâr mahfillerinin mimarî yapılarının, malzeme özelliklerinin dönemsel olarak birbirine benzese de bazı hususlarda birbirinden ayrılmaktadır. Örneğin; birbirine çok yakın dönemde inşa edilen Dolmabahçe Camii ve Pertevniyal Valide Sultan Camii hünkâr mahfilleri, üslup özellikleri, süsleme detayları ve büyüklükleri açısından farklılık göstermektedir. Bu iki caminin hünkâr mahfillerinin ayrı bir kat olarak inşa edilmiş olması, her ikisinde de mihrabiye bulunmaması ve kullanılan malzeme yapısı birbirine benzer yönleridir. Diğer taraftan klasik dönemde

inşa edilen Atik Valide Camii ve Yeni Cami hünkâr mahfilleri de pek çok bakımdan birbirinden ayrılmaktadır. Özellikle duvar süslemesi, kavukluk bulunup bulunmaması ve alanları bakımından bu camilerin hünkâr mahfilleri ayrılmaktadır. Erken dönemde yaptırılan Hafsa Sultan Camii ile Haseki Sultan Camii hünkâr mahfilleri de bazı farklılıklar içerir. Bu camilerin hünkâr mahfillerinin dönemsel açıdan benzeştiği hemen hemen tek yön cami içerisindeki konumlarıdır. Bu konumlandırmaların padişahın camiye gireceği yöne göre belirlendiği düşünülebilir. İlk uygulamalarda caminin kuzey duvarına inşa edilen mahfillerin klasik dönemde güneydoğu cephesinde yer aldığı, geç dönemde ise ikinci kat mahfili olarak caminin güney duvarından camiye bakan bölümde konumlandığı görülmektedir. Dolayısıyla incelenen camilerin hünkâr mahfillerinin dönemsel açıdan fazlaca benzeştiği söylenemez.

İncelenen camilerde kullanılan malzemelerin ise üsluplarıyla bağlantılı olarak benzeştiği görülmektedir. Yeni Cami haricinde incelenen tüm camilerde ahşap malzeme kullanımı yoğundur. Bununla birlikte; klasik üslupta yapılan geç dönem camileri ile batılılaşma sonrasında neoklasik, barok, ampirik ve eklektik üslupta inşa edilen camilerde yaygın mermer kullanımı görülmektedir.

Diğer taraftan; incelemeye konu camilerin hünkâr mahfillerinin süslemesinde kullanılan malzeme yönünden benzeştiği söylenebilir. Yeni Cami hünkâr mahfili bir kenara bırakılacak olursa, Yeni Cami örneği tüm Osmanlı camileri arasında neredeyse tektir, bu camilerin hünkâr mahfillerinin çoğunlukla kalemişi süslemeyle bezendiği görülmektedir. Diğer bir ortak yön ise; bu camilerde yazı kuşağına yer verilmeyişidir. Zira Yeni Cami hünkâr mahfili haricindeki camilerde herhangi bir yazı kuşağı yer almamaktadır. Bu noktada Yeni Cami hünkâr mahfiline ayrı bir parantez açmak gerekir. Yapım süresinin uzunluğuyla bilinen bu cami aslında çini süslemenin en yoğun kullanıldığı camiler arasında yer alır ve bu konuda eşsiz güzellikler içerir. Osmanlı camilerinde çifte mihrabiye kullanılan tek hünkâr mahfili olma özelliğine sahip Yeni Cami hünkâr mahfilinde kullanılan İznik çinileri göz kamaştırıcı bir güzelliğe sahiptir.

Mimarî açıdan bakıldığında, bu mahfillerin mekânsal düzenlemeleri ve süslemeleri dönemin estetik anlayışları ve teknik gelişmeleri doğrultusunda değişiklik göstermektedir. Erken dönem örnekleri daha sade ve işlevsel iken, klasik ve geç Osmanlı dönemindeki yapılar daha karmaşık ve gösterişli süslemelere sahip olup, değerli malzeme kullanımı, ince ahşap işçiliği, çini ve kaligrafik detaylar gibi zenginlikler içermektedir. Bu tasarım tercihlerinin yalnızca sanatsal gelişmeleri yansıtmadığı, aynı zamanda kadın banilerin saray hiyerarşisindeki görünürlüğü ve etkisinin arttığını da gösterir.

