DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

AHMET ATİLLÂ ŞENTÜRK

OSMANLI ŞİİRİ ANTOLOJİSİ



CD: Talat Sait Halman'ın sesinden 39 divan şiiri

YKY

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Ahmet Atillâ Şentürk 1958 yılında İstanbul'da doğdu. Yeşilköy Lisesi'nden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne girdi. 1980'de *Tâhirü'l-Mevlevî Hayatı ve Eserleri* adlı mezuniyet teziyle Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Ardından mezun olduğu bölüme asistan girerek 1987'de Eski Türk edebiyatı sahasında hazırladığı *Başlangıçtan XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler* adlı çalışmasıyla doktor unvanını aldı. 1991-93 ders yıllarında A.B.D. Ohio State Üniversitesinde "Daily Life in the Ottoman Empire in Light of Literary Texts" konulu disertasyonla visiting scholar olarak bulundu. Nisan 1993'te edebiyat doçenti oldu. Sahasında kitap ve makaleler yayımladı. Halen aynı üniversitede eski Türk edebiyatı tarihi, metinler şerhi, metin tamiri konularında dersler vermekte ve *Osmanlı Araştırmaları* dergisinin editörlüğünü yürütmektedir.

Eserlerinden bazıları: *Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler* (İstanbul 1994), *Rakîb'e Dair* (İstanbul 1995), *Necâtî Beğ'in Sultan Beyazıd Medhiyesi ve Birkaç Gazeli Hakkında Notlar* (İstanbul 1995), *Sûfî yahut Zâhid Hakkında* (İstanbul 1996) *Yahyâ Beğ'in Şehzade Mustafa Mersiyesi yahut Kanunî Hicviyesi* (İstanbul 1998).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

AHMET ATİLLÂ ŞENTÜRK

OSMANLI ŞİİRİ ANTOLOJİSİ

YKY
İSTANBUL

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Yapı Kredi Yayınları - 1287

Osmanlı Şiiri Antolojisi / Ahmet Atillâ Şentürk
Ek: Talât Sait Halman'ın okuyuşu ile 39 şiir içeren CD

Kitap Editörü: M. Sabri Koz
Redaksiyon: Mustafa Koç

Tasarım: Nahide Dikel
Dia çekimi: Aydın Coşkun, Uğur Ataç
Baskı ve renk ayrımı: Promat A.Ş.

1. Baskı: İstanbul, Kasım 1999
ISBN 975-08-0163-6

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1999

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
http://www.shop.superonline.com/yky
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

Ön Söz •

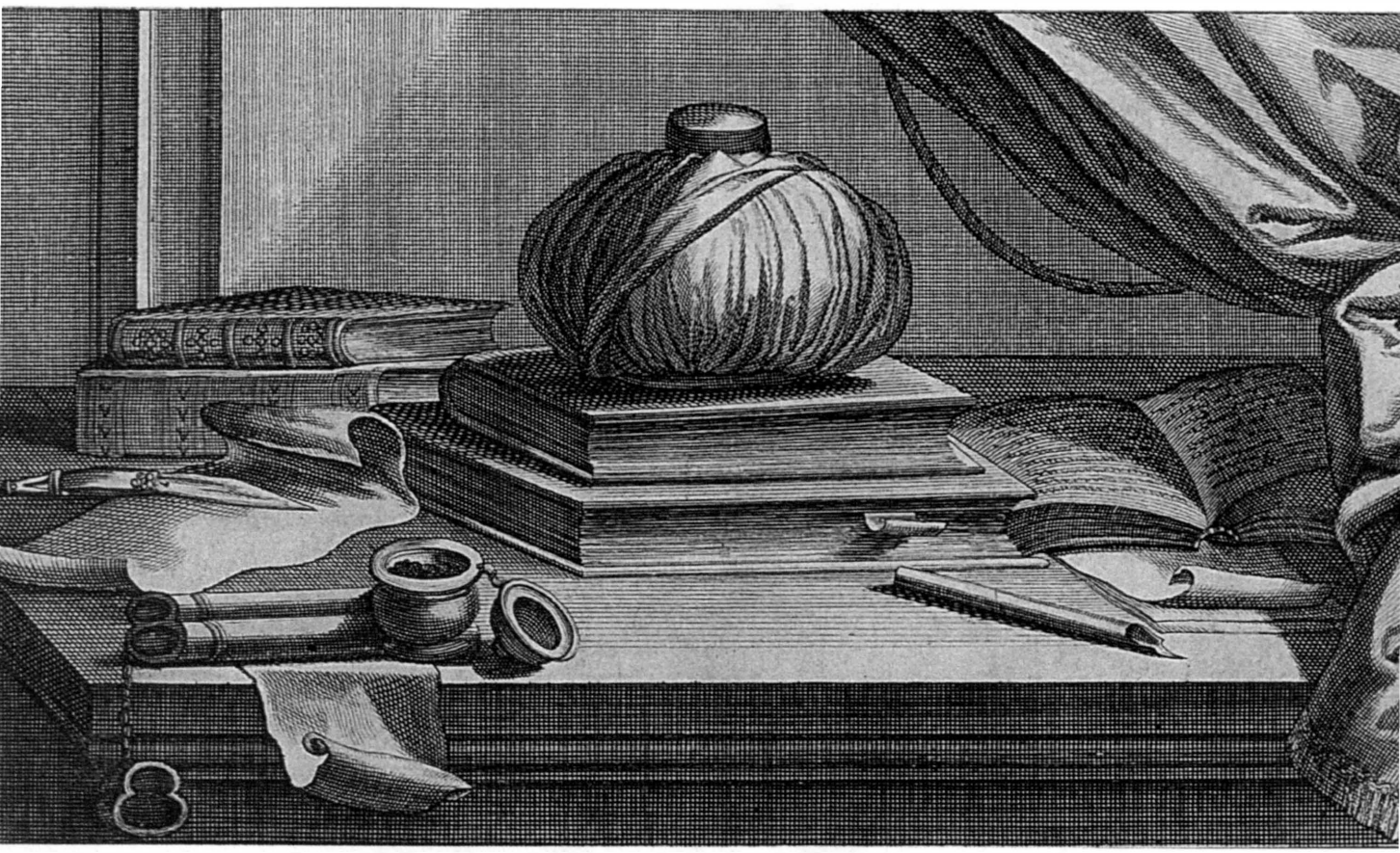
Süleyman Çelebi • 1
Şeyhoğlu • 5
Ahmedî • 9
Ahmed-i Dâî • 19
Şeyhî • 25
Karamanlı Nizâmî • 39
Avnî • 45
Ahmed Paşa • 55
Hufî [Kunduracı] • 87
Melîhî • 95
Cem Sultan • 101
Necâtî Bey • 107
Vasfî • 115
Tâcîzâde Câfer Çelebi • 121
Mesîhî • 137
Mihrî Hatun • 141
Harîmî [Şehzade Korkut] • 145
Âhî • 149
Amrî • 155
Revânî • 161
Figânî • 169
Lâmi'î Çelebi • 187
Hayretî • 193
Sun'î • 201
Kemâl Paşazâde • 207
Meâlî • 215
Usûlî • 223
İshâk Çelebi • 231
Zâtî • 235
Enverî [Mürekkepçi] • 247
Mu'îdî • 251
Kandî [Şekerci] • 257
Hayâlî Bey • 263
Fuzûlî • 281

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Fuzûlî • 281
Kâtibî [Seydî Ali Reis] • 325
Nihânî • 329
Muhibbî • 335
İşretî • 341
Rahmî • 347
Celîlî • 355
Fevrî • 363
Helâkî • 371
Emrî • 377
Âgehî • 385
Taşlıcalı Yahyâ • 391
Nazmî • 419
Hubbî Hatun • 421
Nev'î • 427
Bâkî • 439
Bağdatlı Rûhî • 477
Ganîzâde Nâdirî • 491
Nef'î • 513
Nev'îzâde Atâ'î • 541
Şeyhülislâm Yahyâ • 545
Nâ'ilî-i Kadîm • 547
Neşâtî • 555
Sâbit • 563
Nâbî • 585
Nedîm • 597
Râgıb Paşa • 609
Şeyh Gâlib • 615
Fâzıl-ı Enderûnî • 633
Vâsıf-ı Enderûnî • 637
Keçecizâde İzzet Molla • 645
Verne • 649
Leskofçalı Gâlib • 653
Şems (Osman Şems) • 657

Kaynaklar • 661
Resimler • 669

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖN SÖZ

Milletlerin kültürleri oluşum ve yapı itibarıyla bir ağacın dalları gibi sürekli birbiriyle ilişki ve iletişim içindedir. Devamlı temas hâlinde bulunan ayrı köklere sahip toplumlar için olsun, aynı milletin yeryüzünün değişik coğrafyalarına yayılmış farklı zümreleri için olsun, bu olgu pek büyük bir aksaklığa uğramadan tekrarlanarak sürüp gider. Edebiyat, resim, müzik, mimarî gibi sanatlar; dil, inançlar, kıyafetler, mutfak, devlet yönetimi... Bütün bunlar toplumlar arasında devamlı etkileşimler sonucu gelişip yenilenirler. Edebî metinler, farklı dil temelleri üzerine kurulmaları ve milletlerin oldukça zor değişen iç dünyalarını yansıtmalarına rağmen yabancı temas ve ilişkilere kolayca açılabilen bir yapı arz ederler. Hakkında geliştirilen kanaatlere göre, dış dünyaya kapalı ve tutucu bir yapıya sahip olduğu izlenimi uyandıran Osmanlı toplumunun vücuda getirdiği edebî eserlerin seyrine dikkatle bakıldığında; bunların İslâmî kültür zemini üzerinde yürümesine rağmen Hint'ten Zerdüştlüğe, Çin'den Eski Anadolu uygarlıklarına kadar birçok kültürün mirasını devralarak yüklenip götürmekte oldukları görülür. Bu bakımdan hangi millet veya toplum için olursa olsun, bu tür çalışmalara geriye dönük bağlayıcı bir isim verirken, en azından katıksız bir kültür ve edebiyatın var olamayacağının, olsa da böyle bir yapılaşmanın asırlar boyunca kabuğunu kıramayan kabile kültürleri seviyesinden ileriye gidemeyeceğinin bilincinde bulunma gereği vardır.

Eski yüzyılların ulaşım şartlarına göre dünyanın birbirinden oldukça uzak yörelerinde gelişen Türk kültür ve uygarlıkları, özellikle dil ve edebiyat sahasındaki eserler açısından büyülü bir ilişki ve etkileşim içindedirler. Bu sebeple yüksekten bakıldığında "Türk" çatısı altında yer alan tek bir yapı görünümü oluşturan "Osmanlı", "Çağatay", "Azerî", "Kıpçak" gibi edebî sahaları incelerken; bütün bu şubeleri söz konusu yapının iç mekânlarını oluşturan bölümler şeklinde düşünmek isabetli olacaktır. Bu gibi farklı isimlendirmeler, bunlar arasında bıçakla kesilmişçesine belirgin birtakım ayrılıklar bulunduğundan değil, inceleme kolaylığı oluşturması ve tabiî ki her birinin kendilerine has bazı yan özellikler taşımaları sebebiyledir. Aksi takdirde aynı dili konuşup aynı inancı paylaşıp, aynı estetik zevklere sahip oldukları hâlde, farklı coğrafyalarda yahut farklı siyasî yapılaşmalar altında gelişen kolları birbirinden ayrı görmeye çalışmak ciddî bir haksızlık olsa gerektir. Bütün bunların bilincinde olarak içinde yaşadığımız coğrafyanın tarihî edebiyatına bir isim vermek gerektiğinde, Türk hâkimiyetinin Anadolu merkez olmak üzere Orta Avrupa'dan İran'a, Kuzey Afrika'dan Arap Yarımadası'na ve Mısır'dan Kırım'a kadar uzanan geniş bir kültür coğrafyası üzerinde dil, din, siyaset, askerî güç, edebiyat, musiki gibi her konuda en fazla tebarüz eden, temsil ettiği medeniyet itibarıyla güçlü bir çekim alanı oluşturan ve varlığı en uzun

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

süren devlet konumunda bulunduğundan "Osmanlı", vücuda getirdiği edebiyatın isim babalığını fazlasıyla hak etmektedir.

Bununla birlikte, akan bir nehir gibi tam bir süreklilik arz eden kültür ve edebiyat ürünlerini belirli bir siyasî otoriteye veya coğrafî konuma göre sınıflandırmak, son derece zor, biraz sakıncalı ve zaman zaman içinden çıkılmaz bir durum oluşturur. Meselâ "Osmanlı edebiyatı" diye bir isim telâffuz edildiğinde, Türklerin Anadolu'da kendi dilleriyle geliştirdikleri edebiyatın belki en büyük ilk örneği diyebileceğimiz *Garîb-nâme*, 1330 yılında henüz Osmanlı hâkimiyetine girmeyen Kırşehir bölgesinde yazıldığı için Osmanlı kültür ve edebiyatının dışında kalan bir konumda gibi görünebilir. Üstelik Âşık Paşa, ailesi ve çocuklarıyla bu kültürün oluşması için çok önemli hizmet ve eserler vermiş bir şahsiyettir. Yahut Erzurum'da doğup bir ara Karaman'da bulunan ve hayatının önemli bir kısmı Mısır, Şam ve Halep'te geçtiği için *Yûsuf u Züleyhâ* gibi Türk edebiyatının Anadolu'daki en eski ve en önemli mesnevilerinden birini yazan veya *Fütûhu'ş-Şâm* adlı eseri asırlar boyunca Osmanlı topraklarında okunan bir Erzurumlu Darîr, aynı şekilde "Osmanlı şiir ve edebiyatı" kavramının dışında tutulmak gibi kabulü güç bir mevkide kalabilir. Söz konusu edebiyatın temel taşlarını oluşturan bu gibi değerli şahıs ve eserleri, birtakım sınırlar ve siyasî nüfuz bölgeleri sebebiyle bu kavramın dışında saymak, asla kabul edilemeyecek bir durumdur. Bu bakımdan Osmanlı Devleti'nin 700. kuruluş yıldönümü münasebetiyle hazırlanan böyle bir antolojiye isim olan "Osmanlı şiiri" kavramını, bütün bunların bilincinde olarak telâffuz etmelidir.

"Osmanlı edebiyatı" yahut "Osmanlı şiiri" ismi, bu gibi siyasî, coğrafî ve kronolojik sınırlandırmalar sebebiyle çağrıştırdığı kısmî olumsuzluklara rağmen; günümüzde yaygın ve yanlış olarak kullanılan "divan edebiyatı" yahut "divan şiiri" isminden çok daha yerini hak eden bir etki uyandırmaktadır. Hocam Prof. Dr. Ömer Faruk Akün'ün tam bir salâhiyetle ifade ettiği: *"Hangi düşünce ile bulunmuş olursa olsun divan edebiyatı sözü esasında ilmî ve yeterli bir adlandırma değildir. Türlü verileriyle altı asır sürmüş koca bir edebiyatı yalnız divanlara inhisar ettirip onun çok çeşitli eserler verdiği birçok edebî nevi dışında bırakan, nesri ise hiç hesaba katmayan bu adlandırışın yanlışlığı kadar yetersizliği de meydandadır."* sözlerinden de anlaşılacağı üzere bu edebiyat veya şiir, sadece "dîvân" denen şiir derlemelerinden oluşan bir yapıdan ibaret değildir. Yahut "dîvân" diye adlandırıldığı öne sürülen meclislerde okunan şiirlerle de sınırlı kalmaz. Mazisi yetmiş yıla varmayan böylesine yanlış ve iğreti takılmış bir isim, güçlü bir ihtimalle yeni sistemin köklenip filizlenmesi ve eski rejimin izlerinin elden geldiğince azaltılması amacıyla takip edilen kültür politikaları çerçevesinde; Cumhuriyet'ten sonra "Osmanlı şiiri" ismini telâffuz etmektense "divan şiiri" ibaresini tercih etmekten kaynaklanmış olmalıdır. Ancak bu gibi yersiz kaygı ve hassasiyetlerin terk edilmesi gerektiği günümüzde nasıl "Çağatay şiiri" diyebiliyorak, aynı şekilde "Osmanlı şiiri" yahut "klâsik Osmanlı şiiri" de diyebilmeliyiz. Tabiî bu isimle halk şiirinin değil, Türk edebiyatının batılılaşma sürecine girmezden önce, okumuş ve yüksek seviyede eğitim

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

görmüş zümreler tarafından sahip çıkılan, sarayın destek ve himayesinde gelişen bir kolunun kastedildiği meydandadır. Ancak hemen şunu ilâve etmelidir ki bu şiir tamamen yüksek eğitim görüp ilim ve irfan itibarıyla kendini geliştirmiş kimselerin değil, aksine aynı zamanda okuma yazma bilmeyenlerin de şiiriydi. Elinizdeki antolojide bu gibileri temsil etme düşüncesiyle özellikle yer verilen kunduracı Hufî, Mürekkepçi Enverî yahut şekerci Kandî gibi esnaf zümresine mensup şairler bu simalardan birkaçı olup bunlardan bazıları, okuma yazma dahi bilmedikleri kaynaklarca ısrarla belirtildiği hâlde klâsik şiir vadisinde oldukça başarılı eserler veren şairlerdir.

Altı yüzyıl gibi uzun bir zaman sürdürülebilen bir edebî tarzı sergilemeyi amaçlayan bir antolojide yer verilecek örnekler, edebiyat tarihinin seyrini, edebî zevk dalgalanmalarını, estetik farklaşmaları takip açısından seçiminde son derece dikkat ve titizlik gösterilmesi gereken metinler olmalıdır. Özellikle eski Türk edebiyatı metinleri gibi dış görünüş itibarıyla monoton bir seyir takip eden, fakat iç dinamikleri zamana ve şahıslara göre ciddî değişiklikler arz eden bir edebiyat için bu seçimin yapılabilmesi hakikaten titiz ve yorucu bir çalışma sürecini gerektirir. Üstelik böyle bir çalışma, Türk edebiyatı tarihinin hakkıyla kaleme alınabilmesi için atılması gereken en önemli adımlardan birini oluşturur. Ancak elinizdeki eser hazırlanırken bu amaca yönelik bir antoloji oluşturmaktan çok, okuyucuya eski şiirin atmosferi ve yapısı hakkında ana hatlarıyla bilgi vermek hedeflendi ve her yüzyıldan ilgi çekici simalar seçilerek bunların eserlerinden bir veya birkaçının açıklanması yoluna gidildi. Çünkü sayfaları, ne dendiği anlaşılmayan şiirler yerine "ne denilmek istendiği tahmin edilen" şiirlerle doldurmanın daha faydalı olabileceğini düşünüyorum.

Bizde edebiyat tarihi sahasında çalışmaya aday araştırmacılar, daha lise yıllarından itibaren bu edebiyatın dünyasına girme konusunda gözleri korkutulduğundan olmalı; eski edebî metinlere nüfuz etme ve metinler üzerinde yorumlar geliştirme hususunda çekingen davranırlar. Bu konularda tecrübe ve akademik kariyer sahibi hocalarımız ise, belki isabetsiz yorumlar geliştirmekten sakınarak düşündüklerini pek yazmazlar. Çünkü gerçekten eski edebiyat metinlerimizin her biri kıvrak birer zekânın ürünü olup çoğu birkaç anlama gelecek şekilde kaleme alındıklarından, bunlar üzerinde yorum veya yorumlar geliştirmek, buzlu bir zemin üzerinde yürümeye benzer. Bu sebeple başta Fuad Köprülü gibi salâhiyet sahibi büyük bir otorite olmak üzere, daha önce bu sahada isabetli hükümler yürütmüş belirli şahsiyetlerin fikir ve görüşleri, önemli bir değişikliğe uğramadan sürekli nakledilerek yeni eserler yazılır. Halbuki yeni ve güçlü bir edebiyat tarihinin kaleme alınabilmesi, öncelikle edebiyat tarihine konu oluşturan bütün edebî eserlerin tutarlı birer yorum, tahlil ve tenkidinin ortaya konmasına bağlıdır. Nedense ilmî neşirleri gerçekleştirilen eski edebiyat metinlerimiz de, günümüz Türkçesine çevrilmeden ve öncelikle metni neşredenin metinden ne anlayıp ne anlamadığı pek anlaşılmadan kütüphanelerimize kazandırıldığından, sahanın uzmanı olmayan çoğu kimse tarafından yararlanılamaz bir durum arz ederler. Üstelik eski metinler üzerinde

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

son yıllarda moda hâline gelen batıya özgü "yeniden-yapılandırma" türünden filolojik denemeler, belirli bir temele oturtulamadığından boşlukta kalmakta ve mesele iyice içinden çıkılmaz bir duruma doğru sürüklenmektedir.

Bilindiği üzere hemen her metin, yazana ve okuyana göre en az iki cephesi olan bir yapıya sahiptir. Bir sözü söyleyenin ifade etmek istediği şeyle dinleyenin anladığı bir olmayabildiği gibi, yazan ile okuyanın anlatmak istediği ve anladığı şeyler de birbirine uymayabilir. Kaldı ki yazan ve okuyan farklı çevre ve şartlarda bulunuyorlarsa, bu anlaşma ve iletişimin sağlığı, şartların farklılığı oranında tehlike gösteriyor demektir. Bırakınız aynı çevrede bulunan iki kişiyi, bazen metni yazan şahsın kendisi dahi kendi yazısına yabancı kalabilir. Bir köşe yazarı, şahsında veya çevresinde oluşan birtakım değişimler sebebiyle aylar veya yıllar önce yazdığı yazısına bir süre sonra kaleme alınış sebebinden tamamen farklı yorumlar izafe edebilir. Bu yüzden edebî olsun veya olmasın bir metnin oluşması sırasındaki atmosfer tam olarak tespit edilemediği takdirde, metnin otantik yorumu ile okuyucu arasına gittikçe ulaşılmaz mesafe ve engeller girmeye ve metin gittikçe bu engeller ardına gizlenmeye başlar. Hâl böyle iken bundan asırlar önce, günümüzden tamamıyla farklı hayat şartlarında yazılmış eserleri gerçek anlamları ile değerlendirmek neredeyse imkânsız gibidir. Üstelik söz konusu metin şairin iç dünyasında geliştirdiği bir duygunun hissedemediğimiz frekanstaki bir sesi ise, amaçlanan isabetli yorumlar iyice içinden çıkılmaz bir hâl alır.

Ancak Osmanlı Devleti'nin kuruluşunun 700. yıldönümü münasebetiyle benden hazırlanması istenen böyle bir antolojide kendime asıl hedef olarak, XIX. asrın batılılaşmaya çalışan Osmanlı aydınlarından itibaren yakın zamanlara kadar gerçek dünyası hakkıyla anlaşılmadan sürekli horlanıp reddedilen ve özellikle günümüzde yetersiz edebiyat öğretmenlerinin öğrencilerimizde oluşturduğu nefret derecesindeki antipati sebebiyle hakkında "ulaşılamaz", "asla anlaşılamaz" gibi birtakım asılsız kanaatler geliştirilen Osmanlı şiirini anlayabildiğim kadarıyla anlatmaya çalıştım. Antolojide yer verilen şiirlerin önemli bir çoğunluğu günümüz Türkçesine çevrilerek izaha çalışıldı. Aslında şiir nesre çevrilmeye kalkışıldığında yahut tercüme edildiğinde, dalından koparılıp soluveren bir çiçeğe benzer. Bu yönüyle yapılan iş şiirin ve ideal bir "antoloji"nin tabiatına aykırı görünüyorsa da amaç, bu şiirin his ve fikir dünyasını günümüz okuyucusuna anlatabilmek olduğundan anlayışla karşılanacağımı ümit ediyorum. Özellikle kitapta yer verilen zengin görsel malzemenin metin açıklamaları sırasında okuyucuyu şiirlerin yazıldığı atmosfere sürüklemek bakımından yararlı olacağına inanıyorum. Kitap akademik bir endişeyle kaleme alınmadığından, okuma sırasında bir sohbet havası oluşturma ve zaman zaman oldukça giriftleşen konularda okuyucuyu daha fazla sıkmama amacıyla sürekli referans ve dipnot göstermekten kaçınıldı. Bütün bunlardan asıl amaç, günümüz okuyucusuna sahibi olduğu hâlde kullanmadığı çok zengin bir edebiyat mirasını tanıtıp haber vermek, hazinenin kapısını biraz olsun aralayabilmektir...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Teşekkür faslına gelince burada ilk sırayı, eserin fikir babaları olarak Enis Batur ve Ekrem Işın'a vermeliyim. Meslektaşım Mustafa Koç'un gerek redaksiyon gerekse tashih safhalarında, bu kitabın her satırında hakkı ödenmez yardım ve hizmetleri geçmiştir. Çalışmamda her konuda yardımlarını gördüğüm değerli asistan arkadaşlarım Cemâl Aksu ve Murat Karavelioğlu'na, kitapta yer alan şiir metinlerinin yazma nüshalardan tespit ve seçimini gerçekleştiren Fatih Tığlı'ya, başta Nalan Kutsal olmak üzere yaklaşık bir ders yılı boyunca bütün metin açıklamaları üzerinde tartışıp görüşlerini aldığım doktora ve yüksek lisans öğrencilerime, kitabın mizanpajını gerçekleştiren Nahide Dikel ve Akgül Yıldız başta olmak üzere bütün Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık çalışanlarına teşekkür ederim.

Kasım 1999, Bahçeşehir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

KISALTMALAR

AE Millet	Ali Emirî, Millet
b.	beyit numarası
bk.	bakınız
c.	cilt numarası
doğ.	doğum tarihi
DTCF	Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi
h.	hicrî
hk.	hakkında
IA	*İslâm Ansiklopedisi*
İÜEF	İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
krş.	karşılaştırınız
küt.	kütüphane, kütüphanesi
m.	milâdî
msl.	meselâ
nr.	numara, sayı
nşr.	neşreden, nâşir
ölm.	ölüm tarihi
res.	resim, minyatür
s.	sayfa numarası
Süleym.	Süleymaniye
TDVIA	*Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*
TİEM	Türk İslâm Eserleri Müzesi
terc.	tercüme eden, mütercim
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
tlf.	telif tarihi
vb.	ve benzeri, benzerleri
vd.	ve devamı
vr.	varak, yaprak numarası
— 2, 3	ikinci, üçüncü baskı
[...]	atlanan metin
//	beyit arası
/	mısra arası

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

SÜLEYMAN ÇELEBİ

[Bursa? 1346-51 - Bursa 1422]

Eseri bu derece ünlü olmasına rağmen Süleyman Çelebi'nin kimliği ve hayatı hakkındaki bilgilerimiz son derece kısıtlıdır. Tezkire yazarı Latîfî onun İvaz Paşa'nın oğlu ve meşhur şair Atâî'nin ağabeyi olduğunu ileri sürerse de, aradaki zaman farkı sebebiyle bu iddia kabul edilemez görünmektedir. Buna karşılık Gelibolulu Mustafa Âlî onu ana tarafından Şeyh Mahmud'un torunu olarak gösterir. Şeyh Mahmud, Osman Gazi'nin kayın pederi Şeyh Edebalı'nın oğlu olup, Orhan Gazi ile silâh arkadaşlığı edip İznik Medresesi'nde müderrislikte bulunan ve Süleyman Paşa'nın Rumeli'ye geçişine söylediği meşhur

Velâyet gösterüp halka suya seccâde salmışsın
Yakasın Rûm ilinüñ dest-i takvâ ile almışsın

beytiyle tanınan zattır. Buna göre Şeyh Mahmud'un oğlu Vezir Ahmed Paşa, Süleyman Çelebi'nin babası olmalıdır. Doğum yeri tam olarak bilinmeyen Çelebi, h. 812 /m. 1409-10 yılında yazıldığını bildiğimiz *Mevlid*'i 60-65 yaşlarında yazmış olabileceği yolundaki bazı ipuçlarına göre en erken 1346 yılında doğmuş olmalıdır. Bu yıllar Orhan Gazi'nin hükümdarlığına (1326 -1359) ve Bursa'nın başşehir olduğu yıllara denk gelir. Gelibolulu Âlî onun Yıldırım Bayezid'in Dîvân-i Hümâyûn imamı olduğunu, daha sonra bu hükümdarın Bursa'da h. 802 / m. 1399-1400 yılında inşası tamamlanan Ulu Cami'ye imam tayin edildiğini öne sürer. O devirde "çelebi" unvanı şehzadeler, Mevlevî tarikatı büyükleri ve bir de ilim adamlarınca kullanılmasına nazaran kendisinin ilim tahsili görmüş bilgin bir kimse olduğu anlaşılmaktadır. Belki de bu sebepten bazı araştırmacılar onun Mevlevî olduğunu öne sürmüşlerse de bu unvan bu hususta kat'î bir delil teşkil etmez. Latîfî onun Buharalı Şeyh Emîr Sultan'a intisap ettiğini ve onun halifelerinden olduğunu bildirir.

Gelibolulu Âlî Süleyman Çelebi'yi Anadolu'da gelişen Türk şiirinin ilk birkaç temsilcisinden biri olarak gösteriyorsa da onun; *Mevlid* metninde sık görülen imale ve zihaflar bir tarafa bırakılacak olursa, aruz, kafiye ve manzum Türkçeyi bu derece rahatlıkla kullanabilmesine nazaran o devirde Anadolu sahasında gelişen klâsik Türk şiirinin bir hayli mesafe katettiğine hükmedilebilir. *Mevlid* metninde Âşık Paşa ve *Garib-nâme* güçlü hatlarla kendisini belli eder. Onun özellikle Erzurumlu Mustafa Darîr'in 1378-88 yıllarında kaleme aldığı mensur *Siyer*'ini görüp kaynak olarak kullandığı, *Mevlid*'de yer alan "Kasîde-i Melîha" naziresinden anlaşılmaktadır.

Çelebi'nin ölüm tarihi de tam olarak bilinmemektedir. Tam bir vesika değeri taşımamakla birlikte, *Osmanlı Müellifleri* yazarı Bursalı Tahir'in onun ölümüne *"râhat-i ervâh"* (825/1422) terkibini tarih olarak göstermesine nazaran, elde başka bir ipucu bulunmadığından bu tarih kabul görmektedir. Mezarı Bursa'da Çekirge yolu üzerinde Eski Kaplıca yakınında Yoğurtlu Baba Zaviyesi önündeki sırt üzerindedir. Eski mezarın bulunduğu yere 1952 yılında güzel bir türbe inşa edilmiştir. Evliya Çelebi'nin, Bursa'da Yıldırım Han Camii yakınında büyük bir mağarada cesedi gömülmeyip yüzlerce yıldan beri ter ü taze kaldığını ve Eski Kapluca civarında da mezarı bulunduğunu söylediği Sarmısakçızâde Süleyman Efendi'nin *Mevlid* yazarı Süleyman Çelebi ile bir ilgisi yoktur. Evliya Çelebi'nin bu kaydı, Bursa halkının Süleyman Çelebi'ye ölümünden sonra dahi nasıl sevgi bağladığının ve onu nasıl evliyalaştırdığının bir kanıtıdır.

Kaynaklar: Ahmet Ateş, *Vesîletü'n-necât* Mevlid, Ankara 1954; Süleyman Çelebi, *Mevlid*, nşr. Faruk Timurtaş, İstanbul 1980; Kâzım Baykal, *Süleyman Çelebi ve Mevlid*, Bursa 1999; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 101-102; M. Tayyib Okiç, "Çeşitli Dillerde Mevlidler ve Süleyman Çelebi Mevlidi'nin Tercemeleri", *Atatürk Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Mecmuası*, 1975, nr. 1.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Türklerin yüce peygamber Hz. Muhammed'e duydukları derin sevgi, saygı ve bağlılığın belki en güzel ifadesi olan Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'i, yazıldığından günümüze asırlar geçmesine rağmen aynı coşkuyla okunup dinlenmesi bakımından, Türk edebiyatının önde gelen şaheserlerinden biri olarak kabul edilir. Edebiyat tarihimizde çok az eser bu kadar çok okunup sevilmiş ve halka mal olmuştur. Son derece akıcı ve sade bir üslûpla nazmedilen ve asıl ismi *Vesîletü'n-necât* [= kurtuluş vesilesi] olan *Mevlid*, eskilerin "sehl-i mümtenî" dedikleri yazılması kolay görünen fakat bir benzeri kolay kolay yazılamayan eserlerdendir. Bu yüzden olmalı, meşhur şairler tezkiresi yazarı Kastamonulu Latîfî, daha XVI. yüzyılda 100 civarında "mevlıd" tespit ettiğini belirtmesine rağmen bu eserlerin önemli bir kısmı unutulmuş ve günümüze nüshaları dahi ulaşamamıştır. Bursa'da bir vaizin Hz. Muhammed'in diğer peygamberlerden bir farkı bulunmadığı konusunda bir konuşma yapması üzerine, cemaatte bulunanlardan birinin buna itiraz etmesi sonucu başlayan münakaşalara bir cevap olmak üzere *Mevlid*'in yazıldığı ileri sürülür. Buna göre eserin yazılış amacı, Hz. Muhammed'in en üstün ve büyük peygamber oluşunun dile getirilmesidir. Hatta Müslümanların inancına göre, Hz. İsa'nın ölmeyip göğe çekilmesi konusuna getirdiği "İsa'nın ölmeyerek göğe yol bulmasının asıl sebebi, tekrar dünyaya gelerek onun ümmetinden olmak içindi" anlamındaki

Ölmeyüp 'İsâ göge buldugı yol
Ümmetinden olmagiçün idi ol

yorumu daha sonra pek çok şair tarafından da kullanılmıştır. Yıldırım Bayezid'in 1402 Ankara Meydan Muharebesi'nden yenik düşmesi sonucu dağılan devlet bütünlüğünün tehlikeye düştüğü karışık yıllarda, insanları peygamber sevgisi etrafında toplama rolü üstlenmesi açısından eser ayrıca dikkate değer görünmektedir. Tamamı dokuz bölümden oluşan *Mevlid*, çok okunup çoğaltıldığından dolayı büyük ölçüde değişikliklere uğramış ve orjinal hali ile günümüzdeki metin arasında gerek hacim gerekse ifade açısından önemli bazı farklar ortaya çıkmıştır. Arnavutça, Boşnakça, Çerkesçe ve Rumcaya çevrilip okunan *Mevlid*'in bir de Cava diline tercümesi bulunmuştur.

MESNEVİ

VESÎLETÜ'N-NECÂT 'tan

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

MEVLID-I MUSTAFÂ'ALEYHİS'S-SELÂM
[Ona Selâm olsun, Mustafa'nın Mevlidi]

Allah adın zikr idelüm evvelâ
Vâcib oldur cümle işde her kula

Allah adın her kim ol evvel aña
Her işi âsân ide Allah aña

Allah adı olsa her işüñ öñi
Hergiz ebter olmaya anuñ soñı

Kâle'n-Nebî: "Küllü emrin zî-bâlin
lem yübde' bi'smillahi fehüve ebter"*

Her nefesde Allah adın di müdâm
Allah adıyla olur her iş temâm

Bir kez Allah dise 'ışk ile lisân
Dökilür cümle güneh misl-i hazân

İsm-i pâkin pâk olur zikr eyleyen
Her mürâda irişür Allah diyen

Işk ile gel imdi Allah diyelüm
Derd ile göz yaşı'la âh idelüm

Ola kim rahmet kıla ol pâdişâh
Ol kerîm ü ol Rahîm ü ol Ilâh

.....

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

'ALÂMÂT-İ VİLÂDETİ'N-NEBÎ ALEYHİS'S-SELÂM

Âmine Hatun Muhammed anesi
K'ol sadefden oldı ol dür dânesi

Çünki Abdullahdan oldı hâmile
Vakt irişdi hafta vü eyyâm ile

Hem Muhammed gelmesi oldı yakın
Çok 'alâmetler belürdi gelmedin

Ş'ol kitablar içre söylenen haber
Zâhir oldı vü göründi ser-te-ser

Halk-i 'âlem gözleriyle gördiler
Görmeyenlere haberler virdiler
Âmine Hatun göziyle gördügin
Ol gicede niçe lutfa irdügin

Râviler virdi haberler hem bize
Biz dahı yazduk uş eydürüz size

Diñleñüz kim biñde birin diyelüm
Tûtiler gibi şekerler yiyelüm
.....

FASL

Ol gice kim togdı ol hayrü'l-beşer
Anesi anda neler gördi neler

Her ne kim göründi ise gözine
Hem dahı vâki' olanı özine

Ol Rebî'ü'l-evvel ayı nicesi
On ikinci gice isneyn gicesi

Togdugın bildürdi ol halka temâm
Ne didügin işid imdi iy hümâm

Didi gördüm ol habîbüñ anesi
Bir 'aceb nûr kim güneş pervânesi

Berk urup çıkdı evümden nâgehân
Göklere irdi vü nûr oldı cihân

İndi göklerden melekler sâf u sâf
Ka'be gibi kıldılar evüm tavâf

Hem hevâ üzre döşendi bir döşek
Adı Sündüs döşeyen anı melek

Üç 'alem dahı dikildi üç yire
Her birisi eydeyim nire nire

Magrib ü maşrıkda ikisi anuñ
Biri damına dikildi Ka'benüñ

Bildüm anlardan ki ol halkuñ yegi
Kim yakın oldı cihâna gelmegi

Çünki bu işler baña oldı yakîn
Ben evümde otururken yalñuzın

Yarılup dîvâr çıkdı nâgehân
Üç bile hûrî baña oldı 'ıyân

Çevre yanuma gelüp oturdılar
Mustafâyı birbirine muştılar

İrdi hûrîler bölük bölük bugur
Yüzleri nûrından evüm toldı nûr

Didiler ogluñ gibi hîç bir ogul
Yaradılalı cihân gelmiş degül

Bu senüñ ogluñ gibi kadri cemîl
Bir anaya virmemişdür ol Celîl

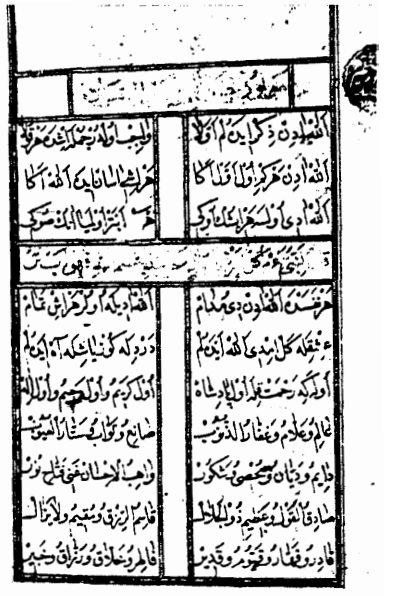
Ulu devlet bulduñ iy dildâr sen
Togısardur senden ol hulkı hasen

Bu gelen 'ilm-i ledün sultânıdur
Bu gelen tevhîd ü 'irfân kânıdur

Bu gelen 'ışkına devr ider felek
Yüzine müştâkdur ins ü melek

Bu gice ol gicedür kim ol şerîf
Nûrı ile 'âlemi eyler latîf

Bu gice dünyâyı ol cennet kılur
Bu gice eşyâya Hak rahmet kılur





2

* Peygamber buyurdu: "Allah adıyla başlanmamış her iş güdük ve sonuçsuz kalır."

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ŞEYHOĞLU

[Germiyan? 1340? - ?, 1409 civarı]

Asıl adı Mustafa olup Sadreddin Mustafa olarak da anılır. Doğum yeri tam olarak bilinmemekle birlikte Germiyan olması kuvvetli bir ihtimaldir. Eserlerinin telif tarihlerini verirken yaşını belirtmesinden onun doğum tarihi yaklaşık olarak tespit edilebilmektedir. Kendisi Germiyan Beyliği'nde anne ve baba tarafından saraya yakın ve nüfuzlu bir aileye mensup olduğunu bildirir. Hayatının 30 yılına yakın bir devresi Germiyanlı I. Mehmed b. Yakûb'un beylik yıllarına denk gelir. Gençliğinde Paşa Ağa b. Hoca Paşa'nın himayesine girmiş ve ihsanlarına nail olarak yükselmiş, ardından Germiyan Beylerinden Mehmed Bey'in oğlu Süleyman Şah'ın (ölm. 1387) beylik yıllarında, edebiyata ve sanata çok değer veren bu zatın sarayında nişancılık ve defterdarlık gibi en yüksek mevkilere gelmiş, onun musahibi olmuştur.

Süleyman Şah'ın kızının Şehzade Yıldırım Bayezid'le evlenmesi (1381) üzerine Germiyanoğlu Beyliği arazilerinin bir kısmıyla Kütahya'nın Şehzade Bayezid'e çeyiz olarak verilmesi suretiyle Osmanlılar'a geçmesi sırasında, Şeyhoğlu genç şehzadeye intisap etmeyerek ölümüne kadar Süleyman Şah'ın maiyetinde kaldı. Bu bey için yazmaya başladığı *Hûrşîd ü Ferahşâd* adlı mesnevisini bitirdiği yıl (1387) Süleyman Şah vefat ettiğinden eseri Yıldırım Bayezid'e takdim etti ve kitabını başlangıçta kim için yazıldığını belirtmekten çekinmedi. Bu yakınlaşma sebebiyle olmalı, Yıldırım tahta çıktığında (1389) şair onun musahipleri arasında bulunuyordu. Kısa bir zaman sonra da gençlik yıllarından beri tanıdığı ve artık Osmanlı sarayına intisap eden Paşa Ağa b. Hoca Paşa için *Kenzü'l-küberâ*'yı yazdı. Yıldırım'ın Timur'a esir düşmesi ardından baş gösteren Fetret Devri'nde büyük şehzade Emir Süleyman'a bağlanmış olması güçlü bir ihtimaldir. Nitekim Âşık Çelebi onu Emir Süleyman şairleri arasında zikreder. Ölüm tarihi belli olmamakla birlikte XV. yüzyıl şairlerinden Hatiboğlu'nun h. 812 / m. 1409 yılında telif ettiği *Bahrü'l-hakâyık* ve h. 817 / m. 1414 yılında telif ettiği *Letâyif-nâme* adlı eserlerinde Şeyhoğlu'nu kendilerine yetişip göremediği şairler arasında saymasından, 60 yaş civarında bulunduğu bu tarihlerde vefat etmiş olabileceği düşünülmektedir.

Eserlerinden onun yetişme yıllarında *Süheyl ü Nevbahâr* müellifi Hoca Mesud'u okuduğu ve ondan etkilendiği anlaşılmaktadır. Yine Hatiboğlu'nun *Makâlât-i Hacı Bektâş-i Velî Tercümesi*'nde Mevlana'nın kendisinin yüce efendisi olduğunu belirterek Nizâmî, Sâdî ve Attar gibi büyük İran şairlerini saydıktan sonra

Bularuñ tâbi'idür oglıdur hem
Dehânî Ahmedî Şeyhoglıdur hem

Kimi şems ü kimi mâhumdururlar
Dahı binüm bular şâhumdururlar

mısralarıyla Şeyhoğlu'nu o zamanın en büyük şairleri arasında sayması, onun yaşadığı devirde ve sonraki yıllarda gördüğü değer ve itibarı göstermesi bakımından önemlidir. Gerçekten de Şeyhoğlu'nun çok ustaca kaleme aldığı *Hûrşîd-nâme* mesnevisinden başka, bazı nazire mecmualarında yer alıp günümüze ulaşabilen gazellerinden de iyi bir şair olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda adı geçen *Hûrşîdnâme* yahut *Hûrşîd ü Ferahşâd* adlı mesnevisinden başka bir de saray çevresinde geçirdiği uzun yılların tecrübesi sonucu h. Receb 830 / m. Mart 1401 tarihinde kaleme aldığı *Kenzü'l-küberâ ve Mehekkü'l-ümerâ* adlı siyasetname türünden bir kitabı daha vardır. Padişahlar, beyler, vezirler ile bilgin ve kadıların hallerinden bahseden eser, aynı zamanda Dehhânî, Hoca Mesûd, Gülşehrî, Yûsuf-i Meddâh ve Elvan Çelebi gibi Anadolu sahası Türk şiirinin ilk temsilcilerinin bir kısmı bugüne ulaşamayan şiirlerinden örnekler vermesi bakımından son derece önemlidir. Şeyhoğlu'nun *Marzubân-nâme* ve *Kâbûs-nâme* adlı iki eserinden başka bir de *Taberî Târîhi Tercümesi* vardır.

Kaynaklar: Ömer Faruk Akün, "Şeyh-oğlu", *İA*, c. XI, s. 481-485; Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşîd-nâme (Hûrşîd u Ferahşad)*, nşr. Hüseyin Ayan, Erzurum 1979; Şeyhoğlu, *Kenzü'l-küberâ ve Mehekkü'l-ulemâ (İnceleme-Metin-İndeks)*, nşr. Kemal Yavuz Ankara 1991.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Anadolu Beylikleri devresinde ilim adamlarını ve şairleri himaye edip ödüllendiren saray çevrelerinin bu geleneği büyük devlet olma hedefinde ilerleyen Osmanlı sarayı tarafından önemli ölçüde benimsendi. Dağılan beyliklere hizmet veren şairler birer birer Osmanlı hükümdarlarının himayesine giriyor ve belki en parlak devresini Fatih'in saltanat yıllarında yaşayacak bir ilim ve edebiyat çevresinin temelleri bu dönemde atılmaya başlanıyordu. Şeyhoğlu da Germiyanoğlu Süleyman Şah'ın 1388'de ölümü üzerine onun için yazdığı *Hûrşîd-nâme*'yi Kütahya sancakbeyi Yıldırım Bayezid'e sunarak Osmanlı sarayına bağlanmıştı. Kim için yazıldığı açıkça bilinmeyen aşağıdaki eser, şairin hükümdarına olan derin sevgi ve bağlılığını ve bir gün huzura kabul edilmesi ümidini işlemektedir.

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Egerçi yirüm uçmakdur bezenmiş kasr-i nûrânî*
Çü dîzâruñı görmezven tamudur n'eylerem anı

1 İsterse yerim ışıldayan köşklerle bezenmiş cennet olsun, eğer senin yüzünü görmüyorsam [bana] cehennemdir; onu ne yapayım!

2 *Eger şehr ola ger gülşen cemâlüñsüz safâ virmez*
Niçeme hûb ise ziştdür beden kim olmaya cânı

2 İster şehir isterse gül bahçesi olsun, yüzün yoksa [orası bana] mutluluk vermez. Beden ne kadar güzel olursa olsun canı olmayınca çirkindir.

3 *Se'âdet güneşi sensin ki şu'len külli devletdür*
Kime kim irişe nûruñ irişür ferr-i Sübhânî

3 Mutluluk güneşi sensin; ışığın bahtiyarlığın ta kendisidir. Kime nurun değerse ona ilâhî aydınlık erişir.

4 *Tapuñla ögrenen kimse tahammül kılsa hicrüñden*
Degüldür âdemî v'Allah ko gitsün degme hayvânı

4 Yanında bulunmaya alışan kimse ayrılığına dayanabiliyorsa vallahi adam değildir; hayvanı koy gitsin, elleme.

5 *İlâhî şâhumuñ 'ömri hemîşe müstedâm olsun*
Ola bir gün ki ben kula kıla vaslından erzânî

5 Allah'ım padişahımın ömrü hep sürekli olsun. Belki bir gün ben kuluna vuslatını uygun görür.

6 *Senüñle bu fenâ dünyî bugün Firdevs-i a'lîdür*
Veger sensüz ola yarın gerekmez hûr u Rızvânı

6 Bugün bu fânî dünya seninle yüce Firdevs cenneti gibidir; eğer yarın sensiz olacaksa huri ve Rıdvanı gerekmez.

7 *Visâl isterse Şeyhoglı firâka sabr idegörsün*
Karañulıkda bulmışdur bilüñ Hızr âb-i hayvânı

7 Şeyhoğlu vuslat istiyorsa ayrılığa sabretmeye devam etsin. Hızır hayat suyunu karanlıkta bulmuştur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1 Şairler tarafından yaşanacak en mükemmel mekân sembolü olarak işlenen cennetin, sevgilinin bulunmaması hâlinde bir cehenneme dönüşeceği mübalâğası, dinî akideler açısından tehlikeli bir söz olmasına karşılık çok eskiden beri işlenip tekrarlanmış bir ifadedir. Tabii burada Şeyhoğlu "egerçi yirüm uçmakdur" [= yerim cennet dahi olsa] ifadesiyle aslında 'dünyada yaşadığım yer cennet gibi güzel olsa dahi' anlamını da ifade ettiğinden söz bu şekilde yorumlanarak şair, "n'eylerem anı" [= onu ne yapayım!] gibi bir ifade ile cenneti hafife alma şeklinde dinen küfre girmeye sebep olabilecek ciddî bir suçtan kurtulacaktır. "Dîdâr" yüz yahut yüz güzelliği; "tamu" ise cehennem demektir. Böyle bir ifadenin amacı söz ve mana inceliklerini anlamayan kaba sofu kimselerin öfkelerini kabartmak olduğu gibi, o devir için son derece tehlikeli olan bu gibi sözlerin sınırlarına teğet geçme şeklindeki bir hüner gösterisidir. Aynı zamanda şair aşk derecesinde bir sevgi ile bağlandığı hükümdarına karşı duyduğu hisleri dile getirmiş olmaktadır. Tabii bu derece hayatî tehlike arz eden bir söz için yukarıdaki yorum yeterli bir tevil olarak görülmeyebilir. Bu bakımdan şairin bu sözü söylerken güvendiği diğer bir dayanak, cennete girecek Müslümanların Allah'ı görüp göremeyecekleri yolunda asırlar boyu süren tartışmadır. Şair sarf ettiği sözden dolayı küfürle itham edildiğinde "Ben yarın cennette Allah'ın cemalini göremeyeceksem, köşklerle bezenip süslenmiş cenneti ne yapayım demek istedim." şeklinde bir cevapla kendini kurtarabilecek bir tevili çoktan hazırlamıştır. Cennet köşkleri için "kasr-i nûrânî" [= ışıltılı kasırlar] terkibinin kullanılması, bu köşklerin içindekini gösterecek derecede şeffaf ve değerli mücevherler yahut billûrdan inşa edilmiş olacağı şeklindeki inanç ve rivayetlerden kaynaklanmaktadır.

2 Şehirler tarih boyunca iyi ve güzel yaşamak için şehir dışında yaşayan insanların ilgisini çekmiş ve onlar için birer hedef teşkil etmişlerdir. Şairin burada "gülşen" [= gül bahçesi] ile "şehr"i [= şehir] safa veren birer mekân olarak ifade etmesi onun bu kanaatini açıkça yansıtmaktadır. Eğer sevgilinin "cemâli" [= yüz güzelliği] yoksa, o şehir yahut gül bahçesinin hiçbir "safâ"sı [= neşe, zevk] kalmayacaktır. Ikinci mısrada niçin böyle düşünüldüğünün cevabı verilmiştir: Nasıl bir beden ne kadar güzel olursa olsun eğer "cân"ı [= can, ruh] yoksa o artık bir cesettir ve hiçbir çekiciliği kalmamıştır; sen de şehrin ve gül bahçesinin ruhu gibisin, sen olmazsan buralar kuru bir ceset gibi kalır. "Gülşen" ve "şehr" kelimeleriyle "cemâl" arasındaki ilişki; yüzün gül gibi yanaklar sebebiyle gül bahçesine benzetilmesi ve "şehr" kelimesinin çok uzak anlamının ay demek oluşu bakımından ay ve parlak yüz ilişkisine imada bulunma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Aslında "şehr" gökteki ay değil takvim ayı olan ortalama otuz günlük bir zaman dilimi olmakla birlikte, Türk şairlerinin yüz ile bu kelime arasında sürekli ilişki kurmaları çok sık rastlanan söz ve hayal oyunlarındandır.

3 "Devlet" kelimesinin günümüzde yaygın olarak kullanılan anlamından başka bir de 'bahtiyarlık' ve 'saadet' anlamı vardır. Şair methettiği hükümdarı mutluluk güneşine benzeterek onun "şu'le"sinin [= ışık] ulaştığı yerleri "devlet" olarak tarif ediyor. Dolayısıyla bu ifadeye göre sevgiliye yahut hükümdara yakın bulunmak, saadet ve bahtiyarlığın ta kendisi olacaktır. Aynı şekilde o devirde çok yaygın ve yerleşik bir kanaati simgeleyen "es-Sultân zıllullahi fi'l-arz" [= Padişah Allah'ın yeryüzündeki gölgesidir] sözüne bir ima olmak üzere onun güneşinin ışığının değeceği yere, dolaylı olarak "Sübhânî" [= Allah'a mahsus] nurun da ulaşmış olacağı iddia edilmektedir.

4 "Türkçedeki kök anlamı itibarıyla "öğrenmek" fiili, 'alışmak' anlamına gelir. "Tapu" büyük bir kimsenin katı ve huzuru veya yüce şahsiyeti yahut hizmeti demektir. Bu bakımdan beyitteki "tapu" ile "öğrenmek" ifadesi, bir kimsenin huzurunda veya hizmetinde bulunmaya alışmak yahut yüce şahsiyetinin yakınında bulunmayı alışkanlık hâline getirmek anlamına gelir. Şaire göre bu duruma alışan bir kimse eğer sevgilinin "hicr" yahut "hecr"ine [= ayrılık] dayanabiliyorsa "âdemî" [= insan] olamaz, ancak hayvan olabilir. Buradaki "değme" kelimesi bir yere doğru giden hayvana engel olma anlamındaki "değmek" [= dokunmak, sataşmak] fiilinin olumsuz hâli olduğu gibi, aynı zamanda bir sıfat olarak "seçkin" anlamına da geleceğinden, ibarede hicvedilen kişiye aynı zamanda "seçmece

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

hayvan" denilmek suretiyle hakaretin dozu yükseltilmiş olmaktadır. Fakat ifade öylesine esnek kullanılmıştır ki "hayvân" kelimesi, bir diğer anlamı olan 'canlı' karşılığında değerlendirildiğinde bu hakaret ifadesi bir anda kayboluvermektedir.

5 Bu beyitteki "şâh" [= padişah] kelimesi Germiyanoğlu Süleyman Şah'ın lâkabının "Şah Çelebi" olması sebebiyle bu gazelin onun için yazılmış olabileceğini akla getirmekle birlikte kelime esas itibarıyla 'hükümdar' demek olduğundan, mutlak bir hüküm vermeye yeterli delil oluşturamaz. Aynı şekilde eserin Yıldırım Bayezid'e yahut şairin himayesini gördüğü başka bir devletliye sunulmuş olması da ihtimal dahilindedir. Daha çok bol ve 'ücretsiz' anlamına gelen "erzânî" kelimesi ile oluşturulan "erzânî kıl-" fiili burada 'uygun gör-' anlamında kullanılmıştır. Şair bir gün padişahın kendisinin "vasl" yani kavuşmasını uygun göreceği ümidindedir ve bu yüzden padişaha uzun ömürler dilemektedir. Bu ifadenin diğer bir anlamı, ne kadar uzun olursa olsun padişahının ayrılığına sabredeceğini ve aşkında sebat edeceğini ima etmektir.

6 Eskiler o devrin şehircilik anlayışı çerçevesinde cenneti, kale gibi iç içe surlarla çevrili ve ortaya doğru gittikçe yükselen ve güzellikleri artan sekiz surlu çok büyük bir şehir gibi düşünüyorlardı. Eski metinlerde "cennet-i a'lâ" [= en yüksek cennet] veya burada olduğu gibi "Firdevs-i a'lâ" [= Firdevs'in en yücesi] gibi tanımların sebebi biraz da buradan kaynaklanıyor olsa gerektir. "Firdevs" mutlak anlamda 'cennet' demek olmakla birlikte, cennetin yukarıda tarif edildiği şekliyle düşünülen altıncı bahçesinin de ismidir. İşte şair bu "fenâ" [= 1. kötü, 2. fânî] dünyanın (tevriye), sevgilinin içinde bulunması sebebiyle cennet gibi olduğunu iddia etmekte; ardından da aynı mantıktan hareketle eğer sevgili yarın, yani bundan sonra bu dünyada -yahut öbür dünyada- bulunmasa "hûr" [= huri] ve "Rıdvân"ın [= cennet bekçisi olan melek] gereksiz olacağını öne sürmektedir. Gazelin matla beytinde olduğu gibi, iman ve akait açısından son derece tehlikeli ve o günün geçerli hukukuna göre suç teşkil eden bu söz de tevil ve yorumlara açık bir yapı arz etmektedir. Çünkü sözü edilen huri ve Rıdvan'ın bu dünya cennetinin mensupları yani dünyadaki güzeller mi, yoksa gerçek cennetin mensupları mı oldukları tam olarak açıklık ifade etmeyecek şekilde kullanılmıştır.



7 Beşinci beyitteki ayrılığa sabretme ifadesi bu beyitte de bir başka şekilde tekrarlanmakta; eğer "visâl" [= vuslat, kavuşma] isteniyorsa "sabr" [= sabır, sebat, tahammül] etmeye devam gerektiği belirtilmektedir. İkinci mısrada bu durum bir örnekle tarif edilmekte: Hızır'ın "âb-i hayvân"ı [= hayat suyu] karanlıkta bulması gibi... Dikkat edilecek olursa bu ifade ile dolaylı olarak gazelin sunulduğu şahıs hayat suyuna benzetilip övülmekte, aynı zamanda bu şahsın ayrılığının da karanlığın ta kendisi olduğu bir kere daha ifade edilmiş olmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

AHMEDÎ

[Amasya ? 1334? - Amasya 1412-3]

Asıl adı İbrahim, lâkabı Taceddin; babasının adı Hızır'dır. Kaynaklar onun Germiyanlı veya Sivaslı olduğu yolunda iki ayrı bilgi aktarırlar. Ancak son yıllarda onun Amasyalı olabileceğine dair ciddî ipuçları tespit edilmiştir. Bir ara medrese eğitimi için Mısır'a giderek Şeyh Ekmeleddin'in öğrencisi olduğu, dönüşünde Aydınoğlu İsa Bey'e bağlanarak oğlu için ders kitabı olmak üzere *Mîzânü'l-edeb* ve *Mi'yârü'l-edeb* adında Arap sarf ve nahvine dair Farsça iki kaside hazırladığı bilinmektedir. Onun Osmanlı sarayına ne zaman bağlandığı tespit edilememekle birlikte, Emir Süleyman'a intisabının Aydın ilinin bu şehzadeye verilmesiyle başladığı ve onun şiirler sunduğu şahsın daha önce sanıldığı gibi Germiyanoğlu Süleyman değil babası tarafından Aydın'a gönderilen Emir Süleyman olduğu, son yıllarda ileri sürülen ve üzerinde çalışılması gereken bir görüştür. Önce Edirne'deki sefahat dolu yıllarında ve daha sonra da Bursa'da, Emir Süleyman'ın ölümüne kadar (1410) onun yanında kaldı ve *İskendernâme*'nin "Mevlid" kısmını h. 810 / m. 1407'de onun himayesinde Bursa'da yazdı. Daha sonra I. Mehmed'e intisap eden ve şehzade II. Murad'ın hocalığını yapan Ahmedî Amasya'da divan kâtipliği görevi sırasında vefat etti.

Türk dilinin Eski Anadolu Türkçesi devrinin usta kalemlerinden olan Ahmedî, çeşitli konulardan meydana getirdiği eserleriyle Anadolu sahası Türkçesinin gelişmesine ve klâsik Türk edebiyatının kurulmasında büyük katkılarda bulundu. Onun *İskender-nâme* adlı mesnevisi esas itibarıyla Büyük İskender'in hayatı, seferleri ve aşklarını anlatır. İran edebiyatında önce Firdevsî ve daha sonra da Nizâmî-i Gencevî tarafından işlenen bu konuyu büyük bir mesnevi hâlinde ele alan şair, eserini 8754 beyitlik bir hacme ulaştırarak yer yer eklediği bilgilerle ansiklopedik bir mahiyete büründürmüştür. Yurt içi ve yurt dışındaki kütüphanelerde 40'ı aşkın nüshasının günümüze ulaşması, bu mesnevinin ne kadar çok rağbet görüp okunduğunu gösterir. Eserden Ahmedî'nin tıp, matematik, astronomi gibi tabii bilimler konusunda da çok geniş bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Aslında h. 792 / m. 1390 yılında bitirilmesine rağmen şairin ölüm yılına kadar eserine sürekli bir takım ilâveler yaptığı anlaşılmaktadır.

Dîvân-i Ahmedî şairin kaside ve gazeller çoğunlukta olmak üzere 848 şiirini bir araya getirdiği yaklaşık 9000 beyitlik hacmiyle eski edebiyatımızın en büyük divanlarından biridir. Klâsik edebiyatın Anadolu sahasındaki belirgin temel taşlarından olan bu eserin en önemli yönü, yaklaşık bir asır boyunca şairlerin büyük bir kısmının bu eserde yer alan şiirlere nazireler yazarak yetişmiş olmalarıdır. Emir Süleyman'ın "Türkçe" manzum bir "Cemşîd ve Hurşîd" hikâyesi yazması emri üzerine kaleme alarak h. 806 / m. 1403 yılında tamamladığı *Cemşîd ü Hûrşîd* adlı aşk mesnevisi, kısmen Selmân-i Sâvecî'nin (ölm. 1376) aynı isimdeki mesnevisinden tercümedir. Selmân'ın 2700 beyitlik eserine karşılık Ahmedî'nin mesnevisinin 5000 beyte yaklaşması, şairin kendine ait eklemelerin oranını göstermesi bakımından bir ölçü sayılabilir.

Tervîhü'l-ervâh adlı tıp konusunda 1407-1410 yıllarında nazmettiği mesnevisini de bu hükümdar adına hazırlamış ve Bursa'da bitirmişse de daha sonra Çelebi Mehmed'e sunmuştur. Ahmedî'nin *Bedâyi'ü's-sihr fî sanâyi'i'ş-şi'r* adıyla örnekleriyle edebî sanatları tanıtmak üzere kaleme aldığı Farsça risalesi, Reşîdüddin Vatvât'ın *Hadâyıku's-sihr* adlı eserinin bir özetinden ibarettir. *Mirkâtü'l-edeb* adlı eseri de Aydınoğlu İsa Bey'in yukarıda adı geçen oğlu Hamza Bey için yazılmış bir Arapça-Farsça manzum lügattır. Ona ait olduğu bilinen *Kasîde-i Sarsârî Şerhi* ve *Hayretü'l-ukalâ* adlı eserler henüz ele geçmemiştir.

Kaynaklar: Ahmedî, *Cemşîd ü Hurşîd*, nşr. Mehmed Akalın, Ankara 1975; Ahmedî, *İskender-nâme*, nşr. İsmail Ünver, Ankara 1983; M. Fuad Köprülü, "Ahmedî", *İA*, c. I, s. 216-221; Günay Kut, "Ahmedî", *TDVİA*, c. II, s. 165-167; Yaşar Akdoğan, *Ahmedî Divanından Seçmeler*, Ankara 1988; Mustafa Özkan, *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*, İstanbul 1995, s. 183-198.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Eskiler Allah'a ulaşmak için biri "akıl" diğeri "aşk" olmak üzere iki ayrı yolu tutma konusunda asırlar boyu süregelen bir fikir ayrılığı içerisindeydiler. Daha çok "ulemâ" denen ve hadis, tefsir, fıkıh vb. zahir ilimleri ile uğraşarak kendilerine bir yol seçen medreselilerin aklı tercih etmelerine karşılık; tasavvuf ve tarikat ehli kimseler bu yolun insanı Allah'a götüremeyeceğini, aklın bu sarp yolda topal bir binek hayvanı kadar âciz kalacağını iddia ederek asıl tutulması gereken yolun aşk olduğunu öne sürüyorlardı. Klâsik şiirin sürekli üzerinde durduğu önemli noktalardan birisi, insanı bu esas hedefe ulaştıracak aşkı terennüm etmekti. Yerleşik kanaate göre ilâhî aşkın ilk basamağı -Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unda olduğu gibi- bir insanı sevmek olduğuna göre, hedefin ilk merhalesi, insanı ve onun güzelliğini övüp yücelten eserler ortaya koymaktı. Bu insan tipinin seçimi yapılırken hemen daima, aşağıdaki eserin son beytinde olduğu gibi âşığa dünyada veya ahirette mutluluk ve saadet verecek bir sultan yahut bir peygamber imajının özellikle tercih edikliği, bütün güzellik unsurları ile övülüp yüceltilen insanın sonunda dönüp dolaşıp böyle bir şahsiyete odaklandığı tespit edilmektedir:

I

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Ne gamzeñ ohı kim atsañ nişâna irer ey meh-rû*
Yavuz göz görmesün sini eyâ Türk-i kemân-ebrû

1 Ey ay yüzlü! Hangi gamze okunu nişana atsan hedefini bulur. Ey keman kaşlı Türk [güzeli], kötü göz seni görmesin.

2 *Gönül zülfüñ 'ukâbınuñ 'ikâbı çengine düşmiş*
Nite kim avda şâhînüñ düşer minkârına tîhû

2 Nasıl çil kuşu avda şahinin gagasına düşerse, gönül [de] saçının kartalının azap pençesine [öylece] düşmüş.

3 *İ nice şîr-i merdi kim gözüñ al ıla sayd itdi*
Cihânda görmedi kimse bu resme şîr-gîr âhû

3 Senin gözün hile ile nice erkek arslan avladı. Kimse dünyada böylesi arslan tutan bir ceylan görmedi.

4 *Yüzüñ renginden itmişdür şakâyık yañagın gül-gûn*
Saçuñ müşkinden olmışdur benefşe 'anberîn gîsû

4 Gelincik, yanağını senin yüzünün renginden gül rengi etmiştir. Menekşe saçının miskinden [dolayı] amber saçlı olmuştur.

5 *Niçe 'azb olmasun bana şehâ 'ışkuñ 'azâbı kim*
Cihânda yoh sinüñ bigi büt-i hôş-sûret ü hôş-hû

5 Ey padişah! Aşkının azabı bana nasıl tatlı gelmesin ki! Dünyada senin gibi güzel yüzlü ve iyi huylu heykel [gibi bir güzel] yok.

6 *Yüzüñde hâlüñi gördi 'acablayup göñül eydür*
Ki yâ Rab bu gülistâna nireden girdi ol Hindû

6 Gönül yüzünde benini görünce şaşakaldı ve dedi ki: "Ya Rab, bu gül bahçesine o Hintli nereden girdi?"

7 *Kadüñ 'ar'ar saçuñ 'anber tenüñ nesrîn beñüñ müşkîn*
Gözüñ nerges sözüñ şekker yüzüñ lâlâ dişüñ lü'lü'

7 Boyun ardıç, saçın amber, tenin yaban gülü, benin miskli; gözün nergis, sözün şeker, yüzün lâle, dişin inci.

8 *Eger büthâneye sinüñ cemâlüñ âyeti irse*
Deye bütler te'âla'llah ü lâ hallâka illâ hû

8 Eğer puthaneye senin yüzünün âyeti girse, heykeller "Sübhanallah, ondan başka yaratıcı yoktur" derler.

9 *Bugün çün Ahmedî sinüñ hevâña âşinâ oldı*
Cihân düşmen olursa aña iy dôst ne kaygu

9 Ahmedî bugün senin aşkınla tanıştı ya; bütün dünya ona düşman olsa dert değil.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1 "Meh-rû" ay yüzlü demektir. Ay nasıl güneşin ışığını yansıtıyorsa, Allah'ın yarattığı en şerefli canlı olan insanın yüzü de ilâhî nurları aksettirme özelliğine sahiptir. İnsanın iç güzelliğinin yüzüne vuracağı şeklinde günümüzde de devam eden bir kanaatin de etkisiyle, güzel insanların nurlu yüzleri böylesine yansıtma özelliğine sahip olan ve nur saçan gökteki aya benzetilmiştir. Bu beyitte de yüzü nurlu sevgiliye hitap eden şair, onun "gamze"sini [= göz ucu ile bakış, göz işareti] atılan bir ok gibi düşünmektedir. Sevgilinin bakışının âşığın gönlünde oluşturduğu heyecanlar, yüzdeki kaşların bir yaya benzetilmesi motifinin de etkisiyle âşığın gönlune atılan oklar gibi düşünülür. Ancak âşık bu oklardan ve okların gönülde açtığı derin yaralardan asla şikâyetçi olmaz, bunların daha da çoğalmasını ister. İşte böyle bir anlayışın ifadesi olmak üzere; gerek beyaz tenli ve çekik gözlü Türk güzellerinin İran edebiyatında ideal güzel olarak telâkki edilmelerinden kaynaklanan bir klişe benzetmeye uyularak, gerekse Türklerin ok atmadaki olağanüstü hünerlerine bir ima olmak üzere bu beyitte söz konusu edilen "kemân-ebrû" [= keman kaşlı] güzel bir Türk'e benzetilmiştir. Fakat dikkat edilecek olursa şair bu söz konusu "gamze" oklarının gönlü yaralamasından değil, "yavuz" yani kötü bir gözün bu usta nişancıya nazar değdirerek bu bakışların eskisi gibi isabet etmemesinden korkmaktadır. Çünkü sevgilinin göz ucuyla müstağni bir bakışı dahi, onun bakıp iltifat etmemesinden daha iyidir. Âşık gönlünü parçalayan bu bakış oklarının hiç kesilmeden sürekli gelmesini ister. Buna göre dikkat edilecek olursa bu beyitte günümüzde de devam eden nazar değmesi inancına bir işaret vardır. İran edebiyatında "Türk" ırkı hakkında en çok işlenen ve klişe hâline gelerek bizde de benimsenen özelliklerden birisi de kan dökücülüktür. Sevgilinin bakışları nihayet âşığı iyice yemeden içmeden keser ve sonunda ince hastalığa yani vereme yakalanarak ölmesine sebep olur. Gerçek âşıklar her zaman böyle bir ölüm ümit ettiklerinden şair, söz konusu okların sürekli yerini bulmasını istemektedir. Doğu şiirinde Türkler usta silâh kullanıcılık ve savaşçılık sembolü olduklarından, beyitte geçen ok, yay, Türk, kan gibi kavram ve imajlar, özellikle birlikte kullanılmışlardır (tenasüp).

2 Arapçada "ukâb" kartal demektir. Sevgilinin âşığın gönlünü kapıp elinden alan siyah saçları, edebiyatta zaman zaman avını yerden kapıp götüren bir kartala benzetilir. Arap harfleriyle yazılışları aynı fakat okunuşları ve anlamları farklı olan "'ukâb" ve "'ikâb" [= azap, eziyet] kelimeleri burada özellikle seçilerek kullanılmışlardır (cinâsıhattî). Doğan, şahin ve kartal gibi yırtıcı kuşların pençelerine "çeng" denir. Şair sevgilinin saçının kendi gönlünde oluşturduğu tahribat ve eziyeti böyle bir pençeye benzeterek; kartal vb. bir alıcı kuşun kaptığı bir avın acziyeti ile, elden giden kendi gönlü arasında bir benzerlik oluşturmaktadır. Tasviri daha da canlı hâle getirmek için de ikinci mısrada bu durumu av sırasında şahinin "minkâr"ına [= gaga] düşen bir çil kuşuna benzetmektedir. Burada da ilk beyitte olduğu gibi kartal ve şahin her ikisi de yırtıcı birer kuş olmaları; "minkâr" ve "çeng" ise bu kuşlar ile ilgili organlar olmaları bakımından birlikte kullanılmışlardır (tenasüp). Ayrıca şahin, av ve "tîhû" kelimeleri av ile ilgili unsurlar olmaları bakımından yine aralarında uyumlu kavramlar konumundadırlar (tenasüp).

3 Bilindiği üzere arslan ve ceylan dünyanın her yerinde değişmez bir kaide olarak biri avcı diğeri ise av konumunda iki canlıdırlar. Şair burada sevgilinin gözünü bir avcıya, ona tutulan yiğitleri ise birer "şîr-i merd"e [= erkek arslan, korkusuz arslan] benzetmekte; ardından da sevgilinin siyah gözleri ile ceylanın siyah gözleri arasında bir ilişki oluşturarak, dünyada "bu resme" [= böylesine] "şîr-gîr" [= arslan yakalayan] bir "âhû" [= ceylan] görülmediğini vurgulamaktadır. Bu beyit eski edebiyatımızda sık sık görülen, fakat en mükemmel ifade-



4

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sini Yavuz Sultan Selim'e izafe edilen "Arslanlar benim kahredici pençemde titrerlerken, felek beni bir gözü ahuya yenik düşürdü" anlamındaki şu beytinde tutulan arslan, avlayan ceylan motifine güzel bir örnek teşkil etmektedir:

Şîrler pençe-i kahrumda olurken lerzân
Beni bir gözleri âhûya zebûn etdi felek

4 Edebî metinlerde yaygın olarak yüz ve özellikle yanaklar renk itibarıyla gül, lâle gibi kırmızı çiçeklere; saç ise güzel kokusu ve koyu rengi sebebiyle "benefşe"ye [= menekşe] benzetilir. Şair bu benzetmeyi âdeta ters çevirerek, "şakâyık"ın [= gelincik] gül rengini sevgilinin yanağından kazandığını; menekşenin de "'anberîn" [= amber renkli veya amber kokulu] saçlarını sevgilinin saçındaki misk kokusunun etkisiyle elde ettiğini öne sürmektedir. Dikkat edilecek olursa burada "şakâyık" ve "benefşe" biri "gül-gûn" [= gül renkli] yanağı, diğeri ise "'anberîn gîsû"su [= amber kokulu yahut renkli saç] olan birer şahsa benzetilmişlerdir (teşhis).

5 Ahmedî kelimelerle oynamadaki maharetini göstermek üzere bu gazelin ikinci beytinde yazılışları aynı fakat okunuşları farklı olan "'ikâb" ve "'ukâb" kelimelerini bir arada kullandığı gibi; burada da kök harfleri aynı olan "'azb" [= tatlı] ve "'azâb" [= azap, eziyet] kelimelerini birlikte kullanmaktadır (şibhiiştikak). Aşk insanın hayatını alt üst etmesi ve eziyet vermesi sebebiyle burada azaba benzetilmiştir. Ancak gerçek âşıklar bu hâlden hiçbir zaman şikâyet etmezler, aksine bu hâl bir tutku ve alışkanlık hâline geldiğinden onlara tatlı gelir. Azap deyince ilk akla gelen şeylerden birisi de cehennem azabıdır. Böyle bir çağrışımın etkisiyle ve puta tapanların cehennem azabına uğratılacakları inancına da bir imada bulunmak üzere şair, ikinci mısrada sevgiliyi "büt-i hôş-sûret ü hôş-hû" [= iyi huylu ve güzel yüzlü bir heykel] olarak tarif etmektedir. Açıkça söylememekle birlikte eğer yarın ahirette bu hareketinden yani bir puta bağlanmasından dolayı azaba uğratılacaksa, bu azabın dahi kendisine "azb" [= tatlı] geleceğine bir imada bulunmaktadır.

6 Edebî metinlerde sevgilinin gül renkli yanakları sebebiyle yüzü çoğu zaman bir "gülistân"a [= gül bahçesi]; yüzündeki "hâl"i [= ben] ise koyu rengi sebebiyle hemen daima esmer tenli bir ırk olan Hintlilere benzetilir. Şair sevgilinin yüzündeki beni kişileştirerek (teşhis) onu gül bahçesine giren bir Hintliye benzetmektedir. Ben ile Hintli ilişkisi aynı zamanda Hintliler arasında günümüzde de devam eden sun'î ben yapma geleneğine bir imada bulunma amacına yöneliktir. Fakat asıl sebep Hintlilerin edebî metinlerde 'hırsızlık' sembolü olmasından kaynaklanmaktadır. Sevgilinin gül bahçesini andıran yüzündeki beni gören şair, gönlünü düşünen ve konuşan bir şahıs gibi göstermekte ve ona sanki gerçeği bilmiyormuşcasına (tecahülüarifane) bu Hintli hırsızın söz konusu bahçeye nereden girdiğini sordurmaktadır.

7 Dağ servisi yahut ardıç ağacı demek olan "'ar'ar" edebiyatta güzel ve mütenasip boy için benzetme unsuru olarak kullanılagelmiştir. Saç güzel kokusu sebebiyle ambere; ten ise beyazlığı sebebiyle "nesrîn"e [= yaban gülü] benzetilmiştir. Benin "müşkîn" [= misk kokulu] oluşu, eskilerin misk veya amberi bir çeşit reçine ile karıştırıp yüzlerine yapıştırmak suretiyle yaptıkları sun'î benler sebebiyledir. Bu benler o günün anlayışına göre yüze bir güzellik kazandırdığı gibi, hoş bir koku saçtıklarından edebiyatta ben daima "hâl-i miskîn" [= misk kokulu ben] şeklinde geçer. Gözün nergise benzetilmesi, bu çiçeğin ortasının (bk. res. 5) âdeta bir göz biçimini andırmasından kaynaklanmaktadır. Sözün şeker olarak tarif edilmesi, övülen şahsın tatlı sözlerine imada bulunmak içindir. Parlak anlamına gelen ve "lü'lü'" [= inci] ile birlikte bir ses uyumu oluşturmak üzere daha çok "lü'lü'-i lâlâ" [= parlak inci] terkibi ile kullanılan "lâlâ" kelimesi aynı zamanda bir bitki ismi olarak beyit içinde geçen arar, nesrin, nergis gibi isimlerle uyum oluşturmaktadır.

8 "Âyet" Kur'an surelerini meydana getiren bölümlerin her birine dendiği gibi asıl anlamı, delil ve kanıt demektir. Dinî bir tabir olarak Allah'ın varlığına delâlet eden her şey bir ayettir. Burada sevgilinin yüzü bir ayete benzetilmekte ve "Eğer senin yüzünün ayeti "büt-hâne"ye [= içinde heykeller bu-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lunan tapınak] girse, -değil orada bulunanlar- heykeller dahi "te'âlallah" [= maşallah, sübhanallah] derler" denmektedir. Bilindiği üzere kilise vb. tapınaklarda bol miktarda heykel ve resimler bulunduğundan Müslümanlar buralara puthane derler. Gerek Eski Yunan ve Roma heykellerini, gerekse o devir kiliselerinde bulunan heykelleri gören Müslümanlar için yabancısı bulundukları bu eserler, dinin yasaklamasına rağmen son derece ilgi çekici ve hoşa giden bir yapıya sahiptiler. Mütenasip vücut yapıları ve birbirinden ince işlemeleri sebebiyle hayranlık uyandıran bu eserler, edebiyatta "put kadar güzel" şeklinde yaygınlaşan bir benzetme kalıbını oluşturmuştur. Ahmedî güzelliği sebebiyle sevgiliyi puta benzeten diğer şairleri aşarak, putları sevgilinin güzelliğine hayran olarak tasavvur etmekte ve onlara bu ayeti görünce "lâ hallâka illâ hû" [= Allah'tan başka yaratıcı yok] dedirtmektedir. Cami duvarlarına ayetler yazılır veya asılır, buna karşılık kiliselere resim ve heykeller konur. Dikkat edilecek olursa şair, ayet ve put gibi bu bakımdan sembolleşen iki farklı unsuru karşılaştırmakta ve sevgilinin yüzünü öne sürerek ayeti puta üstün getirmektedir. Bu beytin anlamına uzak olmakla birlikte, yüz ve ayet arasındaki bir diğer ilişki, her ikisinde de "hat" [= 1. yazı, 2. yüzdeki tüyler] bulunması sebebine dayanmaktadır. Beyitte geçen "te'âl'allah" ibaresi aslında Allah yüceltsin anlamına gelmekle birlikte Türkçede daha çok hayret ve takdir ifade eden "sübhanallah" ve "maşallah" anlamında kullanılmış görünüyor.

9 "Hevâ" aşk ve tutku demektir. "Âşinâ"nın bir anlamı günümüzde kullanıldığı gibi tanıma veya tanışma, bir diğer anlamı ise yüzmedir (tevriye). Dolayısı ile Ahmedî bu ifadesi ile sevgiliye olan aşkının bir deniz kadar geniş ve derin olduğunu da vurgulamış olmaktadır (kapalı istiare). Bu beyitle, eserin matla beytinden itibaren kendisine sevgi beslenen ve bu sebeple sürekli yüceltilip övülen insanın yani sevgilinin bir anda öyle alelâde bir kimse olmadığı vurgulanmaktadır. Bu öyle bir sevgilidir ki kendisine bağlanıldığında artık bütün dünya ona düşman da olsa âşık için dert değildir. Görüldüğü üzere burada insanın dünyasını kurtaracak bir sultan yahut kendisine bağlanıldığında insana mutlak ve ebedî saadeti verecek bir peygamber imajı çizilmekte ve gazelin ilk beytinden beri tasvir edilen güzelin hüviyeti hakkında ipucu oluşturabilecek bir çağrışım geliştirmektedir. Bu sayede eser bir anda dinî ve siyasî bir yapı arz etmekte ve her meşrepte okuyucuya hitap edebilecek bir çehreye bürünüvermektedir.



5

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Klâsik şiir geleneğinde her şair kendisini âşık, âşık olduğu için de kederinden işret meclislerinde gece gündüz içen, kim ne der kaygısı taşımayan bir "rind" olarak gösterir. Bu hâl edebiyatın inceliklerine vâkıf olmayan okuyucularda şair hakkında sürekli bir şüphe oluşturacağından, aynı zamanda şairin riya kirine bulaşmasını engelleyen bir tavır olarak kabul ediliyor ve koyu sofuluktan daha saf ve hoş bir durum olarak rağbet görüyordu. Şeyhülislâmlık, tarikat şeyhliği vb. bulundukları mevki itibarıyla zaten şarap içmesi mümkün olmayan şairlerin dahı (msl. bk. "Şeyhülislâm Yahyâ") en müfrit ayyaşlar gibi şiir soylemeleri, "şarap" kavramının şiir dilinde aynı zamanda ilâhî aşkın sembolü olarak kabul görmesinden kaynaklanıyordu. Tabii şiirlerinde gerçek anlamda şarabı ve sevgilileri terennüm eden şairler de bu gibi sembollerin ardına sığınarak dilediklerini rahatça söyleyip yazabiliyorlar, en baştan çıkarıcı işret meclislerini dahi diledikleri gibi tasvir ve terennüm edebiliyorlardı.

I

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Nasîhatler kılur zâhid baña her dem be-mestûrî*
Velî bilmez ki bu 'âşık olupdur 'ışk ma'zûrı

1 Zahit bana kapalı olarak öğütler verir, fakat bu âşığın aşk özürlüsü olduğunu bilmez.

2 *Sinüñ şîrîn lebüñ zevkı tenümde cânumuñ cânı*
Cemâlüñ şu'lesi şevkı bu iki gözümüñ nûrı

2 Senin tatlı dudağının lezzeti benim bedenimde canımın canı; yüzünün ışığının coşkusu bu iki gözümün nuru [gibidir].

3 *Cemâlüñ cennetü'l-me'vâ boyuñ bir servdür zîbâ*
Yañaguñ goncesi ra'nâ yüzüñ agı gül-i sûrî

3 Yüzün Me'vâ cenneti, boyun hoş bir servi; yanağının goncası harika, yüzünün aklığı sûrî gül [gibidir].

4 *Cihân tendür velî sensin letâfetde anuñ rûhı*
Melâyik çâkerüñ küllî beşer kul hâdimüñ hûrî

4 Kâinat beden sen ise letafetinle onun ruhusun. Melekler kulun, insanların tamamı kölen, huri[ler] hizmetçilerin.

5 *Susaduk sâkî sun câmı vir içsün puhteler hâmı*
Gidersün 'âr ile nâmı şerâb-i nâb-i engürî

5 Saki susadık, kadehi sun, pişkinlere ham şarabı ver içsinler; üzümün saf şarabı utanç ve şöhret kaygısını gidersin.

6 *Bu gice subha dek sâkî içelüm tolu sagrakı*
Kalursa süciden bâkî yazalum irte mahmûrî

6 Saki bu gece sabaha kadar dopdolu kadehi içelim, şaraptan arta kalırsa [onunla] ertesi gün mahmurluk açalım.

7 *Senüñ 'ışkuñ şerâbından bu Dâ'î şöyle mest oldı*
Uyarmaz uyhudan anı meger İsrâfilüñ sûrı

7 Senin aşkının şarabı ile Dâ'î öyle mest oldu ki onu İsrafil'in sûru dahi uykudan uyandıramaz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1 Klâsik şiir geleneğinde "zâhid" [= koyu sofu], dinî kaidelere sımsıkı bağlanıp taviz vermeyen ve kendisi gibi olmayanları sürekli ikaz ve rahatsız eden bir tipi sembolize eder. Kıyafeti, davranışları, çevresine savurduğu tehditleri ile rintler tarafından hemen hiçbir zaman hoş görülmeyen bu tip, aynı zamanda bu konumunu şahsî menfaatlerine alet etmek ve samimî olmamakla itham edilir. Şairler onu bu hâliyle dinen en büyük günah kabul edilen 'riyâ' kirine bulaşmış olmakla kınarlar. Sosyal hayatta daha çok imam ve vaiz gibi mesleklerle karşımıza çıkan bu tip, zaman zaman camiye uğrayan "rind" tipine kapalı üslûpta nasihatlar veya iğneleyici sözler dokundurmayı özel bir zevk hâline getirdiğinden, eski şiirimizde rint ve zahidin bu sürtüşmeleri orta oyununu andıran bir üslûp içinde binlerce beyitle sürüp gider. "Be-mestûrî" kapalı olarak demektir. Bu ifadesiyle şair, zahidin kendisine "mestûr" [= kapalı] bir üslûpla her fırsatta lâf dokundurduğunu ima etmektedir. Ardından da kendisinin âşık olduğunu, aşkın gam ve kederini defetmenin tek yolunun da içmek olduğunu belirterek bu sebeple mazur görülmesi gerektiğini öne sürmektedir. Dikkat edilecek olursa bu cevap aslında dinen hiçbir zaman geçerli kabul edilemeyecek bir mazeret olup aslında "zâhid"i çileden çıkartmak için özellikle sarf edilmiştir.

2 "Cânın cânı" tabiri günümüzde kullanıldığı anlamın yanı sıra, "cân" kelimesi -meselâ 'cân u gönülden' deyimindeki hâliyle- 'gönül' ile eş anlamlı olduğundan, "cânın cânı" ibaresi edebiyatta aynı zamanda gönüle can veren kimse yahut nesne anlamına gelecek şekilde de kullanılmıştır. "Zevk" günümüzde kullanıldığı anlamın yanı sıra esas itibarıyla tat alma duygusu'demektir. Buna göre şair sevgilisinin dudağından çıkan sözlerin güzelliğinin yahut onun dudağını öpme sonucu elde ettiği lezzetin, kendi bedeninde âdeta cana can katan yahut gönlünü diri tutan bir güç gibi göstermektedir. Günümüzde de çok değer verilen ve sevilen kimseler için kullanılan "göz nuru" tabiri eskilerin görme ile ilgili kanaatlerinden kaynaklanmaktadır. Nasıl vücudun en kıymetli organı göz ise, gözün de görmesini sağlayan en kıymetli unsuru gözden çıkıp nesnelere dokunup geri gelen bu "göz nuru" olarak kabul ediliyordu. Şair sevgilinin "cemâl"inin [= 1. yüz, 2. güzellik] "şu'le"sini [= ışık] görmek için duyduğu "şevk"i [= coşku] gözünün nuru kadar kıymetli kabul etmektedir. İkinci mısradaki "şevk" kelimesinin uzak anlamı 'parıltı ve ışık' demek olduğundan, kelime bu hâliyle aynı mısradaki "şu'le" ile uyum oluşturacak şekilde özellikle tercih edilmiştir (ihamıtenasüp).

3 Yurt ve konut anlamına gelen "me'vâ" kelimesiyle oluşturulan Arapça "cennetü'l-me'vâ", içinde bulunan birbirinden güzel nimetlerle ebediyen yaşanacak cennet anlamına gelir. Şairler her an sürekli zihinlerinde bulundurdukları sevgililerinin yüzlerini, güzellikleri sebebiyle böyle bir cennete benzetirler. Aslında sevgilinin tasavvufî açıdan ilâhî varlık boyutunda düşünülmesi hâlinde bu güzelliğe duyulan aşk ezel meclisinden itibaren başlayıp ebediyete kadar süreceğinden, buradaki "cemâl" yani güzelliğin ebedî cennete benzetilmesi, ayrı bir anlam ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Boyun servi ağacına benzetilmesi bu ağacın dümdüz bir görünüme sahip olması ve hoş bir salınışı bulunmasıyla ilgilidir. Esas anlamı çılgın demek olan "ra'nâ" kelimesi edebiyatta teklifsiz tavırları olan şuh güzeller için çokça kullanıldığından daha sonraları "harika ve olağanüstü güzellik" anlamına gelecek şekilde geçmeye başlamıştır. Bu kelime sarı ve kırmızı yahut kırmızı ve beyaz gibi iki renge sahip güllere de sıfat olarak kullanıldığından, "gül-i


وأيضاً له

نصيحت قيلور زاهد بكا هر دم يستوري ... ولي بلكه بو عاشق اولميدور عشق معذوري

سنك شيرين لبك ذوقي ثمن جانمك جانى ... جمالك شعلهسي شوقي بو اكي كوزمك نوري

جمالك جنة المأوى بريسرو دلربيا ... يكا غنچه غمجي رعنا يوزك كل صوري

جهان تندور ولي سنسن لطافتده انك روحي ... ملايك چاكرك كلي بشر قولي حادمي حوري

صفا تق صون جلمي زيرچون غنچه خاموش ... كدرسون عارله نامي شراب ناب انكوري

بو كيجا صحبه دك ساقي اچالوم صولو ساغرني ... قلورسا سوحيدن باقي يزالوم ازبه مخموري

سنك عشقك شرابندن بو دل اغي غيلمست اولدي ... اويرمز اميقودن الى مكر اسرافيل صوري

6

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



7

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ra'nâ" yahut "gonce-i ra'nâ" tabirleri güzel gül anlamının yanı sıra iki renkli gül anlamına da gelir. Bu bakımdan şair "Senin yanağının goncası ranadır" derken bu ifadeyi hem 'olağanüstü güzelliktedir' hem de 'iki renklidir' anlamına gelecek şekilde kullanmıştır. "Gül-i sûrî" olağanüstü kokusu olan beyaz bir gül cinsidir.

4 "Letâfet" günümüzde olduğu gibi güzellik anlamına geldiği gibi, aynı zamanda cisimle ilgili değil ruh ile ilgili olan nesnelerin özelliğidir. Bu bakımdan kelime, mısrada yer alan "rûh" ibaresi ile içten bir bağlantı hâlindedir. Metinde geçen "ten" [= beden, vücut] ve "rûh" kavramları birbirlerini tamamlayan unsurlar olduklarından ayrıca bir uyum oluşturmaktadırlar. Birinci mısradaki beden ve ruh ikilisini karşılamak üzere ikinci mısraa "beşer" [= insan] ve "melâyik" [= melekler] ibareleri yerleştirilerek beyit şekil itibarıyla âdeta geometrik bir yapıya kavuşturulmuştur. Bütün bu düzenlemelerin yanı sıra şair bu beyitte sevgilinin kimliği hakkında okuyucuyu şüpheye düşürecek bir tarif geliştirmektedir. Çok sevilen bir kimse, onu seven için cihanın ruhu olarak görülebilir. Ancak metne "vahdetivücut" açısından bakıldığında, madde olarak zuhur eden bütün varlıkların özünde bulunan Allah, âdeta cihanın ruhu gibi olması bakımından, tarifin delâlet ettiği nesne bir anda farklı boyutta karşımıza çıkıveren bir yapı arz eder. Fakat yine de burada çoğu zaman olduğu gibi şairin övdüğü şahsa ilâhî ve olağanüstü bir kimlik yüklemek istediği anlaşılmaktadır. Bu şahsın çevresinde ona hizmet edenler melek ve huriler gibidir, bütün insanlar onun kulu olacak derecede ona bağlıdırlar.

5 Gazel formu gelenek itibarıyla güzellerden, saki ve şaraptan bahseden şiirlere konu olur. Burada şair işret meclisindeymişçesine bir tavırla sakiye hitap etmekte ve ondan kadeh sunmasını istemektedir. Beyitteki "puhte" [= pişmiş, olgunlaşmış, kemale ermiş kimse yahut nesne] ile "hâm" [= çiğ, henüz olgunlaşmamış, taze] kelimeleri tam bir tezat oluşturacak bir biçimde seçilmişlerdir. "Hâm" ile kastedilen taze şaraptır. Şarap yıllarca durdukça olgunlaşacağından edebiyatta henüz yeni üretilmişine "hâm" [= çiğ] adı verilir. "Âr" utanma, "nâm" ise şöhret demektir. Şarap içildikten bir müddet sonra kişiye neşe ve cesaret verir, utangaçlığı giderir, hakkımda ne derler kaygısını bertaraf eder. Bu yüzden meyhaneler serbestçe hareket eden, keyfine göre davranıp nara atanlarla doludur. Fakat şarap aynı zamanda edebiyatta ilâhî aşkın sembolü olduğundan; bu hâlin tesiri ile kendinden geçip sarhoşçasına coşan dervişlerin hâlleri de görünüş itibarıyla pek farklı olmayıp (bk. res. 7), aynı tabirlere sufiyane edebiyat ürünlerinde de bolca rastlanır. Bu bakımdan beyit her meşrepte okuyucu kitleleri tarafından rahatlıkla okunup meşrebe göre yorumlanacak bir özelliktedir.

6 "Mahmûrî" [= mahmurluk] şarabın ve sarhoşluğun verdiği durgunluk ve sersemlik, "yazmak" ise dağıtmak demektir. Şarabın tesiri ile sızıp kalan sarhoşlar, sabahleyin uyandıklarında üzerlerindeki bu hâli gidermek için yeniden içtiklerinden "mahmurluk yazmak" ile bu durum kastedilmektedir. Şair eğer "süci"den [= şarap] "bâkî" [= artık] kalırsa, onu da ziyan etmeyip güya mahmurluğu dağıtma bahanesiyle içilmesi niyetindedir. Şaraba müptelâ olanların hâlini tasvir eden bu beyit tasavvufî açıdan yaklaşıldığında, geceleri sabaha kadar Allah'a ibadet edip onu düşleyen Hak aşıklarının sabah yeniden aynı duygularla neşelerini sürdürmelerine delâlet edeceğinden, şairi haram işlemekle itham edecek tavizsiz dindarlara karşı çoktan kılıfını hazırlamış bir yapı arz eder.

7 Dört büyük melekten biri olan "İsrâfil" kıyamet günü geldiğinde "sûr" denen ve daha çok bir boru şeklinde hayal edilen (bk. res. 8) nesneye üfürdüğünde dağlar yerinden oynayıp hallaç pamuğu gibi atılacak ve bütün canlılar ölecek yeryüzünde hayat duracaktır. Ardından tekrar "sûr"a üfürdüğünde bütün ölüler kabirlerinden yeniden dirilip mahşer yerine toplanmak için ilerleyeceklerdir. İşte şair böyle bir manzarayı ima ederek; bütün ölüler bu sesi duyup uyanacakları hâlde kendisinin bu sesi duyamayacak dereceden sevgilinin aşkının şarabı ile mest olduğunu iddia etmektedir (mübalâğa).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



8

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ŞEYHÎ

[Kütahya 1371-76? - Kütahya 1431?]

İsmi kaynaklarda bazen Yusuf, bazen de Sinan olarak geçer, tabip oluşu sebebiyle Hekim Sinan diye de anılır. Babasının adı iki eski vakfiyeden anlaşıldığına göre Mecdüddin Ahmed'dir ve şair Germiyan'ın ileri gelen Türkmen ailelerinden birine mensuptur. Fatih ve Bayezid devri bilginlerinden Molla İzârî ve Cemâlî, Şeyhî'nin yeğenleridir. İlk eğitimine o devrin Anadolu'daki önemli kültür merkezlerinden biri olan Kütahya'da başladı ve bu arada şair Ahmedî'den ders gördü. Tezkirelerin bildirdiğine göre yine genç yaşlarında eğitimini ilerletmek üzere İran'a gitti, burada tasavvuf, hikmet ve tıp eğitimi gördü. Sehî'ye göre Seyyid Şerîf-i Cürcânî ile sınıf arkadaşı oldu. O yıllar İran edebiyatında Kemâl-i Hocendî, Selmân-i Sâvecî ve Hâfız-i Şîrâzî gibi büyük şairlerin yoğun olarak rağbet gördükleri bir devreyi oluşturduğundan, kendisi de bunlardan etkilenerek memleketine döndü. İran dönüşü sırasında Ankara'ya uğrayarak Hacı Bayram Velî'ye intisap eden ve bu yüzden "Şeyhî" lâkabını alan şair, memleketi Germiyan'da bir attar dükkânı açarak tabipliğe başladı. Aynı zamanda Germiyan beyi Yâkub hakkında kasideler yazarak onun musahibi ve doktoru oldu. Çelebi Sultan Mehmed'in Karaman seferi sırasında (h. 818 / m. 1415) Ankara'da rahatsızlanması üzerine çağrılmış, tedavide başarı göstermesi üzerine kendisine Tokuzlu köyü timar olarak verilmiş ve sultanın hususî tabipliğine tayin edilmiştir. Bu yüzden Şeyhî, Osmanlı kaynaklarında Osmanlı devletinin ilk "reisü'l-etibbâ"sı yani hekimbaşısı olarak gösterilir.

Değişik kaynaklardan edinilen bilgiye göre Şeyhî, Tokuzlu köyüne giderken timarın eski sahiplerince yolu kesilerek tartaklanır ve o da bu durumu *Har-nâme* adlı manzum bir hikâye ile sultana bildirir. Emîr Süleyman'ın Şeyhî'yi şiir yazmaya teşvik ettiği ve Ahmedî ile karşılıklı şiirler yazmasını istediği rivayet edilmektedir. Latîfî'ye göre Şeyhî bir aralık Seyyid Nesîmî (ölm. h. 807 / m. 1405) ile Bursa'da görüşmüştür. Ancak şairin sürekli bulunduğu çevre Germiyan Beyi II. Yakub'un yanıdır. Sultan II. Murad'ın 1421'te tahta geçişinden sonra Osmanlı sarayı ile olan ilişkileri biraz daha yoğunlaşır. Nitekim Germiyan Beyi Yakub'un h. 831 / m. 1428'de Edirne'de Sultan II. Murad'ı ziyareti sırasında Şeyhî, eski beyinin yanına mihmandar olarak verilmişti. Kaynaklar onun *Husrev ü Şîrîn* mesnevisini II. Murad'ın emriyle Nizâmî'den tercümeye başladığını öne sürerler. Eğer şairin 1000 beyit kadar nazmettikten sonra memleketine döndüğü doğruysa, onun Osmanlı nezdinde uzun bir süre kalmadığı anlaşılmaktadır. Onun Germiyan beyi ve Osmanlı sultanlarından başka Mehmed Paşa adında bir zat ve Anadolu Beylerbeyi Hamza Bey için de birer kasidesi bulunmasından, devlet ileri gelenleri ile temasının bu iki hükümdar ile sınırlı kalmadığını göstermektedir. Şeyhî'nin bundan sonraki hayatı hakkında fazlaca bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak h. 832 / m. 1429 yılında vefat eden Yakub Bey için bir mersiye yazışından onun bu yıllardan sonra vefat ettiği anlaşılmaktadır. Kabri Kütahya'da Yoncalı yolu üzerinde, bir adı da Dumlupınar olan şehre yedi kilometre mesafedeki Çiftepınar köyündedir. 1961 senesinde kendisine eski mimarî üslûpta bir mezar inşa edilmiştir.

Şeyhî'nin en meşhur eseri *Husrev ü Şîrîn* mesnevisi olup1421-1429 yılları arasında Sultan II. Murad adına nazmedilmiştir. Eserin konusu Nizâmî'nin aynı isimdeki mesnevisinden alınmakla birlikte şair bu esere tercümesi sırasında önemli ölçüde çıkartma ve eklemelerde bulunmuştur. 6944 beyitlik mesnevide 775 beyitlik bir girişten sonra on bir bölümlük ana hikâyeye yer verilir. *Husrev ü Şîrîn* beşerî bir aşk hikâyesini konu edinir. Ömrü vefa etmemesi sebebiyle şeyhî tarafından bitirilemeyen esere yeğeni Cemâlî tarafınan 109 beyitlik bir zeyl yazılmış ve daha sonra Rûmî adlı bir şair tarafından tamamlanmıştır. Yaklaşık 227 manzumeden oluşan *Dîvân*'ı, Anadolu sahasında gelişen klâsik edebiyatın temel taşlarından birisini oluşturur. *Har-nâme*'si ise mizahî edebiyatın önde gelen şaheserlerindendir. Bursalı Tâhir bu eserlerden başka Attâr'dan tercüme edilmiş *Hâb-nâme* ile 1402'de bitirilen *Ney-nâme* ve tıpla ilgili olarak kaleme alınmış *Kenzü'l-menâfi' fî Ahvâli'l-emzice ve't-tabâyi'* adlı eserlerin de Şeyhî'ye ait olduğunu öne sürmektedir.

Kaynaklar: Faruk Kadri Timurtaş, *Şeyhî'nin Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1968; ayn. *mlf.*, "Şeyhî", *İA*, c. XI, s. 474-479; ayn. *mlf.*, *Şeyhî'nin Husrev ü Şîrîn'i (İnceleme-Metin)*, İstanbul 1963; Bursalı Mehmed Tâhir, *Osmanlı Müellifleri*, c. II, s. 390-392.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İnsan dinî terminolojideki ifadesiyle "eşrefü'l-mahlûkât" yani yaratılmışların en şereflisidir. Melekler dahi ona secde etmişlerdir. Kainattaki her şey onun için yaratılmıştır. Allah onu yaratırken kendi ruhundan verdiğinden insan, Allah'a en yakın olabilme özelliğine sahiptir. Zaten bu yüzden Miraç sırasında hiçbir meleğin ulaşamayacağı kadar Allah'a yaklaştırılmıştır. Bütün bu sebeplerden evrendeki her şey insana hayrandır. Bu anlayış insanı övmeyi, onu yaratanın üstün kudret ve sanatını övmekle aynı değerde görme anlayışını öne çıkarmış ve bu görüş şairler arasında son derece rağbet görmüştür. Eski edebiyatımızı oluşturan eserlerin önemli bir kısmının insan güzelliğinin işlenmesine ve övgüsüne ayrılmasının kaynağında böyle bir anlayış bulunur. Dinî kanunların hüküm sürdüğü bir toplumun edebiyatında meyhane, şarap, saki, kadeh, sürahi gibi unsurlar; taşıdıkları birtakım semboller sebebiyle hoşgörü ile karşılandığından, bazı şairler ten zevkine dayalı ilgi ve tutkuları da bu anlayışın ardına sığınarak rahatlıkla icra edebiliyorlardı. Bunun sonucu olarak hemen her şiir, her meşrepte insan tarafından kendi yorumuna göre zevkle okunabilecek bir yapı kazanmaktaydı. Aşağıdaki eser klâsik edebiyatımızın hemen bütün şiirlerinde görülen bu tavrın tipik örneklerindendir:

I
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Nigârâ haddüñüñ lutfı komadı gülde reng ü bû*
Apardı gözlerüñ sihri gözinden nergesüñ uyhu

1 Ey [resim kadar güzel] sevgili,! yanağının ihsanı gülde renk ve koku bırakmadı; gözlerinin büyüsü nergisin gözünden uykuyu giderdi.

2 *Meger bir gün boyuñ servin görem diyü kenârında*
Gözinden çeşmeler döküp yüz urup yire yörür su

2 Su bir gün [senin] servi boyunu yakından görme ümidiyle gözünden çeşmeler döker, yere yüz koyup yürür.

3 *Sizerse leblerüñ lutfın çemende ditreye lâle*
İşitse dişlerüñ nazmın sadefde âb ola lü'lü'

3 Dudaklarının lütfunu sezerse gelincik çimende titrer; dişlerinin dizisini işitse inci istiridye içinde su olur.

4 *Gözüñ serhengi cânuma çeker her lahzada hançer*
Dökerdi kanum ortada dü hâcib olmasa ebrû

4 Gözünün yasakçısı her an canıma hançer çeker. Eğer arada iki kaş perdeci olmasa kanımı dökerdi.

5 *Saçuñ küfrin yüzüñ nûrın görürse zâhid ü râhib*
Bu mescidden diye yâhâ ve ol büthâneden yâ Hû

5 Zahit ve rahip saçının küfrünü ve yüzünün nurunu görseler; biri mescitten "yehho" diğeri de kiliseden "yâ Hû" der.

6 *Yañaguñ âteş-i Mûsî tudaguñ mu'ciz-i 'Îsî*
Kemâl-i hüsne Yûsufsın Muhammedden dutarsın hû

6 Yanağın Musa'nın ateşi, dudağın İsa'nın mucizesi, mükemmel güzellikte Yusuf'sun, Muhammed'in huyunu almışsın.

7 *Eline câm alup Şeyhî seni medh itse gülşende*
Sürâhî zikr ider kul kul çagırur fâhte gû gû

7 Şeyhî gül bahçesinde eline kadeh alıp seni methetse, sürahi "kul kul" diye zikreder, üveyik "gû gû" diye seslenir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1 Asıl anlamı resim demek olan "nigâr" kelimesi, edebiyatta yüz hatları adeta bir resim gibi özene bezene yaratılmış güzeller için kullanılır. Kelimenin sonundaki "-â" Farsça hitap edatı olup kelime bu ekle "Ey nigâr!" anlamına gelir. "Lutf" kelimesi burada günumüzde olduğu gibi 'iyilik' ve 'ihsan' karşılığında kullanılmıştır. Yani söz konusu sevgilinin yanağı güle o kadar lütufta bulunmuştur ki gülde utançtan renk ve koku kalmamıştır. Görüldüğü üzere Şeyhî sevgilinin yanağının rengini güle benzeten şairlerden bir adım öne geçerek gülün, sevgilinin yanağından renk aldığını öne sürmekte ve onlardan hayâl ve mübalâğada bir perde ileriye geçmektedir. Aynı şekilde edebiyatta yaygın olarak "nergis"e benzetilen sevgilinin gözü hakkında da, âdeta nergis çiçeğini büyüleyerek onun gözünden uykuyu giderdiği iddiasında bulunmaktadır. Sevgilinin gözü her göreni âdeta büyülenmişçesine kendine bağlayıp iradesini elinden aldığından, edebiyatta 'câdû' yani büyücü yahut 'sihirbaz' olarak yorumlanır. Eski Yunan mitolojisinde Narcissus, olağanüstü güzellikte bir delikanlı imiş. Her gören ona âşık ve hayran olduğu halde hiç kendisinin aksini görmediği için bunun sebebini anlayamaz ve olanlara karşı umursamaz bir tavır takınırmış. Nihayet bir gün sudaki aksini görerek bu olağanüstü güzelliğe âşık olur ve onu elde etmek için suya atılır ve boğulur. Onun öldüğü yerde açan çiçeklere onun ismini verirler. Nergis İran ve Türk edebiyatlarında elinde kadeh tutan (bk. res. 5) ve sürekli içtiği için uykulu gözlerle başı eğik duran bir şahıs şeklinde tasavvur edilip yorumlanmıştır. Kendisine uyku izafe edilmesinin bir diğer sebebi, taç yapraklarının henüz açılırken uykulu bir gözü andırmasındandır. Aynı zamanda nergisin iç kısmı, tam bir göz şeklindedir. İşte nergisin taç yapraklarının açılma safhalarını ima eden şair, bu çiçeğin önce uykulu bir hâldeyken sevgilinin gözünü görünce adeta büyülenmişçesine gözüne bir daha uyku girmediğini, yani ona âşık olduğunu ifade etmektedir. Nergis ve uyku arasındaki bir diğer ilişki de bu bitkinin aynı zamanda narkotik yani uyuşturucu bir özelliği bulunmasından kaynaklanmaktadır.

2 Suyun yerde akıp gitmesi özelliğini işleyen şairler onu, sevgiliye ulaşmak için sürekli gözyaşları döken, yere yüzler süren bir şahsa benzetirler. Yere yüz sürme ifadesi Türklerde tarikat şeyhlerine ve hükümdarlara karşı gösterilen bir saygı ifadesi olduğu gibi; özellikle Hindistan'daki Buda rahipleri arasında hâlen görülen, bir mabede yaklaşırken belirli bir mesafeden sonra saygı için eller ve dizler üzerinde sürünerek ilerleme geleneğine bir işaret olmak üzere İran ve Türk edebiyatlarına girmiş olabilir. Suyun sevgiliye doğru akıp ilerlemesinin sebebi, onun bir gün sevgilinin servi gibi mütenasip boyunu yakından görebilme ümididir. "Kenâr" kelimesi burada 'yakın' yahut 'yanıbaşı' anlamında kullanılmıştır. Eski edebiyatımızda çağlayarak akan sular sevgilisine kavuşmak için türlü eziyetler çeken âşığı sembolize ettiği gibi, şekil itibarıyla bir rakamını andırdığından 'vahdet' yani ilâhî birliği temsil eden servi ağacının dibine ulaşan ve onun aksini yansıtacak kadar durulan su imajı da, artık âşığın sükûnete erip vahdete kavuşmasını sembolize eder. "Suyun gözünden çeşmeler dökmesi" ifadesinde suya "göz" izafe edilmesi ve onun gözünden çeşme gibi yaşlar döktüğünün söylenmesi suyu kişileştirme amacına yöneliktir (teşhis). Aynı zamanda "göz" kelimesi, eski metinlerde çok sık geçen ve kaynak veya çeşme sayısını ifade eden 'bir göz su' yahut 'iki göz su' gibi bir tarif şekline imada bulunduğundan su ile ilişki içinde bulunan bir tabirdir. Ayrıca Farsçada göz anlamına gelen "çeşm"den türetilen "çeşme" kelimesi de ibaredeki Türkçe "göz" kelimesi ile uyum içindedir. Bir organ olarak "göz"ün de bir su kaynağı olduğu düşünülecek olursa "göz", "çeşme", "su" ve "dökme" kelimelerinin sürekli birbiri ile ilişkili kavramlardan ibaret olmak bakımından metinde tesadüfen yer almadıkları görülür.

3 Edebî metinlerde tasvir edilen "lâle", günümüzdeki lâle değil gelincik çiçeğidir (bk. res. 39). Zaten o devirde henüz XVI. asırda üretilerek Osmanlı lâlesi yahut İstanbul lâlesi olarak adlandırılan türde lâleler de günümüzdeki lâle şekillerinden tamamen farklı olup (bk. res. 9), bunlar bugün bilinenlerden ayrı şekillere sahip çiçeklerdi. Bahar mevsimi başında sahra ve ovalarda yahut dağ etekleri ve tarla kenarlarında yoğun olarak açan "lâle" [= gelincik] edebiyatta kırmızılık sembolü olarak kullanılmıştır. Şairin ifadesine göre "lâle" [= gelincik] kırmızılığını sevgilinin dudağının lütfu sayesinde kazanmıştır, yani gelinciğe bu rengi sevgilinin dudağı bağışlamıştır. Bu hâli sezip idrak edince ge-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



lincik ürperip titrer. Görüldüğü üzere "sezme" [= hissetme] gibi insana has bir davranış burada gelinciğe izafe edildiğinden bu çiçek kişileştirilmektedir (teşhis). Kolayca anlaşılacağı üzere ince bir sapı bulunan gelinciğin taç yaprakları hafif bir rüzgârda dahi hemen titremeğe başlar. Şair bu hâli, gelinciğin durumu anlayarak ürperip titremesi şeklinde yorumlamaktadır (hüsnütalil). Ayrıca buradaki "lutf" kelimesinin Arapçadaki kök anlamı, her şeyin küçüğü ve zarifi demektir. Bu bakımdan şairin "leb"in [= dudak] lütfundan bahsetmesi ifadesi, aynı zamanda edebiyatta eskilerin estetik anlayışına göre derli toplu olanı makbul tutulan dudağın küçüklüğüne de bir ima teşkil etmektedir.

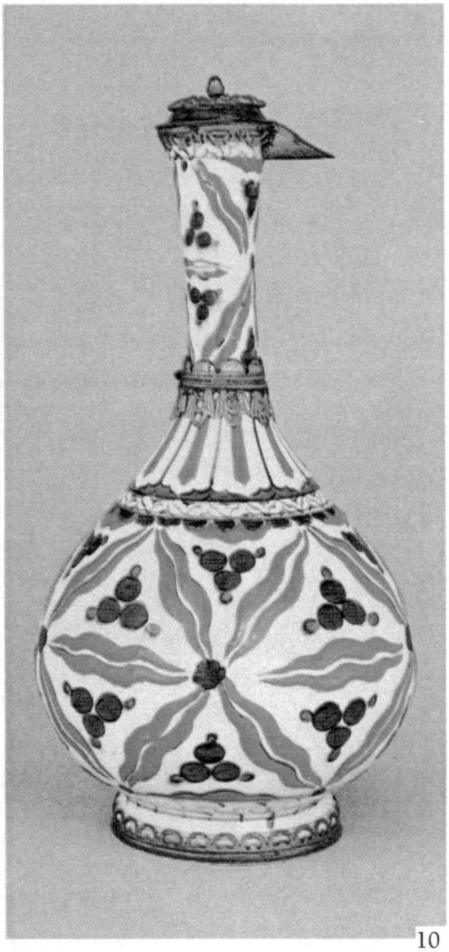
Arapça asıllı "nazım" kelimesinin anlamı 'dizme" demek olup şairin "dişlerin nazmı" ile kastettiği şey sevgilinin dişlerinin muntazam dizilişidir. Bir önceki beyitte sevgilinin dudağının rengi ile gelincik çiçeğini mukayese eden şair bu defa dişleri ile "sadef" [= istiridye] içindeki inciyi karşılaştırmakta ve -incinin nisan yağmuru damlasından oluştuğu şeklindeki bir inanışa da işarette bulunmak üzere- (iham) incinin sevgilinin dişleri yanında utancından su olacağını, yani sıkılıp terleyeceğini iddia etmektedir.

4 Farsça "serheng" kelimesi esas itibarıyla öncü asker demektir. Sevgilinin âşığın gönlünde heyecanlar uyandırıp onun kanını döken gözünün şiir dilinde sık sık cellada yahut kan dökücü askere benzetildiği malumdur. Burada göz hakkında benzetme unsuru olarak "serheng"in tercih edilmesi, bu ilişkiden ileri gelmekle birlikte asıl sebep eskilerin görme ile ilgili inançlarından kaynaklanmaktadır. Aristo ve Platon gibi filozofların görmeye dair görüşlerini iyi bilen eskilerin bir kısmı, görmenin gözden çıkan bir "nûr" yani ışının cisimlere çarpıp geri gelerek yine göz tarafından hissedilmesi ile gerçekleştiğine inanıyorlardı. Buna göre vücudun bizzat ulaşamadığı yerlere önceden ulaşan organ göz olduğundan, şairler göz için "serheng" [= öncü] benzetmesini kullanmışlardır. Göz ve hançer ilişkisi göz üzerindeki hançer şekilli kirpiklerden kaynaklanabileceği gibi, hançer kadar yaralayıcı bakışlara da bir işaret teşkil etmektedir. Beyitteki tasvire göre bir serheng olarak düşünülen göz âşığın kanını dökecektir, ancak "hâcib" [= teşrifatçı] konumundaki kaşlar araya girerek buna engel olmaktadırlar. Farsçada "dü" iki demek olup buna göre "dü hâcib" iki kapıcı yahut iki perdedar demektir. Hâcibler sultanların, yüksek derecede devlet adamlarının makamlarında kapının iki yanında bekleyen ve huzura çıkacak kimseler için kapıyı yahut perdeyi açıp onları içeri alan veya izinsiz huzura girmek isteyenleri engelleyen bir çeşit protokol memurları idiler. Edebî metinlerde sürekli bir sultan olarak tasavvur edilen sevgilinin kaşları, gerektiğinde kaşını çatarak âşığı ile arasına mesafe koyup onun yaklaşmasını engellemesi sebebiyle hâcibe benzetilmiş. Ancak "hâcib" kelimesinin Arapçadaki anlamının zaten 'kaş' demek olduğu ve ayrıca fail ismi olarak 'engelleyici kimse' anlamı da bulunduğu göz önüne alınacak olursa; şairin "ebrû" [= kaş] ve "hâcib" [= 1. kaş, 2. engelleyici, 3. perdedar, protokol memuru] arasında oluşturduğu ilişki ve kelimenin birden ve hattâ ikiden çok anlama sahip olmasındaki (tevriye) incelik daha iyi anlaşılabilir.

5 Arapçadaki kök anlamı bir şeyin üzerini örtme demek olan "küfr" kelimesinin bir diğer anlamı da karanlık ve dolayısı ile karaltı ve siyahlık demektir. Bu bakımdan şairin sevgilinin saçının küfründen bahsetmesi, "küfür" [= isyan] anlamının yanı sıra onun siyahlığını ima etmesinden ibarettir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

(tevriye). Saçın isyankâr oluşu, ucunun kıvrık olup bu hâliyle baş kaldırıp isyan eden bir şahsa benzetilmesinden kaynaklanır. Dikkat edilecek olursa "küfr" [= karanlık] ve "nûr" [= aydınlık] kelimeleri renk veya ışık itibarıyla metinde birbirine zıt kavramlar olarak yer almaktadırlar (tezat). Beyitte yer alan diğer zıt kavramlar ise "zâhid" [= sofu, dindar kimse] ve "râhib" [= rahip, ruhban] ile "mescid" [= namaz kılınan yer] ve "büt-hâne" [= içinde heykeller bulunan tapınak, kilise] ibareleridir. Rahip ve zahitler hayat tarzı itibarıyla kendilerini dine adamış ve dış etkilere büyük ölçüde kapalı yaşayan insanlardır. Şair sevgilinin güzellik bakımından çevresinde oluşturduğu etkiyi çarpıcı bir örnekle gösterme amacıyla bu tipleri seçmiştir. Dikkat edilecek olursa zahit sevgilinin saçının küfrünü görünce mescitten "yâhâ" [= yehho. Hristiyanların savaş yahut şenlik sırasında attıkları nara veya çığlık] demekte, rahip ise onun yüzünün nurunu görünce kiliseden "yâ Hû!" [= Aman yâ Rabbi!] diyerek her ikisi de dinlerinden çıkmaktadırlar. Bu ibarede geçen âşık olup aşkı uğrunda dinden çıkma hâli, Ferîdüddin Attâr'ın *Mantıku't-tayr*'ında geçen Şeyh San'an hikâyesine kadar uzanan ve aşktaki samimiyeti göstermek bakımından şairler tarafından pek çok yorumlara sahne olan bir motiften kaynaklanmaktadır.

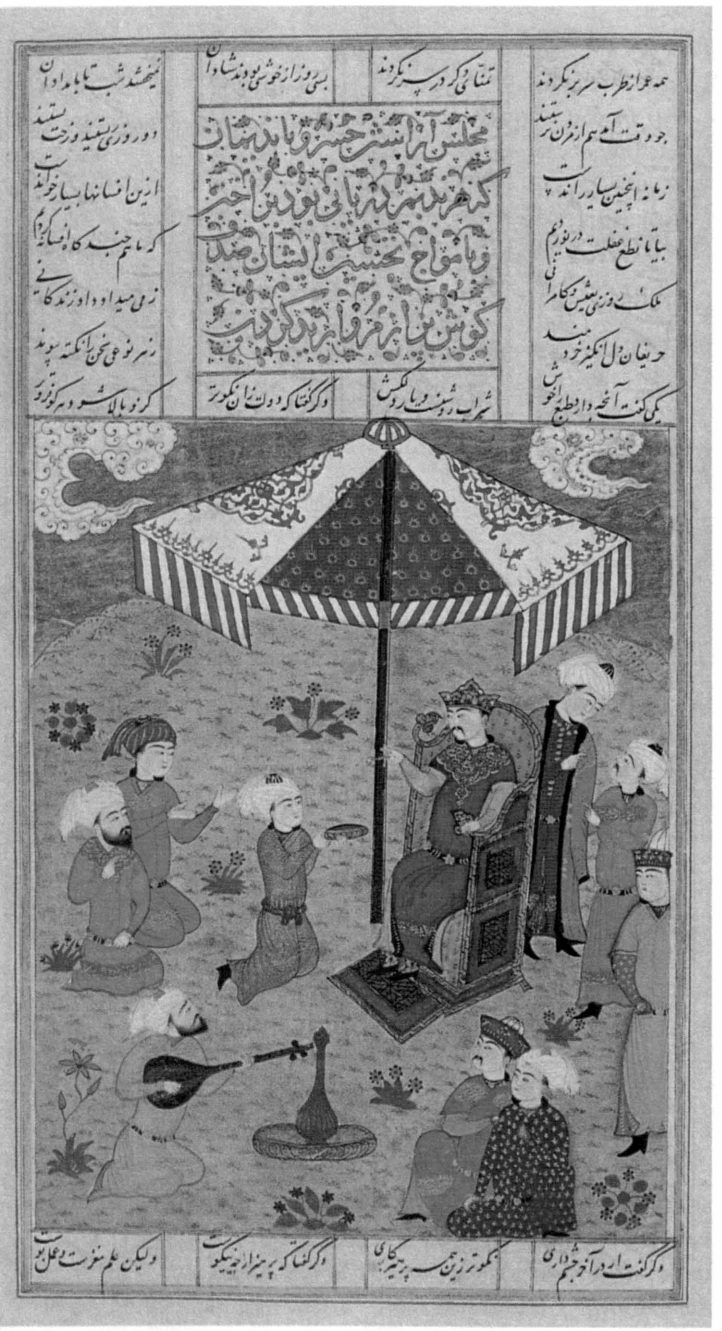

10

6 Beyitte geçen "âteş-i Mûsî" [= Musa'nın ateşi] ibaresi ile, Medyen'den Mısır'a yolculuğu sırasında ailesine ateş aramakta olan Hz. Musa'ya bir ağaçtan görünen ışığa işaret edilmektedir. Bu ateş bir bakıma Allah'ın Hz. Musa'ya bir tecellisi idi. İşte Şeyhî sevgilinin kırmızı yanağını, Allah'ın böylesine olağanüstü bir tecellisine benzeterek insanı yüceltmekte ve övmektedir. Aynı şekilde Hz. İsa'nın henüz beşikte bir bebekken konuşması ve daha sonra kendisinden ümit kesilen hastalara dudağı veya nefesi ile şifa ve hayat vermesine bir ima olmak üzere; bir tek güzel sözü yahut öpücüğüyle, ölmekte olan âşıkların canına can katan sevgilinin dudağı, "mu'ciz-i 'Îsî" [= İsa'nın mucizesi] olarak vasıflandırılmış. Yine İslâmî inanca göre beden güzelliği itibarıyla en mükemmel yaratılan insan Hz. Yusuf, ahlâk güzelliği itibarıyla ise en güzel insan Hz. Muhammed'dir. Şair bu bakımdan sevgilisinin beden güzelliğini Hz. Yusuf'a, "hû" [= huy] güzelliğini ise Hz. Muhammed'e benzetmektedir. Dikkat edilecek olursa şair, insanlık tarihi boyunca dünyaya gelen en üstün insanlar olarak kabul edilen peygamberlerden her birinin en belirgin mucize ve özelliğini seçerek sevgiliyi yani övmekte olduğu mükemmel "insan"ı tarif ve tasvir etmektedir.

7 Eski işret ve eğlence meclisleri özellikle bahar geldiğinde gül bahçelerinde kurulduğundan şairler "gülşen" [= gül bahçesi], saki, sürahi, kadeh gibi işret unsurlarını hemen daima böyle bir fon üzerine yerleştirirler. Bu husus minyatür sanatına da hemen aynı çizgilerle yansımıştır (bk. res. 87). Sultanlar, yüksek devlet mensupları yahut zenginlerin tertip ettikleri bu meclislere şairler de katılıyorlar ve işret ile birlikte şiirler okunup saz heyetleri eşliğinde eğleniliyordu. Şeyhî bu mahlas beytinde böyle bir işret sahnesi oluşturmakta ve eline kadeh alıp sevgiliyi -ki bu gazelin sunulduğu kimseyi kastetmektedir- methettiğinde sürahinin "kul kul" [= söyle söyle], "fâhte"nin [= üveyik] ise "gû gû" [= söyle söyle] diyeceğini iddia etmektedir. Arapçada "kul", Farsçada ise "gû" 'söyle' demektir. Görüldüğü üzere şair sürahi ve kuşların sevgiliyi övme hususunda kendisini teşvik ettiklerini iddia etmekte ve onların çıkarttıkları sesleri duruma uygun şekilde yorumlayarak (hüsnütalil), güzeli övme konusunda kendisini teşvik ettiklerini göstermeye çalışmaktadır. Gerek müzelerdeki eserlerden (bk. res. 10,253) gerekse minyatürlerdeki işret tasvirlerinde görülen çizimlerden (bk. res. 11) anlaşıldığına göre, o devirde yaygın olarak kullanılan sürahi modeli ince ve uzun boğazlı olarak

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

üretildiğinden; şairler bunlardan su yahut şarap vb. bir sıvı boşaltılırken çıkan sesi "kul kul" olarak yorumlamışlardır. Hemen şunu ilave etmelidir ki burada geçen "Şeyhî eline kadeh alıp seni methetse.." ibaresi, mutlak surette şairin eline şarap kadehi alarak sevgiliyi yahut şiirin sunulduğu kimseyi övmesi anlamında yorumlanmamalıdır. Özellikle mesnevilerde yer alan "âgâz-i dâstân" [= hikâye başlangıcı] kısımlarında, önemli ölçüde dinî mesneviler de dahil hemen her seferinde şairin ele kadeh alarak yeni bir destana başlamak için Allahtan yardım istemesi vb. ifadelerden anlaşıldığına göre buradaki "ele câm alma" tabiri, aşk yahut coşku ile yeni bir hikâyeye başlamak yahut bir kimseyi aşk ve şevk ile övmeye başlamak anlamında sembolik bir ifadedir. Nitekim aynı motif halk edebiyatında, âşıkların rüyalarında kendilerine dolu sunulmasından sonra şiirler söylemeye başlamaları şeklinde görülür.



11

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ahmed Hamdi Tanpınar eski şiirimizdeki sevgili tipini incelerken, şairlerce tasvir edilen ideal güzel hayâlinin ardında sürekli yay, ok, mızrak, hançer v.b. silâhlarla donanmış bir padişah imajı bulunduğu görüşünü ifade eder. Yaygın olarak "dîvan edebiyatı" diye bilinen bu şiirin bazı guruplarca karalanmaya çalışıldığı bir devrede bilim ve kültür çevrelerine önemli bir ışık tutan bu tespit, kaybolan bir şiir ve edebiyatın tozlu raflarda unutulan gerçek huviyetini anlama yolunda önemli bir adımdı. Fakat nedense günümüze kadar akademik çevrelerde dahi bu sevgilinin aynı zamanda önemli ölçüde padişahın ta kendisi olduğu gerçeği telâffuz edilmemiştir. Günümüz insanına bir erkek hakkında hokka dudaklı, inci dişli, saçı misk kokan, boyu servi gibi salınan şuh bir "dilber" tasvirini izafe etmek haklı olarak çok farklı ve nahoş yorumlara sebep olabilecek bir durumdur. Fakat bütün bunlar o devrin estetik anlayışı çerçevesinde ideal kabul edilen mükemmel bir erkek için rahatça kullanılabilen özellikler idi. Hz. Peygamber hakkında yazılan şiirlerde de "yâr", "dilber" gibi hitaplar kullanılarak en şuh tabir ve tasvirlerle ona olan sevgi ve bağlılıkların ifadesi, bu konunun ciddî olarak yeni baştan düşünülmesini gerektiren bir hususdur. Aşağıdaki eser Anadolu sahasında gelişen yeni bir edebiyatın daha sonra gelen şairlerce de uzun zaman üstad olarak kabul edilen büyük temsilcisi Şeyhî'nin şiirlerinden özellikle seçilmiştir. Sultan II. Murad'ın methi için yazılan bu gazelde dikkat edilecek olursa padişahın dudağı yakut bir hokkaya, ağzından çıkan değerli sözler inci ve altın gibi değerli mücevherlere, saçı sümbüle, boyu ise serviye benzetilmektedir.

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Hokka-i yâkûtdan mühr açdugınca zer saçar*
Ya'ni dilber söze gelse dürr ü gevherler saçar

2 *Sünbülin saldukça gülberg üzre ol mâh-i Hoten*
Sanki âhû deşt-i Çîn üstinde müşg-i ter saçar

3 *Zülfi dâmı halkasında nokta-i hâli anuñ*
Dânedür kim sayd-i murg-i cân içün dilber saçar

4 *Sebzede salınsa servi ol büt-i lâle-ruhuñ*
Gül tabaklar pür kılup üstine la'l ü zer saçar

5 *Yâ Rab ol şîrîn lebüñ ne hûndur kim zikrini*
Kande tekrâr itse dil şîr akıdur şekker saçar

6 *Ravzada Rıdvân eger nukl-i lebini nakl ide*
Cûy-i cennet ol safâdan cûş idüp cevher saçar

7 *Dürleri medhinde nazmum bahrdür lü'lü'-nisâr*
Şa'rı sevdâsında şi'rüm 'âleme 'anber saçar

8 *Ruhleri vü agzını zikr itse Şeyhî sebzede*
Gonce dem-beste kalur ü gül safâdan der saçar

9 *Rûha kût ü cisme kuvvet asl-i şâdîdür müdâm çeşme-sârıdur*
Câm-i meyden cür'a kim Sultân Murâd içer saçar

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Hükümdarları ve diğer devlet adamlarını övüp yüceltici şiirler yazan şairler eserleriyle onların halk arasında propagandasını yaptıkları gibi, oldükten sonra da isimlerinin anılmasına sebep olduklarından büyük rağbet görüyorlardı. Üstelik bu sanatkârlar yeri geldiğinde hiciv dolu şiirlerle tam aksi bir tesir oluşturma kudretinde bulunduklarından devlet mensupları hemen daima kendileriyle iyi geçiniyor ve ihsanlarla onları hoş tutuyorlardı. Özellikle sanata ve edebiyata düşkünlüğü ile bilinen Çelebi Mehmed'den (1402-1421) sonra Osmanlı hükümdarları ve saray çevreleri, şairleri büyük ölçüde himaye ederek sarayı destekleyen bir edebiyatın gelişmesinde önemli rol oynadılar. Şairler padişahlara sadece kasideler sunmuyorlar, aşağıda Şeyhî'nin Sultan II. Murad'a (1421-1451) sunduğu gazelde olduğu gibi güzel huy ve yüce hasletlerini övüp onlara bağlı olmaktan bahtiyarlık duyduklarını belirten şiirler sunarak, kısa zamanda geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan bu şiirlerle önemli ölçüde bir propaganda gerçekleştiriyorlardı. Dikkat edilecek olursa bu şiirdeki sevgili, hakkında padişah imajı geliştirildiği iddia edilen bir güzel değil, hemen çoğu zaman olduğu gibi padişahın ta kendisidir. Bu yönü ile eser eski edebiyatımızdaki sevgili tipinin kimliği hakkında bir fikir verebilmesi açısından da ayrı bir özelliğe sahiptir.

III

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Her 'arak kim subh-dem hadd-i gül-i handân döker*
Katresidür ş'ol gülâbuñ kim ruh-i cânân döker

1 Sabah vakti açılan gülün döktüğü her ter [tanesi], sevgilinin yanağının döktüğü gül suyunun bir damlasıdır.

2 *Cân nice tuhfe virem ş'ol dilbere kim zülfinüñ*
Bir kılını silkicek biñ biñ gönül ü cân döker

2 Saçının bir telini silkince binlerce can ve gönül dökülen şu güzele nasıl can vereyim?

3 *Gözlerüm câmını pür-hûn eylesem tañ mı müdâm*
Kirpiginüñ neşteri her dem cigerden kan döker

3 Gözlerimin kadehini sürekli kanla doldursam buna şaşılır mı? [Çünkü] kirpiğinin neşteri her an ciğerden kan akıtmaktadır.

4 *Çîn-i zülfi derdine göynükli âhumdan durur*
Nâfe kim deşt-i Hotende âhû-yı müşk-efşân döker

4 Hoten sahrasında misk saçan ceylanın döktüğü nafe, onun zülfünün kıvrımı derdiyle [çektiğim] yanık âhımdandır.

5 *Gün yüzüñ şevkıyile yaşum buhârı feyzidür*
Katreler kim sebzeye bârân diyü nîsân döker

5 Nisanın yağmur diye yeşillikler üzerine döktüğü damlalar, senin güneş yüzünün coşkusuyla yaşımın buharının bereketidir.

6 *Ey sabâ bizden yüzüñ sür ol behiştî bezme kim*
Zülf-i hûrî pâk ider süpründisin Rıdvân döker

6 Ey sabâ! Huri saçının temizleyip, süprüntüsünü Rıdvan'ın döktüğü o cennet meclisine bizim için yüzünü sür.

7 *Yirde yiñi cân virür irden çürimiş öliye*
Cür'a kim Sultân Murâd ibni Muhammed Hân döker

7 Mehmed Han oğlu Sultan Murad'ın döktüğü cür'a, yerdeki çürümüş ölüye çabucak yeni can verir.

8 *Görmedi lutfı deñizinde 'inâyet gevherin*
Gözlerüm gerçi dem-â-dem la'l ile mercân döker

8 Gözlerim sürekli lâl ve mercan dökmesine rağmen onun lütfunun denizinde yardım incisini görmedi.

9 *Ser-nigûn sahnın gönül hân ni'met ile toldurur*
'Âleme in'âm idüp çün yir yüzinde h^{w}ân döker

9 Gönül! Madem ki padişah bütün dünyaya iyilik edip yeryüzüne sofra yayıyor, senin ters duran tabağını [da] nimetle doldurur.

10 *Ol Sikender-âsitân ü Hızr-sûret ki adını*
Şeyhî çün aña dilinden çeşme-i hayvân döker

10 Şeyhî ne zaman o İskender dergâhlı ve Hızır görünüşlü [padişahın] adını ansa, dilinden hayat suyu akıtır.

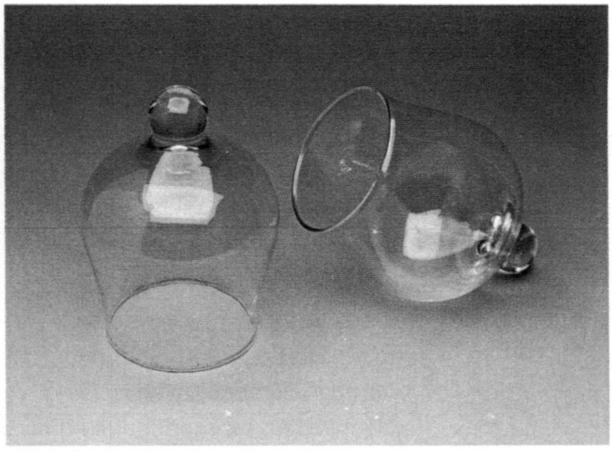
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1 "Handân" gülen demektir. Buna göre "gül-i handân" gülen gül demek olacaktır. Kolayca tahmin edileceği üzere gülün gülmesinden amaç onun açılmasıdır. İnsan dudağı nasıl güldüğü zaman açılırsa, henüz kapalı gonca hâlinden çıkan gül de aynı şekilde açıldığından bu hâl şairlerce gülme olarak yorumlanmıştır. Gülün yanağı da olmaz. Pembe yahut kırmızı rengi ve yumuşak insan tenini andıran dokusuyla gülün taç yaprakları o kadar çok "hadd"e [= yanak] benzetilmiştir ki artık şairler buradaki gibi gülü kişileştirdikleri zamanlarda gülün taç yapraklarından onun yanağı olarak bahseder olmuşlardır. Görüldüğü üzere bu ifadede gül, gülen bir dudağı ve terleyen yanağı olan bir kişi olarak hayâl edilmektedir (teşhis). Böyle bir şahsın yanağından dökülen "arak"tan [= ter] amaç, sabah vakti gül üzerinde oluşan çiğ taneleridir. Şair bu su damlacıklarının aslında "cânân"ın [= sevgili] "ruh"undan [= yanak] dökülen gül sularından ibaret olduğunu iddia etmektedir. Dikkat edilecek olursa sevgilinin yanağından gül suyu dökülmesi ifadesi ile dolaylı olarak sevgilinin yanağı da güle yahut gül yaprağına benzetilmektedir (kapalı istiare). Gül Müslümanlar ve özellikle Türkler tarafından Hz. Muhammed'in terinden yaratıldığına inanılan bir çiçek olduğundan ayrı bir kutsiyete sahiptir. Dolayısıyla şair böyle bir benzetme ile methettiği şahsa aynı zamanda manevî bir şeref ve kutsiyet de izafe etmiş olmaktadır.

2 Bu edebiyatta sevgilinin saçı, binlerce âşığının ona gönül bağlamasından kinaye ile üzerinde yürekler asılı iplere benzetilir. Hattâ bazı şairler daha da ileri giderek sevgilinin saçının ucundaki kıvrımları âşıklarının yüreklerinin asılı bulunduğu kasap çengellerine benzetmişlerdir. Günümüz insanına bir sevgili için geliştirilen imaj ve sarf edilen kelimeler itibarıyla belki de hiç hoş gelmeyecek bu ifadeler aslında Türkçedeki "gönül bağlamak" deyimi ile, saçın şekil itibarıyla bir ipe benzetilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında geliştirilen bütün tasvir ve hayâller tam bir samimiyeti gösterdiğinden o günün şartlarında olağan karşılanıyordu. Üstelik söz konusu sevgili uğrunda gerçekten kan dökülen ve canlar feda edilen bir padişah olduğundan, bu gibi edebî tasvirler o devirde gayet tabî karşılanıyordu. "Tuhfe" hediye demek olup "cân" kelimesi ise burada aynı zamanda 'gönül' anlamına gelecek (tevriye) yahut gönül anlamını çağrıştıracak şekilde (ihamıtenasüp) kullanılmıştır. İnsan sevdiği kimseye hediye vermek ister. Sevilen kişinin değeri ve sevginin derecesi nispetinde hediyenin kıymetinin arttırılması da âdettir. Şairin elindeki en kıymetli şey canıdır ve şair, padişahı olan sevgiliye bunu hediye vermek istemektedir. Ancak onun saçının bir telinde binlerce can ve gönül asılı bulunduğundan onda zaten çok bulunan böyle bir hediyeyi vermeye utanmakta ve ne yapsam diye düşünmektedir.

3 Aşkın insan üzerindeki en çarpıcı etkilerinden birisi de onu yemeden içmeden kesmesidir. Gıdasız kalan beden kısa zamanda vereme yakalanıyor ve şiir dilinde "ciğerdeki başlar" diye ifade edilen akciğerlerdeki yaralarla vücuttaki kan azalıyor, vücut sararıyor ve bir müddet sonra âşık ağzından kanlar gelerek can veriyordu. Eskiler verem sırasında bedenin sararmasını vücuttaki kanın tükenmesi ile, vücuttaki kanın tükenmesini ise ağlamaktan kan çanağına dönen gözlerden akan yaşlar ile izah ediyorlardı. İşte şair bu durumu ima etmek üzere sevgilinin kirpiklerinin neşter gibi ciğerine yaralar açtığını, bu yüzden şekil ve saydamlık itibarıyla cam bir kadehi andıran gözlerinin kanla dolduğunu iddia etmektedir. Aslında bu ifadeleriyle padişahın kendisi üzerindeki derin etkilerini ve ona duyduğu samimi sevgiyi dile getirmeye çalışan şair, aynı zamanda beytin geri planında eskilerin "hacamat" dedikleri bir tedavi şeklini okuyucunun zihninde oluşturmaya çalışmaktadır (mazmun). Eski tıp bilgisine göre özellikle bahar aylarında vücudun belirli bölgeleri neşterle yarılarak buralara içindeki hava yakılan bir pamukla boşaltılan kadeh

12



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

şeklinde camlar (bk. res. 12) basılır ve vücuttaki kirli kanın çıkartılmasına çalışılırdı. Büyük şairler burada olduğu gibi bir fikri ifade ederken bununla yetinmeyerek arka planda okuyucunun zihninde bir başka imaj daha oluşturmayı bir hüner gösterisi kabul ederlerdi. Dikkat edilecek olursa Şeyhî bu ifadesi ile aynı zamanda ciğerinden akan kanın kendisine şifa olacağına da imada bulunmaktadır.

4 "Nâfe" göbek, "deşt" ise çöl veya sahra demektir. Doğu Türkistan ve Çin civarında bir bölge ismi olan "Hoten" edebiyatta, burada yaşayan ve göbeğinde oluşan bir maddeden "müşk" [= misk] elde edilen bir cins "âhû" [= ceylan] ile meşhurdur. İnanışa göre bu hayvan sümbül ve menekşe gibi kokulu bitkileri otladığından dolayı, belirli mevsimlerde ve özellikle çiftleşme sırasında vücudundaki hararet sebebiyle göbeğinde kurumuş kan pıhtısını andıran bir madde oluşur ve bunu zamanı gelince düşürürmüş. Şairin bu ceylan için "müşk-efşân" [= misk saçan] demesinin sebebi bundandır. Hattâ o bölgede bulunan kimseler bu çok değerli maddeyi kolayca bulabilmek için ceylanın yaşadığı yerlere rahatça karnını kaşıyabileceği şekilde kazıklar çakarlar ve bu maddenin kaşınıp sürtünme sonucu kazık dibine düşmesini sağlarlarmış. Ham hâliyle fazlaca bir kokusu bulunmayan bu koyu renkli maddeyi, eskiler terbiye edip güzel kokar hâle getirdikten sonra, içinde ham ipek bulunan esans hokkalarına koyup kullanırlarmış. Eskilerin parfümeri geleneğine göre güzel kokular günümüzdekinden çok farklı olarak saç, sakal ve kaşlar gibi bölgelere sürüldüğünden şairler; misk kokan kıvırcık saç ile hokka içindeki koyu renkli ve "çîn çîn" [= kıvrım kıvrım] olmuş ipek arasında bir benzerlik kurarak, bu konuda binlerce beyit geliştirmişlerdir. Tabii "çîn-i zülf" [= saçın kıvrımı] tabirindeki "çîn" kelimesi aynı zamanda bu ceylanın yaşadığı ülkeyi de ima edecek şekilde kullanıldığından (ihamıtenasüp) bütün bu çağrışımlar şiire ayrı bir güzellik vermekteydiler. "Göynüklü âh" yakıcı âh demektir. Şair ceylanın göbeğinden misk oluşmasına çiftleşme mevsiminde vücudunda oluşan hararetin değil, kendisinin çektiği yakıcı âhın hararetinin sebep olduğunu ima etmektedir. Tabii gerek bu hararet meselesi gerekse söz konusu ceylanın göbeğindeki kokunun ancak belirli bir takım otları yemesi sonucunda oluştuğu gibi bilgiler, tamamen o devir insanının görüş ve kanaatleri ile ilgili olup günümüz modern bilimlerinin bu konuda söyleyecekleri şeyler tamamen farklı olabilir.

5 Tabiattaki gelişmeleri olabildiği kadar dikkatle gözleyip inceleyen eskiler, yukarıdaki beyitte olduğu gibi bu araştırmalardan bir takım sonuçlar çıkartarak bunlara inanmışlar; gerek tabii bilimlerle ilgili kitaplarda gerekse burada olduğu gibi edebî metinlerde yeri geldikçe bu bilgilerini bir şekilde kullanıp işlemişlerdi. Nisan ayında daha önce adeta ölü bulunan tabiatın yeniden canlanıp yeşermesinin sebebinin nisan yağmurlarına bağlanması ve bu damlalarda ayrı bir sır bulunduğu kanaatine varılması, bu konuya güzel bir örnek oluşturabilir. Nitekim incinin de bu ayda belirli bir günde karaya çıkan istiridye içine düşen yağmur sonucu oluştuğu inancı edebiyatta işlenir durur. İşte şair, eskilerin bu çok değer verdikleri nisan yağmurunu âdeta küçümseyerek; "Onlar senin "gün" [= güneş] gibi insanı yakan nurlu ve parlak yüzünün "şevk"i [= coşku, hararet] ile benim gözümde oluşan buharın bereketindendir, nisan yağmuru değildir" demek istemektedir. Dikkat edilecek olursa burada şair, aynı zamanda suyun güneş harareti sebebiyle buharlaşıp göğe yükselmesi sonucunda yağmurun gerçekleşmesi şeklinde günümüzde de geçerli olan bir bilgiyi işlemekte ve bu arada padişahın yüzünün güneş kadar nurlu olduğunu da belirterek övgülerine devam etmektedir. Gerek yukarıda geçen "hacamat" imajında, gerekse burada olduğu gibi tıp ve tabiat bilimleri konusundaki bir takım bilgilerin işlenmesi, kendisi de bir tabib ve bilim adamı olan Şeyhî'nin şiirinde çokca görülen özelliklerdendir.

6 Şair bu defa sevgilinin yani Sultan Murad'ın sarayındaki meclisleri cennet meclislerine benzeterek onu övme ve ona duyduğu hasreti dile getirme yolunu denemektedir. Saltanatının ilk yıllarında padişaha bir vasıta ile ulaştırıldığı tahmin edilebilecek gazelin bu beytinde şair "sabâ" [= sabahleyin kıble yönünden esen yel] rüzgârına seslenmekte ve ona padişahın cennet hurileri gibi güzellerin saçları tarafından süprülüp temizlenen ve süprüntüsünün de "Rıdvân" [= cennetin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

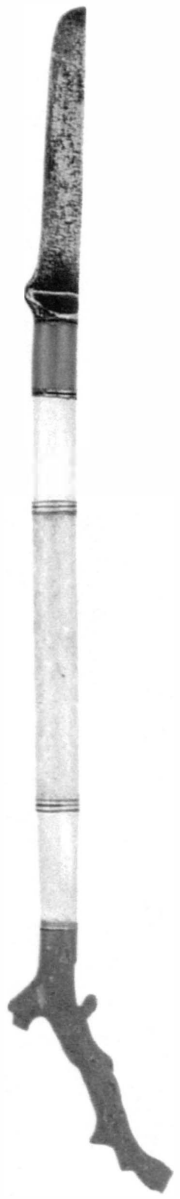
bekçisi olan melek] gibi yüce ve değerli hizmetliler tarafından döküldüğü "behiştî" [= cenneti andıran] meclisine kendisi yerine yüz sürmesini tembihlemektedir. Rüzgâr eserken yerden toz toprak da kaldırdığından edebiyatta bu da su gibi yerlere yüz sürerek ilerleyen bir şahsa benzetilir.

7 Eski şairler medhettikleri her şahsın daima en mükemmel şahsiyet olduğu iddiasını güderler. Bu tavır bir mübalâğa gösterisi yahut dalkavukluk olarak değil, kim olursa olsun en mükemmel ve ideal insanı en iyi şekilde tasvir ve hayâl edebilme yönünde bir sanat denemesi olarak kabul edilmelidir. Bunun için tarihî kahramanlar olsun peygamberler olsun meşhur ve büyük insanların en üstün yönlerini seçerek bütün bunları medhettikleri şahsın birer özelliği gibi gösterme yoluna giderler. Burada da Sultan II. Murad'ın kadehinden yere dökülen "cür'a"nın [= şarap tortusu] diriltici özelliği olduğu iddia edilmektedir. Eski üretim teknikleri günümüzdeki gibi olmadığından büyük küplerde fermante olması beklenen şarap ne kadar arıtılsa yine de dibinde tortu bırakıyordu. Bu tortunun içilmeyip yere dökülmesi âdet idi. Şair söz konusu tortunun kadehinin, padişahın dudağına değmesine ve sevgilinin dudağının da Hz. İsa gibi ölüleri diriltme özelliğine sahip olmasına bir imada bulunmak üzere yere dökülen bu sıvının, yerde çürümekte olan ölüyü dahi "irden" [= çarçabuk, derhâl] diriltip ona "yeni can" verecek kudrette olduğunu iddia etmektedir.

8 Burada şair öncelikle padişahın lütfunu bir denize benzeterek onun iyiliklerinin bolluk ve çokluğunu vurgulamakta, ardından da kendisinin "dem-â-dem" [= sürekli] padişaha olan aşkı sebebiyle gözlerinden "la'l" [= kırmızı bir cins değerli taş] ve "mercân" [= denizden çıkarılan kırmızı renkli değerli bir madde] (bk. res. 13) gibi yani kanlı gözyaşları döktüğünü iddia etmektedir (mübalâğa). Fakat buna rağmen söz konusu denizde henüz "inâyet" [= yardım] cevherini yani incisini görememiştir. Bu beytin arka planına inci bulma ümidiyle sürekli denize dalan ve dalmaktan gözleri kızaran bir dalgıç imajı yerleştirilmiştir (mazmun).

9 Bu defa Şeyhî kendi gönlüne hitap ediyormuş gibi davranarak aslında padişaha mesaj göndermektedir. Bu ifade ile güya kendisini "sahn"ı [= sahan, yemek tası] boş olduğu için "ser-nigûn" [= ters dönmüş] duran, bir fakir gibi göstermekte ve padişah âleme yani bütün dünyaya "in'âm" [= iyilik] edip yeryüzünü "hʷân" [= sofra] ile döşerken kendisinin nasipsiz kalmayacağını ima etmektedir. Beyitteki "in'âm" ve "ni'met" kelimeleri Arapçada aynı kökten türetilmiş kelimeler olup burada özellikle bir arada kullanılmışlardır (iştikak). Ayrıca bazı padişahlarca belirli zamanlarda şairlere verilen para ve hediyelere de daha sonraki yıllarda "in'am" veya "in'âmât" dendiği bilindiğinden, bu kelimelerin tesadüfen beyitte yer almayıp bir amaca yönelik olarak seçildikleri iyice açıklık kazanmaktadır.

10 Büyük İskender o günün coğrafyasına göre dünyanın en uzak yerlerine ve hattâ güneşin doğmadığı karanlıklar ülkesine kadar gidip oraları fethettiğine inanıldığından, İran ve Türk edebiyatlarında cihangir hükümdarlığın sembolü olmuştur. "Âsitân" bir devlet büyüğünün saray veya konağı gibi makamı yahut bu makamın saygı gösterilen eşiği demektir. Şeyhî Sultan Murad'ın makamını, Büyük İskender'in makamı ile eş göstererek bu padişahı da böylesi büyük bir cihangir olarak gördüğünü ima etmektedir. "Hızr-sûret" Hızır görünüşlü demektir. Bazılarına göre peygamber olduğu ileri sürülen Hızır, inanışa göre İskender ile birlikte gittiği karanlıklar ülkesindeki hayat suyunu bulup içtiğinden kıyamete kadar ölümsüzlüğe kavuşmuştur ve bu yüzden nereye ayak bassa yeşertip diriltme özelliğine sahiptir. Şeyhî padişahı her yeri mamur edip her fakiri ihya etmesine bir imada bulunmak üzere Hızır'a benzetmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere İskender ile Hızır'ın ve ayrıca "çeşme-i hayvân" [= hayat suyu, bengisu] ibaresinin birlikte kullanılması, bu şahısların hayat suyunu bulmak üzere birlikte seyahat ettikleri inancından kaynaklanmaktadır (tenasüp). Dikkat edilecek olursa şair "dilinden hayat suyu akıtma" ifadesini kullanmakla, yine ustaca bir üslûpla bu gazel sayesinde, padişah öldükten sonra dahi onun adını kıyamete kadar yaşatacağını, yani gazelin kıyamete kadar okunup bu sebeple adının ölümsüz kalacağını vurgulamakta ve ihsanda bulunurken ona göre davranmasını ihsas etmektedir.



13

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"Eşek hikâyesi" demek olan *Har-nâme* Türk edebiyatının hicv ve mizah konusunda yazılmış en eski şaheserlerinden biridir. Edebiyatta hiciv türünde eserler yazmanın vazgeçilmez şartlarından biri, edep ve nezakete riayet etmek olduğu hâlde, eski şiirimizde hiciv vadisinde yazılan eserlerin önemli bir kısmı yüz kızartıcı küfur ve karalamalarla doludur. Nef'î gibi kudretli bir şair dahı, hiciv namına kaleme aldığı şiirlerinde kendisini iğrenç denebilecek sözler sarf etmekten ve bayağılık derecesine düşmekten kurtaramamıştır. Bu yönüyle bakıldığında *Har-nâme*, belki de Zıya Paşa'nın *Zafer-nâme*'si kaleme alınana kadar dört buçuk asır boyunca saltanatını korumuş bir şaheser olarak nitelendirilmeye lâyık bir eserdir. Eserin yazılış sebebi hakkında kaynaklarda farklı bilgiler mevcuttur. *Har-nâme*'nin yazma nüshalarından sadece birinde eserin Sultan Murad için nazmedildiği kayıtlıdır. Bir rivayete göre Çelebi Mehmed'in h. 818 / m. 1415 Karaman Seferi sırasında Ankara'da rahatsızlanması üzerine tabipler tedavide aciz kalınca, Germiyan Beyliği'nden o sırada ünü her tarafa yayılan Şeyhî Sinan'ın çağırılmasına karar verilir. Şeyhî padişahı tedavi eder ve karşılığında kendisine Tokuzlu -yahut Tokuzlar- adlı sekiz bin akçelik köy arpalık yoluyla timar olarak verilir. Şeyhî Tokuzlu'ya giderken timarın eski sahipleri yolunu keserek şairi ve beraberindekileri yaralayıp döverler. Kendisi padişahın huzuruna geri dönerek *Har-nâme*'sini arz eder; hasımları cezalandırılarak kendisine zarar ve ziyanı fazlasıyla ödenir.. Metinden de anlaşıldığına göre şair, elinde padişahtan alınmış bir ferman olduğu halde uğradığı bır haksızlık üzerine eserini kaleme almıştır. Hikâyenin asıl kaynağı Herat'lı şair Emîr Hüseynî'nin (ölm. h. 719 / m. 1319-20) *Zâdü'l-müsâfirîn*'i olarak gösterilmesine rağmen, Şeyhî'nin bu hikâyeyi Anadolu sahasında kendisinden önce *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisi nazmeden Fahrî'nin eserinde görüp beğenerek genişlettiği anlaşılmaktadır.

IV
MESNEVİ

HARNÂME'den

fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Bir eşek var idi za'îf ü nizâr
Yük elinden katı şikeste vü zâr

Gâh odunda vü gâh suda idi
Dün ü gün kahr ile kısuda idi

Ol kadar çeker idi yükler agır
Ki teninde tü komamışdı yagır

Nice tü kalmamışdı et ü deri
Yükler altında kana batdı deri

Eydür idi gören bu sûretlü
Tañ degül mi yürür süñük çatlu

Dudagı sarkmış u düşmiş eñek
Yorılur arkasına konsa siñek

Togranur idi arpa arpa teni
Gözi görince bir avuç samanı

Kargalar dirnegi kulagında
Siñegüñ seyri gözi yagında

Arkasından alınsa pâlânı
Sanki it artugıydı kalanı

Bir gün ıssı ider himâyet aña
Ya'nî kim gösterür 'inâyet aña

Aldı pâlânını vü saldı ota
Otlayurak biraz yüridi öte

Gördi otlakda yürür öküzler
Odlu gözler ü gerlü gögüzler

Sömürüp eyle yirler otlagı
Ki çekicek kılın tamar yagı

Boynuzı ba'zısınun ay bigi
Kiminüñ halka halka yay bigi

Bögrişüp çün virürler âvâze
Yankulanurdı tag ü dervâze

Har-i miskîn ider iken seyrân
Kaldı görüp sıgırları hayrân

Geh yürürler ferâgat ü hoş-dil
Gâh yayla vü kışla geh menzil

Ne yular derdi ne gam-i pâlân
Ne yük altında haste vü nâlân

'Acebe kalur u tefekkür ider
Kendü ahvâlini tasavvur ider

Ki birüz bunlarunla hilkatde
Elde ayakda şekl ü sûretde

Bunlaruñ başlarına tâc neden
Bizde bu fakr ü ihtiyâc neden

Bizi gör arpa okı yay itdi
Bunlaruñ boynuzın kim ay itdi

Didi bu müşkilümi itmez hal
Meger ol bir falân har-i a'kal

Var idi bir eşek firâsetlü
Hem ulu yollu hem kiyâsetlü

Çok geçürmiş zamâneden çaglar
Yükler altında sızırup yaglar

Nûh Peygamberüñ gemisine ol
Virmiş İblîse kuyrugıyla yol

Dir imiş ben döşedidüm döşegi
Dirilürken ölüp 'Üzeyr eşegi

Hoş nefesdür diyü vü ehl ü fasîh
Hürmet eyler imiş hımâr-i Mesîh

Kurd korkar idi kulagından
Arslan ürker idi çomagından

Ol ulu katına bu miskîn har
Vardı yüz sürdi didi iy server

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sen eşekler içinde kâmilsin
'Âkil ü şeyh ü ehl ü fâzılsın

Anda ki ıslâh ide tapuñ şer u şür
Har-i Deccâle diyeler ker ü kûr

Menzil-i mü'minîne rehbersin
Merkeb-i sâlihîne mazharsın

Nesebüñdür mesel hatîblere
Nefesüñ hoş gelür edîblere

Sen eşeksin ne şek hakîm-i ecell
Müşkilüm var keremden itgil hall

Bugün ortakda gördüm öküzler
Gerüben yürür idi gögüzler

Her birisi semîz ü kuvvetlü
İçi vü taşı yaglu vü etlü

Niçün oldı bulara erzâni
Bize bildür şu tâc-i sultâni

Yok mıdur gökde bizüm ılduzumuz
Ki olmadı yir yüzinde boynuzumuz

Her sıgırdan eşek nite ola kem
Çün meseldür ki dir benî âdem

Har eger hâr ü bî-temîz oldı
Çünkü yük tartar ol 'azîz oldı

Bâr-keşlikde çün bizüz fâik
Boynuza niçün olmaduk lâyık

Böyle virdi cevâb pîr eşek
Ki iy belâ bendine esîr eşek

Bu işüñ aslına işit 'illet
Anla 'aklunda yog ise killet

Ki öküzi yaradıcak Hallâk
Sebeb-i rızk kıldı ol Rezzâk

Dün ü gün arpa bugday işlerler
Anı otlayup anı dişlerler

Çün bular oldı ol 'azîze sebeb
Virdi ol 'izzeti bulara Çalab

Tâc-i devlet konıldı başlarına
Et ü yag toldı iç ü taşlarına

Bizüm ulu işümüz odundur
Od uran içümüze o dündur

Bize çokdur hakîkî buyrukda
Nice boynuz kulag u kuyruk da

Döndi yüz derd ile za'îf eşek
Zâr ü dil-haste vü nahîf eşek

Didi sehl ola bu işüñ aslı
Çünki şerh oldı bâbı vü faslı

Varayın ben de bugday işleyeyin
Anda yaylayup anda kışlayayın

Nice yiyem odın ile letler
Bulayın bugday ile 'izzetler

Gezerek gördi bir gögermiş ekin
Sanki dutardı ol ekin ile kîn

'Işk ile degdi girdi işlemege
Gâh ayaklayu gâh dişlemege

Arpa gördi gögermiş aç eşek
Buldı cân derdine 'ilâç eşek

Degme kerret ki şevk ile karvar
Topragın bile götürür harvâr

Eyle yidi gök ekini terle
Ki gören dir zihî kara tarla

Yiyürek toydı karnı çagnadı
Yuvalandı vü biraz agnadı

Başladı ırlayup çagırmaga
Anup agır yükin agırmaga

Dimiş ol âdemî ki hoş demdür
Ni'am oldukda bî-negam gamdur

Pes idüp cûş içinde eşvâkı
Râst düzdî nevâ-yı 'uşşâkı

Çeker âvâze tîz ider perde
Hoş ser-âgâz ider muhayyerde

Nice düzmek ki bozdı âhengi
Perdesin açdı ol cihân nengi

Çıkarur har çün enkerü'l-esvât
Ekin ısısına 'arz olur 'arasât

Agaç elinde 'azm-i râh itdi
Tarlasını göricek âh itdi

Dâneden gördi yiri pâk olmış
Gök ekinligi kara hâk olmış

Yüregi sovumadı sögmeg ile
Ulımadı eşegi dögmeg ile

Bıçagın çekdi kodı ayrugını
Kesdi kulagını vü kuyrugını

Kaçar eşşek acıyurak cânı
Dökilüp yaşı yirine kanı

Ugrayu geldi pîr eşek nâgâh
Sordı hâlini kıldı derd ile âh

Yarmaru inleyü didi iy pîr
Har-i rûbâh bigi pür-tezvîr

Bâtıl isteyü hakdan ayrıldum
Boynuz umdum kılakdan ayrıldum

Benem ol gam yükindeki har-i leng
Gussalar balçıgında vâlih ü deng

Ne yüküm bir nefes giderici var
Ne biraz çekmegine yarıcı var

Har gedây-iken arpaya muhtâc
Gözedürem ki urıla başuma tâc

Ister iken halâlden rûzî
Varın itdüm harâmîler rûzî

Ger toñuzlara olmaya buyruk
Âh gitdi kulag ile kuyruk

Hükm-i sultâna k'ola pâyende
Çarh çâkerdurur felek bende

Kim ola bâri bir iki eclâf
Ki ide tevkî'-i pâdşâha hilâf

Şâh kahrı ne'ûzü-billâh eger
Çarh baş çekse ide zîr ü zeber

Göklere irdi nâle vü feryâd
Dâd iy pâdişâh-i 'âdil dâd

Şeyhî uzatma nâle vü âhuñ
Nüktedândur bilür şehenşâhun

Ger inâyetden isteseñ tevfîr
Kılma devlet du'âsını taksîr

Nice kim bu zamâne-i nâ-sâz
Câhile nâz vire ehle niyâz

Ne kadar kim cihân-i bî-ihlâs
'Ârifi hâric ide 'âmiyi hâs

Ol şehüñ işi 'izz ü nâz olsun
Düşmeninüñ gam ü niyâz olsun

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

• SÛFÎ KİMDİR? •

Eski edebiyatta şairlerin acımasızca uğraştıkları tiplerden birisi de "Sûfî"dir. Hemen her şairin divanında her fırsatta takılıp tenkit ettiği bu tipin kimliğini ve anlaşmazlıkların nereden kaynaklandığını daha iyi görebilmek için meseleyi tarihî boyutuyla ele almak yararlı olacaktır. Hicret'in ikinci asrında, Allah'a daha çok yakınlaşma yı amaç edinen bazı kimseler, kendilerini toplumdan ayırarak gözlerden uzak yerlerde tamamen ibadetle vakit geçirmeye başladılar. Sayıları gittikçe artan ve halk tarafından saygı gören bu zümre zamanla devlet adamları ve zenginlerin sürekli hayır ve yardımlarıyla kurumlaşmaya başladı. Böylece ilk tekke ve zaviyelerle, bunlar için art arda kurulan vakıflar süratle gelişmeye başladı. Güçlü bir ihtimalle gösterişten uzak ve sadece örtünüp soğuktan sıcaktan korunma amacıyla üzerlerinde taşıdıkları "sûf" adlı yünlü abadan dolayı "sûfî" denen bu insanlar; bir zaman sonra bazı serpuşlar, kıyafet ve alâmetlerle hem halktan hem de gittikçe kollara ayrılan diğer tarikat mensuplarından kendilerini ayırma ihtiyacı hissettiler. Gittikçe sayıları artan ve bu hâliyle devlet mensupları için hatırı sayılır bir iktidar desteği olmaya başlayan bu zümreler, kendileri için kurulan vakıflar sayesinde oldukça rahat ve itibarlı bir hayat sürmeye alışmışlardı.

Kıyafetleri ve kurumlarıyla gittikçe büyüyerek bir ayrıcalık ve güç sembolü hâline gelen sufilerin bu hâli, bu zümrenin asıl hedefi olan "zühd" ve "salâh"ı zedeleyici bir durum oluşturmaya başladığından, içlerinden bazıları gerek tekkelere gerekse bu farklı kıyafet ve sembollere karşı çıkarak onlardan ayrıldılar. Daha en başından itibaren bu yolu seçenlerin varlığı muhakkak olmakla birlikte, bu tutumun ilk temsilcisi olarak Nişaburlu Hamdûn-i Kassâr gösterilir. Allah'a yakınlaşmak için kendilerine bu yolu seçen kimseler, dindarlıklarından dolayı halkın ve devlet adamlarının takdirini almak gibi bir tehlikeden sakınmak için dış görünüş itibarıyla horlanacak bir tavır takındılar, hayır ve ibadetlerini gizleyip kötü görünen yönlerini açığa vurdular. Böylece kınanıp horlanmaya mensup kimseler anlamında "Melâmî" adı verilen zümre ortaya çıktı. Tarikatlar daha çok Irak civarında gelişirken bu meşrepteki kimseler ise Horasan ve civarında yaygınlaşıyorlardı. Bu sebeple bunlara "Horasânîler" yahut "Horasan erleri" denmeye başlandı. Daha sonra vucuda gelen Kalenderîlik, Hayderîlik, Mevlevîlik ve Bektaşîlik gibi tarikatların da bu kaynaktan doğdukları kabul edilir.

Her türlü ayrıcalık gösterisinden uzak kalmayı prensip edinen, ibadetlerini elden geldiğince gizlemeye çalışan, dünya malından el çekmeyi ve ona hiç değer vermemeyi doğru yol bilen, insanların kınamalarına aldırış etmeyen ve bunu özellikle isteyen bu tavır, bir tarikattan çok "melâmet" denen bir meşrep olarak devam etti. Eski şiirimizdeki "rind" tipinin temelinde gerçekte bu zihniyet yatar. Gerçek irfan ehli kimselerce benimsenen ve şairler gibi aydın zümreler tarafından takdir görüp desteklenen bu yol; "sûfî" -yahut "zâhid"- olarak adlandırılan tipin tavır ve meşrebiyle neredeyse taban tabana zıt bir manzara oluşturuyordu. Çünkü "sûfî" bir elinde tespihi, başında hangi tarikata bağlı olduğunu ilan eden tacı, bunun kenarına sıkıştırılmış misvağı, omuzunda her an kullanıma hazır seccadesi, insanlar kendisini görecek şekilde sürekli tespih ve zikirle meşgul tavrıyla tam bir gösteriş sergilemekteydi. O günün toplumu için en geçer akçe olan dindarlığı böylesine teşhir edip kendisinin gerçek Müslüman olduğunu iddia eden "sûfî", bu tavrı sebebiyle riyakârlık ve kıyafete tapmakla itham edildi.

Riya yani gösteriş için ibadet edip dindar görünme hâli, dinen en büyük küfür ve suç sayıldığından; onun bu hâline nazaran çarpıcı bir örnek oluşturması bakımından, dinin "necis" saydığı şarabı içmenin daha ehven bir yol olduğu ileri sürüldü. "Rind"liği ve "melâmet"i kendilerine ideal bir meşrep olarak seçen ve toplumun belki en zeki ve dili en ustaca kullanabilen fertleri konumunda bulunan şairler; ilim ve kültür seviyesi itibarıyla oldukça vasıfsız bir tip oluşturan "sûfî" karşısında acımasızca bir tavır takındılar. Dini menfaate alet etmeyi dünyada geçim yolu hâline getirdiğinden riyakârlığın sembolü olan bu tiple her fırsatta alay edip onu kınadılar. Öyle ki öbür dünyada cenneti elde etme amacıyla ibadet etse dahi onu menfaatperestlikle itham ettiler. Onlara göre gerçek ibadet hiçbir menfaat olmadan ve karşılıksız sevgi ile yapılmalıydı. Dindarlık sebebiyle kulların takdirini kazanmaktansa sokak köpekleri ile aynı kaptan yemek yemeyi ve meyhane köşelerinde şaraba bulanıp yatmayı tercih eden bu görüş, edebiyatta binlerce beyitle işlendi. Üstelik şarabı ilâhî aşkın sembolü olarak kabul eden bu edebiyat "sûfî"ye inat şarabı ve meyhaneyi metheden her türlü sözü hoşgörüyle karşıladı. Bu sözlerin gerçek anlamlarını bilemeyen "sûfî" ve "zâhid"ler "rind" tipini benimseyen ve temsil eden şairleri her fırsatta küfürle itham ettiler. Buna karşılık tefsir, kelâm ve akait gibi konularda oldukça iyi bir dinî eğitim gören ve Türkçenin gramerine ustalıkla hâkim olan şairler, dinin en mukaddes konularını dahi hafife alırmış gibi görünen fakat aslında çok farklı anlamlara gelen sözlerle "sûfî"yi çileden çıkartmayı bir tutku hâline getirdiler? Ortaoyununu andıran bu mücadele manzarası eski şiirin tükenişine kadar sürüp gitti.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

KARAMANLI NİZÂMÎ

[Konya 1435-40? - Konya ? 1469-73]

Babası Konya'nın tanınmış müderrislerinden Molla Veliyüddin, eğitimini bu şehirde tamamlamış ve camilerde verdiği coşkulu vaazlarıyla tanınmış bir hatip idi. Hem kendi coşan hem de dinleyicilerini coşturan, "hay u huy" ile kürsüden düşecek derecede kendinden geçerek heyecanlı konuşmalar yaptığı rivayet edilen bu zat, Nizâmî'nin ilk hocası olmuştur. O devrin en önde gelen ilim merkezlerinden olan Konya gibi bir şehirde ve böyle bir aile çevresinde yaşamasından Nizâmî'nin ilk yıllarından itibaren iyi bir eğitim aldığını tahmin etmek yanlış olmaz. Fakat babasının bu eğitimi yeterli görmeyerek onu çok genç yaşlarda İran'a gönderdiği ve Sehî Bey'in ifadesiyle oradan *"temâm-i mürâd üzre tekmîl-i 'ulûm idüp her fende mâhir ve her 'ilmde kâdir"* olarak döndüğü bilinmektedir. Bu ilimlerin ne gibi konular üzerinde yoğunlaştığı ve eğitim süresinin ne kadar olduğu bilinmemektedir. Fakat Karamanoğlu İbrahim Bey'in (ö. h. 868 / m. 1464) hayatta olduğu sıralarda Konya'ya döndüğü bu beye sunduğu bir kasidesinden anlaşılmaktadır. Kardeşlerini yenerek Karaman beyi olan Pîr Ahmed Bey'e bir "cülûsiye" ve ardından kasideler sunarak bu sayede belki hayatının en parlak günlerini yaşadı.

Pîr Ahmed'in bir ara Uzun Hasan'a yenilerek Fatih'e sığınması ve ardından onun yardımıyla kardeşi İshak Bey'i yenerek h. 870 / m. 1465 yılında tekrar beyliğin başına geçmesi üzerine Nizâmî ona yeniden ve ikinci bir cülusiye denebilecek bir kaside daha sundu. Öyle anlaşılıyor ki bu bey Nizâmî'yi bir hayli himaye etmiş ve bir sanatkâr olarak desteklemiştir. Fatih'in Karaman Beyliği'ne son vermesinden (h. 872 / m. 1467) sonra Nizâmî'nin Pîr Ahmed Bey'in kardeşi Kâsım Bey'e de bir kaside sunduğu biliniyor. Bu kasidenin kime sunulduğu divanından açıkça anlaşılmamakla birlikte Kâsım Bey adı Eğirdirli Hacı Kemâl'in *Câmi'ü'n-nezâir*'indeki bir kayıttan çıkarılmaktadır. Görüldüğü gibi bir hayli karışık ve zor devirlerde yaşayan Nizâmî, beyliğin Osmanlılara geçmesinden sonra ve özellikle Fatih'in önde gelen esnaf ve sanatkârları İstanbul'a getirtmesi ve Rum Mehmed Paşa'nın bir rivayete göre rüşvet alarak bunların bir kısmını gönderip bir kısmını göndermemesi ve bunun padişah tarafından öğrenilmesi ile çadırı başına yıkılarak azledilmesi gibi karışıklıklar arasında nasıl oldu bilinmez, bu zoraki yolculuğa katılıp İstanbul'a gelmedi.

Latîfî'nin bildirdiğine göre Sadrazam Mahmud Paşa tarafından padişaha *"Hûb tabi'at-i nazmiyyesi ve şi'rden fazla niçe ma'rifet-i zâ'idesi vardur... Ahmed Paşa'dan yegdür.."* diye övülerek tanıtıldı. Böyle bir ifadenin padişaha karşı ancak Ahmed Paşa'nın gözden düşmesinden sonra sarf edilebileceği açıktır. Bilgin ve sanatkârları sürekli İstanbul'a toplamaya çalışan, onları devamlı yanında bulundurup tartışmaktan hoşlanan padişah onun hakkındaki övgüleri duyunca derhâl İstanbul'a çağırdı. Nizâmî gerek şiirdeki ustalığını göstermek, gerekse Ahmed Paşa ile bir kıyaslama ölçüsü oluşturmak üzere paşanın "Kasr", "La'l" ve "Güneş" kasidelerine ve bazı gazellerine Fatih'e övgü olmak üzere nazireler ve bir de "Nergis" kasidesi yazarak padişaha gönderdi veya bunları beraberine alarak yola çıktı. Bunlardan sadece Fatih'i methettiği "Kasr" kasidesi elimizdedir. Şairin İstanbul'a gelmek ve Fatih'in huzuruna çıkmak için bütün hazırlıklarını bitirdikten sonra yola çıktığı ve yolda hastalanarak vefat ettiği *Sehî Tezkiresi* hariç bütün kaynaklarca tekrar edilerek bildirilmektedir. Sehî Bey İran'da tahsilini tamamlayıp Konya'ya döndükten sonra *"Bâkî ömrini anda geçürüp âhirete nakl eyledi"* diyerek Konya'da öldüğünü bildirmektedir. Ölüm tarihi bilinmemekle birlikte o sırada babasının sağ olduğu ve onun da 1473'te öldüğü bilinmesine nazaran Nizâmî'nin Kâsım Bey'e kaside sunduğu 1469 tarihi ile bu tarih arasında vefat ettiği söylenebilir. Kaynakların çok yakışıklı bir genç olarak tarif ettikleri Nizâmî zamanı şairleri arasında gerçekten ustaca yazılmış eserlere sahip olduğu ve yeri geldikçe keskin hicivciliği eserlerindeki örneklerden anlaşılmaktadır.

Kaynaklar: Halûk İpekten, *Karamanlı Nizâmî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı*, Ankara 1974.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Özellikle XVI. yüzyılda Anadolu topraklarına seyahatler düzenleyerek buradaki izlenimlerini yazan yabancı seyyahların Türkler hakkında ifade ettikleri ortak kanaatlerden birisi de, bu milletin kadın erkek, genç ihtiyar şiirle uğraşmalarıdır. Gerçekten de o devirde edebiyat, dil ve din gibi toplum binasının temel harcını oluşturan önemli unsurlardan birisiydi. Gunumüzde olduğu gibi televizyon, sinema, tiyatro gibi eğlenceler bulunmadığından insanlar en azından çeşitli toplantılarda okunan halk hikâyelerini ve destanları dinleyerek şiirle ilgileniyorlardı. Biraz daha mürekkep yalamış, ağzı lâf yapan ilim-irfan sahibi kimseler ise şiirleri ile göz doldurup ön plana çıkanların birbirlerine yazdıkları nazireler üzerinde tartışıp konuşuyor, bu şairlerin giriştikleri söz yarışını takip etmekten zevk duyuyorlardı. Eli kalem tutup şiir yazabilen dostlar arasında birbirine iltifat olsun diye şiir yazmanın yanı sıra hiciv yazılması da özellikle istenen bir hususdu. Günümüz insanın mantığından yola çıkarak eski hiciv şiirlerinin, mutlaka bir öfke ve husumet sonucu yazılmış eserler olabileceğini düşünmek son derece yanlıştır. Zâtî'ye onu tanıyan bir zatın her rastlayışında "Zâtî Çelebi, beni donatsana!" diyerek ondan kendisini hicvetmesini istemesi buna güzel bir örnek oluşturabilir. Bu sebeple bütün bu eserlerin ait oldukları devir insanının anlayış ve mantığı ile değerlendirilmesi gerekir. Aşağıdaki eser Nizâmî'nin Mevlevî dervişi olması kuvvetle muhtemel bir ahbabı için yazılmıştır. Tekke ve dergâhlarda dervişlerin zikir sırasında cezbeye gelerek yaka ve bağırlarını yırtmalarına imada bulunan şairin, "Onlar Allah aşkıyla cezbeye geldiklerinden değil, seni gördüklerinden yaka ve bağırlarını yırtarlar" yahut "Ağzında dişi kalmayan şeyh efendi senin şeker gibi tatlı dudaklarına diş biliyor." gibi ifadeler tamamıyla bu takılma ve latifeleşmelerin bir ürünüdür. Eğer hakkında şiir yazılan derviş de -eskilerin tabiriyle- "nazma kâdir ise" yani şiir yazmaya gücü yetiyorsa; o da şaire bu yolda bir şeyler yazarak cevap verecek ve atışmalar bu şekilde sürüp gidecektir...

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1	*Hatt-i reyhân kim tolanmışdur gülistânı dürüst* *Hâledür kim devr idüpdür mâh-i tâbânı dürüst*	1 Gül bahçesinin etrafını tamamen dolanan reyhan hat, parlak ayı bütünüyle devr eden hâle gibidir.
2	*Dâne-i hâl-i siyâhı yâr-i gendüm-gûnumuñ* *Odlara yandurdı gamdan hırmen-i cânı dürüst*	2 Buğday tenli dostun siyah beninin tanesi, gamdan can harmanını baştan aşağı ateşlere yandırdı.
3	*Korkaram öldürmege 'ahd itdüginden beni kim* *Bulmadum 'âlemde bir 'ahdi vü peymânı dürüst*	3 Beni öldürmek için yemin edişinden korkuyorum, çünkü dünyada yemini ve sözü sadık birini bulamadım.
4	*Mürşid olmaz mushaf-i hüsnüñ revân itmezse şeyh* *Kim imâm eyler anı bilmez çü Kur'ânı dürüst*	4 Şeyh senin güzelliğinin mushafını ezberlemezse mürşit olamaz. Kur'an'ı doğru dürüst bilmeyeni kim imam eder?
5	*Meh ne lâf eyler senüñle hʷân-i hüsn açmakda kim* *Gezmedük kapu komaz bulınca bir nânı dürüst*	5 Ay bir bütün ekmek bulana kadar gezmedik kapı bırakmazken, seninle güzellik sofrası açma konusunda ne lâf edebilir!
6	*Beni gördükçe senüñle mihr idüp n'eyler rakîb* *Cân virürken kâfirüñ hôd olmaz îmânı dürüst*	6 Rakip seni benimle gördükçe sevgi besleyip ne yapacak? Kâfirin can verirken iman etmesi gerçek olmaz.
7	*Hânkâh içinde itseñ âstîn-efşân semâ'* *Kalmaya bir hırka ehlinüñ girîbânı dürüst*	7 Sen dergâh içinde cübbenin yenlerini etrafa savurarak sema etsen, bir tek hırka ehlinin [dahi] yakası sağlam kalmaz.
8	*Tîz ider şîrîn lebüñe şeyh dendân-i tama'* *Gerçi kim bir dâne yok agzında dendânı dürüst*	8 Ağzında doğru dürüst bir tane dişi olmadığıhâlde şeyh [efendi], senin tatlı dudağına tamah için diş biler.
9	*Gönlini yıkma Nizâmînüñ ki yapılmaz dahi* *Şîşe kim uşansa kimdür eyleyen anı dürüst*	9 [Ey dost,] Nizâmî'nin gönlünü yıkma, çünkü bir daha onarılmaz. Şişe kırılsa onu kim düzeltebilir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1 Kelimeleri gerçek anlamıyla değerlendirildiğinde, çevresinde reyhan çiçekleri dikilmiş bir gül bahçesinden bahsedilen birinci mısra, kelimelerin sembolik söz konusu olunca gül gibi yanakların bulunduğu yüzü ifade eder. Bu mana değeri "gülistân"dan kaynaklanır. Klâsik şiirde sevgilinin yüzü sıklıkla "gülistan" [=gül bahçesi] olarak tasavvur edilir. Eski şiirde yazı anlamının yanı sıra yüzde çıkan tüylere de "hat" denilir. Aynı mısrada yer alan "hatt-i reyhân" [= fesleğen gibi kokan hat] ibaresinde yüzde çıkan tüyler koku itibarıyla fesleğene benzetildiği gibi (teşbih); aynı zamanda "hatt-i reyhânî" [= reyhânî hat] denen ve Yâkût-i Musta'sımî tarafından icat edilen 'aklâm-i sitte' yani altı değişik yazıdan biri olan bir hat çeşidine de uzaktan işaret edilmektedir (iham). Hattın fesleğen kokması, o devrin parfümeri geleneğinde, insanların eskiden güzel kokuları saç ve sakallarına sürmeleri ile ilgilidir. Bu tasviri çizdikten sonra şair ikinci mısrada bunun üzerine bir başka yoruma daha girmektedir. Çevresi reyhan kokulu tüylerle çevrili olan gül bahçesi gibi yüz, âdeta çevresi "hâle" [= ay ağılı] ile çevrilmiş "tâbân" [= parlak] bir ay gibidir. Gazelin kafiyesini teşkil eden "dürüst" [= tamamıyla, bütünüyle] kelimesi o devirde günümüzde kullanıldığından farklı olarak böyle bir anlam da taşımaktaydı.

2 Tane ve harman yeri imajları üzerine kurulan bu beyitte "hâl-i siyâh" [= siyah renkli ben], cinsi tam olarak belirtilmeyen bir "dâne" [= tane, tohum] olarak ifade edilmiştir. Metnin devamından bu benin, şairin "gendüm-gûn" [= buğday renkli, buğday tenli] ahbabının yüzünde bulunduğu anlaşılmaktadır. Edebî metinlerde harman ve harman yeri, bir emeğin mahsulünü yahut insan geçiminin bağlı bulunduğu sermaye ve değerleri sembolize eder. İnsan can olmadan yaşayamaz, can insanın en önemli sermayesidir. Şair bu düşünceden hareketle "hırmen-i cân" [= can harmanı] benzetmesini (teşbih) yapmaktadır. İfadeye göre söz konusu ben, şairin içinde gam ve keder ateşleri yakmış; ömrünün sermayesi olan can harmanı bu yangın sonucunda kül olup gitmiştir. Bilindiği üzere harman yerinde bulunan kuru samanlar en küçük bir ateşle dahi tutuşuverecek büyük yangınlara hazır bir durum arz eder. Yine beyitte özellikle kapalı bırakılan "dâne" [= tane, tohum] ile ateş ilişkisi ise; eskilerin 'micmer' dedikleri, içinde kor ateş bulunan ve üzerine üzerlik tohumu, öd ağacı yahut misk vb. maddeler atılarak etrafa hoş kokulu dumanlar saçan buhurdanlıklar (bk. res. 14) ile ilgili bir husustur. Sevgilinin misk gibi kokan siyah benini görünce âşık buhurdanlık gibi yanmaya başlamış ve sonuçta yegâne sermayesi olan can harmanında yangın çıkmıştır.



14

3 Bugün de kullanıldığı üzere bir şeye ahdetmek, onun için yemin etmek demektir. İfadeden anlaşıldığına göre sevdiği kimse öfkelenerek veya günümüzde olduğu gibi latife yoluyla şairi öldürmeye yemin etmiştir ve şair kasıtlı olarak bundan endişe eder görünmektedir. Okuyucuda sanki şair öleceğinden korkmuş gibi bir intiba uyandıran bu ilk mısraı takip eden ikinci mısraa bakıldığında, bu korkunun "Ya öldürmekten vazgeçerse!" düşüncesinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Çünkü artık dünyada yeminine ve sözüne güvenilir kimse kalmamıştır. Görüldüğü üzere şairin tamamen bir latife için geliştirdiği bu ifade; aynı zamanda, âşıkların her an sevgilileri için canlarını fedaya hazır oldukları, bunu bir bahtiyarlık görerek seve seve kabul ettikleri şeklinde klişeleşen bir tavrı vurgulama amacına da yöneliktir.

4 Bilindiği üzere Kur'an surelerinin belirli bölümlerinden her birine ayet denir. Ayetin bir diğer anlamı da Allah'ın güç ve kudretine delil teşkil eden her şey, alâmet demektir. Şairler Allah'ın yarattığı en aziz varlığın insan oluşundan ve Allah'ın Cemâl sıfatının en mükemmel surette insan yüzünde tecelli ettiği inancından hareketle, insan yüzünü her biri bir ayete benzeyen güzellik unsurlarının bir araya gelerek oluşturdukları bir "Mushaf" [= Kur'an] olarak yorumlarlar. Şair burada güzellerin yüzüne bakmaktan çekinen, imanı zedelenir diye bu işten korkan "şeyh" [= tarikat lideri sofu] tipine sataşmak üzere arkadaşına, "Eğer şeyh senin güzelliğinin Kur'anını ezberlemezse irşat makamına gelemez" demektedir. Tarikata intisap eden dervişleri irşat ederek Allah'a yakınlaştırmaya çalışan tarikat önderine "şeyh" yahut "mürşid" [= irşat edici] denir. Aslında akan şey demek olan "revân" burada "revân etmek" şeklinde ve su gibi ezberlemek anlamında kullanılmıştır. İkinci mısrada ise Kur'an'ı gereği gibi okuyamayan bir kimsenin namaz kıldırmak için cemaate imamlık edemeyeceği yönündeki fıkhî kaide vasıta edilerek bu hâle bir örnek verilmektedir (tenasüp). Beyitte geçen "mürşid", "şeyh" ve "imâm" kelimeleri özellikle bir araya gelecek şekilde seçilmişlerdir (müraatinazir). Bu beytin arka planında, insanın yaratılan en şerefli varlık oluşu ve onun yüzünün Allah'ın varlığına delil teşkil eden bir ayet olduğu, bunun farkına varmayan ve bu ayeti idrak edemeyen kimsenin Allah'ın yüceliğini idrakten âciz olacağı için âşıklar nazarında imamete rüştü bulunmadığı vurgulanmıştır.

5 Edebiyatta parlayan, nurlarla dolu bir yüzün ve dolayısıyla güzelliğin sembolü olarak geçen ay, burada güzellik konusunda söz konusu şahıs ile yarış etmeye kalkışan birine benzetilmiştir. Beyitteki "hʷân-i hüsn" [= güzellik sofrası] terkibi ile güzellik kavramı bir sofraya benzetilerek (teşbih) bir müsabaka sahnesi oluşturulmaktadır. Güya ay ve derviş güzellik sofrası kurma konusunda yarış edeceklerdir. Ancak ay ona nazaran öyle bir durumdadır ki "dürüst" [= tam] bir ekmek bulabilmek için kapı kapı dolaşmakta, gezmedik kapı bırakmamaktadır. Buna karşılık övülen şahsın güzellik sofrası son derece zengindir. Bu durumda şair sözü: "Ay bu hâliyle seninle nasıl yarışabilir?" demeye getirmektedir. Ayın bir ekmek bulabilmek için kapı kapı dolaşması, dolunay hâline gelene kadar on dört gün boyunca sürekli gökyüzünde doğu ve batı istikametinde hareket etmesinden kinayedir. Görüldüğü üzere şairin amacı, günümüzde de kullanılan, "ayın on dördü gibi nurlu yüz" vb. benzetmelerle güzellik sembolü hâline gelen ayı, methettiği şahsın yanında küçük düşürerek onun methini güçlendirmektir.

6 Klâsik Doğu edebiyatlarında "rakîb", sevgilinin âşık ile yakınlaşmasını istemeyen, ikisi arasını sürekli açmaya çalışan âşığın hasmı konumundaki tiptir. Âşık ve sevgilinin bir araya gelmeleri rakip için ölüm gibidir. Şair böyle bir durumda rakibin sevgiliye "mihr" [= aşk, sevgi, şefkat] besleyip yakınlık göstermesini, "kâfir" [= dinsiz, imansız] bir kimsenin tam ölürken iman etmesine benzetmektedir. İslâm inancına göre inanmayan ölüm anındaki tevbesi ve imanı makbul değildir. Âşıklar nezdinde aşk bir din gibidir. Aşktaki samimiyet ve sadakat bu dinin imanına benzetilir. Âşığın hasmı konumundaki rakibin kâfirliği, aslında aşktaki samimiyetsizliğinden kinayedir. Bu mantığa göre o, menfaati için âşık geçinen sahte bir âşık ve dolayısıyla münafık bir kâfir gibidir.

7 Bu beyitte söz konusu edilen şahsın bir derviş ve kuvvetli ihtimalle bir Mevlevî dervişi olduğu anlaşılmaktadır. Tarikat mensuplarının toplantı ve merasimlerini icra ettikleri yerlere "hankâh" [= tekke] denirdi. Elbisenin bilek kısmı yani yeni demek olan "âstîn" kelimesi ile oluşturulan "âstîn-efşân semâ" [= yen saçarak yapılan sema] ile kastedilen, Mevlevîlerde olduğu gibi dervişin cübbesinin yenlerini vücudun iki yanına açıp savurarak sema etme olmalıdır. Şairin ifadesine göre, beytin muhatabı olan söz konusu derviş böyle sema etmeye başlayınca, "hırka ehli" yani tarikat erbabı kimselerden hiçbirinin yakası "dürüst" [= sağlam] kalmayacak yani tamamı parçalanacaktır. Eskiden dervişler zikir ve sema sırasında zaman zaman cezbeye gelip kendilerinden geçerler, çılgınca davranışlarda bulunarak vecd hâliyle üstlerini başlarını yırtarlardı (bk. res. 7, 154) Şair böyle bir durumu, söz konusu dervişin güzelliğine duyulan bir sevgi sonucu cereyan etmiş gibi göstermeye çalışmaktadır.

8 Şairler gerek lâtife yoluyla, gerekse meşrep farkı sebebiyle sofu kimselere ve tarikat mensuplarına sataşmadan edemezler. Nizâmî burada yukarıda söz konusu edilen Mevlevî dervişinin şeyhine takılmakta ve onu bu dervişin -aslında şeker gibi tatlı sözlü olmasından kinaye ile- şeker gibi tatlı dudağına diş bilemekle itham etmektedir. "Tîz" keskin, "dendân" diş, "tama" da tamah anlamına geldiğine göre; "dendân-i tama' tîz etmek" [= tamah dişini bilemek] yani yemek için iştah kabartmak anlamında kullanılmıştır. Görüldüğü üzere "şîrîn leb" [= tatlı dudak] burada helva gibi bir tatlıya benzetilmektedir (kapalı istiare). "Diş bileme" deyimindeki dişin gerçek anlamıyla ağızdaki diş ile hiçbir ilişkisi olmadığı hâlde şair, gerek bu tatlı dudak ve helva ilişkisinden, gerekse mecazî ve hakikî anlamda kullanılmış "diş" kelimelerinden hareketle böyle bir hayal oyunu oluşturmaya çalışmaktadır.

9 Şairler temizliğini vurgulamak amacıyla gönüllerini daima ayna ve şişe gibi parlak, saf veya berrak nesnelere benzetirler. Şişeden kasıt aslında içine şarap konan cam kaptır. Gönül de içinde aşk şarabı bulunan bir şişe gibidir, içi dışı birdir, riya etmez, içindekini gizlemez. Gönül bir şişeye benzetildiğine göre gönlün kırılması bu şişenin kırılması olacaktır. Şair, şişe yahut camdan mamul bir nesne kırıldığı zaman nasıl bir daha eski hâline getirilemezse, kendi gönlünün de öyle olacağını ifade etmekte ve sevgilisini ikaz etmektedir.



15



16

AVNÎ

[Edirne 1432 - Gebze 1481]

Osmanlı Devleti'nin yedinci hükümdarıdır. 1443 senesinde Manisa'ya vali atandı ve yaklaşık bir yıl sonra babasının tahttan çekilmesi üzerine İstanbul'a gelerek çocuk yaşta tahta geçti, fakat iki yıl kadar sonra bazı hadiselerin devlet aleyhine gelişmesi üzerine tahtı tekrar babasına terk etti. Babası Sultan Murad'ın ölümü üzerine yeniden tahta çıktı (1451). Tahta geçtikten üç yıl kadar sonra İstanbul'u fethederek Doğu Roma İmparatorluğu'na son verdi ve devletin başkentini buraya taşıyarak İstanbul'u bir kültür merkezi hâline getirmeye çalıştı. Tahtta bulunduğu yaklaşık 28 yıl içinde 25 sefere katıldı. Fakat en büyük arzusu İstanbul'u Doğu ve Batının en büyük kültür merkezi hâline getirmekti. Bunun için Kadı-zâde Rûmî'nin öğrencisi ve Uluğ Bey'in rasathanesinde hizmet görmüş büyük matematikçi Ali Kuşcu (ölm. 1474), Hayâlî Şemseddin (ölm. 1470), Molla Hüsrev (ölm. 1480) Hoca-zâde Muslihüddin Mustafa (ölm. 1488) Hatib-zâde Muhyiddin Mehmed (ölm. 1495) gibi zamanın en büyük bilginlerini İstanbul'a getirtti. Fetihten yaklaşık on yıl kadar sonra Doğu Roma'nın eski Havâriyyûn Kilisesi'nin ve eski imparator mezarlarının bulunduğu tepe üzerine kendi camiini ve dördü kuzeyde ve diğer dördü güneyde bulunmak üzere Sahn denen sekiz medrese ve tetimmeleri ile camiye bağlı imaret ve hastahanesini yaptırdı. Günümüzdeki Kapalı Çarşı ve Bedesten onun devrinde inşa edilen eski ticaret merkezlerindendir.

Bazı kaynaklar onun hakkında Arapça Farsça ve Rumcadan başka İbranice, Keldanice Yunanca, İslavca ve Lâtince bildiğini ileri sürerler. Sarayında Yunanca ve Lâtince bilen iki kâtibe Plutarque'tan tercümeler yaptırıyor ve onlardan eski çağlar tarihine dair dersler alıyordu. Meşhur ressam Gentile Bellini'yi 1479-80'de İstanbul'a getirterek ona resmini yaptırmış yine Veronalı ressam Matteo D'Patsi'yi Venedik Cumhuriyeti'nden İstanbul'a istetmişti. Ptolomaios'un coğrafyaya dair meşhur eserini 1465'te Trabzonlu Gorgios Amirokis ile birlikte incelemiş ve ona kitabı Arapçaya tercümesini emretmişti. Aradan bir yıl geçmeden bu defa 1466'da Filozof İvrokios'a yeniden tercüme ettirip haritalardaki yer adlarını Arap harfleriyle tespit ettirmişti. Bir ara Hristiyan akaidinin incelemekle uğraşmış, İstanbul patriği tayin ettiği Gennadios Scolarios ile bu konularda tartışmalar yapmış ve ondan aldığı bilgileri Karaferye kadısı Molla Ahmed'e tercüme ettirmişti. Bilginleri huzuruna çağırarak onları tartıştırmaktan hoşlanır, bazen onlara halli zor meseleler vererek çözümüne dair risaleler kaleme almalarını isterdi.

Devlet idaresinde bir hayli sert, yeri geldikçe gaddarlık derecesinde asabî, muharebelerde askeri teşvik için gerektiğinde öne atılmayı alışkanlık hâline getiren, son derece ketum ve plancı, verdiği karardan dönmez bir yapı sergileyen hükümdarın şiirlerinden, onun aynı zamanda bir o kadar hassas ruh yapısına sahip güçlü bir şair olduğu anlaşılıyor. Biraz da hükümdarlığın verdiği rahatlıkla olmalı şiirlerinde

Bugün mülk ü hazâyin her ne cem'iyyet ki cem' itdüñ
Mey ü mahbûba sarf olmazsa 'Avnî cümle zâyi'dür

beytinde olduğu gibi son derece serbest, şuh ve âşıkane bir eda ardında gizli bir dindarlık hâkimdir. Aynı zamanda güçlü din bilgisi, dil ve mantık hâkimiyeti ve şiirde cari olan tasavvuf remizlerini ustalıkla kullanarak

Ka'be hakkı 'Avnî baş egmez nemâza yüz yumaz
Kaşlaruñ mihrâbına secde yeter kıblem bañа

gibi sözlerle okuyucusunu dehşete düşürecek ve şiirden anlayanlara sürekli bilmece kabilinden mesajlar gönderecek ifade ve imajlar kullanmaktan hoşlanır.

Kaynaklar: İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1975, c. II; Kemal Edip Ünsel, *Fâtih'in Şiirleri*, Ankara 1946; Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul 1982.

Klâsik edebiyatta kasidenin övgülü sözlerden, gazelin âşıkane ifadelerden oluşması gibi her nazım şeklinin belirli konuları vardı. Gazel yazan her şairin hedefi, aşkı ve âşıklık hâlini en mükemmel şekilde ve elden geldiğince kendinden önce hiç söylenmemiş bir ifade ile dile getirebilmekti. Edebî metinler dikkatle incelendiğinde şairlerin korku, sevinç, keder vb. tasviri zor hâlleri veya nesneleri en iyi nasıl nazıma dökebilecekleri konusunda birbirleriyle sürekli yarış hâlinde oldukları görülür. Tabii gazel formunda da vazgeçilmez konu olan "aşk"ın en üst seviyede en mükemmel nasıl tasvir edilip işlenebileceği meselesi üzerinde çalışılmıştır. Aşağıdaki eser Fatih'in, -eğer hayal mahsulü olmayıp gerçekten yaşamışsa- Galatalı bir Hristiyan gencı için yazdığı bir gazelidir. Tabii bu durumda şairin, Müslümanlar duruyorken niçin böyle bir gayrimüslim için şiir yazdığı sorusu akla gelecektir. Bütün bu şiirlerde prensip olarak hedef, hangi din, dil, ırk ve mezhepten olursa olsun Allah'ın en şerefli varlık olarak yarattığı insanın güzelliğini dile getirmektir. Sonuçta ateşperesti de putperesti de Allah yaratmış ve her insana olduğu gibi onlara da kendi güzelliğinden âdeta bir ışık bağışlamıştır. Onların kendisini tanıyıp tanımamaları tamamen ayrı bir konudur. Fatih'in niçin bir Hristiyan genci için şiir yazdığı sorusunun cevabı, büyük mutasavvıf şair Feridüddin Attâr'ın *Mantıku't-tayr* adlı eserinde işlediği "Şeyh San'an" hikâyesinden kaynaklanan klişeleşmiş bir motifin uygulamasından ibarettir. Attâr'ın Allah'a duyulan aşkta kulun, içinde bulunması gereken samimiyeti ve her türlü bağdan ilişkisini koparma şartını vurgulamak uzere bazı semboller eşliğinde anlattığı hikâyenin özeti şudur: Asıl adı Abdürrezzak olan şeyh, 400 dervişi ile Rum ülkesinde gezerken bir Hristiyan kızını görür ve ona âşık olur, kızı ister. Kız, şeyhten Hristiyan olup puta tapmasını ister. Çaresiz şeyh kızın dediğini yapar, zünnar kuşanır. Ardından kızın domuz çobanlığı yapması teklifini de kabul eder. Müritlerinin bütün engel olmaya çalışmalarına rağmen şeyh yolundan dönmez. Sonunda kız rüyasında Hz. Muhammed'i görerek Müslüman olur... Bir din lideri bir anda aşkı için en mukaddes değerlerini terk ediyor ve en olmayacak şeylere rıza gösteriyor. Her hâlde aşktaki samimiyete bundan daha çarpıcı bir örnek verilemezdi. Fatih de yüz binlerce Müslümanın padişahı olarak kendisini böyle bir güzelin aşkına kaptırmış göstermekle bu şiirde Şeyh San'an rolüne bürünmektedir. Bütün millet, "padişahımıza ne oldu" telaşı içindeyken o kendini aşka kaptırmış bir şeyh rolünde görünmekte ve aşktaki samimiyetini bu şekilde dile getirip tasvir etmektedir. Bizde tiyatro sanatı yoktu, ama şairler gerektiğinde koca bir tiyatro sahnesini bir beytin içine sığdırmayı başarmakta çok ustaydılar. Gerek Fatih'in gerekse diğer şairlerin divanlarında sık sık geçen, meselâ yine Fatih'in, Hâfız-i Şîrâzî'ye nazire olan "Eğer o Frenk putperesti benim gönlümü ele alırsa, onun Hindû beni için İstanbul ve Galata'yı bağışlarım" anlamındaki Farsça *"Eger ân gebr-i efrencî be-dest âred dil-i mâ râ / Be-hâl-i Hindîyeş bahşem Sitanbul u Kalata râ"* bu konuya güzel bir örnek oluşturabilir. Yoksa binlerce şehidin kanı ile alınmış İstanbul'un bir ben için feda edileceği filân yok... Bütün mesele şiirin gereklerine uyarak aşkın değerinin her şeyden daha üstün olduğunu en çarpıcı ifadeyle vurgulayabilmektir. Kaderin ne garip cilvesidir ki o yüzyıllarda bu gibi sözlerdeki incelikleri anlayamayan softalar şairleri küfürle itham ederlerken, günümüzde bazı aydınlar bu gibi mısraları anlamayarak olur olmaz yorumlar geliştirebilmektedirler.

I

GAZEL

fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün

1 *Bir güneş yüzlü melek gördüm ki 'âlem mâhıdur*
Ol kara sünbülleri 'âşıklarınuñ âhıdur

1 Bir güneş yüzlü melek gördüm ki cihan onun ayıdır. O kara sümbülleri [saç değil] âşıklarının âhıdır.

2 *Kareler geymiş meh-i tâbân gibi ol serv-i nâz*
Mülk-i Efrengüñ meger kim hüsn içinde şâhıdur

2 O nazlı servi parıldayan bir ay gibi karalar giymiş, sanki güzellikte Frenk ülkesinin padişahıdır.

3 *'Ukde-i zünnârına her kimse kim dil baglamaz*
Ehl-i îmân olmaz ol 'âşıklaruñ güm râhıdur

3 Zünnarının düğümüne gönül bağlamayan kimse iman ehli olamaz; o, âşıkların yoldan çıkmışıdır.

4 *Gamzesi öldürdügine lebleri cânlar virür*
Var ise ol rûh-bahşuñ dîn-i İsâ râhıdur

4 Gamzesinin öldürdüğüne dudakları canlar verir. Galiba o can bahşedicinin yolu İsa'nın dinidir.

5 *'Avniyâ kılma gümân kim saña râm ola nigâr*
Sen Sitanbul şâhısın ol Kalatanuñ şâhıdur

5 Ey Avnî! Sevgilinin sana ram olacağını sanma. Sen İstanbul padişahısın, o Galata'nın şahıdır.

1 Melekler gerek insanlara hiç görünmemeleri, gerekse günahsız olmaları sebebiyle belki bütün dünya edebiyatlarında olağanüstü bir saflık ve güzellikteki insan şekilli varlıklar olarak hayal edilmişler ve bu yapıdaki insanlar için benzetme unsuru olarak kullanılmışlardır. Belki de insanlar kendilerinden daha mükemmel bir varlık hayal edemediklerinden, bu hiç görmedikleri ve gerçek mahiyetleri hakkında bilgi sahibi olmadıkları varlıkları sürekli kendileri gibi düşünmüşlerdir. Bu "melek gibi" benzetmesi günümüzde de sık sık kullanılan bir tabirdir. Şair gördüğü ve şiirine konu edindiği şahsı, yüzünün nur ve parlaklığını ifade için güneş yüzlü bir meleğe benzetiyor (istiare). Bu yüz öyle bir güneştir ki (teşbih) bütün âlem onun ayı gibidir. Metinde geçen "âlem mâhıdur" grubu bir isim tamlaması olarak "âlemin ayıdır" şeklinde bir anlam ifade ettiği gibi, özne ve yüklemden oluşan tam bir yargı hâlinde "âlem onun aynıdır" anlamında düşünülebilir. Ancak hiçbir şair bir nesneyi hem güneşe hem de aya benzetmez. O bakımdan şairin burada asıl kastettiği bir başka bakış açısı söz konusu olup o da şudur: "Ay nasıl ışığını güneşten alıyorsa, cihan da ışığını onun güneş gibi parlak yüzünden almaktadır." Baştaki "kara sünbüller" ile kastedilenler saçlardır (istiare). Bu benzetme hem sümbülün koyu renkli bir çiçek olmasından kaynaklanmakta, hem de o devirde insanların güzel kokuları saçlarına sürdüklerine delalet etmektedir. Koku sürülen kıvrımlı saçlar şekil itibarıyla kıvırcık bir saçı andıran sümbüllere (bk. res. 15) benzetilmişlerdir. Bu saç-sümbül benzetmesi edebiyatta öyle çok kullanılmıştır ki artık bir şahsın sümbülünden bahsetmek onun saçından bahsetmek ile aynı anlamı ifade eder olmuştur (istiare). Şair sümbül kelimesi ile ifade ettiği saçları, söz konusu güzelin âşıklarının âhına benzetmektedir. Saçın âha benzetilmesi, bahsi geçen şahsa gönül bağlayanların çektikleri yanık âhların sürekli üzerinde olduğunu vurgulamak içindir. Burada parlak bir güneş ve sürekli ardında dolaşarak onu örten siyah bir bulut imajıda çizilmektedir.

2 Sevgilinin nazlı bir serviye benzetilmesi (istiare) daha çok endamının mütenasip oluşu ve naz ile salınarak yürüyüşü; aya benzetilmesi ise karalar giymesi sebebiyledir. Ayın karalar giymesi sürekli gece karanlığında görünmesinden kinayedir. İfadeden anlaşıldığına göre burada söz konusu edilen güzel Galata'da yaşıyan bir gayrimüslim olup eğer çoğu zaman olduğu gibi şairin zihninde geliştirdiği hayalî bir şahsiyet değilse onun siyahlar giymesi güçlü bir ihtimalle kiliseye mensup biri olabileceğini göstermektedir. Müslüman kadınları için asla şiir yazılmadığı, buna karşılık Pera vb. semtlerde kısmen yüzü ve saçı açık dolaşabilen gayrimüslim kadınlara -gelenek dışı da olsa- şiir yazılabildiği bilindiğinden, bu şiirin aynı zamanda Galata'da yaşamış gayrimüslim bir kadın için yazılmış olması da ihtimal dışı tutulamaz. Bu ifade aynı zamanda Rum kadınlarının yakın zamana kadar siyah elbiseler giymeleri geleneğinin İstanbul'un fethi sonrası yıllara kadar uzandığına da bir delil teşkil edebilir. Galata bundan 30-35 yıl öncesi gibi yakın bir zamana kadar yoğun olarak azınlıkların yaşadığı bir semt olduğundan Türkler buraya Frenklerin yaşadığı yer anlamında "Frengistan" derlerdi. Söz konusu güzel Frenk ülkesinin yani Galata'nın güzellik şahı denecek ve yüce Osmanlı padişahına böylesine şiirler yazdıracak derecede mükemmel bir görünüşe sahiptir. Tabii Fatih gibi güçlü bir padişah için böyle bir güzeli elde etmek hiç de zor değilken, burada bir şair olarak şiir geleneğine uymakta ve onu üstün bir konuma yerleştirmektedir. Yaşadığı devirde gerçekten bir dünya hükümdarlığını idrak etmiş bir Kanunî'nin oldukça hacimli divanı incelenecek olursa baştan aşağıya aşk ve sevgili uğruna dökülen kanlı gözyaşları ve çekilen çilelerden bahsedildiği görülür. Bütün bu ifadeler şiir sanatına ve aşka verilen değerin bir ifadesi olarak yorumlanmalıdır. Yoksa bu gibi şahsiyetlerin diledikleri kimseyi elde edip emirlerine almaları, iki dudakları arasından çıkacak bir söze bağlıdır.

3 Zünnar düğümü demek olan "ukde-i zünnâr"ın gerçek anlamı, özellikle papazların ve belki de o devirde dindar Hristiyanların bellerine bağladıkları kıl veya ibrişimden mamul parmak kalınlığındaki ipin düğümüdür. Bu aynı zamanda bir kimsenin Hristiyan dinine mensup olduğunu gösteren bir alâmet gibi imiş. Hatta bu konuda verilmiş eski fetvalara göre, eğer bir kimse şaka niyeti ile dahi olsa böyle bir kuşağı beline bağlasa, bu davranışı hukuken o kimsenin küfrüne delil teşkil edermiş. İşte bu derece şaka götürmeyen ve bir Müslüman için küfür ile iman arasında ciddî bir ayrımı tem-

sil eden böyle bir kuşak için şair, "eğer bir âşık onun zünnarının düğümüne gönlünü bağlamazsa âşıkların yoldan çıkmışı olur" demektedir. Burada yukarıda özeti verilen Şeyh San'an hikâyesine işaret vardır (telmih). Şair bu hikâyeyi ima ederek, "Onun zünnarına gönül bağlamayan kimse iman ehli olmaz" demekle aslında aşk yolunun iman ehlinden olmaz demek istemektedir.

Fakat beytin edebî estetik kaideleri açısından asıl ilginç yanı, burada "zünnâr"ın sözü bulunup kendisinin olmayışıdır. Çünkü bu ibarede "zünnâr" kelimesi mecazî olarak, güzelliği övülen şahsın saçını kastetmek için kullanılmıştır (istiare). Yani şair "Kim onun 'ukde-i zünnârına' [= saçının kıvrımına, bağına] gönül vermezse, âşıkların yoldan çıkmışıdır" demektedir. Şairler aşkı bir dine benzetmişlerdir. Bu dinin Kâbe'si, sevgilinin kûyu yani bulunduğu mahalle; ibadeti zihnen sürekli sevgiliyi düşünüp onu anma; orucu, vuslata sabretme; kurbanı can bağışlama vb. şeklinde tarif edilegelmiştir. İşte şairin kastettiği "iman ehli" böyle bir dini böyle yorumlayanlardır. İlk bakışta tehlikeli ifadelerle dolu imiş gibi görünen ve özellikle dil ve mantık inceliklerinden nasibi olmayan kaba ve ham sofular tarafından özellikle yanlış anlaşılacak bir üslûpta yazılan bu ve benzeri sözler Osmanlı şiirinin önemli bir cephesini oluştururlar.

4 Bu beyitte sevgilinin "celâl" [= kahır ve öfke] ile "cemâl" [= lütuf ve ihsan] sıfatları bir arada zikredilmektedir. Sert yahut aldırış etmez bakışının âşığını öldürücülük vasfına karşılık dudağı, bir güzel sözüyle cana can katması bakımından hayat suyunun kaynağına yahut Hz. İsa'nın nefesine benzetilmiştir. Bilindiği üzere her dinin mensupları peygamberinin mucizesini en belirleyici meslek hâline getirirler. Bunlar arasında Hristiyanlar da tıp konusunu mukaddes bir meslek gibi düşünürler. Fatih'in söz konusu ettiği güzel, dudağı ile can bağışlaması bakımından Hz. İsa'nın mucize ve mesleğini sürdüren ve böylece onun dininin yolundan giden bir kimse olarak gösterilmektedir.

5 Bu edebiyatın idealize ettiği aşk vuslatı olmayan bir aşktır. Çünkü en ulvî aşklar dahi maddiyata döküldükten itibaren manevî gücünü ve kutsiyetini yitirmeğe başlarlar. Aşkın insanı yüceltmesi için sevgilinin uzakta, ulaşılmaz bir makamda bulunması gerekir. İşte bu yüzden İstanbul şehrinin mutlak hâkimi bulunsa dahi Fatih gibi bir hükümdar kendi kendisine "Sevgilinin sana ram olacağını zannetme.." diyebilmektedir. Üstelik söz konusu sevgili bir gayrimüslim yani "tebaa" durumundadır. Toplumda bir müslümanın sahip olduğu hak ve mevkilere de sahip değildir ve karşısında yanıp yakılan âşığı da büyük bir hükümdardır. Bu husus Fatih'in şiirlerinde daha çok niçin gayrimüslim güzelleri seçtiği sorusuna da cevap teşkil edecek bir durum arz etmektedir: Aşk o kadar yücedir ki sınıf ve din farkı tanımaz. Âşık dünyanın en kudretli kişisi olsa ve sevgilisi kulu ve kölesi mevkiinde bulunsa dahi, bu yolda ağlayıp sızlamak zorundadır.

Doğu edebiyatında şiirin hedeflerinden biri de saf ve katıksız aşkı terennüm edebilmekti. Özellikle âşıkane şiirleri konu alan gazel formunda methedilen şahsın erkek olmasına özen gösteriliyordu. Eğer övülen şahıs kadın olsa bu defa şiirde önemli ölçüde bulunması aranan padişah, peygamber ve Allah'a uzanabilecek çağrışımlar yapabilme özelliği bir anda iptal edilmiş olacaktı ki bu gibi çağrışımlar eski şiirin can damarını ve asıl hedefini oluşturan en önemli besleyici kaynaklarıdır. Bu asla bu konularda ihtisası bulunmayan bazı aydınlarımızın kolayca hükmettikleri yahut görmek istedikleri gibi "eşcinsel" bir temayül değildir. O devirde Galata semtinde meşhur bulunan bazı kadınlar için isimleri zikredilerek yazılmış mizahî şiirler bir tarafa bırakılacak olursa; kadına yazılan şiirler, söz konusu kadın ile erkeği arasındaki bir mahremiyetin ifadesi olacağından bunlarda hiçbir zaman isim ve huviyet belirtilmez, hatta şiirin muhatabının cinsiyeti dahi çoğu zaman anlaşılamazdı. Öyle ki mesela Hurrem Sultan için söylediği kabul edilen meşhur gazelinde Kanunî, âdeta şiirin bir kadın için yazıldığı anlaşılmasın diye, gelenekten asla taviz vermeyerek sürekli erkeklere has güzellik unsurlarını işler. Yani günlük hayatta kafes ardında yaşayan Müslüman kadın şiirde de bir bakıma perde ardında tutulur. Şiire konu teşkil eden ve çoğu zaman şairin sohbet arkadaşı, hocası yahut öğrencisi, evlâtlarından biri vb. olabilecek erkekler ise bu gazelde olduğu gibi saf ve menfaatsiz bir sevginin muhatapları olacaklarından her zaman isimleri açıkça verilerek övülmüşlerdir. Eğer bunda ayıp olsaydı en azından Kemal Paşa-zâde ve Şeyhülislâm Yahyâ gibi onde gelen din bilginleri yahut Fatih veya Kanunî gibi cihan hükümdarları yazdıkları bu şiirleri gizleyip saklama ihtiyacı duyarlardı. Belki de asırlar sonra şiirlerinin bu gibi asılsız şüphelere konu olacağını bilselerdi bu yüksek sanat ürünlerini hiç vermez ve susarlardı. Aslında meselenin acı tarafı, bu şiirlerin XX. yüzyılda onları yorumlayan insanlara birer ayna konumu oluşturmasıdır.. Bütün bunlardan sonra şöyle bir soru akla geliyor: "Osmanlı'da hiç mi homoseksüel temayüller yoktu?" Elbette vardı. Dünya tarihinin her devresinde refah seviyesi yükselen birçok toplumda olduğu üzere Osmanlı'da da bu temayüller vardı. Buna dair kaynaklar zengin bilgi ve haberlerle doludur. Ancak değil bu gibi şiirler, çoğu gülüp hoşça vakit geçirmek için yazılan en müstehcen sahneleri tasvir eden şiirler dahi sahibini itham ettirecek bir vesika hükmünde değerlendirilemezler.

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Hüsn ile cânânlar içre cân-i cânândur Veyis*
Şerbet-i la'liyle dil derdine dermândur Veyis

1 Veyis sevgililer içinde güzelliği ile canların canıdır. Veyis dudağının ilacı ile gönül derdine dermandır.

2 *Aglamaz cân bülbüli şimden girü feryâd idüp*
Bâg-i dilde hüsn ile bir verd-i handândur Veyis

2 Can bülbülü bundan sonra feryat ederek ağlamaz; [çünki] Veyis gönül bağında güzelliği ile gülen bir güldür.

3 *Nice ma'mûr olmasun dil mülki 'adl ü dâd ile*
Bunca yıldur kim gönül tahtında sultândur Veyis

3 Veyis bunca yıldır gönül tahtında sultan iken gönül ülkesi adalet ile nasıl mamur olmaz!

4 *Eşk-i çeşmüñi şerâb ü bagruñı eyle rübâb*
Ey dil-i âşüfte çün her gice mihmândur Veyis

4 Ey çılgın gönül! Madem Veyis her gece misafirdir; gözünün yaşını şarap, göğsünü de rebap et

5 *'Avniyâ çün devlet el virdi ki mihmân oldı yâr*
Fursatı fevt itme kim biñ câna erzândur Veyis

5 Ey Avnî! Talihin uygun gitti ve sevgili misafirin oldu. Bu fırsatı ziyan etme, çünki Veyis bin cana değer.

Azınlıkların hak ve hürriyetleri ölçüsünde İstanbul'un fethinden sonra Galata semti kiliseleri, eğlence yerleri ve meyhaneleri ile daha çok gayrimüslimlerin bulunduğu ve bu sebeple İstanbul'a nazaran daha serbest bir yaşayış tarzına sahip bir yerleşim bölgesiydi. Öyle ki eski edebiyatta Galata eğlence ve sefahatin sembolü bir semt hâline gelmiştir. Uyandırdığı merak saikiyle zaman zaman burada olanları seyredebilmek ve belki de eğlencelere iştirak etmek için bazı medreseliler ve din adamları dahi kılık değiştirip bu semte gelmekten kendilerini alamıyorlardı. Bu gazelde yer alan bütün bu tasvirler sanata ve edebiyata son derece önem veren, din ve terbiye ölçüleri içerisinde dilin ve mantığın kendisine tanıdığı bütün hudutları zorlayan, imkânları değerlendirmeye çalışan, âdeta edebiyat ve mantık idmanı yapan aydın görüşlü bir sanatkârın sözleridir. Üstelik bu gazelin kaleme alınışındaki amaç bir önceki şiir ile aynı olup bir "hikmet" çerçevesinde ve önemli ölçüde çarpıcı olma düşüncesiyle kaleme alınmıştır. Bu metinleri sözde tamir edip değiştirerek veya iptal ederek güya Fatih'i kurtarmaya çalışmak ne ilim ahlâkıyla ne de tarihî gerçekleri çarpıtmadan yansıtma prensibiyle bağdaşır.

III

GAZEL

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Baglamaz Firdevse gönlini Kalatayı gören*
Servi añmaz anda ol serv-i dil-ârâyı gören

1 Galata'yı gören Firdevs [cennetine] gönlünü bağlamaz, orada o gönül süsleyen servi boyluyu gören serviden bahsetmez.

2 *Bir Firengî şîvelü Îsâyî gördüm anda kim*
Lebleri dirisidür dir idi Îsâyı gören

2 Orada davranışları batılılara benzeyen öyle bir Hristiyan gördüm ki Hz. İsa'yı gören onun dudaklarının dirilttiği [bir kimse] sanırdı.