Ayrıca süsleme ve malzeme analizleri, hünkâr mahfilinin kadınların padişah ve imparatorluk kurumuyla olan ilişkilerini ifade ettiği bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu mekânların sembolik önemi, Osmanlı toplumunda cinsiyet, güç ve dinî pratiklerin nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Bu mimarî unsurların sistematik sınıflandırılması ve karşılaştırılması, cinsiyet temelli baniliğin Osmanlı mimarlık kimliği üzerindeki etkisini daha ayrıntılı anlamamıza katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma Osmanlı mimarîsine kadınların etkinliğini ön plana çıkararak ve hünkâr mahfilinin mimarî ve ikonografik bir analizini sunarak alanı zenginleştirmektedir. Ayrıca, Osmanlı imparatorluk ortamında cinsiyet, siyaset ve sanatın kesişimlerini inceleyen disiplinlerarası araştırmalara kapı aralamaktadır.

KAYNAKÇA

- Amicis, Edmundo de (2006). *İstanbul (1874)*. çev. Beynun Akyavaş. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Anonim (1983). *İstanbul Yeni Cami ve Hünkâr Kasrı*. İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Arel, Ayda (1975). *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Aslanapa, Oktay (1996). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Batur, Afife (1994). “Dolmabahçe Camisi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 3. Ankara: TDV Yayınları.
- Belâzurî (1987), *Fütuhu'l-Buldan*. çev. Mustafa Fayda. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Creswell, K. A. C. (1979). *Early Muslim Architecture Volume 1 Part 1*. Newyork: Hacker Art Books.
- Çetinarslan, Mustafa (2015). *Mahfil-i Hümayun-Osmanlı Camilerinde Hünkâr Mahfilleri*. Konya: Aybil Yayınevi.
- Dağlı, Yücel ve Kahraman Seyit Ali ve Dankoff, Robert. (2005). *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 306 Numaralı Yazmaların Mukayeseli Transkripsiyonu-Dizini 9. Kitap*.
- Demirci, Ahmet (2015). *Padişah Anaları Cihan'a Hükmeden Sultanlar*. İstanbul: Kamer Yayınları.
- Doğan, Sema (1997). “Haseki Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 16. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kaçar, Mustafa (2020). “Mihrimah Sultan”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 30. Ankara: TDV Yayınları.
- Kepezkaya, Hümevra (2025). *Osmanlı Dönemi Valide Sultanların Sanat Hamiliği*. Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Konyalı, İbrahim Hakkı (1950). *Mimar Koca Sinan'ın Eserleri*. İstanbul: Ülkü Basımevi.
- Konyalı, İbrahim Hakkı (1969). “Kanuni Sultan Süleyman'ın Annesi Hafsa Sultan'ın Vakfiyesi ve Manisa'daki Hayır Eserleri”. *Vakıflar Dergisi*, (VIII):53.
- Kuban, Doğan (1994). “Yeni Cami Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 7. Ankara: TDV Yayınları.
- Küçüktaşçı, M. Sabri ve Bozkurt, Nebi (2004). “Mescid-i Nebevi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt:29. Ankara: TDV Yayınları.