3 *'Akl ü fehmin dîn ü îmânın nice zabt eylesün*
Kâfir olur hey müselmanlar o tersâyı gören

3 Ey Müslümanlar! O Hristiyanı gören aklını, iz'anını, din ve imanını nasıl zapt etsin?.. Onu her gören kâfir olur.

4 *Kevseri añmaz ol içdügi mey-i nâbı içen*
Mescide varmaz o vardugı kilîsâyı gören

4 Onun içtiği saf meyi içen Kevser'i anmaz, onun gittiği kiliseyi gören mescide gitmez.

5 *Bir Firengî kâfir olduguñ bilürdi 'Avniyâ*
Bilüñ ü boynuñda zünnâr ü çelîpâyı gören

5 Ey Avnî! Belindeki zünnarı ve boynundaki haçı gören [senin] bir Frenk kâfiri olduğunu sanırdı.

1 Söz konusu semtin güzelliğini tarif etmek için kaleme alınan bu beyitte Galata, cennetteki en güzel bahçelerden altıncısı olan "Firdevs"ten daha üstün gösterilmek istenircesine bir ifade kullanılmıştır (mübalâğa). Tabii bir Müslümanın cenneti hafife alırcasına böyle bir söz söylemesi hem kendi imanı hem de devrin geçerli hukuk kaideleri açısından son derece tehlikelidir. Ancak şairler zaman zaman burada olduğu gibi dilin esnekliklerinden yararlanarak tabiri caizse okuyucularının yüreğini hoplatmaktan ayrı bir zevk almışlardır. Esas itibarıyla "firdevs" kelimesinin lügat anlamı "içinde bağ kütükleri ve meyva ağaçları bulunan bahçe" demektir. Dolayısıyla Fatih temelde kelimenin bu anlamını kastederek "Galalata'yı gören bir kimse böyle bir meyve bahçesine gönül bağlamaz, onu aramaz" demektedir. O devrin hukukçuları olan kadı efendiler medreselerde bütün bu mana inceliklerini çok iyi öğrendikleri ve biraz okuma yazma bilen hemen herkes edebiyatla uğraştığı için bu sözlerin ne anlama geldiği kolayca anlaşılıyor ve yadırganmıyor; sadece ilim ve irfandan nasibi olmayan ve edebî metinlerin mana inceliklerini anlayamayan kaba sofuları kızdırıp çileden çıkartacak bu gibi ifadeleri kullanmaya şairler ayrı bir özen gösteriyorlardı. Bu konuda bir de eski şiirin hayat prensiplerinden belki en önemlisi olan "melâmet" konusunu tekrar hatırlamak yararlı olacaktır. Eski şiir neredeyse baştan aşağıya, sürekli dindarlığını sergileyerek ibadet ve davranışlarına riya karıştıran "sofu" meşrebine karşılık; sanki sürekli meyhanelerde yaşarmışçasına bir dış görünüş ve hafif meşrep davranışlar ile kendini halka kınatma, fakat içini samimî Allah sevgisi ile mamur etme temayülünün bir ifadesidir. Dolayısıyla hemen tamamı sözde kalan bu gibi ifadeleri gerçekmiş gibi değerlendirmek de ayrıca ciddî bir hata teşkil eder.

2 Davranış ve tarz demek olan "şîve" kelimesi burada "Firengî şîveli" [= davranışları batılıya benzeyen] şeklinde kullanılmıştır. "Frengî" daha çok Fransız, İtalyan, Avusturyalı gibi batılılara dendiği gibi Galata'da yaşayan gayrimüslimlere de denmekte idi. Hz. İsa'ya mensup yani Hristiyan demek olan "İsâyî" kelimesi söz konusu şahsın dinî hüviyetini vurgulamak amacıyla kullanıldığı gibi, aynı zamanda ikinci mısradaki "İsâyı" kelimesi ile aynı yazılışta bir kelime olması bakımından özellikle seçilmiştir (cinâsıhattî). Hz. İsa'nın en belirgin mucizelerinden birisi de nefesi veya mesh etmesi ile hastaları iyileştirmek ve ölüleri diriltmekti. Bu bakımdan edebiyatta bir tek sözü dahi âşığa hayat veren sevgili, İsa'ya benzetilir. Bu beyitte söz konusu olan güzel de din itibarıyla Hz. İsa'ya mensup olmakla beraber öylesine tatlı bir dili vardır ki onu görenler onunla İsa'yı kıyasladıklarında İsa'nın ondan hayat kazandığını, onun sayesinde diri kaldığını sanmaktadırlar (mübalâğa). Bilindiği üzere Müslümanlar Hz. İsa'nın çarmıha gerilmeyerek onun yerine kendisini ihbar eden şahsın o zannedilerek çarmıha gerildiğini, onun Allah tarafından göğe yükseltildiğini ve kıyamete kadar diri kalacağını kabul ederler. Şairin burada "diri" kelimesiyle hem Hz. İsa'nın bu özelliğine, hem de dudağı ile ölüleri diriltmesine imada bulunmaktadır. Güya, Fatih'in övdüğü güzel öylesine mükemmeldir ki ağzından çıkan cana can katan sözleri Hz. İsa'yı kıyamete kadar diri tutacak güçtedir.

3 Sözü edilen güzel, görenin aklını başından alacak mükemmelliktedir. Daha önce de bahsedildiği üzere aşktaki sadakatin nihaî derecesine örnek olarak eskiler daima bir önceki gazelin sunuş yazısında özetlenen "Şeyh San'an" hikâyesini göstermişlerdir. Bu beyitte tasvir edilen Hristiyan dilberi de âşığının aklını başından alacak Şeyh San'an hikâyesinde olduğu gibi din ve imanını yağma edecek bir güzelliğe sahip olarak tarif edilmiştir. Öyle ki "aklı olmayanın dini olmaz" hükmünce aklı başından giden âşığın din ve imanı da mahvolup gidecektir. "Tersâ" kelimesi edebiyatta daha çok Hristiyan anlamında kullanılmıştır. Burada şairin amacı, dış görünüş itibarıyla güzelliğini övmek ve tasvir etmek istediği şahsın üstün güzelliğini en iyi ve çarpıcı bir biçimde vurgulamaktır. Fakat beytin iç dinamikleri, olması gereken ideal aşkı tarif etme ve ona çarpıcı bir örnek verme amacına yöneliktir. Yani Allah'a karşı olması gereken samimî sevgi, kişinin din ve imanı kadar değer verdiği dünyaya bağlılıkların bu uğurda terk edilmesi ile olabilir. Şeyh San'an nasıl tutulduğu beşerî aşkta din ve imanını terk ettiyse, kişi de Allah'a karşı olan aşkında eğer gerçekten samimî ise, dini, imanı kadar değer verdiği bütün dünya bağlarını onun gibi feda etmelidir ki hedefine ulaşabilsin.

4 Bu beyitte de önceki beyitlerdeki tehlikeli üslûp takip edilmektedir. İbareyi okuyan herkeste ilk anda "söz konusu Hristiyan güzelinin içtiği şarap o kadar güzeldir ki onu içen cennetteki Kevser şarabından bir daha bahsetmez; onun gittiği kilise de o kadar güzeldir ki onu gören bir daha camiye gitmez" anlamında bir söz söylenmiş intibaı oluşmaktadır. Aslında ilk anda böyle bir çarpıcı etki oluşturmaya yönelik bir amaçla söylenen ve okuyanı şaşırtmayı hedefleyen bu sözün gerçek maksadı ise "O Hristiyan güzelinin içtiği saf şarabı içen -Müslüman olmadığı için- Kevser'i anmaz, Müslümanlara vadedilen cennetten ve Kevser'den haberi yoktur. Onunla kiliseye gidip orayı görenler de Hristiyanlar olduğu için onlar mescide gitmezler" demektir. Fatih'in söz ve zekâ idmanı yaparcasına sarf ettiği bu sözler o devirde gelenek olduğu üzere biraz da söz kıvraklığı ve mana inceliklerinden nasibi olmayan kimseleri tedirgin etmek için sarf edilmiştir.

Bütün bu beyitler aynı zamanda o devirde şiirle uğraşan kimseler için çözülmeye terk edilen birer bilmece değeri taşımaktaydılar. Hatta bunlar arasında öyleleri vardır ki söz inceliklerine vâkıf nice hukukçuyu dahi şaşırtma başarısını elde etmiştir. Meselâ Kınalızâde Hasan Çelebi'nin anlattığına göre bir şairin *"Kâfir olsun mey içmeyen"* ibaresindeki incelik anlaşılmayarak bu söz küfür olarak kabul edilip şairi mahkemeye sevk edilmiş. Aslında böylece zekî şair hedefine varmış olmaktadır. Zavallı kadı efendi hiddetle kendisine bunun ne demek olduğunu sorunca şair, orada böyle bir şey yazmadığını ifade etmiş; kadı efendiye metni yanlış okuduğunu, orada "Kâfir olsun mı içmeyen?.." yazdığını, binaenaleyh ne ile itham edildiğini hâla anlayamadığını söyleyerek mahcup duruma düşürmüş. O devrin eğlencesini oluşturan bu gibi söz inceliklerini anlayamayan günümüzün sözde aydınları, maalesef o günün softalarına parmak ısırtacak bir cahillik örneği sergileyerek bu sözlere takılmakla gerçekten gülünç manzaralar sergilemektedirler.

5 Şiir bir hayal sanatıdır. Belki ömründe aşk derdini hiç hissetmeyen nice şairler, Mecnunlar gibi çöllere düştüklerini iddia ederler. Nice sıhhatli ve kilolu şairler bu dertten kaburgaları sayılacak kadar zayıfladıklarını öne sürerler. Bunların tamamı hayaldir. Fatih de sanki gazeline konu edindiği Hristiyan dilberi uğrunda Şeyh San'an gibi din değiştirmiş imajı oluşturmaya çalışarak aynı şeyi yapmaktadır. Üstelik "Benim belimdeki zünnarı ve boynumdaki haçı gören beni kâfir sanırdı" demek, mutlak surette "ben bunları belime ve boynuma taktım" demek değildir. Kaldı ki mistik edebiyatta "zünnâr" [= Hristiyan din adamlarının bellerine bağladıkları parmak kalınlığındaki kıl veya ibrişim kuşak], riya ve gösterişten arınmış olarak tam bir takva ile Allah'a kayıtsız şartsız bağlılığın, "çelîpâ" [= haç] ise bu yolda karşılaşılan güçlük ve engellerin sembolleri olmak bakımından; beyit bu yönüyle tamamıyla ayrı bir anlam taşımaktadır. Aksi takdirde Fatih gibi "İslâm -ile gösteriş- bağı bizim için bir felâkettir. Bundan korunmak için kendine zünnarı hisar et" anlamındaki şu beytinden dolayı Fuzûlî'yi ve bu kabil sözler sarf eden diğer birçok şairi de dinden çıkmışlıkla itham etmemiz gerekecektir:

Kayd-i İslâm Fuzûlî bize bir âfetdür
Bir hisâr idegör andan özüñe zünnârı

Fatih'in beytinde geçen "bilürdi" [= zannederdi], kısmen günümüzde de kullanıldığı üzere bir konu hakkında kişinin kendi şahsî kanaatini ifade eden ve "sarmak" fiiliyle eş anlamda kullanılan bir kelimedir. Nitekim Fatih'in bu sözünü anlayamayan ve ona böyle sözleri yakıştıramayan bazı cahil kâtipler beyitteki "olduguñ" [= senin olduğun] ibaresini "oldugın" [= onun olduğunu] şeklinde kendi akıllarınca çarpıttıkları gibi; bazı araştırmacılar daha da ileri giderek yayımladıkları *Fatih Dîvânı*'ndan bu gazeli toptan çıkartma başarısını göstererek sözü edilen kâtiplere parmak ısırtmışlardır.

• FATİH ŞARAP İÇER MİYDİ? •

Son yıllarda başta aydınlar olmak üzere eskiye ilgi duyanlarımız, o devirlerin kültür ve sanat anlayışından ve özellikle eski edebiyatın semboller dünyasından oldukça farklı bir çevrede yetiştikleri için, özellikle edebî metinleri değerlendirirken bazı ciddî yanılgılara saplanmaktadırlar. Bunların en tipik örneklerinden biri olarak Fatih'in aşağıdaki gazelinden hareketle onun bir şarap düşkünü olduğu tezi geçtiğimiz yıllarda medyada uzun uzadıya konu edildi. Bu kitabın değişik yerlerinde zengin örneklerle görüleceği üzere edebiyat bir hayaller dünyasıdır. Bu hayaller kökleri bundan 500 ila 1000 sene önceki insanların dünya görüşüne, duygu ve düşüncelerine uzanan bir estetiğin ürünüdürler. Bunları gerçek yapısıyla değerlendirebilmek için o devrin şartlarını iyi bilme gereği vardır. İlginç olan şu ki bu gibi edebî sanat eserleri günümüzde olduğu gibi yazıldıkları devirlerde de bu sembollerin gerçek anlamlarını bilmeyenlerce yadırganarak şairler ve fikir adamları türlü suçlamalarla itham ediliyorlardı. Şu hikâye bu konuya ilginç bir örnek oluşturabilir. Hassân bin Sâbit'in oğlu Abdurrahman, Muaviye'nın kızı hakkında bir gazel yazdığında, kızın ağabeyi Yezîd bu gazele çok öfkelenerek babasından şairin katlini ister. Babası bunun sebebini sorunca Yezîd söz konusu şairin, kız kardeşini beyaz bir inciye benzettiğini, düz bir mermer yolda Kubbe-i Hadrâ'ya kadar kol kola birlikte yürüdüklerini iddia ettiğini söyler. Oğlunun hiddetini aşırı bulan Muaviye, şairi huzuruna çağırtır ve ona: *"Kızlarımdan birine şiir yazdığın hâlde diğerine de yazmadığın için sana çok gücendi"* der. Şair hemen orada diğer kız için daha da güçlü hayallerle dolu bir şiir söyleyiverir. Muaviye'nin başka kızı olmadığından, ilk şiirin de hayal ürünü olduğu anlaşılır ve Yezîd'in öfkesi yatışır.

Anlaşılacağı üzere edebî metinler çoğu zaman gerçekler hakkında hüküm verme konusunda güvenilmesi imkânsız sanat eserleridirler. Şairler hemen her zaman âdeta sahneye çıkan bir aktör gibi roller üstlenirler. Aşk derdinden deri kemik zayıfladığını iddia eden bir şairin gerçek hayatta 120 kiloluk cüsseye sahip olması yahut Mecnun gibi çöllerde yaşadığını iddia eden bir diğerinin gerçek hayatında saray misali konaklarda yaşıyor olması çok tabiidir. Eski şiirin en çok kullanılan formlarından olan "gazel" tarzının konusu sevgili ve şarap methidir. Bu konular İslâm öncesi Arap şiirinin kaidelerinden kaynaklanır. İslâm sonrasında ve özellikle İran ve Osmanlı edebiyatlarında "şarap" hakikî veya mecazî aşkın sembolü, "sevgili" kavramı ise gerçek anlamda sevilen şahsiyetten tutunuz, okuyucunun meşrebine göre Allah'a, peygambere, devrin padişahına yahut şairin mürşidine, arkadaşına vb. uzanacak derecede çok geniş yelpaze oluşturabilecek bir hüviyet arz eder. Edebî metinlerin kişilerin fiilleri ve şahsiyetleri hakkında vesika olup olamayacağı bahsine, Fatih'in şiirlerinden ve özellikle kendisini şarap düşkünü gösterecek tarzda yazdığı bir gazelinden örnek vererek biraz açıklık getirmek mümkündür. Fatih'in gazeli şudur:

Çü oldı la'lüñe teşbîh cân-fezâ-yi şerâb
Dile ziyâde olur dem-be-dem hevâ-yi şerâb

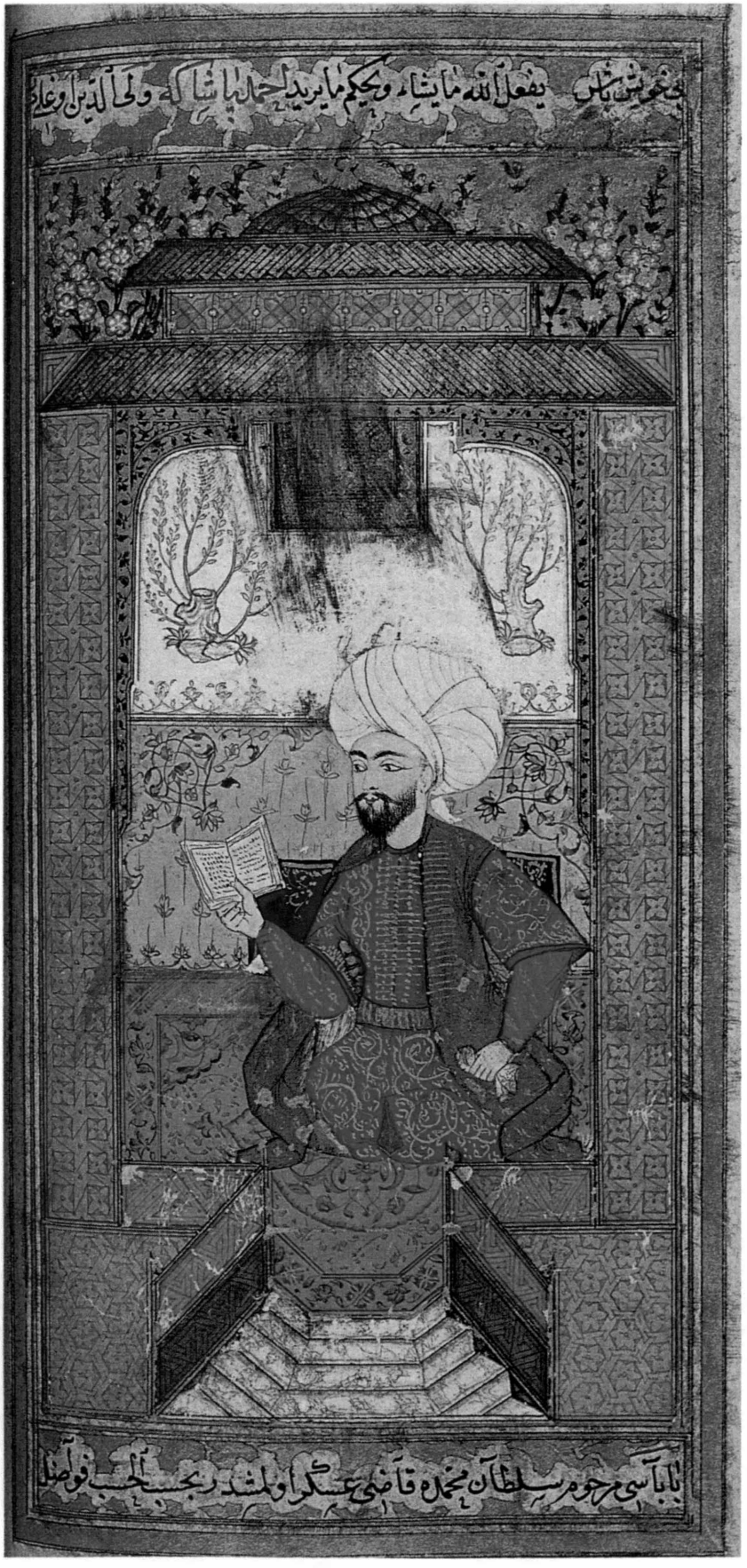
Bahâr oldı vü güller açıldı ey sâkî
Kadeh getür ki bu fasl eyler ihtizâ-yi şerâb

Yeter çerâg baña şem'a ihtiyâcım yok
Fürûg-i mâh-i ruh-i sâkî vü safâ-yi şerâb

Başumda gerd-i mezellet elümde köhne sifâl
Kanı benüm gibi devr içre bir gedâ-yi şerâb

Gice yol üzre yatup mest nakdi alclurdum
Ne kaldı Avnî elüñde k'ola behâ-yi şerâb

Gazel günümüz Türkçesine şöylece çevrilebilir: "Şarabın cana can katıcılığı senin dudağına benzetildiğinden dolayı, gönülde şarap arzusu sürekli daha artar. Ey sakî! Bahar oldu, güller açıldı; kadeh getir çünkü bu mevsim şarap içmeyi gerektirir. Bana aydınlatıcı olarak sakinin yanağı ayının ışığı ve şarabın parlaklığı yeter; ayrıca muma ihtiyacım yok. Başımda itibarsızlık toprağı, elimde köhne kâse [gezer durumu]... Bu zamanda benim gibi bir şarap dilencisi nerede var? Ey Avnî! gece yol üstünde sarhoş düşüp kalarak paranı çaldırdın; elinde şarap alacak ne kaldı?.." Şiirdeki her beytin yorumu ve izahı bu sayfaya sığamayacak kadar uzundur. Ancak şu kadar söylenebilir: Eğer Fatih gibi bir padişahın yüzü gözü kir pas içinde, elinde kırık bir çanakla şarap dilenciliği edip, yollarda cebindeki parayı hırsızlara kaptıracak kadar sarhoş düştüğüne inanıyorsak şarap içtiğine de inanmak zorundayız. Eğer inanmıyorsak, bu sözlerde 20. yüzyılın maddeci insanının anlayamadığı bir takım incelikler bulunabileceğini kabul etmemiz gerekmektedir.


خوش باش يفعل الله ما يشاء ويحكم ما يريد احمد پاشا كه ولى الدين اوغلى
بابا سى مرحوم سلطان محمد قاضى عسكر اولمشدر بحسب الحسب فواضل

17

AHMED PAŞA

[Edirne ? - Bursa 1496-7]

Sultan II. Murad'ın kazaskerlerinden Veliyüddin Efendi'nin oğlu olup dedesinin ismi İlyas'tır. Tahsilini bitirdikten sonra müderris olarak Bursa Muradiye Medresesi'ne atandı, ardından Molla Hüsrev'in yerine 1451'de Edirne'ye gönderildi. Fatih'in tahta geçmesinden sonra önce kazasker, sonra da ona musahip ve hoca oldu. Kısa zamanda vezirlik rütbesine ulaştı. İstanbul'un fethi sırasında padişahın Ahmed Paşa'yı gerek askerin maneviyatını yükseltmesi, gerekse her konuda kılı kırk yaran bir kişiliğe sahip olması sebebiyle hemen hiç yanından ayırmadığı görülür. Kendisine bu devrede "Sipâhi Müftüsü" dendiği bilinmektedir. Padişaha olan aşırı yakınlığı bazı hasımlarının kıskançlığını celp etmiş olmalı ki bir zaman sonra bazı dedikodular üzerine onun gazabına uğradı ve tutuklanarak sarayın kapıcılar odasına hapsedildi. Âşık Çelebi'nin ifadesine göre buna, paşanın sarayın iç oğlanlarından birine ilgi duyup şiir söylemesi sebep olmuş ve padişah şairi idam ettirmek istemiştir. Fakat bu şekilde şiir söylemek, o devir geleneklerine göre son derece tabii karşılanan bir davranış biçimi olup Fatih'in de bu kabil şiirleri bulunduğundan, padişahın öfkesine aslını bilemediğimiz başka bir suç veya töhmet sebep olmalıdır. Latîfî'ye göre ise paşa Yedikule Zindanı'na hapsedilmişti. Kısa bir zaman sonra padişaha hitaben yazdığı meşhur "Kerem Kasidesi"ni göndererek, kendini affettirdiyse de bir daha saraya giremedi. Fakat söz konusu "kerem" redifli kaside incelendiğinde, şairin asla ölüm tehlikesini atlatmak gibi bir ruh hâli içinde bulunmadığı, suçunu itiraf ederek bağışlanması talebinde bulunduğu ve dolayısıyla Âşık Çelebi'nin iddiasının asılsızlığı anlaşılmaktadır.

Affedilerek Bursa'ya gönderilen paşa önce günde 30 akçe maaşla Orhan Gazi ve Muradiye medreseleri mütevelliliğine getirildi. Daha sonra Sultanönü, Tire ve Ankara sancakbeyliklerine atandı. II. Bayezid zamanında aynı görevle tekrar Bursa'ya geldi. Paşanın buradaki yılları, çevresine topladığı şairlerden oluşan edebiyat meclisleri ile geçti. Bu arada sürekli Sultan Bayezid'e şiir ve kasideler nazmedip gönderiyordu. Özellikle Sultan'ın Ali Şir Nevâî'nin kendisine gönderdiği gazelleri nazire yazması için Ahmed Paşa'ya gönderdiği, paşanın da nazirelerini tamamlayarak İstanbul'a ilettiği bilinmektedir. Nazirelerden birinde Ali Şir Nevâî'nin bu derece mükemmel şiirler yazabilmesini, şairin Hüseyin Baykara'dan gördüğü yakın ilgiye bağlayarak; Fatih'in kendisine gösterdiği yakınlığın tekrar gösterilmesini istediyse de bu talebi kabul edilmedi. Ölümü üzerine cenazesi Muradiye Medresesi civarında kendisinin inşa ettirdiği türbeye defnedildi. Âşık Çelebi'nin Ahmed Paşa'nın amca oğlu Nâzır Çelebi'den naklettiğine göre Fatih, Ahmed Paşa'ya Tûtî Kadın adlı bir cariyesini verip nikâh ettirmiş, bu kadına Edirne civarındaki Etmekçi Köyü'nü başmaklık olarak vermiş ve bu evlilikten doğan bir kız çocuğu henüz sekiz yaşında vefat edince paşa bir daha evlenmemiştir.



Kendisinden bahseden bütün kaynaklar onun keskin bir zekâya ve nüktedan bir mizaca sahip olduğunu belirtirler. Debdebeli yaşamayı sevmesine rağmen oldukça eli sıkı bir kişiliğe sahip olarak gösterilir. Şiirleri daha sağlığında bütün Anadolu ve Rumeli'ye yayıldığı gibi Hüseyin Baykara'nın Herat'taki sarayında dahi okunur olmuş; kendisinden şairler sultanı olarak bahsedilmişti. Türk edebiyatı tarihinde Şeyhî ile Necâtî arasında yetişen şairlerin en büyüğü olarak kabul edilir. Tacîzâde Ca'fer Çelebi ve Latîfî onu İran şiirinin tercümecisi olmakla itham ederler. Gerçekten de eserlerinde o devirde neredeyse bütün Türk şairlerince taklid edilen İran şairlerinden Selmân-i Sâvecî ve Kemâl-i Hocendî gibi üstatların etkisi görülür. Arapça va Farsça şiirlerinin yanı sıra divanında bir de Rumca şiiri bulunması, onun bu dile de şiir yazacak kadar aşina olduğunu gösteriyor. Gerek sağlığında gerekse ölümünden sonra şiirlerine pek çok nazireler yazılmış ve kendisinden sonra gelen şairlere eserleriyle yol göstermiştir.

Kaynaklar: Günay Kut, "Ahmed Paşa, Bursalı", *TDVİA*, c. II, s. 111-112; M. Fuad Köprülü, "Ahmed Paşa", *İA*, c. I, s. 187-192; Ahmed *Paşa Divanı*, nşr. Ali Nihad Tarlan, İstanbul 1966; Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 35b-37a.

18

Esas itibarıyla Arap edebiyatına has bir nazım şekli olup çok eski bir geçmişi bulunan "kasîde", kök anlamı itibarıyla bir şey 'kastetmek' veya 'niyet etmek'ten gelir. Arap edebiyatında kasidenin klişeleşmiş bir yapısı bulunmaktaydı. Şairler çoğu zaman sevgililerinin daha önce bir süre konaklayıp göçtüğü yeri hazin bir üslûpla tasvir eder ve ardından onun güzelliklerini sıralamaya başlarlardı. Sonlara doğru da kasidenin asıl maksadı neyse, yani kimi övmek ve bir karşılık beklemek üzere yazılmışsa o konuya girilerek şairane bir tarzda övgü ve dileklerle eser bitirilirdi. İran ve Türk edebiyatlarında ise kasidelere bahar, yaz, kış vb. bir tabiat manzarası ile veya at, güneş, kalem gibi herhangi bir nesnenin tasviri ile başlanması yaygın bir gelenek olmuştur. Bu gibi konuların seçilmesinin amacı, şairin sanatındaki ustalığını ve espri gücünü sergilemesidir. "Nesib" yahut "teşbib" adı verilen bu bölümlerde şair bir konu üzerine yoğunlaştığı ve kendisinden önce söylenmiş söz ve imajları elden geldiğince kullanmamaya çalıştığından; beyitler uzadıkça söz ve hayal bulmak zorlaşır, eser başladığı güç ve güzellikte uzadığı ölçüde şairin kabiliyeti anlaşılır, alacağı ödül yani "câize"si de artardı. Bu eserler o devirde şairinin gördüğü rağbet ölçüsünde yayıldığından; hükümdarlar ve devlet büyükleri sanatı desteklemenin yanı sıra aynı zamanda kendi propagandalarını gerçekleştiren bu eserler için güçlü şairlere büyük servetler bağışlayabilmişlerdir. Aşağıdaki kaside, klâsik Türk şiirinin Anadolu'daki kurucu şairlerinden Ahmed Paşa'nın, Fatih'i övmek için ve kendisinden önce yaşayan şairlerden İvaz Paşazâde Atâî'ye nazîre olmak üzere yazdığı eseridir. Kasidenin her beyti "güneş" kelimesiyle bittiğinden dolayı "Guneş Kasidesi" diye meşhur olmuştur. Eserin 1-66. beyitleri "nesîb" [= tabiat tasviri], 10. beyti "tecdîd-i matla" [= matla tazeleme], 16. beyti "gürizgâh" [= methe giriş], 17-50. beyitleri "medhiyye" [= kasidenin sunulduğu kimseyi övme], 51-60. beyitleri "tegazzül" [= gazel nazmı], 61-63. beyitleri "fahriyye" [= övünme], 64. beyit "tâc" [= mahlas beyti] ve nihayet 65-70. beyitleri ise dua bölümlerini oluşturmaktadır.

I
KASİDE

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

DER MEDH-İ SULTÂN MUHAMMED HAN

SULTAN MEHMED HAN'IN ÖVGÜSÜ İÇİN

1 *Taht urup tâk-i felekde hüsrev-i hâver güneş*
Geydi narencî kabâ urındı nûr efser güneş

1 Doğu hükümdarı olan güneş, felek kemerinde taht kurarak turuncu bir kaftan giydi ve nurdan bir taç takındı.

2 *Mesned-i sultân-i subh oldı serîr-i âsumân*
Saçdı pîrûze tabaklardan zer ü gevher güneş

2 Gökyüzü tahtı sabah sultanının makamı oldu. Güneş firuze tabaklardan altın ve mücevherler saçtı.

3 *Kufl açup dürc-i zebercedden cevâhir dökdi kim*
Hâk küncin eyleye gencîne-i cevher güneş

3 Güneş toprak bucağını mücevher hazinesine çevirmek için zebercet hokkanın kilidini açıp iksirler döktü.

4 *Kulzüm-i Hindüñ baturmaga gümüş zevrakların*
Bâd-bân-i nûr ile tonatdı fülk-i zer güneş

4 Güneş Hint Okyanusu'nun gümüş kayıklarını batırmak için altın bir gemiyi nur yelkenleriyle donattı.

5 *Dâne-i encüm dirüp meh hırmeninde her seher*
Bâl açup cevlân ider tâvûs-i zerrîn-per güneş

5 Altın kanatlı bir tavusa benzeyen güneş, her seher vakti kanat açıp yıldız tanelerini toplayarak ay harmanında dolaşır.

6 *Gûyiyâ Nûşinrevân-i subhdur kim 'adl içün*
Lâciverdî kubbeye zencîr-i zer asar güneş

6 Güneş sanki adalet için lacivert renkli gök kubbeye altın bir zincir asan sabah vakti Nuşirevan'ıdır.

7 *Yâ felek Mısrında sultân oldı bir Yûsuf-cemâl*
Yâ Züleyhâdur tutar nârenc-i zer-peyker güneş

7 Güneş ya felek Mısır'ında sultan olan Yusuf yüzlü bir güzeldir yahut da [elinde] altın bir turunç tutan Züleyha'dır.

8 *Yâ cemâline cihânuñ nûr u fer virmek içün*
Rûz ruhsârından açdı 'anberîn mi'cer güneş

8 Yahut da güneş cihanın yüzüne nur vermek için gündüzün yüzünden amber renkli örtüyü açtı.

9 *Hak budur kim şâh dîvânın temâşâ kılmaga*
Düzdi tâk-i zer-nigâra la'lden manzar güneş

9 Doğrusu şu ki güneş sultanın divanını seyretmek için altın işlemeli kemere lâlden bir pencere açmıştır.

10 *Kendünüñ hüsn ü cemâlin fikr iderken germ olup*
Cân diliyle eyledi bu matla'ı ezber güneş

10 Güneş kendisinin güzelliğini düşünürken hararetlenip can diliyle şu matla'ı ezberledi:

11 *Subh-dem cevlân idüp tâvûs-i zerrîn-per güneş*
Bûstânına sipihrün virdi zîb ü fer güneş

11 Altın kanatlı bir tavusa benzeyen güneş, sabah vakti gezinerek gökyüzünün bahçesini süsleyip güzelleştirdi.

12 *Zînet-i bâğ-i İrem tutmag içün gül-zâr-i subh*
Eyledi gök sebze-zârın pür-gül-i ahmer güneş

12 Sabahın gül bahçesi İrem bağı gibi bezensin diye güneş gök çimenliğini kırmızı güllerle doldurdu.

13 *Kûze-i yâkût ile pîrûze-gûn dôlâbdan*
Çarh-i mînâ-rengi sîmâb itdi ser-tâ-ser güneş

13 Güneş yakut çömleği ile firuze renkli su dolabından, cam renkli çarhı baştan başa cıva [gibi parlak] etti.

14 *Bezm-i 'ayşın Zöhrenüñ germ itmege sâkî-sıfat*
Âb-gûn akdâh içinde gezdürür âzer güneş

14 Güneş Zühre'nin işret meclisini coşturmak için saki gibi şeffaf kadehler içinde ateş (yani şarap) gezdirir.

15 *Geh hamâm-i mâh-i tâbâna dakar sîmîn cenâh*
Geh düzer Sîmurg-i çarha âteşîn şeh-per güneş

15 Güneş bazen parlak ay güvercinine gümüşten kanat takar, bazen de felek Anka'sına ateşten kanat yapar.

16 *Ayda bir kez kâsesin 'anberle mâhuñ toldurur*
Tâ ki şah bezminde bir dem gezdüre micmer güneş

16 Güneş şahın meclisinde bir süre buhurdanlık gezdirmesi için ayda bir kez ayın kâsesini amberle doldurur.

17 *Zıll-i Hak Sultân Muhammed Han ki olmışdur anuñ*
İşigi topragınuñ her zerresi enver güneş

17 Allah'ın gölgesi Sultan Mehmed'in eşiği toprağının her zerresi parlak bir güneş olmuştur.

18 *Nitc kim her zerrenüñ zımnında muzmerdür şecer*
Zerre-i hâk-i derinde şöyledür muzmer güneş

19 *Pâdişâh-i heft iklîm-i se'âdetdür ki anuñ*
Hâk-i pâyi cevherin idindi tâc-i zer güneş

20 *Bir şehenşâh-i kader-kadr ü kazâ-râdur ki olur*
Bâmına Hindû Zühâl dergâhına çâker güneş

21 *Nûr-i çeşm-i 'âlem ü çeşm ü çerağ-i kâinât*
Sensin ey şeh kim yüzüñ nûrından umar fer güneş

22 *Sensin ol kim âsumân iklîmine sultân iken*
Gerd-i haylüñden urmur 'anberîn efser güneş

23 *Sensin ol kim hil'at-i fermân-i hükmüñ geymeden*
Olmadı zer tîg ile sultân-i bahr u ber güneş

24 *Sensin ol kim şeh-nişîn-i bezm-gâhuñda müdâm*
Yâ Süleymân tahtıdur yâ câm-i İskender güneş

25 *Sâkî-i bezmüñ ele câm aldugınca dir hıred*
Yâ güneş sâgardadur yâ gezdürür sâgar güneş

26 *Ey ki bâb-i rif'atüñde halka-i sîmîn hilâl*
V'ey ki devr-i kubbe-i 'izzüñde zer çenber güneş

27 *Kadrüñ ordusında gök bir sâye-bândur kim aña*
Ser-'imâd-i sîmdür mâh u tınâb-i zer güneş

28 *Ey ki mihrüñden zemîn ü âsumân germ olmaga*
Şeb sipend olmışdur encüm fülfül ü âzer güneş

29 *'Ahd-i 'adlüñde yumarlar cümle ılduzlar gözin*
Girdüginee çeşme-i kâfûra bî-mîzer güneş

30 *Virmese lutfuñ eli rahm-i felekde perveriş*
Mâder-i eyyâmdan togmazdı tâ mahşer güneş

31 *Nâgehân irse sipihre nâr-i kahruñ zerresi*
Âsumân dûd-i siyâh olurdı hâkister güneş

18 Nasıl her tohumun içinde bir ağaç gizliyse, onun kapısının toprağının her zerresinde de aynı şekilde bir güneş gizlidir.

19 O yedi mutluluk ülkesinin padişahıdır; bu yüzden güneş onun ayağı toprağının cevherini baş tacı edindi.

20 O, kader kudretli ve hükmü kaza gibi geçerli olan öyle bir şahlar şahıdır ki Zühal onun [sarayı] damına bir Hintli [bekçi], güneş ise kapısına bir hizmetçidir.

21 Sen âlemin gözünün nuru, kâinatın gözü ve ışığı olan öyle bir padişahsın ki güneş senin yüzünün nurundan ışık umar.

22 Sen öyle birisin ki; güneş gökyüzü ülkesine sultan olduğu hâlde, senin süvarilerinin kaldırdığı tozdan amber rengi taç takınır.

23 Sen öyle birisin ki güneş senin hükmünün buyruğu hil'atını giymeden altın kılıcıyla kara ve denizlerin sultanı olmadı.

24 Sen öyle birisin ki meclisinin şahnişininde güneş ya Süleyman tahtıdır yahut da İskender'in kadehidir.

25 Senin işret meclisinin sakisi eline her kadeh aldığında [bunu gören] akıl, "Ya güneş kadehtedir yahut da güneş kadeh gezdirmektedir" der.

26 Ey yüceliğinin kapısında hilâl gümüşten bir halka ve izzetinin kubbesinin çevresinde güneş altın bir çember olan [padişah]!

27 Senin şeref ve itibarının ordugâhında gökyüzü, direğinin gümüş başlığı ay ve sırmalı gergi ipleri de güneş olan bir çadırdır.

28 Ey yer ve gökler sevginle yanıp tutuşsun diye gecenin üzerlik tohumu, yıldızların karabiber ve güneşin de ateş olduğu [padişah]!

29 Senin adaletli devrinde güneş, peştemalsiz olarak kâfur gibi suya girdiğinde bütün yıldızlar gözlerini yumarlar

30 Senin lütfunun eli feleğin rahminde büyütmeseydi, güneş ta kıyamete kadar günler anasından doğmazdı.

31 Senin kahrının ateşinin zerresi ansızın göğe erişse; gökyüzü siyah duman, güneş ise kül olurdu.

32 *Şöyle korkutmış yüregin hançerüñ tîz-âbı kim*
Kanda bir su görse berg-i bîd-veş ditrer güneş

32 Senin hançerinin kezzabı güneşin yüreğini öylesine korkutmuş ki nerede bir su görse söğüt yaprağı gibi titrer.

33 *Mihrüñüñ bâzârına bir vech ile germ oldı kim*
Kapudan yüz kez kovarsañ bacadan düşer güneş

33 Güneş senin sevgini kazanmak için öylesine kızıştı ki kapıdan yüz kere kovsan bacadan düşer.

34 *Geh ser-i nîzeñle bozılur sevâd-i rûy-i mâh*
Geh gubâr-i sümm-i esbüñden olur agber güneş

34 Bazen ay yüzündeki karalık senin mızrağının ucu [parlaklığı] ile bozulur; bazen de güneş, atının toynağının tozlarıyla toz duman içinde kalır.

35 *Gûyiyâ na'l-i semendüñdür hilâl-i 'îd-i feth*
Mîhi ahterdür zafer burcında ne ahter güneş

35 Senin atının nalı sanki fetih bayramının hilâli; o nalın çivisi ise zafer burcundaki yıldızdır... [Hayır!] yıldız değil, güneştir

36 *'Ömr-i hasmuña şebihûn itmek içün her gice*
Gök geyer Şâmî zırh mehden düzer migfer güneş

36 Gökyüzü senin düşmanının ömrüne gece baskını yapmak için her gece Şam işi zırhını giyer, güneş de aydan miğfer takar.

37 *Düşmenüñ kanın döküp tîg-i zer-endûdın siler*
K'atlas-i gerdûnuñ eyler dâmenin ahmer güneş

37 Güneş düşmanın kanını döküp, altın işlemeli kılıcını siliyor olmalı; zira atlas feleğinin eteğini kıpkırmızı etmiştir.

38 *'İsmetüñ devrânıdur isminde te'nîs olmagın*
Seyre çıkdukca bürinür nûrdan çâder güneş

38 Senin devrin ismet devri olduğundan güneş, isminde dişilik bulunması sebebiyle dolaşmaya çıktığı zamanlarda nurdan bir örtüye bürünür.

39 *Kangı iklîme ki pertev salsa 'adlüñ sâyesi*
Ol diyâr içre görinür zerreden kem-ter güneş

39 Senin adalet güneşinin gölgesi hangi ülkeye ışık saçsa o diyarda güneş zerreden bile daha küçük görünür.

40 *Cevher eyler çün kara topragı lutfuñ tâbişi*
Gam degül itmezse ayruk sengden gevher güneş

40 Güneş artık taştan mücevher yapmazsa gam değil, çünkü senin lütfunun parlaklığı kara toprağı cevher eder.

41 *Mâh-i râyât-i celâlüñden hacîldür âsumân*
Sâye-i şebde hayâdan gizlenür ekser güneş

41 Gökyüzü senin celâl sancaklarının hilâlinden utanç içinde olduğundan güneş çok zaman hayâdan gece gölgesinde gizlenir.

42 *Husrev-i rûy-i zemîn dirsem ne fahr olsun saña*
Ki âsumân-i kasr-i kadrüñde oldı hâk-i der güneş

42 Sana yeryüzü hükümdarı dersem bu senin için övgü olmaz. Çünkü güneş senin yüceliğinin sarayının göğünde kapı toprağı gibi oldu.

43 *Kanda beñzer kasruña bir âfitâbı-y-la felek*
K'anda her bir câm olupdur bir ziyâ-güster güneş

43 Senin sarayındaki her bir cam, ışık saçan bir güneş olmuşken felek bir tek güneşiyle ona nasıl benzeyebilir?

44 *Hergiz olmaya-y-dı jenginden küsûfuñ rû-siyâh*
Ger sıgınsa sâyeñe âyîne-i hâver güneş

44 Doğunun aynası olan güneş senin gölgene sığınsaydı, asla küsuf pasından dolayı yüzü kara olmazdı.

45 *Âfitâb-i râyuña olmaz mukâbil nice kim*
'Arz ide tabl u 'alemle nûrdan leşker güneş

45 Güneş davul ve alemle ne kadar nurdan askerler gönderirse göndersin, senin görüşünün güneşiyle boy ölçüşemez.

46 *Tîg-i âteş-bâr u rûşen-rûy-i dîn-ârâyuñuñ*
Kabzasına mâh ahter yüzine zîver güneş

46 Senin dini süsleyen o ateş saçıcı ve parlak yüzlü kılıcının kabzasına ay "ahter", yüzüne de güneş süs olmuştur.

47 *Ger Sikender istese envâr-i râyuñdan meded*
Râh-i zulmetde olurdı haylına reh-ber güneş

47 Eğer İskender senin fikir ve görüşlerinin ışıklarından yardım isteseydi güneş karanlıklar yolunda onun askerlerine yol gösterici olurdu.

48 *Şehriyârâ aduñı minberde yâd itse hatîb*
Nûr ile mescid tolar fi'l-hâl olur minber güneş

48 Ey padişah! Hatip minberde senin adını andığında cami bir anda nur ile dolar, minber güneş gibi olur.

49 *Bahr-i cûduñdan felek fülkin cevâhir toldurup*
Düzedür şekl-i hilâlîden gümüş lenger güneş

49 Güneş senin cömertliğinin denizinden felek gemisini mücevherlerle doldurup, hilâl şeklinden de gümüş lenger yapar.

50 *Şâh bezminde 'amel olmaga bu kavl-i gazel*
İdinüpdür Zöhre-i zehrâyı hınyâ-ger güneş

50 Güneş şu gazelin sözleri padişahın meclisinde okunsun diye parlak Zühre'yi hanende olarak tutmuştur.

51 *Ey 'arûs-i hüsnüñe âyîne meh zîver güneş*
Görinür 'aks-i cemâlüñden cihân yek-ser güneş

51 Ey güzelliğinin gelinine ayın ayna, güneşin de süs olduğu güzel! Senin güzel yüzünün aksinden cihan baştan başa güneş [gibi parlak] görünür.

52 *San ki magribdür saçuñ k'anda gurûb eyler kamer*
San ki matla'dur yakañ k'andan tulû' eyler güneş

52 Saçın kamerin battığı magrip, yakan ise güneşin doğduğu matla gibidir.

53 *Tûtî-i ser-sebzdür k'âyînede per gösterür*
Hatt-i ruhsâruñ kim olmışdur aña der-ber güneş

53 Yanında güneş gibi yanağının bulunduğu hattın, aynada kanat gösteren yeşil başlı papağan gibidir.

54 *Bir gice düşümde sen mâhı der-âgûş eyledüm*
Gördüm olmış nûrdan bâlîn kamer bister güneş

54 Bir gece rüyamda sen ay yüzlü sevgiliyi kucakladığımda, kamerin nurdan bir yastık, güneşin de döşek olduğunu gördüm.

55 *Kim ki nezzâre kıla hûrşîde haddüñ var iken*
Nâzıruñ çeşmine hışmından sokar hançer güneş

55 Yanağın dururken güneşe kim bakarsa, güneş bakan kişinin gözüne öfkesinden dolayı hançer sokar.

56 *Öyküneldenyüzüñe hergiz bakılmaz yüzine*
Bî-hayâdur k'oldı bu vech ile müstahkar güneş

56 Güneş senin yüzüne özendiğinden beri onun yüzüne asla bakılmaz oldu. Hayâsızdır, bu yüzden hor görülür oldu.

57 *Okıdum hattın lebinde kim gubâr-i müşg ile*
Çeşme-i cân üzre yazmış sûre-i Kevser güneş

57 Güneşin misk tozuyla can çeşmesi üzerine yazdığı Kevser suresi gibi olan hattını dudağında okudum.

58 *Raks urur hengâme-i ışkuñda bir cân-bâzdur*
Kim olur zerrîn resenle asılup çenber güneş

58 Güneş senin âşıklarının kalabalığında raks eden, altın bir iple asılıp çember olan bir cambazdır.

59 *Bahr-i gamda görmedi mihrüñden akan göz yaşın*
Pes neden dirmiş 'Atâyî k'oldı dür-perver güneş

59 Atâyî senin aşkından dolayı gam denizinde akan [inci gibi] gözyaşlarını görmemiş; yoksa "Güneş 'dür-perver' oldu" der miydi?

60 *Göricek yüzüñde zülfüñ rîsmânın sanuram*
Nûr ile yazmaga şâh medhin çeker mıstar güneş

60 Yüzünde saçının iplerini gördüğümde güneşin, padişah methini nur ile yazmak için mıstar çektiğini sanırım.

61 *Hüsrevâ medh-i zamîrüñ fikr iderdüm dün gice*
Tâli' oldı maşrık-i endîşeden enver güneş

61 Ey padişah! Dün gece senin vasıflarının methini fikrederken düşüncelerin doğuş yerinden son derece parlak bir güneş ortaya çıktı.

62 *Ebr-i gam var yohsa medhüñde redîf itmek degül*
Pertev-i zihnümden olurdı yedi kişver güneş

62 Gam bulutu olmasaydı senin methinde "güneş"i redif etmekle kalmazdım, yedi iklim de zihnimin aydınlığından güneş [gibi apaydın] olurdu.

63 *Nûr-i mihrinden suvarsa şâhını eş'ârumuñ*
Gülşenümde ahter olurdı şükûfe ber güneş

63 [Eğer o padişah] Şiirlerimin fidanını mihrinin nuruyla sulasa gül bahçemdeki her çiçek birer yıldız, meyve de birer güneş hâlini alırdı.

64 *Bir nazar kıl Ahmed'e ey nûr-i çeşm-i kâinât*
Ki âb-i lutfuñdan olupdur ebr gibi ter güneş

64 Ey kâinâtın gözünün nuru! Ahmed'e bir bak. Zira senin lütfunun suyundan güneş dahi bulut gibi nemlidir.

65 *Tâ zümürrüd sebze-zârında sipihrüñ her seher*
Sâgar-i pîrüzeye döker mey-i asfar güneş

66 *Tâ yaza[r] nûrîn kalemle çin seher nakkâş-i Çîn*
Şemse-i zerrîn-i tâk-i künbed-i ahzar güneş

67 *Tâ Süreyyâ 'akdin eyler gûş-vâr-i gûş-i mâh*
Tâ Benâtü'n-na'şa örter nûrdan çâder güneş

68 *Çarh dürcinde konılan her murâduñ gevherin*
Her gün itsün harc idüp kapuñda hâk-i der güneş

65-68 Güneş her seher gökyüzünün zümrüt çimenliğinde firuze kadehe sarı şarap döktükçe, Çin nakkaşı [gibi her] sabah nurdan kalemiyle yeşil kümbetin kemerine altın şemse çizdikçe, Süreyya yıldız dizisini ayın kulağına küpe eyleyip Na'ş Kızları'na nurdan örtü örttükçe; çarh çekmecesine konulan her dilek cevherini döne döne kapına toprak etsin

69 *Yazsun âsâr süm-i esbüñ gubârî hatt ile*
Mâha tâ hayt-i şu'â' ile çeker mıstar güneş

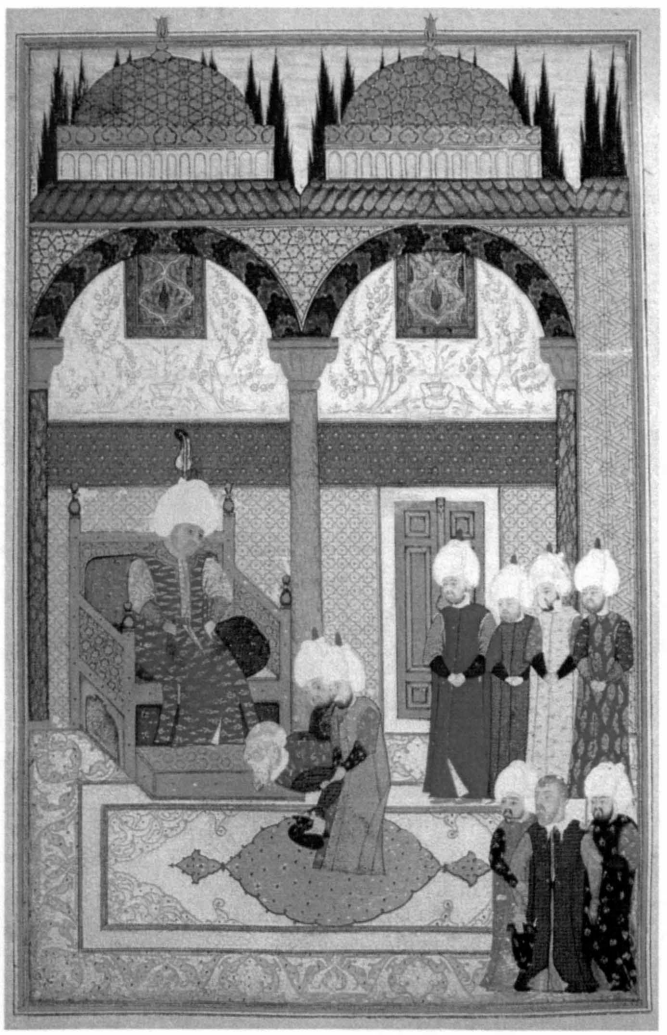
69 Güneş ışık iplikleriyle ay üzerine mıstar çektikçe, senin atının toynağı gubârî hat ile eserler yazsın.

70 *'Ömr-i hasmuñ defterin tûmâr-veş dürsün felek*
Nice ki eczâsından eyyâmuñ düzer defter güneş

70 Güneş nasıl günlerin cüzlerinden defter tertip ederse, felek de senin düşmanının ömrü defterini öylece tomar gibi dürsün.

1 "Hâver" doğu, "hüsrev" ise hükümdar demektir. Güneş dünyadan görünen en parlak yıldız olması sebebiyle edebiyatta gök cisimlerinin hükümdarı kabul edilmiştir. Arslanın hayvanlar kralı yahut gülün çiçekler hükümdarı kabul edilmesi gibi tasavvurlar feodal toplumların edebiyatlarında sık sık görülen bir husustur. Eskilerin tasavvurlarına göre içinde o devirde bilinen yedi gezegenin yüzdüğü felek yahut felekler, soğan kabukları gibi üst üste gelerek birbirini saran kürelerden oluşmaktaydı. Ancak yeryüzünün bir düzlük olarak düşünüldüğü de göz önünde bulundurulacak olursa en yakın felek olan ay ve Utarit feleklerinden itibaren bütün felekler düz bir satıh üzerine ters çevrilmiş taslar gibi biri diğeri üzerine kat kat gelen kubbeler şeklinde kabul ediliyorlardı. Şairler feleği bu bakımdan kemerler üzerinde bulunan kubbelere benzetmişlerdir. Birçok minyatürde de görüleceği üzere Osmanlılar'da taht, her hangi bir sebeple düzenlenen merasimlerde padişahı güneş veya yağmurdan korumak için seferde otağ-i hümayun gölgelikleri altına, sarayda ise avlu kemerleri altına kurulurdu (bk. res. 19). Ömrünün önemli bir kısmını Fatih'in maiyetinde, saraya çok yakın bir mevkide geçiren ve dolayısıyla saray protokolünü çok iyi bilen Ahmed Paşa, doğu hükümdarı olarak vasıflandırdığı güneşi, felek kemerleri altında taht kurmuş bir hâlde yorumlarken işte böyle bir manzarayı göz önünde bulundurmaktaydı. Yani bu beyitte saray kemerleri altına kurulmuş tahtında oturan bir sultan imajı vardır vardır (mazmun). Buna göre şair sultana benzettiği güneşin turuncu rengini "nârencî kabâ" [= turuncu kaftan] giymesi, etrafa ışıklar saçmasını da "nûr efser" [= nurdan bir taç] takınması şeklinde yorumlamaktadır. Güneş her seferinde doğu yönünden çıkması sebebiyle de "hüsrev-i hâver" [= doğu hükümdarı] olarak vasıflandırılmıştır.

19



2 Asıl anlamı dayanılan yer demek olan "mesned" burada 'makam' karşılığı olarak kullanılmıştır. Şair bu defa gökyüzünü bir "serîr" [=taht], sabahı bu tahta oturan bir sultan, güneşi ise elindeki "pîrûze" [=firuze] tabaklardan etrafa altın ve mücevherler saçan bir şahıs olarak hayal etmektedir. Osmanlı sarayında padişahın tahta oturması yahut bayram ve düğün gibi sevindirici hadiselerde padişahın halka veya saray halkının padişahın geçeceği yollara saçı olarak altın ve mücevherler saçtıkları bilinmektedir (bk. res. 20). Nitekim Topkapı Sarayı'nda bugün de "Altın yolu" olarak bilinen harem girişindeki geçitin adını bu gelenekten aldığı öne sürülmektedir. Öyle anlaşılıyor ki Ahmed Paşa bu beyitte mavi gökyüzünü firuzeden mamul yahut firuze renkli tabaklara, parlak güneş ışıklarını ise bu tabaklar içindeki altın ve mücevherlere benzetmekte, sabah sultanının tahta geçmesi sebebiyle güneşin etrafa saçı saçmasını da başlarında altın rekli külahlarla (bk. res. 27) halka altın ve mücevherler saçan bir saray hizmetlisine benzetmektedir.

3 "Kufl" kilit demektir. "Zebercet" zümrütü andıran fakat o kadar değeri olmayan uçuk yeşil renkte bir taştır. Edebiyatta zaman zaman gökyüzünün rengi bu taşla vasıflandırılmıştır. Şair gökyüzünü zebercetten mamul bir hokkaya, güneş ışıklarını da bu hokkadan yeryüzüne

dökülen cevherlere benzetmektedir. Yeryüzü ise uçsuz bucaksız gök boşluğunda bir "künc" [= köşe, bucak] gibi hayal edilmiş. Buna göre güneş yeryüzünü, dolayısıyla toprağı mücevherlerle dolu bir hazineye dönüştürmek için gök hokkasından yere türlü iksir ve kimyalar döken bir "kimyâger" olarak düşünülmektedir. Eskiler altın elde etmek için asırlarca uğraşmışlar ve buna 'ilm-i kimyâ' adını vermişlerdi. Bu işle ilgilenenler bakır, kalay yahut gümüş gibi eritilmiş bazı metallere 'kimya' yahut 'iksir' de denen bazı maddeler ilâve ederek altın oluşturmaya çalışıyorlardı. Bu tür çalışmaların yakın zamana kadar Kuzey Afrika ülkelerinde ciddiyetle ve ümitle sürdürülmesi ise konunun ayrı bir cephesini oluşturmaktadır. Beyitteki "cevâhir" [= cevherler, iksirler] kelimesi bu anlamda kullanılmıştır. Şairin bu beyitte kurmak istediği asıl imaj da bir "kimyâger" olarak tasavvur ettiği güneşin yeryüzünü bir hazineye çevirmek için hokkasından türlü hassalar ve mayalar dökmesidir. Nitekim eski bir inanışa göre altın, güneşin toprağı terbiyesiyle oluşur. Tabii bilimler ışığında gerçekleşmesi mümkün olmayan bütün bu faraziyeler bir yana bırakılacak olursa gerçekte şairin bu ifadeyle, her yıl baharda güneşin ışıkları sayesinde kara toprağın yeşermesini ve altın, yakut, zümrüt vb. değerli maden ve taşlara benzeyen türlü çiçeklerle yeryüzünün mücevherlerle dolu bir hazineyi andırmasını kastettiği anlaşılmaktadır.

4 Eskilerin coğrafya bilgi ve anlayışlarına göre yeryüzünde yedi büyük deniz bulunmaktaydı. Muhtemelen Kur'an'daki *"Eğer yeryüzündeki ağaçlar kalem, denizler mürekkep olsa ve yedi -misli- deniz de yedekte bulunup yazılsa yine de Allah'ın sözleri bitmezdi..."* (Lokmân, 27) mealindeki ibarenin eski tefsirlerde yeryüzünde bulunan yedi adet deniz olarak yorumlanmasından kaynaklanan "yedi deniz" kavramı hakkında pek çok yorumlar yapılmıştır. "Heft Muhît" ve "Heft Deryâ" adlarıyla da zikredilen bu denizler *Burhân-i Kâtı*'a göre 1. Çin Denizi, 2. Magrib Denizi (Atlantik), 3. Rum Denizi (Akdeniz), 4. Karadeniz, 5. Taberiyye Denizi (Kızıldeniz), 6. Cürcan (Hazar) Denizi, 7. Fars Denizi (Basra Körfezi), şeklinde sıralanmaktadır. Bunlar arasında Hint Okyanusu anlamına gelen "kulzüm-i Hind" adı zikredilmemektedir. Eski edebiyatta "Hint" kelimesi hemen daima siyah yahut esmer bir nesneyi vasıflandırmak için kullanıldığına göre şair bu terkiple siyah geceyi kastetmiş olmalıdır. Yıldızlar ise gece okyanusunda yüzen birer gümüş "zevrak" [= kayık] olarak düşünülmüş. Güneş de rengi ve ışığı itibarıyla, bu kayıkları batırmak için ışık yelkenleriyle donatılmış altından bir gemiye benzetilmektedir. Gerçekten de sabahleyin güneşin doğarken önce ışıklarının sonra kendisinin görünmesi ufuktan sahile doğru yaklaşırken önce yelkenleri sonra gövdesi görünen bir gemiyi andırır. Güneşin doğmasıyla yıldızların kaybolması da bu altın geminin gümüş kayıkları batırması şeklinde yorumlanmaktadır. Bu ibarede güneş göze hitap eden cihetiyle nurdan yelkenleri olan altın bir gemiye benzetilmekte, ancak soyut anlamda böyle bir geminin donatılmasını

20



emreden bir şahıs yani hükümdar mevkiinde ele alınarak ilk beyitteki hükümdar imajı yine sürdürülmektedir.

5 Gökyüzündeki dolunayın bir "hırmen" [= harman yeri] ve etrafındaki yıldızların harman çevresine saçılan ekin tanelerine benzetilerek yeni bir tablonun çizildiği bu beyitte güneş, yıldız tanelerini toplamak için "bâl" [= kanat] açan "zerrîn-per" [= altın kanatlı] bir tavus kuşu olarak hayal edilmiştir. Güneşin doğmasıyla yıldızların kaybolması ise bu tavus kuşunun ekin tanelerini bitirmesi şeklinde yorumlanmıştır. Güneşin yedi rengi ile tavus kuşunun kanatlarındaki göz alıcı renkler de böyle bir benzetme için geçerli sebepler olarak düşünülebilir. Bugün artık nadiren rastlanan harman yerleri, biçilen ekinlerin geniş bir alana yayılarak düven denen ve bir hayvan tarafından çekilen altı çakıl taşlı bir tahtanın döne döne ekinleri kesmesi ile tanelerin saplarından ayrıldığı alanlardı. Ekinin çokluğuna göre çapı değişen daire şeklindeki harman yerlerinde sarı ve parlak samanların görünüşü ile etrafındaki hâle yani ışık halkaları olduğu hâlde gece görünen parlak dolunay arasında şekil ve renk itibarıyla büyük bir benzerlik vardır. Hâliyle harmanlar aynı zamanda etrafa saçılan taneleri yemek için uçuşan kuşlarla doludur.

6 "Nuşirevan" -yahut Nuşirvan- Sâsânî hanedanının adaletiyle meşhur hükümdarıdır. Medayin'de inşa ettirdiği Tâk-i Kisrâ denen sarayının kubbesine bir çan astırarak çanın ucunu da bir zincirle dış kapıya kadar uzattırmıştı. Ülkesinde zulme ve haksızlığa uğrayan bir kimse kapıya gelip zincire asıldığında çan çalacak, böylece Nuşirevan da haksızlığa uğrayanın yardımına koşacaktır. Ahmed Paşa bu defa *Şeh-nâme*'de geçen bu tarihi bilgiyi kullanarak güneş hakkında yeni bir yorum gerçekleştirmektedir. Buna göre güneş sabah vaktinin yahut ülkesinin gök kubbeye altın bir zincir asan Nuşirevan'ı olarak hayal edilmişir. Yukarıda da bahsi geçtiği üzere eskiler gökyüzünü şekil itibariyle bir kubbe olarak tasavvur etmekteydiler. Öyle anlaşılıyor ki şair, güneşin göze iplik iplik görünen ışıklarını bu defa gök kubbeye asılan bir zincir gibi düşünmektedir.

7 Şair bu defa gökyüzünü Mısır ülkesine, güneşi de bu ülkede hüküm süren Yusuf Peygamber'e yahut Mısır'da elinde turunç tutan Züleyha'ya benzetmektedir. Güneş ve ay parlak ve aydınlık oluşları sebebiyle edebiyatta güzel yüzün sembolü olarak kullanılagelmişlerdir. Yusuf Peygamber'in de gelmiş ve gelecek insanların en güzeli olarak yaratıldığına inanılır. Bu bakımdan *Kur'an*'daki Yûsuf kıssasına ima olmak üzere güneş Yusuf Peygamber'e, felek de onun hüküm sürdüğü Mısır ülkesine benzetilmiştir. Ayrıca ikinci mısrada, hakkında Mısır'lı kadınlar arasında bir köleye âşık olduğu yolunda çıkan dedikodulara cevap vermek için Züleyha'nın bu kadınları sarayına davet ederek ellerine turunç ile birer bıçak vermesi hadisesine de işaret vardır (telmih). Kadınlar bir anda içeriye çağırılan Yusuf'u görünce hayranlıklarından turunç soyacakları yerde ellerini keserler.

8 Amberli anlamına gelen "anberîn" kelimesi koku ve renk itibarıyla amber kokulu ve siyah renkli olmak üzere iki anlamlıdır. Şair bu defa da güneş ve gündüzü kişileştirerek (teşhis) geceyi gündüz güzelinin yüzüne örtülmüş siyah bir örtü olarak yorumlamakta; güneşin bu örtüyü kaldırarak cihanın yüzüne ışık ve aydınlık verdiğini öne sürmektedir. O devir geleneklerinde kadınların sokağa çıkarken yüzlerine siyah peçe örttükleri düşünülecek olursa beytin ifade ettiği manzara daha iyi anlaşılabilir (bk. res. 21). Beyitteki ifadeden aynı zamanda eskilerin mendil, peçe, duvak vb. nesnelere güzel kokular sürdükleri de tahmin edilebilir.

9 Eskiler feleği ve gökyüzünü şekil itibarıyla kemerli bir kubbeye benzetmekteydiler. Ahmed Paşa bu beytinde de güneşi gökyüzü kemerinde sultanın divanını seyretmek için lâlden bir pencere açan bir şahıs olarak hayal etmektedir (teşhis). Pencerenin lâlden oluşu, güneşin kırmızıya çalan rengi; gökyüzünün "tâk-i zer-nigâr" [= altın süslemeli kemer] olarak nitelendirilmesi ise yıldızlarla sanki altın suyuyla nakışlanmış gibi görünmesi sebebiyledir. Bugün Topkapı Sarayı'nda da görüldüğü üzere (bk. res. 23) eskiden devlet meselelerinin görüşüldüğü divanlarda sultan her zaman hazır bulunmaz, ancak zaman zaman divan salonunun duvarlarından birinde bulunan bir pencereden konuşmaları dinlerdi. İçinin görünmesi belki de günümüzde olduğu gibi altın varakla tezyin edilmiş





اقرلر واللہ اعلم ویولدکورہ فلک قمر در قال الحکماء حکماء اہل رصد شویله زعم ایتمشلرکہ اشبو اولکی قاتکوک فلک اولدراولکی فلک قمرہ
مشابہ در قمر سعد در طبیعتدہ خاکی وایبدر مزاجدہ سردو تردر کیفیتدہ دشمنی وشنیدر ولوندہ کوکدر ایتمشلرکہ بو فلک قمر ایله ارضک مابینی یورر
یکرمی التی بیک دورت یوز قرق میللدر وبو فلکلک قالکلغی یوز اون سکز بیک التمش التی میللدر ودخی بو فلکلک جرمی اوتوز طقوز ارضک جرمی قدر
وربع جرمی قدر ودخی ایتدیلر بو فلک قمروک اعلا بعدی ماسدر فلک عطارددہ وادنا بعدی ماسدر کرہ نارہ وبو فلکلک دوری تمام اولور یکرمی یدی کوندہ

ودعى عزرائيل ودورت كهادى وارد ز برى مغربين وبرى مشرقين وبرى جها بلروك اخرند وبرى جهارضك تخسنه وبوعزرائيل دام ايله محفوظ
نظر ايدوب جمله مخلوقات ايكى كوزلريك اوكندة در هيچ بركمسنه نك روحن قبض ايلمز الا اجلى كلوب وعمرى تمام اولوب رد قبا اجرا وليحفظه الموسلراك
روحلرين صاغ اليله قبض ايدوب عليسنه دفع ايلر وكافر لروك جانلرين صول اليله قبض ايدوب سجينه ايصال ايلر ودخى انس ابن مالك رضى الله
عنهما سندصحيح ايله رسول حضرت عليه السلام مدن روايت ايدوب بيان ايدر كه آدم عليه الصلوة والسلام اشبو اولكى كوكدن در ودخى ويل وفرات بوكوكدن



bir kafesle engellenen bu pencere divanda bulunanların sanki sultan her an onları dinliyormuşcasına ciddiyetle çalışmalarını da sağlarmış. İşte Ahmed Paşa güneşin sultanın divanını seyretmek için altın işlemeli gökyüzü kemerinde lâlden bir pencere açmasından bahsederken böyle bir geleneği göz önünde bulundurmuş olmalıdır.





21

10 Bilindiği üzere bir manzumenin mısraları kendi arasında kafiyeli olan ilk beyitlerine "matla" [= doğuş beyti] denir. Bir sonraki beytiyle kasidesine bir canlılık ve hareket kazandırma düşüncesiyle yeni bir matla' beyti ekleyecek (tecdidimatla') olan şair burada buna bir hazırlık oluşturmaktadır. Şair güneşi kendisinin güzelliğini düşünüp şevke gelen ve şiir ezberleyen bir canlı olarak tasavvur ediyor. Ayna karşısında durup söylenenleri tekrarlama ve ezberleme yeteneğine bakılarak bu canlının güçlü ihtimalle bir papağan olduğuna hükmedilebilir (kapalı istiare).

11 Edebiyatta gökyüzü yeryüzünün aksi gibi düşünülür. Âdeta yerdeki bütün çiçekler orada yıldızlar şeklinde aksetmişlerdir. Bu bakımdan şairler çok zaman göğü bir bahçeye benzetmişlerdir. Bugün olduğu gibi eskiden de bahçeler ve özellikle saray bahçeleri, içinde serbestçe dolaşan ceylanlar ve tavus kuşlarıyla süslenirdi (bk. res. 23). Topkapı Sarayı bahçesini anlatan kaynaklar saray bahçesinde serbestçe dolaşan ceylan, tavus kuşu vb. hayvanlardan bahsetmektedirler. Hatta bazı seyahatnâmelerde arslan ve ceylanların saray avlusunda birbirine zarar vermeden serbestçe dolaştıkları ve bunun padişahın adaletine bir alâmet teşkil ettiğine inanıldığı yazılıdır.

12 Yukarıdaki beyitte olduğu gibi burada da gökyüzü bir çimenlik, sabah vakti ise bir gül bahçesi olarak düşünülmüş. Güneşin doğuşu sırasında ufukta oluşan kızıllık, onun sabahın gül bahçesini İrem bağına çevirmek için kırmızı güllerle doldurması şeklinde yorumlanmıştır. İrem bağı cenneti yeryüzünde kurma amacıyla Aden'de Şeddat tarafından yaptırılan bahçenin adı olup edebiyatta en mükemmel bahçe ve hatta cennet sembolü olarak yer almıştır. Binlerce kırmızı gülün doldurduğu bir bahçenin uzaktan görünüşü ufuk kızıllığını andıracağından şair böyle bir tasavvur kurmuş olmalıdır.

13 "Kûze" topraktan imal edilen çömlek demektir. Bu beyitte güneş, kızıllığı sebebiyle yakuttan yapılmış yahut yakut renkli bir çömleğe; gökyüzü ise "pîrûze-gûn" [= firuze renkli] bir su dolabına benzetilmiştir. Felek iç içe çarklar şeklinde devamlı dönmesi sebebiyle edebiyatta dolaba ve dolayısıyla değirmene benzetildiğinden beyitteki "pîrûze-gûn dôlâb" terkibiyle gökyüzünün kastedildiğini anlıyoruz. "Çarh-i mînâ-renk" cam renkli yani hem şeffaf hem de yeşil-mavi arası açık renkteki çarh demektir. Bu renkteki çarhın cıva rengini alması ifadesi ile cihanın güneşin doğuşuyla pırıl pırıl bir aydınlığa kavuşması kastedilmektedir. Eskiden daha çok değirmenleri döndürmek için kullanılan su dolapları, büyük bir at arabası tekerleği şeklindeki çark çevresine yerleştirilen su haznelerinin suyun ağırlık ve itme gücüyle bir eksen üzerinde döndürülmesi esasına göre çalışırlardı (bk. res. 94,95). Beyitte geçen "kûze" [= çömlek] kelimesinden kasidenin nazmedildiği devirde de bu su haznelerinin topraktan mamul küplerden oluştuğu anlaşılmaktadır. Berrak bir suyun aydınlıkta dö-



22

külüşü sırasında âdeta cıva gibi parlaması ve dolayısıyla su dolabının dönüşü sırasında akan sular hatırlanacak olursa şairin "sîm-âb" [= cıva] kelimesini kullanmakla nasıl bir çağrışım uyandırmaya çalıştığı daha iyi anlaşılabilir.

14 Eskilerin inanışına göre gökyüzündeki gezegenlerden "Zühre" [= Venüs] musikî ve işretin sembolü ve etkileyicisidir. Her seyyareye bir şahsiyet izafe edilen Doğu minyatürlerinde elinde kopuz, çeng vb. bir musikî aleti tutan genç kız şeklinde resmedilir (bk. res. 22). Edebî metinlerde gökyüzünde işret meclisi kurmuş saz çalıp işret eden bir şahıs olarak işlenmiştir. Bu beyitte güneş, kırmızı rengi ve dairevî hareketleriyle mecliste döndürülen şarap dolu bir kadehe ve mücerret anlamda Zühre'nin ışret meclisinde bu kadehi döndüren bir sakiye benzetilmiştir. Coşturmak, kızıştırmak, hararetlendirmek anlamına gelen "germ etmek" ibaresinin aynı zamanda güneşin ısıtma özelliğine bir işaret olmak üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır (iham). "Âb-gûn akdâh" [= şeffaf renkli kadehler] terkibiyle hava ve dolayısıyla şeffaf gökyüzü, "azer" [= ateş] kelimesiyle de ateş rengindeki şarap kastedilmiştir (istiare). Evliyâ Çelebi'nin *"Leb-i deryâda Ortahisar'da iki yüz 'adet kat kat harâbât-hâneler, mey-hâneler vardur ki her birinde beşer on beşer yüz fâsık 'ıyş u 'işret idüp hânende ve sâzendegân ile hây u hûy iderler ki dillerle ta'rîfi mümkün degildür"* diye anlattığı üzere eski meyhanelerde sakiler orada bulunanlara musikî eşliğinde hizmet ederlerdi (bk. res. 225). Şair böyle bir realiteden hareketle, seyyareler hakkında asırlar boyunca geliştirilen inanç ve hayalleri de kullanarak güneş hakkında böyle bir tasavvur geliştirmektedir.



15 "Hamâm" yahut "hamâme" güvercin demektir. İlk mısrada güneş, beyaz rengi sebebiyle güvercine benzetilen aya kanat takmış olarak yorumlanmıştır. Bu yorumda şekil itibarıyla hilâlin iki ucunun birer kanat gibi düşünülmüş olması kuvvetle muhtemeldir. İkinci mısrada ise felek "Simurg" [= Ankâ, Zümrüdüanka] (bk. res. 58,119,140) kuşuna benzetilerek güneş bu kuşa ateşten kanatlar yapmış bir şahıs olarak tasvir edilmektedir (teşhis). Bu ifadeyle de güneşin ateş renkli huzmelerinin kastedildiği anlaşılıyor. Mesîhî'nin "Hilâl onun cömertliğinin güneşinden ödünç olarak nur almasaydı bir işe yaramaz hâlde kalırdı. Hilâl Mesîhî kulunun şiirini altınla yazmak için fakirliğinden dolayı güneşten altın ödünç almıştır" anlamındaki

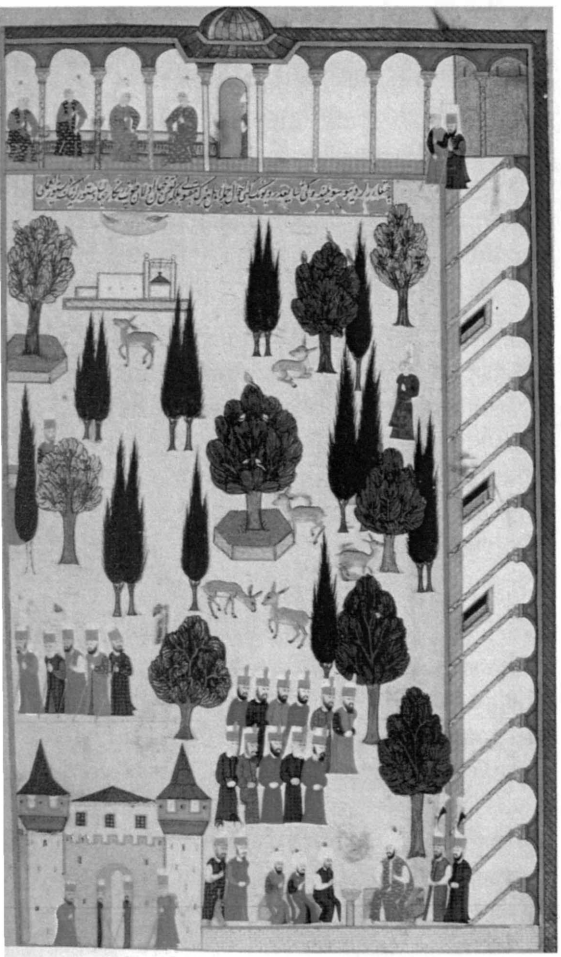
Müsta'îr-i nûrı olmayaydı mihr-i cûduñuñ
Şöyle hâli üzere kalurdı ebter hilâl

Yazmaga altunla şi'rini Mesîhî bendenüñ
Fakrı ucından ödünc almış güneşden zer hilâl

beyitlerinden de anlaşılacağı üzere eskiler ayın ışığını güneşten aldığını biliyorlar ve bunu burada olduğu gibi edebî metinlerde sık sık işliyorlardı. Dolayısıyla şairin "güneşin ay

güvercinine gümüş kanat takması" ifadesini bu bilgi ışığında kullandığını hatırlamakta fayda vardır.

16 "Anber" daha çok Hint Okyanusu'nda bulunan adabalığının midesinden çıkarttığı hoş kokulu siyah bir madde olup zamanla sığ sahillere vurarak insanlar tarafından toplanır. Misk gibi bu da türlü ıslah işlemlerinden sonra esans olarak sürülerek kullanıldığı gibi bu beyitte geçtiği üzere kor hâlindeki ateşe serpildiğinde dumanıyla etrafa güzel kokular da verebilir. Müzelerde türlü örnekleri bulunan "micmer"ler [= buhurdanlık], üstteki menteşeli kapak kısmı buhurun çıkabilmesi için süslemeli biçimde kesilmiş ve alttaki parçasına da kor hâlinde ateş yerleştirilen, metal gövdeli, çoğu dairevî şekilli aletlerdir (bk. res. 14,24,86). Kor üzerine misk, amber yahut güzel kokular veren ağaç kabukları atılıp üstteki kapak kapatıldığında işlemeli gözeneklerden hoş kokular çıkar. Gökyüzündeki ay otuz günde bir defa -ki bu kameri takvime göre daima ayın on dördüne denk gelir- tam daire şeklini alır. Ahmed Paşa gerek ay üzerindeki 'kelef' denen hârelerin közlenmiş ateşi andırmasından ve gerekse bedir hâlindeki ayın şekil itibarıyla micmere benzemesinden hareketle ayı kişileştirerek (teşhis) onu otuz günde bir defa padişahın meclisinde buhurdanlık taşıyor olarak hayal etmektedir. Daha doğru bir ifadeyle -yukarıda da geçen ayın ışığını güneşten alması düşüncesinden hareketle- ona bu işi yaptıran güneştir. Görüldüğü üzere bu beyitte şair konuyu bir sebeple sultana getirerek medih için bir giriş zemini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu beyit kasidenin "gürizgâh"ıdır. Doğu dünyasında güzel kokunun insan hayatında ayrı bir yeri olagelmiştir. Bugün daha çok mevlid merasimleri, bazı tarikat ayinleri vb. dini toplantılarda süregelen buhurdan yakma âdeti, eski cemiyetimizde hemen her vesileyle ve özellikle misafir kabulü sırasında bir ikram geleneği olarak icra edilirdi. Özellikle sarayda sultan huzurundaki toplantılarda micmer taşımak gibi basit görünen vazifeler dahi hayli önemli bir mevki işgal ediyordu.



17 "Zıllullahi fi'l-arz", "zıllullahi fî'l-âlem" [= Allah'ın yeryüzündeki, âlemdeki gölgesi] şeklinde önceleri Abbasi halifeleri için kullanılan bu unvanın halifeliğin Türklere geçmesinden önce Osmanlı sultanları için de kullanıldığı anlaşılmaktadır. Eski fizik bilgisine göre maddenin bölünebilen en küçük parçası anlamına gelen "zerre", edebiyatta hemen daima güneş ile birlikte geçer. Hava berrak olduğu hâllerde dahi görünemeyen, ancak loş mekanlara pencere vb. bir aralıktan sızan ışığın huzmeleri sayesinde puslu çizgiler şeklinde fark edilebilen milyarlarca zerreler, görünmelerini ancak güneş ışığına borçlu olduklarından "güneş" ve "zerre" kelimeleri hemen daima edebiyatta bir arada zikredilirler. Ayrıca güneş dünyaya o derece uzak olmasına karşılık bütün etkisiyle hissedilmesi sebebiyle büyüklüğü, zerre ise berrak havada dahi gözle görülememesinden dolayı küçüklüğü temsil eder ve bir arada kullanılarak tam bir zıtlık oluştururlar (tezat). "Eşik" ise bir mimari mekanda her girişte üzerinden geçildiği, bazen çiğnendiği için değersizlik sembolüdür. Bir mekan süpürüldüğünde süprüntülerin eşikten dışarı atıldığını da burada hatırlamakta fayda vardır. İşte şair, Fatih Sultan Mehmed'in sarayı kapısının eşiğindeki toprağın her zerresini parlak birer güneşe benzeterek abartılı bir ifadeyle padişahın değerini vurgulamayı hedeflemektedir (mübalâğa).

23



24

Bununla birlikte bu beyit eski şairlerin en belirgin hususiyetlerinden olan objektif gözlemciliklerine de iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bilindiği üzere ay ve yıldızlar ışıklarını güneşten alırlar, daha gerçek bir ifadeyle güneşin kendilerine çarpan ışınlarını bize yansıtarak sanki kendiliğinden ışıklı birer gök cismi gibi görünürler. Bunun gibi loş bir mekana giren güneş ışığındaki zerrelere yakından dikkat edilecek olursa bunlar havada hareket ederken zaman zaman bir yıldızdan da öte sanki kendinden ışıklıymışcasına birer küçük güneş gibi pırıl pırıl parlarlar. İşte şairin ilk bakışta bir mübâlağa örneği sergileyen yukarıdaki ifadesinde yer alan gerçek payı da bu ince detaydır. Böylece şair Fatih için "Eşiğinin toprağının her zerresi parlak bir güneştir" derken aslında her hangi bir fakirin, hanesini süpürürken de gerçekleşebilecek bir tabiat hadisesini anlatmakta, ancak okuyucuda ilk bakışta büyük bir mübâlağa hissi uyandırmayı da başarmaktadır. Şunu da hemen ilave etmelidir ki beyitteki "zerre" ve "güneş" kelimeleri kadar "zıll" [= gölge] ve "güneş" kelimeleri arasında da bir tezat söz konusudur. Zerrelerin ancak güneş ışığında görülebilmesi ve âdeta güneş gibi parlaması hadisesinin, Allah'ın gölgesi olduğu iddia edilen bir şahsın sarayında gerçekleştiğinin ifadesi de hayli manidardır.

18 Ahmed Paşa yukarıdaki beytinde öne sürdüğü görüşü bu beytiyle âdeta pekiştirmek istemekte ve iddiasına gerçekten inanmış görünerek ispat için bir örnek vermektedir. Tohum ufacık bir yapıda olduğu hâlde ekildiğinde büyük bir ağaç hâline geliyorsa bu tohumun içinde bir ağaç gizli demektir. Yani büyük bir ağaç küçük bir tohum içine sığabilir. Öyleyse bunun gibi onun kapısı toprağındaki her zerrede de güneş bu şekilde gizlenebilir. Bu hâliyle şair âdeta bir sahne sanatçısıdır. Gerçekleşmesi mümkün olmayan gülünç bir iddiayı aslında kendisi de inanmadığı hâlde inanmış görünerek dinleyici yahut okuyucusunun önüne sürer. Bu esprisiyle muhataplarının dudaklarında bir tebessüm uyandırır, ancak kendisi hiç gülmeyerek ve iddiasına sağlam bir imanla bağlanmış görünerek karşısındakileri ikna için mantıklı bir delil gösterir. Kasidesini okuyan sultan yahut bir başkası "Yahu bu nasıl olur?" diyecek olsa sanki cevabı önceden hazırdır: "Onu ancak ben görebilirim!" Bu aynı zamanda "Bu yüzden senin lutuf ve ihsanlarına ben gerçekten lâyığım, bana bol bol caize ver" demek için bir zemin oluşturma hazırlığı olarak da düşünülebilir.

Adından da anlaşıldığı üzere "kaside" bir şey kast ederek yazılmış şiir demektir. Bu bakımdan şair önce sanatındaki ustalıklarını burada olduğu gibi bir nesneyi tasvir ederek gösterir, ardından asıl maksada gelebilmek için tam bir ustalıkla muhatabını övme faslına girer. Özellikle bu kısımlarda eskilerin espri anlayış ve kabiliyetlerini sergileyen birbirinden güzel örneklere rastlanır. Aslında muhatabın da inanmadığı fakat bu beyitte olduğu gibi bir takım mantık oyunlarına dayandırılarak öne sürülen bu iddialardan asıl maksat onun yüzünde bir gülümseme oluşturabilmek ve şairin hayal kurmadaki kabiliyet ve zekâsını ispattır.

19 Eski coğrafyacılar dünyayı dörde ayırıp bunun dörtte birinde insanların yaşadığını kabul ederek buna "rub'-i meskûn".demişlerdi. Rub'-i meskûnun da yedi ülkeden oluştuğunu kabul ederek bunları 1. Hind iklimi 2. Çin iklimi 3. Türk iklimi 4. Horasan iklimi 5. Maveraünnehr iklimi 6. Rum iklimi 7. Bulgar iklimi şeklinde adlandırmışlardı. Yine eski astroloji bilgi ve inançlarına göre bu yedi iklimden her biri gezegenlerden birinin hakimiyeti altında idi. Buna göre Zühâl 1., Müşterî 2., Merih 3., Güneş 4., Zühre 5., Utarid 6., Ay ise 7. ülkenin hakimi idiler. Eski dünya siyasetinde bir ülke diğer bir ülkenin hakimiyetine girdiğinde o ülkeye boyunduruğu altındaki devlete her yıl vergi göndermek şartıyla yine kendi soylularından biri kral tayin edilerek taç gönderilirdi. Şair sultanını yüceltme ve övme amacıyla olmalı "pâdişâh-i heft-iklîm" [= yedi iklimin padişahı] olarak vasıflandırmıştır. Bu iddiaya göre Fatih, güneşin hükmü ve hakimiyeti altındaki 4. iklimin de sultanı olacağından tabii olarak âdet gereği güneş onun gönderdiği tacı takınacaktır.

20 "Kader" Allah'ın yarattığı her şey hakkında önceden yazdığı ve kaçınılmaz şekilde gerçekleşen ve gerçekleşecek olan yazıdır. "Kazâ" ise bu yazının meydana gelmesi, gerçekleşmesidir. "Kader-kadr" [= kader kudretli] ifadesiyle aynı zamanda aynı kökten gelen kelimeler bir arada kullanılmıştır (iştikak). Şair, padişahın kudret ve itibarının kader kadar geçerli ve değişmez olduğunu; "kazâ-râ" [= kaza reyli] terkibiyle de yine onun her konudaki fikir ve görüşlerinin kazâ gibi gerçekleşmeye mahkûm bulunduğunu vurgulamak istemiştir. "Zühâl" [= Satürn] eski astronomi bilgisine göre dünyaya en uzak olduğu zannedilen, bir başka deyişle bütün gezegenlerin üzerinde ve âdeta felek eyvanının damında duran bir gezegendi. Gerek renginin siyahlığı ve gerekse Hint diyarının hakimi olmasından dolayı bu yıldız edebiyatta "Hindû" olarak zikredilmiştir. Feleğin en üst tabakalarında bulunmasından olmalı, edebî metinlerde ve özellikle mesnevilerde kale yahut benzeri mekânlarda yüksekte durup gözcülük yapan veya fil gibi yüksek hayvanlara binen (bk. res. 60,61) şahıslar daima Hintlidirler. Ahmed Paşa bu yüzden Zühâl'i Fatih'in sarayının damında duran bir Hintli gözcüye benzetmiştir. Güneş ise kapısında bekleyen yahut sarayında hizmet eden bir köledir. Güneşin kapı bekçisine benzetilmesi, altın renkli ışık huzmeleri ile Osmanlı'da saray kapısında bekleyen nöbetçilerin ellerinde bulunan altın kaplamalı değnekler (bk. res. 35) arasındaki ilişkiyi vurgulama amacına yöneliktir. Astroloji vb. bilimlerle uğraşanlara göre yeryüzündeki kaza ve kader, seyyare ve yıldızların hareketlerine göre oluşmaktadır. Babil, Mısır, Yunan ve Roma'dan tevarüs eden bu inanışa göre insanlar her seyyareye bir ilahlık izafe ederek aşk, savaş vb. insanlık ve dünya hâllerini bunların yönettiğine inanırlardı. İşte bu beyitte şair kaderi oluşturan yedi seyyareden ikisi olan Zühâl ve güneşi Fatih'in sarayındaki iki hizmetçi şeklinde tasvir etmek suretiyle padişahın bunları hükmüne râm ettiğini göstermekte ve ilk mısradaki "kader-kadr" terkibini âdeta ispat etmektedir.

21 Türkçede bugün de çok sevilen kimseler için 'gözümün nuru' şeklinde kullanılan "nûr-i çeşm" [= gözün nuru] deyimi, muhatabı olan şahsı insan vücudunun en değerli uzvu olan göze izafe etmesi bakımından oldukça manidardır. Ahmed Paşa bu ifadesiyle Fatih için 'dünyanın sevgilisi' demektedir. Mısraın ikinci kısmında ise sultan için "çeşm ü çerâg-i kâinât" [= kâinatın gören gözü ve gösteren ışığı] şeklinde bir ifade kullanmıştır. Yahut da bu söz 'vücutta göz nasıl kıymetli ise sen de kâinatta öylesin, kâinat senin varlığınla aydınlanır' şeklinde de yorumlanabilir. İkinci mısrada ise padişahın yüzünün nurluluğunu belirtmek için mübâlağalı bir uslûpla güneşin onun yüzünden ışık almayı ümit ettiği iddia edilmiş. Bu gibi ifadelerin çoğunda şairler aynı zamanda kapalı bir uslûpla medresede edindikleri bilgileri sergilemektedirler. Öyle anlaşılıyor ki şair burada Eflâtuncularla Aristocular arasında süregelen ve Osmanlı'daki skolastik medrese eğitiminde de okutulup tartışıldığına muhakkak nazarıyla bakılabilecek bir konuya işaret etmektedir. Eflâtun'a göre görme, gözden çıkan bir şeyin -ki bu nesne kuvvetli bir ihtimalle ışık yani "nûr-i çeşm"dir- bakılan nesneye ulaşması, değmesiyle gerçekleşir. Aristoculara göre ise görme gözün dışarıdan etkilenmesi ile olur. Ayrıca gözden çıkan bir ışığa ihtiyaç yoktur. Gözden bir ışık çıksaydı karanlıkta da görmek mümkün olurdu. Dolayısıyla görme için "çeşm" [= göz] ve "çerag" [= ışık] yeterlidir. İkinci mısrada ise şair âdeta dolaylı olarak bir astronomi hadisesini iddiasına mantıklı bir delil olarak göstermektedir. Yani ay nasıl ışığını güneşten alıyorsa güneş de aynı şekilde ışığını sultanın nurlu yüzünden almak istemektedir.

22 Eski gök bilimcileri yedi seyyarenin her birine bir şahsiyet izafe ederek bunlardan güneşi 'Sultân-i A'zam' adıyla gökyüzü hükümdarı, kameri onun veziri, Utarid'i kâtibi, Merih'i seraskeri, Müşterî'yi kadısı, Zühâl'i hazinedarı, Zühre'yi de çalgıcısı olarak kabul etmişlerdi. Beyitte geçen, "güneşin âsuman ikliminin sultanı olması" ifadesi buna işaret için söylenmiştir. Yerden bir toz bulutu yükseldiğinde güneşin parlaklığı giderek sadece yuvarlağı ve onun çevresini saran toz bulutunun oluşturduğu koyu renkli halkası görünür. İşte şair padişahın ordusundaki süvarilerin atlarından kalkan toz bulutunun oluşturduğu bu manzarayı güneşin başına anberîn yani anber gibi koyu renkli bir taç takınması şeklinde yorumlamaktadır. Âsumân ikliminin sultanı olan güneşin, padişahın ordusundaki atların ayaklarından çıkan tozu başına taç etmesi ifadesiyle şair, atın ayağı ile gökyüzü hükümdarı-



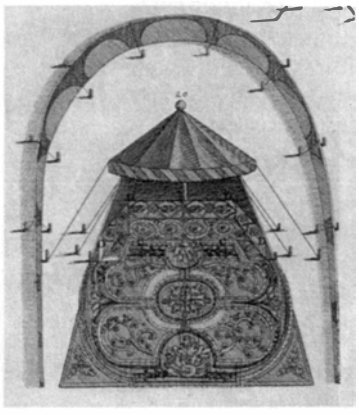
25

nın başı arasında bir çelişki oluşturarak (tezat) güneşi padişahın süvarilerinin atlarının ayak bastıkları topraktan dahi küçük göstermeye çalışmaktadır.

23 Beyitte, söz konusu edilen hükmü ihtiva eden ferman, bir elbiseye benzetilmiştir. Bu benzetmenin Türkçede bugün de 'hüküm giymek' vb. şekillerde kullanılan giymek fiilinden kaynaklanmış olması muhtemeldir. Şair böyle bir fiili kullanarak kelimenin uzak manasına da işaret etmiş (iham), eskiden bir hakim devletin sultanının, boyunduruğu altındaki ülkeye kral yahut han tayini için oraya -tacın yanı sıra- hil'at göndermesi âdetine de temasta bulunmuştur. Burada güneşin altın renkli huzmeleri altın kılıca benzetilerek, 'böyle bir alâmeti olduğu hâlde güneş senin hükmünün hil'atini giymediği için kara ve denizlerin sultanı olmadı' denirken aslında bir gerçek dile getirilmektedir. Çünkü hüküm hil'atini giymediği için kara ve denizlerin sultanı olmadığı söylenen güneş, yukarıda da bahsi geçtiği üzere gerçekte zaten kara ve denizlerin hükümdarı değil feleklerin hükümdarıdır. Üstelik karaların ve denizlerin hükümdarı demek olan 'sultânü'l-berreyn ve'l-bahreyn' ibaresinin Osmanlı sultanları tarafından kullanılan bir ünvan olduğunu burada hatırlamakta fayda vardır.

24 Halk arasında 'şahniş' denen "şehnişîn" yahut "şahnişîn", ev, saray vb. mimarî mekânların en hoş manzaralı cephesinde, balkon gibi dışa doğru çıkıntılı kısmı olup (bk. res. 25) üç cepheden de görüş imkânı sağlar. Mekânın en şerefli köşesidir ve her üç tarafı da rahatça oturulmak üzere döşenip hazırlanır. İfadeden anlaşıldığına göre şair bu beyitte güneşin seyir yeri olan feleği, padişahın şahnişine benzetmektedir. Beyitteki tasvire göre gökyüzünde seyreden güneş, havada uçan Süleyman tahtı yahut da hadiseleri haber veren "Câm-i İskender" [= İskender'in kadehi] gibi padişahın hizmetinde gösterilmektedir. Daha sonraki devirlerde padişahların Atmeydanı'ndaki eğlence ve kutlamaları seyretmek için İbrahim Paşa Sarayı'nın şahnişinde taht üzerinde oturmaları (bk. res. 20) hatırlanacak olursa, bu beyitte şairin zihnindeki hayali daya iyi anlamak mümkün olabilir. Gerek Süleyman Peygamber ve gerekse İskender, her ikisi de dünyaya hakim olmuş büyük hükümdarlardır. Ahmed Paşa Fatih'in meclisinden görünen güneşi bu iki büyük hükümdarın sahip oldukları ünlü iki nesneye benzeterek her ikisinin vasıflarını da âdeta padişahında toplamak istemiştir.

25 Güneş özellikle doğuş ve batışı sırasındaki rengi itibarıyla şarabı andırdığından, güneşin kadehte olduğu ifadesiyle, padişahın sakisinin kadehindeki şarap güneşe benzetilmiş (teşbih); ardından da saki, göz kamaştırıcı güzelliği sebebiyle güneşe benzetilmiştir (istiare). Özellikle ikinci mısradaki cümle yapısı ile âhenk ve ses oyunları hayli dikkat çekicidir. Sakinin güneşe benzetilmesi yüzünün parlaklığı ve belki de saray hizmetlilerinin giydikleri göz alıcı şekilde parlayan sırmalı başlıklar sebebiyledir. (bk. res. 27).



26

26 Bugün bazı eski yapılarda örneklerine rastlanan kapı halkaları, hem kapı tıklama hem de açıp kapama işine yarayan, bazı modelleri hilâl şeklini andıran metal parçalardı (bk. res. 49). Şair önce padişahın "rif'at"ini [= yücelik] bir "bâb" [= kapı] şeklinde hayal ederek, hilâli bu kapının gümüş halkası olarak görmektedir. Ardından da onun kudret ve şerefini bir kubbeye benzeterek, güneşi bu kubbenin altın çemberi şeklinde yorumlamaktadır. Beyitteki "bâb" [= kapı] kelimesi ay-

nı zamanda 'dergâh' ve 'makam' karşılığında da anlaşılabilir. Eski camilerde kandilleri asmak için kubbeden sarkan zincirlerle bağlanan demir çemberlere "çember-i kandîl" denirdi. Bu çemberler kubbenin göbeğine asılı büyükçe bir avizenin etrafında ve caminin genişliği nisbetinde gittikçe büyüyerek açılır, bunlara da içinde yağ bulunan cam fanuslar eşit aralıklarla ve ince üçlü zincirlerle asılırdı (bk. res. 48,101,190). Ancak ikinci mısrada "devr-i kubbe-i izzûnde" [= senin izzetinin kubbesinin çevresinde] dendiğine göre buradaki "çember" kelimesiyle kubbeyi çevreleyen başka bir mimari unsurun kastedilmiş olması da muhtemel görünmektedir. Kubbeyi devr eden diğer bir tezyinî unsur olarak daha çok altın suyuyla kubbe göbeklerine yazılan yazılar veya kandiller akla gelmektedir. Gerçekten de bu yazılar aşağıdan bakıldığında kalın altın bir çember manzarası arz eder ve pırıl pırıl parlarlar (bk. res. 37).



27

27 Burada şair bir önceki beyitte hitap cümlesi ile başlattığı ifadesini devam ettirmektedir. Bu defa padişahın "kadr"i [= şeref ve itibar] bir ordugâha benzetilerek gökyüzü de bu ordugâhdaki bir "sâye-bân" [= çadır, gölgelik] olarak yorumlanmaktadır. Klâsik edebiyatta ne zaman sefer ve ordu imajı kullanılsa hemen daima yanında bir çadır motifi vardır. Yani padişahın kıymet ve itibarı o kadar fazladır ki bunu eğer bir ordu gibi düşünecek olursak bu ordunun çadırı ancak gökyüzü olabilir. Çadırlar ve özellikle otağ gibi büyük çadırlar direkler üzerinde durur, etek kısımları da iplerle yerdeki kazıklara gerilir (bk. res. 26,166). Parlak havada güneşe bakıldığında görülen ve Arapçada güneş iplikleri demek olan 'huyûtü'ş-şems' de denen çizgi çizgi huzmeleri şair hayal ettiği bu gök çadırının altınlı gergi ipleri olarak düşünüyor. Beyitteki ifadeden o devirde, bu direklerin çadırın üzerinden çıkan uç kısmına gümüşten alemler takıldığı (bk. res. 169) ve çadır gergi iplerinin de sırmalarla tezyin edildiği anlaşılmaktadır.

28 Bu beyitte eskilerin hayli rağbet ettikleri tılsım ve büyülere işaret edilmektedir. İfadeden öyle anlaşılıyor ki bu iş için "sipend" [= çörek otu] ve "fülfül" [= karabiber] gibi tohum taneleri muhtemelen bir takım dua ve niyetler eşliğinde ateşe atılarak niyet edilen şahıs etki altına alınmaya çalışılıyordu. Bu beyitte de yer ve gökyüzü padişahın sevgisiyle yanıp tutuşsun diye gece çörekotu, yıldızlar karabiber ve doğuşuyla bunları yok eden güneş de bu tohumların atılıp yakıldığı "âzer" [=ateş] olarak düşünülmüştür. Şair "şeb" [= gece], "encüm" [= yıldızlar] ve güneşi yer ve göklerde yaşayan herkes padişaha âşık olsunlar ve sevgisiyle yanıp tutuşsunlar diye tılsım yapan bir şahsa yahut bu şahsın kullandığı malzemelere benzetmektedir.

29 Fahrî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisinde güneşin doğuşu tasvir edilirken aynadan yansıyan ışığa göz yumma refleksini işleyen

Çü gün güneş gözgüsini açdı
Gice yüz bin gözin yumdı vü kaçtı

beytinde olduğu gibi eski edebiyatta yıldızlar göze benzetilmişlerdir. Bu gözler güneşin doğmasıyla yumulurlar. Aynı motifi bir başka sebebe bağlayarak işleyen Ahmed Paşa, doğan güneşi yıkanmak üzere "bî-mîzer" [= peştemalsizce] suya giren bir kadına ; yıldızları da Fatih'in adaletli saltanatı devrinde -cezalandırılma korkusuyla- harama bakmaktan çekinerek onu görmemek için gözlerini yuman namahremlere benzetmiştir (kapalı istiare). Bu beyitte gerek destanlar devri Türk edebiyatında gerekse Hôca Mes'ud'un *Süheyl ü Nevbahâr*, Şeyhoğlu'nun *Hurşîd ü Ferahşâd*, Fahrî ve Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn*'i vb. birçok mesnevilerde işlenen suda yıkanan güzel motifine de bir işaret vardır. Bu eserlerdeki kahramanlar sevgililerini suda yıkanırken gördüklerinde bütün isteklerine

rağmen gizlice gözlemeyi kendilerine yakıştırmayarak başlarını çevirirler. Nitekim Şeyhî'nin eserinde Hüsrev, Şîrîn'i suda yıkanırken görüp (bk. res. 28) güzelliği karşısında şaşkınlıklar geçirdiği hâlde mert bir kişiliğe sahip olduğundan onu bu vaziyette gizlice seyretmeyi edebe uygun bulmaz ve yüzünü çevirir.

30 Ahmed Paşa bu beytinde devrin fen bilimlerindeki müktesebatı ile kelimeleri kullanmadaki maharetini birleştirerek gerçekten mükemmel bir ifade oluşturmuştur. Bilindiği üzere zaman yahut günlerin hadiselere gebe olduğu yolundaki mecazî ifadeler bugün de Türkçemizde kullanılmaktadır. Güneşi günlerin felek rahminden doğurduğu bir çocuğa benzeten şairin bu hayalde, kırmızı renkli ufuk ile doğum sırasında gelen kan arasında bir irtibat kurduğu muhakkaktır. Beytin asıl dikkat çeken ciheti ise eskilerin seyyarelere izafe ettikleri birtakım güç ve özelliklerle ilgili oluşudur. Buna göre insanın gebelik süresi olan dokuz ay on gün boyunca, ilk ay Zühâl'den başlamak üzere 2. ay Müşterî, 3. ay Merih, 4. ay Güneş, 5. ay Zühre, 6. ay Utarit, 7. ay Kamer, 8. ay tekrar Zühal 9. ay ise tekrar Müşterî ve Merih ana karnındaki çocuk üzerinde etkili olarak onun oluşmasını sağlarlarmış. Rahimdeki nutfeye güneşin hakim olduğu 4. ayda ruh verildiğine inanıldığından, cenine "perveriş" [= besleyip yetiştirme] veren gezegenin güneş olduğu anlaşılmaktadır. İşte bu bilgiler ışığında şair güneşin bu özelliğini kullanarak ve hükümdarın âleme nizam verici vasfını da göz önünde bulundurarak: "Güneş ana rahmindeki çocuğu besleyip yetiştirir ama güneşi de besleyen sensin." demek istemektedir (mübalâğa).



28

31 Şair bu beytinde padişahın gazap hâlindeki mahv ve helâk ediciliğini son derece yakıcı bir ateşe benzeterek, onun bir zerresinin yani kıvılcımının feleğe ermesi hâlinde güneşi "nâgehân" [= ansızın] kül hâline getirip bütün gökyüzünü de siyah duman içinde bırakacak şiddette olduğunu ifade etmektedir. Dinî kitaplarda cehennem ateşi tarif edilirken "eğer bir zerresi yeryüzüne inse yerleri ve gökleri yakacak şiddette" denmesine nazaran; padişahın kahr ateşinin kapalı bir üslûpla cehennem ateşine benzetildiği söylenebilir (kapalı istiare). Bilindiği üzere kor hâlindeki ateş yandıktan sonra kül olur. Güneşin yanma sonucu kül olacağının ifade edilmesine nazaran da güneş bu beyitte yine aynı benzetme yoluyla kor ateşe benzetilmiştir.

32 "Bîd" [= söğüt ağacı] yaprağı yapısı itibarıyla durgun havalarda dahi devamlı titrer hâlde bulunduğundan edebiyatta titreme veya korkunun sembolü olmuştur. Şair suya akseden görüntülerin titremesi hadisesinden hareketle, güneşin sudaki aksinin titremesini onun su görerek hançerin "tîz-âb"ını [= keskin su, kezzap] hatırlaması ve bundan dolayı korkuya kapılması şeklinde yorumlamaktadır. Bu arada söğüt yaprağının şekil itibarıyla hançere benzemesi sebebiyle her ikisinin edebiyatta sık sık bir arada zikredildiklerini de hatırlamakta yarar vardır. "Tîz" kelimesi lügatlarda biri "çabuk" ve diğeri "keskin" olmak üzere iki anlam taşımaktadır. Kılıcın suyu demek olan 'âb-i tîg' ise kılıca su vermeyle ve dolayısıyla onun çeliğinin gücü ve keskinliği ile ilgili bir deyim olup bu da edebiyatta sık sık kullanılır. Ancak bu beyitte "kılıca verilen suyun çelikte oluşturduğu keskinlik" gibi bir anlamın yanı sıra kezzap anlamına da gelen "tîz-âb" kelimesinin kullanılması beytin yorumunu hayli güçleştirmektedir. İlk bakışta şimdi müzelerde örneklerini gördüğümüz zehirli hançerlere o devirde zehir için kezzap konulması ve şairin bundan dolayı böyle bir ifade kullanmış olması ihtimali akla gelmektedir. Ancak aynı ifadeden eskiden çeliğe kezzap ile de su verildiği şeklinde bir anlam çıkmaktadır. Nitekim beyit üzerindeki bu tereddütleri gidermek üzere Osmanlılarda kullanılan çeliğe su verme tekniklerini bugün de kullanan bazı çelik ustaları, kızdırılmış demirin yanmış yağ ile kezzap karışımına daldırılmasıyla asla kırılmayacak sertlikte çelikler elde edildiğini söylemektedirler.

33 "Mihr" sevgi karşılığının yanı sıra güneş anlamına da gelmektedir. Şair bu iki anlamı sebebiyle "mihr" kelimesi üzerinde bir oyun kurarak "güneş kendisi 'mihr' olduğu hâlde senin 'mihr'inin [= aşk, muhabbet] pazarlığında öylesine hararetlenmiştir ki..." şeklinde bir ifade oluşturmuştur. Ayrıca güneş devamlı yer değiştirmesi ve bir yerde karar etmemesi sebebiyle edebiyatta hercayîlik yani sebatsızlık ve hafif meşreplilik sembolüdür. Sabah bir yönde iken öğlen tepede akşam ise tam aksi bir yönde bulunur. Şair onun bu özelliğini kullanarak güneş hakkında Türkçedeki "kapıdan kovsan bacadan girer" deyimini kullanmaktadır.

34 "Nîze" mızrak demektir. Bu beyitte gökyüzündeki ay ve güneş; biri üzerindeki koyu lekeleri, diğeri ise göz kamaştırıcı ışığı ile ele alınmışlardır. Padişahın cengaverliğinin derecesini ifade için şair, birinin karasını aydınlattığı, diğerinin ise aydınlığını kararttığı şeklinde bir tezat tablosu oluşturmaya çalışmıştır. Yani Fatih'in mızrağının ucunun parlaklığı ayın 'kelef' denen siyah lekelerini gidermekte, atının ayağından çıkan tozlar ise güneşin yüzünü karartmaktadır.

35 Ramazan bayramı için hilâl gözlendiğinden eski edebiyatta hilâl bir bakıma bayramın da sembolü olmuştur. Ahmed Paşa sevinçli fetih gününü bayrama, -atıyla fetihlerde bulunmasından kinaye olarak- padişahın atının nalını da şekil itibarıyla bu bayramın hilâline benzetmektedir. İkinci mısrada ise, önce bu nalın çivisini zafer burcundaki bir yıldıza benzetir; ancak ardından bu fikrinden vazgeçmiş gibi davranarak (rücû) bu çivinin güneş olduğunu ileri sürer.

36 Yukarıda çeşitli beyitlerde güneş ve gökyüzündeki diğer unsurların padişahın emrine uyup itaat ettiklerine dair türlü yorumlara rastlanmıştı. Bu beyitte de gökyüzü ve güneşin, sultanın düşmanlarına "şebihûn" [= gece baskını] yapmak üzere her gece zırh ve miğfer giydikleri yorumu geliştirilmiştir. "Şebhûn" veya "şebîhûn" şeklinde telâffuz edilen kelime, düşmanı gafilce avlamak için gece gizlice düzenlenen kanlı harekât veya gece baskını demektir. "Şâmî" kelimesi ise 'Şam işi', 'Şam'da yapılan' anlamlarına geldiği gibi ayrıca 'gece rengi' yani siyah anlamına da gelebilir. Şairin "Şâmî zırıh"

şeklinde bir ibareyi kullanması, bu şehirde imal edilen zırhların şöhreti dolayısıyla bu adla anılmaları sebebiyle olabileceği gibi zırhın koyu rengini kastetmek için de olabilir. Gecenin sonunda şafakta görülen kızıl renk de bu kanlı gece baskınının bir sonucu şeklinde de değerlendirilebilir. Nitekim bir sonraki beyitte buna şöylece işaret edilmiştir:

37 Güneş, huzmelerinin altın gibi parlayan çizgiler şeklinde görünüşü sebebiyle edebiyatta "tîg-i zerendûd" [= altın işlemeli kılıç] yahut elinde altın kılıç tutan bir şahısa benzetilmiştir. Bu beyitte de güneş, altın işlemeli kılıcıyla Fatih'in düşmanlarının kanını döktükten sonra onu eteğinde temizleyen bir şahıs olarak düşünülmüştür (teşhis). Atlas feleği yedi gezegenin feleklerini saran burçlar feleğinden sonra gelen ve onu da içine alan geniş boşluğun adıdır. 'Çarh-i Atlas' terkibindeki "atlas" kelimesinin aynı zamanda ipekli kumaş anlamı taşıması sebebiyle bu isim üzerinde bir hayli söz oyunu yapılmıştır. Atlas feleğinin elbise eteği olarak tasavvur edildiği bu beyitte de şafak kızıllığı, eteğe silinen kılıcın kan lekeleri olarak düşünülmüştür. Kılıç üzerinde altın kakmalı yazı veya nakış örneklerinden pek çoğunu müzelerimizde görmek mümkündür (bk. res. 29). Savaş sırasında kanlanan kılıcın eteğe silinerek kınına konması ise eski hayattan ilginç bir sahneyi gözler önüne sermektedir.

38 Arapça gramerde "kamer" [= ay] kelimesi erkek, buna karşılık "şems" [= güneş] ise dişi olduğundan şair bunu bir espri olarak kullanmakta ve padişaha "Senin saltanatının devrinde kadınların namus ve ismetleri o derece had safhadadır ki güneş dahi isminde dişilik bulunduğu için tesettüre uyarak nurdan bir örtüye bürünür" demektedir. Beyitte güneş bu defa ismindeki müenneslik sebebiyle örtüye bürünerek seyre yani dolaşmaya çıkmış bir kadın olarak hayal edilmiştir (teşhis). Nitekim Farsça edebî dilde 'çâder-i tersâ' ibaresi Hristiyan kadınlarına has bir örtü anlamına geldiği gibi aynı zamanda şafak ve güneş aydınlığı karşılığında da kullanılmıştır. "Seyr" kelimesi de seyyarelerin hareketi anlamına geldiği gibi aynı zamanda insanın gezinme ve dolaşması demek olduğundan özellikle kullanılmıştır.

39 Gölge, ışığın yayılmasını engelleyen cisimlerin oluşturduğu bir ışık hadisesi olup bu hâliyle ışık saçan bir özellik göstermez. Zerre ise bu kasidenin 17 ve 18. beyitlerinin izahında da temas edildiği gibi eski fizik bilgisine göre maddenin bölünebilen en küçük parçasıdır. Şair adaleti gölgeye benzeterek, padişahın adaletinin gücünü ifade için bu gölgenin ışığının parladığı bir ülkede güneşin zerreden daha zayıf görüneceğini iddia ederek aşırı derecede bir mübâlağa göstermiştir (gulüv). Bu beyitte de hemen her zaman olduğu gibi güneş ve zerrenin hem büyüklük ve küçüklük farkı sebebiyle (tezat), hem de zerrenin görünüşünün güneşe bağlı olması sebebiyle özellikle birlikte kullanıldıkları (tenasüp) görülmektedir.

40 Eskiler altın, yakut gibi bazı değerli maden ve taşların güneş ışıklarının taşa ve toprağa uzun yıllar boyunca etkisiyle oluştuğuna inanırlardı. Ayrıca evliya menkabelerini konu edinen kitaplarda örneklerine çokça rastlandığı üzere eskiden bazı velîlerin nazarlarıyla toprağı altın etme kerameti gösterebildiklerine de inanılıyordu. Beyitteki "padişahın, lûtfunun parlaklığı ile kara toprağı altın etmesi" ibaresinden padişaha böyle bir keramet izafe edilmiş olabileceği akla gelmekle beraber timar vb. bir toprak ihsan ettiği şahsın zenginlemesi gibi bir durumun kastedilmiş olması da muhtemeldir. Eski şiirde bir beyitte aynı kelimeyi aynı anlamda iki defa kullanmak bir nazım hatası olarak kabul edilirdi. Yazılış veya telâffuzları aynı bulunan kelimelerin mutlaka farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmasına (cinas) dikkat edildiğinden beyitte iki defa geçen "cevher" kelimelerinden ikincisi 'mücevher' anlamında, ilki ise 3. beyitte olduğu gibi 'altın elde etmede kullanılan iksir' karşılığında kullanılmıştır. Buna göre sultanın lütfu toprağı altın yapan iksir hâline getirdikten sonra güneş artık taş ve topraktan mücevherler yapmasa da hiçbir önemi yoktur.

41 "Râyât" sancaklar demektir. Beyitte Osmanlı sancakları üzerindeki hilâl ve mehçelerin çokluğu kastedilerek gökyüzünde bir tek ay bulunması sebebiyle âsumânın bundan utandığı ve güneşin de hayâdan gecenin gölgesine gizlendiği ifade edilmektedir. Görüldüğü üzere bu ifadede güneş ve gökyü-

zü, her ikisi de kişileştirilmişlerdir (teşhis). Rüzgârın şiddetli estiği hâllerde patlayarak dalgalanan bir sancak için "celâl" sıfatının kullanılması ve bunun *İstiklâl Marşı*'nda da tekrar edilmesi, celâl sıfatının sancak ve bayrak ile gerçekten mükemmel bir uygunluk arz etmesinden olmalıdır.

42 Ahmed Paşa Fatih için "hüsrev-i rûy-i zemîn" [= Dünyanın hakimi] ünvanını yetersiz bularak övgüden saymamakta ve yeni bir tasavvur geliştirme ihtiyacı hissetmektedir. Bu mantıktan hareketle Fatih'in yüceliğini bir kasra teşbih eden Paşa, "Bu kasr o derece yüksektedir ki dördüncü kat gökte bulunan güneş dahi bu kasrın ancak kapısının toprağı hizasında bulunabilir" diyerek yeni bir hayal geliştirir (gulüv). Şairin bu ifadesiyle aslında güneşin doğarken veya batarken toprak hizasında görünmesinin kastedildiği anlaşılmaktadır.

43 Bu beyitteki "cam" kelimesi eski mimarî tarzdaki pencereler veya bunlar üzerinde yer alan yuvarlak biçimli camlar karşılığında kullanılmıştır. Bilindiği üzere her pencere bulunduğu mekâna güneş ışığının girmesini sağlayarak orayı aydınlatır. Şair bu durumu kullanarak Fatih'in kasrının veya sarayının her penceresini bir güneşe benzetir ve durumu bilmezden gelerek "Felek bir tek güneşiyle senin birçok güneşi olan kasrına benzeyemez" şeklinde bir iddia ortaya atar (tecahülüarifane).

44 "Jeng" pas demektir. Güneşi parlaklığı itibarıyla aynaya benzeten şair, tutulma sonucu kararmasını da bu aynanın paslanması olarak yorumlamıştır. Bilindiği üzere eski aynalar gümüş veya çelik satıhların parlatılması suretiyle imal edilirler, keçe vb. bir kılıf içinde korunmadıkları takdirde kararırlardı. Bu paslanma veya kararmayı kasteden şair, "Eğer güneş aynası senin korumana sığınsa kararmazdı" diyerek yine olmayacak bir hayalle sultanını âdeta eğlendirmektedir. Burada "rû-siyâh" [= yüzü kara olmak] tabirinin günümüzde olduğu gibi utanılacak bir hâle düşme anlamını da göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Ayrıca beytin arka plânında bir güneşte yanma mazmunu gizlidir. Güneş ışığında duran kişilerin tenleri kararıp esmerleşir, gölgede duranlar ise beyaz kalırlar. Bu tabiat hadisesindeki mantıktan hareket eden şair, "Güneş böyle bir özelliğe sahipken eğer padişahın gölgesine sığınsaydı kararmazdı" gibi bir düşünceyi de ima eder görünmektedir.

45 "Rây" fikir ve görüş demektir. Güneş eski edebiyatta sancağa veya sancak taşıyan bir şahsa benzetilmiştir. Davul çaldırmak Türklerde saltanat alâmeti sayıldığı gibi askerin sefere çıkışında kös ve davul çalınması da âdettendi. Güneşin yuvarlak şekli itibarıyla davula benzemesini de canlandırmak istediği sultan ve saltanat imajını tamamlayıcı bir unsur olarak kullanan şair bu beyitte, gök sultanı güneş ile Fatih'i bir diğer yönden mukayeseye zemin hazırlamaktadır. Şair dolaylı olarak padişahın parlak fikir ve görüşlerini yine ışık ordusu teşkil eden diğer bir güneş olarak hayal ettiği bu beytinde, bu ordu ile gökyüzündeki güneş ordusunu karşı karşıya getirmekte ve bunun, padişahın parlak düşünce ve görüşlerinin ışığı -yahut ışık ordusu- karşısında zayıf kaldığını vurgulamaktadır.

46 Osmanlı devletinde bütün fetih ve savaşların amacı dini yüceltme idi. Bu bakımdan beyitte geçen "tîg-i dîn-ârâ" [= dini süsleyen kılıç] terkibini bu açıdan değerlendirmek gerekir. Kılıçla alınan fetih beldelerinde Cuma günleri hükümdar yahut halife adına hutbe okunurken hatibin minbere fetih alâmeti olmak üzere kılıçla çıktığını da burada hatırlatmakta fayda vardır. Beyitteki "âteş-bâr" [= ateş yağdıran] terkibiyle kılıcın çarpışma sonucu çıkardığı kıvılcımların kastedilerek ikinci mısradaki güneşe; "rûşen-rûy" [= yüzü açık] terkibi ile de kınından çekilmişliği ve çeliğinin parlaklığının kastedilerek ikinci mısradaki aya işaret edildiği mâlûmdur. İşte şair gökteki ayı padişahın bu vasiftaki kılıcı kabzasına "ahter", güneşi ise kılıcın parlak yüzüne süs olarak görmektedir. Yukarıda 37. beyitte de geçtiği üzere kılıçların yüzüne altın yazı yahut nakışlarla "şemse" vb. türlü süslemeler yapılırdı Bunların zengin örneklerini müzelerimizde görmek mümkündür. Dolayısıyla "güneşin kılıcın yüzüne zîver olması" ibaresi rahatlıkla çözülebilecek bir ifadedir. Ancak "ayın kılıcın kabzasına 'ahter' olması" ibaresi, lügatlarda "ahter" kelimesinin bu ifadeye yakışacak bir karşılığına rastlanmaması sebebiyle bir muğlaklık arz etmektedir. Esas itibarıyla "yıldız" anlamına gelen Arapça "ahter" kelimesinin eskiden hançer ve kılıç imâliyle ilgili bir sanat tabiri olması da muhtemeldir. Bugün hâlen kemik ve tahtadan mamul bıçak kabzalarında kabzayı oluşturan bu maddeyi bıçağın gövdesi-

ne bağlayan, bir ucu çelik gövdeye sabit metal çiviler kullanılmaktadır. Kabzanın tesfiye ve cilalanması sonucu bu metal kısımların uçları parlayarak birer yıldız görünümü arz ederler. "Ahter" kelimesiyle bu parlak metal parçanın kastedilmiş olması güçlü bir ihtimal olarak akla gelmektedir (bk. res. 30).



47 Doğu kültüründe, *Kur'an*'da "Zülkarneyn" adıyla zikredilen şahsın Büyük İskender olduğu yolundaki yanlış fakat yaygınlaşmış tefsir kanaatine uyularak bu beyitte de İskender'in Hızır ile birlikte Hayatsuyu'nu bulmak için karanlıklar ülkesine gitmesi hadisesine işaretle bulunulmuştur (telmih). İskender büyük askerî dehası ile ülkeler fethetmiş, Hindistan'a kadar dünyayı hükmü altına almıştı. Hâl böyle iken şair, İskender'in karanlıklar ülkesinde aradığını bulamamasını kastederek Fatih'e "Eğer o senin parlak görüşünden yardım isteseydi, karanlıklar yolunda güneş ona yol gösterirdi" demekte ve güneşin ordusunu bu defa Fatih'e boyun eğmiş, onun izin ve emriyle iş görüp oraya buraya gönderilen bir varlık olarak yorumlamaktadır.



48 Osmanlılarda adına sikke bastırmak, kös çaldırmak gibi saltanat alâmetlerinden bir diğeri de adına hutbe okutmak idi. Cuma günleri namazdan önce okunan hutbede dört halifenin adı zikredildikten sonra devrin padişahının adı anılarak ona ve saltanatının devamına dua edilirdi. Şair bu geleneği kastederek, padişahın isminin okunması ile mescidin nur içinde kalacağını iddia etmektedir. Bununla beraber böyle bir ifadeyi kullanmasındaki asıl gerçeği de kapalı bırakmaktadır ki o da padişahın isminin "Muhammed" olması ve Hz. Muhammed'in isminin anılması ile Allah, melekler ve bütün müminlerin ona selâm getirmeleri ile oluşan manevî atmosferdir. Çünkü müslümanlar *"Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber Muhammed'i överler. Ey inananlar! Siz de onu övün, ona selât ve selâm getirin"* (Ahzâb, 56) mealindeki ayet uyarınca "Muhammed" adı anıldığında topluca selâm getirirler. Bu durumda şair, Fatih'i medhetmiş görünürken aslında onun da itiraz edemeyeceği bir uslûpta Hz. Muhammed'in isminin yüceliğini kastetmektedir. "Mescid" kelimesi bugün daha çok içinde vakit namazları kılınan küçük ibadethanelere denmektedir. Özellikle Cuma namazlarının her şehirde en büyük camide toplanmak suretiyle kalabalık bir cemaatle kılınması eski bir âdet idi. Beyitteki ifadeden o devirde içinde Cuma namazı kılınabilen büyük camilere de "mescit" dendiği anlaşılmaktadır.



49 Adından da anlaşılacağı üzere kasîde, bir şeyi kasteden şiirlere denir. Şair kasidesini sunduğu şahsı önce türlü şekillerde methettikten sonra ondan neyi talep ediyorsa sözü oraya doğru getirir. Tabii buna bir zemin hazırlamak üzere medih arasında söz konusu şahsın cömertliğini de zikreder. İşte bu beyitte felek bir gemiye, gece gökyüzündeki yıldızlar da mücevherlere benzetilerek güneşin padişahın cömertliği denizinde felek gemisini mücevherlerle doldurduğu şeklinde bir mübâlağa ile yeniden methedilen şahsın cömertliği vurgulanmıştır. Gökyüzündeki hilâl ise felek gemisinin gümüşten mamul "lenger"i [= demir, çapa] olarak hayal edilmiş. Güneşin yıldız mücevherlerini oluşturması ve hilâlden gümüş lenger yapması ifadesinin, ay ve yıldızların ışıklarını güneşten almaları bilgisi dahilinde söylenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

30

50 Gerek minyatürlerde elinde bir musikî aletiyle tasavvur edilişi (bk. res. 22), gerekse tesir itibarıyla kendisine mensup olanlarda musikî his ve kabiliyetleri uyandırdığına inanılan bir yıldız oluşu sebebiyle Zühre edebiyatta eğlence meclisleri söz konusu olduğu zaman elinde bir musisî aleti tutar şekilde tasvir edilegelmiştir. Bu tasvirlerde güneş, ay vb. gök cisimleri türlü sazlara benzetilerek yahut gök cisimleri ile musikî terimleri arasında türlü söz oyunları kurularak şiir tezyine çalışılır. Meselâ Ahmed Paşa Sultan Mehmed'e sunduğu diğer bir kasidenin de tegazzülüne girerken de güneş huzmelerini, Zühre nağmeler çalsın diye sipihr çengine tel olarak tasavvur eder ve şöyle der:

Sipihr çengine zerrîn veter dakar hurşîd
Ki düze mutrib-i Zühre bu şi'r-i terle tereng

Paşa'nın gerek güneş kasidesindeki beytinden gerekse yukarıdaki beytinden anlaşılacağı üzere eskiden gazeller bir makamla ve musiki aletleri eşliğinde terennüm edilmekte idi. Aşağıdaki beyitte görüleceği üzere şair bu beyitten sonra yeni bir matla beyti ile kasidesine bir gazel ilave etmektedir (tegazzül). Beyitte Zühre'nin okuyacağı öne sürülen gazel ile bu gazel faslı haber verilmektedir.

51 Şair kasidesinin içine yerleştirdiği bu gazelin matlaında, hitab ettiği şahsın güzelliğini bir geline benzeterek; ayı şekil itibarıyla bu gelinin aynası, güneşi de "zîver"i [= allık vb. süsler] olarak değerlendirmektedir. Bilindiği üzere gelinin çeyizinde yahut nişan hediyeleri arasında ayna ve makyaj malzemelerinin bulunması günümüzde de geçerli olan eski bir âdettir. Eski aynaların gümüşten imâl edildiği, gümüşün rengi ve üzerinde zamanla oluşan lekeler ile ay arasındaki benzerlik ilişkisi düşünülecek olursa teşbihin güzelliği daha iyi anlaşılabilir. Nitekim ay da güneş ışığını âdeta bir ayna gibi dünyaya yansıtmakta ve geceleri yeryüzünü aydınlatmaktadır. Dolayısıyla beyitte geçen "aks" kelimesinin, gerek aynaların bu özelliğini ve gerekse ayın güneş ışığını yansıtmasını ima etmek üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır. Beyitte söz konusu edilen güzel öylesine parlak yüzlüdür ki şairin iddiasına göre cihanın baştan başa ışıkla dolup parlaması güneşten değil, onun yüzünün aksinden dolayıdır.

52 Beytitte söz konusu edilen güzelin siyah saçları arasında kalan beyaz ve nurlu yüzü "kamer"e [= ay], onu örten saçları ise ay ve güneşin battığı ve dolayısıyla edebiyatta siyahlığın sembolü hâline gelen "magrib" [= batı] yönüne benzetilmektedir. Aynı şekilde güzelin yakasının açılmasıyla ortaya çıkacak beyaz ve parlak göğüs güneşe benzetilerek yaka, güneşin doğduğu yer anlamına gelen "matla"a benzetilmiştir. Beyitte geçen "magrib" ile "gurûb" ve "matla'" ile "tulû'" kelimeleri, hem aynı kökten türemeleri hem de zıt anlamlar oluşturmaları bakımından özellikle seçilmişlerdir (iştikak, tezat).

53 Eski edebiyatta yanak, parlaklığı sebebiyle güneşe, saflığı ve berraklığı sebebiyle de aynaya benzetilmiştir. Beytin ilk mısraında sevgilinin henüz yeni çıkan hattı yeşil bir papağan olarak tasavvur edilmiştir. İfadede yeni çıkan hattın kastedildiği, "sebz" kelimesinin "yeşil"in yanı sıra aynı zamanda "taze" anlamına da gelmesi sebebiyle anlaşılmaktadır. Eskiden papağanlara konuşma öğretmek için ayna karşısına geçirerek ayna arkasından sanki aynadaki papağan konuşuyormuş gibi sözler söylenirmiş. Beyitte geçen papağan-ayna hayali, hat-yanak ilişkisinden hareketle bu âdetten kaynaklanmaktadır.

54 Şair bu beytiyle sevgiliye âdeta "Seni geceleyin rüyamda kucakladığım zaman öylesine yüceldim ki ay ve güneş sanki yastığım ve yatağım oldular" diyerek iltifatta bulunmaktadır.

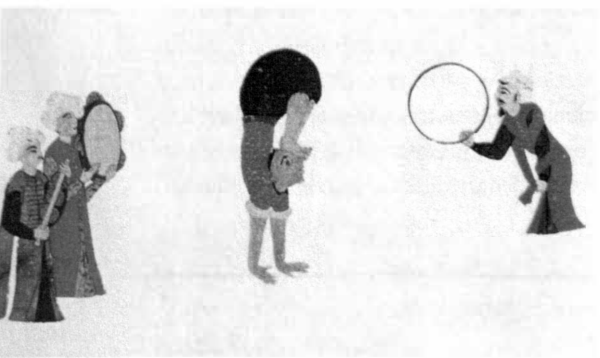
55 "Nezzâre kılmak" bakmak, "nâzır" ise bakan kimse demektir. "Sevgilinin güneş gibi parlayan yanağı varken ona bakmayıp güneşe bakan kimseye güneş öfkelenerek, gözüne hançerini sokar" diyerek güneşin gözü rahatsız eden parlak ışıklarını göze batan hançere benzeten şair bu yolla sevgilisinin yüzünün parlaklığını güneşin dahi teslim ettiğini, söz konusu güzelin ışık saçan yüzü varken kendisine bakılmasına kızarak bakanın gözüne hançer soktuğunu ifade etmektedir (hüsnütalil).

56 Eski edebiyatta ifade birimi beyittir ve beyitler arasında çoğunlukla ifade ve fikir devamlılığı yoktur. Bu bakımdan şair güneşi yukarıdaki beyitte kendisine bakanları sevgiliye bakmıyorlar diye azarlar gösterirken hemen ardında yer alan bir diğer beyitte sevgiliyi taklit eder bir şekilde tasavvur edebilir. Buradaki ifadeye göre güneş sevgilinin güzellik ve yüzünün parlaklığına özenerek onun gibi olmak istemiş, onu taklide yeltenmiştir. Ancak bu teşebbüsünden dolayı insanlar onu ayıplayıp kimseler yüzüne bakmaz olmuştur. Kolayca anlaşılacağı üzere "güneşin yüzüne bakılmaması", gözü rahatsız edecek derecedeki ışığı sebebiyle olup Türkçede 'bir ayıbından dolayı itibardan düşmek, kimse tarafından selâm verilmemek' anlamında kullanılan "yüzüne bakılmamak" deyimi ile tevriyeli olarak kullanılmıştır. Ayrıca eski edebiyatta güneş hakkında, her yerde yüz göstermesi sebebiyle 'hercâyî', 'hayâsız' vb. bir takım isnatlar geliştirilmiştir. Beyitte gerek bu vasfı ve gerekse sevgilinin yüzüne özenmesi kabahatinden dolayı güneş "bî-hayâ" [= hayâsız] olarak nitelendirilmiş ve "müstahkar" [= hor görülmüş, aşağılık] olduğu iddia edilmiştir. Güneşin "müstahkar" olarak nitelendiril-

mesi güçlü bir ihtimalle ışıklarının yerlere düşmesi ve herkes tarafından çiğnenerek ayaklar altında sürünmesi sebebiyledir.

57 Beyitte "hat" ile kastedilenler, dudak üzerindeki ayva tüyleridir. Yüzdeki bu tüyler ancak güneş ışığı gibi güçlü bir ışığın vurmasıyla fark edildiğinden şair bunları güneşin yazdığı yazılar olarak değerlendirmektedir. Burada "hat" kelimesinin aynı zamanda 'yazı' anlamına geldiğini hatırlamakta fayda vardır. "Gubâr-i müşg" terkibi misk tozu anlamının yanı sıra daha önce geçen "hat" kelimesinin ardından gelmesi sebebiyle 'hatt-i gubârî' tedaisini uyandırmaktadır. Hatt-i gubârî gözle zor okunacak derecede ufak yazıların oluşturduğu bir yazı çeşidi olup çok küçük boydaki mushaflar bununla yazılırlar. Sevgilinin dudağı gamdan ölmüş hâlde bulunan âşıklara bir buse ile hayat verdiğinden dolayı edebiyatta hayat suyunun yani "âb-i hayât"ın çeşmesi olarak vasıflandırılır. Bu motifin kaynağı İsa Peygamber'in nefesiyle ölüleri diriltmesi hadisesine kadar uzanır. Tefsircilere göre "kevser" cennette Hz. Muhammed'in emrine verilen içimi hoş bir suyun adıdır. *Kur'an*'ın 108. suresinde bahsedildiğinden bu sure "Sûre-i Kevser" olarak tanınmıştır.

Eskiden hayır için bir çeşme yapıldığında ön cephesi üzerine su ile ilgili ayetlerin yazıldığı bir kitabe kondurulurdu. Şair sevgilinin dudağı üzerindeki ayva tüylerini can çeşmesi üzerine yazılmış "Kevser Suresi" olarak yorumlamak suretiyle böyle bir çeşme imajı oluşturmak istemiştir. Bu beyitle doğrudan bir ilişkisi olmamakta birlikte "müşk" ve hat kelimeleri arasında da bir ilişki bulunduğunu hatırlatmakta yarar vardır. Zira eskiden yazıldığında veya yalandığında güzel bir rayiha vermesi için imâli sırasında mürekkeplere misk katılırmış. Yahut yazıların son kısmına mürekkep henüz ıslak iken hem süsleme hem de güzel koku verme amacıyla rîk-dan' denen hokkalarla (bk. res. 158) altın, elmas ve misk tozları serperlermiş (bk. res. 159).



58 Güneş gökte bir yerde durmayıp sürekli yer değiştirmesi sebebiyle olmalı eski edebiyatta sık sık hokkabaz veya cambaza benzetilmiştir. Şairin "zerrhin resen" [= altın ip] dediği, güneşin altın renkli ışık huzmeleridir. Beyitte güneş ipe asılarak çember şekline girip gösteriler yapan ve raks eden bir cambaz olarak (bk. res. 31) tasvir edilmektedir. Bu gibi gösteriler kalabalık bir seyirci huzurunda yapıldığından şair burada "hengâme" [= kalabalık] kelimesini özellikle kullanmıştır. Söz konusu kalabalık ise sevgilinin bulunduğu yere dolup taşarak karışıklık oluşturan âşıklardır.

59 Sevgilinin aşkından dolayı duyulan gam ve kederin çokluğunu ifade için şair "bahr-i gam" [= gam denizi] ifadesini kullanmıştır. Güneş anlamına gelen "mihr" kelimesinin diğer bir anlamı ise aşk veya sevgidir. Beyitte mahlası geçen şahıs da Sultan II. Murad devri şairlerinden İvaz Paşazâde Atâî'dir (ölm. h. 841 / m. 1437-8). Güneşe izafe edilerek kullanılan ve inci yetiştiren anlamına gelen "dürperver" terkibi ise bu şairin daha önce yazdığı güneş redifli kasidesindeki

Buldı bahr-i dilde mihründen Atâyî nazmı zeyn
Âdet-i meşhûrdur olduğı dür-perver güneş

beytine istinaden kullanılmıştır. "Atâyî'nin nazmı gönül denizinde senin güneşinle -yahut sevginle- süslendi. Çünkü güneşin incileri yetiştirici bir özelliği bulunduğu inancı meşhurdur" şeklinde serbest bir şekilde nesre çevrilip açıklanabilecek bu ifadeye göre Atâyî yıllar önce güneşin "dür-perver" [= inci yetiştirici] olduğunu söylemiştir. Yani şair kendi nazmını gönül denizinde sevgilinin güneşi ile beslenerek gelişen bir inciye benzetmiştir. Ahmed Paşa da bu gazelinde "Ey sevgili Atâyî gam denizinde senin mihrinden dolayı akan -inci gibi- gözyaşlarını görmediği için güneşin inci besleyici olduğunu söylemiş. Eğer mihrinden yani aşkından dolayı akan gözyaşlarını görseydi hiç böyle söy-

ler miydi?" demek suretiyle hem "mihr" kelimesindeki tevriyeyi işlemekte hem de Atâyî'nin yukarıda geçen beytine işaret etmektedir.

60 "Rısmân" ip demektir. Gazelde sözü edilen güzelin yüzüne düşen saçları bu beyitte kâğıt üzerine çekilen mıstarın iplerine yahut bu iplerin izlerine benzetilmiştir. "Mıstar" hat sanatında yazı yazılacak sayfa düzenini gösteren bir çeşit şablondur. Kalınca bir kağıda, yazılacak sayfa boyunun ve satırların durumuna göre iplerin tespitiyle oluşur (bk. res. 226). Yazı yazılacak sayfa bu ipli kâğıt üzerine konup bir merdane ile üzerinden geçildiğinde alttaki iplerin izleri yazı yazılacak kağıda geçerek satır çizgileri ve sağ-sol marjlar bir kabartı hâlinde kâğıt üzerinde belirir. Böylece kurşun kalem vb. şeylerle sayfaları çizmeye de gerek kalmamaktaydı. Yazma kitapların sayfaları ışığa biraz yan tutularak incelenecek olursa hemen tamamında bu mıstar izlerini görmek mümkündür. Yaygın olarak sevgilinin yüzünün mushafa veya kitaba yahut beyazlığı sebebiyle kağıda benzetildiği de hatırlanacak olursa saç teli ile yüz ve mıstar ile de kâğıt arasındaki ilişki daha iyi anlaşılabilir. İşte güzelin yüzünü kitaba benzeten şair, yüze gelen saçları güneşin yüz kitabına nur mürekkebiyle yazı yazmak için çektiği mıstar izlerine benzetmektedir. Bu durumda güneşin ışık huzmelerinin de kalem olarak düşünüldüğü kolayca tahmin edilebilir. Bu beyit kaside içinde yer verilen gazelin (tegazzül) sonudur.

61 Lügatta "her şeyin iç yüzü, bâtın, kalp, yürek ve vicdan" gibi anlamlara gelen "zamîr" kelimesi bu beyitte padişahın iç vasıfları, kalbinin güzellikleri anlamında yorumlanabilir. Şair kasidesini yazdığı gece padişahın iç güzelliklerini nasıl medh edeceğini aklından geçirirken düşüncelerinin doğuş yerinden yani kalbinden yahut zihninden olağanüstü parlaklıkta bir güneş doğduğunu iddia etmektedir. Bu güneş ile şair nazm ettiği bu "güneş" redifli kasidesini kastetmiş olmalıdır. Aynı ifade ile şair bütün bu 70 beyitlik kasideyi bir gecede yazdığını da ima ederek sanatındaki kudretini göstermek istemiştir. Bu ifadelerle şair padişahı medh ederken aynı zamanda kendisini de övme temayülü içinde görünmektedir. Bu ve bunu takip eden iki beyti kasidenin övünme beyitleri olarak değerlendirmek mümkündür (fahriyye).

62 Bilindiği üzere bu kasidenin redifi "güneş"tir. Şair zihninin parlaklığını vurgulamak amacıyla "Ben bu şiiri gamlı bir zamanımda yazdım, zihnim gam bulutlarıyla örtülü idi, bu yüzden "güneş"i redif olarak kullanmakla yetindim. Eğer böyle olmasaydı yedi iklim yani bütün dünya zihnimin ışığından güneş gibi parlardı" demek istemektedir. Yedi iklimin hangi ülkeler olduğu bu kasidenin 19. beytinin izahında sıralanmıştı. Burada "güneşi redif etmek" ifadesi, "redîf" kelimesi aynı zamanda yedeğe at bağlayarak gitmek anlamına geldiğinden; güneşi bir at gibi düşünerek onu yedeğine takıp götürmeyi çağrıştıracak bir yapıya sahiptir (iham).

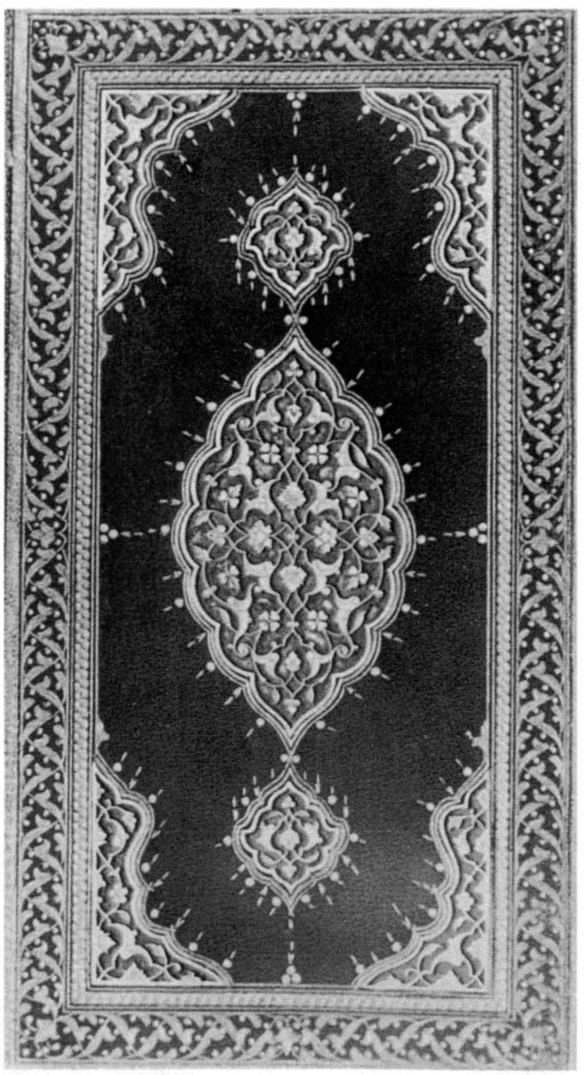
63 Ahmed Paşa bu beytinde şiirlerini birer fidana benzetmiş ve "gülşen" [= gül bahçesi] benzetmesi ile de güçlü bir ihtimalle şiirlerini bir araya getirdiği dîvanını kastetmiştir. Beyitteki "mihr" kelimesi "güneş" anlamının yanı sıra şefkat ve himaye anlamında yorumlanacak olursa; şairin "O padişah şefkat ve himayesinin nuruyla şiirlerimi beslerse bir bahçeye benzeyen divanımdaki çiçekler yıldız gibi, meyveler de güneş gibi parlardı" diyerek sultanından bir himaye ve destek beklediği anlaşılır. Malûm olduğu üzere kasideler bir şeyi kast etmek için yazılmış şiirlerdir. Eserin sonuna doğru şair bir vesileyle ve uygun bir şekilde ihtiyacını dile getirir. Beyitte güneş ışığının nuruyla su arasındaki ilişki, güneşin isimlerinden birinin de 'çeşme-i hâver' [= doğunun çeşmesi] yahut 'çeşme-i felek" [= feleğin çeşmesi] oluşundan kaynaklanmaktadır.

64 Bugün de Turkçede kullandığımız gibi "göz nuru" tabiri eskiden beri "çok sevilen, pek değerli" anlamlarına gelen bir tabirdir. Şair padişahı için "nûr-i çeşm-i kâinât" [= kâinatın gözünün nuru] demek suretiyle onun herkesçe çok sevilip aziz tutulduğunu ifade etmektedir. "Nazar kılmak" deyimi ise hâline bakmak, ilgilenmek, lutufta bulunmak anlamlarıyla izah edilebilir. Eski edebiyatta dört unsur arasında ateşin kahrı sembolize etmesi gibi su da lutuf ve merhameti temsil eder. Ateşin yakıp mahvetmesine karşılık su canlılık verir, besler, yetiştirip büyütür. Bu bakımdan lutuf "âb-i lutf" [= lütuf suyu] terkibiyle yaygın olarak suya benzetilegelmiştir. Uzak mesafelerde olmasına rağmen

dünyayı ısıtan, bazen yakıp kavuran güneş de ateşin gökyüzündeki tükenmez kaynağıdır. Ancak şair güneşin yeryüzüne vurmasıyla oluşan su buharı ve nemi kastederek, "Senin lûtfunla güneş dahi nem içinde kaldı, ter ü taze oldu" şeklinde bir yoruma giderek (hüsnütalil) bu vesileyle Fatih'i övmektedir.

65-68 Eski edebiyatta ifade birimi çoğu zaman beyittir. Şair ifade etmek istediği şeyi hemen her zaman bir beyit içine sıkıştırıp yoğun bir hâlde okuyucusuna sunar. Ancak zaman zaman da bu ifade ve dolayısıyla cümle beytin dışına taşırılarak, sadece Batı edebiyatlarında bulunduğu ve Tanzimattan sonra bizim edebiyatımızda da görülmeye başladığı iddia edilen "Anjanbman" şeklinde beyitler oluşturulur. Özellikle mesnevilerde çokça rastlanan bu şekil ifadeler burada olduğu gibi 4 beyte kadar çıkabilirler. Bir örnek teşkil etmesi bakımından ifadenin bitişini bir bütünlük içerisinde takip amacıyla 4 beyit bir arada yazılarak toplu olarak değerlendirme yoluna gidildi.

İlk beyitten itibaren 3 beyitte de arka arkaya yer alan "tâ" edatının buradaki anlamı "...dığı müddetçe"dir. Aşağıda izahı geçeceği üzere burada verilen bütün örnekler dünyanın sonuna kadar bu kainatta devam edecek olağan hareketler olduğuna göre bunların tamamını 'kıyamete kadar' yahut 'her gün' şeklinde kısaltmak da mümkündür. Buna göre şair "Güneş çarha çıkan murad cevherlerini yani herkesin dua olarak göğe çıkan dileğini kıyamete kadar senin kapına toprak gibi sersin, saçsın" demek istemektedir. Dolayısıyla sultanın eşiğine yüz süren herkes muradına erecektir.



65. beyitte geçen "gökyüzünün zümrüt çemenliği" ifadesi ile bu kasidenin 3. beytinde geçen "zeberced" benzetmesinde olduğu gibi bazen gökyüzünün büründüğü uçuk yeşil renk kastedilmiştir. Şairin bu renk dolayısıyla gökyüzünü çemenliğe benzetmesi, eskiden bahar geldiğinde işret meclislerinin yeşillik mekânlarda düzenlenmesi sebebiyledir. Zira beyitteki ifadeye göre güneş gökyüzünün firuze renkli yahut firuzeden mamul kadehine sarı renkli şarabını dökmektedir. Bununla güneşin mavi gökyüzünde saçılan altın renkli ışıklarının kastedildiği malumdur.

66. beyitteki "yazma" fiili "çizme" ve "resim yapma" anlamındadır. "Şemse" ise eski süsleme sanatlarında güneşi andıran şekillere verilen bir addır. Eski cilt sanatında kitap kapaklarında deri üzerine altın suyu ile yahut iç sayfalarda "Rümî" desenler kullanılarak altın ve türlü renkte boyalarla, mimari süslemelerde ise kubbe, kemer yahut duvar gibi unsurlarda yuvarlak veya beyzî bir şekil arz eden daha büyük çapta desenlerle çizilir ve işlenir. Feleği yeşil bir künbete benzeten şair güneşi bu kümbetin kemerine Çinli bir nakkaş tarafından nurdan kalemle çizilmiş bir şemse deseni olarak hayal eder. Nurdan kalem güneş ışıklarının huzmeleri olup Çin nakkaşı tabiri ise sarı tenli insanların yaşadığı bu ülkede altınlarla süslü nakış ve resim sanatlarının çok ileri gitmesi sebebiyle nakşın güzelliğini ifade içindir.

67. beyitteki "Süreyyâ", Türkçede Ülker Farsçada ise Pervîn denen bir yıldız kümesi olup edebiyatta daha çok "Ikd-i Süreyyâ" olarak ve salkım şeklindeki küpe, düğmeler, gözyaşları vb. nesneler için benzetilen olarak kullanılır. Şekil itibarıyla kulağa benzeyen hilâlin yakınında düşündüğü Süreyyâ yıldız kümesini şair ayın kulağına takılmış küpe ola-

rak değerlendirmiştir. Na'ş kızları anlamına gelen "Benâtünnâş" ile güneş arasında ise kadın ve tesettür ilişkisinden hareketle güneşin bu kızları nurdan bir örtü ile örttüğü hayali kurulmuştur.

68. beyitte ise mücevher kutusundaki değerli nesnelere benzetilen dilek ve istekleri padişahın kapısı toprağına saçan bir güneş hayali vardır. Yukarıdaki beyitlerde de geçtiği üzere (bk. 3 ve 40. beyitler) eskiler değerli taş ve madenlerin güneşin tesiri ile oluştuğuna inanıyorlardı. Bu beyitte ise çekmecesinde biriken dilek mücevherlerini padişahın kapısı toprağına boşaltan bir güneş imajı çizilmiştir. Murad cevherlerinin kapının önündeki toprağa saçılması, bütün dileklerin kapı önündeki toprak kadar kolayca ele geçecek şekilde yerine gelivermesi olarak anlaşılabilir. Bir başka deyişle padişahın kapısına yüzünü süren herkes muradına kavuşacaktır.

69 Toz yazı anlamına gelen "gubârî hat"ın ne olduğu hakkında bu kasidenin 57. beytinin açıklamasında bilgi verilmişti. Arapçada 'huyûtü'ş-şems' [= güneş iplikleri] de denen bu çizgiler, kısık gözle güneşe bakıldığında ondan çıkıyormuş gibi görünen iplik hâlindeki ışık huzmeleridir. "Mıstar" ve üzerindeki ipler hakkında da bu kasidenin 60. beytine bakılabilir. Buna göre bu beyitte güneş, ışık huzmelerinden oluşan iplerle ay yüzüne mıstar çeken bir şahıs olarak teşhis edilmektedir. Bu durumda mıstar çekilen ay, üzerine "gubârî hat" ile yazı yazılan bir kâğıt, sultanın tozlar kaldıran atının tırnağı da bu kağıda "gubârî" hat ile eserler yazan bir kalem gibi düşünülmektedir. Yani sultanın gittiği ülkelerdeki fetih ve zaferleri sırasında atının ayağından kalkarak ayın parlak yüzünü kaplayan toz bulutlarını şair, kâğıt gibi beyaz ay yüzüne gubari hat ile yazı yazma olarak tasvir etmektedir. Güneşin ay yüzüne mıstar çekmesi ise ayın ışığını güneşten alması hadisesine bir işaret olarak düşünülebilir. Güneş gökyüzünde kıyamete kadar kalacağına göre şair padişaha aslında dolaylı olarak kıyamete kadar yaşaması dileğinde bulunmaktadır.

70 Türkçede bugün de kullanılmakta olan "defterini dürmek" deyimi işini bitirmek, öldürmek vb. anlamlarında geçerliliğini korumaktadır. "Tomar" ise üzerine yazı yazılan yahut yazılacak olan kâğıtların rulo hâlinde kıvrılarak derlenmesiyle oluşur. Buna göre "ömür defterinin tomar gibi dürülmesi" demek ömrün bitirilmesi, sona erdirilmesi anlamındadır ki âdeta içinde insan kaderinin yazılı olduğu bir kâğıt tabakasının işinin bitmesi sebebiyle rafa kaldırılmak üzere dürülmesi imajını çağrıştırmaktadır. Yıldız ve seyyârelerin hareketleriyle insan kaderini etkiledikleri inancından hareketle feleğe izafe edilen insan ömrünün defterinin tomar gibi dürülmesi işine karşılık, beyitte güneşe de "günlerin parçalarından defter düzme" rolü verilmiştir. Bununla güneşin dönerek gece ve gündüzleri, hafta ve ayları yani insan ömrünü oluşturan yılları meydana getirmesi kastedilmektedir. Bu hâli ise şair "güneşin yeni defterler hazırlaması" yani yeni insanların doğması olarak yorumlamaktadır. Bu durumda güneş yeni defterler hazırlamakta, felek ise işi biten defterleri birer birer dürmektedir. Insanların doğum ve ölümü kıyamete kadar devam edeceğine göre bu ifadeyi de "felek senin düşmanlarını kıyamete kadar kahretsin, devamlı onların defterini dürsün" şeklinde daha serbest bir ifadeyle yorumlamak da mümkündür. Kasidelerin son beyitleri çoğunlukla dua faslı ile biter. Şair burada padişahın düşmanlarına beddua ederek küçük bir yer değiştirme ile aynı âdeti yerine getirmiş bulunuyor.

Güçlü bir ihtimale şairin Fatih tarafından Istanbul'dan uzaklaştırılmasından sonra padişaha gönderilmek üzere nazmedilen bu hasret gazeli, şairin önceleri bir an dahi yanından ayrılmadığı şahıstan iki aydır ayrı kalmanın ıstırabını ifade etmektedir. Eserin gerçekten özene bezene nazmedildiği dikkat çekmektedir. 4. beyitte "Gönlüm eskiden câm-ı cihân-nümâ gibiyken şimdi hasetçiler yüzünden iç huzuru kalmadığından safasını yitirdi" demesinden, aslında affedilse çok daha iyi şeyler yazabileceğini ima eder görünmektedir. Özellikle 6. beyitte yer alan "Ben önceleri sayende hoşça geçinip gideceğimi sanırdım, ama sonra anladım ki güneşin gölgesi olmazmış" ifadesi şairin bu gazeli daha önce "Güneş Kasidesi"ni sunduğu padişahı için yazdığına güzel bir ip ucu teşkil edebilir. Tabii esas itibarıyla bir gazel olan ve hayali sevgiliye hitaben yazılan manzumedeki bu gibi ifadeler, tamamen ima ve ihsas yoluyla gonderilen mesajlardan ibaret kalmaktadır.

II

GAZEL

müstef'ilün fe'ûlün müstef'ilün fe'ûlün

1 *Sâyem ziyâ vireydi gün gibi gökde aya*
Bir gün mukârin olsam sen serv-i meh-likâya

1 Sen ay yüzlü servi [boylu] güzele bir gün yakın olsam, gölgem [dahi sevincten] güneş gibi gökteki aya ışık verirdi.

2 *Cân gülşeninde zülfüñ berg asdı fitne-engîz*
Dil mezra'ında hâlüñ tohm ekdi her belâya

2 Zülfün canın gül bahçesinde fitne koparan bir yaprak astı; benin [ise] gönül tarlasında her belâ için bir tohum ekti.

3 *Kaşuñ çatup cihânı peyveste agladursın*
Bârân ziyân degül mi ş'ol misk tozlı yaya

3 Kaşını çatarak cihan halkını sürekli ağlatırsın. Yağmur o misk tozlu kemana zarar vermez mi?

4 *Komaz rakîb-i münkir dilde safâ-yı hâtır*
Virdi halel bu kâfir câm-i cihân-nümâya

4 İnkârcı rakip gönülde iç huzuru bırakmaz. Bu kâfir, cihanı gören kadehe zarar verdi.

5 *Bir sâ'at olmaz idüm sen meh-likâdan ayru*
Gün ruhlaruñ firâkı irişdi iki aya

5 [Önceleri] sen ay yüzlüden bir saat [dahi] ayrı olmazdım; [şimdi] güneş yanaklarının ayrılığı iki aya ulaştı.

6 *Evvel umar idüm kim sâyeñde hôş geçeydüm*
Bu rûşen oldı âhir k'olmaz güneşde sâye

6 Önceleri sayende hoşça geçinip gideceğimi umardım, ama sonunda anlaşıldı ki güneşte gölge olmazmış

7 *Zülfüñ düninde virdüm dil haddüñe gören dir*
Magribde bir Kalender âyîne sundı aya

7 Zülfünün gecesinde senin yanağına gönül verdiğimi gören "Magrib'de bir Kalender [dervişi] aya ayna tutmuş" der.

8 *Satıldugında Yûsuf dartıldı gerçi miske*
Sen câna dartılursın aylaksın ol bahâya

8 Yusuf satıldığı sırada gerçi misk ile tartılmıştı, sen [satılacak olsan] canla tartılsan dahi bu ücrete bedavasın.

9 *Bârân-i eşk-i çeşmüm gör ol diraht-i nâzı*
Ne itdi kim nihâl-i serv üzre saldı sâye

9 Gözyaşımın yağmurlarının o naz ağacını ne hâle getirdiğine bak; servi fidanı üzerine gölge saldı.

10 *Âyîne gösterelden ay yüzüñüñ safâsın*
Âyîneyi görenler öperler ol safâya

10 Ayna senin ay [gibi parlak] yüzünün saflığını gösterdiğinden beri aynayı görenler o safa için öperler.

11 *Dil rûşen olmaz Ahmed cevr okı delmeyince*
Bî-revzen olsa hâne muhtâc olur ziyâyâ

11 Ahmed! Gönül, eziyet oku delmedikçe aydınlanmaz. Ev penceresiz olsa ışığa ihtiyaç gösterir.

1 Sevgilinin boyunun güzelliği sebebiyle serviye, aynı zamanda yüzünün nurluluğu sebebiyle de "serv-i meh-likâ"ya [= ay yüzlü servi] benzetildiği bu beyitte şairin vurgulamak istediği husus, ona duyduğu hasret ve özlemdir. İfadeden anlaşıldığına göre şair eğer ona bir "mukârin" [= yakın] olsa öylesine sevinecektir ki gölgesi dahi "gün" [= güneş] gibi gökteki aya ışık verecektir. Ayın ışığını güneşten aldığı şeklindeki bir astronomi gerçeğine işarette bulunan şair (telmih), aynı zamanda "güneş", "ay" ve bir astronomi ıstılahı olan "mukârin" [= iki gök cisminin birbirine yaklaşması] kelimelerini bu bilim dalı ile uyum teşkil edecek şekilde bir araya getirmiştir (müraatinazir). Gündüz anlamındaki "gün" ile güneş anlamındaki "gün" kelimelerinin de özellikle bir arada kullanıldıkları görülmektedir (cinas). Bu beytin arka planında Arapça aslı coşku demek olan ve 'şavk' şeklinde telâffuz edildiğinde Türkçe'de aynı zamanda nur ve ışık anlamına gelen 'şevk' kelimesi ima edilmektedir. Yani şair sevgilisine bir kavuşsa, değil kendi cismi gölgesi dahi 'şevk'ten [= sevinçten] -yahut 'şavk'tan [= parlaklıktan]- gökteki aya ışık verecektir.

2 Aslında günümüzdeki anlamıyla karışıklık ve huzursuzluk demek olan "fitne" kelimesi, eski edebiyatımızda nerede kullanılsa orada hemen daima bir büyü ve sihir imajı bulunur. Ahmed Paşa burada, günümüzde de yakın zamana kadar ve belki hâlâ yapıldığını öğrendiğimiz bir tılsıma işaret etmektedir. Bu tılsım bir kağıt parçasına bir takım rakam ve harflerin usulüne göre yazılıp sonra da bir ağaç dalına asılması suretiyle meselâ rüzgâr estirerek etrafı toz toprak içinde bırakmak gibi işler için yapılırmış. Aynı şekilde meselâ nohut tanelerini suya bırakarak büyü yapma geleneğinde yahut günümüzde özellikle mezarlıklarda çokça görülen, balmumu parçalarına iğne saplayarak toprağa gömme âdetinde olduğu gibi belki de o devirde bir niyet tutarak toprağa tohum ekme şeklinde bir büyü yapılmaktaydı. Şair burada sevgilinin zülfünün ve beninin âşıkları arasında oluşturduğu karışıklığı ima ederek; zülfünü âşıkların canının gül bahçesine "fitne-engîz" [= fitne kışkırtan] bir "berg" [= yaprak] asan, "hâl"ini [= ben] de âşıkların gönlü "mezra"ına [= tarla] büyü tohumu eken ayrı ayrı iki şahsa benzetmektedir. Bu beyitte de "gülşen", "berg", "mezra'", "tohum" ve "ekmek" gibi bağ, bahçe ve ekincilikle ilgili tabirlerin bir arada kullanılmasına özen gösterilmiştir (müraatinazir).

3 Âşıklarına yahut herkese kaşlarını "peyveste" [= sürekli] çatarak onları ağlatan bir güzelden bahsedilen bu beyitte kaşlar ve "misk tozlu keman" [= siyah kabzalı yay] arasında renk ve şekil itibarıyla ilişki kurulmuştur. "Toz", yay üzerine sarılan çok sert bir ağaç kabuğu olup sarı renkli olanına 'altun tozlu' esmer olanına da 'misk tozlu' keman denir (bk. res. 67). Dikkat edilecek olursa ilk mısradaki "kaş" ve "ağlama" ibareleri ile ikinci mısradaki "bârân" [= yağmur] ve "yay" [= keman] arasında çapraz bir ilişki söz konusudur (müşevveş leffüneşir). Eski yaylar ağaçtan imal edildiğinden ve özellikle kiriş kısımları bağırsak ve sinir gibi su ve nem görünce gevşeyiveren malzemeden oluştuğundan, bunların suyla temasından sakınılır ve yağmurda pek kullanılmazlardı. Şair kendisine huşunetle davranan sevgilisine yahut çok sevdiği şahsa, ağlayıp üzüldüğünü, gözyaşı akıttığını, bu gözyaşlarının kendisi için tehlikeli olacak boyuta ulaştığını ima etmekte ve âdeta affını isterken inceden inceye nazik yollu tehdit ve ikaz etmektedir. Şairin yahut âşığın kederinin ilâhî merhameti celp ederek, ucunun âh edilip gözyaşı dökülen şahsa dokunacağı yolundaki bu ince tehdit üslûbu asla bir küstahlık olmayıp, kederdeki samimiyeti vurgulayan ve her zaman sevgilinin iyiliğini düşünen bir tavrı sergilemek için kullanılmıştır.

4 Bilindiği üzere "rakîb" âşıkla sevgilinin arasını açmaya çalışan, aşkı inkâr eden ve ona engel olmaya gayret sarf eden bir tipi sembolize eder. Bu beyitte rakîb için kullanılan "münkir" [= inkârcı, kâfir] ve "kâfir" kelimeleri aslında aynı anlamda olup "dil" [= gönül] ve "hâtır" [= gönül] gibi eş anlamlı olmaları bakımından bir arada kullanılmaları özellikle tercih edilmiştir. "Safâ-yı hâtır" [= gönül huzuru], insanın içinin rahat olması anlamında bir tabirdir. Şair rakibin yani sevdiği şahısla arasını açan

fesatçı kimse veya kimselerin, kendisinde gönül huzuru bırakmadığını ifade ederek bunu ikinci mısrada "câm-i cihân-nümâ"ya [= dünyayı gören kadeh] yani her şeyi sezen gönlüne ve sanatkâr ruhuna zarar gelmesi olarak nitelendirmektedir. Yani şairin gönlü efsanevî İran hükümdarı Cem'in bütün dünyada olup bitenleri haber veren meşhur kadehi gibi her şeyi görecek kabiliyette iken, şimdi artık bu özelliğini yitirmiştir. Aslında şair gerçekten özene bezene nazmettiği bu şiirinde gösterdiği maharetin farkındadır ve daha iyi şeyler yazabileceğini ima etmek için böyle bir ifade kullanmaktadır. "Halel vermek" günümüzde olduğu gibi, kullanılmaz hâle getirmek, zarar vermek anlamındadır.

5 Günümüzdeki zaman değerinden biraz farklı olarak "sâ'at" burada 'kısa bir süre' yani 'an' anlamına da gelecek şekilde kullanılmıştır. Şair önceleri hiç ayrı kalmadığı, sürekli yanında bulunduğu ay yüzlü sevgilisine imada bulunarak, ondan ayrılalı iki ay olduğunu belirtmekte; aynı zamanda "saat" ve "ay" gibi zaman ifade eden kavramları bir arada kullanırken diğer taraftan da "güneş" ve "ay" gibi iki gök cismini de aynı ibarede zikretmeye özen göstermektedir (tenasüp).



33

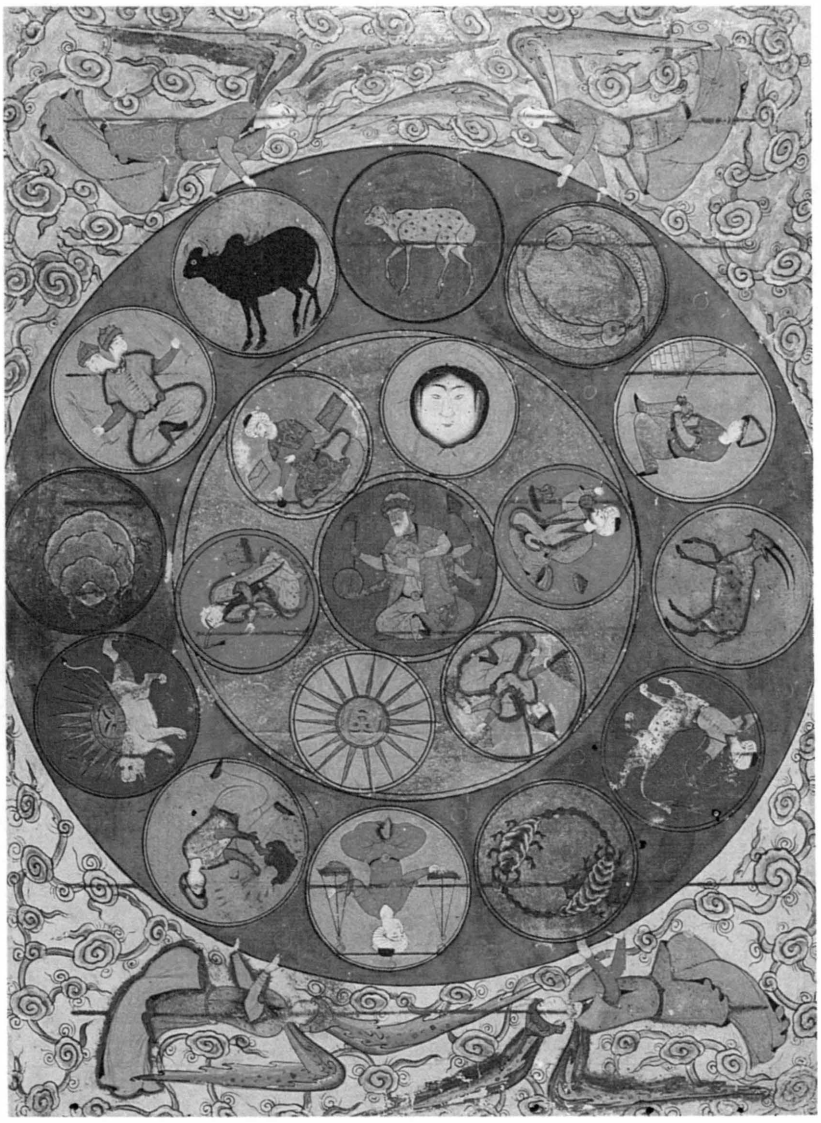
6 Şiirin muhatabı olan sevgilinin güneşe benzetildiği bu beyitte çok ustaca bir serzeniş söz konusudur. Daha önce himayesinde bulunduğu hâlde artık yanından uzaklaştırıldığı şahsa şairin "Ben senin gölgende hoşça vakit geçireceğimi zannederdim" demesi, ona zamanında bir hayli bel bağladığını gösteriyor. Ardından da "Sonra güneşin gölgesi olmadığı anlaşıldı" demek suretiyle hem onu güneşe benzeterek methettiği fakat aynı zamanda inceden inceye de bir serzenişte bulunduğu görülüyor. Ahmed Paşa'nın Fatih'e "Güneş Kasidesi" diye anılan meşhur eserini sunarak onu methettiğini burada hatırlamak gerekmektedir. İlk mısradaki "sâye" [= himâye] ile ikinci mısradaki "sâye" [= gölge] kelimeleri yazılış ve telâffuzları aynı olmakla birlikte farklı anlamlarda kullanılmışlardır (cinas).

7 Saç ile gece, saçlar arasında parlayan nurlu "hadd" [= yanak] ile de ay benzetmesinin geliştirildiği bu beyitte şair; sevgilinin yanağına gönül verişini aya ayna tutmaya benzetmektedir. Yani şairin yahut âşığın gönlü saflık ve temizlik itibarıyla bir ayna, gönül verdiği yanak ise bu aynanın tutulduğu ay gibidir. Aslında güneşin bat-

tığı yer demek olan "magrib" aynı zamanda batı yönündeki Fas, Cezayir, Endülüs gibi ülkelere de alem olmuş bir kelimedir. Batınî tarikat zümrelerinden olan "Kalender" yahut "Kalenderî"ler ise aslen İran ve Türkistan'dan kaynaklanan ve Irak, Mısır, Suriye, Anadolu ve Rumeli gibi hemen bütün İslâm ülkelerinde sürekli gezinen, geçimlerini ellerindeki keşkülleriyle (bk. res. 33) gittikleri yerlerde dilenerek sağlayan, bazen vücutlarına hançer saplayıp yaralar açmak gibi olağanüstü hâller sergileyip para yahut yiyecek toplayan kimselerdi. Edebiyatta "âyîne" [= ayna] ve "Kalender" kelimelerinin çok sık olarak birlikte geçmesinden, bunların aynı zamanda ellerindeki aynaları gelen geçen kimselerin yüzüne tutarak para dilendiklerini göstermektedir. "Sunmak" günümüzde de kullanıldığı üzere saygıyla uzatarak tutmak demektir. Beyitte "magrib", "dün" [= gece] ve "zülf" gibi esmer ve karanlık nesnelerin bir arada kullanılması dikkat çekmektedir (tenasüp). Şairin gönlünü bir Kalendere benzetmesi aynı zamanda günümüzde de kullanılan 'kalender gönüllü olma' hâline bir işaret oluşturulmaktadır.

8 Hz. Yusuf'un kendisini kıskanan kardeşleri tarafından bir kör kuyuya bırakılması, oraya su bulma ümidi ile kelen kervandakiler tarafından alınıp esir pazarında Mısır Azîzi'ne satılması hikâyesi malûmdur. Gerek İran gerekse Türk edebiyatında birçok şair tarafından kaleme alınan *Yûsuf ü Züleyhâ* hikâyelerinde geçtiğine göre Hz. Yûsuf eşsiz güzellikte bir köle olduğu için bir rivayete göre ağırlığınca altına, bir başka rivayete göre ise ağırlığınca miske satılmıştır. İşte Ahmed Paşa gazelin muhatabı olan sevgiliye bu hadiseyi hatırlatarak, "Yusuf miskle tartıldı, yani paha biçilemeyecek bir değere satıldı; sen ise bu güzelliğinle canlarla tartılsan dahi bedava sayılırsın" demek suretiyle sevgilinin güzellikte Hz. Yusuf'la mukayese edilemeyecek bir mükemmelliğe sahip olduğunu ve onun uğrunda binlerce can feda edilse dahi değeceğini ima ve ifade etmektedir (mübalâğa). Beyitteki "aylak" kelimesi bedava ve ücretsiz anlamında kullanılmıştır. Hemen şunu da ilâve etmek gerekir ki bu ibare söz konusu edilen sevgilinin satılması gibi bir durumu ifade etmekten çok onun Hz. Yusuf'tan daha güzel olduğunu vurgulama amacını taşımakta ve uğrunda binlerce can verilse lâyık olduğunu ima etmektedir.

9 Bu beyitte âşık konumundaki şair öncelikle kederinden yağmur gibi gözyaşları döktüğünü ima etmektedir. Öyle ki bu yağmurlar bir naz ağacı hâline gelen sevgiliyi



34

büyüttükçe büyütmüş ve sevgili sonunda servi fidanına dahi gölge salacak bir yüceliğe erişmiştir. Şair belki de bu ifadesiyle sevgilinin hasreti ile yazılan şiirlerin onun ününü ve şöhretini artırdığını ima etmektedir. Bu arada Ahmed Paşa'nın genç yaşlardan itibaren Fatih'in hocası olduğunu hatırlamak da beytin ima ettiği inceliği yakalamak bakımından faydalı olabilir. Burada sevgilinin naz edişi günümüzdekinden bir hayli farklı olarak mağrur duruş ve âşığın durumunu görmezden gelme anlamında kullanılmıştır.

10 Tarih boyunca Eski Mısır'da, Roma'da ve nihayet Osmanlı'da aynalara tılsımlı bir hüviyet izafe edilmiş, aynaların sahibine uğur getireceği şeklinde yıllarca süren köklü bir kanaat hâkim olmuş, imal edildikleri metale göre değişik hastalıklara şifa verici özellikleri bulunduğuna inanılmış, gece bakılmasının ve açıkta tutulmasının uğursuzluk getireceği vb. pek çok hurafe geliştirilmiştir. Özellikle Hz. Peygamber'in ayna kullandığı hakkındaki rivayetler ve ona baktığı zaman dua etmesi, bu alete dinî bir değer kazandırmış görünüyor. Bu beyitten ise halk arasında aynanın öpüldüğü şeklinde bir gelenek bulunduğu anlaşılmaktadır. Ahmed Paşa bu duruma şairane bir yorum getirerek (hüsnütalil), "Ayna senin ay gibi parlak yüzünün saflığına benzer bir saflık gösterdiğinden, insanlar onda senden bir şeyler bulduklarından onu o safâ ile öperler, yoksa ona bir kutsiyet verdiklerinden değil" demek istemektedir. Dikkat edilecek olursa beyitteki ilk "safâ" kelimesinin 'saflık ve parlaklık', ikincisi ise 'mutluluk' anlamında kullanılmasına özen gösterilmiştir (cinas).

11 Şair sıkıntı içinde bulunduğunu bildirdiği bu beyitte "cevr"i [= cefa, eziyet], gönlü delen bir oka benzetmekte; ancak hemen ardından âşıkların sevgilinin eziyet oklarını cana minnet saymaları geleneğince, nasıl penceresiz bir ev ışığa ihtiyaç duyarsa eziyet oklarıyla delinmemiş gönül de aynı şekilde ışığa ihtiyaç duyar diyerek bunu olumlu gördüğünü ifade etmektedir.



35

HUFÎ [KUNDURACI]

[Edirne, Fatih devri]

Asıl ismi bilinmemektedir. Gerek şairlerin hâl tercümelerini veren kaynak neşirlerinde gerekse şimdiye kadar hakkında yazılan yazılarda mahlasından "Haffî" yahut "Huffî" diye bahsedilmişse de şiirlerinden mahlasının doğru okunuşunun "Hufî" olduğu anlaşılmaktadır. Eskilerin "haffâf" yahut halk arasında yaygın olarak "kavaf" dedikleri ayakkabıcı esnafından olduğu için, bu mahlas kundura demek olan "huff"a mensup anlamına gelmektedir. Kaynaklar onun hiç okuma yazma bilmediğini ve elif harfini sevgilinin boyuna benzediği için tanıdığını bildirdikten sonra; ilim, irfan ve şiir meclislerine devam ettiği için çok şey öğrendiğini, bu yüzden şiirlerindeki ibarelerin doğru ve ifadelerin güçlü olduğunu kabul ederler. Latîfî onun için *"Kitâb ve deftersüz müftî ve müderris olmışdı"* der. Okuma yazma bilmeyen kimselerde yaygın olarak görüldüğü üzere çok güçlü bir hafızası olduğu rivayet edilmektedir. Onun şöhretini duyan Fatih, muhtemelen Edirne Sarayı'na çağırtarak şiirlerini dinlemiş ve beğenerek ihsanlarda bulunmuştu. Bu durumu Gelibolulu Âlî şöyle anlatır: *"Sultân Muhammed Hân mezbûrı ki işitdi, getürdüp kelimâtına gûş-i iltifât tutdı. Sevâd-hân degül iken sevdâ-yı nazma düşdügini görüp ta'accüb idüp niçe in'âm ü ihsân ile riâyet itdi."*

Kaynaklar mürettep bir divanı olduğunu bildirdikleri gibi nazire mecmualarında çokça yer alan şiirleri arasında görülen "Dîvâne Hufî senin saçını anlatan öyle bir divan hazırlamaktadır ki bu divana bakan her akıllı [hayretinden] deli olur" anlamındaki

Hufî dîvâne bir dîvân idüpdür zülfüñüñ vasfın
Ki olur dîvâne her 'âkil nazar kılsa bu dîvâna

beytinden bir divan oluşturacak kadar şiiri bulunduğu anlaşılmaktadır. Gerçekten de şiirlerinde hayret verecek derecede güçlü bir mantık ve ibareler arasında çok zekice kurulmuş anlam ilişkilerine rastlanmaktadır. Latîfî şiirlerinde cinaslara çokça yer verdiğine işaret eder. XVI. asra ait nazire mecmualarında yer alan çok sayıda şiirinden onun şöhretinin bir hayli zaman sürdüğü anlaşılmaktadır.

Kaynaklar: Kınalızâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şuarâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, s. 344-345; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 135; Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 148-149.

Klâsik Türk şiirinin belki en çok itham edildiği noktalardan birisi de, bu şiir tarzının saraya ve saray çevresine yakın yüksek bir zumreye ait olduğu; bu sebeple sadece belirli bir sınıfın malı olup millete maledilemeyecek bir durum arz ettiğidir. Güçlü bir bilgi birikimini gerektirdiğinden en büyük temsilcilerini daha çok medrese çevrelerinden çıkartan bu edebiyatın tamamen saray ve saray çevresine has bir edebiyat olması mümkün değildir. Çünkü bugün bu şiirlerin o devirde kıraathanelerde, eğlence yerlerinde biraz mürekkep yalamış meraklıların oluşturdukları sohbetlerde okunup tartışıldığı, türlü esnaf meclislerinde ve dükkânlarında konuşulup tenkit edildikleri bilinmektedir. Şairlerin hayat hikâyelerinden bahseden eserler olan şuarâ tezkirelerinde isimleri geçen medrese eğitimi görmemiş esnaftan birçok şairin varlığı, bu şiirin belirli kültür merkezi durumundaki şehirlerde biraz okuma yazması olan halk arasında da zevkle okunduğunu göstermektedir. Meyhanede neşelenen ayyaşından tekkede zikreden dervişine kadar her meşrep ve sınıfın asırlar boyu kendi yorumuna göre okuyup zevk aldığı bu şiirleri belirli bir zümrenin malı olarak gostermeye çalışmak, hiçbir aklî ve naklî delile uymaz. Hatta İstanbul'un Tahtakale gibi eğlence yerlerinde gösteri sırasında cambazlar ve hokkabazlar arasında da gazeller okunması bu şiirin ne kadar halka mal olduğunu yansıtması bakımından ilginçtir. Bu şiirlerin halk tarafından okunması bir tarafa, şairlerin önemli bir kısmının da mürekkepçi, aktar, şekerci vb. neredeyse her esnaftan temsilci bulması ayrıca dikkate değer bir noktadır. Aşağıdaki eser okuma yazma dahi bilmeyen Edirneli bir kunduracıya ait olup gerek Osmanlı toplumunu oluşturan fertlerin eriştikleri kültür ve zevk seviyesini göstermesi, gerekse bir asrı aşkın bir zamandır yerleşen asılsız kanaatleri değiştirecek bir yapı arz etmesi bakımından dikkate alınmaya değer görünmektedir:

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Merdümân-i çeşmi ki anuñ tîg-i müjgân baglanur*
Bî-niyâm ol resme seyfi kangı insân baglanur

1 Onun gözünün iki bebeği kirpik kılıçlarını kuşanırlar. Kılıcı kın olmadan o şekilde hangi insan bağlanabilir?

2 *Dem-be-dem kim gamze-i hûn-rîzi hançerler çeker*
Kan kurur havfından anuñ hem dem-i cân baglanur

2 Onun sürekli hançerler çekip kan saçan gamzesinin korkusundan kan kurur, canın nefesi bağlanır.

3 *Yüzinüñ nûrını görse kâfir îmân gösterür*
Zülfinüñ zünnârını görse müselmân baglanur

3 Kâfir, yüzünün nurunu görse iman getirir; Müslüman, saçının zünnarını görse [ona] bağlanır.

4 *Bir gazel yazdum yine mecmû'asında hüsnüñüñ*
Kim hayâlâtından anuñ niçe dîvân baglanur

4 Senin güzelliğinin mecmuasında yine bir gazel yazdım ki hayallerinden nice cinler bağlanır.

5 *Sen Süleymân-i serîr-i hüsnsün kim dem-be-dem*
İns ü cândan ey perî karşuña dîvân baglanur

5 Sen güzellik tahtının, sürekli karşısına insanlar ve cinlerden divan bağlanan Süleyman'ısın.

6 *Nice sedd olsun yüzüm gözümden akan eşküme*
Bir avuç toprakla kaçan râh-i ummân baglanur

6 Yüzüm gözümden akan gözyaşlarına nasıl set olsun? Bir avuç toprakla okyanus yolu nasıl kesilir?

7 *Kaldı dem-beste Hufî nazmın Fenâyî işidüp*
Kim dehân açdukça dânâ nutk-i nâdân baglanur

7 Hâfî'nin şiirini işitince Fenâyî'nin nefesi kesildi; çünkü bilgililer ağız açınca cahillerin nutku bağlanır.

1 Türkçede 'göz bebeği' dediğimiz, gözün içine bakan kimsenin aksini yansıtan kara noktasına Araplar "insân", Iranlılar ise gene aşağı yukarı aynı anlama gelen "merdüm"' [= adam] veya 'merdümek" [= adamcık] derler. "Merdümân" iki adam demektir. Burada şair "merdümân-i çeşm"i [= göz bebeklerini] "müjgân" [= kirpik] kılıçları takınan iki şahsa benzetmektedir. Bilindiği üzere "seyf" [= kılıç] kemeriyle bele takıldığı zaman kını içinde bulunur. Şair kirpiklerin bir "niyâm" [= kın] içinde bulunmamasını kastederek ve belki de bunların adetçe çokluğunu ima ederek "Kılıcı böylesine kınsız hangi insan bağlanır?" derken burada sevgilinin gözlerinin kan dökme ve kılıç kullanmadaki maharet ve ustalığını ima etmekte; bu arada "insân" [= 1. insan, 2. göz bebeği] kelimesini iki anlama gelecek şekilde kullanmaktadır (tevriye). Tabii daha usta ve büyük şairler burada Farsçadaki anlamı ile kullanılan "niyâm" kelimesinin aynı zamanda Arapçada "uyuyanlar" anlamına gelmesinden hareketle, bu kelimeyle çok daha üstün bir bilgi ve zekâ ürünü sayılabilecek ifadeler ortaya koymuşlardır. "Ol resme" o şekilde demektir.

2 Sevgilinin gözünün ister ilgisiz görünürcesine yani eskilerin tabiriyle 'müstağnî', isterse öfke ve hışımla olsun bakışına şiirde "gamze" denir. "Gamz" veya "gamze" aynı zamanda göz ile yapılan işaret anlamına da geldiğinden sevgilinin gamzesi yerine göre ölüm emri gibi can alıcı olabilecek bir nitelik taşır. Burada huzuruna çıkılan bir padişah karşısında onun kulu durumunda bulunan ve her an bir işareti ile canından olabilecek bir âşığın korku ve ümitle bekleyişi ima edilmektedir. Bu noktada gerek Osmanlı sarayında sultanların, gerekse yetki sahibi paşaların mecbur kalmadıkça fazla konuşmayarak gerektiğinde çevrelerine bir göz işaretiyle emir vermeleri geleneğine de ima vardır. Evliya Çelebi'nin naklettiği; Sultan Murad'ın, huzuruna getirilen ve cellat başında bulunduğu hâlde bağışlanması için af dileyen bir suçluya ilgisiz davranması ve bir zaman sonra padişahın bir göz işareti ile celladın kılıcının havada parlamasıyla gövdeden ayrılan kellenin yerde yuvarlanması hadisesi, bu şiirde sık sık kullanılan kan saçan gamze imajının boyutlarını gösterecek niteliktedir. "Kanı kurumak" öfke, kıskançlık, korku vb. heyecan verici durumlar karşısında içine düşülen psikolojik durumu tarif ve tasvir eden bir deyimdir. "Dem" nefes demek olup günümüzde daha çok "nefesi kesilmek" şeklinde kullanılan "demi bağlanmak" deyimi insanlara has bir davranış olduğundan burada



38

"cân", korkudan nefesi kesilen bir şahsa benzetilerek kişileştirilmiştir (teşhis). Ayrıca "cân" kelimesinin diğer bir anlamı cinler demek olduğundan, bu ifade aynı zamanda "Onun korkusundan cinlerin dahi nefesi kesilir" anlamına gelerek kelime hem iki anlamıyla kullanılmış (tevriye) hem de normalde insanları korkutan cinlere dahi korku vermesi sebebiyle korkutma eyleminin derecesi artırılmıştır. Göz yahut gamze ile hançer arasında yaygın olarak ima edilen bir diğer ilişki de, göz kenarının şekil itibarıyla hançer ucunu andıracak bir biçime sahip oluşundan kaynaklanır. "Gamze"nin tasavvufî anlamı kalbe zuhur eden ilahî tecelliler olup bu durum dervişe heyecan ve coşku vereceğinden bu hâl sufiyane edebiyatta gamze ile ifade edilir

3 Arapçadaki kök anlamı bir şeyin üzerini örterek karanlıkta bırakmak demek olan "küfr"den türetilen "kâfir" kelimesi, oluşturduğu karanlık imajı sebebiyle "nûr" [= ışık] ile tezat oluşturmak üzere çoğu zaman bir arada kullanılır (tezat). Aynı zamanda Allah'ın isimlerinden olan Nûr, inanışa göre Allah'ın kalbe tecelli eden nurlarının yüze yansıdığı şeklindeki bir inanç sebebiyle yüzden akseder. Burada da sevgilinin yüzünün nurunun kâfiri imana getirecek bir durum gösterdiği ifade edilerek, bu nurun güç ve tesiri vurgulanmaya çalışılmış. "Zünnâr" Hristiyan din adamları tarafından bele kuşanılan kıl veya ibrişim kuşağa denir. Sevgilinin saçı siyahlığı sebebiyle zünnara benzetildiği gibi tasavvufî anlamda saç "kesret"i [= vahdet yani birliğin zıttı, çokluk] temsil ettiğinden, aynı zamanda vahdete inanmayan ve Allah'a oğul izafe eden Hristiyanların küfrünü sembolize eder. Şair tasvir ettiği güzelin saçının, bir Müslümanı dinden çıkaracak ve kendine bağlayacak kadar etkileyici mükemmellikte olduğunu ifade ediyor. İster Hristiyan olsun ister Müslüman, o devirde insanların en çok değer verip korumaya çalıştıkları şeylerden birisi olması sebebiyle şair burada din kavramını özellikle seçmiştir. Sevgilinin saçı ve yüzünün nuru öylesine etkileyicidir ki kim olursa olsun bu en kıymetli değerini onun uğrunda bir anda terk edebilmektedir. Şairin böyle bir ifade kullanmasının diğer bir sebebi de şiir dilinde aşkın ayrı bir din ve mezhep gibi işlenip gösterilmesidir. Beytin dışa yansıması böyle görünmekle birlikte, eski şairlerin bu gibi kavramları, tasavvufî birtakım hâlleri ima için kullandıkları da bir gerçektir. Özellikle meşhur mutasavvıf şair Feridüddin Attâr'ın aşkı uğrunda dinini terk eden şeyhin macerasını anlatan Şeyh San'an hikâyesinde sembolik olarak belirttiği gibi, bazı mutasavvıflara göre bir noktadan sonra dinin şekil tarafı da ilahî vuslata engel oluşturan bir durum arz etmekteydi. Dolayısıyla eski edebî metinlerde çokça görülen zünnar uğruna imanı terk etme vb. motifleri bu açıdan değerlendirmek gerekir.

4 "Cem'" derleme ve toplama demek olup bundan türetilen "mecmû'a" kelimesi, derlenip toparlanarak bir araya getirilen şeyler yahut bunların bir araya getirildikleri yer anlamında kullanılır. Özellikle XV ve XVI. yüzyılda şairler, henüz "divan" oluşturmayacak sayıdaki şiirlerini bir araya getirdikleri eserlere "defter" yahut "mecmû'a" diyorlardı. Güzellik kavramı da kaş, göz, dudak, saçlar gibi güzellik unsurlarının bir araya gelmesi ile oluştuğundan şair; sevgilisine "hüsnüñüñ mecmû'asında" [= senin güzelliğinin tamamı hakkında] derken, aynı zamanda uzak anlamı ile sözü edilen bu şiir mecmuasına da imada bulunmaktadır (ihamıtenasüp). Şairin iddiasına göre bu gazel öyle mükemmel "hayâlât" [= hayaller, imajlar] ile doludur ki sadece bu hayallerden birçok "divan" [= şiir kitabı] bağlanabilir yani vücuda getirilebilir (mübalâğa). Burada kullanılan "divan" kelimesi yukarıda geçen "cân" [= cinler] örneğinde olduğu gibi dîvler yani kötü huylu cinler anlamına da gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). Şairler şiirlerini tenkit eden hasımlarını, kötü huylu ve kıskanç oldukları ithamıyla böyle dîv ve ifritlere benzettiklerinden; bu söz birtakım dualar ve sözler okuyarak cinleri "bağlama" [= büyü ile etkisiz hâle getirme, emri altına alma] geleneğine de işarette bulunmaktadır.

5 Bu sefer de "hüsn" [= güzellik] kavramını bir "serîr" [= taht] olarak hayal eden şair, sevgiliyi bu tahta oturan "Süleymân" a [= Hz. Süleyman] benzetmektedir. Süleyman Peygamber aynı zamanda büyük ordulara, cinlere, hayvanlara ve rüzgâra hükmeden çok ihtişamlı bir hükümdar olduğu için edebiyatta tahtta oturan kudretli insanların sembolü olmuştur (bk. res. 38). Belkıs'ın tahtını bir anda uzak bir yerden getirtmesi sebebiyle edebî metinlerde taht ve Süleyman kelimeleri uyum oluşturmak üzere (tenasüp) burada olduğu gibi çoğu zaman birlikte zikredilirler. Ayrıca bu ibarede

"ins" [= insanlar], "cân" [= cinler], "dîvân" [= devler, cinlerin kötü huyluları] ve "perî" [= cinlerin iyi huyluları] kelimeleri sürekli uyum ve ilişki içinde bulunan kavramlar olarak birlikte kullanılmışlardır (tenasüp). "Dîvân bağlamak" [= meclis kurmak] bir padişahın huzurunda devlet ileri gelenlerinin toplanmaları anlamında bir tabir olup; burada bütün insanların ve cinlerin sevgilinin güzelliği karşısında hayran kalarak onun emri altında ve huzurunda toplandıkları görüşünü ifade için kullanılmıştır.

6 Sevgilinin yüzünü methederken en üstün vasıfları kullanan şairler, kendi yüzlerinden yahut göz vb. en değerli organlarından bahsederken onun yolunda mahviyetlerini ifade etmek için, elden geldiğince kendilerini hor gösterecek benzetme unsurları seçmeye çalışırlar. Sevgiliye olan hasreti ile sürekli ağladığını ifade eden şair, sel gibi akan gözyaşlarının çokluğunu vurgulamak için onları bir "ummân" [= okyanus] olarak nitelendirmekte (mübalâğa), kendi yüzünü de bir avuç toprağa benzeterek böyle bir engelle "râh-i ummân" [= okyanus yolu] kesilemeyeceğini vurgulamaktadır.

7 "Nazîre" bir şairin kendisinden önce başka bir şair tarafından yazılmış bir esere, aynı vezin ve kafiyede fakat farklı hayaller geliştirerek yeni bir eser ile cevap vermesi demektir. Bu yerine göre o şairin yolundan gitme şeklinde bir saygı gösterisi olarak değerlendirilebileceği gibi, burada olduğu gibi bir yarış veya boy ölçüşme şeklinde de düşünülmüş. Şairler bu beyitte görüldüğü gibi bazen nazire yazdıkları şahsın ismini belirterek ona meydan okurlar. Dikkat edilecek olursa beytin ilk mısraında "Hufî" ve "Fenâyî" mahlasları, ikinci mısrada da "dânâ" [= bilgili] ve "nâdân" [= cahil] kelimeleri yerleştirilmiş olup şair bu denklemle kendisini bilgili; lâtifeleştiği anlaşılan şair arkadaşını yahut rakibini de cahil olarak göstermektedir (leffüneşir).



39

Israrla beşerî bir aşkı terennum eder bir manzara sergilediği hâlde, zengin sembolleriyle sürekli ilahî bir varlığı ima eden ve tasvir ettiği ideal insanı sürekli o varlığa bir geçiş noktası olarak gören bu edebiyatta kadın neredeyse hiç bulunmaz veya çok nadir bazı istisnalar dışında asla isim ve cinsiyet belirtilerek zikredilmez. Çünkü bir kadına duyulan aşk ne kadar saf ve karşılık beklemeden olursa olsun, tabiatın gereği olarak bir noktadan sonra ten zevkleri ve dolayısıyla maddî menfaatler ister istemez devreye girecek ve saf aşk zedelenecektir. Bu düşünceyle hem kökleri Eflâtun'un Phaidros'una kadar uzanan ve İran üzerinden bize gelen gelenekleşmiş saf ve katıksız aşk terennum edilmiş olacak, hem de meşrep ve kültür seviyesine göre herkesin dilediğine hitaben okuyabileceği bir şiir vücuda gelecektir. Tabii tarihin hemen her devresinde birçok toplumda olduğu gibi birtakım çarpık temayüllerin bu formun içine sızmamış olması düşünülemez. Ancak saçı, kaşı, gözü, dudakları vb. bütün güzellik unsurları ile - Hz. Peygamber olsun, devrin padişahı olsun, şairin mürşidi, hocası, çok sevdiği yakın bir dostu, öğrencisi, veya henüz yüzünde sakalı çıkmayan bir genç olsun- bir erkeğe yazılan şiir aynı zamanda dileyen kimse için rahatlıkla bir kadına hitaben okunabilecek bir yapı arz ediyordu. Fakat şiir bir kadına yazıldığı takdirde bütün bu sayılanları içine alma özelliğini bir anda kaybediyordu. Bu bakımdan eski şiirde beşerî aşkı konu edinen bazı aşk mesnevileri hariçinde -ki bunlar arasında *Leylâ ve Mecnûn* gibi bazıları dahi bu konum dışında değerlendirilmelidir- bu şiirde katıksız olarak kadını ve kadın güzelliklerini aramak boşuna bir gayret olacaktır. Bu sebeple eski edebiyatın mahsullerini mutlaka bir cinsiyet ayrımı gözetmeksizin, idealize edilip yüceltilmiş, Allah'ın yeryüzündeki halifesi olmakla onurlandırılmış ideal insan için yazılmış eserler olarak kabul edip o şekilde okumak gerekir. Nedim ve Fâzıl gibi kaide ve sınır tanımayan birkaç şairin istisna teşkil eden davranışları bir tarafa bırakılacak olursa, bu akıl almaz derecede kaideci edebiyat, XIX. yüzyılda tükenene kadar kadar, neredeyse hiç taviz vermeden aynı kalıplar içerisinde yoluna devam etmiştir...

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtü n fâ'ilâtü n fâ'ilün

1 *Her kaçan ol meh-likâ ref' ide yüzinden nikâb*
Hacletinden zerre-veş ditrer felekde âfitâb

1 O ay yüzlü ne zaman yüzünden örtüsünü kaldırsa, gökyüzünde güneş utancından zerre gibi titrer.

2 *İlteli Çîne saçuñ bûyin nesîm-i subh-dem*
Düşdi sahrâya oldı sevdâyî hevâdan müşg-i nâb

2 Sabah vakti esen rüzgâr, saçının kokusunu Çin'e ilettiğinden beri, saf misk sahraya düşüp aşkından sevdalı oldu.

3 *Lâleyi yakdı oda ey gonce-leb şevkuñ odı*
Kıldı lü'lüyi dişüñ reşki sadef karnında âb

3 Ey gonca dudaklı, senin çoşkunun ateşi laleyi ateşe yaktı; dişin inciyi istiridye karnında su etti.

4 *Kaddini kim görse Tûbâ çöpce gelmez gözine*
Yüzini görmeklige ider hûr cennetden şitâb

4 Onun boyunu kim görse, Tuba gözüne çöp kadar bile görünmez. Huri, yüzünü görmek için cennetten koşar.

5 *Derdine em sordı la'linden devâ-y-içün gönül*
Ol tabîb-i derd-i dil virdi devâ-y-içün cevâb

5 Gönül onun dudağından derdine ilaç sordu; o gönül derdinin tabibi, deva için cevap verdi.

6 *Dilberâ la'lüñ meyinden mest olalı cân ü dil*
Âteş-iışka ider bagrını nıukl içün kebâb

6 Ey sevgili! Can ve gönül senin dudağının şarabından mest olduğundan beri, ciğerini meze için aşk ateşine kebap eder.

7 *Ol tabîbüñ işigin yasdan iti gibi Hufî*
Kım saña andan [olısardur] bir gün feth-i bâb

7 Hafî, o tabibin eşiğini, köpeği gibi [kendine] yastık edersen bir gün sana ondan kapı açılabilir.

1 "Meh" [= ay] ışık saçıp karanlık geceleri aydınlatması sebebiyle eski şiirimizde hemen daima âşıkların gam ve kederden kararan gönlünü aydınlatan nurlu yüzlü sevgilinin yüzü için bir benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Âşıkların gözünden uzak kalması, onlardan yüz çevirmesi gibi engellerden başka yüzdeki "nikâb" [= peçe] da sevgilinin yüzünün görünmesine engel teşkil eden unsurlardandır. Sevgili bu örtüyü ne zaman kaldırsa, bütün cihanı aydınlatan güneş, onun yanında ne kadar sönük kaldığını görerek utancından "zerre" [= güneşin ışınlarının loş bir mekâna girmesi hâlinde hüzme içinde görünebilen en küçük toz parçacığı] gibi titreyecektir (mübalâğa). Bu ifade metinlere çok farklı bir zaman ve kültür ortamından bakan ve o devirde sadece kadınların peçe yahut yaşmak kullandıklarını bilen günümüz okuyucusunda hemen bu beyitteki sevgilinin, bir kadın olduğu zannını uyandırabilir. Ancak o devirde mektebe giden genç çocuklar yahut orduya devşirme olarak alınan genç acemi oğlanları vb. pek çok genç erkeğin sokağa çıkarken yüzlerini örtmesi yaygın bir gelenekti (bk. res. 40). Çok farklı bir zaman, teknoloji ve kültür boyutunda yaşayan insanlar olarak belki bu durumu anlamamız zor olabilir; fakat bu gibi tedbirler insan tabiatında engellenemez bir içgüdü şeklinde süregelen bakma ve görmenin getireceği olumsuzlukları önlemek açısından o günün toplumu için belki bir zaruret olduğundan, tabii karşılanıyordu. Beyitte geçen "zerre" ve "âfitâb" kelimelerinin bir arada zikredilmeleri, zerrenin görünmesi güneşe bağlı olduğundan bir uyum (tenasüp); fakat biri bütün cihanı aydınlatacak derecede büyük ve parlak, diğeri ise görünemeyecek kadar küçük ve varlığı ancak güneş sayesinde hissedilebilecek kadar sönük olduğundan uygunsuzluk oluşturmaktadırlar (tezat).

2 O devirde İpekyolu ile Türkiyeye gelen "müşk" [= misk] daha çok Çin yahut Hoten civarında bir çeşit ceylanın göbeğinde oluşan ve o günün bilgi imkânlarıyla kan pıhtısı olarak değerlendirilen bir maddeden elde ediliyordu. Şair hem bu maddenin kuruyunca sürtünme yoluyla ceylanın göbeğinden sahraya düştüğünü ima etmek, hem de bu madde hakkında Mecnun gibi çöllere düşmüş izlenimi vermek için "sahraya düştü" ifadesini kullanmaktadır. Yani miskin kokusuna nazaran sevgilinin kokusu o kadar muhteşem bir güzelliktedir ki sabah rüzgârı bu kokuyu Çin'e götürdüğünde orada bulunan misk dahi ona âşık olarak kervanlarla yollara düşüp gelmektedir. Görüldüğü üzere burada devrin ticari bir realitesi, şairin ifade ve tasvir etmek istediği güzellik uğrunda güzel bir yoruma ve tevile uğratılmıştır (hüsnütalil). Gerçekte ise misk Çin'den Türkiye'ye ticari amaçla gelmekte daha doğrusu gönderilmekteydi... Günümüzde daha çok sevdalı şeklinde kullanılan "sevdâyî" [= âşık] tabiri eski tıp bilgisine göre vücutta bulunan ve ahlât-i erbaa da denen dört karışımdan 'sevdâ'nın oranının yükselmesi ile ilgili bir inanıştan kaynaklanmaktadır. Burada miski vasıflandırmak üzere kullanılan "sevdâyî" kelimesi aynı zamanda "sevdâ"nın siyah ve kara anlamına gelmesi sebebiyle miskin siyahlığını çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır.

3 "Lâle" eski şiirimizde bugün gelincik dediğimiz yabanî çiçeğin adıdır. Ortasında bulunan siyahlık (bk. res. 39) sebebiyle bağrı yanmış âşıklar şiirde bu çiçeğe benzetilirler. Burada ise gelincik sevgiliye âşık olmuş bir şahıs olarak tasvir edilmektedir (hüsnütalil). Aynı şekilde eskiler incinin her yıl nisan ayında yağmur yağarken karaya çıkarak ağızlarını açan istiridyelerin içine düşen bir damla sudan meydana geldiğini sanıyorlardı. Buna işaret eden şair "sadef karnında" yani istiridye içindeki incinin, sevgilinin dişlerini görünce "reşk"ten [= kıskançlıktan] eriyip yahut terleyip su kesildiğini ileri sürmektedir. Bu ifade ile şair aynı zamanda "âb" kelimesinin parlak anlamın da imada bulunarak, incinin sevgilinin dişlerini görünce kendisi de onun gibi olmak için "âb" olduğunu yani parladığını ifade etmiş olmaktadır. "Âb" kelimesi burada iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye).

4 "Tûbâ" cennette bulunan, kökleri yukarıda dalları aşağıda olduğu rivayet edilen ve bu hâliyle insanı temsil ettiği şeklinde yorumlar geliştirilen bir ağaçtır. Edebiyatta güzellerin boyu hem bir kudsiyet hem de ihtişam izafe etme amacıyla bu ağaca benzetilir. Burada ise Tuba ağacı sevgilinin boyuna nazaran çöp derecesinde gösterilmektedir (mübalâğa). Yine hem beyitte yer alan cennet ile ilgili unsurlarla bir uyum oluşturmak (tenasüp), hem de sözü edilen güzelliğinin derecesini vurgulamak amacıyla şair, edebiyatta ve halk arasında güzellik timsali olan "hûr"ların [= huri, cennette bulunan



40

hizmetliler] o güzelin yüzünü görmek için cennetten dışarı "şitâb" edeceklerini yani koşacaklarını iddia etmektedir (mübalâğa). Burada toplumumuzda bugün de devam eden, dışarıda bir şey olduğunda her haneden camlara koşup bakma huyuna ince bir işaret var gibi görünmektedir. Toplumun bu gibi tuhaf hâllerini tenkit etmesiyle tanınan Gelibolulu Âlî, Mısır'daki intibalarını anlattığı *Hâlâtü'l-Kâhire* adlı kitabında XVI. yüzyılda da süren bu nahoş durumu kastederek orada bunun tam aksi bir davranış şekli bulunduğunu ifade etmekte ve *"Meselâ biri paçavralar giydiği hâlde bir mahalleye yerleşse, sonra da değerli elbiseler giyip dolaşsa ona hiçbir komşu 'Bu ne yapıyor' 'üzerindekileri nereden buldu' yahut acaba kim?' gibi şeyleri sormayı dahi aklından geçirmez, herkes kendi işiyle meşgul olur"* demektedir.

5 Gönlün sevgilinin "la'l"inden [= sevgilinin lâl taşı gibi değerli ve kırmızı dudağı] derdine "em" [= ilaç] soran hasta bir şahıs gibi düşünüldüğü (teşhis) bu beyitte, eski şiirde çok yaygın olarak kullanılan bir incelik söz konusu edilmektedir. Çünkü şair bu ifadesiyle sevgilinin dilinden dökülecek bir iki güzel sözle canına can katılacağını ifade ederken, aynı zamanda "em" kelimesi Türkçedeki 'emmek' fiil kökünü hatırlattığı ve "sormak" [= soru sormak] kelimesinin diğer bir anlamı da yine 'emmek' demek olduğundan; bu unsurlar "la'l" [= dudak] ile bir araya gelince ortaya çıkacak anlam ve durumu kurnazca ve muzipçe ihsas etmek istemektedir. "Cevâb" bir soruya verilen karşılık anlamına geldiği gibi aynı zamanda bir isteği yerine getirme anlamına da geldiğinden, burada iki anlama da gelecek şekilde özellikle tercih edilmiş ve dolaylı olarak sevgilinin söz ile cevap verme lütfunda bulunduğunun yanı sıra şaire öpücük verdiği de iddia veya ihsas edilmiştir. Görüldüğü üzere şair manevî derdine deva olacak bir çare ararken, aynı zamanda maddi anlamda bir talepte bulunuyor görünmekte ve şiir geleneğinin kalıplarını ustalıkla sürdürmektedir. Hedef burada da şiirin ve sözün inceliklerini anlamayan sofuyu kızdırıp çileden çıkarmaktır.

6 Eski şiirde "dilber" yerine göre Allah, peygamber, padişah, mürşit, sevilen bir kimse vb. pek çok iyi varlık veya şahsı içine alabilecek geniş bir kavram olup şiirin hitap ettiği kişi ve üslûba göre değişebilir. Burada şair sevgilinin dudağını kırmızılığı sebebiyle şaraba benzeterek ona sarhoş edicilik özelliği yüklemektedir. Beyitte yer alan "cân" ve "dil" her ikisi de "gönül" anlamına geldiğinden eş anlamlı kelimeler olup ifadeyi zenginleştirmek için tekrar edilmişlerdir (haşv). Beyitte şairin gönlünün bu şaraptan mest olduğu ifade edildiğine göre "cân ü dil" [= gönül] bir kişi olarak düşünülmüş görünüyor (teşhis). Bu kişi öylesine sarhoş olmuştur ki "bağrını" [= ciğer] "nuklî" [= meze] için kebap edecek derecede kendinden geçmiştir. Görüldüğü üzere şair bu ifade ile o devirde meyhanelerde meze için yaygın olarak kullanılan ciğer kebabına bir işaret olmak üzere böyle bir tasvir geliştirmiştir. Ancak "dudağın şarabı" kavramının temsil ettiği anlamın, sevgilinin dudağından çıkan ve âşığı kendinden geçirip mest eden söz olduğu düşünülecek olursa, beytin ima ettiği manzara bir anda değişiverir. Burada günümüzde de özellikle camilerde Kur'an okunurken, mevlit dinlenirken veya bir vaaz sırasında duyduğu bir tek kelime ile cezbeye gelerek kendinden geçen, feryat eden gönlü yanık kimselerin hatırlanması, beytin ima ettiği ruh hâlini anlamak bakımından gerekli olabilir.

7 Köpek eski şiirde hor görülmenin sembolü olduğu gibi aynı zamanda sadakati temsil eder. Bu bakımdan sevgilinin kapısında onun bütün ilgisizliğine rağmen hiç yılmadan duran âşık kendisini iftiharla onun eşiğini "yasdanan" [= yastık gibi kullanan] köpeğine benzetir. Kapıda bekleyen köpek nasıl beklediği haneden bir şekilde yardım görür veya o ümitle yaşarsa, âşık da sevgilinin yardımını o şekilde bekleyip gözler. Tabii günümüz şartlarında tuhaf karşılanabilecek bütün bu benzetme ve tasavvurlar ait oldukları devrin ve edebiyatın şartları içinde değerlendirilmelidirler. Aynı zamanda beyitteki "tabîb" [= hekim] kelimesinin "Tabîbü'l-kulûb" [= kalplerin hekimi] olarak anılan Hz. Muhammed'e imada bulunmak üzere kullanıldığı düşünülecek olursa; alelade bir sevgiden bahseder görünen bu ifadenin arka planı ve şairin onun yolunda ve kapısında nasıl sadakatle beklediğini ifade etmesi, şiirin kapalı olarak yönelmeye çalıştığı hedefi meydana çıkarır.

MELÎHÎ

[Tokat-Sinop?, ? - İstanbul ?, ?]

Âşık Çelebi Sinop veya Kastamonulu, Kınalızâde ve Âlî ise Tokat'lı olduğunu ileri sürerler. Anadolu'da medrese eğitimini tamamladıktan sonra İran ve Horasan'a gitmiş ve Molla Câmî (d. 23 Şaban 817/1414) ile ders arkadaşlığı etmiştir. Tekrar ülkesine dönüp din yolunu meslek edinmişken şaraba alışarak meyhane köşelerinden ayrılmaz olmuş ve şehrin şarap dilenen sayılı ayyaşları arasında anılmış. Bu hâlde iken kendisine Molla Câmî'den hediye olarak bir kaç risalesi ve dostluğunu bildiren bir mektubu getirildiğinde bunlara lâyık olmadığını belirterek almak istemediği, daha sonra da ağlayarak kendisine dua etmesi dileği ile selâmlarını gönderdiği bildirilmektedir. Önceleri meşhur şair Ahmed Paşa'nın meclislerinde bulunup bir rivayete göre ona üstatlık ederken, paşa aracılığı ile Fatih'e takdim edilmiş ve kısa zamanda padişah meclislerinin aranan simalarından olmuş. Âlî'nin ifadesine göre şair, Fatih'in meclislerine yemeğe tuz gibi olmuşken, meyhane meclislerinden daha hoşlandığı için oraları tercih etmiştir.

Padişahın bir Ramazan günü Melîhî'yi şaraptan vazgeçirmek için bir miktar ihsanda bulunarak bir daha içmemesi için şiddetle tembih ve ihtarda bulunup yemin ve tövbe ettirdiği, bir zaman boza ve afyonla idare etmeye çalışan şairin bir zaman sonra *"Ayyaşlık hastalığını defetmek için yıllanmış şaraptan daha iyi ilâç bulunmaz."* diyerek yeminini bozmamak için kendisine ihtikan yoluyla şarap şırınga ettiği rivayet edilir. Bu durumu hikâyeleştiren bazı kaynaklara göre güya onun kör kütük sarhoş olmuş hâlde

Âferînler şerâb-i gül-renge
Lânet olsun bozaya vü benge

diyerek sokaklarda dolaştığını görenler padişaha haber vermişler, padişah yakalanıp denize atılmasını emretmiş. Fakat ısrarla içmediğine dair yeminler etmesi üzerine ağzı koklatılıp gerçekten içmediği görülmüş. Nihayet yaptıklarını itiraf edince durum anlaşılarak hayatı bağışlanmış ve bir daha saraya alınmamış. Bundan sonra daha da şaraba düşerek ömrünün sonuna kadar böylece devam etmiş.

Bir süre İran'da bulunan eski arkadaşı Şeyh Rûşenî'nin kendisine *"Gelsin ona muhabbet kadehinden aşk şarabı içireyim. Kemâl ve zevkin ne olduğunu görsün."* diye haber göndermesi üzerine ona *"Kadeh ve şarabın zevk ve keyfiyetini verebilirse, ölene kadar dergâhının müridi olurum."* diye cevap yolladığı, hakkında anlatılan bir diğer rivayettir. Şaraba ve meyhaneye olan düşkünlüğü ihtiyarlık çağlarına kadar sürmüştür. Kınalızâde onun ömrünün son yıllarından bahsederken, bir ihtiyar için baston ve gözlük ne ise, Melîhî için de şarap ve kadehin tutar el ve görür göz gibi olduğunu bildirir. İhtiyarlık yıllarında meyhaneye bastonla gider bastonsuz çıktığından, kendisine bunun hikmetini soranlara şöyle cevap verdiği nakledilmektedir:

Bu Melîhî iki 'asâ götürür
Biri cismânî biri rûhânî

Ol ki cismânîdür agaçdandur
Ol ki rûhânî la'l-i rummânî

Kınalızâde şiirlerinin önemli bir kısmının güzel ve şarap methinde olduğunu, dağınık bir hayatı bulunduğu için bunları bir divanda toplayamadığını bildirir.

Kaynaklar: 'Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. G.M.Meredith Owens, London 1971, s. 126b; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 143-145; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1981, c. II, s. 923-924; Muharrem Ergin, "Melîhî", İÜEF *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul 1948, c. II, nr. 1-2, s. 59-78.

Osmanlı edebiyatının önemli bir kısmını da dostlar arasında birbirine hitaben yazılan şiirler oluşturuyordu. Her zaman olduğu gibi sanki karşı cinsten şuh bir sevgiliye hitap edercesine âşıkâne bir üslûpta kaleme alınan bu eserlerde şairler, şiirin konusu veya yazılış sebebine göre teşekkür, sitem, ayrılık, özlem, serzeniş vb. birtakım konular belirleyip buna göre bir redif seçerek eserlerini oluştururlardı. Meselâ aşağıdaki eser, bir ahbabının kendisine gereken ilgiyi göstermemesinden dolayı Melîhî'nin sitemlerini bildiren bir gazeli görünümündedir. Fakat bu eserin mutlak anlamda hayatta yaşanmış bir durumu yansıttığını düşünmek de yanlış olur. Bu durumu biraz daha açmak gerekirse, o devirde bu gibi şiirler esas itibarıyla iki amaçla kaleme alınırdı. Bunlardan biri dili ve nazmı kullanmada hüner göstermek amacıyla ortaya konan, fonksiyonel olmaktan çok zekâ ve hüner ispatı için yazılan şiirlerdir. Şair böyle bir eseri nazmederken "Acaba bir matem konusunu en güçlü ve çarpıcı ifadelerle nasıl yazabilirim?" yahut "Hasret hâlini tasvir eden filan şairin sözlerini nasıl geçebilirim?" gibi amaç ve endişeler taşımaktadır. Bu gibi eserler daha çok gelişme ve kendilerini eğitme safhasında olan şairlerin eserleridir. Bir de "Acaba ihtiyacım olan kışlık kürkü filan paşadan almak için neler söyleyeyim?" şeklinde düşünerek şiiri günlük hayatının bir parçası veya geçim kaynağı hâline getiren şairler vardır ki bunların eserleri her bakımdan gerçekten yaşanmış bir vakayı yansıtırlar. Bu bakımdan aşağıdaki eser bir serzeniş şiiri denemesi olarak düşünülebileceği gibi, aynı zamanda gerçekten yaşanan bir ilgisizliğe sitem olarak da yorumlanabilir.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün

1 *Âh kim ol meh-likâ ben mübtelâyı gözlemez*
Cevri 'âdet idinür mihr ü vefâyı gözlemez

1 Eyvahlar olsun ki o ay yüzlü ben düşkününü himaye etmez; sevgi ve vefaya riayet etmeyerek eziyeti âdet hâline getirir.

2 *Nâz ile seyr itdüginee âh ü efgânum bu kim*
Hüsnine magrûr olupdur merhabâyı gözlemez

2 O naz ile yürüdükçe benim âh ve figan etmemin sebebi, güzelliği ile gururlanıp merhaba etmemesidir.

3 *Şem'-veş şevk-i ruhine yanduguma germ olur*
'Arz olan kanlu yaş ile mâcerâyı gözlemez

3 Mum gibi yanağının şevkiyle yandığıma kızarak kendisine sunulan kanlı yaş ve maceraya nazar etmez.

4 *Âh ol fettân ü şûh-i dil-rübâdan kim müdâm*
'Iyş ider bîgânelerle âşinâyı gözlemez

4 Âh sürekli başkalarıyla işret edip [ben] yakınına bakmayan o fitneler uyarıcı ve gönül aldatıcı şuhun elinden!

5 *Cân Hümâsı gözlemez illâ ki zülfüñ 'ukdesin*
Mürg-i zîrek gerçi kim dâm-i belâyı gözlemez

5 Her ne kadar zekî kuş belâ tuzağını gözlemezse de, can Hümâsı senin saçının düğümünden başkasına bakmaz.

6 *Dil nicesi kılmasun la'lüñ şerâbın ârzû*
Var mıdur bir haste kim dâr-i şifâyı gözlemez

6 Gönül nasıl senin dudağının şarabını arzu etmez? Hastahaneyi kollamayan hasta var mıdır?

7 *Yıllar oldı gözlemez hâlin Melîhî'nüñ habîb*
Pâdişâh-i kâmrân lâbüd gedâyı gözlemez

7 Sevgili yıllardır Melîhî'nin hâline bakmaz. Kâmuran bir padişah elbette dilencilerle ilgilenmez.

1 "İbtilâ" düşkünlük demek olup bundan türetilen "mübtelâ" kelimesinin tam karşılığı düşkün olan kimse yani âşıktır. Şiire konu olan "meh-likâ" [= ay yüzlü] güzel, şairin ifadesine göre "mihr" [= 1. aşk, 2. şefkat, merhamet, dostluk] ve "vefâ" [= dostluğa sadakat] gereklerine uymamak ve bu yüzden âşığına "cevr" etmekle itham edilmektedir. Bütün bu ifadeler sevilen kimselere karşı kullanılması âdet hâline gelen abartılı ifadelerden oluşmaktadır. Meselâ kendisini her gün ziyaret eden bir ahbabı iki gün uğramasa şair onu derhâl yıllarca yüzünü göstermemek ve vefasızlıkla itham eder, türlü serzenişlerde bulunur ve şiir böylece devam eder. Burada hemen şunu hatırlatmak gerekir: Günümüzde "Mehlika"nın bir kadın ismi olduğuna bakarak burada söz konusu edilen şahsın mutlak surette bir kadın olabileceğini düşünmek son derece yanlış olur. Bâkî'nin meşhur Kanunî Mersiyesi'nde ölen padişah hakkında söylediği *"Hurşîde baksa gözleri halkuñ tola gelür / Zîrâ görince hâtıra ol meh-likâ gelür"* beytinde olduğu gibi kelime burada bir erkeği vasıflandırmak üzere kullanılmıştır.

2 Bu şiirlerin günümüzde önemli ölçüde yanlış değerlendirilmesinin en başta gelen sebeplerinden birisi de, metinlere anlam verilirken XIX. yüzyılda hazırlanmış Osmanlıca lügatlar ve bunlara dayalı olarak telif edilen günümüz Osmanlıca sözlüklerinden yararlanılmasıdır. Bu sözlüklerde yer alan önemli sayıda kelimenin karşılıkları, kelimelerin XV-XVI. yüzyıldaki anlam değerlerini vermekten bir hayli uzaktır. Günümüzde hemen tamamıyla kadınlara has bir davranış biçimini tarif eden "nâz" kelimesinin bu sözlüklerdeki karşılığı da bu kabildendir. XV yahut XVI. yüzyıl metninlerinde "nâz" kelimesinin geçerli anlamlarından birisi de 'istiğnâ' ve üstün birtakım özelliklerden dolayı duyulan haklı 'gurur'dur. Nitekim ikinci beyitte geçen "mağrûr" kelimesi bunu biraz olsun açıklamaktadır. Şair biraz da latife yoluyla söz konusu dostunu "hüsn"ünden [= güzellik] dolayı gururlanarak "merhabâ" etmeden yani selâm vermeden geçip gitmekle itham etmektedir. Kısacası beyit günümüzde de dostlar arasında kullanılan "Hayırsız!. Selâm vermeden nereye gidiyorsun?" vb. kabilinden bir serzenişin ifadesidir.

3 Şair sevdiklerine karşı her zaman bir âşık konumundadır. Bu kişi ister bir dost, ister bir hoca, devlet adamı, padişah yahut evlât olsun durum değişmez. Şairin sevdiği insanlar her zaman nurlu yüzlerinden ışık saçılan kimselerdir. Bu bakımdan kendisini daima mum gibi sönük bir hâlde, bu göz kamaştırıcı nur ve güzellik karşısında yanar hâlde gösterir. Mum nasıl zaman zaman cızırtılar çıkartıp gittikçe eriyerek yanarsa, âşık konumundaki şair de sevgisinden dolayı aynı şekilde eriyip yok olmak üzere bulunduğunu iddia eder. Sevgili ise daima ona karşı ilgisizlik yahut öfke içindedir. Bu beyitteki ifadeye göre şair aşkındaki samimiyetini ispatlamak için kanlı yaşlarını -ki bunlar çoğu zaman mercan, lâl ve yakut gibi değerli taş ve mücevherlere benzetilir- sunar, fakat sevgili her zaman olduğu gibi bunların hiçbirine asla iltifat etmez, dönüp bakmaz. Burada esas anlamı akan şey demek olan "mâcerâ" kelimesi daha çok gözyaşlarını ima etmek üzere kullanılmakla birlikte şair; aynı zamanda daha önce birlikte yaşanan günlere de bir imada bulunmak istemiş olabilir (tevriye).

4 Esas anlamı karışıklık demek olan "fitne"den türetilen "fettân" [= fitneci, çok fitne eden] kelimesinin sevgili hakkında kullanılmasının sebebi, dışarı çıktığında bütün halkın işini güçünü bırakıp onu daha iyi ve yakından görebilmek için toplanmaları ve birbirleri ile kavga etmeleri sebebiyledir. Bu ister bir padişahın saray dışına çıkışı sırasında onu yakından görebilmek için yollara dökülen halkın manzarasını tarif için olsun (bk. res. 41), isterse gerçekten makam, mevki, hüner, kudret veya hoş sohbet vb. bir özelliği ile insanların ilgi odağı olup kendisine yakınlaşmak için mücadele verilen biri hakkında söylenmiş olsun değişmez. Eski şiirimizde sevgili hakkında sıkça kullanılan "kıyâmet" tabirinde de aynı mantık hâkimdir. Kıyamet günü insanlar nasıl kalabalık bir hâlde telâşla sağa sola koşturan bir manzara sergileyeceklerse, sevgilinin bir yere gelmesi de kıyamet etkisi oluşturur. Aynı şekilde sevgili hakkında çokça kullanılan "fitne-i âhir-zemân" [= ahir zaman fitnesi] tabiri de bunun bir uzantısıdır. Bu beyte göre sevgilinin fitne uyarması "bîgâneler" [= başkaları, yabancılar] ile "'ıyş" [yahut 'ayş = yeme içme, safa sürme, işret edip eğlenme] edip şairi görmezden gelmesinden kaynaklanmaktadır. Şair için bu manzara kıyamet kopması yahut ölüm ile eş değerdedir. Beyitte yer verilen "müdâm" [= devamlı] kelimesi, ibarede yer alan "'ıyş" [= yeme içme, işret]

kelimesinin oluşturduğu çağrışım sebebiyle ikinci ve uzak anlamı olan 'şarap'ı çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır (iham).

5 Şairler "cân" [= 1. can, 2. gönül] kavramını çoğu zaman bir kuşa benzetirler. Aşkından feryat eden bir âşığın canı kuşa benzetilecekse bu çoğu zaman bir bülbül; eğer sevgili için güzel sözler sarf eden bir şairin canı ise daha çok bir papağan olarak karşımıza çıkar. Eğer dünyadan el etek çekmiş, gözü hiçbir dünya nimetinde olmayan bir gönül kastedilmek istenirse, burada olduğu gibi "Hümâ" kuşu devreye sokulur. Hümâ kemikle beslendiği ve yeryüzünden görünmeyecek kadar yükseklerde uçtuğu için edebiyatta her şeyden el etek çekmişlik ve kanaatin sembolü olarak geçer. Şair gönlünün istiğna hâlinde olup hiçbir şeye rağbet etmeyen bir yapıda bulunduğunu bu benzetme ile dolaylı olarak ifade edip, "zeyrek" [= zekî] bir kuşun kolay kolay "dâm-i belâ"ya [= bela tuzağı] yakalanmasının mümkün olmadığını belirttikten sonra; gönlü her şeyden el çeken bir Hüma gibi olduğu hâlde, sevgilinin zülfünün bir tuzak gibi olan düğümüne yakalanmaktan başka bir şey gözlemediğini belirtmektedir.

6 Şairler dudağı rengi sebebiyle o kadar çok "la'l" taşına benzetmişlerdir ki bir zaman sonra bu kelime edebiyatta yaygın olarak dudak anlamında kullanılmaya başlamıştır (istiare). Bu beyitte "la'l"in [= dudak] şaraba benzetilmesi (teşbih), esas itibarıyla renginin şarap gibi kırmızı oluşundan kaynaklanır. Şaraba düşkün olanlar onsuz nasıl yapamazsa, âşıklar da sevgilinin gönüllerinde şarap gibi tutku oluşturan dudağı olmadan yapamazlar. Sevgilinin dudağı aynı zamanda aşığın gönlünün hasretini çektiği bir güzel sözün de kaynağıdır. Bu söz onun bütün derdinin devası olabilecek, gam zehirine panzehir teşkil edecek bir güçtedir. Bu bakımdan şairler sevgilinin dudağını "dârü'ş-şifâ"ya [= hastahane] benzetirler.

7 Yukarıda bahsedildiği gibi eğer şairin ahbabı birkaç gün onu ihmal etse dahi bu durum şiir dilindeki sitem ve serzeniş ifadelerine derhâl "yıllar" süren uzun bir zaman olarak geçer. Şaire göre onun bu tavrı "kâmrân" [= her dilediğini elde eden, kâm süren] bir padişah oluşundandır. Buna karşılık kendisi onun yardımına muhtaç bir "gedâ" [= fakir, dilenci] konumundadır. Aslında şairin böyle bir benzetmede bulunması, sitem ifadesine mantıklı bir zemin oluşturma ve muhatabını güç durumda bırakma hedefine yöneliktir: Söz konusu şahıs bir padişah gibidir, padişahlar da dilencilerle -en azından bizzat- ilgilenmezler... Kolayca tahmin edilebileceği gibi burada şairin hedefi en azından şiirin muhatabına "Estağfurullah!" dedirtmektir.



• ŞARAP NEDİR? •

Anadolu'da benimsenen klâsik tarz şiirin temelinde, Horasan erenlerinin bir dünya görüşü ve hayat felsefesi olarak benimsedikleri "melâmet" yani kendini insanlara hor gösterip kınandırma fikri yatar. Buna göre Allah'ı sevmek ve dindarlık asla bunu teşhir etmekle değil, gönülde yaşamakla olur. Bir kimse çevresine dindarlığıyla takdir topladığı ve bundan zerre kadar da olsa hoşlandığı andan itibaren, Allah'a değil kendisini bu hâliyle beğenen insanlara ibadet etme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Böyle bir duruma düşmemek için çıkar yol olarak insanların horlayacakları kıyafetlere bürünmek, gerekirse küfürle itham edecekleri davranışları benimsemek vb. şeklinde dışı perişan gösteren, fakat gönlü mamur etmeyi hedef edinen bir hayat tarzı seçildi. Kalenderîlik, Haydarîlik ve Bektâşîlik gibi tarikatlar önemli ölçüde böyle bir fikrin ürünü olup eski şiirimiz kısaca bu şekilde özetlenebilecek bir dünya görüşü ve meşrebin eseri ve sonucudur.

Dışı harap gösterip iç dünyayı mamur ederken gönülde oluşan olağanüstü manevî hâllerin gelişebilmesinin bir şartı da, bunların "ağyâr" yani bu durumlara vakıf olmayan yabancılardan bir sır gibi saklanması idi. Bu yolu benimseyenler gerek içinde bulundukları hâlleri aynı yola girenlerle paylaşmak, gerekse fikir ve görüşlerini yayabilmek için mutasavvıfların ve bir yandan gelişmekte olan mistik terminolojinin remiz ve sembollerinden yararlandılar. Bu sembollerden biri de gönülde oluşan ilâhî sevgi ve coşkuyu en güzel şekilde temsil edebilecek bir nesne olarak "şarap" idi. Bir meyvanın suyu iken mayalanan ve köpürmeye başlayan, kabına sığmayarak taşan, bulanan ve sonra da berrak bir hâlde durularak sükûna kavuşan, fakat asıl bu hâliyle kendisine el uzatanları mest edip kendinden geçiren bu sıvı; gönülde oluşan ve insanın sükûn içinde sürüp giden hayatını alt üst eden, onu coşturup kendinden geçiren "aşk" hâliyle büyük bir benzerlik arz ediyordu. Üstelik dinin haram kıldığı bir içeceğin ismi olan böyle bir kelimenin kullanılması, başkalarının bu hâlleri takdir etmesini ve dolayısıyla riyayı engellediği gibi, kaba sofuların ve halkın kendilerini kınamasına vesile olacaktı... Aynı mantıktan hareketle şaraba benzeyen bu ilâhî aşkın barındığı yere de "meyhâne" denebilirdi. Nasıl meyhaneye giden bir kimsenin riya kirine bulaşma ihtimali yoksa, Allah'a olan kulluğunu ve samimî sevgisini gönlünde gizleyerek başkalarına sezdirmeyen kimsenin hâli de bundan farklı değildi.

Anadolu'da gelişen klâsik edebiyatın kurucu şairlerinden olup kendisinden sonra en az bir yüzyıl boyunca yüzlerce şairin nazireler yazarak peşinden gittikleri Ahmedî'nin şu beyitleri bu hususa güzel bir örnek oluşturabilir. Dikkat edilecek olursa şair ilk beyitte *"Sabah olunca gece alemi bitti; [saki] bana şarap sun! Çünkü nergis gibi şaraba tapıyorum"* diyerek sanki akşamdan kalan ve baş ağrısını gidermek için tekrar şarap isteyen bir ayyaş tasviri çizmektedir. Nergis çiçeği nasıl sürekli içmiş gibi mest ise şair de aynı hâldedir. Okuyucuyu bir anda şaşırtan ve Ahmedî gibi dini bütün ve üstelik Mısır'da dinî eğitim alıp Anadolu'ya gelmiş bir şahsın bu sözleri sarf etmesi ciddî ölçüde şaşkınlık uyandıracak bir yapıdadır. Her zaman böyle denk düşüp açıklama yapılmaz, neyse ki ikinci beyitte bu mestliğin "aşk"tan kaynaklandığını ve bu aşk şarabının içildiği sırada daha henüz üzümün yaratılmadığını öğreniyoruz. Yani sözü edilen "aşk" şarabı, Allah'ın ruhları ilk yaratıp huzuruna çağırdığı ve onlara Kur'an'da geçen "Elestü bi-Rabbiküm?" [= Ben sizin Rabbiniz değil miyim?] sorusunu sorduğu sırada onu gören şairin ona çarpılmışçasına aşık olmasının ve kendinden geçmesinin ifâdesidir. Üstelik gazelin son beytinde şair "Ahmedî şarabı Ezel meclisinde içtiğine göre öyle anlaşılıyor ki ebediyen mest kalacak." diyerek bunu tekrar etmektedir:

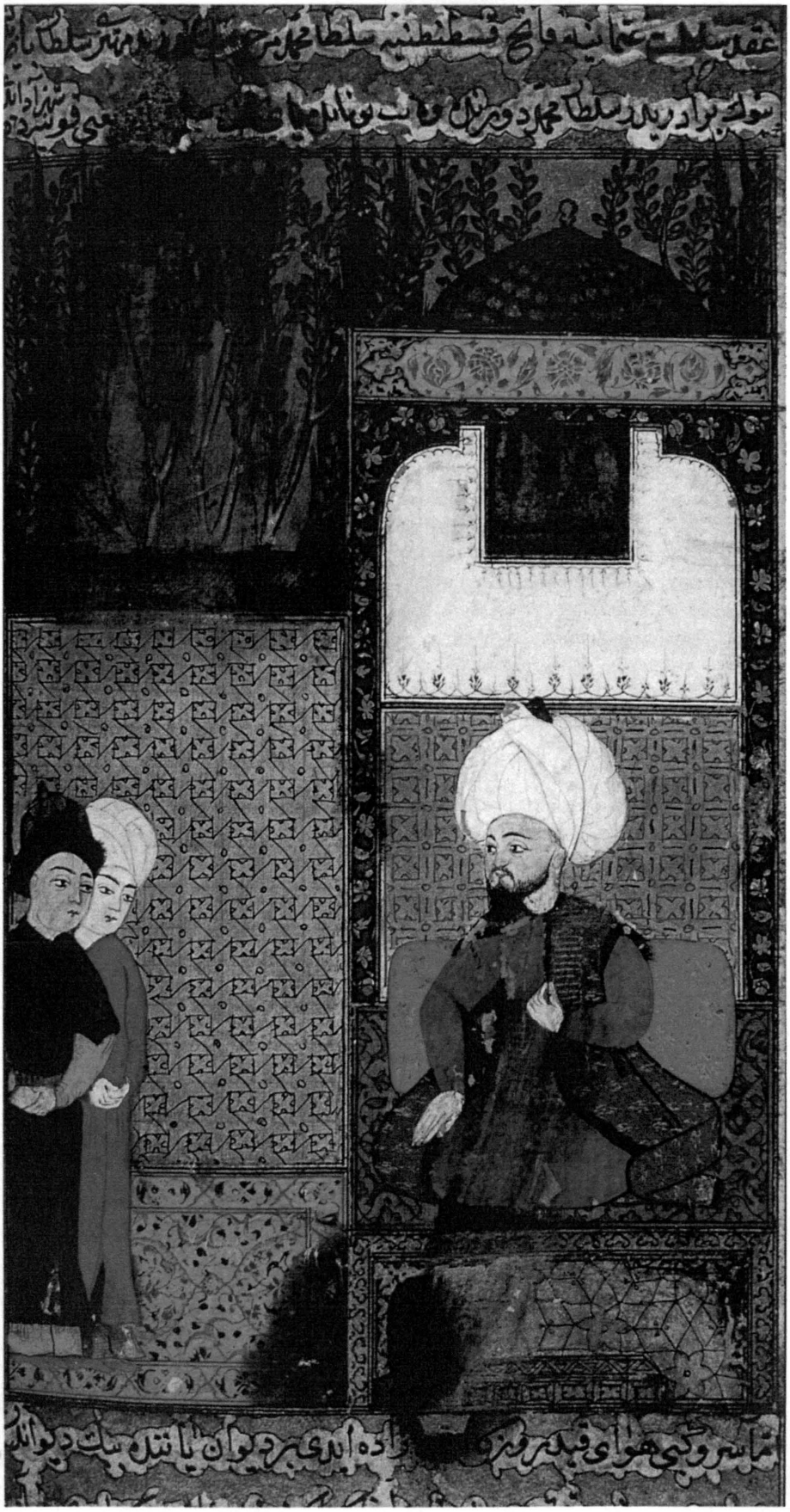
Çünki subh irdi vü gice âlemin eyledi pest
Bâña sun câmı ki nergis bigiyem bâde-perest

'Işkuñuñ mestiyidüm anda ki yog idi 'ineb
Lâcerem böyle olur her ki ola Mest-i Elest

.....

Ahmedî bâdeyi çün Bezm-i Ezelde içdi
Zâhir ol kim ebedâ kalasıdur ol ser-mest

Bu durum aynı zamanda şiir sanatına yeni bir boyut getiriyor, edebî metinler derin ve zengin anlamlar taşıma ve her meşrepte insan tarafından zevkle okunabilir olma özelliğine kavuşuyordu. Bununla birlikte söz konusu "şarap" sembolü, gerçek anlamda şaraba düşkün kimseler ve şairler için de iyi bir sığınak oluşturuyor, gerek şairler gerekse meyhaneye devam eden kimseler tutkunu oldukları ve dinin haram kıldığı bu madde hakkında, övgü dolu sözler sarf edebiliyorlardı.



42

CEM SULTAN

[Edirne 1459 - Castel Capuana 1495]

Fatih Sultan Mehmed'in üçüncü oğludur. Henüz on yaşındayken iki lalası ile birlikte 1496'da Kastamonu'ya sancak beyi olarak atandı. Burada bir süre kaldıktan sonra babasının emriyle önce İstanbul'a geldi, daha sonra Rumeli'ye gönderildi. Fatih'in Akkoyunlular'la giriştiği Otlukbeli Savaşı'nda mağlup olduğu yolunda çıkan haberler üzerine maiyetinde bulunan lalaları Nasuh ve Kara Süleyman'ın kendisine biat ettiğini haber alan Fatih, oğlunu azarladığı gibi lalalarını da öldürttü. 1474'te ağabeyi Şehzade Mustafa'nın ölümü üzerine onun yerine sancak beyi olarak Konya'ya gönderildi. Bu devrede Cem'in babası gibi, bilgin ve sanatkârları etrafına toplayarak yüksek bir kültür çevresi oluşturduğu görülmektedir. Fatih'in 1481'de ölümü üzerine tahta geçen II. Bayezid'e karşı, babasının tahta kendisini aday gösterdiğini öne sürerek ordu topladı ve Bursa'ya geldi. Burada on sekiz gün kadar kalarak adına hutbe okutup para bastırdı. Ardından Bayezid'le girdiği muharebede yenik düşerek Konya'ya çekildi. Burada beklediği desteği bulamayınca önce Tarsus'a, oradan da Mısır sultanının davetiyle Kahire'ye geçti. Burada büyük ilgi gördü ve bu arada hacca gitti. 1482'de Karamanoğlu Kasım ile anlaşarak Konya'yı almak istediyse de başarılı olamadı; taraftarları dağıtıldı. Artık Anadolu'da kalamayacağını anlayınca otuz kadar adamıyla bir daha vatanına dönmemek üzere Rodos'a gitti.

Rodos'ta 1482 Temmuz sonunda büyük bir merasimle karşılanan Cem, aslında Rodos şövalyelerinin yardımıyla Rumeli'ye geçmeyi planlıyorken, Bayezid'in 400.000 altın göndermesi üzerine Rumeli'ye geçmesine izin verilmedi. Ekim 1482'de Fransa'ya Nice şehrine geçerek burada dört ay kadar kaldı. Bu arada Bayezid sürekli kendisini takip ettirmeye çalışıyordu. Bir aralık Macar kralı onu kaçırmaya teşebbüs ettiyse de başarılı olamadı. Memlûk sultanı da 1487'de 20.000 filori karşılığında Cem'in kendilerine verilmesi teklifi Papa VIII. İnnocent Cem'den yararlanarak bir haçlı seferi düzenletmek istediğinden reddedildi; Roma'ya getirtildi. Bunu haber alan Bayezid Roma'ya gönderdiği elçi Mustafa Bey aracılığıyla papaya üç yıl için 120.000 altın verdi. İnnocent'in ölümü üzerine yerine geçen VI. Alessandro Fransa Kralı VIII. Charles ile anlaşarak Cem'i Fransa'ya gönderdi. Ancak Cem, Roma'dan ayrıldıktan bir ay kadar sonra yolculuk sırasında muhtemelen zehirlenerek öldürüldü (25 Şubat 1495). Cesedi adamları tarafından tahnit edilerek Gaeta denen yerde toprağa verildi. Cem'in ölümü üzerine İstanbul'da gıyabî cenaze namazı kılınarak üç günlük yas ilan edildi. 1499'da Napoli kralı tarafından Osmanlılar'a teslim edilen cesedi Bursa'da Muradiye Camii haziresine defnedildi.

Çok küçük yaşlarda Edirne Sarayı'nda aldığı Arapça ve Farsça dersleri ile edebiyat konularında kendini geliştirmeye başlayan Cem'in, henüz on yaşındayken Kastamonu sancak beyi olarak atandığında gazeller yazmaya başladığı rivayet edilir. Karaman sancakbeyi olarak Konya'ya gönderildiğinde, daha sonra edebiyat tarihimizde "Cem Şairleri" olarak adlandırılacak Sa'dî, Haydar, Sehâyî, La'lî, Kandî ve Şâhidî gibi şairleri çevresinde toplayarak güçlü bir edebiyat çevresi oluşturmuştu. Ömrünün son yılları sürekli sıkıntı ve gurbet içinde geçen Cem'in bu hâli yoğun olarak şiirlerine de yansımıştır. Âşık Çelebi onun tertip ettiği *Dîvân*'ı ile "kerem" redifli kasidesini Sâdî-i Cem aracılığıyla ağabeyi Sultan II. Bayezid'e göndererek af dilediğini, fakat bunun sonuçsuz kaldığını öne sürer. Cem'in Ahmed Paşa'ya nazireler yazdığı bilinmektedir. Şiirlerinde yoğun olarak babası Fatih'in şiir üslûbu hissedilir. Oğlu Oğuzhan'ın öldürülmesi üzerine yazdığı mersiyesi hazindir. Vatanından ayrıldıktan sonra da şiir ile ilişkisini hiç kesmeyen Cem'in *Türkçe Dîvân*'ından başka bir de *Farsça Dîvân*'ı vardır. Selmân-i Sâvecî'nin *Cemşîd ü Hurşîd* adlı mesnevisini *Âyât-i Uşşâk* adıyla nazmen tercüme ederek 1478'de bitirmiştir. Bir de *Fâl-i Reyhân-i Cem Sultân* adında 48 beyitlik bir mesnevisi vardır.

Kaynaklar: Mahmut H. Şakiroğlu - Günay Kut, "Cem Sultan", *TDVİA*, c. VII, s. 283-286; Münevver Okur, *Cem Sultan Hayatı ve Şiir Dünyası*, Ankara 1992.

Şiir insanın içinden gelen engel olunmaz bir sanat olup çoğu zaman insanın yaratılışı ve yeteneği ile doğrudan ilişkilidir. Ancak Osmanlı şiiri aynı zamanda devrin geçerli bilimlerini önemli ölçüde kazanmış olmayı ve manevî dolgunluğa erişmeyi gerektiren bir yapı arz eder. Bu yönüyle edebî eserler o devirde ilim ve irfanda, aşk ve şevkte taşma noktasına gelmenin kaçınılmaz bir sonucu olup bunlar aynı zamanda sahibinin seviyesini gösteren önemli birer belge niteliğindedir. Konunun bu yönünü gözden kaçıran bazı araştırmacılarca, yazılan bir gazel yahut kaside karşılığında nice şairin yüksek mevkilere getirilmesi öne sürülüp, eski edebiyatın "dalkavuk edebiyatı" olarak değerlendirilmesi, bilinçsizce verilmiş bir hükümdür. Hizmet ve yararlıklarıyla devlet veya ilmiye kademelerinde zaten belirli bir noktaya gelen şairin, bir padişaha veya devlet büyüğüne sunduğu kaside; "Bu şahıs böylesine zekice sözler sarfedebiliyorsa, şu makamın gereği olan liyakattedir" şeklinde değerlendirilerek atanmasına yapılmasına sebep oluyordu. Bu yüzden eski şiirler yerine göre bu gibi yükseltilme ve atanmalarda birer dilekçe vazifesi gördükleri gibi, biraz da kişilerin erıştikleri ilim ve irfan seviyesini ispat etme ve seslerini çevrelerine duyurabilme amacıyla kaleme alınıyorlardı. Gelecek vadeden medrese mensubu gençlerin ve Osmanlı şehzadelerinin şiirle bu derece yoğun ilgilenmelerinin ardındaki gerçek biraz da buradan kaynaklanıyor olsa gerektir. Bu hüküm aynı zamanda "Niçin bu kadar çok şair padişah?.." sorusunun da cevabını oluşturmaktadır. Birçok Osmanlı şehzadesi gibi Cem Sultan'ın aşağıdaki eserini bu açıdan da değerlendirmek yerinde olur kanaatindeyiz. Dikkat edilecek olursa şiir, hakiki anlamıyla dinen tehlike oluşturacak ifadelerle yüklü ve bu hâliyle yoğun olarak Fatih'in şiirlerinde hâkim üslubu sürdürme ve belki de böylece onun takdirini kazanma amacıyla nazmedilmiş bir görünüm arz etmektedir.

Bu edebiyatta en "ladinî" yani din dışı sayılan şiirler dahi gelenek itibarıyla tamamen ilahî aşkı sembolize etmek üzere yazılırlar. Şair ister bu şiirin sembolleri ardına sığınarak beşerî ve maddî bir aşkı terennüm etsin, isterse geleneğe uyarak insana dayalı bir aşkın ardında ilahî ve gerçek aşkı dile getirmeye çalışsın, durum değişmez. Çünkü şiirin mantık temelleri, şair nasıl düşünürse düşünsün yeri geldiğinde onu olması gereken esas şablonuna oturtup yorumlamaya çok uygundur. Mutlak anlamda vücut güzelliğini tasvir edip öven şiirler dahi, mantık itibarıyla ve dolaylı olarak, onu yaratanın sanat ve kudretini övdüklerinden Allah'ı övmekle eşdeğer sayılıyordu. Bu gazelde olduğu gibi beşerî aşkı işlediği apaçık görülen şiirlerde dahi -meselâ 6. beyitte olduğu gibi- şair eserine "sır" vb. öyle bir tasavvufî ima yerleştirir ki şiirin boyutları bir anda değişerek tekrar bir derinlik kazanır ve geleneğinde bulunan gizemli atmosferinde seyredip gider. Tabii bütün bu sözler, bunları anlayabilecek yeterli ilim ve mantık seviyesini tutturamayan ham sofuları özellikle kızdırıp çileden çıkartacak bir üslupta sarfedildiğinden; aynı zamanda o günün meşrep ve zihniyet çatışmalarını kendine has bir ironi çerçevesinde yansıtma özelliğine sahiptirler.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Rişte-i 'ömrüm dükendi gerçi nâzuñdan senüñ*
Kılca eylük görmedüm zülf-i dırâzuñdan senüñ

1 Senin nazından ömrümün ipi tükendi, ama yine de senin uzun zülfünden kıl kadar iyilik görmedim.

2 *İy sanem 'ışk-i hakîkî dahı olsa reh-nümûn*
Ger dönersem kâfirem 'ışk-i mecâzuñdan senüñ

2 Ey heykel [kadar güzel sevgili]! Hakikî aşk yol gösterici olsa da, senin mecazî aşkından dönersem kâfir olayım...

3 *Secde itsem kûyına ta'n itme zâhid kim anuñ*
Yigdürür bir secdesi cümle nemâzuñdan senüñ

3 Zahit, onun mahallesine secde edersem beni kınama, zira onun bir secdesi senin bütün namazlarından daha üstündür.

4 *Devr eli gûşuñ buraldan iy göñül tanbûr-vâr*
Od düşer evc-i semâya sûz u sâzuñdan senüñ

4 Ey gönül, feleğin eli senin kulağını tambur gibi burduğundan beri senin yanığından ve inlemelerinden göğün tepesine ateş düşer.

5 *Nesne yok saña niyâzuñdan göñül var fârig ol*
Çünki fârig-dil geçer dilber niyâzuñdan senüñ

5 Gönül bu yalvarmalarından sana bir fayda yok, artık bunları bırak. Çünkü sevgili senin yalvarmalarınla ilgilenmekten uzaktır.

6 *Yakup agzın şem'i ber-dâr itdiler bâzârda*
Fâş idelden ey sanem bir şemme râzuñdan senüñ

6 Mum senin sırrından azıcık faş ettiğinden beri, ağzını yakıp pazarda astılar.

7 *Hey ne âşıksuñ sen ey Cem kim kamu hûbân-i şehr*
Kurtılmaz dîde-i ma'şûk-bâzuñdan senüñ

7 Ey Cem, sen öyle bir âşıksın ki şehrin bütün güzelleri senin sevgili ile aşk oyunu oynayan gözünden kurtulamaz.

1 Eski şairler insanın ömrünü bir mumun yanarak nihayet dibine kadar erimesi ve içindeki ipin tükenmesi ile sönmesi hâline benzetmişlerdir. Buna göre "rişte-i 'ömr" tabirini "mum ipine benzeyen ömür" anlamında değerlendirmek gerekir. Ömrün ipe benzetilmesi motifi, belki de kökleri eski Yunan mitolojisindeki üç kız kardeş elinde tutulan ve bunlardan biri tarafından kesildiğinde tükenen hayat-ip ilişkisine kadar uzanan eski bir geçmişe sahiptir. Hiçbir iyilik görmemek anlamındaki "kılca iyilik görmemek" ifadesindeki "kıl" kelimesi "zülf" ile bir uyum teşkil etme (tenasüp) düşüncesi ile kullanılmıştır. Ayrıca "tükenen ömür ipi" ile "zülf-i dırâz" [= uzun zülf] arasında da bir tezat manzarası oluşturulmak istenmiştir.

2 Eskiler insanın insana duyduğu aşkı "mecâzî aşk", Allah'a duyduğu aşkı ise "hakîkî aşk" olarak nitelendirmişlerdi. İnsanı Allah'a ulaştıracak gerçek yolun hakikî aşk yolu olduğuna inanılmış, bu yolda aklı terk etmek kaçınılmaz bir şart olarak görülmüştür. Bununla birlikte hiçbir zaman mecazî aşk küçümsenmemiş, hakîkî aşka giden yolun ilk adımlarını teşkil ettiğinden takdir edilmiştir. Ancak nice şairler mecazî aşklarını türlü sanatlar oluşturup imajlar geliştirme uğruna hakikî aşk kisvesine büründürmeye çalışırlarken, Cem Sultan'ın bu beyitte açıkça ve riyasızca mecazî aşktaki samimiyetine yemin etmesi ilgi çekicidir. Bu arada şairin mecazî aşka bu derece bağlanması, eskilerin şu beyitle ifade ettikleri gibi bunun, insanı hakikî aşka yani Allah aşkına götüren yegâne yol olmasından kaynaklanmaktadır:

Hakîkî 'ışk ise sûfî mürâduñ
Gel evvel tâlib ol 'ışk-i mecâza

3 Bu beyitte yine zahitle yani ham ve riyakâr sofu ile bir takışma söz konusudur. Şarap içtiğini iddia eden, bir güzele âşık olmayı din ve mezhep hâline getirmiş görünen, kendini dinî vecibelerden azade sayan ve meyhaneyi mesken tutan rint tipinin temsilcisi görünen şairler, kendilerini her fırsatta rahatsız edip küfürle itham eden sahtekâr sofulara sürekli sataşmayı âdet hâline getirmişlerdir. Dinî ve edebî bilgi ve kültürden de mahrum bulunan sofu yahut zahit ile onları kızdıracak bir üslûpla sürekli cedelleşir, önüne safça atılacağı kozlar koyarak onu gülünç duruma düşürmeye çalışır. Bütün bu davranışların odak noktası "riyâ ile yapılan ibadet" konusunda kesifleşmektedir. Yani Allah için değil de insanlar benim için iyi desinler düşüncesi ile ibadet etmek, hiç ibadet etmemekten çok daha kötüdür. İslâmî inanışa göre Allah'a karşı işlenebilecek en büyük suç "riya" ve dolayısı ile "şirk"tir. Böyle sahte ibadet sahipleri putperestlerden dahi daha kötüdürler. Çünkü putperest hiç olmazsa cahilce inandığı bir heykel karşısında yatıp kalkarak samimiyetle tapınmaktadır. Bu ise Allah'a ibadet eder görünerek insanlara tapınmakta ve bu vasıtayla onlara kendisini züht ve takva sahibi göstererek menfaat elde etmeye çalışmaktadır. İşte şair zahide bu yüzden "Benim sevgilimin bir secdesi senin bütün namazlarından daha üstündür" demektedir. Dikkat edilecek olursa beyitte öyle bir cümle kurulmuştur ki sanki ilk bakışta ifade, "Benim sevgiliye ettiğim secde senin namazından daha üstündür" anlamına gelecek gibi görünmektedir. Fakat cümlenin esası öyle değildir. Şair "Ben [Allah için] bir secdesi dahi senin bütün namazlarından üstün olan sevgilinin mahallesine secde etsem, yani orada secdeye kapansam beni ayıplama" demektedir. Üstelik bu secde fiili hedefi itibarıyla dinen suç dahi olsa, "secde ettim" yahut "ediyorum" gibi olup bitmiş veya sürmekte olan gerçek bir hareket ifade edilmemiştir. "Eğer secde etsem" şeklinde henüz gerçekleşmemiş hayalî bir hareket söz konusudur.

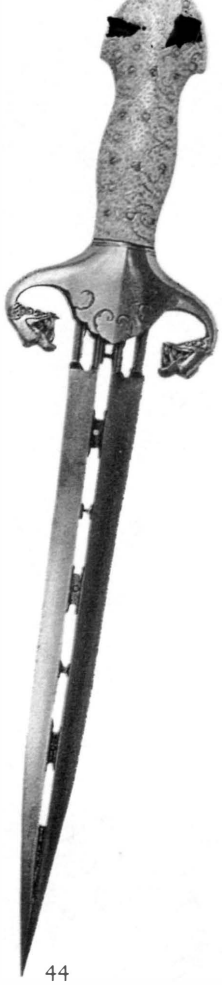
4 Şair bu beyitte gönlüne hitap etmektedir (teşhis). İfadeye göre "devr" yani feleğin eli gönlünün kulağını bir tambur gibi burmuştur. Tamburun kulağının burulması akort için tellerinin gerilmesi yahut gevşetilmesi amacıyla sapındaki mandalların sağa sola çevrilmesinden kinayedir. Şair gönlünü kulağı tambur gibi ikide bir burulan bir şahsa benzeterek sürekli yanık yanık feryat edip sızlanmasından dolayı göklere ateş düştüğünü iddia etmektedir. Günümüzde de kullanıldığı üzere "ateş düşmek" yahut "yanmak" acınacak davranışlar karşısında aşırı derecede üzülmekten kinayedir. Öyle anlaşılıyor ki şair feleğin tepesindeki ateşi yani güneşi, kendi sızlanmaları karşısında feleğin aşırı derecede üzülerek yanıp tutuşması olarak düşünmektedir.

5 Bir şeyden "fârig olmak" o işi terk etmek, bırakmak; bir insanın bir işten "fârig-dil" olması ise o kimsenin söz konusu işle ilgilenmemesi, gönlünden söküp atması demektir. Sevgili makam ve mevki itibarıyla bir sultan gibidir, eskilerin tabiriyle "âlî-câh"tır, kolay kolay ulaşılabilecek bir mevkide değildir. Dolayısıyla sarayın kapısındaki bir dilencinin feryadını duyamayan bir hükümdar gibi âşığının feryatlarını işitmez, işitse de ilgilenmez. Esas itibarıyla tahta aday bir şehzade ve belki de geleceğin dünya hâkimi bir hükümdarı olabilecek kudrette iken, şairin kendini bu derece zelil göstermesi, aşkın yüceliğini ifade etme amacına yöneliktir.

6 Edebiyatta mum alevi şekil itibarıyla bir dili andırdığından sürekli olarak "dil uzatmış", "diliyle bir şey söyleyen" vb. bir şahsa benzetilmiştir. Burada da mum muhtemelen sevgilinin yüzünün nurundan bahsettiği için derhâl ağzı yakılan ve pazar yerinde asılarak idam edilen bir şahsa benzetilmektedir. Günümüzde mum atölyelerinde yapıldığı gibi eskiden de mumlar kalıba dökülürken iki mum tek bir ipe bağlı olarak kalıba dökülür ve dükkânlarda ikisi ortasındaki iplerden kancaya takılarak satılırmış. Hem bu sergileme ve satış şekli, hem de mumun yakılarak fener içine konup fenerin de aydınlık verecek yüksekçe bir yere asılması sebebiyle şair mum hakkında böyle bir yorum geliştirmiştir. Koku anlamına gelen "şemme" kelimesi burada söz konusu edilen sırrın azlığını ifade etmek için kullanılmakla birlikte, eskilerin günümüzde olduğu gibi yandığında güzel koku vermesi için mumun içine hoş kokan maddeler katmaları ve biraz da iki kelime arasındaki ses benzerlikleri sebebiyledir. Dikkat edilecek olursa burada ilâhî sırrı ifşa ettiği için asılarak idam edilen bir Hallâc-i Mansûr imajı vardır (mazmun).



7 Şairler şiir yazmak için ellerine kalem aldıkları andan itibaren sahnedeki bir aktör gibi sürekli rol oynayan sanatçılardır; hayal ile kendilerini türlü şekillere sokarlar. Burada da gerçekte tahta aday bir şehzade olan Cem, kendisi şehrin bütün güzelleri ile aşk oyunlarına giren bir çapkına benzetmektedir. Gerçekte bütün bu davranışlar belki de kınanmayı gerektirecek hâllerdir. Ancak bunların tamamı ne kadar ayıplanacak olursa olsun hiçbir zaman riyakârlık kadar kötü bir davranış olamaz. Bu bakımdan riyaya karşı meyhane köşesine kurulup oturmak ne kadar faziletli bir davranış ise, bu kabil hareketler de öyle telâkki edilmiş ve şiirde hoş karşılanmıştır.



44

• HANÇER-İ DAHHÂK NEDİR? •

Edebî metinler asırların zaman aşımı sonucu unutulmuş bir takım âdet, inanç ve gelenekleri olduğu kadar sözlüklerde yer almamış kelime ve kavramları da gün yüzüne çıkarma konusunda vazgeçilmez birer kaynak değerindedirler. Meselâ meşhur bir Osmanlı şehzadesi ve aynı zamanda iyi bir şair olan Cem Sultan, *Cemşîd ü Hûrşîd* adlı aşk mesnevisinde "O padişah ne zaman eline Dahhâk kılıcı alsa, düşmanlarının ödleri patlar" anlamında şöyle bir beyit nazmetmiştir:

Kaçan kim alsa ol şeh tîg-i Dahhâk
Olur düşmenlerinüñ zehresi çâk

Beyitte ismi geçen "Dahhâk" efsanevî *Şehnâme* kahramanlarından olup İran'ın Pişdâdiyân sülâlesi hükümdarlarından biri olarak kabul edilir ve zulmüyle meşhurdur. Mitolojiye göre şeytan onu omuzlarından öpünce her iki omuzundan birer yılan çıkar. Bu yılanları ne kadar kestirirse kestirsin sürekli bir yenisi türer. Nihayet bir gün şeytan hekim kılığına girerek ona gelir ve omuzundaki yılanlara her gün bir çocuk beyni yedirirse bu dertten kurtulacağını telkin etmiş. Zalim hükümdar her gün omuzundaki yılanlara bir çocuk beyni yedirerek iyileşmeye çalışır. Sıra demirci Gâve'nin 18. çocuğuna gelince bu kahraman, deri önlüğünü bayrak olarak açar ve bütün zulüm gören halkı arkasına alarak Dahhâk'in saltanatına son verir. "Dahhâk"in Arapçadaki kelime anlamı "çok gülen" demektir. Necâtî Bey "hançer" redifli meşhur kasidesinde hem bu anlama bir işarette bulunmak hem de halk arasında hâlen yaygın bulunan, birinin kusuruyla gülüp alay edildiğinde aynı şeyin insanın kendisine de geleceği inancına ustalıkla temas etmek üzere "Dahhâk'in saltanatıyla öyle çok alay etti ki sonunda hançerin iki omuzunda iki yılan bitti" anlamında şöyle der:

Şu deñlü devlet-i Dahhâke güldi kim âhir
Bitürdi iki omuzda iki yılan hançer

Bu mısralar Cem Sultan'ın yukarıda geçen beyti hakkında bir ipucu vermektedir. Hançerin bir insan olarak kişileştirildiği bu beyitteki ifadeye göre söz konusu silâhın omuzunda da Dahhâk'inki gibi iki yılan yahut ejder vardır. Çünkü eskiler ejderi yılanın büyüğü olarak kabul ediyorlardı. Eskilerin inancına göre eğer bir yılan 100 yıl yaşarsa ejder olurmuş. Necâtî Bey'in bu beyti özellikle *Evliyâ Çelebi Seyahat-nâmesi*'nde sık sık geçen "hançer-i Dahhâk"in bir kılıç ismi olmakla kalmayıp aynı zamanda kendine has forma sahip bir hançer yahut kılıç cinsi olduğu intibaını uyandırmaktadır. Nitekim müzelerimizde yer alan tarihî hançer ve kılıçlar dikkatle gözden geçirildiğinde bunun, resimde görüldüğü gibi kabzasında iki ejder başı bulunan bir kılıç yahut hançer modeli olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Lâmi'î Çelebi'nin *Ferhâd-nâme*'sinde geçen "Senin hançerin düşmanının kanına Dahhâk gibi [kan içici] olursa buna şaşılır mı? Çünkü onun omuzunda iki ejderha şekli var" anlamındaki beyti meseleyi bütün açıklığı ile izah etmektedir.



45

Hûn-i 'adûña her dem Dahhâk olursa tañ mı
Çun düş-i hançerüñde var iki şekl-i erkam



وبه نستعين

الطف و جودات ايدب جواهر زواهر لقد خلقنا الانسان
في احسن تقويم ايله تعظيم و تكريم قلدى شويله كه شاعران
بلند آواز و ساحران سخن پرداز بو الطافه وصاف اولمق
محضا لازم در نظم صيرسك ايتمز الطافن اجاطه
نه دكلو بيحد و لدى ايسه اعداد كمال وصفنى ايتمك دلرسك
كفايت ايلر حرف ايجاد نثر خصوصا خلاصه الطاف
الهى و نقاوه اعطاف نامتناهى جهان پياده لرينه و آخر الزمان

نجالى رحمانه

NECÂTÎ BEY

[Edirne 1451-5? - İstanbul 1509]

Asıl adı Îsâ ve bir diğer rivayete göre Nûh'tur. Ali Nihat Tarlan doğum tarihini (h. 855-9 / m. 1451-5) olarak tahmin eder. Latîfî onun Edirne'de Sâ'ilî namında bir şairin, Âşık Çelebi ise Edirneli bir kadının kölesi ve oğulluğu olduğunu bildirir. Bu yüzden olmalı, babasının adı kaynaklarda "Abdullah" olarak zikredilir. Dolayısıyla Necâtî'nin, çocukluk ve gençlik yıllarının önemli bir kısmı bu şehirde geçmiş bir devşirme veya yetim olması kuvvetli bir ihtimaldir. Latîfî ve dedesi Mîrî Çelebi'den rivayetle Kınalızâde, onun Kastamonu'da şöhret bulduğunu öne sürerler. Kastamonu'ya hangi sebeple gittiği bilinmemektedir. Bu şehirde hattatlık ile uğraştığı ileri sürülmektedir.

Necâtî'nin İstanbul'a gelişi ve devlet hizmetine girişi *Sehî Tezkiresi*'nde anlatılmaz. Âşık Çelebi de bu geliş tarihini kapalı bırakmıştır. Hasan Çelebi ise onun şiddetli bir kış mevsiminde İstanbul'a gelerek Fatih Sultan Mehmed'e (ö. 1481) bir "şitâiyye" ve ardından gelen baharda da bir "bahâriyye" sunduğunu bildirir; fakat şairin saraya yakınlaşmasının nasıl olduğunu izah etmez. Âşık Çelebi ise Nakşî Çelebinin Necâtî'nin oğlu Hüseyin Çelebi'den, şairin bir gazelini Fatih'in Yorgi (Filozof Gorgios Amirokis?) adlı bir nediminin sarığına soktuğunu; Yorgi padişahla satranç oynarken Fatih'in kâğıdı alıp okuduğunu ve şaire yedi akçe ulûfe bağlatarak divan kâtibi ettiğini kendisine aktardığını bildirir. Şairin padişaha sunduğu üç kaside ve Karamanî Mehmed Paşa'ya sunduğu kasideler bu devrede yazılmış olmalıdır. Paşaya sunduğu kasidesini bizzat kendi hattı ile yazdığı bilinmektedir. Bu dört kaside, şairin tarih itibarıyla Fatih'in ölümünden 3-4 sene önce İstanbul'a geldiği intibaını uyandırmaktadır. Necâtî'nin Fatih'in ölümü üzerine bir mersiye yazmaması dikkat çekmektedir. Daha sonra tahta geçen Sultan Bayezid'e sekiz kaside sundu. Bu arada divandaki vazifesinin devam ettiği tahmin edilebilir. Daha sonra Şehzade Cem'in yerine Karaman valiliğine getirilen Bayezid'in büyük oğlu Abdullah'ın yanına divan kâtibi olarak Konya'ya gönderildi. Kınalızâde onun bu şehzadeye büyük bir aşkla bağlandığını ifade eder. Onun 1483'te ölümü üzerine ardından yazdığı yedi bentlik mersiye çok hazin olup bu bağlılığın samimiyetini göstermektedir.

İstanbul'da yüksek devlet mensuplarına kasideler sunarak geçen yaklaşık yirmi yıllık bir zamandan sonra, 1504'te Manisa sancağına çıkarılan Şehzade Mahmud'un yanına nişancı olarak gönderildi. Kendisinin "beğ"lik sıfatını bu vazifesinden dolayı kazandığı tahmin edilmektedir. O güne kadar hayatı sıkıntı ile geçtiği anlaşılan şair, bu vazife ile kısmen refaha kavuştu. Şehzadenin maiyetinde zamanın önde gelen şairlerinden Tâli'î defterdar, Sun'î ve Şevkî ise divan kâtibi idiler. Şairin bu şehzadeye yazılmış yedi kasidesi ve 1507'de ölümü üzerine kaleme aldığı yedi bentlik mersiyesinden, onun himayesinden çok memnun kaldığı anlaşılmaktadır.



Necâtî bu yıllarda şehzadenin emriyle Gazzâlî'nin *Kimyâ-yı Sa'âdet*'ini ve 'Afvî'nin *Câmi'ü'l-hikâyât*'ını tercüme etti ve bir *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisi nazmetti. Âşık Çelebi'nin ifadesine göre, *Kimyâ-yı Sa'âdet*'in şairin kendi el yazısıyla yazılmış nüshası şehzadenin kızlarının elinde olduğu hâlde diğer iki eser daha o yıllarda kaybolmuştur. Sehî çok nadir bulunan *Gül ü Hüsrev* adlı bir kitabından, Latîfî ise ona izafe edilen *Gül ü Sabâ* ve *Mihr ü Mâh* adlı eserlerden bahsederler; ancak bunların hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Şairin geri kalan ömrünü padişah tarafından kendisine bağlanan aylık bin akçe ile geçirip kendisine teklif edilen mansıpları kabul etmediği ve 27 Mart 1509'da vefatına kadar Şeyh Vefâ Meydanında bulunan zaviye yakınındaki evinde yaşadığı bilinmektedir. Tezkire yazarı Sehî Beğ'in onun mezar taşına *"Gitdi Necâtî hay"* tarihini düşürerek şairin şu beytiyle birlikte yazdırdığı bilinmektedir:

Bir seng-dil firâkına ölen Necâtî'nüñ
Billâhi mermer ile yapasız mezârını

Kaynaklar: 'Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. G.M.Meredith Owens, London 1971, s. 130a-132a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1981, c. II, s. 969-982; *Tezkire-i Latîfî*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 325-330; Mehmed Çavuşoğlu, *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlili*, İstanbul 1971; Fevziye Abdullah Tansel, "Necatî Bey", *İA*, c. IX, s. 154-156.

Necâtî'nin muhtemelen bir seyahati sırasında uğradığı ve çok hoşlandığı Bursa kaplıcalarından birini tasvir eden bu "yek-âheng" gazeli, onun kendinden önce yeterince işlenmediği öne sürülen Türkçeyi kullanırken dilin en ince manalarına ve uzak çağrışımlarına ne kadar sade bir üslûpla, rahatça, konuşurcasına ve zorlanmadan nüfuz edebildiğini göstermesi bakımından ilginçtir. Eskilerin telâkkisine göre insan yaratılan canlılar içinde en mükemmeli ve hatta kâinatın yaratılış sebebidir. Buna göre dünyadaki güzellikler için şiir yazılacaksa bunda ilk hak sırası insanındır. Günlük hayatta elbiseler ile örtülen insan bedeni hamamda önemli ölçüde açık bulunduğundan, şairlerin hamamdaki insanlar için yazdıklar ve edebiyatımızda "hammâmiye" olarak adlandırılan bu şiirler biraz daha şuh ve serbest ifadelerle dolu olmuş, özellikle böyle olmasına çalışılmıştır.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Cennete dönmişdürür elkıssa yârân kapluca*
Ol perîler mecma'ı ser-çeşme-i cân kapluca

1 Dostlar! sözün kısası, perilerin toplantı yeri ve can kaynağı [olan] kaplıca cennet gibidir.

2 *Ayagına varur ola biñ perî gün başına*
Var ise bulmışdurur Mühr-i Süleymân kapluca

2 Her gün bin[lerce] peri [gibi güzel insan] ayağına gitmektedir. Galiba kaplıca Süleyman Mührü'nü bulmuştur.

3 *Âyene gibi perî-peyker semen-sîmâları*
Hôş safâlarla çeker bagrına 'uryân kapluca

3 Kaplıca peri suretli, yasemin yüzlü [güzelleri] ayna gibi hoşca [ve] safa ile çıplak olarak bağrına çeker.

4 *'Âşık-i dîdâr olup gördügi mahbûba akar*
Germ olup gün yüzlülerle sürdi devrân kapluca

4 Yüzüne âşık olup her gördüğü güzele meyleder. Kaplıca hararetlenerek güneş yüzlülerle âlem sürdü.

5 *Şükr kim sakalluya cennetde yir yokdur dimez*
Dopdoludur Bâg-i Rıdvân gibi gılmân kapluca

5 Kaplıca cennet gibi gılmanla doludur; Allah'a şükür ki "Cennette sakallıya yer yok!" demez.

6 *Kendüyi vakf eyleyüp yollar gözetmezdi müdâm*
Ger Halîlullah gibi sevmese mihmân kapluca

6 Kaplıca eğer Halîlullah gibi misafir sevmese, kendini vakfedip sürekli yolları gözlemezdi.

7 *Anadan dogma olur her kim gelürse katuña*
Bârekallah ey bu gün her derde dermân kapluca

7 Ey günümüzde her derde deva olan kaplıca! Allah mübarek etsin. Kim huzuruna gelirse anadan doğma olur.

8 *Çünki sen Bursada olduñ 'âleme def'-i melâl*
Dâ'im âbâdân olasın şâd ü handân kapluca

8 Ey neşeli ve şen kaplıca! Mademki sen Bursa'da bütün insanlara keder giderici oldun, ebediyen bayındır olasın.

9 *Eski yeñi saña hıdmetkâr olımaz gerçi kim*
Pîr ile pîr olduñ oglan ile oglan kapluca

9 Eski olsun yeni olsun sana hiç kimse hizmet etmemesine rağmen sen yaşlı ile yaşlı, genç ile genç oldun.

10 *Kâ'inât içinde Bursacık gibi bir dânesin*
Dâm ider gerçi seni erbâb-i 'irfân Kapluca

10 İrfan erbabı kimseler seni tuzak olarak kullanırlarsa da sen kâinatta güzel Bursa gibi bir tanesin.

11 *Vuslat-i cânân ile şâd it Necâtî müflisi*
Dahi müşkiller senüñ katuñda âsân kapluca

11 Ey kaplıca! Bu müflis Necâti'yi sevgilinin vuslatı ile sevindir, çünkü zor işler dahi senin için kolaydır.



48

1 "Yârân" dostlar demektir. Eserin başında yer alan bu hitap, şairin gazelini Bursa'da girdiği bir kaplıcayı memleketine dönüşte ahbaplarına hikâye etme amacıyla nazmettiği intibaını uyandırmaktadır. Şair kaplıcayı âdeta bir cennet gibi gördüğünü ifade ederek söze başlıyor. Günümüzde de kullanıldığı üzere "dönmek" ibaresi burada tıpatıp benzemek, o hâle gelmek anlamında bir ve 'gibi' benzetme edatıyla aynı fonksiyonda bir fiildir. Bugün de güzellik için benzetme unsuru olarak kullanılan "perî" cinlerin iyi huylu olanlarına denir. Ancak günümüzde daha çok dişi cinler için kullanılan bu kelime eski şiirimizde erkekler için de kullanılabiliyordu. "Mecma'" toplantı yeri, "ser-çeşme" ise suyun doğduğu yer yahut kaynak demektir. Buna göre "ser-çeşme-i cân" canın kaynağı demek olacaktır. Yani kaplıca o kadar güzel bir yerdir ki orada insanın canına can katılmaktadır. Ancak dikkat edilecek olursa daha önce geçen "peri" ibaresinin de yardımıyla "cân" [= cinler] kelimesinin bir diğer anlamına daha imada bulunulmaktadır. Halk arasında yaygın bulunan, cinlerin su kenarları yahut çeşme başları gibi yerlerde mesken tutup toplandıkları inancı düşünülecek olursa, şairin kaplıcayı dolduran birbirinden güzel insanlardan bahsedişinin; sadece o durumu ifade etmekle kalmayıp aynı zamanda böyle bir inanca da işaret ettiği anlaşılır. İfade biraz daha açılacak olursa: Cinler ve periler nasıl su başlarında toplanırlarsa, peri kadar güzel insanlar da kaplıcada toplanmışlardır..

2 "Gün başına" her gün demek olmakla birlikte; "başa gün doğmak" [= çok saadetli olmak] deyiminden de anlaşılacağı üzere, 'başına gün doğmuş', 'ne mutlu!', 'ne bahtiyarlık!' gibi bir anlamı daha çağrıştıracak şekilde özellikle seçilmiştir (iham). "Ayağına gitmek" bir kimsenin bulunduğu yere gitmek demektir. Burada kaplıca bir kişiye benzetilmiş (teşhis), kaplıcaya giden kimselerin de onun ayağına gittikleri ifade edilmiş. Ancak dikkat edilecek olursa kaplıcaya gidenler peri kadar güzel insanlardır. Şair ikinci mısrada derhâl bu duruma şairane bir izah getirme yoluna gider (hüsnütalil): "Var ise" [= galiba, muhtemelen] kaplıca Süleyman Peygamber'in mührünü bulmuştur; periler de bu mührün tılsımı sayesinde sürekli onun ayağına gidip durmaktadırlar. İnanışa göre Süleyman Peygamber olağanüstü gücünü ve özellikle cin ve perileri emri altında çalıştırma kudretini kendisinde bulunan tılsımlı bir yüzükten almaktaydı. Bir aralık bu yüzüğü kaybetmiş ve bütün iktidarını yitirmişti. İşte şair bunu ima ederek "Galiba bu yüzüğü kaplıca bulduğu için bu kadar periyi kendisine cezp ediyor, onları ayağına getirtiyor" demektedir. Bu ifade aynı zamanda o devirde cami, medrese ve belki de hamam gibi bazı mimarî eserlerin uğur olsun diye Süleyman mührü ile tezyin edildiğini de ima ediyor olabilir (bk. res. 49).

49



3 'Âhen' demir demektir. Eskiden aynalar demir yahut çeliğin parlatılması suretiyle imal edildiklerinden, bunlara "âhene"den bozulma hâliyle "âyene" derlermiş. Ayna kendisine bakan kimseyi görünüş itibarıyla âdeta içine çektiği için şairler aynanın sevgililerini kendisine çekerek kucakladığından dert yanar ve latife yoluyla onu kıskanmış görünürler. Aynı mantıktan hareketle Necâtî, üzerindeki elbiseleri soyarak kaplıcaya giren kimseleri kaplıcanın çıplak olarak "hôş safâlarla" [= mutlulukla, zevkle] kucakladığını öne sürmektedir (teşhis).

Aslında burada kaplıcaya giden yahut bir yere girmekte olan kimseye görgü ve nezaket gereği olarak 'Hoş geldiniz! Safâ geldiniz!' denmesi hâline işaret vardır (iham).

4 Türkçede daha çok yüz ve yüz güzelliği anlamında kullanılan "dîdâr"ın asıl anlamı peyda olma ve zuhur etme, daha doğrusu insan yüzünde zuhur eden güzellik demektir. Eskiler aşkı her insanın yüzünde tecelli eden bu güzellik vasıtası ile gerçek güzeli bulmaya çalışma olarak yorumlamışlardı. Yine eskiler gönlün bir güzele meyledişini, günümüzde de meşhur olan *"Akdı gönlüm bir nihâl-i işveye sular gibi"* mısraıncla olduğu gibi suyun bir yere doğru ister istemez meyledip gidişine benzetirlerdi. Burada da içindeki suyun akışından kinaye olarak kaplıca, gördüğü herkese meyledip âşık olan bir insan gibi düşünülmüştür (hüsnütalil). "Germ olmak" hararetlenmek, "devran sürmek" ise âlem yapmak, eğlenmek demektir. Beyitteki "germ" [= coşku, hararet, şevk] ile kaplıcanın tabiatında olan sıcaklık arasında bir uyum bulunduğu gibi "gün yüzlüler" [= güneş yüzlüler] ibaresindeki güneşin de sıcak bir cisim oluşu sıcaklık itibarıyla uyumlu nesnelerin bir araya getirilmeye çalışıldığını göstermektedir (müraatinazir). Bu arada hamamların ve özellikle hanımlara ait hamamların, birbirini tanıyan kimselerin bir araya gelip yeyip içtikleri ve hatta zaman zaman çalgılı çengili eğlenceler düzenledikleri mekânlar olduklarını da hatırlamakta fayda vardır.

5 "Rıdvân" cennetin bekçisi olan meleğin ismidir. Buna işaret olmak üzere "bâğ-i Rıdvân" [= Rıdvan'ın bahçesi] tabiri edebiyatta cennet anlamında kullanılır. İfadeye göre kaplıca "gılman" [= cennette hizmet eden çocuklar] ile dolu olduğundan, cennete benzetilmiştir. Bunu belirttikten sonra şair, muhtemelen kendi sakalına ve yaşlılığına imada bulunmak üzere kaplıcanın "Cennette sakallıya yer yok!" diyerek kendisini kabul etmezlik göstermemesine şükretmektedir. Öyle anlaşılıyor ki bu söz, cennette herkesin genç olarak yaşayacağı şeklindeki bir inanca işaret etmektedir (telmih).

6 Kaplıca hakkındaki ustaca yorumların ve özellikle Türkçedeki tabirlerin mükemmelce sürdürüldüğü bu beyitte şair, çoğu kaplıca binalarının birer vakıf mülkü oluşuna bir imada bulunmak üzere onları, kendini misafirlerine vakfetmiş yani adamış birer hayırsever gibi tasvir etmektedir (teşhis). Bu hayırsever öylesine misafir düşkünüdür ki sürekli "Acaba misafir geliyor mu?" diyerek hararetle yolları gözlemektedir. Anlaşıldığı üzere şair, eski hamam mimarimizde kubbe üzerinde yer alan göz göz pencere deliklerini (bk. res. 50) kastederek, hamamı "Acaba gelen var mı?" diye sürekli misafir gözleyen bir şahıs olarak yorumlamaktadır. "Halîlullah" [= Allah'ın dostu] olarak adlandırılan büyük peygamberlerden Hz. İbrahim günümüzde de cömertlik ve misafire ikramda ileri gitmenin yaygın bir ifadesi olarak kullanılan 'Halil İbrahim sofrası' tabirinden de anlaşılacağı üzere edebiyatta misafir sevmenin sembolü olarak kullanılır.

7 Şair kaplıcaya giren herkesin bir peştemal sarınarak yıkanmak için üzerindeki sokak elbiselerini çıkartması hâlini, anadan doğma olmakla tarif etmekte ve hammamiyelerde yani hamamla ilgili şiirlerde yaygınlaşan bir üslûp gereği olarak bu tarzda bir ifade kullanmayı tercih etmektedir. Ancak aslında dolaylı olarak ima edilen asıl husus, hamama girip yıkanan kimselerin anadan doğmuş gibi tertemiz olmaları hâlidir. Dikkat edilecek olursa şair sanki bu durumu pek anlayamamış yahut art niyetli değerlendirmiş gibi davranarak "bârekâllah" [= Allah mübarek etsin, maşallah!..] "Sana gelen herkes anadan üryan, senin her derde derman olduğun söyleniyor, neler oluyor?" dercesine bir tavır sergilemektedir. Tabii asıl ima ettiği şey kaplıcanın romatizma vb. dertlere deva oluşudur.

8 Bu beyitteki ifadede, iyilik gören bir kimsenin hem şükran hem de takdir belirtmek üzere dua edişi hâli canlandırılmaya çalışılmıştır. Havuzda yüzerek oynayıp gülüşen çocuklar, birbiri ile sohbet edip şakalaşan insanlar ve bunların sürekli yankılanan sesleri ile bir hamam sahnesi düşünülecek olursa buraların gerçekten neşeli yerler oldukları anlaşılır. İşte bu duruma bir işarette bulunmak üzere şair, "Mademki sen insanların gam ve kederini giderip onları eğlendiriyorsun, daima mamur ol, çok yaşa" diye hayır dua etmektedir.

9 Günümüzde de kullanıldığı üzere "genç ile genç, yaşlı ile yaşlı olmak" deyimi her görüştüğü ile onun diline göre konuşan hoşsohbet insanlar için kullanılır. Muhtemelen şair hamamlardaki akus-

tiği kastederek, herkesin sesinin kendi tonunda aksedişine bir imada bulunmak üzere kaplıcaya böyle bir meziyet izafe etmektedir. Bilindiği üzere hamamlar külhanda yakılan ateşin su deposunu ısıtması suretiyle hizmet veren yapılar olup hizmet gerektirirler. Buna mukabil kaplıcalar yer altından sıcak olarak gelen, tabii olarak ısınmış sulara sahip olup fazlaca bir hizmet gerektirmezler. İşte bu yüzden şair kaplıcaya "sana hiç kimse hizmetkâr olmazken sen herkesle iyi geçinir sohbet edersin" şeklinde bir ifade kullanmış olmalıdır (teşhis).

10 Bursa Osmanlı Devleti'nin medreseleri ve dergâhları ile önemli ilim ve irfan merkezlerinden biri idi. Üstelik havası, yemyeşil tabiatı, kaplıcaları ve İstanbul'a yakın oluşu sebebiyle insanları ve buradaki medreselere atanan ilim adamlarını cezp eden bir şehir idi. Bursa'daki Kaplıca semtinin kastedildiği ifadeye göre, Kaplıca semti de Bursa gibi dünyada bir tanedir. İrfan erbabının Kaplıca'yı "dâm" [= tuzak] olarak kullanmaları ile bu husus kastedilmiş olmalıdır. "Bursacık" ibaresindeki "-cık" eki 'Osmancık' yahut 'mehmetçik' örneklerinde olduğu gibi sevilen ve değer verilen nesneler için kullanılan bir yüceltme eki olup bu yüzden beyti nesre çevirirken kelime 'güzel Bursa' olarak karşılandı. Beyit içindeki "dâm" [= tuzak] ve "dâne" [= yem, tane] kelimeleri aralarında bir uyum teşkil edecek bir biçimde kullanılmışlardır (tenasüp).

11 Yukarıda ifade edilen insanları neşelendirmek, hekimlerin şifa veremedikleri hastalıkları iyi etmek, kimseden bir iyilik görmediği hâlde herkese iyi davranmak gibi meziyetleri sıralanan kaplıcadan şair bu defa "vuslat-i cânân" [= sevgiliye kavuşma] talebinde bulunmaktadır. Hemen şunu belirtmek gerekir ki eski şehir hayatında hamamlar, eş dost ve ahbabın karşılaşıp hâl hatır sordukları, sohbet ettikleri kahvehaneler gibi birer toplanma merkezi idiler. Şunu da ilave etmelidir ki bu edebiyatta "cânân" [= sevgili] sevilen kimse demektir. Buna göre şairin kaplıcadan sevgilinin vuslatını istemesinden muradı, oraya gelmesi ümit edilen ve özlenen dostlarıdır. Aynı zamanda kaplıcada herkes kılık ve kıyafet itibarıyla aynı durumda olduğu için, dışarıda ulaşılamayan nice kimselerle bu mekânlarda makam ve mevki farkı bir tarafa bırakılarak daha kolayca irtibat kurulabilmesi de o devrin gerçeklerinden olsa gerektir.

50



Bu hususa güzel bir örnek teşkil etmesi bakımından şairler tezkiresi yazarı Âşık Çelebi'nin başından geçen bir hadiseyi nakletmek faydalı olabilir. Müellif *Meşâirü'ş-şu'arâ*'nın Bursalı Celîlî maddesinde bu şairden bahsederken onun derbeder bir hayat yaşayışını, bir aralık şehri terk edip uzun yıllar dönmediğini ve nihayet öldü diye mirasçılarının mallarını taksim ettiklerini, yıllar sonra memleketine döndüğünde olanları görünce dünyaya küserek insanlarla konuşmamaya yemin ettiğini naklettikten sonra; "Bursada bulunduğum sırada kendisiyle ne kadar görüşmek istediysem reddetti. Nihayet kaplıcada gördüğümde kasıtlı olarak şiirlerini başını gözünü yararak yalan yanlış okumaya başladım. Eserlerinin bu şekilde okunduğunu duyunca dayanamadı ve onların kendisine ait olduğunu belirterek doğru şekillerini okudu da böylece konuşmaya muvaffak oldum" der. Görüldüğü üzere o devirde kaplıca, bu hikâyede olduğu gibi en ulaşılamayan insanlarla dahi diyalog kurulması mümkün olan bambaşka bir mekân durumunda idi.

Kınalızâde Hasan Çelebı, dedesi Mîrî Efendi'den naklen şoyle rivayet eder: *"Şâ'ir-i meşhûr merhûm ve magfûr Ahmed Paşa ile mahrûse-i Brusa'da sohbet ü ülfet idüp, şu'arâ-i sihr-âferîn âsitân-i felek-temkîninde misâl-i pervîn bir yire cem' olup hâle-sıfat ol mâh-i hûrşîd-menziletden ayrılmaz ve halka gibi bâb-i mekrumet-i vücûdından ırılmaz idük. Ol esnâda Kastamoni'den bir kârbân gelüp haber virdi ki Neçâtî-mahlas ve Nûh-nâm fasîhu'l-lafz ve belîgu'l-kelâm bir şâ'ir peydâ ve zâhir oldı ve bu eyyâmda "döne döne" redîf bu iki gazel-i latîfi diyüp şöhre-i hâs u 'âm oldı."* Anadolu'da gelişen klâsik Türk şiirinin Şeyhî ve Ahmed Paşa'dan sonra en büyük temsilcisi olarak kabul edilen Necâtî Beğ'in "döne döne" redifli gazeli, kendisi daha henüz İstanbul'a gelmeden Ahmed Paşa'nın şiir meclislerine geldiği ve çok beğenildiği bilinmesine nazaran, onun bu eserinin gençlik çağının mahsullerinden olduğuna hükmedilebilir. Söz konusu gazele daha sonra başta Bâkî olmak üzere birçok şair tarafından nazireler yazılmıştır.

II

GAZEL

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

1 *Çıkalı göklere âhum şereri döne döne*
Yandı kandîl-i sipihrüñ cigeri döne döne

1 Âhımın kıvılcımları döne döne göklere çıktığından beri, felek kandilinin ciğeri döne döne yandı.

2 *Ayagı yir mi basar zülfüñe ber-dâr olanuñ*
Zevk u şevk ile virür cân ü seri döne döne

2 Senin zülfüne asılanın ayağı yere basar mı? Canını ve başını zevk ve iştiyakla döne döne verir..

3 *Şâm-i zülfüñle gönül Mısrı harâb oldı diyü*
Saña iletdi kebûter haberi döne döne

3 Zülfünün Şam'ıyla gönül Mısır'ı harap oldu diye, güvercin döne döne sana haberi ulaştırdı.

4 *Sen durup raks idesin karşuña ben boynum egem*
İne zülfüñ koca sen sîm-beri döne döne

4 Sen ayağa kalkıp raks edesin, ben ise karşında boynumu eğeyim; zülfün inip sen gümüş göğüslüyü döne döne [sararak] kucaklasın! [Bu olacak şey mi?]

5 *Ka'be olmasa kapuñ ay ile gün leyl ü nehâr*
Eylemezlerdi tavâf ol güzeri döne döne

5 Senin kapın Kâbe olmasaydı, ay ve güneş gece gündüz orayı tekrar tekrar tavaf eylemezlerdi.

6 *Sen olasan diyü yir yir asılup âyeneler*
Gelene gidene eyler nazarı döne döne

6 Aynalar sen olabilirsin diye yer yer asılarak döne döne gelene gidene nazar eylerler.

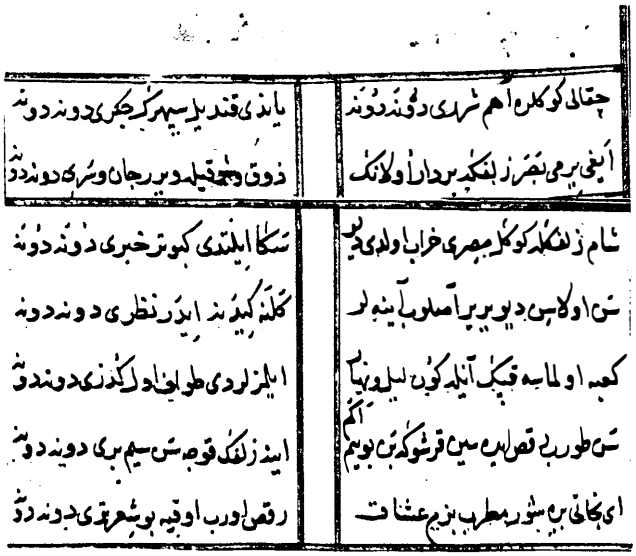
7 *Ey Necâtî yaraşur mutribi şeh meclisinüñ*
Raks urup okıya bu şi'r-i teri döne döne

7 Ey Necâtî, Padişah meclisinin mutribi bu taze şiiri döne döne raks ederek okusa yaraşır.

1 "Şerer" [= kıvılcımlar] kıvılcım demek olan 'şerâre'nin çokluğudur. Şairler aşk ateşinden dolayı içlerinin yanıklığını ve dertlerini ifade etmek için, âh çektikleri zaman göğe kıvılcımlar yükseldiğini iddia ederler. Bu mübalağalardan en yaygın olanlarından birisi de "kandîl-i sipihr"in [= felek kandili yani güneş] bu kıvılcımlardan tutuştuğu iddiasıdır. Bilindiği üzere "ciğeri yanmak" çok üzülmek yahut acımak anlamında bir deyim olup; özellikle içinde ateş yanan kandil, fener vb. nesneler hakkında çokça kullanılır. Güneşin tepede yanan bir kandil gibi düşünüldüğü bu ifadede şair onun yanışına çektiği âhtan yükselen kıvılcımları sebep gostermektedir (hüsnütalil). Burada hemen eski yangınların bir anda şehrin uzak köşelerine kadar sıçrayıp yayılmasında, havada uçuşan kıvılcımların önemli bir rolu bulunduğunu hatırlatmak ve şairin böyle bir söz sarf ederken ateş, kıvılcım ve yanma arasındaki bu bağlantıyı göz önünde bulundurduğunu da bilmek faydalı olacaktır. Hatırlanacak olursa ateş şiddetlendiğinde ve özellikle bu sırada rüzgâr estiğinde göğe çıkan kıvılcımlar döne döne yükselirler. Eski astronomi bilgisine göre güneş de dünya etrafında sürekli dönüp durmaktadır. Buna göre bu beyitteki "döne döne" rediflerinden ilkini ateş üzerindeki kıvılcımın hareketi, ikincisini de güneşin hareketi olarak değerlendirmek gerekecektir. İfadeye göre gökteki güneş dahi şairin içinde bulunduğu dertli hâle acımış ve üzüntüden ciğeri yanmış hâlde dönüp durmaktadır. Beytin esas anlamıyla hiçbir ilişkisi bulunmamakla birlikte ibaredeki "dönmek" ve "ciğer" kelimeleri aynı zamanda çevrile çevrile pişirilen bir ciğer kebabı çağrışımı oluşturmaktadır.

2 "Ber-dâr" olmak dar ağacına gelmek, yani asılarak idam edilmek demektir. Âşıkların gönlü sürekli sevgilinin saçını düşündüğünden mecazî olarak şairler kalplerini sevgilinin saçına asılı ve onunla sürüklenir bir hâlde tasvir ederler. Bu beyitte ise darağacında sallandırılarak idam edilen Hallâc-i Mansûr örneğinde olduğu gibi sevgili uğruna asılan bir âşık imajı söz konusu edilmektedir. Günümüzde de çok sevinerek hoplayıp zıplamaktan kinaye bir tabir olarak yaygın bir kullanılışı bulunan "ayağı yere basmamak", burada sevgilinin saçına asılarak canını teslim eden bir âşık hakkında kullanılmaktadır. Boynuna bağlanan bir ilmikle asılarak ayakları yerden kesilen ve o sırada ipte dönmekte olan bir idam mahkûmunun durumu düşünülecek olursa beytin tasvir ettiği manzara daha iyi anlaşılabilir. Bu beytin hedefi, âşıkların şevk ve zevkle sevgili uğrunda canlarını fedaya hazır bulunduklarını vurgulamaktır. Beyitte bütün gücüyle kendisini hissettiren Hallâc-i Mansûr imajı, buradaki sevgilinin hüviyeti hakkında fikir verebilecek bir durum arz etmektedir.

3 Buradaki "Şâm" [= 1. Şam şehri, 2. akşam] ve "Mısr" [= 1. Mısır ülkesi, 2. büyük şehir] ibareleri her ikisi de birer yer ismi olmaları bakımından, beyitte bir uyum teşkil etmek üzere özellikle tercih edilmişlerdir (tenasüp). Eskiden güvercinler aracılığı ile haber gönderilip alındığı malumdur. Burada "kebûter" [= güvercin] ile "döne döne" ibaresi arasındaki ilişki, bazı cins güvercinlerin havada takla atarak uçmalarından kaynaklanmaktadır. Özellikle Osmanlı devleti gibi geniş bir coğrafyaya yayılmış bir ülkede haberleşmenin önemli ölçüde güvercinlerle gerçekleştirildiği, bir şehrin fethi yahut yağmalanması veya bir kalenin düşmesi gibi haberlerin bu kuşlarla verildiği bilinmektedir. İşte bu beyitte sevgilinin zülfü siyahlığı sebebiyle Şam şehrine; âşığın o zülfte asılı bulunan gönlü de Mısır şehrine benzetilmiş; zülfün rüzgârda dağılıp harap olması ile âşığın gönlünün perişan olması kastedilerek, Şam ve Mısır şehirlerinin harap olması imajı geliştirilmiştir. Şam ile zülf arasındaki ilişki, "Şâm"ın diğer anlamının 'akşam' oluşu ve akşamın da zülf gibi siyah renkte oluşu sebebiyledir.



51



4 "Durmak" ayağa kalkmak demektir. Bu beytin muhatabının bir rakkas dilber olduğu anlaşılmaktadır. İfadeye göre söz konusu dilber ayağa kalkıp raksa başlayınca saçları çözülüp beline kadar inmekte ve dönme hareketleri ile beline dolanmaktadır. Böyle bir mutluluğu ömründe hiç görmeyen zavallı âşık ise bu manzara karşısında boynunu büküp dilberin belini kucaklayan saçlarını ister istemez seyretmekle meşguldür.

5 Bilindiği üzere eskiler dünyanın merkez olduğuna, güneş de dahil olmak üzere diğer bütün gezegenlerin dünyanın etrafında döndüğüne inanıyorlardı. Daha doğrusu güneşin merkez olduğu gerçeğinin öğrenilmesinden sonra dahi bu ilk durum klişeleşmiş bir edebî motif olarak neredeyse XIX. yüzyıla kadar şiirde devam ettirilmişti. "Kâbe" Mekke şehrinde Allah'ın evi olarak da adlandırılan ve bütün Müslümanların yüzlerini o yöne çevirerek ibadet ettikleri mukaddes bir mekândır. Edebiyatta sevgilinin evi yahut onu temsilen kapısı, gerek kudsiyet itibarıyla ve gerekse bütün âşıkların yüzlerini döndükleri bir nokta olması sebebiyle Kâbe'ye benzetilir. Şair ay ve güneşin "leyl ü nehâr" [= gece gündüz] "döne döne" [= tekrar tekrar, defalarca] dünya etrafında dönmesini, sevgilinin kapısını tavaf ettikleri şeklinde yorumlamaktadır (hüsnütalil). "Güzer" geçilen yer demektir.

6 Eski şiir geleneğinde sevgili tarif edilirken, yeryüzünde bulunan her şey ona âşık ve hayran olarak gösterilirdi. Burada da muhtemelen bir aynacı dükkanına asılmış aynalar ima edilerek, bunların rüzgârın hafif hareketiyle sürekli dönmeleri hâli; aynaların devamlı çevreye bakınarak "Acaba sevgili ne zaman geçecek?", "Aman onu görmeden kaçırmayalım!" dercesine gelene gidene sürekli bakmaları şeklinde yorumlanmıştır. Edebî metinlerden öğrenildiğine göre eskiden aynalar aynacı dükkânlarında asılarak teşhir edilirdi. Bu ifadede "yer yer" [= dizi dizi] asılan aynalar, bir de eski kandil çemberlerinde kandiller arasına asılan devekuşu yumurtaları (bk. res. 48,53) ve porselen topların yanı sıra kandillerden gelen ışığı yansıtarak mekânın aydınlığını artırması düşünülen top aynaları akla getirmektedir.



7 Osmanlıda zaman zaman padişah huzurunda tertip edilen eğlence meclislerinde sazende ve rakkaslarda gösteriler yapıp sanatlarını icra ederlerdi (bk. res. 52). Şairin ismini zikrederek şiirini imzaladığı bu beyitte istediği, bu yeni şiirinin padişah meclisinde "mutrib" [= sazende, çalgıcı, hanende] tarafından döne döne raks edilerek okunmasıdır. Bu ifade aynı zamanda o devirde bu gazellerin eğlence meclislerinde makam, musiki ve hatta raks eşliğinde terennüm edildiklerini de göstermektedir

VASFÎ

[Serez ? - Malkara ?]

Sultan II. Bayezid devri şairlerindendir. Sehî Bey onun Siroz yani Serez'in Temür Hisar kasabasında doğduğunu bildirir; Âşık Çelebi ise aynı yerde kadılıkta bulunduğunu kaydeder. Kaynakların bildirdiğine göre Mesîhî (ölm. h. 918 / m. 1513) ile yedikleri içtikleri ayrı gitmeyecek derecede çok yakın dost imişler. Sadrazam Hadım Ali Paşa'nın (ölm. h. 917 / m. 1511) yardım ve himayesini gören şair, yine onun yardımıyla Serez kadılığına getirilmiş. Latîfî onun kadılığı sırasında bir sebeple hapse atıldığını ve hapiste iken bir gazel nazmettiğini bildirirse de, başta Âşık Çelebi olmak üzere diğer tezkireler bundan hiç bahsetmezler. *Dîvân*'ında Sultan II. Bayezid'e, Tâcîzâde Câfer Çelebi'ye (ö. h. 921 / m. 1515) ve Sadrazam Koca Mustafa Paşa'ya (ölm. h. 918 / m. 1512) sunulmuş kasideleri vardır. Sultana sunduğu kasidesinde iyi bir şair olduğu hâlde akranlarından geri bırakıldığını bildirir. Koca Mustafa Paşa'ya sunduğu kasidelerden, onun paşa ile de bir yakınlığının bulunduğu ve sürekli yardımını gördüğü anlaşılmaktadır. Tâcîzâde'ye sunduğu kasidesinde Karaferye kadılığına atanmasını istediği anlaşılmaktadır.

Latîfî onun çok zayıf bünyeli biri olduğunu ve öldü ölecek derecede yaşadığını ifade ederek sonra da hakkında şöyle bir hikâye anlatır: Çok zayıf ve hastalıklı bünyesi olduğu için ikide bir hakkında öldüğü rivayeti çıkarılırmış. Bir keresinde öldüğü gerekçesiyle mansıbı kesilince, Hadım Ali Paşa'nın huzuruna çıkıp aşağıdaki kıt'ayı arz ederek durumunu izah etmiş. Âşık Çelebi bu kıt'anın Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi'ye (ölm. h. 922 / m. 1516) sunulduğunu bildirir:

Vasfî-i pîr-i nâtüvân içün
Öldi diyü rivâyet itmişler

Ölmedüm gâlibâ huzûruñda
Hayretinden kinâyet itmişler

Gördiler günde biñ kez öldügümi
Biñde birin rivâyet itmişler

Sehî Bey onun zamanın diğer kadıları gibi dünya malına, altın ve akçeye bağlılığı bulunmayan, dindar biri olduğunu bildirir. ona göre Vasfî şiir için gerekli olan ilme sahip bir şahsiyettir. Şiirleri tatlı ve renkli manalarla doludur. Latîfî ise onun şiirlerinin Necâtî Bey'in şiirleri gibi çok yaygın olarak okunduğunu öne sürmektedir. Günümüze erişmeyen divanı, Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu tarafından şiir ve nazîre mecmualarında ona ait eserlerin bir araya getirilmesi suretiyle yeniden vücuda getirilmiştir. *Dîvân*'ında bulunan

Benüm pençâh-sâle zühd ü takvâmı yile virdi
Mey-i dü-sâle vü şevk-i nigâr-i çâr-deh sâle

beytinden onun en az elli yıl yaşadığı anlaşılmaktadır. Sehî onun Malkara kadısı iken vefat ettiğini ve mezarının Malkara'da olduğunu bildirir.

Kaynaklar: Vasfî, *Dîvan*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul 1980.

Osmanlı şiirini tanımlamak için sadece bir tek söz söylemek gerekirse, sarf edilebilecek en isabetli kelime "aşk" olabilir. Bu şiir kâinatın yaratılış sebebini, gezegenlerin dönüşünü, gece ve gündüzün oluşmasını, yağmurun yağışını, bülbülün ötüşünü, pervanenin mum çevresinde dönüşünü; kısacası dünyada var olan her şeyi ve hareketi "aşk" ile izah etme inceliğine erişen bir zihniyetin şiiridir. Edebî metinlerden anlaşıldığına gore eskiler aşkı, insanı yücelten en buyük değer olarak görüyorlardı. Allah'a aşk sayesinde erişilebilir; insan gerçek varlık ve mahiyetini ancak aşk sayesinde idrak edebilirdi. Aşkın gücü karşısında hiçbir gücün dayanamayacağı tezinden hareketle halkın ve askerin padişahına, talebenin hocasına, müridin şeyhine bağlılıklarında ideal samimiyetin ölçüsü de aşk idi. Bu bakımdan âşık olmak toplumu oluşturan fertler için âdeta iftihar edilecek bir hâl idi. Asker padişaha olan aşklarından dolayı canını feda etmekten zevk duyar hâle geliyor, dervîş aşkın eğitimini alıyor, sokak serserileri dahi âşık olduklarına alâmet olmak uzere göğüslerine yaralar açıp iftiharla geziyorlardı... Aşağıdaki gazel aşk hâlinin insanoğlunda vücuda getirdiği olağanüstü hâlleri terennüm eden ve yukarıda sayılanlardan bazılarını dile getiren ilginç bir eser görünümündedir.

GAZEL

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Pâdişâh-i ins ü cân olmak dilerseñ 'âşık ol*
'Ârif ü rind-i cihân olmak dilerseñ 'âşık ol

1 İnsanlara ve cinlere padişah olmak dilersen âşık ol. Ârif ve cihan rindi olmak istersen âşık ol.

2 *Bî-cihât ü bî-misâl ü lâ-mekân ü lâ-yezâl*
Hâkim-i kevn ü mekân olmak dilerseñ 'âşık ol

2 Madde âleminin dışında, benzersiz, mekânsız ve zevalsiz bulunmayı; varlık âleminin hâkimi olmayı dilersen âşık ol.

3 *Zâhiren ey dil nice ebr-i hicâb altındasın*
Gün-be-gün sen de 'ıyân olmak dilerseñ 'âşık ol

3 Ey gönül, her ne kadar görünüşte hicap bulutu altında bulunsan da, günden güne sen de ortaya çıkmak istersen âşık ol.

3 *Zerre-veş gün yüzlüler şevkına her dem raks idüp*
Gâh zâhir geh nihân olmak dilerseñ 'âşık ol

4 Zerre gibi güneş yüzlü güzellerin coşkusuyla her an raks ederek bir görünüp bir gizlenmek istersen âşık ol.

5 *Kûy-i cânân içre feryâd eyleyüp her subh u şâm*
Bülbül-i bâg-i cinân olmak dilerseñ 'âşık ol

5 Sevgilinin mahallesinde sabah akşam feryat ederek cennet bahçesinin bülbülü olmak istersen âşık ol.

6 *Zulmet-i hecr içre 'ışk âb-i hayâtın Hızr-veş*
Nûş idüben câvidân olmak dilerseñ 'âşık ol

6 Ayrılığın karanlığı içinde aşkın hayat suyunu Hızır gibi içerek ebedî yaşamak istiyorsan âşık ol.

7 *Vasfiyâ gam yime dehrüñ gerdişi kaddüñ büküp*
Pîr iderse nev-cüvân olmak dilerseñ âşık ol

7 Ey Vasfî! Feleğin dönüşü boyunu büküp seni ihtiyarlatırsa, gam yeme. Genç olmak istersen âşık ol.

1 "İns" insan "cân" cinler demektir. Bunlardan ilki bizim yaşadığımız madde âleminde, diğeri ise gözlerimizle göremeyip kulaklarımızla duyamadığımız "meleküt" yahut "gayb âlemi" denen farklı bir boyutta yaşamaktadırlar. Her insan yaratılış itibarıyla ulvî birtakım hassalara sahiptir. Ancak dünyaya ve dünyevî arzulara bağlılık, bu özelliklerinin körelmesine ve onun yeyip içen ve ihtiyaçlarını giderme ile uğraşan bir varlık hâline gelmesine sebep olur. Aşk ise beraberinde getirdiği gam ve kederle insanın yeme ve içmeye düşkünlüğünü keser, dünya ile çokça meşgul olmasına mani olur ve onun hislerini, ulvî duygularını yüceltir. Bir müddet sonra âşığın gözünde fakirlik ile zenginlik bir olur. Dünyada hüküm süren padişahlar aslında hükmettikleri mülkün esiridirler. O mülk ellerinden alındığında perişan olurlar. Halbuki âşık dünya mülküne zerre kadar önem vermez; o dünyaya değil dünya ona kul olmuştur. Bu açıdan bakıldığında dünyanın gerçek padişahı âşıklardır. Bu hâlleriyle melekleşir ve ulvî âlemde yaşayanların da takdirini kazanırlar. Leylâ ve Mecnûn hikâyesinde çölde dolaşan Mecnûn'dan hayvanların kaçmamaları motifinin ardında, onun artık melekleşmiş bir ruh hâli içinde bulunması inancı yatmaktadır (bk. res. 54).

İkinci mısradaki bilen anlamında kullanılan "ârif" kelimesi akıl bilgisiyle değil, sezgi bilgisiyle Allah'ı tanıyan kimse demektir. Arif her şeyde Allah'ı görür ve her vesile ile onu zikreder. Mecazî aşka tutulan âşığın sevgilinin kapısını, yolunun rüzgârda savrulan toprağını yahut mahallesinin köpeğini görüp sevgiliyi hatırlaması gibi, irfan sahibi de dünyada yaratılan her şeye bakarak yaratıcıyı hatırlar. Nitekim mecazî aşka tutulan bir kimse de bir zaman sevgilinin saçı, kaşı, zülfü ve dudağı ile uğraşır dururken bir müddet sonra bunların gerçek sahibini idrak ederek irfan deryasında gark olur. Öyle ki İbnü'l-Arabî'ye göre arife dış âleme ait "şey"ler yaratma gücü verilir, nazarı ile toprağı altın edebildiği hâlde ona değer vermez. "Rind" ise içi irfan ile dopdolu olduğu hâlde insanlar ne derler kaygısı bulunmadan halktan biri gibi davranan kimse demektir. Aşk şarabını kana kana içip mest gezer, giyim ve kuşama önem vermez, insanların kınamalarına aldırış etmez, sürekli sevgili ile meşgul olduğu için dünya meşgaleleri onu ilgilendirmez.

2 "Cihât" cihetin yani yönün çokluğu olup cihetler demektir. Madde âlemindeki her şeyin ön, arka, sağ, sol, üst ve alt olmak üzere altı ciheti vardır. Bu bakımdan içinde yaşadığımız dünyanın bir diğer adı da 'âlem-i cihât' yani yönler âlemidir. Buna göre "bî-cihât" madde âleminin dışındaki âlemden kinaye bir tabirdir. Birinci mısradaki "misâl" kelimesi eş, benzer ve örnek anlamına geldiği gibi; bir diğer anlamı da "eşyânın suretlerinin bulunduğu hayal âlemidir. Filozoflara göre yaratılan her şeyin misal âleminde bir sureti bulunmaktadır. Ancak madde âleminde bulunmayan şeyin tabii olarak misal âleminde de yeri yoktur. Şairin "bî-misâl" ibaresi ile kastettiği bu olsa gerektir. İlk mısrada geçen "lâ-mekân" [= mekânsız] ve "lâ-yezâl" [= sonu olmayan] sıfatları Allah'a mahsus sıfatlardır. Buradan da anlaşılıyor ki şair, bu ilk beyitte saydığı dört özellikle Allah'ı ima etmekte ve insanın "fenâ fi'llah" [= Allah'ta yok olmak, kulun beşerî arzu ve vasıflardan sıyrılarak ilâhî vasıflara bürünmesi] mertebesine ulaşmasını kastetmektedir. Kişi Allah'ı severse Allah da o kimseyi sever. Aşk sevgilideki hâllerin âşığa sirayetine sebep olur. Âşık bir müddet sonra o hâllere bürünerek sevgilinin vasıflarını kazanır. İkinci mısrada ifade edilen, kişinin âşık olmak suretiyle "kevn ü mekân hâkimi" olması hâlini Sinan Paşa'nın şu özlü beyti en güzel şekilde açıklamaktadır: *"Ş'ol gönül kim âşıkı Allah ola / Dil degül ol dü cihâna şâh ola."*

3 Gönül aslında cevher itibarıyla bir ayna gibi parlak ve güneş gibi parlayan ilâhî nurları bütün parlaklığı ile yansıtma kabiliyetine sahip olduğu hâlde, gaflet ve dünya meşgalesi sebebiyle zamanla kararır. Böylesine kararan aynaları eskiler "saykal" ile parlatırlardı. Gönlün saykalı da aşktır. Aşk ile parlayan gönül ile güneş gibi parlayan ilâhî nurlar arasından hicap bulutu kalkar. İskender'in aynasının uzak mesafelerden haber vermesi gibi gönül aynası da gaipten haberler verir. Böyle gönüllere hikmet nurları ile dolu bilgiler doğar ve böyle insanların sözleri bütün dünyayı tutar.

4 Loş bir odaya bir delikten sızan güçlü güneş ışıkları çizgi hâlinde bir huzme oluştururlar. İşte bu ışık hattı içinde görünen binlerce ve milyonlarca toz taneciklerinden her birine eskiler "zerre" adını

vermişler ve bunları maddenin bölünebilen en küçük parçası olarak kabul etmişlerdi. Bu zerreler varlıklarını daha doğrusu görünmelerini daima güneşe borçludurlar. Eskiler zerreleri inceleyerek bunların daima güneşe doğru hareket hâlinde bulunduklarını tespit etmişler ve güneşin zerreleri cezp ederek kendisine doğru çekmekte olduğuna hükmetmişler. Bu sebepten edebiyatta güneş sevgiliye; zerre ise varlığını sevgilinin varlığına borçlu olan ve sürekli sevgiliye doğru yönelme temayülünde bulunan âşığa benzetilegelmiştir. Dikkat edilecek olursa bu toz parçaları içinde bulundukları ışık huzmesinde hareket ederken, yıldızlar gibi bir yanıp bir sönerler, bazen parlar bazen yok olurlar; gölgeli kısma geçince tamamen görünmez olurlar. İşte şair güneş yüzlü güzeller uğrunda bazen coşup raks eden bazen uzlet köşesine çekilip kederleri ile başbaşa kalan âşığın hâlini bu zerrelere benzetmektedir.

5 Âşıklar uykuyu unutan kimselerdir. Onlar için sevgilinin ayrılığı ile geçen geceler bitmek bilmez. Sabah ve akşam horlanıp taşlanma pahasına sevgilinin mahallesine gidip feryat eder, âh çekerler. Aynı şekilde Hakk'a âşık olanlar da sabah akşam Allah'ın zikri ile meşgul olur, ona kavuşabilmenin hasreti ile feryat ederler. Bütün bu çekilen sıkıntılar, sonunda âşıkların içine hikmetin doğmasına ve gönülden dile birbirinden güzel sözlerin dökülmesine sebep olur. Onlar bu hâlleriyle cennet bahçelerinin bülbülleri gibi olurlar. Bu ifade de sevgilinin mahallesinin cennet bahçesine, orada feryat eden şairlerin de bülbüllere benzetilmesinden hareketle, "bülbül" kelimesi ile âşık şairler sembolize edilmekte ve dolaylı olarak şairliğin en önemli şartının da âşıklık olduğu ifade edilmektedir.



6 Şairler sevgilinin ayrılığını, verdiği keder ve ıztırap sebebiyle sık sık karanlığa benzetmişlerdir. Bu beyitte de hicran ile çekilen aşk derdi, karanlıklar içinde bulunan hayat suyuna benzetilmektedir. Hızır karanlıklar ülkesinde hayat suyunu içerek nasıl ebedî hayata kavuştu ise, âşıklar da hicran karanlığı içindeki aşkı tadarak öylece ebedî hayata kavuşacaklardır. Çünkü aşk yolunda ölenler "aşk şehîdi" olurlar. Şehitler de ölmediğinden ebedî yaşama hakkını elde ederler. Eğer Allah'ta fânî olurlarsa, Allah bakî olduğundan bu yolla da yine ölümsüzlüğü elde etmiş olurlar.

7 Şairler ihtiyarlık sebebiyle insanın belinin bükülmesini, feleğin ağır yükler yükleyerek yahut sürekli dönerek beli bükmesi şeklinde yorumlarlar. Bu zaman kavramının feleğin dönmesi ile oluştuğu inancından kaynaklanan bir motiftir. Zaman geçtikçe insan ihtiyarladığından ihtiyarlıkta belin bükülmesi dolaylı olarak feleğin dönüşüne bağlıdır. Şair kendisine hitap ederek "Eğer böyle olursa dert etme" demektedir. Çünkü aşk insanı gençleştiren bir iksir gibidir. Gerçekten günümüzde de aşkın ihtiyarları dahi gençleştirdiği, onlara canlılık verdiği kabul edilen bir gerçektir.

• BAŞTA AT NALI TAŞIYAN RAKİP •

Karamanlı Nizâmî *Dîvân*'ında "Rakîp senin atının nalını başında götürmekle ne diye övünür? Zîra yular ehlini tacın aziz ettiği görülmemiştir" anlamında şöyle bir beyit vardır:

Götürüp başda atun na'lın ne fahr eyler rakîb
Çün la efsâr ehlini itdügi yok efser aziz

Şairler sürekli olarak bir takım tezatlı tasvir ve ifadeler kullanmaktan çok hoşlanırlar. Baş ve ayak gibi her ikisi de vücudun birer organı oldukları için birlikte zikredilmeleri "tenasüp", fakat biri en tepede ve diğeri ise en altta bulunması açısından da "tezat" oluşturan kavramları bir ibarede kullanmak, onlara ayrı bir keyif verir. Şiirde çok sık rastlanan bu gibi söz oyunlarının en ilginç yanı, bir şairin söylediğini diğer bir şairin daha güzel ve daha mübalâğalı bir ifade ile geride bırakma gayretidir. Meselâ böyle bir ifadeyi başka bir şair, sevgilinin ayak izi ile kendi başı arasında kurduğu diğer bir ilişki ile geride bırakabilir. Baş ve ayak arasında geliştirilebilecek bütün hayaller tükendi zannedilirken bir başka şair sevgilinin atının ayağı ile kendi başı arasında bir imaj geliştirerek söz konusu hayal yarışında yeni bir sayfa açabilir ve yarış böylece sürer gider.

İşte asırlar boyu süren böyle bir yarışın akışına kendini kaptıran bu şairlerden biri muhtemelen "Biz sevgilinin atının nalını başımızda taç edinip taşımırız" vb. kabilinden bir beyit söylemiş olmalı ki Karamanlı Nizâmî altta kalmamak için bu ifadeye çarpıcı bir cevapla karşılık vermektedir: "At eşek cinsinden bir kimse başında taç taşısa dahi aziz olmaz..." Beyte dikkat edilecek olursa öncelikle şair "efsâr" [= yular] ve "efser" [= taç] gibi ses ve ahenk itibarıyla birbirine çok yakın iki kelimeyi ustalıkla seçmeyi başarmış, bu sayede rakibe hakaret ederken sevgilinin atının nalının gerçekten kendi nazarında bir taç gibi kıymetli olduğunu vurgulamayı da ihmal etmemiştir. Bu kadarıyla kalsa dahi ustaca ve zekice bir cevap olduğu için insana hoş gelen bu beyit, araya giren yüzyılların oluşturduğu estetik farklılıklar sebebiyle günümüz insanına pek bir şey ifade etmeyebilir yahut mantıksız gelebilir. Bu ince noktalar yeterince anlaşılamadığı için eski şiire "hezeyan edebiyatı" diyenler de çıkmıştır. Günümüzde bu gibi görüşlerin, aslında o devrin bir takım gerçeklerini hakkıyla bilmemekten kaynaklanan haksız ithamlar olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü şairler en akıl almaz görünen ifade ve imajlarında dahi çoğu zaman mutlaka bir gerçeğe dayanmakta ve imada bulunmaktadırlar.

XVI. yüzyılda Türkiye'ye gelerek Türkleri her yönü ile tanıma fırsatı bulan ve izlenimlerini çok değerli mektuplarla günümüze ulaştıran Busbecq'in satırlarında yer alan şu sözler, Karamanlı Nizâmî'nin ne demek istediğini ve ne kadar mantıklı bir söz söylediğini gözler önüne sermektedir. Alman imparatorunun elçisi sıfatıyla Türkiye'ye gelirken yolu Budin şehrinden geçen yazarın ifadesinden, kendilerini karşılayan Buda paşasının, maiyetinde bulunan garip görünüşlü adamlarla Buspek'e gösteri yaptığı anlaşılmaktadır:"*Ertesi gün Buda'ya mütevecciben seyahatimize devam ettik. Doktor, pek ciddî ağrılarına rağmen gayet faal bulunuyordu. Buda uzaktan göründüğü zaman, paşanın maiyeti erkânından bazı kimseler aldıkları emir üzerine bizi karşılamaya geldiler. Yanlarında müteaddit kavaslar vardı. Heyetin en dikkate değer âzâları garip bir tarzda süslenmiş delikanlılardı. Bunların çıplak başları bıçak ile çizilerek yaranın içine tüyler sokulmuştu.*



Bu tüyler, kanla bulaşık idiler. Fakat delikanlılar hiç acı duymuyor gibi davranıyorlar, gayet şen ve neşeli görünüyorlardı. Tam karşımda bunlardan birkaç tanesi ayakta duruyor idi. Bir tanesi kavuşmuş çıplak kollarıyla yürüyordu. Kollarının ikisi de dirseklerinin üstünden bizim "Prag çakısı" dediğimiz bir nevi çakı ile kesilmişti. Beli çıplak biri boğrünün etlerini iki yerinden yarmıştı, yaralara bir değnek sokmuştu, bunlar sarkıyorlardı. Başka bir adam başının tepesine müteaddit çivilerle bir beygir nalı mıhlamıştı. Bu bir müddet evvel yapılmış olmak iktiza eder. Çünkü çiviler ete sağlam surette yapışmışlardı, hiç kımıldamıyorlardı.

İşte bu alay ile Buda'ya girdik. Paşanın huzuruna götürüldük. De Sandè de yanımda idi. Paşa ile mütarekename ahkâmına riayet meselesi üzerinde uzun uzun konuştuk. Acıyı istihfaf eden bu garip delikanlılar avluda mevkî almışlardı. Paşa onlara baktığımı fark edince, hakkımda ne düşündüğümü sordu. Cevaben: "Pek hoşuma gittiler, dedim. Fakat onların ciltlerine yaptıkları muameleyi ben esvabıma bile yapmak istemem. Esvabımı yırtıksız muhafaza etmeyi mürecceh bulurum" [dedim]. Paşa kahkahalarla güldü ve bize yerlerimize çekilmek üzere müsaade verdi."



عالم ثبوت صانعه اوما عجون کوا — اندی تغییرینی انک حکمت اقتضا
اولدی جهان وجودی لباسینه خوش طراز — صیف و خریف و عهد ربیع و دمشتا
چون صیف اولا فواکه اولور بی شمار لیک — ناری مزاج اولور قمو خاک و هوا و ما
فصل خزانده کرچه هوا معتدل ولی — صو پاک و خوشگوار و صفا بخش جان فزا
لیکن چون دوشوب یرقان رنجه اولور — سر روضه رنگ رویله مانند کهربا
قلب شتاده آتش و خرکاه صحتی — کرچه ویرور سراجه جان و دله ضیا
بی برک و بی نوا دوشر اولدم ولی یا — بارد مزاج و سرد طبیعت اولور هوا
پسلطاینده بهار فصولک که کچه اول — دنیا اولور منور و عالم بولور صفا
صحرا بهشت و خاک اولور عنبرین سرشت — بلور اولور میاه و زمرد اولور کیا

TÂCÎZÂDE CÂFER ÇELEBİ

[Amasya 1452 - İstanbul 1515]

Babası Amasya'da nişancılık görevinde bulunan Tâcî Bey'dir. Şairliğinin yanı sıra hattatlığıyla ve özellikle kendisinin geliştirdiği siyakat yazısıyla tanınmıştır. Kardeşi Sâ'dî Çelebi de döneminin tanınmış şair ve münşileri arasında yer alır. İlk öğreniminin ardından Amasya'da Hocazâde Muslihiddin, Hatibzâde Muhiddin ve Kestelî Muslihiddin Mustafa gibi ünlü hocalardan aldığı derslerle medrese öğrenimini tamamladı. Şeyh Hamdullah'tan hat dersleri de alan Câfer Çelebi, Bursa'da sürdürdüğü öğreniminin ardından mülâzim oldu. Çeşitli medreselerde görev aldı. Bu sırada Sultan II. Bayezid'in ilgisini kazandı. Önce Mahmud Paşa Medresesi'ne atandı, ardından nişancılık vazifesiyle Dîvân-i Hümâyûn'a alındı. Bir süre sonra paşalık unvanıyla teşrifatta sağ tarafta ve defterdara takdim edilerek oturmasına ve seferde vezirler gibi otağ kurmasına müsaade edildi.

Şair bu vazifede iken patlak veren "Şehzadeler meselesi"nde Şehzâde Ahmed'in yanında yer alması üzerine, Selim'in tahta geçmesini isteyen yeniçeriler tarafından evi yağma edildi; bu hadisenin ertesi günü azledilerek 100 akçeyle emekliye ayrıldı. Tahta geçen Sultan I. Selim İstanbul'da bazı kasabaların kadılığını mansıbına ilâve ederek dargın paşanın gönlünü almaya çalıştığı gibi, kendisine nişancılık görevini iade etti. Kısa zamanda padişahın meclislerinde aranılan simalardan biri oldu. Nitekim Sultan Selim İran seferinde çoğu vaktini İdris Bitlisî, Halîmî ve Câfer Çelebi gibi ulemanın yanında geçirmişti. Çaldıran zaferinden evvel Şah İsmail'e gönderilen Farsça mektupları bizzat Câfer Çelebi kaleme aldığı gibi, fethin ardından gönderilen fetihnameleri de o yazdı. Bu sefer esnasında Pîrî Çelebi vezirliğe terfî ettirilirken, kendisine de Zeyrekzâde Rükneddin yerine Anadolu kazaskerliği verildi. Şah İsmail'in savaş meydanında terk ettiği eşi Taclı Hanım'ı, ulemanın fetvasıyla Câfer Çelebi nikâhladı.

Ordunun sefer dönüşü kışı Amasya'da geçirdiği günlerde de padişahın gözündeki mevkiini muhafaza eden Çelebi'nin, idamına da yine aynı dönemde vuku bulan bazı hadiseler sebeb oldu. Pîrî Mehmed Paşa'ya verilen vezirliğin usulsüz olduğunu iddia eden yeniçeriler ile ocakçılar evvelâ Yeniçeriağası İskender Ağa ile Câfer ve Halîmî Çelebi'ye müracaat etmişler, onların padişahın emrine riayetleri hususundaki tavsiyelerini hazmedemeyip bu üç şahsın evlerini ve mallarını yağma etmişlerdi. Bu ayaklanmanın Dukakinzâde Ahmed Paşa tarafından tertip edildiğini öğrenen padişah, kethüdası Hasan Ağa ile birlikte onu astırmış, İstanbul'a döndüğünde de olayı etraflıca tahkik ettirmişti. Kapı kethüdası Ahmet Paşa'nın İskender Ağa ile beraber Sekbanbaşı Balyemez Osman Ağa ve Câfer Çelebi'ye de iftira atması üzerine ilk ikisini hemen, Câfer Çelebi'yi ise daha sonra astırmıştı. Asılma sebebi olarak bazı kaynaklarda geçen diğer bir rivayet ise; Sultan Selim şehzade iken Çorlu civarında babası Sultan II. Bayezid'le muharebe için karşılaşmaları üzerine yazılmış bir hicviyyeyi daha sonra bazı hasetçilerin Câfer Çelebi'ye isnat etmeleri ve böyle bir şahsın meclis-i hümâyûnda bulunmasının devlet onuruna halel getireceğini yaymaları üzerine olduğu şeklindedir.

Sultan Selim, bu idam arkasından bir hayli müteessir olmuş, hatta birkaç gün sonra Çemberlitaş civarında çıkan bir yangının yaptığı tahribat üzerine Sadrazam Sinan Paşa'ya "Bu yanıp yakılmalar Câfer Çelebi'nin şerâre-i âteş-i âh-i bî-günâhıdır" şeklinde üzüntüsünü bildirdiği nakledilir. Kabri, Balat'ta yaptırdığı mescidin haziresindedir.

Divan şiirini 16. yüzyılda orijinal tasvir ve hayalleriyle milli bir mecraya sevk eden Câfer Çelebi'nin *Hevesnâme*'si ve *Dîvân*'ı çığır açıcı nitelik taşır. Devrinin mühim hadiselerinden anlatan *Münşeat*'ı, *Mahrûse-i İstanbul Fetih-nâmesi*, Farsçadan tercüme ettiği *Enisü'l-ârifin* diğer eserleridir. Bazı mizahî hikâyelerin anlatıldığı *Kûs-nâme*'nin ise bugün elimizde herhangi bir nüshası mevcut değildir.

Kaynaklar: M. Tayyib Gökbilgin, "Câfer Çelebi" *İ.A*, c. , s. 8-10; İsmail E. Erünsal, *The Life And Works Of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, With A Critical Edition Of His Dîvân*" İstanbul, 1983.

Tâcîzâde Câfer Çelebi aynı zamanda iyi bir devlet adamı olmasından kaynaklanmalı, sanatkârlık ciheti resmî şahsiyetinin gölgesinde kalmış ve bu yönüyle edebiyat tarihimizde yeniden keşfedilmesi gereken önemli bir şahsiyettir. *Heves-nâme* adlı mesnevisinde Anadolu sahasında gelişen Türk edebiyatının "sergüzeşt" türündeki ilk orijinal eserlerinden birini veren şair, bu mesnevisinde kendinden önceki büyük şairlerden Şeyhî ve Ahmed Paşa'yı sert bir dille tenkit ederek, onları İran taklitçiliği ve tercümecilikle itham eder ve gerçek şairliğin taklit ve tercümeden arınmış ve o zamana kadar söylenmemiş sözler söylemekle olabileceğini ileri sürer. Gerçekten de Câfer Çelebi'nin eserleri esas itibarıyla klâsik edebiyatın kaideci ve klişe kalıplarını kullanmakla birlikte, çok orijinal ve o zamana kadar düşünülmemiş hayallerle doludur. Şairin en önemli özelliği, şiirlerinde yerli ve mahallî unsurlara yer vermesi olup divanı bu hâliyle yaşadığı devrin gündelik hayatını yansıtan zengin malzemeyle doludur. Bir bayram kutlaması münasebetiyle Sultan II. Bayezid'e sunulmak üzere nazmedildiği anlaşılan aşağıdaki kaside, bu vesile ile şairin mesleğinde yükselme talebini padişaha arz etme amacıyla kaleme alınmıştır. Eser bu yönüyle kaside formunun, yerine göre aynı zamanda bir dilekçe gibi kullanılışına da güzel bir örnek oluşturmaktadır. Kaside, bayramın gelişi hilâlin zuhuru ile belirlendiğinden, hilâl hakkında yeni ve orijinal yorumların geliştirildiği bir "teşbib" bölümü ile başlar. Bu bölümde hilâl hakkında geliştirilen hayaller sürekli "yâ" [= yahut, veya, belki] bağlacıyla birbirine bağlandığından âdeta uzun bir cümle gibidir. Ardından bir "gürizgâh" ile bütün bu hayallerin doğru olmadığı yolunda ustaca bir dönüşle yeni bir hayal daha geliştirilerek padişahın methine geçilir. Şair içinde bulunduğu durumu münasip bir dil ile ifade ederek dileğini anlatır ve dualarla eserini bitirir.

KASİDE

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

[BAYRAM MÜNASEBETİYLE SULTAN BAYEZİD'İN ÖVGÜSÜ İÇİN KASİDE]

1 *Perçemidür pîr-i küştî-gîr-i gerdûnuñ hilâl*
Kim sepîd itmişdürür anı mürûr-i mâh ü sâl

2 *Yâ felek bir heft-ser ejderdür encümden anuñ*
Cismi pul puldur zebân-i âteşînidür hilâl

3 *Tıfl iken Zâl-i Zeri yâhud bulup bir kûşede*
Mihr ile besler kenârında felek 'Ankâ misâl

4 *Yâ dilini eñsesinden çekdi mâhuñ âfitâb*
Itdügiyçün dilberümle da'vî-i hüsn ü cemâl

1 Hilâl, ihtiyar felek güreşçisinin, aylar ve yılların geçmesiyle beyazlaştırdığı perçemidir.

2 Belki felek yedi başlı bir ejderdir. Vücudu yıldızlardan pul puldur, hilâl [de] ateşten dilidir.

3 Felek ya Zâl-i Zer'i çocukken bir köşede bulup Ankâ gibi kucağında sevgiyle beslemektedir.

4 Veya sevgilimle güzellik davası ettiği için güneş, ayın dilini ensesinden çekmiştir.

5 *Yâ sipihr evsâf-i 'iydi fikr iderken gönline*
Düşdi bir bârîk ma'nâ geldi bir nâzük hayâl

6 *Hâlüme yâ rahm idüp yâra debîr-i âsumân*
Kâgıd-i zer üzre benden nâme yazup hasb-i hâl

7 *Baglamış devrân eliyle meh hamâmı perrine*
Nâmenüñ bâr-i gam u mihnetden olmış kaddi dâl

8 *Sebze-zâr-i nüh felekde yâ egilüp tutdı ham*
Bâd-i âhumdan benüm nevreste bir nâzük nihâl

9 *Kılmaga gökde nemâz-i 'iydi kudsîler yâhud*
Yapdı bir mihrâb-i zer mi'mâr-i sun'-i Zülcelâl

10 *Hak budur bunlar degüldür belki bu mezkûr olan*
İ'tibâriyyâtdur mahzâ vü tahyîl-i makâl

11 *Zer-nişân bir na'ldür gûyâ işâretdür Şehüñ*
Soffa-i kadrinde çarh oldugına saff-i ni'âl

12 *Pâdişâh-i heft kişver ya'nî Sultân Bâyezîd*
Âfitâb-i dîn ü devlet bürc-i ikbâl ü celâl

13 *Gök devât olmış hat-i mihver kalem dûde Zuhal*
Yazmaga medhüñ 'Utârid ey şeh-i ferhunde-fâl

14 *Cem' idüp hatt-i şu'â'ı bir gümüş cârûb ider*
Eyleyüp kapuñda gün cârû-keş olmagı hayâl

15 *Hançer-i zerrînüñi keffüñde her kim görse dir*
Lücce-i deryâya düşmiş gûyiyâ 'aks-i hilâl

16 *Okımadın hutbe bülbül olmadın 'akd-i temâm*
Bozmadı 'ahdüñde beñzer gonçanuñ mührin şimâl

17 *'Adlüñ âsârı hazânda lâleler bitürdügin*
Gösterür halka ruh-i zerd-i 'adûda eşk-i âl

18 *Beñzedürmiş nekhet ü bûyuñ nesîm-i hulkuña*
Gonçanun beñzer dimâgına irişmiş ihtilâl

5 Yahut felek bayramın vasıflarını düşünürken gönlüne ince bir mana düşüp nazik bir hayal geldi.

6-7 Yahut da feleğin kâtibi hâlime acıyıp altın [bir] kağıt üzerine benim adıma, sevgiyle durumumu anlatan bir mektup yazarak felek eliyle ay güvercininin kanadına bağlamış da mektubun gam ve keder yükünden boyu bükülmüş.

8 Belki de dokuz feleğin bahçesinde yeni yetişen zarif bir fidan, âhımın rüzgârından eğilerek bükük kaldı.

9 Yahut gökte melekler bayram namazını kılsın diye Celâl sahibi Allah'ın sanatının mimarı altın bir mihrap yaptı.

10 Aslında bunlar değildir, bu söylenenler tamamiyle varsayımlar ve hayalî sözler [olup] doğrusu şudur:

11 [Hilâl] feleğin, padişahın kadrinin sofasında sanki ayakkabı safı olduğunu gösteren altınlı bir naldır.

12 [Ey] yedi iklimin padişahı, din ve devletin güneşi, saadet ve ululuğun burcu Sultan Bayezid.

13 Ey talihi uğurlu padişah! Utarit senin methini yazsın diye gök hokka, dünyanın ekseni kalem, Zühal mürekkep isi olmuş.

14 Güneş senin kapında süpürgeci olmayı hayal ederek ışık huzmelerini toplayıp bir gümüş süpürge yapar.

15 Altın hançerini elinde her kim görse "Engin denize sanki hilâlin aksi düşmüş" der.

16 Senin zamanında bülbül hutbe okumadan, [nikâh] akdi tamam olmadan şimal rüzgârı goncanın mührünü bozmamış gibidir.

17 Düşmanın sapsarı yüzündeki kırmızı gözyaşları halka, adaletinin eserinin sonbaharda lâleler bitirdiğini gösterir.

18 Kokusunu senin güzel ahlâkının esintisine benzetirmiş. Galiba goncanın aklına karışıklık gelmiş.

19 *Bî-sebeb handân olup üstinde olan câmesin*
Pâre pâre itdügi dahi olur ol hâle dâl

19 Sebepsiz yere gülüp üstündeki elbisesini parça parça etmesi de bu duruma delil olmaktadır.

20 *Zer olur hâk-i siyeh kılsañ nazar olmaz 'aceb*
Bakduguñca yüzine zerd olsa rûy-i bed-sigâl

20 Sen nazar etsen siyah toprak altın olur; kötü niyetli birinin yüzüne baktığında [da] suratı sapsarı olsa buna şaşılmaz.

21 *Bâd-pây-i kadrüñe zer-keş tavîle kehkeşân*
Çarh âhur mihr satl-i zer şafak gül-gûne şâl

21 Senin kadrinin atına samanyolu altınlı bir bağ, felek ahır, güneş altın su leğeni, şafak ise gül renkli şaldır.

22 *Nâhun-i na'l-i sütûr ile yüzin yırtup zemîn*
Yas ider a'dâñ içün itsen kaçan 'azm-i kıtâl

22 Yeryüzü ne zaman düşmanlarını kırmaya yönelsen, binek hayvanlarının nalları tırnağı ile yüzünü yırtarak düşmanların için yas tutar.

23 *Bir melek-sîret meliksin kim olur 'ahdüñde hôş*
Şer'-i dîn-i Ahmedî icrâ 'alâ veſki'l-kemâl

23 Öyle melek huylu bir padişahsın ki senin devrinde Hz. Muhammed'in dininin kaideleri en güzel şekilde icra edilir.

24 *Şem'-i meclis gösterür dildâra agzından çü zer*
Boynın urup halk aña fî'l-hâl virmezler mecâl

24 Meclisin mumu sevgiliye ağzından altın gösterdiği için, halk boynunu vurup ona hiç fırsat vermezler.

25 *Gonca-i lâle degül peydâ olan kuhsârda*
Zîr-i bâr-i ni'met-i cûduñda kan derler cibâl

25 Dağlık yerlerde peyda olan gelincik goncası değildir. Dağlar senin cömertlik nimetinin ağırlığı altında kan terlemektedirler.

26 *Meclisüñde şîşe-i sâ'at felek zerrât rîk*
Olmamag içüñ hafî ahvâl-i eyyâm ü leyâl

26 Gün ve gecelerin durumu gizli kalmasın diye felek senin meclisinde saat şişesi, zerreler de kum [olmuş].

27 *Çün güşâde olmada keffüñe beñzetdüm güli*
Gülden itdüm rûy-i zîbâsına yâruñ intikâl

27 Açılması bakımından gülü eline benzetince, [zihnimde] gülden sevgilinin güzel yüzüne intikal ediverdim.

28 *Silk-i hüsniyyâtda nazm itdüm anuñ şevkıne*
Dürc-i fikretden çıkarup bir nice dürr ü le'âl

28 Onun aşkına fikir hokkasından birçok inciler çıkarıp gazel ipliğinde sıraladım.

29 *Kâmetüñdür Vâdî-i Eymende bitmiş bir nihâl*
Nâr-i Mûsâ-veş lebüñ üstinde eyler kıyl ü kâl

29 Boyun, Eymen vadisinde bitmiş bir fidan, dudağın onun üstünde Musa'nın ateşi gibi konuşmakta.

30 *Dökdi saf saf nokta hâk-i çihreme remmâl-i eşk*
Tâ bile rûzî olur mı 'âşıka rûz-i visâl

30 Âşığa vuslat günü nasip olup olmayacağını bilmek için, gözyaşı remilcisi yüzümün toprağına sıra sıra nokta döktü.

31 *Câmi'-i 'ışk içre gûyâ na'llenmiş şîşedür*
Halka-i zülfüñ hayâliyle dil-i efsürde-hâl

31 Zülfünün halkasının hayaliyle donup kalan gönül, sanki aşk camisi içindeki nallı şişe gibidir.

32 *Gün yüzüñ âyîne-i gîtî-nümâdur lâ-cerem*
Gösterür kılsam nazar mecmû'-i âlemden misâl

32 Şüphesiz senin güneş gibi yüzün bütün cihanı gösteren aynadır. Baksam bütün dünyadan örnekler gösterir.

33 *Sûret-i hâli durur bir nokta-veş bî-pâ vü ser*
Tîre-baht u vâlih ü üftâde miskînüñ bu hâl

33 Bir nokta gibi başsız ayaksız [olan] bu ben, kara bahtlı, düşkün ve perişan [olan ben] fakirin durumunun bir resmi gibidir.

34 *Zülf-i fettândur geçen bî-dillere yüz dürlü bend*
Hadd-i nâzükdür kılan 'âşıklara sad gûne âl

34 Gönlü elden gitmişlere yüz türlü bağ geçen fitneci zülftür. Âşıklara yüz türlü hile eden nazik yanaktır.

35 *Ser-nigûn olsa kara zülfüñ n'ola şeh devridür*
Fitne baş kaldurmaga âlemde yokdur ihtimâl

35 Padişah devridir; kara zülfün baş aşağı olsa şaşılır mı? Dünyada fitnenin baş kaldırmasına ihtimal yoktur.

36 *Tañ mı pür-çîn olsa şâhâ çehre-i âb-i revân*
Tab'uña reşk eyleyüp her dem çeker çün infi'âl

36 Ey padişah! Akarsuyun yüzü buruş buruş olsa buna şaşılır mı?. Çünkü senin tabiatını kıskanarak sürekli infial içindedir.

37 *Bî-edeblük eyleyüp çün kefküñe öykündi kân*
Mâlın alup halk-i 'âlem itdi anı pâymâl

37 Maden ocağı edepsizlik ederek senin elini taklide yeltendi diye, bütün insanlar malını alıp [onu] ayaklar altında bıraktılar.

38 *Pâdişâhâ husrevâ 'âlem-penâhâ dâ'imâ*
Ca'fer eylerken du'â-yı devletüñe iştigâl

39 *Ne revâdur gark ide dil mülkini deryâ-yı gam*
Vechi var mı tuta 'akl âyînesin jeng-i melâl

38-39 Ey âlemin sığınağı! Ey padişah! Ey hükümdar! Câfer senin saadetin için dua ederken gönül ülkesini gam denizinin basması lâyık mı? Akıl aynasını bıkkınlık pası tutsun, bu olur mu?

40 *İşigüñde bende-i dîrîneyem ikbâl-vâr*
Umaram k'idem terakkî eyleyem tebdîl-i hâl

40 Eşiğinde talih gibi eski bir kulum. Terakki edeceğimi, durumumun değişeceğini umuyorum.

41 *Kim katı kem-mâye vü magbûn u bî-hâsıldurur*
Ş'ol kişi kim anda bu uslûbdadur hâl ü me'âl

41 Sadece gayet aşağılık, aldatılmış ve semeresiz kimsenin durumu bu şekilde olur

42 *Ma'nî-yi "men istevâ yevmân" olur rûşen delîl*
Ger bu da'vâda gerekse hüccet-i sıdk-i makâl

42 Bu davada doğru sözlü olduğuma gerekçe gerekirse "Iki günü bir olan [bizden değildir" sözünün] anlamı apaçık delildir.

43 *Tâ yaza menşûr-i 'iyde mâh-i nev tugrâ-yı zer*
Ola eyyâm-i şerîfiyle cihân ferhunde-fâl

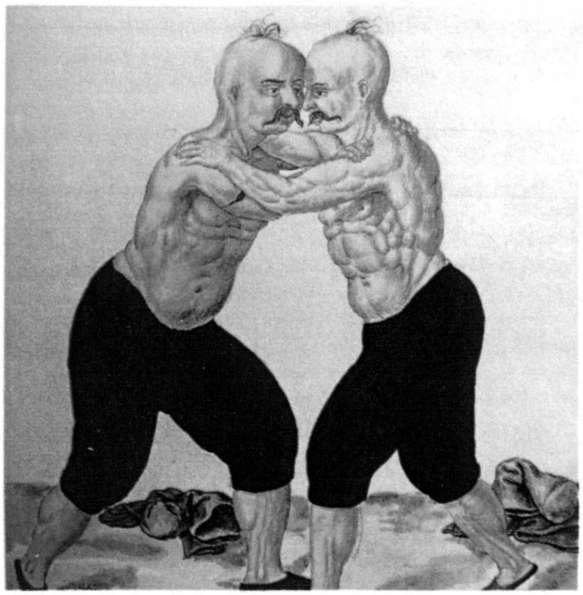
43 Yeni ay bayram fermanına altın tuğra çizdikçe, onun mübarek günleriyle cihanın talihi iyi olsun.

44 *Günlerüñ Nevrûz u 'iyd olsun giceñ Kadr ü Berât*
Âfitâb-i devletüñe irmesün hergiz zevâl

44 Gündüzlerin Nevruz ve bayram, gecelerin Kadir ve Berat [gecesi gibi] olsun; devletinin güneşi asla batmasın.

45 *Sâl ü mâh-i 'ömrüñe hadd ü nihâyet olmasun*
Niçe kim 'âlem tura ola şühûr u mâh u sâl

45 Âlem ayakta durdukça, aylar ve yıllar oldukça, ömrünün yılları ve aylarına sınır ve son olmasın



57

1 Yaratılış itibarıyla yeryüzünde bulunan her şeyden daha eski olduğu için, şairlerin felek hakkında kullandıkları imaj ve vasıflardan birisi de onun bir "pîr" [ihtiyar] olduğudur. Bu beyitte felek sürekli döndüğü ve inanışa göre insanların talihi ile sürekli mücadele hâlinde bulunduğu için "pîr-i küştî-gîr"e [ihtiyar bir pehlivan] benzetilmiştir. Osmanlılarda savaşlarda daha heybetli ve düşmanın yüreğine korku salan bir görüntü vermek yahut pehlivanların rahatça güreşebilmeleri için biraz da eski bir Türk geleneğine uyularak kafanın tepesinde bir tutam saç olabildiğince uzatılır ve başın diğer kısımları ustura ile kazıtılırdı (bk. res. 57) . Şair saçları ağarmış bir pehlivan olarak yorumladığı felek üzerindeki hilâli, onun başındaki beyaz saç tutamı yani "perçem" olarak hayal etmekte ve böyle bir yorum geliştirmektedir.

2 Eskiler dünyayı evrenin merkezinde, güneş de dahil olmak üzere gezegenleri ise dünyanın etrafında dönüyor olarak (bk. res. 36) düşünürlerdi. Batlamyus astronomisinin kabulünden ibaret bu düşünceye göre, güneş ile birlikte bu gezegenlerin sayısı yedi idi. Feleğin kadere tesir ettiği ve insanlara bu yolla zulmettiği inancından hareketle şairlerin felek hakkında geliştirdiği "ejder" imajı (bk. res. 172), bu yedi gezegen sebebiyle beyitte olduğu gibi "yedi başlı ejder" olarak da kullanılmıştır. Şair bu düşüncesini kuvvetlendirmek istercesine gökyüzünde görülen sayısız yıldızları bu ejderin derisindeki pullar, hilâli ise onun ateşten dili olarak hayal etmektedir.

3 Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinde anlatılan efsanevî şahsiyetlerden biri olan Zâl, meşhur destan kahramanı Rüstem'in de babasıdır. İnanışa göre doğduğu zaman saçları İran'da hiç görülmedik şekilde bembeyaz yahut sapsarı olduğundan, kendisine 'Zâl-i Zer" [= sarışın ihtiyar] lâkabı verilmiş ve babası utancından onu dağlara götürüp terk etmiş. Efsane bu ya, Zümrüdüanka kuşu bebeği bir köşede bularak Kaf dağının ardına götürmüş, orada besleyip büyütmüş (bk. res. 58) ve Zâl delikanlı olduğunda memleketine dönmüş. Hilâl hakkında geliştirilen yorumların sürdürüldüğü bu beyitte de gökteki hilâl, beyazlığı yahut altın renginde oluşu ve inceliği sebebiyle Zâl'in bebeklik hâline benzetilmiştir. "Mihr" sevgi ve şefkat, "kenâr" ise kucak demektir. Beyitteki ifadeye göre güya felek, hilâl Zâl'ini bir köşede bularak Ankâ gibi sevgi ve şefkatle beslemektedir.

Beytin ilgi çekici diğer yanı, "mihr"in diğer anlamı güneş demek olduğundan (tevriye), "Felek hilâli güneş ile besler" anlamına gelen ikinci beyitte şairin aynı zamanda ayın ışığını güneşten aldığı bilgisini ustaca işlemesidir. *Hevesnâme* adlı meşhur mesnevisinden astronomiye, mevsimlerin oluşmasına ve tabiat hakkındaki yorumlara son derece meraklı olduğunu bildiğimiz Câfer Çelebi'nin bu yorumu, aynı zamanda o devrin gök bilimi konusundaki bu isabetli bilgisini yansıtması bakımından ayrıca ilginçtir.

4 Eskilerin işkence tasvirlerinde ve özellikle cehennemliklerin çekecekleri azaplar anlatılırken çokça ifade ettikleri "dilini ensesinden çekme" tabiri burada ay hakkında kullanılmıştır. Şairin ifadesine göre hilâl, sanki ayın dilinin ensesinden çekilmesinden meydana gelen bir şekil olup onun için bu kadar incedir. Cezalandırılması ise ayın şairin sevdiğiyle güzellik konusunda yarışa kalkışması sebebiyledir. Gökyüzünün hükümdarı olan güneş, ay haddini bilmeyerek sevgilinin güzelliği ile yarışa kalkıştığı için ona bu cezayı vermiştir.

5 Bu defa Tâcîzâde feleği kişileştirerek onu, bayramın özelliklerini hayal eden bir şair olarak düşünmektedir. Hilâl ise bu şairin gönlüne düşen ince bir hayaldir. Edebiyatımızda sübjektif unsurların



58

objektif nesnelerle tarif ve tasvir edildiği çokça görülür. Fakat feleğin kişileştirilerek (teşhis), zihnine gelen ince fikrin bu şekilde yorumlanması, psikolojik bir hâl olan böyle bir durumu tasvir bakımından oldukça orijinal ve nadir görülen bir motiftir.

6-7 Bâbil, Yunan, Roma ve onlardan etkilenen İran'ın gezegenlere ilâhlık izafe etmelerinden kaynaklanan inanışa göre, bu gök cisimlerinin her birinin bir şahsiyeti vardı. İslâm dini bu gibi hurafeleri reddetmesine rağmen halkın hayal gücü bu inanışları İslâmlaştırarak, onlara Müslüman kıyafet ve kişilikleri kazandırmış ve özellikle edebiyatta şairler gök tasvirlerinde bu hayalleri bol bol kullanmışlardır. Bunlar arasında "Utârid" [= Merkür] elinde kâğıt ve kalemi, başında kavuğu ile diz çökmüş olarak yazı yazan "debîr-i felek" [= feleğin kâtibi] olarak düşünülüyordu (bk. res. 59). Eskiden okuma yazma bilmeyenlerin devlet daireleri civarında meslek icra eden kâtiplere dilekçe yazdırmaları yahut âşıkların sevgilileri için kâtiplere mektup yazdırmaları geleneğini kullanan Tâcîzâde, bu beytinde feleğin kâtibini kendi hâline acıyan ve altın bir kâğıda sevgiliye gönderilmek üzere mektup yazan bir kâtibe benzetmektedir. Mektup ay güvercininin kanadına bağlanmış, fakat mektubun boyu gam ve keder yükünden dolayı bükük kalmıştır. Beyte göre gökteki hilâl işte bu kıvrık duran mektuptur. Öyle anlaşılıyor ki şair burada, eskiden mektupların rulo edilerek "kubur" denen silindir mahfazalara yerleştirilmesi geleneğinden hareketle, açıldığında da kıvrık kalan bir mektubu yahut güvercine takılmak üzere rulo edilen bir mektubu ima etmektedir.



59

8 Eski şairlerin gök tasvirlerinde gökyüzü, yeryüzünün yukarıdaki bir aksi gibi düşünülmüş; her gezegen ve yıldıza birer çiçek benzetmesi yapılarak zengin imajlar oluşturulmuşur. Bu düşünceden hareketle gökyüzünü bir bahçeye benzeten şair, bu defa hilâli söz konusu bahçede yetişen zarif bir fidan şeklinde hayal etmektedir. Güya bu fidan şairin çektiği âhın rüzgârından eğilip öylece kalmıştır. Şair bu beytinde rüzgârlık yerlerde yetişen ağaçların rüzgârın estiği yöne doğru eğik olarak boy salarak öylece şekillenmeleri durumuna işaret etmektedir.

9 Mihrapların mimarî birer unsur olarak hemen daima kavisli bir yapıya sahip olmasından hareket eden şair, bu defa gökteki hilâli bir mihraba benzetmektedir. Tasvire göre hilâl, melekler bayram namazını kılsınlar diye Allah'ın kudret eliyle yapılmış bir mihraptır. Beyitte geçen "mihrâb-i zer" tabiriyle özellikle Bursa Murâd-i Hüdâvendigâr Camii ve Ulucami gibi mimarî yapılarla günümüze bazı örnekleri ulaşan, önemli miktarlarda altın harcanarak tezyin edilmiş tezhipli mihraplar kastedilmiş olmalıdır.

10 Kasidenin başından itibaren dokuz beyit boyunca hilâl hakkında geliştirdiği ifadelerin hepsini bu beyitte reddeden şair, bunların tamamen hayal mahsulü sözler olduğunu ileri sürerek âdeta düşündüklerinden vazgeçmiş gibi görünür (rücû') ve bir sonraki beyitte gerçeği ifade edeceğini belirtir. Aslında okuyucunun "Bakalım şimdi ne diyecek?" dercesine merakını celp etmeye yönelik bu tavır, aynı zamanda artık en doğru olan sözün söyleneceği izlenimini de uyandırmak ve böylece ifadeyi güçlendirmek için yapılmıştır. Böylesine ustaca bir dönüşle okuyucuyu hilâl hakkında yönelttiği hayallerden âdeta uyandıran ve ilgiyi tekrar üzerine çeken şair, bir sonraki beyti padişahın methine geçmek için iyi bir fırsat olarak kullanır ("güriz" yahut "gürizgâh").

11 Şairin hilâl hakkındaki en gerçek inanışını ifade eden bu beyte göre hilâl, padişahın değer ve kıymetinin bir saray gibi düşünüldüğü hayalî bir mekânda, ayakkabıların bırakılacağı yeri göstermek üzere konmuş altın yahut altınlı bir nal veya ayakkabı işaretidir. Beyitteki ifadeden padişahın büyüklüğü yanında feleğin bir sofa mevkiinde kaldığı kolayca anlaşılmaktadır. Söz konusu imajı sadece padişahı methetmek için hilâl hakkında geliştirilmiş rastgele bir hayal gibi düşünmemek ge-

rekir. Günümüzde cami girişlerine konan, ayakkabıların nasıl tutulacağını gösteren şekil ve işaretler gibi; kuvvetli bir ihtimalle o devirde cami, saray ve konak gibi mekânlarda nerede ayakkabıların çıkartılması gerektiğini gösteren birtakım işaretler bulunuyordu. Şairin beyitteki imajı bu kabil bir gelenekten hareketle geliştirmiş olması göz önünde bulundurmaya değer bir husustur.

12 Yukarıdaki geçiş beytinden (gürizgâh) sonra artık bu beyitle doğrudan doğruya padişahın methine başlanmaktadır. Şairin ifadesine göre Sultan II. Bayezid din ve devletin güneşidir. Bu ifade din ve devlet kavramlarının bir felek gibi geniş olarak düşünüldüğü ve padişahın da bu feleğin güneşi olarak hayal edildiği izlenimini uyandırmaktadır. Aynı şekilde ikinci mısraın ikinci bölümünde geçen "burç", gezegenler göğünün bitiminden sonra sabit yıldızlar göğünde bazı yıldızların oluşturdukları şekillere dendiğinden; saadet ve azamet kavramlarının da en üst noktasında padişahın bulunduğu bir felek gibi düşünüldükleri anlaşılmaktadır. Burçlar göğü ve dolayısıyla "burc", eski gök bilgisine göre feleğin en yüksek noktasını temsil ettiğinden dolayı bir bakıma bu tabir o devir için mübalâğanın en üst sınırını temsil ediyordu.

Beyitte sözü edilen ve yedi ülke anlamına gelen "heft kişver" tabiri eski coğrafya bilgisine göre yeryüzünde bulunan bölgeleri ifade ediyordu. Eski coğrafyacılar dünyayı dörde ayırıp, bunun dörtte birinde insanların yaşadığını kabul ederek buna "rub'-i meskûn".[= oturulan dörtte bir] demişlerdi. Rub'-i meskûnun da yedi ülkeden oluştuğunu kabul ederek bunları 1. Hind iklimi 2. Çin iklimi 3. Türk iklimi 4. Horasan iklimi 5. Maveraünnehr iklimi 6. Rum iklimi 7. Bulgar iklimi şeklinde adlandırmışlardı. Yine eski astroloji bilgi ve inançlarına göre bu yedi iklimden her biri seyyarelerden birinin hâkimiyeti altında idi. Bunlardan Zühal 1., Müşteri 2., Merih 3., Güneş 4., Zühre 5., Utarid 6., Ay ise 7. ülkenin hâkimi idiler. Dolayısıyla padişahın yedi ülkenin hâkimi olması demek, onun dünya hâkimi olmasından başka bu gezegenlere de hükmettiği gibi bir mübalâğayı da beraberinde getirmektedir.

13 Utarit burada bir kere daha feleğin kâtibi olarak karşımıza çıkıyor. Bir önceki beyitteki mübalâğalı methin dozunu gittikçe yükselten şair, bu defa feleği padişahın methini yazacak bir hokkaya benzetiyor. Dünyanın ekseni bir kalem ve "Zuhal" [= Satürn] ise mürekkep yapımında kullanılacak isi oluşturmaktadır (mübalâğa). Gezegenler arasında siyah renge yakın esmer bir ışık vermesi ile ayırt edilen bu gezegen, edebî tasvirlerde daima zenci, Hintli, mürekkep, ben vb. esmer ve siyah ırk ve nesnelere (bk. res. 60) benzetilmiştir. Dikkat edilecek olursa günümüzde bir devlet büyüğüne hitaben söylendiği takdirde alay ifadesi teşkil edecek sözler, o devirde anlayışla karşılanabiliyordu. Çünkü bütün bunlar aslında maksadı en abartılı şekilde ifade etmeyi gerektiren "mübalâğa" sanatını gerçekleştirmek için sarf edilen sözlerden ibaret idi. Üstelik bunlar *Kur'an*'da geçen "Eğer yeryüzündeki ağaçlar kalem, denizler mürekkep olsa ve yedi misli deniz de yedekte bulunup yazılsa yine de Allah'ın sözleri bitmezdi." (Lokmân, 27) vb. ifadeleri andırdığından dinen tehlikeli sayılabilecek bir üslûp arz etmekle birlikte hoşgörü ile karşılanabiliyordu.

14 Bir noktadan çıkarak etrafa dağılan güneş ışığının huzmeleri bu beyitte gümüş tellere benzetilerek, güneş bu tellerden süpürge imal eden bir şahıs olarak düşünülmüştür (teşhis). Feleğin ulaşılamayan bir yüksekliğinde bulunan güneşin, kapısında süpürgeci olarak hizmet gördüğü bir padişahın mevkii herhalde felekten çok daha yüksek bir yerde bulunsa gerektir. Zaten şairin amacı da bu tasvir ile böyle bir düşünceyi vurgulamaktır. Üstelik dikkat edilecek olursa güneş daha kapı süpürgeciliğine kabul dahi edilmemiştir gümüşten bir süpürge hazırlayarak o günleri hayal etmekle vakit geçirmektedir. Hemen şunu ilâve etmelidir ki Osmanlı sarayında saray avlularının temizliğinden kapıcıbaşı emrinde hizmet gören kapıcılar sorumlu olup bunlar aynı zamanda ileride yüksek dereceli devlet makamlarına aday olarak yetiştirilirlerdi. Belki Kâbe gibi mukaddes mekânları süpürmekle görevli kimseler, bir hayli yüksek mevkiler işgal eden kimselerden seçiliyordu.

15 Kasideyi yazan şaire bir hediye verilmesi eski bir âdet ve üstelik Hz. Peygamber'in de sünneti olduğundan, şairler bu eserleri karşılığında özellikle şiirden ve edebiyattan anlayan devlet büyükle-



60

rinden hemen daima "câize" denen ihsanlar almışlardır. Bu bakımdan bu eserlerde şiirin sunulacağı şahsın cömertliğinin yüksek derecesini hatırlatmak, vazgeçilmez bir âdet hâline gelmiştir. Burada da padişahın elindeki altın bir hançer hakkında yorum geliştirilerek bu hançer, engin denize düşen hilâlin aksine benzetiliyor. Bilindiği üzere "deniz" eski edebiyatta bolluk ve cömertliğin sembolüdür. İnci ve mercan gibi değerli maddeleri sahile savuran deniz, nice hazineleri içinde barındıran ve cömertçe insanlara saçtığı hâlde tükenmeyen uçsuz bucaksız bir özellik taşıdığından edebiyatta cömertlik ve bolluğun sembolü olmuştur. Padişahın elinin engin denize benzetilmesi, onun denizler kadar zengin ve cömert olduğunu ve şaire deniz gibi bol ihsanlarda bulunacağı hususunu vurgulama amacına yöneliktir.

16 Bu şiirler aynı zamanda yeni bir hayal bularak şairin zekâ ve yeteneğini ispat etme ve şiirin sunulduğu şahsı biraz olsun eğlendirme ve mutlu etme amacını da taşımaktaydılar. Dolayısıyla kasidelerde yer yer ibret verip düşündürecek tasvir ve hayallere yer verildiği gibi bazen de burada olduğu gibi okuyanı güldürecek bir imaja da pekâlâ yer verilebiliyordu. Bu beyitte padişahın adaletinin yüceliği vurgulanmak için bir tabiat detayından yararlanılmıştır. Eski inanışa göre gül başta olmak üzere bütün çiçekler rüzgârın esmesi sonucunda açılırlardı. Goncanın bir bakire olarak tasavvur edildiği bu beyitte şimal rüzgârı damat gibi düşünülmüş, bülbül ise mimber gibi dallara çıkarak hutbe okuyan ve sonra da nikâh kıyan bir imam olarak hayal edilmiştir. Eski geleneğimizde nikâh kıyılırken evlilik ve nikâhın faziletlerini konu edinen bir konuşma yapılması yani hutbe okunması âdetti. Bu geleneği gül, bülbül ve rüzgâr hakkında bir hayalle geliştiren şair, bir bakıma sözü "Ey padişah, senin adaletinin devrinde tabiattaki çiçekler dahi nikâhsız açılmaz ve yüz göstermezken insanlar nasıl kötülük işleyebilirler?" demeye getirmektedir.

17 Bir önceki beyitte görülen adalet imajı bu beyitte de sürdürülmektedir. Bu defa padişahın düşmanlarının sapsarı kesilen yüzleri sonbahara, bu yüzler üzerine dökülen kanlı gözyaşları ise lâlelere benzetilerek bu mevsimde lâle açması; padişahın adaleti sayesinde sonbaharın dahi ilkbahara dönüşmesi şeklindeki bir keramete bağlanmaktadır. Bu imaj adalet olan bir ülkede kurt ile kuzunun, doğan ile güvercinin, kedi ile köpeğin vb. kardeşçe yaşayacakları yahut bütün mevsimlerin bahara dönüşeceği şeklinde geliştirilen çok eski bir motif ve ifade tarzından kaynaklanmaktadır. Görüldüğü gibi bu beyitte de şair, bir önceki beyitte olduğu gibi padişahın düşmanlarıyla alay etmekte ve bu gibi esprili sözleriyle kaside sunduğu padişahını âdeta eğlendirmeye çalışmaktadır.

18 İnsanın huyu subjektif bir nesnedir, elle tutulup gözle görülemez. Bununla birlikte hareket ve davranışları ile ortaya çıkar, dışa yansır. Koku da elle tutulup gözle görülen bir nesne olmadığı hâlde onu hisseder ve varlığını idrak ederiz. Bu bakımdan "huy" ve "koku" her ikisi de yapı ve zuhur ediş biçimleri itibarıyla birbirlerine benzedikleri için edebiyatta hemen daima birlikte zikredilirler. Huy ve kokunun birlikte geçmesinin bir diğer sebebi de "hulk" [= huy, yaratılış] kelimesinin

aynı zamanda bir çeşit esans anlamına gelmesidir. Padişahın huyunun esintisi ile tabiattaki en güzel kokulardan olan gül goncasının kokusunu karşılaştırmak isteyen şair, bu iş için goncayı kişileştirerek böyle bir benzerlik iddiasında bulunan şahıs olarak gösterir, sonra da bu davranışından dolayı goncayı aklından zoru olmakla itham eder. Burada geçen "dimâg" [= akıl, zekâ] kelimesi aynı zamanda beyinde, kokuyu hissetme merkezinin de ismi olması bakımından ilginçtir.



61

19 Hemen ardından şair bu iddiasını ispat için şairane bir delil arayışına girer. Eğer goncanın aklından zoru olmasa yerli yersiz gülmez ve üstündeki elbiseyi parça parça etmezdi. Şair goncanın açılmasının gülen bir dudağa benzetilmesi ve olgunlaşan bir gülün yapraklarının yerlere dökülmesinin de üzerindeki elbiseyi parçalaması şeklinde geliştirilen klişeleşmiş edebî yorumları, fikrini ispata delil olarak kullanmaktadır. Gerçekte böyle bir şey olmadığını, bu söylediklerinin olağan birer tabiat hadisesi olduğunu bildiği hâlde bilmezden gelerek gül hakkında geliştirilen yorumlara inanmış görünmektedir (tecahülüarifane).

20 Evliya menakıpnamelerinde, Allah dostu olmuş nice velilerin bir bakışta toprağı altın ettikleri yahut ayaklarını bastıkları yerin altın olduğu, fakat o altına dönüp bakmaya tenezzül etmedikleri kabilinden pek çok hikâyeye rastlamak mümkündür. Osmanlı sultanlarının tamamının veli mertebesinde kimseler oldukları yolunda halk arasında günümüze de kısmen ulaşan bir inanış vardır. Özellikle Sultan II. Bayezid ve Kanunî hakkında bu söylentilerin yoğunlaştığı görülmektedir. Bu şayiaların yaygınlaştırılmasının önemli bir sebebi de, bu tür inançlara çok değer veren halkın nazarında sarayın ve padişahın otoritesini güçlendirmek olmalıdır. İşte şairin padişaha "Sen siyah toprağa baksan altın edersin." deyişinin ardında ona böyle bir velîlik ve keramet izafe etme temayülünün bulunduğu hissediliyor. Böyle bir şeyin doğru olmadığını çok iyi bilen şair, bu ifadesinin hemen ardından iddiasını ispat için padişahın hoşuna gidecek bir örnek getiriyor: "Nitekim padişah kötü niyetli birinin yüzüne baktığında onun yüzü suçluluk duygusundan altın gibi sapsarı kesilir..."

21 Yel ayaklı, ayağı rüzgâr gibi çabuk anlamına gelen "bâd-pâ" terkibi daha çok atlar hakkında sıfat yerinde kullanıldığından burada "at" anlamında isim olarak kullanılmıştır. Mertebe, kıymet, değer gibi anlamlara gelen "kadir" subjektif bir unsurdur. Şair bunun hakında bir tasvir ve yorum geliştirebilmek için önce onu objektif bir nesneye yani bir ata benzetiyor. Çayır ve otlağa salınan atların ayaklarına bağlanan ipe "tavîle" denir. Padişahın değeri öyle yücedir ki eğer o bir at olarak düşünülecek olursa, böyle bir ata ancak samanyolu altınlı bir ayak bağı, felek ahır, güneş altından bir su leğeni şafak ise gül renkli bir şal olabilir. "Şâl" özellikle soğuk havalarda veya hayvan terli iken üzerine atılan örtü anlamında kullanılmıştır.

22 At ve deve gibi binek yahut yük hayvanlarının tamanına "sütûr" denir. Eskiden harbe gidilirken ordu mensupları sadece üzerine bindikleri hayvanları değil çadır, kap kacak vb. eşyalarını taşıyacak yük hayvanlarını da götürürlerdi. İşte böyle bir sefer imajı oluşturan şair, ordu içinde bu kabil

binlerce hayvandan oluşan sürünün yol alırken yeryüzünde oluşturduğu izleri, zeminin yüzünü yırtarak düşman için yas tutmasına (teşhis) benzetiyor. Böyle bir ifadenin temelinde, ölüm vb. infial duyulan üzüntülü hâller karşısında insanların vücutlarını dövüp yüzlerini tırnaklarıyla çizerek keder duygularını açığa vurmaları davranış ve geleneği yatmaktadır. Toprak, padişahın ordusu yola çıktığında artık düşmanın perişan olacağından öylesine emindir ki derhâl yüzünü yırtarak onlar için yas tutmaya başlar. Kolayca anlaşılacağı üzere burada da düşmanla alay eden ve bu bakımdan padişahın hoşuna gideceği ümit edilen bir ifade kullanılmıştır.

23 Anlamı son derece açık olan bu beyitte, Arap harfleriyle yazılışları aynı fakat okunuşları farklı olan "melik" ve "melek" kelimeleri özellikle bir arada kullanılmışlardır (cinasıhattî).

24 Bilindiği üzere mum, üflenerek söndürüldüğünde etrafa nahoş bir koku yayılır. Aydınlatmanın mum ve kandille olduğu devirlerde insanlar söndürülen mumdan yayılacak bu kokuyu engellemek için "mum makası" denen özel bir aletle mumun fitilini keser ve kesilen ipin bir hazne içine düşmesini sağlayarak kokunun yayılmasını önlerlerdi. Eski metinlerde çokça geçen "sevgiliye altın göstermek" yahut "ağıza altın almak" gibi o devrin çapkınlık gelenekleri ile ilgili bir hususun bu beytin temelini teşkil ettiği görülmektedir. Mumun çapkın bir şahıs, altın rengindeki alevinin ise bu şahsın ağzından dilbere gösterdiği altın şeklinde yorumlandığı beyitte, padişahın adaleti zamanında böyle bir uygunsuzluğun yapılamayacağı vurgulanmak istenerek; fitilin mum makası ile kesilmesi, halkın bu duruma izin vermeyerek mumun boynunu vurmaları olarak yorumlanmaktadır. İbarede "şem'-i meclis" [= işret meclisinin mumu] tabiri kullanıldığına göre, mum tarafından kendisine para karşılığı çapkınlık teklif edilen şahıs meclisin sakisi olmalıdır.

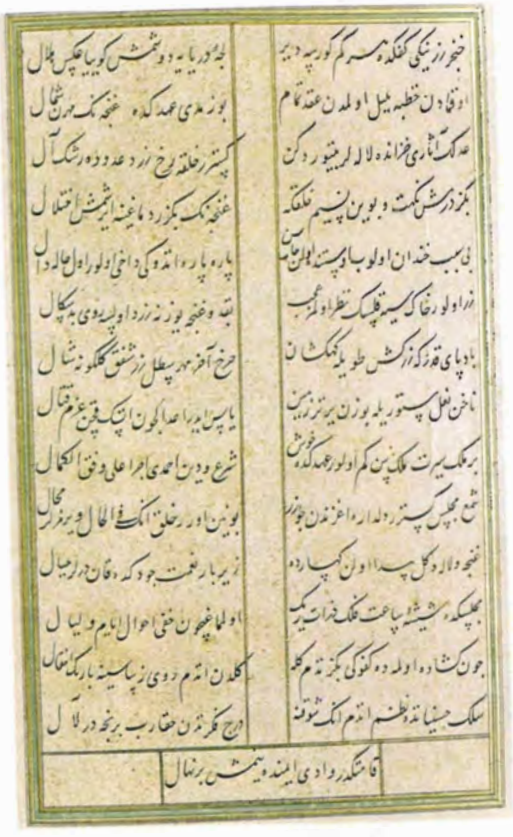
25 Burada "lâle" kelimesiyle kastedilen çiçek, bizim bugün bu isimle andığımız, yetişmesi son derece ihtimam gerektiren çiçek değil "gelincik"tir. Baharın gelişiyle dağ eteklerini, kır ve çayırları dolduran gelincikleri şair dağların kan terlemesi şeklinde yorumlamaktadır. Dağlar eskilerin telâkkisine göre yeryüzünün bütün yükünü taşıyan ve böylece zeminin dengesini sağlayan coğrafî unsurlar idi. Bu kadar ağır yüke alışkın oldukları hâlde padişahın cömertliği öylesine fazladır ki bunun yükünden dağlar dahi kan terlemektedirler. İbaredeki "kan terleme"nin bir sebebi insanın ağır yük altında aşırı derecede yorulup terlemesi olduğu gibi, uğradığı aşırı iyilik ve ihsan karşısında mahcup kalarak sıkıntıdan terlemek şeklinde de düşünülebilir...

26 Cam ve hava her ikisi de şeffaf nesneler olduklarından şairler, dönmesi ile zamanı oluşturan feleği, camdan yapılan kum saatlerine benzetmişlerdir. Yani felek ve kum saati arasındaki ilişki hem saydamlık, hem de zaman itibariyledir. Kum saatine benzeyen felek şişesinin içindeki kum taneleri ise havada uçuşan "zerrât" yani zerrelerdir. Havada sayısız miktarda bulunan, varlığı ancak karanlık bir mekâna giren güçlü ışık huzmeleri ile fark edilebilen ve eski fizik bilgisine göre maddenin bölünebilen en küçük parçası olarak kabul edilen taneciklere "zerre" denmekteydi. Beyitteki ifadeye göre felek, padişahın emrinde ve zamanı kontrolü altında tutması için hizmet eden bir kum saatidir. Bu kum saatinin kumları ise atmosferde uçuşan zerrelerdir.

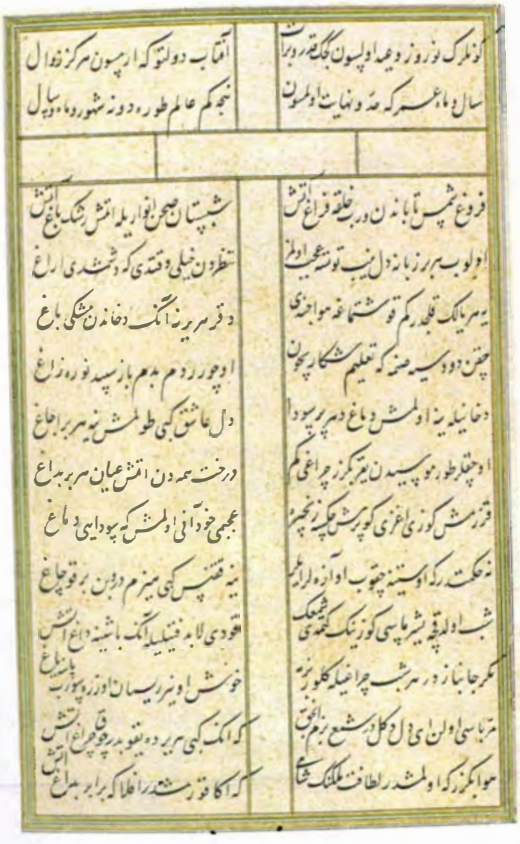
27 Kasideler içine, esere renk katma ve hareket kazandırma amacıyla gazel yerleştirilmesine "tegazzül" denir. Şairler sevgilinin vasıflarını övdükleri bu şiirlerde kasideden gazele bir bahane ile ustaca geçerek âşıkane bir üslûp sergiler ve gazel vadisinde hünerlerini göstermeye çalışırlar. Burada şair, biraz da Türkçedeki 'eli açıklık' deyimini kullanarak gülün açılması ile padişahın elinin açıklığı arasında bir ilişki kurmak istediğini, fakat gül denince ister istemez sevgilinin yüzünü hatırladığını belirterek gazele geçişe bir zemin hazırlamaktadır.

28 Eski metinlerden anlaşıldığına göre XV ve XVI. yüzyıllarda, konusu sevgilinin güzelliklerini tarif etmek olan gazel nazım şeklinin diğer bir adı da "hüsniyât" idi. Bu beyitte bir sonraki beyitle başlayacak olan gazel nazım şekli bir ipliğe, bu nazmı oluşturmak için seçilen kelimeler incilere, bu incilerin kaynağı olan tefekkür merkezi ise içinde değerli taşlar saklanan bir hokkaya benzetilmiş-









tir. Yani şair bu ifadesiyle, bir sonraki beyitten itibaren başlayacak olan gazelin sözlerini ipliğe dizilen incilere benzetmektedir.

29 Eski yazar ve şairler nesir veya nazım olsun bir esere başlarken girişi renkli tabir ve hayaller kullanarak açarlardı("hüsnüibtida" yahut "beraatiistihlâl"). Gazelin ilk beytini (matla') oluşturan bu ibarede de Tacîzâde, sevgiliyi oldukça renkli ve çarpıcı bir üslûpla tasvir etmektedir. Şaire göre sevgilinin boyu, Hz. Musâ'ya peygamberlik verilen yer olan Eymen vadisindeki çalı yahut fidana; bu boy üzerinde konuşmakta olan dudağı ise söz konusu fidan üzerindeki ateşe benzemektedir. Görüldüğü üzere şairin söz konusu ettiği sevgili, mukaddes birtakım vasıflara sahip ilâhî bir güzelliği temsil eden bir şahsiyettir.

30 "Reml" yahut "remil", eskiden remmaller tarafından icra edilen, nokta ve çizgi şekilleri çıkartarak bunları yorumlamak suretiyle gaybdan haber vermeye çalışan bir çeşit fal idi. Bu falda çıkan nokta ve çizgiler eskiden kum üzerine çizildiğinden bu fal kum demek olan "reml" adı ile adlandırılmış. Bu beyitte şair yüzünü toprağa, gözyaşlarını remil falı açan bir remilciye ve onun anlam çıkartmaya çalıştığı sıra sıra noktalar yahut saf hâline gelen çizgilere (bk. res. 63) benzetmektedir. Bu remilcinin niyeti vuslat gününün rûzî [= nasip] olup olmayacağını öğrenmektir. Gözyaşlarının nokta ve çizgilere benzetilmesi bazılarının top hâlinde yüzde kalıp bazılarının da çizgi olarak aşağıya doğru akması sebebiyledir. Beyitte "rûz" [= gün] ve "rûzî" kelimeleri özellikle birlikte kullanılmışlardır.

31 Eskiden camilerde aydınlatmayı sağlayan kandiller arasına top aynalar, devekuşu yumurtaları, sırma püsküllü porselen toplar vb. süsler konması âdettendi. Beyitten anlaşıldığına göre bunlar arasına -günümüzde şişe içine gemi maketi yerleştirildiği gibi- içine maharetle at nalı vb. nesneler yerleştirilmiş camlar asılması da yaygın bir gelenek olmalıdır. Şair bu beyitte esas itibarıyla sübjektif olan aşk kavramını camiye benzeterek zihnimizde bir imaj oluşturmaya çalışıyor. Âşığın donakalan gönlü ise bu cami içinde asılı duran, içinde nal bulunan bir şişe gibidir. Aşkın camiye benzetilmesi kutsiyeti sebebiyle olmalıdır.

32 Dünyada olan biteni gösteren ayna anlamına gelen "âyîne-i gîtî-nümâ" tabiri Büyük İskender'in elinde bulunan ve uzaktaki düşman gemilerini haber veren bir alet hakkında geliştirilen yorumlardan kaynaklanır. Özellikle şarap kadehi, içildiğinde insanı hayal âlemine götürdüğünden edebiyatta bu aynaya çokça benzetilmiştir. Burada sevgilinin yüzünün cihanı gösteren aynaya benzetilmesi, hem onun ayna gibi saf ve temiz olduğunu belirtme, hem de onda lütuf ve kahır şeklinde değişen türlü hâllerin bulunduğunu vurgulama amacına yönelik görünüyor. Eskiler dünyayı yedi iklimden ibaret sayar ve bu iklimlerden her birinin bir gezegenin etkisi altında bulunduğuna inanırlardı. Sevgilinin yüzü bütün bu seyyarelerdeki özellikleri taşıdığından gönlü de ayna gibi bütün bu iklimlerde olup bitenleri müşahade ettiğinden edebiyatta sık sık aynaya benzetilmiştir.

33 Başsız ve ayaksız demek olmakla birlikte daha çok "zavallı", "perişan" gibi anlamlarda kullanılan "bî-ser ü pâ" tabiri burada yüzdeki ben için kullanılmıştır. Şair sevgilinin yüzündeki ben ile kendi hâli arasında birtakım ilişkiler kurarak tevriyeli bazı ibareler yardımıyla kendisi ile ben arasındaki yakın benzerlikleri ortaya koymaya çalışmaktadır. Sevgilinin beni "tîre-baht" [= bahtı siyah]lık, "miskîn" [= zavallı] olmak, "vâlih" [= kendinden geçmiş] bulunmak ve "üftâde" [= düşkün, âşık] olmak bakımından âşığa benzetilmiş. Ben hakkında geçen "miskîn" tabiri bir "zavallı, fakir", bir de "misk kokulu" anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). Edebiyatta ben hakkında çokça kullanılan "miskîn" tabiri, eskiden süs için macun hâlindeki amberin yüzün çeşitli yerlerine yapıştırılıp kuruması ile oluşturulan sunî benler sebebiyledir. Bunlar hem misk gibi kokar hem de o günün makyaj ve estetik ölçüleri içerisinde yüze ayrı bir güzellik katarmış.

34 Aslında fesat etme, azdırma, baştan çıkartma gibi anlamları olan "fitne" kelimesinin edebî metinlerde daha çok büyü ve sihir mazmunları ile bilikte kullanıldığı görülmektedir. Esas manası bağlamak olan "bend geçmek", mecazen hile yapmak anlamında bir deyim olmakla birlikte burada zülf ile birlikte geçtiğinden bir ipi bağlama karşılığı olarak kullanılıyor. İpleri bağlayıp üzerlerine dü-

gümler atılarak büyü yapıldığından burada şairin "bend geçmek" tabiriyle asıl kastettiği şey büyü yapmaktır. "Bî-dil" gönlü ve iradesi elden gitmiş âşık demektir. Nasıl büyülenen kişi anormal davranışlarda bulunursa, sevgilinin zülfüne tutulan âşık da aynı şekilde iradesini yitirir, ihtiyarı elden gider. İkinci mısradaki "âl" kelimesinin bir anlamı "hile", diğer anlamı ise "kırmızı"dır. Bu mısrada da ilk mısradaki "bend geçme"nin eş anlamlısı olarak "âl kılmak" tabiri kullanılmaktadır. Fakat bu defa bu işi sevgilinin yanağı yapmaktadır. Kolayca anlaşılacağı üzere şair sevgilinin kırmızı yanağına hile etme işini izafe ederken aynı zamanda iham yoluyla yanağın kırmızılığına da işarette bulunmaktadır.

35 Zülfün ucunun yukarıya doğru kıvrılması hakkında şairler zülfün baş kaldırması yorumunu yaparlar. Hatta bu benzetme yukarıdaki gibi fitne kavramı ile birlikte geçerse bu hâl "fitnenin baş kaldırması"na benzetilir. Ancak burada şair böyle bir ifade kullanmak yerine, gazel muhtevasından çıkıp sözü tekrar padişahın methine getirebilmek için sevgilinin zülfünün ucu kıvrılmamış hâli hakkında bir yorum geliştirmeyi tercih etmektedir. Bütün bunlar aynı zamanda sözü yerinde ve zamanına göre kullanma hünerinin güzel örneklerindendir. Sevgilinin zülfü şimdi baş aşağıya doğru durmaktadır, çünkü Sultan Bayezid'in saltanatı devridir, fitnenin baş kaldırmasına ihtimal yoktur. Beyitte geçen "ser-nigün" [= baş aşağı] ve "baş kaldırma" ibareleri aynı zamanda bir zıtlık oluşturmak üzere kullanılmışlardır.

36 Yedi beyitlik "tegazzül" faslının bitiminden sonra bu beyitle tekrar padişahın methine dönülmektedir. Akarsuyun üzerinin ayna gibi dümdüz olmayıp kıvrım kıvrım oluşu hakkında bir yorum geliştiren şair, suyu padişahın mizacını kıskandığı için yüzünü buruşturmakla itham eder (teşhis). Bu ifadeye göre padişahın mizacı saf ve durgun bir su kadar bulanıksız ve temizdir. Akarsu bundan dolayı haset ederek yüzünü buruşturmaktadır.

37 Maden ocağı demek olan "kân" kelimesi, edebiyatta daha çok lâl, yakut ve altın gibi değerli taş ve metallerin çıkartıldığı madenler için kullanılır, bolluk ve zenginliğin sembolüdür. Şair burada padişahın bir maden ocağından dahi daha zengin olduğunu vurgulamak için, ocağın onun elinin açıklığına, bolluk ve zenginliğine özendiğini, bunun üzerine insanların ocakta olan bütün değerli maddeleri aldıkları ve ocağı da ayaklar altında süründürdükleri yorumunu yapıyor. Görüldüğü üzere bir ocağa giren insanın yeri çiğnemesi ve orada bulduğu kaynakları alması çok tabii davranışlar olduğu hâlde, şair maksadını ispatlamak için bunlara hayalî birtakım yorumlar (hüsnütalil) getirmektedir. Bu ifadede Osmanlı tarihinde çeşitli sebeplerle çıkan isyan ve ayaklanmalar sonucunda sevilmeyen şahısların mallarının yağma edilmesi ve hatta cesetlerinin çiğnenmesi mazmunu vardır.


صنت رمله طالعه کان شکلی کوره طالب مطلوب نظر وسائر ملك یك نظرده تعبیته خادم جدول بروجه آتیدر:

طالع	اشکال	نظر	نظر	تعلق	اتصال	انفصال	طالب	مطلوب	شریك	اجتماع	ضد
لجان											
قبض داخل											
قبض خارج											
جماعت											
فرح											
عقله											
انکیس											
حمره											
بیاض											
نصرت خارج											
نصرت داخل											
ثالثه											
نقی الحاد											
قائمه											
اجتماع											
طریق											

38-9 Nihayet bayram münasebetiyle kaleme alınan bu kasidenin nazmedilişinin asıl sebebine geliniyor. Kasideler isminden de anlaşılacağı üzere bir şeyler "kasd" edilerek yazılmış eserlerdir. Şairler kaside sundukları şahsa hüner ve kabiliyetlerini gösterip onlar adına asırlarca okunacak ölümsüz sayılabilecek şiirler bıraktıkları için zaten gelenek olduğu üzere bir "câize" ile ödüllendirilirlerdi. Ancak kasidelerin bir de "di-

lekçe" olarak nitelendirilebilecek bir özellikleri daha vardı. Bu eserlerde şairler murat ettikleri bir makamı yahut burada olduğu gibi terfi etmek istedikleri mevkiyi münasip bir dil ve olabildiğince itiraz edilemeyecek bir üslûpla muhataplarına bildirmeye çalışırlardı. Burada da şair "Ben gece gündüz senin devlet ve saadetin için dua ve hizmet ederken gönlüm gam ile dolsun ve bu yüzden akıl aynam pas tutsun bu reva mıdır?" mealinde bir ifade ile padişaha üzüntü içinde olduğunu bildirmektedir. Tabii ki padişah kendisinden yararlandığı böyle bir kulunun üzüntü içinde bulunup yeteneğini gereği gibi kullanamamasına göz yummayacaktır. Eski şiirimizde "deryâ" kelimesi aynı zamanda "büyük nehir" anlamında kullanılırdı. Dolayısıyla 39. beytin ilk mısraında geçen "gönül ülkesini gam denizinin gark etmesi" tabirinde, böyle bir nehrin taşarak sel felâketi ile şehri perişan etmesi mazmunu vardır.

40-1 Şair padişahın kapısında -ikbal ve saadet gibi- yıllardır hizmet ettiğini, artık terfi ettirilerek durumunun değiştirileceği ümidini beslediğini bildirmektedir. "İdbâr"ın zıddı olarak "ikbâl", aynı zamanda seyyarelerin doğru istikamette seyretmeleri anlamında bir astronomi tabiri olup yaygın kullanılışı burada olduğu gibi baht ve saadet anlamındadır. Yani baht ve ikbal nasıl padişahın kapısındaki kul ve köleler gibiyseler, şair de aynı şekilde padişahına sadakatle hizmet eden bir kölesidir. Fakat mayası bozuk, verimsiz ve aldatılmış kimselerin bırakılabileceği bir mevkide kaldığını düşünmektedir. 40. beyitteki "bende" ve "ikbâl" kelimeleri her ikisi de köle anlamı taşıdıklarından ibare içinde birbiriyle uyumlu kelimeler konumundadırlar (tenasüp).

42 Eskilerin "ilm-i hilâf" yahut "cedel" dedikleri, konuşarak çekişme, iddiasını kabul ettirme geleneğinde, her iddia sahibinin ayet veya hadis gibi sağlam deliller getirerek fikrini ispat etmesi gereği vardı. Burada da şair sanki bir önceki beyitte ileri sürdüğü iddiasını bir hadisle ispat etme ihtiyacı hissetmiş gibi Hz. Muhammed'in "İki günü bir olan bizden değildir" anlamındaki sözlerinin başlangıcı olan "Men istevâ yevmân" ibaresini kullanıyor (iktibas). Yani şair, "Dinimiz terakkiyi emrettiği hâlde ben hep aynı yerde duruyor ve ilerletilmiyorum" diyerek padişaha latife ile meramını iletme yolunu denemektedir. Âdeta şair araya Hz. Peygamber'i sokarak bu terfi işinin gerçekleştirilmesi için onun sözünü bir emir ve iddiasına bir delil gibi kullanmaktadır.

43 Her kasidede olduğu gibi bu kasidenin sonunda da dua faslına yer verilmiştir. Kasidenin "teşbib" faslını teşkil eden "hilâl" bahsine tekrar dönülerek hilâl, padişahın bayram münasebetiyle yazdığı fermana tuğra çeken bir "tuğrakeş" yahut "tuğra-nüvis"e benzetilmiş; hilâl her bayram tuğra çekmeye devam ettikçe cihanın padişah sayesinde uğurlarla dolması temennisinde bulunulmuştur. "Hilâl her bayram tuğra çektikçe cihan padişahın uğuruyla dolsun" demek, bir bakıma "padişah kıyamete kadar yaşasın" demekle eş değerde bir temenni ifadesidir. Burada fermanlara tuğraların altın suyu ile çekilmesi ile hilâlin altın rengi oluşu arasındaki ilişkiyi hatırlamak gerekir.

44-5 Nevruz ve bayram günleri sevinç ve mutluluk dolu günler, Kadir ve Berat geceleri de dinen son derece kıymetli geceler olduğundan şair padişahın her gün ve gecesinin bunlar gibi olmasını temenni ediyor. Ardından padişahın devlet ve ikbalini bir güneşe benzeterek bu güneşin hiç zeval bulmaması için temennide bulunuyor. Kaside şairin padişahına kıyamete kadar yaşaması için duası ile son buluyor.

MESÎHÎ

[Priştine ? - İstanbul ? 1512]

Üsküp yakınlarında bulunan Priştine'de doğmuştur. Sehî Tezkiresi'nde ismi Mesîh olarak geçerse de diğer kaynaklar onun adını İsa olarak bildirirler. Güçlü bir ihtimalle çocukluk yılları Rumeli'de geçtikten sonra medrese eğitimi için İstanbul'a gelmiştir. Bu arada hat sanatına ilgi duyan şair kısa zamanda devrin usta hattatları arasında yer aldı ve bir aralık öğrenimini bırakarak sipahi olarak orduya yazıldı. Ardından güzel yazısı sebebiyle Sadrazam Hadım Ali Paşa'nın dikkatini çekerek hizmetine dîvân kâtibi olarak atandı. Ancak meşrep itibarıyla içki ve eğlenceye aşırı düşkün olduğundan, Âşık Çelebi'nin ifadesine göre paşa onu yazı yazdırmak için ne zaman aratsa bulamaz ve "Şu şehir oglanını bulun" diye aranmasını emredermiş. Kendisini aramaya çıkan kapıcılar çoğu zaman ya Tahtakale'deki eğlence yerlerinde yahut da bir meyhanede bulurlarmış.

Latîfî, şairin bu sefih yaşayışına dair şöyle bir hikâye anlatır: Devrin meşhur şairlerinden Şem'î ile Mesîhî orada bulunan güzelleri görmek için kılık değiştirip kiliseye giderler. Yine onlar gibi orada bulunan bir başka şair bunları tanıyarak, Hristiyanların kiliseye mum dikmeleri âdetine işaret olmak üzere şu kıt'ayı söyleyiverir:

Kalatada Mesîhî deyre varmış
Meger Şem'î anuñla bile gitmiş

İşidenler galat idüp dimişler
Mesîhî kilseye bir mum iletmiş

Hadım Ali Paşa'nın Şahkulu isyanını bastırırken 1511'de Erdebil'de şehit edilmesi üzerine, Mesîhî bu hamisini kaybeder. Çok hüzünlü bir mersiye ile üzüntüsünü dile getirip intisap edecek yeni birini ararsa da bulamaz. Şairin bu amaçla Yeniçeri ağası Yunus Paşa'ya ve Nişancı Tâcîzâde Câfer Çelebi'ye şiirler yazdığı görülmekteyse de, muhtemelen sefahate olan düşkünlüğü sebebiyle bunda pek başarılı olamamıştır. Kendisine Bosna'da küçük bir timar verilmişse de şair bundan pek memnun kalmayarak Nişancı Paşa'ya şikâyette bulunur. Yavuz'un saltanatının ilk aylarında bu padişahın himayesine girmeye çalışmışsa da, taht mücadeleleri ve karışıklıkların hüküm sürdüğü bu devrede 16 Cemaziyelevvel 918 / 30 Temmuz 1512'de muradına eremeden vefat etmiştir.

Şiirlerini oldukça sade bir dille kaleme almıştır. Âşık Çelebi onun Ali Paşa'nın vefatı üzerine yazdığı mersiyeyi sehlimümteni, yani yazılması kolay görünen fakat taklidi çok zor olan bir eser olarak nitelendirir. Başkası tarafından söylenmiş sözleri asla tekrar nazma çekme alışkanlığı bulunmadığı için söylediği "Ben çiğnenmiş manayı ağzıma hiç almam. Çocuk değilim ki çiğnenmişi yiyeyim. Bedenimdeki can dahi ödünç olduğu için, dirliğimden ikide bir utanır dururum" anlamındaki şu mısraları meşhurdur

Almazam agzıma ben ma'nâ-yı hâyîdeyi hîç
Degülüm tıfl ki hâyîde idinem iftâr

Tenüm içindeki cân 'âriyetî oldugıçün
Dirligümden iderem ikide bir gayret ü 'âr

Kaynaklar: 'Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. G.M.Meredith Owens, London 1971, s. 122b-123b; Mine Mengi, *Mesîhî Dîvânı*, Ankara 1995; Abdülkadir Karahan, "Mesîhî", *İA*, c. VIII, s. 124.

MESNEVİ

ŞEHRENGİZ DER-MEDH-İ CÜVÂNÂN-I EDRİNE
[Edirne Gençlerinin Övgüsü Hakkında Şehrengiz]

mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün

Ilâhî 'âciz ü zâr u zebûnam
Giriftâr-i kemend-i nefs-i dûnam

Senüñ yoluñda tutmaz beni zencîr
Yeder bir kıl takup bu nefs-i şerîr

Cihânda var mı bir ben deñlü gümrâh
Meger sürçem düşem kim diyem Allah

Ne mümkin vird ü zikre söz kaçuram
Meger tesbîhi gönlümden geçürem

Beş on gün eylesem ger savma niyyet
Bozar ol niyyetümi 'ıyd-i vuslat

Elüm kaldursam illerle du'âya
Sanuram el uzatdum merhabâya

Çü mescîd içre tutam kıbleye yüz
Cemâl-i yâr olur mihrâb düpdüz

Ne mezhebdür bu kim nakkâş-i fikret
Nemâz içre yazar mihrâba sûret

Girüp bezm-i meye bu nefs-i sâhî
Koyup beş vakti diñler penç-gâhi

Kılurın her gice mahbûb fikrin
Bu kara günlünüñ gör hûb fikrin

Gözi âhû güzeller eylemek sayd
Seg-i nefsüme olmış bir büyük kayd

Ne katre kim akar bu çeşm-i terden
Meniydür kim gelür hazz-i nazardan

Çü tuş olam bir âhû gözlü gürze
Seg-i nefsüm uş olur şîr-i şerze

Görüp nâzını bir serv-i revânuñ
Düşerven sâye-veş pâyına anuñ

Hemân dem kim görem bir mâh-ruhsâr
Nücüm-i eşk olur çehremde seyyâr

Şu deñlü vâfir agladum o yüzden
Ki aglamagla yaşum çıkdı gözden

Dür-i eşkümle çehrem zeyn olupdur
Yüzüm san mecma'ü'l-bahreyn olupdur

Ne dem 'arz idem eşküm mâcerâsın
Yedi deryâ yumaz yüzüm karasın

Günâha eyledüm ş'ol deñlü ısrâr
Ki rahm iden baña olur günehkâr

Bu suçlarla beni tartarsa Rahmân
Kırılur 'arsa-i mahşerde mîzân

Benüm suçum sorılursa temâmet
Birine dahi degmez irte nevbet

Baña ben itdügüm iderse Dâver
Yirine ısına düzahda kâfer

Ne deñlü çog ise bu bendede 'ayb
Ider bir noktaca rahmet anı gayb

Nice kâfir kûyı var içi is pas
Yazılur defter içre beglige has

Ne deñlü çog ise bu bendede 'ayb
Ider bir noktaca rahmet anı gayb

Eger encüm kadar olursa 'isyân
Gider çün mihr-i rahmet ola rahşân

Hudâyâ baña 'ışkı reh-nümâ kıl
Bu gözsüz 'âsiye lutfuñ 'atâ kıl

Yazup yañılup itdümse yavuz iş
Sen anı yazma yazılmaz çü yañlış

Bugün çün hecr odın itdüñ nevâle
Yarın tamu odın kılma havâle

Çü kûy-i yâr içinde virmedüñ câ
Vir irte Cennenü'l-Me'vâda me'vâ

Bugün el virmedi ol serv-kâmet
Yarın Tûbâyı sen eyle 'inâyet

Çü sunılmadı bunda la'l-i dilber
Sunasın yarın anda câm-i Kevser

Ilâhî buldurup sözüme ragbet
Bu Şehr-engîze vir şehr içre şöhret

Dimezven kim basît-i hâke irgür
Melekler vasfıdur eflâke irgür

Meger bir şeb bu tâk-i pür-sanâyi'
Müzehheb levhasını itdi zâyi'

Anuñ yirine aldı deste kâgıd
Ki yaza hüblerüñ vasfın 'Utârid

Güzeller medhi yazılsun diyü heb
Devât-i âsümân toldı mürekkeb

Felek mihr eşrefîsin eyledü güm
Anı bulınca göz yummadı encüm

Bıragup Yüsufı san çâha ihvân
Şafakdan gönlegine sürdiler kan

Kılup dôlâb-i çarh ol gice nâle
Gözinden subha dek akıtdı jâle

Degül encüm görinenler semâdan
Ki çarhuñ gözi agardı bükâdan

Tutup işbu kara bahtına mâtem
Yüzin dürdi kara-pûş oldı 'âlem

Sanasın sâbit olsun diyü seyyâr
Nücüm ırmışdı yir yir göge mismâr

Ihâta idüp âfâkı şeb-i gam
Bu vech ile geçerken hâl-i 'âlem

Görüp beytü'l-hazende âsümânı
Terahhum itdi aña subh-i sânî

Tefe"ül itdi ol dem çarh-i pür-zecr
Açıldı tâli'inde süre-i Fecr

Beşîr olup hemân subh-i cîhân-bîn
Didi Ya'kûb-i çarha gözüñ aydın

Seher çün virdi Yûsufdan nişâne
Basîret irdi pîr-i nâtüvâne

Bozup ve'l-leylisin başdan çıkardı
Yirine şems dülbendini sardı

Seher nakkâşı altun halli ezdi
Revâk-i çarha bir hâs şemse yazdı

Görüp câm-i Sikender sandum anı
Ki gösterdi baña cümle cihânı

Ne şâhid-bâz olur gör pîr-i hâver
Ki hûba gösterür agzı ile zer

Zehî kudret ki virür ferd-i bîçun
Ma'âş-i halk içün her gün bir altun

Çü buldı Yûsufın Ya'kûb-i eflâk
Zalâm-i gamdan oldı çehresi pâk

Cihâna ş'ol kadar zer itdi ihsân
Ki geydi taş agaç altunlu kaftân

Cemâl-i mihr virdi dehre tezyîn
Döşendi sath-i arza ferş-i zerrîn

Çün ol gün mu'tedil gördi cihânı
Göçüp şâh itdi tebdîl-i mekânı

Devâm-i devlet ile bir iki yıl
Idindi Edrine şehrini menzil

Çü ihsânından irmiş idi behre
Sürinürek bile geldüm bu şehre

'Aceb şehr ol ki anuñ bâg u râgı
Virür kişiye cennetden ferâgı

İçinde sulanı mevzûn u reftâr
Bulutlar başı ucında hevâdâr

Temâşâ eyleseñ her bir minâre
Dönüpdür serv-kâmet bir nigâra

Soyınup Tuncaya girer güzeller
Açılur ak gögüsler ince beller

Siyeh futa kuşanur ak dilber
Olur san gice vü gündüz berâber

Futada Hak komış bir sırr-i gaybı
Ki örter dâmeniyle görse 'aybı

Su içre bunlara kılsañ nigâhı
Görürsin burc-i âbî içre mâhı

Bulardan vasl uman abdâla beñzer
Ki bunlar suya düşmiş bala beñzer

Gözüñ yaşı Meriç olsa nazarda
Ne mümkin biri kol boynuña arda

Gören bu şehri bu resme kıyâmet
Sanır bunuñla tokuz oldı cennet

Zihî cennet ki girer her güneh-kâr
Görür 'âsî vü 'âbid anda dîdâr

İçinde var anuñ bir kaç melekler
Ki mislin görmemiş devr-i felekler

Na'lbendoglı Ahmed

Bugün meydân-i hüsn içre ser-âmed
Güzel dirseñ Na'lbendoglı Ahmed

Cemâli kıble-i ashâb olupdur
Dükânı na'lden mihrâb olupdur

Mahmûd

Biri ş'ol tâlib-i 'ilm adı Mahmûd
Yüzi misbâh ü zav'dur vasl-i maksûd

Güzel ezberlemiş kannış kitâbın
Eyü tahsîl kılmış şîve bâbın

Ferrâşoglı Ya'kûb

Birisi dahi Ferrâşoglı Ya'kûb
İşiginde müjem her lahza cârûb

Söz açsam hüsninüñ bir hissesinden
Uzun olurdı Yûsuf kıssesinden

İgneci 'Alî

Birisi ignecilerde 'Alîdür
Miyânı sanasın igne telidür

Anuñ bir ignesini eylemiş cer
Ki İdrîse vire 'Îsâ Peyâmber

Kız 'Ali

Birisi Kız 'Alîdür k'ol semen-ber
Olupdur sükker-i pâlûdeden ter

Şu kim biñ cân virüp zevkını sürdi
Bu kızlıkda anı ucuz düşürdi

Sarrâf-zâde

Biri sarrâf-zâdedür güher-pâş
Olupdur kalbi anuñ kıymetî taş

Mürâdı ger zer ise yüzüm üzre
Dür ü gevher dilerse gözüm üzre

Seyyidoglı Ca'fer

Birisi Seyyidoglı adı Ca'fer
Ruh-i rengîn ile âl-i Peyâmber

Saçı olmazsa seyyidligine dâl
Yañagı şâhid üş oldugına âl

Bugün güzellerüñ oldur emîri
Yaraşur cân ü dil olsa esîri

Yeşil Melek, Neslî

Biri Yeşil Melek hüsn aña muhtas
Komış Neslî diyü kendüye mahlas

Bileydi oldugın bu nesl hâsıl
Kılurdı Âdeme secde 'Azâzil

Semerci-oglı

Biri de ş'ol Semercioglı âfet
Aña lâ'ik midür andan o san'et

O yalıñ yüzlü her kime ki bakdı
Karâr ü sabrı rahtın oda yakdı

Sîm-Sa'id

Birisi Sîm-Sâ'id hûb berber
K'ana eskilenür yeñiçeriler

Bizümle gerçi kim dahi bilişdür
Velî yanınca salınan kayışdur

Hürmüz

Biri Hürmüzdür ebrûsı meh-i nev
Lebi Nûşîrevândur kendü Husrev

Bizi çün kûh-i gamda itdi Ferhâd
Ne içün eylemez şîrîn lebin dâd

Halîl

Birisi de Halîl ol âfet-i cân
Gönüller idinür her gice mihmân

Ne sihr itmiş yüzinde zülf-i ser-keş
Ki aña gülşen olmış sahn-i âteş

Hayder

Biri bir dil-rübâdur adı Hayder
Ruhi cennet lebi sâkî-i Kevser

Çü çekmiş gamzesinüñ Zülfekârın
İki itmiş gözinüñ zû'l-humârın

Kuyruklu Yılduz

Biri Kuyruklu Yılduz ol kamer-veş
Urur her gice yir yir göge âteş

1Dahi togmadın ol hûrşîd-pâye
Ye tog yâ işte togdum dirdi aye

Hızr

Biri Hızr ol ki yokdur aña sânî
Turagı olmış âb-i zindegânî

Şu kim anuñ ile tatlu dirilür
İlüñ cânı acıdugın ne bilür

'Îsâ

Biri bir mâh-rûdur adı 'Îsâ
İdinmiş âsümân-i hüsni me'vâ

Lebiyle ölü dirildür o fettân
İşiden anı nice virmesün cân

Ebrî

Biri Ebrîdürür kazzâz-i tannâz
Bizi iler çeker dâ'im idüp nâz

Başım dügme tenüm ibrîşim itdi
'Aceb baña ol itdügin kim itdi

Rakîbi dögmeden olmazsa dermân
İlikler gibi emsün anı yârân

'Alemşâh

Birisi ş'ol şeh-i 'âlem 'Alemşâh
Ki yanınca çekilür leşker-i âh

Ne güzel pâdişâh olur be hey yâr
Ki olmış gamzeler aña silahclâr

Yûsuf

Biri Yûsufdurur ol şâh-i hûbân
Olupdur Mısr-i hüsn içinde sultân

Gören küyında anuñ tutdugum yurt
Didi yir Yûsufı öñ soñra bu kurt

'Abacıoglı Muhammed

Muhammeddür biri ibn-i 'Abâcı
Ayagı tozı halkuñ başı tâcı

Güneş 'âşık olup her subh ol aya
Girer dervîş gibi ak 'abâya

Hâfız Mahmûd

Biri hâfızdur olmış adı Mahmûd
Hudâ virmiş aña elhân-i Dâvûd

Yüzi mushaf gibi olmış mutahher
'Aceb mi başına and içse iller

İmâm-oglı Muhammed

Birisi ş'ol İmâm-oglı Muhammed
Kaşı mihrâbıdur 'uşşâka ma'bed

Yüzi çün secdegâh olmış enâma
Bugünden biz dahi uyduk imâma

'Attâr Hasan

Biri 'attârlar içre Hasendür
San enfâsı anuñ müşk-i Hutendür

Akıdup kanlu yaşumı bakımdan
Pür ideyin dükânını yakımdan

Keçeci Safer

Keçecilerde birisi Saferdür
Kılur insâf o kim sâhib-nazardur

Aña ta'n itmesün kimse pusudan
Keçesin çıkarıbilür bu sudan

Tuzcıoglı Mustafa

Birisi Tuzcıoglı Mustafâcık
Melâhat menba'ı kân-i safâcık

Hudâ kılmış anı kân-i melâhat
Ki açmış hüsni dükkân-i melâhat

Kelâmullahı hıfz itmiş zekâdan
Hudâ hıfz eylesün anı belâdan

Kayserlü-zâde 'Alî

'Alîdür birisi Kaysirlü-zâde
Gözi 'uşşâk ile her gün gazâda

Dürüp kaşını hışm ile o dilber
Yıkılur tâk-i Kisrâ kasr-i Kayser

'Abdî

Biri 'Abdî ki ol serv-i bülendi
Gören dir yarıcın Allah efendi

Kul olayın olup emrine münkâd
Şu şart ile ki hîç itmeye âzâd

Valacı Şâdîoglı

Biri Vâlâcı Şâdîoglı cevvâr
Kim olmış lebleri rengîn-güftâr

Yakasın gönleginüñ sanma vâlâ
Girüpdür kana ol şûh-i dil-ârâ

Sârbân-oglı Ni'met

Birisi Sârbânuñ oglı Ni'met
Ser-â-ser iştihâ vü pür-letâfet

Deve yanınca itsem aña hidmet
Yular tutmaz başum bulurdı devlet

Zihî devlet ki varup bile bâga
Elüñ anuñla gire bir çanaga

Sâzende-zâde Ca'fer

Biri Ca'ferdürür Sâzende-zâde
Zenahdânı kadehdür la'li bâde

Beline tâlib oldum cân u dilden
Didi sen de çalar mısın bu kıldan

Derzi 'Alî

Birisi de 'Alîdür derzi şâgird
İşi oñdı iden ol gürzi şâgird

Elinde Zülfikâr oldukça mikrâz
Seni iki biçerse kılma i'râz

Derzi Seydî

Birisi dahi ş'ol bir Derzi Seydî
Libâs-i hüsni dikdi kendü geydi

Temâşâ itseñ ol ruhsâr ü rengi
Sanursın al atlasdur firengî

Kazzâz Lutfî

Biri Kazzâz Lutfî mâh-peyker
Gören mü'minlerüñ îmânı gevrer

Rakîbin dögme ile yok çü dermân
Ilikler gibi emsin anı yârân

Takyacı Mustafa

Biri takyacılarda Mustafâdur
İşin başa iletmiş dil-rübâdur

Şu baş kim vaslına tâlib durur ol
Tabanca yimege kâlıbdurur ol

Takyacı Hasan

Nigâruñ biri Takyacı Hasendür
Kıyâmet-vasladur nâzük-bedendür

Toludur şevki içüm ile taşum
Düşer takyası düşdük yirde başum

Hamâmcı-oglı Bahşî

Biri hammâmcınuñ oglı Bahşî
Ki olmış lebleri la'l-i Bedahşî

Od urup sînemi hammâm itdi
Gözümden aña iki câm itdi

Ser-mahfil oglı 'Alî

Biri ser-mahfilüñ oglı 'Alîdür
Hayâlüm gice vü gündüz belidür

'Aceb mi eylese cânda karârı
Kılıcıyla alupdur ol diyârı

Dilsüz-oglı

Birisi Dilsüzoglı şûh-i nâzük
Gönüller almada çâlâk ü çâbük

Nice sevmeyem ol gül yüzlüyi çok
Ki gonca gibi agzı var dili yok

Hallâc Hüseyin

Biri hallâcdur k'olmış Hüseyn-ism
Atılmış penbedür san andagı cism

Igende âhumuz almasun ol yâr
od ile penbenüñ ne oyunı var

Şerbetçi-oglı

Biri Şerbetçi-oglı sîb-gabgab
Sözin cüllâb itmiş ol şeker-leb

Inanma 'ahd iderse vusletini
Ki ben anuñ çog içdüm şerbetini

Pîrî

Biri Pîrîdürür mahbûb-i şâtır
Zarûrî meyl ider gördükçe hâtır

O kâmet üzre ol hurşîd-sûret
Kıyâmet güni gibi pür-harâret

Kaya Bâlî

Kaya Bâlîdürür biri ki ol yâr
Be-gâyet seng-dildür katı cevvâr

İşi 'uşşâkına dâ'im sehâdur
Bize geldükçe ammâ taş kayadur

Yagcıoglı Memi Şâh

Birisi Yagcıoglıdur Memi Şâh
Perî-zâda dönüpdür zâdehullah

Beliyle cismini şerh itse 'âkıl
Sanasın kim şayagından çeker kıl

Serrâc Mîrzâ

Biri serrâclarda Mîrzâdur
Yüzi san kim sirâc-i pür-ziyâdur

Rakîb el uzadursa ol sirâca
Çıkarsın kaltagında çak sirâce

Pîr 'Alî

Birisi Pîr 'Alîdür ol cefâ-kâr
Kılur dâ'im cefâ dersini tekrâr

Yaşum seylâbı taşdugınca her gâh
Görüp yükin yıkar u yıgar ol mâh

Beñli 'Ali

Biri Beñli 'Alîdür yâr-i meh-veş
Bulınmaz Rûm ilinde aña begdeş

Çü bugdaydan bu dâne kem degüldür
Buña meyl itmeyen âdem degüldür

Hâcî Bayram

Birisi de nigâruñ Hâcî Bayram
Zer itdi beñzümi ol sîm-endâm

Egerçi hücreme her dem gelür hûb
Velî gelmez baña ol deñlü mahbûb

Oruç tutup kılurın Hakka efgân
Ki anuñ 'îd-i vaslın kıla ihsân

Ne var alçakda añılsa o dilber
Deñiz dibinde olur çünki gevher

TETİMME

Bihişt içre kılup her lahza seyrân
Bular deñlü melek ararsa Rıdvân

Birinüñ mislin itmeye temâşâ
Sekiz uçmagı ger tokuz tolaşa

Biriyle itmek isterdüm muhabbet
Yine anuñla kılmadum kanâ'et

Dilerdüm egleyem biriyle gönlüm
Kanâ'et itmedi bir ile gönlüm

Olup hercâ'î gönlüm pâre pâre
Yapışdı her birisi bir nigâra

Hudâyâ sen beni iletme sine
Kamusın görmedin sîne-be-sîne

Bularuñ eksügi hôd yok Hudâdan
Ne diyem ben ki yeg ola du'âdan

MİHRÎ HATUN

[Amasya 1460 ? – Amasya 1512'den sonra]

Asıl adı Âşık Çelebi'ye göre Mihrî, Evliya Çelebi'ye göre Mihrümah diğer kaynaklara göre ise Mihrünnisâ veya Fahrünnisâ'dır. Babası Yahyâ oğlu Mehmed Çelebi kadılıklarda bulunmuş bir zat olup aynı zamanda Belâyî mahlasıyla şiirler yazan bir şairdi. Dedesi Pîr İlyâs Şücâeddin-i Halvetî, lakabına ve bir Halvetî türbesinde metfun bulunmasına nazaran Halvetî tarikati şeyhlerinden idi. Kendisine "Mihrî" mahlasının babası tarafından verildiği rivayet edilir. Ancak son yıllarda neşredilen II. Bayezid devrine ait bir in'amat defterinde babasının ismi "Mevlânâ Hasan" olarak kaydedilmiştir. Klâsik Osmanlı şiirinin önde gelen başarılı kadın şairlerindendir. Hayatı boyunca Amasya'da yaşadı ve evlenmedi. Zâtî'nin *Letâif*'inde geçen bir fıkra onun yaşlılık yıllarında bir süre İstanbul'da yaşadığını bildirmektedir. Kaynaklar onu güzel, iffet sahibi ve hoş sohbetli biri olarak kaydederler. II. Bayezid'in oğlu Şehzade Ahmed'in Amasya valiliği sırasında (1481-1512) çevresinde oluşan edebî muhitte yer almayı başarmış ve bayram, Ramazan vb. değişik vesilelerle bu şehzadeye 11 methiye sunmuştur. Devrin padişahı II. Bayezid için de bir kaside nazmedip gönderdiği ve karşılığında 3000 akçe ihsan aldığı bilinmektedir. Divanının nüshalarından birinde bu padişahın kütüphane mührünün bulunması, eserinin bir nüshasını tertip ederek II. Bayezid'e gönderdiği kanaatini uyandırmaktadır.

Zamanının önde gelen şair ve bilginlerinden Necâtî, Güvâhî, Makâmî, Münîrî, Âfitâbî, Zeyneb Hatun ve Müeyyedzâde Abdurrahman ile görüşüp karşılıklı şiirler yazışmıştır. Özellikle Zâtî ve Necâtî Beğ'e yazdığı nazireleri, kendisine bu şairlerle boy ölçüşebilecek kadar güven duyduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Hammer onu "Osmanlıların Safosu" olarak tanımlar. Kaynaklar onun bir aralık gönlünü Müeyyedzâde'ye kaptırdığını fakat daha sonra Sinan Paşa'nın oğlu İskender Çelebi'ye âşık olduğunu naklederler. Gerçekten de şiirlerinde bu hususu teyid edecek ipuçları mevcuttur. Nitekim şiir meclislerinden birinde kendisine bu hususun artık herkesçe bilindiği ima edildiğinde

Nice İskenderi la'lüm zülâli
Suya iletdi ve susuz getürdi

beyti ile cevap verdiği nakledilir. Fakat bu konuda kaynakların ve özellikle tezkirecilerin, şairin divanında yer alan birtakım beyitlerden hareketle bu gibi yorumlar geliştirebilecekleri ihtimalini de göz ardı etmemek gerekir. Öldüğünde II. Bayezid tarafından inşa ettirilen ve Zevâdiye namıyla anılan bir Halvetî tekkesinin türbesine, orada metfun bulunan dedesi Pîr İlyâsın yanına defnedilmiştir.

Kaynaklar onun fıkıh ve feraiz ile ilgili eserler kaleme aldığını bildirirler. Bu eserler günümüze gelmemekle birlikte müstakil bir eser olduğu anlaşılan manzum bir *Tazarrû-nâme* risalesi, divan nüshalarının başında yer alarak günümüze ulaşmıştır. İstanbul kütüphanelerinde 3 nüshası bulunan (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY. 1994; Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 397; Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî manzum 414) *Dîvân*'ının tenkitli metni 1967'de "Asya Halkları Enstitüsü" tarafından Moskova'da neşredilmiştir. Klâsik tarzda yazdıkları şiirlerde bu tarz şiir gereği, cinsiyet farkı ihsas etmeden klişeleşmiş güzel tipini terennüm eden kadın şairlerin eserlerinden farklı olarak, onun şiirlerinde yer yer kendi cinsinin duygu ve özlemlerini ifade eden samimî ifadelere rastlanır. Bu hususa dikkat çeken Âşık Çelebi ve Latîfî onun bazı şiirlerinin kadınca olduğunu özellikle ima ederler. Şiirleri devrinin şairlerine nazaran oldukça yalın bir üslûpta nazmedilmiştir.

Kaynaklar: ; İsmail Erünsal, "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları I., II. Bayezid Devrine Ait Bir İn'âmât Defteri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, c. X-XI, s. 303-342; Mustafa İsen, *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 164; Abdülkadir Karahan, "Mihrî Hatun", *İA*, İstanbul 1968. c. VII, s. 305-306; Mihrî Hatun, *Dîvân*, nşr. Maştakova, Moskova 1964.

Esas itibarıyla son derece kaideci bir edebiyatın ürünü olan Osmanlı şiiri, en belirgin şahsiyetleri tarif ve tasvir ederken dahi daima klişeleşen malzemeleri kullanmayı âdeta prensip hâline getirmiştir. Şairler hayallerinde geliştirdikleri ideal bir insan tipini tarif ederken veya yakından tanıyıp sevdikleri bir kimseyi şiire dökerken, kullandıkları malzemede fazlaca büyük bir değişikliğe gerek duymazlar. Bu durum bir kadının yazdığı şiirde de hemen hemen hiç değişmez. Çünkü şiirin konusunu oluşturan "sevgili" çoğu zaman cinsiyet bağından kurtulmuş yalın bir "ideal insan"dır. Bunun sebebi şiirlerin mutlaka şairin şahsî duygularını yansıtmak üzere değil, herkes tarafından okunmak üzere yazıldıkları düşünüldüğünde daha iyi anlaşılabilir. Buna en güzel delil, kadın şairlerin kaleme aldıkları eserlerdir. Dikkat edilecek olursa bu şiirlerin erkek şairlerce yazılanlardan neredeyse hiçbir farkı yoktur. Yani nasıl erkek şairlerin nazmettikleri şiirler mutlaka bir kadın için yazılmamışsa, kadın şairlerin şiirleri de bir erkek için yazılmış kabul edilemezler. Bu da gösteriyor ki eski şiirin asıl hedefi, belirli kaideler çerçevesinde aşkı ve güzellikleri en mükemmel ifade edebilme ve herkes tarafından zevkle okunabilecek eserler ortaya koyabilmektir. Aksi takdirde o devir şartlarında Mihrî Hatun gibi muhtemelen tarikata mensup ve dindar bir aile ferdi olarak tanınmış bir şair hanımın, şahsî heves ve arzularını ifşa etmek üzere erkeklere yahut kadınlara ulu orta aşk şiirleri yazabileceğini düşünmek akıl ve mantığın kabul edebileceği bir durum değildir.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *N'eyleyim bîçâre gönlüm bir dem olmaz yârsuz*
Epsem olmaz nite kim cehd eylerüm bu 'ârsuz

1 Ne yapayım, zavallı gönlüm bir an olsun yarsız duramıyor; ne kadar uğraşsam bu arsız bir türlü susmuyor.

2 *Ben dilümde nâmını vird itdüm ammâ dilberüm*
Bir dem añmaz adum olmaz bir nefes agyârsuz

2 Ben dilimde [onun] adını tespih edindim, fakat sevgilim benim adımı bir kere söylemez ve bir an olsun başkalarından uzak kalmaz.

3 *Vaslını ikrâr idüp saldı beni sevdâlara*
Döndi inkâr eyledi bu dîni yok ikrârsuz

3 Bu dinsiz, vuslatı için söz verip beni sevdalarda bıraktı, sonra da dönüp inkâr etti.

4 *Ey tabîb-i cân meded bîmâruñam öldüm [didüm]*
Didi hûdur 'âşık öldürmek bana tîmârsuz

4 Ey gönül tabibi! Yardım et senin hastanım, ölüyorum dedim; "Devası olmayacak şekilde âşık öldürmek benim huyumdur" dedi.

5 *Görmedüm bir hûb kim yanında olmaya rakîb*
Bu cihân bagında hîç gül olmaz imiş hârsuz

5 Yanında rakip olmayan bir güzel görmedim. Bu dünya bahçesinde gül hiç dikensiz olmazmış.

6 *Hûblaruñ mihrini Mihrî ölürüz terk itmezüz*
Kim ne dir ise disün biz olmazuz yârsuz

6 Mihrî, güzellerin aşkını ölürüz de terk etmeyiz. Kim ne derse desin biz sevgilisiz olamayız.

1 Bilindiği üzere küçük çocuklar her gördükleri şeyi ister ve elde edemedikleri zaman da huysuzlanıp ağlarlar. Hatta böyle çocuklara günümüzde de "arsız çocuk" denir. Doğu şiirinde de her gördükleri güzele tutularak onu isteyen ve sürekli ağlayıp sızlayan âşıkların gönlü bir çocuğa benzetilir; böyleleri için kullanılan "tıfl-i dil" [= gönül çocuğu] tabirine edebî metinlerde çok sık rastlanır. Burada da şair, gönlü hakkında sanki annesinden yahut sevdiği bir nesneden bir an olsun ayrı kalmak istemeyen ve bunun için sürekli ağlayıp mızırdayan bir çocuk imajı çizmektedir. Bu çocuk, şair ne kadar "cehd eylese" [= uğraşsa] "epsem olmaz" [= susmaz] ve kimseden utanmaz bir hâldedir.

2 "Dil-ber" gönlü alan yani sevgisi ile insanın gönlünü kendine bağlayan ve âdeta kendisi ile birlikte alıp götüren kimse demektir. Günümüzde hâlâ kullanılan "gönlü bir şeyde kalma" tabiri bu ruh hâlinin güzel bir ifadesidir. Esas itibarıyla "vird", belirli vakitlerde ve düzenli okunan zikir ve dualara denmekle birlikte; "bir şeyi dile vird etmek" yahut eski tabiriyle "vird-i zebân etmek", sürekli tekrarlamak ve dilinden hiç düşürmemek anlamında kullanılır. Bir insanın fikri ne ise zikri de odur derler. Buna göre sürekli sevgilisini düşünen âşık aynı şekilde onun ismini de hiç dilinden düşürmez ve her vesile ile ondan bahsedip onu yâd eder. Fakat buna karşılık sevgili bir "dem" [= an] olsun âşığının ismini anmaz ve sürekli "agyâr" [= başkaları] ile birlikte bulunur, âşığının yanına gelmez. Şiir dilinde çok sık rastlanan bu tür ifadelerin aslında bir ruh hâlini yansıtmak üzere kullanıldıkları tahmin edilebilir. Şöyle ki günümüzde de aynı türden ifadeler kullanılmaktadır. Çok sevilen bir kimse saatlerce oturup sonra gidecek olsa ona hemen "Ateş almaya mı geldin? Acelen ne?" şeklinde serzenişte bulunulur yahut sık sık ziyarete gelse dahi ona hiç gelip uğramadığına, başka yerlere gittiğine dair sitemler edilir. Burada da aynı üslûp hissedilmektedir. Bu ibarede 'an', 'kısa zaman' anlamında kullanılan "dem" kelimesinin bir diğer anlamı da 'nefes' olduğundan, kelime beyitteki "nefes" ile uyum teşkil edecek şekilde özellikle seçilmiştir (ihamıtenasüp).

3 "Vuslat" bir araya gelme, "ikrâr" ise bir şeyi dil ile ifade etme demektir. Beyitten anlaşıldığına göre sevgili, âşığına geleceği sözünü verip ümitlendirmiş, fakat kısa bir zaman sonra sözünden dönüp söylediğini inkâr etmiştir. Şair söz konusu sevgiliyi bu "inkâr" ve "ikrârsız"lık sebebiyle dini olmamakla yani 'kâfirlik' ile itham eder görünmektedir. Bu ifade aslında biraz da "dîn" kelimesinin kök anlamının 'borç' olması ve sözünde durmanın da bir borç oluşundan kaynaklanmaktadır. Ayrıca buradaki kâfir ve dinsiz ithamı, aslında merhametsizlik imasında bulunmak üzere o devirde yazı ve konuşma dilinde çok yaygın olarak kullanılan bir serzeniş tarzıdır. Aksi takdirde bir Müslümana kâfir demek, o günün geçerli hukuk kaidelerine göre küfre sebep olan ve ağır cezayı gerektiren ciddî bir ithamdır. Bütün bunların yanı sıra o devirde gayrimüslim güzelleri için şiir yazılması da bir gelenek olduğuna göre, şiire muhatap olan söz konusu dilberin gerçekten bir gayrimüslim olması da akla gelen bir diğer ihtimaldir.

4 Bu beyitte geçen "cân" kelimesi gönül anlamındadır. İfadeye göre aşk, gönüle arız olan bir hastalık; sevgili ise bu hastalığın ümidi olan bir doktor gibi düşünülmüş. Âşık sevgilisine yalvarırcasına bir eda ile ölmekte olduğunu haber etmekte; sevgili ise karşılığında "Benim huyum âşığı tedavi etmeden öldürmektir" cevabını vermektedir. Tabii her zaman olduğu gibi bütün bu ifadeler, sevgilinin biraz ağırdan davranması yahut naz etmesini dahi merhametsizlikle itham etme şeklinde geliştirilen bir mübalâğa geleneğinden kaynaklanmaktadır. Bu beytin yazma nüshalarda "Ey tabîb-i cân meded bîmâruñam öldüm meded" şeklinde yer alan ilk mısraı, muhtemelen bir kâtip tarafından "didüm" kelimesinin sehven "meded" şeklinde imlâ edilmesinden kaynaklanmış görünüyor. Bu yüzden metne müdahale edilerek tamir yoluna gidildi. Aksi takdirde beyti oluşturan cümlede görülen kopukluk, diğer büyük şairlerin eserlerinde rastlanması pek mümkün olmamakla birlikte Mihrî Hatun'un şiirlerinde zaman zaman görülen ifade aksaklıklarından birine örnek teşkil edebilecek bir durum arz etmektedir.

5 Günümüzde olduğu gibi 'hasım' anlamına gelen yahut aynı sevgiliye âşık olan kimselerin birbirlerine karşı durumunu tanımlayan bir isim yahut sıfat gibi kullanılabilen "rakîb" kelimesi, esas

itibarıyla "gözetleyen" demektir. Âşıklar sürekli olarak sevgilileri ile gözlerden uzak ve yalnız kalmak isterler. Buna göre dünyayı çeşitli çiçeklerin yetiştiği bir bahçe gibi hayal eden şair, yalnız bulunmayan, sürekli yanında başkaları bulunan yahut şairin sevip hoşlanmadığı kimselerle görüşen güzelleri, yanında "hâr" [= diken] bulunan bir güle benzetmektedir.

6 "Mihr" kelimesi şefkat ve merhamet anlamının yanı sıra aşk anlamına da gelir. Buna göre bu gazelin sahibi olan hanım şairin mahlası olan "Mihrî", aşka mensup demektir. Görüldüğü üzere şair aynı kökten gelen iki kelimeyi bir arada kullanmak üzere özellikle seçmiştir (iştikak). Olamayız anlamında kullanılan "olımazuz" ifadesi, Eski Anadolu Türkçesinin bir özelliğidir.



64

HARÎMÎ [ŞEHZADE KORKUT]

[Amasya 1467? – Emed 1513]

Sultan II. Bayezid'in dünyaya gelen sekiz oğlundan hayatta kalan Şehzade Ahmed ve Selim'in ortancasıdır. Bayezid'in Amasya sancakbeyi olduğu sırada doğmuştur. Dedesi Fatih öldüğünde babası İstanbul'a gelene kadar, Bayezid taraftarları ve özellikle İshak Paşa'nın ısrarıyla on sekiz gün boyunca babasının yerine tahta oturmuştu. Amasya'da bulunduğu sırada Şeyh Hamdullah'tan hat, Seyyid İbrâhîm-i Acemî'den dinî ilimler ve Zeynelâbidîn'den de musiki öğrenmiş alan Korkut, önce Manisa sancağına getirildi (Zilhicce 888 / Ocak 1484), daha sonra babası tarafından bir sözü iki edilmeyen kardeşi Ahmed'in tesiriyle Antalya'ya naklolundu.

Bayezid'in son devirlerinde devlet idaresinin aksayan yönleri ile ilgili görüşlerini bir kısmını Arapça kaleme aldığı mektuplarla babasına sürekli bildiren bu şehzade, bir zaman tahtta babasına vekâlet etmesi sebebiyle kendisini tahta en yakın aday görürken, İstanbul'da Hadım Ali Paşa başta olmak üzere bazı devlet ileri gelenlerinin Şehzade Ahmed'in saltanatı için çalıştıklarını haber alınca kendisine İstanbul'a daha yakın bulunan Manisa sancağının verilmesini istemiş, bu talebi reddedilince ani bir kararla sekiz gemi düzenletip maiyeti ile birlikte Mısır'a gitmiş, oradan babasına gönderdiği bir arîza ile hac için Antalya'dan ayrıldığını bildirmişti (Muharrem 915/Nisan 1509). Böylece amcası Cem Sultan gibi bir serüvene atılan Korkud'a Memlûk sultanı çok ilgi gösterip hediyeler vermiş, onu oğlu makamında gözlerinden öpmüştü. Bir sene kadar süren bu Mısır macerası sırasında Memlûk sultanı, Osmanlı ile arasının açılmasından çekinerek şehzadenin hacca gitmesine izin vermeyince Korkut, bir sene kadar sonra Antalya'ya dönerek geldiğini babasına bir mektupla bildirdi. Bir zaman sonra babasına sormadan eski sancağı olan Manisa'ya geçti.

O sırada Şehzade Selim ile Ahmed arasındaki taht mücadelesi iyiden iyiye alevlenmiş, Selim Çorlu'da Karıştıran ovasında babasına mağlup olarak (Cemaziyelevvel 917/Ağustos 1511) İğneada'dan Kefe'ye geçmiş ve Şehzade Ahmed kendisine taht verilmek üzere İstanbul'a davet edilmişti. Ancak Ahmed'in yeniçerilerin ayaklanarak Selim'i istemeleri üzerine Anadolu'ya dönmek zorunda kalması ardından Selim aleyhtarlarının daveti ile Korkut İstanbul'a geldi, fakat yeniçerilerin durumunu öğrenince hayatının emniyeti için söz alarak kardeşi Selim tarafına geçti. Selim tahta oturduktan sonra Korkut'tan devlet işlerinde kendisine karışmayacağına dair söz alarak ağabeyini büyük ikramlarla Manisa'ya geri gönderdi.

Korkut'un taht için bir niyeti olup olmadığını öğrenmek için Sultan Selim bazı devlet ricâline, kendisinden şikâyet edip Korkut'u tahtta görmek istediklerini ifade eden mektuplar yazdırdı. Bunların da tesiriyle bir zaman sonra Korkut'un taht için hazırlık yapmakta olduğunu öğrenen Selim, bir ordu ile Manisa'ya yürüdü; durumu haber alan Korkut ve nedimi Piyâle Bey kılık değiştirip saraydan kaçarak üç hafta boyunca bir mağarada kaldılar. Bir müddet sonra bir köylüye atlarını vererek ondan kendilerine kaçacak bir tekne ve yiyecek tedarik etmesini istediler. Ancak köylünün elindeki at fark edilince kolayca yakalandılar. Selim Korkut'u idam etmek üzere Sinan Beğ'i görevlendirdi. Korkut beraberinde Piyâle Bey olduğu halde Bursa'ya getirilirken yolda Emed kasabasında uyurken boğularak öldürüldü (5 Muharrem 919/13 Mart 1513). Cesedi Bursa'ya getirilerek Orhan Gazi Türbesi'ne defnedildi ve musahibi Piyâle Bey de mezarına türbedar tayin edildi.

Mısır kaynakları onu orta boylu, esmer ve zayıf vücutlu, siyah sakallı yakışıklı bir delikanlı olarak tarif ederler. aynı zamanda İslâm hukukuna dair geniş bilgisi olan bir ilim adamıydı. Hat ve musiki ile de ilgisi bulunan ve bestelerinden bazıları günümüze kadar gelen bu şehzadenin gıdâ-yı rûh adında bir musiki aleti icat ettiği bilinmektedir. Türkçe Dîvân'ından başka *Fetevâ-yı Korkudiyye* adlı bir fetva kitabı ile ahlâka dair Arapça *Vesîletü'l-ahbâb*, tasavvufa dair *Kitâbü'l-Harîmî*, akait konusunda kelâm-i küfre dair *Hâfizü'l-insân 'an Lafzi'l-îmân* ve fıkıh konusunda savaşta ele geçen ganimetlerin taksimine dair *Hallü Eşkâli'l-efkâr fî halli Emvâli'l-küffâr* adlı Arapça kitabı vardır. Osmanlı müellifleri onun bir de *Ferhad u Şîrîn* mesnevisi bulunduğunu bildirmektedir.

Kaynaklar: İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1975, c. II, s. 234-251;

Zamanın en iyi hocaları elinde her biri birer taht adayı olarak yetiştirilen Osmanlı şehzadeleri, devrin yüksek ilimlerini tahsil ederken bir yandan da o zamanın hemen her aydını gibi şiir ve edebiyatla uğraşırlardı. Şiir âdeta Osmanlı aydınının eriştiği bilgi ve kemal seviyesini ispat eden bir belge ve aynı zamanda insanlara gönderilen bir mesaj niteliğindeydi. Şiir için ele kalem alındığında halktan bir şairin söyleyeceği sözlerle padişahın veya bir şehzadenin söyleyecekleri arasında fazlaca bir fark yoktu. Padişah da olsa şair sahneye çıkan bir aktör gibi derhâl aşk derdiyle eziyet çeken, şevkinden vücuduna yaralar açan, sevgiliden merhamet dileyen, rakiplerden şikâyet eden zavallı bir âşık rolüne bürünürdü.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Tâze tâze sînem üstinde görinen daglar*
Sanki bir vîrânedür üstine kondı zâglar

2 *Hüsnüñüñ çagında rahm it âşık-i bî-dillere*
Yoksa su gibi geçer eşk-i revânum çaglar

3 *Her ne dem zülf-i siyâhın yâd idüp gam-gîn olam*
Ey güneş yüzlü benüm içün bulutlar aglar

4 *Gülşen-i kûyuñ koyup murg-i dil uçmak istese*
Zülf-i müşgînüñ hevâsı ayagını baglar

5 *Sînem üzre göz karardurlar beni öldürmege*
Hasret-i dildâr içindür tâze tâze daglar

6 *Şâh-i 'ışkam ey Harîmî taze dagum dir gören*
Kangı il sultânınuñdur bu kızıl otaglar

1 Göğsüm üzerinde taze taze görünen yaralar, sanki üzerine kargalar konan bir harabedir.

2 Gönlü elden gitmiş âşıklara güzelliğinin çağında merhamet et, yoksa akan gözyaşlarım su gibi geçip çağlar.

3 Ey güneş yüzlü, ne zaman senin siyah zülfünü anıp gamlansam, benim için bulutlar ağlar.

4 Gönül kuşu senin mahallenin gül bahçesini bırakıp uçmak istese, senin misk kokulu zülfünün arzusu ayağını bağlar.

5 [Yaralar] göğsüm üzerinde beni öldürmek için göz karartırlar. Taze taze yaralar sevgilinin hasreti içindir.

6 Ey Harîmî! Aşk padişahıyım. Taze yaramı gören, "Bu kırmızı otağlar hangi ülke sultanınındır?" der.

1 Kendilerine kınanma yolunu seçen Kalenderîler ve Hayderîler gibi Bâtınî dervişler, halka dindarlığını ve koyu sofuluğunu açıktan açığa gösterip toplumda itibarlı bir yer edinmeye çalışan "sûfî" tipinin aksine, halkın hoşuna gitmeyecek davranışları tercih ederek onların gözünde hor ve hakir kalmayı ve böylece "riyâ" denen dinen en büyük tehlike "şirk" yani Allah'a ortak koşma, Allah için değil insanlar için ibadet etme günahından kendilerini kurtarmayı esas kabul ediyorlardı. Bunlar Allah'a aşk ile varılabileceği kanaatinde idiler. Bunun için de öncelikle, aşka başka menfaatler karıştırmama düşüncesiyle kendi cinsinden bir insanı severek aşkı öğrenmek, ardından kendisine sülûk ettirecek kâmil mürşide âşık olmak sonra da Allah'a âşık olma basamaklarına yükselmeyi ona ulaşmak için tartışılmaz bir yol olarak görüyorlardı. Bütün ömürleri seyahat etmekle geçen ve biraz da bu yüzden kendilerini bazı dinî vecibelerden azat gören bu zümreler arasında esrar kullananlar, garip kıyafetleriyle ilâhîler okuyanlar, vücutlarına gerek hançerle gerekse kızgın demirle yaralar açanlar, dindar halk tarafından hoş görülmeyip daha çok zındıklıkla itham ediliyorlardı. Hemen bütün klâsik edebiyat şairlerinin şiirlerinde bu tipler ideal âşıklar olarak gösterilir. Burada da Şehzade Korkut bir Bâtınî derviş gibi göğsünün üzerine taze yaralar açtığı iddiasındadır. Bir zaman sonra pıhtılaşan ve siyah renk alan kanlı yaralarını "vîrâne" [= harabe] üzerine konan kargalara benzetmektedir. Şairin göğsünü harabeye benzetmesi, gönlünün aşk tarafından ele geçirilip harap edilerek yakılıp yağmalandığı imajını oluşturmak içindir. Yaraların kargaya benzetilmesi ise bu gibi harabelerde kargaların bulunmasından kaynaklanmaktadır.