- Mülayim, Selçuk ve Çobanoğlu, Ahmet Vefa (2009). “Selimiye Camii ve Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.36. İstanbul: TDV Yayınları.
- Necipoğlu, Gülru (2005). *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. Londra: Reaktion Books.
- Nemlioğlu, Candan (2004). Atik Valide Camii Özgün Kalem İşleri ve Türk-İslam Bezeme Sanatındaki Yeri. *Üsküdar Araştırmaları Merkezi Yazılı Bildirisi*. (2):61.
- Oleksandra Şutko (2017). *Hürrem Sultan*. çev. Hazal Yalın. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Önkal, Ahmet ve Bozkurt, Nebi (1985). “Cami”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.VII. Ankara: TDV Yayınları.
- Özel, Sibel, (2010) “Dolmabahçe Bezmialem Valide Sultan Cami”. *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, (6): 80-86.
- Parlak, Sevgi (2010). “Şah Sultan Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 38. İstanbul: TDV Yayınları.
- Pedersen, Johannes (1960). “Mescid”, *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 8. Ankara: TDV Yayınları.
- Renda, Günsel (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Sözen, Metin, vd. (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Şahin, İlhan (2007). “Nurbanu Sultan”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt: 33. İstanbul: TDV Yayınları.
- Şehsuvaroğlu, Haluk Y (1953). *Asırlar Boyunca İstanbul*. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınevi.
- Tanman, M. Baha (2003). “Mahfil”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 27, Ankara: TDV Yayınları.
- Tanman, M Baha (1993). “Atik Valide Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt: 1, Ankara: TDV Yayınları.
- Terzi, Arzu (2018). *Bezmiâlem Valide Sultan, Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi*. İstanbul: Mega Basım Yayıncılık.
- Tuğlacı, Pars (1993). *Osmanlı Mimarlığı'nda Balyan Ailesi'nin Rolü*, İstanbul: Yeni Çığır Kitabevi.
- Ünver, Rüstem (2019). *Ottoman Baroque: The Architectural Refashioning of Eighteenth-Century*. Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Yavaş, Doğan (1997). “Hafsa Sultan Külliyesi”. *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C: 15, Ankara: TDV Yayınları.
- Yavaş, Doğan (2007). “Aksaray Valide Külliyesi İnşaat Defterleri”. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (13):437.
- Yavaş, Doğan (2007). “Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C: 34, İstanbul: TDV Yayınları.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA MANZUM FIKIH ESERLERİ VE CECELİ MÜFTÜ İBRAHİM EFENDİ’NİN ŞÂFÎ ADLI ESERİ, HAZ. ZAHİR SÜSLÜ, EFE AKADEMİ YAYINLARI, İSTANBUL 2021, ISBN: 978-625-7729-94-9.

Poetry Fiqh Works in Classical Turkish Literature and Ceceli Mufti İbrahim Efendi’s Work Called Şâfi

Zeki HAZARBEYOĞLU

Batman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Öğrencisi, zekihazarbeyoglu@gmail.com, 0009-0009-0098-9115.

Kitap Tanıtımı/Book Review



Türk edebiyatının 12 ila 19. yüzyılları arasındaki dönemini kapsayan, “Dîvân Edebiyatı”, “Hâvâs Edebiyatı”, “Yüksek Zümre Edebiyatı” ve “Saray Edebiyatı” isimleriyle de nitelendirilmiş olan klâsik Türk edebiyatı; dönemin şiir anlayışı, poetik normu, estetik zevk perspektifi ve sanat kalitesi hakkında kapsamlı bilgi edinilebilecek, birbirinden nadide eserlerin vücuda getirildiği, ekseriyetle İslâm inanç ve düşünce sistematığı etrafında şekillenmiş, Kur’an-ı Kerim ve hadis ışığında temerküz etmiş bir sanat ve edebiyat dönemidir. Türk şiirinin tüm azamet ve ihtişamıyla tekâmül ettiği bir zaman dilimi olan bu dönemde Pir Hoca Dehhânî’den Tanzimat’a değin nice kudretli şairler yetişmiş ve çağlara hitap eder nitelikte müstesna eserler kaleme alınmıştır.

İslâm dini; beşeriyeti ve kâinatı şekillendiren, fertleri ve kavimleri hem beşreden hem nezreden, iyiliği ve doğruluğu emreden, kötülüğü nehyeden, insanlığı güzel ahlâka yönlendiren bir din olarak klâsik Türk edebiyatının teşekkül ve terakkisinde başat rol oynamıştır. Bu sanat devri içerisinde tıp, matematik, hendese, astronomi, tarih, edebiyat, din ve felsefe disiplinlerinin yanı sıra hemen her alanda eserler verilmiştir. Birçok teolojik manzum eserin ortaya konulduğu klâsik dönemde dinî ve didaktik bir disiplin olan fıkıh ilmi de devrin edebî geleneği içerisinde yer almıştır. İlim öğrenmenin kadın ve erkek her Müslüman’a farz olması hasebiyle fıkıh, birey ve toplum tarafından önemsenmiştir. Bundan dolayıdır