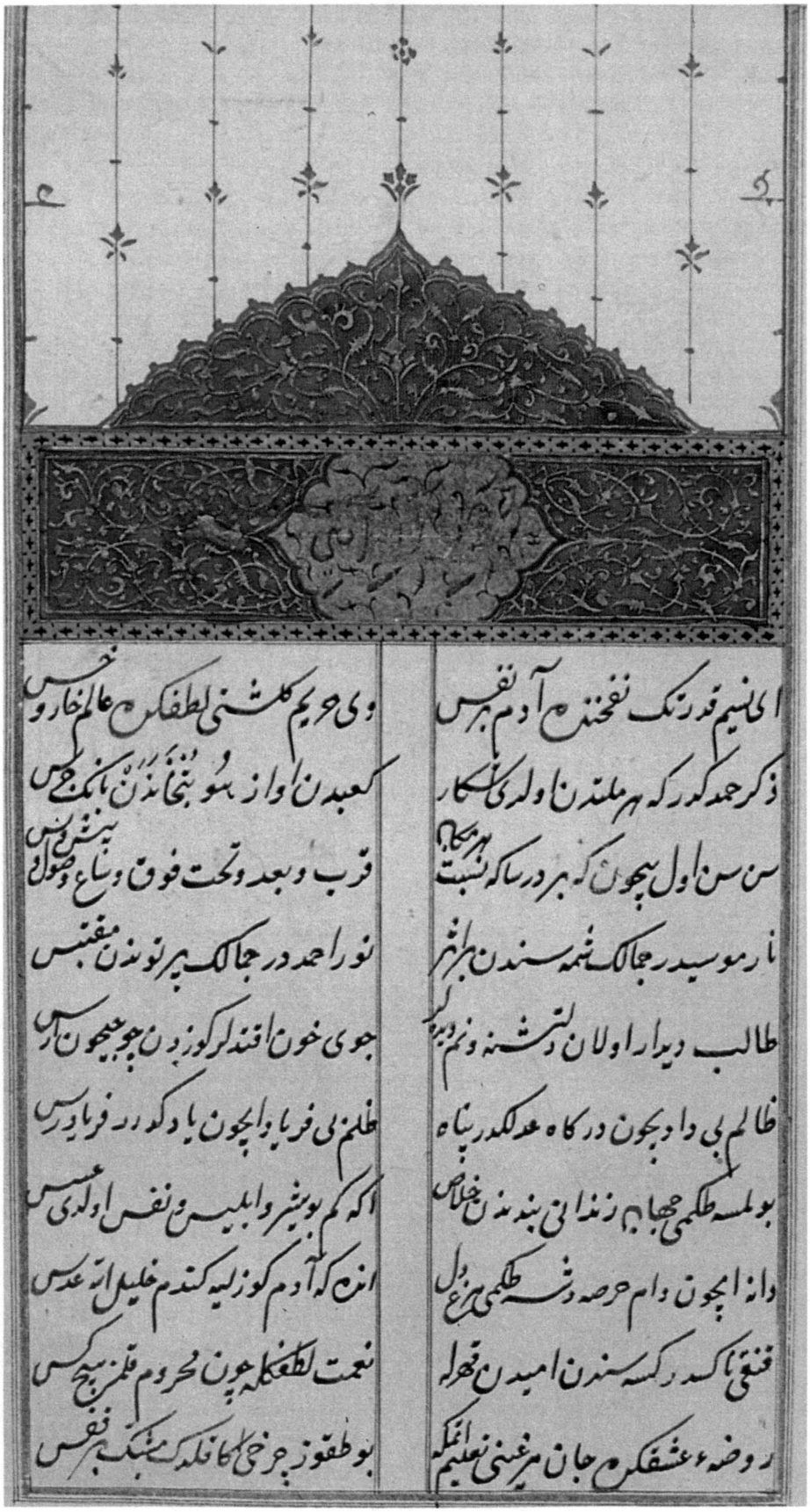
2 Sevgiliye hem bir yalvarma hem de bir tehdit ifadesi taşıyan bu beyitte şair "çag" [= zaman] ve "çaglamak" [= su gür şekilde ve ses çıkartarak akmak] kelimelerini ses benzerlikleri bakımından özellikle tercih etmiş görünüyor. "Bî-dil" gönlü elden gitmiş, gönlünü sevgiliye kaptırmış âşık demektir. Tehdit ifadesi hem eğer sevgili merhamet etmezse gözyaşlarının dünyayı saracağı yolunda hem de güzellik çağı geçince kimsenin kendisine rağbet etmeyeceğini hatırlatma amacına yöneliktir.

3 Sevgilinin güneşi andıran nurlu yüzü ve onun üzerinde duran siyah saçı eski edebiyatımızda çoğu zaman güneş ve onu örten bir bulut benzetmesiyle işlenmiştir. Bu beyitte bu klişeye uyan bir benzetme yapılmamakla birlikte bu klişenin etkisiyle olmalı, âşığın gönlüne düşen siyah zülfün gamı ile kasvetli yağmur havası arasında bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Âşığın gam ve kederi o derece fazladır ki ona bulutlar dahi üzülüp ağlarlar (hüsnütalil).

4 Sevgilinin "kûy"unun [= mahalle, yaşanan yer] bir gül bahçesi; şairin gönlünün ise oradaki bir "murg" [= kuş] gibi hayal edildiği bu beyitte, eğer bu kuşun oradan uçmak istese derhâl sevgilinin misk kokulu saçının onun ayağını bağlayacağı ifade edilmektedir. Burada bir yere ayağı iple bağlanan bir kuş imajı çizilmektedir. İlk mısradaki "uçmak" [= 1. uçma fiili, 2. cennet] kelimesi iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Kelimenin ikinci anlamına göre şairin gönlü, sevgilinin bulunduğu yeri bırakıp cennete gitmek istese dahi, sevgilinin saçının kokusundan dolayı ayrılıp gidememektedir. Görüldüğü üzere açıkça ifade edilmemekle birlikte bu beyitte sevgilinin yüzü cennetten daha üstün gösterilmekte, açıkça söylendiği takdirde dinen tehlike oluşturacak bir ifade böyle bir ima ile tehlikesizce dile getirilebilmektedir.

5 İlk beyitte olduğu gibi bu beyitte de şair vücudunda açtığını iddia ettiği yaralar konusuna dönmektedir. Yine pıhtılaşıp siyahlaşan yaralar hakkında geliştirilen yeni bir hayal ve yoruma göre, sevgilinin hasretinden dolayı vücutta açılan bu yaralar âşığı öldürmek üzere göz karartmakla itham edilmektedirler. Hayal edilen bir manzarayı Türkçedeki bir deyimle bağdaştırma yolunda geliştirilen bu tür ifadelere eski şiirimizde çok rastlanmaktadır.

6 Geleneklere ve protokole son derece önem veren bir yapı arz eden Osmanlı devlet sisteminde özellikle renklerin, üzerinde hassasiyetle durulan bir önemi vardı. Daha çok kıyafetlerde serpuşlardan ayakkabıya kadar her renkte giyim kuşamın ayrı bir sınıfa has kılınması şeklinde görülen bu hassasiyet çerçevesinde, özellikle XVI. yüzyılda kırmızı otağ kurma ayrıcalığının padişahlara has olduğu görülmektedir. İşte burada şair, bedeninde açtığı yaraları kırmızı çadırlara benzeterek, bunları gören herkesin "Bu otağlar hangi ülke sultanınındır?" diye soracaklarını iddia etmektedir.



65

ÂHÎ

[Niğbolu 1473-4 - Karaferye, Manastır? 1517]

Asıl adı Hasan olup Benli Hasan lâkabıyla tanınmıştır. Niğbolu'nun Tirsinik köyünde doğdu. Seydî Hâce adında zengin bir tüccarın oğludur. Babasının vefatı üzerine baba mesleğini üstlenerek ticarete atıldı, ancak annesi Melek Kadın'ın bir başkasıyla evlenmesine içerleyerek her şeyi yüz üstü bırakıp İstanbul'a geldi. Yaşı bir hayli ilerlemesine rağmen medreseye girerek ilim tahsiline başladı ve kırk yaşlarında Kara Bâli'den mülâzim oldu. Bu arada şiirleri ile ün salmaya başlamıştı. Rivayete göre Yavuz Sultan Selim, şiirlerinden bazılarını görüp beğenince kendisi hakkında Kemâl Paşazâde ve Zeyrekzâde'ye sorduğunda; kırk yaşlarında ve hâlâ mülâzim bulunduğunu öğrenince ilgilenilmesini istemiş. Kemâl Paşazâde o sırada Bursa'da bulunan Bayezid Paşa Medresesi'ni teklif etmesine rağmen Zeyrekzâde'nin "Padişah sana çok şeyler ihsan edecek, bu teklifi kabul etme" demesine aldanan şair ret cevabı verince padişahın öfkesini celp etmiş ve gözden düşmüş. Bunun üzerine Ahmed Paşa ve Necâtî'nin "eğri" redifli gazeline yazdığı nazirede geçen

O kad bâlâ vü zülf egri diyâr-i hüsn pür-âşûb
Memâlik fitne şeh zâlim 'alem ser-keş sipâh egri

beyti padişahı rivayete göre şairin idamını isteyecek kadar öfkelendirmiş. Uzunca bir zaman sonra Karaferye Medresesi'ne tayin edildi. Burada bulunduğu yıllarda Manastır'da şair Hâverî'nin kız kardeşiyle evlendi ve kısa bir zaman sonra yaklaşık 45 yaşında vefat etti.

Evliyâ Çelebi'nin ifadesine göre çok yakışıklı bir insan olan Âhî, yanağında Haşimî bir ben bulunduğu için "Benli Hasan" lakâbıyla anılmaktaydı. Kaynaklarda zamanın en güçlü şarap ve meyhane şiirleri yazan şairlerinden olarak gösterilir. Meclislerde hiç konuşmadığı ve içine kapanık bir mizaç sergilediği için kendisine "Dilsiz Danişmend" lakâbı takılmıştır. Onun bazı şiirlerinde ve özellikle yukarıdaki beytinde görülen üslûbu yerine göre pervasız ve dik başlı bir karaktere sahip bulunduğunu göstermektedir. Eserlerinden zeki ve kabiliyetli bir şahsiyet olduğu anlaşılan Âhî'nin aynı zamanda kararsız ve sebatsız bir mizaca sahip olduğu görülmektedir. Hayatındaki düzensizlik kısmen eserlerine de yansımıştır.

"*Hikâyet-i Şîrîn ü Pervîz* ve *Rivâyet-i Gülgûn ü Şebdîz*" ismiyle kaleme almaya başladığı *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisini; Nakşibendî şeyhlerinden Mahmud Çelebi'nin, Hüsrev Hz. Peygamber'in kendisine gönderdiği mektubu yırtan biri olduğu için onun hakkında eser yazmanın günah olacağı yolundaki telkini üzerine yarıda bırakmıştır. Bu husus kaynakların ifadesine göre aynı zamanda "harâbâtî" yani meyhanelerde okunan tarzda şiirler yazan şairin mizacı konusunda önemli bir ipucu teşkil edebilir. Âşık Çelebi'nin görme imkânı bulduğu ve övmekle bitiremediği bu eserin bir nüshası Millî Kütüphane Yz. FB. 471 numarada bulunmaktadır. Onun daha sonra başladığı ve ömrü yetmediği için yine yarım kalan ve kayın biraderi tarafından tamamlanan bir diğer eseri, Anadolu sahasında yazılanların en güzeli olarak kabul edilen *Hüsn ü Dil* mesnevisidir. Bu eseri de Karaferye'de müderrisken Fenârîzâde Muhyiddin Mehmed Çelebi'nin teşvikleriyle yazmaya başlamıştır. Eser Fettâh-i Nişâbûrî'nin aynı isimli mesnevisinin tercümesidir. Her eseri ve şairi kolay kolay beğenmeyen Gelibolulu Âlî dahi onun bu eserini Lâmi'î Çelebi'nin eserinden çok üstün bulur. Gerçekten de *Hüsn ü Dil*'in günümüze 30 kadar nüshasının gelmesi ve Çaylak Tevfik tarafından İstanbul'da 1287'de (1870) yayımlanmasından, bu eserin çok sevilerek XIX. yüzyıla kadar okunduğunu göstermektedir. Gazellerine Muhibbî ve Bâkî tarafından nazireler yazılması, Âhî'nin şiir sanatındaki kudreti ve zamanındaki etkisi konusunda bir fikir verebilir.

Kaynaklar: Necati Sungur, *Âhî Dîvânı*, Ankara 1994;

Osmanlı şiirinde ifade biriminin beyit oluşu ve aynı zamanda gazel yahut kaside gibi nazım şekillerinde eseri oluşturan beyitler arasında bulunması şart olan asıl ilişkinin vezin ve kafiye birliği üzerine kuruluşu, şairlere her beyitte farklı konular işleme serbestliğini vermiştir. Bununla birlikte bazı şiirlerde, aşağıdaki gazelde olduğu gibi gerek müşterek redifler gerekse şiirin hedef teşkil ettiği hususlar sebebiyle eser baştan aşağı aynı konu üzerine de kurulu olabiliyordu. Kederli bir atmosfer oluşturulmaya çalışılan aşağıdaki gazelde şair, çevresindeki her şeyi amacına uygun şekilde yorumlayarak hüzünlü göstermekte ve kendi acıklı hâline ağlıyor olarak tasvir ederek aslında sanatını ve ifade kabiliyetini ıspata çalışmaktadır. Bizde bu tarz şiirin tamamen sembollerle yüklü bulunduğu, bu bakımdan bu ifadelerden şairin gerçek hayatı ve şahsiyeti ile ilgili pek bir ipucu çıkarılamayacağı görüşü hâkimdir. Bu görüşün yerleşmesinin en önemli sebebi bu metinlerin hakkıyla tahlil edilmemesidir. Aşağıda belirtileceği üzere şiirin bazı ifadeleri şairin hayat hikâyesi ile önemli ölçüde örtüşmektedir.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Döne döne üstüme peymâneler kan aglasun*
Yana yana hâlüme şem'-i şebistân aglasun

1 Kadehler döne döne üstüme kan ağlasın, gecenin mumu yana yana hâlime ağlasın.

2 *Dest-mâlin gözleri yaşıyla göm gök su idüp*
Ol bahâr-i hüsne karşu ebr-i bârân aglasun

2 Yağmur bulutu mendilini gözlerinin yaşıyla aşırı derecede ıslatarak o güzellik baharına karşı ağlasın.

3 *Bunca demlerdür anı hûn-i cigerle beslerüm*
Kanlar aglarsa benümçün çeşm-i giryân aglasun

3 Bunca zamandır onu -yani gözümü- ciğer kanıyla besliyorum, benim için kan ağlayacaksa, giryan gözüm ağlasın.

4 *Ben yetîmüñ acıyup aglarsa kanlu yaşına*
Bahr-i Kulzüm acısun deryâ-yı 'Ummân aglasun

4 Ben öksüzün kanlı yaşına acıyıp ağlarsa; okyanus acısın, Umman denizi ağlasın.

5 *İtlerüñle âsitânuñda tuz etmek kadrini*
Anıcak nân u nemek hakkına yârân aglasun

5 Dergâhında köpeklerinle tuz ekmek hakkını anınca, tuz ekmek hakkı için dostlar ağlasınlar.

6 *Aglamakla Âhî gözden çıkdı ey pîr-i hired*
Demdür aglarsa yetîm oldı ol oglan aglasun

6 Ey bilge ihtiyar! Âhî ağlaya ağlaya gözlerinden oldu. O oğlan yetim oldu; şimdi zamanıdır, ağlarsa ağlasın

1 Hüzün ve keder dolu psikolojik bir atmosfer oluşturulmaya çalışılan bu beyitte, çevredeki her şeyin şair için üzülüp ağlaması istenmektedir. Kadehten üzerine dökülen şarapları kadehin kanlı gözyaşları dökerek kendisine ağlaması şeklinde yorumlayan şair, aynı düşünce ile mum kenarından akan erimiş damlaları da mumun onun için akıttığı gözyaşları gibi düşünmektedir. "Peymâne" [= kadeh] ile ilgili ağlama eyleminin döne döne oluşu, kadehlerin halka hâlinde oturan işret meclisi mensuplarına sıra ile ve dolayısıyla dönmek suretiyle verilmesinden kinayedir. İkinci mısrada geçen mumun yana yana ağlaması, Türkçedeki "yana yana ağlamak" [= aşırı keder duyarak, içi yanarak ağlamak] deyimini kullanmakla beraber, aynı zamanda mum ucundaki ateşe ve mumun yanma özelliğine uygun düşmek üzere özellikle kullanılmıştır. "Yana yana" ibaresinin aynı zamanda 'döne döne' ve dolayısıyla 'tekrar tekrar' anlamına gelmesi de beyte ayrı bir güzellik vermektedir (tevriye)

2 Beyitteki ifadeye göre şair bulutu elinde "dest-mâl" [= el bezi yahut mendil] tutan bir kimse olarak görmektedir (teşhis). Gerçekten de beyaz bir bulut elde tutula tutula buruşmuş beyaz bir mendile benzediği gibi, ıslanmış bir mendil de rengi koyulaşan yağmur yüklü bir bulutu andırır. Günümüzde daha çok terleme hakkında kısmen kullanılan "göm gök" [= aşırı derecede] tabiri burada mendile benzetilen bulutların aşırı derecede gözyaşı yani yağmurla dolması hakkında kullanılmıştır. İkinci mısradan öğrenildiğine göre bulutun ağlama sebebi, sevgilinin taze güzelliğine duyduğu aşktan dolayıdır. Bahar tabiattaki her şeyin âdeta yeniden yaratıldığı bir mevsim gibi düşünüldüğünden burada genç yaştaki bir sevgilinin yeni yeni ortaya çıkan güzelliği "bahâr-i hüsn" [= güzellik baharı] şeklinde ifade edilmiş. Bahar mevsiminde bol miktarda yağmur yağdığı düşünülecek olursa şairin "bahâr" ve "bârân" [= yağmur] kelimelerini tesadüfen kullanmadığı anlaşılır (tenasüp).

3 "Hûn-i ciğer" [= ciğer kanı] eskilerin halk arasında ince hastalık diye zikrettikleri ve akciğerden kan gelmesi ile tanınan verem hastalığına bir işaret olmak üzere kullanılmıştır. Bilindiği gibi âşıklık hâli insanı yeme ve içmeden keser; vücut gerekli gıdayı alamaz ve bir zaman sonra direnci kırılarak verem mikrobuna yenik düşer, akciğerlerde yaralar oluşur, hastanın rengi sararır. Vücudun bu sararması hâli, eski tıp görüşü yahut halk inancına göre vücudun kanının azalması şeklinde yorumlanır, vücutta var olan kanın aşırı kederli hastanın gözyaşları ile dışarı atıldığı düşünülürdü. İşte şairin "çeşm-i giryân"ını [= ağlayan göz] beslediğini ifade ettiği kan budur. Tabii bu ifade öylesine söylenivermiş bir sözden ibaret değildir. Gözün kanla beslenmesi aynı zamanda gözün bir 'insan' yahut 'bebek' oluşu ile de ilgili bir hususdur. Araplar göz bebeğine, orada sürekli olarak bakan kişinin aksinin görünmesinden hareketle 'insân' yahut 'insânü'l-'ayn' [= göz adamı]; İranlılar ise aynı anlamda 'merdüm' [= adam] yahut 'merdümek' [= adamcık] derlerdi. Türkçede buna 'bebek' dendiğinden şair göz bebeğini, aşırı derecede bir fedakârlık ve özveri ile ciğer kanı pahasına demek olacak şekilde "ciğer kanı ile beslemek"ten bahsetmektedir (tevriye). O hâlde şimdi şairin o kadar itina gösterdiği gözü, ona bir vefa borcunu ödemek üzere ağlamalı ve onun için gözyaşları dökmelidir. Görüldüğü üzere şair sanki gözü kendisinden farklı bir varlık yahut şahısmış gibi davranmakta ve onun dahi, içinde bulunduğu acıklı hâle ağlamasını istemektedir. Üstelik aynı beyitte üçü de eş anlamlı olan "dem" [= kan], "hûn" [= kan] ve "kan" kelimelerininin bir araya getirilmesi de şairin kelimelerle oynamadaki kudreti hakkında ayrıca fikir verebilecek bir durum arz eder.

4 "Yetîm" [= öksüz, tek, yegâne] kelimesi günümüzde olduğu gibi burada da 'anasını yahut babasını yitirmiş, zavallı çocuk' anlamında kullanılmıştır. Tabii şair kelimenin diğer anlamı ile de 'âşıklar arasında bir tane' yahut 'şairler arasında biricik' anlamını da ima etmiş olabilir. Benli Hasan memleketi olan Niğbolu'da ticaretle uğraşırken, babasının ölümü üzerine annesinin başka biriyle evlenmesine içerleyerek bütün işleri terk edip İstanbul'a gelmişti. Bu bakımdan şairin kendisi hakkında "yetîm" [= anasız babasız, garip] benzetmesi yapması, aynı zamanda bu hususu da ima etmektedir. Arapça'da "kulzüm" büyük deniz demek olup Farsça ve Türkçe metinlerde "Bahr-i Kulzüm" ile 'Kızıldeniz' kastedilir. "Acımak" günümüzde kullanıldığı gibi bir nesnenin acı yahut çok tuzlu veya ekşi bir hâle gelmesi yahut tadının bozulması demektir. "Bahr-i Kulzüm'ün acıması" [= Kızıldenizin merhamet duyması] ile bu denizin şairin hâline üzülmesi gibi bir ifade söz konusu iken aynı za-

manda uzak anlamıyla (iham) suyunun acı bir tada sahip oluşu da ima edilmektedir. Nitekim bu denizin bir diğer adı da Şapdenizi'dir. "Ummân" [= büyük deniz, okyanus] kavramını da sanki ağlamaktan her tarafını gözyaşı selleri basmış bir şahıs gibi düşünen şair, bu ikinci beyitte "bahr", "kulzüm", "deryâ" ve "umman" gibi hemen hemen aynı anlamdaki kelimeleri ustalıkla bir araya getirme başarısını göstermiştir (müraatinazir). İlk beyitteki "yetîm" kelimesinin aynı zamanda 'eşi benzeri bulunmayacak derecede iri inci' anlamına geldiği (istiare) ve dünyadaki en iri incilerin Umman ve Bahreyn gibi ülke sahillerinde çıkarıldığı düşünülecek olursa, beytin mükemmelliği daha iyi anlaşılabilir.

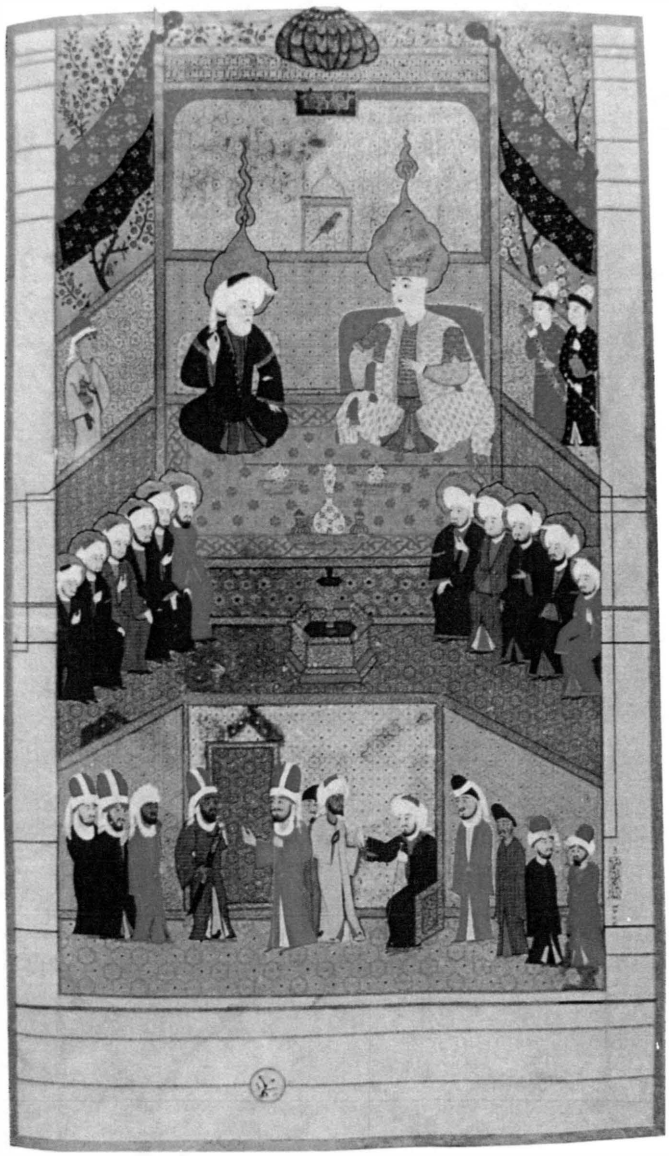
5 "Âsitân" [= eşik, dergâh] padişah yahut yüksek mertebeli devlet mensupları gibi kimselerin yüce mevkilerini ifade etmek için kullanılan, saray yahut yüksek makam karşılığı bir tabirdir. Sevgili güzellik ülkesinin hükümdarı olarak düşünüldüğünden, şairler onun hanesinden yahut kapısı eşiğinden bahsederken "âsitân" derler. Bilindiği üzere köpek alıştığı yere ve insana bağlanan, oradan kolay kolay ayrılmayan bir hayvandır. Özellikle eski İstanbul'da her mahallenin belirli köpekleri olup bunların tamamı mensubu oldukları mahalle sınırlarını bilir, oradan yabancıları geçirmez, beslendikleri kapılardan ayrılmazlarmış. Özellikle Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn*'unda çok ayrıntılı olarak işlendiği üzere âşıklar sevgililerinin mahallesi köpeklerine saygı gösterir, onları kendilerinden daha bahtiyar sayarlar. Çünkü kendilerinin 'agyâr' yani diğer mahalle sakinlerinin rahatsız etmeleri sebebiyle rahatça giremedikleri bu yerlerde köpekler serbestçe dolaşabilmektedirler. Üstelik sevgiliye mensup olan her şey gibi mahallesinin köpeği de âşık için azizdir. Şiirlerde geçen ifadelere göre âşık zaman zaman sevgilinin eşiğine sessizce gider baş koyar, bazen dilenci kılığı ile bir lokma ekmek bahane ederek sevgilinin yüzünü görme ümidiyle kapısına gider. Tabii sevgilinin gerçek anlamda bir padişah olması hâlinde köpekler, onun çevresini saran ve kimseyi yanına yanaştırmayan devletlileri sembolize edecektir. Şairin kendisi de bunlar arasından sıyrılarak sevgili padişahını bir kere olsun görmek isteyen bir âşık konumundadır.

Tuz ve ekmek her ikisinin de insanın muhtaç olduğu temel gıdalar olmasından kaynaklanmalı, "nân u nemek" [= tuz ve ekmek] Türkler ve İranlılar arasında aziz kabul edilir, bir insanın biraz tuz ve birkaç parça ekmek kadar küçük bir iyilik görmüş olsa dahi o iyiliğin yüceliğini ve değerini vurgulamak için kullanılırdı. İbarede tuz ve ekmek kelimelerinin hem Türkçesi hem de Farsçasına yer verilmiş olup "nân u nemek hakkına" [= tuz ekmek hakkı için] ifadesi 'Allah hakkı için' gibi bir ant verme şekli olarak kullanılmıştır. Metin içindeki kelimelerin yerleşmesine bakılırsa ikinci mısradaki "yârân" [= dostlar] ibaresi ile şairin sevgilinin kapısında birlikte bulunduğu "itler"in kastedildiği anlaşılmaktadır. İtlerin ağlaması herhalde köpek uluması gibi bir şey olmalıdır. Görüldüğü üzere şair hazin bir manzarayı tasvir edermiş gibi bir tavır takınırken aslında oluşan sahnenin mizah tarafını da elden bırakmayacak bir üslûp kullanmaktadır.

6 "Hıred" [= akıl, bilgelik] ve "pîr" [= ihtiyar] kelimeleriyle oluşturulan "pîr-i hıred" [= bilgelik ihtiyarı] terkibi ile açıkça neyin kastedildiği ilk planda anlaşılmamaktadır. Şair bu hitapla belirsiz bir ihtiyara ve belki de kendisi çocuk yaşta iken vefat eden ihtiyar babasına seslenirken yetim kalmanın keder ve ıstıraplarını terennüm ediyor gibidir. "Gözden çıkmak", günümüzde belki sadece 'paradan çıkmak' [= para kaybetmek, çok masrafa girmek] deyiminde kullanıldığı gibi, 'gözden olmak, gözünü kaybetmek' anlamındadır. İfadeden anlaşıldığına göre şair "yetîm" [= kimsesiz] kalmış, ağlaya ağlaya da gözleri kör olmuştur. Fakat bu ifadesinde şair sanki bir bilmece gizlemiş gibidir, sorduğu bilmecenin kolayca çözülebilmesi için "pîr" kelimesini âdeta bir anahtar gibi vermiştir; Ağlamakla gözünü kaybeden meşhur ihtiyar Hz. Yâkub olduğuna göre beytin arka planından derhâl, oğlu için döktüğü kanlı gözyaşları sonucu gözlerini yitiren bir Hz. Yâkub imajı okuyucunun zihninde canlanıvermektedir (mazmun). Beyitte "oğlan" lafzıyla zikredilen nesne yukarıda 3. beytin izahında zikredildiği üzere 'göz bebeği'dir. Gözün içindeki siyah noktanın adı olan göz bebeği gerçek anlamda bir bebek olarak düşünülürse, mantıken bunun ana yahut babası 'göz' olacaktır. Şairin gözünü yitirdiğini ifade etmesine nazaran gözün ölmesine hükmedilince hâliyle göz bebeği de yetim kalacaktır.

Görüldüğü üzere Âhî, devamlı olarak ağlamasına geçerli bir sebep göstermek için önce göz bebeğinin yetim kaldığına bizi ikna etmekte, sonra da yetimlerin anne ve baba şefkatinin eksikliği ile her bahanede ağlayıp sızlayan bir mizaçta oluşları gerçeğini vurgulamaktadır. Mademki göz bebeği yetim kalmıştır, yetimler de ağlar, öyleyse o oğlan [= göz bebeği] da ağlasa yeridir.

Dikkat edilecek olursa şair bütün bu kompozisyonun içine bir bahaneyle "pîr" kelimesini yerleştirerek derhâl beytin mecrasını değiştirivermiştir. İlk bakışta Yusuf kıssasıyla hiç alâkası olmadığı zannını uyandıran ifadede "göz", "pîr", "yetîm", "oğlan", "ağlamak" kelimeleri öylesine ustalıkla yerleştirilmiştir ki (müraatinazir), yaşlı haliyle oğlunun ölümü haberini alan Hz. Yakub'un kederinden kanlı yaşlar dökerek gözlerine ağ inmesi ve sonuçta yetim kalarak esir pazarlarında satılan bir Yusuf imajı ister istemez okuyucunun gözü önüne gelivermektedir. Beyitteki "ağlamak" [= 1. ağlamak, 2. beyazlaşmak] fiili göz hakkında özellikle iki anlama gelecek şekilde (tevriye) kullanılmış, böylece arka plandaki Hz. Yakub mazmununa uygun olarak göze beyaz perde inmesi -yani katarakt- hadisesine gönderme yapılmıştır.



66









67

AMRÎ

[? ? - Vize 1523]

Fatih ve Bayezid devri bilginlerinden Şeyhülislâm Abdülkerim Efendi'nin evlâtlığı olup XV. yüzyılın ikinci yarısında doğmuştur. Aslında kendisi de II. Murad devri ileri gelenlerinden Mehmed Ağa tarafından yetiştirilen azatlı bir köle olan Abdülkerim Efendi, esir pazarından iki köle çocuk alarak birine Amr ve diğerine de Zeyd adı verir. Zeyd bir zaman sonra ölür. Abdülkerim Efendi Amr'ın yetişmesi ve eğitimi ile bizzat ilgilenir. Zamanın gerektirdiği ilim ve tahsil yolunda ilerleyen Amr, aynı zamanda Üsküplü İshâk Çelebi'nin (ö. 1535-6) medreseden arkadaşı olup bir yandan da Amrî mahlasıyla onun gibi şiirler yazar. Mülâzimlik devresinden sonra Amrî kadılık, İshâk Çelebi ise müderrislik yolunu seçerler. Amrî'nin ilk kadılığa atandığı yer Serfiçe'dir. Muhtemelen oradan İshâk Çelebi'ye bir mektup yazarak kadılığın üstünlük ve rahatlığını, kazancının bolluğunu öve öve anlatır ve ona müderrisliği bırakarak kadılık mesleğine girmesini teklif eder. İshâk Çelebi de ona gönderdiği mektupta manzum olarak şöyle der:

Tâlib-i medrese cem'iyyet-i yârân eyler
Dört gün haftada bir beg gibi dîvân eyler

Da'vî faslında efendi gün olur kâdîler
Togruyı şöyle koyup egriye bühtân eyler

Âşık Çelebi onun son vazife yeri olan Vize kadılığına, sadarete geçmesi münasebetiyle İbrahim Paşa'ya yazdığı bir kaside ile atandığını yazar. Aynı yıl içinde vefat ettiğine ve İbrahim Paşa'nın sadarete geçiş tarihi de 13 Şaban 929 / 27 Haziran 1523 olduğuna göre, şairin ölüm tarihi ortaya çıkmaktadır. Nitekim Abdülkerîm Efendi'nin torunu olan Riyâzî'nin ifadesine göre, şair Vize kadısı iken vefat etmiştir. Kafzâde Fâizî ve Kâtip Çelebi onun ölüm tarihini "dokuz yüz otuz hudûdu" olarak bildirirler.

Gençliğinde onu görüp konuşan Sehî'nin ifadesine göre Amrî iyi huylu, güzel ahlâklı, güzel çehreli, hoşsohbet ve mesleğinde adil bir kimse imiş. Sehî'ye göre onun şiirleri aşk ve şarap konularından bahseden, ince duygularla yüklü, herkesçe beğenilen, şöhreti her tarafa yayılan ve sevilen eserlerdir. Latîfî de kadılık ettiği bölgelerde insanların kendisinden hoşnut bulunduklarından bahseder, şiirlerini över ve divanı bulunduğunu bildirir. Âşık Çelebi onun kaside yazmakla vakit geçirmeyip, aşk hâlini dile getiren gazeller kaleme aldığını bildirir. Buna göre şairin tek yazdığı kaside, ömrünün son yılında İbrahim Paşa'ya sunduğu eseri olmalıdır. Yine Âşık Çelebi ve Kınalızâde'ye göre onun şiirlerinin çoğu kısa vezinlerde ve işitilmemiş kafiyelerde yazıldığından, şiir zevki olanlar arasında çok tutulmuştur. Şiirlerinde alışılmışın dışında bir dil ve üslûp bulunur ve son derece orijinal ve değişik hayallere rastlanır. Şairin kaybolan divanındaki şiirleri şiir mecmualarından derleyerek divanını yeni baştan ortaya çıkarmaya çalışan Merhum Mehmed Çavuşoğlu, Amrî hakkında şöyle der: *"Bu devirde yaşamış şairlerden yalnız üçünün, Necâtî Bey ile Ahmed Paşa'nın ve Karamanlı Nizâmî'nin dîvânları elimizdedir. Nizâmî tıpkı onaltıncı yüzyıldaki Figânî gibi şahsiyetini bulmuş, olgunlaşmış bir şair değildir. Amrî, Ahmed Paşa ve Necâtî Bey gibi iki büyük şairden Necâtî Bey'in yoluna gitmiş görünüyor. Tıpkı Necâtî Bey gibi şiirinin yapısında atasözlerinden, deyimlerden alabildiğine yararlanmıştır."*

Kaynaklar: Amrî, *Dîvân*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul 1979; Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, Londra 1971, vr. 183a-184a.

"[Ilâhî!] Bir terkîb-i 'acîb ve bir sûret-i garîb peydâ itdüñ ki her gören sanur ki bir meh yaradılmışdur ki müşk-sây ola ve bir müşk yaradılmış ki meh-fersây ola. Bir şeker düzülmiş ki mey-fürûş ola, bir mey derilmiş ki şeker-nûş ola. Bir kaddürür ki serv-i revândur, bir peykerdürür ki hemîn cân ü revândur. Bir yüzdür ki açılsa güle benzer, bir dildür ki söylese bülbüle benzer. Bir dişdür ki dürr-i hôş-âba dönmiş, bir tutakdur ki la'l-i nâba donmiş. Bir çeşmdür ki abhere benzer, bir zülfdür ki anbere benzer. Bir alındur ki bedr olmış aya dönmiş, bir kaşdur ki müşk tozlu yaya dönmiş. Bir dehendür ki hokka-i yâkût olmış, bir sehundur ki câna gıdâ vü kût olmış. Bir şeh-bâz-i 'akldur ki havâs kuşlarına reis olmış, bir tûtî-yi cândur ki ten kafesine enîs olmış. Bir zâtdur ki âyîne-i vücûd-i mutlak olmış, bir gönüldür ki hemân arş-gâh-i Hak olmış..." (Sinan Paşa, *Tazarru'-nâme*)

GAZEL

müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün

1 *Cân-âferîne âferîn şîrîn zebân virmiş saña*
Cânlar yidürmeli leb-i şekker-feşân virmiş saña

1 Canı yaratana övgüler olsun, sana tatlı bir dil vermiş. Canlar yedirmeye lâyık, şekerler saçan bir dudak vermiş.

2 *Dil saydına gîsûñ ile sunmış kemend-i 'anberîn*
Cân kasdına ebrûñ ile müşgîn kemân virmiş saña

2 Gönül avlaman için saçlarınla amber renkli bir kement vermiş; cana kastetmen için de kaşından misk renkli bir keman vermiş.

3 *Bülbülleri gûyâ kılur bostân-i Firdevs añdurur*
Ruhsâre-i gül-reng ile gonca dehân virmiş saña

3 Bülbülleri dile getiren, cennet bahçesini andıran gül renkli bir yanak ile gonca gibi bir ağız vermiş.

4 *Ter müşg ile yazmış yüzüñ üstine hatt-i 'anberîn*
Devr-i kamerde fitne-i âhir-zemân virmiş saña

4 Taze misk ile yüzünün üstüne amberli bir hat yazmış, [böylece] kamer devrinde sana ahir zaman fitnesi vermiş.

5 *Bildüñ miyânuñla dehânuñ sırrı cândan geçdügin*
Tab'-i hayâl-engîz ü zihn-i hurde-dân virmiş saña

5 Belinle ağzının sırrının candan geçtiğini bildin. [Allah] sana hayali karıştırıcı bir tabiat ve en küçük ayrıntıları dahi idrak eden bir zihin vermiş.

6 *Dilber didi 'Amrî baña bu la'l-i cân-bahşı viren*
Âb-i hayâta benzer eş'âr-i revân virmiş saña

7 *Şîrînlügin vasf itmege la'l-i leb-i rengînümüñ*
Hâme diyü bir tûti-i şekker zebân virmiş saña

6-7 Dilber "Amrî, bana bu can bağışlayan dudağı veren, sana da hayat suyuna benzer akıcı şiirler vermiş. Renkli [sözler söyleyen] lâl dudağımın tatlılığını tarif etmek için [Allah] sana kalem diye şeker dilli bir papağan vermiş" dedi.

1 İlk mısrada iki defa kullanılan "âferîn" kelimelerinden ilki "yaratıcı" anlamında, ikincisi ise günümüzde de takdir ifadesi yerine kullanıldığı üzere "aferin, övgüler olsun" anlamında kullanılmıştır (cinas). Canı yaratan Allah olduğuna göre gazel, Allah'a övgü ve beğeniler sunularak başlamaktadır. Şair Allah'ı sevgiliye tatlı bir dil vermesi sebebiyle övmektedir. İkinci mısrada ise bu dili "canlar yedirmeye lâyık" olarak tarif ederek papağana benzetmektedir (kapalı istiare). Çünkü can şeker gibi tatlıdır, şekeri papağana yedirirler, öyleyse canlar yedirilmeye lâyık olan dudak bir papağan olarak düşünülmüştür. Güzel konuşan insanlar ve özellikle şairler ile güzel sözler söyleyen dil ve dudaklar, edebiyatta daima kuşlar arasında kıpkırmızı rengi ve konuşma özelliği ile dikkat çeken papağana benzetilir. Şekerler saçan yani şeker gibi tatlı sözler söyleyen dudağa can yedirmek, bu dudak uğrunda şeker gibi tatlı canları feda etmekten kinayedir.

2 "Anberîn" amber gibi yani rengi yahut kokusu itibarıyla amberi andıran demektir. Beyitteki "kemend-i 'anberîn" [= amber renkli yahut kokulu kement] ile saçlar kastedilmektedir. Burada söz konusu edilen güzelin saçları amber renkli olduğu ve eskiden insanlar misk veya amberden elde edilen güzel kokuları saçlarına sürdüklerinden dolayı saçı amberli bir kemende benzetilmiştir. Gönlünü sevgiliye kaptıran âşık âdeta onun saçının kemendi ile avlanmış bir av gibi ona teslim olur. Bu manevî hâli şairler âşığın kendisini sevgilinin kement gibi saçına kaptırarak iradesinin elden gitmesi, ona bir av gibi teslim olması şeklinde yorumlarlar. Şairin edebî metinlerde daha çok "müşgîn kemend" [=misk kokulu kement] şeklinde geçen böyle bir ifade kullanmasının ardındaki gerçek sebep, eskiden Türkistan civarında ceylan avlayan avcıların tuzak içine yerleştirdikleri kement üzerine, hayvanın göbeğinden çıkarılan misk kokusundan sürmeleri, bu kokuya gelen hayvanın kementle oynarken kendisini kaptırmasına işaret içindir (telmih). Aynı şekilde kaşlar da âşığın gönlünde yaralar açan okları gönderen ve âdeta âşığın canını alan silâhlar olarak düşünülmüştür. Eski yaylar üzerlerindeki nakış ve işlemelerin cinsi ve rengine göre altınlı, gümüşlü, müşgîn [= siyah renkli] gibi (bk. res. 67) sıfatlarla zikredilirlerdi. Burada da siyah kaşlı bir sevgili söz konusu olduğundan kaşı "müşgîn kemân"a benzetilmiştir.

3 Edebiyatta bülbül, güzel sesi ve yanık ötüşü ile sevgili vasfında güzel sözler söyleyen şairlerin sembolü olmuştur. "Gûyâ kılmak" konuşturmak demektir. Bülbül konuşamayacağına göre burada "bülbüller" ile kastedilen şairlerdir (istiare). Firdevs cennetteki en güzel bahçelerden birinin adıdır. Dikkat edilecek olursa beytin ilk mısraında 1. Bülbülleri konuşturan 2. Firdevs bahçesini andıran şeklinde özellikleri sıralanan iki ayrı nesneden bahsedilmektedir. İkinci mısrada ise 1. Gül renkli yanak 2. gonca gibi ağız (teşbih) şeklinde diğer iki nesne zikredilmektedir. Bülbüller güle yahut henüz açılmakta olan gül goncasına karşı öttüklerinden ilk mısraın birinci kısmında yer alan bülbülleri konuşturma özelliği, ikinci mısradaki gonca dudak ile; gül renkli yanak da içinde güller açan bir cennet bahçesini andırması sebebiyle ilk mısraın ikinci ibaresi ile ilişki içindedir. Görüldüğü üzere ilk mısradaki ard arda gelen iki unsur ile ikinci mısradaki unsurlar düzensiz bir şekilde birbirlerini tanımlamaktadırlar (müşevveş leffüneşir).

4 Eskiler yazı yazdıkları mürekkebin içine güzel koku versin diye misk ve amber gibi maddeler ilâve ederlerdi. Böyle mürekkeplerle yazılan kitaplar ve özellikle *Kur'an*lar, üzerinden asırlar geçse de okunmak için açıldıklarında çok hoş kokarlar. "Hat" kelimesi lügatta hem yazı hem de yüzde çıkan tüyler ve sakal anlamına geldiğinden, edebiyatta sürekli iki anlama gelecek şekilde (tevriye) kullanılmıştır. Keza "yazmak" da günümüzde olduğu gibi "yazı yazmak" demek olduğu gibi, aynı zamanda "resim yapma" yahut "şekil çizme" anlamına da gelmekteydi. İnsanın yüzü yaratılış itibarıyla Allah'ın en mükemmel ayetlerinden birisi olduğundan *Kur'an* üzerindeki "hat" ile yüz üzerindeki "hat" ilişkisini bir de bu yönüyle değerlendirmek gerekir. Beyitteki ifadeye göre, Allah sevgilinin yüzüne taze misk ile amber kokan bir yazı yazmıştır. Kolayca anlaşılacağı üzere bu yazı ile kastedilen şey yüzde çıkan tüylerdir. Eskiler güzel kokuları saçlarına olduğu kadar sakallarına da sürdüklerinden "hatt-i 'anberîn" [= amber kokulu sakal] tabiri de edebiyatta çokça kullanılır.

Ahir zaman anlamında edebiyatta çokça kullanılan "devr-i kamer" tabiri eskilerin astronomi inançları ile ilgili bir hususturur. Güya dünyaya uzaklıklarına göre her gezegenin 1000 rakamı ve katlarıyla öl-

çulen yaşları vardır. Bunlardan meselâ en üstte bulunan Zühal 7000 yıl yaşamıştır. Dünyamıza en yakın olan ay ise 1000 yıllık bir ömre sahiptir ve şimdi onun zamanında bulunduğumuz için kıyamete kadar süren bu devreye "devr-i kamer" denmektedir. İnanışa göre kamer devri fitnelerle dolu bir zamanı temsil etmektedir. Böyle bir inancın gelişmesine dolunayın insanlar ve canlılar üzerindeki olumsuz etkileri de sebep olabilir. Edebî metinlerde "fitne" kelimesinin hemen daima 'büyü' imajı ile birlikte geçmesi ve büyü yapmak için yazılan kâğıtların daha çok ay dolunay hâlindeyken yazılmasının bu işlerle uğraşanlarca gelenek hâline gelmesi düşünülecek olursa, beytin oluşturduğu çağrışım sahaları daha iyi anlaşılabilir. Beyitteki "devr-i kamer" ibaresi aynı zamanda söz konusu güzelin dolunay gibi parlak yüzünü ima edecek bir biçimde kullanılmıştır. Bu durumda ay üzerindeki siyah lekeler ile yüzde çıkan siyah tüyler arasındaki ilişkiyi de gözden uzak tutmamak gerekir. Görüldüğü üzere beyit her cepheden türlü çağrışımlar oluşturarak okuyucunun aklına sürekli değişik imajlar getirecek bir yapı arz etmektedir. Aynı şekilde "fitne" [= fesat, karışıklık] kelimesi de edebî metinlerde hemen daima sihir, büyü veya tılsım ile birlikte kullanıldığından ve ahir zaman demek olan kamer devrinde de bu gibi şeylerin çoğalacağına inanıldığından beyitteki ifade yeni bir hayal cephesi daha oluşturmaktadır. Gerçekten de bu gibi düşüncelerle düzenlenen tılsımlı kâğıtlar ve muskalar daima misk veya amber mürekkebi ile yazıldığından ve sevgili daima âşıkları arasında onları büyülemişçesine kavga ve karışıklık çıkarttığından, şairin bu ilişkileri de ima ettiği kuvvetle hissedilmektedir. Yani beyti özetlemek gerekirse, Allah sevgilinin kamer gibi parlak yüzüne âşıkları birbirine düşürecek ve fitne oluşturacak şekilde taze misk mürekkebi ile tılsımlı bir hat yazmıştır. Bu gibi tılsımlarda çoğu zaman *Kur'an* ayetleri kullanıldığından şiir metnini bu şekilde yorumlarken, *Mushaf* gibi bir mukaddes yüz ile ayet kadar mübarek hat ilişkisini de gözden uzak tutmamak gerekir.

5 Bu edebiyatta idealize edilen güzel insanın beli ince ve dudağı da küçüktür. Şairler aynı zamanda manevî bir takım remizler de izafe ettikleri bu güzellik unsurlarını tarif ve bu estetik ölçülere uygun hayalî güzelleri tasvir ederlerken dudağı meselâ henüz açılmamış bir gonca kadar küçük yahut dar bir hokka gibi küçük veya bir nokta kadar küçücük olarak tarif ederek mübalâğa yoluyla birbirlerini geçmeye çalışmışlardır. Bazıları da bunların tamamını geride bırakmak için "Bunlar neden bahsediyorlar? Benim sevgilimin dudağı o kadar küçüktür ki görünmez. Ancak konuşup ses geldiğinde varlığı anlaşılabilir" gibi latîfeli ifadelerle manevî anlamda "sırr"ı sembolize eden bu güzellik unsuru hakkında nice hayaller geliştirmişlerdir. Aynı şekilde bel de bir kıl kadar ince olarak tarif edilmiştir. Hatta can ve sır nasıl görünmezse, âşıkların hayat kaynağı olan dudak ve bel de aynı şekilde görünmeyecek kadar ince olarak nitelendirilmişlerdir. İşte bu beyitte söz konusu edilen şahıs, bu gibi nice akıl karıştırıcı inceliklere vakıf, en ince mana teferruatını dahi idrak edebilen bir güzel olarak tarif edilmektedir. Hatta beyitte geçen "tab" kelimesi "şairlik kabiliyeti" anlamıyla değerlendirilecek olursa, bu şahıs şiirden de iyi anlayan şair biridir. Nitekim bir sonraki beyitte onun Amrî'nin şiirlerinin değerini idrak edebilen birisi olduğu ifade edilmektedir.

6 Görüldüğü üzere bu gazelde söz konusu edilen şahıs aynı zamanda şiirden de anlamakta ve şairin söz ve eserlerini takdir eden biri olarak tarif edilmektedir. Şair kendisini bu şahsa övdürmekte, daha doğrusu kendisini bu şahsın ağzından övmektedir. Şair sevgilinin cana can katan güzel sözler sarf eden dudağı ile kendisinin hayat suyuna benzeyen akıcı şiirleri arasında ilişki kurmaktadır. "Eş'âr-i revân" [= akıcı şiirler] terkibindeki "revân" kelimesi "akma" anlamıyla beyitteki "âb" [= su] kelimesiyle ilişkili (ihamıtenasüp) olduğu kadar, aynı kelime yani "revân" kelimesi diğer taraftan "ruh" anlamına geldiğinden beyit içinde yer alan "hayât" ve "cân" kelimeleri ile de uyum teşkil edecek (ihamıtenasüp) bir konum arz etmektedir.

7 Şairler ucundan tatlı sözler dökülen kalemlerini karanlıklar ülkesinde bulunan hayat suyunun kaynağına benzettikleri gibi, mürekkebin rahatlıkla akması için ortasından ikiye yarılan kamış kalemler bu hâliyle hem bir kuş gagası gibi iki parça olduklarından hem de papağan gibi tatlı sözler yazdıklarından dolayı papağana benzetilmişlerdir. Papağan ile tatlı dil arasındaki ilişki papağana konuşma öğretilirken öğrendiği her kelimeye karşılık şeker verilmesi sebebiyledir.

• NASIL BİR AŞK? •

Hicrî II. asırda Allah'a daha yakın olmak isteyen kimseler bütün ömürlerini ibadetle geçirmek için dünyadan el ayak çekerek bir "zühd" hayatı sürmeye başladılar. Bunlar Allah'a duyulan aşırı sevgiden kaynaklanan bu hallerini tarif için "aşk" yerine İslâmî terminolojide bulunan "hubb" kelimesini tercih ettiler. "Aşk" kök itibariyle "aşeka" [= sarmaşık] kelimesi ile aynı kaynaktan türediğinden, aşk duygusu insanı bir sarmaşık gibi sarıp onun her şeyle ilgisini kesmesi sebebiyle bu hâle "aşk" dendiği rivayet edilir. Bu kelimenin bir diğer anlamı da "sevgide ölçüyü aşma" demektir. Kulun Allah'a duyduğu aşk ne kadar büyük olursa olsun, onun kudret ve azameti karşısında sevgide ölçüyü aşma gibi bir durum söz konusu olamayacağından, bu kelimenin Allah'a duyulan sevgiyi tarifte yetersiz kaldığı kanaatine varan sufiler, ilk zamanlar bunu kullanmaktan kaçındılar. Ancak bazıları Hz. Muhammed'in Hz. Ömer'e söylediği *"Ben sana herkesten daha sevimli olmadıkça iman etmiş sayılmazsın"* sözündeki veya *"İman edenler Allah'ı daha şiddetle severler"* (Bakara, 165) ayetindeki sevgiyi "aşk" olarak yorumladılar ve bazı mutasavvıflar Allah'a ve Peygamber'e âşık olmanın gerçek iman için gerekli olduğu kanaatine vardılar. Bu görüşte olan sufilere göre aşk, sevgiliden ayrı düşenin hâli olup kul da bu dünyada Allah'tan ayrı kaldığından, kulun ona ulaşmak için çektiği sıkıntılara aşk demek caizdi.

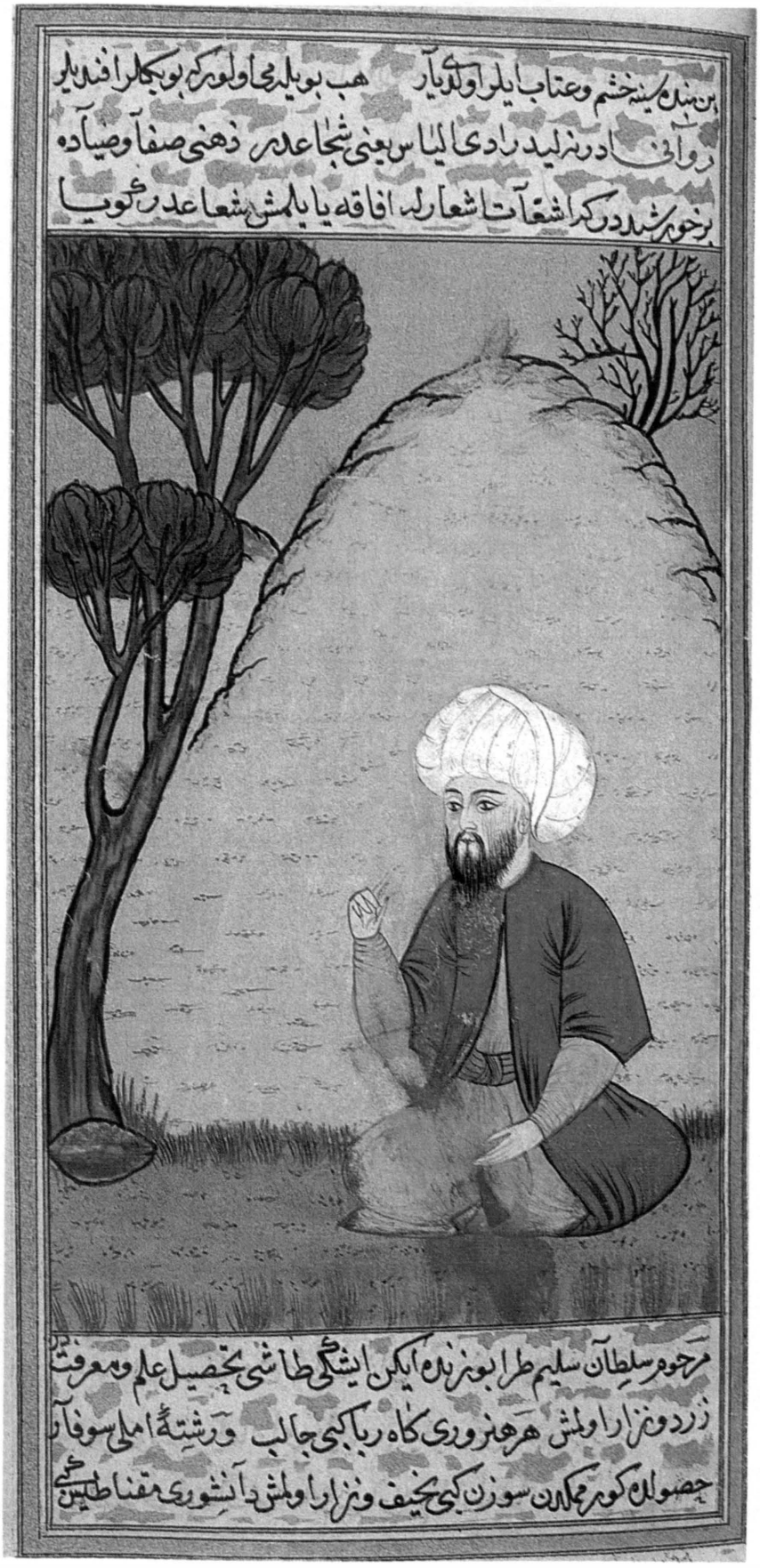
Bâyezîd-i Bistâmî (ölm. h. 234 / m. 848), Cüneyd-i Bağdâdî (ölm. h. 297 / m. 909), Râbi'a el-'Adeviyye (ölm. h. 185 / m. 801) gibi sufilerle öne çıkan Allah sevgisi, Hallâc-ı Mansûr'da (ölm. h. 310 / m. 922) keder ve ıstırap olarak tezahür eder. Bir mumun çevresinde dönen pervanenin ışığı görmesi "ilme'l-yakîn", ona yaklaşıp sıcaklığını hissetmesi "ayne'l-yakîn", ateşine yanıp kül olması ise "hakke'l-yakîn"dir. Âşığın asıl hedefi sevgilisi uğrunda kendini ateşe atan pervane gibi can verip onda yok olmasıdır. Allah'a karşı duyulan sevgiyi tam bir coşku ile terennüm etmelerine rağmen "aşk" kelimesini kullanmaktan kaçınan bu sufilere rağmen XII. asırda İmâm Gazzâlî'nin kardeşi Ahmed el-Gazzâlî (ölm. h. 520 / m. 1126) *Sevânihü'l-uşşâk* adlı Farsça bir risalesinde aşkı özellikleri, etkileri, dereceleri ile ele aldı ve tasavvuf yolunda ilim ve marifet ile ilerleyenlerden ayrılarak bu yola "aşk" ile girmenin üstünlüğünü savundu. XII. yüzyılda hararetle benimsenen bu görüş hemen ardından Senâî (ölm. h. 525 / m. 1131), Feridüddîn Attâr, Mevlânâ Celâleddîn ve Molla Câmî gibi büyük mutasavvıf şairlerin eserlerinde işlenmeye başladı. Öyle ki Ruzbihân-ı Baklî (ölm. h. 606 / m. 1209) kâinatın yaratılış sebebini dahi Allah'ın sevgi ile tecellî etmesine ve bundan "hakîkat-i Muhammediyye"nin zuhuruna bağladı. Varlık âleminin yaratılışını dahi aşka bağlayan ve Allah'ı Hz. Muhammed'e, Hz. Muhammed'i de Allah'a aşık olarak kabul eden bu akım asırlar boyunca benimsenip sürdürüldü.

Muhyiddîn İbnü'l-Arabî (ölm. h. 638 / m. 1240) ise bütün bu görüşlere değişik bir boyut getirerek her şeyin Allah'ın zuhurundan ibaret bulunduğunu, dolayısıyla her türlü sevginin Allah'ı sevmekten ayrı düşünülemeyeceğini öne sürdü. Ona göre güzel insan şeklinde tecellî eden varlık, Allah'ın bir yansıması olduğu gibi; ona âşık olup bu güzelliği âşığın gözünden seyreden de aslında Allah'tan farklı bir varlık değildir. İran ve Türk edebiyatlarında çokça rastlanan, ateşe tapan mecusînin de puta tapan putperestin de aslında farkında olmadan Allah'a ibadet ettikleri yolundaki yorumlar veya Allah'a hitaben söylenmiş "Kendi güzelliğini güzeller şeklinde gösterdin, sonra da dönüp âşığın gözünden seyr ettin" anlamındaki şu meşhur beyit hep bu görüşün ifadesinden ibarettir:

Kendi hüsnüñ hûblar şeklinde peydâ eyledüñ
Çeşm-i 'âşıkdan dönüp soñra temâşâ eyledüñ

İbnü'l-Arabî'nin sevgi meselesine getirdiği bir diğer husus da "dînü'l-hubb" [= sevgi dini] kavramıdır. Ona göre dînin de kıblesi sevgidir. Bunu daha açık bir ifadeyle dile getiren Mevlânâ Celâleddîn, aşk dîninden bahsederek aşktan başka din ve mezhep tanımadığını ifade eder. Bu görüş bizde Yûnus Emre ve Niyâzî-i Mısrî gibi mutasavvıf şairlerce yüzlerce beyitle işlendi. Şiirlerini bu mantık ve nazariyeler doğrultusunda geliştiren İran ve Türk şairlerine göre artık İnsana duyulan aşk ile Allah'a duyulan arasında fazla bir ayrım bulunmadığı tezi hakim unsur olarak kabul görmeye başladı. Nizâmî'nin sevgilinin yüzünde "cemâl" kelimesinin harfleri olan cim, mim, elif ve lâm harflerini gördüğünü öne sürdüğü "Sen cim zülflü, mim dudaklı, elif boylu ve lâm saçlısın. Allah'ın 'Cemâl'i sende görünmektedir" anlamındaki şu beyti aynı inanış ve mantığın ürünlerinden farklı bir şey değildir:

Cîm-zülf ü mîm-fem bâlâ-elifsin lurre-lâm
Sende olmışdur cemâl-i Hâlık-i Bîçûn 'iyân



68

REVÂNÎ

[Edirne 1475? - İstanbul 1524]

Asıl adı İlyas Şücâ Çelebi olup aslen Edirneli'dir. Kaynaklarda çocukluğunda evlerinin Tunca ırmağı kıyısında bulunmasından dolayı nehrin akışından dolayı "Revânî" mahlasını aldığı ileri sürülmektedir. Sultan II. Bayezid zamanında İstanbul'a geldi ve zamanın şairleri arasında seçkin bir yer kazandı. Devlet tarafından her yıl gerek hacca giden Müslümanların ihtiyaçları için harcanmak, gerekse Mekke fakirlerine dağıtılmak üzere gönderilen paralar kendisine emanet edilmiş yani "Sürre Emini" olarak görevlendirilmişti. Ancak bu vazifesinde bir yolsuzluk görülmüş olmalı ki oradan İstanbul'a şikâyetler gelmiş, Sultan Bayezid de Revânî'nin ulûfesini kestirmişti. Bundan sonra Revânî'nin gözlerinin hastalanması üzerine bunu fırsat bilen şairlerden birisi ona şu kıt'a ile hücum etmişti:

Müselmânlık bu mıdur ki Revânî
Unutduñ Ka'beye varalı Hakkı

Ne gam ger dînüñe noksân gelürse
Hele dünyâña itdürdüñ terakkî

İçüñe kan tolup durdu gözüñe
Seni âhir oñarmaz Ka'be hakkı

Bu yolsuzluk iddiası sonucu Revânî'ye yöneltilen hicivler bir hayli fazla olmalıdır. Şair de bu hicivlerden birinden şöylece yakınmıştı:

Be Revânî gör e neler didiler
Bal tutan barmagın yalar didiler

Ka'beyi böylece ziyâret iden
Dîn ü dünyâsını yapar didiler

Bir aralık o sırada Trabzon valisi bulunan Şehzade Selim'in yanına giderek ona intisap ettiği bilinmektedir. İlk önceleri şehzade tarafından çok itibar gören Revânî, bir zaman sonra onun da gözünden düştü. Ancak şehzadenin yanında kısa zamanda tekrar eski itibarı görmeyi başardı. Yavuz'un tahta geçmek üzere 1512'de İstanbul'a gelişinde Revânî de maiyetinde bulunuyordu. Yavuz'un saltanatı sırasında Ayasofya ve Kaplıca vakıflarında mütevelli idi. Kanunî zamanında da maddî bir sıkıntı çekmeden yaşayan şair, Kırkçeşme mahallesinde kendi adı ile anılan bir mescit inşa ettirmiş, vefatı üzerine bunun haziresine defnedilmiştir.

Kaynaklardan edinilen bilgiye göre gençliğinde işret ve eğlenceye çok düşkün imiş. Zekâ ve sanatı sayesinde padişahlara kolayca yakınlaşarak refah içinde yaşamayı başaran şairlerdendir. Eğitim derecesi hakkında bir bilgi bulunmamakla birlikte şiirlerindeki kudret iyi bir tahsil gördüğünü göstermektedir. *Dîvân*'ı ve *İşret-nâme* adında işret ve eğlence meclislerinden bahseden bir mesnevisi vardır. *Hamse-i Rûmî* diye adından bahsedilen beş mesnevisi bulunduğu söyleniyorsa da ele geçmemiştir. *Dîvân*'ında zaman zaman başka şairlere ait beyitlere rastlanmaktadır. Bu huyundan dolayı yaşadığı yıllarda da özellikle Zâtî tarafından şiir sirkati ile itham edilmişti. Buna nazaran Sehî Beğ'in kendisi ve yolsuzluğu hakkında imalı olarak söylediği şu manidar beytin boşuna olmadığı anlaşılmaktadır:

İlüñ ma'nîsin almışsın Revânî
Aña hayr itmez âhir Ka'be hakkı

Kaynaklar: 'Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. G.M.Meredith Owens, London 1971, s. 240a-241b; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 176-178; Ali Nihad Tarlan, *Şiir Mecmualarında XVI ve XVII. Asır Divan Şiiri*, İstanbul 1949, fasikül 4, s. 5-8; Abdülkadir Karahan "Revânî", İA, c. IX, s. 717-719.

Osmanlı şiirinde "bahar" mevsimi, soğuk kış boyunca sohbet meclislerini kapalı mekânlarda ve çoğu mangal çevresinde sürdürmeye mecbur olan işret erbabının, rahatça bağ ve bahçelere çıkabildikleri sevinçli bir devri sembolize eder. İşret ve eğlenceye düşkün kimseler bu mevsimlerde, -yine ulu orta olmamak kaydıyla- bahçe yahut kırlara çıkarak eğlence ve meclislerine buralarda devam ederlerdi. Revânî yaygın bir âdet hâline gelen bu durumu ima ederek başladığı gazelinde, bahar mevsiminde açan çiçekleri kişileştirerek, onlara işrete düşkün kimselere has birtakım davranışlar izafe etmektedir. Her zaman olduğu gibi sofuya sataşıp işret esbabı hakkında bir takım yorumlar geliştirir. Fakat dikkat edilecek olursa son beyitte şair öyle bir ifade kullanır ki okuyucu bir anda söz konusu şarabın ne olduğu konusunda ciddî bir tereddüde düşer ve şiir derhâl manevî bir çehreye bürünüverir.

I

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Bahâr oldı yine lâle ele câm aldı rindâne*
Benefşe şeb külâhını kıvırmışdur levendâne

1 Bahar oldu, lâle yine eline rintler gibi bir kadeh aldı; menekşe ise leventlere has bir tavırla gece külâhını kıvırmıştır.

2 *Habâb-i mey gibi zâhid şerâba virüben tâcın*
İçüp rind-i cihân olmış gezer meyhâne meyhâne

2 Zahit şarap kabarcığı gibi tacını şaraba vererek içip cihan rindi olmuş, meyhane meyhane gezer.

3 *Dutup meclisde dildârı güc ile bûsesin almış*
Kosun billâhî ey sâkî harâmîlıgı peymâne

3 Şarap kadehi mecliste sevgiliyi tutup zorla öpücüğünü almış. Ey saki! Allah aşkına [kadeh] haramiliği bıraksın...

4 *Murabba'lar geyüp sûfî müselles nûş ider dâim*
Geçüp meyhâne sadrına oturmuşdur levendâne

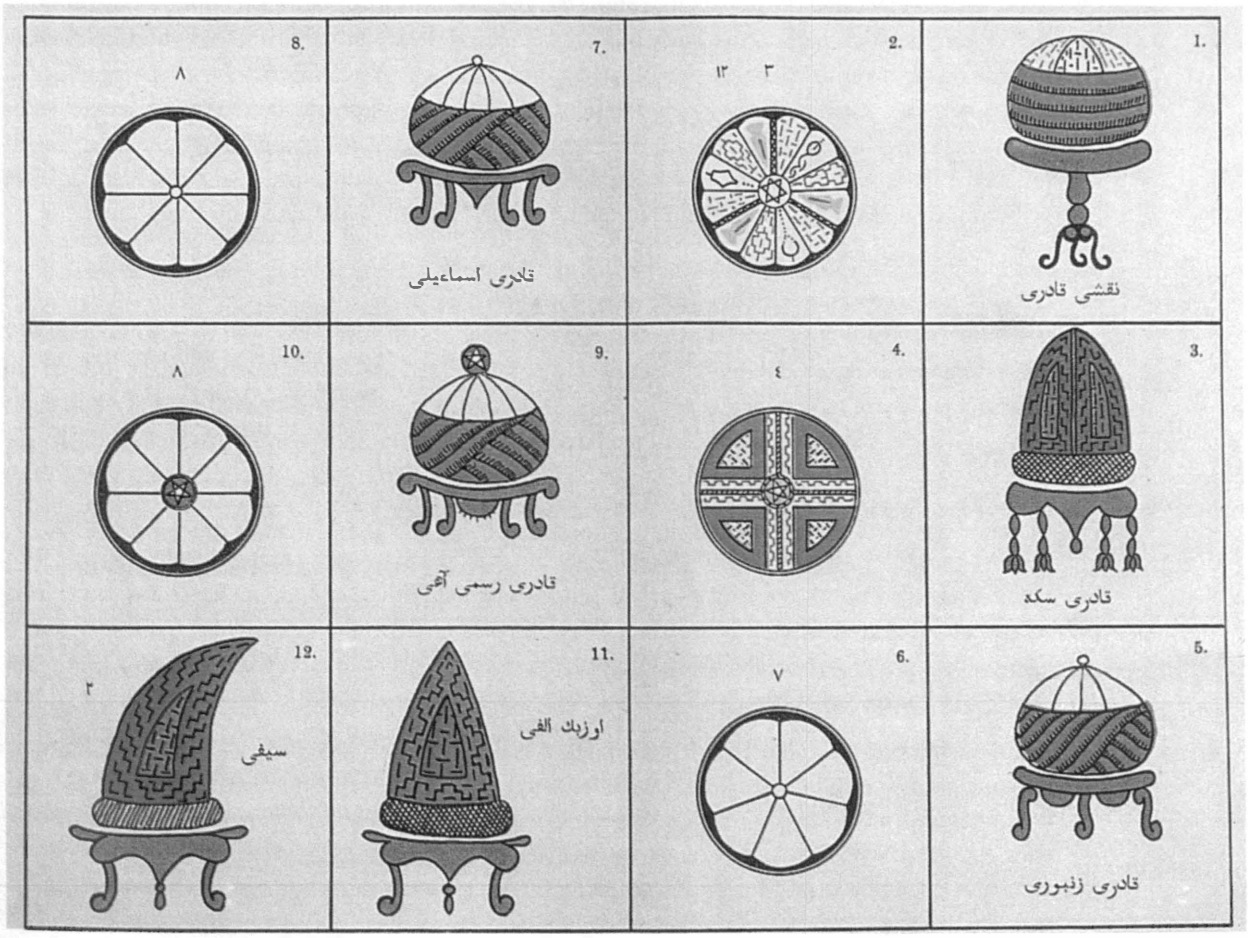
4 Sürekli murabbalar giyip müselles içen sufi [artık] rindane bir eda ile meyhanenin baş köşesine oturmuştur.

5 *Revânî ârif ol elden komagıl hâtem-i câmı*
Bilürsin kalmadı bâkî cihân mülk-i Süleymâne

5 Revânî arif ol, elden kadeh yüzüğünü bırakma. Bilirsin ki cihan Süleyman devletine dahi baki kalmadı.

1 XVI ve XVII. yüzyıl Osmanlı şiirinde "lâle" adı ile sözü edilen çiçek gelinciktir. Baharın gelişiyle kırları dolduran ve kırmızı renkteki taç yaprakları ile kadehi andıran bir şekil arz eden bu çiçeği şair, bahar gelince eline kadeh alarak rintçe dolaşan bir şahsa benzetmektedir. Gerek İran edebiyatında, gerekse klâsik Türk edebiyatlarında "rind", "zâhid"in tam zıddı bir tipi temsil eder. Menfaati gereği davranışı ve kıyafetleriyle koyu bir dindar görünüşü arz eden, fakat buna karşılık gizliden gizliye, dinin haram kıldığı davranışlardan da kendini alamayan, bu hâliyle dinin en büyük günah saydığı şirk ve riya kirine bulaşan "zâhid"in aksine rint; dini vecibelerini yerine getiremeyen getirse de bunu asla dışa yansıtmayan, her zaman kusurunu kabul eden bir tipi sembolize eder. "Rind", insanlar hakkında ne der kaygısıyla içinde bulunduğu durumu gizleme yahut riyakârlık etme ihtiyacı duymaz. Eski şiir geleneği, bütün günahkârlığına rağmen şirk ve riya kirine bulaşmamış bu tipi, riyakârlık ederek insanları aldatan "sûfî" yahut "zâhid"den üstün tutar. İşte şair baharın gelişi ile kır ve çayırları kaplayan lâleyi, acaba görenler hakkımda ne derler endişesi bulunmadan "rindâne" bir tavırla pervasızca eline kadeh alan bir şahsa benzetmektedir.

Ahlâkî değerleri olmayan, meyhane köşesinden ayrılmayan, sürekli sarhoş bulunan "levend" de aynı şekilde "rind" tipi çerçevesinde değerlendirilebilecek özellikler taşır. Eski geleneklerde serpuşlar, insanların toplum içerisindeki konumunu belirten, itibar alâmeti olarak özenle taşınan kıyafet unsurlarındandı. Bu beyitte "levend" kelimesiyle zikredilen ayyaş ve serseriler ise bu gibi tekellüfe aldırmayan, bu hâlleriyle insanlara perestiş etmekten azade kimseleri sembolize etmektedirler. Bunlar bir bakıma yalın ayak başı kabak şehir dışında yaşayan ve eski edebiyatımızda daha çok "kalender"diye adlandırılan gezginci dervişlerden farklı olarak, şehirde yaşamanın gereği başlarına bir serpuş takan, fakat onu da bir serserilik alâmeti olmak üzere eğri olarak taşıyan tiplerdi. Revânî,



eline kadeh alarak pervasızca tutan bir rint olarak tasvir ve hayal ettiği gelinciğin yanı sıra sürekli eğri duran menekşeyi de başında eğri külâh bulunduran bir levent olarak tasavvur etmekte, böylece tabiattaki iki çiçeği, baharın gelişi ile kırlarda işrete çıkan insanlar gibi yorumlayarak onları kişileştirmektedir (teşhis). M. Z. Pakalın *Tarih Deyimleri ve Terimleri* adlı eserinde "Levent külâhı" maddesinde şu bilgiyi vermektedir: "Leventlerin giydikleri başlığın adıdır. İtalyan baratalarına benzeyen bu külâh kırmızı, ortası geniş, tepesi düğmeli, üzeri dilimli idi. Üstüne yemeni sarılırdı."

2 Tarikat mensuplarının başlarında taşıdıkları serpuşa da "tâc" denirdi. Beyitte "zâhid" kelimesiyle zikredilen sofu meşrepli kimseler, hangi tarikate bağlı bulunduklarını yahut söz konusu tarikattaki konum ve derecelerini gösteren birtakım özellikler arz eden bu serpuşları giyerlerdi (bk. res. 69). Tarikat bünyesinde "tâc-i şerîf" vb. saygı ifade eden tabirlerle anılan bu serpuşlara temsil ettikleri manevî dereceler itibarıyla ayrı bir değer izafe edilirdi. "Habâb" ise su veya şarap üzerinde, dökülme sırasında oluşan hava kabarcığına denir. Her ikisi de şekil itibarıyla birbirini andırmaları ve her ikisinde de "hevâ" bulunması sebebiyle edebiyatta sık sık birbirlerine benzetirler. Hava kelimesinin eski dildeki telâffuzu olan "hevâ" aynı zamanda 'arzu, istek, nefis' gibi anlamlara geldiğinden insanın başında ve dolayısıyla serpuşunun içinde bulunan "hevâ" ile hava kabarcığının içinde bulunan "hava" arasında şairler bir ilişki kurarak türlü söz oyunları geliştirmişlerdir.

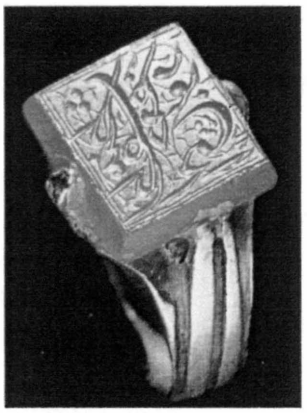
Dindarlığın itibar gördüğü ve bu yüzden çokça istismar edildiği bir devirde, bu gibi dinî kıyafetleri kalkan gibi kullanarak toplumda ayrı bir güç ve saygın bir konum elde etmeye çalışan sözde dindarları "sûfî" yahut "zâhid" olarak adlandıran şairler, kendilerini bu tipe bir tepki olmak üzere "rind" olarak gösterirlerdi. Bu düşünceye göre dinî kıyafetlere bürünerek Allah nazarında en ağır günah olan "şirk" ve "riya" kirine bulaşmaktansa, haram olan şarap lekesini üzerinde taşıyan bir "rind" olmak çok daha itibarlı ve tercih edilmesi gereken bir durum idi. Eski edebiyatımızda şairlerin binlerce beyitle işledikleri ve hakkında müstakil eserler yazılan "rind ve zâhid"in mücadelesinin özünde bu espri yatmaktadır. Yaygın olarak ve biraz da alay için benimsenen bir edebî motif gereği, zahit sonunda hatasını anlayarak içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için "tevbe" eder; kendini şaraba ve meyhaneye verir. Çünkü meyhanede riya ve dolayısıyla şirk gibi ağır günahlar hiç bulunmaz. Tabii bütün bu anlatılanlarda şarabın ve meyhanenin aynı zamanda samimî bir ilâhî aşkın ve bunun yaşandığı gönlün sembolü olduğunun da göz önünde bulundurulması kaçınılmazdır.

İşte bu beyitte hatasını anlayan ve bulunduğu yoldan dönerek kendisini şaraba ve meyhaneye veren bir zahit tipi tasvir edilmektedir. "Tâcı şaraba vermek", tarikat tacını şarap almak için rehin vermek demektir. Yani zahit artık şaraba öyle müptelâ olmuştur ki daha önce riya için ve gururlanarak taşıdığı bu kisveyi artık şarap için rehin vermektedir. Şarap üzerindeki hava kabarcığı nasıl şarapta yok olup giderse, onun tarikat tacı da aynı şekilde şarap uğrunda yok olur. Her ikisi de "hava"sını yahut "hevâ"sını şarap yolunda terk ederler."Rind-i cihân" herkesçe meşhur olan rint demektir. Başlangıçta şarabı gizli gizli içen zahit sonunda şaraba kendini öyle kaptırır ki tarikat tacını bu yolda rehin verir ve artık kimseden çekinmeden, korkusuzca ve pervasızca meyhane meyhane dolaşmaya başlar

Bu edebiyatın hemen her beytinde olduğu gibi burada da "şarap" ve "meyhane" kelimelerinin sembolize ettiği "gerçek aşk" ve "gönül" yahut "gerçek aşkın terennüm edildiği mekânlar" vb. kavramları da göz ardı etmemek gerekir. Buna göre beytin yorumu: "Önceleri gösteriş batağına saplanan ve zahirde kalan zahit, artık ilâhî aşkı tanımış ve riyaya sebep olan tarikat kıyafetlerini terk ederek hakikate erme yolunda kararlı olarak ilerlemektedir" şeklinde özetlenebilir.

3 Aşkın önemli belirtilerinden biri de kıskançlıktır. Eski şairler sevgiliye olan aşklarındaki samimiyeti vurgulamak için onu beline sardığı kuşak, yanında yürüyen gölge ve takındığı kemer vb. akla gelmedik şeylerden dahi kıskanırlar yahut böyle görünmek için türlü söz oyunları geliştirirler. Bu beyitte, her zaman meclise neşe veren ve şairlerin âşık olmaları bir edebî gelenek hâlini alan sakinin, eline alıp dudağına değdirdiği ve yudumladığı bir kadeh söz konusudur. Şair bu hareketi, söz konusu kıskançlığı ifade yahut tasvir amacıyla, kadehin sakiyi tutup zorla öpücüğünü aldığı şeklinde

yorumlayarak öfke gösterir. "Harâmî" haram işleyen kimse demek olup o devir Türkçesinde daha çok köy basıp yol kesen eşkıyaya denirdi. Haramiler zaman zaman köylerden kız ve oğlanları kaçırarak ırz ve namusa musallat olduklarından, burada kadehin sevgilinin dudağını zorla öperek "harâmîlik" işlemesi iddiasının arka planında böyle bir güncel imaj söz konusudur. Kadehe "harâmî" denmesinin diğer bir sebebi de dinen haram olan şarabı içinde bulundurmasıdır.





70

4 Asıl anlamı "dörtlü" demek olan "murabba" kelimesi bu beyitte dört parçalı bir çeşit derviş cübbesi anlamında kullanılmıştır. Üçlü demek olan "müselles" ise üzüm suyunun üçte biri kalacak şekilde kaynatılmasıyla elde edilen bir içecek türü olup - muhtemelen boza gibi sıcak havalarda içildiğinde- sarhoş edip keyif vermesine rağmen, içilmesi dinen haram olmadığı için kadı, müderris ve dervişler tarafından rağbet görürmüş. Evliyâ Çelebi "müselles" ve imal edilişi hakkında şu bilgileri verir: *"Üzüm şırasını bir kazana koyup kaynadırlar. Kazanın içine boyunca üç müsâvî kertikli bir çubuk korlar. Kertigin ikisi zahir olup üçüncü kertik nümâyân oluncaya kadar kayna-dırlar. İki sülüsü ateşde mahv olup bir sülüsü kaldığı içün buña müselles dirler. Müselles şer'î olup helâldür."*

Yukarıda da bahsedildiği üzere şairler edebî bir gelenek olarak sufiye sürekli sataşır ve onunla inceden inceye alay ederler. İşi kitabına uydurma konusunda da usta olan ve dünya zevklerinden yararlanmak için kendine göre meşru yollar arayan sufinin keyiflenmek için müselles içmesine şair her fırsatta sataşır. Meselâ Rumelili Za'îfî şu beytinde murabbalar giyip müselles içen bir sofuya sataşarak "ham olan müsellesi bırak da saf şaraba gel" demektedir. Müsellesin ham olması, şarap gibi fermantasyona uğrayarak köpürüp coşmamasından kinayedir:

Nice bir geyüp murabba'lar müselles içesin
Zâhidâ ko puhteyi gel içelüm sâfî şarâb

Beyitten anlaşıldığına göre sonunda bu davetlere dayanamayan sufi, meyhanenin baş köşesine geçerek kıdemli meyhane müdavimleri gibi kurulup oturmuştur. Edebî gelenek, Fuzûlî'nin *Rind ü Zâhid*'inde hikâyeleştirilerek anlatılan bu ruh hâllerinin türlü kesitlerini özellikle gazel muhtevası içine sık sık serpiştirme eğilimi gösterir ve sonunda sufiyi ya yanlış yolda inat eden yahut da burada olduğu gibi meyhaneye gelerek doğru yolu bulmuş olarak gösterir.

5 Gazelin mahlas beyti olan bu son beytinde şair kendisine hitap ederek nasihat verirken aynı zamanda şiire imzasını da atıyor. "Ârif" irfan sahibi olan kimse demektir. Fen ve din bilimleri gibi konular için kullanılan "ilim" teriminden farklı olarak "irfân", ilâhî sırlar bilgisi demektir. İlimde akıl vasıtasıyla yol alınırken, irfan yolunda aşk ile ilerlenir. Eskiden sürekli mühür kullanmaları gereken kimseler, bunları yanlarında rahatça taşıyabilmek için yüzük modelindeki mühürleri tercih ederlermiş (bk. res. 70). Bu bakımdan yüzük ve mühür gibi anlamlarla özdeşleşen "hâtem" kelimesinin edebiyatta sembolize ettiği şeylerden biri de sürekli elde bulunmadır. Yüzük sürekli elde tutulduğu gibi, şair kadehin de sürekli elde bulundurulmasını istemektedir. Kadehin yüzüğe benzetilmesi, her ikisinin de şekil itibarıyla yuvarlak olması ve sürekli elde bulundurulmasındandır. Kolayca anlaşılacağı üzere burada da "câm" [= kadeh] kelimesi ile yine ilâhî aşk sembolize edilmiştir. Arif olmak için aşk hâlini bir an olsun terk etmemek gerekir. Çünkü dünya fânidir. Öyle ki aynı zamanda çok kudretli ve ihtişamlı bir hükümdar olan Süleyman Peygamber'e dahi kalmamıştır. Bu beyitte "hâtem" [= yüzük, mühür] kelimesinin kullanılmasının bir diğer sebebi de Süleyman Peygamber'in cinler tarafından çalındığı rivayet edilen mühür yahut yüzüğüne "iham" yoluyla işarette bulunmaktır.

İşret-nâme: Revânî'nin ilâhî aşkı şaraba benzeterek bu şarap hakkında türlü yorumlar geliştirdiği, mesnevi şeklinde nazmedilmiş 672 beyitlik bir eseridir. Yavuz Sultan Selim'e sunulmuştur. Ali Şir Nevâî'nin *Fevâidü'l-kibar*'ında yer alan "Sâkî-nâme"si tarzında kaleme alınan bu mesnevi, Osmanlı şiirinde bu konuda müstakil yazılan ilk eser olarak biliniyor. Eserin ilerleyen sayfalarında başta tespit edilen bu şarap-ilâhî aşk münasebeti unutulmuşcasına o devrin işret meclisleri bütün yönleri ile tasvir edilmiştir. Öyle ki okuyucuda bu başlangıç kısmının, sanki eserin muhtevasını teşkil eden diğer kısımlara bir koruyucu kalkan olmak üzere yazıldığı izlenimi oluşmaktadır. Durumun bilincinde olan şair eserin sonuna doğru Allah'tan affını diler ve yine şarap ile saki, kadeh, sürahi, meyhane vb. işret unsurlarının tasavvufî sembolleri hakkında bazı sembolik ilişkilere değinerek eserini bitirir...

II

MESNEVİ

mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün

İŞRET-NÂME'den

1 *İlâhî bezm-i cânı gülşen eyle*
Mahabbet şem'i ile rûşen eyle

1 Allahım! Gönül meclisini gül bahçesine çevir ve muhabbet mumu ile aydınlat.

2 *Şarâb-i 'ışk olsun anda bâde*
K'olavuz 'ıyş ü 'işretle safâda

2 Zevk ve işret ile safada olmamız için, o mecliste şarap aşk şarabı olsun.

3 *O meydür cân gözinüñ tûtiyâsı*
O meydendür se'âdet kîmyâsı

3 O şarap gönül gözünün sürmesidir. Mutluluk [altınını elde etmeyi sağlayan] kimya o şaraptandır.

4 *Aña dil-teşne olmuş ins ile cân*
Anuñ bir katresidür âb-i hayvân

4 İnsanlar ve cinler o şaraba gönülden susamışlar. Hayat suyu onun [sadece] bir damlasıdır.

5 *Anı nûş iden olmaz hîç fânî*
Kim andandur hayât-i câvidânî

5 Onu içen hiç yok olmaz [ölmez], çünkü ebedî hayat ondan kaynaklanır.

6 *Velâyet kesb ider zikriyle zâkir*
Hidâyet nûrı oldı anda zâhir

6 Onu zikreden onun zikriyle velilik [makamını] kazanır. Doğru yol [a erişme] ışığı onda zahir oldu.

7 *Nice cân virmeye 'ışkında âdem*
Degermiş bir demine iki 'âlem

7 [O şarabın] aşkında insan nasıl can vermesin! Onun bir demine iki cihan değermiş.

8 *Bu ne meydür ki olmuş Selsebîl ol*
Tarîk-i cennete olur delîl ol

8 Bu öyle bir şaraptır ki [cennetteki] Selsebil [ırmağı] olmuştur. [Bu şarap] cennet yoluna rehber olur.

9 *Yaraşur sâkî olursa melekler*
Kim aña bâde olmuş havz-i kevser

9 [Bu şaraba] melekler saki olsa lâyıktır. Çünkü ona [cennetteki] Kevser havuzu kadeh olmuştur.

10 *Anuñ şevkıyla urur çarh eflâk*
Anuñ zevkıyla mest olup yatar hâk

10 Felekler [bu şarabın] coşkusuyla dönerler. Toprak onun sarhoşluğu ile mest olup yatar.

11 *O meyden içmeseydi câm mesrûr*
Ene'l-Hak sırrını açmazdı Mansûr

11 Mansur o şaraptan [bir] kadeh içmeseydi neşe içinde "ene'l-Hak" sırrını ifşa etmezdi.

12 *O meyden mest ü şeydâ oldı bülbül*
O meyden hırkasın çâk eyledi gül

12 Bülbül o şaraptan mest olup çılgına döndü; gül ondan dolayı [cezbeye gelip] hırkasını yırttı.

13 *Anuñ bir cür'asından bitdi lâle*
Kim almışdur ele la'lîn piyâle

13 Eline lâl taşından [yapılmış] bir kadeh alan lâle, [yeryüzünde] onun bir cürasından bitmiştir.

1-3 Doğu şiirinde gönül; neşesi ve kederiyle türlü ruh hâllerine sahne olması bakımından, çoğu zaman bir meyhaneye benzetilmiştir. *İşret-nâme*'nin başlangıcını teşkil eden bu beyitlerde de şair kendi gönlünün, gül bahçesinde kurulan bir işret meclisi, ilâhî aşkın da bu meclisi aydınlatan bir mum gibi olmasını temenni etmektedir. Gerek bu beyitte gerekse bundan sonraki 3. beyitte "cân" kelimesi gönül anlamında kullanılmıştır. Yine Doğu şiirlerinde aşk; insanı kendinden geçirmesi, coşturması, olmadık işler yaptırması sebebiyle şaraba benzetilmiştir. Şair gönlünde kurulmasını dilediği meclisin şarabının aşk olmasını istemekte, bu şarapla coşup kendinden geçme ümidini beslemektedir. "Tûtyâ" görüşü kuvvetlendirdiğine inanılan ve bu düşünce ile hem süs hem de şifa için göze çekilen ve dilimizde "sürme" denen bir çeşit tozdur. Şair aşkı gönül gözünü kuvvetlendiren yahut o göze süs veren sürmeye benzetmektedir. "Kîmyâ" ise eskiden türlü metallerden altın elde etme iddiasında bulunan simyagerlerin, bulduklarını iddia ettikleri yahut bulmayı hedefledikleri maddeye denir. Şair kapalı istiare yoluyla "saâdet"i altına, aşk şarabını da bu altını bulmaya yarayan "kimyâ"ya benzetmektedir. Yani bir başka deyişle, aşk şarabını içen gönül altın kadar değerli olan saadetin zengini olacaktır...

4-6 Şairin "insanlar ve cinler" demesinin sebebi maddî ve manevî alemdeki herkesin aşka susadığını ifade etme amacına yöneliktir. "Âb-i hayvân" içen kimseleri kıyamete kadar ölümsüzlüğe kavuşturduğuna inanılan ve sadece Hızır tarafından içildiği kabul edilen hayat suyu demektir. Böyle olağanüstü bir özelliği bulunduğu hâlde, şairin ifadesine göre hayat suyu dahi aşk şarabının sadece bir damlası hükmündedir. Bilindiği üzere İslâmî inanca göre şehit olanlar ölmezler, Allah tarafından ebediyen yaşatılırlar. Aşk şarabını içmek ise daha hayatta iken benliğini yok ederek vahdet sırrına erişmek ve böylece ölümsüzlüğe erişmek demek olduğundan edebiyatta âşıkların, şehitlerden dahi daha üstün oldukları iddia edilir. Revânî'nin "Aşk şarabını içen hiç yok olmaz" demekten kastı budur. "Zikir" bir nesneyi yahut fikri ifade etmek anlamına geldiği gibi, aynı zamanda akla getirmek yahut düşünmek de demektir.Türkçeye velilik şeklinde çevrilen "velâyet"in anlamı Allah'a yakın ve dost olmak demektir. Beyitte sürekli olarak ilâhî aşkı dile getiren yahut gönülden çıkarmayan kimsenin Allah'a yakınlaşacağı ve ona dost olacağı ifade edilmektedir. "Hidâyet" doğru yolu bulma demektir. Karanlık içinde yol nasıl ışıkla bulunursa, hidayet yolu da aşk şarabının nuru ile bulunur. Burada şair ilahî aşk şarabının nurundan bahsederken aynı zamanda kapalı bir üslûpta, billûr bir kadehin içinde ışıldayan berrak renkli şarabın parlaklığını da ima etmektedir.

7-11 Bu beyitteki "dem" kelimesi "zaman" anlamına gelmekle birlikte aynı zamanda iyham yoluyla "şarap" anlamını da çağrıştıracak bir biçimde kullanılmıştır. 5. beytin izahında da belirtildiği üzere aşk şarabını içen kimse ebediliğe kavuşacağına göre insanın bu uğurda can vermesi de tabiidir. Aynı düşünceden hareketle aşkın bir anına yahut aşk şarabının bir yudumuna iki cihan da feda edilse değer görünmektedir. "Selsebîl" cennetteki bir ırmağın adıdır. Aşk öyle bir şaraptır ki değer ve kutsiyet itibarıyla cennetteki Selsebil ırmağı gibidir. Dolayısıyla insanı cennet yoluna götürecek bir rehber gibidir de. "Kevser" cennette bir havuzun ismidir. Aslında şarap anlamına gelmekle beraber "bâde" zaman zaman "kadeh" anlamında da kullanılmıştır. Beyitteki ifadeye göre cennetteki Kevser havuzu aşk şarabının kadehi gibidir. Bu durumda melekler bu şarabın sakisi olsalar yeridir. Şaire göre felekler aşk şarabının sarhoşluğuyla dönüp durmaktadırlar. Yerde yatan bir kimse şeklinde kişileştirilen toprak ise o şarabın mestliği ile uzanmış kalmıştır. Aslında benliğini Allah'ta yok ederek "Ben Allah'ım" diyen Mansur da aşk şarabının sarhoşudur. Bilindiği üzere sarhoş olan kimseler şarabın verdiği keyifle sırlarını tutamayarak birer birer dökerler. Şairin düşüncesine göre Mansur da bu şaraptan mest olduğu için sırrını saklayamamıştır.

12-13 Bilindiği üzere edebiyatta bülbül daima güle âşık olarak gösterilir. Ötüşü bu çiçeğe olan aşkının bir tezahürü olarak onun feryatları şeklinde yorumlanır. Henüz gonca iken sımsıkı kapalı olduğu hâlde zamanla açılan ve daha sonra taç yaprakları dökülen gül hakkında da birçok yorum geliştirilmiştir. Bu beyitteki ifadeye göre sadece bülbül değil, gül de aşk şarabının sarhoşudur, kendinden geçerek gömleğini yırtmıştır. "Cür'a" eskiden şarabın dibinde kalan ve içilmeyerek toprağa dökülen tortuya denirmiş. Bilindiği üzere lâle yahut gelincik çiçeği her ikisi de şekil olarak kırmızı bir kadehe benzerler. Şair eline kırmızı renkli lâl taşından yapılmış kadeh alan bir şahıs gibi düşündüğü lâleyi, aynı zamanda aşk şarabının yere serpilen tortusundan dolayı toprakta biten bir çiçek olarak da yorumlamaktadır.



71

FİGÂNÎ

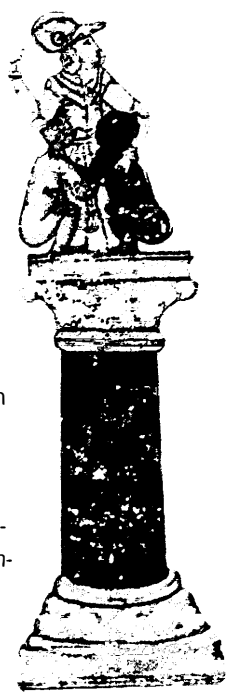
[Trabzon 1505 ? - İstanbul 1532]

Asıl adı Ramazan, babasının adı ise Abdullah olup XVI. yüzyıl başlarında Trabzon'da doğmuştur. Kısa bir medrese eğitimi gördükten sonra yaratılışındaki kabiliyet gereği şiir ve edebiyata yönelmiş, mukataa kâtipliğine tayin edilerek geçimini o şekilde temin etmiştir. Genç yaşlarda İstanbul'a geldiği ve bir zaman Edirne'de bulunarak Seyyid Battal Gazi Türbesi civarındaki zaviyede yaşadığı bilinmektedir. Bir süre Şah Mehmed'e öğrenci olup tıp ile uğraştı. Yine bir aralık Isfahan'a giderek tıp eğitimi gördüğü rivayet edilmektedir. Bütün gayretlerine rağmen Defterdar İskender Çelebi ve onun kapısı mensuplarından Kara Bâlîoğlu'ndan başka bir hami bulamadığı için kâtiplik mesleğinden kurtulamamış ve şiirle yeterince uğraşma imkânı olmamıştır. Kaynaklar onun asıl ününü Kanunî Sultan Süleyman'ın şehzadeleri Mustafa, Mehmed ve Selim için tertip edilen sünnet düğünü (h. 936 / m. 1530) münasebetiyle nazmettiği bir sûriyye kasidesi ile ün kazandığını bildirirler. Zamanın ünlü şairlerinin, kasidelerini okuyup sundukları bu düğünde Figânî'nin eseri takdir toplamış ve adının yayılmasına sebep olmuştur.

Genç yaşta bu şekilde ünlenmesi ve gelecek vadeden kabiliyeti, birtakım düşmanlar kazanmasına sebep olmalı ki Sadrazam İbrahim Paşa'nın Budin'den getirterek At Meydanı'ndaki sarayı önüne diktirdiği bazı heykeller hakkında ve putları kıran Hz. İbrahim ile İbrahim Paşa'yı ima ederek söylediği iddia edilen "Cihan tapınağına iki İbrahim geldi; biri put kırıcı, diğeri ise put dikici oldu" anlamındaki Farsça

Dü İbrâhîm âmed be-deyr-i cihân
Yekî büt-şiken şud yekî büt-nişân

beytinin halk arasında çokça yaygınlaşması sebebiyle İstanbul subaşısı tarafından Tahtakale'de yakalanarak döğülmüş ve eşeğe bindirilip teşhir edilmiş, ardından da İskelebaşı'nda asılarak idam edilmiştir (h. 938 / m. 1532). Sehî ve Latîfî beytin ona ait olduğu için idam edildiğini bildirmekle beraber Âşık Çelebi ısrarla, bu beytin eski İran hükümdarlarından biri için söylendiğini ve bir mecliste *"be-dâr-i cihân"* şeklinde okunduğu sırada Figânî'nin söze karışarak "be-deyr-i cihân" denseydi daha güzel olacağını söylediğini, beytin aslında Figânî'ye ait olmadığını bildirir. Gerçekten de sonradan beytin Gazneli Mahmud devrinde söylendiğine dair kayıtlar bulunmuştur. O sıralarda Defterdar İskender Çelebi'nin iltifatlarına mazhar olan ve bu vasıtayla Sadrazam İbrahim Paşa'ya ulaşması beklenen şairin, düşmanları tarafından önü kesilmek için paşaya böyle bir aleyhte ihbar yapılmış olması kuvvetle muhtemeldir.



Şairlerin hayatından bahseden kaynaklar onun çok zeki ve güçlü hafızaya sahip bir genç olduğunu bildirirler. İlk şiirlerinde Hüseynî ve daha sonra Figânî mahlasını kullanmıştır. Âşık Çelebi onun Na'tî ve Priştineli Nûhî ile birlikte İstanbul'un eğlence yerlerinde ve Galata meyhanelerinde gezdiğini, çeşitli işret meclislerinde bulunarak yazdığı gazel ve kasidelerle hamiler elde etmeye çalıştığını bildirir. Hemen bütün kaynaklar şiirlerini överler. Genç yaşta kaleme aldığı şiirlerindeki kabiliyetine ve eserlerinde sürekli maddî sıkıntıdan bahsetmesine nazaran, onun yeterince refaha kavuşsaydı daha güçlü eserler verebileceğine hükmedilebilir. XIX yüzyıla kadar düzenlenmiş şiir mecmualarının önemli bir kısmında eserlerine yer verilmesi, onun uzun zaman okunup tanınmaya devam ettiğini gösterir. Atasözü ve deyimleri ustaca kullanmasıyla şiirleri dikkat çekmektedir. Abdülkadir Karahan tarafından neşredilen *Dîvân*-çe'sinde 8 kaside, 107 gazel ve 2 tahmis bulunmaktadır.

Kaynaklar: Abdülkadir Karahan, *Kanunî Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figanî ve Divançesi*, İstanbul 1966; M. Fuad Köprülü, "Figânî", *İA*, İstanbul 1977, c. IV, s. 630-631; ; Abdülkadir Karahan, "Figânî", *TDVİA* , İstanbul 1996, c. XIII, s. 57-58.

Kanunî'nın şehzadeleri Mustafa, Selim ve Mehmed için h. 936 / m. 1530 senesi yazında düzenlenen ve bir ay kadar süren muhteşem sünnet düğünü münasebetiyle padişaha sunulmak üzere nazmedilen bu kaside bir sabah tasviri ile başlar. Ancak bu tasvir o güne kadar yazılan mesnevilerde ve bazı kasidelerin teşbib kısımlarında yer alan zengin gece ve sabah tasvirleriyle karşılaştırıldığında son derece kısa ve insicamsız ibarelerden oluşan bir yapı arz eder. Âşık Çelebi başta olmak üzere tezkire yazarlarınca övülen ve yazıldığı devirde şairini meşhur eden bu bayram kasidesi (sûriyye), gerek giriş kısmında yer alan edebî tasvirlerdeki bazı aksaklıklar, gerekse yerli yersiz her beyitte padişaha hitap etmesinden dolayı ve özellikle *"Başka başka cümle mahlûkı konukladuñ şehâ"* mısraı soğuk bulunarak Gelibolulu Âlî tarafından şiddetle tenkit edilmiştir (*Künhü'l-ahbâr*, s. 257). Gerçekten de "teşbib" kısmında bazı beyitlerin zayi olduğu izlenimini uyandıran aksaklıklar bulunmakla birlikte, kaside beyitlerinin toplamı olan 41 rakamının bir sünnet düğünü için ideal sayı olması bu ihtimali zayıflatmaktadır. Kasidede zaman zaman rastlanan bazı ifade ve tasvir hataları Figânî'nin bir an önce padişaha sunmak amacıyla eserini biraz aceleye getirdiği intibaını uyandırmaktadır. Fakat kaside Âlî'nin de itiraf etmek zorunda kaldığı gibi düğün ile ilgili bazı orijinal yorumlar getirmesi sebebiyle hoşa gitmiş ve devrinde şairin bir anda meşhur olmasını sağlamıştır. Eserin Abdülkadir Karahan neşrindeki (*Figanî Divançesi* s. 6-10) beyitleri arasında bazı karışıklıklar bulunan surnâme için, Paris Bibliothéque Nationale Türkçe Yazmalar nr. 270'te kayıtlı bulunan mecmuadaki nüsha esas alınarak metnin yeniden tesisi yoluna gidilmiştir.

KASİDE

ŞEHZADELERİN SÜNNET DÜĞÜNÜ İÇİN YAZILMIŞ KASİDE

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1	*Subh-dem alup 'Utârid destine zerrîn kalem* *Defter-i sîmâb-gûn-i târüme çekdi rakam*	1 Sabah vakti Utarit eline altın bir kalem alıp gökyüzünün cıva renkli defterine yazı yazdı.
2	*Emr-i şâhı yazdı bildürdi emîr-i çarha kim* *Cem' ola kerrûbiyân hʷânında şâhuñ bîş ü kem*	2 [Utarit] şahın sofrasında ileri gelen melekler az veya çok bir araya gelsinler diye padişahın emrini feleğin hükümdarına bildirdi.
3	*Sûr-i şâha okımaga encüm ü seyyâreyi* *Tevsen-i gerdûna bindi şâh-i hâver subh-dem*	3 Doğu hükümdarı [güneş], yıldızları ve gezegenleri padişahın düğününe çağırmak için sabah vakti felek atına bindi.
4	*Atlas-i gerdûnı kat kat eyleyüp yıgdı Zühâl* *Hâk-i pây-i rahş-i şâha itmege ferş-i kadem*	4 Zühal, padişahın atının ayağı toprağına ayak yaygısı etmek için feleğin atlasını kat kat edip yığdı.
5	*Altun üsküfle güneş der-bân-i sûr-i şâh idi* *Dikdi sancak kal'a-i mînâ-nümâya lâcerem*	5 Güneş altın üsküfüyle padişahın surunun kapıcısı idi; Hemen şeffaf renkli kaleye sancak dikti.
6	*Zıll-i Yezdân dâver-i devrân Süleymân-i zemân* *Husrev-i Îrân u Turan vâlî-i vâlâ-himem*	6 Allah'ın gölgesi, âlemin hükümdarı, zamanın Süleyman'ı, İran ve Turan'ın hüsrevi, himmeti yüce hâkim.
7	*Kahramân-heybet Ferîdûn-satvet İskender-sıfat* *Sencer-i Dârâ-salâbet Keykubât-i Cem-haşem*	7 Kahraman heybetli, Feridun saldırışlı, İskender sıfatlı... Dârâ kudretli Sencer, Cem haşemli Keykubat.
8	*'Arsayı hâlî bulup yilmiş yöpürmiş bâd-veş* *Rüstem ü İsfendiyâr ü Zâl ü Sâm ü Güstehem*	8 Rüstem, İsfendiyar, Zal, Sâm ve Güstehem meydanı boş bularak rüzgâr gibi esip durmuşlar.

9 *Midhat-i tîguñ şehâ "lâ seyfe illâ Zülfikâr"*
Vasf-i şân-i tîr ü kavsüñ sûre-i "nûn ve'l-kalem"

9 Ey padişah! "Zülfikârdan başka kılıç yok" sözü senin kılıcının övgüsü, "Nûn ve'l-kalem" suresi senin ok ve yayının şanının vasfıdır.

10 *Hâdim-i kemter kapuñda Mısr sultânı şehâ*
Âsitânuñ kullarından husrev-i mülk-i 'Acem

10 Ey padişah! Mısır sultanı kapındaki değersiz bir hizmetçi, İran ülkesinin hüsrevi [ise] dergahının kullarından [biri].

11 *Halka her dem ittibâ'-i emrüñ irşâd itmege*
Âsümân-i âsitânuñda yidi kevkeb hadem

11 Halka her an emrine uyma yolunu göstermek için, dergâhının göğünde yedi yıldız hizmetçi.

12 *Saltanat gülzârınuñ nevres nihâl-i servisin*
Gonce-âsâ baş açup eyler du'â bunca ümem

12 Sen saltanatın gül bahçesinde yeni yetişen bir servi fidanısın. Bütün insanlar gonca gibi baş açıp [senin için] dua ederler.

13 *Ş'ol Süleymânsın ki İbrâhîm olupdur Âsafuñ*
Enbiyânuñ himmeti üstüñde hâzır dem-be-dem

13 Veziri İbrahim olan bir Süleyman'sın. Nebilerin himmeti sürekli olarak üstünde hazır.

14 *Mustafânuñ sünneti devrüñde cârîdür şehâ*
Ehl-i İslâma du'â-yı devletüñ farz-i e'am

14 Mustafa'nın sünneti senin [saltanatın] devrinde yürürlüktedir; [bu yüzden] bütün Müslümanlara devletine dua etmek farzdır.

15 *Sıyt-i nâyuñ sûrda sûr-i Sirâfîl olmasa*
Dirilüp bir yire gelmezdi şehâ bunca ümem

15 Düğünde senin neyinin keskin sesi İsrafil suru olmasaydı, bunca insan toplanıp bir yere gelmezdi.

16 *Nây-i rûyînüñ sadâsı gûşına kılmaz eser*
Eyledi kûs ü nefîrüñ gulgulı halkı asam

16 Kös ve nefirin gürültüsü halkı sağır etti[ğinden], tunç neyin sesi kulağına tesir etmez.

17 *'Arş-âsâ kurduguñ her hayme At meydânına*
Sâyebân-i çarh-i atlas aña nisbet pest ü kem

17 At meydanına kurduğun her çadır arş gibi. Atlas feleğinin gölgeliği ona göre alçak ve değersiz.

18 *Her birisi bir şükûfe san dıraht-i ravzadan*
'Ayş ü 'işret itmege altında gılmân-i İrem

18 İrem gılmanları altında yiyip içip eğlensinler diye her bir [çadır] sanki cennet ağacından bir çiçek.

19 *Başka başka cümle mahlûkı konukladuñ şehâ*
Oldılar h"ânuñda envâ'-i ni'âmdan mugtenem

19 Ey padişah! Değişik [yerlerden gelen] bütün yaratıkları misafir ettin, sofranda çeşitli nimetlerden ganimet aldılar.

20 *Mihr ü meh kurs oldı nukl encüm simâtı heft çarh*
Yayılupdur yinmege sûruñda envâ'-i ni'am

20 Güneş ve ay ekmek, yıldızlar azık, yedi felek [bunların] sofrası oldu. Düğününde yensin diye türlü nimetler yayılmaktadır.

21 *Şöyle sîr itdüñ cihân halkın simâtuñdan şehâ*
Iştihâya aş yirerdi mâ'ideñde her şikem

21 Ey padişah! Yemeklerinden cihan halkını öyle doyurdun ki sofrandaki her mide iştaha aş yererdi.

22 *Cümle mahlûkâta sofrañdan nevâle bahş olur*
Ger nemek olsa yitişmez matbahuñda heft yem

22 Bütün yaratıklara sofrandan yiyecek bağışlanır. Yedi deniz mutfağında tuz olsa yetişmez.

23 *Katre-i şebnemce gelmez rûz-i sûruñda şehâ*
Çeşme-i mihr olsa şerbet kâseler eflâk hem

23 Düğün gününde güneşin çeşmesi şerbet, felekler de kâse olsa çiğ tanesi kadar değer ifade etmez.

24 *Nîze-i zerrîn elinde husrev-i evreng-i çarh*
Nîze-bâz olmış öñüñde ey şeh-i encüm-haşem

24 Ey yıldızlar kadar hizmetlisi olan padişah! Feleğin altın [renkli] hükümdarı, elinde altın mızrağı [ile] huzurunda mızrakçı olmuş.

25 *Dikdi bir sîmîn kabak meydân-i gerdûna nişân*
Tîr atar yir yir şihâb idüp kemân-i çarhı ham

25 Kayan yıldız felek meydanına nişan [için] gümüş bir kabak dikti; çarh yayını büküp yer yer ok atmaktadır.

26 *Dakınup Mısrî kılıç kullaruñ itse cündîlık*
Mûş olur ol rezmde şîr-i jiyân bebr-i dijem

26 Kulların Mısır kılıcı takınarak cündîlik etseler; o mücadelede kükreyen arslan ve öfkeli kaplan fare kesilir.

27 *Husrevâ bezmüñ neşâtından zebân-i hâl ile*
Sâzlar her sû nagam-sâz olup iderler nagam

27 Ey padişah! Meclisinin neşesinden sazlar hâl diliyle her yercle ezgici olup nağmeler söylerler.

28 *Mûmdur yanmaga bezmüñ gicesi şem'-i kamer*
Şem'-dân-i nukra-kûbuñdur sipihr-i pür-direm

28 Dolunay, meclisinin gecesinde yanmak için bir mumdur. Akçeyle dolu gökyüzü, dövme gümüşten bir şamdandır.

29 *Şöyle rûşen eyledi mehtâb şâm-i târı kim*
Şâh-i hâverden gürîzân oldı san cünd-i zulem

29 Maytap karanlık geceyi öylesine aydınlattı ki sanki karanlığın askerleri doğu hükümdarından kaçtılar.

30 *Od saçarken dem-be-dem agzından ey şâh-i cihân*
Cânı yokdur ejdehânuñ kim ura öñüñde dem

30 Ey cihanın padişahı! Ejder sürekli ağzından ateş saçarken, huzurunda dem vurmaya cesareti yoktur.

31 *Şâh-i hâver havfdan kaçdı hisâr-i çârüme*
Âsumânîler bürûc-i çarha çün dikdi 'alem

31 Âsumânîler feleğin burçlarına sancak dikince, doğunun hükümdarı korkudan dördüncü hisara kaçtı.

32 *Zîn-i zerrîn-i hilâli mîr-i âhûr-i kazâ*
Hink-i çarha urdı koşmaga koşuñda subh-dem

32 Kader imrahoru, yarışında koşmak için sırmalı hilâl eğerini sabah vakti felek atına vurdu.

33 *Kan kaşanur tevsen-i gerdûn anı sanma şafak*
Heybetinden rahşuñuñ ey husrev–i mülk-i 'Acem

33 Ey Acem ülkesinin hükümdarı! Onu şafak sanma, atının heybetinden felek atı kan işiyor.

34 *'Arsa-i nazm içre şâh öñdül virürse bana ger*
Rahş-i tab'um eyleye iki cihânı bir kadem

34 Padişah bana nazım meydanında ödül verirse, tabiatımın atı iki cihanı bir adım eder.

35 *Yakam âh-i âteşînümle sipihrüñ dâmenin*
Dest-i mihnetden Figânî ger alınmazsa yakam

35 Figânî, eğer yakam dertlerin elinden kurtarılmazsa ateşli âhımla feleğin eteğini yakarım.

36 *Bagrumı biñ pâre kıldı fâka şemşîri şehâ*
Gözlerüm yaşı anuñçün bagladı reng-i bakam

36 Ey padişah! Yoksulluğun kılıcı bağrımı bin parça eylediğinden dolayı gözlerimin yaşı bakam rengi oldu.

37 *Bu mesel meşhûrdur ellerde mansıb destmâl*
Birini eyle 'inâyet gözlerüm yaşın silem

38 *Yeter agladuñ yaşuñdan mâcerâ ma'lûmdur*
Destüñi kaldur du'âya cümleden oldur ehem

39 *Eyle ol şâha du'â kim cümle eylerler du'â*
Zâyir-i eknâf-i Ka'be sâkin-i sahn-i Harem

40 *Nitekim burc-i kılâ'-i târüm üstinde ola*
Şchriyâr-i çâr-bâliş sâhib-i tabl ü 'alem

41 *Sûrlar ile safâ sür dünye durdukça şehâ*
Âsitânuñ beklesün eltâf-i Dâdâr-i kıdem

37 "Ellerde mansıp mendil gibi" meseli meşhurdur. Birini inayet et de gözlerimin yaşını sileyim.

38 [Figânî] ağladığın yeter, gözyaşından macera malumdur. Elini duaya kaldır, [çünkü] hepsinden önemlisi budur.

39 Kâbe tarafını ziyaret edenlerin ve Harem sahasında oturanların tamamının dua ettikleri o padişaha dua et.

40-41 Ey padişah! Kös ve alem sahibi dört yastıklı hükümdar felek kalelerinin burcunda oldukça; dünya durdukça düğünlerle safa sür. Allah'ın lutfu dergâhını muhafaza eylesin.



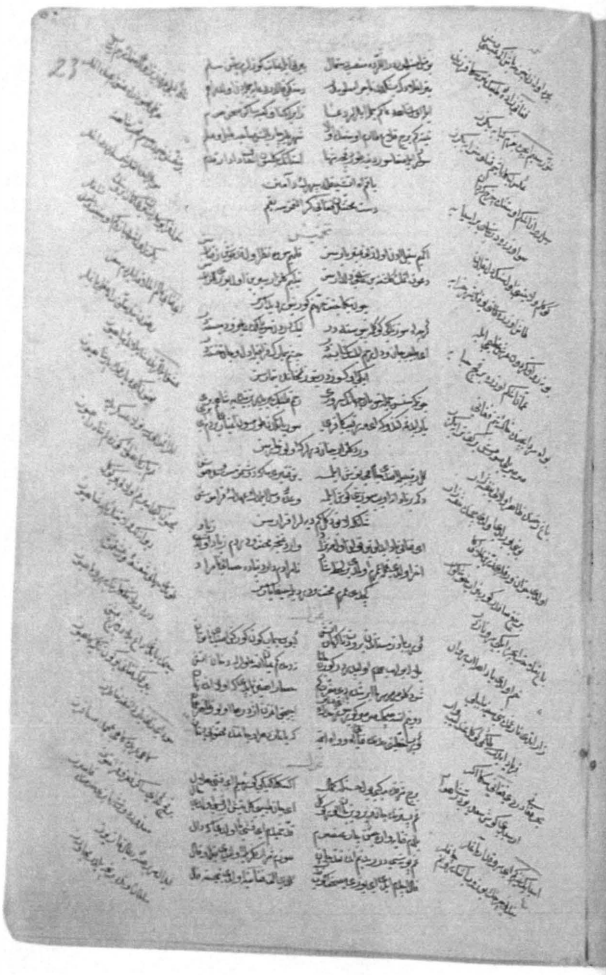


1 Romalıların Merkür dedikleri "Utârid" güneşe en yakın gezegenlerden olup sabah güneş doğmadan, akşamları da batmadan önce kısa bir zaman boyunca çıplak gözle parlak bir yıldız şeklinde görünmesiyle tanınmıştır. Batı mitolojisinde hırsız, tüccar ve postacıların tanrısı (Hermes) olarak kabul edilen bu gezegen İslâm dünyasında "debîr-i felek" [= feleğin kâtibi] şeklinde benimsenmiş ve minyatür sanatında başında sarığı, sırtında yeşil cübbesi ve elinde kâğıt kalemi yahut okumakta olduğu Kur'an'ı ile resmedilmiştir (bk. res. 59). Figânî, astroloji inancına göre uyum ve uyumsuzluk hâlinde bulunduğu gezegenler, yeryüzündeki etkileri vb. itibarıyla pek çok özellikleri bulunan Utarit'in sadece sabah vakti görünüşü ve feleğin kâtibi oluşunu değerlendirerek, onu sabahleyin eline altın bir kalem alarak feleğin civa renkli defterine yani parlak gökyüzüne yazı yazan bir şahıs olarak tasvir etmektedir (teşhis). Bilindiği üzere İslâm dünyasında yazı yazmak için en çok kamış kalem kullanılırdı. Yazı yazılmak üzere çeşitli şekillerde terbiye edilen kalemler, gübrede yakılarak esmerleştirilir yahut yakılmadan önce üzerlerine desenler çizilerek meneviş tabir edilen türlü şekillerle süslenirlerdi. Yüksek rütbeli ve zengin kimseler tarafından kullanılacak kalemler ise altın varakla kaplanarak fil dişi, sedef, abanoz, porselen vb. değerli malzemelerden imal edilen ve günümüzde müze ve kolleksiyonlarda güzel örnekleri görülebilecek yazı takımları içinde yerlerini alırlardı. Şairin Utarit'in eline altın kalem almasından bahsedişi, onun parlak ışığını kastederek elinde böyle bir kalem tuttuğunu hayal etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu tür kalemler, hâli vakti yerinde olanların kullandıkları, üzeri altın varakla kaplı kalemler olmalıdır.

74



2 Bu beyitten, yukarıda eline altın bir kalem alarak gökyüzü defterine yazı yazdığı belirtilen Utarit'in, "emîr-i çarh"a [= felek hükümdarı] gönderilmek üzere padişahın emrini yazdığını öğreniyoruz. Şairin edebî metinlerde yaygın bir kullanımı bulunmayan bu "felek emiri" tabiriyle Yunanlılarda Zeus, Romalılarda ise Jüpiter'in İslâm âlemindeki karşılığı olan "kâdî-i felek" [= feleğin kadısı] yani Müşterî'yi kastettiği anlaşılmaktadır. Batı mitolojisinde tahtının önünde duran iki fıçıdan iyilik ve kötülükleri dağıtan, Olimpos Dağı'nın tepesinde oturarak yıldırım ve şimşekleri gönderen, bulutları idare edip yağmur yağdıran, en kudretli tanrı olduğuna inanılan bu gezegen; doğuda cihanın işlerini düzenleyen, davaları halleden bir kadı olarak kabul görmüştür (bk. res. 74a). Beyitteki ifadeye göre, kendisine gönderilen yazıda "Kerrûbiyân" yani Allah'a yakın bulunan melekleri padişahın sofrasına çağırması emredilmektedir.



3 İran ve Osmanlı edebiyatlarında "şâh-i hâver" [= doğunun padişahı] güneş demektir. Batının mitolojik değer ve inançlarının da tesiriyle olmalı, Doğuda gökyüzü hakkında kurulan hayaller ve geliştirilen inançlar çerçevesinde bütün gezegenlere birer şahsiyet izafe edilmiş ve bunlar gerek edebiyatta gerekse resim sanatında (bk. res. 36) her biri kendine has huy, karakter ve görünümleri bulunan kimseler olarak işlenmişlerdir (teşhis). İşte burada da güneş, birer şahsiyet olarak dü-

şünülen "encüm-i seyyâre"yi yani gezegenleri, padişahın düğününe davet etmek üzere felek atına binen biri olarak tasvir edilmektedir Feleğin ata benzetilmesi, eski edebiyatımızda çok yaygın görülen bir imaj olup feleğin sürekli koşması yani hareket halinde bulunmasından dolayı geliştirilmiş bir benzetmedir.

4 Arapçada yüksek ve uzak anlamına gelen "zahîl" kelimesinden türetilen "Zühâl", eski gök bilgisine göre dünya etrafında döndüğüne inanılan gezegenlerin yedincisi yani dünyaya en uzak olanı idi. Batılıların Satürn dedikleri bu gezegen Yunan mitolojisinde zamanı temsil eden Kronos'a tekabül eder ve elinde orak yahut eğri bir bıçak bulunan ihtiyar şeklinde tasvir edilir. Daha sonra zulüm ve zaman kavramlarına işaret olmak üzere yanına bir timsah ve kum saati yerleştirmişlerdir. Doğuda "berîd-i felek" [= feleğin postacısı] yahut "pâsbân-i felek" [= feleğin kapıcısı] gibi değişik isimlerle anılır; Seyyareler yani gezegenlerin en üstünde bulunduğu için Atlas feleğine en yakın olduğuna inanılırdı. Eski gök bilgisine göre Zühal'den sonra sabit yıldızlar göğü yer alır, bundan sonra da içinde hiçbir gök cisminin bulunmadığı uçsuz bucaksız Atlas göğü gelirdi. "Atlas" kelimesi aynı zamanda Arapçada yüzü ipek arkası pamuklu bir cins kumaş ismi olduğundan, şairler bununla ilgili pek çok söz oyunları geliştirmişlerdir. İşte bu beyitte gezegenler arasında Atlas feleğine en yakın bulunan Zühal, padişahın atının geçeceği yere atlas kumaşlar seren bir şahsa benzetilmiştir. Bazı önemli merasimlerde yahut seferden dönüşlerinde padişahların yürüyecekleri yerlere hatta bazen atları ile geçecekleri yerlere kumaşlar serilmesi (bu konuda bk. s. 80) yaygın bir adet olup şair bu hususa işarette bulunmak üzere (telmih) böyle bir tasvir geliştirmiştir.



74a



75

5 Farsça asıllı olan "der-bân" kelimesinin Türkçedeki karşılığı "kapıcı"dır. Bu tabirle Osmanlı sarayında temizlikten kapı bekçiliğine kadar her türlü hizmeti gören, bununla beraber yüksek devlet memuru sıfatını haiz bulunan hizmetliler kastedilmektedir. Bunlar saraylı ve enderunlulara has bulunan ve altın sırmalarla işlenmiş pırıl pırıl parlayan bir cins serpuş olan "altın üsküf" giyerlerdi. Eskiler dünyanın etrafını âdeta soğan kabukları gibi kat kat sardığı düşünülen felekleri iç içe geçmiş surlara benzetirlerdi. Aynı düşünceden hareketle şair gökyüzünü bir sura, güneşi de bu sura sancak diken altın üsküflü bir kapıcıya benzetmektedir. Osmanlı sancaklarının da altın sırmalarla işlenmiş pırıl pırıl parlayan bir görünüşü bulunduğu düşünülecek olursa şairin kastettiği hayal daha iyi anlaşılabilir. "Sûr"un Arapçadaki anlamı saray yahut şehir gibi yerleri çevreleyen yüksek ve kalın duvar demek olmakla beraber aynı kelime Farsçada düğün anlamına geldiğinden kelime beyit içinde aynı zamanda, "Güneş altın üsküfüyle padişahın düğününde kapıcı idi" gibi bir anlam da ifade edecek şekilde kullanılmıştır.

6 Kaside yazan şairler, eserlerinin "nesib" yahut "teşbib" denen giriş kısımlarından kasidenin sunulduğu şahsın övgüsüne





başlarken ("güriz" yahut "gürizgâh") ustaca bir bahane bularak hoşa gidecek bir üslûpla konuyu değiştirerek methe girerler. Eserde böyle bir kısmın bulunmaması ve hiçbir geçiş ilgisi kurulmadan padişahın medhine başlanması, kasidenin bu kısmının zayi olduğu intibaını uyandırmaktadır. Şairin Kanunî için kullandığı "Allah'ın gölgesi" tabiri *"es-Sultân zıllullahi fi'l-arz"* [= Sultan Allah'ın yeryüzündeki gölgesidir] sözüne dayanılarak söylenmiştir. "Süleymân-i zamân" [= zamanın Süleyman'ı] ibaresinde Süleyman Peygamber'e işaret vardır. Büyük orduları idare eden, cinlere hükmeden, hayvanların dillerinden anlayan (bk. res. 38), rüzgâr emrinde bulunan ve çok ihtişamlı bir hayat süren bu hükümdar peygamber ne ise, Kanunî Sultan Süleyman'ın da aynı güç ve kudrette bir hükümdar olduğunu anlatmak için böyle bir ifade kullanılmıştır. "Husrev-i Îrân" tabiri Osmanlı şairlerinin özellikle Yavuz Sultan Selim'in İran'a karşı kazandığı zaferden sonra padişahlarını İran ülkesinin de hükümdarı olarak vasıflandırmalarından kaynaklanmaktadır. İranlıların Türklerin yaşadıkları bölgeler için kullandıkları "Turan" ibaresi daha sonra Türkler tarafından da benimsenerek Türklerin yaşadıkları coğrafyalara alem olmuş genel bir isimdir.

7 Osmanlılar özellikle XVI. yüzyılda iyice tırmanan Türk-İran çekişmelerine rağmen hiçbir zaman ırk ayrımına önem vermediklerinden, İran'ın efsanevî kahramanlarını kendi kahramanları gibi görüp benimsemekten ve güç ve kudretlerini övmek istedikleri devlet ileri gelenlerini bunlara benzetmekten çekinmemişlerdi. Hatta dilimizdeki "kahraman" sıfatı bu beyitte adı geçen "Kahraman" adlı eski bir İran hükümdarından alınmıştır. Feridun, İskender, Dârâ, Keykubât ve Cem, bunların tamamı *Şehnâme*'de adı geçen yarı tarihî, yarı efsanevî hükümdarlardır.

8 Böyle olmakla birlikte bazen de bu efsanevî kahramanlar, kendisine kaside yazılan hükümdarlar yanında küçümsenerek bu beyitte olduğu gibi övülen hükümdarın kudreti vurgulanmaya çalışılır. Şairin iddiasına göre Rüstem, İsfendiyar, Zal ve diğerleri Kanunî'nin henüz dünyaya gelmemesinden yararlanıp meydanı boş bulduklarından için böyle ün yapmış ve kahraman olmuşlardır.

9 Hadis olduğu iddia edilmesine rağmen muteber kaynakların hiçbirinde zikredilmeyen *"Lâ fetâ illâ 'Alî lâ seyfe illâ Zü'l-fikâr"* [= Ali'den üstün bir yiğit, Zülfikâr'dan üstün de bir kılıç yoktur] sözünün

kısmen kullanılması (iktibas) ile oluşan bu beyitte şair, bu meşhur sözdeki kılıçla ilgili kısmın padişahın kılıcını medih için söylendiğini öne sürmektedir. Beytin ikinci mısraı *Kur'an*'ın 68. süresi "el-Kalem"in ilk ayeti olan *"Nûn ve'l-kalemi vemâ yesturûn"* [= Nûn. Kaleme ve (kalem tutanların) yazdıklarına ant olsun ki...] ibaresinin kısmen alınmasından (iktibas) oluşmaktadır. Beyitte şekil itibarıyla bir çanak yahut kavisi andıran "nûn" harfi bir yaya, ayette geçen "kalem" kelimesi de oka benzetilerek bu ayetin aynı zamanda padişahın ok ve yayının şanını tarif etmekte olduğu iddia edilmiştir. Kur'an'da bazı surelerin başında bulunan ve kendilerine 'hurûf-i mukatta'a' denen bu harflerin manaları bilinmeyip, doğrusunun sadece Allah tarafından bilindiği, bunların tefsirciler tarafından sadece tevil edilebileceği kabul edilmiştir. Nitekim yine bir şekil benzerliğinden hareketle ayetin başındaki "nûn" harfini "hokka" olarak tevil eden bilginler vardır. Şairin yaptığı da bir bakıma bu ayette zikredilen "nun" ve "kalem" gibi müteşabih ibareleri farklı bir şekilde yorumlamaktan ibarettir. İslâmda Allah uğrunda cihat için kullanılan savaş aletlerinin de kutsiyetine izafeten, böyle bir tevilin o devirde hoşgörü ile karşılandığı görülmektedir.

10 Mısır daha Yavuz Sultan Selim devrinde Osmanlı ülkesine katıldığından Kanunî devrinde Mısır sultanlığı gibi fiilî ve müstakil bir makam bulunmamaktaydı. XVII ve XVIII. yüzyıl edebî metinlerinde de 'Osmanlı sultanının kapısında kul olan Mısır sultanı' vb. unvanların geçmesine nazaran bu gibi ifadelerin, bu ülkelerin Osmanlı'nın emrine geçen zenginlik ve ihtişamı ima etmek üzere kullanılan klişeleşmiş tabirlerden oldukları anlaşılmaktadır. Fakat bu ifadede ayrı bir anlam daha olabilir. Yavuz Kahire'yi fethedip orada asayişi sağladıktan sonra geri dönerken Mısır'ın önde gelen bazı simalarını ve bunlar arasında Gavri'nin oğlu Muhammed Beğ'i de beraberinde İstanbul'a getirmişti. Düğünü gün gün anlatan Peçevî, 15 Zilkade günü İbrahim Paşa Sarayı'nda verilen şölende bulunan davetliler arasında bu prensten *"Sultân-i Mısr Gavri'nin oğlu Muhammed Beg"* diye bahseder. Figânî'nin bu ifadesi ile, kendisine padişaha bağlı bir vazife verilmesi muhtemel bu prensi kastetmiş olması da mümkündür. "Husrev-i mülk-i 'Acem" [= Acem ülkesinin hüsrevi] ifadesi ise o sırada Osmanlıya hasım durumunda bulunan İran hükümdarını küçümseme amacıyla kullanılmıştır.

11 Yukarıda Doğu muhayyilesinin dünyanın etrafında döndüğüne inanılan yedi gezegenin her birinine birer insan tipi izafe ettiğinden bahsedilmişti. Figânî kâtip, postacı, savaşçı vb. tipleriyle hayal edilen bütün bu şahısların tamamının padişahın hizmetinde bulunduklarını ileri sürerek böylece bu beyitle padişahın güç ve kudretini vurgulamak istemektedir. Bunların sürekli olarak insanlara padişahın emrine uymalarını öğretmeleri ise, bu gezegenlerin her birinin insanlar ve gelişen hadiseler üzerindeki değişik etkileri bulunduğu hususunda günümüzde de bazı çevrelerde kısmen rağbet gören bir inanış sebebiyledir.

12 Osmanlılarda devlet anlayışı Osman Gazi ile başlayıp sürdürülen bir devlet bilincinden çok daha geniş ve derin boyutlu idi. *Subhatü'l-ahbâr*, *Esmârü't-tevârîh* vb. devlet ve saltanat silsilesini gösteren şematik eserler incelendiğinde, Osmanlı saltanat ağacının, kökleri Adem ve Nuh peygamberlere kadar uzanan bir tarih bilinci ile düşünüldüğü görülür. Bu açıdan bakıldığında saltanat ve hilâfet çok büyük bir ağaç gibi, bu kasidenin muhatabı Kanunî'nin ise bu ağacın en taze sürgünü gibi oldukları görülür. Figânî'nin saltanat kavramını bir gül bahçesine, padişahı da bu bahçede yetişen taze bir servi fidanına benzetmesi, bu düşüncenin ürünü olarak anlaşılmalıdır. İnsanlar ise goncalar gibi baş açıp padişaha dua etmektedirler. Eskiden her sınıf insanın kendine ait sembolleri durumunda bulunan serpuşlar, aynı zamanda bir insanlık onurunun da göstergesi idiler. Baş açık sokağa çıkılması ayıp ve zillet eseri sayılırdı. Bununla beraber yağmur duası vb. merasimlerde Allah'a gönülden yakarışlarda, kulun Allah huzurundaki mahviyetini ifade etmek bakımından baş açık dua edilmesi de yerine göre ayrıca uyulması gereken bir âdetti. Bu bakımdan şairin, insanların gonca gibi baş açık dua ettiklerini ifadesi, insanların içtenlikle dua etmelerinden kinayedir.

13 Kanunî ile gerek aynı ismi paylaşmaları ve gerekse her ikisi de hükümdar olmaları bakımından aralarında benzerlik kurulan Süleyman Peygamber'in vezirinin ismi Âsaf idi. Bu isim daha sonra

vezirlere alem olmuş ve "âsaf" kelimesi burada olduğu gibi "vezir" yahut "sadrazam" anlamında kullanılmıştı. İbrahim ile kastedilen şahıs ise Sadrazam İbrahim Paşa'dır. İkinci mısrada ise ilk mısrada geçen Süleyman ve İbrahim isimlerinin her ikisinin de aynı zamanda peygamber adı olmasından hareketle olmalı, bütün nebilerin yardımının Kanunî üzerinde bulunduğu görüşü ifade edilmiştir.

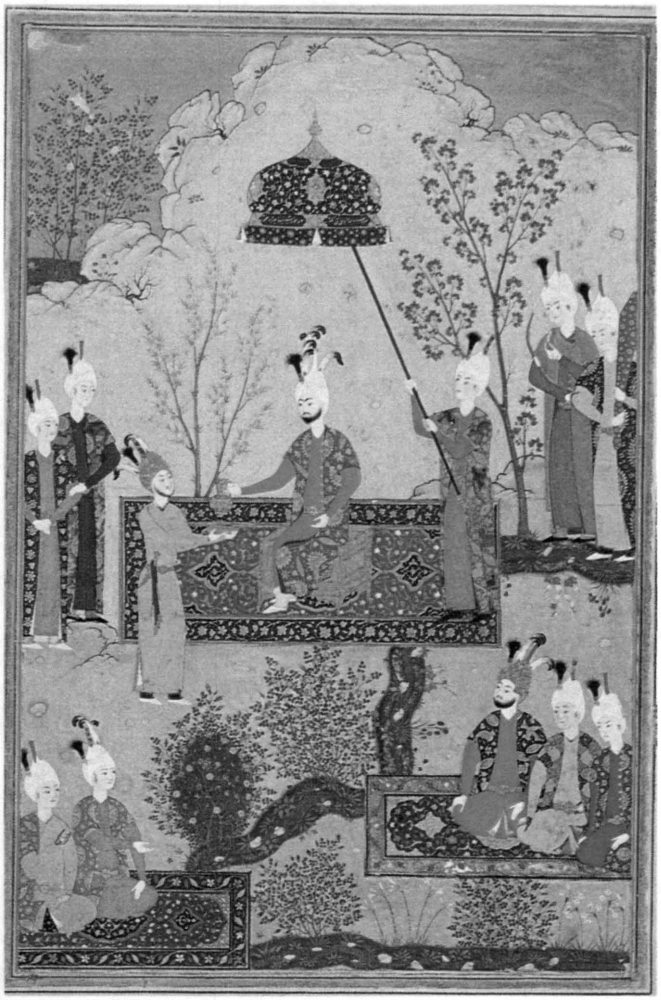
14 Bilindiği gibi bu kaside Kanunî'nin şehzadeleri Mustafa, Mehmed ve Selim için düzenlenen ihtişamlı bir sünnet düğünü münasebetiyle kaleme alınarak padişaha sunulmuştu. Sünnet kelimesi her müslüman erkek çocuğuna uygulanan dinî bir yükümlüğün adı olduğu gibi, aynı zamanda İslâm Peygamberi'nin uygulama ve davranışlarının tamamını içine alan dinî bir terimin de adı idi. Hz. Muhammed'in diğer bir adının "Mustafâ" olduğu da göz önünde bulundurulacak olursa beyitte geçen "sünnet" ve "Mustafa" isimlerinin hem sünnet merasimi ile Hz. Peygamber'in sünnetini, hem de Şehzade Mustafa ile Hz. Muhammed Mustafa'yı ima edecek şekilde her iki yönden de kıvrak bir ifade oluşturmak (tevriye) üzere özellikle kullanıldıkları görülür. Allah ve Peygamber'in emirlerini uygulayan idarecilere itaat etmek farz olduğundan, şair böyle kimselerin devletine ve dolayısıyla Kanunî'nin iktidarına dua etmenin de farz olduğu görüşünü ileri sürmektedir.

15 Bu beyitten sonra sünnet düğünü münasebetiyle düzenlenen eğlencelere geçilmektedir. Beyitte düğünde çalınan nefesli çalgıların şiddetli sesi İsrâfil'in "Sûr"una benzetilmektedir. İsrâfil dört büyük melekten birinin adı olup kıyametin onun "Sûr"una üfürmesi ile kopacağına inanılır. Sûr'un bir diğer özelliği de kıyamette yine aynı melek tarafından tekrar üflenecek olmasıdır. Bu defa bu sesi duyan bütün ölüler dirilerek mahşer yerine doğru yürümeye başlayacaklardır. İşte şair bu inanca işaret ederek (telmih), herkesin mahşer yerine yönelircesine sünnet düğününe gelişini, sünnet düğününde çalınan nefesli çalgıların Sûr'u andırmasına bağlamıştır (hüsnütalil). İşin aslını bilmiyormuş gibi davranan (tecahülüarifane) şair, "Bu çalgılar İsrâfil'in Sûr'u değilse bu sesi duyan insanlar ne diye dirilip düğün yerine doğru toplanıyorlar?" sorusunu sormaktadır. Beyitte geçen "dirilmek" fiili hem düğün münasebeti ile şenlenen insanları kastederek "ölüyken dirilmek", hem bir araya toplanıp derilmek, hem de "ayağa kalkmak" anlamında kullanılmıştır (tevriye).

16 Beyitte geçen "nây-i rûyîn" ibaresi kelime itibarıyla tunçtan yapılmış ney demektir. Ancak "ney" kelimesinin o devirde sadece günümüzdeki kamıştan mamul enstrümanı kastetmeyip hemen bütün nefesli sazlara da "ney" denmesi göz önünde bulundurulursa burada tunç, pirinç vb. metalden imal edilmiş bir nefesli sazın kastedildiği anlaşılır. Osmanlı devletinde savaşlarda düşmana dehşet veren mehter bölüğü aynı zamanda çeşitli devlet merasimlerinde de vazgeçilmez bir unsur olarak yer almıştır. Develerin taşıdığı büyük köslerden ve sayıları yerine göre artabilen icracılardan oluşan mehter sedasının şiddet ve heybeti günümüzde de herkesçe malûmdur. Şimdiki Sultanahmet Meydanı'nın (eski ismiyle At Meydanı) bulunduğu yerde binlerce kişinin katıldığı bir eğlence münasebetiyle çalınan köş ve nefirlerin oluşturduğu yüksek sesi tarif eden bu beyitte, insanların kulaklarının şiddetli sesten sağır olduğu, öyle ki "nây-i rûyîn" in sesini kimsenin duyamadığı bildirilmektedir. İfadeden sanki burada söz konusu edilen sazın biraz küçümsenmek istendiği hissedilmektedir. Bu gibi düğünlere Batılı ülkelerin elçi ve temsilcilerinin de katılması âdet idi. Muhtemelen bunlarla birlikte gelen yahut İstanbul'da yerleşik bulunan elçilik mensuplarının veya Galata'dan gelen davetlilerin getirdikleri bir orkestranın da cemile olmak üzere böyle bir düğünde konser vermiş olması mümkündür. Bu durumda "nây-i rûyîn" belki de böyle bir orkestranın en güçlü ses veren nefesli sazının ismi olarak da düşünülebilir.

17 Kanunî'nin sünnet için At Meydanı'na kurdurduğu çadırları tasvir eden bu beyitte her çadır "arş"a benzetilmektedir. Dinî ve edebî metinlerde "Arş", feleklerden yani gök katlarından farklı ve daha çok manevî yüceliği ifade etmek için kullanılan bir kavram olarak geçer. Söz konusu çadırlar büyüklükleri sebebiyle "Arş"a benzetilmiş (mübalâğa); şair bununla da kalmayarak atlas feleğinin de bu çadırlara nazaran bir gölgelik gibi kaldığını iddia etmiştir (gulüv). Atlas feleğinin gölgeliğe ben-

zetilmesi yine yukarıda olduğu gibi atlas kelimesi ile ipekli kumaş arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. "Sâyebân" denen gölgelikler bir şemsiye gibi gölge etmesi istenen şahsın üzerine tutulan ve gittiği yere götürülen (bk. res. 78) seyyar gölgelikler, ve burada kastedildiği gibi, çadırlar veya altında oturacak kimseler üzerine gerilen sabit ve geniş gölgelikler (bk. res. 97) olmak üzere iki türlüdür. 21 Şevval 936 (18 Haziran 1530) tarihinde başlatılan bu düğünü anlatan Peçevî, Celâlzâde, Karaçelebizâde, Gelibolulu Âlî ve Hasan Beyzâde gibi hemen bütün tarihçiler At Meydanı'nda kurulan birbirinden değerli kumaşlardan dokunmuş bu gölgeliklerden bahsederler.



78

18 Beyitteki "dıraht-i ravza" [= bahçe ağacı] tabiri ile cennetteki "Tûbâ" ağacının kastedilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Bu ağacın köklerinin yukarıda, dallarının ise bütün cenneti gölgelendirecek şekilde yere doğru uzanır durumda yaratıldığına inanılır. Şairin meydanda kurulan çadırları bu ağacın çiçeklerine benzetmesi hem çadırların renkliliğini vurgulamak, hem de şekil itibarıyla bu ağacın yere doğru kapanmış çiçeklerini ima etme amacına yönelik görünüyor. Nitekim bu çadırlarda eğlenen kimselerin cennet gılmanlarına benzetilmesi de, düğün yeri ile cennet arasında kurulmaya çalışılan ilişkinin diğer bir göstergesidir. "İrem" Yemen'de Âd kavmi zamanında Şeddad tarafından cenneti yeryüzünde yaratma iddiasıyla yapılan ve daha sonra Allah tarafından yerle bir edilen meşhur asma bahçelerinin adıdır. Ancak edebî metinlerde "bâg-i İrem" vb. tabirlerle hemen daima bu beyitte olduğu gibi cennet kastedilmiştir. "Gılmân"ın cennette hizmet etmek üzere yaratılan erkekler olduğu malumdur.

19 Gelibolulu Âlî'nin tenkidine uğrayan ve ifadesi soğuk bulunan bu beyitte geçen *"başka başka cümle mahlûk"* ibaresiyle düğünden nasiplenen bütün canlılar kastedilmiş olmalıdır. Düğünün değişik günlerinde ziyafete davet edilen şehir halkı gibi diğer vilayetler ve komşu ülkelerden gelen davetliler ve şehirde yaşayan bütün canlıların da bir şekilde ziyafet sofrasından nasiplendikleri ifade edilmek istenmiş görünüyor. "Mugtenem" ganimet elde etmiş kimse demektir. Sofradan bir şeyler yemekle insan ganimet elde etmiş olmaz. Ancak günümüzde meselâ "yiyeceklerin ganimet olması" ifadesinde olduğu gibi özellikle bol ve zengin sofralardaki yiyeceklerin çokluğunu belirtmek için kullanılan "bol ve sayısız" anlamı kastedilerek kullanılmışsa "mugtenem olmak" ibaresi "bol miktardaki yiyeceklerden yeyip doymak" şeklinde izah bulabilir. "Mugtenem olmak" ifadesinin kastetmiş olabileceği bir diğer husus da Osmanlılarda özellikle bu gibi şenlik ve merasimlerde yemeğin bitiminden sonra sofradaki değerli kap kacak ne varsa tamamının ziyafete katılanlarca yağmalanması şeklinde yaygın olarak sürdürülen "hân-i yağma" [= yağma sofrası] geleneğidir.

20 Şekil itibarıyla yuvarlak ve tekerlek biçimli nesneleri tarifte yaygın olarak kullanılan "kurs" kelimesi meselâ "beş kurs ekmek" örneğinde olduğu gibi, ekmek için şekil ve ölçü sıfatı olarak öylesine yay-



79

gın olarak kullanılmıştır ki bir müddet sonra artık "kurs" kelimesi burada olduğu gibi özellikle edebî metinlerde "ekmek" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Tâcîzâde'nin bir sabah tasviri çizerken yeni doğan güneşi fırından yeni çıkmış ekmeğe benzettiği "Goncalar sıcak güneş ekmeğini sabahleyin gök fırınında görünce, iştahlarından ağızlarını açtılar" anlamındaki şu beytinde ekmek yerine istiare ile "kurs" kelimesini kullanması bu kabildendir:

Kurs-i germ-i âfitâbı gök tenûrında görüp
Iştihâsından sehergeh gonçalar açdı dehen

Kanuni'nin verdiği ziyafetin bolluğunu vurgulamak için ay ve güneşin ekmekler; yıldızların ise o sofradaki yiyecekler gibi olduğu belirtilmiştir. Aslı "nakl" olup "nukl" şekli galat olmakla birlikte, yaygın kullanışı tercih edilen bu kelimenin esas anlamı, içki içerken yenen çerez vb. şeyler yani "meze" olmakla beraber; burada bir ziyafet sofrası söz konusu olduğundan "azık" anlamında kullanılmış olması ihtimali daha kuvvetli görünmektedir. Yedi kat gök ise bu ziyafetteki sofralar gibi düşünülmüştür. Günümüzde bazı bölgelerimizde olduğu gibi Türkler yerde ve yuvarlak bir sofra üzerinde bağdaş kurarak yemek yerlerdi. Genişliği etrafına oturacak şahıs adedine göre değişen, daire şeklinde ve çoğu ahşaptan imal edilen bu yer sofralarının altına, çevresine oturulduğunda dize çekilebilecek genişlikte bir yaygı yayılır ve üzerine sofra veya sininin oturtulacağı bir ayak konmak suretiyle kurulurlardı. Bazen çapı 2-2.5 metreyi bulan bu sofralar ihtiyaç hâlinde kurulacakları mahalle yerde felek gibi döndürülüp yuvarlanarak getirilirlerdi.

21 Aş yermek özellikle hamile kadınların yemekten tiksinmeleri demektir. "Sîr olmak" ise bir şeyin ağzına kadar dolmasına denir. Çok yiyerek doyan kimse nasıl dünyanın en nefis yemekleri önüne gelse yiyemezse, padişahın sofrasında karnı doyan bütün dünya halkının o hâle geldikleri ve bundan sonra iştaha aş yerdikleri, yani bir daha karınları hiç acıkmayacak şekilde doydukları (mübalâğa) bildirilmiştir.

22 Bu beyitte geçen "yedi deniz" ibaresi eskilerin dünya coğrafyası hakkındaki bilgi ve görüşlerini yansıtmaktadır. *Kur'an*'daki *"Eğer yeryüzündeki ağaçlar kalem olsa, denizler mürekkep olsa ve yedi -misli- deniz de yedekte bulunup yazılsa yine de Allah'ın sözleri bitmezdi..."* (Lokmân, 27) mealindeki ayette geçen ibarenin eski tefsirlerde yedi deniz olarak yorumlanmasından kaynaklanan bu kavram hakkında pek çok yorum yapılmıştır. Eski metinlerde "Heft Muhît" veya "Heft Deryâ" adlarıyla zikredilen bu denizler 1. Çin Denizi (Hint okyanusu), 2. Magrib Denizi (Atlantik okyanusu), 3. Rum Denizi (Akdeniz), 4. Karadeniz, 5. Taberiyye Denizi (Kızıldeniz), 6. Cürcan (Hazar) Denizi, 7. Fars Denizi (Basra Körfezi) şeklinde sıralanmaktadır. Şair bütün bu denizler tuz olsa yine de padişahın sofrasının tuz ihtiyacını karşılayamacağını demek suretiyle yine şiir sanatında bu gibi övgülerde hoş görülen -belki de eğlenceli bulunan- mübalâğadan da öte bir ifade (gulüv) kullanmıştır.

23 Günümüzde nişan, düğün kutlama vb. merasimlerde limonata ikram edilmesi, güçlü bir ihtimalle kökleri Osmanlılarda ikram ve merasimlerde şerbet sunulması âdetine kadar uzanan bir gelenek ol-

malıdır. Figânî'nin düğün şerbetine temas etmesi gibi bu meşhur düğünü anlatan hemen bütün tarihçiler söz konusu şerbet faslından bahsetmektedirler. Hatta Peçevî bu şerbet sunma işinin tam bir protokol nizamı içinde gerçekleştirildiğini bildirerek Kanunî'nin şerbetinin Başdefterdar İskender Çelebi tarafından firuze bir kâse ile sunulduğunu vezirlerin şerbetini ise özengi ağalarının yine mertebe sırasına göre sunduklarını anlatır. İşte şair yukarıdaki aşırı mübalâğalı anlatımını burada da sürdürerek, "Eğer güneşin ışıkları bir şerbet çeşmesi olsa, felekler de kâseler olsa yine de padişahın düğününde bir çiğ tanesi kadar yer tutmazdı" diyerek dağıtılan ve içilen şerbetlerin çokluğunu vurgulamaktadır. Gökyüzündeki güneşin çeşmeye benzetilmesi, kökleri antik çağlara kadar uzanan, belki de insanlık tarihinen en eski hayallerinden biridir.

24 Kasidenin bu ve bundan sonraki beyitlerinde, düğünün yaklaşık 30. günü yani 20 Zilkade 936 [= 16 Temmuz 1530] günü at yarışları, mızrak ve cündîlik oyunları için Kâğıthane'ye geçilmesi faslı ele alınmıştır. Yukarıda güneşin doğu hükümdarı gibi hayal edildiğinden bahsedilmişti. Burada ise güneş altınlar içinde parlayan bir hükümdara benzetilmiş; ardından yine Kanunî'nin güç ve ihtişamını vurgulama düşüncesiyle buna bağlı yeni bir yoruma girilmiştir. Güneş bir hükümdar olduğu hâlde, bütün vakarını terk ederek padişahın huzurunda mızrak gösterisi yapmak için eline bir altın mızrak alıp meydana atılmaktan da çekinmemiştir. Kolayca tahmin edileceği üzere altın mızrak benzetmesi ile kastedilen şey güneşin altın renkli huzmeleridir. Kanunî için kullanılan "şeh-i encüm-haşem" [= hizmetlileri yıldızlar kadar çok olan padişah] tabiri aslında padişahın maiyetindeki kimselerin çokluğunu vurgulamak için söylenmiştir. Şair aslında güneş ve yıldızların her ikisininde de gök cisimleri olmaları sebebiyle, beyitte yer alan ibareler arasında bir uyum (tenasüp) oluşturma amacıyla bu benzetmeyi yapar. Ancak bilindiği üzere güneş çıkınca yıl-



80

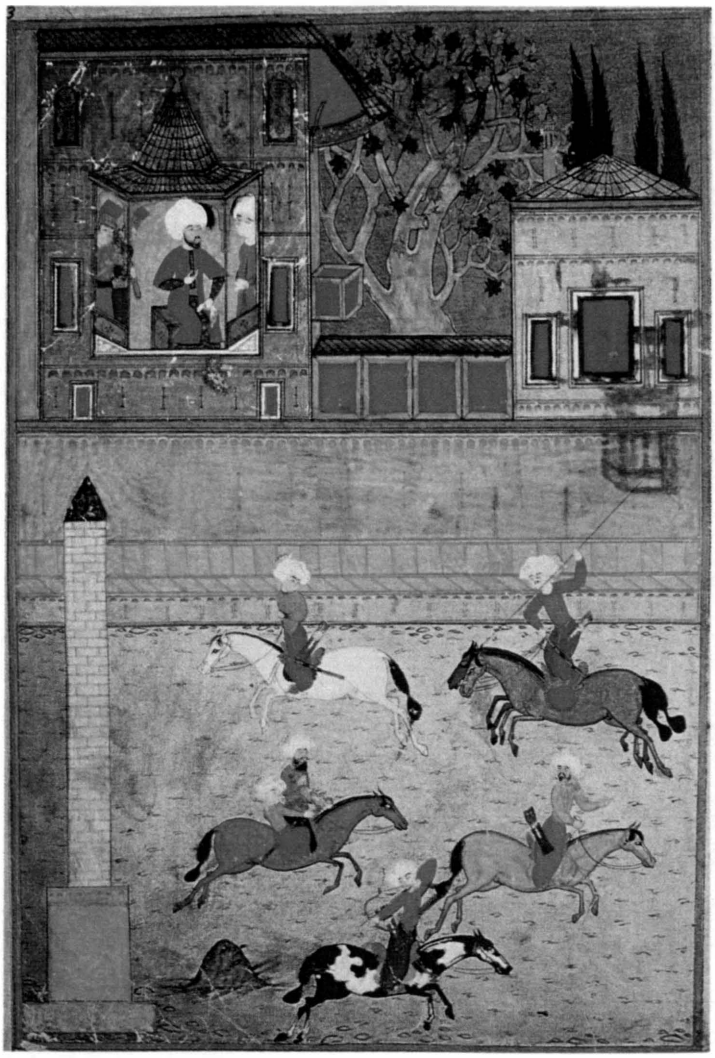


81

dızlar kaybolurlar. Buna göre Kanunî'nin maiyetindeki kimseler de güneşin doğması ile kaybolacak bir konuma yani güneş hükümdarının karşısında zayıf ve âciz bir durumda düşünülmüştür.

25 Yine bu gibi şenlik ve eğlencelerin vazgeçilmez hüner gösterilerinden biri, bir sırığın üzerine dikili altın yahut gümüş varakla süslenmiş bir kabağa ok ile nişan alınması oyunudur. (bk. res. 81) Buna temas edilmek üzere, gökyüzündeki "şihâb" [= kayan yıldız], felek meydanına gümüş yaldızlı kabak dikip felek yayını ikide bir bükerek bu hedefe ok atan bir okçuya benzetilmiştir. Görüldüğü üzere şair gök cisimlerinin bilinen bazı görünüş ve hareketlerinden yararlanarak onlar aracılığı ile düğünü tasvir etmektedir. Bu bir bakıma yine hükümdarın kudret ve ihtişamını göstermek üzere göklerin de bu düğüne katıldıklarının hissettirilmek istenmesi şeklinde de yorumlanabilir.

26 "Cündîlik" at üzerinde kılıç veya mızrakla olağanüstü çeviklik ve hüner gösterileri ile icra edilen savaş oyunlarıdır. Osmanlılar aslen Mısır Memlûklularına has bir hüner olan cündîliği, 1359 yılında Bursa'ya gelen bir Memlûk elçisinin beraberindeki cündîlerden görüp, konu ile ilgili bir kitabı tercüme ettirmek suretiyle öğrendiler. Çelebi Sultan Mehmed zamanında biri Merzifon, diğeri ise Amasya olmak üzere iki cündî bölüğü tesis edilmiş; Merzifon'un lahanası, Amasya'nın da bamyası meşhur olduğundan karşılıklı talim edilen bu bölüklerden birine lahanacı ve diğerine de bamyacı denmişti. Daha sonra İstanbul'da ve hatta Bağdat Köşkü'nün alt tarafında kalan saray avlularında saray mensupları tarafından da cündîlik talimleri yapılmaya başlanmış ve kendini ispat edenler "keskinler" sınıfına girmeye hak kazanır olmuşlardı. Cündîlerin hünerleri arasında demir tel üzerine ıslatılıp asılmış beş, on ve hatta otuz kata kadar kar keçesini atı dörtnala sürerken bir kılıç darbesiyle iki parçaya ayırmak, son süratle giderken atı birden bire durdurmak, bir anda bir nokta üzerinde hayvanı döndürmek gibi hareketler sayılabilir (bk. res. 82) Bu derece usta silahşorların padişahın sarayına mensup kulları arasından yetişmesi aynı zamanda padişah için bir güç ve kudret değeri taşımaktaydı. Dolayısıyla Figânî'nin bu beyitte kullandığı "kulların cündîlik etseler..." ifadesini, bu hünerin padişah kulu olan saray mensupları tarafından icra edildiğine delil teşkil edebilir. Nitekim saray düğünlerinin çoğunda Mısır'dan cündîlerin gelmesi âdet olduğu hâlde bu düğünde onlardan hiç bahsedilmemektedir. Koca Nişancı Celâlzâde bu düğün münasebetiyle İstanbul cündîbaşısı Küçük Usta ile İnal Beğ'in yaptıkları hasmane cündîlikleri anlattığı hâlde Mısır cündîlerinden hiç bahsetmez. Şairin ifadesine göre cündîlerin gösterileri öylesine yiğitçedir ki kükreyen arslanlar ve öfkeli kaplanlar dahi bu manzarayı görseler korkularından birer fareye döneceklerdir.



82

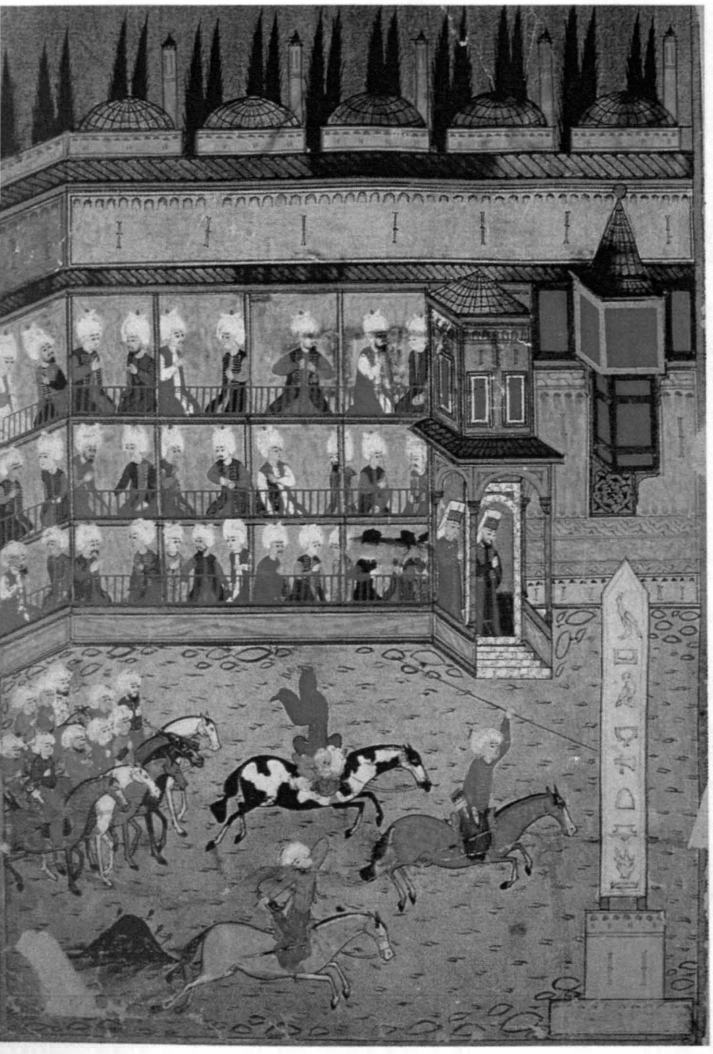
27 Bu beyitte sazların neşeli melodiler çıkarması hakkında şairane bir yorum ve hayal geliştirilerek (hüsnütalil), sazların her yer-

de nağmeli sesler çıkarmaları, bu düğündeki musikî meclislerinden kazandıkları neşe ve sevincin bir sürekliliği olarak değerlendirilmektedir.

28 Eserin bu ve bundan sonra gelen üç beyti düğün münasebetiyle gece düzenlenen ateş gösterileri ve eğlencelerine ayrılmıştır. Şairin ayı düğün eğlencesi için yakılmış bir mum, yıldızlarla dolu gökyüzünü de gümüşü dövme usulüyle imal edilmiş bir şamdana benzetmesi böyle bir gece bölümüne geçiş içindir. Tornada çekilme yoluyla değil de kalıp üzerinde çekiç darbeleri ile şekil verilerek üretilen bu gibi bakır, pirinç veya gümüş eşyanın üzerinde nokta nokta çekiç darbesi izleri bulunur. Şair yıldızlarla dolu gökyüzünü bundan dolayı "nukra-kûb" [= dövme gümüş] bir şamdana benzetmektedir. Ay padişahın düğün meclisini aydınlatmak üzere bu şamdana oturtulmuş bir mumdur.

29 "Şâm-i târ" karanlık gece demektir, "Şâh-i hâver" [=doğu hükümdarı] ise edebî metinlerde sık sık güneş için kullanılan bir benzetme kalıbıdır. Mehtabın parlaklık derecesini vurgulamak isteyen şair, nasıl her sabah "cünd-i zulem" [= karanlık askerleri] yani yıldızlar güneş hükümdarından kaçıyorlarsa, mehtap parlaklığında da âdeta yine aynı şeyi yaptılar demektedir. Ay o derece parlaktır ki ışıktan, yıldızlar sanki güneş doğmuşçasına görünmez olmuşlardır.

30 İfadeden anlaşıldığına göre etrafa ateşler saçan maytap ve fişekler, şairin zihninde ağzından alevler saçan bir ejderha imajı oluşturmuştur. Yahut da şair, eski şenlik ve eğlenceleri resmeden minyatürlerde çokça görüldüğü üzere, ağzından alevler saçan bir veya yedi başlı ejder şekilli bir maytap modelinden bahsetmektedir (bk. res. 83). Beytin failinin açıkça belirtilmemiş olması, bu beytin bir önceki beyte bağlı olabileceği ve önceki beytin zayi olması ihtimalini akla getirmektedir. Alev ve kıvılcımların etrafa saçıldığı bu manzara, her zaman ağzından alevler saçtığı hayal edilen ejderhayı dahi öylesine şaşırtmış ve âciz bırakmıştır ki bu hayalî yaratık eğer padişahın huzuruna çıksa, nefes vermeye yahut konuşmaya dahi mecali bulunmayacaktır. Beyitte geçen "dem-be-dem" [= sürekli olarak] ve "dem vurmak" [= konuşmak, nefes vermek] ibarelerindeki "dem"ler yazılışları aynı olduğu halde farklı anlamlarda bulunan kelimelerden oluşmaktadırlar (cinas).



31 Edebî metinlerde çokca geçen "âsumânî" tabiri bu ibareden de anlaşıldığı üzere göğe atılan havaî fişeklere denmektedir. Yükseğe fırlatılan ve orada patlayarak açılan fişekleri şair feleğin burçlarına dikilen bayraklara benzetmektedir. Burca bayrak dikilmesi, o kalenin bayrağı diken tarafça ele geçirilmesi anlamına geldiğinden, o sırada zaten gökyüzünde bulunmayan güneş, kalesinin elden çıktığını anlayarak telâşlanıp kaçan bir hükümdar gibi düşünülmüştür.

32 Gece yapılan ateş eğlenceleri bahsine son vererek düğün münasebetiyle düzenlenen at yarışlarına temas etmek isteyen şair, gökteki hilâli felek atına vurulmuş bir eğere benzetmektedir. Feleğin ata benzetilmesi, sürekli koşarcasına hareket etmesi sebebiyledir. Metinde "mîr-i âhür" şeklinde geçen "mîrâhür" yahut "imrahor" sarayda atların bakımıyla uğraşan kimse demektir. Beyitte geçen "zîn" [= eğer], "emîr-i âhür" [= has ahır memuru], "hınk" [= at], "koşu" gibi tabirler at ve binicilikle ilgili kavramlar olduklarından özellikle bir arada kullanılmalarına dikkat edilmiştir (tenasüp).

33 Felek ve at benzetmesi bu beyitte de sürdürülerek bu defa şafak kırmızılığı hakkında bir yorum geliştirilmektedir. "Kan kaşanmak" atların korktuğu zaman kanlı idrar saldıkları şeklindeki inançtan kaynaklanan bir deyim olup çoğu zaman buradaki gibi alaycı ve küçümseyici ifadeler oluşturmak için kullanılır. Şairin iddiasına göre sabahleyin ufukta görülen kırmızılık şafak değildir. Felek atı padişahın atının heybetini görünce korkudan kan işemektedir.

34 At ve at yarışı bahsinden bir bahane ile konuyu kendi meselesine getiren şair, nazım ve şairliği bir at yarışına benzeterek bu yarışta padişahın takdirine mazhar olursa tabiatının atının iki cihanı bir adımda alacak güce erişeceğini iddia etmektedir. Aslında "tabiat" ve "mizac" demek olan "tab'" tabiri şairler için söz konusu olduğunda daha çok "şairlik kudreti" anlamını karşılamak üzere kullanılmaktadır. Sanatkârların takdir ve teşvik görmeleri hâlinde mesleklerinde yükselip daha başarılı işler yapabilecekleri gerçeğini vurgulayan şair bu beyitle açıkça padişahtan destek ve yardım beklemektedir.

35 Eskiler dönekliği, hilekârlığı, acımasızlığı vb. özellikleri yüzünden feleği ihtiyar bir kocakarıya benzetmişlerdir. Beyitte "sipihrin eteği"nden bahsedilmesi (teşhis) hem bundan, hem de en üst tabakadaki "atlas feleği"nin aynı zamanda bu kadının ipekli kumaştan eteği gibi düşünülmesinden kaynaklanmaktadır. Beyitte çizilen sahneye göre felek şairin yakasını yakalamış ve bırakmamaktadır (teşhis). Şairler aşk ve türlü ıstıraplar sebebiyle çektikleri âhları, alevler ve dumanlar saçan, büyük gürültüler koparan feryatlar şeklinde tarif ederlerdi. Figânî eğer ıstırabları dindirilmezse çekeceği âhlar ile felekleri ateşe vereceğini (mübalâğa) bildirerek, içinde bulunduğu durumun kötülüğünü ifade etmektedir. Beyitte geçen "yakam" kelimeleri aynı şekilde telâffuz edildikleri halde farklı anlamlar taşımaktadırlar (cinas). Ayrıca "yaka" ile "etek" her ikisi de giyim ile ilgili kavramlar olduklarından (tenasüp) şair tarafından özellikle seçilerek kullanılmıştır.

36 Fakirlik ve yoksulluğu kendisine ıztırap veren, gönlünü yaralayıp parça parça eden bir kılıca benzeten şair, bu yüzden gözlerinin yaşının "bakam" rengine büründüğünü iddia etmektedir. "Bakam", odunundan kırmızı renk elde edilip Anadolu'da daha çok Adana ve Tokat'ta yetişen bir ağaç ismidir. Tam kırmızı renk elde etmek için tanin ile karıştırılırmış. Beyitte geçen "bağlamak" fiili günümüzde de kısmen kullanıldığı gibi "sarmak, bürümek" anlamındadır.

37 Yukarıdaki beyitte gözlerinden artık kanlı yaşlar gelmekte olduğunu iddia eden şair, devlet makamlarının herkese dağıtıldığı hâlde kıymetine karşılık kendisine bir şey verilmediğinden şikâyet etmekte, aynı zamanda devletin zenginliğini vurgulayan *"Ellerde mansıp destmâl"* [= herkesin elinde devlet makamı mendil gibi] sözünü vesile ederek gözyaşlarına mendil olacak bir resmî görev istemektedir. Şair durumunu padişaha arz ettikten sonra öyle zekice ve padişahı güldürecek bir geçişle isteğini ifade etmiştir ki böyle mutlu bir günde dileğinin kabul edilmemesi artık imkânsız gibidir...

38 Asıl amacını ifade ettikten sonra âdeta rahatlayan ve sanki yaptığından utanan şair, bu durumu sürdürmeyip toparlanması gerektiğini idrak eden bir kimse tavrına bürünerek sanki sahnedeki bir aktör gibi kendi kendine konuşan ve az önceki davranışından dolayı şahsını ikaz eden bir fısıltıyla kendisine hitap eder: "Mâceran gözyaşlarından belli olmaktadır, artık ağladığın yeter, ellerini kaldır da dua et. Senin bu durumunun hiçbir ehemmiyeti yok. Asıl önemli olan padişahımızın devlet ve saadetidir". Buradaki Arapça asıllı "mâcerâ" [= insanın başından geçen şeyler] ibaresi aynı zamanda "akan şey" anlamına da geldiğinden, şairler bir uyum teşkil etmek hem de iyham yoluyla zengin çağrışımlar oluşturma amacıyla bu ibareyi özellikle gözyaşı ile birlikte kullanmaya dikkat etmişlerdir.

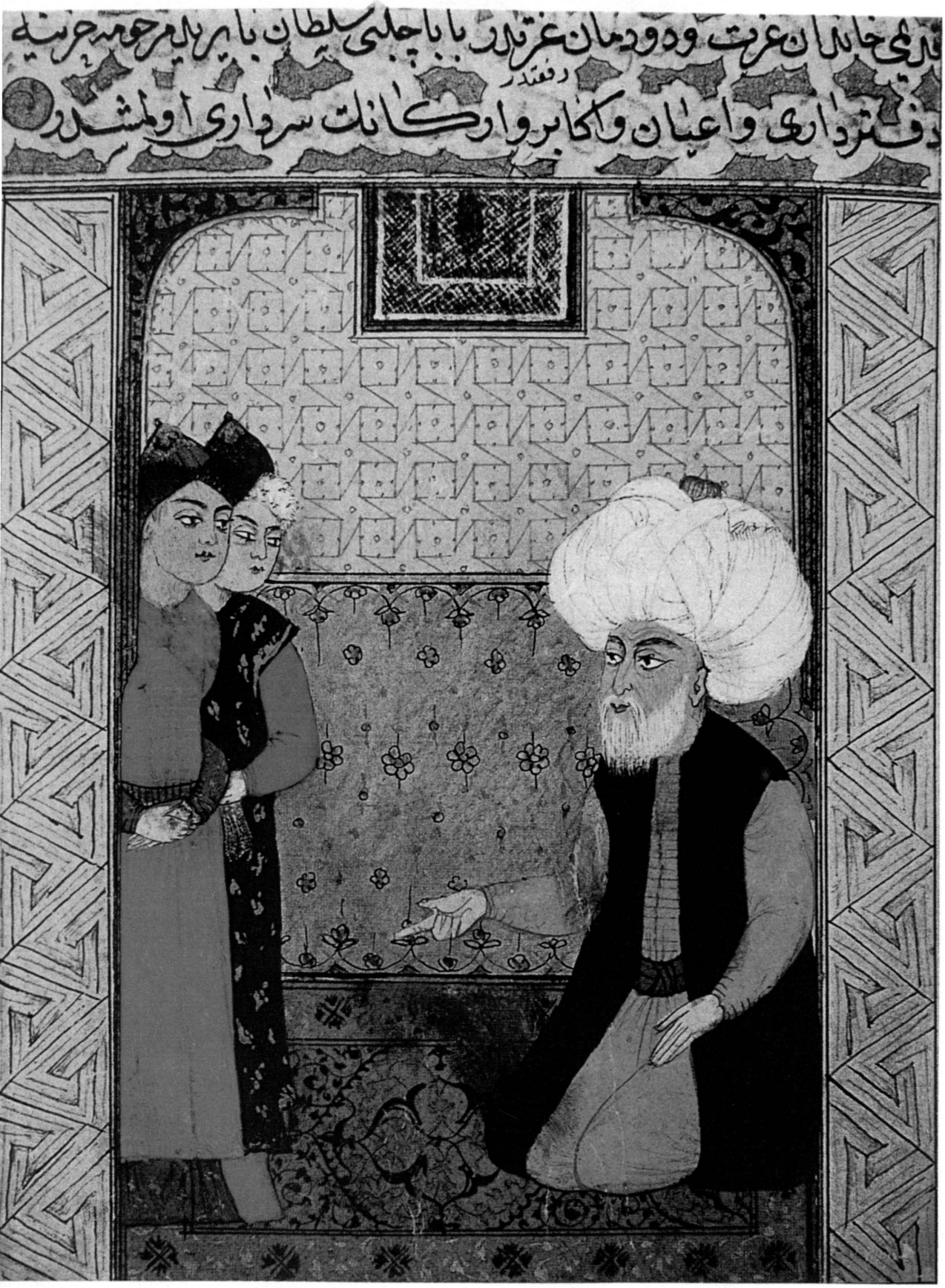
39 Şair ustaca övgüleriyle yine padişahı etkilemeye devam etmektedir. İslâm halifesi olması hasebiyle bütün Müslümanların, mukaddes topraklarda bulunanların ve Kâbe'yi mesken tutanların, yani hayatlarını oraya hizmete adayan, orada yaşama yolunu seçenlerin -ki bunlara "mücâvir" denir- tamamının padişaha dua ettiklerini, kemndisinin de ağlayıp sızlamalarla vakit harcamayıp hemen toparlanarak padişaha duaya başlaması gerektiğini söylemektedir. Şairin bu kendisini ikazı, padişaha bir övgü olduğu gibi, aynı zamanda kaside sonlarında bulunması gereken dua faslına geçişi de sağlayan bir intikal beytidir.

40-41 Her kaside sonunda olduğu gibi burada da padişahın uzun ömür sürmesi için dua edilmektedir. Büyük bir hükümdar yahut önemli bir mevki sahibinin makamını yahut bulunduğu yeri ifade eden bir deyim olan "çâr-bâliş" aslında "dört yastıklı" demek olup burada her iki manası da kastedilecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). Yukarıda edebiyatta güneşin "doğunun hükümdarı" yahut "feleğin hükümdarı" kabul edildiğinden bahsedilmişti. Burada da felek kalesinin burcunda oturan dört yastıklı yahut yüce makamlı hükümdar ile yine güneş kastedilmektedir. Dört yastıktan kasıt, güneşin bulunduğu dördüncü kat felek ve onun altındakilerdir. Yani sanki güneş bu yastık gibi dört kat feleğe yaslanarak oturan bir hükümdar gibi düşünülmüştür. "Kös" ve "alem" yani sancak o devirde önemli hükümdarlık alâmetlerindendi. Meselâ her gün Topkapı Sarayı'nda ikindi vaktinde mehter vurulması, saltanat ve hâkimiyetin sürmekte olduğunun bir göstergesi gibiydi. Burada güneşin kös ve sancak sahibi bir hükümdar olarak tasvir edilmesinin sebebi, onun kös gibi yuvarlak bir şekli olması ve altın sırmalı bir sancak gibi parlak ve sarı ışıklar saçmasıdır. İşte şair bu kös ve sancak sahibi olup dört yastığa dayanarak oturan felek padişahı yani güneş, gökyüzünde bulundukça padişahın da yeryüzünde düğünlerle safa sürmesini istemektedir. İki beytin cümle olarak birbirine bağlı bulunduğu bu ibarede geçen kale, burç, sur, âsitân, kös, sancak ibareleri birbiriyle yoğun ilişki içinde (tenasüp) bulunan ibarelerdir. 41. beytin ilk mısraında geçen "sûr" ve "sür" kelimeleri, okunuşları farklı olmakla beraber yazılış itibarıyla her ikisi de aynı olmaları bakımından (cinasıhattî) özellikle seçilmişlerdir.





83



84

LÂMİ'Î ÇELEBİ

[Bursa 1472 - Bursa 1532]

Asıl adı Mahmud olup babası Sultan I. Bayezid'in hazine defterdarı Osman Çelebi, dedesi ise Nakkaş Ali'dir. Nakkaş Ali Timur tarafından Semerkand'a götürülüp orada nakkaşlık sanatında ustalaşan ve döndüğünde Bursa Yeşil Cami ve Yeşil Türbe gibi eserlerin nakışlarında hizmet veren bir sanatkârdır. Kendisi ve birçok aile fertleri Bursa Hisar'da Ortapazar mevkiinde kendi adı ile inşa ettirdiği Nakkaş Ali Paşa Camii'nde metfundur. Lâmi'î'nin hayatı Bursa'da geçti. Bursa Murâdiye Medresesi'ne devam ederek sarf, nahiv, Arapça, Farsça vb. temel bilgilerini burada edindi. Molla Ahaveyn lakâbıyla anılan zamanın önemli müderrislerinden ve Hacı Hasanzâde'den ders gördü. Genç yaşta tarikat ve tasavvuf yoluna meylederek büyük Nakşî şeyhi Emîr Ahmed Buhârî'ye intisap etti, ömrü boyunca ona bağlı kaldı. Bu zatın da etkisiyle büyük mutasavvıf ve şair Abdurrahmân Câmî'nin (ölm. 1492) eserlerine ilgi duydu. Muhtemelen genç yaşlarda evlenerek hanımı Hümâ Hatun'dan Mehmed, Ahmed ve Abdullah adında üç oğlu ve Safiye adlı bir kızı oldu. Hayatı boyunca resmî bir vazife kabul etmemesi ve eserlerinden kazandığı para ile geçinen çok nadir şahsiyetlerden biri olmasıyla edebiyatımızda ilgi çekici bir sima oluşturur.

Bilinen ilk eserleri Molla Câmî'den tercüme olarak hazırladığı *Şevâhidü'n-nübüvve* (tlf. 915/1509) adlı siyer kitabı ve Fettâh-i Nîşâbûrî'den tercüme ederek Yavuz Sultan Selim'e sunduğu *Hüsn ü Dil*'idir. Yine manzum eserlerinden *Ferhâd-nâme*'yi bu hükümdara sunduğunda kendisine sâliyâne olarak bir köy verildi. Bu arada İbrahim Paşa'nın da desteğini gördüğü bilinmektedir. Nitekim Fahr-i Cürcânî'den çevirdiği *Vîs ü Râmîn* mesnevisini paşaya göndererek karşılığında yevmî 20 akçe bağlandığı gibi divanlarından birisini de bu paşaya sunmuştur. Kanûnî'nin saltanat yıllarında, Molla Câmî'nin *Nefahâtü'l-üns* adlı sufilerin hâl tercümelerinden bahseden eserini Anadolu'da yetişen sufilerin hayat hikâyelerini de ilâve ile tercüme etti. Eserin tamamlanışı Belgrad'ın fethine denk geldiği için *Fütûhü'l-mücâhidîn* adını verdi. Bursa'yı ziyaret edeceğini öğrendiği Kanunî'ye sunmak için *Şehrengîz-i Brusa*'yı hazırladı. Daha sonra *Vâmık u 'Azrâ* ve *Şem' ü Pervâne* ile ahlâkî ve hikemî hikâyelerden oluşan *İbretnâme* adlı eserini (tlf. 1526) de bu padişaha sunmuştur. Kanunî'nin tercümesini istediği Unsûrî'nin *Vâmık ü 'Azrâ*'sını altı ay içinde tamamladığı bilinmektedir. Lâmi'î 55 yaşlarında insan ve hayvan mukayesesini konu edinen ve bir bakıma bu ikisi arasındaki münazaralardan oluşan *Şerefü'l-insân*'ı kaleme alırken (tlf. 1527) o sırada 25 kadar esere sahip bulunuyordu.

Molla Câmî'nin önemli eserlerini Türkçeye tercüme ettiği ve aynı zamanda onun gibi bir Nakşî tarikatı mensubu olduğu için Câmî-i Rûm lakâbıyla anılmıştır. Özellikle Farsçaya olan vukufu ile manzum ve mensur birçok eseri önemli bir kısmına da kendinden ilâvelerde bulunarak tercüme etmiştir. Devrinde yaygın olan Leylâ ve Mecnûn, Yûsuf ü Züleyhâ vb. hikâyelere değil, İran edebiyatının Anadolu'da fazla tanınmayan *Vâmık u 'Azrâ, Vîs ü Râmîn, Selmân ü Absâl* gibi eserlerini tercüme ederek yeni bir atmosfer oluşturmaya çalışmıştır. Sürekli ve süratli olarak yazdığı için eserlerinde fazla özen görülmez. Gelibolulu Âlî onun eserlerini ham koparılmış meyvalara benzetir. Yukarıda sayılanlardan başka *Tasavvuf Risâlesi, Câbir-nâme, Fetih-nâme-i Kal'a-i Moton, Firâk-nâme, Heft-peyker, Münazara-i Bahâr ü Şitâ, Şerh-i Dîbâçe-i Gülistân, Mevlid, Maktel-i Hüseyn, Gûy ü Çevgân, Fal Risâlesi, Fezâil-i Şi'r ü Şâ'irân, Miftâhü'n-necât fî Havâsi's-süveri ve'l-âyât* gibi toplamı 50'ye yaklaşan eserleri çeşitli kütüphanelerde el yazması olarak bulunmaktadır.

Kaynaklar: Abdülkadir Karahan, "Lâmi'î", *İA*, c. VII, s. 10-15; Günay Kut, "Lamiî Chelebi and His Works", *Journal of Near Eastern Studies*, April 1976, c. XXXV, nr. 2.

Eski şiir tam anlamıyla bir geleneğin şiiridir. Bu yüzden bazı tenkitçilerin onu içten ve samimî bulmamaları bir bakıma haklı görülebilir. Şair bütün his ve duygularını daha önceden tespit edilmiş belirli ifade kalıpları içinde, fakat kendisinden önce hiç kullanılmamış bir biçimde dile getirmek zorundadır. Hazır kalıpları klişeleşmiş ifadelerle doldurup şiir yazmak, kolay bir iş gibi görünebilir, ancak ortaya konacak yeni şiirde daha önce yüzlerce şair tarafından aynı kalıplarda işlenmiş ifadelerin hiçbirine benzememe şartı arandığı düşünulecek olursa, bu tarzda şiir yazmanın gerçekten bir hayli zor ve kıvrak bir zekâ ve maharet isteyen bir iş olduğu anlaşılır. Hatta Fuzûlî şiir sırasında karşılaştığı zorlukları anlatırken, sabahlara kadar uğraşıp çok güzel bir ifade bulduğu hâlde onu geleneğe uymadığı için, bazen de yeni bir mana bulduğunda onu da daha önce söylenmiş olabileceği endişesiyle iptal ettiğini âdeta şikâyet ederek anlatır. Aşağıdaki eserde meselâ ilk beyitte âşığın ölmekten kinaye ile toprak olması, belki daha önce binlerce kere tekrarlanmış bir ifadedir. Ancak onun sevgilinin gül gibi yanaklarının hasretinin kokusuyla yıllar sonra toprakta bir "gil" hâline gelmesi oldukça orijinal bir ifade olarak görünmektedir. Yahut dördüncü beyitte -her ikisinin de çarpma özelliği bulunması ve bir anda görünüp kaybolması sebebiyle- şimşek ile cin arasında kurulan ilişki çok zekice bir buluş izlenimi uyandırmaktadır. Aslında Lâmi'î Çelebi, kendisi de tarikat mensubu bir sufi olduğu hâlde, şiir yazmak için eline kalem aldığında, derhâl sahneye çıkan bir aktör gibi gerçek şahsiyetinden sıyrılıp şiir geleneğinin kalıplarına girmekte ve sofu tipini tenkit etmekten kendisini alamamaktadır.

I
GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Gerçi hâk itdi vücûdum hasret-i rûyuñ senüñ*
Gitmedi dilden hevâ-yı kadd-i dil-cûyuñ senüñ

2 *Micmer-i cânın yakaldan 'ışk odı ben hastenüñ*
Doydı bûy-i üstühânumdan seg-i kûyuñ senüñ

3 *Câna minnetdür ne nâvek kim urur ya kaşlaruñ*
Olmışamdur haşre dek cândan du'â-gûyuñ senüñ

4 *Berk-veş bir dem görinüp gizlenürsin ey perî*
Âdemîler öldürür vallahi bu hûyuñ senüñ

5 *Dem ururmuşsuñ hevâ-yı müşk-i zülfinden meger*
Bu sebebden cân virürmiş ey sabâ bûyuñ senüñ

6 *Eşiginde baş komuşsüñ ol mehüñ subh-i ezel*
Anun içün çarha döndi ey güneş kûyuñ senüñ

7 *Hey nice rind-i cihânsın Lâmi'î sûfî-sıfât*
Hânkâh-i çarhı dutdı hây-i pür-hûyuñ senüñ

1 Yüzünün hasreti bedenimi toprak etti, ama yine de gönülden senin arzulanan boyunun hevesi gitmedi.

2 Aşk ateşi ben hastanın can buhurdanını yaktığından beri, mahallenin köpekleri kemiklerimin kokusundan doydu.

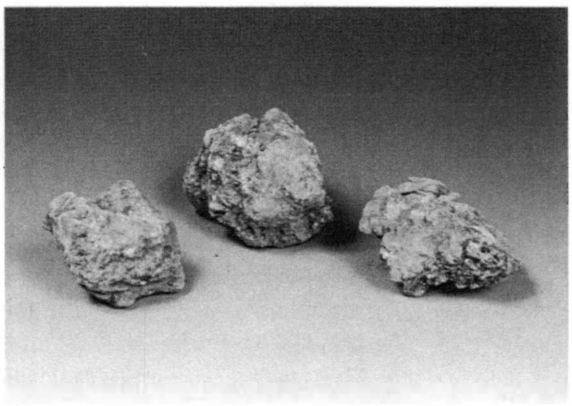
3 Yay kaşlarının vurduğu her ok cana minnettir. Ben kıyamete kadar senin gönülden duacın olmuşum.

4 Ey peri [gibi güzel sevgili] şimşek gibi bir görünüp gizlenirsin. Vallahi bu huyun insanları öldürür.

5 Ey sabah rüzgârı! Onun zülfünün miskine olan aşkından dem vuruyormuşsun. Demek ki senin kokun bu sebepten can veriyormuş.

6 Ey güneş! Ezel sabahı o ay yüzlünün eşiğine başını koymuşsun. Onun için yerin feleğe dönmüş.

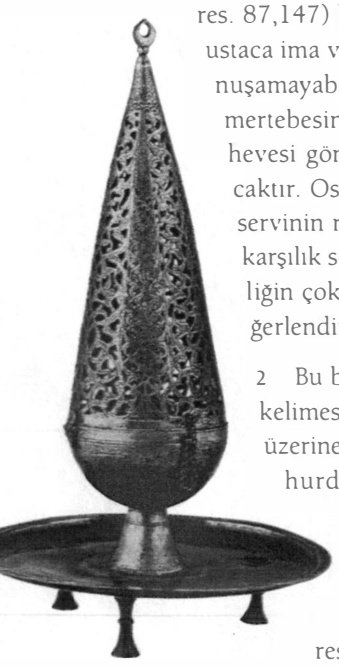
7 A Lâmi'î! Sen ne biçim bir cihan rindisin ki hay huyla dolu feryatların sufininkiler gibi cihan tekkesini doldurdu.



85

1 Vücudun toprak olması "ölmek" anlamında bir deyimdir. Şiir dilinde son derece zengin ve kıvrak mana ve fonksiyonlar icra eden "gerçi" edatı burada "...olmakla beraber" gibi bir anlamda kullanılmıştır. Beyitteki ifadenin oluşturduğu kompozisyona göre sevgilinin yüzünün hasreti o kadar şiddetli yahut uzun sürmüştür ki sonunda âşık ölüp toprak olmuştur. Ancak vücuduna sinen bu cemal hasreti öylesine şiddetlidir ki cesedi toprağa karışıp gittiği hâlde aradan yüzyıllar geçse de sevgilisinin gül yüzünün ve imrendirici boyunun özlemi ve kokusu onun toprağından hiç gitmemiştir. Aşktaki samimiyetin derecesini ifade için söylenen bu beyit her şeyden önce arka planda bir sahne dekoruna sahiptir. Ressamların bir tablo çizerken oluşturdukları geri plana benzeyen bu sahnede toprak olmuş bir ceset ve sevgilinin "kadd-i dil-cû"su [= âşığı imrendiren boyu] vardır ki bu derhâl bir servi çağrışımı yapacağından, beytin geri planında üzerine servi gölgesi düşmüş bir mezar imajı oluşuvermektedir. Kelimelerin çok ustaca seçilerek hayli manidar biçimde kullanıldığı bu beyitte servi gibi bir boy hakkında kullanılan "hevâ" kelimesi, "arzu-istek" karşılığı taşımakla birlikte aynı zamanda "Bu odanın havası bir tuhaf" dendiğinde o odanın tuhaf bir kokuya sahip olduğunun kastedilmesi gibi, servi ile koku ilişkisini çağrıştırmak üzere "koku" anlamında da kullanılmıştır. Mezarlıklara servi dikilmesinin hikmeti biraz da bu ağacın çevresine verdiği hoş kokudan kaynaklansa gerektir. "Kadd"in Türkçesi olan "boy", Arap harfleri ile yazıldığında ortaya çıkan "bûy" [= koku] kelimesi de bu servi-hava-koku ilişkisini dolaylı olarak ima eden diğer bir ayrıntıdır.

Bu beyitteki "sevgilinin yanağının hasretiyle toprak olma" ifadesi biraz açıldığında, ortaya eskilerin gül yaprağı ile karıştırarak yıkanırken kullandıkları "gil" [= hamam kili] imajı (bk. res. 85) çıkar. Daha da açıldığında metnin içinde, artık eski şiirimizin vazgeçilmez bir motifi ve eski bahçe estetiğimizin günümüzde unutulan güzelliklerinden olan bir "serv-i gül-endâm" [= gül boylu servi] imajı görülecektir. Eskiler servi ağacının dibine bir de sarmaşık gülü fidanı dikerler, servinin içine sarılan gül, bahar gelip de aslında çiçeksiz, fakat çok zarif bir boya sahip olan servi üzerinde çiçekler açmaya başlayınca ortaya pek hoş bir manzara çıkarmış. Artık sadece bazı minyatürlerde kalan (bk. res. 87,147) bu güzelliği şairler, bu beyitte olduğu gibi bazen açık, bazen kapalı bir üslûpta ustaca ima ve göndermelerle sık sık işlemişlerdir. Belki başka şairler için bu kadar emin konuşamayabiliriz, ancak Lâmi'î gibi aynı zamanda tasavvufun inceliklerine vâkıf ve şeyhlik mertebesini haiz bulunan bir şair için "sevgilinin gül yüzünün hasreti" ve "servi boyunun hevesi gönülden gitmedi" sözünün tasavvuf cephesine değinmeden geçmek eksiklik olacaktır. Osmanlı şiirinde sevgisi gönülde yer eden "servi" ile, dümdüz bir şekle sahip olan servinin rakam olarak "bir"i andırmasından dolayı ilâhî vahdet [= birlik] kastedilir. Buna karşılık servi üzerinde açan güller ise "vahdetin kesret şeklinde tecellisi"nin yani ilâhî birliğin çokluk olarak zuhur etmesinin bir sembolü olduğundan beyti bir de bu açıdan değerlendirmek zevk erbabının tercihine bırakılacak bir husustur.



2 Bu beyitteki "cân" kelimesi "gönül" yahut "yürek" anlamında kullanılmıştır. "Hasta" kelimesiyle kastedilen "aşk hastası" yani "âşık"tır. "Micmer", içine kor ateş konan ve ateş üzerine amber ve öd ağacı gibi maddelerin serpilmesiyle etrafa hoş kokular saçan buhurdanlığa denir. Bunlar çoğunlukla yapı itibarıyla bir yüreği andırırlar (bk. res. 14,86). Âşık olduğunu belirten şairin iddiasına göre yüreğindeki aşk ateşi öylesine şiddetlidir ki bedenindeki kemikler dahi gönül buhurdanlığında yanmakta ve etrafa yayılan kemik kokuları, sevgilinin mahallesindeki köpekleri doyuracak dereceye ulaşmaktadır. Mahallenin köpekleri demek olan "seg-i kûy" ibaresi, imalı ve tevriyeli kullanılmış bir tabirdir. Eskiden her mahallenin halkı gelip

geçeni gözlerler ve yabancı birinin sürekli dolaşmakta olduğunu görünce derhâl ikaz veya şikâyet ederlermiş. Şairler bu gibi mahalle halkını, hakaret için sevgilinin mahallesi köpeklerine benzeterek onları tahkir yoluna gitmişlerdir. Tabii ibare gerçek anlamıyla düşünülecek olursa bu defa özellikle İstanbul'un sayıları binleri aşkın mahalle köpekleri kastedilmektedir ki bunlar da her mahalle sakinini tanır ve yabancılara zor dakikalar yaşatırlarmış. Beyitte âşık yerine "hasta" kelimesinin kullanılması, arka planda bir "ateşli hastalık" imajı oluşturma amacına yönelik görünmektedir.

3 Günümüzde de "seve seve kabullenmek" karşılığında kullandığımız "cana minnet" tabirini şair, sevgilinin sert ve öfkeli bakışları için kullanmaktadır. Kendisine ulaşılamayan sevgilinin bakışı, âşıkların gönlünde bir heyecan ve sızlama oluşturur. Bu psikolojik durumu şairler yüreğe ok saplanması şeklinde yorumlarlar. Âşığı ile hiç ilgilenmemesi ve âdeta onu yok sayması hâline karşılık menfi de olsa bir ilgiyi gösteren bu öfkeli bakışlar, âşık için büyük bir devlet ve iltifattır. Bu yüzden şair sevgiliye "senin yay kaşlarının attığı her ok için sana kıyamet gününe kadar candan dua ederim" demektedir. Burada ok atma ile dua ibareleri arasında başka bir ilişki daha vardır. Şimdi İstanbul'da sadece bir semt adı olarak ismi kalan eski "Ok Meydanı"nda bir okçular dergâhı ve bu dergâhın da bir şeyhi vardı. Okçuların ok talimleri her sabah burada icra edilen bir dua merasimi ile başlatılırdı. Bunun haricinde nerede olursa olsun her okçu okunu atarken "yâ nasîb" der ve uğuruna yahut tılsımına inandığı bazı dualar okurdu.

4 Şimşek günümüzde olduğu gibi eski şiirde de sürat ve çabukluğun sembolü idi. Bugün "peri" kelimesi meselâ "peri gibi güzel kız" ifadesinde olduğu gibi daha çok hanımlar için kullanılmaktadır. Ancak eski şiirde bu sıfat güzellik tasviri için erkekler hakkında da kullanılabiliyordu. Şair sevdiğinin bir an için görünüp hemen kaybolması hâlini, bir perinin görünüp kayboluvermesi ile tarif etmektedir. Eskilerin çokça düşkün oldukları cin ve peri hikâyelerinin edebiyata aksedişi olarak yorumlayabileceğimiz bu ibarede şairin iki hedefi vardır. Bunlardan birincisi sevdiği şahsın bir peri kadar güzel olduğunu ifade etmek, ikincisi ise periler kadar nadir göründüğünü vurgulamaktır. Üstelik beytin ifadesi çok ince bir ruh hâlini daha yansıtmaktadır. Sevilmeyen bir şahsın gelip yanımızda oturması, birkaç dakika dahi olsa bazen saatler kadar uzun gelebilir. Buna karşılık çok sevdiğimiz insanın saatlerce oturduğu hâlde kalkıp gitmekte olduğunu görünce "ateş almaya mı geldin?" diye sorarak onun ne kadar kısa oturduğunu bildiririz. Şair bu psikolojik durumu ima için, sevdiğinin görünmesinin kendisine ne kadar kısa geldiğini ifade amacıyla onun görünüşünü şimşeğe benzetmektedir. Üstelik burada cinlerin aniden görünüp kaybolmaları ile şimşek çakması arasında bir ilişki kurulmuş, cin görmekten dolayı ödü patlayıp ölmeye işaret etmek üzere de "senin bu huyun adamı öldürür..." ifadesi kullanılmıştır. Günlük konuşmanın şiir diline ustaca bir çevirisi olarak nitelendirilebilecek bu ikinci mısra bu açıdan ayrı bir güzellik taşımaktadır. İçinde "âdem" kelimesinin geçtiği böyle bir ifadenin kullanılması aynı zamanda "ins" [= insan] ve "cin" ikilisini aynı ibarede kullanma amacına yöneliktir.

5 Bu beyit şiirin yazıldığı şahsın saçının kokusunun güzelliğini vurgulamak için söylenmiştir. Bu amaçla şair "sabâ" rüzgârına hitap eder. Daha çok güney doğudan esen nemli ve ılıman bir bahar rüzgârı olan "sabâ"yı eskiler, bitkileri yeniden dirilten, onlara tekrar hayat veren bir rüzgâr olarak görürler. Şair bu durumu başka bir sebebe bağlamakta ve dolaylı olarak söz konusu şahsın saçının kokusunun mükemmelliğini vurgulamaktadır (hüsnütalil). Şaire göre sabâ rüzgârına "can verme" yani bitkileri diriltme özelliği, sevgilinin saçının misk kokusuna olan sevgisinden dolayı mükâfat olarak verilmiştir. Nefes anlamına gelen "dem" kelimesi ile türetilen "dem vurmak" deyiminin rüzgâr hakkında kullanılması her iki kavram arasında çok hoş bir uyum oluşturmaktadır (tenasüp). Burada söz konusu edilen sevgilinin kimliği açıkça belirtilmemekle birlikte şair bu hususu bazı ipuçlarıyla ima etmektedir. Meselâ kıble yönünden esen sabâ rüzgârı âşıklarına Hz. Muhammed'in haberini ve kokusunu getirme özelliğine sahiptir. Hz. Peygamber güzel kokuyu çok sevdiğinden şairler, o yönden esen bu rüzgârın kokusunu ondan aldığı görüşünde birleşirler. Aslında zaten nemli olduğu için birbirinden güzel çiçek kokularını da beraberinde getiren bu rüzgârı şairler, sevgilinin

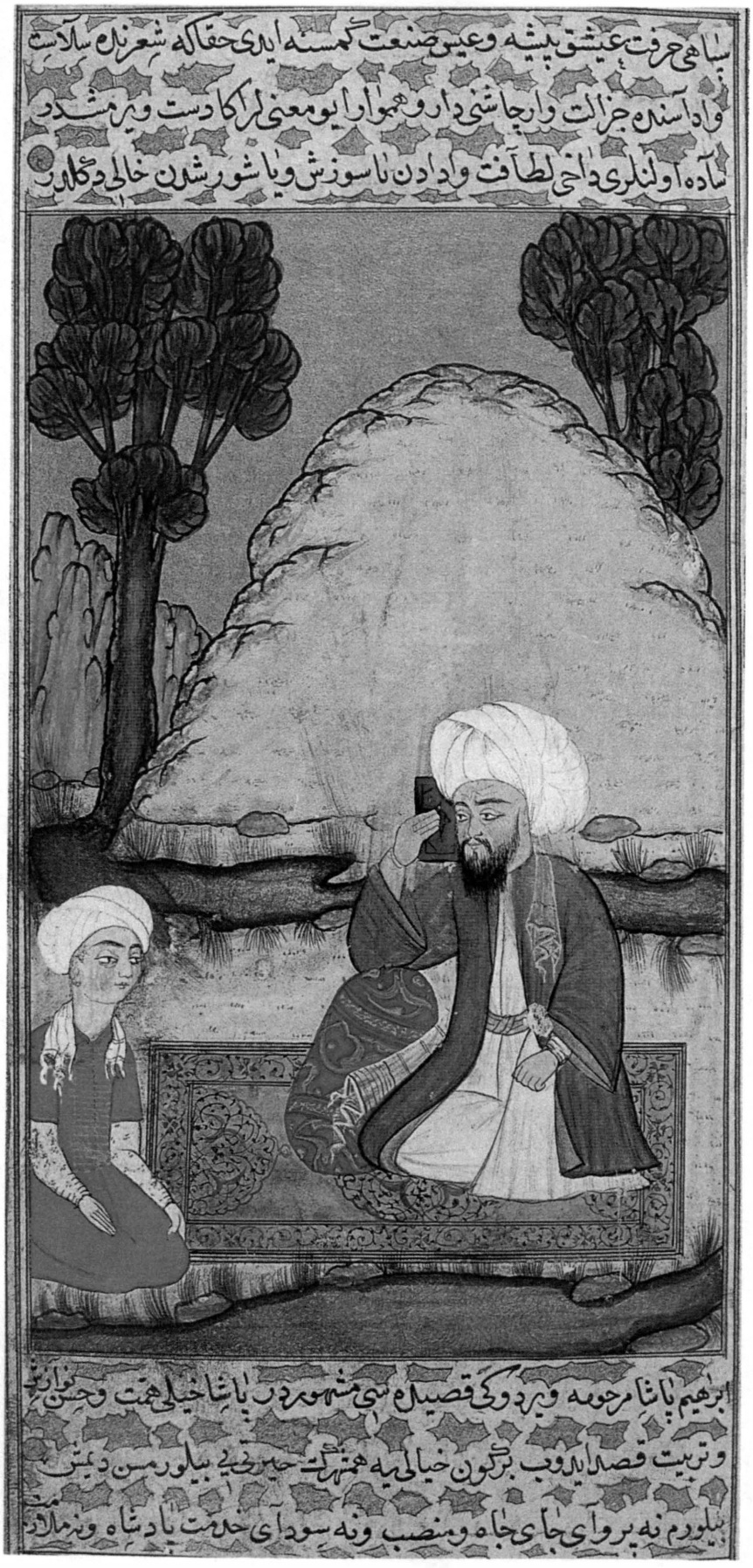
saçının kokusuna hayran göstererek sevgilinin saçını metheder ve onun mükemmelliğini vurgularlar. Bu defa söz konusu sevgili Hz. Muhammed olunca, Allah da rüzgâra bu sevgisinden dolayı ödül olarak can verme özelliğini bağışlamıştır.

6 Gazelde söz konusu edilen sevgilinin kimliği bu ifade ile daha da açıklık kazanmaktadır. Beyte göre güneş ezel gününde o güzelin eşiğine baş koymuştur. Bilindiği üzere "ezel" kavramı, başlangıcı bilinmeyen ve her şeyin yaratılmasına Allah tarafından karar verildiği bir zamanı temsil eder. Müslümanlar "Sen olmasaydın yerleri ve gökleri yaratmazdım" mealindeki kutsî hadis olduğu iddia edilen söze göre her şeyden önce Hz. Muhammed'in nurunun yaratıldığına inanırlar. Buna göre ezel günü güneşin eşiğine baş koyduğu, yani kendisine saygısını sunduğu şahıs Hz. Muhammed olabilir. Güneşin eşiğe baş koyması doğarken toprak hizasında görünmesinden kinayedir. Yine beyitteki şairane yoruma göre güneş bu davranışından dolayı Allah tarafından ödüllendirilmiş ve kendisine felek gibi yüksek bir mekânda yer verilmiştir.

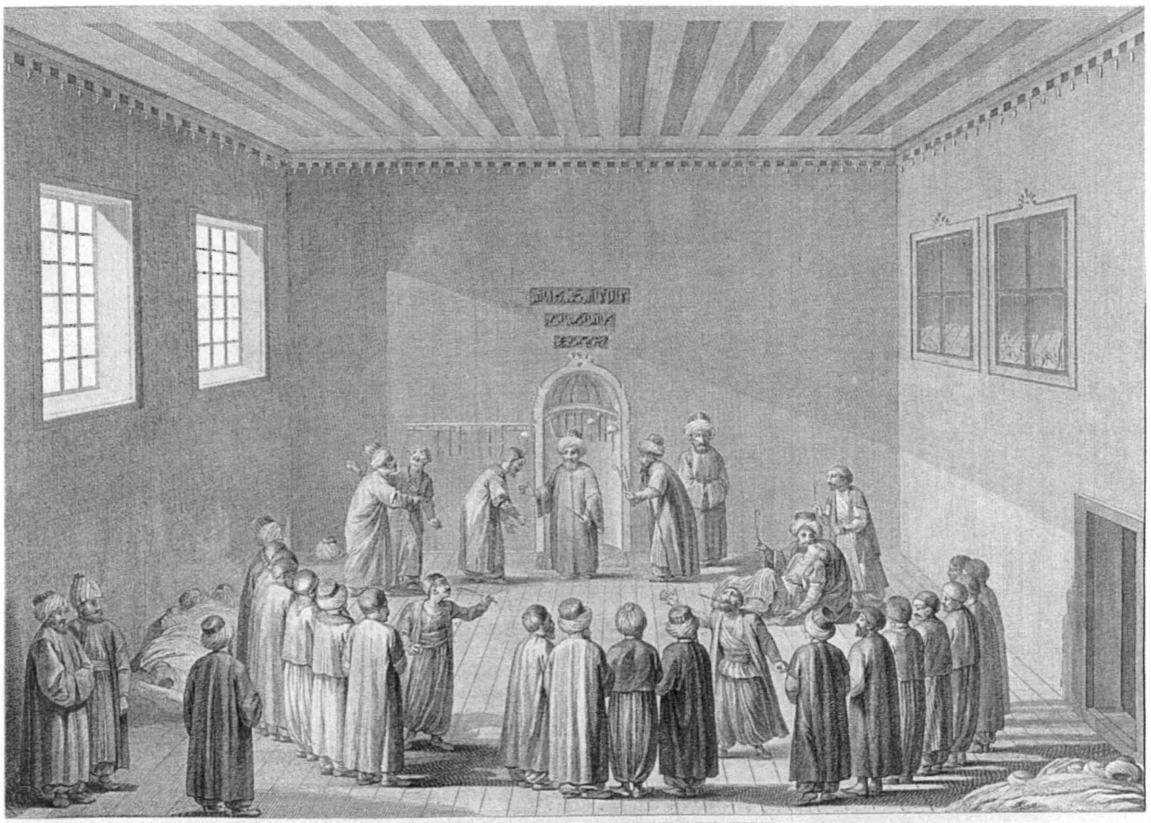
7 Eski şiirde "rind" tipi içi dışı bir, riya hastalığından uzak, insanlar hakkımda ne derler endişesi bulunmayan, samimî ve kalender bir tipi sembolize eder. Buna karşılık zahit veya sufi ise dindar görünmeye çok önem veren ve ister istemez her işine riya kirini bulaştıran kaba sofu kimseleri temsil eder. Bunlar çoğu zaman tarikat mensubu olup aralarında tarikat geleneği olarak "cehrî zikir"i yani Allah'ı sesli olarak anmayı seçenler, haftanın belirli günlerinde tekkelerinde hep bir ağızdan zikir ve ayinlerini icra ederler; zaman zaman cezbeye kapılanların feryatlarıyla bu toplu zikirlerin sesleri şehrin uzak mesafelerine kadar yayılırdı. Kendilerini sürekli "rind" olarak göstermeyi tercih eden şairler ise bu sesleri "hây u hûy" olarak nitelendirerek bu gibi davranışları hafife alırlardı. İşte aslında kendisi de bir tarikat şeyhi olan Lâmi'î Çelebi, şiir geleneğine uyarak kendini dünyanın en büyük rintlerinden göstermekte ve "Bu ne biçim rintlik! Sen de sufiler gibi hay huy etmektesin!" derken aslında aşk derdiyle çektiği feryat ve figanları kastetmektedir.



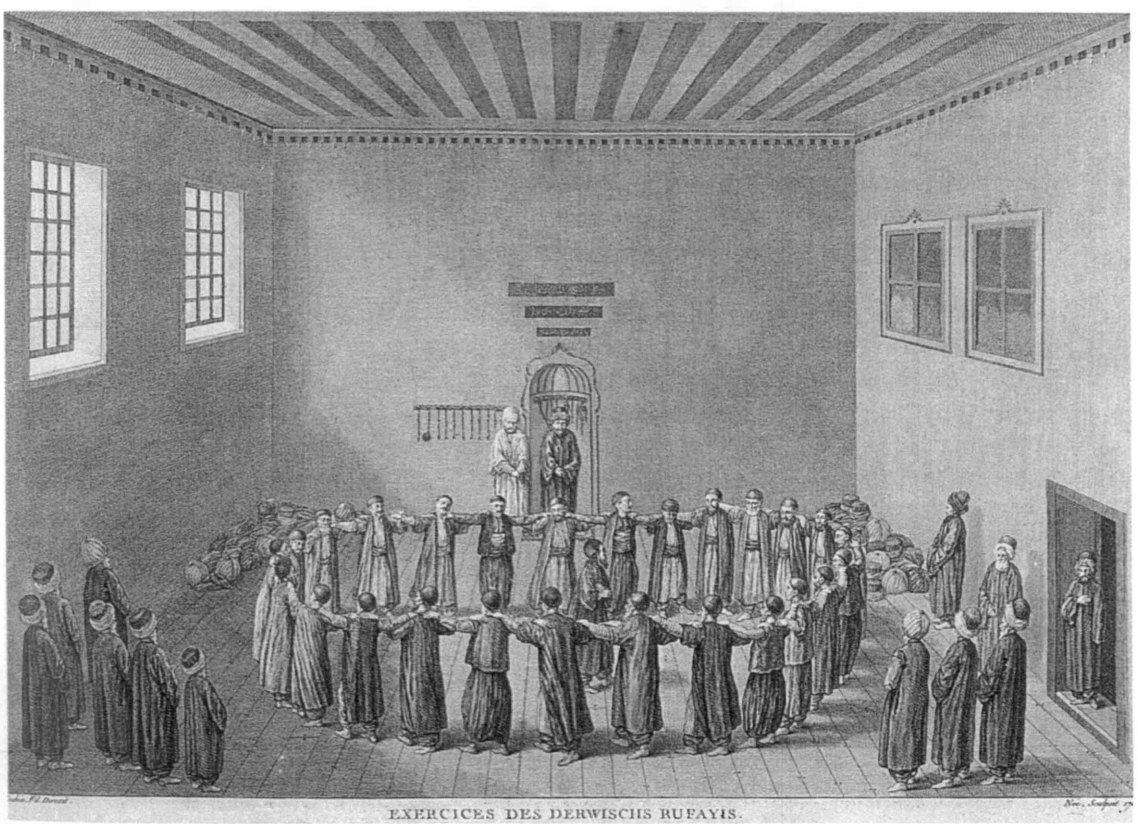
87



88



EXERCICES DES DERWISCHS RUFAYIS.



EXERCICES DES DERWISCHS RUFAYIS.

HAYRETÎ

[Yenice Vardar ? - Yenice 1535]

Adı Mehmed olup Mehmed Şah yahut Mehmed Çelebi namıyla da tanınmaktaydı. Meşhur Mevlevî şairi Yûsuf-i Sîneçâk'in kardeşidir. Hayatı hakkında fazlaca bilgi bulunmamaktadır. Tezkire sahibi Sehî Bey'in ifadesine göre mesleği sipahilik olup timar sahibi idi; ancak eserlerinde bu konuda herhangi bir ip ucuna rastlanmamaktadır. Ancak onun Yahyâlıları öven bir murabbaından Yahyâlı Akıncıları'na mensup olduğu tahmin edilebilir. Âşık Çelebi ve ondan alarak Kınalızâde'nin naklettiklerine göre, İbrahim Paşa'ya sunduğu bir kasidenin paşa tarafından beğenilmesi sonucu paşa, onun nasıl biri olduğu hakkında hemşehrisi Hayâlî Bey'e sormuş. Hayâlî, muhtemelen elde ettiği mevkiin paylaşılması endişesiyle "*Bilürem. Ne pervâ-yı câh u mansıb ve ne hıdmet-i pâdişâh ve mülâzimet-i paşadadur; âlem-i istiğnâdadur. Perîşânlık ve bî-ser ü sâmânlık ile özge hevâdadur. Hattâ bu yakınlarda bir gazel dimişdür, bir a'lâ matla' vâki' olmışdur ki nazîre diyümedüm*" diyerek şu matlaını okur:

Ne Süleymâna esîrüz ne Selîmüñ kulıyuz
Kimse bilmez bizi bir şâh-i kerîmüñ kulıyuz

Şair dostu İbrahim Paşa belki de Hayretî'ye büyük ihsanlarda bulunacakken, Hayâlî'nin bu kabil sözleri üzerine -belki de böylesi sözler sarf edecek kadar pervasız bir şairi himaye etmekten çekinerek- ona gelir kaynağı olabilecek küçük bir timar verdirir; o da bunu reddederek Rumeli'de Yahyâlı ve Mihaloğlu beylerinin yanına gitmek üzere İstanbul'dan ayrılır. İbrahim Paşa'nın sadareti 1523-1536 arasında olduğuna göre, bu hadisenin bu yıllardan birinde gerçekleşmiş olduğu anlaşılmaktadır. *Dîvân*'ında bulunan ipuçlarından, onun hayatının bundan sonraki devresini Yenice, Belgrad ve Üsküp gibi şehirlerde geçirdiği tespit edilmektedir.

Bu arada muhtemelen afyon ve esrar gibi alışkanlıkları sebebiyle gözlerini yitiren şair, sonraki ömrünü kardeşi Yûsuf-i Sîneçâk'in yetiştirmesi şair Günâhî'nin hizmetleri ile sürdürdü; meclislere bu şahsın yardımı ile gidebildi. Vasiyeti üzerine, ölümünden önce Yenice'de inşa ettirdiği zaviyeye defnedildi. Gelibolulu Âlî o bölge halkının *Hâfız Dîvânı*'ndan fal bakar gibi Hayretî'nin divanından fal baktıklarını ve mezarının dervişlere ziyâretgâh olduğunu bildirir. Meşrep itibarıyle Âşık Çelebi'nin ifadesine göre Âlevî ve kendi ifadesi ile "Ca'ferî-mezheb"dir. Bununla birlikte şiirlerinden diğer üç büyük halifeye de saygısı bulunduğu anlaşılmaktadır. Kardeşi Yûsuf-i Sîneçâk (ölm. 1546) gibi o da Gülşenî tarikatine intisap etmiş, fakat kardeşi daha sonra Mevlevî olduğu hâlde, kendisi Bektâşîliğe bağlanmıştı. Şiirleri sert, pervasız, sözünü esirgemeyen ve müstağni mizaçta biri olduğunu göstermektedir. Divanı mahbuplar için yazılmış âşıkane şiirlerle dolu olup Hakk'a ulaşmak için bu yolu seçen güçlü bir vahdetivücutçudur. Bu görüşünü bir beytinde şöylece dile getirir:

Hakdurur sevdügümüz ma'nî yüzinden bakıcak
Sûretâ gerçi ki biz nakş u nigâruñ kulıyuz

Kaynaklar: 'Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. G.M.Meredith Owens, London 1971, s. 90b-91b; Hayretî, *Dîvan*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri, İstanbul 1981; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 208-209.

Özellikle Hayretî gibi "melâmî" meşrepli şairler edebiyatta şarap, meyhane, dilber vb. motifleri kendilerini kınandıracak bir uslûp içerisinde hem maddî aşk hem de tasavvufî aşka çekilecek bir biçimde ustalıkla kullanmayı başarmışlardır. Bu durum zaman zaman öyle bir noktaya getirilir ki edebî sembol ve motifler bir an için goz ardı edildiğinde, okuyucu kendisini derhâl en baştan çıkarıcı işret ve meyhane âlemlerinde buluverir. Kendinden geçip rakseden sarhoşlar, seller gibi akan şarap, çılgınlıkla üstünü başını yırtan ayyaşlar... Bütün bu sembolik tasvir ve ifadeler, haklı olarak edebî geleneklerden habersiz bir takım çevreleri rahatsız etmiş ve bunları yazan şairler sık sık dinden çıkmışlık ve zındıklıkla itham edilmişlerdir. Edebî gelenek hâlini alan bu gibi motifler, Hayretî gibi şairlerin hayat tarzı ve meşrebi olan "melâmet" yani kınanmayı celp ettiğinden; şair böylelikle bir bakıma hedefine ulaştığı gibi, bu tarz şiirler belki de ona gerçekten yaşadığı bu gibi işret ve eğlence meclislerini rahatça nazma dökülebilme fırsatını veriyordu.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Dilerem cân oynayup 'ışkuñda cânâ ten yakam*
Raksa girem germ olup meclisde pîrâhen yakam

1 Ey sevgili! Senin aşkında canımla oynayıp vücudumu yakayım isterim. Raks edeyim, aşka gelip meclis-te gömlek yakayım [isterim].

2 *Bâl ü per yirine bî-pervâ dil ü cân yandurup*
İsterem kim 'ışk odın pervâneden rûşen yakam

2 Kol kanat yerine pervasızca can ve gönül yakarak, aşk ateşini pervaneden daha parlak yakayım isterim.

3 *Çâk çâk olmak mukarrerdür hayâtum câmesi*
Dest-i hicrânuñdan olmazsa halâs erken yakam

3 [Ey sevgili!] Eğer ayrılığının elinden yakam bir an önce kurtulmazsa, hayatımın elbisesinin paramparça olması kaçınılmazdır.

4 *El uzatma hâr tek dâmânına bir kimsenüñ*
El elinde olmasun dirseñ birâder sen yakam

4 Ey kardeş, eğer "Yakam el elinde olmasın" dersen; diken gibi kimsenin eteğine el uzatma.

5 *Sözlerümde Hayretî bir sûz var kim umaram*
Gün gibi bu Rûmda Husrev çerâgın ben yakam

5 Hayretî, sözlerimde öyle bir yanıklık var ki bu Osmanlı ülkesinde Hüsrev'in meşalesini güneş gibi yakacağımı ümid ederim.

1 Canıyla oynamak anlamına gelen "cân oynamak" ve hemen ardından kullanılan "ten yakmak" tabirleri bu beytin arka planında derhâl bir 'pervâne' imajı oluşturuvermektedir (mazmun). Mum ışığı çevresinde canıyla oynarcasına sürekli dönüp duran ve sonunda kanadını ateşe kaptırarak bedeni kül olup giden kelebek gibi, şair de sevgili uğrunda raks etme ve sonunda bu yolda kendini pervane gibi mahvetme düşüncesindedir. Bu ifadelerde aynı zamanda eski tekkelerde ayakta yapılan zikir sırasında kendinden geçerek raks eden dervişlerle meyhanelerde içip raks eden ayyaşlar arasında gidip gelen ikili bir imaj kurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Şair öylesine aşk ve hararetle raks edip kendinden geçecektir ki "ten" [= vücut, beden] ve "pîrâhen" [= gömlek] dahi yanacaktır. Günümüzde de kısmen bazı meyhane ve içkili âlem yapılan yerlerde devam eden bu âdete göre, eskiden aşka gelen sarhoşlar gömleklerini yakarak bir çılgınlık gösterisi yaparlarmış. Şair "can oynamak", "ten yakmak" ve "pirahen yakmak" deyimleri ile bu gibi çılgınca davranışlara işaret etmektedir. Pervanenin mum ateşinde yanması, kişinin kendini Allah yolunda feda ederek varlığını onda yok etmesi hâlini temsil eden klişe bir sembol olduğundan, beytin arka planında Allah için cismini ve nefsini yok eden bir âşık imajı bulunmaktadır.

2 Bir önceki beyitte bir imaj olarak yer verilen "pervâne" [= mum çevresinde dönüp duran kelebek], bu beyitte ismiyle zikredilmekte; şair kendisi ile onun arasında bir karşılaştırmaya girmektedir. Mum çevresinde dönerken ateşe "bâl ü per" [= kol ve kanat] kaptıran pervaneye karşılık şair can ve gönlünü yakarak daha parlak bir ateş çıkartma düşüncesindedir. Tasavvufî aşk konusunda mum ve pervane ilişkisini ilk kuranın Hallâc-i Mansûr olduğu söylenir. Ona göre pervanenin mumun ışığını görmesi bir derece, yanına yaklaşıp hararetini hissetmesi bir üst derece, alevine kendini kaptırıp yanması ise nihaî derecedir. Gerçek âşık kendini aşk ateşinde yakıp mahvedendir. Dolayısıyla Hayretî'nin burada 'melâmet' perdesi ardına sığınarak verdiği mesaj ve istediği şey, varlığını aşk yolunda pervane gibi yanıp 'fenâ' mertebesine ermesidir.

3 Bir elbisenin yakasına yapışıp kuvvetle çekilirse o elbise yırtılır. Bu beyitte sübjektif bir kavram olan "hicrân" [= ayrılık, ayrılık acısı] yakaya yapışan bir şahsa, hayat ise yakası bu şahıs tarafından yakalanmış bir elbiseye benzetilmiştir. Eğer sevgilinin ayrılığı bitmezse, şairin hayatı elbisesi bu şahsın elinde "çâk çâk" [= paramparça] olup yırtılacak yani hayatı bitecektir. Burada da bedenin, ruhun gerçek sevgili olan Allah'a ulaşmasındaki en büyük engel olduğu dile getirilmektedir. Hicran sonunda onu ve dolayısıyla şairin hayatını parçalayacak ve şair vuslata erecektir. Vuslat ve bedenin elbisesiz kalması motifi de edebiyatta ilâhî ve beşerî aşk arasında gidip gelen çağrışımlar oluşturmak bakımından ustaca geliştirilmiş motiflerdendir. Kararlaştırılmış şey demek olan "mukarrer" burada 'olması kaçınılmaz' anlamında kullanılmıştır.

4 "Dâmen" yahut "dâmân" [= etek] edebiyatta iffet ve namusu sembolize eder. Bir kimsenin eteğinin kirli olması, onun iffetine zarar gelmiş olmasından kinayedir. Aynı şekilde "dâmâna el uzatmak" iffete el uzatmak demektir. Dikenli bitkilerin elbise ve kumaşlara takılması hâli, edebiyatta sarkıntılık etmeyi, iffet ve namusa musallat olmayı ima eder. Şair bir önceki beyitteki yaka ve yakayı yakalayan el ifadesinin tesir ve çağrışımı ile olmalı, aynı malzeme ile yeni bir hayal oluşturmakta ve bir nasihat ifadesi olmak üzere bu beyti söylemektedir. İbarede iki kere kullanılan "el" kelimelerinden ilki vücudun organı durumunda olan 'el', ikincisi ise 'elâlem, başkaları' anlamındadır (cinas). Ayrıca etek ve yaka, her ikisi de elbise ile ilgili unsurlar olduklarından bir arada kullanılmaları bir uyum teşkil etmektedir (tenasüp).

5 Osmanlı şiir tenkitçilerinin üzerinde en çok durdukları konulardan birisi de şiirin samimî dert ve iç yanıklığını ifade eder olmasıdır. Hayretî şahsiyet ve mizaç olarak gerçekten aşk derdi ile müptelâ bir şair ve ömrü sıkıntılarla geçmiş bir derviş karakterine sahip bulunduğundan onun eserlerinde bu "sûz" [= yanıklık] fazlası ile mevcuttur. "Rûm" [= Anadolu ve Rumeli] Arapların Arabistan toprakları haricindeki coğrafî mekânlara ve Özellikle Roma İmparatorluğu topraklarına verdikleri bir isimken, daha sonra Anadolu için alem olmuş; Türkler tarafından Osmanlı Ülkesi anlamında kullanılmıştır. "Husrev çerâgı" Emîr Hüsrev-i Dehlevî'nin şiirlerinin İran ülkesinde yaktığı ışık anlamında bir ifade olup onun eserlerinin parlaklığından kinayedir. Şair aynı başarıyı Osmanlı ülkesinde kendisinin göstereceğini ümit etmektedir.

Tamamı bir zindan macerası ile alâkalı olan bu "yekâheng" gazel, muhtevasından anlaşıldığına gore şairin başından geçen bir tutukluluk hâli sonucunda yazılmış görünmektedir. Caferî ve Bektâşî meşrepli olduğunu bildiğimiz şairin, şiirdeki bazı ip uçlarından hareketle Bektaşî akıdesi gereği uygun görülmeyen bir davranışından dolayı hapse düştüğünü tahmin edebiliriz. Bu gazelden Hayretî'nin nuktedan ve kaderin başına açtığı kötü durumlarla dahi alay edecek derecede kalender meşrepte bir kişiliği olduğu anlaşılmaktadır. Tabii gazeli oluşturan bütün bu ifadelerin, aynı zamanda şairin böyle bir durumu işlemek için zihninde geliştirdiği kompozisyonu oluşturan hayallerden ibaret olabileceğini de unutmamak gerekir.

II
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Berâber ola mı zindân ile hîç sohbet-i nâdân*
Gam u endûh ile tenhâca 'işrethânedür zindân

1 Zindan ile cahil sohbeti hiçbir olur mu? Zindan gam ve keder ile başbaşa kalınan eğlence yeridir.

2 *Biraz eglendügüm 'ayb olmasuñ bi'llahi zindânda*
Hayâl-i zülf-i cânân ile kaydum var idi yârân

2 Dostlar! Allah aşkına zindanda biraz vakit geçirdiğim [için] ayıplamayın; sevgilinin zülfünün hayali ile bağlı [olduğum için hemen gelememiş] idim.

3 *Bu zindân bir 'acâyib hânkâh-i derd ü gamdur kim*
Erenler şâhı hakkıyçün müdâm eksük degül kurbân

3 Bu zindan öyle bir dert ve gam dergâhıdır ki erenler şahı için hiç kurban eksik olmaz.

4 *Gülistân ile zindânı niçe fark ideyin sensüz*
Bana dîdârsuz birdür cahîm ü ravza-i Rıdvân

4 Gül bahçesi ile zindanı sen olmadan nasıl fark edeyim? Bana senin olmadığın cehennem de Rıdvan bahçesi de birdir.

5 *Bu zindân-i belâdan Hayretî ol gün olur âzâd*
Saçı zencîrini boynına muhkem bend ide cânân

5 Hayretî bu belâ zindanından [ancak] sevgili, saçının zincirini boynuna sımsıkı bağladığı gün azat olur.

1 Bilgisiz, görgüsüz, aşkın inceliklerinden habersiz kimse demek olan "nâdân" şairlerce en sevilmeyen tiplerden biridir. Hayretî kuvvetli bir ihtimalle kendisinin hapse düşmesine sebep olanları ima için şiirine böyle bir girişte bulunmuştur. Ona göre hapse düşmek, nadan ile bir arada bulunmaktan çok daha iyidir. Çünkü âşık olan kimse hapiste kederleriyle başbaşa kalıp eğlenebilecek, hoşça vakit geçirebilecektir. Görüldüğü üzere içinde bulunduğu vahim durumu anlamaz görünen (tecahülüarifane) şair, âşıkların gıdası hâline gelen gam ve keder ile birlikte bulunmayı işret meclisine benzeterek bir nevi kara mizah tablosu çizmeye çalışmaktadır. Bu ifade aynı zamanda aşk derdine uğrayan ve bir zaman sonra alışkanlık kazanarak bundan zevk duymaya başlayan ve bu sıkıntıların başından hiç eksik olmamasını isteyen bir şahsın ruh hâlini yansıtmaktadır.

2 İkinci beyitte de aynı üslûbu sürdüren Hayretî, sanki hapiste ciddî bir işi varmış da dışarıda çıkmasını gözleyenleri elinde olmadan biraz bekletmiş tavrı takınarak, bundan dolayı yalvarırcasına özür dilemekte ve mazeret beyan etmektedir. Geç kalmasının sebebi sevgilinin saçının hayali ile bağlı bulunmasıdır; ondan kurtulmak güç olduğu için bu kadar geç kalmıştır. Bu ifadenin zindanda mahkûmların bağlanmalarını ima etmek üzere kullanıldığı kolayca tahmin edilebilir. Görüldüğü üzere aslında hapis macerasını anlatan şair, gazel nazım şekli âşıkane konuları gerektirdiğinden, ustaca geçişlerle hapis ve sevgili ilişkisini bir şekilde bağdaştırarak eserini sürdürmektedir.

3 "Erenler şahı" tabiriyle kastedilen şahıs, kuvvetli bir ihtimalle Bektaşîlerin pîri Hacı Bektaş-i Velî'dir. Bu beyit aynı zamanda şairin hapse düşüş sebebi hakkında da bir ip ucu vermektedir. Çünkü hapis Erenler Şahı'na sürekli kurban gönderilen bir tekkeye benzetilmektedir. Demek oluyor ki şair hapiste tek başına değildir, aynı ithamdan dolayı ardarda başkaları da içeri alınmaktadır. Günümüzde de bazı çevrelerde kısmen görüldüğü üzere, türbe ve tekke gibi ziyaret yerleri sürekli kurban adanan mekânlar olma özelliğini devam ettirmektedirler. Şair zindan hakkındaki hafife alıcı ve alaycı üslûbunu sürdürerek, oranın muhtemelen şair gibi Bektaşî, Rafizî veya Câferî zümresinden kimselerin kurban olarak gönderildikleri bir tekkeye döndüğünü ima etmektedir.

4 Nihayet gazel bu beyitle asıl mecrasına oturur ve şair, sevgilisine hitap ederek, o olmadan hapishanenin de cennetin de farksız olduğu görüşünü dile getirir. Şeriat nezdinde küfür sayılan fakat tasavvuf erbabınca hoş karşılanan bu ifade; âşığın sürekli sevgilisi ile bulunma arzusu ve ondan başka bulunduğu mekân dahil, hiçbir şeyle ilgilenmediği şeklindeki bir ruh hâlinin tasvirinden ibarettir. Hallâc-i Mansûr meşrebinin edebiyata yansıması olarak tarif edilebilecek bu ifade tarzı aslında kulun sürekli Allah ile meşgul bulunması ve onun haricindeki herşeyden gönlünü arındırması hâlini sembolize eder ve birçok mutasavvıf şair tarafından bu ve benzeri şekillerde kullanılır.

5 Mahlas beytinde şair, sanki hiç daha önce bir hapishane sözü edilmemiş de manevî bir belâlar zindanından bahsediyormuş gibi bir tavır takınarak; buradan ancak sevgilisinin saçının zincirini boynuna sımsıkı bağladığı takdirde azat olabileceğini ifade etmektedir. İkinci beyitteki ifadeden bu şiirin şair hapisten çıktıktan sonra yazıldığı bilindiğine göre, bu beyitte verilmek istenen mesaj; maddî hapis hayatının sona ermesine rağmen aslında manevî hapsin devam ettiği ve asıl hürriyetin sevgilinin kendisini köleliğe kabul ettiği andan itibaren başlayacağıdır. Eskiden mahkûm ve esirler bir yerden bir yere boyunlarından zincirlerle bağlı oldukları hâlde sevkedilirlerdi (bk. res. 89, 90). Yazarı bilinmeyen ve 1557'de İspanya Kralı II. Filip'e sunulan Türkiye ile ilgili bir hatırattan alınan şu satırlar, bu hususa imada bulunan şairin zihnindeki imajı daha rahat canlandırmamıza yardımcı olabilir sanırız: *"Ulu Türk esirleri görmek isteyince, iki bin esiri ayaklarından zincire vurdular. Kaptan ve subay olanların boyunlarına demir çember taktılar ve bizden aldıkları boru ve trampetleri çalıp bayrakları sürükleyerek esirlerin hepsini saraya götürdüler."*



89

Şairler biraz da okuyucuda çarpıcı bir etki uyandırma amacıyla aşkı âdeta ayrı bir din gibi takdim ederler. Bu dinin tanrısı sevgili, kıblesi sevgilinin "kûy"u yani bulunduğu yer, namazı oraya edilen secde, tespihi sevgilinin zikredilip anılması, kurbanı o uğurda verilen candır. Tabii olarak dinî ve şer'î teamüllerin hiçbirine uymayan bu tavrın ardında; insanın Allah'ın yeryüzündeki halifesi ve ondan bir parça olması inancı yatar. Zaten vahdetivücut akidesine göre de insan, Allah'tan bir parça ve daha da ileri bir ifadeyle Allah'ın ta kendisidir. Hayretî gibi "mahbûb" vasıtasıyla Allah'a erişmeyi kendilerine yol olarak seçenler, şiirlerinde samimiyetle bu gibi ifadeleri kullandıkları gibi, bazı şairler de aynı yolu benimsemiş görünerek bu kabil şiirler yazarlar. Fakat aslında amaçları, Türkçenin kıvraklıklarından yararlanarak dili kullanmadaki hünerlerini sergilemek ve biraz da sofuları rahatsız edip kızdırmaktır:

III

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Senden özge bir büt-i ra'nâya ger meyl eylesem*
Tañrıya iki dimişlerden olayın ey sanem

1 Ey heykel [kadar güzel sevgili]! Eğer senden başka bir güzel puta meyledersem, Tanrıya iki diyenlerden olayım.

2 *Devr ider dâyim mahalleñ hayl-i ashâb-i safâ*
Olmaz ehl-i hâlden hâlî havâlî-i Harem

2 Safa ehli olanlar sürü hâlinde senin mahalleni dolaşırlar. Kâbe civarı hâl ehli olanlardan boş kalmaz.

3 *Ol yüzi gülsüz ayak bağıdurur bâg-i vücûd*
Eyle ey cân bülbüli 'azm-i gülistân-i 'adem

3 O gül yüzlü [sevgili] olmadan vücut bağı bir ayak bağıdır. Ey can bülbülü [artık] yokluk gülistanına yönel.

4 *Fâş idüp râz-i derûnum göz göre kan eledüñ*
N'eyleyüm saña ya nem gördüñ benüm ey dîde nem

4 Ey gözüm! İçimin sırrını faş ederek göz göre göre kan eledin. Benim neyimi gördün? Sana ne yapayım?

5 *Göz yumup ey Hayretî çekdüm bu 'âlemden elüm*
Göz açup her 'âlemüñ soñında gördüm çün elem

5 Ey Hayretî! Gözümü açıp her âlemin sonunda elem gördüğüm için, göz yumarak bu âlemden elimi çektim.

1 "Büt" [= put] ve "sanem" [= heykel] biri Farsça diğeri Arapça, fakat her ikisi de aynı anlamda kelimeler olup kilise yahut tapınaklarda saygı gösterilip tapınılan heykeller demektir. Bu heykellerde estetik itibarıyla en mükemmel insan hatları tasvire çalışıldığından bunlar şairler için güzellik sembolü hâline gelmişler, edebiyatta âdeta kendisine tapılan sevgiliye alem olmuşlardır. Aslında çılgın demek olan "ra'nâ" [= iki yüzlü güzel] edebî metinlerde zamanla 'şûh', 'çekici', 'eşsiz derecede güzel' gibi anlamlar kazanmıştır. Hayretî burada "bir" olan sevgilisine hitap etmekte ve "Eğer senden başka bir güzel puta meyledersem" demekle aslında sevgilisine bir puta tapınırcasına meyli olduğunu açıkça ifade etmekte ve kendisini bir 'putperest' gibi göstermeye çalışmaktadır. Daha da kötüsü ikinci mısrada "... eğer böyle yaparsam Tanrıya iki diyenlerden olayım" diyerek söz konusu putun - yani heykel kadar güzel sevgilisinin- kendi nazarında bir tanrı olduğunu da itiraf etmiş oluyor. Dikkat edilecek olursa "Tanrıya iki demişler" aslında 'İsa Allah'ın oğludur' diyen ve kiliselerde heykeller karşısında ibadet eden Hristiyanlardır. Şair eğer böyle olursa yani 'Şeyh-i San'an' gibi din değiştirirse, sevgilisine daha yakın olma ümidi besliyor görünmektedir. Tabii bu söz aslında "Eğer senden başkasına meyledersem, Allah'a iki diyenlerden olayım, yani dinden çıkayım" şeklinde yemin ederek söz vermek için söylenmiştir. Görüldüğü üzere şairler bu şekilde iki manaya gelen ve dinî açıdan küfrün sınırını zorlayan ifadeler kullanmayı özellikle kaba sofuları ve ifade inceliklerini anlayamayan kimseleri kızdırıp öfkelendirmek için çokça meyletmişlerdir.

2 Sevgili âşıkların kıblesi konumunda olup âşıklar sürekli onun bulunduğu yerin civarında gezindiklerinden, mahallesi edebiyatta Kâbe'ye benzetilir. Zaten şair "ashâb-i safâ" [= safâ ehli kimseler] terkibindeki "safâ" kelimesinin uzak anlamı ile Kâbe'de hacıların sa'y ibadeti sırasında ikisi arasında gidip geldikleri Safa ve Merve tepelerinden 'Safâ' tepesine de işarette bulunmaktadır (iham). "Safâ ehli" zevk ve eğlenceye düşkün kimseler anlamına gelmekle birlikte aynı zamanda gönülleri ayna gibi dünya alâkalarından ve kötülüklerden arınmış kimseler de demek olup bu iki anlamı da içine alacak şekilde kullanılmıştır (tevriye). İlk mısrada söylenen söze şair ikinci mısrada bir örnek getirmektedir (irsalimesel). Kâbe'nin bir isimi de "Harem" olup civarındaki belirli bir bölge avlanılması ve kan dökülmesi haram olduğundan bu isimle adlandırılmıştır. Dünyadan el etek çekerek kendini Allah'a adayan kimseler burada mesken tutup ibadetle ömür geçirdiklerinden; Kâbe müslümanlar nazarında manevî şahsiyeti yüksek kimselerin bulunduğu bir mekândır. Sevgilinin mahallinde dolaşan âşıkların bu kimselere benzetilmesi onun kudsiyeti sebebiyledir.

3 Şair söz konusu ettiği sevgilinin kimlik ve şahsiyetini, edebî bir gelenek olduğu üzere özellikle gizlemeye devam etmektedir. Sevgili artık gitmiştir, şairin yakınında değildir. Öyle ise "vücut" yani varlık "bağı" [= bahçesi] artık âşık için bir ayak bağıdır. Öldüyse ardından gitmek için bu varlık âlemini terk etmek gerekir yahut artık dönmemek üzere âşığından ayrıldı ise bu dünyada yaşamaya değmez, ölmek gerekir. Beyitteki "gülistân-i 'adem" [= yokluk gülistanı] ibaresi ölümü sembolize etmektedir. Beyitteki Türkçe "bağ" kelimesi ile Farsça "bağ" imlâları aynı olduğu hâlde anlamları farklı olduğundan özellikle seçilmişlerdir (cinas).

4 Âşıklar aşk sırlarını elden geldiğince herkesten gizleyip saklamaya çalışırlar. Ancak bir zaman sonra bu öylesine bir hâl alır ki kendileri saklamaya çalışsalar dahi elde olmadan çektikleri âhlar veya akan kanlı gözyaşları onların sırrını faş eder. Bu yüzden gözler sır saklayamaz, sırrı ifşa ederler. Şair bundan dolayı gözlerine kızarak "Benim nem gördün de böyle yaptın?" diye sormaktadır. Dikkat edilecek olursa iki kere tekrar edilen "nem" [= neyimi?] ibaresi konuşma dilinde öfkeli bir insanın kelimeleri terkar ederek seslenmesini taklit etmek üzere bu şekilde kullanıldığı gibi aynı zamanda "nem" yani ıslaklık anlamını da ima edecek bir biçim arzetmektedir (iham).

5 Yazılış ve okunuşları aynı olan "'âlem" kelimelerinin biri 'işret âlemi' diğeri ise 'dünya' anlamı ifade edecek şekilde farklı manalarda iki kere kullanıldığı (cinas) bu beyitte şair, dünyadaki her eğlencenin sonunun elemle bittiğini, bundan dolayı artık dünyadan el çektiğini ifade etmektedir. "Göz açmak" ve "göz yummak" gibi zıt anlamlara gelen deyimlerin ustalıkla kullanıldığı (tezat) bu beyitte

"her âlemin sonunda göz açmak" ibaresi, söz konusu âlemde kendinden geçip ayılamayacak kadar sarhoş olmayı ima etmek üzere kasıtlı olarak seçilmiştir. Aynı zamanda Osmanlıcada yazılışları aynı fakat okunuşları farklı olan "elem" [= keder] ve "elüm" [= elimi] kelimeleri yazı itibarıyla benzerlik teşkil ettikleri için kasıtlı olarak tercih edilmişlerdir (cinasıhattî). "Bu âlemden elini çekmek" deyimi ise dünya ile ilişkilerini kesmek, ölmek yahut nefsini öldürmek anlamında kullanılmıştır. Şairin ömrünün son yıllarında gözlerini kaybettiği düşünülecek olursa, beyitteki "göz yummak" tabirinin sadece bir deyim olarak kullanılmakla kalmayıp, aynı zamanda bir hakikati de dile getirdiği anlaşılır.



SUN'Î

[Gelibolu 1485 civarı - Gelibolu 1534-5]

Asıl adı Mehmed'dir. Zamanında Mehmed Çelebi ve Epsem Pîre adlarıyla da tanınmıştır. Gelibolulu Âlî'nin ifadesine göre eli kalem tutan bir gençken, Sultâne adında şarap satıcısı bir kadına âşık olarak eğitimini yarıda bırakmış, onun uğrunda meyhanelere düşmüş ve hakkında pek çok şiirler yazmıştır. Şairin gerek şu gazelindeki ifadelerinden gerekse mesleğinden, söz konusu kadının bir gayrimüslim ve Rum olduğu anlaşılmaktadır:

Hevâ-yı 'ışka ugratdı beni bir Rûm sultânı
Müselmânlar firengîler geyer bir Rûm cânânı

Esîr itdi beni bir kâfire gönlüm diyen zâlim
Halâs eyleñ bu kâfirden meded siz bir müselmânı

Kenîsâya bile varmakluga yanınca mûmuz biz
Görelden sûretinde ol bütün envâr-i îmânı

Añа yok çâre hîç sultânîlerle vâsıl olmaga
Hemân papas etegin dut dilerseñ koçmaga anı

Bu gün sultân kulıyuz Sun'iyâ mihr ü mahabbetde
Efendüm pâdişâhumdur benüm bu Rûm sultânı

Gelibolulu Âlî ve diğer tezkire yazarlarına göre bazı eminlikler ve nezaretlerde kâtiplik hizmetlerinde bulunan şair, hemşehrisinin ifadesine göre ikindi vakti yaklaşınca eline geçen parayla doğru meyhaneye gidermiş. Âşık Çelebi onun Gelibolu gümrükhanesi nazırı olduğunu kaydeder. Bütün kaynaklar, değeri ölçüsünde itibar ve iltifat görmediğini, bir hamisi bulunsaydı devrinin en büyük şairleri arasında yer alabilecek güçte biri olduğunu kaydederler.

Gelibolulu Âlî henüz çocuk yaşlarındayken şairin *Dîvân*'ında bahsi geçen Hâfız-i Leng adındaki kendi gibi meyhane düşkünü arkadaşının yaşlılık yıllarına yetiştiğini ve mestûre olan eşi Sultâne hanımla görüştüğünü, bu hanımın kendisine iftiharla merhum Sun'î hakkında bilgi verdiğini nakleder ve ardından o zamana kadar Gelibolu'dan Sun'î ayarında bir şair çıkmadığını söyler. Âlî'nin edindiği bilgiye göre Sun'î 50 yaşlarında vefat etmiştir. Fâizî tezkiresinde onun

Sun'îye rahmet ide Hayy-i Vedûd (941)

mısraının gösterdiği (h. 941 / m. 1534-5) tarihinde vefat ettiği kayıtlıdır. Buna göre Âlî'nin, 50 yaşlarında vefat ettiği ifadesi kabul edilirse, onun 1484-5 yılları civarında doğmuş olabileceği ortaya çıkmaktadır. Âşık Çelebi onun için *"Eger bahtdan bir mikdar yüz bulup vech-i me'âş tedarükinden mecâl bulaydı, yâ iltifât-i pâdişâh, yâ bir gayri tarîk ile fakr u fâkadan penâh bulaydı, görürlerdi ki nice şâ'ir olurdı!"* diyerek onun aslında güçlü bir şiir kabiliyeti bulunduğunu, fakat geçim derdiyle uğraşmaktan sanata kendini veremediğini vurgulamakta, ancak ölümünden sonra sırtını kabre koyunca geçim derdinden kurtulduğunu bildirmektedir. Tek eseri olan *Dîvân*'ı fazla hacimli olmamakla birlikte, Âşık Çelebi'yi haklı gösterecek ipuçlarıyla doludur. Şiirlerinin her birinin kıvrak bir zekânın ürünü orijinal eserler olduğu görülmektedir. Nitekim Kınalızâde'nin naklettiğine göre meşhur şair Emrî, onun şiirleri hakkında *"Cümle-i dîvânını tetebbu' idüp mukayyed oldum, bir beytin bulmadum ki tasannu' ve hayâl ve belâgat ve kemâlden hâlî ola"* diyerek takdirlerini belirtmiştir.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 220a-220b; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. I, s. 569-572; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 236-237; Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 224-225.

Osmanlı şiirinin en çok tenkit edildiği konulardan birisi de, bu edebiyatta idealize edilen insan tipinin kara kaşlı, kara gözlü, siyah saçlı, beyaz tenli vb. klişeleşmiş bir takım kalıpların dışına çıkamamasıdır. Bu durum öncelikle bu edebiyatın aşırı kaideci bir tutumun ürünü oluşundan kaynaklanmaktadır. Meselâ bir minyatür sanatında hemen daima genişlik ve yükseklikten ibaret iki boyut hakimdir. Resme asıl canlılığı katan üçüncü boyuta yani derinliğe pek yer verilmez. Uzakta olan nesneler minyaturlerin üst kısmına yerleştirilerek derinlik problemi çözülme yoluna gidilir. Bu durum kılı kırk yaran hüner ve inceliklere sahip minyatur sanatçılarının resme derinlik kazandıracak bir zekâ ve kabiliyetten yoksun olduklarını göstermez. Bu şekilde davranmalarının kendilerine göre haklı sayılabilecek dinî ahlâkî vb. bir takım sebepleri olduğu gibi, önceki üstatların yolundan gitme terbiyesinin de bunda önemli bir payı olsa gerektir. Ayrı durum şiir için de söz konusudur. Kaldı ki siyah saçı, siyah kaşı vb. ile söz konusu edilen klişe tip üzerinde ısrarla durulması; güzellik unsurlarının zamanla kazandıkları bir takım mistik sembollerden kaynaklanmaktadır. Meselâ vahdetın yani ilâhî birliğin kesret [= çokluk] şeklinde tecellisini sembolize eden saç; âşıkların kendilerini yahut gönüllerini içinde yok etmek istedikleri bir güzellik unsurudur. Hâliyle insan karanlıkta kaybolur. Gönülleri içinde kaybetme imajını, sarı veya beyaz bir saçın siyah kadar güçlü veremeyeceği ortadadır. Bununla birlikte Osmanlı şiirinde XV. yüzyıl sonunda çok bariz olarak görünen ve en belirgin temsilcisini Tâcîzâde Câfer Çelebi ile bulan, şimdiye kadar gözden kaçmış veya yeterince üzerinde durulmamış çok önemli bir yenileşme hareketi söz konusudur. Bu cereyanın en belirgin hedefi, o güne kadar akla gelmemiş konularda yeni fikir ve yorumlar geliştirmekti. Sun'î'nin bu akıma mensup sayılabilecek aşağıda açıklaması verilen on beyitlik uzun gazeli, sarı saçlı ve sarı kaşlı bir şahıs hakkında geliştirilen oldukça orijinal bir tasvir denemesidir. Eser baştan aşağıya sarı kaş hakkında geliştirilen yorumlardan ibaret olması sebebiyle "yekâheng"dir. Sun'î'nin bu gazeline hemşehrisi Gelibolulu Sürûrî (ölm. 1562) tarafından aynı konuyu işleyen bir nazîre yazılmıştır.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Kaşlaruñ zerd olsa n'ola ey yañagı ergavân*
Şehlere âdetdür altun tozlı olmaklık kemân

2 *Mâh-i nev hüsni göginde anuñ içün zer düzer*
Yâ berât-i hüsne altun ile yazuldı nişân

3 *Dimesün kimse gözüñ üstinde kaşuñ var diyü*
Kaşlaruñ kazıtduñ anuñ yiridür ey Dâstân

4 *Bir kalender dilberi kaşın tırâş itmiş didüm*
Şimdi olduñ sen hilâl-ebrû dahî ey nev-cüvân

5 *Şu'le-i şem'-i ruhuñdür görinen kaşuñ degül*
Bâd-i âhumdan egildi ey boyı serv-i revân

6 *Alnınuñ nûrından anuñ fark olunmaz karası*
Saru saçuñ arasında yâhud olmışdur nihân

7 *Bâd-i âhum 'âlemi tozutdı hattuñ ireli*
Kaplamışdur tozı kaşuñ yayın ey şâh-i cihân

8 *Günde yatmakdan degüldür hep hatuñdandur senüñ*
Berk-i sebz idi sarardı ireli vakt-i hazân

9 *Hüsn tôbın oynamag içün ya zer çevgândur*
Yâ hayâl itmekde Sun'î tab'ın eyler imtihân

10 *Gözleri cellâdı tîgine yahod altun niyâm*
Sâgar-i zerdür ya içmege şerâb-i ergavân

1 Ey erguvan yanaklı! Kaşların sarı olsa bunda ne var! Padişahların yayının altınlı olması âdettir.

2 Yeni ay, güzelliği göğünde onun için altın hazıramaktadır yahut güzellik beratına altın ile bir tuğra çekilmiştir.

3 Ey Destân! Kimse "Gözünün üstünde kaşın var!" demesin diye kaşlarını kazıttın; lâyıktır...

4 Bir Kalender dilberi kaşını tıraş etmiş. "Ey genç, sen [asıl] şimdi hilâl kaşlı oldun" dedim.

5 Ey boyu salınan servi gibi olan güzel! Görünen senin kaşın değil, yanağının mumunun ışığıdır; âhımın rüzgârından eğilmiştir...

6 [Siyah kaşının] karası, alnının nurundan dolayı görünmemektedir yahut da sarı saçlarının arasında gizlenmiştir.

7 Ey cihan şahı! Hattın geldiğinden beri âhımın rüzgârı dünyayı tozuttu [da, onun] tozu, kaşının yayını kaplamıştır.

8 [Kaşının sarılığı] güneşte yatmaktan değil, senin tüylerinden dolayıdır. O taze bir yapraktı, sonbahar gelince sarardı.

9 Ya güzellik topunu oynamak için altın bir çevgândır; veya Sun'înin şairlik kabiliyetini, hayal geliştirmede imtihan etmektedir.

10 Ya gözleri cellâdının kılıcına altın kındır yahut da erguvan şarabı içmek için altın bir kadehtir.

1 "Ergavân" yahut günümüzdeki yaygın telâffuzuyla erguvan, baharın gelmesi ile pembe ve mor renk tonlarında açan bir ağaç çiçeği olup burada söz konusu edilen sarışın şahsın pembe yanakları renk itibarıyla erguvana benzetilmiştir (teşbih). Edebiyatta idealize edilen klişe güzel tipinin siyah saçlı ve beyaz tenli olması sebebiyle şair, kaşların "zerd" [= sarı] olmasının şiir yazmaya engel oluşturamayacağını söylemek istercesine "n'ola" [= bunda ne var?] demektedir. Ardından buna geçerli bir sebep bulması gerekmektedir. O da şudur: Padişahların "kemân"ının [= yay] altın tozlu olması âdettir. "Toz" yayları nem ve yağıştan korumak ve sağlamlaştırmak amacıyla üzerlerine sarılan çok sert bir çeşit ağaç kabuğudur. Bunun üzeri altın varakla tezyin edilenlerine "altun tozlu keman" denirdi (bk. res. 67). Kaşların nazar oklarını atan bir kemana benzetilmesi kalıbından yararlanan şair, sarı kaş hakkında derhâl böyle bir yorum geliştirmekte, böylece hakkında şiir yazılan şahsın güzellik ülkesi padişahı olduğunu ispata çalışmaktadır.

2 Sarı kaş hakkında yorumlar geliştiren şair, bu defa onu güzellik göğünde altın derleyen bir "mâh-i nev"e [= yeni ay, hilâl] benzetmektedir. Hilâlin altın toplaması, ışığını güneşten alması ile ilgili bir astronomi bilgisinin ifadesidir. Eskilerin inancına göre güneş yeryüzündeki taşlara etki ederek onların altına dönüşmesine sebep olduğundan ve biraz da rengi sebebiyle, edebiyatta sürekli olarak altın kaynağı olarak işlenir. Burada da güzel yüz üzerindeki hilâl kaşlar, altın rengi ışığını güneşten alan ay gibi, güzellik göğünde altın derleyen bir şahsa benzetilmiştir (teşhis). İkinci mısrada ise sarı kaş, "berât-i hüsn"e [= güzellik beratı] çekilen bir "nişân" [= tuğra] olarak düşünülmüş. Bilindiği gibi tuğralar, padişahların ferman yahut beratları üzerine "tuğrâ-nüvis"ler tarafından altın suyu, sürh veya siyah mürekkeple çekilen, isimlerini havi özel işaretleridir (bk. res. 196). Daha açık bir ifade ile şair, medh ve tasvir ettiği şahsın yüz güzelliğini bir güzellik belgesi, kaşını da o belgenin imzası olarak düşünmektedir.

3 Günümüzde de kusursuz kimselere illa bir kusur bulma gayretini ima etmek üzere çokça kullanılan "gözü üstünde kaşı olmak" deyimini ustalıkla işleyen şair, bu defa sarı kaşı, siyah kaşların kazınması sebebiyle açık renkte göründüğü şeklinde yorumlamaktadır. Hiç kimse söz konusu güzele "gözü üstünde kaşı var" demesin diye, güya bu şahıs -sanki aslında siyah olan- kaşlarını kazıtmıştır; onun için kaşları açık renkte görünmektedir. O devirde Haydarî ve Kalenderî dervişleri arasında ilâhî tecellinin yeri olarak kabul edilen yüzde, bu tecelli nurlarına engel oluşturduğuna inanılan saç, sakal, bıyık gibi kaşların da kazınması, çok yaygın olarak görülen ve adına "çâr-darb" [= insan yüzündeki saç, sakal, kaş ve bıyık gibi tüyleri kazımak] denen bir gelenekti (bk. res. 149). Asıl anlamı hikâye ve hile demek olan "Destân" veya "dâstân", İran'ın *Şehnâme* kahramanlarından Rüstem'in babası Zâl'in lakâbıdır. Doğduğunda saçları ve kaşları sapsarı veya bembeyaz olduğu için, İran'da daha önce hiç rastlanmayan bu bebek uğursuz sayılarak babası tarafından dağa götürülüp terk edilmiş, Zümrüdüankâ tarafından bulunarak beslenip büyütülmüştü (bk. res. 58). İşte şiirde söz konusu edilen şahıs da aynı saç renginde olduğu için, şair ona bu isimle hitap etmektedir.

4 Bir önceki beyitte sözü edilen kaşları kazıtma işi, burada biraz daha açılarak, kaşlarını kazıyarak tıraş eden bir Kalender güzelinden bahsedilmektedir. Şair bu manzarayı görünce ona asıl şimdi hilal kaşlı olduğunu bildirdiğini ifade etmektedir. Çünkü edebiyatta kaşların yaygın olarak hilale benzetilmesi renk itibarıyla değil şekil itibarıyladır. Zira gerçekte hilâl beyaz veya sarı, kaşlar ise siyah renktedir. Şaire göre sarı olan bir kaş, hem şekil hem de renk itibarıyla hilâle daha çok benzeyecektir.

5 Yine sarı kaşlar hakkında yeni bir yorum geliştiren şaire göre bu defa sarı kaş, "şem'-i ruhuñ" [= yanak mumunun] "şu'le"si yani ışığıdır; sarı kaşın eğri durmasının sebebi ise, şâirin âhının rüzgârından eğildiği varsayımıdır. Güya söz konusu şahsın nur gibi parlayan yüzü, karanlığı aydınlatan bir mum ışığı gibidir, üzerindeki kaşlar da bu mumun, şairin çektiği âhın rüzgârıyla eğilen alevi gibidir.

6 Söz konusu edilen sarışın şahsın sanki kaşları gerçekte kara imiş de, şair bunların sarı görünmesinin sebeplerini sıralıyormuşçasına bir tavır içindedir. Buna göre gerçekte güya siyah renkte olan kaşların

karalığı, alnın nurundan dolayı görünememektedir. Siyah yahut koyu renkte bir nesneye arkadan güneş vb. güçlü bir ışık vurduğunda nasıl rengi görünmez yahut sarı renkte görünürse, şaire göre aslında siyah olan kaşlar da yüzün nurundan dolayı sarı görünmektedir. Yahut da siyah kaşlar sarı saçların arasında kaybolduğu için sarı görünmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere şair, gerçeği bildiği hâlde, yeni yorumlar geliştirebilmek için kasıtlı olarak bilmezden gelmektedir (tecahülüarifane).

7 Daha önce de yeri geldiğinde tekrar edildiği üzere, eskiler ve özellikle batınî inanışları bulunan Kalenderîler vb. bazı tarikat mensupları, sakalların yüzdeki ilâhî nurların tecellisini engellediğini öne sürerlerdi. Bu yüzden edebî metinlerde yüzde çıkan "hat" [= sakal], şairlerde şiddetli bir üzüntü ve infial oluşturur. Burada da söz konusu şahsın "hattı" [= sakalı] "ireli" [= çıktığından bu yana, geldiğinden beri] şairin "bâd-i âh"ı [= çektiği ahların rüzgârı] bütün dünyayı kaplamış ve her yerde tozlar kalkmıştır. İşte güya gerçekte siyah olan kaşlarının sarı görünmesi, onların üzerini kaplayan bu tozlar sebebiyledir.

8 Kaşlar hakkında yeni bir yorum daha geliştiriliyor. Şair o zamana kadar fazlaca işlenmeyen bir konu hakkında âdeta hayal gücünü ispat etmek istercesine yeni yeni buluşlar geliştirmeye çalıştırmaktadır. Bu defa önce sanki "gün" [= güneş] karşısında çokça duran bazı kimselerde saç, sakal ve kaşların sararması hâlini akla getirmiş gibi davranmakta ve sonra da buna itiraz etmektedir. Tasvir edilen şahsın kaşları güneşte yatmaktan değil, hattından dolayı sarıdır. Onlar aslında "berk-i sebz" [= taze yaprak] gibiydiler, fakat "vakt-i hazân" [= sonbahar zamanı] gelince bu renge bürünmüşlerdir. Burada söz konusu edilen sonbahar mevsimi, yaşlılığı temsil etmek üzere değil, gerçek anlamda sonbaharı kastetmek üzere kullanılmış olmalıdır. Çünkü 4. beyitten bu gazele konu olan şahsın bir "nev-cüvân" [= genç] olduğu bilinmektedir.

91



9 "Çevgân" ucu kıvrık yahut ucuna eğri bir parça eklenmiş bir değnekle at üzerinde giderken topu ilerletme şeklinde oynanan bir çeşit polo oyunudur (bk. res. 91). Güzellik kavramını bir topa benzeten şair, tasvir ettiği şahsın sarı kaşlarını bu sefer altın bir çevgân değneğine benzetmektedir. Şaire göre belki de bu kaşlar onun "tab'" yani şairlik kabiliyetini imtihan etmektedirler.

10 Sevgilinin yahut güzellerin gözleri, âşıkların kanını dökmesi, yani onları aşk derdinden verem edip kan kusmalarına sebep olmasından dolayı edebiyatta cellâta benzetilir. İlk mısrada sert ve haşin bakışı bir kılıca, sarı kaşları da bu kılıcın altın sırmalı bir "niyâm"ına [= kılıf] benzeten şair; ikinci mısrada ise sarı kaşları şekil itibarıyla erguvan renkli şarap içmek için hazırlanmış altın bir "sâgar"a [= kadeh] benzetmektedir. Eski şiirde söz konusu edilen kadehler günümüzdeki gibi değil, daha çok yassı bir tas şeklinde olduklarından; şairin sapsarı bir kaş ile altın kadeh arasında kurduğu renk ve şekil ilişkisi son derece güçlü bir uyum oluşturmaktadır (bk. res. 92).



92

Gelibolulu Sun'î aslında bir mum hakkında şairane yorumlar geliştirmek uzere kaleme aldığı aşağıdaki beyitlerinde, eski mumların alt kısımlarının kına rengi oluşundan hareketle tasvir ettiği mumu bir geline benzetmekte ve o devirde gelinlerin ayaklarına kına yakılması âdetini işlemektedir. Farsçada aptal ve budala gibi anlamlar ifade eden "rânâ", zamanla "çok güzel" ve "hoş" karşılığında kullanılır olmuş bir kelimedir. "Gül-i rânâ" terkibindeki gibi iki renkli nesneler için alem olan bu ibare, daha sonraları iki yüzlülükten kinaye bir rumuz hâlinde gelişmiş, bazı XVI. yüzyıl metinlerinde ise hafif meşrepli ve hatta para karşılığı aşk yaşayan ahlâksız guzeller hakkında sıfat olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan şairin aslında bir mumu tasvir ederken, arka planda; belki biraz hafif meşrepli, ayaklarına kına yakılmış, duvaklı, taçlı, sırma telli, yüzü "hâl-i zer"li yani altın pullarla süslenmiş yapmacık benli bir gelin mazmununu da ustalıkla işlemekte olduğu görülmektedir. M. Zeki Pakalın *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sozlüğü*'nde "Yüz Yazmak" maddesinde bu konuda şu bilgileri verir: *"Gelinin yüzüne ağda ile kıllar alındıktan sonra düzgün, allık, sürme ve rastıktan başka tel, ufak altın varak, kâl ve saireden yapma şeyler yapılmasına verilen addır. Bu işi yapan sanatkâr kadınlar vardı."* Aynı beyitlerden o devirde bugün bazı süs mumlarında görüldüğü üzere bir kaç renk mum hamurunun eritilerek tek kalıba döküldüğü ve buna "şem'-i rânâ" dendiği anlaşılıyor. Nitekim aynı yüzyıl şairlerinden Revânî Çelebi'nin yine bir mumu tasvir ettiği "Her mecliste altın üsküfüyle ayakta durarak güzellik satan meclis aydınlatıcı mumun sana nasıl özendiğine bir bak..." anlamındaki

Altun üsküfle turup her meclise ra'nâlanur
Gör ne yüzden öykünürmüş şem'-i bezm-ârâ sana

beytinde geçen "rânâlanmak" ibaresi bu konuda ayrıca ilgi çekicidir. Revânî bu beytinde mumun altın renginde pırıl pırıl parlayan alevini, saraya mensup kuloğulları tarafından giyilen ve tamamen sırmalarla süslü bir serpuş cinsi olan (bk. res. 27, 43) "altın üsküf"e benzetirken "ra'nâlanmak" tabirini kullanırken, aynı zamanda bu iki renkli mumlara da içten içe bir imada bulunmaktadır. Mumun ayaklarına kına yakılması benzetmesi ise yine bugün bazı eski camilerde mihrapların iki yanında bulunan antika mumlarda görülen ve mumun taban kısmının tam anlamıyla kına rengine boyanması yahut kına renkli mumun kalıbın alt tarafına dökülmesi ile oluşan bir mum modelinden kaynaklanmaktadır. Şairin ifadesinden anlaşıldığına göre o devirde de günümüzde olduğu gibi mumların üzerine altın suyuyla bazı nakışlar işleniyor ve mumlar sırma tellerle süsleniyordu. Mum gelininin tacı ise, mum alevinin yanı sıra aynı zamanda üzerinde asılı duran metal is çanağını çağrıştırmaktadır (bk. res. 219a, 219b). Daha çok pirinçten mamul sözkonusu is çanaklarını bugün Fatih ve Süleymaniye gibi camilerin elektrik lâmbalarına dönüştürülen mihrap mumları üzerinde görmek mümkündür.

Görüldüğü üzere şair inceden inceye tetkik ettiği objeyi, bir ressamın fırça darbelerinin oluşturduğu yeni bir tablo gibi, ancak boyalarla değil kelimelerle yeniden yaratma gayretindedir. Ona sanattaki ustalığına göre yeni perspektifler vererek göze değil zihinlere hitap edecek şekilde derinlikler kazandırır. Osmanlı resim ve çizgi sanatında "sûret-i câdû" denen bir tarz vardır. Bu tarzda çizilen her hangi bir tasvirin içine dikkatli bakılmadıkça görülmesi imkânsız diğer tasvirler yerleştirilir. Mesela bir deve resmi düşünülsün. Ressam devenin her azasına ancak dikkatli bakıldığında fark edilebilecek bir insan yahut hayvan figürünü ustalıkla yerleştirir. Aynı tarzın, bir mum tablosunun içinde gizlenmiş allı telli bir gelin örneğinde olduğu gibi âdeta şiir sanatında da kullanıldığı görülmektedir. Üstelik şair bu işinde iddia edildiğinin tam aksine kalıplaşmış belirli nesnelerle sınırlı kalmayıp, aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gündelik hayatta karşılaşılabilecek her objeyi serbestçe kullanmıştır.

II
MESNEVİ

mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün

1 *'Arûs oldı bu gice şem'-i ra'nâ*
Anuñçün yakdılar pâyına hınnâ

1 Güzeller güzeli -yahut iki renkli- mum bugün gelin oldu. Bu yüzden ayağına kına yaktılar.

2 *Duvag itmişler aña âl vâlâ*
Urunmış başına bir tâc takyâ

2 Al valadan ona duvak ettiler. Başına taç olarak bir takke giyinmiş.

3 *Saçına sırma altun teller itmiş*
'İzârı üstine hâl-i zer itmiş

3 Saçına altın sırma teller, yanağının üzerine altın pullarla [süslü sun'î bir] ben edinmiş.



93

KEMÂL PAŞAZÂDE

[Tokat 1469 - İstanbul 1534]

Asıl adı Şemseddin Ahmed olup dedesi Fatih devri vezirlerinden Kemâl Paşa'ya nispetle, İbni Kemal veya Kemal Paşazâde diye tanınmıştır. Babası, II. Bayezid'in Amasya valiliği sırasında onun maiyetinde bulunan ve daha sonra Tokat sancakbeyi olan Şücâüddin Süleyman Bey; annesi ise eski kazaskerlerden Küpelizâde Mehmed Efendi'nin kızıdır. Dolayısıyla İbni Kemâl, baba tarafından askeriyeye, anne tarafından ise ilmiyeye mensup bir aileden gelmektedir. Teyzesi tarafından Sinan Paşa ile akrabalığı vardır. Genç yaşlarında Kur'an ve lügat ezberledi; sarf, nahiv, mantık gibi temel bilgileri edinip Arapça ve Farsça öğrendi. Ardından kendisine zeamet verilerek Sultan II. Bayezid'in maiyyet-i hâssa bölüğüne kabul edildi. Fakat asıl ilgi sahası ilim tahsili idi. Kendisinin ilmiyeye geçmesinde şu hadisenin önemli bir rol oynadığı rivayet edilir: Sultan Bayezid'in bir seferde Filibe'de konaklaması sırasında, Çandarlı Halil Paşa oğlu İbrahim Paşa'nın huzurunda düzenlenen bir mecliste, ulemadan üstü başı eski elbiseli bir zat içeri girerek meclisteki yüksek rütbeli beyler ve paşalara hiç ehemmiyet vermeden ve özellikle cesaret ve kahramanlığı ile ünlü bir kumandan olan Evranosoğlu Ahmed Bey'i de geçerek tamamının rütbece üst tarafında bir yere oturur. İbni Kemâl yanındakilere böylesine ünlü bir kumandanı geçerek üst mevkiye oturan zatın kim olup da bu şekilde davranabildiğini sorunca, onun o sırada Filibe Medresesi müderrislerinden Molla Lutfî olduğunu ve ulemanın ilmi sebebiyle herkesten saygı görmesinin gelenek olduğunu öğrenir ve böylece ilmiye yoluna girmeye karar verir.

İbni Kemâl askerlikten ayrılarak Kestelli Muslihüddin Mehmed Efendi, Hatibzâde Muhyiddin Mehmed Efendi, Mu'arrifzâde Sinânüddin Yusuf Efendi gibi büyük hocaların derslerine devam etti; Tokatlı Molla Lutfî, Molla İzârî ve Amasyalı Müeyyedzâde gibi ulemadan dersler aldı, ardından 1493-94'te Kestelli'den mülâzim oldu. Ancak kısa bir zaman sonra hocasının vefatı üzerine babası ile birlikte Amasya'ya gönderildi. Burada Bahşî Efendi'nin tefsir ve hadis derslerine devam etti. Hadım Ali Paşa'nın sadrazam ve Müeyyedzâde'nin de Anadolu kazaskeri olması üzerine 1502-3'te İstanbul'a gelen ibni Kemâl Edirne Taşlık Medresesi müderrisliğine tayin edildi. Bu arada Müeyyedzâde'nin padişaha tavassutu ile kendisine 30.000 akçe ihsan edilerek İdrîs-i Bitlisî'nin Farsça kaleme aldığı *Heşt Behişt* adlı Osmanlı tarihini Türkçeye çevirmekle vazifelendirildi. Bir aralık 1505-6 arasında kendisine verilen bir zeamet sebebiyle Üsküp Medresesi'ne gitti. Ardından 1506-7 yılında Edirne'deki Halebiye ve Üç Şerefeli medreselerine atandı, iki yıl kadar sonra İstanbul'a çağrılarak Sahn-i Semân'a tayin edildi. 1515'te Edirne kadısı, 1516'da ise Anadolu kazaskeri oldu. Bu makamdayken Sultan Selim'in Mısır Seferi'ne katıldı. Yaklaşık 10 yıl kadar sonra Şeyhülislâm Zenbilli Ali Efendi'nin vefatı üzerine onun yerine bu makama getirildi.

Tefsir, fıkıh, hadis, tarih, lügat gibi birçok konuda Arapça, Farsça ve Türkçe 200'ün üzerinde eser veren ve çok yönlü bir şahsiyet olan Şeyhülislâm Kemâl Paşazâde'nin Türkçe eserlerinden en önemlileri *Tevârîh-i Âl-i Osmân*'ı, *Dîvân*'ı ve *Yûsuf u Zelîha* mesnevisidir. *Dakâyıkü'l-hakâyık* adlı eserinde Farsça 411 eş anlamlı kelimeyi ele alarak aralarındaki mana farklarını inceler. *Gülistan*'a nazire olarak yazdığı Farsça *Nigâristân*'ı Şeyhülislâm Yahyâ tarafından Türkçeye tercüme edilmiştir.

Kaynaklar: İsmet Parmaksızoğlu, "Kemâl Paşa-zâde", *İA*, c. VI, s. 561-566; M. A. Yekta Saraç, *Şeyhülislâm Kemal Paşazade Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Bazı Şiirleri*, İstanbul 1995.

Bilindiği gibi Hristiyan âleminde tıbbın ve tababetin, diğer dinlere mensup topluluklardan biraz daha farklı ve ayrı bir dinî hüviyeti vardır. Bunda Hz. İsa'nın cüzzamlıları iyileştirmek ve ölüleri diriltmek gibi, insanlara tababetle ilgili mucizeler göstererek gelmesinin mutlaka önemli bir payı olsa gerektir. Böyle bir kıyaslamayla, İslâm dünyasında söze ve edebiyata gösterilen aşırı ilginin ardında, *Kur'an*'ın söze dayalı mucizesi ve Hz. Muhammed'in çevresindeki insanlar arasında en fasih konuşmasıyla tanınan bir insan oluşunun da etkisi bulunabileceği akla gelmektedir. Belki de *Kur'an* dilinin mucizevî bir biçimde çok boyutlu anlamlarla ve her çağa hitap edebilen bir üslûpta ifade gücüne sahip oluşu, onunla yoğun olarak ilgilenen insanları güzel söz söyleme yolunda kuvvetle etkilemekteydi. Aynı zamanda çoğu söz ve anlam inceliklerine dayanan medrese ilimleri ile çokça haşır neşir olan din adamları da belki ister istemez kendilerini şiir dunyasının içinde buluyorlardı.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Eşk-i çeşmüm kûh-i mihnetden iner seylâbdur*
Cismüm ol seylâbuñ üstinde döner dôlâbdur

1 Gözümün yaşı dert dağından inen sel suyudur; bedenimse o sel suyunun üstünde dönen dolaptır.

2 *Çarh elinden döne döne iñlerem dôlâb-vâr*
Gözlerüm dôlâb üzre kûze-i pür-âbdur

2 Felek yüzünden döne döne dolap gibi inlerim. Gözlerim dolap üzerinde [kurulmuş] su dolu çömleklerdir.

3 *Kaşlaruñ tâkı gözüm kıble-nümâsından eger*
Egri görinse 'aceb mi kâferî mihrâbdur

3 Kaşlarının kemeri eğer gözümün pusulasından eğri görünse buna şaşılır mı? [Senin kaşların] kâfirî mihraptır.

4 *Gözlerüm yaşından ey cân gülşeni incinme kim*
Sebzezâr-i hüsnüñ ol bârân ile sîrâbdur

4 Ey can [bülbülünün] gül bahçesi [olan sevgili]! Gözlerimin yaşından incinme, çünkü güzelliğinin bahçesi o yağmur ile sulanmaktadır.

5 *Agzı bir sîmîn sadefdürür ki gözler görmemiş*
Dişlerinüñ her biri bir gevher-i nâ-yâbdur

5 Ağzı gözlerin görmediği bir gümüş istiridye; dişlerinin her biri ise [daha önce hiç] bulunmamış bir incidir.

6 *Görmesem bir dem yüzüñ kalmaz hayâtumdan eser*
Gerçek imiş aslı dirler kim hayâtuñ âbdur

6 Yüzünü bir an görmesem hayatımdan eser kalmaz. "Hayatın esası sudur" dediklerinin aslı varmış.

7 *Geh hayâl-i yâr ile geh h*ʷ*âb-i gamla ey göñül*
*Hôş geçür vaktüñi kim 'âlem hayâl-i h*ʷ*âbdur*

7 Ey gönül, bazen sevgilinin hayali bazen gam uykusuyla vaktini hoşça geçir; çünkü dünya bir rüyadır.

1 Şair "mihnet" [= dert, bela, sıkıntı] yükünün çokluğunu vurgulamak için onu bir "kûh" [= dağ] olarak tasavvur etmektedir (teşbih). Gözyaşları söz konusu dert dağından inen bir sel suyu; aşk derdi ile kıvranan bedeni ise bu suya kurulmuş bir su dolabıdır. Dolaplar akan suların veya hayvanların itme gücüyle birtakım çarkların dönmesi suretiyle bahçeleri sulamaya yarayan mekanik sistemler idi (bk. res. 94). Güya acılarla kıvranarak dönen şair, kendisini böyle bir su dolabına benzetmektedir.

2 Ahşap aksamdan imal edilen bu dolapların dönmesi sırasında, tahtaların sürtünmesinden çıkan iniltili ve gıcırtılı sesler, şiirlerde âşıkların dertli inlemelerine benzetilirdi. "Döne döne" inlemek su dolabının dönüşünü tasvir eden bir ifade olduğu gibi, aynı zamanda âşığın dert ile kıvranışını da yansıtmaktadır. Bu dolaplardan bağ ve bahçeleri sulama amacıyla imal edilen bir çeşidine, suyun çarparak hareket ettirdiği çarklar arasına topraktan mamul çömlekler takılır, bunlar su seviyesinde dolarak çarkın dönmesi ile yükselir ve devir sırasında ters dönünce de içindeki suyu bahçelere giden kanallara boşaltırdı (bk. res. 95). İşte şair yaşla dolu gözlerini sürekli su ile dolup boşalan bu çömleklere benzetmektedir. "Döne döne" ibaresinin aynı zamanda "tekrar tekrar" anlamına geldiği (tevriye) düşünülecek olursa, beytin güzelliği daha iyi anlaşılabilir. Şair "felek" ve "dolab" gibi dönme özelliği olan iki nesneyi bir arada kullanmaktadır.

3 Bilindiği üzere eskilerin "kıble-nümâ" [= kıble gösteren] dedikleri pusulaların bir ucu daima kuzeyi, diğer ucu ise kıble yönünü gösterir. Âşıkların gözleri sürekli sevgilinin bulunduğu yöne baktığı için edebiyatta, hangi yöne çevrilse sürekli aynı tarafa yönelen pusulaya benzetilmiştir. Burada şair pusulaya benzettiği gözü ile sevgilinin şekil itibarıyla mihrap kemerine benzettiği kaşı arasında bir ilişki kurmaktadır. Beytin ifadesinden anlaşıldığına göre, pusulanın ibresiyle kaşın bulunduğu yer aynı yönde olmayıp biraz eğri istikamette bulunmaktadır. Böyle bir ifadeye sebep, sürekli naz hâlinde bulunan sevgilinin yüzünü âşıktan farklı bir yöne çevirmesidir. Bu durumda şair görünen manzaraya derhâl bir izah getirir: Çünkü sevgilinin kaşı bir "kâfirî mihrâb"dır. Bilindiği üzere Türkler fethettikleri ülkelerdeki bazı kiliseleri camiye çevirirler, fakat bu yapılardaki kilise mihrabı ile cami mihrabı yön itibarıyla aynı istikameti göstermediği için çoğu zaman bu yapıların kıble yönüne yeni bir mihrap yaparlardı. Bu gibi metinlerden yapının eski mihrabına kâfirî mihrap dendiği ve bu benzetmenin daha çok Hristiyan güzellerinin kaşlarını tarif için geliştirildiği görülmektedir.



94

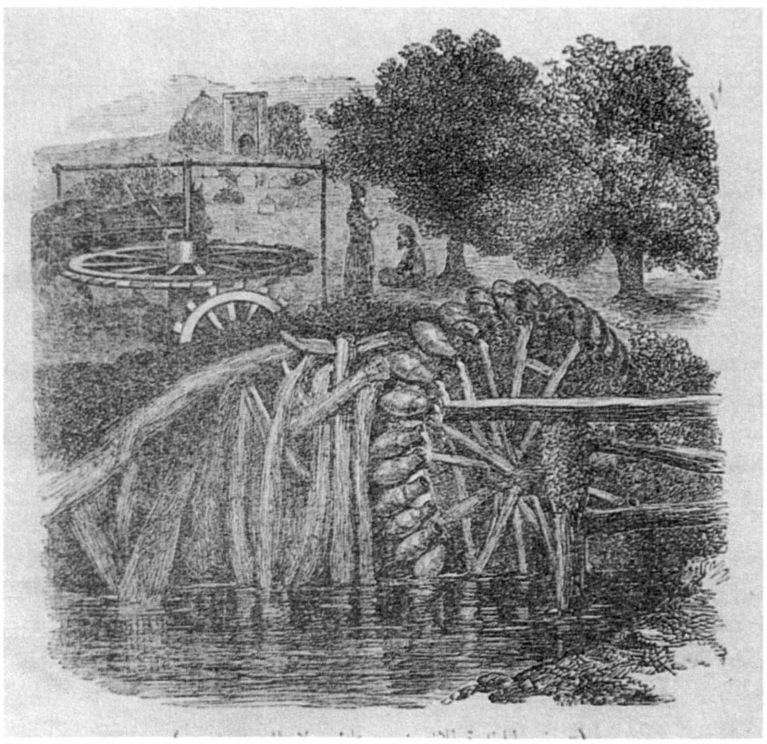
4 Âşığın bedeninde sevgilinin aşkıyla inleyen "cân" [= can, ruh] şiir dilinde, kafes içinde hapsedilen ve gül yüzüyle bir gül bahçesini andıran sevgiliye kavuşmak için sürekli çırpınan bir bülbüle benzetilir. İşte şair, canının ulaşmak için çırpındığı sevgilisini böyle bir gül bahçesine benzeterek (teşbih) onun "bârân" [= yağmur] gibi yağan gözyaşlarından rahatsız olmaması gerektiğini ifade etmektedir. Çünkü sevgilinin "sebze-zâr" [= yeşillik, çimenlik] görünüşündeki yüzü (istiare) bu yağmur ile taze kalmaktadır. Anlaşıldığına göre şair sevgilinin yüzünde henüz çıkan tüyleri çimenlere benzetmekte;

çimenlerin yağmur yağdığı müddetçe taze kalması, aksi takdirde sararıp kuruması hâlini örnek göstererek gözyaşlarının incinecek bir durum olmadığını ispata çalışmaktadır.

5 Ağız ve istiridye, her ikisi de açılıp kapanma özeliği sebebiyle şekil ve hareket itibarıyla birbiri ile benzerlik arz eden nesnelerdir. Üstelik birinde inci, diğerinde ise inci gibi beyaz dişler vardır. Ağzın istiridyeye benzetilmesinin diğer bir sebebi de içinden inci gibi değerli sözlerin çıkıyor olmasıdır. Şairin tasvir ettiği güzelin ağzını tarif ederken "gözler görmemiş" [= şimdiye kadar hiç benzeri görülmemiş] demesinin sebebi, eski estetik anlayışına göre küçük ağızın makbul olması ile ilgili bir hususdur. Şairler sevgilinin dudağının küçüklüğünü tarif için birbirleri ile yarışıp, biri onu hokkaya, diğeri yüzüğe ve bir diğeri bunları geçerek ağzı noktaya benzetirken; bir başkasının "Siz neden bahsediyorsunuz? Benim sevgilimin dudağı görünmez. Varlığı ancak konuştuğunda ses duyulunca anlaşılır" dediği bir fıkra gibi anlatılır. İşte Kemâl Paşazâde bu ifadesiyle aynı zamanda bütün bunları geride bırakmak isteyen bir diğer şairin "Bunlar neden bahsediyor? Öyle bir şey ne görülmüş ne duyulmuş' demesine imada bulunmaktadır.

6 Şairler sevgilinin yüzünü güneşe benzeterek ona baktıkça ağlamalarını güneşe baktıkça gözün yaşarması şeklinde yorumlarlar. Yahut sevgilinin pürüzsüz yanağını durgun ve berrak su yüzüne benzeterek bununla ilgili türlü hayaller kurarlar. Burada şair sevgilinin yüzüne baktıkça sürekli akan gözyaşlarını kastederek su ve hayat ilişkisini gündeme getirmektedir. Sevgiliyi görmeden yaşaması mümkün olmayan şair, bu hâlini sözü edilen ilişkiler sebebiyle, su olmadan hayatın var olamayacağı gerçeği ile izah etmektedir (hüsnütalil). Bu ibarede aynı zamanda Allah'ın her şeyi sudan yarattığı mealindeki ayeti (Enbiya, 30) çağrıştıracak bir üslûp vardır (telmih). Şair sanki hayatın su ile kaim olduğunu bilmiyormuş da bu sayede öğrenmiş gibi bir tavır takınmaktadır (tecahülüarif).

7 Başından itibaren beşerî bir aşkı terennüm eder bir üslûpta devam eden şiir bu beyitle birden felsefî ve tasavvufî bir çehreye bürünüverir. Çünkü bazı filozoflara ve sufilere göre bu dünya hayatı ve dünyada mevcut her şey uyanıldığında bitiverecek bir "hayal-i hwâb" [= uykuda görülen hayal yani rüya] gibidir. Bu yüzden şair üzüntülerle dolu bulunan dünya hayatını sembolize etmek üzere "hwâb-i gam" [= keder uykusu] tabirini kullanmaktadır. Bu dünyada vakti hoş geçirmenin tek yolu ise "hayal-i yâr" [= sevgilinin hayali] olabilir. Mutasavvıflara göre gerçek sevgilinin Allah olduğu, ona ulaşana kadar geçen her anın gam ve keder yüklü bulunduğu, ancak sürekli Allah'ı hayal ve tefekkür ederek yaşama hâlinde teselli bulunabileceği hususu düşünülecek olursa; bu beytin verdiği mesaj ve söz konusu edilen sevgilinin hüviyeti daha iyi anlaşılacaktır...



Şiir insanın içinden gelen engel olunmaz bir sanattır. Aşkın, kemale ermenin bir göstergesi olarak kabul edildiği Osmanlı medeniyeti gibi bir çevrede ortaya konan edebiyat eserleri ilimde, irfanda, aşk ve şevkte taşma noktasına gelmenin kaçınılmaz bir sonucu gibidir. Nice ağır başlı padişahlar, şeyhülislâmlar, sadrazamlar ve müderrisler içlerinden gelen durdurulması imkânsız bu sele kalemlerini teslim etmişler, akıntının sürüklediği kalemlerinden dökülen şiirler asırlar boyu elden ele dolaşır olmuştur. Günümüzde bir devlet başkanı yahut önde gelen bir din adamının halkın elinde ve dilinde dalaşacak bu türden şiirler yazması pek hoş karşılanmayabilir. Ancak Osmanlı bu konuda son derece rahat, açık ve nettir. Öncelikle şairler bir sanat eseri ortaya koyduklarının bilincindedirler. Şiir dilinin ifade kalıpları yerli yerine oturduğundan, sarf edilen sözlerin ne anlama geldiği aşağı yukarı bellidir. Hangi ifadenin mecaz hangisinin hakikat olduğu bilinmektedir. Meselâ şiirlerde çok geçen "câm-ı la'l" [=lâl taşı gibi kırmızı dudak kadehi], güzel sözleri ve hoş sohbetiyle dinleyenleri mest eden kimsenin sözlerinden kinayedir vb. Tabii günümüzde mecaz ve hakikatı ayırt edemeyenler olduğu gibi, bu şiirlerin yazıldığı devirde de bir şeyhülislâmın nasıl olup bu kabil şiirler sarf edebileceğine akıl erdiremeyen -şairlerin tabiriyle- "nâdân"lar yani cahiller vardı. Ancak şairler bu sataşmaların hiçbirine aldırış etmeden sanatlarını sürdürmeye devam ettiler. Gazelin son iki beytinde şeyhülislâmın gönlü ve kendisi hakkında kullandığı "it" ibaresi, hem köpeğin edebiyatta sadakat sembolü oluşundan hem de "Leylâ ve Mecnûn" hikâyesinde Mecnûn'un sevgilisinin kabilesine sessizce yaklaşabilmek için köpeği ile dostluk kurmasına bir işaret oluşturmak amacıyla sarf edilmiştir.

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *[illegible] dürülsin bûsenüñ şeftâlüsi olmışdurur*
Sun içülsin câm-i la'lüñ nice bir tolmışdurur

1 Bırak da öpücüğünün şeftalisi toplansın, olmuştur. Sun dudağımın kadehi içilsin, dolmuştur.

2 *Gözlerümden eksük olmaz eşk-i hûnîn dâimâ*
Câm-i Cem gibi şerâb-i nâb ile tolmışdurur

2 Gözlerimden kanlı yaş hiç eksik olmaz. Cem'in kadehi gibi saf şarapla dolmuştur.

3 *'Ârızuñ devrinde ey meh zülfüñe yokdur zevâl*
Yata yata su içinde âbnûs olmışdurur

3 Ey ay yüzlü güzel, yanağının [parlaklığı] devrinde saçına zeval yoktur; [o saç] su [gibi sade ve parlak yanak] içinde yata yata abanoz [gibi siyah ve ağarmaz] olmuştur.

4 *Mâteminde hüsnüñüñ hattuñ siyeh-pûş olalı*
Yüzini yırtup semen sünbül saçın yolmışdurur

4 Güzelliğinin matemiyle sakalın siyahlara büründüğünden beri; yasemin yüzünü yırtmış, sümbül saçını yolmuştur.

5 *İtlerüñle koydı dil başın işigüñ taşına*
Kim ki gördiyse didi yirin ne hôş bulmışdurur

5 Gönül senin [mahallenin] köpekleriyle eşiğinin taşına baş koydu, [bu durumu] kim gördüyse "yerini ne güzel bulmuş." dedi.

6 *İtlerüñüñ kangısına sorsalar ben bî-dili*
Dir bilürüz ol bizümle bunda çok olmışdurur

6 Ben âşığı köpeklerimin hangisine sorsalar, "Biliriz; o bizimle burada çok bulundu" derler.



Yavuz'un sefere çıkmadan iki gün kadar önce sarayın bahçesinde Hasan Can'a şikâyet ederek sıkmasını istediği, musahibinin temkin tavsiyesi üzerine de hamamda sıkıtdığı çıbanın yolda şiddetli rahatsızlık vermesi üzerine ordu Çorlu yakınlarında Uğraş koyu menzilinde iki ay kadar konaklamış; daha önce Edirne'ye giden Sadrazam Pîrî Mehmed Paşa ve devlet erkânı da çağrılarak iki ay kadar daha orada konaklanmıştı. Bu zaman zarfında çıban büyüyerek açılmış ve bir pençe şeklini almıştı. Hekimbaşı Âhî Çelebi'nin tedavileri fayda vermeyince 9 Şevval 926'da Sultan Selim vefat etti. Kemâl Paşazâde'nin Yavuz'un ölümü üzerine yazdığı bu mersiye her biri onar beyitlik yedi bentten oluşan bir terci'-bend şeklinde nazmedilmiştir.

III

TERCİ'-BEND

fâ'ilâtün mefâ'ilün fâ'ilün

I

Çözdi saç açdı başı tug u 'alem
Bükdi bel dökdi yaşı tîg u kalem
Kana boyandı bayraguñ yüzi
Beli büküldi yayın oldı ham
Urdı gögsini gök gök eyledi mâh
Oldı yılduzlaruñ gözi pür-nem
Şafak ol deñlü dökdi yaşını kim
Dâmen-i çarhı eyledi pür-dem
Subh-dem derd ile bir âh itdi
Kim söyündürdi mâh şem'in o dem
Giceden dehr geydi kara pelâs
Tutdı şâh-i cihân içün mâtem
Niçe şeh mihr-i âsümân-dergâh
Niçe sultân meh-i nücûm-haşem
'Azmde mihr idi hazmde sipihr
Rezmde Rüstem idi bezmde Cem
Çarh-i bî-rahm aña bir zahm urdı ki bulmadı kimseler merhem
Gör ne acıyla eyledi teslîm
Cân-i şîrîni husrev-i 'âlem

Öldi Sultân Selîm hayf ü dirîg
Hem kalem aglasun anı hem tîg

II

Kaldı yirlü yirinde hayl ü sipâh
Yaluñız eyledi sefer ol şâh
Bunca yüz biñ nökerden ü kuldan
Birisi olmadı aña hem-râh
O gice kim yıkıldı serv-i sürûr
Vâki' oldı bu vâkı'a nâgâh
Göge çıkdı yir ehlinüñ âhı
Dûd-i âh ile toldu revzen-i mâh
Beli büküldi pîr-i gerdûnuñ
Mâder-i dehr itdi derd ile âh
Âhı ile boyandı rûy-i cihân
Döndi zengî yüzine oldı siyâh
Bürüdi yir yüzini göz yaşı
Göge çıkdı figân ü nâle vü âh
Bagrı oldı delük delük otaguñ
Kara çul geydi hayme vü hargâh
Çokdan urmışdı terkini tâcuñ
Tahtını dahi itdi terk ol şâh
Oldı zâyil irüp zalâm-i 'adem
Nûr-i Hûrşîd-i mülk ü zıll-i Ilâh

Öldi Sultân Selîm hayf ü dirîg
Hem kalem aglasun anı hem tîg

III

Bezm eyvânınuñ Süleymânı
Rezm meydânınuñ Nerîmânı
Dâstânı okınsa idi anuñ
Kim añar idi pûr-i Destânı
Tahtına çıksa tursa dîvânı
Heybet alurdı görse dîv anı
Nice sâhib-kırân idi ol kim
Bir kulu idi Mısr sultânı
Bendesi idi şimdi Tataruñ
Deşt-i Kıpçak ilindeki hânı
Bunca yıllardı intizâr çeküp
Göz açup gözler idi devr anı
Irdi âhir bahâr-i devleti lîk
Gül gibi tîz geçdi devrânı
Gülşen itmişdi külhan-i dehri
Yiri olsun cinân gülistânı
Kani, ol leşker-i temâşayî
Kani, ol kişver-i sehâ hânı
Kani ol şâh diyü âh itsek
Yaş yirine akar ciger kanı

Öldi Sultân Selîm hayf ü dirîg
Hem kalem aglasun anı hem tîg

IV

'Azmde nevcevân ü hazmde pîr
Sâhibü's-seyfü sâ'ibü't-tedbîr
Hem saf-arây idi hem Âsaf-rây
Ne vezîr ister idi vü ne müşîr
Eli şemşîr idi dili hançer
Nîze idi kolı vü parmagı tîr
Az müddetde çok iş itmiş idi
Sâyesi olmış idi 'âlemgîr
Şems-i 'asr idi 'asrda şemsüñ
Zılli memdûd olur zemânı kasîr
Tac ü taht ile fahr ider begler
Fahr anuñla iderdi tâc ü serîr
Gönli ol sûrda bulurdı sürûr
Ki çala çagıraydı tîg ü nefîr
Rezm işinde vü bezm 'ayşinde
Görmedi pîr-i çarh aña nazîr
Çıksa eyvân-i bezme mihr-i münîr
Girse meydân-i rezme şîr-i dilîr
Olıcak dârûgîr ol şîri
Añsun u kanlar aglasun şemşîr

Öldi Sultân Selîm hayf ü dirîg
Hem kalem aglasun anı hem tîg

V

Çarh kendüyi itdi zîr ü zeber
Meger irdi kulagına bu haber
Ki kodı dîde-ter cihân halkın
Hüşk-leb gitdi şâh-i bahr ü ber
Kân-i ihsân ü âsmân-i kemâl
Cân-i halk u cihân-i fazl ü hüner
Server-i meh külâh ü mihr efser
Kayser–i Cem-haşem Sikender-der
Dûr olmışdı cevr-i deycûrî
Nûr-i 'adli ile tolup kişver
Çekmiş idi elin yenine kılıç
Dilini kendüde tutup hançer
Sarsar-i berkrîz-i mevt itdi
Gül gibi ömr defterin ebter
Bu musîbetle ode yandı cihân
Dûda boyandı günbed-i ahdar
Hâk yırtar yüzin döker yâ âb
Bâd hayrân gezer yanar âzer
Mihr-ü mehden elinde iki taş
Durmadan sînesini çarh döger

Öldi Sultân Selîm hayf ü dirîg
Hem kalem aglasun anı hem tîg

VI

Gökde ebr-i bahâr aglar anı
Yaş döküb zâr zâr ağlar anı
Berf ü bârân degüldür Feleğin
Gönli, gözü yanar ağlar anı
Yagmur olup yağar gözü yaşı
Anıcak rûzgâr aglar anı
Kara geymiş sehâb muzlimden
Gök olup sûgvâr ağlar anı
Saht-i mevc ile sînesini dögüp
Acı ile bihâr aglar anı
Gözleri yaşı çeşmeler olmuş
İñleyüp kühsar aglar anı
Ne kadar taş bagırlı olsa dahi
Añsa bî-ihtiyar aglar anı
Akıdup göz yaşını taşlarla
Dövünür cûybâr aglar anı
Çeşmeler dahi yaş döker durmaz
Her kimin çeşmi var aglar anı
Türkü Rûm, Arab, Acem, Deylim
Türkmenü Tatar aglan anı

Öldi Sultân Selîm hayf ü dirîg
Hem kalem aglasun anı hem tîg

VII

Gül-i gülzâr-i mülk soldu hemi
Cûybâr-i kerem soğuldu hemi
Zulmet-i mâtem içre kaldı cihân
Mihr-i burc-i şeref tutuldu hemi
Lâle yüzün ciğer kanıyle yuyup
Saçlarını benefşe yoldu hemi
Seyl-i Tûfân-i merg irüb nâgâh
Sedd-i Iskenderî bozuldu hemi
Cân-i âlem cihânı terk etdi
Cism-i âlem zübûl buldu hemi
Akibet hilkat-i lâtifinden
Hil'at-i âfiyet soyuldu hemi
Nûş yerine ayşın câmı
Nîş-i pür zehr-i kahr doldu hemi
Âh-ü zâr ile doldu şehr-ü diyâr
Şehryâr-i zemâne öldü hemi
Rûm-u Şâm-ü Arab, Acem şâhı
Öldü, emri tamam oldu hemi

Öldi Sultân Selîm hayf ü dirîg
Hem kalem aglasun anı hem tîg



97


ایدردی یکم اول رستم پاشا حولجه سی وکندو فضلله کتاب اولوالالبابات
دیناجه سی ایدی مسلکی طریق نقشبندی ومالحمله بابا افندی ایدی حضرت
اول بابایه ارادتم وطفیلی اولغله شهرتم اولغین بویتی دیمشدم عاشق
بخه تقلید ایدرمش لایحی بابا افندی ○ اولور می صورت اوغروسی مشایر نقشبندیه
غزل و تمویر فیضك یوزباركاهدر ایشكك ○ شورسه که فلك مهر ومه
فیوگلن سجده ایدرسم دوادرای کعبم ○ صفا وکعبه حقی قبله کاهدر ایشكك
چراغ جسنکه مهر ومه اولدی ایکی شق ○ گدای عشقوا ولدنکبه کاهدر ایشكك
قیلدن اونکه اولور می بولایحی یرسند ○ غریب بی کس اولاده پناهدر ایشكك
حرف المیم مالی ○ بابا سی قاضی یادرحصاری ناسی جانی فداید
مرحوم مرقومگیس کوسچ سوزی شیرین ویوزی کوچك نازین هیکل وخفیف

MEÂLÎ

[İstanbul 1490'dan önce - Gelibolu 1535-6]

Asıl adı Mehmed olup sakalı bulunmadığı için Köse Mehmed yahut Yarhisaroğlu Köse Meâlî lâkaplarıyla anılmıştı. Babası II. Bayezid devri İstanbul kadılarından meşhur Yarhisarlı Mustafa Efendi (ölm. h. 911 / m. 1505-6), dedesi Evhadüddin Efendi, annesi ise Mehmed Bey kızı Fâtıma Hanım'dır. Âşık Çelebi'nin ifadesine göre lâtifeci, garip şekilli, köse, iri burunlu, kendisinde vakar bulunmayan ve bu yüzden müderris olarak atanması uygun görülmeyen biriydi. *Dîvân*'ından anlaşıldığına göre sürekli hastalığa yakalanan zayıf bir mizaca sahipti. Medrese eğitiminden sonra mülâzim oldu ve müderris olarak atanmayı beklerken, muhtemelen sürekli hezeliyat, mizah, şakacılık ve komiklikle uğraşması, içkiye ve afyona düşkün olması sebebiyle, o sırada kazasker olduğu ve kendisini tanıdığı anlaşılan Tâcîzâde Câfer Çelebi ve Zeyrekzâde tarafından atanması yapılmadı. Bunun üzerine Ahmed Paşa'nın *"Hükm-i sultândur siyâset aglama cellâddan"* mısralı gazeline karşılık olmak üzere şikâyet için şu gazeli nazmetti:

Kime aglayam bu zulm-i nâ-hak ü bî-dâddan
Kâzî'askerler degül mahzûz 'adl ü dâddan
.....
Medrese virdüklerinüñ ekserinden yeg idüm
Ben dahi bir dogru harf ögrenmeden üstâddan

Tâcî-zâde şefkat itmez Zeyrek oglı n'eylesün
Âşinâdan hayr gelmez ne umarsın yaddan

Nihayet kendisine Mihalıç, Kepsut, Sofya ve Filibe kadılıkları verildi. Kanunî'nin tahta geçmesi ile nazım ve nesri ile kendisini padişaha tanıtan Me'âlî, Gelibolu'ya kadı tayin edildi ve buna ilâveten yüz akçe ile Bolayır tevliyeti verildi. Bundan sonraki hayatı h. 942 / m. 1535-6'da vefatına kadar refah içinde geçti. Gelibolu'da vefat eden şair, orada defnedilerek üzerine bir türbe inşa edildi.

Şiirleri çok renkli ve zekicedir. İri burnu ve köse sakalı ile gülünç simasının farkında olup eserlerinde bu hâliyle sık sık alay eden bir mizaca sahiptir. Yeri geldikçe

Hattı gamıyla cân virürem didügüm benüm
Gerçekdürür yalan ise yoluñ sakalumı

kabilinden bu durumuna sürekli göndermelerde bulunur. Şiirleri arasında son derece sade Türkçe ile denemeler yaptığı görülür:

Tasalandı tâs alındı diyü çok hammâmda
Soñra hammâmcı tâsını saydı çıkdı tastamam

İnce hayallere sahip bir şair olmakla birlikte, *Dîvân*'ı müptezel denecek derecede hezeliyatla dolu olup belki içlerinde en hafifi şudur:

Beni yâr üstinde görüp gayri nesne sanmañuz
Güreşürdük arkasın yire getürmek istedüm

Dîvân'ının tenkitli metnini hazırlayan Edith Ambros, gerek bu gibi serbestçe söylenmiş şiirlerine ve gerekse Âşık Çelebi'nin *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*'sında "latîfe" olmak üzere onun hakkında anlattığı bir hikâyeden hareketle Me'âlî'nin homoseksüel olduğu kanaatine varır. Şairin özel hayatında belki böyle bir temayülü olabilir, fakat Âşık Çelebi'nin naklettiği hikâye -adı üstünde "latîfe" olduğundan- ve bu tür şiirler, o devir Osmanlı aydını arasında son derece tabii görülüp meclislerde okunageldiğinden böyle bir hükme delil oluşturamaz.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 111b-117a; Edith Ambros, *Candid Penstrokes: The lyrics of Me'âlî, an Ottoman poet of the 16th century*, Berlin 1982.

Kelime kadrosu, klişeleşmiş benzetmeleri, hayalleri ve hatta daha önceden tespit edilmiş kafiye ve redifleriyle eski şiir, tam bir gelenek ürünü olmakla birlikte; bu durum son derece dar bir alanda, çok kısıtlı malzeme ile, daha önce hiç söylenip akla gelmemiş şeyleri düşünüp ifade edebilme hünerinin gösterildiği, belirli sınırlar içindeki imkânların surekli zorlanmaya çalışıldığı bir zekâ oyununu andırıyordu. Ustelik bütun bu kalıplar ve sınırlandırmalara rağmen, şiir hiçbir zaman fonksiyonel olmaktan uzak kalmıyor, birçok şiir bir sebep ve amaca yönelik olarak nazmediliyordu. Meselâ aşağıdaki eser, şairin bir elbise diktirmek için gittiği bir terzi için yazılmış görünmektedir. İsminin Receb olduğu anlaşılan ve bir zenci olması muhtemel söz konusu terzi, güçlu bir ihtimalle şairden kendisi ıçin bir şeyler yazmasını istemiş; Me'âlî de üstelik terzinin ismini de belirtip terzilikle ilgili bazı imalarda bulunarak ona hediye olmak uzere aşağıdaki şiiri yazmıştır. Dikkat edilecek olursa bütun bu ifadelerde edebiyatın klişe ve kalıplarından hiçbir taviz verilmemektedir.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Tıfl-i dil zülfüñ görüp bî-hôd olursa ne 'aceb*
Ey perî-rû hâba varur âdemî-zâd irse şeb

1 Ey peri yüzlü! Gönül çocuğu senin zülfünü görüp kendinden geçse buna şaşılmaz. [Çünkü] âdemoğlu gece olunca uykuya varır.

2 *Sûzen-i gamz ile sînem çâkini dikmez mi ki*
Ş'ol güzel hayyât kim nâm-i şerîfidür Receb

2 Mübarek ismi Receb olan şu güzel terzi, acaba gamze iğnesi ile gönlümün yarasını dikmez mi?

3 *Eskimiş cismüñ kabâsı döndereyin dir baña*
Yohsa ol dilber derüm yüzmek mi ister ey 'aceb

3 Bana "Bedeninin elbisesi eskimiş, çevireyim" der. Yoksa acaba o güzel benim derimi mi yüzmek ister?

4 *Var mı bir dil k'olmaya anda hayâl-i hâl-i yâr*
Ola mı bir memleket kim anda olmaya 'Areb

4 Sevgilinin beninin hayalinin olmadığı bir gönül var mı? İçinde Arap bulunmayan bir memleket olur mu?

5 *Şevk-i la'lüñle gehî nûş iderem câm-i şerâb*
Geh yirem iy dôst yâd-i hâl-i miskînüñle hab

5 Ey dost, dudağının coşkusuyla bazen şarap kadehini içerim, bazen de misk beninin hatırası ile hap yerim.

6 *Güldürür sultânı ezhâruñ k'aña olmışdurur*
Gûyiyâ zerrîn-kadeh yeñiçeri lâle 'azeb

6 Çiçeklerin sultanı güldür. Sanki zerenkadı ona Yeniçeri, gelincik de Azap [askeri].

7 *Merhabâ-y-içün saña ben öñden ireyüm diyü*
Ey nigârum sol elüm sag elüm ile düşdi çep

7 Ey güzelim! Sana selâm için "Ben önden yetişeyim!" diye sol elim sağ elim ile ters düştü.

8 *Kılıcı bir zahm urup ben hastenüñ sag yanına*
Ey Me'âlî ten kabâsında sanasın açdı ceb

8 Ey Me'âlî! [Sevgilinin] kılıcı ben hastanın sağ tarafına bir yara vurarak ten elbisesinde sanki bir cep açtı.

1 "Tıfl" çocuk demektir. Çocuklar her gördüklerini isterler ve her şeyi bahane ederek ağlarlar. Âşıkların gönlü de her gördüğü güzeli ister ve sürekli ağlayıp sızlar. Şair burada gönül çocuğunun sevgilinin zülfünü görünce "bî-hôd" [= kendinden geçmiş] hâle gelmesini tasvir etmekte ve ardından da buna geçerli bir sebep göstermektedir: Nasıl gece olunca insanoğlu uyursa, gönül de sevgilinin gece karanlığını andıran saçını görünce kendinden geçerek uyur. "Perî" cinlerin iyi huylu ve aşırı derecede güzel olanlarına denir ve edebiyatta çok nadir görünen sevgili için alem olmuştur. Şair bu beyitte sevgilinin saçını görünce heyecanlanıp kendisinden geçmesi hâlini sanki çok tabii imiş gibi bir örnekle karşılamaya çalışmakta ve dolaylı olarak zülfü geceye benzetmektedir. Ancak dikkat edilecek olursa beyitte peri kelimesinin yanında bir de "bî-hôd" [= kendini kaybetmiş] ibaresi vardır. Buradan şairin beytin arka planında, cin görünce insanın korku ve heyecanla kendisinden geçmesi hâline işarette bulunmak istediği anlaşılmaktadır (mazmun).

2 Divanlara isimleri ile konu olan şahıslar arasında şehrin esnaf ve sanatkârları önemli bir yer tutuyordu. Şairler sözdeki hünerlerini göstermek için bunların her birini kendi mesleklerine ait tabirler ve alet isimleri ile tarif edip anlatırlar, övgü dolu sözlerle methederler, onları zor durumda bırakacak ifadelerle itham altında bıraktıkları da olurdu Özellikle edebiyatımızdaki 'Şehrengiz' tarzı, tamamıyla bu konudaki şiirlerin bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Bütün bu eserler o devir insanının lâtife ve nüktedanlığa olan düşkünlüğü ve hoşgörüsü ile izah edilebilecek bir yapı arz ederler. Bu gazelin muhatabının da şaire elbise diken "Receb" adlı bir "hayyât" [= terzi] olduğu anlaşılmaktadır. Terzinin isminden "nâm-i şerîf" [= şerefli ve mübarek isim] diye bahsedilmesi, "Receb" adının aynı zamanda halk arasında 'üç aylar' diye anılan ve dinen mukaddes sayılan aylardan birinin de ismi olmasıdır. "Gamz" yahut "gamze", güzellerin göz ucu ile bakışları demek olup; şairler bunu ok, hançer vb. yaralayıcı aletlere benzetirler. Burada söz konusu edilen şahıs bir terzi olduğuna göre, onun bakışı da "sûzen" [= iğne] olarak tasavvur edilmektedir. Şair "Acaba şu terzi güzeli göz ucu ile de olsa bize bakarak paramparça olmuş gönlümüzü dikip onarmaz mı?" şeklinde bir soru ile bu tanıdığı şahsa harfendazlık etmektedir.

3 İfadeden anlaşıldığına göre sözü edilen terzi, şaire "Elbisen eskimiş çevireyim." demiş, şair de bunu anlamazdan gelerek (tecahülüarif) "cismüñ kabâsı" ibaresini bedenin elbiseye benzetilmesi gibi yorumlamış, kasıtlı olarak, "Acaba benim derimi mi yüzmek istiyor?" şeklinde bir heyecan ve telaş ifadesi göstermektedir. Buradaki "döndereyin" [= döndüreyim, çevireyim] sözü, kumaşın çok değerli bir meta olduğu o devirlerde ve hatta yakın zamana kadar, eskiyen elbiselerin biraz daha giyilmesi amacıyla eskiyen yüzünün içe çevrilerek yeniden dikilmesi demektir. Buna yakın zamana kadar 'tornistan' denirdi.

4 Sevgilinin beni o kadar güzeldir ki herkesin gönlünde o vardır. Şair bu hususu dünyadaki bütün memleketlerde Arap bulunması örneği ile izah etmektedir. Beyitte Arapların esmer tenli insanlar oluşu ve belki de yakın zamana kadar halk arasında zencilere de 'Arap' denmesinden kaynaklanan bir galat isimlendirmeden yola çıkılarak, dünyanın her yerinde zenci veya Arap bulunmasıyla, bütün gönüllerde yer eden ben arasında bir benzerlik kurulmuştur.

5 Aslında kırmızı renkte değerli bir taş olan "la'l" burada söz konusu sevgilinin dudağı anlamında kullanılmıştır (istiare). Gam ve keder sahibi kimselerin kendilerini içki ve şaraba vermeleri hâlini ima ederek şair, sevgilinin dudağının özlemi ve onun ayrılığının kederi ile şarap içtiğini ifade etmektedir. Beyitteki "câm-i şarâb nûş etmek" [= şarap kadehi içmek] sözü, şarap içmekten kinayedir. Aynı mantıktan hareketle şair bazen de sevgilinin yanağındaki "hâl-i miskîn" [= misk kokulu, misk renkli ben] hatırasına hap yuttuğunu ifade etmektedir. Burada hap ile kastedilen, esrar macununun hap şeklinde hazırlanıp ihtiyaç hâlinde tiryakilerce kullanılmak üzere hokkalara konması ile hazır tutulan haplardır. Metinde geçen "hâl-i miskîn" ibaresi, misk ve ben her ikisi de koyu renkte bulunduklarından olabileceği gibi, aynı zamanda eskilerin güzellik için amber macunundan hazırlayarak yüzlerine yapıştırdıkları, sürekli olarak kokan suni benleri de ima etmek üzere kullanılmıştır.

6 Doğu edebiyatlarında gül, diğer çiçeklere nazaran yüksekte duruşu ve en gösterişli çiçek oluşu sebebiyle, çiçeklerin sultanı olarak kabul edilmiştir. Kalıplaşan bu görüşü savunan şair "zerrîn-kadeh" [= zerenkadı] ile Yeniçeri, "lâle" [= gelincik] ile de Azap askerleri arasında bir benzerlik oluşturarak bu çiçeklerin gül sultanının askerleri olduğunu iddia etmektedir. "Zerrîn-kadeh" nergis çiçeğinin bir çeşidi olup beş adet beyaz taç yaprağın ortasında altın sarısı bir kadeh şeklinde oturan diğer taç yapraklarıyla oluşan ve bu hâliyle şairlerce elde tutulan bir kadehe benzetilen nefis bir görünüm arz eder. Bazı cinsleri ise tamamen sarı yapraklardan oluşur (bk. res. 99a). Burada Yeniçerilerin beyaz börkleri ve börklerin önünde yer alan altın sırmalı süslemelerle (bk. res. 99b) bu çiçeğin manzarası arasında bir ilişki kurulmuş görünüyor. Aynı şekilde gelincik ve Azap askerleri ilişkisinden o devirde Azap askerlerinin kırmızı elbiseleri ile dikkat çektiğini tahmin edebiliriz.



99a

7 Türklerde bir kimse ile karşılaşıldığında selâm için sağ el hafifçe başa doğru kaldırılır, eğer daha sevilen ve samimî bir kimse ise iki el birden başa götürülür yahut selâmlaşanlar tarikat mensubu kimseler ise, selâm verenin sağ eli sol omuzuna yakın ve sol eli de sağ omuzuna yakın çapraz şekilde getirilerek ve bu arada merhabalar ve güzel sözler söylenerek hâl hatır sorulurdu. Metindeki "nigâr" kelimesi aslında 'resim' demek olmakla birlikte burada 'resim kadar güzel kimse' anlamında kullanılmıştır (istiare). Gerek Doğu resimlerinde, gerekse o devirde özellikle kiliselerde görülen Batı tarzı resimlerde daima en güzel insan tipleri resmedildiğinden olmalı, güzeller edebiyatta çok zaman resme benzetilmişlerdir. İfadeye göre şair sevdiği şahısla karşılaştığında sağ eli sol eli ile selâm vermek için âdeta yarışmaktadır.

8 Sekiz beyitten oluşan bu gazelin sadece 2 ve 3. beyitlerinde kendisinden bahsedilen terziye bu beyitte tekrar dönülmüş görünüyor. Şair güzellerin benlerinden, şarap içip esrar hapı yutmaktan, çeşitli çiçeklerden bahsederek gazelinde neredeyse her beyitte farklı bir konu işleyerek sanatını icra ettikten sonra, muhtemelen bu gazeli, hediye ettiği terzi dostuna imzalamak ve bir lâtife etmek üzere bu makta beytinde tekrar konuyu kendisine getirmektedir. İfadeden anlaşıldığına göre söz konusu terzi, şaire bir elbise dikmek üzere ve elbisesinin provası sırasında sağ tarafından bir cep yeri açmak için makas yahut bıçağı ile kumaşı kesmiştir. Şair bu manzara karşısında derhâl "O güzelin kılıcı sağ yanımda bir yara açtı!" diye feryat ile lâtife etmektedir.

II

MÜTEKERİR MURABBA‘

MERSİYE-İ GÜRBE yahut HİRRE-NÂME

[Kedi Mersiyesi veya Kedi Hikâyesi]

fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün

I

Çıkduñ elden n’idelüm añsuzın eyvâh pisi
Yanduñ ölüm odına derd ile nâgâh pisi
Hasretâ şîr-i ecel buldı saña râh pisi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

II

Kani ol bebr bakışlu kani ol şîr-i zemân
Kani ol virmeyen aslan ile kaplana emân
Kani ol oldugı yirde komayan mâr ü çiyân
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

III

Kati lâg-bâz idi gâyetde eyü kişi idi
Gökde uçan kuşı avlamak anuñ işi idi
Yidügi çörek idi dible idi pişi idi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

IV

Serçe dutar gibi dutardı tavuk ile kazı
Kendü akrânı gibi şîr ile iderdi bâzî
Niçe kâfir sıçan öldürmiş idi ol gâzî
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

V

Gâh tesbîh geçürür idi gehî bañlar idi
Âhiret korkusını bilür idi añlar idi
Bû ‘Alî görse zekâsını anuñ tañlar idi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

VI

Aglamakdan aña gözsüz seped oldı a‘mâ
Kıldı maymûn tenini kanlu yaşı kızıl ala
Kurd u dilkü daga üşdiler oluban şeydâ
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

VII

Şîr-i merd idi bahâdurdı yavuz gürbe idi
Yaşlu sanmañ anı genc idi yavuz körpe idi
Bıyıgı kıllarınuñ her biri bir harbe idi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

VIII

Cengde basar idi kasd idicek şîr-i neri
Pençesiyle dutar atar idi evranı beri
Hîç kaçırmazdı yitiştip dutar idi keleri
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

IX

Hûb âvâz ile ol şâm ü seher mavlar idi
Sañsarı hîç mecâl itmez idi avlar idi
Aña öykünmez idi şîr ‘abes gavlar idi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

X

Görse bogardı baragı kovar idi çakalı
Yolar idi eline girse keçinüñ sakalı
Her ögünde yir idi keklik ile boz bakalı
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XI

Derisi kâkum u semmûr u vaşakdan yig idi
Râstı hüsni gibi hulkı dahi gökçeg idi
Kedi sanmañ anı ol bir ala gözlü beg idi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XII

Her seher kalkar elini yüzini yur idi ol
Kati pâk idi vü her vech ile ma‘mûr idi ol
Kimse bilmezdi anuñ kadrini bir nûr idi ol
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XIII

Degme güyendede yog idi anuñ âvâzı
Zühre işitse sadâsını bıragurdı sâzı
Hîç sevmezdi ne sûfîyi vü ne gammâzı
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XIV

Rûhı şâd ola ki incitmez idi kimseneyi
Ne göñindeki biti ne kulagında keneyi
Paça ile başı hôş idi severdi teneyi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XV

Añrasa heybet ile iñler idi kevn u mekân
Mavlasa sıyt ü sadâsıyla tolar idi cihân
Defterin dürdi anuñ [hayf] bu devrân-i zemân
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XVI

Kati nuhsind idi dilkü gibi çok yaşlu idi
Kurd ile hasm idi kaplan ile savaşlu idi
Serv-kadd idi ala gözlü kara kaşlu idi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XVII

Sever idüm ben anı cân ile mahbûb gibi
Her gice koyar idüm koynuma bir hûb gibi
Pâk iderdi ev için kuyrugı cârûb gibi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XVIII

Kurtarırdı yılan agzına düşen kurbagayı
Yuvalardı sıçan oynar gibi kaplumbagayı
Taşagı kılına saymaz idi dizdâr agayı
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XIX

Kâmil idi hem edeblü idi hem uslu idi
‘Âkil idi eyü soy idi kişi aslu idi
Receb ayıydı vefât itdügi güz faslı idi
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XX

Ey Me‘âlî anuñ öldügine kim aglamaya
Acıyup hasret ile cânını kim daglamaya
Câş idüp kanlu yaşı seyl gibi çaglamaya
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

XXI

Şimdiden girü sıçan duta bütün dünyayı
Kemire hegbeyi çuvalı dele torvayı
İñlede yohsulı ve yohsul ide hem bayı
N’idelüm âh pisi n’eyleyelüm vâh pisi

III

GAZEL

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

1 *Yürürem hasret-i zülf ü ruh-i mehrûlar ile*
Gündüzin gussalar ile gice kaygular ile

1 Ay yüzlülerin saçı ve yanağının hasreti ile gündüz gam, gece kaygılarla yürür dururum.

2 *Serv kaddüñe anuñçün heves eyler dil ü cân*
Hem-nefes olmag eyüdür kişi togrular ile

2 İnsanın doğru kimselerle beraber olması iyi olduğu için, can ve gönül senin servi [gibi düzgün] boyuna heves eder.

3 *Dil-i pür-gam meger ol dem açıla k'olına 'ayş*
Mey ü mahbûb ile gülşende akar sular ile

3 Gamlı gönül şarap ve mahbup ile suların aktığı gül bahçesinde işret olduğu zaman açılır.

4 *Dil-rübâlar arasında nice beñzer agyâr*
Sayd-gehde toñuza ki çıka âhûlar ile

4 Gönül kapan güzeller arasında ağyar, av yerinde ahularla birlikte bulunan domuza nasıl da benzer...

5 *Leblerin emdügüm içün beni bend itdi saçı*
Didi hem-sohbet imişsin sen o kanlular ile

5 Dudaklarını emdiğim için saçı, "Sen o kanlılarla arkadaşmışsın!" diyerek beni bağladı.

6 *San ki bir servdür üstinde iki ejderi var*
Ol sehî-kad ki salınur ham-i gîsûlar ile

6 Saç örgülerinin kıvrımı ile salınan o uzun boy, sanki üzerinde iki yılan bulunan bir servidir.

7 *Sûfînüñ meyli Me'âlî leb-i cânâna bu kim*
Bengînüñ başı hôş olur kamu tatlular ile

7 Ey Me'âlî! Sofunun sevgilinin dudağına meyletmesi, afyonkeşlerin bütün tatlıları sevmesinden dolayıdır.

1 İlk mısradaki siyah renkli "zülf" [= saç] ile gündüz gibi parlayan "ruh" [= yanak] arasındaki renk tezatının, ikinci mısrada gece ve gündüz kavramları ile karşılandığı bu beyitteki ifadeye göre şair âşıktır ve sürekli olarak yüzleri ay gibi parlayan güzellerin saç ve yanaklarının hasreti ve hayali ile gece gündüz gezip dolaşmaktadır. "Gussa" ve "kaygu" her ikisi de gam, keder, tasa gibi manalara gelen eş anlamlı kelimelerdir. Gam ve keder gibi kavramlar edebiyatta esrar tozunun sembolüdür. Gam yemek deyimi aynı zamanda esrar çekmek anlamına da geldiğinden, bu beyitte şairin gece gündüz gussa ve kaygı ile gezmesi ifadesinde; kederinden esrar çekmesi hâline bir işarette bulunduğu düşünülebilir.

2 sevgilinin serviyi andıran boyunun hevesi ile yaşadığını ifade eden şair, onun boyunun servi gibi dosdoğru olduğuna imada bulunarak kendisinin sürekli onunla ilgilenmesinin doğrular ile birlikte bulunmanın iyi bir şey olduğundan kaynaklandığını öne sürmektedir. Bu ifadede *Kur'an*'da geçen *"Doğrular ile beraber olun"* (Tevbe, 119) mealindeki ayete işarette bulunulmaktadır (telmih). "Hemnefes olmak" alıp verdikleri nefesleri beraber olacak kadar yakın bulunmak yani yakın dost olmak demektir. Beyitte geçen "dil" [= gönül] ve "cân" [= can, ruh] kelimelerinden "cân"ın diğer bir anlamı da 'gönül' olduğundan, bu kelime uzak anlam itibarıyla "dil" ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır (ihamıtenasüp).

3 İran ve Türk edebiyatlarında özellikle bahar mevsimindeki hemen bütün işret meclisleri bir gül bahçesinde ve yine bir akarsu kenarında kurulur. Burada da böyle bir mekân tasvir edilmekte; "dil-i pür-gam"ın [= gamla dolu gönül] ancak böyle bir mekânda "mey" [= şarap] ve sakilik edecek "mahbûb" [= sevgili] ile birlikte açılabileceği ifade edilmektedir. Bütün bu ifadeler İran kaynaklı aşk mesnevilerinde görülen, kahramanların her fırsatta içki meclisi kurup şarap kadehlerini döndürdükleri gerçek anlamda işret ve eğlencelere işaret olabileceği gibi bu beyitte yer alan; sevilen kimse demek olan ve Hz. Muhammed'e kadar uzanan bir sevgili imajını da içine alır. "Mahbûb" kavramı, şarabın edebiyatta aynı zamanda ilâhî aşkı temsil etmesi sembolünden yararlanılarak alabildiğine geniş yorum ve çağrışımlara açık bulunduğundan, bu gibi tasvir ve imajlar şiir dilinde herkesçe okunup yazılabilecek bir yapı arz etmektedir. Yukarıda da ifade edildiği üzere "gam"ın esrar sembolü olması sebebiyle buradaki "dil-i pür-gam"ın [= esrar ile dolmuş, kendinden geçmiş gönül] ancak "mey" ile açılabileceği ifadesi aynı zamanda esrar sarhoşlarının bu durumdan şarap içerek kurtulmalarına işaret etmektedir. Görüldüğü üzere bu edebiyat öylesine zengin çevrelerden ilgi görmüş ve o derece farklı zümrelerce benimsenip icra edilmiştir ki; sonuçta her meşrepten insanın içinde kendine göre bir şeyler bulabileceği ve hem meyhanede hem de dergâhta terennüm edilebilen bir yapıya bürünen ve bu hâliyle yeryüzünde eşi nadir görülebilecek bir şiir ortaya çıkmıştır.

4 Osmanlı şiirinin önemli ilham kaynaklarından birisi de tabiat hadiseleridir. Bu bakımdan şairlerin yeni ve daha önce hiç söylenip akla gelmemiş imajlar bulabilmeleri için aynı zamanda iyi birer tabiat gözlemcisi oldukları bilinmektedir. Şairler hasımlarını daha önce hiç söylenmemiş çarpıcı yergilerle yenebilmek yahut övecekleri kimseleri aynı şekilde çok orijinal bir ifade ile methedebilmek için sürekli yeni arayışlar içinde bulunmuşlardır. Bu beyitte de "sayd-geh"de [= av yeri, avlak] ceylanlarla birlikte gezinen domuz ile sevgilinin yanında dolaşan "agyâr" [= yabancı] arasında bir benzerlik kurulmuştur. Gerçekten de günümüzde zengin örneklerini seyredebildiğimiz belgesel filmlerden öğrendiğimize göre ceylanlar ve domuzlar biri çok hassas kulaklara diğeri ise çok keskin bir koku alma yeteneğine sahip bulunduklarından, birbirlerini tehlikelere karşı uyarma konusunda yardımlaşmak için tabiatta çoğu zaman birlikte bulunuyorlarmış.

5 Burada şairin sevgilisinin dudaklarını emerek öpmesi hâli, sosyal hayattan bir sahne imajı eşliğinde tasvir edilmektedir. Siyahlığı sebebiyle şiir dilinde 'karavul' [= bekçi] vb. bazı benzetmelere konu olan saç, burada şairi elindeki kement ile bağlayan bir zaptiyeye benzetilmiştir (teşhis). Şairin suçu, kan rengi oldukları için "kanlu" [= kanlı, kana bulaşmış, katil] olarak nitelendirilen "leb" [= dudak] ile "hem-sohbet" [= sohbet arkadaşı, dost, yakın] olmasıdır. Günümüzde olduğu gibi bir kimse

cinayet işleyip kaçsa, polis onu bulamayınca derhâl yakını olan kimseleri veya arkadaşlarını göz altına alıp sorguya çeker. Burada da şair, sevgilinin saçının etkisi altında bulunuşunu, saç tarafından âdeta sarılıp bağlandığı şeklinde ifade etmektedir. "Leb" mistik edebiyatta 'sohbet'in sembolü olup bir kimsenin lebini emmek, onun sohbetinden yararlanmayı sembolize eder. Şairler edebiyatın bir takım klişe sembollerini müstehcene yaklaşacak derecede özellikle kullanarak burada olduğu gibi şiirleriyle ilgi çekmenin yollarını arıyorlardı.

6 Eski şiirin bize tuhaf gelen fakat devri açısından son derece tabii karşılanan özelliklerinden birisi de nesnelere bakış ve değerlendirişidir. Günümüzde yılan insana ürperti veren soğuk bir canlıdır yahut sinek pis olarak nitelendirilen iğrenilen bir yaratıktır. Fakat o günün insanları yılanı son derece tabii olarak kıvrım kıvrım saç örgüleri için; sineği de yanak üzerinde yahut dudak kenarındaki ben için benzetme unsuru olarak kullanabilmektedir. Bunda Anadolu'daki harabelerde bol örneklerini gördükleri Meduza heykellerinin etkisi olması da düşünülebilir. İşte burada "sehî-kad" [= uzun boylu] sevgili çekici ve mütenasip boyu sebebiyle bir serviye, iki yanından aşağıya doğru uzanan "ham-i gîsûlar"ı [= kıvrım kıvrım saçlar] ise birer "ejder"e [= yılan] benzetilmektedirler.

7 Her fırsatta sofu tipine takılma geleneğine uyarak bu beyitte şair bir bahane ile onunla alay etmektedir. Güzellere bakıp meyletmese, zevksizlik ile itham edilen sofunun burada "leb-i cânâna" [= sevgilinin dudağına] meyleder olarak tarif edilmesi, dışarıdan ilgisiz görünmekle beraber için için ona ilgi duyması sebebiyledir. Fakat inadından bunu kabul etmez ve ayak diretir. Tabii burada aynı zamanda tasavvuf yolunun ilâhî zevklerini yaşamayı seçen 'ârif' ile Allah'a ulaşmada bu yolu inkâr eden ve zahirî ibadetlerle yoluna devam eden 'sofu' tipinin yürüdükleri farklı yollar sembolize edilmektedir. Çünkü eski edebiyatın tasavvufî sembolleri itibarıyla dudak ilâhî zevk ve neşeleri temsil eder. Şair sofunun bu için için sevgilinin dudağına meyledişini küçümsemek için onun bu hâline, "bengî"nin [= esrarkeş] sürekli tatlıya meyledişini sebep göstermektedir. Bu ifade esrarkeşlerin tatlı yemeye son derece düşkün oluşundan kaynaklanmaktadır.



99b

USÛLÎ

[Vardar Yenicesi ? - ? 1538]

Ailesi hakkında bilgi bulunmamaktadır. Yetiştiği yer olan Yenice, bugün Yunanistan sınırlarında bulunan ve eski Türk edebiyatına önemli sayıda şair veren Giannitsa şehridir. Âşık Çelebi'ye göre medrese eğitimi sırasında, Gelibolulu Âlî'ye göre ise eğitimini tamamladıktan sonra kendisine bir hâl gelerek cübbe ve destarı bırakmış ve güçlü bir ihtimalle Melâmetîler gibi giyinerek o yıllarda Mısır'da şöhret bulan Şeyh İbrahim Gülşenî'nin yanına gidip tarikat sülûkunu tamamlamıştır. İbrahîm Gülşenî güçlü bir ikna kabiliyeti bulunan, çevresini çabucak tesir altına alan bir şahsiyet olduğundan, Usûlî'de derin izler bıraktı. Bir ara huruç etmesinden çekinilerek İstanbul'a çağırılan ve İbrahim Paşa'nın cezalandırma talebine rağmen Kanunî'nin engellemesi üzerine serbest bırakılan İbrahim Gülşenî, Osmanlı şairlerinden Ârif, Ârifî, Bülendî, Gülşenî Hamdî, İlâhî, Rindî, Semâî, Şifâî, Zaîfî ve Zârî gibi şairleri önemli ölçüde etkilemiş bir mutasavvıftır. Bu şeyhin ölümü üzerine (1533) onun için çok hazin bir mersiye yazarak tekrar memleketine döndü, kısmen inziva ile geçen bir hayat sürdü ve ömrünün sonlarına kadar tarikatını yaymaya çalıştı.

Ömrünün bundan sonraki devresi Yenice'de ve bazen de Evranos Beyzâde Abdî Bey yanında sancaklarda geçti. *Dîvân*'ında yer alan "Bahâriye" kasidesi bu akıncı beyine sunulmak üzere nazmedilmiştir. Yine Evranosoğullarından İsa Bey için bir "Güneş" kasidesi yazmıştır. Defterdar İskender Çelebi için nazmettiği "rûzgâr" redifli kasideden bir aralık da bu devlet adamına yaklaşma temayülü gösterdiği anlaşılmaktadır. Ölümünden kısa bir süre sonra kaleme alınmalarına rağmen şuara tezkirelerinde onun ölüm yeri ve tarihi hakkında bir kayda rastlanmaz. Ölüm tarihi Kâfzâde Fâizî'nin *Zübdetü'l-eş'âr*'ında geçen şu mısradan tespit edilebilmektedir:

"Vâh kim gitdi Usûlî derd-mend" (945/1538)

100



Âşık Çelebi onun Rumeli'de "ilhad" tohumlarını eken ilk şahıs olduğunu iddia eder ve Nesîmî tarzındaki şiirleriyle çevresinde pek çok kimseyi topladığını lânet okuyarak bildirir. Latîfî ise onu ikinci bir Fazlullah-i Hurûfî olarak görür. *Dîvân*'ında bulunan Nesîmî'nin gazellerine yazılmış tahmis, tesdis ve nazireler onun gerçekten de Rumeli'de Nesîmî yolunun samimî bir takipçisi olduğunu gösteren bir yapı arz eder. Özellikle mesnevi formunda nazmettiği şiirleri, sahibi bulunduğu tasavvufî akideleri didaktik mahiyette özetlemiş olmaları bakımından dikkat çekicidir. Hayâlî Bey'in bazı şiirlerinde üzeri çok örtülü olarak geçen bu üslûp, Hayretî ve Usûlî'de bütün açıklığıyla ortaya çıkar. Şairin doğup yetiştiği çevrenin etkisinden de kaynaklanan Hayâlî, Hayretî, Aşkî, Yûsuf-i Sîneçâk, Râfi'î, Selmân ve Günâhî gibi bu yöreden yetişen şairlerde görülen Hz. Ali ve Âl-i Abâ sevgisi, On iki İmam ve Horasan erenlerine bağlılık Usûlî'de ön plana çıkar. Samîmî bir vahdetivücutçudur. Şiirlerinde kapalı üslûpla padişaha ve devlete karşı bir istiğna tavrı sezilir. Bugün elimizde bulunan tek eseri *Dîvân*'ı olup bu eser, içinde yer alan hadis tercümeleri, mersiye şeklinde nazmedilmiş bir "miraciye" ve bir "varsağı" ile klâsik divan tertibinin dışında kalan bir yapı arz eder. Kendisinden sonra gazellerine yazılan nazirelerin çokluğundan onun şiirlerinin uzun zaman okunduğu anlaşılmaktadır.

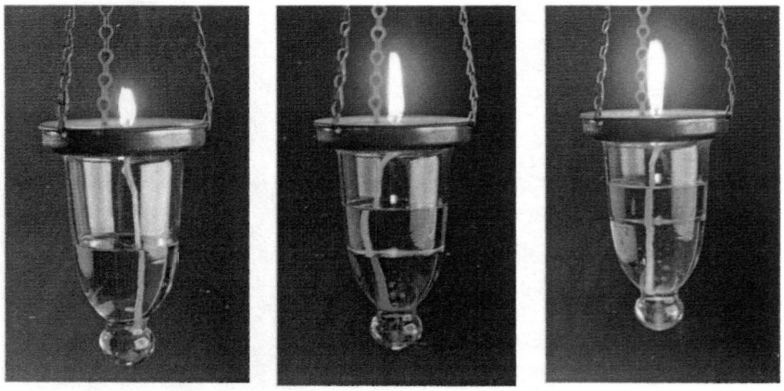
Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 44b-45a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, s. 165-166; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 193; Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 91-93; *Usûlî Divanı*, nşr. Mustafa İsen, Ankara 1990.

Nesîmî tarzı şiirin ve klâsik Türk şiirini derinden etkileyen vahdetivücut akidesinin Rumeli topraklarındaki samimî temsilcilerinden Usûlî, *Dîvân*'ının başına aldığı mesnevi formunda nazmedilmiş iki eserinde eski şiirimizde terennüm edilen aşkın mahiyeti hakkında birtakım ipuçları verir. Ona göre bu aşk "mecâzî" yani insanın insana duyduğu cinsten bir aşk değil "hakikî"dir. Aksi takdirde böyle bir aşk "lehv ü bâzî" yani boş işler ve oyundan ibaret kalır. Gerçek âşık şehvete düşkün kimselerle asla yakınlaşmaz. Âşıklık erlik işidir ve erenler kadınlar ile yoldaş olamazlar. İnsan güzelliği beden, ona duyulan aşk ise can gibidir. Bu güzelliğe duyulan aşktan amaç sadece bir ruhanî lezzettir. Âşığın hedefi olmek olmadıkça asla amacına eremez. Bir çocuk nasıl sürekli şeker isterse, âşık da sürekli gam ve keder istemelidir. Âşığın en yakın sevgilisi ve sohbet arkadaşı dert, azığı ise gam yemektir. Bu dünya fânidir. Gönülde akislerin belirmesi için onun bir ayna gibi paslarını gidermek gerekir. Gönül evi temiz tutulduğu takdirde sevgilinin hayali oraya misafir olarak gelir. Hak her yerde görünür, yeter ki insan "sûret"i bırakıp "ma'nâ"ya bakabilsin... Dolayısıyla hemen tamamı aynı şeyleri tekrar eden ve aynı görüşü paylaşan bütün eski şairlerin eserlerini tamamen bu kalıplar içerisinde değerlendirmek gerekmektedir. Aşağıdaki eser Fuzûlî'nin meşhur *"Meni cândan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı / Felekler yandı âhumdan mürâdum şem'i yanmaz mı"* matla'lı meşhur gazeliyle yakın benzerlikler taşıması bakımından ayrıca dikkat çekicidir. Hemen bütün gazellerde olduğu gibi burada da ifade edilen "dilber"in cefası, uğrunda katlanılan gam ve kederler, çekilen âh ve feryatlar, uykusuz geceler, bu yolda ölme arzusu tamamıyla Allah'ın bir tezahürü olarak kabul edilen ve açıkça söylenememekle birlikte vahdetivücut inancına göre Allah'ın ta kendisi gibi kabul edilen "insan" ve dolayısıyla "Allah" içindir...

I
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1	*Dutuşdı çarh fânûsı şerâr-i nâr-i âhumdan* *Mürâdum şem'i uyanmaz meded baht-i siyâhumdan*	1 Âhımın ateşinin kıvılcımından felek fanusu tutuştuğu hâlde muradımın mumu yanmıyor... Siyah bahtımdan illallah!
2	*Kara bahtum uyanmadı dirîgâ hâbdan bir dem* *Uyımaz gerçi kim kimse giceler âh u vâhumdan*	2 Yazıklar olsun! Geceleri kimseler benim ah u feryadımdan uyuyamadığı hâlde, kara talihim uykudan bir kere olsun uyanmadı.
3	*Mugaylân-i gam-i dilber safâdur Merve hakkıyçün* *Başum gitse yüzüm döndürmezem ben kıble-gâhumdan*	3 Merve'ye yemin olsun ki sevgilinin gamının dikeni [benim için] safadır. Başım da gitse yüzümü kıblemden çevirmem.
4	*Esîrümdür ben anı öldürem bugün yarın dirmiş* *Yiter ölince bu dirlik efendüm pâdişâhumdan*	4 "O benim esirimdir, onu bugün yarın öldüreceğim" dermiş. Bu, efendim padişahımdan bana ihsan olarak ölünceye kadar yeter.
5	*Tulû' itmez sitâremde Usûlî kevkeb-i tâli'* *Yiridür odlara yansa felekler dûd-i âhumdan*	5 Usûlî, talih yıldızı bahtımda [bir türlü] doğmuyor. Felekler âhımın dumanından ateşlere yansa yeridir.



101

1 Âşıklar içlerindeki aşk hararetinin şiddetini çoğu zaman bir ateşe benzetirler. Şair uçsuz bucaksız feleği bütün büyüklüğüne rağmen küçümseyerek bir kandil fanusu (bk. res. 101) gibi düşünmekte ve onun, aşkının ateşinin kıvılcımından tutuştuğunu iddia etmektedir. Bu beyitte feleğin şeffaflığı ile kandil camı arasında bir ilişki kuran şair, güneşi de bu kandilin yanarak ışık saçan alevine benzetiyor. Ancak dikkat edilmesi gereken önemli nokta, bu güneş kandilinin, âşığın âh ateşinden değil, âh ateşinin "şerâr"ından [= kıvılcım] tutuştuğudur. Geçmiş yüzyıllarda özellikle ahşap yapıların çokça bulunduğu İstanbul gibi şehirlerde yangınlar çoğu zaman rüzgârın savurduğu bu kıvılcımlar sebebiyle uzak mahallelere sıçrar ve bazen bütün şehri harap ederdi. Şair "Felek fanusu âhımın dumanının kıvılcımından yandı" derken hem böyle bir imajı hatırlatmakta, hem de âhının sadece bir kıvılcımının dahi felek kandilini yakacak kudrette bulunduğunu ima etmektedir. Görüldüğü üzere şair, içindeki aşk hararetinin şiddetini vurgulamak için güneşin kendi ateşinden tutuştuğunu iddia etmektedir (hüsnütalil). Ardından sanki bu durumu anlamamış da merak ediyormuşçasına (tecahülüarif) bir tavırla, bu kadar güçlü bir ateşe rağmen hâlâ neden "murâd şem'i"nin [= murat mumu] yanmadığını sormaktadır. Murat mumunun yanması gam ve kederden kararan bahtının aydınlanmasını sağlayacaktır. Buradaki "uyanmak" fiili yanmak anlamındadır. Eskiler bir nezaket ifadesi olarak mum, kandil vb. hakkında "yakma" yerine "uyandırma" demeyi tercih ederlerdi. Beytin esas anlamına bir hayli uzak bir çağrışım olmakla birlikte, ibarede geçen 'murad mumu' ifadesi, yakın zamana kadar türbe ve yatır ziyaretine giden kimselerin murat ettikleri bir işleri olduğu takdirde oraya mum adamaları geleneğini çağrıştırdığından, beytin arka planında böyle bir imaj oluşmaktadır (mazmun).

2 Bu defa "uyanma" fiilini günümüzdeki anlamıyla kullanan şair, yine durumu anlamamış bir tavırla kendi kendine sormaya devam etmektedir. Aşk derdiyle elinde olmadan çektiği yanık âhlar sebebiyle civardaki konu komşu uyuyamadığı hâlde, bahtının hâlâ nasıl uyuyabildiğini merak etmektedir. Bahtın uyanık olması, her şeyin yolunda gitmesi ve talihin açık olması anlamında bir deyimdir.

3 "Gam-i dilber" [= sevgilinin gamı], aşkın insan üzerinde oluşturduğu ıstıraplı ruh hâli demek olup; şair bunu çöllerde yetişen ve "mugaylan" denen dikene benzetmektedir. Eskilerin özellikle kervanlarla çıkılan Hac yolculuklarında gördükleri bu dikenler, çöl fırtınalarının savurmasıyla büyük öbekler hâline gelerek, çarptıkları canlılar için ciddî birer tehlike oluştururlarmış. Şairin kastettiği gam dikeni öyle küçücük bir diken değil, ölümlere sebep olan bu cinsten bir diken kümesidir. Günümüzde de beyitteki anlamıyla kullanılan "safâ" [= zevk, mutluluk] kelimesi metinde özellikle seçilmiştir. Çünkü bu ibare aynı zamanda Kâbe'de hacıların ikisi arasında hızla yürüyerek "sa'y" ettikleri "Safâ" ve Merve tepelerinden ilkinin ismidir. Şairler bir kelimeyi seçerken esas anlamının yanı sıra, kelimenin diğer anlamlarını da göz önünde bulundurarak, beytin arka planında bu uzak anlamların bir kompozisyon oluşturmasına dikkat ederlerdi (iham). Ardından şair bu tepenin hemen karşısındaki "Merve" tepesini de aynı ibarede kullanarak, bir uyum oluşturmak (tenasüp) amacıyla bu mukaddes yere yemin etmektedir. Başı da gitse yani canından da olsa yüzünü sevgilinin kıblesinden döndürmeyecektir. Dikkat edilecek olursa burada bir yüzü sürekli aynı yönü gösteren ve oradan yüz çevirmeyen bir "pusula" imajı (mazmun) oluşturulmuştur. Eskilerin pusulaya 'kıbleyi gösteren' anlamında "kıble-nümâ" demeleri bu imajı daha da kuvvetlendirmektedir. Beyitte yer alan ve birbiriyle hac yolu ve Kâbe sebebiyle uyum ve ilişki içinde bulunan "mugaylân", "safâ", "Merve" ve "kıble" kelimeleri özellikle seçilmişlerdir (tenasüp). Şairin kendisi hakkında, nereye çevrilirse

çevrilsin sürekli aynı yönü gösteren bir pusula imajı oluşturması ise, hem içinde bulunduğu psikolojik durumu ifade etmesi, hem de beyitte varlığı yoğun olarak hissedilen 'yolculuk', "kıble" ve "Kâbe" ile pusula ilişkisi açısından dikkat çekicidir.

4 Köle veya esir, hürriyeti olmayan ve sahibinin mülkü konumundaki kimselerdir. Âşıklar kendilerini sevgililerine adadıkları için yahut da aşka bağlı saydıkları için, yeri geldikçe sürekli esirliklerinden bahsederler. Usûlî burada güya sevgilisinin kendisine öfkelenerek "Ben onu yakında öldüreceğim" şeklinde bir ifade kullandığını iddia etmektedir. Aslında bu söz, bu konudaki fikrini beyan edebilmek için kendisi tarafından hazırlanan bir zemin durumu arz etmektedir. Aslen Türkçe olup "yaşama, sağlık, geçim" gibi anlamlara gelen "dirlik" kelimesi, Osmanlı devlet düzeninde "geçim vasıtası olmak üzere devlet tarafından verilen veya buna yarayan timar, ulûfe vb." gelir kaynaklarına da dendiğinden iki anlamlı kullanılmıştır (tevriye). Metinde sevgili hakkında kullanılan "padişah" sıfatının bu açıdan bakıldığında rastgele yerleştirilmediği görülecektir. "Padişah" ve "esir" kavramları arasında ise daha farklı bir ilişki vardır. Islâm fıkhında devlet başkanı gerekli gördüğünde sorgusuz sualsiz esirleri öldürtebilir. Aynı zamanda bu fıkhî bilgiye de dayanan şair, sevgilisine "Padişahım olan sen sevgilimin beni öldürmesi bana dirlik olarak yeter" şeklinde bir hitapta bulunmaktadır. Buradaki dirlik hem "yaşayış" ve "huzur", hem de yukarıda ifade edildiği üzere geçim kaynağı anlamına gelecek bir biçimde yerleştirilmiştir. Çünkü sevgilinin öldürmek için dahi olsa aşıkla ilgilenmesi, onun için dünya varlıklarının en değerlisidir. Ölümün dirlik olması ise, şehitlerin ölmeyip daima diri kalacakları inancına dayalı olarak geliştirilen "aşk şehitliği" ile ilgili ayrı bir bahis teşkil etmektedir. İkinci mısradaki "ölince" kelimesi hem "ölünceye kadar" hem de "öldüğüm vakit" anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye).

102



5 Feleğin şekil ve hareketlerinden gelecekle ilgili haber ve yorumlar geliştirenler, her insanın gökte bir yıldızı bulunduğuna ve talihinin bu yıldızın konumuna göre değiştiğine inanırlar. Yahut yıldızname gibi fal kitapları açarak kaderleri hakkında bilgi edinmeye çalışırlar. Bu yüzden meselâ talihi iyi gitmeyenler için "yıldızı düşkün" deyimi kullanılmıştır. Şair işlerinin yolunda gitmediği anlamında bahtının yıldızının doğmadığını ifade ederek, feryat ve figan ettiğini söylemekte ve bu yüzden de -ilk beyitte söylediği gibi- sadece feleğin kandili değil, bütün felekler ateşlere yansa yeridir demektedir.

Birinci gazelin takdim yazısında sözü edilen iki mesnevinin ardından *Dîvân*'da Yenice şehrindeki güzelleri anlatan yine mesnevi şeklinde nazmedilmiş bir "şehrengiz"e yer verilir. Eserde methedilen ilk güzel asıl adı Girbâzî olan Terzi Mustafa'dır. Şaire göre Mustafa gönüller kıblesidir ve ona bakmak Allah'ın nurunu temaşa etmekle eştir. Fakat sürekli şaire cefa etmekte ve kendisini göstermemektedir. Eser şehrin diğer güzelleri hakkında da bu gibi övücü sözlerle devam eder ve onlara dua ile bitirilir. Yenice Şehrengizi'nde bu Mustafa'dan başka biri Voyvodaoğlu Mustafa diğeri de Şah Mustafa adlı iki şahıstan daha bahsedilir. Aşağıdakı eser bu Mustafalardan hangisi için yazılmış açıkça anlaşılamıyor. Ancak Hz. Muhammed'den bahseder bir biçimde asıl sevdiği şahsı övüp yüceltmesi bakımından eser ilginç bir durum arz etmektedir. "Samt" ipliğe geçirilen inci dizisi demektir. 'Murabba', 'muhammes', 'müseddes' ismini alarak dörtlü, beşli, altılı olarak uzayan mısralardan oluşan bentler şeklinde düzenlenen "musammat" nazım şeklinde, eğer bentler arasındaki mısra burada olduğu gibi aynen tekrarlanırsa, buna "mutekerrir musammat" denir.

II
MÜTEKERRİR MUSAMMAT

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

I

Şükr Hakka kim yine bir meh-likâdur sevdügüm
Nûrdur başdan başa şems-i duhâdur sevdügüm
Sâyesinde pâdişâham bir Hümâdur sevdügüm
Serv-kad mahbûblarla müntehâdur sevdügüm
Yâ Hasan yâhod Hüseyn-i Kerbelâdur sevdügüm
Lahmüke lahmî 'Alî-yi Murtezâdur sevdügüm
Sûret-i Rahmân "'ale'l-'arş istevâ"dur sevdügüm
Kıble hakkı ka'be-i ehl-i safâdur sevdügüm
Deyr-i dilde bir büt-i lu'bet-nümâdur sevdügüm
Hâşelillah dôstlar nûr-i Hudâdur sevdügüm
Ben Muhammed ümmetiyem Mustafâdur sevdügüm

II

Aşk odından dûd-i âhum çarh-i mînâyı geçer
Çeşmümüñ merdümleri bahrı vü deryâyı geçer
Sûretüñ nakşı ile tab'um heyûlâyı geçer
Bu deli gönlüm levend oldı vü şeydâyî geçer
Başına 'aşkuñ hevâsı düşdi sevdâyî geçer
'Âlem-i fikretde 'aklum gerçi hôd-râyî geçer
'Işk bâzârında cânum hayli rüsvâyî geçer
Bir büte yüz urdı gönlüm şimdi tersâyî geçer
Cân virür la'lüñ şerâbına Mesîhâyı geçer
Kimi 'Îsâyî bu halkuñ kimi Mûsâyî geçer
Ben Muhammed ümmetiyem Mustafâdur sevdügüm

III

Bir gedâ-yı bî-nevâyam tâc ü efser sevmezem
Kûyuñı tutdum vatan mülk-i Sikender sevmezem
Ayaguñ topragı besdür âb-i kevser sevmezem
Hâk-i pâyüñ hôş gelür 'aynuma 'anber sevmezem
Bülbül-i bâg-i cemâlem verd-i ahmer sevmezem
Gökden inerse bugün mâh-i münevver sevmezem
Ger gelirse kapuma hurşîd-i hâver sevmezem
Âfitâb olursa da bir gayrı dilber sevmezem
Öldürürlerse beni hercâyî dilber sevmezem
Baña ol şâhum gerek dahi güzeller sevmezem
Ben Muhammed ümmetiyem Mustafâdur sevdügüm

IV

Hamdülillah kim yine hüsnüñ tecellâsındayam
On sekiz biñ 'âlemüñ dâyim temâşâsındayam
Hakk Te'âlânuñ bugün Firdevs-i a'lâsındayam
Sehm-i a'lâ gözlerüm kadh-i mu'allâsındayam
Âşinâ-yi dürr-i pâküm 'aşk deryâsındayam
Sen beni bâzâr-i dehrüñ sanma gavgâsındayam
Ka'be-i maksûda irdim şevk sahrâsındayam
Gönlümüñ buldum murâdını tesellâsındayam
Bir güzeller şâhınuñ her dem temennâsındayam
Bu cihânuñ ne vezîrinde ne paşasındayam
Ben Muhammed ümmetiyem Mustafâdur sevdügüm

V

Mürg-i câna 'ışk odından âşiyân itdüm yine
Ol cenâhı yanmışuñ yirin cinân itdüm yine
Bu deli gönlümi rüsvây-i cihân itdüm yine
Gice gündüz hem-demüm âh ü figân itdüm yine
Zûr-i mihnetle büküp kaddüm kemân itdüm yine
Ayagı topragına rühı revân itdüm yine
Soldurup bâg-i vücûdumı hazân itdüm yine
Tîg-i mihnetle yüregüm tolu kan itdüm yine
Ey Usûlî ol şehüñ ismin beyân itdüm yine
Gün gibi fâş eyleyüp sırrım 'ıyân itdüm yine
Ben Muhammed ümmetuyem Mustafâdur sevdügüm



103

• ÇENGEL ÇİÇEĞİ •

Osmanlı şiirinin hakkıyla anlaşılabilmesinin en önemli şartlarından birisi de bu medeniyetin yaşandığı çağı, bütün ayrıntılarıyla bilme ve tanıma gereğidir. Aksi takdirde beyitler arasında yer alan her biri âdeta birer şifre değerindeki kelimelerin oluşturduğu anlamlar kaybolur ve şiir, yabancı dilde yazılmış bir metin gibi günümüz insanına hiçbir şey ifade etmez. Buna güzel bir örnek oluşturacağı ümidiyle Köse Me'âlî'nin ilenircesine bir tavır takındığı "Sümbül, kıl kadar utanmadan senin saçına özenirmiş, göreyim çengel çiçeği olsun!" anlamındaki

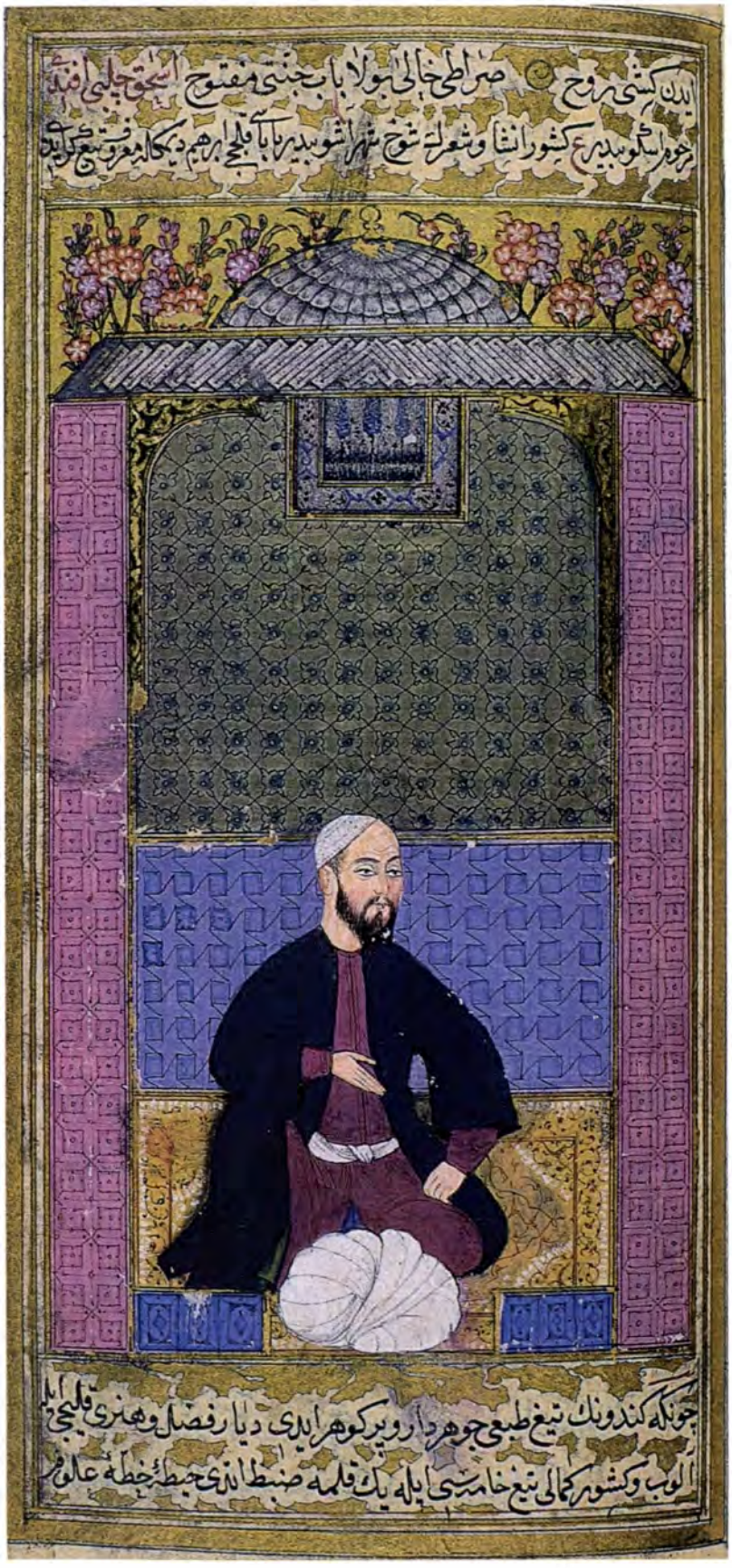
Göreyin sünbüli çengel çiçeği olsun kim
Öykünurmiş saçuña kılmayuban kılca hayâ

beyti güzel bir örnek teşkil edebilir. "Kılmak" fiili ile "kılca' [= kıl kadar] arasında ve "kıl" ile de "saç" arasında ince ses ve anlam ilişkileri örülerek kurulan beyit, "çengel çiçeği" ile neyin ima edildiğini bilmeyen bir kimse için anlaşılması güç bir muamma konumu arz eder. Bu tabirin eski metinlerde sık sık sümbül ile birlikte kullanılmasından ve sümbül çiçeği yapraklarının gerçekten de çengel şeklini andıran bir yapıda bulunmasından hareketle bu çiçeğe o devirde halk arasında "çengel çiçeği" deniyor olması uzak bir ihtimal değildir. Ancak böyle bir anlamın beyitteki 'beddua' ifadesi ile bağdaşabilecek bir tarafı yoktur. Asırların tozlu raflarında kalıp unutulan bu şiirlerde yer alan sözü edilen şifreleri çözmede en geçerli ipucu yine o devrin şiirleri veya diğer yazılı eserleridir. Dîvanları karıştırdığımızda eserleri arasına zaman zaman İran şairlerinden tercüme beyitler aktaran, durumu anlayıp kendisine haber verenlere de *"Benüm Fârsî bilmedügüm bilürsiz..."* cevabını vererek sıyrılmaya çalışan ve bazen de yeni yetme şairlerin buldukları güzel manaları ustaca makyajlarla kendi divanına aktaran, durum fark edilip kendisine gelindiğinde de *"Bizler dîvân sahibi şairleriz. Bu hoşca ma'nîcikler kaybolup gitmesin diye böyle ederiz"* kabilinden bir cevapla kendisini haklı çıkarmaya çalışan usta şair Zâtî'nin divanında Me'âlî'nin yukarıda geçen beytini bir hayli süslenmiş olarak buluruz. Şair "Sümbül de kim oluyor..." dercesine şöyle demektedir:

Göreyin dâr-i fenâda ola çengel çiçegi
Kim ki sünbül dir ise zülf-i perîşânuñ içün

Zâtî de Me'âlî gibi sevgilisinin saçının güzel kokusunu sümbülden üstün göstermek için "Kim senin dağınık saçların için sümbül derse, göreyim o fenâ dârında çengel çiçeği olsun!" diye ortaya bir beddua cümlesi savurmaktadır. Dikkat edilecek olursa bu beyitte dünyayı kasteder gibi kullanılan "dâr-i fenâ" [= fânilik diyarı] terkibini oluşturan kelimelerden "dâr"ın Farsçadaki anlamı 'darağacı', "fenâ" kelimesinin anlamı ise 'yok olma' yani ölümdür. İşte metnin ne demeye geldiğini kestirme güçlüğü çekildiği böyle bir zamanda bizi zaman zaman bizden daha iyi anlatmayı başaran yabancı seyyahların eserleri imdada yetişiverir. Bunlardan biri söz konusu "çengel"den şöylece bahseder: *"Galata'ya geçilen limanda iki sütundan oluşan bir yapı iskelet var. Bunların üzerinde bir direk uzatılmış. Bu direğin her iki ucunda büyük, kuvvetli demir çengeller çakılı. Asker hariç, Türk veya Hristiyan olsun eğer birisi ölüme mahkûm edilmişse, yalnızca elbiseleri çıkarılır ve bir çengele asılır."* (Tebly, s. 223). Bir diğer seyyah şöyle ilave ediyor: *"Bazıları üç gün kadar çengelde bu eziyeti çekerler, bazılarına da acı bir lütuf bahşedilerek gırtlağı kesilir ve kafa derisi soyulur, çabuk ölerek bu cefadan kurtulur."*

Artık bundan sonra kolayca anlaşılacağı üzere yukarıdaki beyitlede sözü edilen "çengel çiçeği", işkence ile öldürülmek üzere çengele takılan adamın kanlı ve sarkık bedeninden kinaye bir tabirdir. İstanbul'da şimdiki Eminönü civarında bulunan "çengel", eski bir gravürden ve karşı sayfada yer alan minyatürden anlaşıldığına göre, iki direk arasında yere paralel ve birbirinden 70-80 santim mesafede iki kalas geçirilmesiyle oluşan bir çeşit iskele imiş. Alttaki kalasa bir adam karnından sığacak genişlikte 4-5 çengel tespit edilip her çengelin üzerine isabet eden hizasında bir makara sistemi bulunurmuş. Çengele geçecek mahkûm, kolları ve bacakları arkadan bir araya getirilip bağlandıktan sonra makara ile yukarıya çekilerek, daha önce yukarıda yer alan cellât tarafından karın boşluğundan kancaya geçirilirmiş. İbret için daima kurulu bekletilen "çengel"den pek çok seyahatnamede aşağı yukarı aynı ifadelerle bahsedilmektedir.



104

İSHÂK ÇELEBİ

[Üsküp ? - Şam 1538]

XV. yüzyılın ikinci yarısında Üsküp'ün yerli ailelerinden birinin çocuğu olarak doğmuştur. Babası kılıç ustası olduğundan Kılıççı İbrahim diye anılırmış. Kınalızâde onun gençliğinde baba mesleği ile uğraştığını bildirirse de diğer kaynaklar bu konuda bir bilgi vermezler. Muhtemelen ilk tahsilini Üsküp'te bitirerek daha sonra İstanbul'a geldi ve medrese eğitiminden sonra Kara Bâlî'den mülâzim oldu. Önce Serez'de sonra Edirne İbrahim Paşa Medresesi'nde ve daha sonra da 1518 yılında beş ay kadar Üsküp'te müderris olduğu bilinmektedir. Yavuz'un tahta çıktığı yıllarda (h. 918 / m. 1512) İshâk Çelebi bir şair olarak İstanbul'un edebî mahfillerinde tanınmış bir şahsiyet idi. Üsküp'ten sonra Bursa'da Kaplıca ve İzmit'te Orhan medreselerinde müderris oldu. Daha sonra İshâk Çelebi'nin h. 933 / m. 1526-27'de Edirne'deki Darülhadis Medresesi'ne tayin edildiği görülmektedir. Mu'ammâyî onun bu atanması hakkında her cüzü bir tarih olan şu beyti söylemiştir:

'Âlim ü ehl-i tefsîr rûşen fakîh-i âfâk
Allah ne müstehakdur Dârülhadîs'e İshâk

Yavuz Sultan Selim'in Mısır Seferi dönüşünde Halep'te altı ay kadar konaklaması sırasında hoşça vakit geçirmek için söz ve sohbet ehlinden kimselerin bulunup huzuruna getirilmesini emretmesi üzerine, o devrin en bilgili ve hoş sohbetli kimselerinden Galata kadısı Nihâlî Câfer Çelebi, Mihaliç kadısı Köse Bezen ve Üsküp müderrisi İshâk Çelebi'yi bulup getirirler. Fakat padişahın müsahipleri Halîmî Çelebi ve diğerleri, kendi yerlerine getirilmesine engel olmak için bunlara padişahın mustehcen latifelerden hoşlandığını söyleyip huzura girdiklerinde yapmaları gerekenleri kasıtlı olarak çarpıtarak anlatırlar. Bu hileye kanan üç müderris, yaptıkları münasebetsizliklerle padişahı öfkelendirirler ve hemen geldikleri yerlere geri gönderilirler. Gerek Halep yolunda yanındaki iki arkadaşıyla olan davranışları, gerekse yakın arkadaşı Amrî ile haklarında anlatılan Kurt Karındaşı hikâyesi, onun bir müderriste bulunması gereken ağırbaşlılık ve vakardan uzak biri olduğunu göstermektedir. Evde ve ev dışında baş açık oturduğu, terlik ve takkeyi çıkaracak kadar serbest davranışlı biri olduğu nakledilir. Rivayete göre Kurt Karındaşı lakâbıyla bilinen meşhur Mehmed Çelebi'yi tanımayan Amrî ve İshâk Çelebi, onu imtihan için kendilerinin hangi meslekten olabileceğini sorarlar. Onları tanıyan Mehmed Çelebi *"Hele ehl-i ilm ve ehl-i ma'rifet olmak düşmez, gayrısını bilmezem"* deyince her ikisi de mahcup olurlar.

İshâk Çelebi'nin h. 937 / m. 1530-31'de Sahn müderrisi olduğu görülmektedir. Daha sonra kadılık mesleğine girerek Şam'a gider. Yola çıkışına tarih olmak üzere söylediği

Şehr-i zi'l-hiccede 'azmüm sefer-i Şâm oldı
Başladum yazmaga târîhini ahşam oldı

beytindeki "ahşâm" kelimesi h. 942 / m. 1536 tarihini verir. Şam'a yaklaştıklarında Sâlihiye denen yerde söylediği şu beyitten kaynaklar onun sanki orada öleceğini önceden hissettiğini bildiriler:

Cennet kohusı gelmege başladı meşâma
İrişe meger kâfilemüz menzil-i Şâma

Kaynaklar: Üsküblü İshâk Çelebi, *Dîvan*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu-M. Ali Tanyeri, İstanbul 1990.

İshak Çelebi'nin başından geçen bir göz hastalığı sebebiyle yazdığı anlaşılan bu şiir, baştan sona kadar göz ile ilgili konulardan oluştuğu için "yekâheng" bir gazeldir. Eserde şairin hastalığa yakalanması, hastalık ile ilgili şairane yorumları ve sonunda bu dertten kurtuluşu hikâye edilmektedir. Konu itibarıyle oldukça orijinal görünen eser, aynı zamanda bir şairin belirli bir noktaya odaklanması hâlinde geliştirebileceği hayal ve yorumları da sergilemesi bakımından bir hüner gösterisi konumu arz ettiğinden ayrıca dikkate değer görünmektedir. Tabii bu durum aynı zamanda, hedeflerinden birisi de şiiri oluşturan kavram ve kelimeler arasında uyumlu ifadeler oluşturmak olan şairin, göz hastalığını kendisine konu seçerek, bu noktada hüner ve zekâsını sergileyecek hayalleri sergilemek için bir kompozisyon denemesi yapmış olabileceğini de akla getirmektedir.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Hastedür gönlüm gibi niçe zemân oldı gözüm*
Gerden-i câna 'aceb bâr-i girân oldı gözüm

1 Gözüm nice zamandır gönlüm gibi hastadır. Gözüm can boynuna müthiş ağır bir yük oldu.

2 *Şebçerâg-i dîdeye kasd ideli düzd-i remed*
Uyhu yüzin görmez oldı pâsbân oldı gözüm

2 Göz Şebçerağ'ına remed hırsızı kastettiğinden beri gözümün bekçisi uyku yüzü görmez oldu.

3 *Güc ile varur 'asâ-yı mîl ile bir mîl yire*
Ş'ol kadar gâyet za'îf ü nâtüvân oldı gözüm

3 Gözüm öylesine aşırı zayıf ve güçsüz kaldı ki mil bastonuyla bir millik yere zor gider.

4 *Gark olup nîl ü siyâha nice mâtem tutmasun*
Hâk-i pâyuñdan cüdâ bî-hânümân oldı gözüm

4 Ayağının toprağından ayrı, yersiz yurtsuz gözüm, mavi ve siyahlara gark olup nasıl matem tutmasın!

5 *Ol gözüm nûrı cüdâ olalı çeşmümden benüm*
Utanur görinmege benden nihân oldı gözüm

5 O gözümün nuru [sevgili] gözümden ayrı düştüğünden beri gözüm görünmeye utanıyor, benden saklanmakta.

6 *Bezm-gâh-i derd ü fürkatde tolular içmege*
Toptolu câm-i şerâb-i ergavân oldı gözüm

6 Dert ve ayrılık meclisinde dolular içmek için, gözüm dopdolu bir ergavan şarabı kadehi oldu.

7 *Çeşm-zahm-i düşmen-i bed-hâh mı yâhôd meger*
Girye-i la'l-i lebüñ yâdıyle kan oldı gözüm

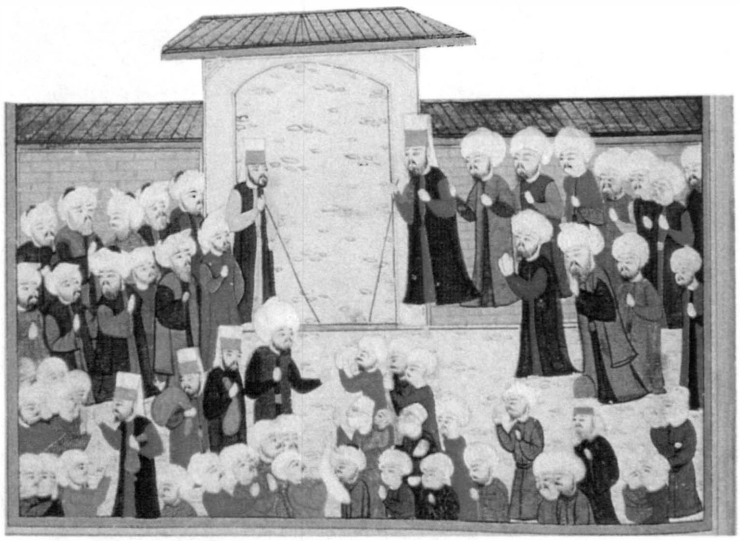
7 Kötü niyetli düşmanın göz yarası mı, yoksa lal gibi [kırmızı] dudağını yâd edişin ağlamasından mı gözüm kan oldu?

8 *Gerçi uçmuşdı huzûrum hamdülillah kim yine*
Tâyir-i ikbâl-i hâba âşiyân oldı gözüm

8 Her ne kadar huzurum uçmuş idiyse de, Allah'a şükürler olsun gözüm yine uykunun saadet kuşuna yuva oldu.

9 *Tûtiyâ-yı hâk-i pây-i yâre İshâk âferîn*
Zerre-i kühliyle gün gibi 'ıyân oldı gözüm

9 İshâk! Sevgilinin ayağı toprağının sürmesine aferin. Onun bir zerresiyle gözüm gün gibi açıldı.



105

1 Gönlün hasta olması âşıklıktan kinaye, yani gönlün âşık olduğu anlamında bir tabirdir. Bu beyitteki asıl amaç gözün hastalığını ifade etmek olduğu hâlde, gazel formu konu itibarıyla âşıkane olmayı gerektirdiğinden şair ustaca bir temasla göz hastalığı ile aşk derdi arasında hemen bir ilişki kurarak söze başlayıvermiştir. "Bâr-i girân" ağır yük demek olup "gerden-i câna bâr-i girân olmak" [= can boynuna ağır yük olmak] cana eziyet vermek anlamında bir deyimdir. İfadeden anlaşıldığına göre göz ağrısı şaire öyle ıstırap vermektedir ki artık en aziz organı olan gözü, onun boynunun kaldıramayacağı bir yük hâline gelmiştir. Buna göre, zaten hasta olan gönlünün derdi ile perişan olan şair, bir de gözünün derdini yüklenince artık bu yükü taşımaya tahammülü kalmadığını ifade etmektedir.

2 "Şeb-çerâğ" geceleri etrafa ışık saçan parlak bir inci veya mücevher yahut -fosfor olması muhtemel- çok değerli efsanevî bir taşın adıdır. Göz geceleri de görme kabiliyeti ve belki de en değerli organ olması sebebiyle şair tarafından "şebçerâg-i dîde" [= göz şebçerağı] terkibiyle bu değerli nesneye benzetilmiştir. Arapça bir tıp tabiri olan "remed" (Fr. *Ophthalmie*) ise göz akının kanlanıp iltihaplanması şeklinde ortaya çıkan bir göz hastalığıdır. Bu hastalıkta göz ışıktan aşırı rahatsız olur ve bir zaman sonra çapaklanarak kapanır. Şair bu hastalığı, göz Şebçerağ'ını çalmaya yeltenen bir hırsıza benzeterek ilginç bir sahne kompozisyonu oluşturmaktadır. Buna göre hastalığın verdiği rahatsızlık sebebiyle uyku uyumayan göz, remed hırsızı göz Şebçerağ'ını çalmasın diye gece gündüz nöbet tutan bir "pâsbân"a [= bekçi] benzetilmektedir. Gerçekten de göz, başkalarının bakışını kesmesi sebebiyle bir çeşit korunma mekanizması durumunda olduğundan edebiyatta "subaşı" yahut "pâsbân"a benzetilir. Kapı bekçisi demek olan bu tabirin göz hakkında kullanılması tesadüfen olmayıp, son derece bilinçli olarak geliştirilmiş bir benzetme kalıbıdır. Çünkü göz aynı zamanda kapı bekçilerinin sembolü hâline gelen ellerinde taşıdıkları değnekler görünümündeki (bk. res. 105) kirpiklere sahip bir organdır. Alman seyyah Dernschwam'ın, Kanunî'nin Nahcıvan seferi dönüşü 1554 senesinde Amasya Sarayı'nda dinlenmesi sırasında kapıda bekleyen kapıcıları tarif eden şu satırları bu hususta bir fikir verebilir sanırız:*"Yanıbaşında kerpiçten örülmüş büyük bir kapı görülüyor. Kapının önünde tahtadan yapılmış bir çardak var. Çardağın altında ellerinde gümüş bastonlar bulunan altın işlemeli elbiseler giymiş dört kapıcı oturuyor."*

3 Hasta göz hakkındaki tasvirler yine devam etmektedir. Şairin yorumuna göre göz öylesine zayıflamıştır ki bir mil uzaklıktaki bir yere dahi mil bastonu ile zor gidebilmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere bu beyitte göz kişileştirilerek (teşhis), elden ayaktan düşmüş, ancak bir değnek yardımıyla yürüyebilen hasta bir şahsa benzetilmiştir. Gözün zorlukla bir mil yürümesi ifadesi, ancak bir millik uzaklığı güçlükle görebilmesinden kinayedir. Elinde bulunan baston ise sürmedanlığın "mil"inden (bk. res. 106) kinayedir. Eskiler ve özellikle çölde yaşayan Araplar gözün aşırı ışıktan rahatsız olmasını engellemek, görüşe kuvvet vermek için gözlerine sürme çekerlerdi. Bu durum sürmenin göze şifa verdiği şeklinde bir inancın yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Sürme halk arasında "sürmedanlık" denen, içine "kuhl" [= sürme tozu] konan ve sürmedan içine sokulan bir mil üzerindeki sürmenin göz kapaklarına sürülmesi şeklinde kullanılan bir makyaj aracı yahut bazılarına göre şifa kaynağı bir ilaçtır. Dikkat edilecek olursa beyitte "mîl" kelimesi kasıtlı olarak ve farklı anlamlarıyla iki defa kullanılmıştır (cinas).

4 Şair bu defa sürmeli göz hakkında yeni bir yorum daha geliştirmektedir. Bu beyitteki tasvire göre sürmelere boyanmış göz, sevgilinin ayağı toprağından uzak düştüğü ve dolayısıyla yersiz yurtsuz



106

kaldığı için mateme girmiştir. Gözün mateme girmesinin alâmeti, griye çalan lâcivert bir rengi olan sürmeye boyanması ve siyah göz bebeğine sahip olmasından kinayedir. Eski Türklerde beyaz olan matem rengi İran tesirinde kalan Selçuklular ve Osmanlıların ilk devresinde eflâtun, mavi yahut lâcivert gibi renklerden (bk. res. 181, 182) oluşuyordu. Daha sonra Osmanlılar -muhtemelen Bizans tesiriyle- matem rengi olarak siyahı benimsediler. İnsanlar matem için bu renkte sarık sarar yahut elbiseler giyerlerdi. İşte şairin iddiasına göre hem sevgiliyi göremeyen, hem de hastalığa yakalanan göz bu dertlerin matemini tutmak üzere mavi ve siyahlara bürünmüş hâlde yas tutmaktadır.

5 Günümüzde de çok sevilen kimseler için kullanılmakta olan "gözümün nuru" deyiminin kaynağı, gözden bir nur çıktığı ve görme işinin bu nurun cisimlere çarpıp yansıması sonucunda gerçekleştiği şeklindeki eski Yunan'dan gelen görüş nazariyesinin bir sonucudur. Görme işi ve dolayısıyla göz nuru çok değerli olduğu için dilimizde bu deyim, sevilen insanların değerini belirtmek için kullanılmıştır. Şair "remed" hastalığı sebebiyle çapaklamp kapanan gözü hakkında yeni bir yorum daha geliştirmektedir. Bu yoruma göre gözünün nuru kadar değerli olan sevdiği, gözünden "cüdâ" olduğu yani gözünden uzak kaldığı için gözü şairden utanmakta ve kimseye görünmemek amacıyla "nihân" olmakta, saklanıp gizlenmektedir. Anlaşıldığına göre burada çok yakın bir dostu tarafından terk edilen yahut reddedilen bir şahsın topluma karşı duyduğu utanç hâli tasvir edilmektedir. Şaire göre göz remed hastalığından değil, sevgili tarafından terk edilmekten duyduğu utançtan dolayı kapanıp gizlenmiştir (hüsnütalil).

6 Remed hastalığının en belirgin özelliği gözün kanlanmasıdır. Bu durum edebiyatta birçok yorum ve tasvire konu teşkil etmiştir. Bu manzara karşısında yeni bir yorum geliştiren şair burada içinde bulunduğu ayrılık ve üzüntü hâlini biraz da karikatürize edercesine bir "bezm-gâh" [= işret meclisi] tasviri geliştiriyor ve remedden kızaran gözünü de dert meclisinde şarap içmek için erguvan rengi şarapla doldurulmuş kadehlere benzetiyor. Görüldüğü üzere beytin hareket noktası yine dertli kimselerin şaraba sarılması şeklindeki bir psikolojik davranıştan kaynaklanmaktadır. Şair aynı zamanda burada göz kabağı yani göz yuvarlağının, edebiyatta yaygın olarak kadehe benzetilmesi geleneğini kullanmaktadır.

7 Yine remed kızıllığı hakkında yeni bir yorumla gazele devam edilmektedir. Bu defa "göz değmesi" yahut "nazar değmesi" inancını işleyen şair, gözdeki kızarıklığının kötü niyetli ve hasetçi bir kimsenin "çeşm-zahm" [= göz yarası, nazar] sebebiyle olabileceği ihtimalini öne sürmektedir (tecahülüarifane). Gözün kızarması ya bundandır yahut da bu kızarıklık sevgilinin lâl gibi kırmızı dudağını düşünmenin verdiği ağlamadan meydana gelmiştir.

8 Nihayet artık hastalık gitmiş ve şairin uçup giden huzuru geri gelmiştir. Beyitte "tâir-i ikbâl" olarak geçen kuş bugün devlet kuşu dediğimiz adı olup kendi bulunmayan "Hümâ"dır. Şair uzun zamandır bulamadığı uykuyu, onun aynı zamanda büyük bir nimet oluşunu da vurgulayarak "devlet kuşu"na benzetmektedir. Sonunda gözü uykunun devlet kuşuna yuva olmuş yani gözü uyku görebilmiştir. Hemen şunu ilave etmek gerekir ki âşıkane yazılmış bir gazel muhtevasında şairin gözüne uyku girmesi ve huzurunun geri gelmesi vb. itirafları bulmak neredeyse imkânsız bir durum arz eder. Ancak bu gazel âşıkane olmaktan çok, böyle bir rahatsızlık macerasını konu edindiği için bu gibi ifadeleri kısmen de olsa olağan görmek mümkündür.

9 İshak Çelebi'nin mahlas beytindeki bu ifadesinden anlaşıldığına göre sevdiği şahsın ayağının toprağının sürmesinin zerresi sayesinde, kapalı duran gözü güneş gibi açılmış ve meydana çıkmıştır. Bu ifadeden anlaşıldığına göre gazelin adına yazıldığı şahıs, şairin tedavisine yardımcı olmuş ve bu himmet sayesinde gözü iyileşerek eski hâline kavuşmuştur. Beyitte dikkat edilmesi gereken husus her zaman olduğu gibi "güneş" ve "zerre" kelimelerinin bir arada kullanılmalarıdır.

ZÂTÎ

[Balıkesir 1471 - İstanbul 1546]

Asıl adı Sehî ve Latîfî'ye göre "Bahşî", Âşık Çelebi'nin halk arasında yaygın rivayetten nakletmesine nazaran Satılmış'tan bozularak "Satı" olup bu ismi "Zâtî" şeklinde mahlas edinmiştir. Fakat kendi ifadesine göre asıl adı "İvaz" olup bu da Ebcet hesabıyla doğum tarihini (876) vermektedir. Gençlik yıllarında Balıkesir'de geçimini çizmecilikle sağladı. II. Bayezid'in saltanatı yıllarında İstanbul'a geldi ve şiirde ilerlemek için gerekli bilgileri edinmeye çalıştı. Bu arada Müneccimzâde'den remil kaidelerini öğrendi ve remmallık onun şairliği yanında ömrü boyunca geçimini sağladığı ikinci mesleği oldu. Bu arada Hadım Ali Paşa'nın divan kâtibi Mesîhî ile tanışarak onun vasıtasıyla paşanın himayesine girdi. Ali Paşa aracılığı ile padişaha biri nevruz ve diğeri de bayramlarda olmak üzere yılda üç kaside sunmaya ve bu arada zamanın vezir ve bilginlerinin sohbet meclislerine girmeye başladı. Zamanla Hacı Hasanzâde, Hersekzâde ve Tâcîzâde'nin ihsanlarına nail oldu. Bu arada Sultan Bayezid, kendi isteği üzerine zamanın şairlerinin gönderdikleri gazeller arasında Zâtî'ninkini çok beğenerek ona bir mansıp verilmesini emretmişse de, sağırlığı buna engel olduğundan, kendisine Bursa ve diğer yerlerden otuz akçelik tevliyetler verildi. Fakat padişahın şairlere dağıttığı yıllık ve diğer şiirlerinden elde ettiği gelir daha iyi olduğundan, İstanbul'daki dostlarını da bırakmama düşüncesiyle buna rağbet etmedi. Hadım Ali Paşa'nın şehadeti ve taht kavgasıyla geçen karışık yıllar ardından Yavuz'un tahta geçmesi üzerine ona sunduğu bir cülusiye karşılığında Bursa ve Balıkesir'de iki köyün geliri kendisine bağlandı. Kanûnî ve şairleri himaye eden İbrahim Paşa devrinde de saraydan fazla bir ilgi göremedi. Kanunî'nin şehzadesi Mehmed sancağa çıkarken, kendisine *Dîvân*'ını sunduysa da beklediğini bulamadı.

Yaşlılık yıllarında Fatih'te Sarıgüzel Hamamı Mahallesi'nde oturan Zâtî'nin, Bayezid Camii avlusunda bir remilci dükkânı bulunuyordu. Bu dükkân devrin şairlerinin ve Bâkî gibi şiire hevesli gençlerin uğrak yeriydi. Daha sonra evinin yakınında bir dükkân tutarak mesleğine orada devam etti. Vefatı üzerine cenazesi Âşık Çelebi ve Yahyâ Bey gibi dostları tarafından kaldırıldı ve Edirnekapı dışında İbni Kemâl ve Bâkî'nin mezarları civarına defnedildi. Gerek kendi eserlerinden gerekse hakkında yazılanlardan çiçek bozuğu tenli, büyük burunlu, sağır, hayatının sonlarına doğru gözlük kullanan çirkin biri olduğu anlaşılmaktadır. Yaratılıştan şair olan Zâtî, hoşsohbet, hazırcevap, nüktedan mizaca sahip biriydi. Çevresindekiler kendisine nükteli sözler ve şiirler söyletebilmek için onu sık sık tahrik etmeye çalışırlardı. Şiirinin en önemli özelliği daha önce söylenmemiş bir takım hayalleri kullanma gayretidir. Kaynaklar ilim tahsili olmadan usta şair olunamayacağı tezinden hareketle, belirli bir eğitimi bulunmayan Zâtî'nin olağanüstü güzellikteki şiirlerini hayretle karşılarlar. Bazıları onun, şiirlerini göstermek için dükkânına gelen şiir heveslilerinin orijinal fikirlerini kendine mal ederek, değişik mazmunlara sahip olduğunu öne sürerler. Şiirlerini çaldığını iddia edenlere *"Bizler divan sahibi şairleriz. Şiirlerimiz kıyamete kadar okunur. Bu hoşça manacıklar kaybolup gitmesin diye divanımıza alırız"* cevabını verir, bazen de İran şairlerinden tercüme yoluyla divanına aktardığı anlaşılan şiirler için kendisini itham edenlere de *"Benüm Fârisî bilmedügüm bilürsüz..."* dermiş. Ömrünün sonlarına doğru geçim derdine düşerek otuz akçelik müderrislere ve danişmendlere dahi kasideler sunar olmuş; kendisine şiir sipariş edenlere para karşılığı gazeller yazmaya başlamıştı. Daha sonra şiirlerini başkalarının imzasıyla görünce bunların kendisine ait olduğunu söyleyerek öfkelenirmiş.

Sehî ve Latîfî'ye göre 3.000, Âşık Çelebi'ye göre ise 1700 gazellik ve 500 kasidelik bir *Dîvân*'ı vardır. Gazelleri Ali Nihad Tarlan, Mehmed Çavuşoğlu ve M. Ali Tanyeri tarafından neşredilmiştir. 5.000 beyitten fazla hacimde bir *Şem' ü Pervâne* mesnevisi ile *Edirne Şehrengizi* vardır. Devrin ileri gelen şahsiyetleri ve şairleri ile arasında geçen nükteleri derlediği ve bazı meslek erbabını birer cümle ile tanıttığı *Letâif*'i nefistir.

107



Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, London 1971, nşr. Meredith Owens, vr. 277a-284a; Mehmed Çavuşoğlu, "Zâtî", *İA*, c. XIII, s. 464-487.

Divanları dolduran binlerce gazel içine Allah ve Hz. Peygamber'i konu edinen binlerce beyit serpilmiştir. Bu gazeller arasında tamamen münacat yahut naat olmak üzere nazmedilenlere, çoğu şairin divanında bir terbiye ve usul gereği olarak, kafiye sıralamasında her harfin en başında yer verildiği görülmektedir. *Zâtî Dîvânı*'nın "nün" harfi kafiyeli gazellerinin başında yer alan şu yekahenk gazel de bir naat olup bu büyük şairin gerçekten kudretini ispata yeter derecede bir sanat eseridir. Dikkat edilecek olursa bu şiirde, diğer pek çok örnekte olduğu gibi Hz. Muhammed hakkında kullanılan ifade ve tabirler, herhangi bir sevgili hakkında kullanılanlardan farklı değildir. Hatta fazlaca dikkatli olmayan bir okuyucu, bu şiirin eski edebiyatın klişeleşmiş güzellerinden biri için yazılmış olabileceğini dahi düşünebilir...

I
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Nikâbın açdı tâ ol meh cemâli âfitâbından*
Serâser on sekiz biñ âlemi pür kıldı tâbından

1 O ay [yüzlü sevgili] yüzünün güneşinden örtüyü kaldırınca, on sekiz bin âlemi baştan başa ışığından dopdolu etti.

2 *Sanur kardeşleri çâha bırakdı Yûsufı ol hôd*
Görüp seyrinde ol mâhı yire geçdi hicâbından

2 Kardeşleri Yusuf'u kuyuya bıraktıklarını sanırlar; halbuki o, ay yüzlü güzeli rüyasında görüp utancından yere geçmişti.

3 *Serâser bu tokuz eflâk anuñ mihriyle raks eyler*
Zemîn ser-mest olup yatur anuñ 'ışkı şerâbından

3 Bu dokuz felekler baştan başa onun aşkıyla raks ederler. Yeryüzü onun aşkının şarabından başı mest olup yatmaktadır.

4 *Gönüller açılur gûş eyleyenden fasl olur gussa*
Ne dem feth-i kelâm olsa kitâb-i hüsni bâbından

4 Ne zaman onun güzelliği kitabının bölümünden bir söz açılsa, dinleyenlerden gam keder kesilir, gönüller açılır.

5 *Ilâhî Zâtîyi haşr eyle anuñla kıyâmetde*
Kıyâmet eyle hâlin kurtarup tamu 'azâbından

5 Allah'ım Zâtî'yi kıyamette onunla birlikte aynı yere getir; cehennem azabından kurtarıp durumunu çok güzel et.

1 Hz. Muhammed, Allah'ın habibi ve mahbubu yani sevgilisi olduğu gibi, bütün Müslümanların da sevgilisidir. Bu bakımdan onu seven nice şairlerin eserlerinin önemli bir kısmı ondan bahseder, onun güzelliklerini terennüm eder. Burada onun yüzünden "nikâb" [= örtü] açması ile kastedilen, dünyaya gelmesinden itibaren yüzünün görünmesidir. Günümüzde de öyle olduğu üzere hemen her toplumda yeni doğan bebeklerin yüzlerini ışıktan, rüzgârdan, böcekten, nazardan vb. korumak için örterler. Burada onun güneş gibi parlayan nurlu yüzünden örtünün kalkması yani dünyaya görünmesi ile on sekiz bin âlemin baştan başa nur ile dolduğu ifade edilmektedir. Eski Araplarda bin rakamı nihaî sayı olarak bilinirdi. On sekiz bin rakamı: Allah'ın aktif zuhuru olan 'Akl-i Küll', pasif zuhuru olan 'Nefs-i Küll', bunlardan oluşan 'dokuz kat gök' ve bunların hareketinden oluşan 'dört unsur' ve nihayet madenler, bitkiler ve hayvanlardan oluşan 'üç mevlûd'in toplamı olan 18 rakamının sonsuzluk rakamı olan 1000 ile çarpılması sonucu elde edilen bir sayı olup yaşadığımız bu âlemin dışında Allah'ın yarattığına inanılan âlemlerin sayısını verir. Buna göre Zâtî, Hz. Muhammed'in doğumu ile sadece bu dünyaya değil bütün âlemlere ışık saçtığını ifade etmiş olmaktadır. Nitekim bu husus onun kendisi hakkında rivayet edilen *"Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik"* mealindeki ayetle de uyuşmaktadır. Beyitte geçen "serâser" [= baştan başa] kelimesi aynı zamanda bir çeşit kumaş ismi olup kelime bu uzak anlamı itibarıyla (iham) "nikâb" [= örtü] ibaresi ile uyum teşkil etmektedir (ihamıtenasüp).



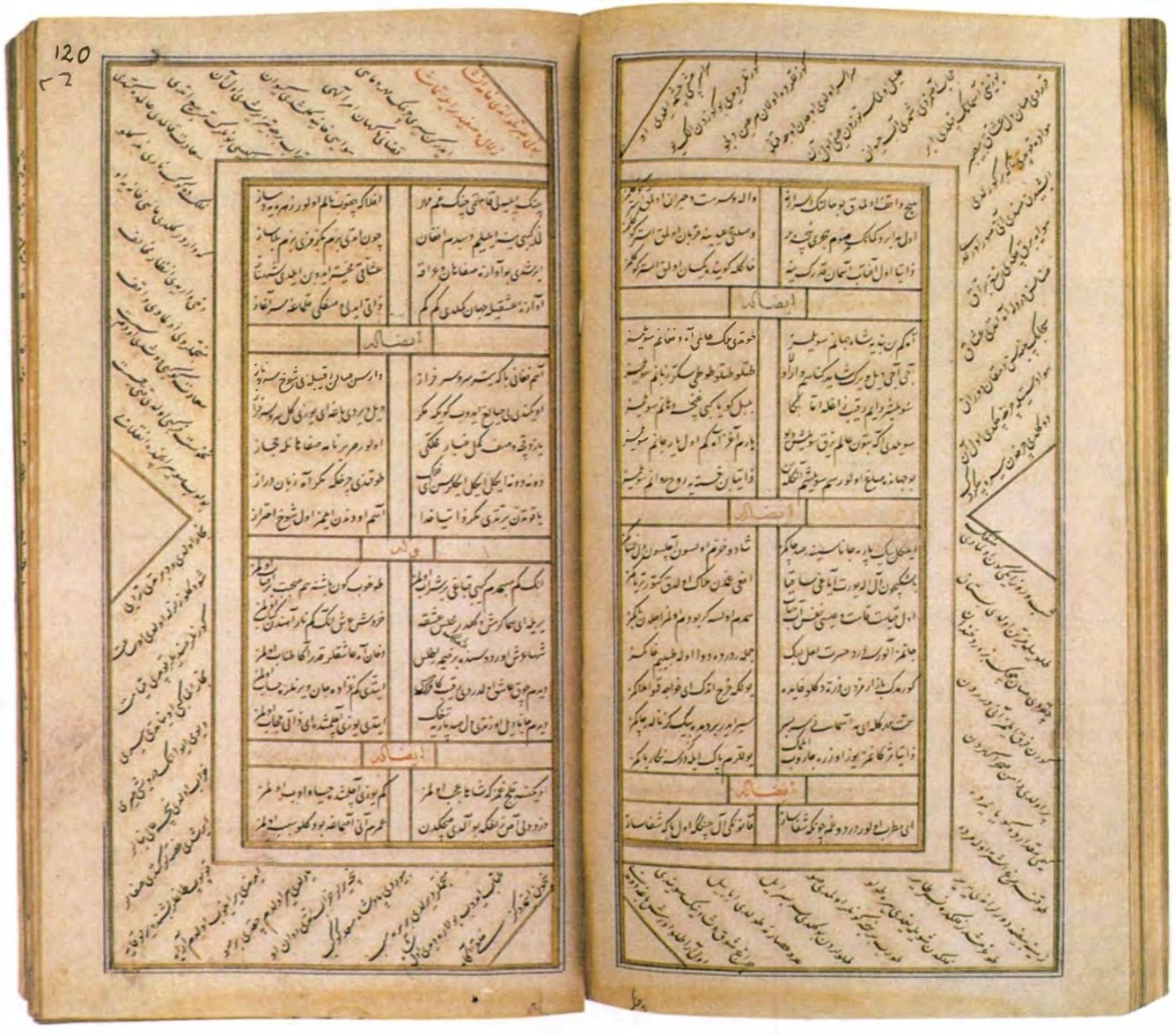
2 Bilindiği üzere Hz. Yusuf'u babalarının aşırı ilgisinden dolayı kıskanan kardeşleri bir hile ile şehirden uzaklaştırıp kör bir kuyuya bırakmışlar, daha sonra da babalarına Yusuf'un kana buladıkları gömleğini götürerek "Yusuf'u kurt yedi" demişlerdi. Zâtî, Hz. Yusuf'un kuyuya bırakılması üzerinde şairane bir yorum geliştirerek, "Kardeşleri onu kuyuya bıraktıklarını sanırlar ama öyle değildir." demektedir. Şairin yorumuna göre Yusuf, rüyasında o ay yüzlü peygamberi yani Hz. Muhammed'i görmüş ve olağanüstü güzelliği karşısında utancından yerlere geçtiğinden dolayı kuyuya girmiştir. Bilindiği üzere Hz. Yusuf yüz güzelliği itibarıyla yaratılmış ve yaratılacak insanlar arasında en güzeli olarak

kabul edilir. Ancak Hz. Muhammed öyle bir güzelliğe sahiptir ki kendisini en güzel bilen Yusuf dahi onu rüyasında görünce bu asılsız vehminden dolayı utanca düşmüş ve yere geçmiştir (hüsnütalil). Bu ifadede Hz. Yusuf'un ay, güneş ve yıldızları rüyasında kendisine secde ederken görmesi kıssasına işaret vardır (telmih). Görüldüğü üzere şair, sevgilisini methetmek için, güzelliğin timsali olan bir insanı, Hz. Yusuf'un -kuyuya atılma ve rüya görme gibi- bir kaç yönünü ustalıkla seçip hakkında zekice yorumlar geliştirerek onu sevgilisinin yanında âciz bir durumda tasvir etmekle amacını en mükemmel şekilde ifade etmektedir.

3 "Tokuz eflâk" [= dokuz kat gök] ibaresi ile kastedilen, dünyanın etrafını soğan kabukları gibi sardığına inanılan Ay, Utarit, Zühre, Güneş, Merih, Müşteri, Zühal gökleri, Burçlar göğü ve nihayet uçsuz bir boşluk olduğuna inanılan Atlas göğünden ibaret dokuz tabakadır. Bu tabakalar sürekli hareket hâlinde bulunduklarından şair bunları sevgilinin aşkıyla kendinden geçmiş çılgınca raks eden âşıklara benzetmektedir. "Zemîn" [= yeryüzü] ise onun aşkının şarabından başı dönerek yere uzanmış mest bir hâlde yatmaktadır.

4 Osmanlı bilim ve kültürü, yoğun ve çetin üslûpta kaleme alınmış temel metinler ve bunlar üzerine yazılmış şerh, haşiye, zeyl vb. ek kitaplar üzerine kuruluydu denebilir. Dinî ve ilmî konularda bir kitabı açıp o bahis üzerinde "feth-i kelâm" [= söz açma] ederek tartışmaları derinleştirmek şeklinde sürdürülen bir ilmî faaliyet tarzı, neredeyse asırlar boyunca ilmin temelini teşkil etmişti. Burada eski kitapların telif ve kıraatıyla ilgili olan "bab" [= kitap bölümü], "fasıl" [= daha küçük bölüm] ve "feth-i kelâm" gibi tabirler özellikle bir araya getirilmiştir (tenasüp). Hz. Muhammed'in güzelliklerini bir kitap olarak düşünen şair, ne zaman bu konuda söz açılsa dinleyenlerden gam ve kederin gittiğini, gönüllerin derhâl ferahladığını bildirmektedir. Çünkü âşıklar sürekli sevgiliyi düşünmek ve daima onun bahsini konuşmak isterler. Bu durum onlar için yegâne ferahlama vesilesidir. Buradaki "fasl" kelimesi, kesilme ve bitme anlamında kullanılmakla birlikte; ibarede özellikle bir araya getirilen "kitâb, bâb, kelâm" gibi tabirlerle (müraatinazir) bir uyum teşkil etmek ve uzak anlamına göndermede bulunulmak üzere özellikle kullanılmıştır (ihamıtenasüp).

5 Bu edebiyatta âşıklar sevgiliyi sadece bu dünya için değil ebediyen severler. Ezel gününde âşık olduklarına inandıkları güzelin peşinden mahşer yerine kadar gitmeyi düşünürler. Burada Zâtî kıyamette de sevgilisi ile birlikte olmayı istemektedir. "Haşr" [= bir araya toplanma] burada kıyamet günü söz konusu olduğuna göre, mezarlarından kalkan bütün insanların hesap görülecek mahşer yerine doğru gelerek orada toplanmaları anlamında bir tabirdir. İnanışa göre o günde her ümmet kendi peygamberinin sancağı altında toplanacak, Müslümanlar da Hz. Muhammed'in Livâü'l-hamd adlı sancağının gölgesinde bir araya geleceklerdir. Zâtî de onunla birlikte olmak istemektedir. Beyitte geçen ikinci "kıyâmet" [= çok güzel, şahane] kelimesi, diğerinden farklı anlamda kullanılmıştır (cinas). Şairin cehennem azabından kurtulmayı istemesi, aynı zamanda sevgiliden ayrı kalmanın da âşıklara cehennem azabı gibi olduğu düşünüldüğünde, aslında bir bakıma sevgilinin vuslatını istemekle aynı anlama gelecektir.



Edebî metinleri okurken uyulması gereken en önemli prensip, bu metinlerin ait oldukları devrin şartlarında değerlendirilmesidir. Tamamen farklı bir çağda, farklı bir kültür boyutunda, amaçları, zevkleri, hedefleri farklı bir toplumun insanları olan bizler için eski metinlerde geçen yahut söylenen her şeyin aynıyla kabul görmesi mumkun değildir. Bizim espri anlayışımız eskilerin lâtifeleri ile çok farklı olabilir. Öyledir de... Bu yüzden eskileri tenkit etme hakkına sahip olamayız. Aşağıdaki metinde geçen "Bir kimsenin çektiği âhın ateşinden arş horozu kebap olmazsa, o gerçek âşık sayılamaz" sozu bu kabıldendir. Hiç unutmuyorum, lisedeki edebiyat hocam, Evliya Çelebi'nın Erzurum'un soğuğunu tarif eden "Kedi damdan dama atlarken kışın havada donar, baharda buzlar çozulünce atlayışını tamamlar" kabilinden meşhur ifadesini hatırlatarak, bu kabıl gayriciddî ifadeleri sebebiyle *Seyahat-nâme*'nin güvenilir bir tarih kaynağı olamayacağından bahsetmişti. Çelebi'nin metne bir renk katmak ve zaman zaman sıkıcı olabilecek tarih ve rakam bilgilerinin yanında okuyucusuna hoşça vakit geçirtmek amacıyla eserinin her yerine serpiştirdiği bu kabil ifadelerin birer lâtifeden ibaret olduğunu o devir okuyucusu rahatlıkla anlayabiliyordu. Bizler bu çağın insanları olarak bu tür lâtifeleri tarih veya seyahatname türündeki eserlerimizde kullanmıyorsak, bu o çağın insanının da bizim gibi davranmasını gerektirmez. Aynı şekilde şairler de türlü konularda hayalî bir takım sahneler kurarak bunlar üzerinde birbirleriyle yarış edercesine mübalâğalı ifadeler geliştirirler. Biri ölmek üzere oluduğunu ispat için, çektiği buz gibi soğuk âh sebebiyle yakıcı yaz mevsiminin kışa döndüğünü iddia eder; bir diğeri ateşli âhlarının bir tek kıvılcımından güneş kandilinin tutuştuğunu öne sürer. Bütün bunlar bir fikri en çarpıcı, mübalâğalı ve -o günün ölçüleriyle- esprili şekilde ifade edebilme yarışının tezahürlerinden ibarettir ve mutlaka o devrin şartlarında değerlendirilmelidirler.

II

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Anuñ kim subh-dem gibi kabagı pür-şerâb olmaz*
Togup gün başına hem-sohbeti bir âfitâb olmaz

1 Kadehi sabah vakti gibi şarapla dolmayanın, başına gün doğup sohbet arkadaşı bir güneş olmaz.

2 *Yiriyle ey Hümâ girmiş degüldür meclis-i 'işka*
Horôs-i 'Arş anuñ kim nâr-i âhından kebâb olmaz

2 Ey Hüma! Âhının ateşinden Arş horozu kebap olmayan kimse aşk meclisine hakkıyla girmiş sayılmaz.

3 *Şehâ 'Arş ordusında 'işkuñuñ bir hayme-i atlas*
Duhân-i âh-i 'âşıklar kadar aña tınâb olmaz

3 Ey padişah! Arş, senin aşkının ordusunda bir atlas çadırdır. Ona âşıkların âhının dumanı gibi gergi ipi bulunmaz.

4 *Didüm çok âşık öldürdi rakîb-i kâfirüñ ceyşi*
Ayıtdı kim gazâda cân virenlere hisâb olmaz

4 "Kâfir rakibin askeri çok âşık öldürdü!" dedim. "Gazâda can verenlerin hesabı olmaz" cevabını verdi.

5 *Didüm cânâ dil uzatdı dil-i sad-pâreye tîguñ*
Ayıtdı yüzi açılmışa ey Zâtî hicâb olmaz

5 "Ey sevgili! Yüz parça olmuş gönüle kılıcın dil uzattı" dedim; "Ey Zâtî! Yüzü açılmışta utanma olmaz" cevabını verdi.

1 Sabahleyin güneşin doğuşu sırasındaki kızıllıkla kadeh içine konan şarabın kırmızılığı arasında bir benzerlik kuran şair, durumuna sabah vaktini örnek gösteriyor. "Subh-dem" [= sabah vakti], kadehini şarapla doldurduğu için başına "gün" [= güneş] doğmuştur. Görüldüğü üzere Türkçede insanın çok mesut olması, sevinmesi anlamına gelen 'başa gün doğmak' deyimini şair sabah vakti hakkında kullanmaktadır (teşhis). Sabah vakti kadehini şarapla doldurduğu için başına gün doğmuş, sohbetine bir "âfitâb" [= güneş] gelmiştir. Öyleyse böyle yapmayanın başına gün doğmaz, o mutluluğu tadamaz. Bu aynı zamanda "Sabah vakti nasıl kadehini şarapla doldurmuş ve sonunda başına gün doğarak sohbet arkadaşı bir güneş yüzlü güzel olmuşsa, siz de öyle yapın, sizin de sohbetinize bir güzel gelsin" demek suretiyle gazelin muhataplarını içmeye teşvik etmek demektir. Meyhanede sızıp kalarak sabahlayan kimseler uyandıklarında başlarında şiddetli bir ağrı duyduklarından bu ağrıyı gidermek için tekrar içerlermiş. Ayyaşların sabah vakti bu kırıklığı üzerlerinden atmak için tekrar içtikleri bu içkiye 'sabûh' denir. Akşam içilen içkiye de "'abûk" denmesi hatırlanacak olursa, günümüzde çokça kullanılan "abuk sabuk" tabirinin nereden kaynaklandığı kendiliğinden ortaya çıkar. Beyitte her ikisi de aynı anlama gelen "gün" ve "âfitâb" kelimeleri özellikle bir arada kullanılmışlardır.

İlk mısrada geçen "kabak" [= kadeh] kelimesinin Türkçedeki bir diğer anlamı da göz yuvarlağı demektir. Bu durumda Zâtî'nin ifadesi aşırı derecede içen kimselerin gözlerinin kan çanağına dönmesini ima etmek üzere *"Gözünün yuvarlağı sabah vakti gibi şarapla dolu -yani kıpkırmızı- olmayan kimsenin başına gün doğmaz"* şeklinde ikinci bir anlam ifade edecektir. Tabii Zâtî gibi usta bir şairin bir bakıma çok müptezel görünen bu tasviri sadece böyle bir anlam için nazmetmesi pek düşünülemez. Beytin semboller yoluyla ima ettiği arka planda, sabaha kadar uyumayıp gözyaşları döken, gözleri kan çanağına dönerek Allah'a ibadet eden bir Allah âşığı mazmunu vardır. Dolayısıyla beytin ikinci anlamı *"Böyle yapmayanların başına gün doğmaz, onlara -mükâfat olarak- Allah'ın cemali güneş gibi doğmaz, onu müşahade edemezler"* demektir.

111



2 Halk arasında 'devlet kuşu' olarak da anılan "Hümâ", kimse tarafından görülmeyen; gören yahut gölgesi üzerine düşenlerin başına devlet doğacağına inanılan efsanevî bir kuştur. "Horôs-i 'Arş" yahut "Dîk-i sipihr" [= Arş horozu] Arş üzerinde ve Tuba ağacının yanındaki bir direk üzerinde durduğuna inanılan ve günün belirli saatlerinde nida eden bir meleğin ismi imiş (bk. res. 111). Şair, beytin muhatabı olan sevgiliye, âşığına hiç görünmediği için "Hümâ" diye hitap etmiş görünüyor. Bu hitabın bir diğer


Habito, et maniera antica de i
Peichs, ouero staffieri del
Gran S.re

112

sebebi de efsanevî bir varlık olan Arş Horozu ile Hümâ'yı bir arada zikretmektir (tenasüp). Son derece mübalâğalı bir ifade taşıyan bu beyte göre gerçek âşık âh çekince, bu âhın şiddet ve hararetinden Arş üzerinde duran horozun kebap olup yere düşmesi gerekmektedir (gulüv); eğer böyle olmazsa o gerçek âşık sayılmaz, aşk meclisine giremez. Tabii buradaki ifade biraz da dua ve yakarışların Allah'ın katı olarak kabul edilen "Arş-i Âlâ"ya çıkarıldığı şeklindeki bir inanışın sonucudur. Bir kıtlık sırasında Hz. Ebubekir'in evinden ciğer kebabı kokusu geldiğini duyanların hayrete düşerek bunun aslını araştırdıklarında, kokunun gerçek sebebinin Hz. Ebubekir'in Allah'a yakarışı sırasında gönlünden çıkan koku olduğunun anlaşılması hikâyesine samimiyetle inanabilen bir toplum için bu gibi ifadeleri pek de abartılı görmemek gerekmektedir.

3 Kimliği meçhul bir sevgiliye, onun güzeller sultanı olduğunu ima etmek için "Ey padişah!" diye hitapla başlayan bu beyitteki ifadeye göre; söz konusu güzelin -ki Hz. Peygamber olması muhtemeldir- aşkı bir orduya, daha doğrusu bir ordugâha; "Arş [= ilâhî hükümranlık ifade eden makam] ise bu ordu içindeki bir çadıra benzetilmektedir. Şairin bu derece mübalâğalı bir ifade kullanmasının asıl sebebi, aşkın yücelik ve ulviyetini vurgulamaktır. "Atlas", pamuk ve ipek ile dokunan değerli bir kumaş cinsi olup şairler gökyüzü ve felekleri bu kumaştan yapılmış çadırlara benzetirlerdi. "Duhân" duman demektir. Beyitteki ifadeye göre âşıkların âhları bir duman şeridi gibi göğe yükselmektedir. Buradaki "duhân-i âh" [= âh dumanı] ifadesi ile o devrin ateşli silâhlarından topun, atıldığı zaman gökte şerit hâlinde görülen dumanının imajı oluşturulmak istenmektedir. Âşıkların âhlarının şerit hâlinde yükseldiği hayal edilen dumanlarını şair, Arş çadırına "tınâb" [= çadır germe ipi] olarak düşünmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere bu söz aslında "Arş dahi âşıkların ahları sayesinde ayakta durmaktadır" anlamına gelmektedir. Bu ifadeye göre bir çadır nasıl ipleri gevşetildiğinde yıkılıp giderse, Arş çadırı da aynı şekilde âşıkların âhı olmadan ayakta duramaz, yıkılır gider.

4 Edebiyatta "rakîb", sevgiliyi âşıktan uzaklaştırarak âşıklara zulmeden kötü bir tipi sembolize eder. Sevgiliden ayrı kalan âşıklar bu hasrete dayanamayarak âdeta kederlerinden can verip ölürler. Bu durumu ima etmek için beyitte, meçhul bir kişi ile bir diyalog gerçekleştirilmiştir. Zâtî rakîbin çok âşık öldürdüğünü söyleyince, sevgili olması muhtemel meçhul şahıs, "Gazada ölenlerin hesabı yapılmaz" cevabını vermektedir. Bu cevap öncelikle "rakîb"in kâfir olduğunu ima eder ve ona bu yolla küfr etmeyi hedefler; çünkü "gazâ" [= Allah yolunda savaş] ancak kâfirlerle olabilir, hasımlar yahut birbirine düşman olan kimseler arasındaki kanlı mücadeleye "gazâ" denmez. Bu cevabın ifade ettiği ikinci anlam ise, bu yolda ölen âşıkların birer şehit olduklarıdır. Cevapta *"Allah yolunda öldürülenlere 'ölüler' demeyin, onlar diridirler, fakat siz anlayamazsınız"* (Bakara, 154) ayetini ima edecek şekilde (telmih), bu uğurda ölenlerin ölüler olarak hesap edilip sayılamayacağı bildirilmektedir. Bu ibarenin ima ettiği bir diğer anlam ise, aşk yolunda ölenlere hesap olmayacağı yani onlar "aşk şehidi" sayılacaklarından, onların sorgusuz sualsiz ve dolayısıyla hesap vermeden cennete gidecekleridir.

5 Bir önceki beyitte olduğu gibi burada da muhavere şeklinde oluşturulan beyitte şair sevgilinin muhtemelen gönlünü kıran dilini yahut gönlünde heyecanlar uyandıran gamzesini kılıca benzeterek ve yaralı yahut ölmekte olan bir kimseye kılıç çekmenin yakışık alır bir durum olmadığını ima etmek üzere: "Kılıcın paramparça olmuş gönlüme dil uzattı" demekte; buna cevap olarak da sevgili "Yüzü açılmış kimsede utanma olmaz" karşılığını vermektedir. Yüzü açılmış kimseden maksat, kınından sıyrılmış kılıçtır. Günümüzde olduğu gibi 'utanma' anlamıyla kullanılan "hicâb" [= örtü] kelimesi insan için kullanıldığında daha çok 'yüz örtüsü' veya elbise anlamına gelir. Eskiden kadınlar sokağa çıkarken yüzlerini de örttüklerinden, bu hususa riayet etmeyen kadınları veya üzerinde elbise olmadan dolaşan bir insanı ima etmek üzere kullanılan "hicabsız" [= örtüsüz, utanmaz] deyimine imada bulunulmak üzere kılıca bu şekilde bir sıfat izafe edilmiştir.

III

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtü n fâ'ilün

1 *Eyle gel biñ pâre cânâ sîne-i sad-çâkümüz*
Şâd u hurrem olsun açılsun dil-i gamnâkümüz

2 *Başuñ içün al ele yürüt ayagı sâkiyâ*
Ef'î-i gamdan helâk olduk getür tiryâkümüz

3 *Ol kıyâmet-kâmet ü 'Îsî-dem ü âb-i hayât*
Hem-dem olsa bir nefes olmaz ecelden bâkümüz

4 *Cânımuz alursa derd ü hasret-i la'l-i lebüñ*
Cümle-i derde devâ ola tabîbüm hâkümüz

5 *Görmedük bâzârumuzdan zerre deñlü fâ'ide*
Yoluña harc itdük ey h"âce kamu emlâkümüz

6 *Himmet-i mihrüñle ey meh âsümânı ser-be-ser*
Seyr ider bir demde peyk-i nâle-i çâlâkümüz

7 *Zâtîyâ müjgânımuz yüz üzre cârû eylemeñ*
Yollarım pâk eyleñüz dirse nigâr-i pâkümüz

1 Ey sevgili! Gel, yüz yerinden paralanmış gönlümüzü bin parça eyle de gamlı gönlümüz sevinç ve neşe ile dolup açılsın.

2 Ey saki! Başın için ayağı ele al ve yürüt! Gam yılanından perişan olduk, panzehirimizi getir.

3 O şahane boylu, İsa nefesli ve hayat suyu [kadar cana can katıcı sevgili] bizimle bir an beraber olsa, ölümden korkumuz kalmaz.

4 Tabibim, senin dudağının lâlinin dert ve hasreti canımızı alırsa, toprağımız bütün dertlere deva olur.

5 Ey efendi! Bütün mal varlığımızı yoluna harcadık, [fakat] alışverişimizden zerre kadar fayda görmedik.

6 Ey ay [yüzlü sevgili], aşkının himmetiyle çevik feryat peykimiz bir anda gökyüzünü baştan başa dolaşır.

7 Ey Zâtî, kirpiklerimizi yüz üzerinde süpürge eylemeyin. Ya o pak sevgili "Yollarımı temizleyin" derse?

1 Sevgili âşıkların bütün yalvarıp yakarmalarına rağmen onlara iltifat etmez, yüz göstermez, tanımazmış gibi davranır. Bu âşıklar için en dayanılmaz acıdır. Gece gündüz uğruna uykusuz kaldıkları, her türlü fedakârlıkta bulundukları sevgilinin âşığa zulmedişi hiç olmazsa bir ilgiyi gösterdiği için âşıklar bunu büyük bir bağışlama olarak görürler. Bu bakımdan sevgilinin kahrı aynı zamanda bir ilgi vesilesi sayılır, lütuf gibi gelir. Şairin *"Ey sevgili senin kederlerinle yüz yerinden yırtılmış gönlümüzü bin parça eyle de sevinelim"* demesinin sebebi budur. "Sad" [= yüz] ve "bin" kelimeleri rakam ismi olmak bakımından birlikte kullanılmaları bir uyum teşkil etmektedir. Metindeki "şâd" [= sevinçli] ve "hurrem" [= neşeli] ibareleri eş anlamlı kelimeler olup tekrar edilerek kullanılmışlardır (haşv). Bu iki kelime ile "gam-nâk" [= gamlı] ibaresi zıt anlamlar teşkil etmektedirler (tezat). Âşıklara hiç yüz vermeyen sevgili imajı aynı zamanda eski edebiyatın tasavvufî ciheti açısından da önemli bir motif oluşturur. Allah'a gece gündüz ibadet eden Hak âşıkları, bütün gayretlerine rağmen onu göremezler, üstelik bütün sadakat ve ibadetlerine rağmen Allah onların her istediklerini hemen vermez, dünyayı onlara gam ve keder meskeni hâline getirir. Bütün bunlardan maksat Allah'ın onları imtihanıdır. Bu yüzden gerçek âşıklar kahır da olsa Allah'tan gelen her şeye sabrederek ona olan aşk ve bağlılıklarından en ufak bir şey eksiltmezler, gün geçtikçe aşkları artarak devam eder.

2 Buradaki "ayak" [= kadeh] kelimesi esas itibarıyla içine şarap konan kap anlamında kullanılmakla birlikte metinde yer alan "baş" kelimesi sebebiyle yürüme organı olan "ayak" anlamını da çağrıştıracak şekilde yerleştirilmiştir (iham). Vücudu meydana getiren organ isimleri olarak "baş" ve "ayak" kelimeleri, biri en üstte diğeri ise en altta bulunduklarından; organ ismi olmaları bakımından uyum (tenasüp), aykırı yerlerde bulunan unsurlar olmaları bakımından ise zıtlık (tezat) oluştururlar. "Başın için!" ibaresi bir ant verme cümlesi olup "Sağlığın için! Hayatın için!" demektir. Görüldüğü üzere esas itibarıyla "baş" kelimesinin de "ayak" gibi organ ismi ile pek alâkası bulunmamaktadır. "Ayağın yürümesi" mecliste halka hâlinde oturup sohbet eden kimselere şarap dağıtan sakinin döndürerek yani sıra ile kadehi doldurup vermesidir. Şair sakiye ant vererek bunu istemektedir. Çünkü "efî'-i gam" [= gam yılanı] kendisini perişan etmiştir, keder zehirinden ölmek üzeredir, bir an önce bu zehire "tiryâk" [= panzehir] olan şarabın gelmesi gerekmektedir. Burada "tiryâk" kelimesi şarap anlamında kullanılmıştır (istiare). İşret meclislerindeki bu düzenin tarikatlarda ve özellikle cehrî yani sesli zikri tercih eden tarikatlarda da şekil itibarıyla hemen hemen aynı düzende oluşu; yani dervişlerin halka hâlinde oturup mürşîd-i kâmil makamındaki şeyh efendinin zikir sırasında halka içinde yer alan her dervişin önünde durarak ona nazar etmesi (bk. res. 87a) ve kendinden geçmesine sebep olması hâli bu beytin arka planındaki imajı yakalamak bakımından son derece önemlidir. Tabii bütün beyitlerde yahut Zâtî'nin bütün beyitlerinde bu şekilde mutlaka tasavvuf cephesi olacak diye bir kaide yoktur. Bu iki beyit ve daha sonrakilerde yer alan bazı ipuçları şairin eserinde bilinçli olarak bu atmosferi oluşturmaya çalıştığını göstermektedir. Hemen şunu ilâve etmelidir ki belki de yeryüzünde başka hiçbir edebiyat, hem tekkelerde hem de meyhanelerde; yani birbirine zıt iki farklı meşrebin sembolü hâline gelen mekânlarda terennüm edilebilecek kadar zengin ve esnek manalı eserler verememiştir.

3 "Kıyâmet" [= dünyanın sonu] ve "kâmet" [= boy] kelimeleri, her ikisi de aynı kökten türemiş kelimeler olarak özellikle birlikte kullanılmışlardır (iştikak). 'Kıyâm' ayakta durma demek olup Kıyamet gününde bütün insanlar mezarlarından kalkarak mahşer yerine doğru yönelecekleri için bu güne "Kıyâmet" denmiştir. Ancak kelimenin beyitteki asıl anlamı, günümüzde bazı yörelerimizde kısmen ve Âzerî lehçesinde yoğun olarak kullanılan 'çok, bol miktarda', 'olağanüstü güzellikte', 'şahane' gibi manalarından sonuncusudur. Osmanlı şiirinde çokça kullanılan "kıyâmet-kâmet" tabirinin oluşturduğu imaj şudur: Sevgili öylesine sevgi uyandıran ve hasret duyulan bir kimsedir ki bir yere yürüdüğünde bütün insanlar onu görmek için ayağa kalkarlar ve çevre bir anda kıyamet yerine döner. Burada Osmanlı şiirinde "sevgili" tipi ardında sık sık yer tutan bir 'padişah' imajı derhâl devreye giriverir. Nasıl bir padişah halkın arasına çıktığında çevresi kıyamet gibi kalabalık olursa, sevgili de öyledir. İsa nefesli demek olan "İsî-dem" sıfatının sevgiliye nispeti, onun güzel sözleri ile âşıklarının gam ve ke-

derden perişan olan ruhlarına can vermesi, onları Hz. İsa'nın ölüleri diriltmesi gibi hayata kavuşturması sebebiyledir. Şair sevgilisi bir "nefes" [= an] kendisi ile beraber olsa, ecelden "bâk" [= korku] duymayacağını ifade etmektedir. İkinci mısradaki "hem-dem" [= yakın, beraber] terkibindeki "dem" kelimesi ile "nefes" kelimesi, her ikisi de gerek 'an, zaman' ve gerekse 'soluk, nefes' anlamları itibarı ile eş anlamlı bulunmalarından dolayı bilinçli olarak ve ustalıkla seçilmişlerdir (tenasüp).

4 Bu beyitte sevgiliye "tabib" diye hitap edilmesi, âşıkların dertlerine deva olabilecek yegâne şifa kaynağının sevgili oluşundan kaynaklanmaktadır. Şairler tabip ve hekimleri sürekli küçümseyerek onları acziyet ve cehalet ile itham ederler. Onlara göre gerçek tabip, dertlerine deva olabilecek tek şahıs sevgilileridir; onlar sevgilinin gerçek ilaç olan dudağına kavuşma ümidiyle yaşarlar ve nihayet bu hasret ile can verirler. Eskilerin lâl, yakut, zümrüt vb. değerli taşların etkilerine olan inanç ve düşkünlükleri, bunları toz hâline getirip macunlar yaparak yutmaları hatırlanacak olursa beytin ima ettiği hususlar daha iyi anlaşılabilir. Dudağın aynı zamanda tasavvufî remizler arasında 'ruha ait ilâhî lezzetler'i sembolize etmesi bakımından, beytin anlamını bu açıdan da göz önünde bulundurmakta yarar vardır. İfadeye göre bu hasretle ölen âşığın mezarının toprağı, bütün dertlere deva olacak bir hasiyet kazanacaktır. Günümüzde de halk arasında bazı yatır ve evliya mezarlarının topraklarının türlü dertlere deva olduğuna inanıldığı düşünülürse, aynı inancın bu eserlerin yazıldığı devirdeki yoğunluğunu tahmin etmek güç olmasa gerektir.

5 Sevgiliye "h^{w}âce" [= efendi, zengin, mülk sahibi] denmesi, âşık için dünyada en değerli varlığın, bütün hazinelerden daha kıymetli olan güzelliğin sahibi oluşundan kaynaklanmaktadır. Burada hemen Mısır Azizi tarafından ağırlığınca altın yahut misk ile tartılarak satın alınan Hz. Yusuf'un kıssasını hatırlamak gerekmektedir. Âşık sevgiliye yakınlaşmak için dünyadaki bütün mal varlığı bir tarafa, insanın en değerli varlığı olan canını dahi verme noktasına gelmiştir. Döktüğü kanlı gözyaşları ile vücudundaki kanı feda eder, cisimden olabildiğince arınır, öyle ki beden itibarıyla var ile yok arasında bir hâl alır. Bütün bunlardan ümidi, sevgilinin bir anlık iltifatına nail olabilmektir. Ancak buna dahi kavuşamadan ölür. Zaten onun asıl amacı da bütün bu harcama ve fedakârlıklar sonucu bir şey elde etmek değil, bu uğurda ölmektir. Görüldüğü üzere sevgili yerine ister Allah, ister peygamber isterse herhangi bir insan konsun, burada söz konusu edilen husus aşk için yapılan fedakârlıklardan hiçbir şekilde karşılık beklenmemesidir. Öyle ki Allah'ı gerçekten sevenlerin, bu sevgiye karşılık cenneti istememelerinin sırrı da zaten bu anlayışın ardında gizlidir.

6 Osmanlılarda İstanbul Edirne arasını bir günde koşabildikleri iddia edilen peykler, özellikle sefer sırasında ordugâhlar arası haber getirip götürme işlerinde yararlanılan, ellerinde gülabdan ve baltaları, bel ve diz altlarında bulunan küçük çıngırakları, başlarında uzun sorguçları ile Osmanlı askerî teşkilatının renkli simalarından idiler (bk. res. 112). "Himmet" manevî yardım demektir. Şair "mihr" [= aşk] hâletiruhiyesi ve hararetiyle kopardığı şiddetli feryadı, sevgilinin aşkının himmeti yani aşk coşkusunun verdiği güçle koşan bir peyke benzetmektedir. Öyle ki bu peyk bir "dem" [= an] içinde bütün gökyüzünü baştan başa dolaşıp gelmektedir. Burada sesin yankı yaparak çabucak dönüşü böyle bir hükme sebep olmuş görünüyor. Beyitte geçen "meh" [= ay] kelimesi sebebiyle "mihr" [= 1. aşk, 2. güneş] güneş anlamına da işaret bulunmaktadır (ihamıtenasüp). Güneş takvimine göre "mihr" her ayın 16. gününe, "âsumân" da her ayın 27. gününe dendiğinden, her iki kelime de gün isimleri olmaları bakımından uyum içindedirler (tenasüp).

7 "Cârûb" kirpik demektir ve şekil itibarıyla bir süpürgeyi andırdığından edebiyatta âşıkların kirpikleri sevgilinin yolunu süpürmeye lâyık süpürgeler olarak zikredilirler. Temizlik yapılırken kirli bir yere kullanılan süpürge artık bir daha temiz bir yere sürülmez. Beyitteki ifadeye göre şair kendisine hitap ederek kirpiklerini yüzü sahasının süpürgeleri olarak tarif etmekte ve yüzünde kullanılmamasını istemektedir. Çünkü âşığın yüzü sevgilinin yolunun toprağı yanında çok hor ve hakir bir makamı temsil eder. Bu yüzden şair "Ya sevgili benim yollarımı temizleyin diye emrederse, o zaman bu kirpikler o mübarek yollara nasıl sürülebilir?" endişesindedir.

ENVERÎ [MÜREKKEPÇİ]

[Kefe ?? - İstanbul 1547]

Adını Saadettin Nüzhet Ergun'un "Nureddin" olarak belirlemesine karşılık, Taşlıcalı Yahyâ Bey'in onun hakkında söylediği bir mısradan bir diğer adının "Mehmed" olduğu anlaşılmaktadır. Mesleği sebebiyle daha çok Mürekkepçi Enverî olarak zikredilir. Kaynaklarda İstanbul'lu gösteriliyorsa da eski bir mecmuada bulunan *"Kefeli Mürekkebci Enverî"* kaydı, Kefe'de doğup daha sonra İstanbul'a gelmiş olmasını akla getirmektedir. Bitpazarı'nın Uzunçarşı kapısı ağzında bulunan dükkânında iğnecilik yapar ve mürekkep satarmış. Âşık Çelebi onun henüz üzerine yazı yazılmamış bir kâğıt kadar harflerden uzak bulunan, alelâde şekillerle yazıları ayırt edemeyecek kadar okuma yazma bilmeyen biri olduğunu belirtir. Kıyâsî'nin onun hakkında söylediği şu beyit bu konuda meşhurdur:

O bir cehl-i mürekkebdür mürekkeb satmadur işi
Cihânda Enverî gibi siyeh-kâr olmasun kimse

Aynı zamanda havayî fişeklerin ve parlayıcı malzemelerden üretilen gece donanması tertibatının imali konusunda da usta bir "âteş-bâz" olduğundan, hassa kumbaracıları bölüğüne kethüda tayin edilmişti. Şairin bir gece Kanunî Sultan Süleyman'a gösteri için renkli fişek imaline çalışırken evini yaktığı, kendisinin de bazı yanıklarla zor kurtulduğu, bu arada divanı ve şiirlerinin de yandığı bilinmektedir. Güç durumda kalan şair padişaha bir kaside sunarak durumunu anlatıp "Turuncu renkli fitil ateşi bedenimin elbisesini yaktı. Enverî çıplak ve yanık olarak kapına geldi" anlamındaki

Yakdı nârencî fetîl otı libâs-i cismin
Enverî geldi şehâ kapuña 'uryân büryân

beytini sunarak yardım istemişti. Dükkândan elde ettiği kazancın yanı sıra düğün ve eğlencelerde havayî fişekler atarak geçimini kazanıyordu. Sultan Süleyman'ın şehzadelerinin sünnet düğününde kına gecesi padişaha bir gazelini okuyarak havaya fişekler fırlatması çok beğenilmiş ve ihsanlar almıştı. Bir aralık Acem asıllı Remmal Haydar'a kethüda olmuşsa da daha sonra ayrılıp tekrar eski işine döndü ve ömrünün sonuna kadar mesleğini sürdürdü. Edirneli Nazmî'nin şu mısraı ölümüne tarihtir:

"Yirin nûr ide Bîçün Enverînüñ" (954/1547)

Âşık Çelebi onun cahilliğine rağmen olağanüstü güzellikteki şiirlerinin dünyada görülmemiş bir şey olduğunu bildirir. Saadettin Nüzhet'in ona ait gösterdiği hurûfîlikle alakalı *Sırru'l-esrâr* ve *Matla'ü'l-envâr* adlı atasözleri ve Türkî-i Basît tarzında yazılmış şiirlerle dolu eser eğer gerçekten Enverî'ye aitse bu durum şairin bir başka yönünü ortaya çıkarmaktadır. Molla Kıyâsî ve Yahyâ Bey ile hicivleşmeleri meşhurdur. Şaraba ve meyhaneye düşkün olduğu ve bir keresinde elinde şarap testisi bulunduğu hâlde subaşıya yakalanınca, "İki elim -veya testim- şarapla dolu, testimi kırma. Farz edelim iki elim kandaymış, keremin nerede?" anlamındaki şu beyti o anda söyleyiverip kendisini kurtardığı nakledilir:

İki destüm tolu mey destümi sındurma benüm
Tutalum iki elüm kanda imiş kanı kerem

Oğlan Şeyh lakâbıyla tanının İsmail Ma'şûkî, Atmeydanı'nda on iki müridiyle birlikte Çukurçeşme üzerinde başı vurularak idam edilirken Âşık Çelebi ve Enverî de orada bulunuyorlarmış (20 Zilhicce 945 / 9 Mayıs 1539). Enverî'nin o sırada söylediği şu beyit, karşısında bulunan manzarayı klişeleşen bir takım edebî sembollerle ustaca tasvir edebilmesi ve şiirlerindeki derinliği göstermesi bakımından önemli bir ip ucudur:

Dil uzatdı sen şeh-i mülk-i cemâle gördiler
Şem'-i bezm-ârânuñ ey meh-pâre boynın urdılar

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 50b-51a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. I, s. 189-190; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 260-262; Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 95-96; Saadettin Nüzhet Ergun, *Türk Şairleri*, c. III, s. 1300-1302.

Okuma yazma bilmemesine rağmen, her şeyden önce iğne yahut mürekkep imal etmek veya o güne kadar kullanılan havayî fişeklere bir takım yenilikler getirmek gibi yeni buluşlar peşinde emek sarf eden bir sanatkâr olarak Mürekkepçi Enverî, edebiyat tarihimizde ilginç ve maalesef yeterince tanınmamış bir sima olarak yer alır. Herhangi bir eğitim görmecliği hâlde gerçekten bir hayli bilgi birikimi gerektiren şiir sanatını ustalıkla icra eden şair, zamanın önde gelen söz ustaları ve edebiyat tenkitçileri ile dostluk kurarak bilgisini ve sanatını geliştirmiş görünüyor. Şairin kendisini hasta yatağında ziyarete gelen bir arkadaşı için yazdığı veya o ziyaret sırasında söyleyiverdiği intibaını uyandıran aşağıdaki eseri, bu şiirin saray ve medrese çevrelerinden başka kimler tarafından da benimsendiğini göstermesi bakımından ilginçtir. Şair hakkında bilgi veren şuara tezkireleri, onun şaraba ve meyhaneye düşkün biri olduğunu bildirirler. Buna rağmen dikkat edilecek olursa gazelin 4. beytinde geçen şarap ile ilgili ifadeler tamamiyle sembolik yorumlarla izah edilebilecek bir yapıda kullanılmıştır.

I
GAZEL

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

1 *Ser-cümle âdemüñ sañadur meyli ey perî*
Başına agsa cümle perînüñ n'ola peri

1 Ey peri [kadar güzel sevgili]! Bütün insanların meyli sanadır. Başına uçuşsalar bütün perilerin kanatları ne olur?

2 *Burc-i bedende cânı nice beñzedem sañа*
Sen pâdişâh-i 'âlem ü ol bir hisâr eri

2 Beden kalesindeki canı sana nasıl benzeteyim? Sen cihan padişahı, o ise bir kale askeri...

3 *Hâleyle boynı baglu kuluñdur şehâ kamer*
Bu tekye-gâh-i 'ışkda mânend-i Hayderî

3 Ey padişah! Ay, bu aşk dergâhında bir Haydarî [dervişi] gibi hâleyle boynu bağlı bir kulundur.

4 *Meydâne basdı mey kademin pehlevân-vâr*
Bir bir götürdi ayagı meydân erenleri

4 Şarap er meydanına ayağını pehlivan gibi bastı; meydan yiğitleri teker teker ayaklarını çektiler.

5 *Başuñ ucına geldi o gün hasteyüm dime*
Dur aç gözüñi başuña gün dogdı Enverî

5 O güneş [gibi sevgili] başının ucuna geldi. Hastayım demeyip kalk, gözünü aç, başına gün doğdu...

1 "Perî" cin demektir. Yaygın olarak halk arasında cinlerin dişilerine bu isim verilirse de edebî metinlerde "perî", dişi veya erkek ayrımı gözetilmeksizin güzellik timsali olurak kullanılır. Nitekim bu beyitte geçen "âdem" kelimesinin de daha ağırlıklı olarak insan anlamında kullanıldığı görülmektedir. Şair "perî" [= güzellik timsali olan cin] ile sonuna iyelik eki getirilmiş "per" [= kanat] kelimesi arasında söylenişleri aynı fakat anlamları farklı olmaları bakımından bir uyum geliştirmek istemiş görünüyor (cinas). "Ser-cümle" tamamı demektir. Şair bütün insanlar sevgiliye âşık olup ona "meyl" [= yönelme, bir tarafa doğru gitme] ederken, bir de güzellik timsali olan periler de âşık olup başına üşüşürse, onların kanatlarının birbirine karışacağı gibi bir imada bulunmaktadır.

2 "Burc" kalelerin en yüksekteki kule veya hisarlarına denir. "Beden" kelimesinin buradaki esas anlamı 'insan vücudu' olmakla birlikte, gerek ilk mısradaki "burc" ve gerekse ikinci mısradaki "hisâr" kelimesine nazaran 'kale bedeni' anlamına bir imada bulunulacak şekilde kullanılmıştır (ihamıtenasüp). Şair "cân"ı [= bedene hayat veren sübjektif varlık] bir "hisar eri" [= kale askeri, bekçisi] gibi görerek küçümsemektedir. Günümüzde de bir insana değer verme makamında "canım, ruhum" vb. şeklinde kullanıldığı üzere can ve ruh bir insan için en değerli nesneler oldukları hâlde, şair onu bir kale nöbetçisi gibi bedenin bekçiliğini yapan rütbesiz bir asker olduğunu; oysa sevgilinin "pâdişâh-i 'âlem" [= cihan padişahı] bulunduğunu ifade ederek onu yüceltmektedir.

3 Şâir Kandî'nin hayat hikâyesi bahsinde sözü edilen, Hayâlî Bey'in gençliğinde bir Kalenderî dervişi iken daha sonra kendisine ulûfe bağlanınca boynu, kolları ve ayaklarındaki halkaları çıkartması örneğinde olduğu gibi; eskiden gerek bu tarikat mensupları gerekse Hayderîler bir alâmet olarak vücutlarına halka ve zincirler takarlardı (bk. res. 113). İşte şair burada "kamer" [= ay] ile sevgiliyi yüzlerinin nuru açısından mukayese ederken, ayı küçümsemek için onu önce sevgilinin boynu bağlı bir esirine benzetmekte, ardından da bu hâliyle "tekye-gâh-i 'ışkda" [= aşk tekkesinde] bir Hayderî dervişi gibi boynu bağlı bir şahıs olarak düşünmektedir. Buradaki "tekye-gâh-i 'ışk" tabiriyle ayın da içinde bulunduğu bütün cihanın kastedildiği anlaşılmaktadır (istiare). Çünkü eskiler ve özellikle bazı mistik filozoflar, kâinatın yaratılış sebebini dahi aşka bağlıyorlardı. Ay hakkında "boynu bağlı kul" tabirinin kullanılması, eskiden savaştan sonra elde edilen esir ve kölelerin bir yerden bir yere sevkedilirlerken boyunlarından bir halka ile birbirlerine bağlanması geleneği ima edilmiştir (bk. res. 114).

113



4 Gazel formunun temel konularından birisi de "mey" [= şarap] olması bakımından şairler birçok gazelde konuyu bir şekilde şaraba getirmeyi bu tarzın bir gereği olarak görürler. Bu ister hakiki anlamda bir şarap, isterse aşkı ima etmek üzere sembolik anlamda kullanılmış bir şarap kavramı olsun, durum fark etmez. Şairin kendisi hakkında şaraba düşkün biri olduğu yolunda bilinen rivayetlere rağmen buradaki şarap kavramı, her iki anlamıyla da yorumlanmaya uygun bir şekilde düzenlenmiştir. "Meydân" kelimesiyle şiirde daha çok er meydanı

yani savaş meydanı veya güreş sahası ima edilir. Burada şarap, er meydanına çıkan bir "pehlivan"a [= 1. savaşçı, yiğit, 2. güreşçi] benzetilmekte, "ayak" kelimesinin aynı zamanda 'kadeh' anlamına gelmesinden hareketle de onun ortaya çıkmasıyla nice yiğitlerin "ayak götürdüğü" [= 1. meydandan ayak çekmek, 2. kadehi içmek] ifade edilmektedir. Yani bu beyitte, şarabın neyi kastettiğine göre iki ana ifade çıkmaktadır. Birinci ifade: "Şarap meyhanenin meydanına bir pehlivan gibi çıktığında nice yiğitler kadehlerini çekmeye başlarlar veya onun karşısında dayanamayıp devrilirler." İkinci ifade ise: "Aşk öylesine güçlüdür ki nice yiğitler onun karşısında dayanamayıp yenilirler" şeklinde yorumlanabilecek bir yapı arz eder.