ki fertleri bilgilendirmek, umumu bilinçlendirmek ve topluma fayda sağlamak maksadıyla bu doğrultuda eser yazma gayreti içerisinde olan dönemin şairleri tarafından ve bilhassa 13. yüzyıldan itibaren hem Türkçe hem Arapça hem de Farsça kaleme alınan fıkıh mahiyetli telif ve tercüme birçok eser nazmedilmiş ve bu durum gelenek hâline gelmiştir. Nitekim ilmiye sınıfına mensup 18. yüzyıl şairlerinden Ceceli Müftü İbrahim Efendi'nin hem meslek hem gelenek olarak kaleme aldığı “Şâfi” isimli eseri bu geleneğin devamı niteliğinde örnek bir eserdir.

Zahir SÜSLÜ'nün “*Klasik Türk Edebiyatında Manzum Fıkıh Eserleri ve Ceceli Müftü İbrahim Efendi'nin Şâfi Adlı Eseri*” isimli çalışmasıyla “Şâfi” adlı eserin kayıtlardaki durum ve mahiyeti tespit ve tashih edilmiştir. Kitabın ana konusu, Ceceli Müftü İbrahim Efendi'nin “Şâfi” isimli eserinin incelenmesidir. Eser; giriş, beş ayrı bölüm ve sonuç kısmından oluşmaktadır. Giriş kısmında fıkıh ilminin tanımı, kapsamı, kaynakları ortaya konulmuş; önemli görülen fıkıh eserleri ile klasik Türk edebiyatı dönemi içerisinde Arapça ve Farsça kaleme alınmış manzum fıkıh eserleri hakkında malûmat verilmiştir.

Birinci Bölüm'de, klasik Türk edebiyatı devri içerisinde Türkçe yazılan manzum fıkıh eserleri tespit edilmiş olup bu eserler ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Kütüphane kayıtlarında kime ait oldukları bilinmeyen yahut müellifi ve eser ismi hatalı bir biçimde kaydedilmiş eserler tashih edilmiş; Selîm'in *Risâletü Manzûmeti fi Şurûti's-Salât*'i, Sa'id'in *Mukaddimetü's-Salât*'in *Manzum Tercümesi*, Mevlevî Şeyhi Yahya Aysî'nin *Manzûme-i Salât*'ı, Vidinli Sa'dî'nin *Manzûme-i Salât*'ı, Halife Muhammed Efendi'nin *Dürretü't-Tâc*'ı Şemsî Ahmet Paşa'nın *Manzûm Vikâye Tercümesi*, Ali Efendi'nin *Manzûm İlmihâl*'i, Seyyidî'nin *Manzûme-i Fıkh-ı Keydanî*'si, Muhammed Tûrabî'nin *Manzûme-i Fıkh-ı Keydanî*'si, Abdullah Ahdî ibni Ali'nin *Risâle-i Manzûme fi'l-Fıkh*'ı, Müellifi belli olmayan *Süleymân-nâme*, Devletoglu Yusuf'un *Vikâye Tercümesi*, Bahtî tarafından kaleme alınan *Birgivi Muhammed Efendi'nin Manzûm Vasiyyetnâmesi*, Âbidî'nin *Ravzatü'l-İslâm*'ı, Mehmet bin İbrahim'in *Manzûm Şir'atü'l-İslâm Tercümesi*, Halîl-i Mar'âşî'nin *Ravzatü'l-İman*'ı, Tokatlı İshak Rızâ'nın *Manzûme-i Keydanî*'si, Abdurrahman Gubârî'nin *Menasik-i Hacc*'ı Manastırlı Mehmed Rıfat Bey'in *Manzûm İlmihal*'i, Sunullah Gaybî'nin *Hûda Rabbim Manzûmesi*, Reyyî'nin *Kitâb-ı Rûşenî*'si, *Dürr-i Manzûm*'u ve *Ferâiz-i Cevheri*'si tafsilatıyla tetkik edilmiş olup bu eserler hakkında daha önce ortaya konulmuş olan eksik bilgiler giderilmiş, yanlış bilgiler ise tashih edilmiştir.