5 "Gün" [= güneş] o devrin bilgi sınırları ölçüsünde bütün evreni aydınlatan bir ışık kaynağı olduğu için, âşıkların gönlünü aydınlatan sevgili de bu ilgi sebebiyle daima güneşe benzetilir. Şairler beyitlerinde bazen sanki aşk derdinden ölmüş de mezara girmiş gibi yahut hasta yatağında son nefeslerini veriyorlarmış gibi bir role bürünerek o şekilde konuşmayı gelenek hâline getirmişlerdir Burada böyle bir üslûp sezilmemekle beraber. Anlaşıldığına göre şairin hastalığı sırasında bir arkadaşı ziyaretine gelmiş, şair de ona bu beyti veya olduğu gibi bu gazeli söylemiştir. Aslında Türkçedeki "başa gün doğmak" [= talihin açılması, çok sevinç verecek bir şeyin gerçekleşmesi] deyimi ile ilgili bir yorum geliştirme hedefine yönelik görünen bu beyitte şair; sevgilinin hasta yatağının baş ucunda dikilmesi hâlini tasvir için kendi kendine, "gözünü aç" [= kendine gel, aklını başına topla] "... çünkü o güneş gibi cihanı aydınlatan güzel başına geldi, yani talihin artık açıldı, yatıp durma" demekte ve dolaylı olarak söz konusu ziyaretçiyi övmüş olmaktadır.

114



MU'ÎDÎ

[Kalkandelen ? - Mısır ?]

Latîfî'ye göre Müftü Ali Çelebi'nin muidi olduğu için, Âşık Çelebi'ye göre ise babası muid olduğu için "Mu'îdî" mahlasını almıştır. Fakat Kınalızâde'nin babasının notlarından naklettiğine göre, şairin babası "Mu'îdzâde" diye meşhur olduğu için bu mahlası almıştır. Aynı kaynağa göre babası, Sultan II. Bayezid devri müderrislerinden olup *Hâşiye-i Tecrîd*'e haşiye yazmıştır. Kazasker Mîrim Çelebi'den mülâzim olduktan sonra ilim yolunu terk ederek bir süre başı boş bir hayat sürdü. Hac ziyaretinden sonra Mısır'a giderek uzun yıllar orada yaşadı ve aynı memlekette beytülmâl kâtibi iken vefat etti.

Âşık çelebi onu sürekli yazıp söyleyen ve dünyada başka kimse yokmuşçasına davranan biri olarak tarif eder ve *Mahzenü'l-esrâr* bahrinde *Vâmık u 'Azrâ*'sı bulunduğunu belirtir. Kınalızâde ise onu Türkçede hamse sahibi olan şairler arasında zikrettikten sonra, nazmını orta seviyede bulup kelimelerini sade ve âşıkâne olarak niteler ve şu gazelinin bestelenerek o devirde okunduğunu bildirir:

Tâli'üm nahs oldugı çerh-i sitemgerden midür
Başuma bunca belâ doldugı dilberden midür

Aşk mı yâ gül midür bülbülleri nâlân iden
Nâlesi bezm ehlinüñ meyden mi sâgerden midür

Defter-i 'uşşâka yazmışsın rakîbi dutalum
Gel sen insâf eyle andan ol bu defterden midür

Ey Mu'îdî gice gündüz gülmeyüp kan aglamak
Kendü kendüñden midür yohsa güzellerden midür

Latîfî onun *Dîvân*'ının üç cilt tutacak hacimde olduğunu ifade ettikten sonra, *Penç Genc*'e nazire olmak üzere yazdığı bir hamsesi yani beş mesnevisi "*ve kütüb-i seb'ası*" [= yedi kitabı] bulunduğunu belirtir ve "*Bunlaruñ nazmında çok dikkat ve hayli san'at harc ü derc itmişdür. Yedi pâre dâstân-i şîrîn-beyân ve üç cild dîvân-i fesâhat-'unvânı aslâ ragbet-i nâsa ve iltifât-i havâsa karîn olmamışdur. 'İnde'ş-şu'arâ ve'l-fuzalâ pür-gûy makûlesidür*" diyerek onun sürekli yazdığını ve çevresindekilerin bu kadar çok yazacağına derli toplu bir divan ve bir mesnevi yazmasının daha doğru olacağını söylediklerini nakleder. Ona göre eserleri rağbet görmediği gibi nazmı nazik ve renkli, şiirleri fazlaca şirin olmayıp beğenilmemiştir.

Kâtib Çelebi onun hamsesi bulunduğunu bildirerek bu mesnevilerin isimlerini verir. Ancak ona ait olduğu bilinen *Şem' ü Pervâne*, *Gül ü Nevrûz*, *Hüsrev ü Şîrîn* ve *Vâmık u Azrâ*'dan sadece ilk eser günümüze ulaşabilmiştir. Kaynaklarda ismi belirtilmeyen ve son yıllarda bulunarak kuvvetli bir ihtimalle ona ait olduğu belirtilen *Miftâhü't-teşbîh* adlı edebî sanatlara dair risalede geçen "*Mu'îdî-i belâ-keş ... çün bir müddet 'ışk-i mecâzî 'âleminde iken gice ve gündüz harâbâtî olup nûş-i câm eyledi*" ifadesi yukarıda belirtilen, ilmiye mesleğini terk ettikten sonra geçirdiği başı boşluk hâliyle uyuştuğuna göre, bu eser de kendisine ait olmalıdır. Müellifin bu risalesindeki ifadesine göre *'Işk-efzâ* adlı bir eserinden başka bir de *Leylâ ve Mecnûn*'u vardır. Bunlar muhtemelen kaynakların bahsedip ismini belirtmedikleri yedi kitabından ikisinin adı olmalıdır. Hasan Çelebi'nin h. 994 / m. 1586 tarihinde Bursa'da Hançeriye Medresesi'nden kırk akçe ile mazul olduğunu belirttiği Mu'îdî Mehmed Efendi adlı müderrisin hiçbir kaynakta eserlerinden bahsedilmediği gibi, örnek olarak verilen şiirleri de Kalkandelenli Mu'îdî'nin eserleriyle kıyaslanacak durumda değildir.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 125b-126a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. II, s. 915-918; Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 313-314; İsmail Erünsal, "Mu'îdî'nin Miftâhu't-teşbîh'i", *Osmanlı Araştırmaları*, c. VI, s. 215-255.

Hakkında yıllar boyunca söylenenlerin tam aksine, eski edebiyatın en temel hareket noktalarının başında Türkçe gelmekte idi. Şairlerin turlu söz oyunları ve hayaller geliştirirken yararlandıkları en zengin kaynak yine Türkçeydi. Bu sanatçılar dilin esnek ifade kabiliyetini sonuna kadar zorlayarak akıl almaz sözler sarf etmişler ve bazen de burada olduğu gibi, aslında basit görünen "dilden dile" vb. deyim ve tabirler hakkında oldukça ustalık isteyen söz ve zihin egzersizleri geliştirmişlerdi. Dikkat edilecek olursa şair bu deyimi her beyitte farklı anlamda ve farklı bir hayal sahnesinde kullanmaya özen göstermektedir. Son beyitte şairin *"Ey Mu'îdî eğer yardım istiyorsan dünyada kimseden vefa bekleme, git adalet sahibi padişahtan himmet iste"* demesine nazaran eserin bir padişaha sunulmak üzere nazmedilmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Şevk-i hüsnüñ sûz-i 'işkum berk urur dilden dile*
Ol sebebden düşmezüz rüsvây olup dilden dile

2 *Rûzgâruñ şiddetinden mevc urur deryâ-yı 'işk*
Zevrak-i hasretle ben seyr iderüm dilden dile

3 *'Ârızuñ âbın görüp şekker ezilür dem-be-dem*
Vechi var düşse agızdan agıza dilden dile

4 *Batdı kaldı sîne şehrinde bulınmaz nâvekün*
Sen gerekse anı benden sor gerek dilden dile

5 *Adın añmazdum dile dilde hayâlüñ olmasa*
Her ne söz kim söylenür cânâ gelür dilden dile

6 *Dil getürdüm leşger-i gamdan yine cân şehrine*
Var haber vir ey belâ câsûsı ol dilden dile

7 *Ey Mu'îdî 'âlem içre kimseden umma vefâ*
Himmet isterseñ yüri var şâhı-i 'âdilden dile

1 Senin güzelliğinin parıltısı [ve] benim aşkımın yanıklığı gönülden gönüle şimşek gibi çakmaktadır; bu sebepten rüsva olup dilden dile düşmüyoruz.

2 Aşk denizi rüzgârın şiddetinden dalgalandıkça ben hasret kayığı ile körfezden körfeze seyrederim.

3 Şeker senin yanağının letafetini görerek sürekli ezilir durur. [Bu hâliyle] ağızdan ağıza, damaktan damağa düşse yeri var.

4 Senin okun gönül memleketinde batıp kaldı, bulunmuyor. Sen onu ya benden sor yahut da gönülden iste.

5 Eğer gönülde hayalin olmasa, senin adını gönüle [dahi] anmazdım. [Çünkü] söylenen her söz ağızdan ağıza [dolaşıp] gelir.

6 Gam ordusundan can şehrine yine konuşturmak için 1esir getirdim. Ey belâ casusu git o esirden gönüle haber ver.

7 Ey Mu'îdî dünyada kimseden vefa ümit etme; himmet istersen yürü git adaletli padişahtan iste

1 Arapça aslı şevk ve coşku demek olan "şevk" [= parıltı] kelimesi, Türkçede aynı zamanda -meselâ parlamak anlamına gelen şavkımak fiilinde olduğu gibi- nur ve ışık anlamına gelir. Şair sevgilisinin güzelliğinin nuru ile kendi aşkının ateşini "dilden dile" [= gönülden gönüle] çakan "berk" [= şimşek] olarak nitelendirmektedir. Bu yüzden durum kimse tarafından anlaşılmadığı için sevgilisi ile rüsva olup dilden dile düşmemektedirler. Burada şair, birbirini sevenlerin ulu orta görüşmesinin mümkün olmadığı zamanlarda ayna vb. parlak nesneleri güneşe tutarak uzaktan uzağa haberleşmeleri imajını oluşturmaktadır.

2 Aslında soyut bir kavram olan aşk, burada sonsuzluk ve derinliği de vurgulanmak üzere bir denize; muhtemelen aşkın türlü hâlleri de bu denizde eserek fırtınalar koparan bir ruzgâra benzetilmektedir. İçinde bulunduğu "hasret" [= özlem] hâlini bu denizde yüzen ve içinde kendisinin de bulunduğu bir kayık gibi düşünen şair bu kayığın fırtınalardan korunmak için "dilden dile" [= körfezden körfeze] "seyr" [= gezinme] eylediğini ifade etmektedir. Türkçede günümüzde karanın denize olan çıkıntılarına burun dendiği gibi, eskiden denizin kara içine doğru olan uzantılarına da "dil" [= körfez] denirdi.

3 Sevgilinin pürüzsüz cildi ve nurlu yanağının eski şiirde yaygın olarak benzetildiği unsurlardan biri de "âb" [= su, parlaklık, letafet] kelimesidir. Özellikle gül gibi yanak üzerindeki terler ile şeker gibi dudak ikisi bir arada 'gül-be-şeker' yani gül ile yapılan bir çeşit tatlıya benzetilirdi. Bu ilişkilerden hareketle şair şeker ile sevgilinin yanağını karşılaştırmakta ve özellikle helva imali için "şeker ezme" [= şeker yoğurma] işlemine işaret etmek üzere şekeri "ezilmek" [= sıkılmak, utanmak] (tevriye) ile itham etmektedir (hüsnütalil). Yani sevgilinin yanağı o kadar hoştur ki şeker onun yanında ezilip sıkılmaktadır (teşhis). Kolayca anlaşılacağı üzere şekerin "dilden dile" gezmesi, tatma duyusu ve lezzet söz konusu edildiğinden burada damaktan damağa anlamında kullanılmakla birlikte, aynı zamanda herkesin dilinde söylenmesine de işaret vardır. "Ağıza düşmek" günümüzde olduğu gibi yenilmek üzere ağıza konmak anlamına gelmekle birlikte ikinci anlam itibarıyla herkesin ağzında konuşulmak demektir.

4 Sevgilinin âşığın gönlüne işleyen gamzelerinin edebiyatta oka benzetildiği mâlumdur. Burada sevgili sanki usta bir okçu imiş gibi bir imaj geliştiren şair, onun âşığın gönlünde yer eden gamzesini, gönül şehrinde toprağa saplanıp kaybolan bir oka benzetmektedir. Yine sanki sevgili kaybolan okunu arıyormuşcasına cevap veren şair, sanki gönlü ile kendisi ayrı şahıslar imiş gibi davranarak sevgiliye: "Okunu arıyorsan onu ya benden sor yahut da "dilden dile" [= gönülden iste], bunlardan birindedir, başka yerde olamaz" mesajı vermektedir.

5 Şair sevgilisini bir sır gibi herkesten saklamaktadır. Hatta gönlünden dahi saklayacaktır ama orada zaten sürekli olarak sevgilinin hayali bulunduğu için ona söylemekte beis görmez. Aksi takdirde söylenen her söz "dilden dile" [= ağızdan ağıza, kulaktan kulağa] dolaşıp gelir.

6 Savaş yahut kuşatma sırasında düşmanın durumunu öğrenmek için konuşturmak üzere düşmandan esir getirmeye eskiler "dil getirmek" (bk. res. 115) ve bu esire de "dil" derlerdi. Şair canını bir şehre, gamı ise bu şehri istila eden yahut kuşatan bir orduya benzetmektedir (teşbih). Ardından başındaki dert ve belâları da bir casus olarak (teşhis) düşünen şair belâya :"Git o "dilden" [= esirden] "dile" [= gönüle] haberler getir" demektedir.

7 Bu gazelin XVI. yüzyıl Osmanlı hükümdarlarından birine sunulmak üzere nazmedildiği intibaını uyandıran bu ifadesinde şair; dünyadan ve dünya halkından vefa ümit etmenin boşuna olacağını, eğer "himmet" [= yardım] isteniyorsa "âdil" [= adaletli] padişahtan istemek gerektiği belirtilerek gazelin sonunda padişah övülmüştür.

Bir nakkaşa hediye olunmak üzere kaleme alınmış olması kuvvetle muhtemel bu gazelde, bir ressama söylenebilecek orijinal yani daha önce hiç söylenmemiş sözler söyleme amacı güdülmektedir. Aksi takdirde belki de şairler değişik konulara girebilmek için, hayallerinden bu gibi muhataplar ortaya çıkarıp onlara hitap ederek hüner ve sanatlarını gösterme yoluna gidiyorlardı. Bilindiği üzere gazel tarzı şiirlerde hedef, mutlak surette insan güzelliğini övüp tasvir etmektir. Şairler çevrelerinde tanıdıkları her meslekten dost ve arkadaşlarına onların toplumdaki konumlarına uygun bu gibi şiirler yazarak sanatlarındaki ustalığı sergilemeye çalışırlardı.

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Bir büt-i nakkâşı sevdüm kim fedâdur cân aña*
Il anuñ tasvîrine hayrân u ben hayrân aña

1 Heykel [kadar güzel öyle bir] ressam sevdim ki ona can feda edilse yeridir. Başkaları onun [çizdiği] resme hayran, ben ona hayranım

2 *Hükmi geçmez kimsenüñ vîrâne gönlüm tahtına*
Ol perî-peyker hayâlidür bugün sultân aña

2 Harap gönüle kimsenin hükmü geçmez, [çünkü o ülkenin] tahtına bugün o peri yüzlünün hayali sultandır.

3 *Bilmezem esrâr-i 'ışkı yâre kim şerh eyleye*
Bir perîdür bakıcak hayrân olur insân aña

3 Aşkın sırlarını sevgiliye kim açıklayacak bilmiyorum; [çünkü] o bir peri olduğu için insan ona bakınca hayran olur.

4 *Bende tedbîr-i beden yok dutma nabzum ey tabîb*
Yârdür derdüm bilürseñ idigör dermân aña

4 Ey hekim! Bende vücuda tedbir [gerektirecek bir durum] yok, nabzımı tutma. Benim derdim sevgilidir; biliyorsan ona bir çare buluver.

5 *'Iyd-i vasla irgürüp kurbân idersin 'âşıgı*
Ey Mu'îdî bir degül olsun fidâ biñ cân aña

5 [Ey sevgili] vuslat bayramına ulaştırıp âşığı kurban edersin. Ey Mu'îdî, ona bir değil bin can feda olsun.

1 Gazelin ilk beytinde söz konusu edilen nakkaşın heykele benzetilmesi, heykeltıraşlığın onun mesleği ile yakınlık teşkil eden bir sanat dalı olmasından kaynaklanıyor olmalıdır. Anadolu ve İran'da eski medeniyetlerden ve Roma'dan kalan mükemmel vücutlu heykellerin şairlerce güzellik için benzetme unsuru olmak üzere kullanılmasının yaygın bir edebî gelenek olduğunu da burada hatırlatmakta fayda vardır. Nakkaş öylesine güzeldir ki ona yani onun uğruna can feda edilse yeridir. Bu ve benzeri sözler artık yaklaşık bir asırdır dünyaya batılı gözüyle bakmayı alışkanlık hâline getiren ve bu şiirin atmosferinden tamamen uzaklaşan günümüz insanında birtakım uygunsuz düşünceler oluşturabilir. Ancak şair heykele benzettiği söz konusu nakkaşa can feda etmek isterken, aslında gerçek anlamda bir heykelin cansızlığı hususuna imada bulunmakta ve bu yolda esprili bir söz sarf etmektedir. Şairin söz konusu nakkaşı heykele benzetmesi sadece onun güzelliğini vurgulamak için değil, taştan şekillendirilmiş bir heykel kadar vefasız ve merhametsiz olduğu hususuna da ustaca bir serzenişte bulunma hedefine yöneliktir. Günümüzde daha çok "el" [= yabancılar, başkaları] olarak telâffuz edilen "il" kelimesi, şair ve şiirin muhatabı olan şahıs dışındaki herkes demektir. Söz konusu nakkaş öyle usta bir sanatkârdır ki herkes onun çizdiği resimlere hayrandır, ancak şair onun kendisine hayrandır. Görüldüğü üzere şair ilk mısrada muhatabının güzelliğini övdüğü gibi bu ikinci mısrada ustalıkla onun sanatını övmekte ve kendisinin ona olan hayranlığını dile getirmektedir. Aslında ressamın resimlerine hayranlık duyanlar da farkında olmadan ressama hayrandırlar, fakat bunun farkında değildirler. Bu husus "el" yani ağyârın aşk konusundak nadanlık ve cehaleti ile ilgili olup edebiyat, tasavvuf ve aşk felsefesinin ayrı ve çok uzun bir bahsini teşkil eder. Kısaca ifade etmek gerekirse, bu mantığa göre puta tapan da ateşe tapan da aslında Allah'a tapmaktadır, fakat bunun farkında değildir. Çünkü bu dünyadaki her şey aslında ondan başka bir şey değildir.

Beyitte günümüzde kullandığımız anlamı ile geçen "hayrân" kelimesinin bir diğer anlamı da esrar sarhoşu demetir. Esrar komasına giren tiryakiler gözleri fal taşı gibi yuvasından fırlamış ve ağızları açık vaziyette hareketsiz olarak kalakaldıklarından, edebiyatta hayran kelimesinin resim ve heykelle birlikte geçmesi gelenek hâline gelmiştir. Edebî metinlerde "tasvîr" [= resim, suret] ile "hayrân" kelimesi arasındaki ilişki, resimleri görenlerin çok beğenmesinin yanı sıra resim, heykel ve hareketsizlik ilişkisine de uzaktan bir imada bulunmak üzere yüzlerce beyitle işlenmiştir.

2 Âşık ve şairlerin gönlünün harap oluşu, gönüllerinin sürekli kırılıp yıkılmasına imada bulunmak üzere kullanılan klişe bir tabirdir. Bu beyitte şairin harap gönlü kapalı bir üslûpla ülkeye benzetiliyor (kapalı istiare). Çünkü tahtı ve sultanı olan yer ancak bir ülke olabilir. Günümüzde de kısmen kullanıldığı üzere "perî", cinlerin iyi huylu ve güzel yüzlü olanlarına denir. Bu inançtan hareketle "perî-peyker" [= yüzü peri kadar güzel olan kimse] terkibinde olduğu gibi güzellerin yüzleri edebiyatta daima periye benzetilir. Bu benzetme kalıbının ima ettiği bir diğer husus da yüzlerinin bir peri gibi hiç görülmemesi yahut nadiren görülüyor olmasıdır. Nitekim burada da şair söz konusu güzelin kendisini değil, hayalini gönül tahtına oturtmuştur. Çünkü bu şiirde sevgilinin kendisi zaten daima ulaşılamayan bir mevkide bulunmaktadır. Dikkat edilecek olursa şair burada gönlünün sultanının söz konusu sevgili olduğunu, onun dışında gerçek sultanların dahi gönlüne hükmedemeyeceğini ustaca ifade etmektedir.

3 Günümüzde de kullanıldığı üzere burada "esrâr" [= sırlar, gizlilikler] kelimesi herkese söylenilmesi doğru olmayan bilgiler ve hâller için kullanılmıştır. Söz konusu sırlar aşkın sırları olup bunlar gerçekten âşık olmayanlar dışında hiç kimse tarafından bilinemeyeceği için herkesçe anlaşılamaz. Şair bu sırları asla ulaşamayacağı bir mevkide bulunan sevgiliye "şerh" [= izah, açıklama] edememenin derdi ve çaresizliği içindedir, kiminle haber vereceğini düşünmektedir. İkinci mısradan anlaşıldığına göre işin daha da zor tarafı, sevgilinin bir peri kadar güzel yüzlü olması ve gören herkesin "hayrân" [= kendinden geçme, aklını yitirme] olmasıdır. Yani şair aşkını sevgiliye izah edecek birini bulsa bile yine muradına eremeyecektir; çünkü sevgiliyi kim görse, olağanüstü güzelliği karşısında kendinden geçmekte ve bir "perî" [= cin] görmüş gibi kendini kaybetmektedir. Görenlerin aklını başından alan ve kendinden geçiren güzellik, Şeyhoğlu'nun *Hurşîd-nâme*'si vb. aşk hikâyelerinde

çokça rastlanan bir motiftir. Dikkat edilecek olursa "esrâr" kelimesinin bu ibaredeki uzak anlamı olan uyuşturucu madde ile "hayrân" [= çok beğenme, imrenme] kelimesinin uzak anlamı olan esrar sarhoşluğu arasında, beytin arka planında ustaca bir ilişki kurulmaktadır (ihamıtenasüp).

4 Eski şairler deva bulmaz bir "derd" [= hastalık] olarak nitelendirdikleri aşkı bedene arız olan diğer maddî hastalıklardan ayırdıkları için, beden hastalıklarına bakan hekimleri sürekli küçümser, kendi dertleri hususunda son derece cahil olan bu meslek erbabı ile her fırsatta alay ederlerdi. Aslında hedefleri hekimlere sataşmak değil, bu yolla içinde bulundukları durumu tarif ve izah; ayrıca bu yolla onların uğraştıkları en feci hastalıkların dahi aşk yanında ne kadar basit ve devası mümkün dertler olduğunu ifade edebilmekti. Beyitteki "tedbîr-i beden" [= vücut için alınacak önlemler] şifa yolları anlamında kullanılmıştır.

5 Eski şiirimizde bayram, bayramlaşmak için tokalaşıp kucaklaşma, karşılıklı güzel sözler ve temennilerde bulunma yahut bayram yerlerine gidilerek uzun zamandır görülmeyen dostlarla karşılaşma vb. sebeplerle âşıklar için tam bir vuslat zamanı olarak nitelendirilir. Ulaşılması mümkün olmayan padişah dahi muayede yani bayramlaşma merasimi sebebiyle el, etek yahut yer öpülmesine izin verir ve kendisine âşıklar gibi bağlı olan tebası bu şerefe nail olurlar. Bu bakımdan bayram ve "vasl" [= vuslat, kavuşma] arasında karşılıklı yoğun bir ilişki söz konusudur. Sevgilinin vuslatı yani âşığı ile görüşmesi de bayrama benzetilir. Ancak bu beyitte âşık için tam bir bayram olan vuslatı vadettiği hâlde, böyle bir bayramda dahi onu görmezden gelerek perişan eden bir sevgili söz konusudur. Şair bir kurban bayramı imajı oluşturarak bu durumda kendisinin kurban edildiğini yani canını yitirecek hâle geldiğini ima etmektedir. Her mısraı ayrı cümlelerden oluşan iki cümlelik beytin ikinci mısraında ise şair bu durumu dahi bir bahtiyarlık olarak görmekte ve kendi kendisine:"Bir değil bin canım olsa yine sevgili için feda olsun" demektedir.

115



KANDÎ [ŞEKERCİ]

[Bursa 1475-80? - İstanbul 1555]

Gençliğinde Bursa'da şekercilikle uğraşırken yine kendisi gibi esnaftan bir şair olup bezzaz olan Resmî ile komşu ve arkadaşmış. Mesleği sebebiyle o yıllarda şeker ile ilgili olması bakımından "Şehdî" mahlasını kullanıyormuş. O sırada Bursa'da bulunan zamanın en büyük şairi Ahmed Paşa'ya (ölm. 1497) arkadaşı Resmî ile birlikte ziyarete gidip şiirlerini gösterdiğinde, paşanın kendisine "Kandî" mahlasını tavsiyesi üzerine o günden sonra bu mahlası kullanmış. Latîfî onun bu yıllarda İran'a giderek Molla Câmî ve Ali Şîr Nevâî ile görüştüğünü kaydeder. Âşık Çelebi onun çok usta bir şekerci olup o devrin modası olduğu üzere şekerden kuş ve kedi gibi hayvan heykelleri, kale maketleri vb. yapmakta hünerli olduğunu bildirir. Hangi tarihte İstanbul'a geldiği bilinmiyor. Sultan Bayezid Camii avlusunda bir şekerci dükkânı açarak burada mesleğini sürdüren şair, çok ustaca ve zekice düşürdüğü tarihlerle kendisinden "Müverrih Kandî" diye bahsettirmeye başladı. Nüktedanlığı ve hazırcevaplığı ile şöhret buldu. O yıllarda şair Hayâlî'ye ulûfe bağlanarak, bu şairin daha önce bağlı bulunduğu Hayderî veya Kalenderî tarikatının bir alâmeti olarak üzerinde taşıdığı "tavk" denen halkaları ve "kullâb" denen zincir kemeri çıkartmak zorunda kalması üzerine, onun için biraz da müstehcen bir ima ile *"Ey Hayâlî geçmez oldı halka"* (926/1520) tarihini düşürdü. Buna öfkelenen Hayâlî'nin, eteklerini taşla doldurup dükkânındaki şeker hokkaları ve kavanozlarını paramparça etmesi üzerine Sadrazam İbrahim Paşa'dan zararına karşılık yardım istediği ve bir hayli yardım gördüğü bilinmektedir. Bu tarihlerden sonra dükkân ve tezgâhını dağıtıp vakıf odalarından bir oda tutup ölene kadar orada yaşadı.

Tezkireler onun tarih düşürmekte eşsiz olduğunu söylerler. Hemen her şeye çok kısa zamanda tarihler düşürmesiyle tanınmıştı. Zamanın tanınmış simalarından ve dîvân kâtiplerinden Kara Balızâde latife olarak onun hakkında *"Onarılmaya muhtaç bir helâ var, onaracağız fakat Kandî'nin tarih düşürüp caize istemesinden korkuyoruz. Caizesi tamir masrafından fazla tutar"* demiş. Yine Koca Nişancı Celâlzâde'nin nişancı oluşuna "Mustafâ bin Celâl Tevkî'î" tarihini düşürmüş ve bu ibare Celâlzâde'nin mührüne kazınmıştır. Yaşlılık yıllarında Çeşmeli Ahmed yahut Kırkçeşmeli Ahmed adlı bir yeniçeri için şiirler yazması üzerine yeniçeri tarafından yolu kesilip dövüldüğüne dahi *"Basdı Kandî'nüñ yolını Çeşmeli Ahmed meded"* (945/1538-9) diye tarih düşürmüş; sözü edilen yeniçeri donanmaya katılıp bir zaman sonra seferden döndüğünde şair yine uslanmayarak şu tarihi düşürmüştü: *"Geldi deryâdan cefâ kılıcı Ahmed Şâh âh"* (946/1539-40)

İbrahim Paşa'nın idamından sonra şairlere verilen caize ve inamatın kesilmesiyle Kandî de güç durumda kalarak sadece düşürdüğü tarihlere aldığı caize ve büyüklerin düğünlerinde şekerler hazırlayarak elde ettiği para ile geçimini sürdürmüştü. Şairin bir âdeti de her gün karga ve köpeklere ciğer ve ekmek dağıtmakmış. Öyle ki nereye gitse başının üzerinde kuşlar, ardından da köpekler uça koştura gelirlermiş. Rüstem Paşa'nın sadarete gelmesi üzerine kendisine beslemek zorunda olduğu kuş ve köpekleri anlatınca şairlere husumet derecesinde menfi davranan paşa ona günlük 10 akçe bağlatmış. Bunun üzerine gelirleri kesilen diğer şairlerin "kuş" kelimesinin diğer anlamını ima edecek şekilde, bir kuş kadar kıymetleri olmadığı yolunda söyledikleri serzeniş dolu sözler meşhurdur. Öldüğünde Nişancı Celâlzâde'nin Eyüp'teki camiindè şairler için ayrılan mezarlığa defnedildi. Ölümünden sonra hayatında beslediği köpeklerin bir kısmının mezarı başından uzun zaman ayrılmadıkları rivayet edilir.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 227b-229a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. II, s. 801-803; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 260-262; Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 275-276.

Medrese eğitimi gerek üç dili en iyi şekilde konuşup anlayabilecek bir program sürdürmesi, gerekse tefsir, hadis, fıkıh, mantık, kelâm, akait vb. hemen tamamı esaslı bir dil mantığını gerektiren ilimleri vermesi bakımından dile hâkimiyeti çok güçlü insanlar yetiştiriyordu. Medrese kaynaklı şairlerin dîvânlarındaki en girift beyitlerde dahi Türkçe cümle yapısında hemen hemen hiçbir zaman bir tekleme görülmez. Bir aksaklıkla karşılaşıldığında bu çoğu zaman ya cahil kâtiplerden kaynaklanan bir hatanın ürünüdür yahut da bizim ilk okuyuşta metni tam olarak anlayamamamızdan kaynaklanır. Bununla birlikte "Kandî", "Enverî" yahut "Hufî" gibi köklü bir eğitimden geçmeden ilmî meclislere devamla veya şair dostlar edinmekle şiire yönelen şairlerde aşağıda görüldüğü gibi bazı cümle aksaklıklarına rastlanabilmektedir. Yine medreseli şairlerde güçlü lügat bilgisinden kaynaklanan ve beyti oluşturan kelimeler arasında kurulması neredeyse şart olan zengin semantik ilişki ve çağrışımlar haklı olarak bu gibi sanatkârların eserlerinde fazlaca görülmemektedir.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *'Arş-i a'lâdur gönül ey mâh sînem âsümân*
Bir melekdür san hayâlüñ kim ola 'Arş-âşiyân

1 Ey ay [gibi nurlu güzel]! Gönül yüce Arş gibidir, göğsüm ise gökyüzü. Sanki hayalin, yuvası Arş olan bir melek.

2 *Ser-be-ser zeyn olsa sadrum dag-i mihrüñle n'ola*
Çün mesâbihle müzeyyendür semâ-yı bî-kerân

2 Göğsüm baştan başa senin aşkının yaralarıyla süslense bunda ne var? Çünkü sonsuz gökyüzü kandillerle süslüdür.

3 *Yâ kaşuñ derdiyle kaddüm olalı kavs-i kuzâh*
Berkdur sûz-i derûnum ra'd feryâd ü figân

3 Senin keman kaşının derdiyle boyum gök kuşağı gibi olduğundan beri; içimin yanıklığı bir şimşek, feryat ve figanım gök gürültüsüdür.

4 *Berg ü kâh oldı tenüm ey necm-i evc-i çarh-i hüsn*
Ol iki gîsû-yi şeb-bûler olaldan kehkeşân

4 Ey güzellik feleği zirvesindeki yıldız! O şebboy kokulu iki saç samanyolu gibi olduğundan beri, bedenim yaprak ve saman oldu.

5 *Ey meh-i bedrüm kalalıdan hayâlüñ dîdede*
Hâle olmışdur temâm etrâf-i çeşm-i hûn-feşân

5 Ey dolunayım! Hayalin gözde kaldığından beri, kan saçan gözlerin etrafı hâle [gibi] olmuştur.

6 *Sen melek yanuñda agyâruñ şeyâtîn olmasa*
Recm olur mıydı şihâb-i âh-i Kandî her zemân

6 Sen meleğin yanındaki gayriler şeytanlar olmasa, Kandî'nin âhının kayan yıldızı fırlatılan taş [gibi] olur muydu?

1 "'Arş"ın asıl anlamı 'taht' olup dinî bir terim olarak bu kelime Allah'ın saltanatını, hükümranlığını ve makamını ifade eder. Bu beyitte gönlün "'Arş"a benzetilmesi, Allah'ın Hz. Dâvûd'da hitaben söylediği rivayet edilen *"Ey Dâvûd! Ben hiçbir yere sığamayacak azamette iken, müminin gönlüne sığdım"* sözüne göre; Allah'ın gönüllere yer etmesine işaret olmak üzeredir. Şair kendi gönlünün böyle muhteşem bir mekân olduğunu vurguladıktan sonra, sevgilisinin hayalini "'Arş-âşiyân" [= yuvası Arş'ta olan] bir meleğe benzetmektedir. "Âsumân" gökyüzü demektir. Önceki kelimenin manevî bir mekânı kastetmesine karşılık "âsumân" daha çok gözle görülen gökyüzünü ifade eder. Bu bakımdan "'Arş" ile "gönül" her ikisi sübjektif, "âsumân" ile de "sîne" [= göğüs] objektif nesneler olmaları bakımından aralarında bu yönden bir uyum arz etmektedirler. Bu beyit eğer fikir ve ilham başka bir şairin eserinden almamışsa, son derece sade ifade ve başarılı bir hayal gücüne sahiptir. Üstelik madde ve mana âlemini -meselâ bir Mirac tasavvurunda olduğu gibi- sürekli birbirine karıştıran, Hz. Muhammed'i bu yolculuk sırasında gökteki gezegenlerle görüştüren klişeleşmiş edebî geleneklerin aksine, medreseli olmayan bir şairin dini terimleri bu derece bilinçli kullanması ilgi çekicidir.

2 Eskiden ordu mensubu bazı çılgın askerler ve dervişler zaman zaman "bürhan" denen gösteriler için vücutlarına kılıç yahut hançerlerle ve bazen de mızraklarla ağır yaralar açıyorlar (bk. res. 117) yahut kızgın demirlerle dağlanıp bu şekilde kendilerini teşhir ediyorlardı. Özellikle savaşa giden orduların merasim sırasında padişahın huzurundan geçerken bazı askerlerin vücutlarına bu tür yaralar açmaları, "Ben şimdi vücuduma bunları yaparak onu hiçe sayıyorum. Yarın harp meydanında senin uğrunda neler yapacağımı kıyas et..." gibi bir mesaj verme amacına yönelik görünüyor. XVI ve XVII. yüzyıla ait bazı edebî kaynaklardan, âşıkların da sevgililerine aşklarını ispat için bu tür gösterilerde bulundukları ve bununla iftihar ettikleri öğrenilmektedir (bk. res. 116). İşte Kandî bir önceki beyitte çizdiği tasviri tamamlayıcı ve zenginleştirici bir ilaveyle; göğsünün üzerinde sevgilisinin "mihr"i [= sevgi] ile "ser-be-ser" [= baştan başa] "zeyn" [= süs] için açtığını iddia ettiği yaraları, "bî-kerân" [= kenarı, sonu olmayan] gökyüzünün "mesâbih" [= kandiller] ile süslü olması ile izah etmektedir. Şairin ifadesine göre nasıl gökyüzü kandil gibi yanan yıldızlarla süslenmişse, şairin gökyüzü gibi olan göğsünde de böyle yıldız gibi parlayan kanlı yaralar bulunması çok tabiidir.

3 Şair sevgilisinin kemana benzeyen kaşı ile onun derdinden dolayı bükülen boyu arasında bir ilişki kurmakta ve boyunu bu hâliyle "kavs-i kuzâh"a [= gökkuşağı] benzetmektedir. Şiddetli üzüntülere uğrayan kimselerin çabuk yıpranıp ihtiyarlayarak bellerinin bükülmesi mantığından hareketle olmalı, şairler sürekli olarak kederlerinden dolayı bellerinin büküldüğünü iddia ederler. Boyu bu şekilde bükülen şairin iddiasına göre içindeki yanıklık "berk" [= şimşek], feryad ve figanı ise "ra'd" [= gök gürültüsü] gibidir (mübalâğa). Görüldüğü üzere burada da şair ilk iki beyitte başlattığı beden ve gökyüzü ilişkisini başarıyla sürdürmektedir.

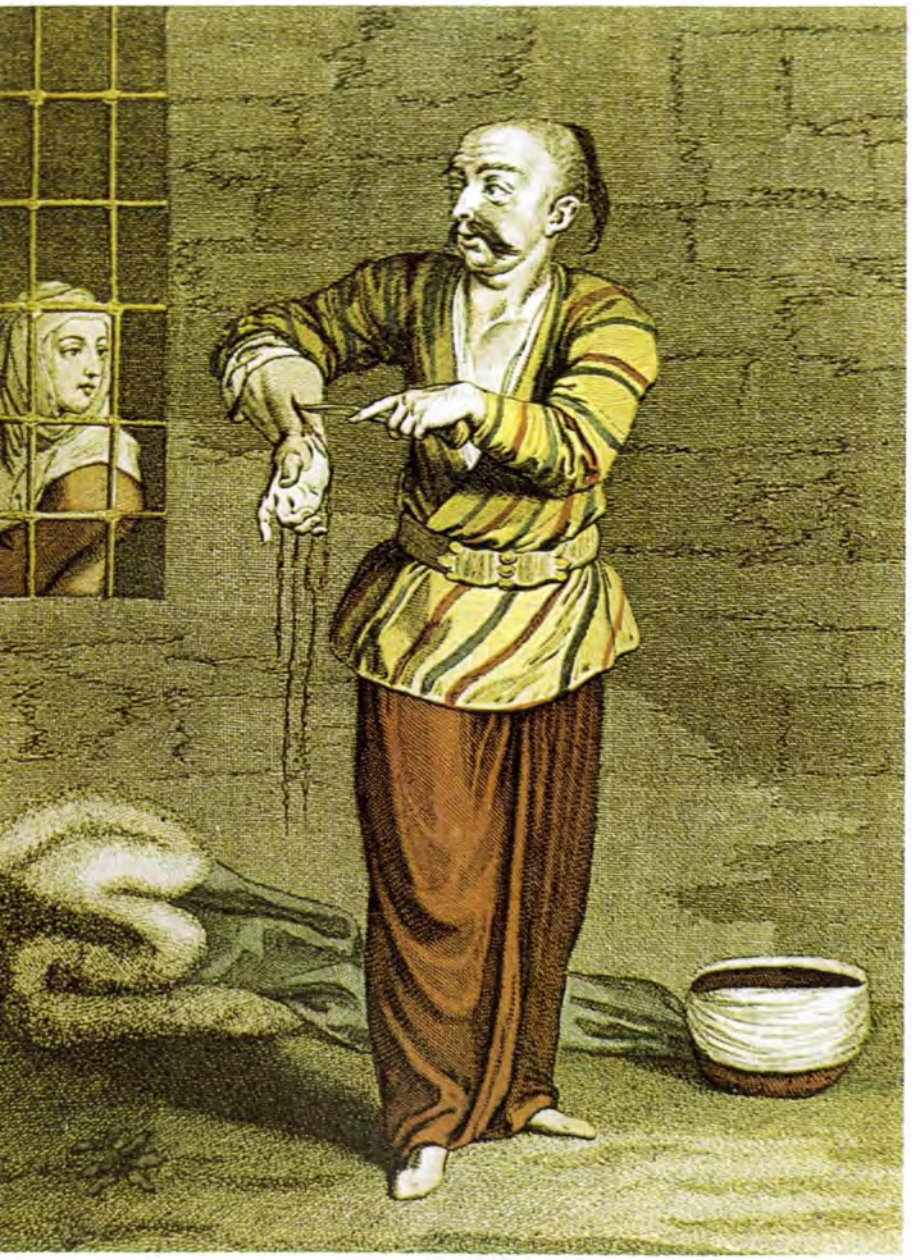
4 "Berg" [= yaprak] ve "kâh" [= saman çöpü] edebiyatta zayıflık ve rüzgârda uçuverecek kadar hafiflik sembolü olarak geçen kavramlar olup şair bu ifade ile vücudunun aşk derdi ile nasıl zayıfladığını vurgulamak istemektedir. "Necm" yıldız, "evc" ise en üst yer demektir. Güzellik kavramını yücelik ve büyüklüğü itibarıyla feleklere benzeten şair, sevgiliyi "çarh-i hüsn"ün [= güzellik feleği] en üst noktasında görünen bir yıldız olarak düşünmektedir. İkinci mısrada ise sevgilinin iki yandan sarkan "şeb-bûy" [= şebboy çiçeği] kokulu saçları alışılmışın dışında bir benzetme ile "kehkeşân" [= samanyolu] olarak yorumlanmaktadır. Öyle anlaşılıyor ki şairin belki daha önce hiç görülmeyen böyle bir ifade kullanmaktan amacı, "kehkeşân" [= samanyolu] kelimesi ile "kâh" [= saman] arasındaki 'saman' ilişkisini vurgulamaktır.

5 Edebî metinlerde görülen zengin örneklerden anlaşıldığına göre eskiler cisimlerin göz içindeki yansımasını da bir çeşit hayal olarak düşünüyorlar ve belki de bu görüntüye "hayâl" diyorlardı. Açlık, yorgunluk, keder vb. sebeplerden göz çevresinde oluşan morluk ve halkalanmayı ima ettiği anlaşılan şair, "çeşm-i hûn-feşân" yani kanlı gözyaşları saçan gözünde sevgilinin "meh-i bedr" [= dolunay] gibi hayali yerleştiğinden beri; göz çevresindeki bu halkaların bir "hâle" [= ay ağılı] oluşturduğunu

ifade etmektedir (hüsnütalil). Şair bu beyitte de ilk beyitten (matla) itibaren kendi gönlü, göğsü, boyu, zayıflığı vb. ile ilgili geliştirdiği bütün hayallerde sürekli gök ile ilgili unsurları kullanmaya özen göstermektedir.

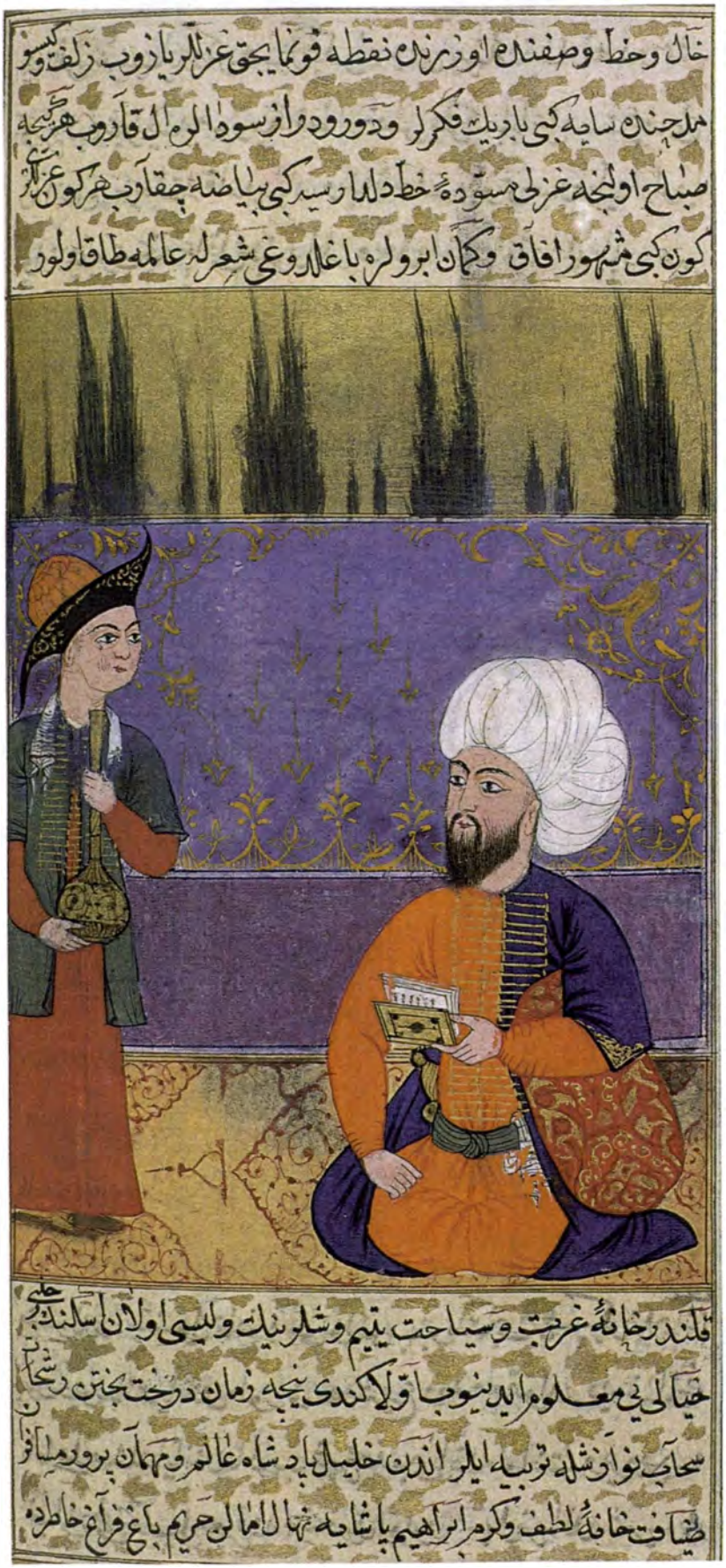
6 "Şihâb" kayan yıldız demektir. Şair alevler saçarak çıktığını ima ettiği âhını "şihâb"a [= kayan yıldız, yakıcı alev]; sevgilinin yanında duran "agyâr"ı [= yabancılar] da "şeyâtîn"e [= şeytanlar] benzeterek *Kur'an*'da gökyüzünden haber almak için yaklaşmak isteyen şeytanlardan bahsedilirken *"Ancak (meleklerin konuşmalarından) bir söz kapan olursa, onu da delen ve yakan bir alev takip eder"* (Saffât, 10) mealindeki ayete bir işaret olmak üzere (telmih) âhının alevinin bu yabancılara "recm" [= atılan taş] olacağını iddia etmektedir.

16





117



118

HAYÂLÎ BEY

[Vardar Yenicesi 1500 ? - Edirne 1556-7]

Asıl adı Mehmed, lâkabı Bekâr Memi'dir. Selânik vilâyetinin 40 kilometre kuzey doğusundaki Yenice gölünün doğu sahilinde bulunan Yenice'de doğmuştur. Edirne'de metfun bulunduğu Vize Çelebi Mescidi'nin dedeleri tarafından inşa edildiğine bakılırsa köklü bir aileden geldiği anlaşılmaktadır. Âşık Çelebi onun çocukluğunda Gülistân ve Bôstân gibi eserler okuduğunu belirtir. Gençliğinde oraya gelen Baba Ali Mest-i Acemî adlı bir Kalenderî şeyhinin cezbesine kapılarak bu tarikata intisap etti ve onlarla birlikte seyahate başladı. Bu şeyhin ona verdiği tasavvuf bilgilerinin yanı sıra Hayâlî'yi şiirde ilerlemesi için teşvik ettiği ve şairin henüz on dört yaşlarındayken ustaca şiirler yazmaya başladığı bilinmektedir. Bu topluluğun İstanbul'a gelişlerinden birinde o sırada İstanbul kadısı bulunan Sarı Gürz Nûreddîn Efendi onu fark ederek böylesine eli yüzü düzgün bir gencin Kalenderîler arasında dolaşmasının uygun olmayacağı gerekçesiyle onu alarak devrin emniyet müdürü diyebileceğimiz şehir muhtesibi Uzun Ali'ye teslim etti. Nûreddîn Efendi 1519-1522 yıllarında ikinci olarak İstanbul kadılığında bulunduğundan şairin Kalenderîlerden bu yıllarda ayrıldığı tahmin edilebilir. Nitekim kendisine ulûfe bağlanması üzerine mensubu bulunduğu tarikatın alâmeti olan "tavk" ve "kullâb" denen kol ve ayaklardaki halkalarla beldeki zincir kemeri çıkartmasına tarih olmak üzere Kandî'nin söylediği "Ey Hayâlî geçmez oldı halka" (926/1520) tarihi bu yılları göstermektedir. Şiirlerinden birinde geçen bir ifadeden onun bu devrede Sultan Bayezid vakıflarından birini mesken ettiği anlaşılıyor.

Şiirleriyle önce Defterdar İskender Çelebi'nin daha sonra da Sadrazam İbrahim Paşa'nın dikkatini çekti. 1522'de Gazâlî Deli Birader ile Rodos seferinde bulundu ve şairin sohbetlerinden yararlandı. Rodos kalesinin fethi sebebiyle padişaha bir kaside sundu. Ardından Irakeyn Seferi'ne katılarak Bağdat'ın fethinde yer aldı. Onun bu arada Fuzûlî ile tanışma fırsatı bulduğu rivayet edilir. Padişaha art arda sunduğu her şiiri ile büyük ihsanlara nail olan şaire 1525-1526 yıllarında aylık 290 akçe bağlandığı, 1528 ve 1535 yılları arasında da on kere 1000'er akçelik ihsanlarda bulunulduğu bilinmektedir. Serfiçe'de zeameti ve Sütlüce'de de bir bahçesi bulunan şair önce İskender Çelebi'nin (1534) ve ardından da İbrahim Paşa'nın (1536) idamı ile iki büyük hamisini kaybetti; sadarete getirilen Rüstem Paşa tarafından sevilmediğinden saraydan eski yakınlığı göremedi. Padişahtan sancakbeyliği isteyip İstanbul'dan ayrılmak istedi. Kendisine "Beğ" denmesine nazaran bu isteğine kavuşmuş olabileceği tahmin edilmektedir.

Yakın arkadaşı Âşık Çelebi onun yakışıklı olmakla birlikte giyim kuşama ve dünya malına önem vermeyen biri olduğunu belirtir. Bununla beraber Gelibolulu Âlî onun eli sıkılığından bahsederek öldükten sonra çocuklarına büyük bir miras bıraktığını belirtir. Şairin Ömer ve İbrahim adında iki oğlu bulunduğu ve karısının erken vefat ettiği bilinmektedir. Saraya olan bütün yakınlığına rağmen şımarmayan ve gösterişten uzak bir hayat süren şairin, eserlerini bir araya toplayıp bir divan dahi tertip etmediği ve ölümünden sonra Kânûnî'nin onun divanını görmek istemesi üzerine Vefalı Şeyhzâde Ali Çelebi'de mevcut bir nüshanın zor bulunabildiği nakledilir. Tek eseri *Dîvân*'ı olmakla birlikte bazı şiirlerini bir araya getirerek Gül-i Sad-berg adında bir şiir mecmuası tertip ederek padişaha sunduğu da bilinmektedir. Şiirlerinde Usûlî ve Hayretî'nin üslûbu kuvvetle hissedilir. Zamanında İstanbul'da yaşayan Zâtî, Yahyâ Bey, İshâk Çelebi gibi usta şairleri geride bırakmayı başaran şairin eserlerindeki kudret, kendisini büyük İran şairleriyle eş değer göstermesini haklı kılacak derecededir.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 270.-277a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. I, s. 354-360; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 212-215; Latîfî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 150-151; Cemâl Kurnaz, "Hayâlî Bey", *TDVİA*, c. XVII, s. 5-7.

Yalın ayak başı kabak naralar atıp ilâhîler söyleyerek dağ taş demeden Rumeli'den Suriye ve Mısır'a kadar gezerek ömür süren, geçtikleri mutaassıp bazı köy ve kasabalarda zaman zaman zındıklıkla itham edilerek horlanıp taşa tutulan Kalenderî veya Hayderî dervişleri arasında boynu, kulakları ve bileklerinde demir halkalar takılı olduğu hâlde garip kıyafetleriyle gezinen bir genç; kısa zamanda fark edilip dünyanın en kudretli padişahının huzuruna getiriliyor ve avcı şahin gibi yanında taşıdığı bir nedim ve musahibi oluyor. Biri koyu mutaassıp bir Sünnî, diğeri müfrit bir Batınî ve aralarındaki tek ortak nokta şiir... Osmanlı'da şiir sanatının değer ve kudretini çarpıca şekilde vurgulaması bakımından bu tablonun gözden uzak tutulmaması gerekir. Aşağıdaki eser Kanunî'nin Ahmed Paşa'ya nazire olarak yazdığı "isteyen" redifli gazelindeki her beytin başına, Hayâlî'nin üç mısra ekleyerek oluşturduğu bir "tahmîs"idir.

I

TAHMÎS

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

TAHMÎS-I GAZEL-I SULTÂN SÜLEYMÂN HÂN

I

'Âfiyetden çeksün el yâr-i vefâ-dâr isteyen
Kûy-i 'ışka gelmesün nâmûs ile 'âr isteyen
Sînesin pür-dâg ider bir lâle-ruhsâr isteyen
"Kan yudarsa tañ degül la'l-i leb-i yâr isteyen
Cân virür bu yolda bir zülf-i siyeh-kâr isteyen"

II

Ka'be-i maksûda ol kim irgürür sa'y ile yol
Cânını kurbân virür olmaz hayâtından melûl
Nagme-i 'uşşâka âheng idimez her bî-usûl
"Terk idüp zühd ü salâhı kılmışam zülfüñ kabûl
Rûz-i mahşerde benem ey dôst zünnâr isteyen"

III

Yâre kalmaz hâtırı oldugına âvâre dil
Yandugına sabr ider pervânedür her nâre dil
Kanlu dâgum gibi boyandı kızıl kanlare dil
"Kâni' olmaz kûyuña vasluñ diler bîçâre dil
Hîçe satdı cenneti 'ışk ile dîdâr isteyen"

IV

'Işk-i bâkî cândadur cân cismüm içre 'âriyet
Teşne iseñ kanumı nûş eyle sahhan âfiyet
Cevher-i pâk-i mahabbetde fenâdur hâsıyet
"Hâsıl eyler derd ü mihnet 'âlem içre 'âkıbet
Nakd–i 'ömrüñ harc idüp yâr-i vefâ-dâr isteyen"

V

Gam nedîmüñdür Hayâlî kalbüñi mesrûr tut
Zâhirüñ vîrâne eyle bâtınuñ ma'mûr tut
Salsa pertev cismüñe nâr-i mahabbet nûr tut
"Bî-vefâ yâruñ Muhibbî cevrini ma'zûr tut
Yârsuz kalur cihânda 'aybsuz yâr isteyen"

SULTAN SÜLEYMAN HAN'IN GAZELİNİ TAHMİS

I

Vefalı yâr isteyen rahattan uzaklaşsın; utanma ve namus düşkünü kimse aşk mahallesine gelmesin. Lâle yanaklı [güzel] isteyen göğsünü yarayla doldurur. Sevgilinin dudağı lâlini isteyen kan yutsa ona şaşılmaz. Kara işler eden bir zülüf isteyen bu yolda can verir.

II

Amacının Kâbesine çalışarak ulaşan kimse, hayatı [terk etmekten] sıkılmaz ve canını kurban verir. Her usulsüz, âşıkların nağmesine uyamaz. Ben züht ve ibadeti terk edip senin zülfünü kabullenmişim. Ey sevgili mahşer gününde zünnar isteyen benim

III

Gönül, avareliğinden sevgiliye [yeterince] itibar göstermez; her ateşe pervanedir, yandığına sabreder. Zavallı gönül kanlı yaralarım gibi kızıl kanlara boyandı. Mahallenle yetinmez sana ulaşmayı ister, [çünkü] cemal isteyen, cenneti aşkından hiçe sattı.

IV

Baki aşk gönüldedir, cansa cismimin içinde bir emanet. Eğer susamışsan kanımı iç, gerçekten afiyet olsun... Haslık, aşkın temiz cevherinde yok olmakla elde edilir. Dünyada vefalı yâr isteyen, ömür sermayesini harcar da dert ve mihnet elde eder.

V

Hayâlî! Keder dostundur, gönlünü neşeli tut. Dışını virane et içini mamur bulundur. Aşk ateşi ışık salsa onu nur say. Bu dünyada ayıpsız -veya ayıba düşmeden- sevgili isteyen yârsız kalır.

1 Aşk gam ve keder yoludur. İster ilâhî isterse beşerî anlamda olsun sevgiliye rahat ve huzur içinde kavuşmak mümkün değildir. Böyle bir şey gerçekleşse dahi o aşkın gerçek aşk olduğundan şüphe edilir. Çünkü âşık kendisini ispat için gerekli sınavdan geçmemiştir. "Âr" [= utanma] ve "nâmûs" [= edep, nizam] terki, özellikle tasavvufî şiirde çokça geçer ve mutasavvıf şairler daha çok sürekli "namus şişesini taşa çalmak"tan bahsederler. Bütün bunlar kulun topluma karşı "beni iyi desinler, hakkımda güzel şeyler düşünsünler" şeklindeki tavrını terk etmesi gerektiği, bütün iyilik ve ibadetlerin sadece Allah'a has kılınarak yerine getirildiği takdirde geçerli olacağını, aksi takdirde kişinin insanlara kul olup onlara tapma derekesine düşeceğini vurgulamak içindir. Gerçek aşka erişen kimse ise bir Mecnûn örneğinde sembolize edildiği gibi toplumdan kopar; herkesin hâliyle alay ettiği, çocukların taşladığı, vahşî hayvanlarla düşüp kalkan ve bu hâliyle acaba beni ayıplarlar mı endişesi duymayan bir kişi hâline gelir. Bu düşünceden hareketle "melâmet" [= kınanma] ehli kimseler sürekli toplumun kendilerini ayıplayacakları hâllerini göstermişler, methedilecek taraflarını Allah'ın takdirine saklamışlardır. Görüldüğü üzere burada şairlerin sürekli cedelleştikleri, dindar tavırlı ve kıyafetiyle topluma gösteriş yapan "sûfî" [= sofu] tipinin tam aksi bir sima ortaya çıkmaktadır. Eğer kişi "lâle-ruhsâr" [= lâle yanaklı] bir güzele kavuşmak istiyorsa, önce göğsünü "pür-dâg" [= yaralarla dolu] eylemelidir. Bu ifade ile şair, esas itibarıyla kendisi de bir Kalenderî yahut Haydarî dervişi olması bakımından bizzat içlerinde bulunduğu bu kimselerin zaman zaman aşk ve coşku ile vücutlarına açtıkları kanlı yaraları kastetmektedir (bk. res. 149, 156). "Lâle" [= gelincik] ile "dag" [= vücuttaki yaralar] renk itibarıyla uyum içinde olan nesnelerdir. "Lâle-ruhsâr" tabirinin tasavvufî sembol olarak değeri, "marifet sonucunda zuhur eden ilâhî temaşa" demektir. Dolayısıyla bu beyitte mistik edebiyatta vücuttaki kanın maddeyi temsil etmesinden hareketle; göğüste açılan yaralarla kanın akması, maddeden arınarak manevî varlığa kavuşmayı sembolize etmektedir.

Kânûnî Sultan Süleyman gazelinin bu ilk beytinde (matla) "la'l-i leb-i yâr" [= sevgilinin lâl taşı gibi kırmızı dudağı] için "kan yutmak" [= çok sıkıntı çekmek] gerektiğini ifade ederken aynı zamanda lâl taşının elde edilişi ile ilgili bir geleneğe işaret etmektedir. Eskiler lâl taşı madenden çıktığında herhangi bir taş görünümünde olduğundan, ona kırmızı bir renk kazandırmak için henüz yeni kesilmiş bir koyun ciğerinin içine yatırıp güneşte bekletirlermiş. Bununla birlikte "kan yutmak", aynı zamanda aşırı kederden dolayı verem olup ağzından kan gelmek anlamında bir ifade olduğundan, ayrıca manidardır. "Siyeh-kâr" [= işi kara olan] demek olup burada "zülf" için kullanılmıştır. "La'l-i leb-i yâr" sevgilinin dudağından çıkan lâl kadar değerli söz ve iltifat anlamına geldiği gibi tasavvufî sembol itibarıyla velilere Allah'tan erişen nida anlamına gelir. Aynı şekilde "zülf" siyahlığı, siyahlık da karanlığı sembolize etmesi bakımından mistik edebiyatta "Allah'ın hiç kimsenin ulaşamadığı gaybî hüviyeti" anlamına gelir. Karanlık nasıl meçhulse, Allah'ın hüviyeti de o şekilde meçhuldür. Kulun bu hâle erişebilmesi için öncelikle "cân vermek" [= 1. ruhunu teslim edip madde âleminden geçmek, 2. çok istemek] gerekmektedir.

2 "Ka'be" edebiyatta mukaddes hedefler için kullanılan bir semboldür. Hacca giden hacılar nasıl orada kurban keserlerse, şair de sevgilinin yolunda aynı şekilde canını kurban etmek istemektedir. Aslında bunu istemesinin asıl amacı, böylece maddeden arınarak ona kavuşmaktır. Başta kendi bedeni olmak üzere mallar, evlâtlar vb. bütün dünya meşgaleleri sevgiliye ulaşmada insanın üzerindeki yükler gibidir. Canını bu uğurda kurban eden âşık bütün bu engellerden kurtulmuş olur. Buradaki "sa'y" [= çalışma, gayret] aynı zamanda hac ibadeti sırasında Safâ ve Merve tepeleri arasında belirli şartlara uyarak gidip gelme şeklinde icra edilen bir ibadetin adı olduğundan "Ka'be" "kurbân" ve "sa'y" hac ile ilgili kelimeler olmaları bakımından bir uyum içerisindedirler (tenasüp). Üçüncü mısradaki "usûl" [= 1. yol yordam, 2. musiki terbiyesi] kelimesi aynı ibaredeki "nagme", "'uşşâk" [= 1. âşıklar 2. musikide bir makam adı] ve "âheng" kelimeleri musiki tabirleri olmak bakımından yine özellikle seçilmişlerdir (tenasüp).

"Zühd" ham sofuluk, "salâh" ise barış ve rahatlık demektir. Şair rahatlık ile sofuluk etmeyi terk ederek aşk gibi çetin bir yola girdiğini ve sevgilinin "zünnâr"a benzetilen zülfünü kabul ettiğini ifade ediyor. "Zünnâr" [= Hristiyan din adamlarının bellerine bağladıkları siyah kıl veya ibrişim kuşak]

edebiyatta sevgiliye hizmet ve itaate azm ve kastetmenin; "zülf" ise "Allah'ın hiç kimsenin ulaşamayacağı gaybî hüviyetinin sembolüdür. Züht ve salah sahibi kimseler bu dünyada yerine getirdikleri her ibadet için cennette karşılık bekleyen, bunun hesabını yapan kimselerdir. Âşık ise bu dünyada kul olduğu gibi öbür dünyada da kulluk ister, çünkü onun için en yüce makam Allah'a kul olmaktır. Şairin ahirette de "zünnâr" istemekten muradı budur.

3 "Kalmak" birine bağlanmak veya kapılmak demektir. Buradaki tasvire göre âşığın gönlü öylesine "âvâre" [= başı boş] hâldedir ki; sevgiliye dahi bağlanmamakta, her gördüğü "nâr"a [= ateş] girip yanan bir pervane gibi içinde bulunduğu azap verici hâle sabretmektedir. Gönlün kızıl kanlara boyanması, yukarıda da ifade edildiği üzere aşkın kederinden yüreğin baş baş yaralarla dolması yani verem olmak anlamındadır. Şairler gerçekte bu durumda bulunmadıkları hâlde, en mükemmel ve güçlü âşık tasvirini çizebilmek için bu hastalığa düşenlerin hâllerini kendi durumlarıymış gibi anlatırlar. Bu beyitte gönül, sanki bir insanmış gibi "hâtır" [= gönül] sahibi bir kimse olarak kişileştirilmiş (teşhis). Günümüzde "hatır gönül bilmek" vb. deyimlerde kullanıldığı üzere hatır ve gönül her ikisi de eş anlamlı kelimelerdir.

Kanûnî'nin ifadesine göre ise gönül sevgilinin "kûy"u [= mahallesi, bulunduğu yer] ile "kâil" [= yetinir] olmayıp vuslat istemektedir. Bu hususa ikinci mısrada verilen örnek ise son derece ilginçtir: "Dîdâr" [= cemâl, sevgilinin yüzü] isteyen gerçek âşık cenneti bir hiç parasına satmış, yani ona değer vermemiştir. Görüldüğü üzere burada yukarıdaki zahit tipinin tam aksine olarak âşık, sevgilinin bulunduğu yer ile dahi yetinmeyerek kendisini istemektedir. Nitekim Hz. Âdem sevgilinin mahallesi konumundaki cenneti, orada kendisi yok diye bir "hîç" için yani bir buğday tanesine satmıştır... Dikkat edilecek olursa şair, ifadesine güç kazandırmak için, Âdem Peygamber'in cennetten kovulmasına sebep olduğu rivayet edilen elma vb. yiyeceklerden en küçüğünü özellikle seçmektedir.

4 Bu bendi daha iyi anlamak için 3. mısradan yukarıya doğru ilerlemek daha isabetli olacaktır: "Hâsıyet" haslık, gerçeklik, samimiyet, temizlik gibi anlamlara gelir. Hayâlî Bey "mahabbet"i [= sevgi, aşk] saf bir mücevhere benzeterek kişinin has olması için kendini bu temiz cevherin içinde yok etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bunun için de nefis ve arzuların kaynağı olan bedenin yok edilmesi ve varlığın sembolü olan "kan"ın bedenden çıkıp ruhun saflığa kavuşması gerekmektedir. Çünkü "'ışk-i bâkî" [= ebedî aşk] "cân" [= ruh] içinde, can ise "cism" [= beden] içinde "âriyet" [= rehin, emanet] durumundadır. Bedeni yok etmeli ki bu rehin kurtulsun. Bendin ilk terkibindeki "bâkî" kelimesi, aynı zamanda Allah'ın "Bâkî" [= ezelî ve ebedî olan] ismini taşıdığından; "'ışk-i Bâkî" [= Allah aşkı] terkibi hiçbir gösterişe mahal vermeden sanki başka bir şeyden bahsediliyormuşçasına ve böylelikle "melâmet"in şartlarına uyularak yerine getirilmiş görünmektedir. Bütün bu ifadelerin ardında İslâm sofilerinden özellikle Hallâc-i Mansûr'da en açık şekliyle görülen bir tavrın derin izleri vardır. Hallâc "ene'l-Hakk" [= ben Allah'ım] dediği için derisi yüzülerek idam edildiğinde ellerini kanına bulayıp yüzüne sürdüğü, bunu neden yaptığını soranlara da "Aşk namazının abdesti kan ile alınmadıkça o namaz sahih olmaz!" dediği rivayet edilir. O bakımdan bütün bu sözleri böyle bir bakış açısından değerlendirmekte fayda vardır.

Eski şiirde ömür, her saniyesi kıymetli olması bakımından sürekli "nakd" [= geçer akçe, para] olarak görülmüştür. Kanunî burada "âlem içre" [= dünyada] "vefâ-dâr" [= vefalı] bir dost bulmak için insan bütün ömrünü harcasa sonunda dert ve "mihnet" [= sıkıntı] elde edeceğini, fakat yine de vefalı dost bulamayacağını bildirmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada vefalı dosttan amaç, ebediyen insanı terk etmeyecek bir dost olup, en azından ölüm bu ahde vefayı bozacağından, "âlem içre" [= dünyada] böyle bir sevgili bulmak mümkün değildir. Dolaylı olarak bu ifade kasıtlı olarak kapalı bir üslûpla, gerçek dostun ancak Allah olabileceği mesajını vermektedir. Eğer şair bunu açıkça belirtseydi bu riya kokan sıradan bir söz konumuna düşecek ve "melâmet" şartlarının dışına çıkılmış olacaktı. Dikkat edilecak olursa "nakit" ve "dost" kelimeleri zahiri anlamda para karşılığı yarenlik eden hafifmeşrep kimseleri ima edecek bir üslûpta kullanılarak ifade, avamın anlamasını zorlaştıracak şekilde biraz daha örtülmeye çalışılmıştır.

5 "Nedîm" sohbet arkadaşı demektir. Şair eserine imzasını attığı bu mısrada kendisine hitap ederek; sanki tabii bir şeymiş gibi "Ey Hayâlî sevin, çünkü gam senin yakın dostundur" demektedir (tecahülüarif). "Melâmet" mensuplarının insanlara perişan görünüp gizliden gizliye gönüllerini zenginleştirme tavrı burada da dile getirilmektedir. Şair aşkın yakıcı ateşinin âşık için nur gibi aydınlık kabul edilip bir nimet olarak görülmesi gereğini vurgulamaktadır. Dikkat edilecek olursa burada da şair birinci bendin ilk mısraında ifade ettiği, "vefalı yâr isteyen rahatlıktan elini çeksin" yani gam ve kederlere talip olsun derken aşağı yukarı aynı şeyleri söylemiştir.

Bu beyitte de "bî-vefâ" kelimesi yukarıda olduğu gibi vefasız anlamına gelmekten başka meselâ "ömrü vefa etmemek" örneğinde olduğu üzere, bugün de kullandığımız anlamıyla "ebedî, sürekli" karşılığındadır. "Ayb" [= ayıp, kusur, eksiklik] demektir. Şair yukarıdaki beytinde bu dünyadaki dostları ima etmek üzere "âlem" kelimesini kullandığı gibi, buraya da ısrarla "cihân" kelimesini yerleştirmekte; bu dünyada en azından ölümlü olmak yani ebedî olmamak gibi kusurları olması sebebiyle insanlardan gerçek dost bulunamayacağını, böyle birini arayanın "yâr"[= dost, sevgili] elde edemeyeceğini veciz bir ifadeyle dile getirmektedir.



119

Üslûp ve muhteva itibariyle Hayâlî Bey'in tipik eserlerinden biri olan bu gazel, ifadesinden anlaşıldığına göre Kanunî'ye sunulmuştur. Şairin henüz memleketi Yenice'deyken o civara gelen gezginci kalenderî dervişler zümresine katılıp "ışık" olduğu ve gerçekten bir zaman onlar gibi hayat sürdüğü göz önünde bulundurulacak olursa, bu gazelde geçen bazı ifadeleri diğer şairlerin eserlerinde olduğu gibi sadece bir hayal ve edebî motif değil, belki de gerçeklerin şiir diliyle yansıtılması olarak düşünmek gerekecektir.

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Bir güzel sevdüm kılıcından dem-â-dem kan akar*
Gûyiyâ bir cûydan berg-i gül-i handân akar

1 Kılıcından sanki bir akarsu üzerinde [kırmızı] gül yapraklarının sürüklenmesi gibi kan akan bir güzel sevdim.

2 *Gözlerüm gördükde yâri kanlu yaş eyler revân*
Cûylar evvel bahâr olsa ider tugyân akar

2 Nasıl akarsular ilkbahar olunca taşarak akarlarsa, gözlerim [de] sevgiliyi gördükçe kanlı gözyaşları akıtırlar.

3 *Bir ışıkdur şem'-i bezm-ârâ diyâr-i şâmda*
Cezbe-i dîdârına pervâneden kurbân akar

3 Meclisler süsleyen mum şam diyarında [öyle bir] ışıktır ki onun yüzünün cazibesine pervanelerden kurbanlar akar.

4 *Çeşme-i hayvân akaldan Hızra virdiyse hayât*
Şâh elinden zü'l-hayât olanlara ihsân akar

4 Hayat suyu aktığından beri [bir tek] Hızır'a hayat verdiyse, padişahın elinden yaşayan herkese ihsan akmaktadır.

5 *Aldı gitdi penbe-i dâgum Hayâlî seyl-i eşk*
Gûyiyâ bir cûydan berg-i gül-i handân akar

5 Hayâlî! Gözyaşı seli bir akarsuda [beyaz] gül yapraklarının sürüklenmesi gibi yaramın pamuğunu aldı gitdi.

1 Hemen bütün eserlerinde olduğu gibi burada da şairin birkaç anlam ifade eden bir beytiyle karşılaşmaktayız. Beytin kilit kelimesi "kılıç" olup bütün metnin anlamı bu kelimenin gerçek anlamıyla mı (hakikat) yoksa sembolik anlamıyla mı (mecaz) kullanıldığı konusunda değişken bir yapıya sahiptir. Eğer "kılıç" ile söz konusu edilen güzelin elindeki çelikten mamul kılıç kastediliyorsa burada, gazelin muhatabı olan Kanunî'nin kahramanlığı ve düşmanlarına karşı müsamahasız tutumu övülmektedir. Pırıl pırıl parlayan kılıcı bir akarsu, üzerinde akan düşman kanı ise bu su üzerine düşüp sürüklenmekte olan kıpkırmızı gül yaprakları gibidir. Görüldüğü üzere şairin gönlünü verdiği güzel padişahıdır. Buradaki sevgi, kayıtsız şartsız emre itaat ile seve seve hizmet ve bağlılığı simgemektedir. Bu arada kılıç ile "su" arasında parlaklığın yanı sıra "kılıca su vermek" deyiminden kaynaklanan diğer ilişkiyi de unutmamak gerekir.

Eğer "kılıç" kelimesiyle mecazen kirpik yahut "gamze" [= müstağnî veya hışımlı bakış, göz işareti] kastediliyorsa, bu defa bir bakışıyla âşıklarının gönlünde adeta derin yaralar açarcasına heyecanlar uyandıran bir sevgili söz konusu edilmektedir ki, bu da yine padişahın ta kendisi olabilir. Sevgililer bir bakışlarıyla âşıklarının yüreklerinde nice yaralar açtıkları gibi, padişahlar da huzurlarına gelip hulûskârlık arz eden nice kimselerin yüreğini bir hışımlı bakışlarıyla parça parça etmişlerdir.

2 Sevgiliyi gören âşığın muhtemelen sevinçten ağlamasının tasvir edildiği bu beyitte, şair gözlerinin bu durumda kanlı yaşlar döktüğünü ifade etmekte ve hemen ardından buna bir örnek getirmektedir (irsalimesel): Baharda suların taşarak akması gibi. Yani âşığın gözyaşları baharda karların eriyerek nehirlerin delice ve taşarak akması gibi, sel şeklinde akmaktadır. Bu ibarede "bahar" mevsiminin zikredilmesi de tesadüfî değildir. Bilindiği üzere bahar sevinç mevsimidir. sonbaharda sararıp solan ve âdeta hastalanan tabiat kışın ölür ve kardan kefenler giyer. Bahar ise doğum gibi olduğundan sevinç getirir. Âşığın baharı ve sevinç kaynağı ise sevgiliyi bir kez olsun görebilmektir.

3 Bu beyit de tamamen farklı iki ayrı konu ve sahneyi ima ve tasvir edecek bir yapıda düzenlenmiş olması bakımından Hayâlî Bey'in şiirlerinin çoğunda görülen bir üslûp özelliğini aksettirmektedir. Edebî metinlerde "şem'-i bezm-ârâ" [= meclisleri süsleyen mum], özellikle akşam vaktinden sonra düzenlenen bu gibi meclislerin vazgeçilmez aydınlık kaynağı olmaktan başka, ister meyhane meclisi isterse dergâh sohbeti olsun, içinde bulunduğu topluluğa canlılık ve neşe veren kimse anlamına da gelmektedir. "Şâm" kelimesi "akşam" anlamına gelmekle birlikte aynı zamanda bugün Suriye topraklarında bulunan ve özellikle tarikatlarla önemli bağlantıları olan meşhur bir şehrin de adıdır. Kezâ "ışık" günümüzdeki anlamının yanı sıra şairin yaşadığı devirde yalın ayak başı kabak dağ tepe, köy kasaba demeden gezen Batınî meşrepli dervişlere ve Kalenderîlere alem olmuş bir tabirdi. Âşık Çelebi'nin şairin

Çehresinden görüben lem'a-i nûr-i Nebevî
Bir ışık dilberinüñ ışkına oldum 'Alevî

beytini delil göstererek nakletmesine göre, Hayâlî gençliğinde bu Kalenderî dervişlerinden birine gönülden bağlanarak bir zaman onlarla birlikte gezmişti. Bu durumda beyti bu bilginin de desteği ile değerlendirecek olursak, şairin meclisler süsü ve aydınlığı olarak nitelendirdiği şahıs o sırada Şam şehrinde bulunan bir "ışık"tır. Öyle ki onun cemâlinin cezbesine pervaneler gibi kapılan âşıklar kurbanı olmak için koşuşmaktadırlar.

Beytin yalın anlamı ise, meclisleri süsleyip aydınlatan mumun, gece ülkesinde yüzünün cazibesine kapılan pervanelerden yani ateşi çevresinde uçuşan kanatlı böceklerden çok sayıda kurban verilen bir "ışık" olduğudur. Kolayca anlaşılacağı üzere burada "kurbân" kelimesi ile mumun ateşine fazlaca yaklaşarak kanadını kaptıran ve yanıp kül olan böcekler kastedilmektedir. Bu arada "kurbân" kelimesi ile "yaklaşma" fiili arasındaki ilişkiyi, beytin her iki anlamı için de gözden kaçırmamak gerekir.

4 İçene ölümsüzlük vereceğine inanılan "âb-i hayât"ın edebiyatta geçen yaygın isimlerinden birisi de "Çeşme-i hayvân"dır. Metinde geçen "akaldan" ibaresi o devrin Türkçesinde "aktığından beri" yani



120

hayat suyu yaratıldığından o zamana kadar demektir. Bir nebi yahut veli olduğu rivayet edilen Hızır, inanışa göre İskender ile birlikte (bk. res. 121) hayat suyunun bulunduğu karanlıklar ülkesine doğru yola çıkmış, Hızır bulup içtiği için ölümsüzlüğe kavuşmuş fakat İskender içemediği için ölmüş. Şairin hayat suyunun ilk akmaya başladığından yani yaratıldığından beri sadece Hızır'a hayat verdiğini söylemesi, onu eli sıkı bir şahıs olarak gösterme amacına yöneliktir. "Zü'l-hayât" hayat sahibi yani canlı demektir. Hayat suyu hakkında ilk beyitte bir bilgi aktaran şair hemen ardından bir karşılaştırma yapmak üzere şiirin muhatabı olan padişahı kastederek: "Halbuki padişahın elinden bütün canlılara iyilikler akmaktadır" diyerek sultanını ustaca övmektedir. Tabii olarak bu ifadeyi sarf etmekten amacı aynı zamanda bu gazel için alacağı ihsan ve "câize" [= şiir karşılığında şiirin muhatabı tarafından verilen hediye] miktarını biraz daha yükseltebilmektir.

5 Şair gazelin bu son beytinde (makta'), ilk beyitte (matla') kullandığı mısralardan birini tekrar etmektedir (reddimatla'). Buradaki "penbe" kelimesi, günümüzde bazı yörelerimizde "pembe" yahut "pambık" şeklinde telâffuz edildiği gibi "pamuk" demektir. Şairin yaralarındaki pamuk ile kastettiği, söz konusu Kalenderîler gibi bazı Batınî derviş gruplarının gezdikleri köy ve kasabalarda yahut şehirlerde ilgi çekmek için vücutlarına yaralar açıp daha sonra üzerine bastıkları pamuklardır. Beyitteki ifadeye göre şairin akıttığı seller gibi gözyaşları, vücudundaki pamukları alıp götürmüştür. Kolayca fark edileceği üzere bu ifadede "selin alıp götürdüğü bir pamuk tarlası" imajı (mazmun) vardır. Şair Kalenderîlere karıştığı yıllarda belki gerçekten vücudunda bulunan bu pamukların, gözyaşları -ki belki pişmanlık belki de sevdiğinden ayrılma acısının gözyaşlarıdır- ile akıp gittiğini fevkalâde veciz bir şekilde ifade ediyor. Gazelin ilk ve son beyitlerinde yer alan mısra kelime kelime aynı olsa da, beytin zihinlerde oluşturduğu tablo veya sahneye göre renkler ve şekiller -gül yapraklarının ilk beyitte kandan dolayı kırmızı, bu son beyitte ise pamuktan dolayı beyaz olması gibi- değişken bir tablo arz edecek şekilde yerleştirilmiştir.

121



Osmanlı şiirine konu olan sevgili tipi ve bu tip hakkında geliştirilen tasavvurlar çoğu zaman Allah ve insan arasında sürekli değişken ve muğlak bir durum arz eden, özellikle de böyle kalması istenen bir yapı oluşturur. Fuzûlî'nin kaleminde belki en başarılı örneklerini bulan bu ideal güzel tasvirlerinden birisi de Hayâlî'nin aşağıdaki gazelde yer almaktadır. Sevgilisinden ayrılmanın kederini dile getiren şair, onunla birlikte bulundukları günleri hasretle yâd eder. Şiiri alelâde bir göz gezdirmeyle okuyan kimse, eserde şairin kaybettiği yahut ayrıldığı beşerî anlamda bir sevgiliden bahsettiğini zanneder, halbuki şair ezel meclisinde birlikte bulunduğu, gölge gibi yanından bir an olsun ayrılmadığı Allah'tan bahsetmektedir... Bu tarzda kaleme alınmış gazellerden bazılarında şairler, beşerî anlamdaki sevgililerini henüz ruhların yaratılarak bir araya getirildiği ezel meclisinde gördükleri andan itibaren âşık olduklarını öne sürerek, aşklarının başlangıcı bilinmeyen bir zamandan beri hep var olduğunu iddia ederler.

IV
GAZEL

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

1 *Ol gün kanı ki gün gibi sûzân idüm sana*
Olsañ revâne sâye-i bî-cân idüm sana

2 *Esrâr-i kâinâta ezel cür'a-dân iken*
Ben hânkâh-i 'ışkda hayrân idüm sana

3 *Ne gülde reng ü bû var idi ne sabâda fer*
Ben gülşenüñde bülbül-i nâlân idüm sana

4 *Sen nâz iderdüñ ehl-i niyâza Medîne-vâr*
Ben Ka'be gibi çâk-girîbân idüm sana

5 *Şâhum Hayâliyem ki cihân lâ-mekân iken*
Ben bir mekân-i hâsda mihmân idüm sana

1 Hani o gün senin için güneş gibi yanardım, nereye yürüsen sana cansız bir gölge olurdum.

2 [Hani] ezel, kâinatın sırlarına esrar hokkası iken ben aşk tekkesinde sana hayran idim.

3 [O gün] ne gülde renk ve koku ne de rüzgârda fer olmadığı hâlde ben senin gül bahçende feryat eden bir bülbüldüm.

4 [Hani o gün] sen niyaz edenlere Medine gibi naz ederdin; ben senin için Kâbe gibi yakamı yırtardım.

5 Padişahım! [Öyle bir] Hayâlî'yim ki, cihan henüz mekâna kavuşmamışken ben hususî ve seçkin bir mekânda senin misafirin idim.

1 Eser şair ile sevgilisi arasında geçen bir günü hatırlatma ile başlıyor. Zamanı belirtilmeyen o günde âşık sevgilisi için güneş gibi yanıp tutuşmaktadır. Fakat ne gariptir ki sevgilisi nereye yürüse cansız bir gölge gibi onunla birlikte hareket etmektedir. Bilindiği üzere gölge ve güneş hem birbirine bağlı hem de zıt nesnelerdir. Gölge varlığını güneşe borçlu olduğu hâlde güneşin olduğu yerde gölge bulunmaz. Üstelik bir nesnenin hem güneş hem de gölge gibi olması da imkânsız gibidir. Fakat daha sonraki beyitten öğrendiğimize göre burada sözü edilen gün "Ezel" günü yani kâinattaki hiçbir şeyin daha henüz yaratılmadığı, güneşin ve gölgenin olmadığı bir gündür. Şair o günün gerçeklerini dünyanın izafî nesneleri olan güneş ve gölge ile tarif etmeye çalışmaktadır.

Görüldüğü üzere söz konusu günde kendisinden bahsedilen sevgilinin Allah olduğu açıktan açıga değil fakat hissettirilerek ifade edilmektedir. Menşe itibariyle Batınî dervişler zümresinden olup "vahdet-i vücûd" akidesini en içten yaşadığına şüphesiz gözüyle bakabileceğimiz şair, aslında son derece girift olan bu meseleyi bir temsille sahneleştirmektedir. Şairin ruhunun henüz yaratıldığı ve aslından az önce ayrıldığı hâlde hasret ateşi ile güneş gibi tutuşmaya başlamasını ve Rabbine bir gölge gibi itaat etmesini bu beyit olağanüstü bir kudretle temsil etmektedir. Edebiyatta gölge kayıtsız şartsız itaatin sembolüdür. Sahibi yürürse yürür, koşarsa koşar, otursa oturur, hiçbir zaman ben sana uymayacağım demez. Nitekim ruhlar o günde kendilerine *"Ben sizin Rabbiniz değil miyim?"* (A'râf, 172) diye sorulduğunda hiçbiri itiraz etmeden "evet" cevabını vermişlerdi.

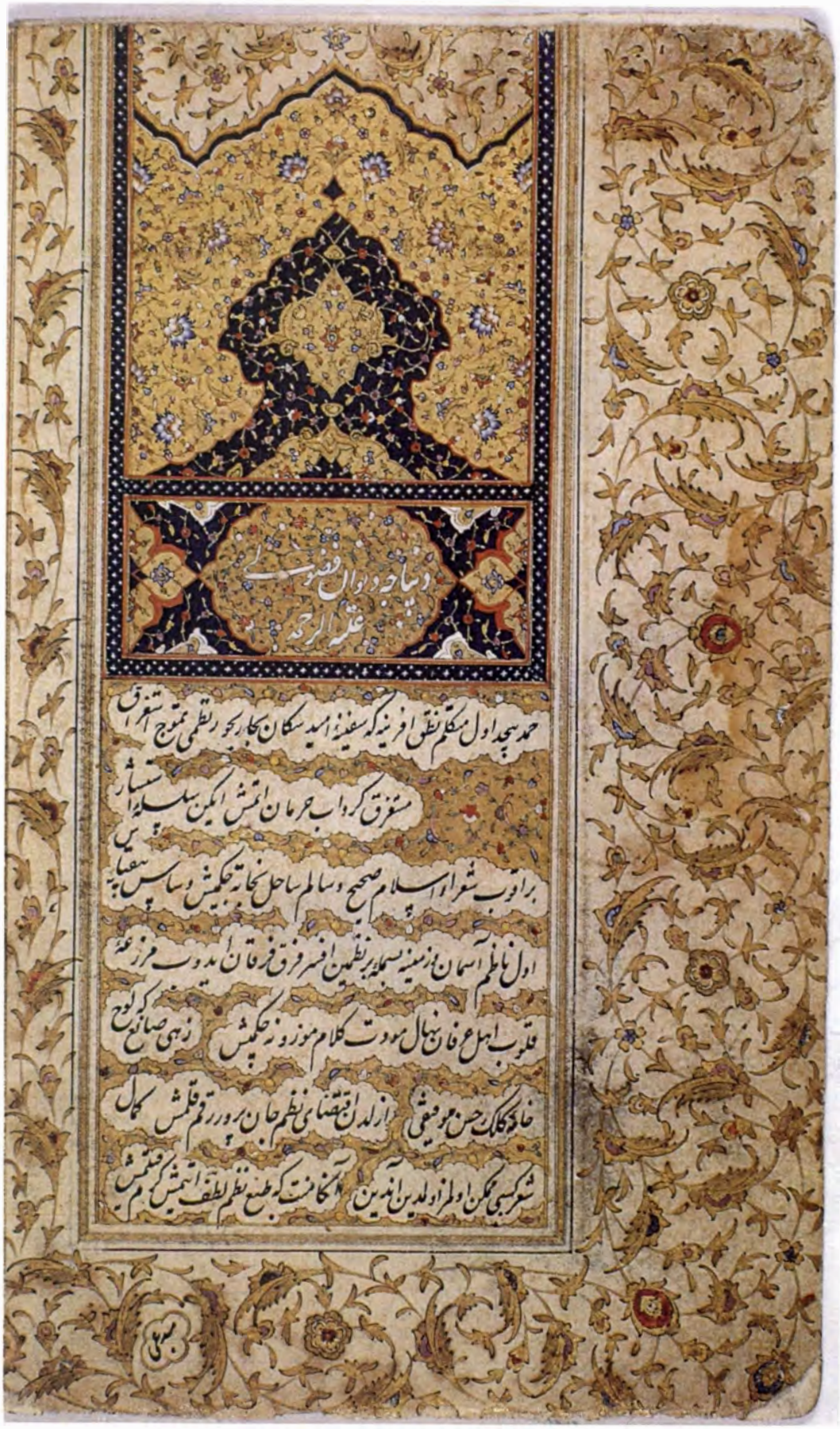
2 Söz konusu "Ezel" gününde daha henüz kâinat yaratılmamıştır ve Ezel günü kâinâtın sırlarını bir "cür'a-dân" [= esrar hokkası] gibi içinde bulundurmaktadır. Böyle bir günde aşk dergâhında şair sevgilisinin aşkı ile hayran ve mest bir hâlde kalakalmış durumdadır. Beyitte geçen "hayrân" kelimesi günümüzde kullanıldığı şekliyle şaşırıp imrenip öylece kalakalmak anlamında kullanıldığı gibi aynı zamanda "esrar komasına girmiş kimse" anlamını da taşımaktadır. Bilindiği üzere bir uyuşturucu olan "esrâr" aynı zamanda "sır" kelimesinin de çokluk hâli yani "sırlar" demektir. Kâinatın sırları henüz o günde âdeta bir cür'adân içinde kapalı duran esrar gibi kapalı dururken şair sevgilisinin hayranlığı ile kendinden geçmiştir. Yukarıdaki ayette Allah'ın ruhlara soru sorması esnasında onlara cemalini gösterdiğine inanılır. Edebî gelenek bu olağanüstü güzellik karşısında ruhları kendilerinden geçerek mest ve hayran kalmış olarak tarif ve tasvir eder ve insanların aşkı ilk tatmalarının da bu şekilde olduğunu öne sürer. Esrar komasına giren kimselerin ağızlarının açık olarak ve gözlerinin de yuvalarından fırlarcasına açık kalması, olağanüstü bir güzelliği görünce öylesine bakakalan bir şahsı tasvir etmesi bakımından ayrıca bir mükemmellik arz etmektedir. Beyitte geçen "esrâr", "cür'a-dân", "hânkâh" [= tekke] ve "hayrân" kelimeleri birbiriyle yakın ilişki içinde bulunan kavramlara aittir (tenasüp). Şairin de bir zamanlar mensubu bulunduğu Kalenderîler vb. Batınî dervişler zümresinin önemli bir kısmı, bellerinde taşıdıkları kemerlerden esrar hokkalarını eksik etmeyen uyuşturucu müptelâsı kimseler idi.

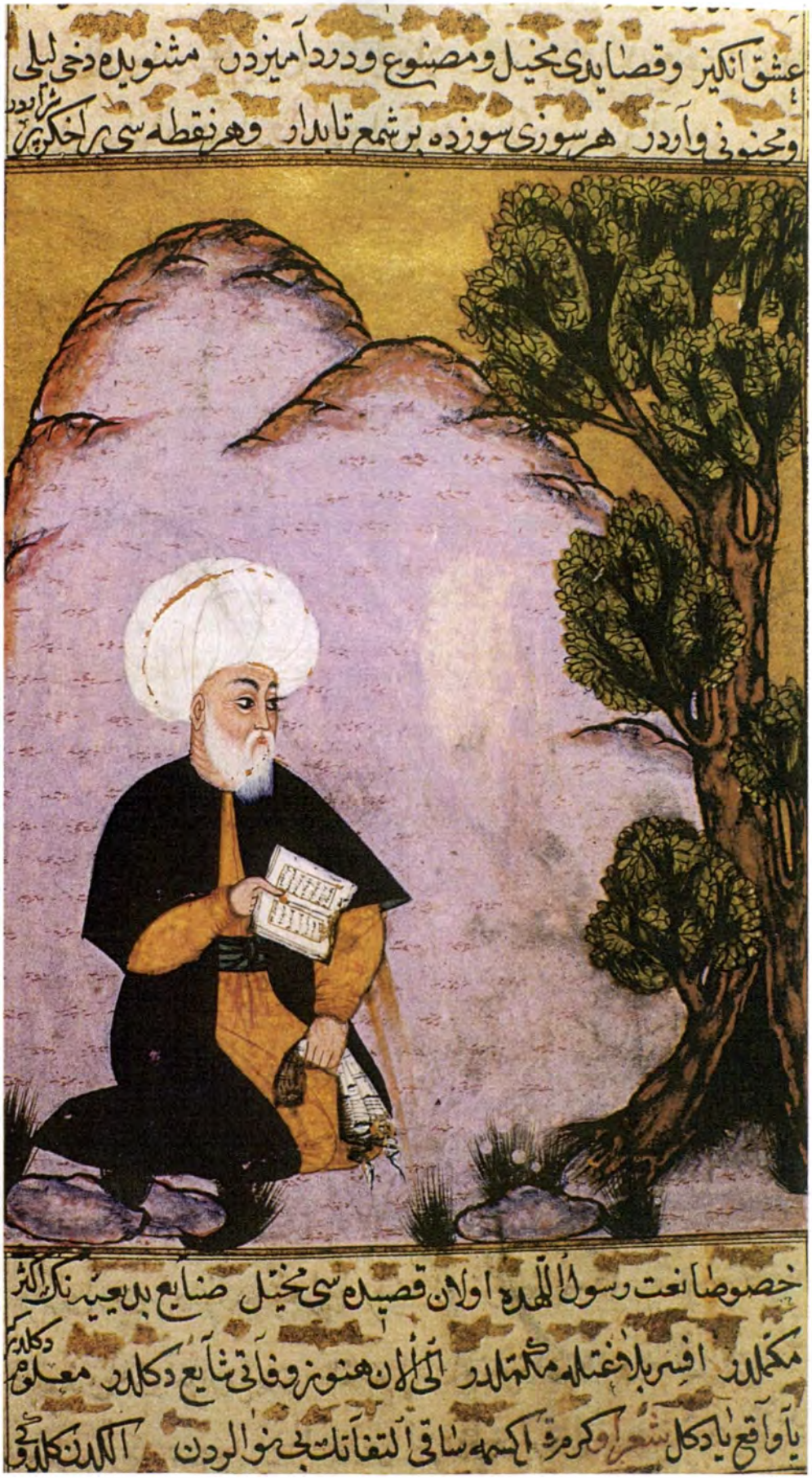
3 Yine o günde gül, bülbül ve saba rüzgârı gibi kavramların henüz yaratılmadığı vurgulanmak için; gülün kokusu ve renginin olmadığı, saba rüzgârının da güle "fer" [= süs, güzellik] verme özelliğinin bulunmadığı ifade edilmiş. Böyle bir mekân tarifinden sonra şairin: "Öyle olduğu hâlde ben senin gül bahçende bülbülün idim." demesi şiire olağanüstü bir hâl vermektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere bu durumda mantık gereği ikinci mısradaki "gülşen" ve "bülbül" kelimeleri hakikî manaları ile kullanılmış olamazlar. "Gülşen" kelimesi "Allah'ın makamı", "bülbül" ise "âşık" anlamında (mecaz) kullanılmışlardır. Yani şair daha Ezel gününden başlayarak sevgilisinin gül bahçesinde bir bülbül gibi şakıyarak ona aşkını ilân ettiğini iddia etmektedir. Tabii bütün bu ifadeler İslâmî akideye göre tehlikeli sayılabilecek birtakım hayalleri de beraberinde getirebileceğinden, eserin başından beri özellikle muğlak bırakılan sevgilinin kimliği "Nûr-i Muhammedî" [= Hz. Muhammed'in her şeyden önce yaratılan nuru] yahut şairin sevdiği ve belki de padişahı çağrıştırabilecek bir şekilde kasıtlı olarak müphemleştirilmiştir.

4 Müslümanlarca mukaddes sayılan şehirlerden biri olan Medine, beyitte naz eden bir şahıs gibi düşünülmüştür (teşhis). Böyle bir yorumun (hüsnütalil) geliştirilmesi, bütün Müslümanlar günde en az beş vakit Kâbe'ye yönelirlerken Medîne'nin sanki naz ve istiğna edercesine kenara çekilmiş bir coğrafya istikametinde kalmasıdır. Sanki kendisine yönelen binlerce ve milyonlarca âşığına naz etmek için kenarda kalmayı tercih etmiştir... "Çâk-girîbân" [= yakası yırtık] aşırı derecede coşan, cezbeye gelen yahut kederlenen kimsenin ne yaptığını bilmeden üstünü başını yırtmasını ifade eden bir tabirdir. Kâbe'nin yaka yırtması, belirli zaman ve merasimlerde türlü sebeplerle örtüsünün iki ucundan açılarak örtünün öylece kalmasından kinayedir. Bu hâli şair onun sevgilinin aşkıyla yakasını yırtması olarak yorumluyor. Beyitten elde edilen ipuçlarından anlaşıldığına göre şair sevgilisinin Medine gibi gözden uzaklaşması üzerine kendisi de Kâbe gibi karalar giymiş ve sevgilisinin aşkı ve ayrılığının kederi ile yakasını yırtmıştır.

5 Görüldüğü gibi eserin başından beri Allah mı yoksa insan mı olduğu hakkında bir kesinlik kazandırılmayarak özellikle muğlak bırakılan sevgilinin kim olduğunu ifade bakımından bu beyitte küçük bir ışık yakılıp söndürülüyor. Öyle ki okuyucu yahut şiirin sunulduğu şahıs -ki güçlü bir ihtimalle yine Kanunî'dir- "Şimdi anlaşıldı." diyecek oluyor, fakat yine de sıralanan ipuçları gözden geçirildiğinde şairin Allah'tan bahsettiği fakat padişahına hitap ettiği bu mahlas beytinde çarpıcı bir etki bırakmak için şiirin mecrasını böyle bir atmosfere çektiği anlaşılıyor. Şairin iddiasına göre kendisi sadece dünyada değil, daha ezel meclisinde insanların kaderleri takdir edildiği andan itibaren padişahının has misafirhanesinde onun misafiri




دیباچه دیوان فضولی
علیه الرحمه



127

FUZÛLÎ

[Irak 1480-83? - Kerbelâ 1556]

Asıl adı Mehmed, babasının adı ise Süleyman'dır. Irak'ta yaşayan Akkoyunlu Türkmenlerinin Bayat boyundandır. "Fuzûlî-i Bağdâdî" diye anılmasına rağmen, doğum yeri için kaynaklarda Hille, Necef ve Kerbelâ şehirleri zikredilir. Doğum tarihi de tam olarak bilinmemekle birlikte kendi sözü olan *"menşe' ve mevlidim Irak"* (888) ibaresinin ebcet karşılığı olan h. 888 / m. 1483 tarihi son yıllarda kabul görmektedir. Böyle bir mahlası kimsenin beğenmeyeceği düşüncesiyle "Fuzûlî" mahlasını seçmiştir. Bir rivayete göre babası Hille müftüsü olduğundan ilk eğitimini ondan almış, daha sonra da Rahmetullah adlı bir hocadan ders görmüştür. Tahsilinin ilk dönemlerinde Arapça ve Farsçayı bu dilde şiir yazacak kadar öğrenmiş ve kendisini yoğun olarak şiir için gerekli olan ilim tahsiline vermiştir. Tasavvuf, felsefe ve matematik ilimlerinde kendini yetiştirdiği gibi tevsir, hadis, kelâm gibi Kur'an bilimlerinde üzerinde eserler teleif edecek seviyede uzmanlaştı uğraştığı gibi tefsir ve hadis gibi dinî ilimlerde edindi. Şah İsmail'in Bağdat'ı ele geçirmesinden sonra (h. 914 / m. 1508) *Beng ü Bâde* adlı eserini ona sundu. Şairin, Kanunî'nin Bağdat'ı fethine (m. 1534) kadar geçen zaman zarfındaki hayatı hakkında fazla bir bilgi bulunmamaktadır. Kanunî'ye beş kaside sunan Fuzûlî, Sadrazam İbrahim Paşa'ya, Kazasker Abdülkâdir Çelebi'ye ve Nişancı Celâlzâde Mustafa Çelebi'ye de kasideler takdim ederek himayelerine girmek istedi. Bu arada Hayâlî Bey ve Taşlıcalı Yahyâ gibi önde gelen Osmanlı şairleriyle de tanıştı. Kendisine evkaftan bağlanacağı vadedilen maaş günlük dokuz akçeyle sınırlı kalınca şair hoşnutsuzluğunu ifade etmek üzere meşhur *Şikâyetnâme*'sini yazdı.

Fuzûlî'nin itikadî hüviyeti uzun yıllar tartışmalara sebep olmuş, bazıları onu Şiî ve İmâmiye mensubu göstermelerine rağmen, eserlerinden bu konuda kat'î delil oluşturabilecek bir ipucu çıkarılamamıştır. Hemşehrisi Ahdî onun bir tarikata bağlı olduğunu bildirirse de bu tarikatın ismini vermez. Eserlerini ve şiirlerini Arapça, Farsça ve Türkçe ile kaleme aldığından olmalı, eski şairlerimiz arasında belki dünyada en çok tanınanı Fuzûlî'dir. Doğup büyüdüğü coğrafî bölge itibarıyla Türkçe eserlerinde Azerî Türkçesini kullanmıştır. Şiirlerinde belki kendi zamanına kadar hiçbir şairin kullanmadığı mana incelikleri bulunur. Detaylı lügat anlamlarına yönelik olarak ustaca geliştirilen çağrışımlar ve devrin muteber ilimleri ışığında çözülebilecek anlamlar, onun şiirinin önemli bir cephesini oluşturur. İlk bakışta sadeliğine bakılarak kolayca anlaşılabilecek gibi görünen şiireri derinleştikçe incelen birer sehlimümteni örneği oluşturur. İlâhî aşkın en ince sırlarını, beşerî aşkı terennüm eder göründüğü şiirleri arasına ustaca yerleştirerek klâsik edebiyatın en güzel eserlerini vermiştir. Şiirleri üzerinde çok titizlenen bir sanatkâr hüviyetine sahiptir. Şiirlerinden onun mecazî ve hakikî aşk yolunda ciddî tecrübeler geçirmiş bir şahsiyet olduğu hükmüne varılabilir.

128



Türkçe eserleri şiirlerini derlediği *Dîvân*'ı, meşhur *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisi, afyon ve şarabın karşılaştırılarak şarabın üstün tutulduğu 440 beyitlik *Beng ü Bâde*'si, manzum olarak tercüme ettiği kırk hadisten oluşan *Hadîs-i Erba'în*'i Hüseyin Vâ'iz-i Kâşifî'nin *Ravzatü'ş-şühedâ*'sını esas alarak yazdığı *Hadîkatü's-süadâ*'sı ve mektuplarından ibarettir. Farsça olarak bu dildeki şiirlerini derlediği *Dîvân*'ından başka *Heftcâm* adlı sakinamesi, *Enîsü'l-kalb* adlı 134 beyitlik bir kasidesi, *Risâle-i Mu'ammeyât* adlı muammâ risalesi, *Rind ü Zâhid*'i ve daha çok *Sıhhat ü Maraz* adıyla anılan *Hüsn ü 'Aşk*'ı vardır. Arapçada bir *Dîvân*'ından başka, insanın ancak bilgi edinerek Allah'a ulaşabileceği görüşünü öne süren ve Allah'ın zatı ve sıfatları hakkında bilgi veren *Matla'ü'l-i'tikâd fî Ma'rifeti'l-mebde' ve'l-me'âd* adlı bir eseri vardır.

Kaynaklar: M. Fuad Köprülü, "Fuzûlî", *İA*, c. IV, s. 686-699; Abdülkadir Karahan, "Fuzûlî", *TDVİA*, c. XIII, s. 240-246; ayn. mlf. *Fuzûlî: Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*, İstanbul 1949.

Eski edebiyatımız Hz. Peygamber için yazılmış binlerce beyit ve müstakil eserle süslüdür. Bu edebiyatın önemli bir kısmında güzel deyince, dilber deyince, sevgili deyince neredeyse hep ilk akla gelen odur. Asr-ı Saadet'te Hassân bın Sâbit ve Ka'b ibni Züheyr'in kasidelerinden başlamak üzere Arap, İran ve Türk edebiyatlarında onun için nazmedilen bütün eserlerde ona duyulan özlem ve aşk dile getirilmiştir. Türk edebiyatındaki naatler arasında onu "suyun hararetle aradığı, kapısına ulaşmaya çalıştığı sevgili" olarak tasvir eden bir tanesi vardır ki asırlar boyunca zevkle okunmuş ve hâlâ da okunmaktadır. Kasidelerin 'nesîb' yahut 'teşbîb' denen başlangıç bölümlerinde, şairlerin gerek şiir sanatındaki kudretlerini göstermek, gerekse methedecekleri şahsın övgüsüne güçlü ve etkili bir üslûpla başlamaya zemin hazırlamak üzere bir tabiat yahut güzel tasviri ile başlamaları edebî bir gelenektir. Ancak bizim edebiyatımızda pek çok örneği görüldüğü üzere bazen nesib kısmında doğrudan doğruya methedilen şahsın övgüsüne girildiği yahut esere, methedilen şahsın tasvirini ima eden ifadelerle başlandığına çokça rastlanmaktadır. "Su" kasidesinde de nesib kısmında tasvir edilip özleminden bahsedilen güzelin kimliği, bütün 'hüsniyât' tarzı -yani sevgilinin güzelliklerinden bahseden türdeki- şiirlerde olduğu gibi meçhul bırakılmakla birlikte, çoğu beyitlerde onun Hz. Muhammed olduğuna dair güçlü ipuçları verilmektedir. Bu bakımdan eser okunurken ve yorumlanırken bu husus sürekli göz önünde bulundurulmalıdır.

I
KASİDE

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

KASÎDE DER MEDH-İ HAZRET-İ FAHR-İ KÂİNÂT

1 *Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlare su*
Kim bu deñlü dutuşan odlare kılmaz çâre su

2 *Âb-gûndur günbed-i devvâr rengi bilmezem*
Yâ muhît olmuş gözümden günbed-i devvâre su

3 *Zevk-i tîguñdan 'aceb yoh olsa gönlüm çâk çâk*
Kim mürûr ilen bıragur rahneler dîvâre su

4 *Vehm ilen söyler dil-i mecrûh peykânuñ sözin*
İhtiyât ilen içer her kimde olsa yâre su

KÂİNÂTIN ÖVÜNCÜ HAZRET-İ PEYGAMBER'İN METHİ HAKKINDA KASİDE

1 Ey göz, gönlümdeki ateşlere gözyaşından su saçma, artık böylesine tutuşan ateşlere su fayda etmez.

2 Dönüp duran kubbenin rengi su rengi midir, yoksa gözümden [akan] su devreden kubbeyi mi kaplamıştır, bilmiyorum.

3 Senin kılıcının zevkinden gönlüm yarık yarık olsa buna şaşılmaz, zira su akarken duvarda gedik bırakır.

4 Yaralı gönül [-yahut dil- senin] peykânının sözünü korkarak söyler. Kimde yara olsa o [kimse] suyu ihtiyatla içer.

5 *Suya virsün bâgbân gülzârı zahmet çekmesün*
Bir gül açılmaz yüzüñ tek virse miñ gülzâre su

6 *Ohşadıbilmez gubârını muharrir hattuña*
Hâme tek bahmakdan inse gözlerine kâre su

7 *'Ârızuñ yâdiyle nemnâk olsa müjgânum n'ola*
Zâyi' olmaz gül temennâsiyle virmek hâre su

8 *Gam güni itme dil-i bîmârdan tîguñ dirîg*
Hayrdur virmek karañu gicede bîmâre su

9 *İste peykânın gönül hecrinde şevkum sâkin it*
Susuzam bir gez bu sahrâda menüm'çün are su

10 *Men lebüñ müştâkıyam zühhâd Kevser tâlibi*
Nitekim meste mey içmek hôş gelür huşyâre su

11 *Ravza-i kûyına her dem durmayup eyler güzâr*
'Âşık olmuş gâlibâ ol serv-i hôş-reftâre su

12 *Su yolın ol kûydan toprag olup dutsam gerek*
Çün rakîbümdür dahi ol kûya koyman vare su

13 *Dest-bûsı ârzûsiyle ger ölsem dôstlar*
Kûze eyleñ topragum sunuñ anuñla yâre su

14 *Serv serkeşlük kılur kumrî niyâzından meger*
Dâmenin duta ayagına düşe yalvare su

15 *İçmek ister bülbülüñ kanın meger bir reng ile*
Gül budagınuñ mizâcına gire kurtare su

16 *Tıynet-i pâkini rûşen kılmış ehl-i 'âleme*
İktidâ kılmış tarîk-i Ahmed-i Muhtâr'e su

17 *Seyyid-i nev'-i beşer deryâ-yi dürr-i ıstıfâ*
Kim sepüpdür mu'cizâtı âteş-i eşrâre su

18 *Kılmag içün tâze gülzâr-i nübüvvet revnakın*
Mu'cizinden eylemiş izhâr seng-i hâre su

5 Bahçıvan gül bahçesini sele versin, boş yere zahmet çekmesin; [zira] bin gül bahçesine su verse senin yüzün gibi bir gül açılmaz.

6 Muharririn bakmaktan gözlerine kalem gibi kara sular inse de, gubârını senin hattına benzetemez.

7 Yanağını hatırladıkça kirpiklerim ıslansa bunda şaşılacak ne var? [Zira] gül elde etmek için dikene su vermek boşa gitmez.

8 Gam gününde hasta gönlümden kılıcını esirgeme. [Çünkü] karanlık gecede hastaya su vermek sevaptır.

9 Gönül! [O sevgilinin nazarı] okunu iste, ayrılığında coşkunluğumu teskin et. Susuzum; bu sahrada bir kere [de] benim için su ara.

10 Nasıl mest olana şarap, ayık olana da su içmek hoş gelirse; [aynı şekilde] ben senin dudağının tutkunuyum, zahitler ise Kevser talep etmektedirler.

11 Su hiç durmadan [sevgilinin] mahallesinin bahçesine doğru akar gider. Galiba o hoş yürüyüşlü servi boylu güzele âşık olmuş.

12 Toprak olarak suyun yolunu o mahalden tutup engellemeliyim. Madem ki rakibimdir, suyu oraya varmaya bırakmam.

13 Dostlar! Eğer [o sevgilinin] elini öpme arzusuyla ölürsem, toprağımdan kâse yapın ve sevgiliye onunla su verin.

14 Servi ağacı, su servinin eteğini tutup, ayağına kapanıp yalvarmadıkça kumrunun ricalarını kabule yanaşmaz.

15 Galiba [gül budağı] bir hile ile bülbülün kanını içmek istiyor. Su gül budağının tabiatına girip [bülbülü] kurtarsın.

16 Su, seçilmiş peygamber Hz. Muhammed'in yolunu tutmakla, dünya halkına temiz yaratılışını göstermiş.

17 İnsanların önderi [ve öyle bir] seçme inci denizidir ki mucizeleri şerlilerin ateşlerine su serpmiştir.

18 Nebiliğin gül bahçesinin güzelliğini tazelemek için katı taş [onun] mucizesinden [dolayı] su çıkarmış.

19 *Mu'cizi bir bahr-i bî-pâyân imiş âlemde kim*
Yetmiş andan miñ miñ âteş-hâne-i küffâre su

19 Onun muciz[eler]i dünyada kâfirlerin binlerce ateş tapınağına su ulaştıran sonsuz bir deniz imiş.

20 *Hayret ilen barmagın dişler kim itse istimâ'*
Barmagından virdügin şiddet güni Ensâre su

20 Şiddet gününde Ensâr'a parmağından su verdiğini kim duysa hayretle parmağını ısırır.

21 *Dôstı ger zehr-i mâr içse olur Âb-i Hayât*
Hasmı su içse döner elbette zehr-i mâre su

21 Dostu eğer yılan zehiri içse [bu zehir ona] Bengi-su olur. Düşmanı su içse su elbette yılan zehirine döner.

22 *Eylemiş her katreden miñ bahr-i rahmet mevc-hîz*
El sunup urgaç vuzû' içün gül-i ruhsâre su

22 Abdest için el uzatıp gül yanağına su vurunca her damladan bin rahmet denizi dalgalanmış.

23 *Hâk-i pâyine yetem dir 'ömrlerdür muttasıl*
Başını daşdan daşa urup gezer âvâre su

23 Su ömürler boyunca sürekli onun ayağı toprağına ulaşayım diyerek başını taştan taşa vurup avare gezer durur.

24 *Zerre zerre hâk-i dergâhına ister sala nûr*
Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre su

24 Su her zerresiyle onun eşiği toprağına ışık vermek ister, paramparça da olsa o dergâhdan dönmez.

25 *Zikr-i na'tüñ virdini dermân bilür ehl-i hatâ*
Eyle kim def'-i humâr içün içer meyh^{w}âre su

25 Ayyaşlar [içkiden sonraki] baş ağrısını gidermek için nasıl su içerlerse, hata ehli kimseler de senin naatını tespih çeker gibi anmayı derman bilir[ler].

26 *Yâ Habîballah yâ Hayre'l-beşer müştâkuñam*
Eyle kim leb-teşneler yanup diler hemvâre su

26 Ey Allah'ın sevgilisi! Ey insanların [en] hayırlısı! Susuzluktan dudağı kurumuşların yanıp sürekli su istemeleri gibi seni şevkle arzulamaktayım.

27 *Senseñ ol bahr-i kerâmet kim şeb-i Mi'râcda*
Şebnem-i feyzüñ yetürmiş sâbit ü seyyâre su

27 Sen öyle bir keramet denizisin ki Mirac gecesinde feyzinin çiğ taneleri duran ve hareket eden bütün yıldızlara [bu feyizden] su iletmiş.

28 *Çeşme-i hûrşîdden her dem zülâl-i feyz iner*
Hâcet olsa merkadüñ tecdîd iden mi'mâre su

28 Senin kabrini yenileyen mimara su lâzım olsa, güneş çeşmesinden her an bereket zülâli iner.

29 *Bîm-i dûzeh nâr-i gam salmış dil-i sûzânuma*
Var ümîdüm ebr-i ihsânuñ sepe ol nâre su

29 Cehennem korkusu yanık gönlüme gam ateşi salmış. [Ancak] senin ihsan bulutunun o ateşe su serpeceğinden ümitliyim.

30 *Yümn-i na'tüñden güher olmış Fuzûlî sözleri*
Ebr-i nîsândan dönen tek lü'lü'-i şehvâre su

30 Suyun Nisan bulutundan [inip] sultanlara lâyık inciye dönmesi gibi, Fuzûlî'nin sözleri [de] senin naatinin bereketinden [birer] inci olmuş.

31 *H^{w}âb-i gafletden olan bîdâr olanda rûz-i haşr*
Eşk-i hasretden tökende dîde-i bîdâre su

32 *Umdugum oldur ki mahrûm olmayam dîdârdan*
Çeşme-i vasluñ vire men teşne-i dîdâre su

31-32 Gaflet uykusundan uyanan [kimse], kıyamet günü olduğunda; pişmanlık gözyaşlarından, uyanıp açılan gözüne su döktüğünde umduğum: sevgilinin güzel yüzünden mahrum olmamam [ve] vuslatının çeşmesinin ben cemal susamışına su

1 "Eşk" gözyaşı "od" ise ateş demektir. Öncelikle şair böyle bir ifade ile dolaylı olarak, gönlünde bir ateş bulunduğunu ve gözlerinden yaşlar akmakta olduğunu bildirmektedir. Şair gözünün akıttığı yaşları, içindeki ateşi söndürmek yahut teskin etmek için serptiği sular gibi yorumlayarak gözüne seslenmekte ve "Böylesine tutuşan ateşlere su fayda vermez" demektedir. Bu ifade iki anlama gelebilir: 1. Gönlümdeki yangın öylesine fazladır ki artık buna su serpmenin faydası yoktur, söndürülemez. Alevlerin iyice yükseldiği bir yangını söndürmek için o günün en güçlü tulumbaları ve tulumbacılarının dahi çaresiz kaldıkları bilinmektedir. O devrin şartlarında tulumba vb. imkânlarla sıkılan sular, bu gibi büyüyen yangınları söndürmekten çok yangının diğer yerlere sıçramasını engellemek için çevreyi ıslatmaya yarıyordu. Böyle bir manzaraya işaret olmak üzere şair gözlerine boşuna uğraşmaması tavsiyesinde bulunuyor. 2. Bu ateş insanı yakıp kavurmasına rağmen su ile söndürülecek cinsten değildir. Görüldüğü uzere "od" [= ateş] kelimesi burada hakikî anlamında değil, insanın içini yakan duygu karşılığında mecazî anlamda kullanılmıştır. Ayrıca göz, yangın söndürmeye çalışan bir şahıs gibi düşünülerek kendisine hitap edilmiştir (teşhis). Su ve ateş gibi birbirine zıt nesneler aynı ibarede kullanılmışlardır (tezat).

2 "Âb-gûn" su rengi demek olup cam ve hava gibi renksiz ve şeffaf nesneler için kullanılır. "Günbed-i devvâr" dönen kubbe; "muhît" saran, kuşatan anlamındadır. Eskiler göğü ve felekleri yeryüzü üzerine kapanmış şeffaf kubbeler olarak tasavvur ediyorlardı. Şair bu şeffaf gökyüzünün su rengi oluşu ile gözünden akan sular arasında bir ilişki kurarak, sanki gerçeği bilmiyormuş gibi davranmakta ve "Bu gök kubbe su rengi mi, yoksa gözümden akan yaşlarla devreden kubbeyi su mu kapladı, bilmiyorum?" diyerek akan gözyaşlarının felekleri dahi kaplayacak kadar çok olduğunu vurgulamaktadır (tecahülüarif, mübalâğa). Öyle anlaşılıyor ki şair aynı zamanda, sürekli gözünden akan yaşlar sebebiyle her yeri su olarak gördüğünü ima etmektedir. Bunun yanı sıra devrinin tıp, astronomi, kimya, coğrafya gibi bilimlerini şiirinde çokça işleyen Fuzûlî, burada o devrin göklerle ilgili bir inancına temas etmektedir. Eskiler iç içe girmiş yedi kat şeffaf kubbe gibi düşündükleri felekler ile dünya seması arasında, dalgalarının bir damlası dahi havaya karışmayan ve gerektiğinde bir miktarı yağmur olarak yeryüzüne indirilen bir su deryası bulunduğuna inanıyorlardı. Hatta bazılarına göre gezegenler de bu deniz içinde balıklar gibi yüzerek hareket etmekteydiler. Bu deniz veya denizlerin mahiyeti hakkında Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Ma'rifetnâme* adlı eserinde uzun uzadıya bilgi verilmiştir. İşte şairin "Yoksa gözümden akan su devreden kubbeyi mi sarmış?" demesinin sebebi bu olsa gerektir. Beyitte "devrân" [= felek] ve "devvâr" [= çok dönen, sürekli devreden] kelimeleri aynı kökten kaynaklanan kelimeler olduklarından özellikle tercih edilmişlerdir (iştikak). Beytin bir soru cümlesi şeklinde yorumlanması, Âzerî Türkçesinde görülen ve daha çok vurgu ile belli olan bir hususiyetten kaynaklanmaktadır. Şair aslında cevabını bildiği bir soruyu kendi kendine sorarak, konuya okuyucusunun dikkatini yoğunlaştırma amacındadır.

3 Eski şiirimizde sevgilinin âşığın gönlünde büyük heyecanlar ve sızılar uyandıran bakışı kılıç, hançer vb. kesici ve yaralayıcı silâhlara benzetilir. Bütün şairler bu kılıç darbeleri ile gönüllerinin paramparça olduğunu ifade ederler. Sanatında her zaman farklı olmayı kendisine prensip edinen Fuzûlî ise gönlünün bu kılıç darbelerinden değil, bu darbelerin zevkinden yarık yarık olduğunu ifade etmektedir. Çünkü ona söz konusu kılıç darbeleri, su kadar aziz gelmektedir. Hemen ardından da buna akan suyun zamanla taş üzerinde oluşturduğu izleri ilginç bir örnek olarak getiriyor (irsalimesel). Özellikle asırlık çeşme ve şadırvanlarda musluklardan damlayan suların taş yahut mermer üzerinde derin izler bıraktığı malûmdur. İşte şair sevgilisine, su nasıl duvar üzerinde "mürûr" [= akma, geçme] ile "rahne"ler [= yarık, gedik] bırakıyorsa, onun kılıcının da kendi gönlünde aynı şekilde yarıklar oluşturduğunu söylüyor. Burada işlenen kılıç-su ilişkisi, gerek deyim olarak gerekse teknik bir tabir olmak itibarıyla "kılıca su verme" ile ilgili bir husustur. Kılıcın su verilerek çelik hâline getirilişi onun sertlik ve keskinliği ile ilgili olup; şairler ve özellikle Fuzûlî sevgilinin kılıç gibi bakışına su kadar muhtaç olduklarını ima etmek için onu daima suya benzetirler. İşte şairin gönlünde açılan yaraları suyun taş üzerinde bıraktığı izlere benzetmesi bundan kaynaklanmaktadır.

4 Bir önceki beyitte ifade edilen, sevgilinin kılıcının âşığa su gibi geldiği hususunu şair bu defa farklı bir yorumla, yeniden ve daha güçlü bir biçimde işlemektedir. Günümüzde de ameliyatlı hastalara su vermezler, hasta ne kadar su istese ve yansa onun iyiliği için suyu damla damla ve ihtiyatla verirler. Beyitte sevgilinin bakışını yahut kirpiğini sembolize etmek üzere kullanılan "peykân" [= ok ucuna takılan sivri çelik, temren] da çelikten mamul olduğu için su verilmiş bir metaldir. Burada sevgilinin bakışı yahut kirpiğinin hararetle yanmakta olan âşığa gerçekten su gibi geldiğini vurgulamak için şair yeni bir sahne çiziyor: Nasıl derin yarası olan bir kimse suyu ihtiyatla içerse, yaralı gönül de sevgilinin peykânından bahsederken öylesine ihtiyatlı davranmaktadır. Burada da amaç, sevgilinin âşıkları yaralayan, hâlden hâle sokan ok gibi tesirli bakışının Fuzûlî için su kadar aziz ve hararetle arzu edilen bir nesne olduğunu vurgulamaktır. Beyti ilk okuyanda sanki gönül, oktan yaralandığı için tekrar yaralanacakmış endişesi ile ondan korku ile bahsediyormuş intibaı uyandırılmış. Halbuki şair ikinci mısrada verilen örnekten (irsalimesel) de anlaşılacağı üzere bu okun su gibi hararetle arzulanan bir şey olduğunu, sevgilinin kılıç ve ok gibi kesici ve yaralayıcı bakışlarına su kadar muhtaç olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır.

Tarikat meclislerinde Hz. Muhammed'in manevî şahsiyetinin daima hazır bulunduğuna ve onun, nazarı ile zikir halkasında bulunan dervişlere ilâhî feyiz dağıttığına inanılır. Bu gibi zikir ve merasimlerden sonra uzun bir süre su içilmemesine dikkat edilmesi yahut suyun ihtiyatla içilmesi, beytin oluşturduğu çağrışımlar açısından ilginç bir durum teşkil etmektedir.

5 "Suya vermek" [= sele vermek, sel alıp götürmek] ile "su vermek" [= yetişmesi için ihtimamla sulamak] deyimlerinin ustalıkla seçilerek kullanıldığı bu beyitte şair, sevgilinin yüzünü bir güle benzetmekte ve bu güzellikte bir gülün bir daha yetişmesinin mümkün olmayacağını ifade etmektedir. Daha sonra gelen beyitlerden açıkça anlaşılacağı üzere burada söz konusu edilen güzel Hz. Muhammed'dir. Eski şiirimizde Hz. Peygamber'in bir gül ve onun yaşadığı Asr-i Saadet'in de bahar mevsimi şeklinde işlendiği düşünülecek olursa şairin neyi kastettiği daha iyi anlaşılabilir. Beyitte geçen "sele vermek" deyimi, selin alıp götürmesine göz yummak, buna engel olmak için tedbir almamak anlamında bir ifadedir. Anlaşıldığına göre şair, Hz. Muhammed'in ahir zaman peygamberi olduğu inancından hareketle "bağ-bân" kelimesiyle Allah'ı, bag ile de dünyayı semboliz ederek onun ölümünden sonra dünyanın varlığının anlamsızlığını ifade etmeye çalışmaktadır. Azerî Türkçesinde benzetme edatı olarak kullanılan "tek" [= gibi] kelimesi, aynı zamanda sayı sıfatı olarak "tek" [= bir tane] anlamına gelmesi bakımından ibaredeki "miñ" [= bin] kelimesi ile uzak anlamı itibarıyla ilişki içindedir (ihamıtenasüp). İbaredeki bahçıvan, su vermek, gül bahçesi, gül, gül açılmak gibi ifadelerin bir arada kullanılması, kavramlar arasında tam bir uyum oluşturmaktadır (müraatinazir).

6 Bu beyitteki bazı kelimeler iki anlama gelebilecek şekilde ustalıkla seçilmişlerdir. Çağatay ve Azerî Türkçelerinde nakkaş ve aynı zamanda yazıcı anlamıyla "muharrir"; sakal ve yazı kaşılığıyla gelen "hat" toz yahut 'toz gibi ince şey anlamıyla gubârî de denen bir yazı çeşidinin ismi olan "gubâr"; resim çizmede kullanılan kıl kalem ve yazı yazmada kullanılan kamış kalemi karşılayan "hâme" kelimeleri özellikle seçilmiştir. Şair sevgilinin yanağındaki "hatt"ı [= sakal] övmek için; bir nakkaşın ne kadar uğraşsa, bakmaktan kalem gibi gözlerine kara sular inse, yine de "gubâr"ını yani toz kadar ince çizgilerini onun sakalına benzetmeye muvaffak olamayacağını ifade etmektedir. Türkçede günümüzde de kullandığımız "göze kara sular inmek" deyimi gözün artık görmez hâle gelmesinden kinayedir. Nakkaş bu tasviri çizmek için o kadar uğraşmıştır ki gözü görmez hâle gelmiştir. Bu durum için ucuna yukarıdan aşağıya doğru kara mürekkebin inmekte olduğu kalemin benzetilen olarak seçilmesi ifadeye ayrı bir güzellik katmaktadır. İnsanlar özellikle aşırı beyaz yahut fazla ışıklı bir cisme bakınca bir müddet sonra geçici bir körlük oluşur. Buna engel olmak için çöllerde göze sürme çekerler yahut karı çok olan yerlerde göz altına kömür tozu sürerler. Kalemin ucunun göz gibi düşünülmesi ve yazı yazarken duruşunun beyaz kâğıda bakıyor gibi oluşu ve içindeki siyah mürekkebin aşağıya doğru akışı kalem hakkında geliştirilen "kalem gibi gözlerine kara su inse" ifadesi ile fevkalâde bir uyum teşkil etmektedir. Eğer "muharrir" kelimesi hattat veya kâtip olarak düşünülecek

olursa bu defa da "gubâr" kelimesi ile toz kadar küçük yazı anlamındaki 'hatt-i gubârî'nin kastedildiğine hükmederek, "Kâtip kalem gibi bakmaktan gözlerine kara sular inse de, gubârî hattını senin sakalına benzetemez" anlamını çıkarmak mümkündür. Eskiden ömürlerinin neredeyse tamamını çok ince tahrirlerle uğraşarak geçiren minyatür sanatçılarının önemli bir kısmının bir zaman sonra gözlerinin göremeyecek hâle geldiği düşünülecek olursa, şairin beyitteki ifadesiyle aynı zamanda böyle bir tarihî gerçeğe de temas ettiği anlaşılır.

7 "Ârız" yanak demektir. Bu ifade ile şair kendisini, sevgilisinin yanağı aklına gelince gözyaşlarını tutamayan ve bu yaşlarla kirpikleri ıslanan bir âşık olarak ifade etmekte, hemen ardından da kirpik ve diken arasında şekil itibarıyla bir benzerlik kurarak kirpiklerinin ıslanışını gül elde etmek için dikenli dalların sulanmasına benzetmekte, "Gül temennisi ile dikene su vermek -yani bir güzelliği elde etmek için başa gelecek sıkıntılara razı olmak- ziyan değildir, bilakis fayda getirir" demek istemektedir. Burada söz konusu edilen ve gözde açılması ümit edilen gül, rüyada görülmesi ümit edilen Hz. Muhammed'dir. O kolayca ulaşılamayan, ancak rüyada ulaşılabilen yahut mahşer gününde yüzünü görme anı hasretle beklenen bir sevgilidir. O, kendisine sevgi bağlamayanlara, ümmet olmayanlara; kendisi için gözyaşı dökmeyip hasretini çekmeyenlere ne bu dünyada ve mahşer gününde sancağını açtığı zaman cemalini göstermez.

8 Bütün yukarıdaki beyitlerde olduğu gibi bu beyit de tamamıyla Hz. Muhammed'e âşık olan vecd ve hâl ehli kimselerin ruh yapıları ile ilgili bazı psikolojik hâlleri tasvir etmektedir. Bu gibiler geceleri sabahlara kadar salât ve selâm ile, yani Allah'a ibadet edip Hz. Muhammed'in şefaatine mazhar olma ümidiyle ona selâm ederek vakit geçirirler. Onun bir anlık tecellisini bekler dururlar. Bu tecellînin yani zuhurun gerçekleşmediği günler, onlar için "karañu gice"den [= karanlık gece] farksız gamlı günlerdir. Bu hâller tasavvuf yolunda seyredenlerce tutulma, daralma, sıkıntı anlamına gelen 'kabz' ve açılma, ferahlama, neşe demek olan 'bast' kelimeleri ile ifade edilir. Sevgilinin bakışının bu edebiyatta kılıç yahut hançere benzetildiğinden daha önce de bahsedilmişti. İşte şairin gam ve keder gününde hasta gönlüne sevgilisinin hançerini istemesi, Hz. Muhammed'in manen tecelli ederek âşığına nazarını yöneltmesi talebini içeren sembolik bir ifadedir. Şair bu duruma karanlık gecede hararetle yanan, yatağından kalkıp bir damla su içmeye mecali olmayan bir hastayı örnek vererek; "Böyle birine su vermek nasıl hayırlı bir iş ve sevap ise, senin gamının derdiyle aynı durumda olan bana da kılıç gibi keskin bakışınla nazar etmen aynı değerdedir" demek istemektedir. Görüldüğü üzere yukarıda olduğu gibi burada da silâh ve su ilişkisi sürdürülmekte; âşığa sevgilinin çelik gibi keskin nazarının hararetle yanmakta olan hastanın suya olan ihtiyacı kadar kıymetli olduğu vurgulanmaktadır.

9 Bu beyit günümüzde Anadolu'da hâlâ sürdürülmekte olan, ok tabir edilen "V" şeklindeki bir çubukla yer altındaki su kaynağını arama işini çağrıştırmaktadır. Bu iş için el almış olan kimse iki ucundan tuttuğu "V" şeklindeki oku önüne tutarak yürür, su kaynağının bulunduğu yerde okun önde bulunan köşesi aşağıya doğru çekilerek su kaynağının bulunduğu noktayı haber verir. Yukarıda süregelen nazar ve ok ilişkisi burada da fakat biraz daha farklı bir şekilde sürdürülmektedir. Şair gönlüne sanki farklı birisiymiş gibi hitap ederek ondan sevgilinin okunun temrenini talep etmesini istemektedir. Burada bir şeyi can ü gönülden isteme hâline işaret edilmektedir. "Peykân" [= okun ucundaki keskin çelik parça] ile kastedilen okun kendisi olmalıdır. Yani okun ucu zikredilmiş, fakat aslında kendisi kastedilmiştir (zikr-i cüz irâde-i kül). "Sahrâ" çöl demektir. Şair gönlünden sevgilinin okunu alarak aşk sahrasında kendisi için su yerine geçen ilâhî feyiz ve tecelliler arayıp bulmasını istemektedir. Beyitteki "gez" [= kez, kere defa] kelimesi aynı zamanda "gez" [= aramak için dolaş] şeklinde okunabilecek bir yapıya sahiptir (cinas).

10 "Zühhâd" zahitler demektir. Edebiyatımızda "zâhid" kavramı, gerçek anlamı olan züht ve takva sahibi, dindar kimse anlamından farklı olarak; gösteriş ve menfaatleri için dindar geçinen, riyakâr, aşk ve şevkten nasibi olmayan kaba sofuları temsil eden bir tipi canlandırır. Şairler bu gibilere her fır-

satta sürekli sataşmayı bir gelenek hâline getirmişlerdir. "Hûşyâr" aklı başında olan kimse demektir. Pek çok örneği geçtiği üzere aşk yolu akıl ile girilecek bir yol değildir. Akıl bu sarp yolda şairlerce ayağı topal bir beygir gibi kabul edilmiştir. Zahitler ibadetlerinde samimi olsalar bile akıllarını rehber edindikleri için bu yola giremezler. Kıldıkları her rekât namaz için kendilerine cennette verilecek bahçeyi yahut çektikleri her tespih tanesi için yiyecekleri bir cennet üzümünü düşünürler. Her ibadetleri menfaatleri içindir. Öyle ki Allah onlara Cennet vadetmese ibadet etmeyecek tiplerdir. Âşık ise Allah kendisine hiçbir şey vadetmese dahi Allah'a ibadetine devam eden, ondan sadece cemalini yani âşığı olduğu yüzünü görmeyi talep eden samimî bir tipi sembolize eder. İşte Fuzûlî'nin "Ben senin dudağının hasretini çekiyorum, zahit ise cennette kendisine verilecek Kevser'in hayalini kuruyor" demesinin sebebi budur. "Leb" tasavvufî bir sembol olarak ilâhî tecelliler anlamında kullanılmakla beraber burada metnin ifadesinden anlaşıldığına göre, şair ahirette Hz. Muhammed'in kendisine "ümmetim!" yahut Allah'ın "kulum!" diye hitap edişini kastetmekte; bu anın özlemiyle yanıp tutuşmaktadır. Fuzûlî bu ifadesini daha çarpıcı bir hâle getirmek için sarhoşa şarabın, aklı başında kimseye de suyun hoş gelmesini örnek göstermektedir. Öyle ayyaşlar vardır ki yeri geldiğinde bir damla şarap için bütün servetlerini verirler. Meseleye şarabın helâl ve haram olması yönünden bakmamak gerekir. Bu benzetme bir tutkuyu ve samimiyeti vurgulamak üzere sergilenmiştir. Şair sevgilisinin dudağına o ayyaşın şaraba olan tutkunluğu gibi bir düşkünlükle, hiçbir riya ve gösterişi olmadan hasrettir. Yeri geldikçe ifade edildiği üzere dinin haram ve necis kıldığı şarabın kiri, zahidin riya ve gösteriş ile ettiği ibadetin kiri yanında tertemiz kaldığı için şairler birer sembol olarak sürekli şarap ve zahit kavramlarını birlikte zikrederek şarabı üstün tutarlar.

11 Bu beyitte bir akarsu tasvir edilerek, bu suyun söz konusu serviye âşık olduğu için onun bulunduğu bahçeye doğru sürüklenmekte olduğu yorumu geliştirilmektedir. Eski şiirimizde "serv" [= servi ağacı] ince, uzun, mütenasip boyu ve rüzgârda salınışı ile güzel boy ve salınarak yürüyüşün yahut mütenasip yapıda kimselerin sembolü hâline geldiği gibi, şekil itibarıyla 1 rakamını andırdığından manevî anlamda "vahdet" [= Allah'ın birliği] sembolü olarak kullanılmış ve özellikle Fuzûlî'nin şiirinde pek çok defalar 'istiare yoluyla' Hz. Muhammed'i sembolize etmiştir. Asıl anlamı bahçe demek olan "ravza" kelimesi burada bir çağrışım oluşturmak üzere Hz. Muhammed'in kabri Ravza-i Mutahhara'yı ima için tercih edilmiş görünüyor (iham). Su ise alçak gönüllülüğün, meyledişin ve aşk yoluna sürüklenip gidişin sembolüdür. Fuzûlî'nin yaşadığı Bağdat şehrinde, Hz. Muhammed'in kabrinin bulunduğu güney istikametine doğru akmakta olan Dicle nehrinin konumunu göz önünde bulundurarak beyte bakacak olursak, su o servi boylu peygambere olan aşkından dolayı onun "Ravza"sına doğru durmadan akıp gitmektedir. Hz. Muhammed'in evinin ve mescidinin bulunduğu yere "ravza" denmesinin sebebi, "Evimle minberim arası cennet bahçelerinden bir bahçedir" mealindeki bir hadis-i şeriften kaynaklanır.

12 Aşk şirket yani ortaklık kabul etmez. Aşkın en başta gelen şartlarından birisi kıskançlıktır. Her âşık sevgiliye en yakın kendisi olsun ister, onun yanında gördüğü herkesi kendine rakîb görür. Bir önceki beytin devamı durumunda olan bu beyitte Fuzûlî, daha önceki beyitlerde kılıç ve temren çeliklerinden ümit ettiği suyun farklı bir su olduğunu ima edercesine, bu akan sudan içmeyi aklından dahi geçirmemektedir. Şimdi onu aşktan dolayı bir kıskançlık sarmıştır ve tek derdi sevgilisine doğru yönelmiş akıp gitmekte olan ve kendisiyle âdeta rekabet eden bu suyun yolunu kesmektir. Bu konuda öylesine saf ve samimîdir ki aklına ilk gelen şey hemen ölüp toprak olmak ve bir parça olsun bu akışa engel teşkil edebilmektir. Şairin vurgulamak istediği husus aşk yolunda canın ve malın hiçbir değeri olmadığıdır. "Kûy" mahal ve mekân demek olup edebiyatta daha çok sevgilinin bulunduğu yer için kullanılır. "Toprak olmak" ölünce insan bedeninin toprağa karışarak yok olup gitmesi sebebiyle ölmekten kinaye bir tabirdir. "Koyman" gerek Azerî gerek Anadolu Türkçesinde "koymam, bırakmam, izin vermem" anlamındadır.

13 "Dest-bûs" el öpme, "kûze" ise topraktan yapılan kap demektir. Bir hasretin, aşktaki samimiyetin, karşılıksız fedakârlığın, saf vuslat arzusunun en güzel şekilde ifade edildiği bu beyitte şair, hayatta

iken kavuşamadığı hayalî sevgilisine hiç olmazsa öldükten sonra kavuşma, bir şekilde ellerine değme ümidiyle dostlarına vasiyette bulunuyor: "Eğer bu emelime kavuşamadan yani onun elini öpemeden ölürsem, mezarımın toprağından bir çanak yapın ve sevgiliye bu çanakla su verin. Hiç olmazsa ona bu şekilde değmiş olayım."

14 Edebiyatta gülün bülbule âşık olduğu hakkında geliştirilen yorumlar gibi bir de servi dalına konup sürekli dem çeken kumrunun, servi ağacına âşık olduğu yorumu geliştirilmiştir. Kumrunun sürekli dem çekişi onun serviye yalvarması ve servinin şekil itibarıyla dimdik bir görünüşe sahip bulunması, kumrunun bütün yalvarmalarına karşılık olumsuz bir tavır takınması olarak yorumlanır. İşte böyle bir tabiat manzarasına yeni bir yorum getiren Fuzûlî, servi ağacının dibinden akan suyu da bu ikiliye ilave ederek suyu, kumruya merhamet etmesi için servi ağacının eteğine yapışan, ayağına kapanan ve yalvaran biri olarak yorumlamaktadır. Fakat manzaranın ilginç yanı su bu şekilde davranınca servinin hemen dik başlılığı terk etmesidir. Yani su servinin ayağına gelince servinin gölgesi suya aksedecek ve boylece kumrunun yalvarmalarına itiraz etmekten vazgeçmiş olacaktır. Bilindiği üzere servi aynı zamanda edebiyatta vahdet yani ilâhî birliğin sembolü olarak kullanılmıştır. Bu beyit hakkında geliştirilen servinin Allah'ı, kumrunun ona sürekli yalvaran kulu ve servinin ayağına kapanan suyun da ümmetine şefaat etmek için Allah'a yalvaran Hz. Muhammed'i sembolize etmesi beytin ayrı bir güzelliğini sergilemektedir.

15 Gül ve bülbül hakkında geliştirilen alegorik hikâyelerde efsanevî bir rivayet vardır. Güya gül ilk yaratıldığında soluk renkli bir çiçekmiş. Bülbülün geceler boyunca sabahlara kadar sürekli dallarına konup ona yalvarmalarına aldırış etmezmiş. Nihayet bülbül mecalsiz kalıp kendinden geçtikten sonra her sabah erkenden açılırmış. Bu yıllarca böylece devam etmiş. Nihayet bir seferinde bülbül yine gülün çevresinde yalvarırken gülün dikeni vücuduna saplanarak canından olmuş, akan kanları gül fidanının dibine dökülmüş. Ertesi sabah açılan gül goncaları o zamana kadar hiç görülmedik bir hâlde kırmızı olarak açılmışlar. Bundan dolayı gülün kırmızı rengini bülbülün kanından elde ettiğine ve daha güzel renge sahip olmak için bülbüle sürekli aynı hileyi tekrarladığına inanılır. Şair bu efsaneye bir işaret olmak üzere gül ağacını bülbülün kanına susamakla itham etmekte, bülbülü kurtarmak için de suyun bir an önce gülün mizacına girerek onu değiştirmesini istemektedir. Burada hile anlamında kullanılan "reng" kelimesi aynı zamanda, uzak anlamı itibarıyla beytin konusunu teşkil eden gülün bülbülün kanından renk alması bahsini de çağrıştıracak şekilde tercih edildiğinden dikkat çekmektedir (ihamıtenasüp).

"Mizâc" eski tıp bilgisine göre insan vücudunda bulunan 'ahlât-i erba'a' [= dört hılt] yani kan, balgam, sevda ve safradan oluşan dört 'hılt'ın birbirlerine göre oranları ile ilgili bir hususturu. Bu dört 'hılt' da sıcaklık, soğukluk, nemlilik ve kuruluk tabiatlarının bir sonucu olup bu tabiatlar da 'anâsır-i erba'a' [= dört unsur] denen ateş, hava, su ve topraktan ibaret unsurların etkilerinden oluşur. Ahlât-i erba'a yani dört hıltın insan vücudundaki oranlarının artma ve azalmasının demevî, balgamî, safravî ve sevdâî gibi mizaçların ortaya çıkmasına sebep olduğuna inanılmıştır. Böylece insanın sadece bedenindeki organik yapının değil ahlâkî yapısının da etkilendiği düşünülmüştür. Buna göre çabuk öfkelenmek yahut korkmak veya kan dökücü olmak vb. karakterler de bu 'hılt'ların vücuttaki oranları ile ilgili hususlardan sayılıyordu. İşte Fuzûlî gülü kan dökmeye meyilli ve muhtemelen demevî mizaçlı bir şahsa benzeterek, suyun onun bünyesine bir an önce girip bu mizaç dengesini değiştirmesini ümit etmektedir.

16 Aslında toprak demek olan "tıyn" kökünden türetilen "tıynet" kelimesi insanın yaratılışı, fıtratı ve mayası anlamında bir tabirdir. "Rûşen kılmak" apaçık belli etmek, "iktidâ kılmak" ise tabi olup uymak demektir. Esas anlamı çokça övülmüş demek olan Ahmed ismi Hz. Muhammed'in *Kur'an*'da geçen isimlerinden olup "Muhtâr" onun seçilmiş bir peygamber oluşunu belirten bir sıfatıdır. Tabiatta daha çok denizler ve akarsularda bulunan su, esas itibarıyla temiz olup aynı zamanda temizleme özelliği olan bir unsurdur. Şair aslında suyun yaratılışında var olan bu özelliğine şairane bir yo-

rum getirerek onun, Hz. Muhammed'in yoluna uyduğu için böylece temiz ve temizleyici olduğunu ifade etmektedir (hüsnütalil). Bu beyitte suyun Hz. Muhammed'in yoluna girmesi ile yukarıda 11. beyitte sevgiliye âşık olarak onun yoluna koyulması arasında ince bir ilişki bulunmaktadır. Bu beyit kasidenin giriş kısmının (nesib) bitip methe geçişin başladığı beyittir (gürizgâh).

17 "Seyyid" ileri gelen, önder ve efendi, "nev'" yahut "nevi'" cins, sınıf, "nev'-i beşer" ise insan soyu demektir. Bilindiği üzere Hz. Muhammed hakkında edebiyatta en yaygın olarak kullanılan benzetmelerden biri onun bir 'dürr-i yektâ' yani eşi benzeri bulunmayan bir inci olduğudur. Fuzûlî'nin şiirinin en belirgin özelliklerinden birisi de kendisinden önce söylenmişleri daima bir perde aşmak ve sürekli daha yeni şeyler üretmektir. Öyle anlaşılıyor ki şair burada Hz. Peygamber için kullanılan bu tabir yerine onu, her biri değerli birer inci gibi olan sözleri sebebiyle "deryâ-yı dürr-i ıstıfâ" [= seçme inci denizi] şeklinde vasıflandırmayı daha uygun görmüştür. Her türlü kötülüğün iyice arttığı Cahiliye Devri'nde gelen ve çevresindeki kötülükleri iyiliğe çeviren bir peygamber olduğundan, Fuzûlî onu mucizeleri kötülük ateşleri üzerine su serpen bir peygamber olarak nitelendirmektedir. Bu ifade aynı zamanda Allah'ın Hz. Muhammed için söylediği *"Biz seni ancak âlemlere rahmet olmak üzere gönderdik"* (Enbiyâ, 107) ayetine çağrışım yapacak bir biçimde kullanılmıştır. Bilindiği üzere Türkçede günümüzde dahi, özellikle ihtiyarlar yağmur yerine "rahmet" demektedirler. Beyitteki "âteş" ve "su" ibareleri aralarında zıtlık oluşturmak üzere kullanılmışlardır (tezat).

18 Burada Ziyâd b. Hâris es-Sudâî'den nakledilen bir hadise işaret edilmiştir. Ziyâd'ın kavminden bir heyet gelip yazın kuyularının kuruması sebebiyle susuzluk çektiklerini, zor durumda kaldıklarını bildirir. Bunun üzerine Hz. Muhammed yedi tane çakıl taşı getirterek bunları elinde ovuşturup dua eder ve memleketlerine gittiklerinde bunları Allah'ın adını anarak sıra ile söz konusu kuyuya atmalarını söyler. Bu hadiseden sonra kuyuda öyle çok su oluşmuş ki kimse bir daha kuyunun dibini görememiş. Şair önce nebilik müessesesini âdeta solmakta olan bir gül bahçesi şeklinde ima ediyor. Çünkü Hz. İsa'dan sonra uzun yıllar boyunca peygamber gelmediğinden insanlar yollarını şaşırmışlardır. Sonra da hem bu mucizeye işaret ederek, hem de suyun bahçeleri yeşertmesini kastederek; sert taşların dahi onun peygamberlik bahçesini âdeta tazelemek için su çıkardıkları yorumunu geliştiriyor. Bilindiği üzere mucize peygamberlere has bir Allah vergisi olup hemen bütün peygamberler bir mucize ile gönderilmişlerdir. Şair Hz. Muhammed'in peygamberliğini bir gül bahçesi, yukarıda bahsi geçen çakıl taşlarından su çıkması hadisesini de mucizesi ile bu bahçenin sulanıp tazeliğinin artması ve güzelleşmesi olarak görmektedir.

19 "Bahr" deniz, "bahr-i bî-pâyân" ise ucu bucağı olmayan deniz demektir. "Âteş-hâne" ateşe tapanların yani mecusîlerin tapınaklarına denir. Hz. Muhammed'in doğduğu gece, mecûsîlerin İstahrâbâd şehrinde bulunan ve asırlar boyunca hiç sönmeden yanan büyük ateşleri ilk olarak sönmüştü. İslâm tarihçileri bu hadiseyi dünyaya bir peygamber gelişinin alâmeti olarak belirtirler ve şairler Hz. Muhammed'i överken bu hususu sık sık belirtirler. Ancak Fuzûlî burada bir değil "miñ miñ" [= binlerce] Mecusî tapınağına su ulaştığını, yani ateşlerinin söndüğünü belirtmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada Hz. Muhammed'in peygamberliğinden önce İran'da yaygın bulunan bu tapınakların, İslâm'ın yayılmasından sonra hemen tamamen yok olmalarına işaret edilmektedir.

20 Câbir bin Abdullah'tan rivayet edilen bir hadise göre, Medine'den gelen Müslümanların Kâbe'yi serbestçe tavaf edebilmek için Hudeybiye sulhünü yaptıkları gün herkes çok susuz ve zor durumda kalmıştı. Ağlayacak bir hâlde gelip ellerindeki bir kırbayı göstererek *"Yâ Resûlallah! Bu sudan başka ne içecek ne de abdest alacak suyumuz yok"* demeleri üzerine Hz. Peygamber elini getirilen su tulumunun içine sokmuş ve parmaklarından pınar gibi sular akmaya başlamıştı. Hadisi rivayet eden şahıs, Câbir'e *"O gün kaç kişiydiniz?"* diye sorduğunda Câbir'in *"Bin beş yüz kişiydik ama eğer yüz bin kişi de olsaydık su yine bize yeterdi"* dediği bildirilmektedir. Hz. Muhammed'in değişik zamanlarda çok az miktardaki suyu elini kaba sokarak çok kimseye yetecek kadar çoğalttığı, kurak çölde yere çukur kazdırıp elini içine koyarak oradan su kaynamasını sağladığına dair (bk. res. 129, 130) pek çok ha-

dis rivayet edilmiştir. Ancak Fuzûlî'nin, "şiddet günü" [= sıkıntı günü] demesi, aynı zamanda Hz. Muhammed'in Tebük Seferi'ni de akla getirmektedir. Çünkü *Kur'an*'da bu sefer için "Sâ'atü'l-usra" [= zorluk saati, vakti] dendiği gibi, Hz. Peygamber o seferde de parmaklarından akan su ile bütün ordunun susuzluğunu gidermişti. Şairin Hz. Peygamber'in parmakları ile "parmak dişlemek" [= hayretten parmağını ısırmak] deyimi arasında ortak bulunan "parmak" ilişkisini özellikle tercih ettiği görülmektedir.

21 Bu beyitteki "dost" [= arkadaş] ve "zehr-i mâr" [= yılan zehiri] kelimeleri, okuyucunun zihninde derhâl Hz. Muhammed ve Ebubekir'in Mekke'den Medine'ye giderlerken gizlenmek için girdikleri mağarada delikten çıkan yılanı ve Hz. Ebubekir'in yılan Hz. Peygamber'e zarar vermesin diye ayağını deliğe dayaması hadisesini canlandırmaktadır. Hâlid bin Velîd'in çevresindekilerin engellemesine rağmen bilerek çok etkili bir zehir içtiği, aynı şekilde Hz. Ömer'in de Bizans elçisinin karşısında bir zehri içtiği fakat kendilerine hiçbir şey olmadığı rivayet edilmektedir. Fuzûlî bu beyitteki ifadesiyle her biri Hz. Peygamber'in yakın dostları olan bu kimselerin olağanüstü hâl ve fedakârlıklarını ima ediyor olmalıdır. Düşmanının içtiği suyun yılan zehirine dönmesi ise, yine Tebük seferinden dönüşte Semûd kavminin harabelerinden geçerlerken, Hz. Muhammed'in oradaki su birikintisinden su içmek isteyen eshabını, o suyun zehirli olduğu gerekçesi ile engellemesine ve o suyla yoğurdukları hamurları dahi döktürmesine bir işaret olabilir (telmih).

22 Arapça asıllı "katre" kelimesi damla, "vuzû'" ise abdest anlamındadır. Azerî Türkçesinde "miñ" bin, "urgaç" vurduğu zaman demek olup burada abdest için yüze su vurulması kastedilmektedir. "Hz. Muhammed'in abdest alışını ima ve tasvir eden bu beyitte, onun abdest için yüzüne çarptığı her sudan binlerce rahmet deryası dalgalandığı ifade edilmektedir. *"Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik"* (Enbiyâ, 107) mealindeki ayetten de anlaşılacağı üzere, Hz. Muhammed'den *Kur'an*'da "rahmet" [= iyilik, güzellik] olarak bahsedilmektedir. Fuzûlî'nin onun yanağından etrafa sıçrayan damlaları rahmet deryasına benzetmesi böyle bir ilgiyi kastederek, damlayı övgü amacıyla deniz şeklinde ifade etmesinden kaynaklanmış olabilir. "Rahmet" aynı zamanda Allah'ın kullarına acıyıp onları bağışlaması demektir. Hz. Peygamber'in hadislerinden anlaşıldığına göre şartlarına uygun olarak yani kendisinin uyguladığı şekilde alınan her abdest, insanın bütün günahlarının bağışlanmasına sebep olacak kadar güçlü ve Allah'ın rahmetini celp edecek bir ibadettir. Beytin ima ettiği bütün bu anlamlardan başka asıl hedefi; yukarıda bahsedilen Tebük Seferi'nden dönüşte İslâm ordu-

129



su susuzluk içinde olduğu hâlde Tebük kaynağına varıldığında, oradan bir kabı dolduracak kadar az su alınarak Hz. Muhammed'e getirilmesi ve kendilerinin o az miktarda suyla abdest alarak suyu kaynağa geri serpmesi, ardından ucu demirli üç sopayı kaynağa saplamasıyla derhâl billûr gibi uç su kaynağı fışkırması hadisesine işaret etmektir. Allah Resulü'nün bu su hakkında *"Yâ Muaz! Uzun ömrün olsaydı, çok geçmeden bu su ile buraların bağ ve bahçelerle dolduğunu görürdün"* dediği rivayet edilmektedir. Beyitte "katre" [= damla] ve "bahr" deniz kelimeleri, büyüklük ve küçüklük itibarıyla zıt kavramlar olduklarından özellikle kullanılmışlardır (tezat).

23 Daha önce de pek çok örneği görüldüğü üzere bu edebiyatta yerde ve gökte bulunan her şey sevgiliye hayrandır. Ay, güneş, denizler, hayvanlar bitkiler bütün canlılar... İşte şair bu edebî geleneğe uyarak suyu, Müslümanların gerçek sevgilisinin ayağının toprağına ulaşmaya gayret ederken tasvir etmekte; onun akarken taşlara çarparak kırılıp köpürmesini, başını taştan taşa vuran bir çılgın âşık gibi peygamberin ayağının toprağına ulaşmaya çalışıyor olarak yorumlamaktadır (teşhis). Su hakkında "âvâre" [= başı boş] gezinen çılgın bir şahıs yorumunun yapılması, meyilli ve boş bulduğu her yere şuursuzca ve elinde olmadan akarak bu hâliyle sevgiliye olan aşk ve iştiyakından dolayı âdeta Mecnun gibi aklını yitirmiş bir hâlde bulunduğunu vurgulamak içindir. Ayak basılan toprak demek olan "hâk-i pây" ile burada Hz. Muhammed'in sağlığında gezindiği, ayağını bastığı topraklar kastedilmektedir.

24 Eskiler havada uçuşan gözle görülemeyecek kadar küçük toz parçacıklarına "zerre" diyorlardı. Loş bir yere dışarıdan sızan parlak güneş ışıkları sayesinde görülebilen bu parçacıklar, dikkat edilecek olursa her biri gökyüzündeki yıldızlar gibi parlayarak uçuşur dururlar. Ancak burada şairin "zerre zerre" [= her zerresi ile] ifadesi ile suyun zerrelerini ifade ettiği ve güçlü bir ihtimalle şelâle vb. yerlerden kuvvetle akarken etrafa yine toz bulutu gibi saçılan su zerreciklerini kastettiği anlaşılmaktadır. Havaya dağılan bu su zerreciklerinin oluşturduğu buluta bir de güneş vurursa bazen gökkuşağı şeklinde nefis renk cümbüşü ortaya çıkar. İşte şair bu hâliyle suyu, onun kapısına gidip oradaki toprağı aydınlatmak, hiç olmazsa böylece ona bir hizmette bulunmak isteyen biri gibi düşünmektedir (teşhis). Öyle ki paramparça da olsa bu yoldan dönmeyecektir.

25 "Zikr" bir şeyi anmak yahut söylemek demek olmakla birlikte burada özellikle tercih edilen "virdi" [= daha çok tarikat mensuplarının belli zaman ve sayılarda okumayı âdet hâline getirdikleri Allah'ın isimleri, selâmlar, dua veya ayetler] kelimesi ile de eş anlamlı bulunduğundan bu uzak anlamına da işaret edecek şekilde kullanılmıştır (ihamıtenasüp). Esas anlamı bir nesnenin sıfatlarını saymak demek olan "na't" kelimesi, bir edebî tabir olarak özellikle Hz. Muhammed'i tasvir ve tarif eden şiirler hakkında alem olmuştur. Dolayısıyla "zikr-i na'tüñ virdi" demek, "senin sıfatlarının peşpeşe anılıp sıralanması" demektir. İçki içen kimselerin özellikle uyuyup uyandıklarında başlarında oluşan ağrıya "humâr" denir. Şair bu ağrıdan kurtulmak için ayyaşların su içmelerini örnek göstererek, onlar nasıl su içerlerse "ehl-i hatâ" [= yanlış işler yapan kimseler] da senin vasıflarını ve övgülerini tespih çekercesine çokça anmayı kendilerine "dermân" [= dertten kurtulma, iyileşme, iyileşme çaresi] bilirler demektedir. Kat'î olduğu iddia edilemez ancak, öyle hissediliyor ki şair burada "ehl-i hatâ" ibaresiyle divanları şarap, içki meclisi ve meyhanelerle dolu olan şairlere ince bir imada bulunarak; bunların çoğunun divanında yer tutan peygamber naatlerini de bu hatanın derdinin dermanı olarak yorumlamaktadır.

Fakat burada Fuzûlî'nin Hz. Muhammed'in hayatı ile ilgili temas etmek istediği asıl husus, meşhur şair Ka'b b. Züheyr ile ilgili olan hadisedir. Ka'b Müslüman olmadan önce Hz. Peygamber'i ve ailesini ağır bir dille hicvettiğinden kanı helâl kılınmış, görüldüğü yerde öldürülmesi emredilmişti. Fakat daha sonra Müslüman olup Hz. Muhammed için bir kaside yazarak tanınmayacak bir şekilde huzuruna çıkmış, "Ka'b huzurunuza Müslüman olarak gelse onu affeder misiniz?" diye sorup olumlu cevap alınca kendisini tanıtmış ve nazmettiği kasideyi okumuştu. *"Peygamber dünyayı aydınlatan bir meşaledir, Allah'ın şerri kesip atmak için çekilmiş kılıcıdır"* beytine geldiğinde Hz. Muhammed elinde verecek bir şeyi bulunmadığından şaire sırtındaki hırkasını çıkartıp vermişti. Bundan dolayı bu esere *Kasîde-i Bürde* adı verilmiştir. İşte Fuzûlî'nin "Hatâ ehli kimseler senin naatını virdetmeyi kendi-

lerine derman bilirler" demesi bundan dolayıdır. Şair kendisi de böyle bir naat nazmetmekle aynı manevî lütfa erişme ümidinde olmalıdır. Eskiden Araplarda ve Türklerde hastalara şifa için naat okuma âdeti bulunduğu da düşünülecek olursa buradaki "dermân" kelimesinin anlamı daha bariz olarak ortaya çıkar sanırız.

26 Aslen Arapça olan "habîb" kelimesi sevgili demektir. Hadislerinden bazılarında Hz. Muhammed kendisini "habîbullah" [= Allah'ın sevgilisi, en çok sevdiği insan] olarak vasıflandırmıştır. "Beşer" insan, "hayrü'l-beşer" insanların hayırlısı, "müştâk" ise şevk ve aşkla özleyen, can atan demektir. Fuzûlî burada Hz. Peygamber'e olan sevgisini bir karşılaştırmayla nasıl "leb-teşne" [= dudağı susamış, dudağı susuzluktan kurumuş] kimseler "hemvâre" [= daima, aralıksız, sürekli] su isterlerse, kendisinin de Hz. Peygamber'i öylesine arzuladığını onu böyle bir hasretle özlediğini belirtmektedir. Beyitte Âzerî Türkçesinin bir söyleyiş şekli olarak geçen "eyle kim" [= öyle ki] ibaresi günümüz Türkçesine çevrilirken daha çok 'gibi' şeklinde aktarılmaktadır.

130



27 Günümüzde daha çok hikmet ve Allah dostlarından zuhur eden olağanüstü hâller için kullanılan "kerâmet" kelimesi burada daha çok izzet, şeref, lütuf ve cömertlik anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. Daha önce de çeşitli kullanılış şekilleri geçtiği üzere "bahr" [= deniz] benzetmesi bir şeyin çokluğunu vurgulamak için yapılır. Bu durumda "bahr-i kerâmet" deniz gibi bol ve uçsuz bucaksız ihsan ve cömertlikler demektir. "Mi'râc" Hz. Muhammed'in bir gece evinden alınarak göğe çıkarılması mucizesi; "feyz" ise 'ilim, bereket, bağış, manevî mutluluk vb. anlamları içine alan geniş bir kavramdır. Eskiler bir astronomi tabiri olarak hareket hâlindeki gök cisimlerine "seyyâr" veya "seyyâre"; hareketsiz duranlara da "sâbit" veya "sâbite" derlerdi.

Hemen şunu hatırlatmak gerekir ki o devirde insanlar, yaprak yahut muhtelif cisimler üzerine çiğ yağmasının fizikî sebeplerini çok iyi izah edebiliyorlardı. Deniz ve nehirlerden güneşin harareti sebebiyle yükselen su buharı gece serinliğinde bir imbik içindeki buharın sıvılaşması gibi sıvılaşarak cisimleri nemlendiriyordu. Bu gibi konulara bütün eserlerinde ayrı bir ilgi ile yaklaşan Fuzûlî'nin burada "bahr" [= deniz], "şeb-nem" [= gece nemi, çiğ] ve "şeb" [= gece] kelimelerini rastgele kullanmış ola-

bileceğine inanmak mümkün değildir. Tabii ki kerâmet bir denize ve feyiz de gece yağan çiğ tanelerine benzetildiğine göre ortada gerçek anlamda bir deniz ve çiğ yağması gibi bir durum yoktur. Beytin bütün amacı büyük kerem sahibi bir peygamberin Mirac gecesinde manevî feyiz ve bereketiyle göklere şeref verdiğinin vurgulanmasıdır. Aynı şekilde sabit ve seyyar yıldızlara ulaştırılan su da kolayca anlaşılacağı üzere çiğ gibi her yanı saran feyiz ve manevî tesirden kinayedir. Fuzûlî'nin bu bahiste gezegenlerden söz etmesi, özellikle 'Mi'râc-nâme' türü eserlerde bu mucize anlatılırken o devrin astronomi nazariyelerine göre çeşitli gezegenlerin Hz. Muhammed'in huzuruna gelerek ondan dua ve bereket kazanmaları şeklinde düşünülen, tamamen hayal ürünü olarak geliştirilmiş edebî motiflere bir işarette bulunmak amacını taşımaktadır.

28 Güneşin bir noktadan çıkan ve yeryüzüne yayılan ışıklarının bir çeşmeden çıkarak parlayan suya benzetilmesinden kaynaklanan "çeşme-i hûrşîd" [= güneş çeşmesi] tabiri ile şairler çok değişik söz oyunları geliştirip hayaller kurmuşlardır. İçimi hafîf ve lezzetli su demek olan "zülâl" ile şair güneşten yeryüzüne yayılan bereketi sembolize etmek üzere "zülâl-i feyz" [= feyiz ve bereket zülâli] terkibini kullanmıştır. Hz. Muhammed'in evi ile mescidi birbirine bitişik mekânlarda idi. Vefatı üzerine yatağının bulunduğu yere defnedilmiş ve evinin bulunduğu yer kabre dönüştürülmüştü. Günümüzde Medine'de Ravza-i Mutahhara yahut Mescid-i Nebevî diye andığımız mekân çeşitli zamanlarda Müslüman hükümdarlar ve özellikle Osmanlı hükümdarları tarafından onarılarak ihtiyaca göre genişletilmiştir. İşte Fuzûlî bu durumu kastederek, eğer bu yenileme ve onarım işini yapan mimara su gerekirse, bu iş için ancak güneş çeşmesinden akan bereket suyunun lâyık olabileceğini söylemekte; böylece Hz. Peygamber'in kabrine ve ona verilen değeri vurgulamaktadır.

Bilindiği gibi Osmanlı sultanları Mekke ve Medine gibi mukaddes beldelerin hizmetinde harcanmak üzere her yıl "Sürre Alayı" ile büyük servetler gönderirlerdi. Bunun yanı sıra Kâbe'yi ve Ravza'yı âdeta yeni baştan inşa eden Osmanlıların, buraların hizmetine harcanmak üzere kurdukları vakıfların sayısı belirsizdir. Buralara olduğu kadar Hac yollarına da büyük hizmetler verilmiş, Kanunî'nin kızı Mihrimah Sultan, neredeyse bu yolda bütün servetini harcayarak daha önce Harunürreşîd'in hanımı Zübeyde'nin inşa ettirdiği Aynüzzübeyde su yollarını yeniden aynı isimle ihya ettirmiş ve Şam'ın tatlı suyunu Arafat'a kadar ulaştırmıştır. Dolayısıyla Hz. Peygamber'in kabrini onaracak mimara su gerektiğinde "çeşme-i hûrşîd"den [= altın renkli güneş çeşmesinden, mihr kaynağından, mihrin para musluğundan] su gelmesi ifadesi; sanki "Mihrimah" gibi güneşi çağrıştıran bir ismi ima etmek üzere kullanılmış intibaını uyandırmaktadır.

29 Beytin ilk mısraında yer alan "dûzeh" [= cehennem], "nâr" [= ateş], "sûzân" [= yanan] kelimelerinin oluşturduğu ateş ile ilgili kavramların sıcaklığı ile ikinci mısrada yer alan "ebr" [= bulut] ve su kelimelerinin serinliği arasındaki tezat derhâl kendini hissettirmektedir. İslâmî akideye göre kulun Allah'a karşı tavrını tarif etmek üzere geliştirilen "havf ü recâ" yahut "bîm ü ümîd" [= korku ve ümit] tabirine imada bulunmak üzere beyitte bu iki kelime özellikle tercih edilmişlerdir. Şair ahiret gününde Allah'ın cehenneminden korkmaktadır. Ancak o günde Hz. Peygamber'in ihsan ve şefaatinden de ümitlidir. Beyitte günümüzde de kullanmakta olduğumuz "yüreğe su serpme" deyimi çok ustaca bir üslûpla işlenmektedir.

Bilindiği üzere kasideler muhatabı olan kimselerden bir şeyler talep etmek için nazmedilen eserlerdir. Bu beyitten şairin bu eserini ahiret gününde Hz. Muhammed'in şefaatini istemek üzere nazmederek onun manevî şahsiyetine sunduğu anlaşılmaktadır.

30 "Yümn" uğur ve bereket, "na't" ise Hz. Peygamber'i öven şiirler demek olduğuna göre "yümn-i na't" bu şiirlerin bereket ve uğuru demektir. Hem bir tevazu ifadesi hem de ustaca övünmenin yer aldığı bu beytinde Fuzûlî, sözlerini Nisan bulutundan inen bir yağmur damlasına benzetiyor. Bu aynı zamanda parlak bir yağmur damlası imajından hareketle eskilerin 'şi'r-i âbdâr' [= parlak ve taze şiir] dedikleri zengin anlamlarla dolu ve yepyeni sözlerden oluşan şiire işaret teşkil etmektedir. Dikkat edilecek olursa burada şairin kendisi Nisan bulutu makamında yani bol ve bereketli şiirler söyleme

konumundadır. İşte bu sözler Nisan bulutundan düşen bir damla gibi mütevazi iken Hz. Muhammed'i övmenin bereketi ile bir anda "lü'lü'-i şehvâr" [= padişahlara lâyık inci] oluvermişlerdir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada incinin, eskilerin inancına göre Nisan bulutundan inen bir damlanın istiridye içine yerleşmesi sonucu oluştuğu hakkındaki inanışa bir işaret vardır. Güya her yıl bu ayda istiridyeler denizden karaya çıkarak ağızlarını açarlar ve bir yağmur tanesi yutarak denize geri dönerlermiş. Dikkat edilecek olursa şair kendisini övmekle beraber, yağmur damlası gibi sözlerinin iri ve çok değerli inciye dönüşmesinin hikmetine Hz. Peygamber'i sebep göstererek eseri boyunca sürdürdüğü övgülerine devam etmeyi de ihmal etmemektedir.

31-32 Fuzûlî'nin şiirinin en belirgin özelliklerinden birisi, kelimelerden başka cümleleri de iki anlama gelecek şekilde kullanma konusunda büyük bir ustalık göstermesidir. İki beytin birbirine bağlanarak bir cümle oluşturduğu bu ibarede ilk beyit iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır.

Bunlardan ilki yukarıda nesre çevrildiği gibidir. Şair Kur'an'daki *"Sen onları hasret günü hakkında uyar. Çünkü onlar gafletin içine dalmış oldukları hâlde..."* (Meryem, 39) mealindeki ayete telmihte bulunarak ve ayette geçen "hasret" [= pişmanlık, hayıflanma, üzüntü], "uyarma" ve "gaflet" ibarelerini özellikle seçerek bir tasvir geliştirmektedir. Buna göre Fuzûlî, bütün insanların mezarlarından kaldırılarak bir yere haşrolunacakları yani toplanacakları bir gün demek olan "rûz-i haşr"de [= kıyamet günü], dünyada iken "hâb-i gaflet" [= gaflet uykusu] içinde bulunan kimsenin, "hasret" [= pişmanlık] gözyaşlarını "dîde-i bîdâr"ına [= uyanan gözüne] dökeceğini ifade ederek; böyle bir günde senin yüzünü görmekten mahrum olmamayı ümit ediyorum demektedir. Fuzûlî, Hz. Peygamber'in "vuslat"ını [= kavuşma] bir çeşmeye benzeterek kendisini de "teşne-i dîdâr" [= sevgilinin yüzünü görmeye susamış] olarak nitelendirmekte ve bu çeşmenin suyundan yani Hz. Muhammed'in yüzünü görme suyundan gözünün kana kana içmesini -yani gözünün onu bol bol görmesini- ümit etmektedir.

31. beytin diğer bir yoruma göre nesre çevrilişi ise şöyledir: "Gaflet uykusundan uyanık olan -yani gaflet uykusuna dalmayan- kimse, kıyamet günü olduğunda hasret gözyaşlarından uykusuz gözlerine su döktüğünde..." Buna göre burada dünyada iken gaflet uykusuna yakalanmayan, sürekli uyanık olan bir kimse söz konusu edilmektedir. Böyle bir kimse kıyamet günü olduğunda "hasret" [= hararetle özleyiş] gözyaşlarını "bîdâr" [= uykusuz] gözlerine -âdeta "Bu kadar uyanık durdun, biraz daha dayan, şimdi sevgiliyi göreceksin!" dercesine- serpmektedir. Âdeta ne cennet ne de cehennem kaygısındadır, sadece sevgilinin yüzünü görmeye hasrettir. İşte böyle bir günde Fuzûlî sevgilinin yüzünden mahrum olmama ümidi içindedir.

Osmanlı şiirinde gül, halk arasında bu çiçeğin Hz. Muhammed'in terinden yaratıldığı şeklindeki yaygın inanış sebebiyle olmalı, yoğun olarak Hz. Peygamber'i sembolize eder. Esas itibarıyla Kanunî'yi methetmek için kaleme alınan bu kasidede Fuzûlî yer yer, gulun bu sembolik değerini ustalıkla kullanarak bazı beyitleri Hz. Muhammed'in övgüsü şekline sokmuştur. Öyle ki bazı araştırmacılar bu kasidenin esas itibarıyla bir "naat" olduğu görüşünü ileri sürmüşlerdir. Eğer bu eser bir naat olarak kabul edilecekse, eski şiirimizi vücuda getiren hemen bütün nazım şekilleriyle kaleme alınmış eserlerin önemli bir kısmını da naat olarak kabul etmek gerekecektir. Çünkü eski şairlerin ve özellikle Fuzûlî'nin, eserlerinde "sevgili" perdesi ardında oluşturdukları imajların önemli bir kısmında Hz. Muhammed vardır. Bazen en alâkasız, en lâdinî bir şiirde dahi şair belki farkında olmadan öyle bir kelime sarf eder ki okuyucunun zihninde bir özelliği ile derhâl peygamber imajı belirıverir. Hâl böyle iken ve söz konusu eserin redifi "gul" iken, şiirde Hz. Peygamber'e yoğun bir takım çağrışımlar oluşturulmaması imkânsız gibidir. Üstelik şair, 1 Aralık 1534'te Bağdat'ı alarak Nisan ayına kadar orada kalan Kanunî'ye, muhtemelen 1535 baharında sunduğu bu kasidesinde, Hz. Peygamber ile onun halifesini özdeşleştirme amacıyla böyle bir redifi seçmiş ve gerçekten de çok başarılı olmuştur. Fuzûlî'nin ifadeleriyle vermek istediği mesajın özü şudur: Hz. Muhammed dünyayı teşrifi ile nasıl her şeyin tazelendiği bir bahar mevsimi getirdiyse, Kanunî de Bağdat'ı almasıyla şehre bir bahar mevsimi estirmiştir...

II
KASİDE

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün

KASÎDE DER-SITÂYIŞ-I SULTÂN SÜLEYMÂN 'ALEYHİ'R-RAHMETİ VE'L-GUFRÂN

1 *Çıhdı yaşıl perdeden arz eyledi ruhsâr gül*
Saldı mir'ât-i zamîr-i pâkden jengâr gül

2 *Câm dut sâkî ki gülbünler gül izhâr itdiler*
Sen dahi bir gülbün-i ra'nâsen it izhâr gül

3 *Geldi ol dem kim ola izhâr-i hikmet kılmaga*
İnşirâh-i sadr ile sadr-i saf-i ezhâr gül

4 *Yetdi ol mevsim ki açmaga gönüller mülkini*
Ola gülşende reyâhîn hayline serdâr gül

5 *Âdem iseñ bâg seyrin eyle bu mevsimde kim*
Bâgı reng ü bûy ile kıldı behişt-âsâr gül

6 *Çârsû-yı bâg seyrânı bugün mergûbdur*
Kim şükûfe anda sarrâf oldı vü 'attâr gül

7 *Çıhmış iken bezm-i gülşenden yine avdet idüp*
Câm-i mey sundurdı ehl-i tevbeye tekrâr gül

SULTAN SÜLEYMAN'IN (ALLAH RAHMET EYLESİN VE BAĞIŞLASIN) ÖVGÜSÜ HAKKINDA KASİDE

1 Gül yeşil perdeden çıkarak yüzünü gösterdi, [böylece] saf gönül aynasının pasını giderdi.

2 Ey saki kadeh sun! Çünkü gül ağaçları çiçek açtılar. Sen de hoş bir gül fidanı olduğuna göre gül [gibi bir kadeh] göster.

3 Gülün hikmet izhar etmek için göğsünü yararak çiçekler safının önderi olma vakti geldi.

4 Gülün gönüller ülkesini fethetmek için gül bahçesinde fesleğenler ordusuna başkumandan olma zamanı erişti.

5 [Aklı başında bir] insan isen bu mevsimde bağı seyret; çünkü gül, bahçeyi rengi ve kokusuyla cennete çevirdi.

6 Bugün [herkesçe] bağ çarşısı gezilmek isteniyor; çünkü orada çiçek sarraf; gül de aktar olmuştur.

7 Gül, gül bahçesi meclisinden çıkmışken, tekrar dönerek tövbekâr olanlara [dahi] şarap kadehi sundurdu.

8 *Habsden Yûsuf çıkup sultân-i Mısr olmış kimi*
Oldı açup goncesin ârâyiş-i gülzâr gül

8 Gül, Yusuf hapisten çıkıp Mısır sultanı olmuş gibi, goncasını açarak gül bahçesinin süsü oldu.

9 *San Züleyhâ halvetidür gonce-i der-beste kim*
Çıhdı andan dâmen-i çâkiyle Yûsuf-vâr gül

9 Kapalı gonca sanki Züleyha'nın halvetidir de oradan gül, Yusuf gibi yırtık eteği ile çıkmıştır.

10 *Çâk olup bulmuş safâ bâd-i seherden sanasın*
Bâddur Cibrîl ü kalb-i Ahmed-i Muhtâr gül

10 [Sanki] gül seher rüzgârından yarılıp safa bulmuş. Rüzgâr Cebrail ve gül Ahmed-i Muhtar'ın kalbi [gibi]dir.

11 *Şebnem-i gülzâr-i ruhsâr-i Resûlullahdur*
Neşr-i 'ıtriyle kılur her dem anı iş'âr gül

11 Gül Allah'ın Resulü'nün gül bahçesine benzeyen yüzünün çiğ tanesi olduğundan, saçtığı güzel koku ile sürekli buna işaret eder.

12 *Dürr-i şebnem saçdı rengîn berglerden her taraf*
La'l handân itdi hûblar kimi gevher-bâr gül

12 Her taraf renkli yapraklardan şebnem incileri saçınca, cevher yağdıran gül güzeller gibi tebessüm etti.

13 *Sûret-i hâline hayrân eyledi ârifleri*
Açdı irfân ehline gencîne-i esrâr gül

13 Gül irfan ehline sırlar hazinesini açtı ve arifleri görünüşüne hayran etti.

14 *Sebze üzre gezdürür bâd-i sabâ gül bergini*
Sanki sebze âsumandur kevkeb-i seyyâr gül

14 Sabah rüzgârı gül yaprağını çimenler üzerinde gezdirir. Sanki yeşillikler gökyüzü, gül [yaprağı] da seyyar bir yıldızdır.

15 *Kıldı pinhân goncenüñ lu'b ile gözden hokkasın*
Bulmak olmaz hîç reng ile zihî ayyâr gül

15 Gül öyle göz bağlayıcı bir ayyardır ki goncanın hokkasını oyunla gözden gizledi de bulmak [mümkün] olmaz.

16 *Yüz çevürmiş hârdan ayrılmak ister bî-sebeb*
Mün'am-i nâkes kimi aslından eyler 'âr gül

16 Gül dikenden yüz çevirmiş, sebepsiz yere ayrılmak ister; iyilik görmüş bir nekes gibi aslından utanır.

17 *Hâr-i gayret n'ola ger sançılsa gülbün bagrına*
Ayrılup andan olur hem-sohbet-i agyâr gül

17 Kıskançlık dikeni gül ağacına saplansa yeridir, [çünkü] gül ondan ayrılarak gayrılarla sohbet arkadaşlığı eder.

18 *Yiridür odlara yansa hasret ile hâr kim*
Andan alur zîb ü zînet gayre olur yâr gül

18 Diken gülü elden kaçırmanın kederiyle ateşlere yansa yeridir; [çünkü] gül ondan süs ve güzellik kazandığı hâlde başkasına yâr olur.

19 *Bî-vefâlıg 'âdetin dutmuş anuñçündür bu kim*
'Ömrden olmaz cihân bâgında berhordâr gül

19 Gül vefasızlık âdetini huy edindiğinden cihan bağında ömrünün semeresini göremez.

20 *Hansı bülbül kanı dutmış bilmezem kim muttasıl*
Geh esîr-i hâr olur geh mübtelâ-yı nâr gül

20 Bilmiyorum hangi bülbülün kanı tuttu da gül sürekli; bazen dikenin esiri olur, bazen de ateşlere tutulur?

21 *Seyr-i bâg itdüm seher gördüm açup mecmû'asın*
Hıfz idüp bu matla'ı eylerdi istihzâr gül

21 Seher vakti bağı seyre çıktığımda gülün, mecmuasını açarak şu matlaı ezberleyip hazırlamakta olduğunu gördüm:

22 *'Âşık olmuş hüsnüñe ey serv-i hôş-reftâr gül*
Çâk çâk itmiş senüñ'çün sîne-i efgâr gül

22 Ey güzel yürüyüşlü selvi! Gül güzelliğine âşık olmuştur da senin için yaralı gönlünü parça parça etmiştir.

23 *Gül ne nisbetdür saña senden aña yüz fark var*
Sen büt-i perde-nişînsen şâhid-i bâzâr gül

23 Gül seninle nasıl karşılaştırılabilir? Seninle onun arasında yüzlerce fark var. Sen perde ardında oturan mükemmel güzellikte bir heykel gibisin, gül ise bir pazar dilberi.

24 *Eyle pinhân eylemiş gögsinde sırr-i 'ışkuñı*
Kim ayagından asarlar eylemez izhâr gül

24 Gül sana olan aşkının sırrını göğsünde öylesine gizlemiş ki ayağından asarlar da açığa vurmaz.

25 *Tûtiyâ-yi çeşm içün her subh-dem yollar dutup*
Hâk-i dergâhuñ sabâdan eyler istifsâr gül

25 Gül her sabah yollara çıkarak, göze sürme için senin ayağının toprağını sabah rüzgârından sorar durur.

26 *Seyr-i gülzâr itdügüñ peyk-i sabâdan fehm idüp*
Genc-i zer kılmış müheyyâ kılmaga îsâr gül

26 Gül sabah rüzgârı peykinden senin gül bahçesi seyrine çıktığını anlayarak, [yoluna] saçmak için altın hazinesi hazırlamış

27 *Berg-i güller sanma rengîn hıştler cem' eylemiş*
Çekmege ol genc-i zer hıfzına bir dîvâr gül

27 [O taç yapraklarını] gül yaprağı sanma. Gül o altın hazinesini korusun diye bir duvar çekmek için renkli tuğlalar toplamış.

28 *Tâ serîr-i sebzeyi depretmeye tahrîk-i bâd*
Sâyesinden urdı her dercine bir mismâr gül

28 Rüzgârın esişi sebze döşeğini uçurmasın diye gül, gölgesinden her katlanan yerine bir çivi çaktı.

29 *Her seher gülzâr levhine çeker yüz daire*
Gâlibâ minkâr-i bülbülden alur pergâr gül

29 Gül her seherde gül bahçesinin levhasına yüz daire çeker. Galiba bülbülün gagasından pergel almaktadır.

30 *'Ayş içün gülşen şebistânın münevver kılmaga*
Her agaçda asdı bir kandîl-i pür-envâr gül

30 Gül, gül bahçesindeki gece sohbeti yerini işret için aydınlatma düşüncesiyle, her ağaçta parlak bir kandil astı.

31 *Munca kandîli fürûzân eyledi ammâ ne sûd*
Dûd-i dilden kıldı bülbül rûzgârın târ gül

31 Gül bunca kandil yaktı ama ne fayda, bülbülün dünyasının gönül dumanıyla kapkara olmasına sebep olmuştur.

32 *Dâr-i dünyâyı fezâ-yi cennete döndürdi lîk*
Gonce kimi bülbüle dünyâyı kıldı dar gül

32 Gül dünya yurdunu cennet âlemine çevirdi ama, bülbüle dünyayı gonca gibi dar etti

33 *Bir zebân-i hâldür her yaprağı fehm itseler*
Perde-dâr-i hâk olanlardan virür ahbâr gül

33 Gülün her yaprağı toprağa perdedar olanlardan haberler veren bir hâl dilidir. Bir anlasalar...

34 *Bülbülüñ zâr itdügi feryâdlar te'sîridür*
Bî-sebeb hâb-i 'ademden olmamış bîdâr gül

34 Gül yokluk uykusundan sebepsiz yere değil, bülbülün ağlayıp sızladığı feryatların etkisiyle uyanmıştır.

35 *Bâgbân sultân-i 'âdil devridür tenbîh kıl*
Urmasun gülzâre âteş zulm idüp zinhâr gül

35 Ey bahçıvan! Adaletli sultanın devridir. Aman gülü uyar da, zulmedip bahçeyi ateşe vermesin!

36 *Cevr eliyle gonce-veş pîrâhenin çâk itmesün*
Cünbiş-i nâ-mu'tedilden kılsun istigfâr gül

36 Gül cevir eliyle gonca gibi sakın gömleğini yırtmasın, mutedil olmayan hareketlerden [dolayı] özür dilesin.

37 *Yohsa nâgeh sûret-i hâli olur sultâna 'arz*
Kahra ugrar muktezâ-yı vaz'-i nâ-hem-vâr gül

37 Aksi takdirde durumu derhâl padişaha bildirilir ve uygunsuz davranışın gereği olarak gazaba uğrar.

38 *Ol gül-i bâg-i hilâfet kim bahâr-i devleti*
'Âlem-efrûz olalı görmez cefâ-yı hâr gül

38 O hilâfet bağının öyle bir gülüdür ki devletinin baharı dünyayı aydınlattığından beri, gül dikenden eziyet görmez.

39 *Oldı devrinde hevâ mahbûs-i zindân-i habâb*
Gâlibâ görmüş hevâdan şemme-i âzâr gül

39 Galiba gül havadan azacık incindiği için, hava onun zamanında hababe zindanının mahpusu olmuştur.

40 *Berg-i gül gezdürmez oldı mahmil-i bâd-i sabâ*
Haddi yoh kim çekdüre bâd-i sabâya bâr gül

40 Sabah rüzgârının mahmili [artık] gül yaprağı taşımaz oldu. Gülün sabah rüzgârına yük çektirmeye haddi yok ki...

41 *Sarsar-i kahr-i cihân-sûzından âgâh olalı*
Açmaz oldı bûstân-i fitne-i eşrâr gül

41 Kötülerin fitne bahçesi, cihanı yakacak kudretteki sarsarının kahrını öğrendiğinden beri çiçek açmaz oldu.

42 *Halvet-i lutfınadur nûr-i dil-i mü'min çerâg*
Gülşen-i kahrınadur dag-i dil-i küffâr gül

42 Müminin gönül ışığı, lütfunun halvetine meşaledir. Kâfirlerin gönül yaraları [ise], onun kahrının gül bahçesine güldür.

43 *Şâh-i dîn Sultân Süleymân-i se'âdet-mend kim*
Kesb ider hulk-i hôşından nüzhet-i etvâr gül

43 Gül, din padişahı saadetli Sultan Süleyman'ın güzel ahlâkından dolayı tavırlarında tazelik kazanır.

44 *Başa salmış mihrini rûz-i ezelden çerh-i pîr*
Eyle kim gül-ruhler eyler zînet-i destâr gül

44 Nasıl gül yüzlüler destarlarını gülle süslerlerse, ihtiyar felek de ta ezel gününden beri onun sevgisini [öylece] başa salmıştır.

45 *İnkılâb-i devrden bulmazdı hergiz ihtilâl*
Alsa andan hükmine fermân-i istimrâr gül

45 Gül eğer ondan kendisi hakkında bir süreklilik fermanı alsaydı, zamanın değişmesinden dolayı asla bozulmazdı.

46 *Zevk bâzârında bulmazdı bu reng ile revâc*
İtmeseydi nakş-i mührin sikke-i dînâr gül

46 Gül eğer mührünün nakşını dinar sikkesi [şeklinde] etmeseydi, zevk pazarında bu renk ile [asla] revaç bulmazdı.

47 *Olmag içün mutrib-i bezmi dutup bir dâire*
Ögrenür her subh bülbülden fen-i edvâr gül

47 Gül onun meclisinin mutribi olmak için her sabah bir def tutarak bülbülden musiki fenni öğrenir.

48 *Matbah-i cûdına kim dûdına sünbüldür gulâm*
Hâr-keşlik san'atin dutmış degül bî-kâr gül

48 Gül işsiz güçsüz değil; [o padişahın] dumanına sümbülün köle olduğu cömertliği mutfağına çalı taşıma işini tutmuş.

49 *Kurtılur feth itdügi kişver belâ-yı fitneden*
Kim açıldukça tikenden ayrılur nâ-çâr gül

49 Gül nasıl açıldıkça ister istemez dikenden ayrılırsa, onun fethettiği ülke de fitne belâsından kurtulur.

50 *Şerh idüp sûsenlere evsâf-i hulkın gezdürür*
Goncadan her subh açup gülşende bir tûmâr gül

50 Gül her sabah goncalarından bir tomar açarak, susam çiçeklerine o padişahın güzel huylarını açıklayıp gezdirir.

51 *Katre-i şebnem midür yâ el açup sâil kimi*
Hâzin-i lutfından almış lü'lü'-i şeh-vâr gül

51 [Gülün üzerinde duran] çiğ tanesi midir, yoksa gül dilenci gibi el açarak lütfunun hazinedarından büyük bir inci tanesi mi almıştır?

52 *Koymayup devrinde vîrân kâr-gâh-i gülşeni*
Bir ayag üzre durup olmuş aña mi'mâr gül

52 Onun zamanında gül, gül bahçesi inşaatını viran bırakmamış, tek ayak üstünde durarak ona mimar olmuş.

53 *'Adli eyyâmında şebnem sanmañuz kim bülbülüñ*
Akçasın koynında hıfz itmiş olup gam-hâr gül

53 Onun adaleti zamanında [gül üzerinde duranı] çiğ tanesi sanmayınız; gül [sıkıntıda olduğu hâlde] gam yemiş, fakat bülbülün [emanet] akçesini koynunda korumuştur.

54 *Dâmen-i pâkiyle ol behcet-fezâ-yi mülkdür*
Ger cihân bâgında cennet güllerinden var gül

54 Eğer dünya bahçesinde cennet güllerinden bir gül varsa, iffetiyle devletin güzelliğini artıran o [sultan]dır.

55 *Vaz'-i 'âlemden felek maksûdı oldur kim olur*
Beslemekden hârı manzûr-i ûlü'l-ebsâr gül

55 Basiret sahiplerinin dikeni beslemekten amaçları nasıl gülse, feleğin âlemi tesis etmekteki maksadı da odur.

56 *Ferrine virmez halel dünyâya kılmak iltifât*
Zîb ü zînet virdügiyçün hâre olmaz hâr gül

56 Dünyaya başını çevirip bakması onun ihtişamına gölge düşürmez. Gül dikene süs verdiği için değer kaybetmez.

57 *Mîve ol sultân-i 'âdildür nihâl-i devlete*
Sâbıkan gelmiş selâtîn-i felek-mikdâr gül

57 Daha önce gelen sayısız miktardaki sultanlar devlet fidanının çiçeği; o adaletli sultan ise meyvesidir.

58 *N'ola ger sâbıklar oldıyse fenâ oldur garaz*
Mîve gösterdükde tökmek resmdür eşcâr gül

58 Öncekiler yok oldularsa bunda ne var? [Zaten] amaç o idi. Ağaçların meyve gösterince çiçek dökmeleri âdettir.

59 *Kıl Fuzûlî medhin ol şâhuñ ki bâg-i medhinüñ*
Bülbüli olurdı bulsa kuvvet-i güftâr gül

59 Fuzûlî o padişahın methini yerine getir, çünkü gül konuşma kudreti olsa onun övgüsü bahçesinin bülbülü olurdu.

60 *Gerçi yohdur i'tibâruñ medhin it izhâr kim*
'Âdet-i devr-i zemândur hâre olmak yâr gül

60 [Fuzûlî] gerçi itibarın yok ama sen [o padişahın] methini ortaya koy. Gülün dikene dost olması talihin geleneğidir.

61 *Var ümîdüm nice kim resm-i medâr-i dehrdür*
Yılda bir kez 'âleme 'arz eylemek dîdâr gül

61 Gülün yılda bir kere âleme yüz göstermesi feleğin dönüşünün âdeti olduğundan dolayı ümitliyim.

62 *Feth bâgından aña her dem hilâf-i bâg-i dehr*
Tâze tâze aça lutf-i Îzid-i Cebbâr gül

62 Kudret sahibi Allah'ın lütfu dünya bahçesinin aksine, fetih bağından ona daima taze taze güller açsın.



131

1 Bu beyitte gül yüzündeki yeşil renkli örtüyü açarak cemalini gösteren bir güzele benzetilmiştir. Şair gülün henüz gonca hâlindeyken içinde bulunduğu yeşil çanak yapraklarını, güzel bir insana benzettiği gülün yüzünü gizleyen bir örtü gibi düşünmektedir. Güzel bir çiçeği yahut sevdiği bir kimseyi görünce insanın gönlünde oluşan sevinç ve hoş duyguları ise, gönül "jengâr"ının [= pas] silinip giderilmesi olarak yorumlamaktadır. "Mir'ât-i zamîr-i pâk" saf gönül aynası demektir. Gerçekten de gül, beyitte ifade edildiği gibi nasıl saf gönüllü insanlara neşe vererek gönüllerindeki pası ve kederi kaldırıyorsa; Hz. Muhammed de Cahiliye Devri'nin pasıyla örtülü bulunan pak zamirli gönülleri öylece parlatmış ve aydınlatmıştı. Metindeki "zamîr-i pâk" [= saf gönül, saf öz] ibaresiyle kast edilen, parlama özelliği olan nesne demektir. Bazı madenler ne kadar uğraşılsa parlatılamaz, fakat gümüş gibi bazıları da az bir gayretle üzerlerindeki karaltıyı atarak parlarlar. Burada eskiden aynaların daha çok gümüş ve polat gibi parlak metallerden imal edildiklerini hatırlamak gerekmektedir.

2 Şair bu beyitte bir sakiye hitap ederek ondan şarap istemektedir. Bahar mevsimi geldiğinde işrete düşkün olan insanlar bağ ve bahçelerde eğlenceye koyulduklarından ilk mısrada, güllerin açıldığı böyle bir zamanda sakiden şarap talep edilmektedir. İkinci mısrada ise muhtemelen gül gibi kırmızı yanakları yahut gül kadar güzel yüzü sebebiyle saki, "rânâ" [= çok güzel, iki renkli açan] bir gül fidanına benzetilmekte ve kendisinden gül istenmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere sakiden istenen gül, gül renkli şarabın bulunduğu bir kadehtir. Çok güzel, sarı ve kırmızı gibi iki rengi olan, iki yüzlü vb. anlamları bulunan "rânâ" kelimesi burada (tevriye) yoluyla bütün bu anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. Beytin birtakım semboller aracılığı ile kastettiği asıl anlam ise hayli farklıdır. Burada ima edilen "şarap" ilâhî aşk ve feyzi; "sâkî" kelimesi ise ilâhî feyzi sunan ve dağıtan Allah'ı, Hz. Muhammed'i yahut kâmil mürşidi temsil etmektedir. Sakinin "gülbün-i ra'nâ" [= harika güzellikte yahut iki renkte çiçekler açan gül fidanı] şeklinde vasıflandırılması, bazen lütuf, bazen kahır vb. değişik vechelerle zuhur etmesinden kinayedir. Âşıklar her ikisine de razıdırlar. Onların tek arzusu aşk kadehinden bir yudum içebilmektir.

3 Bu beyitte küçücük bir goncanın adeta gömleğini yırtarcasına açılarak gül hâline gelmesi tasvir edilmekte ve bu açılış hikmet gösterme amacına yönelik olarak yorumlanmaktadır. İran ve Osmanlı şiirinde gül; lale, menekşe, sümbül vb. hemen bütün çiçeklerden yüksekte bulunması ve daha gösterişli olması sebebiyle çiçeklerin sultanı olarak tanımlanmıştır. Tabii ki ona bu mevkiin verilmesinde, yaratılışı hakkında yukarıda sözü edilen inancın da büyük bir payı olsa gerektir. "Saf" insanların sıra hâlinde dizilmesiyle oluşan sıraya denir. Beyitteki tasvire göre bahar vaktinde çiçekler saf hâlinde dizileceklerdir, gül de onların "sadr"ında yani en önünde yer alacaktır.

Beytin iç yapısında ise Hz. Muhammed'in çocukluğunda Cebrail tarafından göğsünün açılması, kalbinin yarılarak ona hikmet verilmesi ve peygamberler safının önderi olarak dünyaya gelmesi sembolize edilmektedir. Beyitte cinas teşkil etmek üzere iki kere kullanılan "sadr" kelimelerinden ilki "göğüs", ikincisi ise "ön, baş, yüce mevki" anlamında kullanılmıştır. Gonca imajı ile çocuk arasındaki ilişki ise gerçekten çok nefistir. Eski şair ve yazarlar eserlerinin başlangıcında olabildiğince güçlü tasvir ve imajlar kullanmaya çalışırlardı (hüsniibtida yahut beraatiistihlâl). Fuzûlî de o devirde dünyanın en kudretli padişahı olup aynı zamanda güçlü bir şair olan Kanunî'ye sunacağı eserinin girişini ustaca imajlarla bir dantel gibi örmüş ve -eskilerin tabiriyle- "teberrüken" yani uğur ve bereket olsun diye Hz. Peygamber'i ima eden tasvirlerle süslemiştir. Kasidenin ekseni "gül" olduğuna göre bu imajların şiirin çeşitli bölümlerine her fırsatta serpiştirildiği görülecektir. Esas itibarıyla Kanunî'ye sunulmak üzere yazılan bu eseri, bazı beyitlerinde Hz. Muhammed'e övgüler ve göndermeler bulunduğu gerekçesiyle tamamıyla bir naat olarak değerlendirmenin doğru olmadığı kanaatindeyiz.

4 Yukarıdaki üç beyit boyunca gül ile peygamber imajları arasında ince birtakım bağlar kuran Fuzûlî, gülün çiçekler padişahı olması özelliğinden hereketle çok zekice bir dönüşle bu defa "gül" ile Kanunî arasında bazı ilişki arayışlarına girmektedir. Şairin bu defa "serdâr" [= kumandan] olarak tasvir ettiği gül, fesleğenler ordusunun başında yer alacak ve gönüller ülkesini fethedecektir. Görüldüğü

üzere bu ifadede ordusunun başında gönüller ülkesini fethetmek üzere yol alan bir kumandan, daha açık bir ifade ile ordusunun önünde Bağdat'a giren bir padişah motifi bulunmaktadır. Beyitte geçen "gül gönüller mülkini açmaga..." [= gül gönüller ülkesini fethetmek için] ibaresi, aynı zamanda Türkçede günümüzde de güzel koku hakkında çokça kullanılan "içi açılmak" deyimine işaret olmak üzere çok ustaca kullanılmıştır. İnsanlar güzel bir koku duyunca, içlerinin açıldığından bahsederler.

5 Bu beyitte okuyucu, bahar mevsimi münasebetiyle cennete dönen bağ ve bahçeleri seyretmeye davet ve teşvik ediliyor. "Seyr" kelimesi bakmak anlamına geldiği gibi aynı zamanda gezmek demektir. İnsana ıstırap veren kış mevsimi gitmiş, gül gelerek rengi ve kokusuyla âlemi cennete çevirmiştir. Beyti oluşturan "Âdem" [= İlk insan ve peygamber olan Adem] ile "behişt" [= cennet] kelimeleri, aralarındaki ilişki sebebiyle özellikle seçilmişlerdir (tenasüp).

Kasidenin başlangıcından itibaren 3 beyit boyunca Hz. Peygamber ve 4. beyitte de Kanunî ile özdeşleştirilen gül, burada adalet ve huzuru sembolize eden baharın öne çıkarılan unsuru durumundadır. Gül, bağ ve bahçeleri nasıl cennete çevirmiş ise Hz. Muhammed ve Kanunî de güzel ahlâk ve adaletleri ile dünyayı cennete çevirmişlerdir. Şairin kasidenin başında tamamen Hz. Muhammed için kullandığı "gül" sembolünü ustalıkla çevirerek bahar-adalet noktasından girmek suretiyle Kanunî hakkında kullanmaya başlaması, şiirden çok iyi anlayan Kanunî'yi derinden etkileme düşüncesine yönelik görünmektedir.

6 Bu beyitten itibaren yukarıda görülen ince semboller şimdilik bırakılarak şairin "gül" hakkında geliştirdiği serbest yorumlara geçilmektedir. Beyitteki ifadeye göre, bahar mevsimi gelince bahçe bir çarşıya dönmüştür. Bu çarşıda çiçekler altın renkli çiçek tozları sebebiyle sarrafa, gül de çevreye güzel kokular saçması sebebiyle aktara benzetilmektedirler.

7 Gül hakkında diğer bir yorum daha geliştiren şair, bu defa onu gül bahçesi yahut meyhane meclisinden çıkmışken geri dönen bir sakiye benzetmektedir. Gülün meclisten çıkması, bir yıl önce sonbahar veya kışın gelmesi sebebiyle bahçelerden kaybolması anlamındadır. Saki meyhaneden ayrılınca nice tutkunları da onunla birlikte ayrılmış, hatta -artık tadı tuzu kalmadığı için- şaraba "tevbe" [= tövbe, yemin, bir daha kullanmamak üzere bırakma] etmişlerdir. Fakat saki tekrar meyhaneye dönünce daha önce tevbe edenlerin tamamı geri dönmüş ve hatta saki şerefine kadehler sunacak derecede kendilerinden geçmişlerdir. "Tevbe" kelimesinin tasavvufî bir terim olarak anlamı ise, kişinin işlediği bütün günahlarına tövbe ederek tarikata intisap etmesi demektir. Dolayısıyla buradaki "ehl-i tevbe" ibaresinin bir diğer anlamı (tevriye), tarikata intisap edenler demektir. Bu durumda "sâkî"ye, yani ilâhî aşk şarabının sunucusu olan mürşid-i kâmile benzetilen gül; geri gelerek bu yola mensup kimselere aşk şarabının kadehini sunmaya başlamış görünmektedir.

8 Gonca hâlindeyken sımsıkı kapalı bulunması sebebiyle bu beyitte gül, hapiste bulunan Hz. Yusuf'a benzetilmekte; açılıp gül bahçesinin süsü olması ise onun hapisten kurtularak hürriyetine kavuşması ve hatta Mısır ülkesine sultan olması şeklinde yorumlanmaktadır.

9 Bu defa gonca kapalı bulunması sebebiyle Züleyha'nın kapalı odasına benzetilmekte; goncanın gül şeklinde açılması ise Hz. Yusuf'un oradan eteği yırtılarak çıkması olarak yorumlanmaktadır. Bilindiği gibi Züleyha âşık olduğu Yusuf'u odasına davet ederek onunla birlikte olmak istemiş, bunu reddeden Yusuf dışarıya çıkmak isterken Züleyha ona engel olmak için arkasından çekerek elbisesini arkadan yırtmıştı.

10 Kasidenin 3. beytinde kapalı olarak işaret edilen Hz. Muhammed'in çocukken kalbinin yarılarak yıkanması ve tekrar yerine yerleştirilmesi meselesine, şair burada bir kere daha, fakat çok daha açık bir üslûpta temas etmektedir. Eskiler çiçeklerin rüzgârın esmesinden dolayı açıldıklarına inanırlardı. Burada goncanın rüzgârın esmesi ile yarılarak içinden gülün çıkması, Cebrail'in Hz. Muhammed'in kalbini yarmasına benzetilmiştir.

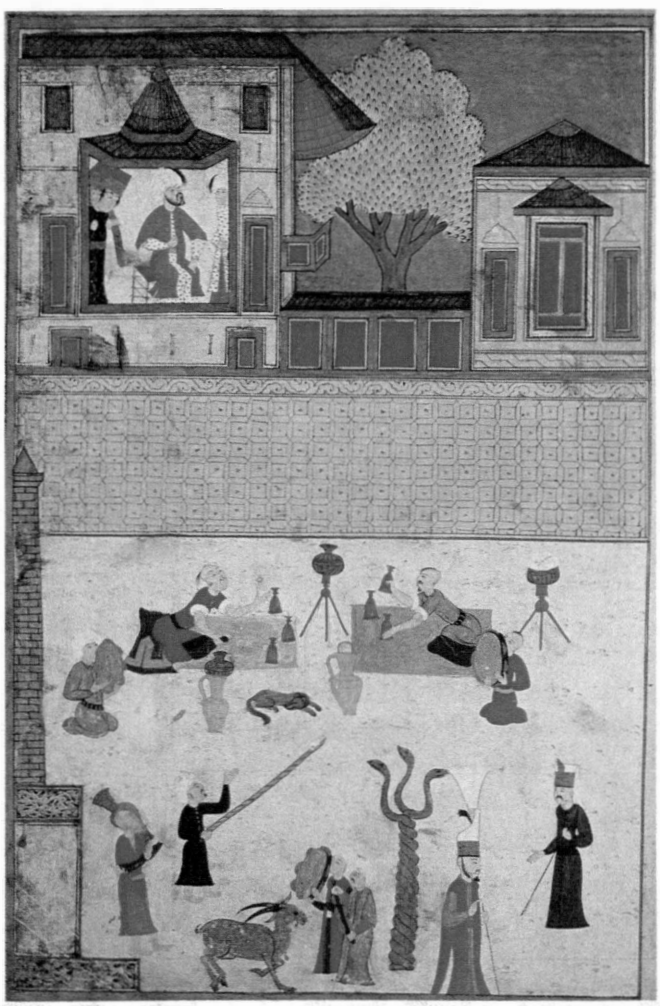
11 Hz. Muhammed'in güzel kokuyu çok sevdiği malûmdur. Teri daima çok güzel koktuğundan, gülün onun terinden yaratıldığı şeklindeki şairane ifade, yaygın ve yerleşik bir kanaat hâlini almıştır. Kendisine büyük bir sevgi besleyen Müslümanlar, onun yaratılmış insanların en güzeli olduğuna inanırlar. Beyitte yüzü güller açılmış bir bahçeye, teri ise o bahçenin çiğdemine benzetilmiş ve gülün güzel kokusunu bu terden aldığı ileri sürülmüştür. Şaire göre gülün "neşr-i 'ıtr"i [= güzel koku neşretme], sürekli olarak bu hakikati bildirmektedir.

12 Bahar mevsiminde sabahları bitkiler üzerinde oluşan çiğ tanelerinin tasvir edildiği bu beyitte çiğ taneleri incilere, açılmakta olan gonca ise gülen bir güzele benzetilmektedir. Gülen bir insanın dudağı nasıl açılırsa, kırmızı gonca da öylesine açılmaktadır. İnsan güldüğünde nasıl dişleri görünürse, henüz açılan goncanın üzerindeki çiğ taneleri de aynı şekilde görünmektedir. Gül hakkında cevher yağdıran anlamında "cevher-bâr" tabirinin kullanılması içinde altın gibi sarı renkli çiçek tozları bulunması sebebiyledir; gül bir zaman sonra bunları cömertçe saçıp savuracaktır.

13 Örtülü ve kapalı olan şeye sır denir. Gül henüz gonca hâlindeyken sımsıkı kapalı bulunmasından ve içinde altın gibi sarı tozlar olmasından dolayı burada "gencîne-i esrar" [= sırlar hazinesi] açan bir şahsa benzetilmiştir. Beytin ifadesine göre gülün açılması ile arif olanlar hayran kalmışlardır. Allahı manevî bilgi ve hikmet yoluyla tanıyan irfan sahibi kimse demek olan ârif, her şeyi ibretle seyrederek onun büyüklüğünü ve kudretini tefekkür eder. Kapalı bulunan küçücük bir hazneden muhteşem görünüşlü bir gülün çıkmasını "sırlar hazinesinin açılması"na benzeten şair, irfan sahiplerinin bu manzara karşısında şaşakaldıklarını vurguluyor.

Beytin ima ettiği diğer bir mana ise sırlar anlamına gelen "esrâr" kelimesinin, aynı zamanda bugün yaygın olarak kullanıldığı şekliyle esrar yani uyuşturucu anlamına gelmesinden kaynaklanmaktadır. Bir güzellik karşısında şaşakalmak, imrenmek anlamına gelen "hayran olmak" aynı zamanda "esrar içerek kendinden geçmek" demektir. Dolayısıyla gülün içindeki çiçek tozları esrar tozuna gül ise böyle bir hokkayı açarak sunan ve içenleri hayran eden bir şahsa benzetilmektedir. Hemen şunu ilave etmek gerekir ki o devirde afyon ve esrar gibi uyuşturucuları kullanmak aydınlar arasında yaygın bir moda hâlini almış ve bu durum önemli ölçüde edebiyata da yansımıştı.

14 Yeşil çimenlerle örtülü yeryüzünün gökyüzünün bir aksi gibi düşünülmesi, edebî metinlerde çokça rastlanan bir motiftir. Bunda "sebz" kelimesinin aynı zamanda "siyah" anlamına gelerek gecenin karanlık gökyüzünü çağrıştırmasının da etkisi düşünülebilir. Çimenler üzerindeki çeşitli renk ve şekildeki çiçeklerin gökyüzündeki değişik yıldız ve gezegenlere benzetilmesi de eski edebiyatta yaygın olarak kullanılır. Bu estetikten hareketle şair artık taç yapraklarını dökmeye başlayan gülün, çimene düşerek rüzgâr tara-



132

fından savrulan bir tek yaprağını ele almakta ve onu çimen göğünde hareket eden "kevkeb-i seyyâr"a [= hareket hâlindeki bir yıldız] benzetmektedir.

15 Hokka gibi küçücük goncanın kısa zamanda açılarak gül hâline gelmesi hakkında şair bu sefer başka bir yorum geliştirmektedir. İfadeye göre gül hile yahut göz bağcılığı ile gonca hokkasını kaybeden bir "ayyar" [= hilekâr] gibidir. Hile anlamına gelen "renk" kelimesi, aynı zamanda gülün rengini ima eder bir yapıda kullanılmıştır (iham). Burada gül, çeşitli şenliklerde hüner göstererek (bk. res. 132) halkı eğlendiren bir hokkabaza yani hokka oyuncusuna benzetilmiştir.

16 Bu defa gülün şekil itibarıyla ana gövdesinin dışına doğru yüz çevirmesi hâlini Fuzûlî, onun bir zamanlar birlikte olduğu ve yanında yetişip iyiliğini gördüğü dikenden yüz çevirip ayrılmak istediği şeklinde yorumlamaktadır. Bütün bunlardan amaç şairin bir nesne hakkında bir takım ipuçlarını kullanarak yahut mantıklı sebepler göstererek olumlu yahut olumsuz yorum ve tasvirler geliştirebildiğini ispat ederek sanatını sergilemesidir.

17 Gül hakkındaki olumsuz yorumlarını sürdüren şair, önceki beyitlerde olduğu gibi gülü ve gül ağacını kişileştiriyor (teşhis). İfadeye göre dalından koparılarak sohbet meclislerinin süsü olan gül, dalından ayrılarak başkalarıyla dostluk kurmakta; bu durum karşısında gül ağacı kendisine "hâr-i gayret" [= kıskançlık dikeni] batan bir şahıs olarak yorumlanmaktadır. "Sançılmak" batırılmak demektir. İbaredeki "gayr" [= yabancı] ve "gayret" [= kıskançlık] kelimeleri aynı kökten kelimeler gibi kullanılmışlardır (şibh-i iştikak).



18 Bu sefer de gül dikeninin kırmızılığını kullanan şair onu hasretten ateşler içinde yanan bir şahsa benzetmektedir. Yorumda biraz daha ileri gitmek gerekirse burada diken gülün "rakîb"i, yani besleyip himaye edeni ve gözetenidir. Gülün kendisine yâr olmasını beklerken o gidip başkalarına yâr olduğundan öfke ve pişmanlıktan ateşlere yanmaktadır.

19 Gülün ömrü az olur ve çok güzel çiçek açtığı hâlde meyve vermez. Şair bu tabiat gerçeğini yukarıda geliştirdiği tasvir ve yorumlardan hareketle bir sebebe bağlıyor (hüsnütalil). Buna göre gülün "ber-hordâr" olamamasının yani ömrünün semeresini, meyvesini alamamasının tek sebebi vefasızlığıdır.

20 Doğu edebiyatında bülbül âşığı, gül de aşığına iltifat etmeyen sevgiliyi temsil eder. Gül bülbülün bütün feryat ve yalvarmalarına rağmen ona dönüp bakmaz, onunla ilgilenmez. Bu yüzden gül birçok bülbülün aşk derdiyle ölüp gitmesine sebep olmuştur. Kan tutmak, bir katilin cinayet işledikten sonra telâşa kapılması yahut bu suçundan dolayı vicdan azabı çekip kâbuslar görmesi anlamında bir deyimdir. Şairin ifadesine göre gülü, kanına girdiği bülbüllerden birinin kanı tutmuş, bu yüzden bazen dikenin esiri olmakta, bazen de kırmızı ateşler içinde yanıp durmaktadır. Gülün dikenin esiri olması dikenle

birlikte yaşamasından, ateşlere yanması da kırmızı renginden kinayedir. Metinde geçen Azerîce "hansı" [= hangi] soru edatı, daha sonra gelen "kanı" kelimesinin de uzak anlam itibarıyla bir soru edatı oluşunu akla getirecek ve bu yönden uyum oluşturacak şekilde kullanılmıştır (ihamıtenasüp).

21 Gül bir noktaya bağlı pek çok yapraktan oluştuğundan edebî tasvirlerde şekil itibarıyla kitap, defter ve mecmua gibi nesnelere yahut elinde bunlardan birini açarak okuyan şahıslara benzetilmiştir. Bütün çiçekler gibi gül de güneşin doğmasıyla birlikte seher vaktinde açılır. Şair bu tabiat gerçeğini onun şiir mecmuasını eline alıp okuması ve oradaki bir matla beytini ezberlemeye çalışması şeklinde yorumlamaktadır. Bundan maksat, kasidenin bu beytinden itibaren geçilecek olan "tegazzül" kısmının başı olan "matla" beytine geçişi hazırlamaktır. Ezber işiyle uğraşan kimseler ve özellikle hafızlar sabahları çalışırlar. Gerek bu âdeti gerekse gülün bir kitap gibi seher vaktinde açılması gerçeğini güzel bir hayalî sebebe bağlayan Fuzûlî, gülün seher vaktinde bir şiir mecmuası açarak şu matla beytini ezberlemeye çalıştığını öne sürmektedir:

22 Fuzûlî "Gül Kasidesi"ne bir hareket ve renk katma düşüncesiyle böyle bir gazel ilâve etmiştir (tegazzül). Kasidelerde "tegazzül" denen bu bölüm, kasidenin kafiyesine uyan bir matla beytiyle başlar ve zaman zaman burada olduğu gibi şiirin sunulduğu şahsın güzelliğini ima edip övmek üzere kaleme alınır. Burada da Kanunî Sultan Süleyman selvi boylu bir güzel olarak tasvir edilmektedir. Güzel salınışlı ve yürüyüşlü selvi demek olan "serv-i hôş-reftâr" tabiri padişahın boyu ve yürüyüşünü methetmek için kullanılmış, çiçeklerin sultanı olan gül ise bu güzelliğe âşık olarak yaralı göğsünü parça parça eden bir çılgına benzetilmiştir. Gülün yaralı göğsünü parçalaması, zaten kırmızı olan taç yapraklarının zamanı gelince dağılarak dökülmesinden kinayedir.

23 Kasidenin başından beri gülü metheden birçok yorum geliştiren şair, bu defa asıl methedeceği şahsı yüceltmek için gül ile onun arasında bir mukayese geliştirerek gülü ona kıyasla son derece zavallı bir mevkiye indirir. Gazelde methedilen şahıs perdeler ardında oturan, yani kolay erişilip görülemeyen mükemmel bir güzellik olmasına karşılık gül; pazarda satılan, herkesin bilip tanıdığı, kolayca elde edilebilecek bir "şâhid-i bâzâr" [= orta malı güzel] konumda gösterilir. "Bâzâr" kelimesi aynı zamanda alışveriş demek olduğundan, "şâhid-i bâzâr" tabiri biraz da para karşılığında kendini satan bir dilberi çağrıştıracak bir biçimde kullanılmıştır. Beyitteki "yüz fark var" [= yüzlerce fark var] ibaresi aynı zamanda yüz farkı var anlamına gelecek şekilde yerleştirilmiş. Yani "şâhid-i bâzâr" konumundaki gülün yüzünü herkes görebiliyor, fakat şairin methettiği şahsın yüzünü kimseler göremiyor. Perde ardında oturmak ise erişilmezliğin ve hatta biraz da ilâhî bir kudretin ifadesidir. Hatırlanacak olursa bu edebiyatta Allah da kendisini binlerce perde ardında nazarlardan gizleyen bir mevkide bulunmaktadır.

İslâm dini resim ve heykeli menettiği için Müslüman Türkler bu sanatlarla fazlaca ilgilenmemişlerdi. Bununla birlikte hayranlık duydukları güzellikleri nigâr [= resim] ve heykellere benzeterek bu eserlere duydukları ilgiyi de gizlememişlerdir. Resim yahut heykel bulunan mekânlara meleklerin girmeyeceği şeklindeki dinî bir inanç sebebiyle, bunların üzeri hemen daima bir perde ile örtülü tutulmuştur. Şairin kullandığı "büt-i perde-nişîn" benzetmesini biraz da bu bilgiler ışığında değerlendirmekte fayda vardır.

24 Gül ile gazelde methedilen güzelin mukayesesi bu beyitte de devam etmektedir. Gül söz konusu güzele gizliden gizliye âşık olmuştur ve bunu sır olarak göğsünde saklamaktadır; öyle ki aşkını itiraf etmesi için işkence ile ayağından asılmasına rağmen sırrını açığa vurmaz. Burada çarşı ve pazarda satılan güllerin çabuk açılarak dağılmamaları için baş aşağı asılmalarına işaret vardır. Gerçekten de gül bu şekilde tutulduğunda kolay kolay dağılmaz. Hatta gülü yaprakları dökülüp sararmadan kurutmak için karanlık bir odada baş aşağı asıp bekletir ve böylece uzun zaman süs olarak kullanabilirler. Bu beyitte, cebinde veya koynunda bir şeyler gizleyen bir adamın sakladıklarını bulmak için onu baş aşağı çevirerek gizlediği her şeyin yere dökülmesi hâline işaret vardır.

25 Bu beyitte de yukarıda olduğu gibi gülün sabahleyin açılması gerçeği, onun sabahları yollara çıkması şeklinde yorumlanmıştır. Amacı sabah rüzgarına, sevgilinin ayağı toprağından bir parça toz getirip getirmediğini sormaktır. Eğer gelmişse onu gözüne sürme olarak çekecektir... Sürme içine elmas ve altın tozu da katılarak yapılan, erkekler ve kadınlar tarafından makyaj için kullanılan değerli bir tozdur. Âşıklar sevgililerine verdikleri değeri ifade etmek için onun ayağını bastığı toprağı göze çekilmeye lâyık görerek sürmeye benzetirler ve hatta sürmeden daha değerli bulurlar.

26 Eski edebiyatta sabah rüzgârının haber getirip götürmek için uzun mesafelere koşan "peyk"lere (bk. res. 112) benzetilmesi çok yaygındır. Peyklerin aynı zamanda padişahlar saray dışına çıktıklarında çevresinde yaya olarak yürümeleri de bir teşrifat geleneği idi. Rüzgâr uzak ülkelerden eserek geldiği ve özellikle bahar mevsiminde esen sabah rüzgârı, havanın nemi ve taptaze açan çiçeklerin kokusuyla yüklü bulunduğu için, sevgilinin kokusunu veya haberini ulaştıran bir haberciye benzetilir. Burada ise sabah rüzgarı bir peyke benzetilmiş, gül ise peykin varlığından padişahın gül bahçesine doğru gelmekte olduğunu anlayan ve geçeceği yerlere saçmak için altınlarla dolu bir hazine hazırlayan şahsa benzetilmiştir. Gülün altınları, taç yaprakları içindeki sarı çiçek tozlarıdır. Rüzgârın esmesiyle dağılacak olan bu tozlar hakkında şairane bir yorum (hüsnütalil) geliştirilerek, bunlar padişahın geçeceği yollara serpilen altınlara benzetiliyor.

27 Bir önceki beyitte söz konusu edilen altınları çevreleyen taç yapraklar bu defa gülün, bu değerli hazineyi koruma düşüncesiyle etrafına duvar örmek için hazırladığı renkli tuğlalara benzetilmiştir. Gül çiçeğinin ortasını saran taç yaprakların gerçekten tuğlalı bir duvar örgüsünü andırması beytin hareket noktasını teşkil etmektedir.

28 Taht anlamına gelen "serîr" kelimesi aynı zamanda "yaygı" ve "döşek" gibi anlamlar da taşır. Burada güçlü bir ihtimalle, gülün çimen üzerine vuran gölgesi bir çiviye benzetiliyor. "Derc" dürgü veya katlanan yer demektir. Bu çivi, güya rüzgârın esişi çimen yaygılarını katlayıp uçurmasın diye, o devirde yere serilen yaygıların köşelerine bir çeşit topuz başlıklı çivi çakılmasına işaret olmak üzere söylenmiş olabilir.

29 Gülün her sabah vakti açılışı bu beyitte, sabahları gül bahçesi levhasına çekilen dairelere benzetilmektedir. Şair bu kadar çok ve güzel dairelerin nasıl çekildiğini sanki bilmiyormuş gibi davranarak (tecahülüarif) buna izah getirme ihtiyacı hissediyor ve çözüm olarak bülbülün pergel şeklindeki gagasını kastederek, gülün muhtemelen bülbülden pergel ödünç aldığı görüşünü öne sürüyor.

30 "Ayş" yeme içme ve eğlenme, "şebistân" ise geceleri bağ ve bahçelik yerlerde sohbet ve eğlence için düzenlenen yer demektir. Bu beyitten geceleri de gül bahçelerinde işret ve eğlenceler tertip edildiği ve bu durumlarda etrafı aydınlatmak için ağaçlara kandiller asıldığı anlaşılmaktadır. Şair dallar üzerinde sallanan rengârenk gülleri, gece gül bahçesini aydınlatmak için asılmış kandillere benzetmektedir. "Kandîl-i pür-envâr" nurlarla dolu yani parlak kandil demektir.

31 Aydınlanma bahsinin açılması sebebiyle şair bu konuyu başka bir şekilde daha değerlendirerek ortaya bir tezat manzarası getirmektedir. Gül bu kadar kandil yakarak geceyi dahi aydınlatmasına rağmen, bülbülün "dûd-i dil"inden [= gönül dumanı] "rûzgârı" [= hayatı, dünyası, yaşadığı zaman] "târ" [= kara, karanlık] olduğundan bu durum ona hiç fayda vermemiştir. Kelimelerin ikinci ve üçüncü derecedeki anlamlarına göndermeler yapmaktan çok hoşlanan ve bunu eserlerinde başarıyla kullanan şair, burada da esas itibarıyla 'fayda' anlamında kullandığı "sûd" kelimesini, "sevâd" [= siyah, kara] ile olan harf ilişkisinden hareketle "târ" [karanlık] kelimesi ile uyum oluşturacak bir biçimde kullanmaktadır (iham).

32 Bülbül hakkındaki yorumlar bu beyitte de devam etmektedir. Gül, birbirinden güzel renkleri ve güzel kokularıyla dünyayı cennete çevirmiştir, ama bülbüle dünyayı gonca kadar dar etmiştir. Dünyanın dar olması günümüzde de kullanıldığı üzere çok sıkıntı içine düşmek anlamında bir tabirdir. Bu beyitte Arapçada kapı, yer ve yurt gibi anlamlara gelen "dâr" kelimesi ile Türkçede sıkışık yer de-

mek olan "dar" kelimeleri özellikle seçilerek kullanılmıştır (cinas). Beyitte gonca hakkında söz konusu edilen darlık maddî, bülbül hakkındaki ise manevî bir darlıktır. Ayrıca ibaredeki "fenâ" [= geniş saha, mekân] ile "dar" [= dar yer] ibareleri arasında zıtlık vardır (tezat).

33 Zebân dil demektir. Eskiler ifadeyi "kâl dili" [=konuşma dili] ve "hâl dili" [= irfan dolu bir bakışla anlayıp idrak etme] olarak iki şekilde değerlendirmişlerdi. Şair taç yapraklarının renk ve şekil itibarıyla dile benzemesi sebebiyle gülü, ölüp toprağa karışan insanların durumlarından hâl diliyle haberler veren bir şahsa benzetmektedir.

34 Sonbahar ve kış mevsiminde gülün kaybolması bu beyitte onun yokluk uykusuna dalmasına benzetilmekte, uykudan uyanışına yani bahar gelince tekrar ortaya çıkmasına sebep olarak da bülbülün feryat ve figanları gösterilmektedir (husnütalil). Burada gül, uyurken etrafındaki sesler sebebiyle uyanmak zorunda kalan bir şahsa benzetilmiştir (teşhis).

35 İran ve Türk edebiyatlarında bahar geldiğinde bahçelerin kıpkırmızı güllerle dolması, ateş rengindeki gülün dünyayı ateşe vermesi şeklinde yorumlanmıştır. Fuzûlî daha önce yüzlerce beyitle ifade edilen bu motife işaret ederek bahçıvana bir ikazda bulunuyor. Şaire göre padişahın saltanatı zamanında öyle bir adalet vardır ki zulmü ima eden en küçük bir davranışa dahi yer yoktur.

36 Yaka yırtmak şiddetli bir keder hâlinin ifadesidir. Beyitten anlaşıldığına göre padişahın adaleti sebebiyle herkes rahat ve mutluluk içinde olduğundan artık hiç kimse gonca gibi yakasını yırtmamaktadır. Şair yine bahçıvana tembih ederek, gülün de böylesi davranışlardan kaçınması gerektiği ikazında bulunmaktadır.

37 Bir önceki beyitteki cümlenin devamı sayılabilecek bu beyitte yine bahçıvana nasihatlar devam etmektedir. Eskiden özellikle her semtin meşhur ayyaş ve kabadayıları içip efkârlanarak zaman zaman çevrelerine dehşet saçarlardı. Devletin otorite boşluğu bıraktığı zamanlarda bu gibi hâllerin sıkça görüldüğü bilinmektedir. Şair bu gibi hâllere imada bulunarak yine gülün yaka yırtmasını kastederek bahçıvana tembihte bulunmaktadır. Padişah adalet konusunda öylesine hassastır ki her yerde kulağı vardır ve en ufak taşkınlığı dahi derhâl cezalandırmaktadır.

38 Bu beyitte "hilâfet" kavramı bir bahçeye, Kanûnî bu bahçenin gülüne; adaletli devleti ise bahar mevsimine benzetilmiştir. Edebî metinlerde gül narin yapısıyla zerafetin; diken ise sert ve yaralayıcı şekliyle zulmün sembolü olarak kullanılmıştır. Fakat padişahın adaleti her şeye öylesine sirayet etmiştir ki gül dahi artık dikenden eziyet görmemektedir.

39 Padişahın adaletinin derecesini ifade eden nefis bir tasvir oluşturan bu beyitte, su üzerindeki hava kabarcığı demek olan "habâb", içindeki havayı hapseden bir zindana benzetilmiştir. Havanın habab içine hapsedilmesinin sebebi, gülün rüzgârın sarsmasından dolayı incinmiş olabileceği ihtimalidir. Gül ve koku ilişkisini de ima etmek üzere şair bir nesnenin olabilecek en küçük miktarı anlamı verilebilecek "şemme" [= koku] kelimesini kullanmaktadır. Yani padişahın saltanatı devrinde öyle bir adalet vardır ki rüzgâr eserken gülü hafifçe sarsacak olsa dahi hava derhâl hapse atılmaktadır (hüsnütalil).

Beyit kaside dışına çekilerek müstakil olarak tahlil edilecek olursa bazı incelikler taşıdığı görülecektir. Metindeki "gül" kelimesi yukarıda geçen bazı örneklerde de görüldüğü üzere aynı zamanda Hz. Muhammed'in sembolü olduğundan, buradaki "devrinde" ibaresi "Peygamber devrinde" yani "Asr-i Saadet'te" şeklinde de yorumlanabilir. Fuzûlî bu beyitte kelimeleri kendine has üslûbuyla bir kaç anlama gelecek şekilde kullanmıştır. Nitekim "hevâ" kelimesinin diğer bir anlamı da "nefsin arzuları, heva ve heves" demektir. Bu durumda beytin diğer yorumu: Gül ile sembolize edilen Hz. Muhammed heva ve hevesin kötülüklerinden incindiğinden, onun devrinde insanlar hevalarını terk ettiler, şeytanın hoşuna giden şeyler hapsedildi şeklindedir.

40 "Mahmil" deve hörgücü üzerine içinde yük taşımak üzere yerleştirilen iki taraflı sepete denir. Artık

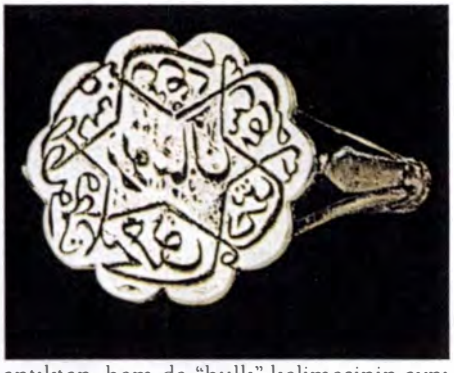
vakti geçen gülün dağılan ve çimenler üzerine düşen yaprakları rüzgâr tarafından sürüklenir, oraya buraya savrulur. Şair bu taşıma işini önceleri sabah rüzgârının mahmilinin gerçekleştirdiğini iddia ediyor. Yani bir bakıma sabah rüzgârı angarya yük taşıyan bir deveye benzetiliyor. Fakat padişahın adaletli idaresi zamanında artık gül, kendisi çiçeklerin hükümdarı olduğu hâlde dahi böyle bir yetkiye sahip değildir, sabah rüzgârına yük taşıtamamaktadır.



133

41 Çiçek meyvenin habercisidir. Azgın ve kötü kimselerin fitnelerinin bir bahçeye benzetildiği bu beyitte padişahın dünyayı yakacak kudretteki öfkesi "sarsar"a benzetilmektedir. "Sarsar" bitkileri yakıp kurutan şiddetli bir çeşit rüzgârdır. Beyitte, padişahın kahrı sarsarı kötü kimselerin fitne bostanında açan çiçekleri kurutacağından, artık kötülüklerin ortadan kalktığı vurgulanmaktadır.

42 "Halvet" yalnız kalınan yer demektir. Burada padişahın lütfu ve kahrı ele alınarak biri halvete, diğeri gül bahçesine benzetiliyor. Halvet yerleri daha çok, kimsenin göremeyeceği kapalı mekânlar olduğundan aydınlanmaları gerekir. Şair padişahın lütfunun halvetinin, müminlerin nurlu gönülleriyle aydınlandığını söyleyerek onun müminlere lütuf ile muamele ettiğini vurguluyor. Ardından padişahın kahır ve gazabını da, çiçekleri kâfirlerin gönül yaralarından oluşan bir bahçeye benzeterek imansızlara acımasızca davrandığını belirtiyor. Burada "gül" kelimesinin aynı zamanda kızdırılarak kıpkırmızı hâle getirilmiş demir anlamına geldiğini de hatırlamak, beytin oluşturduğu çağrışımlar açısından faydalı olabilir.


134

43 Ahlâk anlamına gelen "hulk", kavram itibarıyla subjektiftir, elle tutulup gözle görülmez. Böyle olmakla birlikte insanın ahlâkı davranışlarıyla anlaşılır ve görülür. Eskiler bu durumu güzel koku ile örneklendirmişlerdir; koku da görülmez ama duyulup hissedilir. Güzel koku ve güzel ahlâk benzetmesi hem böyle bir mantıktan, hem de "hulk" kelimesinin aynı zamanda Arabistan yarımadasında meşhur olan güzel bir koku adı olmasından kaynaklanarak defalarca kullanılmıştır. Bu beytin özünde ahlâkı güzel kimselerle birlikte bulunmanın insanın ahlâkını güzelleştireceği, güzel ahlâkın da tavırları değiştireceği yolundaki inanç bulunmaktadır. Şair gülün, güzel ahlâklı -yahut güzel kokulu- padişahın yanında bulunmak suretiyle tavırlarında tazelik kazanacağını iddia etmektedir.

44 Osmanlıda erkek ve kadın herkesin başlarına çiçek takmaları (bk. res. 133) yaygın bir âdetti. Erkekler destar ve sarıklarının kıvrımına gül, karanfil vb. bir çiçeği takmayı hemen hiç ihmal etmezlerdi. Beyitte bu âdete işaret edilmektedir. İlk mısrada geçen ve sevgi anlamına gelen "mihr" kelimesi aynı zamanda "güneş" anlamına da gelecek şekilde özellikle kullanılmıştır (tevriye). Bu durumda ilk mısradan "Ihtiyar felek ezel gününden beri güneşini [sarığa takılan bir gül gibi] başına salmış"

anlamı çıkacağı gibi aynı zamanda "Ihtiyar felek ezel gününden beri o padişahın sevgisini aklına takmış" anlamı da çıkmaktadır. Böyle bir ifadeden amaç, Kanunî'yi sadece yeryüzündeki insanların değil, feleğin de ezel gününden beri sevdiğini ifade etmektir. İnsanlar nasıl gülü sarık ve destarlarına süs olarak takıyorlarsa, ihtiyar felek de yaratıldığı günden beri güneşi yahut o padişahın sevgisini aynı şekilde başına süs olarak yerleştirmiştir.

45 Hemen bütün kasidelerde olduğu gibi bu safhada şair artık methettiği padişaha neredeyse Allah ve Peygamber'e has birtakım özellikler yükleme yarışına girmektedir. Bu durum, gül ekseni etrafında dönen bu kaside formunda, sınırların elverdiği en uç noktaları kullanarak söz konusu muhatabı en mükemmel şekilde övmeye çalışma şeklinde gelişen bir şiir mantığından kaynaklanmaktadır. Bir önceki beyitte güneşin padişaha âşık olduğu şeklinde geçen ifadeden sonra, bu defa da "gül eğer o padişahtan süreklilik emri taşıyan bir ferman alsaydı, asla solup bozulmazdı" denmektedir. Muhtemelen bir kimseye verilen yetki veya ihsanın kesintiye uğramadan devam etmesi şartını taşıyan belgeler hakkında kullanılan bu tabiri Fuzûlî, padişaha olağanüstü birtakım güçler izafe etmek amacıyla kullanmaktadır. İddiaya göre gül eğer böyle bir ferman alsaydı hem uzun ömürlü olur, hem de sonbahar ve kış gibi mevsim dönmelerinden etkilenmeden sürekli olarak açabilirdi.

46 Öncelikle bu beyitte kullanılan "nakş" [= nakış, desen] ve "reng" [= renk] kelimelerinin her ikisinin de "hile" anlamı taşımak itibarıyla eş anlamlı bulunduklarını ve bu cihetten özellikle birlikte kullanıldıklarını belirtmek gerekmektedir. Şairin ifadesine göre gül şekil itibarıyla mühre benzediğinden (bk. res. 134), burada mühür nakşı düzenleten bir şahıs gibi düşünülmüş görünüyor. Gül zevk erbabı kimseler tarafından para verilip satın alınmaktadır. Ancak onun rengine -diğer anlamıyla hilesine- aslında kimse para vermeyecektir, ancak onun bu denli rağbet görmesinin tek sebebi mührünün desenini padişahın sikkesine benzetmesidir.

47 Bu sefer gül çiçeği şekil itibarıyla "daire"ye yani def yahut bendire (bk. res. 135) benzetilerek, gül ağacı her sabah eline def alıp bülbülden musiki dersleri alan bir şahıs olarak hayal edilmektedir. Gülün bundan amacı, o padişahın musiki meclislerinde mutrip olabilmektir. Eskiden musikî mec-

135



lislerincle sazendeler, musiki icrası sırasında yerde diz çökerek çember yahut yarım daire oluşturacak şekilde yan yana oturduklarından, beyitteki "daire tutma" ibaresi bu hâli de çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

48 Hem duman gibi daha çok mor renkli olması, hem cle şekil itibarıyla kıvrım kıvrım küçücük çiçeklerden oluşan bir duman biçimini andırması sebebiyle edebî metinlerde sümbül çoğu zaman dumana benzetilmiştir. Burada ise sümbül, padişahın cömertlik mutfağının dumanının kölesi olarak tanımlanmaktadır. Dikkat edilecek olursa cömertlik kavramı bir mutfağa, sümbül de mükemmel bir koku ve şekle sahip olduğu için bu mutfağın dumanının köle gibi tutkunu olan bir şahsa benzetiliyor. Aşağı yukarı aynı mantıktan hareketle gül ağacı, "hâr" kelimesinin hem "diken", hem de "çalı çırpı" anlamı taşıması sebebiyle bu mutfağa yakacak çalı çırpı taşıyan bir şahıs olarak yorumlanmaktadır

49 Bu beytin hareket noktasını oluşturan kelimeler, Arapça "feth" [= açma] ile aynı anlamı taşıyan Türkçe "açma" fiilleridir. Ekseni "gül" olan böyle bir kasidede bu kelimeleri aynı ibarede kullanma düşüncesiyle şair, padişahın fethettiği ülkeleri açıldıkça dikenden uzaklaşan ve kurtulan güle benzetmektedir. Yeri gelmişken bu kasidenin Kanunî'nin Bağdat'ı fethi münasebetiyle yazıldığını hatırlamak ve ifadeyi bu açıdan değerlendirmek ayrıca yararlı olacaktır.

50 Bu beyitte sabah vakti öğrencilerine ders okutan bir hoca mazmunu vardır. Bugün de kısmen kullanıldığı üzere "tomar", bir araya getirilip katlanan yahut rulo hâline sokulan kâğıtlara denir. Henüz açılmayan gonca, katlanmış kâğıtlardan oluşan tomara, gül ise bu tomarı açıp "sûsen" [= susam çiçeği] (bk. res. 136) öğrencilerine ders okutan bir hocaya benzetilmiştir. Eskiler bir kitabı yahut bir metni açıklayıp tahlil eden çalışmalara "şerh" derlerdi. Özellikle din, hukuk ve edebiyat gibi konularda yoğunlaştırılmış bilgi yüklü olup açıklanmasına ihtiyaç duyulan metinler şerh edilerek öğretilirdi.

51 Gül üzerinde bulunan bir çiğ tanesi hakkında yorum geliştiren şair, sanki çiğ tanesinin ne olduğunu bilmiyormuş gibi davranarak (tecahülüarifane) padişaha imalı bir soru soruyor: "Acaba o çiğ tanesi mi yoksa gül senin lütuf ve ihsanının hazinedarından iri bir inci tanesi mi almıştır?" Şair burada nezaketle ve ima ederek padişaha onun ihsan ve cömertliğini okşayıcı bir hitapta bulunmaktadır. Bu söz bir bakıma "Senin güllere inciler saçacak cömertlikteki ihsanın kim bilir bana neler lütfedecektir?" anlamına gelmektedir.

52 İş üretilen yer anlamına gelen "kârgâh" kelimesi burada -gül bir mimara benzetildiğine göre- güçlü bir ihtimalle "inşaat şantiyesi" anlamında kullanılmıştır. Gül bir mimar olarak padişahın saltanatı devrinde gül bahçesi inşaatını harap bırakmamış, "bir ayak üstünde" çalışarak ona mimar olmuştur. Bu deyimin kullanılması, aynı zamanda gülün toprağa bağlı bir tek gövdede açan pek çok sayıda çiçekten oluşan bir bitki olması sebebiyledir.

53 Yine gül üzerindeki çiğ tanesi hakkında bir yorum geliştirilerek bu defa gül, çok sıkıntıda olduğu hâlde bülbülün kendisine emanet olarak bıraktığı çiğdem akçasını harcamayıp emanet olarak tutan bir şahsa benzetilmiştir. Burada günümüzde de çokça kullanılan "para yemek" deyimine gizliden gizliye bir gönderme vardır. Yani gül kendisine emanet olarak bırakılan akçeleri harcayıp yememiş, gam yemeyi tercih etmiştir. Buna sebep yine padişahın adaletidir.

54 Bu beyitte padişah "dünya bahçesinde açan bir cennet gülü" olarak nitelendiriliyor. Günümüzde bir devlet reisi yahut her hangi bir kimse hakkında söylendiğinde istihza ve alay kabul edilebilecek bu ifade o gün için son derece tabii sayılabiliyordu. Bu açıdan bakıldığında beyit, edebî metinleri ait oldukları devrin şartları içerisinde değerlendirmek gerektiği hususuna güzel bir örnek teşkil edebilir.

55 Övgülerine devam eden şair bu defa padişahı kâinatın yaratılış sebebi olarak göstermektedir. Bilindiği üzere Hz. Muhammed'e karşı duyulan sevginin bir ifadesi olmak üzere, Müslümanlarca kâinatın yaratılış sebebi onun dünyaya gelmesi olarak kabul edilir. Şair sanki bu yaygın kanaati bilmezmiş gibi davranarak böyle bir ifade kullanmaktadır. Bu durum kasidenin girişindeki ilk üç beyitte

136



görülen gül-peygamber ilişkisinden sonra gül-padişah ilişkisine geçişteki tavrı andırmakta ve aynı zamanda bir halife olması bakımından padişahın kutsiyetini vurgulamaya yönelik görünmektedir.

56 "İltifât" bir şeye dönüp bakmak demektir. Yukarıdaki beyitte padişahın ulvî bir şahsiyet olduğu yolunda geliştirilen ifadeler burada da sürdürülmektedir. Öyle anlaşılıyor ki şair burada padişahı bazı evliya menakıpnamelerinde görülen hem sultan hem de velî tipine benzetme gayreti içindedir. Büyük bir ihtişam ve zenginlik içinde bulunduğu hâlde sürekli Allah ile meşgul olup bir an olsun dünyaya meyletmeyen bir velî. Gerçekten de tarihlerin bildirdiğine göre Kanunî halk arasında bir velî olarak biliniyordu.

57 Daha önce gelen sayısız miktardaki sultanlar devlet fidanının çiçeği; o adaletli sultan ise meyvesidir.

58 Bu iki beyit ifade itibarıyla birbirinin devamı niteliğindedir. "Gül"ün bir diğer anlamı da "çiçek" demektir. Fidan meyva vermeden önce birçok çiçek açar. Şair burada daha önce gelmiş bütün sultanları açan çiçeklere benzetiyor. Daha önceki sultanların ölüp gitmeleri bir ağacın çiçek dökmesi gibidir. Söz konusu devlet fidanının meyvası ise Kanunî'dir. Dolayısıyla "sâbıklar" [= öncekiler, eskiler] "gül" [= çiçek], Kanunî ise "mîve" [= meyve] gibidir.

59 Fuzûlî o padişahın methini yerine getir, çünkü gül konuşma kudreti olsa onun övgüsü bahçesinin bülbülü olurdu.

60 Şair burada öncelikle kendisinin itibar görmediğini ima ederek söze başlıyor. Ardından padişahı bir güle, kendisini de dikene benzeterek bunun talihin eski bir kaidesi olduğunu hatırlatma yoluna gidiyor. Yani kader eski âdetini yerine getirirse, her gülün bir dikeni olması gibi, Fuzûlî de Kanûnî'nin yanında bir diken makamında bulunma ümidindedir.

61 Fuzûlî burada talihinin döneceğinden ümitli olduğunu ima etmektedir. Gül nasıl yılda bir kere yüzünü gösterirse, padişah da ömründe bir kere olsun ona yüzünü gösterecektir.

62 Kasidelerin sonunda âdet olduğu üzere şair burada sözünü bir dua ile bitirmektedir. Fetih kavramını bir bahçeye benzeten şair, Allah'tan padişaha bu bahçenin sürekli güller vermesini dilemektedir. Dünyada gülün açma mevsimi kısadır. Şair Allah'tan dünya gülü gibi sadece bahar mevsiminde açan gül değil, sürekli açan fetih gülleri istemektedir.

Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si "Bişnev ez-ney" [= Dinle neyden] diye başlar. Mevlânâ'ya göre ney, ana vatanı olan sazlıklardan koparılmış, bu hasretin acısıyla kurumuş, içi yanmış ve var olduğu müddetçe bu ayrılığın hasreti ile inleyecek bir nesnedir. Bu iniltiler hep ayrılığın şikâyetinden ibarettir. Fuzûlî'nin bu gazelinde, Mevlânâ'nın ney ile sembolize ettiği "Aslı olan Allah'tan ayrılan insan" motifini kendisi için uyguladığı görülmektedir. O, sevgilisini Elest Bezmi'nde kısa bir an görebilme bahtiyarlığına erişmiş, âşık olmuş ve sonra ondan ayrılmak zorunda bırakılmış bir çılgındır. Neyin hasretini çektiği asıl diyarı gibi o da ait olduğu yere dönmenin özlemini çekmekte ve bu hasretin ateşi ile ney gibi yanmaktadır. Eski şiirin en büyük özelliklerinden birisi de dış görünüş itibarıyla beşerî aşkı ve beden arzularını işler görünmesine rağmen, kendine has bir takım sembollerle ilâhî aşkı işlemesidir. Şiirden anlamayan biri metni eline alınca okuduğu sözlerin bir insana hitaben yazıldığı kanaatini edinir. Halbuki durum çoğu zaman aşağıda görüldüğü gibi bir hayli farklıdır.

III

GAZEL

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Hâsılum yoh ser-i kûyuñda belâdan gayrı
Garazum yoh reh-i 'ışkuñda fenâdan gayrı

1 Senin diyarında belâdan başka elime geçen bir şey yok; [zaten] aşkının yolunda yok olmaktan başka bir amacım da yok.

Ney-i bezm-i gamem ey âh ne bulursañ yile vir
Oda yanmış kuru cismümde hevâdan gayrı

2 Ey âh! Ben gam meclisinin neyiyim. Ateşe yanmış kuru cismimde havadan başka ne bulursan yele ver.

Perde çek çihreme hicrân güni ey kanlu sirişk
Ki gözüm görmeye ol mâh-likâdan gayrı

3 Ey kanlı gözyaşı! Ayrılık gününde yüzüme perde çek ki gözüm o ay yüzlüden başkasını görmesin.

Yetdi bî-kesligüm ol gâyete kim çevremde
Kimse yoh çigzine girdâb-i belâdan gayrı

4 Kimsesizliğim öyle bir hâle geldi ki çevremde belâ girdabından başka dönen kimse yok.

Ne yanar kimse maña âteş-i dilden özge
Ne açar kimse kapum bâd-i sabâdan gayrı

5 Bana ne gönül ateşinden başka bir kimse yanar, ne de kapımı sabah rüzgârından başka açan olur.

Bozma ey mevc gözüm yaşı habâbın ki bu seyl
Koymadı hîç 'imâret bu binâdan gayrı

6 Ey dalga! Gözyaşımın hava kabarcığını bozma. Çünkü bu sel bu binadan başka hiç sağlam yapı bırakmadı.

Bezm-i 'ışk içre Fuzûlî nice âh eylemeyem
Ne temettu' bulınur neyde sadâdan gayrı

7 Fuzûlî! Aşk meclisinde nasıl ah etmeyeyim! Neyin sesten başka ne kazancı vardır ki!

1 "Belâ" başa gelen zorluk ve felâketler demek olduğu gibi aynı zamanda Arapçada "evet" anlamına da gelir. "Ser-i kûy" sevgilinin mahallesi demektir. Fuzûlî'nin şiirlerinin tipik bir özelliği olarak, şair burada sanki beşerî bir aşktan bahsediyormuş, âşığı olduğu sevgilisinin mahallesinde aç susuz gece gündüz dolaşıyormuş gibi bir tavır takınarak aslında ilâhî aşktan dem vurmaktadır. İfadenin akışından şairin Allah'ın huzurunda bulunduğu sırada, yani ruhların ilk yaratılıp Allah'ın huzuruna çıkarıldıkları "Elest Meclisi"nde, onun *"Ben sizin Rabbiniz değil miyim?"* (A'râf, 172) sorusuna "Belâ" [= evet] deyişini hatırlayarak; Allaha "Senin huzurunda 'belâ'dan başka bir şey elde etmedim" demektedir. Bu "belâ" hem dervişlik ve nefsi köreltmenin bir gereği olarak ilâhî aşk yolunda geçen uykusuz geceler, aç susuz günler ve ayrılığın verdiği büyük sıkıntıları ima ettiği gibi; aynı zamanda şairin sevgilisine tek söyleyebildiği "belâ" [= evet] sözünün de değerini ifade etmektedir. Zaten ikinci mısradan da anlaşılacağı üzere şairin yegâne "garaz"ı [= amaç, maksat] sevgilinin "reh-i ışk"ında [= aşk yolu] "fenâ" bulmak, yani kendisini yok etmektir. Mutasavvıflara göre insan Allah'tan gelmiştir ve kendini bilen insan ruhu, sürekli ona kavuşmak için bu beden kafesinde çırpınıp duran bir kuş gibi huzursuz ve acelecidir. Tek amacı geldiği yere yani aslına dönebilmektir.

2 Bu beyitte şair aslında bir önceki beyitte amaç olarak söylediği şeyi yerine getirdiğini kapalı bir ifadeyle ima etmektedir. Çünkü "fenâ"ya ermek, ruhu kafes gibi tutan bedeni elden geldiğince yok etmekle gerçekleşebilir. Açlık, uykusuzluk, nefsin isteklerine karşı koyma gibi sıkıntılar sonucunda beden iyice zayıflar ve ruh hedefine yakınlaşır. İfadeden anlaşıldığına göre şair içini dünya kaygılarından öylesine boşaltmıştır ki âdeta bir "ney" gibi olmuştur. Ney nasıl cismi sapsarı ve kupkuru, içi bomboş bir hâlde ise; şair de bedenini zayıflıktan bu hâle getirmiş ve içini dünya gailelerinden bir ney gibi boşaltmıştır. "Bezm-i gam" [= gam meclisi] ibaresi hem gamların çokluğunu ifade etmek için, hem de neyin meclislerde çalındığına bir işarette bulunmak için söylenmiştir. Nasıl kalabalık kimseler bir araya gelince "bezm" [= meclis] oluşursa, peşpeşe gelen gamlar da bir meclis oluşturacak hâle gelmiştir ve şair de bitmek tükenmek bilmeyen iniltileriyle bu meclisin bir neyi gibidir. İlk mısrada Fuzûlî içinden çektiği "âh"a [= aşıkların ıstarap hâliyle kopardıkları feryat] seslenerek, "Ben ney gibi olmuşum, bu yüzden içimde bir şey bulunması gerekmez. Ey âh onun için geçerken içimde ne varsa tamamını dışarı çıkar" demektedir. Dikkat edilecek olursa şair neye üfürülme sırasında içinden geçen nefesle kendi içinden kopan ah arasında bir ilişki kurmaktadır. İkinci mısrada da aynı ilişki sürdürülüyor. Şairin içi aşk ateşine yandığı gibi neyin içi de kızgın demirle yakılarak temizlenmiştir. Burada ney imalinde belki günümüzde de geçerli olan bir hususa işaret edilmektedir. Neyin üzerindeki delikleri gövdeye zarar vermeden açabilmek için o devirde kızgın demirle yakarak açarlarmış. Şair "Oda yanmış kuru cismim" derken buna işaret etmektedir. Fuzûlî çektiği âhın içinde ne varsa her şeyi alıp götürmesini sadece "hevâ"yı [= 1. hava, 2. aşk] bırakmasını istemektedir. Şairin içinde bir neyin içinde olduğu gibi yalnızca hava boşluğu veya sadece 'aşk' kalacaktır. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin ilk beyitlerinde işlendiği üzere, "ney" de koparıldığı sazlığın hasretini çekerek inleyip durmaktadır. Bu bakımdan şairin, Allah'tan ayrı kalan ruhu ile ney arasında bir ilişki kurarken bu nesneyi tesadüfen seçmediğine özellikle dikkat etmek gerekir.

3 "Sirişk" gözyaşı demektir. Gözyaşının kanlı oluşu, eski tıp anlayışına göre aktaran vereme yakalananların vücudundaki kanın gözden çıkmasıyla ilgilidir. Eskiler Hz. Yakub'un gözüne perde indiğini kabul ederlerdi. Bu bakımdan çok ağlamanın göze perde inmesine yani katarakta sebep olacağına da bir imada bulunmak üzere şair, kanlı gözyaşlarının, gözleri üzerinde bir perde oluşturmasını istemektedir. Böylece o "mâh-likâ"dan [= ay yüzlü güzel] başkasını görmeyecektir. Gerek *"Allah göklerin ve yerin nurudur"* (Nûr, 35) ayetine bir imada bulunmak, gerekse güneşin 'nâr' [= ateş], ayın ise "nür" kaynağı olmasından yararlanılarak burada "meh-likâ" [= ay yüzlü] terkibi ile kapalı olarak Allah ima edilmiştir. Aynı şekilde Fuzûlî'nin hemen bütün şiirlerinde "hicrân günü" [= ayrılığın gündüzü] kavramını sürekli olarak geceye benzetmesi de burada arka planda ayın geceleyin görünmesi gerçeği ile bir ilişki arz etmektedir. Fakat beytin asıl ifade etmek istediği, ilk beyitte bahsedilen vus-

IV

GAZEL

fa'ilâtün fa'ilâtü n fa'ilâtü n fa'ilün

1 *Ey hoş ol günler ki ruhsâruñ mañа manzûr idi*
Çeşm-i ümmîdüm çerâg-i vasldan pür-nûr idi

2 *Kurb şevki 'âfiyet-bahş-i ten-i bîmâr olup*
Vasl zevki râhat-efzâ-yı dil-i mehcûr idi

3 *'İzzetüm şem'i münevver tâli'üm 'azmi kavî*
Devletüm hükmi revân 'ayşüm evi ma'mûr idi

4 *Dâmen-i ikbâlüme gerd-i ta'arruz yetmeyüp*
Çeşm-i hâsid çihre-i cem'iyyetümden dûr idi

5 *Âdem idüm kurb-i dergâhuñda bulmuşdum kabûl*
Menzilüm cennet meyüm kevser enîsüm hûr idi

6 *Baht matlûbum müyesser kılmaga mahkûm olup*
Dehr esbâbum müheyyâ kılmaga me'mûr idi

7 *Her du'â kılsam tevakkufsuz olurdu müstecâb*
Her temennâ eylesem ihmâlsüz makdûr idi

8 *Hecr vehminden yetürmezdüm küdûret göñlüme*
Gerçi devrânuñ muhâlif gezmegi meşhûr idi

9 *N'ola ger salsa Fuzûlîni gam-i hicrâne çerh*
Vasl eyyâmında ol gâfil iyen magrûr idi

lat meclisinden sonra sevgilisini yani Allah'ı bir kere gören şairin, onun ayrılığı müddetince ondan başka hiçbir şey görmemesi için gözlerine perde çekilmesini istemesidir.

4 Şairler zaman zaman korku, sevinç, ümit, yalnızlık vb. kavramları tasvir denemeleri yaparlar. Karşılarına "Ümit en mükemmel şekilde nasıl ifade edilir?" yahut "Felâketlere duçar olma hâli en iyi nasıl anlatılır?" gibi hedefler koyarak bunlar üzerinde deneme çalışmaları yaparlar. Bu bir ressamın tual üzerindeki bir çizim denemesi gibidir. Yahut bazen de bir başka şairin bu vadide söylediği bir sözün daha mükemmelini geliştirmeye çalışırlar. Bu beyitte Fuzûlî, yalnızlığını ve içinde bulunduğu sıkıntıları bir tablo şeklinde canlandırmaya çalışmaktadır. "Girdâb" denizde yahut akarsularda suyun içe ve dibe doğru daireler çizerek kıvrılması hareketidir. İfadeye göre şair öyle bir hâldedir ki çevresinde bela girdabından başka bir şey bulunmamaktadır. Bu ifade onun okuyucuda bir deniz, daha doğrusu belalar denizi ortasında bulunduğu izlenimini uyandırma amacında olduğunu gösteriyor. Şair açıkça "Belâlar denizinde yüzüyorum ve kimsem kalmadı" demiyor, "Çevremde belâ girdabından başka görünen bir şey yok" diyerek aynı şeyi daha veciz olarak söylemiş oluyor.

5 Bir önceki beyitteki yalnızlık tasvirini bir başka açıdan yeniden ele alan şair, bu defa gerçekten çok başarılı olmuştur. Öyle bir ev çizmiştir ki bu evin kapısını sadece rüzgâr açmaktadır. Kimselerin uğramadığı ve bu yüzden kilidi dahi bulunmayan bir kapı... "Yanmak" acımak demektir. Şairin yanına kimseler uğramadığı için hâline gönül ateşinden başka yanan da bulunmamaktadır. Dikkat edilecek olursa şair ince bir ustalık göstererek sanki başka bir şeyden bahsediyormuşçasına tekrar gazelin ikinci beytindeki "ney" imajını işlemeye başlamıştır. Neyin kapısını açan nasıl nefes ise, kendi kapısını açan da nefesle bir benzerlik hâlinde olan "bâd-i sabâ" yani sabah rüzgârıdır.

6 "Habâb" sıvı maddeler üzerinde yüksekçe bir yerden düşme yahut çalkalanıp akma sırasında oluşan hava kabarcığına denir. Bu sefer de gözyaşı selinin dalgasına hitap eden şair, ondan bu gözyaşı üzerindeki "habâb"ı bozmamasını istemektedir. Çünkü onun bu dünyadaki tek "imaret"i [= mamur yer] o hava dolu nesnedir. Su üzerindeki bir hava kabarcığının en küçük bir etki sonucunda dahi hemen yok olup gideceği düşünülürse, şair bu ifadesiyle aslında dolaylı olarak dünyada mal mülk namına hiçbir şeyi kalmadığını ima etmektedir. Sözü edilen gözyaşı seli üzerindeki hava kabarcığının bozulmasını istememesinin sebebi, onun içinde eskilerin telâffuzuyla "hevâ" [= 1. hava, 2. aşk] bulunmasıdır. Görüldüğü üzere şair diğer şiirlerinde de kullanmaktan çok hoşlandığı bir üslûpla "hevâ" kelimesinin uzak anlamı olan "aşk" kelimesine bir göndermede bulunmaktadır (iham).

7 Bu son beyitte şair yukarıdan beri işlediği âşık ve ney ilişkisini açık bir şekilde ifade etmekte ve belki biraz da eserin başından beri işlemekte olduğu "ney" imajını anlamayan okuyuculara bir ip ucu vermek üzere, kendisini aşk derdi ile sürekli inlemesi sebebiyle aşk meclisinin neyi olarak tarif etmektedir. Neyin tek kârı feryadı olduğu gibi, bir ney gibi içi "hevâ" [= aşk] ile dolu bulunan şairin de feryat etmeğe hakkı vardır.

IV

GAZEL

fa'ilâtü n fa'ilâtün fa'ilâtün fa'ilün

1 *Ey hoş ol günler ki ruhsâruñ mańa manzûr idi*
Çeşm-i ümmîdüm çerâg-i vasldan pür-nûr idi

2 *Kurb şevki 'âfiyet-bahş-i ten-i bîmâr olup*
Vasl zevki râhat-efzâ-yı dil-i mehcûr idi

3 *'Izzetüm şem'i münevver tâli'üm 'azmi kavî*
Devletüm hükmi revân 'ayşüm evi ma'mûr idi

4 *Dâmen-i ikbâlüme gerd-i ta'arruz yetmeyüp*
Çeşm-i hâsid çihre-i cem'iyyetümden dûr idi

5 *Âdem idüm kurb-i dergâhuñda bulmuşdum kabûl*
Menzilüm cennet meyüm kevser enîsüm hûr idi

6 *Baht matlûbum müyesser kılmaga mahkûm olup*
Dehr esbâbum müheyyâ kılmaga me'mûr idi

7 *Her du'â kılsam tevakkufsuz olurdu müstecâb*
Her temennâ eylesem ihmâlsüz makdûr idi

8 *Hecr vehminden yetürmezdüm küdûret gönlüme*
Gerçi devrânuñ muhâlif gezmegi meşhûr idi

9 *N'ola ger salsa Fuzûlîni gam-i hicrâne çerh*
Vasl eyyâmında ol gâfil iyen magrûr idi

Aşağıdaki gazel, üslûp ve muhtevasından anlaşıldığına göre Fuzûlî'nin muhtemelen Bağdat'taki yeniçeri ağasına sunduğu bir eseridir. O devirde yeniçeri teşkilatının İstanbul'da makamı Ağakapısı'ndaki bulunan liderinden başka, Anadolu ve Rumeli'deki bazı merkezlerde de o civar yeniçerilerinin bağlı bulundukları birer kumandanları vardı. Bağdat'ın da bu merkezlerden biri olduğu bilinmektedir. Yine güçlü bir ihtimalle şair bu şiiri oldukça samimî görüştüğü ağanın sakal bırakması münasebetiyle kaleme almıştır. Dikkat edilecek olursa bütün gazel baştan aşağıya "yağma", "sındırmak", "saf", "kapu", "bölük", "defter", "subaşı" gibi tamamıyla askerlikle ilgili tabir ve kelimelerle örülerek, şiirin sunulduğu şahsın mesleğine ve meşrebine uygun düşmesine özen gösterilmiş, her zaman olduğu gibi şairin bir hüner gösterisine dönüşmüştür. Tabii olarak Fuzûlî de her şair gibi sunduğu bu şiirden, o devirde gelenek olduğu üzere bir "câize" yani adamına göre oldukça yüklü miktarlara ulaşabilecek bir para alacaktır ve biraz da bu sebeple elden geldiğince sanatını en mükemmel şekilde sergileme gayreti içindedir.

Çoğu zaman olduğu gibi burada da şiirin muhatabı bir erkektir. Üstelik bu şahıs ömrü savaşlarda geçmiş ve Bağdat yeniçeri ağalığına kadar yükseltilmiş bir gazidir. Bütün tarihî metinlerin filolojik olarak değerlendirilmesinde değişmez bir prensip olduğu üzere, burada da metnin o devrin ifade, estetik ve ahlâk ölçüleri esas alınarak ele alınması gerekmektedir. Aksi takdirde günümüzde bir erkek için şiir yazılmadığı ve yazıldığı takdirde akla neler geldiği ölçü alınarak günümüz insanının standart zihniyetiyle metne yaklaşılırsa ortaya çok nahoş ve asılsız yorumlar çıkabilir. Bu durumda hem söz konusu asker, hem de Leylâ ve Mecnûn gibi iki ayrı cins arasında gelişen bir beşerî aşkı dahi tamamıyla ilâhî aşkı sembolize etmek için kullanan büyük bir mutasavvıf şair hakkında olur olmaz ve asılsız düşünceler devreye girecek ve edinilen kanaat, metinleri ait oldukları zaman ve çevre şartlarının dışında değerlendirme hatasının kaçınılmaz yanlış sonucundan başka bir şey olmayacaktır.

V

GAZEL

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

Dil gâretine tâze hatuñ çekdi leşkeri
Sındırdı miñ gönüllü safın bir yeñiçeri

1 Yeni çıkan sakalın [sanki] gönlü yağmalamak için asker çekti. Bir yeniçeri bin gönüllü safını kırıp geçirdi.

Hûblar senüñ kapuña gelürler bölük bölük
Gitmezler özge kapuya sensen agaleri

2 Güzeller bölük bölük senin kapına gelirler, başka kapıya gitmezler; çünkü ağaları sensin.

Göz defterine salmışam ohı hisâbını
Aç ey gönül bu tende gözüñ ohı defteri

3 Okunun hesabını göz defterine yazmışım. Ey gönül bu tende gözünü aç, defteri oku.

N'ola asarsa göz müjede eşk katresin
Asar su başı yol kesici kanlu kâferi

4 Göz kirpikte gözyaşı damlasını assa bunda ne var? Subaşı, yol kesen kanlı kâfiri asar...

Odlu güñül evine girer gam güni ohuñ
Yoldur mı gice oda basa bir yaban eri

5 Okun gam gününde ateşli gönül evine girer. Bir yaban eri geceleyin oda bassın bu olacak şey midir?

Gözgüde 'aks-i hâlüñi gördüm gülüp didüm
Koymaz mı dâg göksine Rûmuñ Kalenderi

6 Aynada beninin aksini görünce, "Anadolu Kalenderi göğsüne dağ koymaz mı?" dedim.

Bilmem nedür günâh-i Fuzûlî çeker bana
Her lahza ol cefâ kılıcı cevr hançeri

7 Fuzûlî'nin günahı nedir bilmiyorum; o cefa kılıcı bana her an eziyet hançerini çekiyor.

1 Divanları dolduran binlerce beyitle işlenen, insan yüzünün Allah'ın Cemâl sıfatını yansıtması ve yüzde çıkan sakalların bu güzelliği örttüğü için yüze bakarak ilâhî cemali müşahede eden âşıklara engel oluşturması sebebiyle onları perişan etmesi motifi burada da tekrar edilmektedir. Yanakta çıkan ve orayı kaplayan sakal, eski edebî metinlerde çoğu zaman bir ülkeyi işgal eden ordu veya asker gibi düşünülür. Ordu nasıl girdiği yeri harap ederse, sakal da yüz güzelliğini örteceğinden orayı ve dolayısıyla ona bakan âşıkların gönüllerini perişan eder. Burada ise Fuzûlî her zaman yaptığı gibi klişeleşen yaygın kalıpların ustalıkla biraz dışına çıkarak "tâze hat"ı [= yeni çıkan sakal] bir yeniçeriye benzetmektedir. Öyle ki bu yeniçeri bin gönüllü safını "sındırmış" yani kırmış, dağıtmış veya bozguna uğratmıştır. Buradaki "gönüllü" kelimesi [= 1. Savaşmak için kendi isteğiyle orduya yazılan, 2. gönül veren yani 'âşık] iki anlama gelecek şekilde özellikle kullanılmıştır (tevriye). Bu cümledeki "gâret" [= yağma], "leşker" [= asker], "sındırmak" [= bozguna uğratmak], "saf" [= orduda yan yana dizilen askerler] ve "yeniçeri" kelimeleri tamamıyla askerlikle ilgili tabirler olup bunların birlikte kullanılması (tenasüp) bir tesadüf eseri değil; güçlü bir ihtimalle şair tarafından yukarıda sözü edilen asker ahbabına bir hüner ve sanat gösterisi amacına yöneliktir. Eski metinlerden o devirlerde sakal uzatmanın dostlar arasında pek hoş karşılanmadığı ve samimi arkadaşlardan birinin sakal bırakmasına diğer birçok arkadaşın karşı çıktıklarına çokça rastlanmakta ve sakal bırakanlar hakkında çok nükteli ve manidar şiirler yazıldığı görülmektedir. Bu o günün estetik anlayışından çok Bâtınî tarikatların halk arasında oluşturduğu yukarıda sözü edilen bir takım klişeleşmiş kanaatlerden kaynaklanan bir hususdur. Öyle ki o günün Türkçesinde meselâ neşeli bir işin tadının kaçması vb. anlamında "oyunun sakalı bitmek" kabilinden deyimlere de sıkça rastlanmaktadır. İbaredeki "bir" ve "min" [= bin] kelimeleri her ikisi de sayı olmaları sebebiyle uyum (tenasüp), fakat biri çok az diğeri çok fazla olması bakımından zıtlık oluşturmaktadırlar (tezat). Burada "bin gönüllü eri" ifadesi ile söz konusu yeniçeri ağasını sevenlerin çokluğu vurgulanmak istenmiştir.

2 Fuzûlî bu defa yeniçeri ocağına her bölgeden getirilen veya kaydolan gençleri kastederek, "Güzeller bölük bölük senin kapına gelirler" derken aslında yine ordu ve askerlikle ilgili bir tabir olan ve o günün yeniçeri teşkilatını oluşturan "orta" ve "bölük"lere bir imada bulunma amacındadır. Buradaki "hûb" kelimesi ise tamamıyla o günün anlayışına göre "Allah'ın yarattığı her insanın güzel olduğu" görüşünün bir ifadesinden başka bir şey değildir. Her şeyden önce bu şiir tarihî bir metin olması bakımından o günün anlayış ve zihniyetine göre değerlendirilmelidir. Aksi takdirde günümüz mantığı, gelenekleri ve ahlak kaideleri açısından metni yorumlamaya kalkışırsak; ortaya tamamen metinle alakasız çarpık anlamlar çıkabileceğinden bu gibi hususlara dikkat etmek gerekir. "Kapı" o devirde yeniçeri ağasının makamına dendiği gibi, aynı zamanda sığınılacak ve yardım istenecek yer demek olduğundan, burada iki anlamlı kullanılmıştır (tevriye). Şair burada ocağa kaydolan yeni askerlerin yeniçeri ağasından başka bir makama gidemeyecekleri gerçeğini dile getirirken; aynı zamanda ağaya da ustalıkla, "Güzellerin ağası sensin" iltifat dolu mesajını gönderivermektedir. Bu hem "Onların kumandanı sensin" anlamına gelebileceği gibi "İçlerinde en mükemmel güzelliğe sahip olan sensin" şeklinde bir iltifat anlamı da taşımaktadır.

3 "Defter" günümüzde olduğu gibi içine yazı yazılan nesnenin ismi olmakla birlikte, burada yeniçerilik ile ilgili kavramlar arasında geçmesi sebebiyle şairin yeniçerilerin kayıt defterine bir gönderme yapmak istediği anlaşılmaktadır. O devirde "deftere yazılmak" yeniçeri ocağına kaydolmak anlamında yaygın olarak kullanılan bir tabir idi. "Ok" kelimesi askerlerin kullandığı bir silâh olduğu gibi aynı zamanda günümüz türkçesinde de kısmen kullanıldığı üzere, bakkal defteri vb. bir yere sayı için atılan çiziğin de ismidir. Fuzûlî gözünü deftere, gözü üzerinedeki kirpikleri de böylesine çizilmiş ok işaretlerine benzeterek; yeniçeri ağasının gönlünde açtığı ok yaralarına bir imada bulunmakta ve bunların çetelesini gözü defterinde kirpik işaretleriyle tuttuğunu belirtmektedir. Dikkat edilecek olursa şair "göz defteri" ibaresi ile aynı zamanda dolap veya çekmece gibi bir "göz"de saklanan defter kavramına da ustaca bir göndermede bulunmaktadır. İkinci mısrada ise kendi gönlüne hitap ederek ondan gözünü açmasını ve gönül defterini okumasını istemektedir. Görüldüğü üzere burada

günümüzde de kullanılan "gönül gözü" kavramına bir işaret vardır. Beyitteki "ohı" [= ok silahını] ve "ohı" [= okuma emri] ibareleri söylenişleri aynı, anlamları farklı olmak üzere özellikle seçilmişlerdir (cinas).

4 Bir önceki beyitte de görüldüğü üzere şair artık gazel formunun gereği olan âşıkane ifadelere girmekte ve gittikçe incelmektedir. Bu beyitte mübalâğalı bir ifade ile seller gibi akan ve sel gibi yolları kesen kanlı gözyaşları "yol kesen kanlı kâfire" benzetilmiş, ardından da âdeta geniş çekimden detaya giren bir kameraman gibi göz kirpiği üzerinde duran bir damla gözyaşına inilmiştir. Şair bu manzarayı "su başının yol kesen kanlı kâfiri asması" olarak nitelendirmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere "yol kesme" terkibi burada eşkıyalık ile ilgili bir deyim olarak ele alınmıştır. Madem ki gözyaşı seller gibi akarak "yol kesmiş" [= yolları kapatmış] ve bu hâliyle insanlara zarar vermiştir, kanunda da "yol kesme"nin [= haydutluk edip yolcuları soyma] cezası ölümdür, o hâlde "su başı" [= 1. gözyaşı pınarının başında yani su başında duran kirpik, 2. şehrin asayişi ile görevli zabıta erlerinin kumandanı] derhâl cezasını yerine getirip onu assa buna şaşılmaz... Burada eski Türkçede "su" veya "sü" kelimesinin asker anlamına geldiğini hatırlatmakta fayda vardır. Ancak beytin asıl inceliği, ibaredeki "müje" [= kirpik] ile "subaşı" arasındaki şekil ilişkisindedir. Osmanlı askerî teşkilatı ve ordu düzeni üzerine XVII. yüzyılda son derece önemli bir eser yazan Marsigli'nin bildirdiğine göre yeniçeriler, muharebe harici zamanlarda ellerinde kamıştan mamul beyaz ve uzun bir değnek taşırlardı (bk. res. 137). Bu gelenek ışığında detaya inilecek olursa, şairin bir değnek şeklini andıran kirpik ile subaşı arasında oluşturduğu ilişkinin sadece gözyaşı pınarının başında bulunan kirpik ilişkisinden ibaret kalmadığı görülür. XIX ve hatta XX. yüzyıl İstanbul'unda gece asayişi sağlayan bekçilerin, ellerinde bir değnek taşımalarının ve belirli aralıklarla bunu bir ritme göre yere vurarak diğer mahalle bekçilerine veya hırsızlara mesaj vermelerinin bir gelenek olarak sürdürüldüğü düşünülecek olursa; bu "subaşı" ve değnek ilişkisinin mahiyeti daha iyi anlaşılabilir. Subaşıların bir görevleri de, Fuzûlî'nin ifadesinden anlaşıldığına göre hakkında hüküm verilen kimselerin infazlarını yerine getirmek olmalıdır.

5 "Odlu gönül" aşk hararetiyle ateşler içinde yanan gönül, "gam günü" ise keder ile geçen gün demektir. Bu edebiyatta sevgilinin hışımla bakışı, âşığın gönlünü yaralayan bir oka benzetilir. Kaşlar bir yay gibi, kirpikler veya nazar okları ise bakılan şahsın gönlüne işleyip orayı yaralayan bir silâh gibidir. İkinci mısraa geçilince şair burada çok ustalıkla üç türlü mesaj vermektedir. Bunlardan biri "gam günü"nün [= keder günü] "gice" [= gece] gibi karanlık oluşu, diğeri "odlu gönül"ün [= ateşler içinde yanan gönül] geceleyin yanan bir ateş gibi oluşu ve bir diğeri ise "oh"un [= ok] dışarıdan geldiği için "yaban eri" [= dışarının yiğidi] olarak değerlendirilmesidir. O devirde devlete baş kaldıran ve dağ başlarında yabanî bir hayat yaşayan bazı haydut ve eşkıyaların zaman zaman şehir veya çevre köylere inip o günkü tabiriyle "oda basarak" [= haneye tecavüz ederek] mala veya ırza musallat oldukları düşünülecek olursa; şair burada böyle bir çağrışımın yanı sıra, geceleyin ateşe basılmasının uygun olmayacağı mesajını da vermektedir.

6 "Gözgü" ayna demektir. şair güzelliğini methettiği şahsın aynada "hâl"inin [= ben] aksini görünce gülerek: "Anadolu'nun Kalenderi göğsüne dağ koymaz mı?" diye aklından geçirdiğini belirtmektedir. Kalenderîler Horasan'dan gelip Anadolu, Rumeli, Suriye, Mısır ve diğer bütün coğrafyayı yayan gezerek yaşayan gezginci dervişlerdi. Bunlar göğüslerine yaralar açarlar, zaman zaman harikulâde hâllere girip vücutlarını ateşe yakmak yahut ok ve kılıçlarla yaralamak gibi gösteriler yaparlar; en ilginci de şehre geldikleri zaman başka işleri olmadığı için sürekli parlatmakla meşgul oldukları polat yani çelikten mamul aynalarını gelen geçene göstererek para yahut yiyecek toplarlardı. Bu bir bakıma kibar dilencilik ederek nefislerini terbiye etme ve gururlarını kırma amacına yönelik olduğu gibi, aynı zamanda aldığı parayı da hak etmenin ince bir yoluydu. O devirde herkesin evinde ayna bulunmadığından insanlar hem bir sadaka vermiş olmak, hem de aynaya bakmak için para ödüyorlardı. Kalenderîlerin ayna taşımaları geleneği, aynı zamanda ısrarla üzerinde durdukları gönül aynasını parlatma amacına yönelik hayat tarzlarının da bir göstergesi gibi olduğundan, edebiyatta

"Kalenderî" ve "ayna" ibareleri hemen daima birlikte geçer. Fuzûlî'nin burada yeniçeri ağasına "Anadolu Kalenderi" şeklinde iltifat etmesi, aynı zamanda onun meşrep itibarıyla günümüzde kullanıldığı şekliyle "kalender" bir tabiata sahip olduğunu belirtip onu övme amacına yöneliktir.

7 İnsanların sevdikleri kimselere sık sık sitemler etmeleri, kendileriyle ilgilenmediklerini, ziyaretine gelip aramadıklarını söylemeleri günümüzde de süregelen bir davranış biçimidir. sevilen şahıs ne kadar sık görünürse görünsün, ona serzenişler edilerek hiç arayıp sormadığı söylenir ve bu şekilde lâtifeleşilir. Fuzûlî burada aynı tavır içindedir. Ağanın kendisini hiç arayıp sormadığını, böylelikle her an cevr ü cefa ettiğini ifade etmekte ve suçunun ne olduğunu merak ettiğini bildirmektedir. Yine şair bu durumdan incindiğini ima etmek için bu hâli kendisine çekilen bir hançere benzetmektedir. Dikkat edilecek olursa ikinci mısradaki "cefâ kılıcı" [= cefa edici] ibaresinin ikinci kelimesi, uzak anlam itibarıyla "kılıç" kelimesini çağrıştıracak ve onunla uyum teşkil edecek bir biçimde kullanılmıştır (iham).



VI

MESNEVİ

LEYLÂ VE MECNÛN'dan

mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün

BU MECNÛN-I BÎÇÂRENÜÑ KA'BEYE YÜZ URDUGIDUR VE MÜNÂCÂT İLE SEVDÂSIN ARTURDUGIDUR

1 *Ol pîr bu hayır işe kılup cehd*
Mecnûna müretteb itdi bir mehd

2 *Aldı anı 'azm-i râh kıldı*
'Azm-i Harem-i İlâh kıldı

3 *Çün Ka'beye irdi ol nigû-hûy*
Mecnûna didi ki ey belâ-cûy

4 *Dut Ka'beye rûy tâ'at eyle*
Temkîn ü edeb ri'âyet eyle

5 *Ta'zîm şerâitin edâ kıl*
İhlâs-i dürüst idüp duâ kıl

6 *Ola ki kabûl ola niyâzuñ*
Hak şefkati ola çâre-sâzuñ

7 *Bu yirde kabûl olur du'âlar*
Bu buk'ada bahş olur 'atâlar'

8 *Kıl tevbe ki ahsen-i 'ameldür*
Cehd eyle necâta kim meheldür

9 *Mecnûn bulup ol makâmdan zevk*
Saldı anı çarha neş'e-i şevk

10 *Sûz ile çeküp cigerden âvâz*
'Arz itdi binâ-yı Kâ'beye râz

11 *K'ey sakfı bülend ü kadri âlî*
Mihrâb-i e'âzim ü ehâlî

12 *Ey kıble-i ehl-i 'izz ü ikbâl*
Ruhsâr-i zemîne 'anberîn hâl

13 *Ey magz-i vefâya kisvetüñ pôst*
Hem-reng-i pelâs-i hâne-i dôst

ZAVALLI MECNÛN'UN KÂBE'YE YÜZ SÜRMESİ VE DUA EDEREK AŞKINI ARTIRMASI HAKKINDADIR

1 O ihtiyar bu hayırlı işe girişerek Mecnûn'a bir mahfe hazırladı.

2 Onu alıp yola koyuldu, Allah'ın Harem'ine doğru yöneldi.

3 O iyi huylu [baba] Kâbe'ye varınca Mecnûn'a dedi ki: "Ey belâ arayan [oğul]!

4 Yüzünü Kâbe'ye çevirip ibadet et; saygı ve edebe riayet et

5 Saygının gereğini yerine getir; tam bir ihlasla dua et.

6 Belki yalvarman kabul olur; Allah'ın merhameti derdine çare olur.

7 Bu yerde dualar kabul olur. Burada ihsanlar bahşedilir.

8 Amellerin en güzeli olan tevbeyi kıl. Kurtulman için gayret et, bu gereklidir..."

9 Mecnûn o makamdan zevk alarak, çoşkusunun neşesi onu tavafa sevketti.

10 Yanarak ciğerden feryat edip Kâbe binasına sırrını arz etti:

11 "Ey büyüklerin ve halkın çatısı yüksek ve değeri yüce, mihrabı!

12 Ey İzzet ve ikbal sahiplerinin kıblesi! Yeryüzünün amber [renkli] beni...

13 Ey örtüsü vefa tohumuna kabuk olan! Sevglinin evinin örtüsüyle aynı renkte olan...

14 *Ey gülbün-i gonce-i 'ibâdet*
Sandûk-i cevâhir-i sa'âdet

14 Ey ibadet goncasının fidanı! Mutluluk cevherinin sandığı!

15 *Ey dâim olan menümle hem-derd*
Ammâ ne menüm kimi cihân-gerd

15 Ey sürekli benimle dert ortağı olup da benim gibi cihanı dolaşmayan!

16 *Gögsine uran Hacer kimi daş*
Zemzem kimi gözden ahıdan yaş

16 Ey [derdinden] göğsüne Hacer gibi [bir] taş vuran, gözünden Zemzem gibi yaş akıtan!

17 *Peyveste siyeh kılan libâsın*
Gönlinde nihân dutan hevâsın

17 Ey aşkını gönlünde gizli tutarak sürekli elbisesini siyah kılan!

18 *Billah kimesen bu yirde âşık*
Söyle ki enîsüñem muvâfık

18 Allah aşkına söyle burada kime âşıksın? Çünkü en uygun arkadaşın benim.

19 *Olmış sana aşk feyzi hâsıl*
Kılmış seni kıble-i kabâil

19 Sende aşkın çoşkusu oluşunca, bu [hâl] seni bütün insanların kıblesi etmiş.

20 *Yâ Rab bu harem-serâ hakıyçün*
Bu ma'bed-i pür-safâ hakıyçün

20 Yâ Rab! Bu mukaddes yer hakkı için... Bu safalarla dolu mabet hakkı için...

21 *Kıl mende binâ-yı 'ışkı dâim*
Mânend-i esâs-i Kâ'be kâim

21 Kâbe'nin temelinin kaim olması gibi, bende aşkın oluşmasını devamlı kıl.

22 *Sal gönlüme derd-i 'ışkdan gam*
Her lahza vü her zemân ü her dem

22 Gönlüme aşk derdinden her an, her zaman ve her dem gamlar ver.

23 *'Işk içre müdâm şevkum artur*
Şevk ile hemîşe zevkum artur

23 Aşk ile coşkunluğumu sürekli artır. Coşkudan [duyduğum] zevki sürekli çoğalt...

24 *Her handa ki âlem içre gam var*
Kıl gönlümi ol gama giriftâr

24 Dünyada nerede gam varsa, gönlümü o gama müptelâ et.

25 *Endîşe-i 'akldan cüdâ kıl*
'Işk ile hemîşe âşinâ kıl

25 [Beni] akıl derdinden uzaklaştırıp sürekli aşk ile aşina et.

26 *Artur mañа zevk u şavk-i Leylî*
Dâim mañа anda kıl tecellî

26 Bana Leylâ'nın zevk ve coşkusunu artır [ki] sürekli bana onda tecelli et.

27 *Çohdur benî Âdem içre bî-dâd*
İt gönlümi vahşet ile mu'tâd

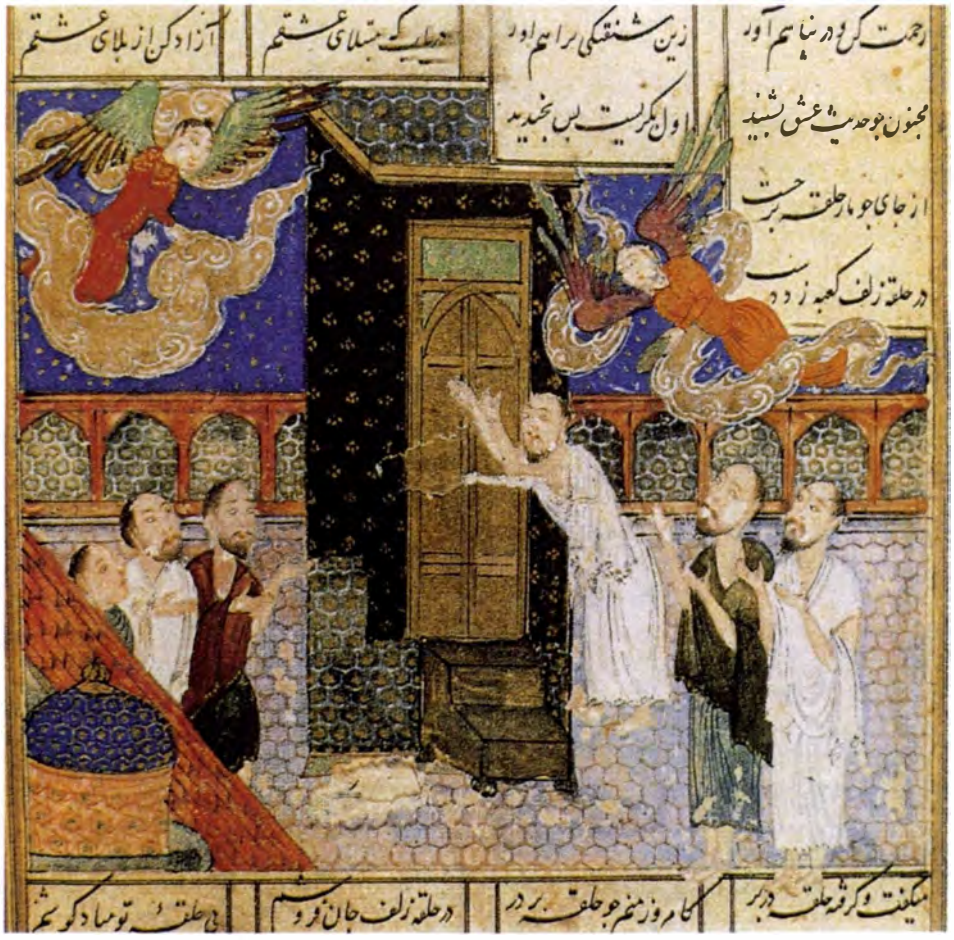
27 Âdemoğulları içinde zulüm çoktur. Gönlümü onlardan uzaklaşmaya alıştır.

28 *Bir mülkde ver mañа karârı*
Kim yitmeye âdemî gubârı

28 Beni öyle bir yerde tut ki oraya insanın tozu dahi ulaşmasın."

29-30 O tevbe Kâbesinin ziyaretçisi dua edip kabulünü istiyor; belânın coşacağından endişe etmeyip sürekli şu şiiri okuyup duruyordu:

30 *Tugyân-i belâdan itmeyüp fikr*
Bu şi'r idi her dem itdügi zikr



138

BU GAZEL MECNÛN DİLİNDENDÜR

1 *Yâ Rab belâ-yı 'ışk ile kıl âşinâ meni*
Bir dem belâ-yı 'ışkdan itme cüdâ meni

2 *Az eyleme inâyetüñi ehl-i derdden*
Ya'nî ki çoh belâlara kıl mübtelâ meni

3 *Oldukça men götürme belâdan irâdetüm*
Men isterem belâñı çü ister belâ meni

4 *Temkînümi belâ-yı mahabbetde kılma süst*
Tâ dôst ta'n idüp dimeye bî-vefâ meni

5 *Getdükçe hüsnin eyle ziyâde nigârumuñ*
Geldükçe derdine beter it mübtelâ meni

6 *Men handan ü mülâzemet-i i'tibâr ü câh*
Kıl kâbil-i sa'âdet-i fakr ü fenâ meni

7 *Eyle za'îf eyle tenüm fürkatinde kim*
Vaslına mümkün ola yetürmek sabâ meni

8 *Nahvet kılup nasîb Fuzûlî kimi maña*
Yâ Rab mukayyed eyleme mutlak mana meni

MECNÛN DİLİNDEN GAZEL

1 Ya Rab, beni aşk belâsı ile yakınlaştır; bir an aşk belâsından ayrı bırakma.

2 Dert sahiplerine yardımını az etme, yani beni çok belalara müptela et.

3 Ben var oldukça belâya meylimi kesme; çünkü ben belâları belâlar da beni istiyor.

4 Sevgili kınayarak bana vefasız demesin diye, muhabbet belâsındaki kararımı sarsma.

5 Gittikçe sevgilimin güzelliğini artır, [dertler] geldikçe beni dertlerine daha çok müptelâ et.

6 Ben nerde, itibar ve makam gayreti nerede! Beni fakr ve fenâ saadetine kabiliyetli eyle.

7 Bedenimi ayrılığında öylesine zayıflat ki sabah rüzgârının beni kavuşturması mümkün olsun.

8 Ya Rab! Fuzûlî gibi bana kibir-gurur nasip ederek beni bana bırakma..

KÂTİBÎ [SEYDÎ ALİ REİS]

[İstanbul XVI. yy. başı - İstanbul 1563]

Seydî Ali adıyla tanınmıştır. Galata'da bulunan Dârü's-sınâ'a-i 'Âmire kethüdası olan Hüseyin'in oğludur. Büyük babası aslen Sinoplu olup Fâtih zamanında Galata Tersanesi kethüdası imiş. Küçük yaşlarda baba mesleğine giren Seydî Ali önce azaplar kâtipliğine, daha sonra da tersane kethüdalığına getirildi., Barbaros'un maiyetinde savaşlara katıldı, Preveze'de ordunun sol cenah kumandanı oldu, Sinan Paşa ile birlikte 1551'de Trablusgarb'ın fethinde bulundu. Kanunî'nin h. 960 / m. 1553 Nahcivan Seferi'nde orduda bulunan Ali Reis, Halep kışlağına varıldıktan bir zaman sonra 150 akçe yevmiye ile Süveyş kapudanlığına getirilerek Pîrî Reis'in Basra'da bıraktığı Osmanlı donanmasını alıp Mısır'a getirmekle vazifelendirildi. Ali Reis'e dünya literatüründe hatırı sayılır bir seyyah ünvanı kazandıran bir yolculuk böylece başladı. Üç buçuk yıl sürecek bu uzun ve maceralı yolculukta önce yolda büyük zayiat verilerek Gucarât'a kadar gidilmiş, burada kale cenklerine iştirak edilmiş, ancak bütün denizleri saran Portekiz gemileri sebebiyle rahatça dönüşün imkânsız olduğu görülerek donanma mensuplarının önemli bir kısmı dönmekten vazgeçerek Gucarât'a yerleşmeye, Seydî Ali Reis de karadan memleketine dönmeye karar vermişti. Gerek Gucarât sultanı Ahmed Han, gerek Sind Hükümdarı Şah Hasan Mirzâ ve gerekse Delhi hükümdarı Hümâyûn kendisine hizmetine katılması için tekliflerde bulunmuşsa da kabul etmeyerek memleketine dönmekte azim gösterdi. Hümâyûn'un ölümünü takiben h. 963 / m. 1556'da Lahor, Afganistan, Türkistan, Hazar, Karabağ, Semerkand, Buhara'dan sonra Ceyhun'u gemilerle geçerek Hîve, Hârizm, Deştikıpçak üzerinden yola devam edilmiş; ardından tekrar Hârizm'e dönülerek İran'da göz hapsinde tutulmuş, nihayet I. Tahmasb'a sunduğu bir murabba ile serbest bırakılarak huzuruna çıkarılmıştı. Tahmasb Kanunî'ye bir mektup yazarak Reis'e vermiş ve Seydî Ali 1557 Mart ayı başlarında Edirne'de bulunan Kanunî'nin huzuruna gelip beraberinde getirdiği 18 mektubu sunarak macerasını anlatmış ve affını istemişti. Âlî'ye göre Diyarbakır timar defterdarlığından sonra deryâ müteferrikalığına atanmışken vefat etmiştir.

Zevk ve safaya düşkün, yüksek musiki bilgisine sahip, şairleri himaye eden, çok cömert biri olan Kâtibî'nin h. 947 / m. 1540'ta Galata'da yaptırdığı süslü konağı gece gündüz misafirlerle dolup taşarmış. Yetîm Ali Çelebi, Sabûhî ve Mesnevîhânzâde Kâmî gibi şairler konağının sürekli müdavimleri imişler. Hatta Yetîmî olanca fakirliğine rağmen bir Hristiyan cariyeye âşık olup evlenmek istediğinde bütün yardımını Ali Reis görmüştü. Abdî-i Zarîf lâkabıyla tanınan Sabûhî de iyi bir şair ve musikişinas olup sürekli onun konağında bulunurmuş. Bir ara Reis'e incinip konak sohbetlerinden ayrılan, daha sonra tekrar dönmek isteyen Yetîm Ali'nin nazmettiği terci'-bendden bu sohbetlerin mahiyeti anlaşılmaktadır:

Varmaga kûşe-i maksûda yine / *Muntazırdur dil-i fersûde yine*
Kûşe-i kûy-i mugânda görsem / *Dâmen-i zühdi mey-âlûde yine*
Salsa âfâka zarîf âvâze / *Gûş ursak dem-i Dâvûda yine*
İñlese nây-i Muhammed Kâsım / *Ursa âteş Hüseyin 'ûda yine*
Göçerî-zâde güreş tutmag ile / *Lerzeye gelse idi o da yine*
Hokka-bâzî iderek Körce Memi / *Virse cünbiş o kef-i cûda yine*
Gâh nâz eyleyürek gâh işve / *Olsa Beñli Memi pehlûda yine*
Be düşüñdür gözüñ aç gafleti ko / *Hâbda beglüge beñzer hep bu*

Seydî Ali Reis aynı zamanda usturlap imali, güneş irtifaları ve nücum ile ilgili bilgiler veren *Mir'ât-i Kâinât*'ı yazmış, Halep'te bulunduğu sıralarda aldığı astronomi ve matematik dersleri sonucunda Ali Kuşçu'nun hey'ete dair *Fethiyye*'sini bazı ilavelerle *Hulâsatü'l-hey'et* adıyla tercüme etmiş, deniz tecrübelerini *Kitâbü'l-muhît* adıyla bir kitap hâline getirmiş bir ilim adamıdır. Onun asıl meşhur eseri maceralı yolculuğunu anlattığı *Mir'âtü'l-memâlik* adlı seyahatnamesidir. Kâtibî mahlâsıyla şiirler yazarak Kâtibî-i Rûmî diye anılmıştır. Kâtip Çelebi divanı olduğunu söyler. Hindistan'da Çağataycayı öğrenen şairin bu dilde yazdığı birçok şiiri vardır. Hatta Hümâyûn Şah onun bu dildeki şiirlerini takdir ederek ona ikinci Nevâyî anlamında Mîr Alî Şîr-i Sânî unvanı vermişti.

Kaynaklar: Şerafettin Turan, "Seydî Ali Reis", İA, c. X, s. 528-531; Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 99a-100a.

XVI. yüzyılda şiirin nasıl bir geçer akçe olduğunu daha iyi anlayabilmek için, Seydî Ali Reis'in *Mir'âtü'l-memâlik* [= memleketlerin aynası] adlı eserinde anlattığı maceralar önemli birer belge niteliğindedir. Anlaşıldığına göre şair bu zorlu seyahatini, biraz da en daraldığı ve sıkıntıya düştüğü zamanlarda, o yörenin ilgili âmirine sunduğu şiirlere borçludur. Ikı elinde şarap testisi bulunduğu hâlde yolda muhtesibe yakalanan şair Enverî örneğinde olduğu gibi, o devirde güzel şiir en katı ve öfkeli gönülleri dahi yumuşatan sihirli bir anahtar gibiydi. Durumun daha da ilginç yanı, bu akçenin Hint'ten Osmanlı ülkesine, Semerkant'tan Mısır'a kadar geniş bir coğrafyada geçer oluşudur. Tabii o sırada Ali Reis bütun gücunü kaybetmiş bir donanma kumandanı olmakla birlikte, her şeye rağmen ardında o zamanın en büyuk devletinin gücü ve kudreti bulunduğundan, seyahati sırasında gittiği her yerde itibar görmüştü. Bununla birlikte ilk anda kendilerini tanımayarak saldırıda bulunan yahut tutuklayan Meşhed ve Kazvin gibi yöre yönetımlerine de yazdığı şiirler güçlü etki göstermiştir. Özellikle kendilerini uzun süre göz hapsinde tutan Iran'ın baskısından, o sırada tahtta bulunan I. Tahmasb'a, onu kalbinin en hassas noktasından etkilemek üzere gönderdiği, türbesi Necef'te bulunan Hz. Ali'ye olan bağlılık ve sevgisini dile getirdiği şu beyit gerçek bir belâgat örneğidir: *"Şâh-i Necefün cevherine sür ruh-i zerdün / Ey tâlib-i iksîr ola dirseñ işün altun"* Osmanlı şiirinde dikkat çeken diğer bir özellik de ırk ve milliyet kavramlarının öne çıkmasından kaynaklanan herhangi bir dil taassubunun olmayışıdır. Asırlar boyu sürekli mücadele hâlinde bulunan Iran ve Osmanlı'nın birbirine can düşmanı konumundaki hükümdarları Yavuz Sultan Selim ve Şah Ismail; biri neredeyse bütün şiirlerini düşmanının edebiyat dili olan Farsça ile yazıyor, diğerinin Türkçe şiirleri ise hacimli bir divan oluşturacak sayılara ulaşıyor... Bu durum üzerinde ayrıca durulması gereken bir konu oluşturmakla birlikte, bir diğer husus da Osmanlı şairlerinin bir hüner gösterisi olmak üzere Arapça ve Farsça ile şiirler yazmaları gibi, Çağataycaya da aynı şekilde ilgi doyarak bu dilde sanat eserleri ortaya koymaya çalışmalarıdır. Aşağıdaki gazel, uzun yolculuğu sırasında Hindistan'da bulunduğu sırada Çağataycayı öğrenen ve bu lehçe ile yazdığı şiirleri beğenilerek Hümâyûn Şah tarafından taltif edilen Kâtibî'nin sayısı 22'yi bulan Çağataca gazellerinden biridir. Osmanlı edebiyatında Necâtî'nin gazeli esas alınarak pek çok şair tarafından nazire yazılan "bahs" redifli bu gazel, esas itibarıyla Ali Şir Nevâyî'nin *Hazâinü'l-mc'ânî*'sindeki bir gazeline naziredir.

I
GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *'Ayb irür sâkî mey itmek la'l-i cânân birle bahs*
Hîç acıg su eylegey mi âb-i hayvân birle bahs

1 Saki, şarabın sevgilinin dudağı ile iddialaşması ayıptır. Hiç acı su hayat suyuyla yarışabilir mi!

2 *Derd-i 'ışkının bu ne hikmetdür devâsın tapmagay*
Eylegenler 'ilm-i hikmet içre Lokmân birle bahs

2 Bu ne hikmettir? Hikmet ilminde Lokman ile cedelleşenler, aşk derdinin devasını bulamadılar.

3 *Dil kazâ birle kaderdin 'akl ile kılsa cedel*
Min sagınur min kılur 'Ankâ Süleymân birle bahs

3 Gönül kaza ve kader hakkında akıl ile tartışsa, ben Ankâ'nın Süleyman ile tartıştığını sanırım.

4 *Lutf ü kahrıngdın ni bolsa râzî min bâl ü belâ*
Haddi irmes bendening kim kıla sultân birle bahs

4 Senin lütfundan ve kahrından ne gelse "bâl ü belâ". Kulun sultana itiraz etmesi haddi değildir.

5 *Ders-i 'ışkı itme zâhid birle ay dil güft ü gû*
Cehl irür dânâ olanlar kılsa nâdân birle bahs

5 Ey gönül! Aşk dersini zahitle tartışma. Bilgili olanların cahil ile bahisleşmesi cehalettir.

6 *Cân ü dil birle n'ola la'ling üçün kılsam nizâ'*
'Ayb imes sâkî şarâb üstide yârân birle bahs

6 Senin [lâl gibi kırmızı] dudağın için can ve gönülle tartışsam bunda ne var? Saki, sarhoşken dostların tartışması ayıp olmaz?

7 *Kâtibî körse Nizâmî intizâm-i nazmıñı*
Dirdi lâyıkdur kılursang sanga Selmân birle bahs

7 Kâtibî! Nizâmî senin nazmının düzenini görse "Sen Selman'la çekişsen sana lâyıktır" derdi.

1 Gerçek anlamda şarap ile sevgilinin dudağının mukayese edildiği bu beyitte şair, her zaman olduğu gibi neyi methetmek istiyorsa onu daha değerli gösterme yolunu seçmektedir. Burada da edebiyatta rengi ve tadı ile kırmızılık ve lezzet sembolü olan şarabı, sevgilinin "la'l"i [= lâl taşı gibi kırmızı dudak] yanında bir acı su olarak göstermekte, böylece sevgilinin dudağını yüceltmektedir. Şair beyitte yer alan şarap ibaresi ile bir uyum oluşturmak için hace, sufi vb. bir tipe değil, "sâkî"ye [= işret meclisinde şarap sunan hizmetli] hitap etmektedir (tenasüp).

2 Kur'an'da adı geçen büyük peygamberlerden birisi olan "Lokmân"ın rivayete göre Eyyûb Peygamber'in kız kardeşinin yahut teyzesinin oğlu olduğu kabul edilir. Edebiyatta "hikmet"in sembolüdür. "Hikmet" kelimesi o devirde gerçeğe ait özlü sözler söyleme, eşyanın hakikatini aramayı hedefleyen felsefe ve gizli ilimler gibi anlamlara geldiği gibi, aynı zamanda 'hekimlik' anlamını da ifade ediyordu. Bu bakımdan halk arasında Lokmân'dan daha çok "Lokman Hekim" olarak bahsedilir ve Kaf dağının ardında gizli ilimler ve ilâçlar öğrenerek insanlara şifa dağıtan biri olarak tanınır. Bu bakımdan beyitteki "derd" [= hastalık], "hikmet" [= hekimlik], "devâ" [= şifa, çare] ve "Lokmân" kelimeleri kendi aralarında bir uyum oluşturacak şekilde kullanılmışlardır (tenasüp). Şiir geleneğinde aşkın derdinin büyüklüğünü vurgulama amacıyla her fırsatta hekimlerle alay edilir, onlar bu derdin devasını bulmada daima cahil ve âciz kimseler olarak gösterilirler. Burada da hekimlikte Lokmân ile "bahs" [= cedel, tartışma, yarışma] tutacak kadar ileri giden hekimlerin dahi aşk derdinin devasını bulma konusunda âciz kaldıkları vurgulanmaktadır.

3 "Dil" [= gönül] ve "akl" [= akıl] edebiyatta sürekli birbirlerine zıt fikirlere sahip iki şahsiyet olarak gösterilirler. Gönül bir çocuk gibi düşünmeden atılan, hemen seven, kederlenen karaktere sahip; akıl ise sürekli temkinli davranan, işin sonunun neye varacağını düşünen, gönlü sürekli ikaz edip ona çeki düzen vermeye çalışan bir şahsı sembolize eder. Burada da aynı motifi kullanan şair, gönül ve aklı "kazâ birle kader" [= kaza ve kader] konusunda tartışır olarak hayal etmekte ve kendisinin bunlardan birini "Ankâ" kuşuna, diğerini de hem büyük bir peygamber, hem de büyük bir hükümdar olan Hz. Süleymân'a benzetmektedir. Şair burada *Ferecü ba'de'ş-şidde* isimli hikâyeler mecmuasında da geçen Hz. Süleyman ile Ankâ arasında kader ve kazanın varlığı münakaşasına işaret etmektedir (telmih). Hikâyeye göre kadere inanmayan Anka'ya Hz. Süleyman henüz yeni doğan iki çocuğun ileride evleneceklerini, bunun Allah'ın kaderi olduğunu söyler. İkna olmayan Anka, inanmadığı bu geleceğe dair plana müdahale etmek için bütün canlıların huzurunda izin ister. Bir yığın hadiseden sonra kader gerçekleşir ve Anka mahcup olarak ortadan kaybolur. Beyitte aklı temsil eden Anka'nın kader konusunda gönlü temsil eden Süleyman'la tartışmasına işaretle aklın acizliği vurgulamaktadır.

4 Bu edebiyatta terennüm edilen "aşk" kayıtsız şartsız bir rıza ve tevekkülü gerektirir. Söz konusu aşk ister mecazî yani insana duyulan, isterse hakîkî yani Allah'a duyulan aşk olsun durum değişmez. Gerçek âşık sevgilisinden "lutf" [= iyilik, güzellik] da gelse "kahr" [= öfke, ceza, azarlama] da gelse razıdır. Niçin bu şekilde davranıldığı konusunda soru sormaya ve hatta düşünmeye dahi hakkı yoktur, tam bir teslimiyet içinde bulunması gerekir. Söz konusu sevgili Allah ise, ona gerçek âşık olan kul hiçbir zaman "Neden böyle yaptın?" sorusunu soramaz, isyan edemez; tek çaresi sabretmektir; o dilerse mükâfatını verir. Vermese de ondan kimse hesap soramaz... Bu aynı bir kölenin sahibinin davranışlarından hesap sorma yetkisi olmaması gibidir. İlk mısrada geçen Arapça asıllı olup aynı kökten türemiş gibi görünen (şibhiiştikak) "bâl" [= gönül] ve "belâ" [= elbette, baş üstüne] kelimelerinin bir arada kullanılması bir söyleyiş biçimi olabilir. "Belâ" aynı zamanda 'felâket' ve 'kötülük' anlamını da ima edecek ve bu anlamıyla "kahr" ile uyumlu kullanılmıştır (ihamıtenasüp).

5 Aşk'ı bir derse benzeten şair, mektep veya medreselilerin bazı ilmî meselelerde tartışmaları geleneğine imada bulunarak, gönlüne hitap etmekte; onu "ders-i 'aşk" [= aşk dersi] konusunda sofu ile tartışmaması için ikaz etmektedir. Çünkü sofu kuru kuruya ibadetle Allah'a ulaşılacağına inanır, ibadet ettiği zaman Allah'ın kendisine vadettiklerini vermeye mecbur olduğunu düşünür. Arif ise tam bir kul tevekkülü içerisinde Allah'tan gelecek her şeye razıdır. Ondan iyilik de kötülük de gelse kabul eder,

Allah'ı kendisine bir şeyler vermeye borçlu bilmez. Çünkü Allah gerçek sahiptir, dilediğine istediği kadar verir, dilediğine hiç vermez ve bundan kimseye sorumlu değildir. Arife göre Allah'a ulaşılması için tutulması gereken tek yol, onu tam bir aşk ile her şeyden çok sevmektir. İşte şair gönlüne tembih ederek, bu gibi konulara aklı ermeyen sufi ile tartışmaması gerektiğini, çünkü "dânâ" [= ilim sahibi] kimselerin "nâdân" [= 1. cahil, 2. anlayışsız, hissiz] kimselerle cedelleşip tartışmasının doğru olmadığını söylemekte, bir yandan da her zaman olduğu gibi sufiye sataşma âdetini yerine getirmektedir.

6 "Cân" ve "gönül" kavramlarının kişileştirildiği (teşhis) bu beyitte şair, onlarla sevgilinin "la'l"i [= lâl gibi kırmızı dudak] konusunda tartışmaktan bahsediyor. Muhtemelen Türkçedeki "can atmak" [= çok istemek] deyimini ima ederek, "cân" ve "dil"inin [= gönül] kendisiyle sevgilinin dudağına ulaşmak için yarış hâlinde bulunduğunu ima ederek, okuyucuda bu yüzden bunların kendisiyle sanki "nizâ'" [= kavga, çekişme] içerisinde oldukları izlenimini uyandırmaya çalışıyor. Görüldüğü üzere şair sevgilinin dudağını başkalarından değil, kendi canından ve gönlünden dahi kıskanacak bir ruh hâli içerisindedir. Hemen ardından bu duruma geçerli bir sebep bularak "şarâb üstide" [= şarap içmiş, sarhoş] olan "yârân"ın [= dostlar] birbiriyle tartışmalarının "ayb" [= kusur] sayılmaması gerektiğini öne sürmektedir. Çünkü şarap insanın iradesini elinden alır, insan ne yaptığını bilemez. Böyle bir ifade ile şair, dolaylı olarak kendisinin ve gönlünün de sarhoş olduğunu ima etmektedir.

7 Böyle bir gazel yazdıktan sonra övünme faslına (fahriyye) geçen Kâtibî, ünlü şair Nizâmî'nin, kendi "intizâm-i nazm"ını [= nazmın, şiirin düzeni] görse, kendisine "Selmân" ile dahi yarışsa lâyık olacağını söyleyeceğini iddia etmektedir. Selmân-i Sâvecî İran edebiyatının en büyük şairlerinden biridir. Beyitteki "Nizâmî" ve "nazın" kelimeleri aynı kökten türeyen kelimeler olduklarından özellikle seçilmişlerdir (iştikak).

Osmanlı şiirinin bir diğer tipik özelliği de, şairlerin çoğu zaman eserlerinde özel hayatları ve şahsiyetleri ile ilgili bir ipucu vermemeleridir. İpucu oluşturabilecek bir şeyler verseler de, bunun çoğu zaman o şiirde takınılması şart olan tavrın bir gereği olduğu anlaşılır. Bunun en önemli sebebi, şairlerin eserlerinde sürekli, sahneye bir rol üstlenerek çıkan bir aktör tavrı takınmalarındandır. Aktör kendisine verilen rolü oynar ve o role şahsiyetinden katabileceği şeyler sınırlıdır. Son derece kaideci bir edebiyat olan klâsik edebiyatta da belirli roller, şartlar ve sınırlar vardır ve sanatçılar prensiplere sıkı sıkıya uyarak böylesine dar çerçeveler içerisinde, kabiliyetleri ölçüsünde sınırları zorlayarak bu rollerin gereğini yerine getirmeye çalışırlar. Bununla birlikte zaman zaman öyle beyitlere rastlanır ki bunları sahibinden ve şairinin şahsiyetinden ayırabilmenin imkânı yoktur. İşte bir gece yolculuğu sırasında, zifiri karanlıkta çıkan şiddetli bir tufanda, gemisine işaret olacak bir sahil feneri arayan bir kaptanın ruh hâlini yansıtan şu beytinde Kâtibî, gönlündeki Peygamber sevgisini "Ey 'mâ evhâ'nın sırrı[olan Peygamber]! Eğer yüzün[ün nuru] fener göstermeseydi, Nuh Nebî'nin gemisi sahile çıkmazdı" diyerek dile getirmektedir. Miraç hadisesinden bahseden *"Allah vahyettiğini bunun üzerine vahyetti"* (Necm, 10) ayetinde geçen *"mâ evhâ"* ibaresinin sırrına eren kimse, Hz. Peygamber'dir. Tasavvufî inanışa göre kâinat yaratılmadan önce ilk yaratılan şey Hz. Muhammed'in nurudur. Bütün peygamberler insan neslini o nura eriştirmek için gelmişlerdir. Bu düşünceye göre eğer o gelmeyecek olsaydı, Hz. Nûh'un karaya çıkarak Tufan'da yok olan insan neslini devam ettirmesinin de bir anlamı bulunmazdı...

II
BEYİT

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

Kenâra keştî-i Nûh-i Nebî çıkmazdı tûfândan
Fener göstermese yüzüñ eger ey sirr-i "mâ evhâ"

Edebiyat tarihimizin en ciddî problemlerinden birisini de ortak mahlaslardan kaynaklanan karışıklıklar oluşturur. Bazen birbirine çok yakın aralıklarla veya aynı zamanlarda yaşamış aynı mahlasta 15-16 şaire rastlanır ve bu yüzden birbirinden güzel nice eserin gerçekte kime ait olduğu konusunda gerek kendi çağdaşı bulunan biyografi yazarları, gerekse günümüzün araştırmacıları arasında bir hayli karışıklıklar oluşur. Bu gibi durumlarda eğer şairin dîvanı varsa, tezkirelerde biyografisinin yanı sıra şiirlerinden verilen örneklere bakılarak elde bulunan divanın hangi şaire ait olduğu tespit edilebilir. Fakat eğer şairlerin çağdaşı olan tezkire yazarları da onları birbirine karıştırmışlarsa, eldeki şiirleri burada olduğu gibi kime ait oldukları konusunda ihtiyat göstererek okumaktan başka bir çare kalmaz. Gerçi elde mevcut metinlerin beyit beyit incelenmesi ve bir üslûp araştırmasına gidilmesi suretiyle problemin kısmen çözülmesi mümkünse de, bunun ayrı bir çalışmayı gerektirdiği ortadadır.

Nihânî'lerden gerçekten çok güçlü ve kendine has şiirleri ve değişik bir şahsiyeti olan Turak Çelebi (ölm. h. 970 / m. 1562-3), aslen "Acemzâde" ve Edirne doğumludur. Dukaginzâde Mehmed Paşa'nın yakınlarından olup kendisi kemençe, kardeşi Kaya Çelebi ise saz çalarlarmış. Paşanın onu o sırada Manisa'da bulunan Sarı Selim'e göndermesi sonucu şehzadenin iltifatına mazhar olur, fakat şehzade onun aynı zamanda çok usta bir silahşor olduğunu öğrenince bir daha saz çalmaması için yemin ettirir. Şehzade Bayezid'in kaybettiği taht mücadelesi sonucu İran'a sığınması üzerine oraya gönderilen elçilik heyetinde Nihânî de vardır. Dönüşte lala olmayı ümit eden şair, hasımlarının garazları ile ve muhtemelen şehzadeyi içkiye alıştırdığı ithamıyla Kanunî'nin öfkesine uğrayarak idam edilir. Öyle ki tezkirelerini Kanunî'ye sunan Âşık Çelebi (tlf. 1566) ve Latîfî (tlf. 1546), her ikisi de padişahın hışmından çekindiklerinden olmalı, eserlerinde ondan bir tek kelime dahi etmezler.

Sehî Bey'in *Tezkire*'sinde "Anadolu vilâyeti"nden diye kaydettiği bir diğer Nihânî, Hadım Ali Paşa'nın (ö. 1511) musahibi ve meşhur

Tâc-i gülgûn geydügiyçün lâle şâhîler gibi
Çekdi sûsenler kılıç sünnî sipâhîler gibi

matlalı gazelin sahibi olarak gösterdiği Mevlânâ Nihânî olup bu unvandan onun ilmiye sınıfına mensup olabileceği tahmin edilebilir. Ancak Latîfî aynı şiirin sahibini "Abdullah oğlu", "Arnavud asıllı", tarih ve muamma söylemede usta, ince hayaller sahibi, Yavuz'a Şam ve Halep fethi için tarihler sunan biri olarak Nacak Fâzıl'ı gösterir. Fakat eski yazmalarda görünmemekle birlikte matbu nüshada bulunan "... ve *merhûmuñ lâkabına yeñiçeri cinsinden zuhûr itmegin Fâzıl-i Nacak dirlerdi*" ibaresi durumu karıştırır. Üstelik söz konusu gazelin makta' beytini bazıları Yavuz Sultan Selim'e, bazıları da Necâtî Bey'e izafe ettiklerinden mesele iyice içinden çıkılmaz bir hâl alır. Âşık Çelebi ise "Abdullah oğlu" Nihânî'yi, hocası Sürûrî'nin Hacı Hasanzâde Medresesi'nden hocası olarak gösterir ve ondan naklen şiirlerinin pek makbul olmadığını söyler. Hatta aksanı biraz çaldığı için şairlerce kendisine "Nacak" dendiğini öne sürer. Halbuki "Abdullah oğlu" ve "Nacak Fâzıl" olan Nihânî; *Sehî Tezkiresi*'nde VI. tabakada yer alan, ilmiyeye mensup, yeniçerilikle ve yukarıdaki matla beytiyle ilgisi olmayan biri olarak yer alır. Sehî'ye göre Nihânî'ye "Nacak" denmesi, onun "Abdullah oğlu" olmasından ileri gelmektedir. Görüldüğü üzere karışıklığın asıl temeli Latîfî'nin Sehî'den aktarma yaparken yanlış şahsı seçmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı yanlışlığı Gelibolulu Âlî de tekrar eder. Kınalızâde ise Âşık Çelebi'nin Hacı Hasanzâde müderrisi ve şiirleri tutulmamış olarak tarif ettiği Nihânî'yi şiirlerinde letafet ve tatlılık bulunmayan "Kul aslından" bir şair diye takdim eder, h. 925 / m. 1519'da mukaddes topraklarda öldüğünü bildirir ve ardından da Sehî'nin "Anadolu Vilâyetinden" dediği şahsın birbirinden güzel iki gazelini bu şahsa izafe etme garabetini gösterir.

Âşık Çelebi'nin "Kuloğlu" olarak takdim ettiği, asıl adı İbrâhim olan Edirneli bir diğer Nihânî daha vardır ki bu, Ubeydî'nin (ö. h. 980 / m. 1572-3) öğrencisi olup Ahdî'ye göre h. 1000 / m. 1591-1592'de vefat eden Nihânî olmalıdır. Bir de Latîfî'nin hemşehrisi ve çağdaşı olan ve gördüğü bir rüya üzerine kadılıktan istifa eden bir Kadı Nihânî daha vardır.*"Sûfîlık tâc ile 'abâ oldı / Hayf kim ma'rifet hebâ oldı "* kabilinden sözler söyleyen bu zatın Latîfî'nin verdiği şiir örneklerinden, bir şuara tezkiresinde yer almasını Kastamonulu olmasına borçlu olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 145b-146a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. II, s. 1017-1019; Sehî Beğ, *Heşt Bihişt*; nşr. Günay Kut, Harvard Üniversitesi Basımevi 1978, s. 74b, 75a, 94b; *Tezkire-i Latîfî*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314, s. 346-349.

Pervâne Bey'in Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Bağdat 406'da kayıtlı *Câmi'ü'n-nezâir*'inde bulunan aşağıdaki eser, Ali Emîrî Kütüphanesi Manzum 473'te kayıtlı *Nihânî Dîvânı*'nda da yer almaktadır. Ancak bu divan *Latîfî Tezkiresi*'nde biyografisi verilen Kastamonulu Kadı Nihânî'nin *Latîfî Tezkiresi*'nde geçen şiirlerini de ihtiva ettiğinden bu zata mal edilme durumundadır. Aşağıdaki gibi güçlü bir eserin, Latîfî'nin verdiği örneklerde olduğu gibi üslûp ve muhteva itibarıyla son derece zayıf şiirlerin sahibi bulunan bu zata ait olması imkânsız denecek bir durum arz etmektedir. Öyle anlaşılıyor ki biyografi kaynaklarındaki karışıklık, şiir mecmualarına ve divanlara kadar sirayet etmiş ve yukarıda kendilerinden bahsedilen dört yahut beş Nihânî'nin şiirleri de birbirine karışmıştır. Bu durum Turak Çelebi, Nacak Fâzıl, Anadolu vilâyetinden olup Hadım Ali Paşa'nın musahibi bulunan Nihânî ile Kuloğlu zümresinden ve Edirneli olan Nihânî'nin şiirlerinin tespitine yönelik ciddî filolojik bir çalışmayla çözülebilecek bir meseledir.

Klâsik Osmanlı şiirinin önemli bir özelliği de hemen bütün şiirlerin semboller vasıtası ile tasavvufî bir mahiyet göstermeidir. Öyle şiirler yazılmıştır ki meyhane köşesinde sakilik eden şuh bir sevgiliden bahseder görünür fakat aynı zamanda tasavvufun en derin ayrıntılarını terennüm eder. Bu gazelde de beşerî anlamda bir sevgili terennüm edilmekle birlikte, eserin ortalarından itibaren metne tasavvufî bir atmosferin yoğun olarak hâkim olmaya başladığı görülmektedir. Son beyitte ise sultanların, kapısında bir dilenci kadar dahi olamayacağı yücelikte bir sevgiliden söz edilmektedir. Kim bilir belki de şair, şiirini sunduğu kişiye sırf böyle bir iltifatta bulanabilmek için eserine tasavvufu bir kalkan gibi de kullanmış olabilir...

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Kaşlaruñ yayını kur kim cân olur kurbân aña*
Tîr-i gamzeñ gezle kim hâcet degül peykân aña

1 Canın kurban olduğu kaşlarının yayını kur, temrene ihtiyacı olmayan gamzenin okunu gezle.

2 *Hey ne yâkût-i müferrihdür leb-i yâkûtı kim*
Her ne yüzden yaraşur dirlerse kût-i cân aña

2 [Sevgilinin] yakut [renkli] dudağı öyle bir yâkût-i müferrihtir ki ona ne sebepten olursa olsun canın azığı derlerse lâyıktır.

3 *Hâzıram tîgüñde cânâ 'ışk ile cân virmege*
Kimde var ise ciger gelsün berü meydân aña

3 Ey sevgili Senin kılıcının altında aşk ile can vermeye hazırım. Kimde cesaret varsa beri gelsin! İşte meydan!

4 *Nâr-i 'aşka nûr olursañ yiridür ey dil saña*
Kim didi parpar tutuş pervâne gibi yan aña

4 Ey gönül! Aşk ateşine girip nur olsan yeridir. Sana kim aşk ateşine girip pervane gibi par par yan dedi.

5 *Âşık-i dîdâr olan n'eyler kusûr-i cenneti*
Yegdürür bir ravzadan bir kûşe-i vîrân aña

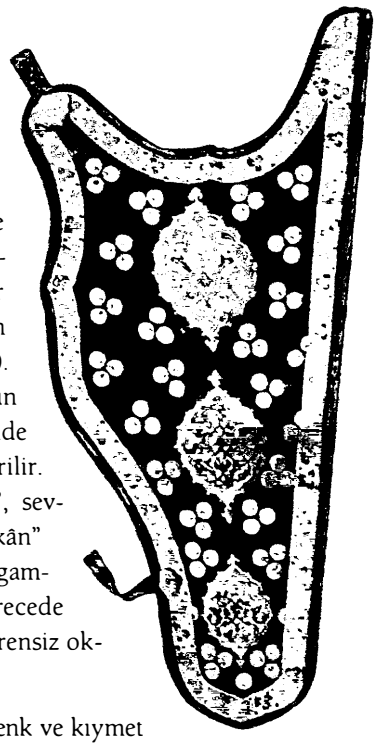
5 Cemâl âşığı olan cennet köşklerini ne yapar? Ona bir harabe köşesi bir bahçeden daha makbuldür.

6 *Derdmend ü hasteyüz bîçâre vü üftâdeyüz*
Düşmüşüz bir derde kim olur degül dermân aña

6 Dertli ve hastayız, zavallı ve düşkünüz. Öyle bir derde düşmüşüz ki dermanı mümkün değil.

7 *Bir şeh-i meh-peykere oldı Nihânî bende kim*
Kem gedâ olmaklıga lâyık degül sultân aña

7 Nihânî öyle bir ay yüzlü padişaha kul oldu ki sultan dahi ona dilenci olmaya lâyık değildir.



139

1 İnsan yüzündeki kaşlar şekil itibarıyla tam bir yayı andırması sebebiyle İran ve Türk edebiyatlarında binlerce beyitle yaya benzetilmiş, bu çerçevede birçok söz ve hayal oyunu geliştirilmiştir. Burada da söz konusu edilen sevgilinin çatılan kaşı, âşığa ok fırlatmak üzere kurulan bir yaya benzetilmiş (teşbih). İfadeden anlaşıldığına göre bu öyle bir oktur ki âşığın canı ona kurban olmaya hazırdır. Buradaki "kurbân" kelimesi iki anlama gelecek biçimde kullanılmıştır. Bunlardan biri 'bir şey uğrunda feda olan kimse' demek olup bu anlam günümüzde de kullanılmaktadır. İkincisi ise 'yay kılıfı' demektir. Yayların kullanılmadığı zamanlarda 'yasılarak' içine yerleştirildiği bu kılıflara da "kurban" dendiğinden, şairler büyük bir cesaretle sevgilinin yay kaşına kurban olmak istediklerini ifade ederken aynı zamanda -bir lâtife olmak üzere- bu anlamı da kastetmekteydiler (tevriye). "Gamze" göz ucu ile bakış yahut işaret demektir. Sevgilinin âşığa bir bakışı onun gönlünde şiddetli heyecanlar uyandırdığından, bu hâl gönlün yaralanması şeklinde tarif edilir ve bu durumda bakış bu yarayı açan bir "tîr" [= ok] olarak nitelendirilir. "Gezlemek" ok atarken hedefe nişan almak demek olup "gamze okunu gezlemek", sevgilinin kaşını çatarak bakmasından kinayedir. "Hâcet" ihtiyaç duyulan şey, "peykân" ise okların ucuna takılan sivri ve keskin çelik parçası yani 'temren' demek olup "gamze okuna peykân hâcet olmaması" gamzenin çelik uca ihtiyaç duymayacak derecede keskin ve sert yani son derece tesirli oluşunu ifade içindir. Türklerin bu gibi temrensiz okları, atıcılık idman ve talimlerinde kullandıkları bilinmektedir.

2 Bilindiği üzere yakut çok değerli bir taş cinsi olup edebiyatta güzellerin dudağı renk ve kıymet itibarıyla bu taşa benzetilir. Burada da "leb-i yâkût" [= yakut gibi kırmızı dudak] "yâkût-i müferrih"e benzetilmektedir. Eskiler yakutun şiddetli ateşi kesme, vebaya engel olma, kalbe kuvvet verme, hafakana iyi gelme gibi olağanüstü bazı etkilerine inanırlar ve bundan yararlanmak için yakut tozundan birtakım macunlar yaparlardı. Hâfız'ın *"Gönlümüzdeki zayıflığın tedavisini dudağına havale et, çünkü bu gönül ferahlatıcı yakut macunu ancak senin hazinende vardır"* anlamındaki bir beytinde de görüldüğü üzere bu macunun gerçekten kalbe kuvvet verdiğine inanılıyordu. Buna göre sevgilinin yakut macunu gibi her derde deva olan dudağı için, hangi özelliği kastedilirse edilsin "kût-i cân" [= canın gıdası] dense yaraşır denmektedir. Metnin yorumuna tasavvufî açıdan yaklaşıldığında bu beyitte konu edilen sevgilinin, aynı zamanda 'yâkût-i müferrih' gibi cana can katan, insana ferahlık veren sözleri ile âşığın derdine deva olan kâmil bir mürşit olduğu görülür.

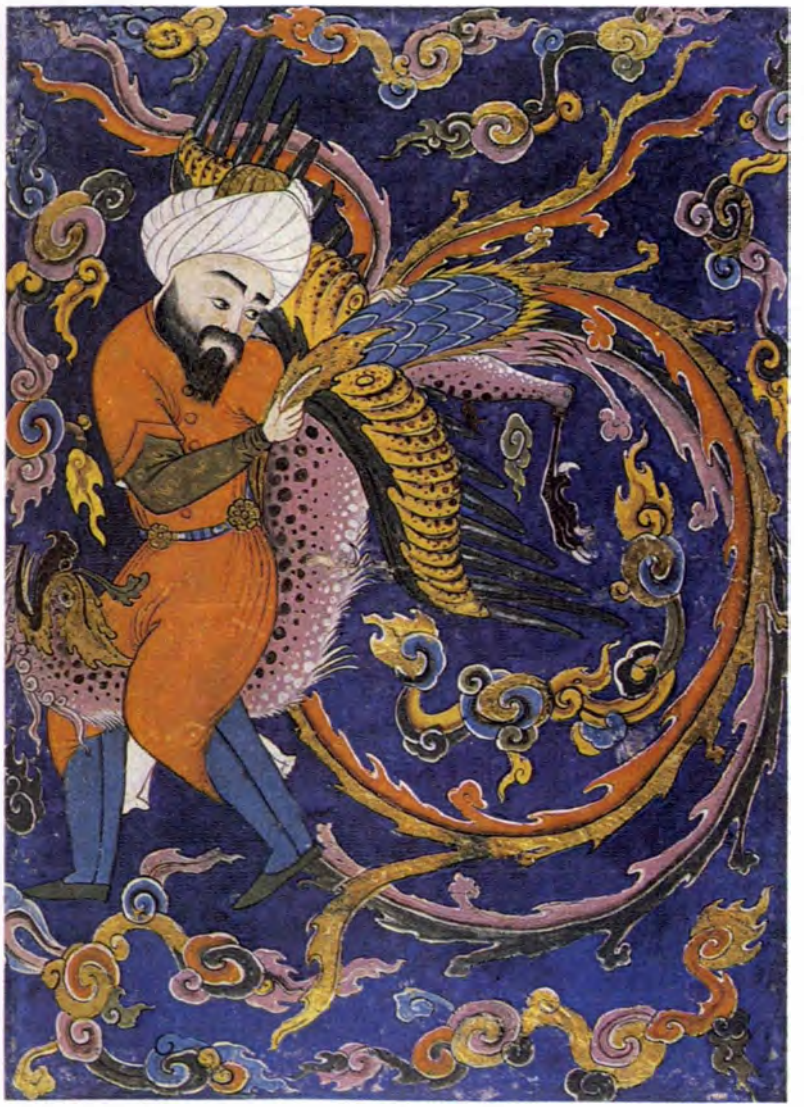
3 Bu şiirlerin yazıldığı devirlerde bazı abdal dervişler, orduda bulunan serdengeçtiler ve deliler gibi fedai bölüklerine mensup savaşçılar yahut bazı esrarkeşler ve çılgın âşıklar, zaman zaman şevk ve coşku ile vücutlarına yaralar açarlardı (bk. res. 117). Bu bir bakıma bir cesaret ve aşktaki samimiyetin ifadesi olarak telâkki ediliyordu. İşte şairler şiirlerinde kendilerini daima sevgili uğrunda bu şekilde yaralanmaya ve hatta derhâl can vermeye hazır olarak gösterirler. Bu gibi sözler özellikle sultanlara sunulan gazel metinlerinde dikkat çekmektedir. Burada sevgili uğrunda ölmek, Allah'ın yeryüzündeki halifesi uğrunda ve dolayısıyla Allah yolunda ölmek, canı feda etmeye hazır olmak anlamında bir bakıma bağlılık ve sadakat ifadesidir. "Ciğeri olmak" günümüzde de kullanıldığı üzere cesareti olmak anlamında bir deyimdir. Tabii bu arada dergâhlarda vücutlarına paslı kılıçları sokup bir yandan diğer yana geçirerek zikredip kendinden geçen Kadirîler, Rufaîler vb. tarikat mensubu dervişleri de unutmamak gerekir.

4 "Nâr" [= ateş] ve "nûr" [= ışık] biri yakıcı ve ışık verici, diğeri ise aydınlatıcı ve serin olmak üzere iki ayrı tabiata sahiptirler. Biri Allah'ın Celâl sıfatını, diğeri ise Cemal sıfatını temsil eder. Aşk ateşi âşığın gönlüne geldiğinde oradaki bütün masivayı yani dünyaya ait şeyleri yakıp kül eder, bu külle parlayan gönül aynası oradan ilâhî nurların tecelli etmesine sebep olur. Bu husus edebiyatta aşk ateşine benzetilen mum alevi çevresinde dönüp duran pervane yani küçük kelebeğin sonunda kanadını bu "nâr"a kaptırarak yanıvermesi şeklinde sembolize edilmiştir.

5 "Dîdâr" [= yüz güzelliği] ve 'cemâl' her ikisi de sevgilinin yüzü için kullanılmakla birlikte mistik edebiyatta bunlar aynı zamanda Allah'ın eşsiz güzelliğini sembolize ederler. Sevgilinin yüzüne âşık olup tek amacı onu bir an olsun görebilmek olan âşığı en güzel bahçelere ve köşklere de koysalar orada rahat edemez, onun görmek istediği tek şey sevgilisidir. İşte aynı psikolojik hâli Allah âşığı kimseler için ima yoluyla ifade eden şair, Allah'ın Cemâlini görmek isteyen bir âşık için "kusûr" [= kasırlar, köşkler] hiçbir şey ifade etmez; böyleleri için "ravza" [= bahçe, cennet] ile "kûşe-i vîrân" [= harabe köşesi] arasında bir fark yoktur. Onlar cennete gitseler de oradaki nimetlere meyletmek yerine Allah'ın cemalini seyretme ile meşgul olurlar demek istemektedir. Görüldüğü üzere bir önceki beyitte ve bu beyitte şair eserini yoğun olarak tasavvufî konulara doğru yönlendirmektedir.

6 Aşk derdinin dermanı sevgilinin vuslatıdır. Bu olmadıkça âşık hiçbir şeyle teselli bulamaz; dünyanın en bilgili hekimleri dahi onun derdine çare bulamazlar. Eğer sevgili bu beyitte olduğu gibi Allah ise, gerçek anlamda vuslat, ölüm ile Allah'a kavuşma şeklinde gerçekleşebileceğinden yine bu dünyada çaresi yoktur. Şairin kendi hâlini "derd-mend" [= dertli], "bî-çâre" [= çaresiz], "üftâde" [= düşkün] gibi ümitsiz sıfatlarla tanımlaması bundan ileri gelmektedir.

7 Son beyitte şair şahsiyeti iyice müphemlik kazanan sevgilisini sultandan dahi yüksek bir mertebeye çıkartmaktadır. Allah, Hz. Peygamber yahut kâmil mürşit gibi ulvî bir varlığı kastetmek üzere söylenmiş olması muhtemel bu ifadeye göre şairin öyle bir sevgilisi vardır ki sultanlar dahi kapısında bir dilenci kadar olamazlar. Sultan ve "gedâ" [= dilenci, fakir] biri toplumun en üst, diğeri de en alt noktasında bulunan iki farklı tip olduklarından (tezat), edebî metinlerde özellikle bir arada zikredilmelerine dikkat edilmiştir. Burada ise sevgilinin sultan, âşığın ise bir dilenci olarak temsil edilmelerinden farklı olarak, öyle bir padişahtan bahsedilmektedir ki Osmanlı sultanı dahi onun kapısına gelen dilenci kadar olamamaktadır.



Aşağıdaki eser Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ*'sında bildirdiğine göre Ubeydî'nin (ölm. h. 980 / m. 1572-3) öğrencisi olup h. 1000 / m. 1591-1592'de vefat eden Nihânî'nindir. Âşık Çelebi, Ahdî ve Kafzâde'nin şiirlerini çok methettikleri bu zatın İsmi Âşık Çelebi'ye göre İbrâhim'dir.

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün

Sevme şehrî güzeli ger meh-i tâbân ise de
Virme hercâyîye dil mihr-i dırahşân ise de

Saña serkeşlik idüp gayrıya mâ'il olanuñ
Geç hevâsından eger serv-i hırâmân ise de

Hâra hem-dem oluban bagruñı pür-hûn idenüñ
Gele bakma yüzine bir gül–i handân ise de

Seni bîmâr idüp el derdine tîmâr idenüñ
Hastesi olma sakın âfet-i devrân ise de

Ey Nihânî ruhı her cem'i münevver kılanuñ
Olma pervânesi ger şem'-i şebistân ise de

Tezkire yazarlarının üzerinde büyük bir karışıklığa düştükleri aşağıdaki güzel eserin mahlâsı, bir rivayete göre Necâtî Bey'e, bir diğer rivayete göre Yavuz Sultan Selim'e ait gösterilmiştir. Sehî'nin *Heşt Behişt*'i bu meşhur gazelden bahseden ilk kaynaktır. Bu gazelin iki beytini vererek şairine, yaşadıkları zamana yetişip görüşebildiği şairleri anlattığı VI. tabakada yer vermesi sebebiyle Sehî'ye güvenmek en doğru yol olsa gerektir. Anadolu vilayetinden olup Hadım Ali Paşa'nın musahibi bulunan Nihânî'ye ait gazel metni Kınalızâde'de farklı bir şahsa ait gibi gösterilmiştir.

III

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün

Tâc-i gülgûn geydügiyçün lâle şâhîler gibi
Çekdi sûsenler kılıç sünnî sipâhîler gibi

Bir yeşil sancak getürmiş geldi serv ol ceng içün
Pullu cevşen geydi gül deryâda mâhîler gibi

Râfızîdür lâle tâcın bâda vir yâ Rab diyü
Yâsemenler Hakka yüz tutmuş ilâhîler gibi

Çâr-yâr içün bugün tonandı baguñ askeri
Her biri bir renge girmiş pâdişâhîler gibi

Ey Nihânî çâr-yârı sev Muhammed aşkına
Bâyezîdî-meşreb ol olma tebâhîler gibi



141

MUHİBBÎ

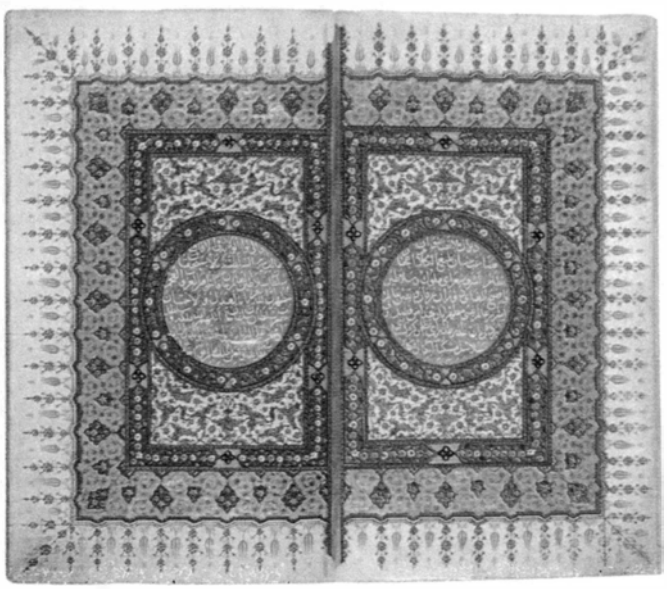
[Trabzon 1494 - Zigetvar 1566]

Asıl adı Süleyman olup Osmanlı Devleti'nin onuncu hükümdarıdır. Babası Yavuz Sultan Selim'in yedi çocuğu içinde tek erkek evlâdıdır; annesi Hafsa Sultan'dır. Yavuz'un Trabzon valiliği sırasında dünyaya geldi. İlk eğitimini Trabzon'da gördükten sonra, on beş yaşında önce Karahisar sancakbeyi, amcası Ahmed'in itirazı üzerine de Bolu sancakbeyi olarak atandı. 1509'da bir aralık Kefe'ye nakledildikten sonra İstanbul'da kaymakamlık vazifesiyle kaldı ve ardından 1513'te Saruhan sancakbeyliğine getirildi. Babasının ölümü üzerine 26 yaşında bulunduğu h. 17 Şevval 926 / m. 30 Eylül 1520 tarihinde tahta geçti. Belgrad, Rodos, Mohaç, Viyana, Alaman, Irakeyn, Pulya, Karaboğdan, Istabur, Estergon, İran, Nahcivan ve nihayet Zigetvar olmak üzere bizzat on üç sefere kumandanlık etti. Seferde ölen dördüncü Osmanlı padişahıdır. Zigetvar'ın muhasarası sırasında iç kalenin fethini göremeden hasta yatağında h. 20-21 Safer 974 / m. 6-7 Eylül 1566'da vefat etti. Ölümü fethin yarım kalmasını ve bazı muhtemel karışıklıkları engelleme düşüncesiyle, Sokollu tarafından ordudan ve hatta bazı önde gelen devlet adamlarından dahi başarıyla gizlendi. O sırada Kütahya valisi olan oğlu Şehzade Selim'in yaklaşık yirmi gün sonra Zigetvar'a gelişine kadar, cesedi tahnit edilerek iç organları Otağ-i Hümâyûn'da bir yere defnedildi. Cesedi gizlice yaptırılan ve otağa sokulan bir tabut içinde tahtın altına gömüldü. Daha sonra İstanbul'a getirilerek kendi inşa ettirdiği Süleymaniye Camii avlusuna defnedildi.

Yuvarlak çehreli, elâ gözlü, kaşlarının arası açık, doğan burunlu, seyrek dişli, uzun boylu olarak tarif edilen padişahın söz ve hareketleri son derece ölçülü ve nazik olarak nitelendirilir. Ebussuud Efendi'ye kendi el yazısıyla yazdığı mektubundaki *"Halde haldaşum, sinde sindaşum, âhiret karındaşum, tarîk-i Hak'da yoldaşum Molla Ebû Su'ûd Hazretleri'ne dü'â-i bî-had iblâgından sonra... Nedür hâlüñüz ve nicedür müzâc-i lâzımü'l-imtizâcuñuz?"* ifadesi, hakkındaki bu görüşün doğruluğuna delil oluşturmaktadır. Bilginler, hekimler ve şairlerle bulunup sohbet etmekten ve şiirlerine nazire yazılmasından hoşlanırdı.

Muhibbî, II. Murad'la başlayan şair Osmanlı padişahlarının beşincisidir. Büyük dedesi Fatih, dedesi II. Bayezid ve babası Yavuz gibi o da şiir sanatıyla yakından ilgilenmiş ve Osmanlı edebiyatının çoğu gazel olmak üzere 3000 civarında nazmıyla en hacimli divanlarından birini vermiştir. İlk devirlerinde yazdığı şiirler olması muhtemel bazı gazellerinde görülen aksaklıklara karşılık, eserlerinin önemli bir kısmı son derece ustaca söylenmiş şiirlerden oluşur. Muhibbî'nin devlet meselelerinin ağır yükü ve yorucu seferlerle geçen bir ömür içerisinde, eskilerin sürekli yazıp söyleyen anlamında "pür-gû" diye nitelendirdikleri türden bir şair olmasına karşılık, eserlerinde hiçbir zaman bu tipteki sanatkârların düştükleri özensizliğe düşmediği görülmektedir. Gazelleri inceden inceye işlenmiş hayaller ve söz oyunlarıyla doludur. Sade yazmaktan ve zaman zaman ustaca kaleme alınmış kahramanlık şiirleri nazmetmekten hoşlanan bir şairdir. Oğullarından Şehzade Mustafa, Bayezid, Selim ve Cihangir de kendisi ve dedeleri gibi şair olarak yetişmişlerdi.

142



Kaynaklar: İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1975, c. II; İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, İstanbul 1971, c. II; Coşkun Ak, *Muhibbî Dîvânı*, Ankara 1987.

Bazı sözler vardır, ancak belirli kişilerin ağzından yahut kaleminden döküldüğü takdirde gerçek anlamını bulurlar. Aşağıdaki meşhur eser de Kanunî ile özdeşleşmiş, belki başka biri tarafından söylenmiş olsa bu kadar tesir uyandıramayacak özellikte bir gazeldir. Belki aynı sözleri kıyıda köşede kalmış, geçim derdiyle ömür tüketen bir şair söyleseydi eser sıradan bir şiir olarak kalacaktı. Ömrünün önemli bir kısmında ayağındaki deva bulunmaz ağrıların sıkıntısını çeken Kanunî, sıhhatin saltanattan daha değerli olduğunu söylediğinde bu gerçekten yaşanan bir ruh hâlinin ifadesi olur. Saltanatın cihan kavgası olduğunu söylemek, devletin selâmeti için bir oğlunu kendi otağında cellatlara teslim eden, diğerinin ölümü için de servetler harcayan bir babanın ağzından çıktığında başka şeydir; köşesinde inzivaya çekilip dünya ile ilişkisini kesmiş sıradan bir şair için başka şeydır. Bazı insanlar vardır, ömurleri hep fasit bir daire içinde geçer. Onlar için on yıl yaşamakla elli yıl yaşamak arasında sanki bir fark yok gibidir. Fakat yetmiş yılı aşkın ömrünün çoğu, her biri büyük bir macera sayılabilecek seferlerde geçen bir hükümdar için geriye dönüp baktığında, ömrünün yılları kum saatinin içindeki kumlar kadar olsa dahi gerçekte bir saat kadar dahi sayılamayacağını söylemek, gerçekten ciddîye alınması gereken ibret verici bir sözdür. Bu bakımdan bir edebî eserin -eskilerin tabiriyle- "belâgat" açısından değerlendirmesi yapılırken, onun kim tarafından söylendiğinin göz önünde bulundurulması da üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi*
Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi

1 Halk arasında devlet kadar itibarlı bir başka şey yoktur [ama], dünyada bir nefeslik sıhhat gibi [saadet ve] zenginlik olmaz.

2 *Saltanat didükleri ancak cihân gavgâsıdur*
Olmaya baht ü se'âdet dünyede vahdet gibi

2 Saltanat dedikleri sadece bir dünya kavgasıdır. Cihanda vahdet gibi talih ve mutluluk yoktur

3 *Ko bu 'ıyş ü 'işreti çünkim fenâdur 'âkıbet*
Yâr-i bâkî ister isen olmaya tâ'at gibi

3 Bu yiyip içmeleri bırak, çünkü işin sonu fenadır. Eğer ebedî bir sevgili istersen ibadet gibisi yoktur.

4 *Olsa kumlar sagışınca 'ömrüñe hadd ü aded*
Gelmeye bu şîşe-i çerh içre bir sâ'at gibi

4 Ömrünün sonu ve [günleri] adedi kumlar sayısınca olsa da, bu felek şişesinde bir saat gibi gelmez.

5 *Ger huzûr itmek dilerseñ ey Muhibbî fârig ol*
Olmaya vahdet cihânda kûşe-i 'uzlet gibi

5 Ey Muhibbî! Eğer huzur bulmak istiyorsan her şeyden el etek çek; [çünkü] dünyada uzlet köşesi gibi yalnızlık bulunmaz.

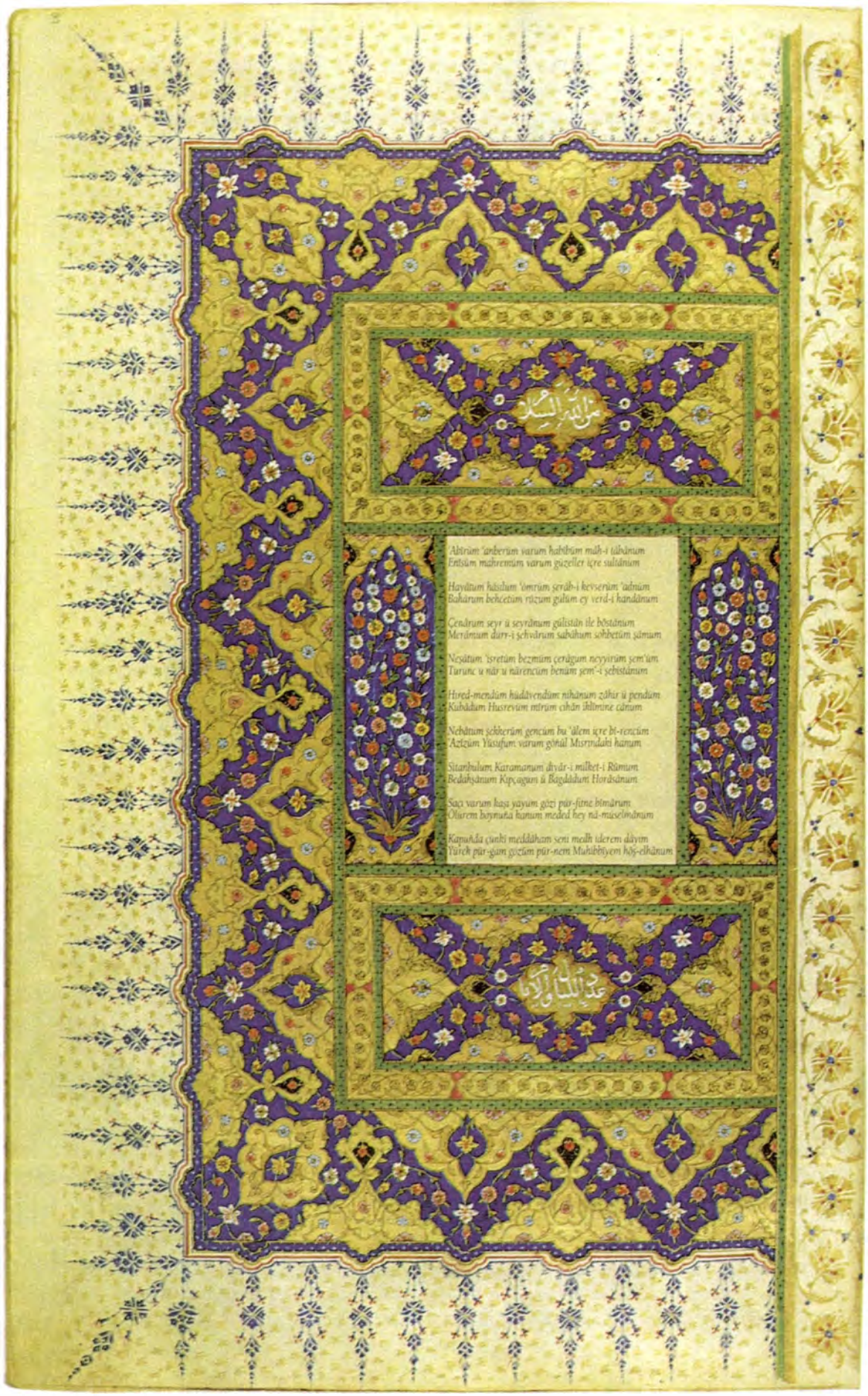
1 Sağlığın değerini vurgulayan bu meşhur beyitte Kanunî "devlet" kelimesini iki farklı anlamıyla kullanmıştır (tevriye); birincisi güç, kudret ve ihtişamı ile "devlet"; ikincisi ise "zenginlik ve saadet". Belki de sağlığından şikâyetçi olduğu bir anda söylediği bu beyit, bulunduğu konum itibarıyla bu sözü söyleyebilecek en yetkili ağızdan çıkması bakımından ayrıca önemlidir. Çünkü bu hükümdar, sağlığında saltanat ve iktidarın dünyadaki en güçlü temsilcisi idi ve aynı zamanda bacağında olan sürekli ağrı vb. bir takım sağlık problemleri yaşıyordu. Cahil halkın nazarında devlet güç, kudret, ihtişam, debdebe gibi hususlardan ibarettir ve; her şeyi ile dünyaya bağlı kimseler için bu, erişilebilecek en yüksek mevki ve saadet kaynağıdır. Halbuki insana sağlığın değerini hatırlatan öyle anlar vardır ki bu dertli andan kurtulmak için belki sahip olduğu her şeyi gözden çıkartmaya razı olur. Beyitteki "bir nefes" ibaresi hem "bir an" hem de " bir soluk" anlamlarında kullanıldığından (tevriye) beytin yapısı içinde ayrı bir güzellik taşımaktadır.

2 Sultanlık sürme anlamına gelen "saltanat" burada yine hem iktidar hem de debdebe ve ihtişam anlamlarında kullanılmıştır. Beyitteki ifadeye göre saltanat bir dünya kavgasından ibarettir. Tabii bu sözü söylerken şairin aynı zamanda Osmanlı tarihindeki saltanat ve taht kavgalarını da ima etmiş olmaması düşünülemez. Yalnızlık anlamına gelen "vahdet" aynı zamanda Allah'a yakınlık anlamında da kullanılır. Özellikle ömrünün son yıllarında aşırı dindarlaştığı, sarayda lüks eşya kullanımını menettiği ve şarap ve musikiyi yasakladığı bilinen Kanunî, bu şiiri hikemî tarzda kaleme aldığından böyle bir ifade kullanması belki tabii sayılabilir. Ancak şairler, dindarlık sergileyen bu gibi sözlerden çoğunlukla kaçındıklarından buradaki vahdet kelimesinin dağınıklık ve perişanlığın zıddı olarak ve eskilerin tabiriyle "cemiyyet-i hâtır" [= akıl ve gönül bütünlüğü] anlamında kullanılmış olması da kuvvetle muhtemeldir.

3 Bu beyitte şair hem kendisine hem de okuyucusuna hitap ederek dünyadaki eğlenceli meclisleri, zevk ve safa sürerek yiyip içmeleri terk etmeyi öğütlüyor ve bunların sonunun "fenâ" olduğunu hatırlatıyor. Buradaki "fenâ" kelimesi hem "boş şeyler" hem de "kötü işler" anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır. Şaire göre ebedî olan dost, insanın dünyada yapacağı ibadetler ve iyiliklerdir. İbadet anlamına geldiği gibi emre itaat etme anlamına da gelen "tâ'at", Allah'ın yapılmasını istediği şeyleri yerine getirmek, istemediği şeylerden de sakınmaktır. İslâmî inanca göre öldükten sonra insana dünyadaki hiçbir şey fayda vermeyecek, bu dünyadaki dostlardan ve hatta en yakınlardan dahi insan bir fayda görmeyecek, ahirete sadece işlediği iyilikler ve ibadetlerle gidecektir. Kanunî'nin "yâr-i bâkî" [= ebedî dost] ifadesiyle kastettiği, ahirette insanı kurtaracak olan bu ibadetlerdir.

4 Ömrün sayısı ile kastedilen şeyin günler olduğu anlaşılmaktadır. Beyitte hayattaki günler yeryüzündeki kumlar sayısınca olsa da yine de geriye dönüp bakıldığında insana bir saat kadar bile gelmeyeceği ifade edilmektedir. Gerçekten de zaman izafî bir kavramdır. Günler vardır ki bitmek bilmez, bazıları ise nasıl geçtiği bilinmez. Belirli bir yaştan sonra geri dönüp bakıldığında ömrün çabucak geçiverdiği anlaşılır. Bu husus Kur'an'da da *"Allah onlara yine 'Yeryüzünde kaç yıl kaldınız?' der; [onlar] 'Bir gün veya daha az bir süre kaldık, sayanlara sor' derler."* (Mü'minûn, 112-113) şeklinde ifade edilmektedir. İşte aslında kendisi de uzun ve son derece hareketli bir ömür süren bir insan olarak Kanunî, geri dönüp bakıldığında çabucak geçtiği anlaşılan insan hayatını bir tasvir ile gözlerimizin önünde canlandırmaya çalışıyor. Şairin tasvirine göre felek kum saati şeklinde bir cam fanus, ömrün günleri ise bunun içinde akıp giden kum tanecekleri gibidir. Kum saatindeki kumların sayısı ne kadar çok olursa olsun, bir taraftan diğer tarafa geçmeleri bir saat içinde olmaktadır. Beyitteki "gelmek" fiili günümüzde olduğu gibi "hissetmek" anlamında kullanılmıştır.

5 Yukarıda ikinci beyitte geçen "vahdet" kelimesinin tasavvufî anlamıyla bu şekilde açıkça ve iftihar vesilesi gibi zikredilmesinin şiir geleneğine pek uymadığından bahsedilmişti. Gerçekten de şair daha önce kullandığı bu tabiri izah etmek istercesine mahlas beytinde ikinci defa ve âdeta açıklayıcı bir üslûpla tekrar kullanmaktadır. Buna göre uzlet köşesine çekilmek ve yalnız kalmak en güzel "vahdet"tir. Tabii bu söz de uzlete çekilerek Allah ile başbaşa kalma hâlinin kapalı bir şekilde ifadesidir.


من الله السلام
Abtrüm 'anberüm varum habtrüm mäh-i tälhänum
Entsüm mähremüm varum güzeller içre sultänum
Hayätum hasılum 'ömrüm şerâb-i kevserüm 'adnüm
Bahârum behcetüm rüzum gülüm ey verd-i handânum
Çemdrum seyr ü seyrânum gülistän ile bostânum
Merâmum dürr-i şehvârum sabâhum sohbetüm şâmum
Neşâtum 'işretüm bezmüm çerâgum neyyirüm şem'üm
Turunc u nâr u nârencüm benüm şem'-i şebistânum
Hired-mendüm hüdâvendüm nihânum zâhir ü pendüm
Kubâdum Husrevüm mürüm cihân ihlâmine cânum
Nehâtum şöhretüm gencüm bu 'âlem içre bî-renzüm
'Azîzüm Yûsufum varum gönül Misrindaki hânum
Sitarhalum Karamanum diyâr-i milket-i Rûmum
Bedâhşânum Kıpçagum ü Bagdâdum Horâsânum
Saçı varum kaşı yayum gözi pür-fitne bimârum
Ölürem boynuña kanum meded hey nâ-müselmânum
Kapuñda çünki meddâham seni medh iderem dâyim
Yüreh pür-güm gözüm pür-nem Muhibbiyem hoş-elhânum
عدد الليالي والايام



144

• BABA VE OĞLU ARASINDA İKİ MEKTUP •

Osmanlıda şiir hayatın içine öylesine girmiştir ki artık bir amaç olmaktan çıkarak âdeta araç hâline gelmiştir. Tıp ve kimyadan fıkıh, akait ve lügata kadar akla gelebilecek hemen her konuda pek çok eser, biraz da kolay ezberlendiği için manzum olarak kaleme alınmışlardır. Hatta eski şiirin önemli bir cephesini oluşturan kaside ve gazel formunun yüzlerce örneği dikkatle incelendiğinde, bunların aslında birer manzum dilekçe oldukları görülür. Bazıları ise yazdıkları mektupların arasına birkaç beyit sıkıştırma geleneğini de geride bırakarak artık birbirlerine tamamıyla manzum mektuplar yazarak haberleşir olmuşlardı. Bunların en meşhurlarından biri de kardeşi Şehzade Selim'e karşı başlattığı mücadeleyi kaybedip h. 967 / m. 1560'ta oğulları Orhan, Osman, Mahmud ve Abdullah'ı da yanına alarak İran'a sığınan Şehzade Bayezid'in babasına yazdığı aşağıdaki manzum mektuptur. Şehzadenin "mütekerrir murabba" şeklinde nazmettiği mektuba babası Kanunî de aynı vezin ve kafiyede bir mektupla cevap vermiş; kısa bir süre sonra kendi ve dört günahsız çocuğu ile idam edilen şehzadeden, babasının elinde belki son hatıra olarak aşağıdaki mısralar kalmıştı...

ŞEHZÂDE BÂYEZİD'İN PEDERLERİ KÂNÛNÎ SULTÂN SÜLEYMÂN HAN HAZRETLERİNE İRSÂL EYLEDİKLERİ TAZARRU'-NÂMEDİR

[Şehzade Bayezid'in Babası Sultan Süleyman Han Hazretleri'ne Gönderdiği Yakarış Şiiridir]

Ey ser-â-ser 'âleme Sultân Süleymânum baba
Tende cânum cânumuñ içinde cânânum baba
Bâyezîdüñe kıyar mısın benüm cânum baba
Bî-günâhum hak bilür devletlü sultânum baba

Enbiyâ ser-defteri ya'nî ki Âdem hakkıçün
Hem dahî Mûsâ ile 'Îsâ-yı Meryem hakkıçün
Kâ'inâtuñ serveri ol rûh-i a'zam hakkıçün
Bî-günâhum hak bilür devletlü sultânum baba

Sanki Mecnûnum baña taglar başı oldı durak
Ayrılup bi'l-cümle mâl ü mülkden düşdüm ırak
Dökerüm göz yaşını vâ hasretâ dâd el-firâk
Bî-günâhum hak bilür devletlü sultânum baba

Kim saña 'arz eyleye hâlim eyâ şâh-i kerîm
Anadan kardaşlarumdan ayrılup kaldum yetîm
Yok benüm bir zerre 'isyânum saña Hakdur 'alîm
Bî-günâhum hak bilür devletlü sultânum baba

Bir nice ma'sûmum oldugum şehâ bilmez misün
Anlaruñ kanına girmekden hazer kılmaz mısun
Yoksa ben kuluñla Hak dergâhına varmaz mısun
Bî-günâhum hak bilür devletlü sultânum baba

Hak Te'âlâ kim cihânuñ şâhı itmişdür seni
Öldürüp ben kuluñı güldürme şâhum düşmeni
Gözlerüm nûru ogullarumdan ayurma beni
Bî-günâhum hak bilür devletlü sultânum baba

Tutalum iki elüm başdan başa kanda ola
Bu meseldür söylenür kim kul günâh itse n'ola
Bâyezîdüñ suçını bagışla kıyma bu kula
Bî-günâhum hak bilür devletlü sultânum baba

PEDERLERİ KANÛNÎ SULTÂN SÜLEYMÂN HAN HAZRETLERİNİN CEVÂBI

[Babası Kanunî Sultan Süleyman Han Hazretlerinin Cevabı]

Ey dem-â-dem mazhar-i tugyân ü isyânum ogul
Takmayan boynına hergiz tavk-i fermânum ogul
Ben kıyar mıydum saña ey Bâyezîd Hanum ogul
Bî-günâhum dime bârî tevbe kıl cânum ogul

Enbiyâ vü evliyâ ervâh-i a'zam hakkıçün
Nûh ü İbrâhîm ü Mûsâ ibni Meryem hakkıçün
Hatm-i âsâr-i nübüvvet Fahr-i 'Âlem hakkıçün
Bî-günâhum dime bârî tevbe kıl cânum ogul

Âdem adın itmeyen Mecnûna sahrâlar durak
Kurb-i tâ'atden kaçanlar dâimâ düşer ırak
Tañ degüldür dir isen vâ hasretâ dâd el-firâk
Bî-günâhum dime bârî tevbe kıl cânum ogul

Neş'et-i Hakdur übüvvet râm olan olur kerîm
"Lâ tekul üf" kavlini inkâr iden kalur yetîm
Tâ'ate isyâna 'âlimdür Hudâvend-i Kerîm
Bî-günâhum dime bârî tevbe kıl cânum ogul

Rahm ü şefkat zîb-i îmân oldugın bilmez misün
Yâ dem-i ma'sûm dökmekden hazer kılmaz mısun
'Abd-i âzâd ile Hak dergâhına varmaz mısun
Bî-günâhum dime bârî tevbe kıl cânum ogul

Hak re'âyâ-yı mutî'e râ'î itmişdür beni
İsterem maglûb idem agnâma zi'b-i düşmeni
Hâşe-lilleh öldürürsem bî-günâh nâgâh seni
Bî-günâhum dime bârî tevbe kıl cânum ogul

Tutalum iki elüñ başdan başa kanda ola
Çünki istigfâr idersüñ biz de 'afv itsek n'ola
Bâyezîdüm suçuñı bagışlaram gelseñ yola
Bî-günâhum dime bârî tevbe kıl cânum ogul

İŞRETÎ

[İstanbul ? - İvraca (Bulgaristan) 1566]

Asıl adı Mustafa olup İstanbul'un Rumelihisarı semtinde doğmuştur. genç yaşlarından itibaren sesinin güzelliği ve söylediği türkülerle kısa zamanda şöhret bulan şair, medrese yıllarında da akranının üstünde başarı elde eden biriymiş. Bir zaman mülâzimlikten sonra Edirne yakınındaki Mahmud Paşa Hasköyü'ne kadı ve hâkim olarak atandı. Kanunî'nin Irakeyn Seferi sırasında Şehzade Bayezid'e Edirne muhafızlığını vermesi üzerine bu şehre gelen şehzadeye, gazel ve kasideler sunarak kendini tanıtan İşretî, sesinin güzelliği ile de dikkat çekerek kısa zamanda onun sohbet meclislerinin vazgeçilmez bir üyesi oldu.

Daha sonra şehzadenin Kütahya'ya gönderilmesi üzerine ona da Eskişehir kazası verilerek yakında bulunması sağlandı. Ancak daha sonra Şehzade Selim ile Bayezid arasındaki sürtüşmeler sonucu Bayezid'in, Kütahya'dan Amasya'ya nakledilmek istenmesine itirazı ve nihayet durumu gittikçe kötüleşerek İran'a sığınması üzerine, şairin çevresindeki kimseler zor durumda kaldığı gibi İşretî'nin de bütün emekleri boşa gitti. Âşık Çelebi'nin ifadesiyle: *"Çün Sultân Bâyezîd eliyle devletin depdi, tarîk-i râstdan tarîk-i bagya sapdı; yanına cem' olanlar ele girdiler, hem-kâseler tefahhus olındukda şerâb içenler ayagı götürüp, 'İşretî mücerred töhmet ile humârın çeküp kabak bunuñ başında ufandı. Balın yiyenler fârigbâl olup belâsın bu çeküp, a'dânın etmegi yaga bandı."* Öyle anlaşılıyor ki İşretî şehzadeyi içkiye alıştırmakla itham edilmiş, bu işi asıl yapanlar kendilerini kurtardıkları hâlde, suç bunun üzerine kalmıştı. Çelebi'nin anlattığı bir hikâyeden, şaire iftira edilmesine, Eskişehir kadısıyken teftiş ederek fısk ü fücur yuvası olduğu için kapattırdığı Seydî Gâzî Tekkesi'nin intikamını almak isteyenlerin sebep olduğu anlaşılmaktadır. Nihayet Kanunî'nin bir gazeline nazire olmak üzere yazdığı şu gazel, padişahın hoşuna giderek şairin kurtulmasına sebep olmuştur. Şair özellikle son beyitte, kendisini sanki kefenini giymiş ve padişah uğrunda canını fedaya hazır, boynu vurulmak üzere cezasını bekleyen biri olarak tasvir etmektedir ki; gerçekten Kanunî gibi hassas bir şairi ve kudretli bir hükümdarı derinden etkileyecek bir ifadedir:

Ol elâ gözler bizümle mekr ü âl üstindedür
Gamzeler 'uşşâk ile ceng ü cidâl üstindedür

İşigüñde kebkebüñle na'lçeñ nakşı şehâ
Bürc-i rif'atde Süreyyâdur hilâl üstindedür

Eşk-i hûnînüm hayâl-i dîde-i nemnâkde
Kırmızı tâze karanfüldür sifâl üstindedür

Cilveler kılsa semend-i nâz ile ol şehsüvâr
Berg-i güldür fî'l-mesel âb-i zülâl üstindedür

İşte gerden işte şemşîrüñ kefen ber-dûş idüp
'İşretî emr-i şerîfe imtisâl üstindedür

Affedilerek tekrar kadılıkla görevlendirildi. Âşık Çelebi İvraca kadısı iken kendisine bazı şiirler gönderdiğini ve h. Muharrem 974 / m. Ağustos 1566'da bu vazifedeyken vefat ettiğini bildiriyor.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 175a-176a; Ali Nihad Tarlan, *Şiir Mecmualarında XVI ve XVII. Asır Divan Şiiri*, İstanbul 1948, fasikül 2.

Gazel Arap edebiyatındaki ilk örnekleri itibariyle kadınların ve guzellerin hâllerinden, işret, eğlence ve şaraptan bahseden bir nazım şekli olarak kullanılmıştır. Böyle olmakla birlikte İran ve Türk edebiyatlarında gazellerin daha çok hemcins olan yakın dostlar ve arkadaşlar için yazılan şiirlere konu olduğu tespit edilmektedir. Beylikler devri Türk edebiyatı örneklerinden itibaren görüldüğü üzere, bazı şairler yakın dostlarına, saygı ve itibar gösterdikleri kimselere hitaben son derece şuh ve âşıkane gazeller yazabiliyorlar ve bu davranış, gazelin muhatabı tarafından memnunlukla karşılanıp ödüllendiriliyordu. Tabii olarak günümüz insanının zihniyetine ters gelen böyle bir durum hakkıyla anlaşılamadığı için, eski şiirler ve şairler hakkında birtakım olumsuz ve yanlış kanaatler geliştirilmesine sebep olmuştur. Dikkat edilecek olursa şairin biyografisini aktarırken alınan gazel de kendisine ofkelenen Kanunî Sultan Süleyman'a hitaben yazdığı ve affedilmesini sağladığı âşıkane bir diğer gazelidir. Şehzade Bayezid'e de gazeller sunduğu bilinen şairin aşağıdaki eseri, muhtevasından anlaşıldığına göre güçlü bir ihtimalle şairin Kanûnî'ye sunduğu bir diğer gazelidir.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Husrevâ tahtuñ senüñ taht-i Süleymândur henûz*
Altun üsküfle güneş kapuñda derbândur henûz

1 Ey padişah! Senin tahtın şimdi Süleyman tahtıdır. Güneş hâlen kapında altın üsküflü bir kapıcıdır.

2 *Zerrece gam gerdi konmasun diyü dâmânuña*
Zülfini cârûb iden kûyuñda gılmândur henûz

2 Şimdi eteğine bir zerre kadar gam tozu konmasın diye saçını süpürge edenler, gılmanlardır.

3 *Ma'rifet gülzârına bir gülbün-i pür-goncasın*
Gülşen-i kûyuñda bülbül ehl-i 'irfândur henûz

3 Sen irfan gül bahçesinin goncalarla dolu bir gül fidanısın. Senin muhitinin gül bahçesindeki bülbüller, irfan ehli kimselerdir.

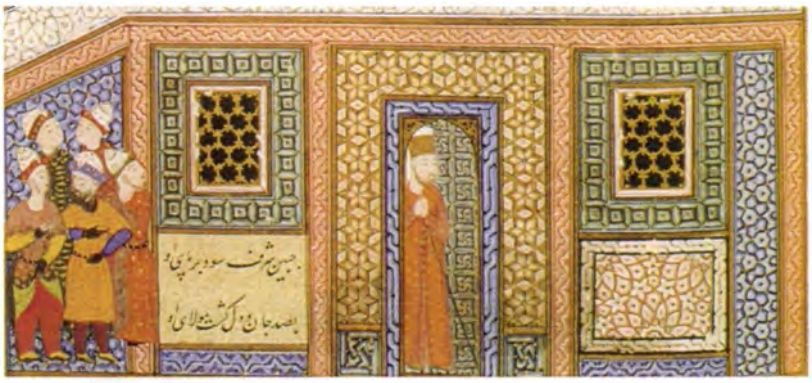
4 *Saltanat bâgında bir serv-i sehî-reftârsın*
Cilve-gâhuñ gül gibi sahn-i gülistândur henûz

4 Saltanat bahçesinde doğru gidişli bir servisin. Şimdi dolaştığın yer gül gibi gülistan avlusudur.

5 *Pâdişâhum 'İşretî vird-i du'âñ ile müdâm*
Gülşen-i medhüñde bir mürg-i hôş-elhândur henûz

5 Padişahım, İşretî şimdi senin duanın zikriyle, sürekli methinin gül bahçesinde [öten] hoş sesli bir kuştur.

1 Eski şiirde özellikle gazel formunda, gazelin muhatabı olan sevgiliye hitaben ve onun güzellik ülkesinin hükümdarı yahut güzeller sultanı olduğunu ifade etmek için çokça kullanılan "şâhâ" [= ey padişah] yahut "husrevâ" [= ey hükümdar] gibi ifadelerin, zaman zaman burada olduğu gibi gerçekten bir padişaha hitaben söylenmiş olabileceğini de göz önünde bulundurma gereği vardır. Şair, padişahın isminin "Süleyman" oluşunu da değerlendirerek, onun tahtının o zamanın "taht-i Süleymân"ı [= Süleyman Peygamber'in tahtı] gibi olduğunu iddia etmektedir. Hz. Süleyman, büyük ordulara hükmeden bir hükümdar ve aynı zamanda insanlara ve cinlere gönderilmiş bir peygamber olduğu için emrinde sayısız insanlar ve cinler çalışmakta, tahtını emrettiği yere götürmekteydiler (bk. res. 146). Burada herhangi bir ima görülmemekle birlikte, "taht-i Süleymân"ın aynı zamanda bir gemi cinsinin ismi olduğunu ve edebiyatta bu anlamına işaretle çokça kullanıldığını hatırlamakta fayda vardır. O devirde saray kapıcılarının ve hizmetlilerinin "altın üsküf" denen, çevresi altın sırmalarla bezenmiş bir çeşit serpuş (bk. res. 145) giymeleri geleneğinden hareketle şair, gökyüzündeki güneşi padişahın kapısında hizmet için nöbet bekleyen bir kişiye benzetmektedir (teşhis). Bu benzetme sadece söz konusu nöbetçilerin altın üsküf giymelerinden değil, aynı zamanda ellerinde altın varakla kaplanmış bir değnek taşımaları ve bu hâlleriyle güneşin altın renkli ışık huzmelerini andırmaları sebebiyledir (bk. res. 217).



145

2 "Gılmân" İslâmî anlamda, cennette hizmet edeceğine inanılan gençlere verilen isimdir. Osmanlı devlet ve ordu teşkilatında, gerekli eğitimi aldıktan sonra kabiliyetli olanları sarayda eğitim ve hizmet görmek üzere Yeniçeri Ocağı'na alınan gençlere de "gılmân" denirdi. İşte şair hem padişahın hizmetinde bulunan bu gençlere imada bulunmak, hem de bunları cennetteki gençlere benzetmek üzere "gılmân" kelimesini iki anlama gelecek şekilde kullanmaktadır (tevriye). "Cârûb" süpürge demektir ve "zülfünü cârûb etmek" [= saçını süpürge etmek] 'çok hizmet etmek, büyük fedakârlıklar göstererek hizmette bulunmak' anlamında günümüzde de kullanılan bir deyimdir. "Gam" [= keder, üzüntü] aynı zamanda "keder" kelimesinin, 'toz' anlamını çağrıştırması sebebiyle, edebî



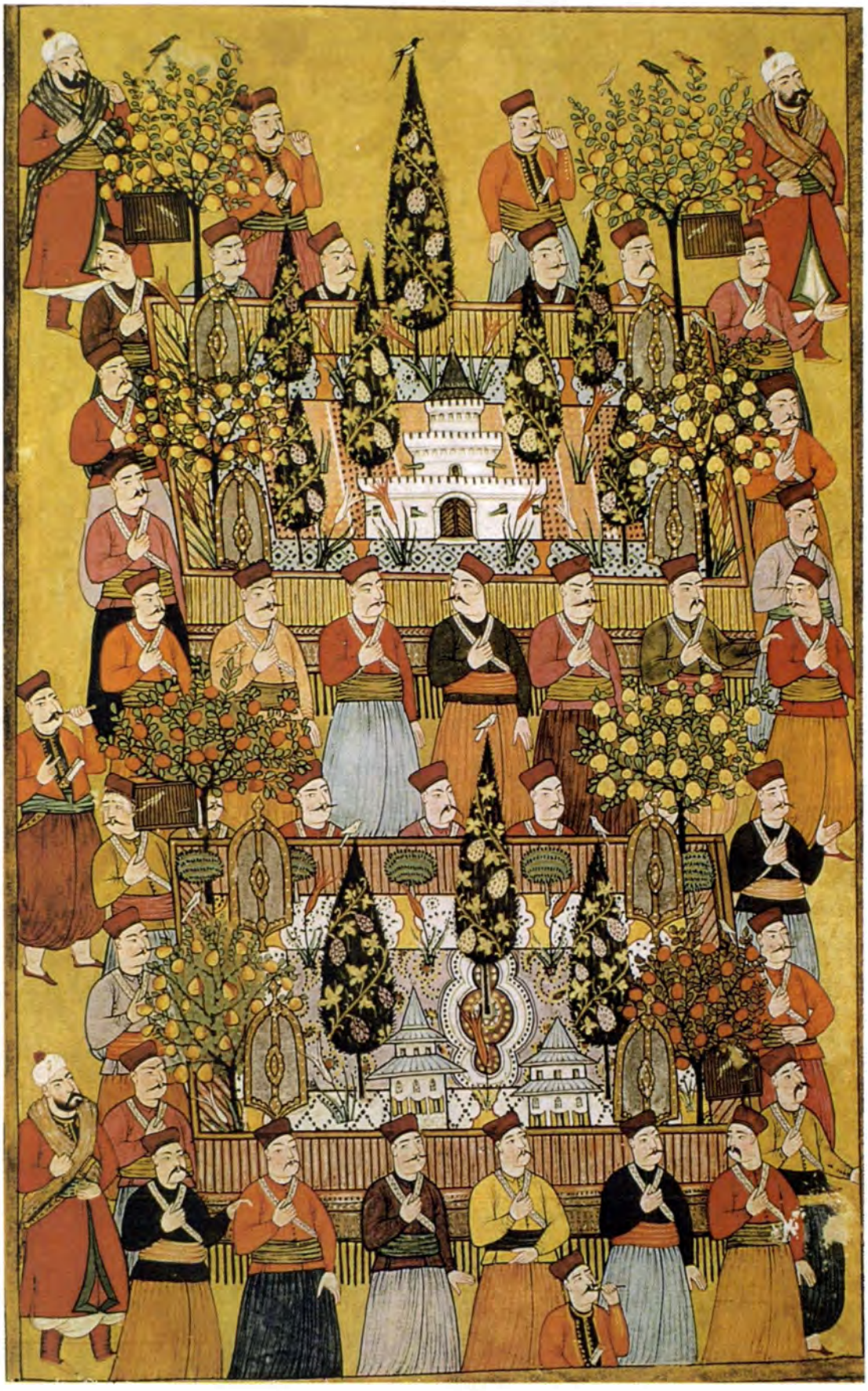
146

metinlerde sürekli "gerd" [= toz] ile birlikte kullanılmıştır. "Dâmân" etek, "gam gerdi" gam tozu demektir. Gam insanın eteğine değil gönlüne gelir veya konar. Buna göre "dâmânına zerrece gam gerdi konmasın" diye çalışmak, 'değil gönlüne, eteğine dahi gamın zerresi gelmesin diye çalışmak' anlamını ima etmek üzere tertiplenmiş bir ifade olarak anlaşılmaktadır. Yani şairin ifadesine göre padişahın sarayındaki hizmetli gençler, sultan en ufak bir üzüntüye dahi düşmesin diye canla başla gayret etmektedirler. Bu ifadenin ima ettiği bir diğer husus ise, padişahın sarayında cennet hizmetlisi olduklarına inanılan gılmanların çalıştığı iddiasıdır.

3 Okuyarak ve bilgi edinerek 'ilim' yoluyla bilmekten ayrı olarak "ma'rifet"; irfan sahibi olmak, yani gönüle zuhur eden doğuşlarla Allah'ı bilip tanımak anlamlarına gelir. şairler kendilerini sürekli irfan ehli olarak takdim ettiklerinden, edebî metinlerde biraz da 'sözden ve edebiyattan haberdar olma' anlamına gelecek şekilde kullanılan bir tabirdir. İşretî muhtemelen aynı zamanda bir şair ve şairleri himaye eden bir padişah olan Kanunî'yi, "ma'rifet gül-zârında" [= İrfan bilgisinin gül bahçesinde] yetişmiş bir "gülbün" [= gül fidanı, gül ağacı] olarak nitelendirmektedir. Dolayısıyla padişahın "kûyu" [= bulunduğu yer] "gülşen" [= gül bahçesi], orada ötüşüp duran bülbüller de "ehl-i 'irfân" [= irfan sahibi kimseler] olacaktır. Edebî metinlerde "bülbül" hemen daima şairlerin sembolü olması ve yukarıda da ifade edildiği üzere şairlerin kendilerini daima irfan ehli olarak tanıtıp takdim etmelerinden hareketle, burada 'şair' anlamında kullanılmıştır. şaire göre padişahın çevresinde yer tutan ve sürekli kendisine şiirler sunan şairler, bir gül ağacını andıran padişahın etrafında ötüşen bülbüller gibidirler. "Ma'rifet" ve "irfân", Arapçada aynı kökten gelen kelimeler olmaları bakımından özellikle kullanılmışlardır (iştikak).

4 Bu defa "saltanat" [= sultanlık, hükümdarlık] kavramını bir "bağ" [= bahçe] olarak hayal eden şair, sevgiliyi yani şiirin muhatabı olan padişahı "serv-i sehî-reftâr" [= doğru gidişli bir servi] olarak nitelendirmektedir. "Sehî" doğru demektir. "Serv" [= servi ağacı] edebiyatta doğruluk, zerafet, dünya malına tamah etmeme, vahdet gibi kavramların sembolü olup güzel boylu ve iyi insanlar serviye benzetilir. Rüzgârda hafifçe salınması sebebiyle edebiyatta ince ve zarif endamlı kimselerin salınarak yürüyüşü de bu ağaca benzetilir. Servi ile gülün edebî metinlerde sürekli bir arada geçmesi, gerek eski bahçe süsleme estetiğinde ve gerekse nahıllarda servi ağaçlarının veya servi ağacı şeklindeki nahılların içlerine sarmaşık güllerin yerleştirilmesi (bk. res. 87, 147) ile ilgili bir hususdur. "Cilve-gâh" dolaşma yeri demektir. "Gülistân" [= gül bahçesi] kelimesi edebî metinlerde aynı zamanda güzel söz söylemenin sembolüdür. Şeyh Sâdî'nin bu isimdeki meşhur kitabı, küçük yaştaki çocuklardan ilim irfan sahibi kimselere kadar herkesçe okunabilen ve bir eşi daha yazılamayan bir eser olduğundan, şark muhayyilesinde söylenmiş en mükemmel sözlerin sembolü hâline gelmiştir. Buna göre beyit, padişahın işlerini dürüstlükle yürüten bir kimse oluşunun yanı sıra, aynı zamanda şiir ve edebiyatla da uğraşan kişiliğine imada bulunmaktadır.

5 Yukarıda geçen, şairlerin 'bülbül' veya 'papağan' gibi hoş ötüşlü kuşlarla sembolize edilmesi motifi, bir başka şekilde burada da kullanılmaktadır. Bu defa padişahın methi kavramını bir "gül-şen" [= gül bahçesi] olarak hayal eden şair, kendisini sürekli olarak padişahın "vird-i du'â"sı [= duayı tespih çeker gibi tekrarlama] ile meşgul bir "mürg-i hôş-elhân" [= hoş sesli bir kuş] olarak göstermektedir.



147



148

RAHMÎ

[Bursa 1518-20 ? - Bursa 1566-67]

Asıl adı Pîr Mehmed olup babası usta bir nakkaş olduğu için Nakkaş Bâlîoğlu diye tanınmıştı. Pîrî veya Pîrî Şâh lâkabıyla da anıldığı ve zamanında güzelliği ile meşhur olduğu, Âşık Çelebi tezkiresinde yer alan şu beyitlerden anlaşılmaktadır:

Melâhat kişverinüñ üç sanem sâhib-serîridür
Biri Nakkâş Bâlî oglıdur ki nâmı Pîrî'dür

Biri Astarsız oglıdur birisi Kanlı Muslîdür
Pîrî Şâh içlerinde pâdişâh anlar vezîridür

Sehî Bey'in 1538 senesinde kaleme aldığı *Heşt Behişt* adlı eserinde Rahmî'den yeni yetişen genç şairler arasında bahsetmesinden, bu yıllarda 17-18 yaşlarında bulunabileceği düşünülebilir. *Latîfî Tezkiresi* (tlf. h. 953 / m. 1546) de onu Bursa'da talebe taifesi arasında gösterir ve kendisini gerek iç gerekse dış güzelliği ve olgunluğu ile metheder. Daha önce Defterdar İskender Çelebi vasıtasıyla İbrahim Paşa'ya tanıtılarak ondan iltifat görmüş ve Kanunî'nin büyük şehzadesi Sultan Mustafa'nın h. 936 / m. 1530'deki sünnet düğünü münasebetiyle yazdığı bir kasideyi düğün sırasında padişahın huzurunda okuyunca büyük takdir görüp padişahın ihsanlarına nail olmuş ve kısa zamanda çevresinde ün yapmıştı. Âşık Çelebi'nin onun o sıradaki yaşı hakkında *"belki henüz sinn-i bülûga bâlig olmamış"* demesinden, o sırada 15-16 yaşlarında olduğu ve dolayısıyla doğum tarihi tahmin edilebilir. Fakat gerek İskender Çelebi'nin gerekse İbrahim Paşa'nın art arda idam edilmeleri sebebiyle himayesiz kalarak zor günler geçirdi. Daha sonra Celâlzâde Sâlih Çelebi'ye mülâzim olarak müderrisliğe kadar yükseldi. Aynı zamanda baba mesleği olan nakkaşlıkta da usta ve süratli bir sanatkâr olduğu kaynaklarda özellikle belirtilmektedir. Kınalızâde'ye göre Bursa Yenişehir'de 20 akçe ile müderrisken h. 974 / m. 1566-67'da vefat etmiştir. Ancak Kafzâde'nin *Zübdetü'l-eş'âr'da* verdiği şu tarihe göre bir yıl sonra vefat etmiş olabileceği ihtimali ortaya çıkmaktadır:

Cân-i Rahmîye rahmet (975)

Latîfî'ye göre *Şâh u Gedâ* ve *Riyâzü'ş-şu'arâ*'ya göre de Hilâlî'den tercüme ettiği *Şâh u Derviş* adlı bir mesnevisi vardır. Ancak meşhur şair Yahyâ Bey'in de aşağı yukarı aynı yıllarda yazılan aynı isimdeki eseri büyük şöhret bulduğu hâlde onun eseri pek tutulmadı. *Riyâzü'ş-şu'arâ*'nın bildirdiğine göre şair bu konuda şöyle söylermiş: *"Yahyâ Beğ ile bir nişana ok atduk. Ol egri atmış iken nişâna urdı, ben togru atdum urımadum."* *Sicill-i Osmânî*'de şairin bir de *Tuhfe-i Câmî* tercümesi olduğu kayıtlıdır. Zamanın şairlerinden Sânî'nin mizahî mektup türünde yazdığı bir şiirinde onun hakkında "O beyânı Hassân'a benzeyen söz düzenleyici Rahmî, zengin hayaller ve atasözleri ile karışmış şiirler ve gazeller söylüyor mu?" demesi, Rahmî hakkında devrin sanatçılarının kanaatlerini yansıtması bakımından önemlidir:

Muhayyel hem mesel-âmîz eş'âr ü gazel dir mi
O Rahmî-i sühan-perdâz-i Hassânü'l-beyân n'eyler

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 230b-232a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. I, s. 400-404; Ali Nihad Tarlan, *Şiir Mecmualarında XVI. ve XVII. Asır Divan Şiiri*, İstanbul 1948, fasikül 1.

Osmanlı şiirinin aşırı derecede kaideci bir edebiyat anlayışının ürünü olduğu, bu kitapta yeri geldikçe her fırsatta tekrarlanmıştır. Bu edebiyatın revaç bulduğu devirlerde şiire hevesli gençler o zamanın üstat kabul edilen şairlerinin yahut daha önce yaşamış büyük üstatların eserlerini okuyarak onlar gibi yazmaya çalışırlar, yazdıkları şiirleri çevrelerinde bu sanatta ustalaşan kimselere gösterip onların fikirlerini alarak kendilerini geliştirmeye çalışırlardı. Bunun en güzel örneği, Zâtî'nin Bayezid Camii avlusundaki dükkânına her fırsatta giderek şiirlerini gösteren genç Bâkî'dir. Diğer bazı gençler de yine böyle esnaf dükkânlarında, kıraathanelerde, konaklarda tertiplenen ilmî ve edebî sohbetlere devamla, oralardaki şiir tartışmalarını takip eder ve kendilerini geliştirmeye çalışırlardı. Meraklıları için şiir her fırsatta tartışılan, tenkidi yapılan bir konuydu. Her dönemin önde gelen şairlerinin yazdıkları eserler, kısa zamanda ilgili çevrelere yayılarak üzerinde konuşulup tartışılırdı. Rekâbet hâlindeki şairlerden biri bir diğerinin aksaklığını gördüğünde şiddetle tenkid eder; bir devrin zekâ ve hüner gösterisi ve dolayısıyla sahibinin yükselmesi için en geçer akçesi olan şiir sanatı, neredeyse değişmez kabul edilen kaideleriyle saltanatını sürdürüp giderdi. Şiire çocuk denecek yaşlarda başladığı bilinen Rahmî'nin gençlik çağı eserlerinden olduğu tahmin edilebilecek aşağıdaki gazel, yukarıda sözü edilen tenkit çevrelerince bağışlanamayacak bir takım aksaklıklarla doludur. Eser her ne kadar şairin hayal gücünü ve zekâsını gösterecek bir zenginlik arz etmekteyse de, meselâ ilk beyitte padişahın kulları konumundaki saray hizmetlilerinin giydiği "zerrîn külâh"ı padişah serpuşu gibi göstermek yahut 4. beyitte daha çok "cin çağırma" yahut zaptetme ile ilgili bir tabir olarak kullanılan "daire çekme"yi bu anlamına bir imada bulunmadan, çit oluşturma anlamında kullanmak veya şairlerin asla ölmeyeceğini, ezelden ebede kadar âşık ve diri olarak kalacağını iddia ettikleri gönlün öldüğünü söylemek bu kabildendir. Diğer eserlerinden ve özellikle bir sonraki gazelinden gerçekten büyük bir şair olduğu anlaşılan Rahmî, belki de bu çocukluk şiirini atmaya veya değiştirmeye kıyamamış, eser bugüne kadar gelebilmiştir.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Şâh-i 'aşkam üstüme çetr-i siyehdür dûd-i âh*
Âteş-i dil şu'lesi başumda bir zerrîn külâh

1 Aşk [ülkesinin] padişahıyım, âh dumanı üstümde siyah çadır; gönül ateşinin yalımı ise başımda bir altın külâhdır.

2 *'Aşk bahrinde bu çerh-i nîl-gûn bir katredür*
Anuñ üstinde iki dâne habâb-i mihr ü mâh

2 Bu mavi renkli felek aşk denizinde bir damla, ay ve güneş kabarcıkları ise o [deniz] üzerinde iki taneciktir.

3 *Da'vî-i 'aşkuñda sâdık olmaga ey lâle-had*
Dag ile sînemdeki yir yir eliflerdür güvâh

3 Ey lâle yanaklı! Aşkının iddiasında sadık olduğuma, göğsümdeki yaralar ve yer yer elifler delildir.

4 *Hârdan bir dâire çekdüm gözüñ etrâfına*
Yârdan gayrıya tâ bir lahza itmeye nigâh

4 Gözüm sevgiliden başkasına bir an dahi bakmasın diye, çevresine dikenden bir daire çektim.

5 *Meyl ider her 'âşık-i şûrîde-dil bî-ihtiyâr*
Rûy-i dilberde 'acâyib câzibe koymış ilâh

5 Allah sevgilinin yüzünde öyle bir cazibe oluşturmuş ki her çılgın gönüllü âşık elinde olmayarak ona meyleder.

6 *Lâle bir abdâldür devr-i ruhuñda dilberâ*
Sînesinde nâr-i 'aşkuñla komış dag-i siyâh

6 Ey sevgili! Gelincik senin yüzünün devrinde, göğsüne aşkının ateşiyle siyah dağ vuran bir abdaldır.

7 *Gamzesi cellâdı öldürse dil-i pür-hûnumı*
Şekl-i hançer ola Rahmî kabrüm üzre her giyâh

7 Rahmî! Sevgilinin gamzesi celladı kanlarla dolu gönlümü öldürse, kabrimin üzerindeki her ot hançer şeklinde olur.

1 Şairler soyut kavramları somut kavramlara benzeterek şekli ve mahiyeti bilinmeyen nesneler hakkında okuyucuların zihninde hayal ve imajlar oluşturmaya çalışırlar. Elle tutulup gözle görülemeyen ve gerçek anlamda tarifi imkânsız olan "aşk" kavramını anlatmak için şair burada, onu bir ülke yahut devlete benzetmiştir (kapalı istiare). Çünkü padişahı olan nesne ancak bir ülke veya devlet olabilir. Bu padişahın çadırı, üzerindeki siyah âh dumanı; başındaki "zerrîn külâh"ı ise gönül ateşinin alevidir. Yani şair dolaylı olarak ateşler ve siyah dumanlar saçan âhlar çektiği iddiasındadır. "Zerrîn külâh" halk arasında "zerkola" da denen ve padişahın kulu olan yeniçerilerin merasim sırasında giydikleri bir çeşit serpuş adıdır (bk. res. 27, 43). Ancak bu beyitte, özellikle XVI. yüzyıl şairlerinin son derece hassas bulundukları, devrin geleneklerine uymayan bazı hususlar göze çarpmaktadır. Meselâ padişahlar siyah çadırda oturmazlar. Aynı şekilde saray hizmetlilerinin alâmeti olan zerrin külâhın da padişah serpuşu olarak gösterilmesi yine örf ve âdetlere son derece titizlikle uyma temayülü gösteren Osmanlı şiiri için tuhaf bir konum arz etmektedir. Bu husus şiire çok küçük yaşta başlayan ve henüz çocuk denecek çağda Kanunî'ye kaside takdim ederek kısa zamanda meşhur olan Rahmî'nin bu eserinin sanatının ilk devrelerine ait olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.

2 Eski edebiyatta deniz hemen daima büyüklük ve sonsuzluk sembolü olarak kullanılmıştır. Özellikle Türkler gibi karacı bir millet için deniz, genişliği ve fırtınaları ile sonsuzluk, bolluk, heybet ve dehşet hislerini ifade için iyi bir benzetme unsuru oluşturmuştur. Aşkın büyüklüğünü tarif için geliştirilen bu kıyaslamada şairin ifadeyi mübalâğanın en üst derecesine (gulüv) vardırdığı görülmektedir. İddiaya göre aşk o kadar büyüktür ki eğer bir deniz olsa, mavi renkli felek o denizde ancak bir damla, feleğin ayı ve güneşi ise o denizde birer köpük kabarcığı gibi kalırlar. Hemen şunu da ilâve etmelidir ki eskiler, gökte de bir deniz bulunduğunu ve yıldız ve gezegenlerin bu deniz içinde balıklar gibi yüzdüğünü düşünüyorlardı. Beyitteki felek ve aşk denizi karşılaştırmasında bu görüş ve inancın da ciddî bir payı olduğu düşünülebilir.

3 Edebî metinlerde eskilerin en dikkat ettikleri hususlardan birisi de ibareyi oluşturan unsurların birbiri ile uyum içinde bulunmasıdır. Meselâ burada sevgiliye lâle yanaklı diye hitap edilmesinin asıl sebebi, onun yanaklarının kırmızılığını vurgulamak olmakla birlikte, bu çiçeğin içinde siyah yara gibi bir noktanın ve elif gibi çekilmiş çizgilerin bulunması sebebiyle arka planda geliştirilmeye çalışılan bir çiçek ve âşık ilişkisi içindir. Bu şiirin yazıldığı devirlerde aşk bir meziyet ve âşıklık ise herkesçe takdir edilen bir hâl idi. Bu arada bazı sahte âşıklar da gerçek âşıklık iddiasıyla ortaya çıkıp menfaat veya takdir görmeğe çalışırlardı. Bu bakımdan gerçek ve sahteyi ayırmak için âşıklıktaki samimiyetin önemli göstergelerinden birisi sevgili uğrunda canını ve bedenini hiçe sayarcasına vücuda hançer ve oklar saplama, yaralar açıp elifler çekme gibi çılgın davranışlar sergilemekti (bk. res. 149). Belki hiçbir şair bizzat bu davranışları uygulamamakla birlikte kendilerinin böyle olduklarını ifade etmeleri yaygın bir gelenek idi.

4 Gözü çevreleyen kirpikler hakkında bir yorum geliştiren şair, kirpikleri gözü sevgiliden başkasına bakmasın diye dikenlerden çekilmiş bir çit gibi düşünmektedir. Yukarıda ifade edildiği gibi aslında çok renkli ve ustaca imajlarla yüklü şiirlere sahip olan Rahmî'nin bu şiiri, kuvvetli bir ihtimalle çocukluk çağlarına ait bulunduğundan bu kabil basit sayılabilecek benzetmelerle doludur. Üstelik beyitte geçen "daire çekmek" tabiri, yaygın olarak cin çağırmak yahut perileri teshir etmek vb. işler için kullanılan bir tılsım usulünün ismi olup burada bu şekilde kullanılışı tuhaf düşmektedir.

5 Burada âşıkların sürekli olarak sevgilinin yüzüne doğru yönelmeleri durumu vurgulanmaktadır. Eskiler bunu insanın aslına meyli olarak izah etmişlerdir. Bu yoruma göre Allah bütün kâinatta çeşitli sıfatlarıyla zuhur etmektedir, ancak en mükemmel olarak insanın cemalinde zuhur etmiştir. Âşıkların sevgilinin yüzüne bu derece düşkün olmalarının gerçek sebebi budur. Sevgilinin öyle bir cazibesi vardır ki âşığın gönlü o nereye gitse titreyen bir pusula ibresi gibi elinde olmayarak oraya yönelir.

6 Yüzün en mükemmel güzelliğe eriştiği zaman demek olan "devr-i ruh" tabiri ile, ayın dolunay görünümünü aldığı on dördü arasında sürekli bir ilişki kurulması yaygın bir edebî gelenektir. Ay nasıl

ince bir dalı andıran ilk görünüşünden itibaren on dört gün sonra mükemmel bir şekle bürünürse, insan yüzü de on dört yaşında en güzel şeklini alır. Dolayısıyla "devr-i ruh" tabiri yüzün en mükemmel şeklini aldığı devir demek olup bu devirde gelincik, sevgilinin güzelliğine olan aşkından dolayı dağ ve sahra yollarına düşüp göğsüne yaralar açan bir abdal derviş hâline gelmiştir (bk. res. 156). Bu ifade aynı zamanda o devrin sosyal bir gerçeğini yansıtmaktadır. Maddî ve manevî birçok sebepten bunalıma giren bazı kimseler toplumdan kaçarak, o devirde Rumeli ve Anadolu'yu dere tepe demeden sürekli dolaşan Kalenderîler vb. derviş zümreleri arasına karışıp gezerlerdi. Şairler dağ eteklerinde biten gelincikle abdal ilişkisi hakkında sıkça kullandıkları bu kabil tasvirlerle aynı zamanda böyle bir hususa temas etmekteydiler.

7 Sevgilinin hışımla yahut istiğna ile bakışı âşıkların gönlünde şiddetli sızlamalar oluşturduğundan bu hâl çoğu zaman bir hançer saplanmasına benzetilmiştir. Bu beyitte gamze gönlü öldüren bir cellat olarak tarif edilmiş ve bunun etkisiyle şair öldükten sonra dahi mezarında çıkacak otların her birinin bir hançer şeklini alacağını öne sürmüştür. Ancak bu beyitte de usta şairlerin hiçbir zaman düşmeyecekleri şekilde bir ifade ve motif hatasına rastlanmaktadır. Çünkü kendisini daima âşık olarak takdim eden şair hiçbir zaman gönlünün öleceğini kabul etmez. Üstelik gönlün ölmesi, dolayısıyla aşkın bitmesine, bütün hislerin kaybolmasına sebep olacak kötü bir durumdur. Âşığın bedeni ölür fakat gönlü asla ölmez. Üstelik bu husus âşıkların ölmeyip aşk şehidi olacakları ve dolayısıyla ölümsüz kalacakları yolundaki kalıplaşmış motife de aykırıdır. Âşıklar bedenlerinin toprak olmasından sonra dahi bir şekilde sevgiliye ulaşmanın ümidini beslerler. Bu aksaklığın da yine bu gazelin şairin gençlik ve belki de çocukluk çağı eseri olmasından kaynaklandığı kanaatindeyiz.



Rahmî'nin ustalık eserlerinden olduğu tahmin edilebilecek bu gazelinde bir önceki şiirdeki aksaklıklar, yerini ifadeye yeni hayal derinlikleri katan büyülü kelime dokunuşlarından oluşan zengin çağrışımlara terk etmiştir. Artık sanatçı, bu edebiyatın kullanıla kullanıla her biri kendi başına bir çağrışım dünyası yaratan zengin anlamlı kelimelerinin usta bir sarrafı olmuştur. Artık beyti oluşturan öğeler rastgele seçilmiş olmaktan çok mana, ahenk, tabiat, renk, ses, koku vb. birçok yönlerden sürekli ilişki hâlinde bulunan ve bir araya getirildiklerinde belki de her okuyucuda kendi ruh hâline göre farklı etkiler uyandırabilecek bir yapı arz ederler. Artık kelimelerin bazen birkaç anlamı ve özellikle Türk dilinin zengin deyimler kadrosunun oluşturduğu ikinci ve üçüncü derecedeki çağrışımları devreye sokularak her meşrepte okuyucuya zevk verebilecek bir hayaller cümbüşü oluşturulabilmektedir. Artık şair kelimeleri rastgele seçen değil, vücuda getireceği zengin bir takıya birbirinden değerli taş ve mücevherleri özenle yerleştiren bir kuyumcu edasındadır. Her biri mücevher değerindeki kelimelerini titizlikle tartar, yanına yerleştireceği diğer mücevherin renk uyumuna, kratına ve parlaklığına göre en uygun gördüğü yere yerleştirir ve bir zaman sonra her bakımdan göz kamaştıracak servet değerinde bir şiir ortaya çıkar.

II
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Ne kanlar dökdügin 'arz itse çeşmüm yâre âl añlar*
Tenüm gamdan hilâle döndi dirsem bir hayâl añlar

1 Gözüm ne kanlar döktüğünü gösterse, sevgili [bunu] hile sanır. Bedenim gamdan hilâle döndü desem bir hayal sanır.

2 *Hadîs-i 'ışkı benden sor ne bilsün zâhid-i nâdân*
Rümûzın bu mu'ammânuñ mücerred ehl-i hâl añlar

2 Aşkın haberini cahil zahit ne bilsin! Onu benden sor... Bu muammanın sırrını sadece hâl ehli olan anlar.

3 *Belâ bezminde zâr olsam 'aceb mi çeng ü nây âsâ*
Kani bir merd-i kâbil bu cihânda kıyl ü kâl añlar

3 Belâ meclisinde çeng ve ney gibi inlesem buna şaşılır mı? Bu cihanda sözden anlayan kabiliyet sahibi bir yiğit nerede var?

4 *Fenâ bezminde Cem keyfiyyetin câm-i mahabbetden*
Harâbâta düşüp şûrîde-hâl olan ricâl añlar

4 Fânilik meclisi [olan dünyada] Cem'in aşk kadehinden [dolayı içinde bulunduğu] durumu, meyhaneye düşüp perişan olan kimseler anlar

5 *Vücûd-i Vâcibüñ mâhiyyetin idrâk iden 'ârif*
Hakîkatde zuhûr-i mümkinâtı hep zılâl añlar

5 Varlığı mutlak zaruri [olan Allah'ın] mahiyetini idrak eden irfan sahibi, gerçekte mümkinatın zuhurunu hep gölge olarak görür.

6 *Gözüm merdümlerinüñ 'aksi düşmüşdür letâfetden*
Ruhuñ mir'âtine nâzır olanlar anı hâl añlar

6 Yüzünün aynasına bakanlar onu letafetten ben sanırlar, [halbuki oraya] göz bebeklerimin aksi düşmüştür

7 *Suhan bezminde Câmîdür bilen keyfiyyet-i şi'rüm*
Hayâlât-i kelâmum Rahmiyâ ancak Kemâl añlar

7 Söz meclisinde şiirimin mahiyetini bilen [Molla] Câmî'dir. Ey Rahmî! Sözümdeki hayalleri ancak [Hocendli] Kemâl anlar.

1 Bir nesneyi yahut hususu "arz etmek", rütbece küçüğün büyüğe karşı saygılı davranışını ifade eder. Şair burada gözlerinin sevgili uğrunda ne kanlı gözyaşları döktüğünü bildirmeyi yahut göstermeyi düşünmektedir. Ancak sevgilinin bu durumu, yanlış yani "al" [= hile] olarak anlayacağından endişe etmektedir. Al kelimesi "hile" anlamına gelmekle beraber, ibarede kanlı gözyaşlarından bahsedildiğinden ikinci anlamı olan "kırmızı" karşılığına da uzaktan işaret edecek şekilde kullanılmıştır (ihamıtenasüp). Hilâl gökte ilk zuhur ettiği sırada varla yok arası ve âdeta hayal gibi bir çizgi şeklinde görünür. Buna işaret eden şair, eğer sevgiliye vücudunun gam yükü ve kederi sebebiyle yemeden içmeden kesilip hilâl gibi inceldiğini bildirse, bu defa söylediğinin şairâne bir hayal olarak anlaşılacağından korkmaktadır. Bir şiir terimi olan "hayâl", şairin muhatabı yahut okuyucusu zihninde oluşturduğu imaja denir. Bu bakımdan şairin sözü; "Sevgili benim hilâl gibi incelen vücudumu hayal sanır" anlamına geleceği gibi, aynı zamanda "Sevgiliye vücudumun hilâl gibi olduğunu söylesem bunu şairane bir hayal sanır" anlamını da içerir.

2 Birtakım kelime oyunları ile yüklü bulunan bu beyitte şair, zahide takılarak onun anlayışsızlığından dem vururken bilmek fiili ile nâdân [= bilmeyen] kelimesi arasında bir tezat oluşturur. "Hadîs" kelimesi burada 'haber' veya 'hikâye' anlamında kullanılmıştır. Zahit yahut sofu tipi aşkın ince ruh hâllerini anlama hassasiyetinden uzak, zahirî ilimlerde takılı kalmış, anlayışsız, kaba saba bir tipi sembolize eder. Bu durumu ima için şair, aşk hadisinin zahit tarafından değil, ancak kendisi tarafından bilinebileceğini belirterek söze başlıyor. Ardından aşkı -karmaşık ruh hâlleri sebebiyle- rumuzu çözülemeyen bir muamma olarak nitelendiriyor. Bu beyitte "hadis" ve "rümûz" kelimeleri arasında bir uyum (tenasüp) vardır. Hadis usulünde, çokça geçen ibareleri her seferinde tekrar etmemek için kullanılan kısaltmalara "rümûz" denir. Şair bu ifadeyi aslında "sır" anlamında kullandığı bu kelimenin uzak manası ile "hadîs" kelimesinin bu ibaredeki uzak manası olan "Hz. Muhammed'in söz ve davranışları bilgisi' arasında bir uyum oluşturmak (ihamıtenasüp) için kullanmıştır.

İkinci mısrada aşkın hikâyesini muammaya benzeten şair, bu sırrın rumuzunu yani şifresini sadece hâl ehli olanların bilebileceğini ileri sürmektedir. "Mücerred" kelimesi burada hem "sadece", hem de "dünya ilişkilerinden soyunmuş ve arınmış" anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). Bu mısradaki diğer bir incelik de "hâl ehli" [= vecd ve coşkuya kapılan kimse] ibaresinin zıddı olan "kâl ehli" [= zahirde kalmış kimse, dedim ve dedi ile uğraşan] kimselere imada bulunmasıdır. Hatırlanacak olursa hadis ile uğraşanlar sürekli "kâle" [= dedi] kelimesini kullanırlar. Tabii daha açık ifade edildiği takdirde ucu Hz. Peygamber'e kadar uzanabilecek bir saygısızlığa düşmemek için şair, ifadeyi kapalı geçmeyi tercih etmiştir. Görüldüğü üzere burada, zahirî ilimlerle uğraşan medrese erbabı ile aşk ve cezbe yolunu tercih eden "hâl ehli" kimselerin tarih boyunca süregelen çatışmalarından bir kesit işlenmektedir.

3 Yiyip içerek sohbet etme meclisi demek olan "bezm" kelimesi, burada belâ ile özdeşleştirilmiştir. Şair içinde bulunduğu sıkıntıları bir meclise benzeterek, feryat ve iniltilerini bu meclisin saz heyeti gibi düşünmektedir. Bu tasvir aslında şairin, kaderi ile alay etmesi kabilinden söylenmiştir. Bu gibi meclisler söz ve şiirin inceliklerinden anlayanlar arasında ve bir bakıma edebiyat sohbetleri denebilecek bir yapıda icra edildiğinden, nadan ve sözden anlamayan kimselerin iştirak etmesi hâlinde derhâl tadı kaçan, zevki kalmayan sıkıcı toplantılara dönerdi. Şair dünyayı kastederek, onu sözden anlamayan kimselerin bulunduğu bu kabil bir meclise benzeterek şikâyet etmektedir.

Hemen şunu da ilave etmelidir ki buradaki "belâ" [= dert, felâket] kelimesi ile, ibare içinde bulunan "bezm" kelimesi sebebiyle aynı zamanda; bütün ruhların yaratılıp Allah'ın "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" sorusuna "Belâ!" [= evet] dedikleri "Elest Bezmi"ne de işaret edilmiştir (iham). Üstelik beyitteki "kıyl ü kâl" ibaresi, bu hadisenin anlatıldığı ayetteki "kâlû" [= dediler] kelimesini de çağrıştıracak bir biçimde yerleştirilmiştir. Bu göndermeden hareketle güya şair daha henüz ruhların ceset olarak yeryüzüne gönderilmedikleri "Elest Meclisi"nde dahi feryat etmektedir. Buna sebep, dünyada sözden anlar kimselerin bulunmamasıdır.

4 Yokluk ve fânilik anlamına gelen "fenâ" kelimesi sebebiyle buradaki "fenâ bezmi"nden kasıt "dünya"dır. Çoğu zaman şaraba benzetilen aşk ve muhabbet bu beyitte bir şarap kadehi olarak düşünülmüştür. Cem şarabın mucidi olması bakımından, edebiyatta şarap içmede ileri gitmenin sembolüdür. "Muhabbet kadehinin Cem'i" de aşkta ileri giden, sürekli aşk kadehini yudumlayan kimselerdir. Aslen yıkık ve viran olan yer anlamına gelen "harâbât" kelimesiyle kastedilen "meyhane"dir. İşrete düşkün kimseler sohbet meclislerini buralarda düzenlediklerinden beyitteki "bezm" ve "harâbât" kelimeleri arasında ayrı bir ilişki söz konusudur.

5 Kendisinden olan, başka hiçbir şeye muhtaç olmadan zuhur eden vücud demek olan "Vücûd-i vâcib" sadece Allah için kullanılan bir tabirdir. "Mümkin" ise varlığı başka şeylere bağlı olan nesneler olup buna göre "mümkinât" Allah'ın yarattığı her şeydir. Vahdetivücut inancında olanlara göre onun dışında her şey ondan bir gölge gibi olduğundan, bütün mümkinât da birer gölge durumundadır. İrfan manevî bilgi demek olup zahir bilgisinden tamamıyla farklıdır. Allah'ı bilmeye yarayan bu bilgi ancak irfan sahibi olan kimselerce idrak edilebileceğinden, şair böyle bir ifade kullanıyor.

6 Eski edebiyatta sevgilinin yüzü aynaya benzetilir. Yüzün aynaya benzetilmesindeki en önemli unsur onun ilâhî tecelliyi en mükemmel şekilde yansıtması sebebiyledir. Âşık bunun için bir an olsun gözünü sevgilinin yüzünden ayırmaz. Şair bu duruma imada bulunmak üzere sevgilinin yüzü üzerindeki ben hakkında bir yorum geliştirmektedir. İfadeye göre o yüzde görünenler ben değil, şairin göz bebeklerinin aksidir (hüsnütalil).

7 Osmanlı şairleri İran edebiyatının büyük ustaları ile kendilerini sürekli mukayese ederlerdi. Bu karşılaştırmaların hemen tamamında burada olduğu gibi ismin anlamı ile cümlenin kuruluşu arasında bir ilişki bulunmasına özellikle dikkat ettikleri görülmektedir. Her iki cümlenin de iki anlama gelecek şekilde kullanıldığı bu beytin ilk mısraı hem "Söz meclislerinde şiirimin mahiyetini bilen Molla Câmî gibi olur" demektir hem de "Söz meclisinde benim şiirimin mahiyetini ancak Molla Cami bilebilir" anlamına gelmektedir. İkinci ibarede ise şair "Sözlerimin hayallerini ancak Kemâl-i Hocendî anlar" derken aynı zamanda "kemâl sahibi olan kimseler"e de uzaktan işarette bulunmaktadır. "Kelâm" kelimesinin harflerinin yer değiştirmesiyle "kemâl" ibaresinin oluşturulduğu (kalb) bu cümlede şair, bu beyti söylerken aynı zamanda sözü az fakat manası derin ibare demek olan "kelâm-i câmi" tabirine de uzaktan temas ederek hüner göstermektedir. Beyitteki "keyfiyyet" [= şiirin mahiyeti] ve "hayâlât" [= şiirde bulunan imajlar] gibi kelimeler de yine şiir tabirleri ile ilgili deyimlerdir.



150

• ÇILGIN ÂŞIKLAR VE SERHATLER •

Eski şiirin en büyük temsilcilerinden olan Necâtî Bey, bir gazelinde sevgiliye hitaben "Senin okunun yarası göğsümün üzerinde bana can rahatlığıdır. Gamzenin oklarıyla ölmek bana yağmur uykusu gibi gelir" anlamında şöyle söyler

Sînem üzre zahm-i tîrün râhat-i cândur bana
Gamzen oklarıyla ölmek hvâb-ı bârândur bana

Öyle anlaşılıyor ki "râhat-i cân" [= can rahatlığı] ibaresi, aynı zamanda o devir tıbbında yara tedavilerinde kullanılan bir çeşit merhemin de adıdır. İfadeye göre insan yağmur yağarken nasıl rahat ve deliksiz uyursa, sevgilinin okları bütün bedenine yağmur gibi üşüşüp can veren şairin ölümü de böyle keyifli bir uyku gibi olacaktır. Burada olduğu gibi yara anlamındaki "zahm" kelimesi ile şairler aşk ıztıraplarından dolayı vücutlarında oluşan maddî ve manevî hasarı kastederler. Bazı yorumcular bu yarayı yürek yanıklığı yahut aşkın ruhî ıstırapları gibi sadece manevî bir kavram olarak değerlendirir ve sembolik bir ifade olarak açıklarlar. Hâl böyle olmakla beraber gerek bazı kaynaklardan, gerekse edebî metinlerden edinilen bilgilerden anlaşıldığına göre, söz konusu yaralar tamamen mücerret bir kavramdan ibaret olmayıp, "elif çekme" örneğinde olduğu gibi vücutta açılan gerçek yaralardır. Osmanlı toplumunda bu gibi davranışların bolluğuna dair kaynaklarda pek çok bilgi vardır. Bunlardan biri Sofya'da muhtemelen bir zaviyenin hücrelerinde kalan dervişleri anlatırken onları *"Bazılarının vücutlarında yara izi olmayan el kadar yer yok"* diye; bir diğeri ise bu gibileri*"...bazıları arabaların yanı sıra koşuyor, kopuz eşliğinde türkü söylüyor, garip giyimli, alın derilerine tüy, kollarına bıçak geçirmiş, tenlerine bıçakla kemer açmış ve buna kılıç takmış..."* diye anlatıyor. Bu satırlardan da anlaşılıyor ki bugün bazı tarikat mensuplarında görüldüğü üzere vücuda kılıç ve şişler sokarak yaralar açmak, o devirde son derece yaygın bir davranış şekli idi. Bu durumda meselâ Bâkî'nin "Sevgilinin ok temrenleri [vücudumu] öylesine doldurdu ki boyum goncalarla süslenmiş bir nakıla benzedi" (nahıllar hak. bk. res. 123, 124) anlamındaki

Goncalarla zeyn olmuş nahle döndi kāmetüm
Şöyle gark itdi hadengi yâr peykân zahmına

beytinde nasıl bir manzara çizdiğini tahmin etmek zor olmasa gerektir. Yani şairin şahsında oluşturmaya çalıştığı âşık imajı, sevgilisi uğrunda bir cesaret ve samimiyet gösterisinde bulunmak üzere, onun aşkı için vücuduna gerçek oklar saplayan bir çılgındır. Öyle ki bu oklar vücudunun her tarafını kaplayacak kadar çoktur. Hâliyle şairlerin belki hiçbirisi böyle bir davranışta bulunmasa bile, bir şiir üslûbu olarak kendilerini o devirde yaygın olarak böyle yapanlar gibi takdim etmişlerdir. Bütün bu kaydedilenler arasında en güçlü bilgiyi Lady Montagu'nun 17 Mayıs 1717'de Edirne'den yazdığı mektupta bulmaktayız. Yazar; çiftçi, fırıncı, tuhafiyeci, kürkçü vb. esnaf ve sanatkârların Edirne'de türlü gösterilerle tertipledikleri bir geçit resminden (bk. res. 117) bahsederken, çalgıcı ve oyuncuların ardından yürüyüşe katılan ve serhat oldukları anlaşılan bazı şahısları şöyle anlatır: *"Bunların görünüşleri o kadar vahşi idi ki görür görmez pencereden kaçtım. Belden yukarısı çıplak, kimi başına kimi koluna bir ok saplamış, yüzlerinden kanlar akıyordu. Bazıları ise keskin bıçaklarla kollarını yarıp yanlarındaki arkadaşlarına kanlarını sıçratıyorlardı. Bu dehşet verici görünüş bir şan ve şeref ifadesi imiş. Bana söylendiğine göre içlerinden bazıları aşklarını ispat için sevgililerinin bulunduğu pencereye yaklaşıp bir ok da onların hatırı için saplarlarmış. Sevgilileri de onları takdirden geri kalmazmış."*

Görüldüğü üzere şairlerin sık sık vücutlarını yaraladığını iddia ettikleri "tîr-i yâr" [= sevgilinin oku], "tîg-i yâr" [= sevgilinin kılıcı] vb. nesneler, sadece kaş ve kirpik gibi güzellik unsurlarının sembolleri olmayıp o devrin böylesine yaygın bir gerçeğinden ibarettir. Buna göre Necâtî Bey'in sevgilinin "zahm-i tîr"i olarak ifade ettiği yarayı, hayalî de olsa şairin sevgilisi uğrunda vücudunda açtığını iddia ettiği gerçek bir yara imajından kaynaklandığını kabul etmek gerekmektedir. "Zahm-i tîr" ibaresi subjektif bir kavram olarak düşünüldüğü takdirde, bu defa ok gibi bakışların (gamze) âşığın gönlünde açtığı yaralar söz konusu olmaktadır. Sevgilinin kaşı şekil itibarıyla yayı, kirpikleri ise bu yay üzerindeki okları andırdığından, eski edebiyatta sevgilinin bakışlarının âşıklarda oluşturduğu heyecan ve yürek yanıklığı; bakış oklarının sinede yara açması olarak yorumlanmıştır.

CELÎLÎ

[Bursa 1488 - Bursa 1569'dan sonra]

Asıl adı Abdülcelîl'dir. İran'dan gelerek Bursa'ya yerleşen bir ailenin çocuğudur. Babası Hâmidî-i Acem veya Hâmidî-i Isfahânî lâkabıyla tanınan bir şair olup Celîlî henüz genç yaştayken vefat etmişti. Eğitimini Bursa'da gördükten sonra medresede okumak için İstanbul'a gelerek burada Âhî ile tanıştı ve yakın dost olarak hezeliyat kabilinden karşılıklı şiirler yazdılar, Efe ve Yani gibi meyhanelerdeki şiir sohbetlerinde birlikte bulundular. O sıralarda da yalnızlığa meyilli bulunan şair, bir zaman sonra kendisine cünun hâli gelerek yalın ayak başı kabak yollara düştü ve izini kaybettirdi. Öldü zannıyla Murâdiye zevaidinden olan altı akçelik ulûfesi kesildi ve mirasçıları mallarını paylaştılar. Fakat bir zaman sonra yeri öğrenilince akrabaları gidip buldular ve Bursa'ya getirdiler. Eski ulûfesi yarıya indirilip üç akçe olarak tekrar bağlandı. Gelibolu'lu Âlî'ye göre bu hâline sebep, İbrahim Paşa zamanında on altı Osmanî olan tahsisatının Rüstem Paşa tarafından üçe düşürülmesidir.

O zamandan sonra kimseyle konuşmaz, Kaplıca yolu üzerindeki evinin önünde dizini dayayıp oturur, selâm verenlerin selâmını alır, konuşmak isteyenlere surat asar, neden böyle davrandığını soranlara yeminli olduğunu söylermiş. Acemler gibi giyinir, başına çok büyük bir sarık sarıp üzerine de bir deste çiçek koyar, deliler gibi bakar ve çok süratli yürür, yaz ve kış elinde bir yelpaze olduğu hâlde hararetini gidermeye çalışırmış. Her ay başında Muradiye'de ulûfe verileceğinde herkesten önce gidermiş. Âşık Çelebi kendisiyle görüşmek için ne kadar uğraşmış, söz açmak için kendisine beyitler sormuşsa da bunda başarılı olamayıp canından bizar olacak hâle gelmiş. Nihayet hamama gittiği bir gün ardından giderek kendisine ait beyit ve gazelleri kasıtlı olarak başını gözünü yarıp yalan yanlış yüksek sesle okumaya başlamış. Bunun üzerine Celîlî önce âh edip başını sallamış, daha sonra da dayanamayıp *"Bu gazeller benümdür..."* deyip doğru okunuşlarını söylemekten kendisini alamamış. Çelebi fırsattan yararlanıp ne ile uğraştığını sorunca *"Kitapçıklar vardur..."* deyip kitaplarla uğraştığını belirtmiş. *"Sizi Şeh-nâme terceme ider dirler. Vâki' midür?"* diye sorup olumlu cevap alınca, belki biraz da tahrik için kasıtlı olarak yarıya ulaşıp ulaşmadığını sorunca da *"Kandagı yarısı? Ümmîddür ki Allah'dan 'inâyet ve evliyâullahdan himmet irişe temâm idevüz..."* diyerek bitirmek üzere bulunduğunu bildirmiş ve Çelebi ile bir daha konuşmamak üzere susmuş. 1569'da Bursa çarşısında kendisini görüp konuşmak isteyen Gelibolulu Âlî ile de konuşmamış ve muhtemelen bu tarihten kısa bir süre sonra vefat etmiştir.

Âşık Çelebi onun gazellerini düzgün, mesnevilerini renkli ve zengin bulur. Yavuz Sultan Selim için *Hüsrev ü Şîrîn* (tlf. 1512) ve *Leylâ ve Mecnûn* (tlf. 1514) mesnevileri nazmettiğini ve gazellerini de *Gül-i Sad-berg-i Bî-hâr* [= yüz yapraklı dikensiz gül] adı altında bir araya getirdiğini söylerse de günümüzde bu eserin şairin "hamse"sini vücuda getiren mesnevilerden biri olduğu bilinmektedir. Türk edebiyatı tarihinde Ali Şîr Nevâyî, Hamdullah Hamdî ve Behiştî'den sonra dördüncü hamse sahibi şair olan Celîlî'nin diğer mesnevileri 22 yaşında nazmettiği 483 beyitlik *Hecr-nâme* ve *Mehek-nâme* olup bu eser altın gümüş ve mihenk taşı arasında geçen alegorik kısa bir mesnevidir. Ahdî'nin bahsettiği *Yûsuf ü Züleyhâ* mesnevisi Âgâh Sırrı Levent kitapları arasında bulunmaktadır. Tek nüshası Bibliotheque Nationale'de bulunan mürettep bir de *Dîvân*'ı vardır. *Şeh-nâme* tercümesi ele geçmemiştir. Genç yaşlarında cinnet geçirip ömrünün büyük bir kısmını meczup bir hâlde yaşayan ve bu kadar çok sayıda eser kaleme alan Celîlî bu hâliyle edebiyat tarihimizde ilginç bir sima olarak yer alır.

Kaynaklar: 'Âşık Çelebi, Meşâ'irü'ş-şu'arâ, nşr. Meredith Owens, London 1971, s. 65a-66b; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 203-204; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1981, c. I, s. 257-259; Hasan Aksoy, "Celîlî", *TDVİA*, c. VII, s. 269-270.

Arapçada çekme demek olan "cezbe"den türetilen "meczûb" kelimesi, cezbeye düşmüş kimse demektir. Tasavvuf erbabı, halk arasında aklını yitirmiş gözüyle bakılan bu kimselerin kısa yoldan Hakk'a ulaştıkları ve başkalarının uzun yıllar boyu emekle elde ettikleri hâllere az zamanda kavuştukları kanaatindedirler. Bu meczuplarda bazen nice akıllı kimselerde rastlanmayacak davranışlar görüldüğünden eskiler bunlara meczup görünen akıllı anlamında "âkil-i meczûb-nümâ" demişlerdir. Hayatı ve davranışları hakkında kaynakların anlattıklarına ve eserlerine bakıldığında Bursalı Celîlî bütün bu tariflere uyan ilginç bir şahsiyet olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiirlerinde zaman zaman büyük şairlerde asla rastlanmayacak ifade aksaklıkları ve anlam kısırlıklarına rastlanmakla birlikte, Celîlî'nin eserlerinden onun eski şiirin hayat felsefesini ve dünya görüşünü çok iyi anladığı ve bunu bilinçli olarak işlediği görulmektedir. Gerçi şiirler hemen hiçbir zaman şairlerin gerçek hayatları için vesika teşkil etmezler, ancak özellikle aşağıdaki gazelin bazı beyitleri şairin kendi yaşayış biçimini isteyerek seçtiği hakkında şüpheler uyandıracak birtakım ipuçları vermektedir:

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *La'l ü gevherden tekellüf itme tâc-ı ser bana*
Kim melâmet taşı başuma yiter efser bana

1 Bana lâl ve inciden [yapılmış] taç teklif etme, çünkü melâmet taşı başıma taç olarak yeterli.

2 *Geşt-i bâg ü gülsitânı n'eylerem ey dôstlar*
Kim şerâri âhumuñ yiter gül-i ahmer bana

2 A dostlar! Âhımın kıvılcımı bana kırmızı gül olarak yeterken, bağda ve gül bahçesinde dolaşmayı ne yapayım?

3 *Vasf-i hâlüm yazmag içün safha-i ruhsâruma*
Göz yaşı hûnîn varakdan bagladı defter bana

3 Yüzümün sayfasına durumumu yazmak için gözyaşı bana kanlı yapraktan defter bağladı.

4 *Sanma ki başdan hevâñı giderem ey şâh-ı gül*
Bîd-veş ser-tâ-kadem ger sançılur hançer bana

4 Ey gül dalı! Eğer söğüt gibi baştan ayağa bana hançer saplansa [bile], senin aşkını başımdan gidereceğimi sanma.

5 *Ey halîlüm ş'ol kadar yandum firâk odına kim*
Hâlüme rahm eyleyüp gülşen olur âzer bana

5 Ey dostum! Ayrılık ateşine o kadar yandım ki benim durumuma acıyıp ateş gül bahçesi olur.

6 *Müdde'î gör kim nice hôş 'ıyş ü nûşum var benüm*
Itleri sâkî sifâl-i kûyıdur sâgar bana

6 Ey ithamcı! Gel benim işret ve eğlencemin ne hoş olduğunu gör. [Sevgilinin mahallesinin] köpekleri bana saki, çanakları kadehimdir.

7 *Ey Celîlî kılmaga pâmâl cismüm mülkini*
Kaldurup âhum 'alem eşküm çeker leşker bana

7 Ey Celîlî! Vücudumun memleketini ayaklar altına almak için, âhım sancak kaldırıp, gözyaşım [bana karşı] asker gönderiyor.

1 Hükümdarlar ve yüksek rütbeli devlet mensuplarının başlarına giydikleri mücevher ve sorguçlarla süslü serpuşlara "tâc" dendiği gibi, tarikat erbabının hangi tarikata bağlı bulunduklarını gösteren belirli birtakım alâmet ve sembollere göre şekillendirilmiş serpuşlarına da "tâc" denir (bk. res. 69). Eski şiirin idealize ettiği âşık ve rint tipine mensup bulunduklarını iddia eden şairler, en azından şiirlerinde bir prensip olarak hiçbir zaman böyle debdebeli kıyafet ve iftihara sebep olacak alametlere rağbet etmedikleri için her fırsatta bu beyitteki gibi "tâc" ve "kabâ" [= gösterişli elbise] aleyhinde ifadeler kullanırlar. Burada da şair "la'l" [= lâl taşı] ve "gevher" [= inci, mücevher] ile süslenmiş bir taçtan bahsederek kendisine böyle bir taç ve dolayısıyla makam ve mevki teklif edilse dahi istemeyeceğini, başına "melâmet" [= kınanmışlık] taşının taç olarak yeterli bulunduğunu ifade etmektedir. Şairler her zaman tarikat tacı ve alâmetleriyle iftihar edercesine dolaşan sufiyi bu davranışından dolayı tenkit ederler ve onun gibi dini alet ederek itibar görmektense, herkesçe horlanıp taşlanmayı tercih ettiklerini söylerler. Burada da şair kendisini yalınayak başı kabak seyahat eden Haydarî yahut Kalenderîler gibi herkesçe horlanan, seyahatleri sırasında uğradıkları bazı köy ve kasabalardan zındıklık ithamıyla taşlanıp kovulan kimselere benzetmekte; sufi gibi riya tacı ile dolaşmaktansa, başında bu kınanmışlık taşının bulunmasını tercih ettiğini, bu taşın kendisine bir hükümdar tacı gibi değerli geldiğini ifade etmektedir. Burada gittikleri bazı köy ve kasabalarda özellikle çocuklar tarafından taşa tutulan Kalenderî dervişlerini hatırlamak gerektiği gibi, aynı zamanda meselâ *Leylâ ve Mecnûn* hikâyesinde çocuklar tarafından taşlanan (bk. res. 152) bir Mecnûn imajını da gözden uzak bulundurmamak gerekir.

2 "Geşt" gezip dolaşma demektir. Şair bağ ve gül bahçesindeki ateş renkli çiçekler ile çektiği "şerâr-ı âh" [= ateşli âhın kıvılcımları] arasında bir imaj ilişkisi geliştirdiği bu beyitte, bu kıvılcımların kendisine "gül-i ahmer" [= kırmızı gül] gibi geldiğini ifade etmekte yani bundan yeterince mutlu bulunduğunu bildirmektedir. Burada âşığın önceleri kendisine ıztırap veren aşk hâline bir zaman sonra alışarak bununla mutlu olması ve bu hâlden ayrılmak istememesine işaret vardır.

3 "Vasf-ı hâl" insanın içinde bulunduğu durumdan bahseden mektup veya yazılara denir. Şair gözünden akan gözyaşlarını, "safhâ-i ruhsâr" [= yüzün sayfası] üzerine yazı yazmak için kanlı "varak" yani kırmızı renkli yapraklardan defter hazırlayan bir şahsa benzetmektedir (teşhis). Burada nar kabuğu veya soğan zarı suyu gibi bazı bitkilerden elde edilen renklerle kâğıt boyamaları usulüne işaret vardır.

4 Eski şiirimizde "bîd" [= söğüt ağacı] sürekli titreyen yaprakları ile korkunun sembolü olduğu gibi, aynı zamanda her biri hançer şeklini andıran bu yapraklar sebebiyle bir de, üzerine hançerler üşüştürülmüş bir şahsa benzetilir. İşte şair insanlar kendisine söğüt gibi "ser-tâ-kadem" [= baştan aşağıya kadar] hançer saplasalar yine de sevgilinin "hevâ"sını [= aşk, tutku] aklından çıkartmayacağını ifade ederek aşktaki sebatını ifade etmeye çalışmaktadır. "Sançmak" Türkçede saplamak demektir.

5 Arapçada "halîl" dost demek olup Hz. İbrâhimin lâkabı olan "Halîlullah" Allah'ın dostu demektir. Eski şiirimizde sevgili yerine "halîl" kelimesinin kullanılması hâlinde derhal Hz. İbrahim ile ilgili bir çağrışım devreye girer. Nitekim burada da onun Nemrut tarafından mancınıkla ateşe atıldığı hâlde ateşin onu yakmaması ve âdeta onun için bir gül bahçesine dönüşmesi mucizesine (bk. res. 151). işaret olmak üzere (telmih) şair; sevgilisinin "firâk odına" yani ayrılığı ateşine çok fazla yandığını ve nihayet "âzer"in [= ateş] kendisine acıyarak "gülşen" [= gül bahçesi] gibi olduğunu iddia etmektedir. Burada da âşığın aşk derdine alışarak, aşkın acı ve ıztıraplarından mutluluk duymaya başlaması hâline işaret vardır. Bu beyitte şairin ateş anlamında kullandığı "âzer" kelimesi tesadüfen seçilmemiştir. Hz. İbrahim'in mesleği put yontmak olan babasının ismi Âzer olduğundan şair, "âzer" [= ateş] kelimesinin uzak anlamına bir çağrışım geliştirme düşüncesiyle bu kelimeyi seçmiştir (ihamıtenasüp).

6 Asıl anlamı iddia eden, dava eden demek olan "müdde'î" edebî metinlerde daha çok âşıklık iddiasında bulunan sahte âşıklar için kullanılır. Ancak bazı şairler nadir de olsa âşığı şarap içmek vb.

hâllerinden dolayı kınayan kimseler için de bu klişe ismi kullanmışlardır. Burada kendisini şarap içmekle itham eden iddiacıya şair, "Gel sevgilinin yolunda nasıl işret edip eğlendiğimi gör..." demekte ve onun mahallesi köpekleri ile birlikte bulunduğunu ima ederek bu köpeklerin saki, onların "sifâl"inin [= çanak] de kadehi gibi olduğunu bildirmektedir. Gazelin ilk beyti ile (matla') ilişki içinde bulunan bu ifade oradaki "melâmet" hâline eskilerin "kelbîlik" ve buna mensup olanlara da "kelbiyyûn" [= köpek gibi hayat süren kimseler] demeleri sebebiyledir. Bu zihniyete göre dindarlıklarını her davranışlarıyla ilan edip riya satan "sûfî"ler gibi olmaktansa, sokak köpekleriyle aynı kaptan yemek yemek daha iyi bir davranıştır. Çünkü bu hareket en azından riya kirinden uzaktır. Bu sebeple riyaya bulaşıp insanların kendisini beğenmelerinden hoşlanarak onlar beğensin diye dindar görünmek gibi dinen en büyük günah olan "şirk"e batmaktansa, Allah'a yaklaşmanın vazgeçilmez bir şartı olan saf ve katıksız aşka ulaşabilmek için insanların alay edip hor görecekleri şekilde köpeklerle koyun koyuna yatmak daha uygundur. Burada özellikle bazı mezheplerde pis sayılarak eve sokulmayan köpeğin seçilmesi, bu hayvanın hiçbir zaman riya ve şirk pisliği kadar pis olamayacağına dikkat çekmek içindir.

7 Bu hayat tarzından dolayı herkes şaire düşman olduğu gibi, çektiği âhlar ve döktüğü gözyaşları da sanki aynı tavır içinde kendisini yok etmek istemektedirler. Şairin amacı da zaten budur.

151



Aşağıdaki eser de bir onceki gibi kendine meczup dedirtecek kadar dış dünyaya ve insanlara küsmüş, fakat iç dünyasını mamur etmiş bir insanın sözleridir. İlk beyitte astronomi ile, 3. beyitte peygamberler tarihi ve tefsir ilmiyle ilgili tabir ve ıstılahları şiirleştirecek kadar ustalıkla kullanabilen bir "meczup". Hint Denizi ve Bahreyn'de çıkarılan istiridye ve incilerin yapısını bilen, musiki âletlerinin akordundan haberdar olan bir meczup. Asırlar boyu "ilim" ve "irfan" ehli arasında ciddî münakaşalara konu olan çok ince bir yol ayrımında, hangi yolu tercih edeceği konusunda ciddî tereddütler geçiren ve bunu samimiyetle itiraf eden bir meczup... Gerçekten de aşağıdaki eser, bu edebiyata "divan edebiyatı" diye haksız ve asılsız bir isim takarak onun halktan uzaklaşmış ve saray çevresinde kümelenmiş bir avuç aydın zümrenin malı olduğu safsatasına mahkûm edenlerin dikkatle üzerinde düşünmeleri gereken bir yapı ve hüviyet arz etmektedir...

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *İrmedüm ol âfitâba bulmadı bahtum şeref*
Nahs-i tâli'den gözüme tîre oldı her taraf

1 O güneş [gibi sevgiliye] ulaşmadığım için bahtım şeref bulmadı. Talihin uğursuzluğundan her taraf gözüme karanlık oldu.

2 *Müdde'î gönlinde n'eyler nükte-i esrâr-ı 'aşk*
Gevher-i pâkîzeye çün pâk-dillerdür sadef

2 Müddeinin gönlünde aşkın sırlarının inceliği ne arar? Çünkü saf inciye gönlü temiz olanlar sadef olabilir.

3 *Genc-i hüsninden çekilme zülfi ef'îsin görüp*
Lebleri tiryâki çün hâzırdur ey dil "lâ tehaf"

3 Ey gönül, [onun] saçının yılanını görüp güzelliğinin hazinesinden çekilme; madem ki dudağı panzehiri hazırdır, korkma.

4 *Yüzine sille urup mutrib kulagın burmasa*
Aşkuñ esrâr u rümûzın fâş iderdi çeng ü def

4 Çalgıcı yüzüne tokat atıp kulağını kıvırmasa, def ve çeng aşkın sır ve işaretlerini açıklardı.

5 *'Ömr bir gencînedür kim her demidür bir güher*
Hayfdur kim idesüñ bîhûde yirlere telef

5 Ömür her anı mücevher olan bir hazinedir. Onu boş yerlere harcaman yazıktır.

6 *Gâh fikr-i 'aşk u geh endîşe-i zühd ü salâh*
Olımamışdur dahi miskîn Celîlî bertaraf

6 Bazen aşk düşüncesi bazen zahitlik ve dindarlık endişesi... Zavallı Celîlî hâlâ kurtulamadı.

1 Her zaman olduğu gibi bu beyitte de sevgili âşıklara nur saçan bir güneş gibi düşünülüyor. Ancak şair o güneşe ulaşamamaktan ve dolayısıyla şeref bulamamaktan şikâyetçidir. İkinci mısrada yer alan "nahs" [= uğursuzluk] ve "tâli'" gibi kelimelere bakılarak burada geçen "şeref" kelimesinin eskilerin 'ilm-i nücûm' dedikleri yıldızlar bilgisi ile ilgili bir tabire imada bulunmak üzere (iham) kullanıldığı anlaşılıyor. "Şeref" her gezegenin, Zodyak takım yıldızları arasında ulaştığı en yüksek noktadır. Şair sevdiğine yaklaşamamayı baht ve talihinin şerefe erememesiyle ifade etmektedir. "Nahs-i tâli'" talihin uğursuzluğu demektir. Güneş gibi kendisini aydınlatacak sevgiliye erişememekten dolayı her tarafın "tîre" [= karanlık] olduğunu söyleyen şair bu ifadesiyle, bugün de kullanılan "dünyası kararmak" deyimine imada bulunmaktadır.