İkinci Bölüm'de; birinci bölümde tanıtılan manzum fıkıh eserlerinin kaynakları olan *Vikâyetü'r Rivâye*, *Şir'atü'l-İslâm*, *Vasiyyet-nâme*, *Fıkh'ül Keydanî*, *Mukaddimetü's-Salât*, *Dürerü'l-Hükkâm Fi Şerh-i Gurre'il-Ahkâm*, *Dürrü'l Muhtar*, *Kimyâ-yı Sa'adet*, *İhyâ'ü Ulûmi'd-Dîn*, *Şerhü'd-Dekâik*, *Şerh-i Vuzû*, *Teshîl Şerhu Letâ'ifi'l-İşârât*, *Şerh-i Tetimme*, *Nihâye Fi Şerh'l-Hidâye*, *Envârül-Âşîkîn*, *Înâye*, *Şerh-i İnâye*, *Şerh-i Mesâbih*, *Tefsîrül-Kâdı* (*Envârüt-Tenzîl ve Esrâri't-Te'vil*), *Şerh-i Hidâye*, *Tefsîrül-Keşşâf*, *Tefsîr-i Ebû'l Leys*, *Kifâye ve Şerhü't-Tahâvî*, *Şerh-i Dürer*, *Şerhü Fezâ'ili's-Salâvat*, *Muhtasar'ul-Kudûrî*, *Hizânetü'l-Fıkh*, *Ferâizü's-Siraciye*, *Mülteka'l Ebhur*, *Cevâiru'l-Ferâiz* ve

Risâletü Manzûmetü fi Şurûti's-Salâvat isimli eserler hakkında bilgi verilmiştir.

Üçüncü Bölüm'de, Ceceli Müftü İbrahim Efendi'nin hayatı hakkında bilgiler verilmiş, biri Arapça ikisi Türkçe kaleme alınmış; Fezâ'ilü'l-Mekke Risâlesi, Risâle-i Udhiyye ve Kırk Hadis Tercümesi isimli üç mensur eser ile “Şâfi”, Manzûm Esmâ-i Hüsnâ ve Manzûm Ferâiz isimli üç manzum eser detaylı olarak tanıtılmıştır.

Dördüncü Bölüm'de Ceceli Müftü İbrahim Efendi'nin “Şâfi” adlı eserine mercek tutulmuştur. İnceleme; eserin tanıtılması, muhtevası ve şekil özelliklerini ihtiva eden üç başlık altında gerçekleştirilmiştir. “Eserin Tanıtılması” kısmında; eserin adı, türü, yazılış sebebi, yazılış tarihi, beyit sayısı, kaynağı ve nüshalarına yer verilmiştir. “Muhteva Özellikleri” bahsinde eserin tertibi açıklanmış ve eserde yer alan bölümlerin konuları işlenmiştir. “Şekil Özellikleri” başlığı altında ise eserin vezin, kafiye, dil ve üslûp özellikleri incelenmiştir.

Beşinci Bölüm'de “Şâfi” isimli eserin otuz iki nüsha arasından seçilen altı nüshası üzerinden mukayesesi yapılarak transkripsiyonlu metnine yer verilmiştir.

Sonuç kısmında ise 18. yüzyıl şairlerinden Ceceli Müftü İbrahim Efendi hakkında şuaara tezkirelerinde herhangi bir bilgiye rastlanılmadığı fakat eserlerinin yazma nüshalarındaki bilgilerden kendisi hakkında malûmat edinilebildiği, çalışmanın inceleme konusunu oluşturan “Şâfi” isimli eserin muhtelif kütüphanelerde otuzdan fazla nüshasının mevcut olduğu, bu nüshaların farklı isimlerle kaydedildiği, eserin müellifi Ceceli Müftü İbrahim Efendi'nin çeşitli isimlerle hatalı olarak kayıt altına alındığı, kayda hatalı olarak geçirilen muhtelif isimlere ait olduğu sanılan eserlerin Ceceli Müftü İbrahim Efendi'ye ait olduğu, Şâfi isimli eserin yanı sıra Mekke şehrinin faziletlerinin mensur bir biçimde Arapça ifade edildiği “Fezâ'ilü'l-Mekke Risâlesi, kurban ibadetinin mensur olarak işlendiği “Risâle-i Udhiyye”, yeme içme adâbının mensur olarak kaleme alındığı “Kırk Hadis Tercümesi”, 29 beyitten oluşan “Manzûm Esmâ-i Hüsnâ” ve 104 beyitten mürekkep İslâm miras hukukunun anlatıldığı “Manzûm Ferâiz” isimli eserlerin de kendisine ait olduğu belirtilmiş olup “Şâfi” adlı eserin 924 beyitlik manzum bir ilmihal, Hanefî mezhebine uygun yazılmış bir fıkıh kitabı olduğu, aruzun hezec bahrinin “Mefâilün Mefâilün Mefâilün” kalıbıyla kaleme alındığı, tertip yönüyle diğer fıkıh eserlerinden farklılık gösterdiği, itikât, farz, vâcip, haram ve mekruh, sünnet, müstehap olmak üzere altı bâbdan mürekkep olmasına ilâve olarak hayız, nifas, bey' şirâye, müzâra'îye, sayd, nikâh, talâk, zihâr ile ilgili fikhî meselelere dair beyanlar da ihtiva ettiği, hangi müracaat kitaplardan ve ilmî kaynaklardan istifade edildiği, müellifin mükemmeliyetçi bir sanat kaygısı taşımadığı, ömrü boyunca dinî konularda Müslümanlar'ı bilgilendirme ve her Müslüman'a lazım olan ilmihal bilgilerini anlatma-öğretme gayesi içinde olduğu ifade edilmiştir.

Klasik Türk edebiyatı döneminde Türkçe yazılmış 24 manzum fıkıh eserinin tespit edildiği, bu eserlerin bazılarının 100 beyit kadarken bazılarının ise 7.000 ilâ 9.000 beyit civarında olduğu ve hemen hemen

fıkıhın tüm meselelerinin anlatıldığı, genellikle bu eserlerin mesnevi nazım biçimiyle aruzun muhtelif bahir ve kalıplarıyla kaleme alındığı, klasik Türk şairlerin, fıkıh eserlerini Türkçe'ye manzum tercüme ederken Arapça fıkıh eserleri ve İslâm âlimlerinden istifade ettikleri, kütüphane kayıtlarında kime ait oldukları bilinmeyen veya müellifi ve eser ismi yanlış kaydedilen birçok eserin tetkik edildiği, klasik dönem şairlerinin çok kapsamlı ve çetrefilli bir disiplin olan fıkıh ilmi üzerine hemen her asırda ve üç farklı dilde telif ve tercüme manzum eserler yazdıkları, bu nitelikte eser yazmanın bir gelenek hâline geldiği ve klasik Türk edebiyatının sınırlarının ne kadar geniş olduğu ortaya konulmuştur. Dr. Öğr. Üyesi Zahir SÜSLÜ tarafından inter-disipliner bir çalışma tekniği, klişelerin dışında ve son derece yetkin söz dizimi, didaktik dil, dikkat çekici üslûp, akılda kalıcı anlatım, kapsamlı muhteva, yoğun emek ve derin entelektüel donanım ile vücuda getirilen; ilahiyat, felsefe ve teoloji perspektiflerinde panoramik nitelikler barındıran bu nadide eserin, kendi araştırma sahasında bir müracaat kitabı ve bir köşe taşı olduğu değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

SÜSLÜ, Zahir, *Klâsik Türk Edebiyatında Manzum Fıkıh Eserleri ve Ceceli Müftü İbrahim Efendi'nin Şâfî Adlı Eseri*, Efe Akademi Yayınları, İstanbul 2021.