2 "Müdde'î" âşıklık iddiasında bulunan sahte âşıklara denir. Bunlar gerçek âşık olduklarını iddia eden şairlere göre, aşkın ne demek olduğunu anlamamış yahut menfaat peşinde olan kimselerdir. Şairin ifadesine göre bu gibilerin gönlünde aşkın "nükte-i esrâr"ı [= inceliklerinin sırrı] bulunmaz. Bu durum "cevher-i pâkîze"nin [= kaliteli ve lekesiz inci] ancak "pâk" [= temiz] gönüllerde oluşmasına benzetiliyor. İnci çıkartılan sadef kabuğunun iç tarafı da inci gibi bembeyaz ve temizdir. Şair buna bir göndermede bulunarak, saf gönüllerde oluşan aşk ile istiridye içindeki inci ve istiridye kabuğunun iç çeperinin beyazlığı arasında bir ilişki kurmaya çalışmaktadır.

3 "Hüsn" [= güzellik] kavramının âşıklar tarafından elde edilmeye çalışılan bir "genc" [= hazine] gibi düşünüldüğü bu beyitte şair, kendi kendisine hitap ederek, sevgilinin bu hazine üzerinde yatan bir "ef'î"ye [= yılan] benzettiği saçını görüp de çekinmemesi gerektiğini telkin etmektedir. Saçların yılana benzetilmesi o devrin estetik ölçülerinde İran ve Türk edebiyatlarında çokça karşılaşılan bir benzetme olup güçlü bir ihtimalle İran ve Türkiye'deki eski harabelerde bulunan yılan saçlı Meduza heykellerinden etkilenerek geliştirilmiş bir tasavvurdur. Şair kendi kendisine hitap ederek söz konusu yılandan çekinmemesi gerektiğini söylemekte, sebep olarak da nasıl olsa hemen yakınında "leb" [= dudak] "tiryâk"i [= panzehir] bulunmasını göstermektedir. Yılan ve "tiryâk"in bir arada kullanılması bu maddenin de yine yılandan elde edilmesi sebebiyledir. Evliya Çelebi, *Seyâhatnâme*'nin Mısır bölümünde bu tiryâk denen maddenin nasıl elde edildiğini, nasıl geceleyin çölden yılanların toplanıp torbalara doldurularak ertesi gün kazanlarda kaynatıldığını uzun uzadıya anlatır. Dolayısıyla beyitte geçen "ef'î" [= yılan] ve "tiryâk" [= panzehir] kelimeleri arasında hem yılana karşı tiryâk kullanılması ve hem de tiryâkin yılandan elde edilmesi açısından tam bir uyum ve ilişki söz konusudur (tenasüp). Beytin sonunda yer alan Arapça "lâ tehaf" [= korkma] ibaresi *Kur'an*'dan alınmıştır (iktibas). Allah'ın, Hz. Musa'ya bir ağaçtan ateş görünmesi sonrasında hitap ettiği Tûr dağında, ona peygamberlik ve mucizeler vermesi sırasında, elindeki asasını yere atmasını istedikten ve o da attıktan sonra, sopanın bir anda yılan oluvermesi ve ardından *"Allah buyurdu: Al onu! Korkma! Biz onu şimdi ilk hâline sokacağız"* (Tâhâ, 21) ayetinde anlatıldığı üzere Hz. Musa'nın gördüğü yılandan çekinip korkmasına işaret vardır (telmih).

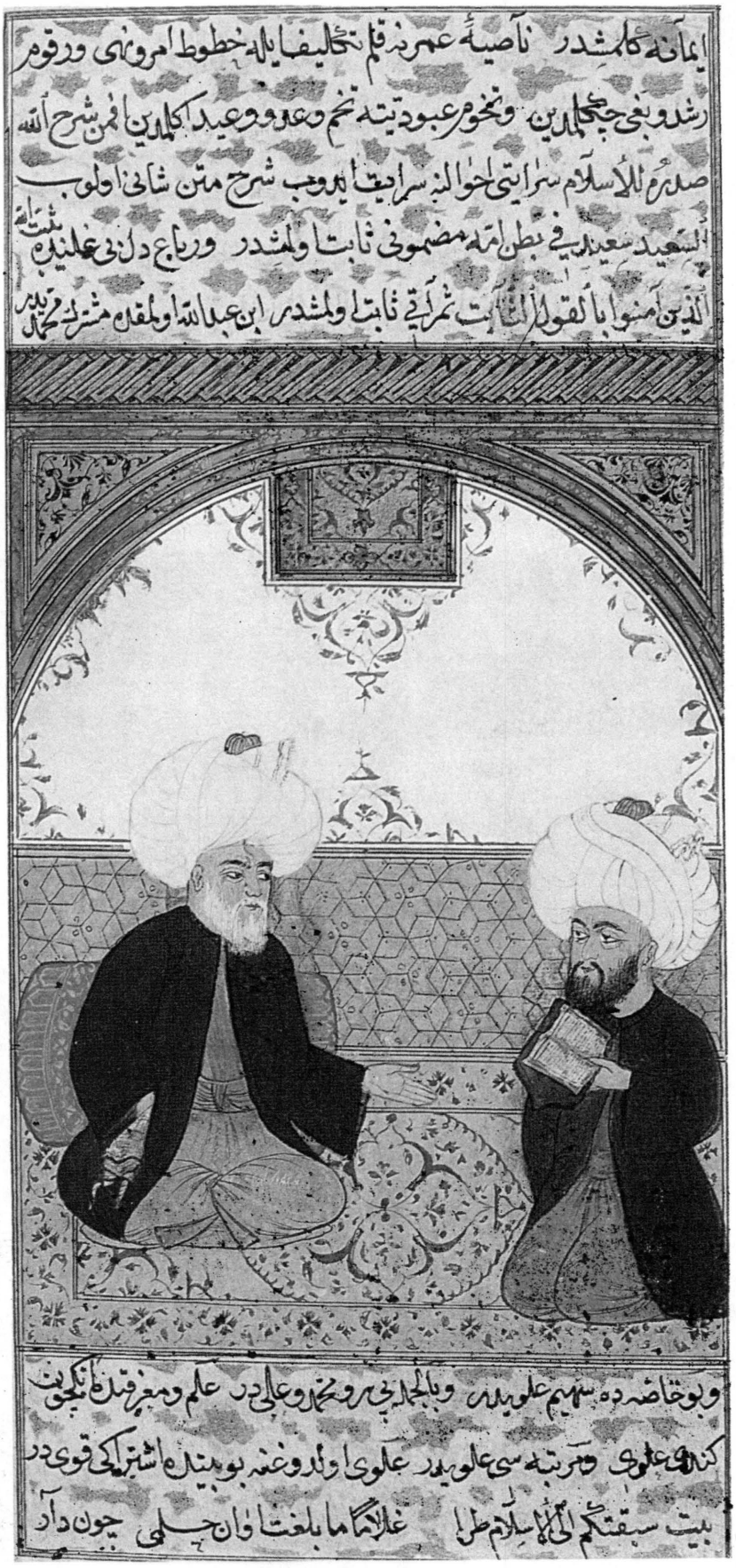
4 Eski şairler işret ve musikî meclislerinde çalınan aletler hakkında birçok yorumlar geliştirmişler, her birine birer şahsiyet izafe ederek ses ve şekil özelliklerine göre onlara insanlara has belirli bazı karakterler kazandırmışlardı. Burada "def" [= tef] yüzüne sille vurulup, "çeng" ise kulağı kıvrılıp azarlanan birer suçlu olarak kişileştirilmişlerdir (teşhis). İnsan kötü davranışa uğradığı zaman nasıl küsüp konuşmazsa bunlar da bu beyitte aynı şekilde aslında aşkın sırlarını ifşa edecekleri hâlde kızıp susmuş olarak tasvir edilmektedirler. Çengin kulağının burulması, akord için tellerini germeye yarayan mandalların çevrilmesinden kinayedir.

6 Allah'a ulaşma yolları konusunda biri kayıtsız şartsız dinin emirlerine uymayı ve ilim öğrenmeyi, diğeri ise bir kâmil mürşide bağlanarak aşkı öğrenmeyi ve bu aşk sayesinde Hakk'a ulaşmayı gerçek yol olarak gören iki ayrı görüşün tartışması, İslâm Âleminde asırlar boyunca devam etmiştir. İlk yol olan "zühd"ü tercih eden "zâhid" tipi sırtında dindarlık alâmeti cübbesi, omuzunda seccadesi, başında sarığı, sarığında misvağı ile gerçek dini yaşadığı iddiasındayken; sürekli onunla alay eden,

onu gösterişe tapmakla itham eden "âşık", kendisine katıksız ve menfaatsiz bir sevgi yolunu seçer. Öyle ki sevgisine menfaat karışır düşüncesiyle öbür dünyada verilecek cenneti dahi istemez. Ancak bu yola girmek ve aşkı öğrenmek için önce insan sevgisinden geçmek zorundadır. Aslında bütün şairler gerçekte olsun olmasın âşıklık yolunu seçtiklerini, bu yola mensup olduklarını ısrarla söylerler. Fakat şair bu beyitte alışılmışın dışında samimî bir itirafta bulunmakta ve âdeta iki yol ayrımında kalmış ve ne yapacağını şaşırmışcasına bir tavır içindedir.

152





153

FEVRÎ

[? ? - Şam 1570-1]

Aslen Hristiyan iken rüyasında Muhiddin-i Arabî'yi görerek onun tesiri ile Müslüman olmuştur. Asıl adı Ahmed olup Nakkaş Ali Bey adında bir zatın kölesi imiş. Bir aralık Ferhat Paşa kethüdası Polad'ın, ardından onun kardeşi Câfer'in ve daha sonra da Rumeli beylerbeyi Lutfî Paşa'nın hizmetinde bulunmuş, nihayet azat edilerek efendisinin de yardımıyla ilim tahsiline yönelmiştir. Taşköprülüzâde, Arapzâde Abdülbâkî Efendi, Bostan Efendi gibi hocalardan eğitim gördükten sonra Rumeli kazaskeri Bostan Efendi'ye mülâzim olmuş, daha sonra şeyhülislâma sunduğu Arapça bir kasidesiyle kendini ispat ederek Edirne'de müderrisliğe başlamıştır. Bir zaman Bursa'da bulunduktan sonra oradan hacca gitmiş, dönüşünden sonra h. 954 / m. 1547 yılında Kadı Medresesi'ne yirmi beş akçe ile müderris olmuştur. Kanunî'nin Elkas Seferi sırasında Edirne muhafazası ile görevlendirilen Şehzade Selim'e şiirler sunarak ona yakınlaştı. Kanunî'nin Nahçıvan Seferi'ne (h. 960 / m. 1553) katılarak bu münasebetle bir kaside sundu ve padişahtan yüz altın ihsan aldı. Kanunî'nin İran diyarına bu üçüncü gidişinde fetih gerçekleşeseğini ifade eden

Müsahhar oldı hâl-i rûy-i yâre bagrumuñ başı
Diyâr-i Rûm sultânı bu kez alur kızılbaşı

beyti çok beğenilerek yüz altınla ödüllendirildi. Ardından yazdığı iki yüz beyitlik bir kaside karşılığında da her beyt için bir altın aldı. Sefer dönüşünde kırk akçe ile Kaplıca Medresesi'ne tayin edildi, oradan da İstanbul'a naklolundu. Şam müftüsü iken h. 978 / m. 1570-71 senesinde vefat etti. Kabri Şam şehrindeki Kubûrü's-sâlihîn Mezarlığı'nda imiş. Şu mısra ölümüne düşürülen tarihlerdendir:

Revân oldı bekâ dârına Fevrî (978)

Fevrî'nin gençlik yıllarından bahseden tezkire yazarı Latîfî, onun şairliğini ilmî kişiliğinden üstün tutar. Yakın arkadaşı olan ve Latîfî'den yaklaşık yirmi bir yıl sonra şairler tezkiresi kaleme alan Âşık Çelebi ise eserinde ona geniş yer vererek dinî ilimlerde ve Arap edebiyatında da çok kudretli bir şair olduğunu nakledérek zamanın şeyhülislâmına sunduğu Arapça bir kaside ile ustalığını ispat ettiğini bildirir. Aynı kaynak Fevrî'nin çok kolayca ve süratle şiir söyleyip yazabildiğini belirterek mahlâsının bu kabiliyetine çok uygun bulunduğunu bildirir. Mürettep divanı ile Arapça ve Farsça şiirleri vardır. Kanûnî Sultan Süleyman'ın divanını Fevrî'nin tertip ettiği bilinmektedir. Şair padişahın bu sanatkâra olan teveccühü onun şu mısralarında açıkça görülmektedir:

Fevrî kim az'afü'l-ibâdumdur
Ber-mürâd olması mürâdumdur

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 203a-212a; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. I, s. 400-404; Ali Nihad Tarlan, *Şiir Mecmualarında XVI ve XVII. Asır Divan Şiiri*, İstanbul 1948, fasikül 1.

Osmanlı şiiri sarayın büyük ölçüde himaye ve desteğini gören bir sanat dalı olmakla birlikte, bu şiiri temsil eden şairlerin saraya ve padişaha kafa tutar tarzda yazdıkları eserler de küçümsenmeyecek bir yekûn tutar. Eğer Yahyâ Bey gibi padişahın kulu bir yeniçeri ocağı mensubu kalkıp, zamanın önde gelen bilginlerinden birine şikâyette bulunurcasına "Padişahın tacında görünen lâl, damla damla ciğer kanıdır; değerli inci [ise] milletin gözyaşıdır" anlamında

Ki katra katra ciger kanıdur görinen la'l
Lüñ gözi yaşıdur tâc-i şehde dürrî semîn

diyebiliyorsa, bu konu üzerinde ciddiyetle düşünülmesi gerekir. Demek ki padişah hiçbir zaman aleyhinde görüş beyan edilemeyen bir makamı işgal etmemekte, zaman zaman halkın, askerin ve şairlerin bu kabil ciddî itham ve tenkitlerine uğrayabilmektedir. Üstelik önemli bir kısmı aynı zamanda usta birer hukukçu olmaları bakımından, söz ve sözün oluşturacağı suç dengesini ayarlamada maharetli birer usta olan şairler, kalemlerinden dökülen ve suç teşkil edebilecek her kelimenin hukukî kaçış noktalarını düzenlemede de bir hayli becerikli idir. Kim bilir belki de bazı padişahlar, şairlere ihsan ettikleri kese kese altınları tabir caizse o günün "medya"sını oluşturan bu sanatkârlarla iyi geçinmek için gözden çıkarıyorlardı.

I
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Gedâyüz şâha baş egmez dil-i âgâhumuz vardur*
Fakîr isek ne gam begler ganî Allahumuz vardur

1 Fakiriz [ama] padişaha baş eğmeyen uyanık bir gönlümüz vardır. Beyler, fakirsek ne gam; bizim zengin Allah'ımız vardır.

2 *Der-i şâha tenezzül itmezüz zîrâ niyâz içün*
Bizüm 'arş-i berînden yuca bir dergâhumuz vardur

2 Padişahın kapısına tenezzül etmeyiz, çünkü bizim niyaz etmek için yüce arştan daha yüksek bir dergâhımız vardır.

3 *Bizi çak şöyle bî-kes sanma ey zâhid ki aşk adlu*
Zemîn ü âsumâna hükm ider bir şâhumuz vardur

3 Ey zahit, bizi öyle tamamen kimsesiz sanma, çünkü bizim aşk adında yere ve göğe hükmeden bir padişahımız vardır.

4 *Yile virse otag-i dehri âhum gam degül çünkim*
Habâb-i eşkden bizüm niçe hargâhumuz vardur

4 Âhım[ın şiddetli] rüzgârı cihan otağını yele verse dert değil, çünkü bizim gözyaşı kabarcıklarından birçok çadırımız vardır.

5 *Bize şems ü kamerle ey felek germ olma kim bizüm*
Bedende daglardan nice mihr ü mâhumuz vardur

5 Ey felek bize güneş ve ay[ın]la gururlanma; zira bizim vücudumuzda yaralardan [oluşan] birçok ay ve güneşimiz vardır.

6 *Bu derbend-i belâdan tañ mıdur havf itmeyüp geçsek*
Bizüm 'ışk u mahabbet gibi çün hem-râhumuz vardur

6 Bu belâ geçidinden korkmayıp geçsek buna şaşılır mı? [Çünkü] bizim aşk ve muhabbet gibi bir yoldaşımız vardır.

7 *Hasûduñ tîr ü şemşîrin görüp havf eyleme Fevrî*
Bizüm de nâvek-i nâleyle tîg-i âhumuz vardur

7 Fevrî, hasetçinin okunu ve kılıcını görüp [sakın] korkma; bizim feryat okumuz ile âh kılıcımız var.

1 Şair, fakir anlamına gelen "gedâ" kelimesini burada iftihar eder bir tavırla kullanmaktadır. Çünkü Hz. Muhammed'e izafe edilen *"Fakirlik övüncümdür"* anlamında bir söz vardır. Fakir kimse dünyanın göz kamaştırıcı nimetlerine bulaşmamış olduğu için dinî anlamda bir bakıma zenginlere nazaran daha üstün ve hür bir konumda olduğu gibi, tasavvufî anlamda "fakr" sürekli olarak kendini Allah'a muhtaç hissetme hâli olup manevî bir mertebeyi ifade eder. Beyitteki ifadeye göre fakr hâlini yaşayan şairin gönlü, dünyaya hükmeden padişaha dahi baş eğmemektedir, çünkü o Allah'a sığınmıştır.

Osmanlı gibi saltanatla idare edilen ve sultanın mutlak otorite bulunduğu bir devlette zaman zaman şairlerin, padişaha baş kaldırı görünümü arz eden bu gibi ifadeleri özellikle kullandıklarını görmekteyiz. Ancak bu beyitte olduğu gibi şair her defasında ustalıkla Allah, peygamber yahut konu ile ilgili bir ayeti devreye sokarak bu ifadesine karşı kendini koruma altına alır. Meselâ bu beyitte *"Ey insanlar sizler fakirsiniz, Allah'a muhtaçsınız"* (Fatır, 35/15) mealindeki ayete işaret edilmiştir. Beyitte geçen "şâh" [= padişah] ve "gedâ" [= fakir] kelimeleri, biri toplumun en üst diğeri ise en alt konumunda bulunan iki ayrı tipi temsil ettiğinden aralarında zıtlık oluşturmaktadırlar (tezat).

2 İlk beyitte padişaha karşı takınılan tavır, burada da sürdürülmektedir. Asıl anlamı kapı demek olan "der" kelimesi burada aynı zamanda makam ve mevki anlamı da ifade etmektedir. "Niyâz" dua ve yalvarma demektir. Şair padişaha duaya ve yalvarmaya tenezzül etmediğini, çünkü kendisinin yöneldiği dergâhın en yüce Arş olduğunu belirtiyor ki bu makam Kur'an'da bazı surelerde (msl. Yûnus, 3 ve Ra'd, 2) de ifade edildiği üzere Allah'ın makamını sembolize etmektedir.

3 İki beyit boyunca süren bu tavrın ardından bu beyitte zahide hitap edilmektedir. "Bizi tamamen kimsesiz sanma" sözüne şair aslında gerçekten maddî anlamda kimsesiz bulunduğunu ispat edecek bir delil getirmektedir, çünkü onun tek yakını aşkıdır. Aşkın yere ve göğe hükmeden bir hükümdar olması sözü, aslında vahdetivücutçuların Allah'ın kâinatı aşkın bir tezahürü olarak yarattığı yolundaki görüşlerinin dolaylı bir ifadesi olup şairler her fırsatta bu görüşleri kullanmışlardır. Bu nazariyeye göre gökler aşk ile dönmektedirler, yeryüzünde yetişen ve yaşayan her şey aşkın gücü altındadır ve dolayısıyla aşk, kainata hükm eden bir padişah konumundadır. Şair böyle bir hükümdarı kendisine dost edindiğini ifade etmektedir. Şairin bu durumu zahide hitap ederek söylemesi, zahidin bu incelikleri anlamaktan uzak ham sofu tipini temsil etmesi sebebiyledir.

4 Cihan yahut kainat demek olan "dehr"in otağa benzetilmesi, eskilerin gökyüzü hakkındaki tahmin ve tasavvurlarından kaynaklanan bir hususdur. Eskiler dünyayı kainatın merkezi ve seyyarelerin yani gezegenlerin de dünya etrafında döndüğünü düşünüyorlardı. Bu gezegenlerin her birinin içinde dönmekte olduğu gök tabakalarına felekler denmekte ve bu felekler birbiri içine geçmiş soğan zarları gibi düşünülmekteydi. Dolayısıyla cihanın çadıra benzetilmesi, yer düzlüğü üzerine kapanmış olarak düşünülen ve iç içe geçmiş yarım kürelerden oluşan bir gökyüzü hayalinden kaynaklanmaktadır. Padişah çadırı demek olan "otağ", aynı zamanda saltanat alâmeti olduğundan şairin, âhının cihan otağını yele vermesinden bahsetmesi yine oldukça manidar görünmektedir. Şairlerin "pây-i taht-i saltanat dest-i duâ üstündedir" [= saltanatın tahtının ayağı dua eli üzerinde durur] kabilinden sözleri, padişahların özellikle duası kabul olan fakir ve dervişlerle iyi geçinmeleri gerektiği hususunu sık sık hatırlatmaya" matuftur. gösterir. Aynı düşünceden hareketle bu beyitte fakirlerin çekecekleri bir âhın değil padişah çadırını, cihan çadırını dahi fırtına gibi yele verip savuracağı dile getirilmektedir.

Dikkat edilecek olursa şair, fakrın verdiği mahviyet ile bu hâlin kendisinde oluşturduğu olağanüstü kudret hâlini sürekli olarak canlı tutmaya çalışmakta ve sözlerinde ustaca bunu bir tehdit unsuru gibi kullanmaktadır. "Habâb" akan yahut hareketlenen su üzerinde oluşan hava kabarcığı demektir. En küçük bir etki sonucu derhâl bozuluveren ve yine dünya düzlüğü üzerinde kapalı duran felek yarım küresi gibi su üzerinde bir yarım küre şeklinde duran çok narin yapıdaki bu baloncuğu şair; felek çadırı yıkılsa da, kendisinin içine sığınabileceği bir çadır gibi görmektedir. Bu husus aynı za-

manda şairin varlığını ne derece yok ettiğinin mübalâğalı bir ifadesidir. Ayrıca bu beyitte söz konusu edilen habâbın, şairin seller gibi akıttığı gözyaşları üzerinde oluşan hava kabarcıkları olduğunu da unutmamak gerekir...

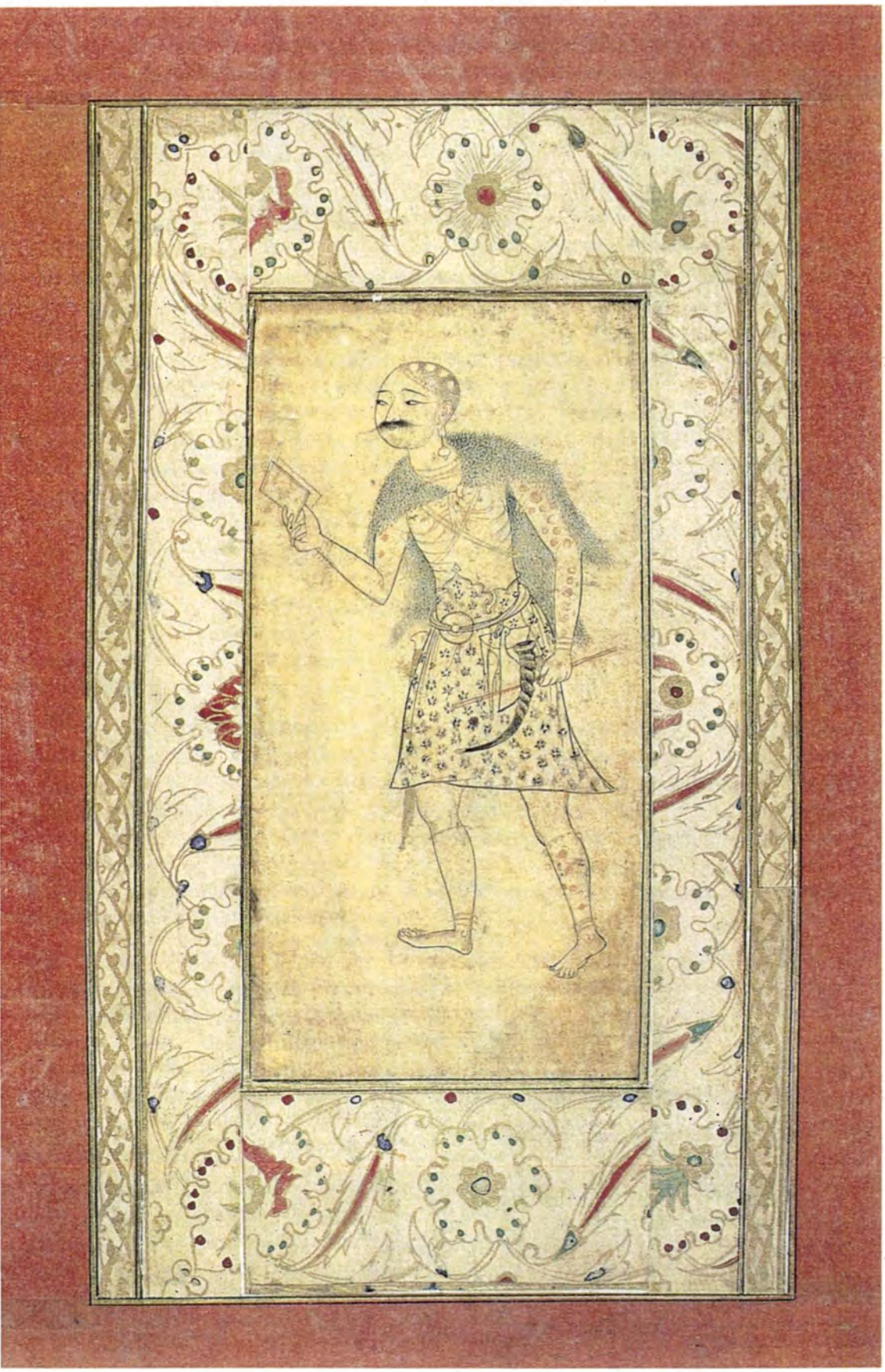
5 Aslında hararetlenmek demek olan "germ olmak" tabirinin burada kullanılması, güneşin harareti ile bir uyum oluşturma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Buradaki "germ olmak" övünme anlamında kullanılmıştır. Şair, feleği güneş ve ayı ile övünen bir şahsa benzetmektedir. Hemen ardından buna karşılık kendisinin bu konuda çok daha zengin bulunduğu görüşünü öne süren şair, vücudundaki yaraları aylara ve güneşlere benzeterek (bk. res. 156) kendisinin felekten daha zengin olduğunu ispata çalışmaktadır. Vücutta açılan yara demek olan "dağ"ların kanlı olanları renk itibarıla güneşe; aşk ıztırabıyla vücuda vurulan darbelerden moraran yaralar ise aya benzetilmektedir. Edebiyatta ay, üzerindeki gri renkli lekeler sebebiyle bu gibi durumlarda vücudu morarmış bir şahsa benzetilmiştir.

6 "Derbend" sıra dağlarla kesilmiş coğrafî bölgelerde geçit veren dar boğazlara denir. Eskiden kervanlarla yolculuk eden insanların kullanmak zorunda bulundukları bu geçitler, eşkıyanın pusu kurdukları tehlikeli mekânlardı. Bu yüzden o devirlerde yolcular bu gibi geçitlere yaklaştıkları zamanlarda başka kervanların da bir güç oluşturmak üzere gelmesini beklerler ve bu derbentlerden çoğu zaman devletin sağladığı koruyucu askerî birlikler eşliğinde geçerlerdi. İşte bu tehlikeleri sebebiyle eski edebiyatta, yaşanmak zorunda kalınan güç ve tehlikeli işler derbende benzetilmiştir. Bu beyitte de dünyanın zorlukları belâ olarak nitelendirilmiş ve yaşanmak zorunda olan hayat bir belâ derbendine benzetilmiştir. Şair söz konusu belâ dar boğazından korkmadan geçebileceğini söylemektedir. Çünkü onun aşk ve muhabbet gibi güçlü ve güvenilir yoldaşları vardır. Güvenilir diyoruz, çünkü yine eskiden derbentlerden geçmek için başkalarının da gelmesini bekleyen bazı yolcular arasına eşkıyalar yolcu kılığında katılır ve kervanı içeriden vurmaya çalışırlarmış.

155



7 Aşırı derecede kıskanç kimse demek olan "hasûd" kelimesi ile burada şairin düşmanı konumunda olan "rakîb" kastedilmiştir. "Rakîb" şairin yükselmesini, eserlerinin beğenilmesini, makam sahibi kimselere yakınlaşıp onlardan ihsan görmesini istemeyen ve bunun için sürekli aleyhinde çalışan kimse demektir. Ok ve kılıç anlamına gelen "tîr ü şemşîr" ile rakibin âşığı sürekli yaralayan kınama, aleyhte konuşma ve dil uzatmaları kastedilmiştir. Şair de buna karşılık feryadını oka, âhını ise kılıca benzetmektedir.



156

Vezin ve kafiye eski şiirin iskeletini oluşturan unsurlar olduklarından, şiir vücuda getirilirken öncelikle bunların yerli yerine oturmasına dikkat ediliyordu. Bunun için de güçlü bir ihtimalle öncelikle şiirin kafiye kelimeleri seçiliyor ve ardından da bu kelimeleri tamamlayıcı manidar cumlelerin, vezne uygun olma kaydıyla kurulmasına çalışılıyordu. Meselâ aşağıdaki eserin her beytinin sonunda tekrarlanan "-den geç" kısmı (redif) bir tarafa bırakılacak olursa, eserin kafiyelerini oluşturan "kühen", "pîrehen", "ben", "geçen" ve "kefen" kelimeleri bu gazelin omurgasını oluşturmaktadır. Bunların kafiye olabilmelerinin tek geçerli ilişkisi sonlarındaki "en" sesini veren müşterek "nun" harfleridir (revî). Bir esere nazire yazarken temel kaide, daha önçe yazılmış eserle aynı vezin ve kafiyede sözler söyleyebilmek; daha önce söylenmiş ifadeleri tekrar etmemek olduğundan, bir esere daha sonra nazire yazan her şairin hareket sahası biraz daha daralıyor ve dolayısıyla belki işi biraz daha güçleşiyordu. Bütun bu zorlayıcı kaidelere rağmen eski şiir olağanüstü nefasette manidar eserler verebilmiştir.

II
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Dilâ dâg-i cefâdur mihr-i dehr-i pür-fitenden geç*
Mekânuñ 'âlem-i 'aşk eyle bu dehr-i kühenden geç

1 Ey gönül! Fitnelerle dolu cihanın sevgisi cefa yarasıdır, ondan vazgeç. Bu köhne cihandan vazgeçerek yerini aşk âlemi eyle.

2 *Nigârı tekye-i dehr içre gönleksüz kocam dirseñ*
Soyun abdâl-i 'ışk ol ârzû-yı pîrehenden geç

2 [Ey gönül!] sevgiliyi cihan tekkesinde gömleksiz kucaklamak istersen soyun da aşk abdalı ol, gömlek sevdasından vazgeç.

3 *Ya benden çek elüñ ey nîze-i dilber ya düşmenden*
Olur olmaza meyl itme ya andan geç ya benden geç

3 Ey sevgilinin mızrağı elini ya benden çek ya da düşmandan çek. Olur olmaza meyl etme; ya ondan vazgeç ya da benden geç.

4 *Nişân-i tîr-i kahr idüp felek bana çog iş geçdi*
Yiridür ey hadeng-i âh lutf eyle geçenden geç

4 Felek kahr okunun hedefi ederek bana çok işler etti. Ey âh oku [şimdi] yeridir, lütfedip geçenden geç.

5 *Fenâ bulduñsa çâk it Fevriyâ pîrâhen-i dehri*
Özüñ şemşîr-i 'aşk ile şehîd eyle kefenden geç

5 Ey Fevrî! Yokluğa erdiysen cihan gömleğini yırt, kendini aşk kılıcı ile şehit ederek kefenden kurtul.

1 Fitne insanı azdıran, baştan çıkaran şeylerin tümüdür. İslâmî şiirde gelenekleşen bir kanaate göre dünya fitnelerle dolu bir mekândır. Bir başka ifade ile dünya, insanı asıl amacından uzaklaştıracak binlerce tuzak ile doludur. Bu bakımdan şair "dilâ" [= ey gönül] hitabıyla gönlüne seslenerek, fitnelerle dolu olan dünyayı sevmenin bir eziyet yarasından farksız olduğunu söylemektedir. Dünyanın bu tehlikelerinden uzak kalmanın yolu şaire göre aşk âlemidir. Kişi doğru yola ancak aşk ile varır ve binlerce insanı mahveden bu köhne dünyadan ancak bu şekilde kurtulabilir. Aslında güneş demek olan "mihr" burada sevgi anlamında kullanılmakla birlikte şair bu kullanış şekliyle, edebiyatta yaygın olarak işlenen güneş-yara benzetmesine uzaktan bir işarette bulunmaktadır.

2 "Abdâl" Kalenderîler, Torlaklar, Câmîler, Nimetullahîler gibi vücutlarının hemen her yeri görünecek derecede çıplak, çoğu zaman sırtında hasır veya hayvan postundan bir kıyafetle yalın ayak başı kabak, köy köy dolaşan gezginci derviş demektir (bk. res. 155). Bâtınî meşrepteki bu dervişler her türlü gösterişten uzak, dünya nimetlerine yüz çevirmiş, gurur ve kibir gibi kötülüklerden arınmış bir hayat sürdüklerinden şairlerin kendilerine örnek aldıkları, kılık kıyafet ve gösterişe önem veren sufilere tercih ettikleri ve şiirlerinde her fırsatta övdükleri tiplerdir. Aslında her türlü dinî tekliften uzak bir hayat süren bu kimseler dindar halk tarafından pek de sevilmedikleri hâlde riya kirinden uzak bulunduklarından, rint tipinde olduğu gibi şairlerce sofulardan daha makbul sayılırlar. Aşk abdalı tabirini şair; aşk hâliyle kendinden geçmiş, üste başa önem vermeyen, hatta çıplak dolaşan, çılgınlıklar eden bir kimseyi tasvir için kullanmıştır. Şair gönlüne bu kimse gibi olmasını tavsiye etmektedir. Eğer böyle olursa sevgiliyi cihan tekkesinde gömleksiz olarak kucaklamak mümkün olabilir. "Tekye" [= tekke] söz konusu dervişlerin barındığı ve meclis kurdukları mekândır. Şair dünyayı bir tekkeye benzetmekte, gönlünü de bu tekkedeki çıplak bir derviş gibi düşünmektedir. Eğer böyle olursa sevgiliyi arada hiçbir engel bulunmadan kucaklamak mümkündür. "Pîrehen" [= gömlek] burada bütün inceliğine rağmen bir engeli sembolize etmektedir. Dikkat edilecek olursa her zaman olduğu gibi bu beyitte de sevgili imajı, insan ile Allah arasında ve hangisinin kastedildiği konusunda okuyucuyu tereddüte düşürecek bir ustalıkla yerleştirilmiştir.

Gömlek varlığı, süslenmeyi, dolayısıyla dünya malını ve tanrıdan uzaklaşmayı sembolize eder. Böyle bakıldığında beyitte "nigâr" şeklinde ima edilen sevgili Allah'tır. Şair gönlünün gömlek kadar dahi bir engel olmadan tanrıyı kucaklamasından bahsetmektedir. Çünkü yine edebiyatta yaygın bir kanaate göre yerlere ve göklere sığmayan Allah, âşığın gönlüne sığabilmektedir. Birinci beyitteki gönüle hitap bu beyit için de geçerliğini korumakla birlikte, beyit müstakil olarak şairin kendi şahsına yahut karşısındaki bir başka kimseye de hitap ediyor izlenimini uyandıracak bir biçimde düzenlenmiştir. Bu durum beyitte söz konusu edilen Bâtınî meşrepli dervişler arasında yaygın olarak yaşanan uygunsuz ilişkileri de çağrıştırabilecek bir yapı arz etmektedir.

3 Aslında mızrak anlamına gelen "nîze" kelimesi edebiyatta, sevgilinin aşığın bağrını delercesine haşin ve öfkeli bakışlarını tasvir için kullanılmıştır. Âşıklar sevgiliyi herkesten kıskanırlar ve kendilerinden başkasına bakmasına ve paylaşılmaya tahammül edemezler. Dolayısıyla burada "elini ya ondan çek ya benden çek" sözü ile âşık sevgilinin sadece kendisine cevr ü cefa etmesini istemektedir. Nitekim ikinci mısrada "olur olmaz kimse" şeklinde ima edilen düşmandan geçme ile ondan el çekmesi talep edilirken, "benden geç" sözü "bağrımı delip de diğer taraftan geç" anlamına gelecek şekilde özellikle söylenmiştir.

Sevgilinin öfkesi de bir ilgiyi gösterir ve bu durum âşıklarca ilgisizlikten daha makbul bir konum teşkil eder. Âşıklar lütuf olsun kahır olsun sevgiliden gelen her şeye razıdırlar, hiçbir zaman bir eziyetini görünce ondan yüz çevirmeyi düşünmezler. Beyitteki sevgilinin ilâhî bir varlık olarak düşünülmesi hâlinde, kulun kaderinde yazılı bulunan hayır ve şerlere -Allah'tan gelmesi sebebiyle- rıza göstermesi hâli göz önünde bulundurulmalıdır.

4 Feleği başa gelen felâketlerin yegâne sorumlusu olarak görmek, şairlerin çok eski bir âdetidir; şairler her fırsatta feleğe kötülük ithâmında bulunup onu kınarlar. Bu beyitte de Fevrî feleğin kendisini

eziyet oklarının hedefi hâline getirdiğini iddia etmektedir. "İş geçmek" hile düzenlemek anlamında eski bir deyim olup burada her beyit sonunda tekrar edilen ibarenin (redif) bir parçası olan "geçmek" fiili ile bir uyum oluşturabileceği düşüncesiyle özellikle seçilmiş görünüyor. Feleğin hile yaptığı iddiasından şairin amacı, feleğin bu hilesine karşılık bir cezayı hak etmiş olmasını göstermektir. Ancak ikinci mısrada şair, bu cezalandırmadan vazgeçmiş gibi davranmaktadır. Arapça "mezâ mâ mezâ" [= geçmişi bırak] sözünden Türkçeye geçmiş olan "geçenden geçmek", olmuş bitmiş bir şeyin kinini sürdürmeyi bırakmak, olmamış gibi davranmak anlamında bir tabirdir. Şair feleğin bu hilesine karşılık onu "hadeng-i âh" [= âh oku] ile vurma gücünde olduğu hâlde kendi kendisine, bir lütufta bulunarak intikamından vazgeçmesi telkininde bulunmaktadır.

5 "Dehr" feleği de içine alacak şekilde dünyayı, yani kısaca bütün varlık âlemini içine alan bir kavramdır. Bu edebiyatta bütün irfan ehli şairlerin amacı, bu varlık âlemini bir an önce terk edip gerçek sevgiliye kavuşmak olarak gösterilir. Yine şiir dilinde bu dünyada insan üzerinde bulunan en basit bir bez parçası dahi dünyaya olan ilgi ve bağlılığı sembolize eder. Şairler gösterişli elbise giyenleri sürekli dünyaya taparcasına bağlanmakla itham ederler. İşte burada hedefi "fenâ" [= yokluk, kulun nefsini Allah'ta yok etmesi hâli] olan Fevrî, kendi kendisine hitap ederek "Eğer gerçekten kendini yok ettiysen, bu "pîrâhen-i dehr"i [= dünya alâmeti olan gömleği] "çâk et" [= yırt]" ve "özüñ" [= kendini] "şemşîr-i 'aşk" [= aşk kılıcı] ile şehit eyle" telkininde bulunmaktadır. Görüldüğü üzere üzerinde bulunan gömleği dahi parçalayıp atarak bir Kalenderî dervişi gibi (bk. res. 155-157) neredeyse çırılçıplak kalmayı, dünyaya bağlı kalmaya tercih eden şair, bununla da yetinmeyerek aşk hançeriyle kendini şehit etmek yani aşk şehidi olmak istemektedir. Amacı Allah'ın huzuruna giderken, dünyaya ait bir parça olan "kefen"den dahi [= defin sırasında ölünün sarıldığı bez] kurtulmaktır. Bilindiği üzere şehitler kefenlenmeden defnedilirler.



157

HELÂKÎ

[Konya ? - İstanbul ? 1574-5 ?]

Asıl adı Mahmud'dur. Karamanlı'dır. Medrese eğitimini aldıktan sonra imamlık mesleğine intisap etti. Âşık Çelebi onun tahsil sonunda elde edilecek rütbelerin geçici olduğunu anlayıp imamlığı tercih ederek İstanbul'a yerleştiğini söyler. Hasan Çelebi ise İstanbul'daki imamlığından hiç bahsetmeyerek onu Bursa'da Yarhisar imamı olarak gösterir ve defalarca arkasında namaz kıldığını söyler. Kınalızâde'nin h. 975 / m. 1567-68 yılında Bursa Veliyüddinoğlu Ahmed Paşa Medresesi'nde mülâzim bulunduğu göz önünde tutularak Helâkî'nin de bu yıllarda Bursa'da bulunmuş olabileceği tahmin edilebilir.

Âşık Çelebi onun gözlerinin bozuk olduğunu, bu sebepten çevresindekilerin onu Selmân-ı Sâvecî'ye ve 'Ârifî'ye benzettiklerini haber verir. Sürekli elinde Farsça divanlar bulundurmuş ve Farsça metinleri okutup yorumlama konusunda eşsiz bir yeteneği varmış. Gelibolulu Âlî ve Hasan Çelebi, onun çevresindekilere Farsça öğretip *Gülistân* ve *Bôstân* gibi eserler okuttuğunu ve aruz dersleri verdiğini naklederler. Âşık Çelebi onun ölüm tarihini "semânîn evâili" yani 980'li yılların başları olarak bildirir.

Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu şairin elde iki yazma nüshası mevcut *Dîvân*'ını, mecmualarda bulunup *Dîvân*'ına girmemiş şiirlerini de ilave ederek yayımlamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Seminer Kitaplığı'nda bir mecmua içinde Hâfız'ın gazellerine yazılmış tahmislerini de bulmuşsa da temkinli davranarak bunları yeniden oluşturduğu *Dîvân*'a almamıştır. *Dîvân*'ı içinde bulunduğu maddî zorlukları yansıtan, en büyüğü 19 - 20 beyitlik hacimde küçük 6 kaside ile başlar, 157 adet gazelden sonra kıt'a, rubaî ve müfretlerden oluşur.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 75a-75b; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. II, s. 1065-1066; Helâkî, *Dîvân*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul 1982.

Eskiler edebiyatın ve dolayısıyla şiir sanatının vazgeçilmez kaidesi olan "belâgat"ı *"Sözün fasîh olmakla beraber muktezâ-yı hâl ve makâma mutâbık bulunması"* diye tarif etmişlerdi. Yani lâfız, mana ve ahenk itibarıyla kusursuz olarak söylenmiş veya yazılmış sözün, yerinde ve zamanında kullanılmış olması... Bir matem sahnesini tasvir eden müellifin veya şairin renkli ve neşeli ifadeler kullanması yahut neşeli bir sahnede siyah renklere ve karamsar ifadelere yer vermesi, belâgata uymayan bir davranıştır. Bu bakımdan eski şairler, biraz da çevrelerindeki nesneleri "muktezâ-yı hâl ve makâma" yani içinde bulundukları duruma ve yere göre farklı şekillerde yorumlayabilme sanatının ustaları idiler. Meselâ aşağıdaki eserde şair, içinde bulunduğu kederli ruh hâline, kalemi kanlar ağlayan ve karalar giyen biri gibi yahut kâğıdı, kederinden başına toprak saçan bir kimse gibi göstererek iştirak ettirmekte ve tasvir ettiği ruh hâlini zenginleştirip pekiştirmektedir. Eğer neşeli bir sahne çizmek isteseydi meselâ aynı konumdaki kalemi başı üstünde dikilerek dans eden veya kâğıdı da neşe ile başına altın ve mücevherler serpilen bir şahıs gibi yorumlayacaktı. Eğer konu hicivse, bu defa kalemin işlenen rezillik karşısında utancından başını hokka içine saklaması veya medih ise hürmet için secdeye varması şeklinde şairin kabiliyetine göre sayısız biçimlere girip yorumlanabilecek bir enstantanedir. Bu gibi orijinal yorumlar geliştirebilmek için şairler, aynı zamanda nesnelere herkes gibi değil, farklı açılardan bakıp yorumlar geliştirebilme kabiliyetine sahip, oldukça zeki ve nüktedan insanlar arasından çıkıyorlardı.

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Kanlar aglasun benümçün kare geysün hâmeler*
Başına toprak saçup dürsün yüzini nâmeler

1 Kalemler benim için kan ağlayıp karalar giysinler, mektuplar başlarına toprak saçıp yüzlerini buruşturşunlar.

2 *Ders-i 'ışkuñ nüktesi keşf olmadı Keşşâfdan*
Mâhasal bu müşkili hall idimez 'allâmeler

2 Aşk dersinin inceliği *Keşşâf*'tan bulunamadı. Hasılı bu zorluğu allâmeler dahi çözemez.

3 *Lâle-veş çıksun benüm bagrumda kanlu başlar*
Gonca-veş çeksün seni pehlûya gülgûn câmeler

3 Benim bağrımda gelincik gibi kanlı başlar çıksın, gül renkli elbiseler seni gonca gibi yanına çeksinler.

4 *Bir ayag ile sürâhî tagıdur merdâne-vâr*
Leşker-i gam tutdugınca başuma hengâmeler

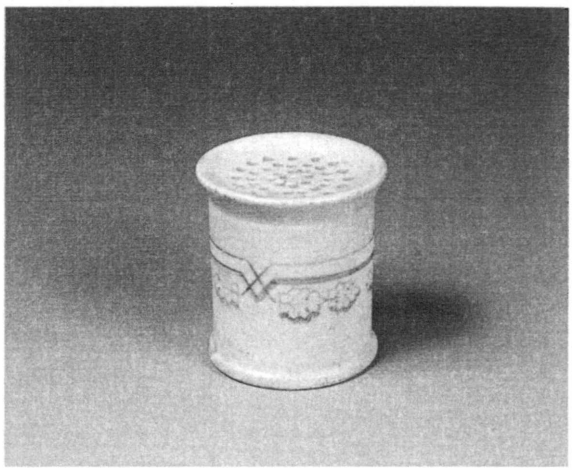
4 Gam askerleri başıma üşüştüklerinde sürahi [onları] bir ayak ile mertçe dağıtır.

5 *Beñzedelden kendüyi yârun kalem barmagına*
Ey Helâkî yüz sürüp pâyına kor ser nâmeler

5 Ey Helâkî, kalem kendisini sevgilinin parmağına benzettiğinden beri mektuplar ayağına yüz sürüp baş koyarlar.

1 Şairler diledikleri psikolojik atmosferi oluşturabilmek için zihinlerinde bulunan unsurları durumun gereğine uygun olarak kullanıp yorumlayabilen insanlardır. Bu beyitte kâğıt ve kalem gibi birbiri ile uyumlu iki nesne hakkında birtakım yorumlar geliştirilerek hüzünlü bir tablo çizilivermiştir. Türkçede "kan ağlamak" [= büyük ıstırap çekmek], aşırı derecede ağlama sonucu gözlerden kanlı yaşlar gelmesi şeklinde mübalâğalı bir tasvir ifadesi olarak geliştirilen bir deyimdir. "Hâme"nin yani kalemin kan ağlaması, kalemin kırmızı mürekkeple yazı yazmasından; kara giymesi ise tabiattaki hâliyle sarı renkte olan kamış kalemin, gübreye yatırılarak yakılması sonucu siyah bir renk almasından kinayedir. Şair kalemin kırmızı yazı yazması ve siyah renk alacak şekilde yakılmasını şairane bir açıdan ve kendi amacına uygun olarak farklı bir şekilde yorumlamıştır (hüsnütalil). İçinde bulunduğu durum o kadar acıklıdır ki şaire göre kalem böyle yaparak üzüntüsünü ifade etmelidir yahut kalemin bu hâlleri aslında şaire duyduğu üzüntünün bir sonucudur.

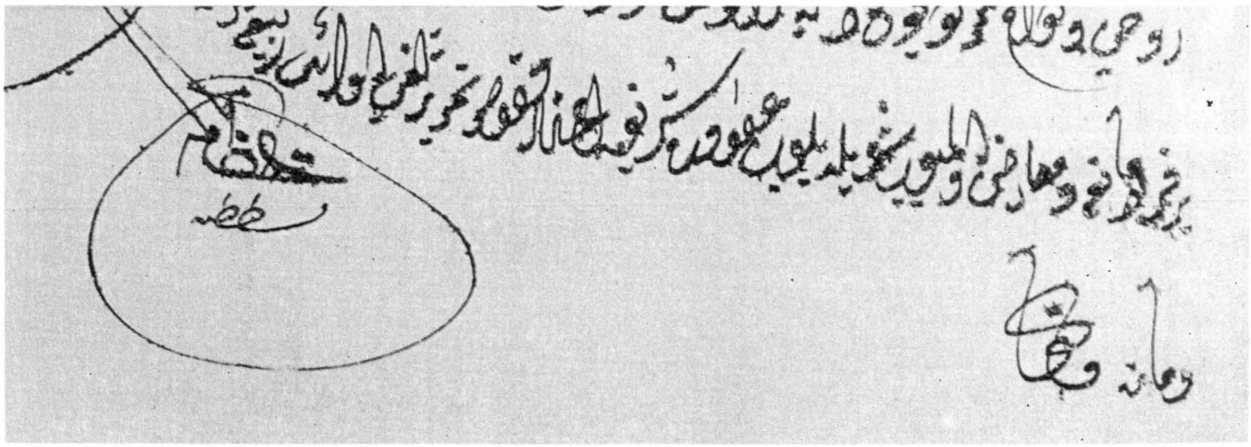
158



Aynı şekilde ikinci mısrada da kâğıt hakkında bu duruma uygun iki yorum geliştirilmiştir. Buna göre kâğıt şairin içinde bulunduğu hâle öyle kederlenmiştir ki başına toprak saçmalı ve yüzünü buruşturmalıdır. Kâğıdın başına toprak saçması, kâğıt üzerine mürekkeple yazı yazıldıktan sonra şimdiki kurutma kâğıtlarının işini görmek ve mürekkebin dağılmasını önlemek için eskiden "rîk" denen kum serpilmesinden kinayedir. Eski yazı takımları içinde bulunan ve adına "rîkdân" denen hokkalardan serpilen bu "rîk" tozunun içine, yazılan yazının mevki ve değerine göre altın ve elmas tozları da ilave edilir, bazı mektup ve fermanların son satırlarındaki yazıların böylece mürekkep kuruduktan sonra pırıl pırıl parlaması sağlanırdı. "Dürmek" fiili bugün de kullandığımız anlamıyla "katlamak" karşılığında kullanılmakta ve kâğıdın yazı yazıldıktan sonra katlanmasını kastetmekle birlikte 'yüz dürmek" deyimi yüzünü buruşturmak anlamına geldiğinden, burada da kâğıdın üzüntüden yüzünü buruşturan bir şahıs olarak tasvir edildiği (teşhis) görülmektedir.

2 Eskiler bilgiyi zahirî ve batınî bilgiler şeklinde ikiye ayırmışlardı. Zahirî bilgiler tefsir, hadis, fıkıh, kelâm vb. okunarak elde edilebilecek konulardan oluşmakta idi. Buna karşılık iç bilgisi demek olan bâtın ilmi ise aşk yolu ile elde edilebilecek ve adına "irfan" denen farklı bir bilgi kaynağı idi. Beyitte geçen "Keşşâf" büyük bilgin Zemahşerî'nin meşhur tefsirinin ismidir. Asırlar boyunca medreselerde okutulan ve günümüzde de değerini koruyan bu eserde aşk dersinin inceliğinin anlatılmadığı ifade edilerek bu bilginin başka bir bilgi olduğu vurgulanmak istenmektedir. İlk mısrada geçen "keşf" ve

159



"Keşşâf" kelimeleri aynı kökten türeyen kelimeler olduklarından özellikle birlikte kullanılmışlardır (iştikak). İkinci mısradaki "Mâhasal" kelimesi de, usta şairlerin bu tür ilişkiler oluşturmaktan hoşlanmaları geleneğinden hareketle bir kitap ismi gibi görünmekle birlikte, tam bu isimde meşhur bir eser adı bulunmayıp sadece Fahrüddin-i Râzî'nin kelâma dair *Muhassal* adlı eseri akla gelmektedir.

3 Kıskançlık da bir sevgi ifadesidir. Sevilmeyen insan kıskanılmaz. Şairlerin sevgilerini ifade etme yollarından birisi de sevgiliyi kemerinden, ayakkabısından, dudağına değdirdiği kadehten vb. kıskandıklarını belirtmeleridir. Burada da biri gelincik ve diğeri de gonca olmak üzere iki çiçek ismi zikredilmiş (tenasüp), sevgiliyi elbiseler gonca gibi yanlarına çekince şairin bağrında yani akciğerinde gelincik gibi kanlı başlar çıkacağı ifade edilmiştir. Elbisenin sevgiliyi gonca gibi yanına çekmesi, goncanın henüz açılmadan yeşil çanak yapraklar tarafından elbise gibi sarılması manzarasından ilhamla söylenmiş görünüyor. Âşığın bağrında gelincik gibi başlar çıkması ise aşk derdinden verem hastalığına yakalanması ve sonuçta ciğerinde baş baş kanlı yaralar oluşması demektir. Gerçekten de aşk derdinin insanları yemeden içmeden kesmesi sonucu gıdasını alamayarak güçsüz kalan niceleri verem hastalığına yenik düşerek bu derde yakalanıyorlar, akciğerlerinde kanlı yaralar açılıp kan kusarak can veriyorlardı. Bu bakımdan beyitte, o devirde halk arasında "ince hastalık" diye anılan "verem" imajı vardır.

4 Burada insanın içini saran gam ve keder, sanki bir savaşta onu helâk etmek üzere insanın başına toplaşan düşman askerlerine benzetilmiştir (teşhis). Aynı şekilde sürahi de usta bir pehlivan yahut döğüşçüye benzetilerek, bir ayak oyunu ile bunları dağıtan bir kahraman şeklinde yansıtılmıştır (teşhis). Bilindiği üzere Türkçede "ayak"ın diğer bir anlamı da kadeh demektir. Şair burada ayak kelimesini iki anlama da gelecek şekilde (tevriye) kullanmıştır. Şarap gam ve kederi dağıtma özelliği bulunduğundan burada sürahi bir kadeh şarapla gamı ustalıkla dağıtan biri olarak da ima edilmektedir.

5 Osmanlı şiirinde parmaklar kalem gibi ince ve uzun olarak idealize edilmişlerdir. Bu bakımdan güzellerin parmakları çok defa kaleme benzetilir. Ancak burada şair klişeleşen bu benzetme kalıbına bir üst perdeden yaklaşarak kalemi, kendisini sevgilinin parmağına benzeterek övünür hâlde tasvir etmektedir. Ardından kalemin kâğıt üzerine yazı yazması hareketine de bir yorum getiren şair kâğıdı, güya kalem kendisini sevgilinin parmağına benzettiği için kalemin ayağına yüzünü süren ve saygı için başını ayağına koyan bir şahıs gibi yorumlamaktadır (teşhis). İnsan haklarının henüz gelişmediği o devirlerde bir kimsenin yalvarmak veya saygısını ifade etmek için yüksek makam ve mevkideki başka bir insana bu gibi davranışlarda bulunması tabii sayıldığından şairin kâğıt ve kalem hakkında geliştirdiği bu tasavvurları şiirin yazıldığı devrin şartları içerisinde değerlendirmek gerekmektedir.

• GALATA •

Bâkî yine şarap yasağı ilân edildiği demlerde nazmettiği anlaşılan bir gazelinde "Keşke işret ve eğlence sahiline yine dolmuşla geçilse, içimi hoş şarap kadehte dolu olsa" anlamında şöyle der:

Kenâr-ı 'ıyş u safâya geçilse tolmuş ile
Pür olsa yine mey-i hoş-güvâr zevrakda

Beyitte sözü edilen "dolmuş", yakın zamanlara kadar Eminönü ile Karaköy arasında çalışan, yeterli müşteri sayısını bulunca kalkan sandallardır. Aynı zamanda kayık anlamına gelen "zevrak" kelimesi bu beyitte "dolmuş" ile uyum oluşturmak üzere "kadeh" yerine kullanılmıştır. Sözü edilen "kenâr-ı 'ıyş u safâ" [= yeme içme ve eğlence sahili] ise işret ve eğlence düşkünlerinin her fırsatta soluğu aldıkları Galata'dır. Osmanlılar zamanında Galata gerek mimari yapılaşması gerekse insan dokusu itibariyle Batı ülkelerinden bir mahalle gibiydi. Azınlıkların yoğun olarak yaşadığı bir semt olması sebebiyle, İstanbul'un çehresini kendi çizgilerini taşıyan mimarî eserlerle kısa zamanda değiştiren Türkler bu yakaya fazla dokunmadılar. Hristiyanlara şarap ve meyhanelerin yasak olmaması sebebiyle onlara tanınan bu serbestlikten kendileri de fırsat buldukça yararlanıyorlardı. Galata'nın bu özelliğini Revânî "Anadolu'da Avrupa'yı görmek isteyen Galata'ya seyre gitsin" diye dile getirir:

Rind iseñ meyli koma câm-ı musaffâdan yaña
Ârif iseñ götür ayagı Galatadan yaña

Mülk-i Rûm içre Firengistânı görmek isteyen
Seyre geçsün dâ'imâ ol şehr-i ra'nâdan yaña

Bâkî ve Zâtî'nin

Rûzigâruñ sitemin gör düşürüp gîsûña
Yine dil zevrakını saldı Firengistâne

Key şikeste-dil perîşân-hâlsin ey zülf-i dôst
Kâfiristânda senüñ yoksa giriftârıñ mı var

beyitlerinden de anlaşıldığına göre o devirde halk arasında "Firengistân" ve Kâfiristân da denen Galata, Türk gençlerinin ve hatta medreselilerin de dadandıkları bir mekândı. Öyle ki meselâ Nev'î -ne sebeple söylendiği tam kestirilemese de- bir beyitinde İstanbul'dan oradaki dostlarını unutacak kadar ayrılarak Galata'ya kapılandığını şöylece ifade eder:

Âşinâsından Sitanbul'uñ kesildüñ Nev'iyâ
Tîg-i bürrân oldı bu deryâ-yı 'ummân arada

Hatta zaman zaman bu gibi medreselilerin kıyafet değiştirerek hatta gayrimüslim kıyafetine girerek Galata'da ayak seyrine gittikleri de bilinmektedir. Bu konuda Gelibolulu Âlî *Künhü'l-ahbâr*'da şöyle bir hikâye anlatıyor: Bir gün Mesîhî ve Şem'î Galata'da hristiyan güzellerini seyre gitmişler. -Tabii ki kılık değiştirerek olmalı- içinde ayin yapılan bir kiliseye girmişler. Devrin zarif şairlerinden biri bunları görüp "şem" [= mum] ile kiliselere mum götürülmesi âdetine işaret olmak üzere hemen şu kıt'ayı nazmetmiş:

Galatada Mesîhî deyre varmış
Meger Şem'î anuñla bile gitmiş
Işidenler galat idüp dimişler
Mesîhî kilseye bir mum iletmiş

Gerek işret ve eğlence merkezi olması, gerekse meşhur kulesi sebebiyle Revânî Galata'yı "gam düşmanına karşı sığınılacak bir hisar"a benzetmiştir:

Tutdı gam çünki Sitanbulda gönül kal'asını
Varalum biz de Galâtâyı hisâr eyleyelüm



160

EMRÎ

[Edirne ? - Edirne 1575]

Asıl adı Emrullah olup ailesi hakkında bilgi bulunmamaktadır. Öğrenimini yarıda bırakmış, önceleri bazı imaretlerin muhasebe ve imaret kâtipliklerinde bulunmuş, Kınalızâde Ali Çelebi'nin Edirne kadısı olarak tayininden sonra, muhtemelen muamma tarzına duyduğu ilgi sebebiyle onun yardımıyla Yıldırım Bayezid Medresesi tevliyet hizmetine girmiştir. Hemen bütün ömrü Edirne, İstanbul ve bir aralık Medine'de tevliyet hizmetlerinde geçmiş, kaynakların ifadesine göre durumuna uygun vazifelerde bulundurulmadığı için fazla bir yükselme kaydedememiştir.

Onun bu durumunun en önemli sebebi müstağni ve kanaatkâr bir mizaca sahip olması olarak gösterilmektedir. *Dîvân*'ında herhangi bir devlet büyüğüne yazılmış bir kaside ve methiyeye rastlanmaması, onun bu karakterini ispata yeterli görünmektedir. Kaynaklar onun güçlü bir şair olduğu hâlde devlet büyüklerinden birisinin himayesine girmemesini bir kusur olarak görmektedirler. Bu yüzden hemen bütün ömrü yoksulluk içinde geçmişti. Özellikle Bâkî'nin onun için yazdığı yarı lâtife hicivlerinden kılık ve kıyafetine fazla önem vermediği anlaşılmaktadır. Bir aralık işinden uzaklaştırılarak hapse atılma tehlikesi geçirdiği için ruhî bunalıma girdiği ve ömrünün sonlarına doğru şuurunu kaybettiği bildirilmektedir. Hayâlî Bey'in onun aleyhinde yazdığı şiirlerin de kendisini yıprattığı söylenir. Ali Emîrî onun lâyık olduğu şekilde yükselemeyerek yoksul bir hayat sürmesine, faydasız bir iş olarak gördüğü muamma nazmı ile çokça ilgilenmesini sebep gösterir. Kendisi ustaca nazmettiği eserlerine rağmen itibar görmeyişini şöyle dile getirmiştir:

Bir gevherüm ki hâk-i siyâh içre kalmışum
Sarrâf-i dehr bilmez ise n'ola kıymetüm

Şiirleri son derece orijinal ve zengin hayallerle yüklüdür. Daha önce hiçbir şairin aklına gelmeyen sözlere sahip bir şairdir. Bu yüzden bazı kaynaklar onun için manalar yaratan anlamında "hallâk-i ma'ânî" demişlerdir. Âşık Çelebi onun sanatkârlığını, şiir sanatının altın işlemeler yapan ve kılı kırk yaran ustası olarak tarif eder. Emrî'nin belki en dikkat çekici özelliği devrin gündelik hayatından bazı sahneleri, âdet ve gelenekleri ustalıkla şiirinde kullanmasıdır. Şairlikte öne çıkan yönü muammaları olmuştur. Kınalızâde Ali Çelebi'nin Edirne kadılığı sırasında onunla birlikte Mîr Hüseyn-i Nişâbûrî'nin muamma risâlesi üzerinde çalışmışlar ve Emrî birçok muamma nazmederek bu konuda ustalaşan İranlı şairleri dahi şaşırtacak mesafe katetmiş, o zamana kadar ilgi görmeyen muamma tarzının Türk edebiyatında ilgi görmesini sağlamıştır. Muamma ile çokça uğraştığından dolayı bazı şiirleri girift ifade ve kapalı mazmunlarla yüklü bulunmuştur. Şiirlerinde tarihî, efsanevî, dinî ve tasavvufî unsurlara fazla yer vermemesi, hemen daima beşerî aşkı işlemesi eserlerinde derinlik bulunmasına engel teşkil etmişse de yeni ve orijinal hayalleri ile veciz üslûbu bu kusurunu örtmektedir. Emrî'nin şiir sanatında dikkat çeken bir diğer yönü ise tarih düşürmedeki ustalığıdır. İçlerindeki bütün güzel söyleyişlere rağmen gazelleri, muammalarının gölgesi altında kaldığından daha sonraki yıllarda sağlığındaki kadar rağbet görmemiştir. *Dîvân*'ı ölümünden (983/1575) sonra tertip edilmiş, tenkitli metni ise son yıllarda kurularak muammaları ile birlikte neşre hazırlanmıştır.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, Londra 1971, vr. 46b-48a.; M. A. Yekta Saraç, "Emrî, Emrullah", *TDVİA*, c. XI, s. 164; ayn. mlf., *Emrî ve Dîvanı*, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, basılmamış doktora tezi), 1991.

Her şair aşkı uğrunda ölmeyi hayatının en büyük emeli olarak gösterir. Bu bedenin ölümü olduğu takdirde aşk şehitliği; nefsin ölümü olduğu takdirde ise "fenâ fillah" [= Allah'ta yok olma] şeklinde yorumlanabilecek bir hâl olduğundan, şiirde çoğu zaman her ikisine de türlü göndermeler yapılarak sürekli işlenen bir hedef ve fikir olarak canlı tutulur. Aşağıdaki eserde şair, aşkın gamından dolayı öldüğünü iddia etmekte ve okuyucusunu bu konuda ikna etmek istercesine, gökyüzünün kendisine bir türbe gibi olduğunu vurgulamaktadır. Şiir dikkatle incelendiğinde üzerindeki sanduka örtüsü, hatim okuyan hafızları ve bu gibi hizmetleri için kurulmuş vakfı, sabahlara kadar yanan şamdanları, yakın zamana kadar İstanbul'un Sümbül Efendi veya Merkez Efendi gibi meşhur türbelerinde görülen binlik tespihleriyle tam bir Osmanlı türbesini gözler önüne serer. Görüldüğü üzere şair hayattan kopuk değil, neredeyse mezarına varıncaya kadar hayatın tam içindedir ve şiir, doğru anlaşılıp yorumlandığı takdirde adeta "türbe" kavramının ne olduğunu bilmeyen bir kişiye onu en ince ayrıntısına kadar tarif edip aydınlatabilecek bir belge niteliğindedir.

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Küşte-i tîg-i gam-i 'ışk oldugumçün ey melek*
Bir zümürrüd türbe yapdı üstüme çarh-i felek

1 Ey melek! Aşk gamının kılıcıyla öldürülmüş olduğum için felek üzerime zümrüt bir türbe yaptı.

2 *Kehkeşândur rîşte-i tesbîh encüm dânesi*
Üstüme ol türbede tesbîh-hândur her melek

2 O türbede samanyolu tespih ipi, yıldızlarsa tanesi; her melek benim için tespih çekicidir.

3 *Mihr ü mehdür sanma iki türbedârumdur benüm*
Birisi ahşâma dek bekler birisi subha dek

3 [Göktekileri] güneş ve ay sanma, biri akşama, diğeri sabaha kadar bekleyen iki türbedarımdır.

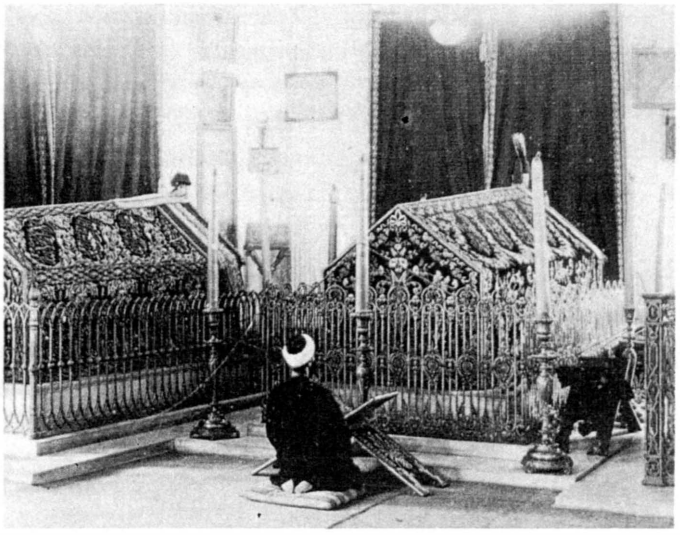
4 *Türbetümde her gice yanar kanâdildür nücûm*
Meşhedüm üstinde örter yâ felek altun benek

4 Yıldızlar türbemde her gece yanan kandillerdir yahut da felek kabrimin üstüne altın benekli [bir kumaş] örter.

5 *Kabrüm üstinde kurulmuş haymedür çarh Emriyâ*
Zer tınâbıdur şu'â-i âfitâb âhum direk

5 Ey Emrî! Felek kabrimin üstünde kurulmuş bir çadırdır. Güneş ışıkları [onun] altın çadır ipleri, âhım [ise çadırın] direğidür

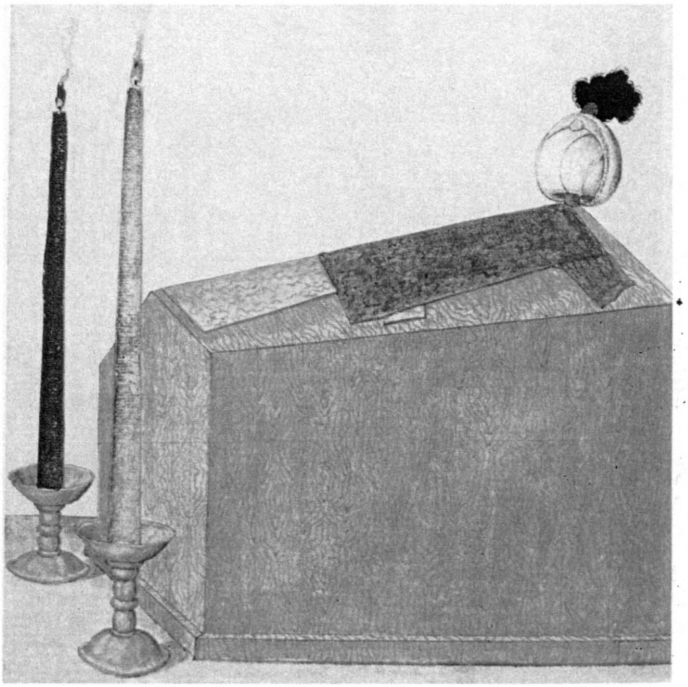
1 İslâmî inanışa göre bir Müslüman Allah'a duyduğu sevgi ve bağlılığı ile onun rızasını kazanma yolunda iken ölürse şehit olur. Fıkhî kaideler şehitliğe belirli şart ve esaslar getirmekle birlikte İslâm toplumlarında ölenlerin ardından duyulan iyi niyet temennileri, birçok kimseyi de şehit mertebesinde sayma temayülünü beraberinde getirmiştir. Şairler âşık olduğu hâlde mahcubiyetinden derdini kimseye söyleyemeyerek bu şekilde ölen bir kimsenin şehit hükmünde olacağı şeklinde Hz. Muhammed'e izafe edilen bir söze dayanarak aşk derdi ile ölenlerin de şehit sayılacağı ve böyle kimselerinin kefenlenmeden defnedilmesi gerekti̇ğine dair pek çok söz söylemiş, hayaller geliştirmişlerdir. İşte bu mantıktan hareketle aşk derdi yüzünden ölmüşçesine perişan hâlde olduğunu iddia eden şair, aşkın gamını bir kılıca benzeterek kendisini bu kılıç ile ölmüş göstermektedir. Şair sevgilisine güzelliği ve temiz huyu sebebiyle olmalı "melek" diye hitap ederek mavi renkli gökyüzünü, feleğin onun üzerine inşa ettiği zümrüt bir türbeye benzetmektedir.



161

2 Osmanlı mezar geleneğinde daha çok üst seviyedeki devlet büyüklerine ve ermiş kimselerin mezarları üzerine inşa edilen türbeler sadece bir yapıdan ibaret olmayıp, türbe içine konan değerli eşyaların muhafaza ve bakımından sürekli ölü için hatim okuyacak hafızlara kadar birçok kimseyi de hizmetlendiren bir vakıf müessesesi şeklinde çalışırlardı (bk. res. 161). Beyitte görüldüğü üzere şair hatim okuyanlardan başka sürekli tespih çeken zakirlerin bulunduğunu da ima ederek, gökteki "kehkeşân"ı [= samanyolu] bir "rişte"ye [= tespih ipi]; samanyolu içindeki yıldızları da bu ipe dizilmiş tespih tanelerine benzetmekte; gökteki her meleği bu zümrüt türbede tespih çeken birer "tesbîh-hân" [= tespih ile zikir çeken kimse] olarak hayal etmektedir. Tabii burada söz konusu edilen tespih gökteki sayısız yıldızlardan oluştuğuna göre, şairin tasvir etmeye çalıştığı manzarayı o günün ölçülerinde hayal ederken en azından günümüzdeki tespihleri değil, yakın zamana kadar tekkelerde zikir sırasında kullanılan uzun binlik tespihleri akla getirmek daha doğru olsa gerektir.

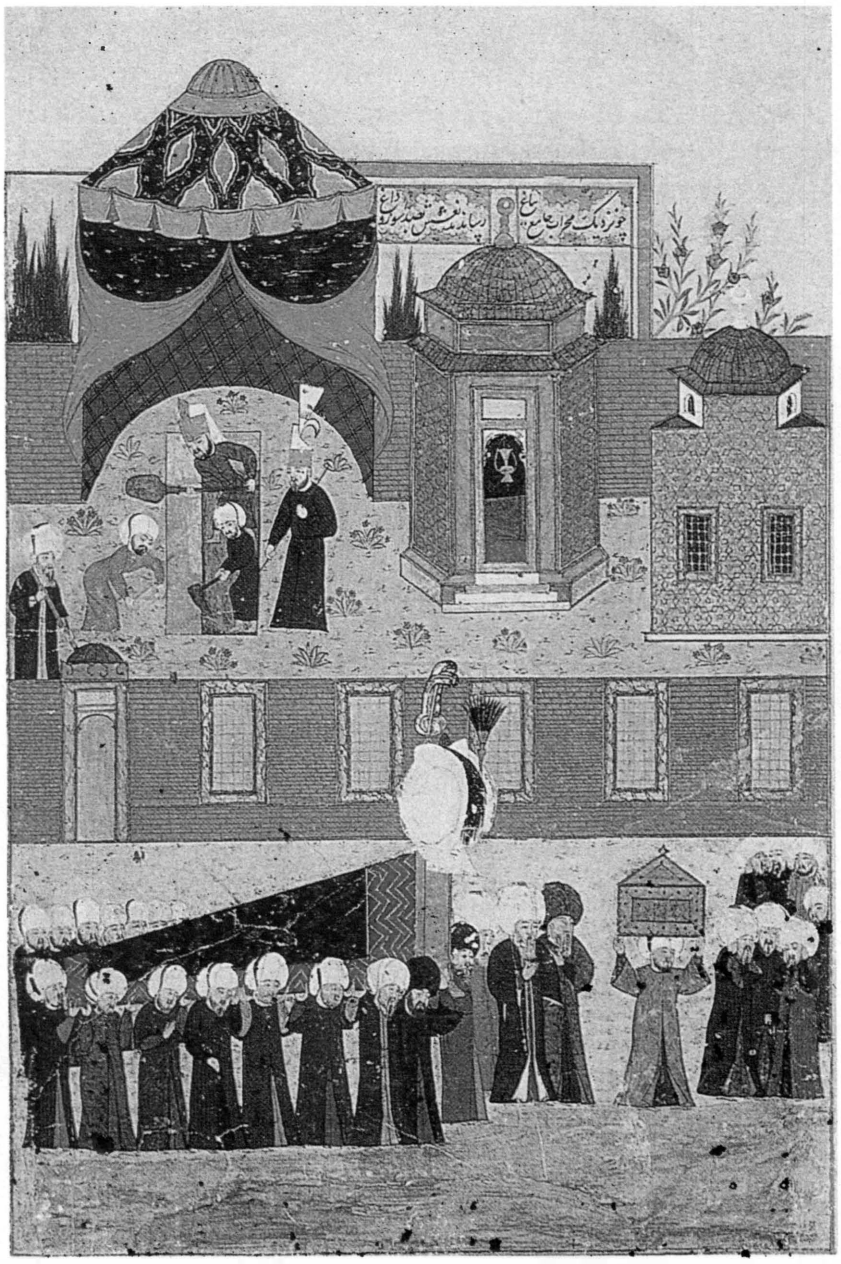
162



3 Yukarıda bahsedildiği üzere şair bu defa gökteki "mihr" [= güneş] ve "meh"i [= ay], gökyüzü türbesinde birisi sabahtan akşama kadar, diğeri de akşamdan sabaha kadar nöbet bekleyen iki türbedara benzetmektedir. Görüldüğü üzere bu benzetmeler daha önce belki hiçbir şairin aklına gelmeyen son derece orijinal ve Emrî'ye has hayallerden oluşan sözler olup aynı zamanda en azından bu şiirin yazıldığı devirde bazı türbelerde bu şekilde biri gündüz diğeri gece bekleyen iki türbedar bulunduğu ipucunu vermektedir.

4 "Meşhed" şehitlik yahut şehit kabri, "türbet" türbe; "kanâdil" kandiller ve "nücûm" ise yıldızlar demektir. Şair bu beytinde de gazelinin ilk beytinden itibaren çizmekte olduğu türbe dekorunu geliştirmeye devam etmektedir. Bu defa gökteki yıldızları bu türbeninin kandillerine yahut sandukası üzerine örtülen "altın benek" denen değerli bir çeşit kumaşa benzetmektedir. Yine Osmanlılarda ölen kişinin sandukası üzerine bu beyitte bahsedildiği gibi değerli kumaşlar örtülmesi âdet olduğu gibi ölen kişinin kaftan, kılıç veya hançeri gibi bazı kıyafet ve silâhlarını bırakmak da yaygın bir gelenekti (bk. res. 162).

5 Bu makta beytiyle birlikte tam anlamıyla konu bütünlüğü arz eden bir gazel (yekahenk) vücuda getiren şair, burada da gündelik hayattan, Osmanlı mezar geleneği ile ilgili önemli ve günümüzde bazı tarihçiler ve sanat tarihçilerince gözden kaçırılan bir hususu ifade etmektedir. Osmanlılar özellikle saray mensubu büyük bir kimse vefat ettiğinde definden sonra veya önce kabrin bulunduğu yere bir çadır kurarlardı. Bu çadır kabir üzerine bir türbe inşa edilene kadar bir bakıma türbe yerine geçerdi. İşte şair burada feleği böyle bir "hayme" [= çadır], "şü'â-i âfitâb"ı [= güneş ışıkları] da bu çadırın altın sırmalı "tınâb"ı [= gergi ipi] gibi düşünmektedir (bk. res. 163). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere saltanat ailelerine mensup kimselerde kullanılması muhtemel bu gibi tezyinatlı çadırlarda söz konusu gergi ipleri sırma tellerle bezenmiş olarak ve güneş ışıkları gibi parlayacak şekilde imal edilirlerdi.



163

Halka sürekli günahlardan sakınma nasihatinde bulunduğu hâlde gizlice meyhanelere gidip eğlenen şahtekâr bir sofuyu tasvir eder görünen bu beyitteki ifadeye göre, sakî mecliste vaize ağzına kadar dolu bir جام "câm" sunmuş; vaiz de "hürmet" [= 1. Saygı, 2. Haramlığına rağmen] ile ال "el" üstünde tutmuştur. Câm ile el Osmanlıca imlâ ile üst üste gelince جامال "câmâl" olur. "Câm" tamamen nûş edilince yani içilince içi boşalır. Osmanlıca جام "Câm" imlâsının içinde ا "elif" harfi vardır bu giderse جم "Cem" kalır ve جامال "Câmâl" ibaresi جمال "Cemâl" okunur.

II
MUAMMÂ

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtü n fe'ilün

Sundı meclisde bu gün vâ'ize sâkî tolu câm
Hürmet ile tutup el üstine nûş itdi temâm (Cemâl)

"Vâ'iz"in başının kesilmesi, Arap harflerinden "vav", "elif", "ayn" ve "zı"dan oluşan "vâ'iz" kelimesinin baş harfi olan "vav"ın kaldırılması demektir. Geriye kalan "elif", "ayn" ve "zı"nın Ebced hesabına göre rakam değerlerinin toplamı 1 + 70 + 900 = 971 hesabına göre h. 971 = m. 1563 tarihini verecektir.

III
TARİH

fâ'ilâtün fâ'ilâtü n fâ'ilün

Emriyâ bu bir güzel târîh olur
Pâdişeh başın keserse vâ'izüñ (971)

Batılı lügat ve gramer yazarları, XVI ve XVIII. yüzyıllarda Osmanlı ülkesinde kullanılan Türkçeyi "okumuşların dili" ve "halkın dili" olarak iki ayrı bölüme ayırmışlardı. Okumuşların dili uzun zaman ilim ve edebiyat dili olarak kabul edilmiş Arapça ve Farsçadan geçen kelimelere açık bulunuyor ve bu kelimelerin telâffuzunda halkın dilinden biraz farklı olarak kendine has bir takım telâffuzlar geliştiriyordu. Edebî metinlerin ses yapısı, Arap harflerinin bu farkları gösteremeyecek bir durum arz etmesi sebebiyle günümüzde tam olarak tespit edilememekle birlikte, bazı batılı lügat ve gramer yazarlarının eserleri, ses değerlerini aynen yansıtan Latin harfleri sebebiyle o devir Türkçesinin fonetiğine önemli ölçüde ışık tutmaktadır. Nitekim harf devriminden hemen sonraki yıllarda neşredilmiş eserlerde ve bazı eski İstanbullu yaşlıların telâffuzlarında Cumhuriyet devrine kadar uzanan bu fonetik şekiller bütün açıklığıyla görülebilmektedir. Buna göre halkın dilinde yerleşik bulunan düzenli bir ses uyumuna karşılık, edebiyat ve musikî dilinde sürekli bir incelmeye gidiş görülmektedir. Bunun en açık belirtileri, bu eserdeki "câdûlar" yerine "câdûler", "hındûlar" yerine "hindûler" telâffuzlarında olduğu gibi kafiyelerde ortaya çıkmaktadır. Farsçayı dahi İranlıları hayran bırakacak derecede zarifleştiren "okumuşlar" zümresinin bu telâffuz şekillerinin araştırılarak, eski metinlerin buna göre tespit edilmesinin daha doğru olacağı kanaatindeyiz.

IV

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Gerçi kim sehhârelerdür nerges-i câdûlerüñ*
Anleri basmışdur ey meh-rû hilâl ebrûlerüñ

2 *Kollarıñ boynuña saldukça nigârâ reşkden*
Gözüme ejder görinür 'anberîn gîsûlerüñ

3 *Olmayacagın bilüp Yâkût hattuña misâl*
Başına toprak saçarmış yazdugı yazılerüñ

4 *'Ârızuñ koyup güne tapduklariyçün ey güneş*
Sun' nakkâşı yüzin kara yazar hindûlerüñ

5 *Yâr dendânına teşbîh eylemişler özlerin*
Yüzleri agını ey Emrî gör e lü'lü'lerüñ

1 Ey ay yüzlü, senin büyücü gözlerin sihirbaz olmalarına rağmen hilâl kaşların onları basmıştır.

2 Ey nigâr! Kıskançlıktan amberli saçların kollarını boynuna uzattıkça gözüme ejder görünürler.

3 Yâkût[-i Musta'sımî] senin hattına benzer olmayacağını bilerek yazdığı yazıların başına toprak saçarmış.

4 Ey güneş, senin yanağını bırakıp güneşe taptıkları için, kudret nakkaşı Hintlilerin yüzünü kara çizer.

5 Ey Emrî! Kendilerini yârin dişine benzetmişler; incilerin yüzlerinin beyazlığını görsene...

1 Günümüzde nergis diye telâffuz ettiğimiz ve eski metinlerde daha çok "nerges" olarak geçen çiçek sarı renkli, ortası siyah veya yeşil ve uykulu insan gözünü andırır biçimde bir çiçek olup (bk. res. 5) edebiyatta göze benzetilir yahut burada olduğu gibi güzel gözler nergise benzetilir. Şair sevgilisinin gözünden doğrudan doğruya nergis diye bahsetmektedir (istiare). Sevgilinin gözleri kendine çektiği ve tabii seyrinde sürüp giden hayatını alt üst ederek onu âdeta büyülenmiş bir hâle soktuğu için, edebiyatta gözler "sehhâre" [= sihir yapan, sihirbaz] ve "câdû" [= büyücü] olarak nitelendirilirler. Bu beyitte gözler birer büyücü ve sihirbaz oldukları hâlde kaşlar onları basmış olarak ifade edilerek, halk arasında "ay basması" denen hadiseye işaret olunmaktadır (telmih). Günümüzde özellikle dolunay olduğu zamanlarda trafik kazaları ve cinayetlerin arttığı, insanların daha asabî davrandıkları yapılan istatistiklerle belirlenmiştir. Ayın bu durumunu fark eden eskiler, buna karşı meselâ dolunaylı gecelerde koyun sürülerini yahut küçük çocukları dışarı çıkartmamak gibi bir takım tedbirler alırlardı. Yine bu gecelerde cinnet geçiren ve çılgınlıkları artan ruh hastalarına yakın zamana kadar "aybastı" denirdi. İşte burada sevgilinin hilâl kaşlarının aynı etkide oldukları iddia edilmekte, gözleri sihirbaz olduğu hâlde kaşları onları basan yahut onlara baskın çıkan böyle bir hilâle benzetilmektedir. Görüldüğü üzere belki daha önce hiçbir şairin aklına gelmeyen bu benzetme ve hayalde Türkçe deyim ve tabirleri maharetle kullanan Emrî'nin yeni buluşlar ortaya koymadaki ustalığına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

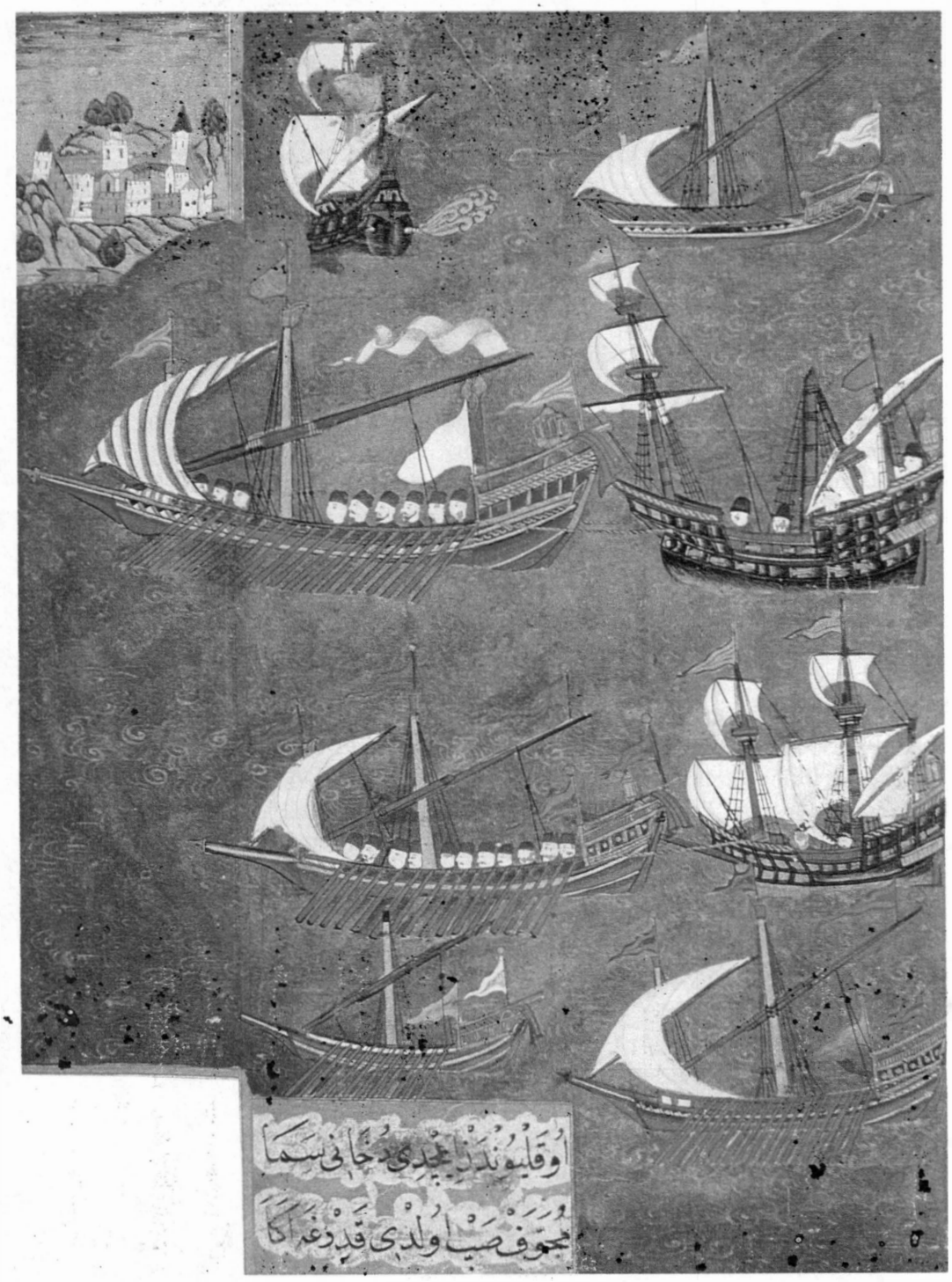
2 Klâsik İran ve Türk edebiyatlarında muhtemelen biraz da Anadolu ve İran'daki harabelerde çokça görülen yılan saçlı Meduza heykellerinden etkilenerek geliştirilen bir hayalle, sevgilinin parlak ve uzun saçları yılana benzetilir. Aşkın vazgeçilmez kaidelerinden biri olan kıskançlık ruh hâlini vurgulamaya çalışan şair, sevgilisini başından boynuna doğru inen saçlarından dahi kıskanmakta, onun "anberîn" [= amber renkli, siyah, amber kokulu] saçlarını boynuna kollarını dolayan biri gibi düşünerek mübalâğalı bir ifade ile onların gözüne ejderha gibi göründüğünü ifade etmektedir. Eskiler yüz yıl yaşayan yılanın ejdere dönüşeceğine inanırlardı. İfadeye bu açıdan bakıldığında saç ve ejder benzetmesi, hem manzaranın şair açısından vehametini vurgulama hem de bir mübalâğa geliştirme amacına yönelik görünmektedir.

3 Yine eski Türk ve İran geleneğinde başa toprak saçmak, bir şeye aşırı derecede üzülme sonucu başvurulan bir davranış ve üzüntü ifade etme biçimi olup bu davranış 'eyvahlar olsun!' anlamında 'başa toprak!' şeklinde deyimlere de geçmiştir. Beyitte ismi geçen "Yâkût", İslâmî yazının Aklâm-i Sitte denen 6 temel yazı çeşidini icat eden büyük hat üstadı Yâkût el-Musta'sımî'dir. İcat ettiği ve en mükemmel şekilde yazdığı yazılarla Şeyh Hamdullah'a kadar İslâm âlemindeki en büyük hat üstadı kabul edilmiştir. İşte şair şiirinde övdüğü şahsın "hatt"ı [= yüzdeki tüyler] ile Yâkût'un yazdığı "hatt"ı [= yazı] mukayese ederek, "Yâkût ne kadar uğraşsa senin hattın kadar güzel bir hat yazamayacağı için yazılarının başına toprak saçar" demektedir. Türkler Batılılar gibi mürekkeple yazı yazdıklarında kurutma kağıdı kullanmazlar, henüz kurumayan son satıra mürekkep üzerine yapışan ve içinde elmas ve altın kırıntıları bulunan 'rîk' denen bir toz serperlerdi (bk. res. 158-159). İşte Emrî Yâkût'un, mürekkebini kurutmak için yazısı üzerine serpmesini, hattını söz konusu güzelin hattına benzetemeyince eyvahlar olsun dercesine yazısının üzerine toprak saçması olarak yorumlanmaktadır.

4 Bu defa sevgilisinin "ârız"ı [= yanak] ile "gün"ü [= güneş] çok ustaca bir konumdan ele alarak mukayese eden şair, Hintlilerin güneşe tapmaları geleneğini ve esmer tenli olmalarını ele almaktadır. Emrî'ye göre Hinduların yüzlerinin kara olması, sevgilinin yanağını bırakarak güneşe tapmalarından dolayıdır. "Tapmak" günümüzdeki kullanış şekliyle ibadet etmek anlamında olduğu gibi aynı zamanda tabi olup boyun eğmek anlamına da gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). "Sun'" yüksek bir sanat eseri ortaya koymak demek olup daha çok Allah için kullanılır. Buna göre "sun' nakkâşı" ifadesi ile kâinattaki her şeye şekil ve suret veren Allah kastedilmiş olmalıdır. Şairin ifadesine göre Allah sevgilinin yüzü varken güneşe tabi oldukları için Hinduları cezalandırmış ve

yüzlerini kara eylemiştir. Buradaki "yazmak" fiili resim çizmek yahut boyamak anlamında kullanılmıştır.

5 Bir önceki beyitte aynı mantıkla geliştirdiği bir diğer paradoksla şair, bu defa, incilerin beyazlığına bir sebep ileri sürmektedir. İnciler "özlerini" yani kendilerini sevgilinin "dendân"ına [= dişler] benzettikleri için, onlara bu yakınlıktan dolayı mükâfat olarak yüz aklığı ihsan edilmiştir. Yoksa inciler siyah yüzlü taneler hâlinde kalacaklardı.



164

ÂGEHÎ

[Yenice ? - İstanbul 1577]

Asıl ismi Mansur olup Rumeli'de Vardar Yenicesi'nde doğmuştur. Medrese eğitiminden sonra bir süre Hoca Kaynı lâkabıyla tanınan Mahmud Çelebi'ye mülâzim olmuş, bir aralık da Kapdanıderya Piyâle Paşa'nın maiyetine girerek donanmada hizmet etmiştir. İstanbul'da ve Gelibolulu Âlî'nin ifadesine göre Gelibolu'da müderrislik ve kadılıklarda bulundu. Kınalızâde onu aklî ve naklî ilimlerde mahir olarak tanımlar. Kâfzâde Fâizî'nin ölümüne

Âgehîye kıla rahmet Mennân (985)

tarih mısraını düşürür. Kınalızâde'nin ifadesine göre kadılıktan mazul iken İstanbul'da vefat etmiştir (Cemaziyelevvel 985 / Temmuz-Ağustos 1577).

Kaynaklar onun şiirlerini bir divan hâlinde derlediğinden bahsetmezler. Şiir mecmualarında rastlanan eserlerinden nazma hâkim, ince zekâ sahibi ve kudretli bir şair olduğu anlaşılmaktadır. Ona asıl şöhretini Piyâle Paşa'nın hizmetinde bulunduğu sırada yazmış olması muhtemel, gemicilik tabirleriyle yüklü kasidesi kazandırmıştır. Bu eser öylesine ilgi uyandırmıştır ki daha sonraki yüzyıllarda bir çok şair bu kasideye nazîreler yazmış, bu tarzda şiirler nazmetmeyi bir gelenek hâline getirmişlerdir. Onun bu eseri kaleme alışı, kendisini geleneklerle sınırlı görmeyen yenilikçi bir sanatkâr ruhuna sahip olduğunu göstermektedir.

Zigetvar kalesi fethini konu edinen *Fetih-nâme-i Kal'a-i Sigetvâr* adlı eserini kadılıkta bulunduğu sırada Sokollu Mehmed Paşa'ya takdim ettiği bilinmektedir. Bir de ona izafe edilen İmâm Gazzâlî'nin menkabelerini anlatan *Menâkıb-ı İmâm Gazzâlî* adlı mensur bir eser daha vardır.

Kaynaklar: Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, c. I, s. 168; A. Tietze, "XVI. Asır Türk Şiirinde Gemici Dili, Âgehî Kasidesi ve Tahmisleri", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul 1951, c. IX, s. 113-137; İskender Pala, "Âgehî, Mansûr", *TDVİA*, İstanbul 1988, c. I, s. 448-449..

I

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Mısr-ı hüsnüñ pâdişâhısuñ sen ey Yûsuf-cemâl*
Nice bir çeksün dil-i Ya'kûbumuz hüzn ü melâl

1 Ey Yusuf yüzlü [sevgili]! Sen güzellik ülkesinin padişahısın. Yâkub [gibi üzüntülü] gönlümüz bu hüzün ve kederi daha ne kadar çekip dursun?

2 *Döne döne öpdügiyçün la'l-i yâri sâkiyâ*
Sâgaruñ kanı benüm yanumda olmışdur helâl

2 Ey saki! Sevgilinin dudağını tekrar tekrar öptüğü için, kadehin kanı benim katımda helâl olmuştur.

3 *Bilmeseydi kaşlaruñ yanında ger eksüklügin*
Gelmez idi böyle alçaklıkdan ey meh-rû hilâl

3 Ey ay yüzlü! Eğer hilâl senin kaşlarının yanında eksikliğini bilmeseydi böyle alçaktan gelmezdi.

4 *Girmedin gönlüñe gitdi ey hilâl ebrû senüñ*
Gerçi cism-i nâtüvânum gamdan olmışdur hayâl

4 Ey hilâl kaşlı! Zayıf bedenim gamdan hayâl [kadar ince] olmasına rağmen senin gönlüne girmeden [göçüp] gitti.

5 *Safha-i dilde miyân-ı yâri tasvîr eyledüm*
Hayli nakş itdüm nigârâ bagladum nâzük hayâl

5 Ey [resim gibi güzel] sevgili! Gönül sayfasında sevgilinin belini tasvir ettim; bir hayli nakşedip nazik bir hayâl bağladım.

6 *Arz-ı hâl it gâh gâhî bendesin yâd eylesün*
Cânib-i yâre güzer eylersen ey bâd-ı şimâl

6 Ey rüzgâr! Sevgilinin bulunduğu yerden geçersen hâlimi arz et de zaman zaman [ben] kulunu hatırlasın.

7 *Kıyl ü kâlüñ dinlemez ey Âgehî ol bî-vefâ*
Pes ne lâzım güft ü gûy ile idesin arz-ı hâl

7 Ey Âgehî! O vefasız senin sözlerini dinlemez. Öyleyse ne diye boş sözlerle hâlini arz edip duruyorsun.

1 Şairler güzellik, keder, sevinç vb. sübjektif kavramlarla birtakım tasvir ve hayaller kurabilmek için onları objektif nesnelere benzetirler. Burada da "hüsn" yani güzellik kavramı "Mısır" [= Mısır, büyük şehir] ülkesine benzetilmiş (teşbih); sevgili ise -bütün güzellerin en güzeli olduğu için- bu ülkenin padişahı olarak nitelendirilmiş. Bilindiği üzere Yusuf Peygamber yüz ve beden güzelliği itibarıyla yaratılan insanların en mükemmeli olarak kabul edilir. Mısır'ın maliye bakanı olduğu rivayet edilen Azîz-i Mısr tarafından köle olarak satın alınmış, onun ölümü üzerine de karısı Züleyha ile evlenerek yerine geçmişti. Bu "azîz" ünvanı Hz. Yusuf'un Mısır'a sultan olduğu yolunda hikâyelerin gelişmesine sebep olmuş ve edebî metinlerde çok zaman Yusuf Peygamber Mısır sultanı olarak zikredilmiştir. Bu beyitte de güzelliği Yusuf gibi eşsiz olan sevgili, güzellik Mısır'ının veya ülkesinin padişahı olarak takdim edilmiştir. Bilindiği üzere ağabeyleri Hz. Yusuf'u kurt yedi diyerek onun kana buladıkları gömleğini babası Hz. Yakub'a getirmişler, o da uzun yıllar oğlunun hasretiyle büyük üzüntüler yaşamıştı. Bu bakımdan Hz. Yakub edebiyatta keder ve üzüntünün sembolü hâline gelmiştir. Şair burada gam ve kederlerle dolu gönlünü Yakub'a benzetmekle (teşbih) bu hususa işaret etmekted: (telmih). Yine Yusuf kıssası hatırlanacak olursa Yusuf, ülkesinde kıtlık çıkınca kardeşlerine iyiliklerde bulunmuş ve babasına sağ olduğunu haber vererek onun ağlamaktan kör olan gözlerinin açılmasına ve sevinçlere gark olmasına sebep olmuştu. İşte şair gam ve kederlerle dolu gönlünü üzüntünün sembolü olan Hz. Yakub'a benzeterek (teşbih), sevgilisine "Sen -Yusuf gibi- güzellik ülkesinin padişahı olduğun hâlde bizim Yakub kadar hüzünlü gönlümüzü nasıl sevindirmezsin?" demekle, böyle bir davranışın tarihî gerçeğe ve olması gereken hâle ters bulunduğunu ima etmekte; sanki bu duruma akıl erdirememiş (tecahülüarifane) gibi bir tavır takınmaktadır. Beyitte Mısır, Yusuf, güzellik, Yakub ve hüzün kelimelerinin birlikte kullanılması, ibare içinde tam bir uyum teşkil etmektedir (müraatinazir).

2 Şairlerin şiirlerine konu ettikleri hususla ilgili sakî, sufi, hace -yani tüccar- gibi şahıslara hitap ederek türlü söz ve hayaller geliştirmeleri çok eski şiir geleneklerindendir. Burada şarap ile ilgili bir husus zikredildiğinden şair "sâkî"ye [= şarap sunucusu] hitap ediyor. "la'l" aslında kırmızı renkte değerli bir taş olduğu hâlde şairler arasında sevgilinin dudağı güzel rengi itibarıyla lâl taşına o kadar çok benzetilmiştir ki, artık "la'l" kelimesi dudak anlamında kullanılır olmuştur (istiare). "Sâkî" kelimesinin sonundaki "yâ" Farsça hitap edatı olup "sâkiyâ" [= ey saki] seslenişi bu beytin muhatabını belirlemektedir. "Sâgar" şarap içilen kadeh demek olup, "sâgarın kanı" ibaresi ile kastedilen (istiare) nesne, kan gibi kırmızı olan şaraptır. Şarap içilmesi İslâm dininde haramdır. Fakat şair eski içki meclislerinde saki tarafından sunulan kadehin, çember şeklinde oturan meclis mensuplarına sıra ile sunulmasını kastederek "Kadeh döne döne sevgilinin dudağını öptüğü için" demektedir. Kadehin sevgilinin dudağını öpmesi mecazî bir ifade olup sevgilinin şarap içerken dudağını kadehe değdirmesinden kinayedir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada şair, sevgiliye olan aşırı sevgisinden dolayı onu nasıl kıskandığını vurgulamaya çalışmaktadır. Kadeh böyle ikide bir sıra geldikçe sevgilinin dudağını öptüğü için artık şairin "yanında" [= nezdinde, katında, görüşüne göre] kadehin kanı -yani şarap- helâldir. Günümüzde de kısmen kullanıldığı üzere "kanı helâl olmak" öldürülmesi caiz olmak demektir. Görüldüğü gibi şair aslında dinen haram olan şarabı içmek için geçerli bir bahane arayışı içindedir. Sonunda kadehe sevgilisinin dudağını ikide bir öptüğünden dolayı öfkelenmiş görünür ve onun kanını yani şarabı içmeye geçerli bir bahane bulur (hüsnütalil).

3 Sevgiliye hitap edilen bu beyitte, onun kaşı ile hilâl arasında bir karşılaştırma yapılmakta ve sevgilinin kaşı hilâlden üstün gösterilmektedir. Günümüzde hâlen kullanıldığı üzere güzel kaşlı kimseler hilâl kaşlı olarak vasıflandırılırlar. İşte şair âdeta bu benzetmeye karşı gelerek, "Hilâl de kim oluyor?" dercesine onu küçük göstermeye çalışmaktadır. Hilâlin "eksikli" [= kusurlu] oluşunun sebebi, gittikçe incelerek bir zaman sonra tamamen kaybolup gitmesidir. Güyâ hilâl bunu bildiği için (teşhis) "alçaktan gelmekte" [= alttan almakta] yani yere yakın durmaktadır. Görüldüğü üzere ayın belirli zamanlarda ufuk hizasından doğması veya batması sırasında yere yakın bulunuşu, onun güya sevgilinin kaşına karşı güçsüzlüğünü bildiği için mütevazi davranması şeklinde yorumlanmıştır (hüsnütalil).

4 Dikkat edilecek olursa daha bir önceki beyitte hilâli sevgilinin kaşından aşağı gören şair, burada sevgilinin kaşını hilâle benzetmektedir. Eski şiirimizde pek çok örneğine rastlanabilecek bu durum aslında her beytin birbiri ile anlam ilişkisi olmayan ayrı birer sanat eseri gibi düşünülmesinden kaynaklanmaktadır. Gazel, kaside, kıt'a ve hatta bazı durumlarda mesnevi beyitlerinde dahi her beyit ayrı bir hayal dünyasını oluşturan ifade birimleri olarak işlenir. Bu yüzden beyitlerden oluşan manzum metninlerde, burada olduğu gibi çoğu zaman beyitler arasında bir anlam ilişkisi ve sürekliliği görülmez; şair bir önceki beyitte işlediği bir benzetmenin tam aksini, bu defa başka bir fikri ispat için kullanabilir. Bu bakımdan gazel ve kasidelerde beyitler arasındaki en değişmez ilişki, bunların aynı vezin ve kafiyede olmalarıdır.

Şairler aşkın kederi ile yemeden içmeden kesilerek deri kemik kalana kadar zayıfladıklarını, hattâ daha da ileri giderek görünmeyecek kadar inceldiklerini ve burada olduğu gibi hayal hâline geldiklerini iddia ederler. Bu edebiyatta sevgili ulaşılamayan bir mevkidedir. Âşıklar sevgilinin katına çıkıp hâllerini arz edemezler, etseler de sevgili onları duymaz yahut duymazdan gelir ve aşk bu şekilde gün geçtikçe şiddetlenerek sürer gider. Günümüzde de kullanıldığı üzere "gönüle girmek" birinin sevgisini kazanmak demektir. Âşık sevgili tarafından aşkına karşılık görmek ve onun gönlüne girmek ister ve bunun için binlerce çare arar, en sonunda gönüle hayâllerin girebileceğini düşünerek hayal kadar incelir ve görünmez hâle gelir, fakat buna rağmen yine de orada yer edinemez, toprak olur gider.

5 Burada yazı yazılabilecek düz satıh anlamında kullanılan "safha" kelimesi, gönül kavramının şairlerce çoğu zaman kâğıda benzetilmesi klişesinden hareketle "sayfa" olarak çevrildi. "Miyân" bel demektir. Şairler sevgilinin belinin inceliğini tarif ederken mübalağa yoluyla birbirlerini geçmek için öyle benzetmeler geliştirmişlerdir ki, artık sonunda söz konusu belin görülemeyecek kadar inceliği hususunda ittifak etmişlerdir. İşte Âgehî bu beytinde kendisini bir ressam gibi göstererek sevgilinin belini çizmeye çalıştığını, "nakş" [= nakış, ince desen] ettiğini ve sonunda da "nâzik" [= ince] bir hayal bağladığını iddia etmektedir. Bilindiği üzere hayal, bir nesnenin kendisi değil, insan zihninde - yahut gönlünde- kalan şekli olup var ile yok arasında bir nesnedir. Söz konusu resmin yapıldığı yer de gönül olduğuna göre şair burada aslında "Sevgilinin güçlükle görülen belinin suretini gönlüme inceden inceye nakşettim, yerleştirdim" demektedir.

Ancak dikkat edilecek olursa burada geçen "nakş" kelimesi aynı zamanda musikide bir kıtalık şarkı anlamına geldiğinden, "nakş bağlama" tabirinin musiki ıstılahı olarak da bir değer ifade ettiği anlaşılır. Aynı şekilde şarkı bestelerinin üçüncü mısraına da "miyân" dendiği düşünülecek olursa beyitteki bu kelimelerin aynı zamanda ikinci ve uzak anlamlar itibarıyla da ilişki hâlinde olmak üzere seçilip kullanıldıkları (ihamıtenasüp) görülür.

6 Yukarıda da ifade edildiği üzere bu edebiyatta sevgili ulaşılamaz bir mevkidedir. Sevgili sarayda duvarlar ardında bir padişah, âşığı ise kapısına uzaktan bakabilen, muhafızlar sebebiyle yanaşması dahi mümkün olmayan bir dilenci gibidir. Bu bakımdan âşığının ne sesini ne de feryadını duyar. Bu durumda âşıklar için gerek haber almak, gerekse haber göndermek, kendisini görmek mümkün olmasa dahi kokusunu duymak bakımından tek ümit kaynağı rüzgâr olmuştur. Burada olduğu gibi şiirlerinde sık sık rüzgâra hitap ederek sevgiliye durumlarını bildirmesini isterler. Zavallı âşığın tek istediği sevgilisinin hiç olmazsa böyle bir kulu olduğunu ara sıra da olsa hatırlamasıdır. Aslında kuzeyden esen bir çeşit rüzgâr adı olan "şimâl", çoğu zaman olduğu gibi burada da mutlak anlamda rüzgâr karşılığında kullanılmıştır. "Cânib" taraf ve yön, "güzer" ise geçmek demektir.

7 Aslında dedikodu karşılığı olarak kullanılan "kıyl ü kâl" burada söylenen sözler, anlatılanlar anlamında geçmektedir. Bunun tam Farsçası olan "güft ü gû" da burada daha çok, boş ve faydasız sözler anlamında kullanılmıştır. Şair aslında bu ifadesi ile bu söylediklerinin faydasız olup susması gerektiğini vurgulamaktan çok, sevgilinin istiğnasını belirtmeye çalışmaktadır.

II

KASİDE

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Çekdürüp firkatañı bizden ırag olduñ sen
Bahr-i fürkatde niçe furtunalar çekdüm ben

Sen yıkarsın bu yakalarda göñüller şehrin
Dil ü cân mülkini yagmâ idici sensin sen

Bâd-i 'ışkuñ alavand eyledi sabrum gemisin
Ilevend oldı göñül tıflı senüñ derdüñden

Barbariçañ siyeh atlasdan olaldan cânâ
Gemici neftilerin 'âşık-i zâr itdüñ sen

Bahr-i 'ışk içre yürürsem n'ola yelken donda
Bir harâmî bakıcı yâre esîr oldum ben

Seyr iden yüzüñi deryâda irişür Hızra
Kadre ugrar seni bir kerre kadırgada gören

Yâr agyâr ile deryâya çıkar seyrâna
Ehl-i dil 'aşık olan volta urur geñ yakadan

Dûd-i âhum direk oldı bu zemîn keştîdür
Bir yeñi yelken olupdur aña gerdûn-i köhen

Canda sugurya durur derd ü belâ renc ü 'anâ
Istifa oldu göñül mankaları mihnetden

Geldi çatdı dil u cân zevrakına bâd-i belâ
Bizi çignetmege bu fülk-i felek dutdı dümen

Rüzgâr oldı muhâlif başuma üşdi belâ
Başladı geldi karıntı yine başdan kıçdan

Bahr-i 'ışka düşeli oldı muhâlif çenber
Korkum oldur ki gele bâd-i belâ yaprakdan

Eger olduñsa mahabbet deñizinde mellâh
Pusula şevk gerek harti gam u derd ü mihen

'Işk deryâsına salduñsa göñül zevrakını
Bulımazsın bu yakalarda dilâ sen mesken

Rûzgâruñ karışık oldu hazer eyle dilâ
Üstine aldurasın tira mola mayna seren

Hûblar forsa kaçup saña kenâr olmaz ise
Olma anlardan alarga bir iki gün katlan

Bahr-i 'ışk içre olan 'âşıka pend ey zâhid
Karadan âlet oñarmak gibidür geñ yakadan

Götür irgalyayı olma paçariz ey agyâr
Yâri ben bahr kenârında kenâr eylerken

Ey göñül niçe yatursın bu limani tende
Himmetüñ lengerin al mevsimidür ac yelken

Korsan ol hâsılı düñyâdan alarga olıgör
Bu hayırsuz adada durma dilâ iso seren

Rûzgâruñ pupa olmaz ise avlamagıla
Yüri deryâ üzerinde bir iki gün oyalan

Himmetüñ göncügin elden salıvirme zinhâr
Keştiy-i sabruñı sakla alavand olmakdan

Alamargayla yüri yogısa yel yelkende
Cünki 'âşık olmazsın hele bârî yelten

Kulzumi 'ışka sefer eylemege 'azm eyle
Rüzgâr oldı yüri tenta fora sök yelken

İtmek isterseñ eger bâg-i cinânda manca
'Amel ü zühd komanyasını vâfir yüklen

Orsa varsañ çıkamazsın poca gitseñ girdâb
Nice kullansañ atar karaya bu keşti-yi ten

Olmadın lenger-i ten bahr-i fenâya fonda
Pupa âlât-ile cân kalyetasını kullan

Ey dirîga bizi gâfille zebûn etdi hevâ
Geldi çatdı demür üstinde yaturken düşmen

Yâ Ilâhî bizi girdâb-i hevâdan kurtar
Bize yol vir varalum bir ilimana erken

Kelimâtüm dür-i deryâ-yi hakîkat añlar
Bahr-i ma'nâda şinâverlik eden ehl-i suhan

Olsa deryâ kumı mikdârı kayurmaz derdüñ
Sâ'ati var geçer ey Âgehî sabr et katlan.



TAŞLICALI YAHYÂ

[Arnavutluk,? - İzvornik 1582]

Arnavutluk'un ünlü Dukakin ailesindendir. Eserlerinde doğduğu yeri "Sengistân" olarak tanımlamasına nazaran daha çok Taşlıcalı Yahyâ lâkabıyla tanınmıştır. Çocukluğunda devşirme olarak Acemioğlanlar Ocağı'na getirildi. Yeniçeri Ocağı kâtibi Şihâbüddin Bey'in desteğini görerek bu yıllarında ilmî, edebî bilgisini arttırma fırsatı buldu. Devrin ünlü bilginlerinden Kemâl Paşazâde ve Kadrî Efendi'den dersler aldı. Daha sonra bölüğe çıkarak Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran (1514) ve Mısır seferlerine (1517) katıldı ve yayabaşı rütbesine kadar yükseldi. Kanûnî'nin saltanat yıllarında onun zamanın şairleriyle yoğun bir temas hâlinde bulunduğu görülür. Bu devrede Viyana (1529), Alaman (1532) ve ardından da I. Irakeyn seferine (1533) katıldı. Bu son seferde Defterdar İskender Çelebi'ye orduda baş gösteren açlık ve kıtlığın sıkıntısını tasvir ederek yardım talebinde bulunan bir kasidesini sundu. Şairlere yakınlık gösteren bu paşanın kısa bir süre sonra idamı üzerine bu olaya bir tarih düşürdü. Daha sonra şairleri himaye etmesiyle tanınan İbrahim Paşa'ya kıt'a ve kasideler sundu.

Şairler teziresi yazarı Âşık Çelebi'nin anlattığına göre zamanın en büyük şairlerinden Hayâlî Bey'in de bulunduğu bir mecliste, başında yayabaşı börkü ve otağası olduğu hâlde Kemâl Paşazâde'nin çadırına girip bizzat okuyarak kaside sunduğunda, eser çok beğenilerek kendisine tekrar okutturuldu. İbrahim Paşa'nın idamından sonra, Şah Tahmasb'ın Türkiye'ye sığınan kardeşi Elkas Mirzâ onuruna İstanbul'da düzenlenen şölende (1548) sunduğu bir kasideyle kendisini Sadrazam Rüstem Paşa'ya tanıttı. Aynı yıl içinde açılan II. Irakeyn seferi sırasında Kanûnî'ye sunduğu bir kasidede Hayâlî ile kendisini karşılaştırarak meşhur *"Bana olaydı Hayâlî'ye olan rağbetler / Hak bilür sihr-i helâl eyler idüm şi'r-i teri // Ben erenler nacağıyam ol ışıklar teberi / Ben savaş güni çerîyem ol hemân cerde cerî"* mısralarıyla padişahın bir şahin gibi sürekli yanında bulunan şairini hicveder. Bu kasideyi haber alan ve Hayâlî'yi hiç sevmeyen Rüstem Paşa kendisine hemen Ebû Eyyûb-i Ensârî mütevelliliğini verir ve kısa bir zaman sonra da Kapluca, Orhan Gazi, Bolayır ve Bayezid mütevellilikleri de ilave edilir.

Nahcivan Seferi sırasında Kanûnî'nin oğlu Şehzade Mustafa'yı idam ettirmesi üzerine (h. 960 / m. 1553) hem padişahı hem de Rüstem Paşa'yı usta bir dille hicveden meşhur mersiyesini nazmeden şair, ömrü boyunca uzun bir emek sonucu yakınlaştığı mevki ve itibarı tam elde etmek üzereyken neredeyse her şeyini bir anda kaybetti. Kanunî damadı Rüstem Paşa'yı, galeyana gelen orduyu yatıştırmak için azletmesine rağmen, aradan iki yıl geçmeden paşanın yeniden sadarete getirilmesi şairi güç durumda bıraktı. Rüstem Paşa şairi art arda teftişlerle bunaltma yoluna gidip daha sonra huzuruna çağırarak mersiyesinde kendisi hakkında söylediklerinden dolayı azarladı ve mütevelliliklerden azletti. Teftişlerden temiz çıkan şair eski görevlerinin geri verilmesini istemesine rağmen bunlar fayda vermedi ve 27 veya 30 bin akça zeamet ile İzvornik'e sürüldü. Süleymaniye Camii'nin inşasının bitimi üzerine (h. 964 / m. 1557) Kanunî'ye her mısraı bir tarih olan ve bir mısraından on türlü tarih çıkan bir kaside sunarak içinde bulunduğu sıkıntılı durumu dile getirdi. Padişahın gözünden tamamen düşmüş olmalı ki bütün bu hüner gösterileri fayda vermedi. Rüstem Paşa'nın ölümü üzerine (h. 968 / m. 1561) mersiye görünümünde çok ustaca düzenlenmiş bir hicviye nazmederek ölümünden sonra da sadrazamı hicvetti. Bütün gayretlerine rağmen istediklerini elde edemeyen şair sonunda Rumeli serhaddine giderek Yahyâlı Akıncılar Ocağı'na girdi. Tamışvar kaleminde serhad gazileriyle gaza ve yağmalara katıldı. Kanunî'ye son kasidesini Zigetvar seferinde sunan şair, padişahın ölümünden sonra Gülşenî Şeyhi Üryanî Mehmed Dede'ye mürid olarak tasavvufa yöneldi.

Türk edebiyatındaki "hamse" sahibi şairlerden olan Yahyâ Bey'in *Ham*se'sini Kanûnî Sultan Süleyman'a sunduğu bilinmektedir. Hamseyi oluşturan mesnevilerden *Şâh u Gedâ* saray kapıcılarından Ahmed Şah adına yazılmıştır. Eser mecazî aşkın insanın kalp gözünü açarak sonunda hakikî aşka yönlendirişini hikâye eder. Hamsenin ikinci mesnevisi olan *Gencîne-i Râz* ahlâkî konulardan oluşan 40 bölümden meydana gelir. *Kitâb-i Usûl* veya *Usûl-nâme* ve *Gülşen-i Envâr* da aynı tarzda nazmedilmiştir.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 95.-97a; Mehmed Çavuşoğlu, Yahyâ Bey, Dukagin-zâde", *İA*, İstanbul 1986, c. XIII, s. 343a-347a; Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994, s. 286-289.

Şehzade Mustafa Kanunî'nin ilk başkadını Mâhidevrân Hatun'dan doğmuş olduğundan, eşi Hurrem Sultan tahta varis olan bu en büyük oğul yerine kendi oğullarından birini geçirmek için damadı Sadrazam Rüstem Paşa ile türlü entrikalar çevirerek ihtiyar padişahı onun idamına ikna etmişler, nihayet Nahcıvan seferi sırasında 6 Ekim 1553 Cuma günü sabahı babasının huzuruna çıkma ümidiyle Kanunî'nin otağına giren şehzade karşısında sağır ve dilsiz cellâtları bulmuş, uzun bir boğuşmadan sonra cansız bedeni otağ-ı hümayun önünde orduya teşhir edilmişti. Asker arasında büyük infial uyandıran bu durumun bir isyana dönüşmesi Kanunî'nin Rüstem Paşa'yı azletmesi ile önlenmiş, fakat orduda başlayarak ülkenin her köşesine bir matem ve nefret bulutu çökmesine sebep olmuştu. Bu matem Türk edebiyatı tarihinde hiçbir şahsa nasip olmayacak sayıda mersiye yazılmasına sebep oldu. O sırada kendisi de ordu mensubu bir asker olan Yahyâ Bey de hayatını tehlikeye atma pahasına samimî hislerine tercüman olan aşağıdaki mersiyeyi yazmıştı. I. bentte şair, şehzadenin ölümünü, öldürülüş sebebini, çevirilen entrikaları ve bundan duyduğu derin teessürü dile getirmiş; şehzade hakkında yazılan mersiyeler arasında, -Nisâyî'nin ve Sâmî'nin mersiyeleri hariç- hiçbirinde görülmeyen bir samimiyet ve hayatı tehlikeye atacak derecede cesaretle Sultan Süleyman, Hurrem Sultan, ve Rüstem Paşa'ya duyduğu öfkeyi yer yer açıkça ve ustaca hakaretlerle ifade etmekten çekinmemiştir. Bendi oluşturan ilk mısralarda şair âdeta avazı çıktığı kadar feryat eden bir üslûp sergilemekte, sona doğru ve özellikle son beyitte sanki bitkin düşüp kendi kendine söyleniyormuş intibaını uyandırmaktadır.

I

TERKÎB-BEND

mefâ'îlün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

I

MERSİYE-İ YAHYÂ BERÂ-YI SULTÂN MUSTAFÂ

1 *Meded meded bu cihânuñ yıkıldı bir yanı*
Ecel celâlîleri aldı Mustafâ Han'ı

2 *Tulundı mihr-i cemâli bozuldı dîvânı*
Vebâle koydılar âl ile Âl-i 'Osmânı

3 *Geçerler idi geçende o merd-i meydânı*
Felek o cânibe döndürdi şâh-i devrânı

4 *Yalancınuñ kuru bühtânı bugz-i pinhânı*
Akıtdı yaşumuzı yakdı nâr-i hicrânı

5 *Cinâyet itmedi cânî gibi anuñ cânı*
Boguldı seyl-i belâya tagıldı erkânı

6 *N'olaydı görmeye idi bu mâcerâyı gözüm*
Yazuklar aña revâ görmedi bu râyı gözüm

YAHYÂ'NIN ŞEHZADE MUSTAFA İÇİN MERSİYESİ

1 İmdat! Eyvahlar olsun! Bu cihanın bir yanı yıkıldı; [zira] ölüm eşkıyaları Şehzade Mustafa'yı yok ettiler.

2 Yüzünün güneşi battı, divanı dağıldı. Osmanlı sultanını hile ile günaha soktular.

3 O savaş meydanlarının yiğidini adı geçtikçe çekiştirirlerdi. Felek zamanın padişahını o [iftiracılardan] yana döndürdü.

4 Yalancının kuru iftirası ve gizli kini gözyaşımızı akıttı, ayrılık ateşini yaktı.

5 O cani gibi cinayet işlemedi; [fakat kendi] canı belâ selinde boğuldu, erkânı dağıldı.

6 Keşke gözüm bu olup biteni görmeseydi... Yazıklar olsun! Gözüm bu "rây"ı [= hükmü, muameleyi] ona lâyık görmedi.

II. bentte özetle idam hadisesinin ne şekilde cereyan ettiği anlatılmaktadır. Şehzadenin sevinçle babasının çadırına girişi ve bir daha çıkmayışı, ilk bende nazaran daha sakin ve hadiseyi kabullenmiş bir tavırla dile getirilir. İlk beyitlerde şair, şehzadenin babasının çadırına yönelmesini elden geldiğince neşe ve ümit dolu duygularla tasvir ederek ardından gelecek dramatik sahnenin okuyucuda çarpıcı bir tesir uyandırmasını amaçlamıştır.

II

1 *Tonandı aglar ile nûrdan menâre dönüp*
Küşâde-hâtır idi şevk ile nehâre dönüp

1 Nurdan bir minare gibi ak giysilerle donandı; gönlü şevk ile gündüz gibi [aydınlık] idi.

2 *Göründi halka diraht-i şükûfe-dâre dönüp*
Yürürdi kulları öñince lâle-zâre dönüp

2 Çiçek açmış bir ağaç gibi halka göründü; kulları bir gelincik tarlası gibi önünde yürüyorlardı.

3 *Tururdı şâh-i cihân hiddetiyle nâre dönüp*
Otagı haymeleri karlu kûh-sâre dönüp

3 Cihan sultanı kızgınlığından ateşe dönmüş hâlde duruyor; Otağı çadırları karlı dağlara benziyordu.

4 *Müzeyyen idi bedenlerle ak hisâre dönüp*
El öpmege yüridi mihr-i bî-karâre dönüp

4 Bedenlerle süslenmiş beyaz bir hisara benziyordu. Yerinde duramayan güneş gibi el öpmeye yürüdü.

5 *Tutuldı gelmedi çünkim o mâh-pâre dönüp*
Görenler agladılar ebr-i nev-bahâre dönüp

5 O ay parçası tutuldu; dönüp gelmeyince [bu durumu] görenler ilk bahar bulutu gibi ağladılar.

6 *Bir ejdehâ-yı dü-serdür bu hayme-i dünyâ*
Dehânına düşen olur hemîşe nâ-peydâ

6 Bu dünya çadırı iki başlı bir ejderhadır. Onun ağzına düşen elbette görünmez olur.

III. bentte şehzadenin ölümüne insanların ve tabiatın matem tutması üzerinde durulmuştur. Onun günahsız olduğu hâlde âdeta bile bile ölüme rıza gösterdiği, babasına itaat uğruna canını verdiği ve böylece şehitlik mertebesine erdiği, ruhunun sevinçle Allah'ın huzuruna ulaştığı vurgulanarak hüzünlü bir atmosfer oluşturulmaya çalışılmıştır. Bundan maksat şairin az sonraki intikam talebine uygun bir zemin hazırlamaktır. Şair IV. bentte şehzade için herkesin gözyaşı döktüğünü, bu işe Rüstem Paşa'nın sebep olduğunu vurgulayarak âdeta padişahı kışkırtmaya çalışmaktadır. Şehzade günahsız yere öldürülmüştür, öyle ise iftira ederek buna sebep olan Rüstem de ölmelidir...

III

1 *O bedr-i kâmil ü ol âşinâ-yı bahr-i 'ulûm*
Fenâya vardı telef itdi anı tâli'-i şûm

1 O olgun dolunay [gibi kemale ermiş şehzade], o ilimler denizinin aşinası yok olup gitti; onu uğursuz talih telef etti.

2 *Dögündi kaldı hemân dâg-i hasretiyle nücûm*
Göyündi şâm-i firâkında toldı yaş ile Rûm

2 Yıldızlar döğünüp, tamamen [şehzadenin] hasreti yarasıyla kaldı. Anadolu onun ayrılığı akşamında yandı, yaşla doldu.

3 *Kara geyürdi Karamana gussa itdi hücûm*
O mâhı ince hayâl ile kıldılar ma'dûm

3 Gam Karaman'a hücum etti, kara[lar] giydirdi. O ayı ustaca hilelerle yok ettiler.

4 *Tolandı gerdenine hâle gibi mâr-i semûm*
Rızâ-yı Hak ne ise râzî oldı ol merhûm

4 Zehirli yılan [gibi kement] boynuna hâle gibi dolandı; o merhum Allah'ın takdiri ne ise razı oldu.

5 *Hatâsı gayr-i mu'ayyen günâhı nâ-ma'lûm*
Zihî şehîd-i sa'îd ü zihî şeh-i mazlûm

5 Suçu belirsiz, günahı malûm değil. Ne kutlu bir şehit ve ne zulme uğramış bir şah!

6 *Yüz urdı hâke o meh aslına rücû' itdi*
Se'âdet ile hemân kurb-i Hazrete gitdi

6 O ay [gibi şehzade] yüzünü toprağa koydu, aslına döndü. Mutlulukla hemen Allah'ın huzuruna gitti.

IV

1 *Getürdi arkasını yire Zâl-i devr ü zemân*
Vücûdına sitem-i Rüstem ile irdi ziyân

2 *Döküldi göz yaşı yılduzları çoğaldı figân*
Dem-i memâtı kıyâmet güninden oldı nişân

3 *Girîv ü nâle vü zâr ile toldı kevn ü mekân*
Akar su gibi müdâm aglamakda pîr ü cüvân

4 *Vücûd iline akın saldı akdı eşk-i revân*
Eyâ serîr-i se'âdetde pâdişâh-i cihân

5 *O cân-i âdemiyân oldı hâk ile yeksân*
Diri kala ne revâdur fesâd iden şeytân

6 *Nesîm-i subh gibi yirde koma âhumuzı*
Hakâret eylediler nesl-i pâdişâhumuzı

1 Zamanın Zâl'i [şehzadenin] arkasını yere getirdi, vücuduna Rüstem'in zulmü ile zarar geldi.

2 Gözyaşı yıldızları döküldü, feryat çoğaldı; onun ölüm saati kıyamet gününü andırdı.

3 Kâinat feryat, figan ve inilti ile doldu. Genç ihtiyar [herkes] akarsu gibi durmadan ağlamakta.

4 Ey saadet tahtında [oturup duran] cihan padişahı! Dökülen gözyaşları vücut ülkesine akın salıp aktı.

5 O insanların canı [gibi sevdiği şehzade] toprak ile bir oldu. Fitne çıkaran şeytanın diri kalması reva mı?

6 Padişahımızın soyunu tahkir ettiler. Âhımızı sabah rüzgârı gibi yerde bırakma.

V. bendin başında cinayetin nasıl bir düzenle işlendiğini özetleyen şair; 2, 3 ve 4. beyitlerde ölüm temasını işlemektedir. Bu beyitlerde çaresizce kadere razı olmuşcasına sakin bir üslûp sergilerken bir yandan da padişaha sürekli olarak "Sen de öleceksin..." mesajı göndermeyi ihmal etmez. Derken 5 ve nihayet 6. beyitlerde âdeta öfkeyle parlar. Kanunî'yi metheder görünerek belki mersiyedeki en ağır itham ve hakaretlerle padişahı azarlarcasına hicveder.

V

1 *Bir iki egri fesâd ehli nitekim şemşîr*
Bir iki nâme-i tezvîri kıldı katline tîr

2 *Gelür ezelde mukadder olan kalîl ü kesîr*
Hezâr kayserüñ oldı leyâl-i 'ömri kasîr

3 *Eceldür âdeme derbend-i teng ü târ-i 'asîr*
Zarûrîdür bu ki ugrar aña cüvân ile pîr

4 *Yirini zîr-i zemîn eyledi o mihr-i münîr*
Yirini gitdi cihândan nite ki merd-i fakîr

5 *Bu vâkı'a olmaz halka kâbil-i ta'bîr*
Ki Erdişîr-i velâyetde ola 'âdet-i şîr

6 *Bunuñ gibi işi kim gördi kim işitdi 'aceb*
Ki oglına kıya bir server-i 'Ömer-meşreb

1 Kılıç gibi eğri birkaç fesatçı, birkaç sahte mektubu [şehzadeyi] öldürmeğe ok gibi kullandılar.

2 Ezelde az veya çok olarak takdir edilen [her şey başa] gelir. Binlerce kayserin ömür geceleri kısa oldu.

3 Ölüm insan için dar ve karanlık olan zorlu bir geçit. Genç ihtiyar [herkesin] ona uğraması kaçınılmaz.

4 O parlak güneş yer altına yerleşti. Dünyadan fakir bir kimse gibi yerinerek gitti.

5 Velâyetin Erdişîr'inde arslan âdeti bulunsun... Bu rüyanın halka yorumlanması mümkün olamaz.

6 Ömer tabiatlı bir hükümdar oğluna kıysın! Acaba böyle bir işi kim görmüş, kim işitmiştir?

Bu bölümde artık yukarıdan beri yoğun olarak kullanılan imalı sözler, hakarete varan iğnelemeler yerini teslimiyete bırakmış görünüyor. Şair şehzadenin ölümüne boyun eğmiştir. Artık iyi huylarını, hasletlerini sıralayarak ona rahmet dileğinde bulunmaktan başka elinden bir şey gelmez. VI. bentte önceki bentlerdeki kılı kırk yararcasına manayı zorlayan üslûp, yerini kalemin ucuna geldiği gibi yazıvermeye terk etmiştir.

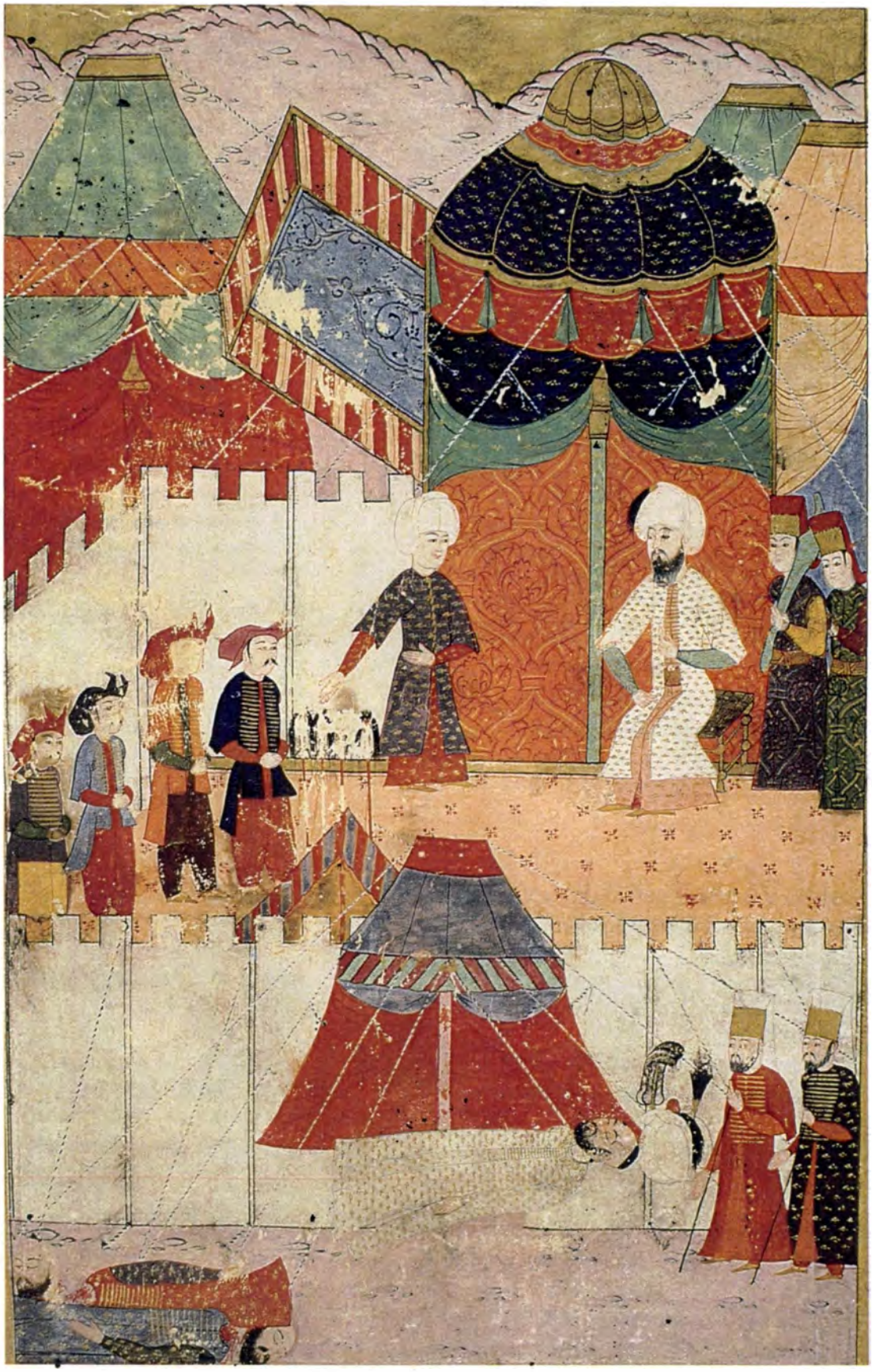
VI

1	*Ferîd-i 'âlem idi 'âlim idi a'lem idi* *Muhammed ümmetine mevti mevt-i 'âlem idi*	1 Âlemde biricik idi, âlim idi [hatta] çok âlim idi. Onun ölümü Muhammed ümmetine âlemin ölümü gibi oldu.
2	*Ziyâde mâtem idi haylî emr-i mu'zam idi* *Salâh ü zühdi kavî i'tikâdı muhkem idi*	2 [Onun ölümü] büyük bir yas, pek büyük bir hadiseydi. İyiliği, züht ve takvası kuvvetli, inancı sağlamdı.
3	*Meşâyih ile musâhib ricâle hem-dem idi* *Kerâmetiyle kerîmü'l-hisâl âdem idi*	3 Şeyhlerle sohbet eder, rical ile bir arada olurdu. Kerem ve ihsanıyla yüce hasletlere sahip bir kimse idi.
4	*Nücûm gibi cihân-dîde vü mükerrem idi* *Vücûdı muhteşem ü şevketi mu'azzam idi*	4 Yıldızlar gibi dünya görmüş ve mükerrem idi. Vücudu ihtişamlı ve heybeti azametli idi.
5	*Tevâzu' ile selâmında hôd müsellem idi* *'Aceb o bedr-i temâmuñ ne 'âdeti kem idi*	5 Onun tevazu ile selâm alıp verişi de [herkesçe] bilinirdi. Acaba o tam dolunay[gibi olgun zat]ın ne huyu kusurluydu?
6	*Hayflar oldı aña iftirâ ile gitdi* *Huzûr-i Hakka dü'â vü senâ ile gitdi*	6 Ona çok yazık oldu, iftira ile gitti. Allah'ın huzuruna dua ve övgülerle gitti.

Şair bu bentte artık şehzadeyi dualar ve güzel temennilerle ahiret yolculuğuna uğurlamaktadır. Bu tür eserlerde âdet olduğu üzere son beyitte devrin padişahına dua etme nezaketini de terk etmemektedir. Ancak metne dikkatle bakıldığında bu dua ve senalar arasına da son derece ustalıkla ve belki de diğerlerinden çok daha ağır birtakım hiciv ve tahkir ibarelerinin yerleştirildiği görülecektir.

VII

1	*Sipihrüñ âyenesinde göründi rûy-i fenâ* *Kodı bu kesret-i dünyâyı kıldı 'azm-i bekâ*	1 Feleğin aynasında yokluğun yüzü görünce [bunun üzerine bu dünya kesretini bırakarak beka âlemine yöneldi.
2	*Garîbler gibi gitdi o yollara tenhâ* *Çekildi 'âlem-i bâlâya hemçü mürg-i Hümâ*	2 Kimsesizler gibi o yollara yalnız başına gitti. Hüma kuşu gibi yüce âleme çekildi.
3	*Hakîkaten sebeb-i rif'at oldı düşmen aña* *Nasîbi olmasa tañ mı bu cîfe-i dünyâ*	3 Gerçekte düşman onun yücelmesini sağladı. Bu dünya leşi onun kısmeti olmasa buna şaşılır mı?
4	*Hayât-i bâkîye irişdi rûhı ey Yahyâ* *Şefîkı rûh-i Muhammed refîkı zât-i Hüdâ*	4 Ey Yahyâ! Onun ruhu ebedî hayata kavuş. Şefkatçisi Muhammed'in ruhu, yoldaşı Allah'ın zatı[dır].
5	*Enîsi gâyib erenler celîsi ehl-i safâ* *Ziyâde ide yaşum gibi rahmetin Mevlâ*	5 Dostu gayp erenleri, oturup kalktığı kimseler safâ ehli[dir]. Allah rahmetini yaşım gibi çok eylesin
6	*İlâhî cennet-i Firdevs aña durag olsun* *Nizâm-i 'âlem olan pâdişâh sag olsun*	6 Allah'ım! Firdevs cenneti ona mesken olsun. Âleme nizam veren padişah sağ olsun.



166

I/1 Şehzade Mustafa'nın ölümüne duyulan derin teessürü vurgulamak ve okuyucunun hislerini galeyana getirmek için, bir felâket karşısında söylenen "meded!" feryadını tekrar ederek başlayan şiir, bu felâketin büyüklüğünü vurgulamak için bu durumu dünyanın bir yanının yıkılması olarak yorumluyor. Şairin ifadesine göre şehzadeyi ecel "celâlîleri" [= asileri] ele geçirmiş yahut yok etmişlerdir. Celâlî tabiri Yavuz zamanında Şeyh Celâl adlı bir asiye uyanlara denmişken, daha sonra devlete isyan eden herkese bu isim verilmiş, kelime baş kaldıran, kan döken asi anlamında kullanılır olmuştu. Biraz da şehzadenin ölümündeki haksızlığı vurgulama amacıyla olmalı şair, şehzadenin idamını onu ecel celâlîlerinin almasına benzetmektedir. "Almak" bir yeri basıp ele geçirmek, yağma etmek anlamında bir tabirdir. Nasıl celâlîler mamur bir yere girdikleri zaman orayı yakıp yıkıp harap hâle getiriyorlarsa, ilim ve irfanıyla dört başı mamur yetişmiş böyle bir şehzadenin ölümü de şaire göre dünyanın bir yanının yıkılması gibidir.

I/2 Edebî metinlerde güzel ve nurlu yüzlerin çoğu zaman güneşe benzetildiği malûmdur. Bu beyitte şehzadenin boğulması sonucu solan yüzü, güneşin batmasına benzetilmektedir. Güneşin doğması nasıl aydınlık, sevinç ve ümidi çağrıştırıyorsa; batması da keder ve yeis imajı uyandırır. Bu bakımdan şair bu güneşe benzeyen yüzün gurup etmesi ifadesiyle, öncelikle zihinlerde bir keder atmosferi oluşturmaktadır. "Tulunmak" ay ve güneş için kullanıldığında batmak anlamına geldiği gibi gözden kaybolmak anlamını da ifade etmektedir. "Mihr" kelimesi edebî metinlerde güneş anlamının yanı sıra iham yahut tevriye yoluyla sevgi ve şefkat anlamını da ihtiva edecek şekilde kullanılır. İfadeye bu açıdan bakıldığında bu defa "tulundı mihr-i cemâli" ibaresi aynı zamanda "güzel yüzüne duyulan sevgi ve şefkat kayboldu" şeklinde diğer bir anlam daha ifade eder. Şair bu ifadesiyle, hakkındaki iftiralar sebebiyle Kanunî'nin, şehzadesine duyduğu şefkat ve merhametin tamamen kaybolduğuna işarette bulunmaktadır. Devlet tecrübesi kazanmaları için sancakbeyi yahut vali unvanıyla eyaletlere gönderilen şehzadelerin padişahın 'Dîvân-i Hümâyûn' una benzer bir dîvanları bulunup; bunlar emirlerinde hazinedar, defterdar, nişancı, mîrahur, solak, peyk, vb. dîvan üyesi ve memurlardan oluşan bir heyet ile işlerini yürütürlerdi. Yahyâ "bozuldı dîvânı" derken şehzade ile birlikte Kanunî'yi karşılamaya gelen ve çadır dışında beklerlerken kimi idam edilip kimi dağıtılan bu maiyetini kastetmektedir. Beyitte geçen "âl" kelimesi hile, "Âl-i 'Osmân" ise o sırada hükümdar olan Kanunî'den kinaye ile Osmanlı sultanı demek olup; her ikisi de günah anlamındaki "vebâl" kelimesi ile bir ahenk oluşturmak üzere bir arada kullanılmışlardır. Şair bir sonraki beyitte de görüleceği üzere bu ifadesinde, suçu başkalarına atar görünerek Osmanlı sultanının günaha girdiğini ifade etmektedir.

I/3 Yukarıdaki iki beyitte şehzadenin ölümü anlatıldıktan sonra bu ve bunu takip eden iki beyitte idam sebepleri dile getirilmekte, hadisenin nasıl geliştiği özetlenmektedir. Şair "geçerler idi" [= çekiştirirler, dedikodusunu ederlerdi] ifadesi ile Hurrem Sultan ve damadı Sadrazam Rüstem Paşa tarafından padişaha sürekli olarak şehzade aleyhinde sözler sarf edilmesini kastetmektedir. Bir önceki beyitte Kanûnî'nin günaha girdiği şeklinde ciddî ve cüretkâr bir görüşü ifade eden şair bu beyitte de padişahın dedikodulara kandığını ve döndürüldüğünü cesurca söyleyebilmektedir. Nitekim zamanın sultanı demek olan "şâh-i devrân" tabiri beyit içine "felek tabiatlı, felek gibi dönek padişah" anlamını da çağrıştırabilecek bir konumda yerleştirilmiştir. Mersiye boyunca Kanunî'den neredeyse her adı geçişinde ince iğnelemeler ve hakarete varan sözlerle bahseden şairin bu beyitte de aynı tavrını sergilediği görülmektedir. Tabii ki hayatına mâlolabilecek böylesi cüretkâr sözleri oluşturan kelimeleri seçerken şairin olağanüstü bir dikkat sarf etmesi gerektiği malûmdur. Öyle de yapmıştır. Meselâ Şehzade Mustafa'yı kastederek sarf ettiği "savaş meydanlarının kahramanı, yiğidi" anlamındaki "merd-i meydân" tabirini, oluşturmak istediği hakaret kompozisyonunu şekillendirmek üzere bir dekor malzemesi gibi kullanmıştır. Bunun karşısında Kaunî için seçilen ifade ise onun "döndürüldüğü"dür. Bu durumda beyte dikkat edilecek olursa şehzade 'mert', buna mukabil Kanunî 'dönek' konumunda görünmektedir.

Yeryüzünde meydana gelen kötü hadiselerden dolayı feleği suçlamanın, şairlerin eski âdetlerinden olduğu malûmdur. Yahyâ Bey padişaha ustaca yönelttiği bu imalı hakaret ifadesinde suçu feleğin üstüne atarak âdeta padişahı biraz mazur tutmak ister gibi görünür; ancak bu defa çok daha ağır bir hakaretle ve kinayeli olarak sözü Hurrem Sultan'a dokundurur. Bilindiği üzere felek edebiyatımızda sık sık "pîre-zen-i mekkâr" [= hilekâr kocakarı] olarak zikredilmiştir. Bunun halk arasındaki ifadesi ise daha ağır olup "kahpe felek" şeklindedir. Padişahı oğlunu katletme kararına feleğin döndürdüğü gibi batıl bir düşünceyi ifade ederken şair, aslında onu Hurrem Sultan'ın döndürdüğü gerçeğine imada bulunmaktadır. Yani "felek" kelimesi Hurrem Sultan'ı kastedecek biçimde kinayeli kullanılmış, böylece feleğe alem olan hileci kocakarılık yahut "kahpelik" vasfı da dolayısıyla Hurrem'e izafe edilmiştir.

I/4 Bir önceki beyitte "geçerler idi" ifadesiyle Hurrem Sultan, Rüstem Paşa ve hatta Mihrimâh Sultan gibi birkaç şahıs kastedilirken burada sadece bir tek "yalancı"dan bahsedilmesi, beytin esas muhatabının şehzade aleyhindeki komployu fiilen düzenleyen Rüstem Paşa olduğu intibaını uyandırmaktadır. Kayınvalidesinin de teşvikiyle şehzadeyi babasının gözünden düşürmek için onun İran şahı ile gizliden gizliye yazıştığına dair sahte mektuplar düzenleten, Şah Tahmasp üzerine sefere gönderilmişken yeniçerilerin ordunun başında Şehzade Mustafa'yı görmek istedikleri bahanesiyle Aksaray'dan ileri gitmeyerek Kanunî'ye durumu bildirmek için Şemsî Ağa'yı gönderip padişahın şehzadesine karşı olan öfkesini körükleyen Rüstem Paşa'yı şair; ismini vermeden fakat çok açık bir ima ile yalancılık, iftiracılık ve şehzadeye içten içe bir kin beslemekle itham etmektedir. "Kuru bühtân" 'boş ve asılsız iftira' demek olup buradaki "kuru" kelimesi ikinci mısrada yer alan "akıtdı yaşımızı" ibaresindeki "yaş" kelimesiyle tezat teşkil etmektedir. Kuru bir iftiranın gözyaşlarını akıtması tasavvuru basit ve sade görünen fakat oldukça zor ve derin bir hayalin ürünüdür. Bundan daha da ilginci şairin kuruluk ve yaşlık itibarıyla kurduğu bu tezat manzarasını aynı beyitte, "nâr-i hicrân" [= ayrılık ateşi] ve "bugz-i pinhân" [= gizli kin] terkipleri arasında fakat bu defa her ikisi de sübjektif olan 'sıcaklık' ve 'soğukluk' tezatı ile geliştirmiş olmasıdır. Yahyâ Bey'in 'buğz', 'kin', 'nefret' vb. duygularda gizli olan 'soğukluk' vasfını, ayrılığın yakıcılığı ile tezat oluşturacak biçimde kullanması, Türk şiir estetiğinin bu devirde yakaladığı incelik seviyesini göstermek bakımından çok önemli ve ilginç bir örnektir.

I/5 Bu beyitteki Arapça asıllı "cânî" ve "cinâyet" kelimeleri aynı kökten geldikleri hâlde (iştikak), Farsça asıllı "cân" kelimesi de sanki bunlarla aynı köktenmiş gibi yerleştirilmiştir (şibhiiştikak). Ayrıca yazılışları aynı fakat okunuşları farklı olan "canı" ve "cânî" kelimeleri de özellikle seçilmişlerdir (cinasıhattî). Yahyâ Bey ilk bakışta söz oyunlarına boğulmuş gibi gösterdiği bu beytinde de Kanunî'ye karşı takındığı iğneleyici ve tahkir edici tavrını ustalıkla sürdürmekte, son derece sade bir dille şehzadenin idamını "cinâyet" olarak vasıflandırmakta, bu hükmü veren Kanunî'yi de dolaylı yoldan "cânî"lik ile itham etmektedir. Tabii bu söz de diğerleri gibi ortaya söylenmiş olup "yarası olan gocunur" kabilinden kimsenin üzerine alınmak istemeyeceği bir üslûpta ifade edilmiştir. Şair bu sözünden dolayı sorguya çekilse "Ben şehzadenin herhangi bir cani gibi cinayet işlemediğini söylemek istemiştim" demek suretiyle kendini kurtarabilecek bir ifade kullanmıştır. Nitekim beyit bu gibi güç bir durum karşısında *"Cinâyet itmedi canı gibi anuñ cânî"* [= şimdiye kadar hiçbir canı, katil onun canı gibi -azîz, latîf, mübarek vb.- bir can almamıştı] şeklinde de okunup yazılabilecek bir yapıda düzenlenmiştir. Şairin *"Cinâyet itmedi cânî gibi anuñ cânı"* derken kastettiği asıl husus, şehzade'nin biraz erken davranarak Rüstem'i öldürmemesidir. Zira tarih kaynaklarında yeniçeriler arasında şehzadeye sevgi ve bağlılık duyarak tahtı ona lâyık görenlerin, sefere çıkan ordunun başında bulunup hazır Aksaray'a kadar ayağına gelen hasmı Rüstem'in başını keserse meramına ereceği yolunda haberler gönderdiklerine dair ciddî rivayetler vardır.

Özellikle hükümet vb. bir topluluğu vücuda getiren fertlerin her birine "erkân" dendiği mâlumdur. Bu bakımdan "tagıldı erkânı" ibaresini, 'hükümeti dağıldı' anlamında da yorumlamak mümkündür. "Erkân" kelimesinin bir diğer anlamı ise "çadır direği" demektir. Osmanlı örfünde

sefer sırasında yüksek rütbede bir devlet mensubunun çadırının yıktırılması, onun azledilmesi anlamına geliyordu. Nitekim şehzadenin idamı sırasında kendi ordugâhına adamlar gönderilerek derhâl hazine ve çadırlarına Beytülmâl namına el konmuş, maiyetindeki kulları ile at ve deve gibi yük hayvanları zaptedilmişti.



167

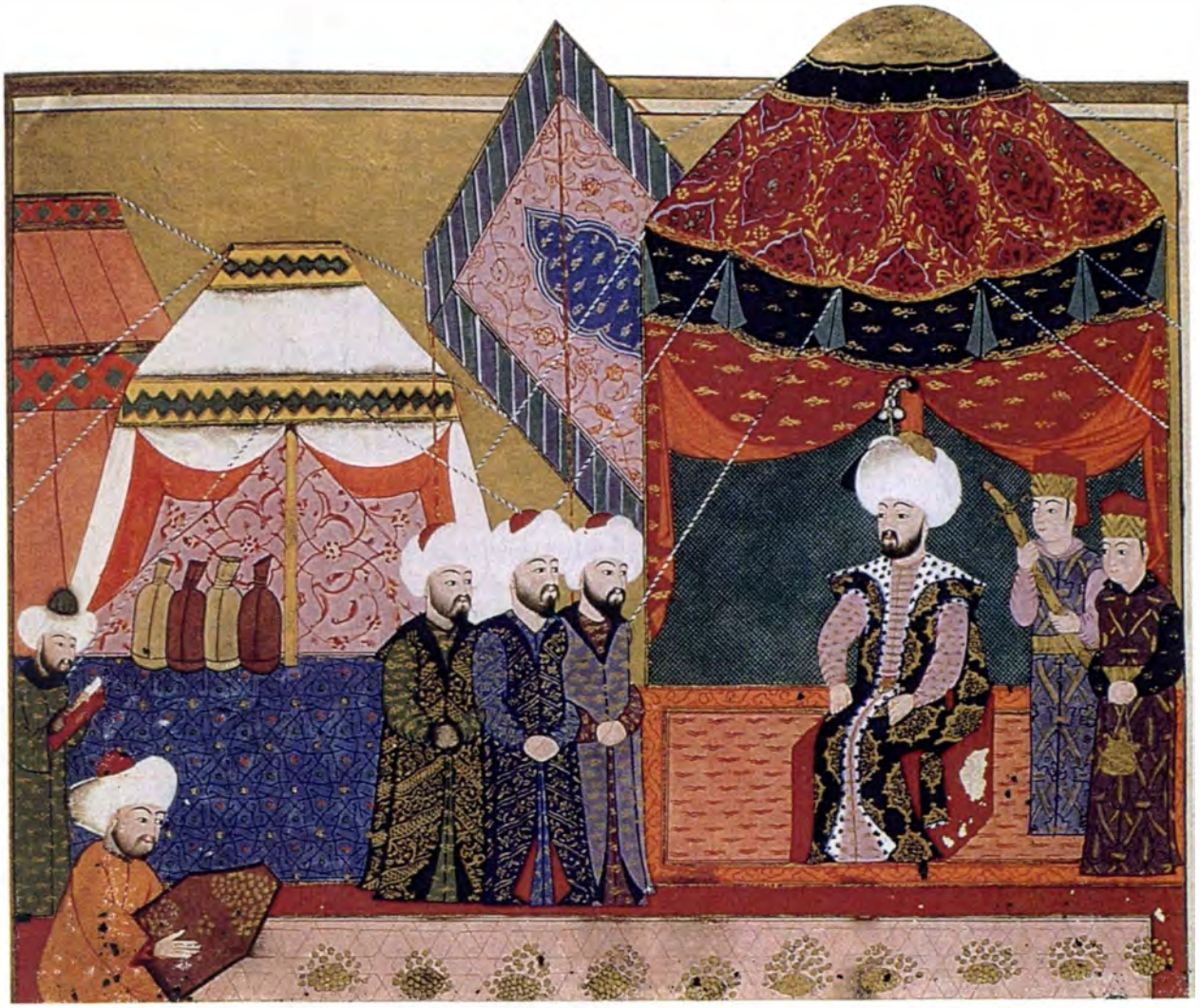
I/6 Şair, okuyucuda sanki yıkılmış bir hâlde kendi kendine söyleniyormuş intibaı uyandıran bu sözlerinde, hadiseyi görmemiş olmayı tercih ettiğini dile getirmektedir. Bir insanın karşısındaki nesneyi yahut olup biten bir hadiseyi görmemesi için ya kör olması veya ölmüş bulunması gerekir. Dolayısıyla şairin *"N'olaydı bu cereyan edenleri gözüm görmeseydi..."* sözünün ardında, 'Bunlar hiç olmasaydı' temennisinin yanı sıra "Keşke kör olsaydım yahut ölseydim de bütün bu olanları görmeseydim..." anlamı yatmaktadır. Kanûnî'ye mi, Rüstem'e mi yoksa şehzadeye mi yöneltildiği tam olarak açıklık kazanmayan ve biraz da kasıtlı olarak bu şekilde bırakılan "yazuklar!" yahut "yazuklar aña!" sözü özellikle ortaya söylenmiş bir ünlem ibaresidir. Muhatabı padişah olduğunda ayıplanacak, yakışmayacak, çirkin hâller karşısında sarf edilen 'yuf olsun!' anlamında bir öfke; şehzade olduğunda ise 'ona yazık oldu' anlamında bir teessüf ifade edecektir. "Yazuk" kelimesi aynı zamanda "günah" anlamına gelmesi bakımından, bu bendin ikinci beytinde yer alan "vebâl" kelimesini de çağrıştırmakta, böylece şiirin esas hedefi olan Kanunî'yi günaha girdiği konusunda hem kendi vicdanı ve hem de halkın nazarında tekrar tekrar iğneleyip rahatsız etme maksadıyla yeniden vurgulanmaktadır. İkinci mısrada Arapça aslında "re'y" [= görüş] şeklinde telâffuz edilen kelimenin ilk mısradaki "mâcerâ" ile kafiye oluşturması için Farsçadaki "rây" telâffuzu tercih edilmiş. Kelime bu hâliyle anlam bakımından göz ve görme, ahenk bakımından da "mâcerâ" ve "revâ" ibareleriyle uyum sağlamıştır. Cereyan eden, vuku bulan şey anlamına gelen "mâcerâ" kelimesinin "göz" ile aynı beyitte kullanılması edebî estetik açısından güzel bir uyum teşkil etmiştir. Ayrıca Arapça kökenli "rây" kelimesi, Farsça ve dolayısıyla Türkçede 'görüş' anlamından başka 'hüküm, hak, hikmet, adalet, yargı, fikir, itikat' vb. pek çok anlama gelip; ifade içinde bütün bunları çağrıştıracak bir konumda ve "revâ görme" [= lâyık, doğru, makul, geçerli görme] tabiri ile bir anlam bütünlüğü oluşturacak biçimde kullanılmıştır.

II/1 Bu beyitte şehzadenin, babasının huzuruna çıkmak için giyinip kuşanarak hazırlanması tasvir edilmektedir. Eski Anadolu Türkçesinde "tonanmak", giyinmek anlamına geldiği gibi "süslenmek" ve "bezenmek" anlamlarını da ifade eder. Anlaşıldığına göre şehzade o gün beyaz kaftanlar giyinmiş ve bu hâliyle kandillerle ışıklandırılmış bir minare gibi görünmektedir. Bu tasvirden şehzadenin uzun ve mütenasip boyu ile üzerinde şerefe gibi parlayan nurlu yüzü kastedilmiş olmalıdır. Beyitte oluşturulmak istenen psikolojik atmosfer doğrultusunda "nürdan menâr" ibaresi şenlik ve kutlama amacıyla tertip edilen "donanma" eğlencelerini de ima edecek bir yapıda kullanılmıştır. Şaire göre şehzade uzun zamandır babasını görmemiş ve huzuruna çıkacak olmanın sevinç ve heyecanını yaşamaktadır. Bilindiği üzere böyle önemli gün ve gecelerde, çevrenin ve özellikle minarelerin kandillerle süslenmesi günümüze kadar gelen eski âdetlerimizdendir. Gönlü ferah anlamına gelen "küşâde-hâtır" ibaresi az sonra gerçekleşecek tehlikeden habersiz yola çıkan şehzadenin iç dünyasını tasvir amacıyla kullanılmıştır. Şairin tasvirine göre bu beyitte kaderin acımasızlığı ve talihin kötülüğü, olacaklardan habersiz şehzadenin çevresini âdeta bir gece karanlığı gibi sarmıştır. Oysa o giydiği ak elbiseler, ve yüzünün nuru ile etrafını aydınlatan bir minare, gönlünün ferahı, aydınlığı ve "şevk"i ile de "nehâr" [= gündüz] gibidir.

II/2 Bir önceki beyitte şehzadenin beyaz bir kaftan giydiğine işaret edilmişti. Bu defa da -söz konusu kaftan üzerindeki çiçek desenli motif ve süslemeler kastedilmiş olmalı- şehzade "dıraht-i şükûfedâr"a [= çiçekler açmış bir ağaç] benzetilmiştir. Bilindiği üzere Osmanlılarda o devirde erkeklerin bu gibi çiçek desenli kumaşlardan dikilmiş elbiseler giymeleri yaygın bir gelenekti (bk. res. 167). Kolayca anlaşılacağı üzere şair bu beyitte şehzadeyi, bahar mevsiminde bembeyaz çiçeklerle süslenen bir ağaca benzetmekle hem yukarıdaki beyitte çizilen iyimserlik imajını sürdürmeye çalışmakta, hem de şehzadenin gençliğine ve ona bağlanan ümitlere sembolik bir imada bulunmaktadır. Maiyetindekiler ise giyindikleri kırmızı hilatler sebebiyle şehzadenin önünde bir "lâle-zâr" [= gelincik tarlası] gibi görünmektedirler. Yahyâ Bey'in mersiyesi, *Hüner-nâme*'de yer alan *"ol gün geydügi ak kaftanlar ile..."* ibaresi ve bir minyatür (bk. res. 166) dışında Osmanlı kaynakları, şehzadenin giydiği kaftanın rengi üzerinde pek durmazlar. Ancak Batılı tarihçiler kaynak belirtmeksizin şehzadenin elbisesinin beyaz olduğu hususunda hemfikir olarak türlü yorumlar geliştirmişlerdir. Osmanlı merasim geleneğinde resmi geçitlerde büyük rütbeli kimseler arkadan, onlardan daha küçük makam ve mevkileri temsil eden kimseler ise daha önden giderlerdi (bk. res. 167a).

II/3 Bu bendin ilk iki beytinde şehzadenin, babasının otağına doğru ilerleyişini tasvir eden şair, bu defa otağın içinde beklemekte olan Kanuni'yi ve otağın görünüşünü tasvire yönelmektedir. Pa-

168



dişah, oğlu aleyhinde geliştirilen komplolara inanmış ve ona olan öfkesinden ateş kesilmiş hâlde beklemektedir. Şair belki de o anda yaşanan soğukluk ve nefret duygusuna psikolojik bir atmosfer oluşturma düşüncesiyle otağa bağlı beyaz çadırları karlarla kaplı dağlara benzetmiştir. I. bendin 4. beytinde olduğu gibi burada da "nâr" [= ateş] ve "karlu kûh-sâr" [= karlı dağlar] ibareleri arasında bu defa daha müşahhas sayılabilecek bir soğuk-sıcak tezatı oluşturulmuştur. Kanunî devri Osmanlı devlet geleneğinde padişah otağının rengi kırmızı idi. Şehzade, vezir ve beylerbeyinden başka hiç kimse kırmızı çadır kullanamazdı.Bu bakımdan otağın kırmızılığı ile padişahın öfkeden ateşe dönmesi arasında da bir bağ söz konusudur. Çadır anlamına gelen "hayme" ile, padişah otağına iki yandan bağlı bulunan çadırlar kastedilmektedir. Bunlardan biri "Hazîne-i Hümâyûn"un bulunduğu hazine çadırı, diğeri ise "Dîvân-i Hümâyûn"un toplandığı divan çadırı idi. Padişah gerektiğinde -sarayında olduğu gibi- otağından divan müzakerelerini dinleyebiliyordu. Otağ-i Hümâyûn'un çevresi yeniçeri çadırları ve kale bedeni görünümündeki 'zukak' denen kumaş setlerle (bk. res. 183, 184) kuşatılırdı Güçlü bir ihtimalle beyaz renkte olan bu çadırlar, (bk. res. s. 168) gerek babanın oğluna duyduğu nefretin, gerekse az sonra gerçekleşecek ölümün soğukluğunu ihsas etme düşüncesiyle olmalı karlı dağlara benzetilmişlerdir.

II/4 Kalelerin etrafını çevreleyen sur duvarlarına "beden" dendiği malûmdur. Hatırlanacak olursa II. bendin 1. beytinde, beyazlar giyen şehzade nurdan bir minareye, onu takip eden beyitte ise çiçekler açmış bir ağaca benzetilmişti. Bu defa ise şair, şehzadeyi bedenlerle süslenmiş bir "ak hisar"a yahut da bir yer ismi olarak Akhisar'a benzetmektedir. Mersiyede sürekli olarak beyaz elbise üzerinde yorumlar yapılması, şehzadenin günahsızlığı konusunda geliştirilmek istenen bir imaj hedefine yönelik görünüyor. Belki şehzade de babasının huzuruna çıkarken, günahsızlığı konusunda bir tesir oluşturma düşüncesiyle beyazlara bürünmüştü. Şehzadenin daha önce kendisine yöneltilen ikazları dinlemeyerek *"Eğer babamın benim hayatıma son vermek istediği haksızlıkaten doğru ise, bana vermiş olduğu hayatı gene onun arzusu ile sona erdireceğim"* dediği doğru ise, beyazlara kefen niyetine bürünmüş olabileceği de akla gelmektedir. "Beden"in diğer bir anlamı ise, özellikle yüksek rütbelilerin giydiği, kakum veya samur gibi kürklerle kaplı bir çeşit ceket-tir. Şehzadenin babasının huzuruna çıktığı Ekim ayında İç Anadolu Bölgesi'nde havanın hayli soğuk olacağı düşünülünce, "beden" ve "Akhisar" kelimelerinin şehzadenin o gün giydiği beyaz bir kürk ceketten kinaye olması da muhtemeldir.

Eski telâkkiye göre güneş hiç durmadan dünyanın etrafında dönüp durduğu için çok defa "mihr-i bî-karâr" [= dur durak bilmeyen, yerinde durmayan güneş] olarak zikredilmiş ve sürekli hareket etmenin sembolü olmuştur.Bu beyitte şehzade hem yürüyüşü tasvir edildiği, hem de batan bir güneş gibi çadıra girip kaybolduğu için güneşe benzetilmiştir. Şehzadenin güneşe benzetilmesi, aynı zamanda eski edebiyatta batan güneşin sevgilinin eşiğini öpmek üzere yere eğildiği şeklinde klişeleşen bir motiften kaynaklanmaktadır. Şehzade padişah babasının huzuruna çıkıp onu selâmlamak ve batan bir güneş gibi huzurunda başını yere eğmek üzere durmadan yürüdüğünden "mihr-i bî-karâr"a benzetilmiştir.

II/5 Yüzünün nurluluğu yahut beyazlara bürünmüş olması bakımından şehzade bu beyitte bir "mâh-pâre" [= ay parçası] olarak tavsif edilmiştir. Tevriyeli olarak kullanılan "tutuldı" kelimesinin bir anlamı, içeride kendini bekleyen cellâtlar tarafından tutuldu; diğer anlamı ise bir ay gibi tutuldudur. Şair ay tutulması imajını şehzadenin Otağ-i Hümâyûn'a girip bir daha görünmemesi yahut az sonra solgun benzi ile otağın dışında yeniçerilere teşhir edilmesi sebebiyle kullanmaktadır. Halkın ve askerlerin sevgilisi durumunda bulunan ve az önce alkışlar ve sevgi gösterileriyle ordunun arasından geçerek otağa giren şehzadenin cesedinin az sonra otağın dışına konuvermesi tabii ki tam bir infial uyandırmış; Rüstem'e duyulan öfke, şehzadeye duyulan üzüntü ve padişahın gazabı korkusundan herkes ne yapacağını şaşırmıştı. Şehzade için ağlayanların gözyaşları, ilk baharda yağmurların çok bol yağmasından kinaye olarak "ebr-i nev-bahâr"a [= ilkbahar yağmuru] benzetilmiştir.



69

II/6 Eski edebiyatımızda ölüm temasının ardından, feleğin acımasızlığı ve zalimliği yahut dünyanın faniliğinden bahsedilmesi neredeyse vazgeçilmez bir kaidedir. Burada da şehzadenin ölümünü ifade eden yukarıdaki beytin hemen ardından dünya bir çadıra, söz konusu çadır da -dünyanın zalimliği sebebiyle- iki başlı bir ejderhaya benzetilmiştir. Bilindiği üzere felek dünyanın üzerini kuşatması sebebiyle edebiyatta sık sık çadıra benzetilmiştir. Aynı şekilde feleğin ejderhaya, hatta özellikle -yedi adet gezegen kastedilerek- yedi başlı ejderhaya benzetildiği de malûmdur. Eskiler dünyanın çevresini büyük bir yılanın sardığına inanırlardı (bk. res. 172). Bu hurafe aslında eski gök bilimcilerin dünya çevresinde döndüğüne inandıkları ay ve güneşim menzillerinin birer kavis çizmeleri sebebiyle "tınnînêyn" [= iki yılan] olarak adlandırmalarından kaynaklanır. Bunlar her iki dairenin kesişme noktasına "re's" [= baş] ve "zenb" [= kuyruk] demişlerdi. Ay ve güneş "zenb" hizasına gelince ay tutulurdu. Ay tutulmasının halk arasında ayın ejderha tarafından yutulması şeklinde bir hurafeye yol açmasının ardındaki sebep buradan kaynaklanır. Yahya Bey'in özellikle "dünya"yı çadıra ve bu çadırı da iki başlı ejderhaya benzetmesi de aynı mantıktan hareketle oluşturulmuş bir tasavvurdur. Ejderhaya benzetilen dünya çadırının iki başından murat, ay ve güneştir. Padişah otağlarının yapısı ve üzerlerinde parlayan ay, yıldız yahut güneş şekilli alemler (bk. res. 169) iyi bilinirse şairin zihnindeki tasavvur çok daha iyi anlaşılabilir. Şairin cihanı çadıra benzetmesinin asıl amacı, Kanunî'nin otağına imada bulunmaktır. Sonra da "hayme"yi iki başlı ejderhaya benzetmesi, güçlü bir ihtimalle söz konusu otağın iki direkli olması sebebiyledir (bk. res. 171). Yahya Bey'in padişaha açıktan açığa "Senin çadırın iki başlı bir ejderha gibi şehzadeyi yuttu!" demesi beklenemezdi. Bu bakımdan şair kinayeli bir üslûpla dünyaya serzenişte bulunur görünerek asıl hedefi iğnelemeye devam etmekte ve hakikatte idam emrini vererek şehzadenin ölümüne sebep olan Kanunî'ye "Sen oğlunu bir ejderha gibi yuttun!" mesajını göndermektedir.

Bir önceki beyitte ay parçasına benzetilen şehzadenin çadıra girip bir daha çıkmaması "tutuldı" kelimesiyle ifade edilerek "ay tutulması"na imada bulunulduğundan bahsedilmişti. Bu cihetten bakıldığında padişah otağının ejderhaya benzetilmesinin ayrı bir sebebi daha vardır. Zira eskiden insanlar, yukarıda izah edildiği üzere ay tutulduğunda, onun gökte yaşayan dev bir ejderha tarafından yutulduğuna inanırlardı.



170

III/1 Eski şiirlerde aydınlık yüzlerin ayın nurluluğuyla vasıflandırıldıkları malûmdur. Ayın tam bir daire şeklini aldığı ve en aydınlık görünüşü kazandığı "bedr" [= dolunay] hâli, kamerî ayların on dördüncü gününe tekabül eder. Henüz gençliğin yahut çocukluğun sembolü olan hilâle karşılık dolunay, kemâl ve olgunluğun timsalidir. Bu bakımdan "bedr-i kâmil" terkibindeki "kâmil" [= olgun] sıfatı ilk bakışta fazlalık gibi görünebilir. Ancak beyitteki "bedr" kelimesinin şehzadenin şahsını ima için (istiare) kullanıldığı düşünülecek olursa, şairin bu terkibi "olgun -çağındaki- şehzade" anlamında kullandığı anlaşılır. Gerçekten de Şehzâde

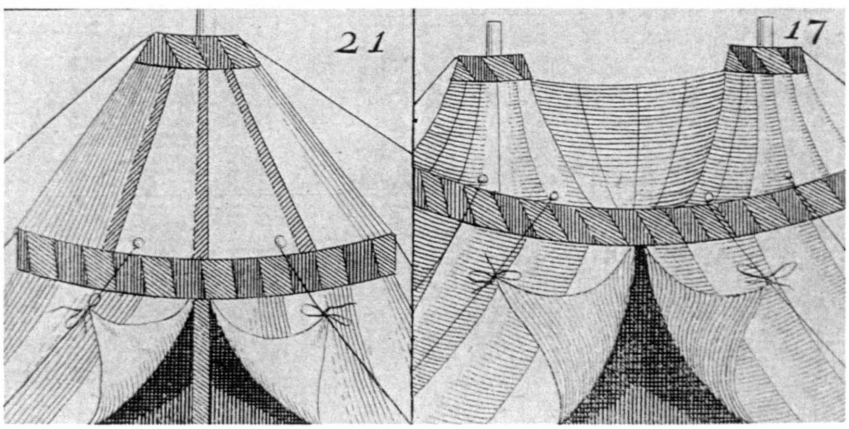


172

Mustafa öldürüldüğünde 40 yaşına yaklaşmıştı ki insanın kemâle erdiği ve en verimli çağdır. Şair bu ifadesiyle aynı zamanda şehzadenin ilim ve irfanıyla da olgun bir şahsiyete sahip bulunduğunu vurgulamaktadır. Bugün de kullandığımız anlamıyla "âşinâ" kelimesi "bilen" ve "anlayan" demektir. Deniz anlamındaki "bahr" ise çokluk ve bolluktan kinayedir. Bu durumda "bahr-i 'ulûm", "ilimler denizi" yahut biraz daha açık bir ifade ile "denizler kadar derin ve geniş ilimler sahibi" anlamında bir tabirdir. Metinde "bahr" [= deniz] ibaresi ile birlikte kullanılmasına nazaran "âşinâ" kelimesinin diğer bir anlamı daha değer kazanıyor ki o da "yüzen, yüzücü" demektir. Bu durumda şehzade hakkında kullanılan "âşinâ-yı bahr-i 'ulûm" ifadesi, "ilimler denizini bilen" anlamının yanı sıra, onun "ilimler denizinin yüzücüsü" yani iyi bir âlim olmasının da bir ifadesi durumundadır. "Fenâya varmak" yokluğa gitmek, yok olmak demektir. Şehzadenin ölümünün tasvir edildiği "bedr-i kâmilin fenâya varması" ibaresi ile yine II. bendin 5. beytinde geçen "ay tutulması" mazmununun işlendiği hissedilmektedir. Buna göre o beyitteki "mâh-pâre" ibaresi ile "dolunay" şeklinin kastedildiği anlaşılıyor. Şair bu beyitte şehzadeyi "tâli'-i şûm"un [= kötü talih] mahvettiğini ifade ediyor.

III/2 Her mısraı ayrı bir cümle teşkil eden bu beytin ilk mısraında "nücûm" [= yıldızlar] kişileştirilerek (teşhis), üzüntüden döğünen ve yara içinde kalan bir şahsa benzetilmiştir. Şiddetli bir keder karşısında vücuda ziyan verecek davranışlarda bulunmak, insanların tabiatında bulunan bir hususiyettir. Bu davranışların tasviri eski edebiyatımızda bir yas ve keder ifadesi olarak çokça kullanılır. Gökyüzündeki yıldızların vücutta açılan yaralar şeklinde tasavvuru da yaygın görülen bir benzetmedir. "Hasret", elden giden bir nimet için yanma ve üzülme demektir. Beyitteki ifadeye göre, Şehzâde Mustafa'nın kaybının üzüntüsünden döğünen yıldızların vücudu binlerce yara içinde kalmıştır. İkinci mısraın başında yer alan ve yanmak anlamına gelen "göyünmek" mastarı ilk mısra başındaki "döğünmek" ibaresiyle ses bakımından bir uyum teşkil etmektedir. Araplar ve İranlıların Anadolu topraklarına eski sakinlerine izafeten verdikleri "Rûm" isminin Türkler tarafından da benimsenerek asırlarca kullanıldığı malûmdur. İkinci mısradaki ifadeye göre şehzadenin ayrılığının akşamında bütün Anadolu yanıp yakılmış ve gözyaşlarıyla dolmuştur. Bu ifadede sanki şair alevler ve sularla dolu bir yangın yeri imajı oluşturmaya çalışmaktadır. Güneşin batışı sırasındaki ateş kızıllığı ve ardından çıkan yıldızların küllenmiş ateş içindeki kıvılcımları andıran manzarası bu sahneyi güçlendirmektedir. Akşam

171



anlamına gelen "şâm" kelimesi, aynı zamanda mısradaki "Rûm" ibaresinin de çağrıştırmasıyla iham yoluyla "Şam" şehrini de akla getirmektedir. Hatta kelimenin şehir anlamı esas alınarak bu mısraın *"Göyündi Şâm firâkında toldı yaş ile Rûm"* şeklinde okunması da mümkün ve mantıklıdır. Buna göre şehzadenin ölümü ve dolayısıyla ayrılığı yüzünden Şam şehri kederinden yanmış, Anadolu ise gözyaşlarıyla dolmuştur. "Şâm" kelimesi aynı zamanda "akşam" anlamı sebebiyle siyahlığı, "Rûm" ise beyaz tenli insanların yaşadığı bir ülke olarak edebiyatta sürekli beyazlığı çağrıştırır. Buna göre her iki yer isminin bir arada kullanılması bir tenasüp teşkil etmekle birlikte, bunlar çağrıştırdıkları renkler itibariyle aynı zamanda da tezat oluşturmaktadırlar.

III/3 "Karaman", şehazadenin idamı hadisesinin yaşandığı Orta Anadolu'nun güney kısmının coğrafî adı olduğu gibi bu bölgedeki sancağın da adıdır. Eski edebiyatımızda Akyazı, Karasi, Karaman, Rûm, Aydın, Şam vb. renk çağrışımı oluşturan yer adlarıyla bunlara uygun güzellik unsurları arasında bir takım söz oyunlarının çokça yapıldığı malûmdur. Burada da "Karaman" ve "kara" kelimeleri bu çağrışımdan hareketle özellikle bir arada kullanılmışlardır. "Kara giymek" matem için siyah renkte elbiseler giyme âdetinden kaynaklanan bir deyimdir (bk. res. 173). "Gussanın Karaman'a kara giydirmesi", Karaman sancağındaki insanların üzüntüden siyah yas elbiseleri giymeleri anlamında mecazî bir ifadedir. Beyitte "gussa hücum etti" denmesine nazaran "gussa" kapalı istiare yoluyla, Karaman ülkesine saldıran bir düşman ordusuna benzetilmektedir. Gussa'nın orduya benzetilmesi çokluğundan ve tahrip ediciliğinden kinayedir. Yani gam ve keder bir ordu gibi Karaman ülkesine saldırmış, talan edip yakıp yıkmış ve sonunda bu memleketin insanlarını mateme sokarak onlara karalar giydirmiştir.

173



"İnce hayâl" tabirini lügatlarda bulmak mümkün olmadı. Metnin akışına bakılırsa buradaki anlamı "kurnazca, kılı kırk yararak, hilekârca bir düzen" olmalıdır. Merhum Çavuşoğlu kaynak belirtmeden bu ibareyi "ustaca düzülmüş yalan" olarak yorumlamaktadır. Mersiyenin başından beri şehzade hakkında sürekli tekrarlanan "ay" benzetmesinin bu mısrada da tekrarlanması ve özellikle o ayın "ince hayal" ile yok edilmesinden bahsedilmesi, sanki el çabukluğu, göz bağcılığı gibi hilelerle bir nesneyi kaybetme hünerine imada bulunulduğu intibaını uyandırmaktadır.

III/4 Zehirli yılan anlamına gelen "mâr-i semûm" ifadesi ile şair istiare yoluyla, şehzadenin boynuna dolanan öldürücü kemendi kastetmiştir. Kemendin onun boynuna dolanması durumunu "hâle gibi" diye niteleyerek kapalı istiare ile şehzadenin yüzünü yine dolunaya benzetmektedir. Allah'ın rızası, onun razı ve hoşnut olduğu şey anlamına gelen "rızâ-yı Hak" ibaresi bazı nüshalarda "kazâ-yı Hak" şeklinde geçmektedir. Bu ifadeye göre şehzade, Allah'ın takdiri ne ise ona rıza gösterip, ölümü pahasına da olsa babasının otağına gitmiştir. Çoğu nüshalarda "kazâ" yerine "rızâ" kelimesinin kullanılması, ardından gelen "râzî" [= razı olan] kelimesi ile bir "iştikak" oluşturması bakımından çok daha estetik durmaktadır. Öyle anlaşılıyor ki şair "Allah'ın rızası" ifadesiyle şehzadenin babasının emrine kayıtsız şartsız itaatini kastetmektedir. Şaire göre şehzade, yakınları tarafından babasının kendisi hakkında iyi şeyler düşünmediği yolunda defalarca ikaz edilmesine ve huzura çıkmadan bir gün önce otağına atılan bir okla bundan haberdar edilmesine rağmen babaya itaati Allah'ın hoşnut kalacağı bir davranış olarak görmüş ve emrine uymakta tereddüt etmemiştir. Hatta şehzadenin, "Babamın verdiği hayatı gene onun arzusu ile sona erdireceğim" dediği rivayet edilir.

III/5 Dilimizde çeşitli şekillerde kullanılan "mu'ayyen" kelimesi burada tayin edilmiş, görülmüş, tespit edilmiş, belirli anlamlarındadır. Olumsuz şeklini oluşturan "gayr-i mu'ayyen" ibaresi ise bunların tam tersi, yani görülmemiş, tespit edilmemiş, belirsiz demektir. Dinî bir tabir olan "günâh" kelimesi ise burada suç, kabahat, uygunsuz iş yerinde kullanılmıştır. Bir cezaya hükmetmek için onu gerektiren suçun tespiti lâzım gelir. Şehzadeye isnat edilen suçlamalar, gerçek olduğu belirsiz bazı mektuplar ve aslı olduğu ispat edilemeyen şayialardan ibaret idi. Şair ilk mısraındaki sözleri bu durumu kastederek söylemiştir. Allah yolunda, din ve devlet uğrunda canını verenlere "şehîd" dendiği malûmdur. Bazı hâllerde zulme uğrayarak öldürülen Müslümanlar da bu hükümde sayılırlar. Bu mertebe, ölen bir Müslüman için erişilebilecek en yüce ve mukaddes bir mevki olduğu için "şehîd-i sa'îd" [= mutlu şehit] denmiştir. Dinî bir tabir olan şehitliğin hangi hâllerde gerçekleşebileceği fıkıh kitaplarında belirtilmiştir. İbaredeki "şeh" ve "şehîd" kelimeleri müşterek ses değerleri taşımalarına istinaden özellikle seçilmişlerdir.

III/6 Toprağa yüzünü koymak yahut sürmek anlamındaki "hâke yüz urmak" deyimi, Bâkî'nin Kanunî Mersiyesi'nde geçen

Yüz yire kodı lutf ile gül-berg-i ter gibi

mısraında olduğu gibi "ölmek"ten kinaye bir tabirdir. Bu beyitte de şehzade hakkındaki ay benzetmesi devam etmektedir. Bu defa Sultan Mustafa'nın bedeninin cansız yere düşmesi yahut toprağa defnedilmesi hâli, ayın batışına benzetilmektedir. Ay nasıl batarken sanki yeryüzüne gömülüyormuş yahut yere yüzünü sürüyormuş gibi görünürse, şehzade de aynı şekilde yüzünü yere koyarak bir ay gibi kaybolup gitmiştir. "Gelinen yere geri dönme" anlamına gelen "rücû'" kelimesi, dinî bir tabir olarak "insanın Allah'a geri dönmesi" demektir. Her insan Allah'tan gelmiştir ve ölünce ona geri döndürülür. Aynı zamanda insan topraktan yaratılmıştır, bedenini oluşturan her zerre topraktan neşet etmiştir; ölünce bedeni toprağa karışarak bu şekilde de cismen aslına dönmüş olur. Buna göre şair "aslına rücû' etme" ifadesi ile tevriye yoluyla her iki anlamı da kastediyor olmalıdır. Astronomi terimi olarak "rücû'", bir gezegenin gözle görülür biçimde ters yönde hareket etmesi yahut seyri sırasında aksi istikamete gitmesi -daha doğrusu gidiyor görünmesi- demektir. Bu ıstılah, sürekli olarak aya benzetilen şehzade hakkında kullanıldığına göre kelimenin bu anlamına da uzaktan temas edildiği düşünülebilir (iham).

Kutlu yahut uğurlu olma hâli anlamına gelen "se'âdet" kelimesi burada "mutluluk" ve "sevinç" manasında kullanılmıştır. Eski dilde birçok anlamları bulunan "hemân" kelimesi ise, günümüzde yaygın kullanılış şekli olan "hemen" [= çabucak, derhâl] anlamındadır. Eski metinlerde "yüce bir zatın huzuru" ve ona yakın olan yer [= "kurb"] anlamında kullanılan "hazret" kelimesi daha sonra saygı gösterilen, saygıya lâyık "zât" yerine kullanılmıştır ki burada "hazret" kelimesiyle "Allah" kastedilmektedir. Buna göre eski metinlerde çokca rastlanan "kurb-i Hazret" terkibini "Allah'ın yakını, huzuru" şeklinde yorumlamak gerekir. İbarede birlikte geçen "meh" ve "se'âdet" kelimeleri, astroloji bilgisine göre ayın "sa'd-i mutavassıt" olması sebebiyle "tenasüp" teşkil etmektedirler.

Dünyada iyi ameller işleyip cenneti kazanan kimselerin ölümden sonra kabirlerine sevinç ve mutlulukla gideceklerine dair rivayet edilen pek çok hadis vardır. Özellikle şehitlerin ruhlarının sorgusuz sualsiz en yüce mertebelere ulaşacakları konusu da yaygın bir inançtır. Yine iyi ameller işleyerek cenneti hak eden kimseler için ölüm, madde yükünden kurtulup Allah'a yakınlaşmaya vesile olan bir hâldir. Bütün bu bilgi ve inançlar çerçevesinde ikinci mısrada, bir önceki beyitte zaten şehit mertebesine yükseldiği ifade edilen şehzadenin, sevinçle ve çabucak Allah'ın yahut Peygamberinin huzuruna gittiği vurgulanmaktadır. Şair, şehzadenin şehit olduğu hakkındaki kanaatini daha sonra mersiyenin son beytinde dolaylı olarak bir kere daha vurgulayacaktır (bk. b. VII/6).

IV/1 Günümüzde de yaygın olarak kullanıldığı üzere "arkasını yere getirmek", bir mücadele sonunda karşısındaki hasmı alt etmek ve yenmek anlamında bir deyimdir. "Zâl" İranın mitolojik kahramanlarından olup Rüstem'in babasıdır. Edebiyatta şefkatsizliğin, pehlivanlık yani savaşçılığın ve -doğduğunda saçları bembeyaz olduğu için- ihtiyarlığın sembolü olarak kullanılmıştır. Yahyâ Bey'in "Zâl-i devr ü zemân" terkibi ile "iham" yahut "kinaye" yoluyla asıl kastettiği şahıs ise idamı gerçekleştiren saray hademelerinden Zâl Mahmud Ağa'dır. Bir rivayete göre infaz sırasında şehzade cellatların elinden kurtulup babasına sığınmaya çalışırken, bir başka rivayete göre ise durumu anlayan şehzadenin babasına hücum etmesi üzerine; usta bir güreşçi olan Mahmud Ağa şehzadeyi yere yıkıp alt etmeyi başarmış ve bu hareketinden dolayı padişahın takdirini kazanarak kendisine "Zâl" lâkabı verilmiştir. İkinci mısradaki "vücûd" ibaresi, mevcut olma hâli yani mevcudiyet anlamına geldiği gibi "beden" anlamını da taşıyacak bir biçimde kullanılmıştır (tevriye). "Sitem" günümüzdeki karşılığından farklı olarak "zulüm, cevr, ezâ ve cefâ" anlamlarına geldiği gibi eski metinlerde, "kasıt", "bir işi bile bile yapma" anlamında da kullanılmıştır (tevriye). "Rüstem" İran mitolojisinde Zâl'in oğlu olup bu da edebiyatta olağanüstü kahramanlıkların ve mücadelede hile yapmanın sembolü olarak geçer. Buna göre "sitem-i Rüstem" tabiri" "Rüstem'in zulmü" yahut "Rüstem'in kastı" demektir. Yahyâ "sitem-i Rüstem" ibaresini kullanırken yine kendine has bir incelikte bulunmaktadır. Arap harfleriyle düşünülecek olursa bu ibare "râ" harfi ve "sitem" kelimelerinden oluşur: ("rı" harfi + "sitem" = "Rüstem"). Yani şair, "Rüstem" kelimesinin içinde "sitem" [= zulüm, adaletsizlik] olduğu gibi Rüstem Paşa'nın içi de zulümle doludur; şehzadeye zarar Rüstem'in bu zulüm ve cefasından gelmiştir" demektedir. Aynı zamanda ileri sürülen ciddî ithamı hafifletici bir yapı da arz eden bu incelikte, "Rüstem" ve "sitem" kelimeleri ile başta harf eksiği bulunan bir çeşit cinas (cinasımuharref) oluşturulmaktadır. Eski edebiyatımızda her ikisi de *Şeh-nâme* kahramanı olması ve aynı zamanda baba-oğul konumunda bulunmaları sebebiyle "Zâl" ve "Rüstem" çoğu zaman beraberce kullanılırlar. Bu beyitte de şair hem bir tenasüp teşkil etmek, hem de mısralarında sanki İran kahramanlarından bahsediyormuşcasına bir intiba oluşturmak üzere ikisini de birlikte zikretmiş ve ilk mısrada nasıl Mahmud Ağa'yı ima etmiş ise bu mısrada da fevkalâde zekice bir üslûpla Sadrazam Rüstem Paşa'yı kastetmiştir.

IV/2 *Kur'ân-i Kerîm*'de kıyamet gününü tasvir eden ayetler arasında o günde yıldızların yeryüzüne dökülecegi zikredilir. Bu beyitte söz konusu ayete telmihte bulunularak şehzade için dökülen

gözyaşları -parlaklıkları sebebiyle- dökülen yıldızlara benzetilmiş ve bundan dolayı öldürüldüğü gün kıyameti andıran bir sahne olarak nitelendirilmiştir. Eski metinlerde gözyaşlarının yıldıza benzetilmesine sıkça rastlanır ve ardından çoğu zaman aynı telmih sebebiyle bir şekilde "kıyâmet" zikredilir yahut kıyamet ile ilgili bir hususa işaret edilir. Şair yaygın olarak kullanılan bu akan gözyaşları ve dökülen yıldızlar motifini, şehzade için ağlayan insanların feryatlarını da ilâve ederek kıyamet gününden bir alâmet olarak nitelendirmektedir. Gerçekten de şehzadenin idamını anlatan kaynakların belki tamamı, ordugâhın cesedin teşhirinden sonra kıyamet yerine döndüğünü belirtirler. Bu bakımdan hadise sırasında orada bulunan şairin bu ifadesini, rastgele söylenmiş bir söz gibi görmemek gerekir.

Şehzadenin ölümü I. bendin ilk beytinde kısmen, VI. bendin ilk beytinde ise tamamen âlemin yıkılması yahut ölümü olarak nitelendirilmişti. Aynı vurgulamanın bu defa da dökülen gözyaşları sebep gösterilerek tekrarlanması dikkat çekicidir. Gerçekten de Şehzâde Mustafa'nın ölümü, ona ümit bağlayan şair, sanatkâr, ulema, asker gibi her sınıftan binlerce insanın hayallerinin yıkıldığı bir hadise olmak hasebiyle ne denli dünyanın sonu olarak değerlendirilse lâyık görünmektedir. Şairin tasvir ettiği ağlama sahnesi bunu takip eden iki beyitte de pekiştirilerek sürdürülmektedir.

IV/3 Var olma, varlık, vücut anlamlarına gelen "kevn" kelimesi dilimizde "kevn ü mekân" şeklinde "varlık âlemi, kâinat" anlamında kullanılır. Bu beyitte şehzade için ağlayanların çokluğundan kinaye olarak bütün kâinatın ağlama ve iniltilerle dolduğu ifade edilmekte; dökülen gözyaşlarının çokluğunu vurgulamak için de genç ihtiyar bütün insanların bu ağlayışları sürekli çağlayan akarsulara benzetilmektedir. Gerçekten de şehzadenin hiç beklenmedik şekilde öldürülmesi Osmanlı ülkesinde olduğu gibi bütün dünyada da kısa zamanda duyulmuş ve çeşitli akisler uyandırmıştır. İtalyan tarihçi Alberi İstanbul'da olduğu kadar Pera'da (Beyoğlu) da her gün infial dolu ve özellikle Rüstem Paşa aleyhinde nefret ifade eden sözler yükseldiğini bildirir. Batı edebiyatlarında şehzadenin öldürülmesini konu edinen roman ve piyesler kaleme alınması da bu akislerin bir tezahürüdür.

IV/4 Bu bendin ilk beytinde "vücûd" kelimesinin hem "vücut" yani "beden" hem de "varlık" anlamına geldiğinden bahsedilmişti. Bu beyitteki ifadede de kelime aynı şekilde tevriyeli olarak kullanılmıştır. Yani "vücûd ili" ibaresi insan bedeninin bir ülkeye benzetilmesi şeklinde anlaşılabileceği gibi varlık âleminin yani dünyanın bir ülkeye benzetilmesi olarak da düşünülebilir. "Akın salmak" silahlı birliklerin düşman ülkelerine seri baskınlar düzenleyerek tahribat vermesi ve yağma etmesi anlamında bir tabirdir. "Akdı" kelimesi hem akan gözyaşlarını ifade etmesi hem de akın salma deyimini pekiştirmesi bakımından burada tevriyeli kullanılmıştır. Böyle bir ifadeyi kullanmaktan maksat, akan gözyaşlarının matem tutanların bedenlerini yahut bütün varlık alemini hücum eden bir ordu gibi veya her yanı yıkıp giden bir sel gibi tahrip ettiğini ihsas etmektir. "Se'âdet" kelimesi bugün olduğu gibi "mutluluk, bahtiyarlık" anlamlarının yanı sıra din ve devlet gibi kudsiyet taşıyan kavram ve mevkiler hakkında da "mübârek" anlamında sıfat değeri taşır. Şair "serîr-i se'âdet" ibaresini burada hem "mutluluk tahtı" ve hem de "mübarek taht" anlamlarına gelecek şekilde özellikle tevriyeli kullanmış, böylece ifadenin saygılı bir görünüş altında müstehzi ve iğneleyici bir yapıya da sahip olmasını sağlamıştır.

Şairin üç beyit boyunca gözyaşları ve feryatlarla dolu bir hüzün tablosu çizdikten sonra *"Ey saadet tahtında oturan padişah!"* şeklinde bir ifadeyle Kanuniye hitaptan maksadı *"Ey herkes ağlayıp feryat ederken mesut, bahtiyar ve âsude bir hâlde tahtında oturup duran padişah!"* iğnelemesini yapmaktır. Tabii ki o devrin şartlarında böyle bir sözün haddi aşmak olduğu düşünülürse, "serîr-i se'âdet" tabiri derhâl "mübarek taht" anlamında yorumlanarak ifade, değiştirilmeye elverişli bir şekilde kurulmuştur. Kolayca anlaşılacağı üzere şair böyle bir mevkide sarf ettiği bu sözü de yukarıda geçen birçok örnekte görüldüğü üzere yine Kanunî'yi kınamak üzere kullanmıştır. Kanunî Sultan Süleyman, saltanatı boyunca devletin sınır ve kalelerine Doğu'da veya Batı'da herhangi

bir tecavüz olduğunda derhâl harekete geçen ve seferler düzenleyen bir padişah olarak tanınır. Kendisi de ordu mensubu bir asker olan şair, padişahının bu karakterini çok iyi bildiği için böylesine kışkırtıcı bir ifade kullanmıştır. Ülke istilâ edilircesine gözyaşlarına boğulmuş ve hanedanın güzide şehzadesine iftira edilmiş olmasına rağmen, padişah her zamanki tavrının aksine olanları umursamaz bir hâlde, mesut ve bahtiyar olarak tahtında oturmaktadır.

IV/5 Bir şahsın veya nesnenin cana benzetilmesi, bugün de yaygın olarak kullanıldığı üzere çok sevilmekten kinayedir. "Âdemiyân" Hz. Âdem'e mensup olanlar yani insanlar demektir. "Hâk ile yeksân olmak" [= yerle yahut toprakla bir olmak] mahvolmak veya ölmek anlamında bir deyimdir. Burada halk, insanlar vb. yerine "âdemiyân" kelimesinin kullanılması, beytin ikinci mısraında yer alacak "şeytân" hakaretine bir zemin oluşturmak içindir. Şair "Âdem" ve onun düşmanı durumunda bulunan, hile ile cennetten kovulmasına sebep olan "şeytan" kavramlarını bir araya getirerek "iham" yoluyla şehzadeye ve onun hasmı Rüstem Paşa'ya işaret etmektedir. "Âdem" ve "hâk" [= toprak] ibarelerinin bir arada kullanılması da, insanın topraktan yaratılmasından dolayı ayrıca bir uyum oluşturmaktadır (ihamıtenasüp). Şair bu ifadesiyle, Allah'a isyan eden ve Hz. Âdem'i aldatarak Cennet'ten çıkarılmasına sebep olan Şeytan'ın kıyamete kadar diri kalması, buna mukabil Hz. Âdem'in cesedinin toprağa karışmasına da telmihte bulunmakta; ve bir bakıma "Sebep olan yaşasın, aldatılan cezalandırılsın bu olur mu?" demektedir. O devirde dünyanın en büyük devletine sadrazamlık eden ve aynı zamanda padişahın damadı konumunda olan bir şahsa, üstelik orduya mensup asker bir şair tarafından böylesine açıkça hakarette bulunulması ve intikam talep edilmesi, günümüzdeki en demokratik ülkelerde dahi eşine ender rastlanabilecek bir medenî cesaret örneğidir. Üstelik bu talep önceki beyitte yer alan hitap ifadesinden anlaşılacağı üzere doğrudan doğruya padişahın kendisine yöneltilmektedir. Şair şehzadenin ölümünden dolayı insanlar arasında oluşan infial ve teessürü tasvir ederek ardından padişaha hitap ile, bunca insanı kedere boğan bu cinayetin hesabının sorulması ve intikamının alınmasını talep eylemiştir.

IV/6 Hafifçe esen latif rüzgârlara "nesîm" dendiği malûmdur. "Nesîm-i subh" ibaresi ile sabah vaktinde esen serin ve nemli rüzgâr kastedilmiştir. Bu rüzgâr tozu toprağa katmaz, fırtınalar koparmaz ve bu yüzden şairlerin hakkında "düşe kalka gider, yerlerde sürünür" şeklinde yorumlar geliştirdikleri cins rüzgârlardandır. Zilletten, perişanlıktan kurtarmak, yükseltmek anlamına gelen "yerden götürmek" [= yerden kaldırmak] deyiminin zıddı olan "yerde komak" deyimi buna göre 'yerde bırakmak', 'perişan hâlde terk etmek' anlamı ifade eder. Edebiyatta "âh" zulme uğrayanların şikâyet habercisi olarak değerlendirilerek göğe yahut feleklere doğru yükseldiği kabul edilir. Bu yüzden "âhı tutmak" deyimi şikâyetin kabul edilerek cezanın verilmesi anlamına gelir. Buna göre "âhı yerde kalmak" deyimi âhın, hedefi olan göğe yükselemeyerek güçsüz bir rüzgâr gibi yerlerde perişan kalması demektir. Şairin âh etmesi, padişahının neslinden olan bir şehzadeye iftira edilerek haksız yere idam edilmesinden duyduğu derin üzüntü sebebiyledir. Âhının göğe çıkmasını, şikâyetin yerini bulmasını istemektedir. Padişaha "âhımızı yerde bırakma" demek, Rüstem'den intikamımızı al da âhımız yerine gelsin" demektir. Şair böylesine cüretli bir talepte bulunurken yine her zamanki gibi fevkalâde zekice davranarak 'Âl-i Osmân'ın hakarete uğramasını sebep göstermekte ve bir bakıma padişahı arkasına almaktadır. Beyitteki "hakâret eylemek" birleşik fiili, 'tahkir etmek' yani 'aşağılamak' anlamında kullanılmıştır.

V/1 Ok düz yapılı bir silah olması sebebiyle eski edebî metinlerde doğruluk [= dürüstlük] sembolü olmasına karşılık, yay ve kılıç gibi eğik bir görünüş arz eden silâhlar da eğrilik [= sahtekârlık] sembolü olarak kullanılmışlardır. Esas itibarıyla birer silâh olmaları bakımından bu unsurların birlikte kullanılmaları aynı zamanda güzel bir "tenasüp" oluşturmuştur. Şair bu beyitte "fesatçı sahtekârlar" olarak vasıflandırdığı kimselerin uydurma mektuplar düzenleyerek bunları şehzadenin ölümüne "tîr" [= ok] ettiklerini ifade etmektedir. Lügatlarda otuzdan fazla manası bulunan "tîr"kelimesinin metne en uygun anlamı "delil"dir. Yani fesatçılar düzenledikleri sahte

mektupları şehzadenin katline delil kılmışlardır. "Tîr"in ilginç olan diğer bir anlamı da "ok yılanı"dır. Şairin mektupları, öldürücü birer ok yılanı gibi tasavvur etmesi de makul ihtimallerdendir. Beyitte kafiye teşkil eden "şemşîr" ve "tîr" kelimelerinin "tezvîr" [= düzmece] ibaresi ile beraberce kullanılması hoş bir ses uyumu oluşturmaktadır. Yahyâ Bey ikinci mısradaki "tîr" kelimesini herkesçe bilinen öldürücü silâh olan "ok" anlamında kullanmakla beraber, "nâmenin ölüme tîr kılınması" şeklinde çevirebileceğimiz bu ifadesinde "iham" yoluyla çok derin ve zengin bir çağrışım oluşturmaya çalışmaktadır. Zira Farsça'da "Tîr" [= Utarit], Batı mitolojisinde sürati temsil eden "Merkür"ün karşılığı olup postacıların tanrısı Hermes ile sembolize edilmiştir. Edebî metinlerden öğrendiğimize göre Osmanlılarda postacılık işini gören "peyk"ler ellerinde sürekli birer "ok" taşımaktaydılar. Bu bakımdan böylesine usta bir şairin beytinde yer alan "nâme" [= mektup] ve "tîr" kelimelerini bir tesadüf eseri olarak görmemek gerektiği kanaatindeyiz.

V/2 "Ezel" lügatta "başlangıcı olmayan geçmiş zaman" demektir. Fakat beyitte "ezelde takdir edilenler"den bahsedildiğine göre burada "ezel" kelimesiyle kâinatta olacak her şeyin kaderinin Allah tarafından tespit edildiği "rûz-i ezel" [= ezel günü] kastedilmiştir. Allah dilediğine fakirlik, dilediğine zenginlik verir; birinin ömrünü uzun, diğerininkini kısa eder, birini sultan başka birini dilenci kılar. Bunların tamamını ezel gününde takdir etmiştir; neyin az ve neyin çok olmasını kararlaştırmışsa öyle olur. Farsça "bin" demek olan "hezâr" burada "nice, pek çok" anlamında bir mübalâğa ifadesi olarak kullanılmıştır. "Kayser" Roma ve Bizans imparatorlarına denirdi. Bu şiirin yazıldığı devirde hiçbiri kalmadığı için edebiyatta, kudret ve ihtişam sahibi oldukları hâlde artık adı sanı dahi bilinmeyen hükümdarlar için alem olmuştur. Ömrün "leyl" [= gece]e benzetilmesi muhtemelen ölüm gibi hüzünlü bir durum ifade edildiği için olmalıdır. Şairler nasıl neşeli zamanlar için gündüzü kullanırlarsa, burada da hüzünlü bir zaman ifadesi için gece seçilmiştir. Gecelerin zaman süreleri devamlı olarak değişir. Bir kısmı uzun bir kısmı kısadır. Bunun gibi insan ömürleri de geceler gibi değişik uzunluklardadır. Allah kimini kayser, yani güç ve kudret sahibi yaptığı hâlde ömrünü kısa olarak takdir etmiştir. Yani şair mealen "Mustafa şehzade olarak yaratıldı ama ömrü kısa oldu, takdir böyle imiş" demektedir. Beyitte "kesîr" [= çok] ve "kasîr" [= kısa] kelimeleri kafiye olarak kullanılmış, "kasîr"deki "sad" ve "ye" harflerinin yeri değiştirilerek -ki buna "kalb" denir- "kayser" kelimesi oluşturulmuştur.

V/3 "Derbend" kelimesi lügatlarda "karadaki dar boğaz veya geçit" anlamında coğrafi bir unsur olarak geçer. Eski yolculuklarda kervan ve kafilelerin yollarına devam edebilmek için mecburen geçecekleri bu gibi geçitler çete ve eşkıyaların pusu kurdukları mekânlar olduklarından edebî metinlerde "derbend" tehlike, zorluk ve belâ sembolü olarak kullanılagelmiştir. Bu yüzden insanlar son derece tehlikeli mevkiler olan derbentlere mümkün olduğu kadar kalabalık ve silâhlı gruplar hâlinde girmeye çalışırlar, buralarda zaman zaman pek çok yolcunun malına ve hayatına mal olan kanlı çatışmalar meydana gelirdi. İşte şairin ölümü dar, karanlık ve geçilmesi zor bir derbente benzetmesi bundan dolayıdır. "Genç ve ihtiyar herkesin bu geçite uğraması mecburidir" sözünde şair yine inceden inceye bu şiirde asıl muhatabı olan Kanunî'ye dokunmakta ve ona "Genç olanlar bu geçitten geçtiği gibi ihtiyar olanlar da geçecektir..." mesajını göndermektedir. Bu geçit hakkında "dar", "karanlık", "zorlu" gibi sıfatların kullanılmasının sebebi: hem bir kabir çağrışımı oluşturmak hem de insanların bu dünyada işlemiş oldukları amellerin hesabını öldükten sonra inceden inceye verecek olmalarını hatırlatma amacına yönelik görülmektedir.

V/4 Şehzade hakkındaki güneş benzetmesi bu beyitte de sürmektedir. "Zîr-i zemîn", 'yer altı' yahut 'toprak altı' demektir. Cihanı aydınlatan güneş nasıl batarken sanki yerin altına giriyormuş gibi görünürse, güneşe benzeyen şehzadenin ölümünden sonra toprağa verilmesi de aynı şekilde tasavvur edilmiştir. "Yirinmek" fiili bugün "hayıflanmak, 'keşke şöyle olsaydı' diye üzülmek" anlamında "yerinnmek" şeklinde telâffuz edilmekte olup; buna göre "yirini gitmek", daha çok 'istediğini elde edemeden, boynu bükük ve mahzun kalarak ayrılmak, gitmek' demektir. Bu durumda "yirini" [= makamını, mevkiini] ile, "yirini gitmek" birleşik fiilindeki "yirini" kelimeleri cinas

teşkil edecek şekilde kullanılmışlardır. Yoksul anlamındaki "fakîr" kelimesi burada hadiseyi biraz daha dramatize etmek için seçilmiş görünüyor. Şehzade Mustafa konumunda olup o gün için dünyanın en güçlü ve en zengin mevkii olan Osmanlı tahtına aday olan bir şahsın, istediğini elde edemeden dünyadan ayrılması; sanki varlıklı kimselerde olanları görüp, "keşke benim de olsaydı" diyerek yerinen bir fakirin durumuna benzetilerek, şehzadenin ölümü biraz daha acıklı hâle sokulmak istenmiştir.

V/5 Vuku bulan, cereyan eden hadise anlamına gelen "vâki'a" kelimesi; ardından gelen "ta'bîr" [= rüya yorumlama] ibaresi sebebiyle bu beyitte lügattaki diğer bir anlamı olan "rüya" karşılığında kullanılmıştır. Şehzadenin idamını inanılması güç bir vaka olduğu için rüyaya benzeten şair, idam hadisesini, insanlara izahı çok zor olması sebebiyle "yorumlanması mümkün olmayan bir rüya" olarak ifade etmektedir. "Erdişîr" kelimesinin Pehlevîce'deki esas anlamı 'mukaddes hükümdar' demek olup bu ibare beyitteki "şîr" [= arslan] kelimesiyle güzel bir ahenk oluşturmaktadır. "Velâyet" ibaresi de velilik, evliyalık makamı demek olduğuna göre "erdişîr-i velâyet" terkibini 'evliyalık makamının mukaddes hükümdarı' şeklinde yorumlamak uygun olacaktır. "Âdet-i şîr" [= arslan huyu] terkibiyle, -Kanunî'nin oğlunu öldürmesi kastedilerek- arslanın zaman zaman kendi yavrusunu öldürmesi yahut öldürüp yemesi hatırlatılmıştır. Evliya menakıpnamelerinde pek çok örneği görülen bir inanç motifine göre büyük veliler, arslan gibi vahşî hayvanlara dahi hükmeden, onları bir nazarda kedi gibi uysal hâle getiren keramet ehli kimselerdir. Şair bu noktadan çok zekice bir çıkış yaparak padişaha önce "Sen evliyaların dahi hükümdarısın" manasında methedici bir imada bulunuyor; ardından da "...hâl böyle iken vahşî bir hayvan gibi yavrunu yok ediyorsun" şeklinde adeta azarlıyor. Görüldüğü üzere Yahyâ Bey bu beyitte de gerek ahenk ve gerekse zihinlerde oluşturduğu tasvir itibarıyla yine çok ustaca bir üslûpla Kanunî'yi bir kere daha hicvetmektedir. Bu defa onu âdeta fütursuzca yavrusunu yiyen vahşî bir hayvan olarak vasıflandırmaktadır.

Gerçekten de Kanunî uzun bir zaman saltanat sürerek âdeta Süleyman Peygamber'in güç ve kudretini hatırlatacak bir ihtişam ile geniş kıtalara hükmetmiş bir padişahtı. Temsil ettiği mukaddes hilâfet makamı ve gerçekleştirdiği fetihler sebebiyle tebası arasında bir evliya olarak bilinir ve kabul edilirdi. Bu inanışın akislerini ona yazılan kasidelerde görmek mümkündür. Hatta *Hüner-nâme* müellifi Lokmân, Kanunî devrinde olan harikulâde hadiseleri sıralayarak bu hususu ispata çalışır. Oğlunu katlettirdikten sonra halkın ona izafe ettiği bu kutsiyetin nasıl yok olduğunu Danişmend şöylece ifade eder: *"Hatta eski Osmanlı menbâlarından bazılarında bile Sultan Süleyman'ın bu faciaya kadar "Ricâlullah zümresinden" yani büyük zaferleriyle gazalarından ve bilhassa bütün dünyada bir kanun ve adalet timsali olmasından dolayı evliyadan sayıldığı hâlde, bu cinayetinden sonra artık o mertebeyi kaybetmiş olduğundan bahsedilerek dinî bir ifadeyle onun o büyük ve parlak şahsiyeti işte bu yüzden sönüp kararmış gibi gösterilir."* Günümüzde hayvanlar âlemini tanıtan belgesel filimlerden öğrendiğimize göre erkek arslan, hâkimi bulunduğu bölgede ileride kendisine rakip olabilecek erkek yavruları öldürürmüş. Erkek arslanın bu davranışının diğer bir sebebi de, yavruları varken son derece hırçınlaşan ve erkeğini yanına yaklaştırmayan dişi arslanın bu durumunu bertaraf edip ona yaklaşabilmek imiş.

V/6 Şairin bu beyitte de bir önceki ayıplama ve azarlama tavrını sürdürdüğü görülmektedir. Bir cihan padişahını itham ederek *"Böyle bir iş nerde görülmüş, nerde duyulmuş?!"* demenin nasıl bir cüret olduğunu anlamak için, sarf edilen sözü o devrin şartlarında düşünmek gerekir. Bilindiği üzere Hz. Ömer adaletiyle ün salmış bir halife idi. Sultan Süleyman da "kanun vazedici ve nizam tesis edici" anlamında "Kanunî" namıyla tanınmıştı. Hz. Ömer gibi adaletle hükmeden bir halife olması sebebiyle hükümdar ilk bakışta "Ömer-meşreb" [= Ömer huylu] diye methedilir görünmektedir. Ancak arka planda inceden inceye, cahiliye devrinde yavrusunu diri diri toprağa gömen bir "Ömer" imajından hareketle padişaha "Sen cahiliye müşrikleri gibi, evlâdını diri diri toprağa gömdün..." mesajı gönderilmekte ve Kanunî bu beyitte yine itham ve tahkir edilmektedir. Ancak yukarıdan beri süregelen bütün hakaret ve iğnelemelere kılıf hazırlandığı gibi bu ifa-

denin de tevili hazırdır. Zira Hz. Ömer'in, işlediği bir suçtan dolayı kendi oğluna bizzat had cezası uyguladığı ve daha sonra gencin hastalanarak öldüğü rivayet edilir. Dolayısıyla şair aynı zamanda bu hadiseye de telmihte bulunarak, bu imalı ifadesinden dolayı gelebilecek muhtemel bir ithama karşı kendisini savunmak için de iyi bir sebep hazırlamıştır. Yahyâ Bey'in kelimeleri kullanmada nasıl bir söz ustası olduğunu göstermesi bakımından beyitte ilginç bir husus daha vardır. Beytin "Ömer meşrepli bir padişah oğluna kıysın [bu olacak şey midir!?]" demek olan ikinci mısraında geçen "kıya" ibaresi cümle içinde "kıysın" anlamında kullanılmıştır. Ancak o devrin Türkçesinde "kıya" kelimesi "sert, haşin" manasına da gelmekte ve böylece Hz. Ömer'in bir özelliğine uzak anlamıyla çağrışımda bulunmaktadır (iham).

VI/1 "Ferîd" eşi benzeri olmayan demek olup "ferîd-i 'âlem" terkibi 'dünyada bir eşi daha bulunmayan' anlamındadır. Gerçekten de söz konusu şehzadenin dünyanın en büyük hükümdarının oğlu ve tahtın en uygun, en iyi yetişmiş varisi olması göz önünde bulundurulursa bu ifade pek de mübalâğa sayılmaz. Çoğu Osmanlı şehzadeleri zamanın en iyi hocaları elinde güçlü bir eğitim görerek yüksek bir bilgi seviyesine ulaşırlardı. Amasya'da çevresinde âlimler, şeyhler ve şairlerden müteşekkil bir ilim ve irfan zümresi oluşturan Mustafa da iyi bir şair ve kendisine âlim gözüyle bakılan bir şehzade idi. Özellikle hocası Gelibolulu Sürûrî'yi yanından ayırmadığı ve kendisine çok saygı gösterdiği bilinmektedir. "Âlim" [= bilen, bilici, bilgin] fail ismi, "a'lem" [= daha iyi bilen, çok bilgin] ise onun pekiştirmeli biçimi olup her ikisi de aynı kökten geldiklerinden, aynı ibarede özellikle kullanılmışlardır (iştikak). Kök harfleri aynı olduğu hâlde farklı köklerden gelerek "dünyâ", "kâinat" gibi anlamlar ifade eden "âlem" kelimesinin bu ibarede kullanılması iştikak gibi görünse de değildir (şibhiiştikak).

"Muhammed ümmeti" Hz. Muhammed'e inananlar yani Müslümanlar demektir. "Mevt" kelimesi 'ölüm' anlamına geldiğine göre "mevt-i 'âlem" ibaresi 'âlemin ölümü' demek olacaktır. İkinci mısrada şehzadenin ölümünün, müslümanlara göre kâinatın, dünyanın -yahut bütün insanların- ölümü gibi olduğunun belirtilmesi, bir bakıma birinci mısrada geçen, 'şehzadenin bir ilim adamı olduğu' ifadesinin tekrarı gibidir. Çünkü "şehzadenin ölümünün âlemin ölümü gibi olması" sözü Hz. Peygamber'in *"Mevtü'l-'âlimü ke mevti'l-'âlem"* [= Âlimin ölümü âlemin ölümü gibidir] mealindeki hadislerine işaret olmak üzere kullanılmıştır (telmih). Şehzadenin ölümü hadisesi karşısında bütün Osmanlı ülkesinin içine düştüğü derin üzüntü mersiyenin başından itibaren her fırsatta ifade edilmişti. Şair halkın bu keder hâlini bir kere daha hem bu meşhur hadîse telmihte bulunmak, hem de onun ilim adamlığı yönünü ifade etmiş olmak için kullanmıştır.

VI/2 "Mâtem", başta ölüm olmak üzere, üzücü hadiseler karşısında insanların yas tutmalarına denir. "Emr" (çokluğu "umûr") iş, hadise, keyfiyet anlamındadır. Şehzadenin ölümünün önce ordugâhta, sonra bütün ülkede ve hatta komşu ülkelerde oluşturduğu şok ve şaşkınlık; kendisini seven asker, halk ve münevverlerin haberi duyunca içine düştükleri büyük matem, hadiseyi nakleden yerli ve yabancı kaynakların tamamında aşağı yukarı aynı ifadelerle anlatılır. "Emr-i mu'zam" pek büyük bir hadise demektir. Gerçekten de tahta en lâyık olan ve devleti selâmete çıkarmada kendisine ümitler bağlanan bu şehzadenin yok edilmesi, devletin hatta dünyanın kaderini temelinden etkileyebilecek büyük bir hadise idi. İyilik anlamına gelen "salâh" kelimesi aynı zamanda "zühd, takva ve perhizkârlık" manası da taşıdığından ardından gelen "zühd" ile bir bakıma eş anlamlı sayılabilir. Hakkında çevirilen oyunlardan büyük ölçüde haberdar olan şehzadenin babasının otağına adeta bile bile gitmesi, bir bakıma onun gerçekten güçlü bir tevekkül ve itikada sahip olduğunu göstermektedir.

VI/3 "Meşâyih" tarikat reisi demek olan "şeyh"in çokluğudur. "Musâhib" ise sohbet eden, konuşan, arkadaş olan kimse anlamındadır. Aslında erkek anlamına gelen "recul"ün çokluğu olan "ricâl" burada "ileri gelenler" anlamındadır. Daha çok "ricâl-i devlet" [= devletin ileri gelenleri, a'yân] ve "ricâlullah" [= Allah dostları, velîler] yahut "ricâl-i gayb" [= gayb erenleri] terkiplerinde kullanılır ki bu ibarede yer alan "meşâyih" ve "kerâmet" kelimelerine nazaran velîler ve gayb erenleri-

ne imada bulunmak üzere kullanılmıştır. Yani şairin iddiasına göre şeyhlerle sohbet arkadaşlığı eden şehzade, aynı zamanda gayp erenleri ile de görüşürdü. Nitekim VII. bendin 5. beytinde bu husus açıkça belirtilmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere aslında mübalâğa olduğu görülen bu ifade ile şair, şehzadenin manevî tarafının gücünü vurgulamak istemektedir. Gerçekten de şehzadenin Manisa sancakbeyliği sırasında çevresine topladığı şairler ve ilim adamlarının yanı sıra tasavvuf erbabı ve tarikat mensuplarına da ayrı bir ilgi gösterdiği bilinmektedir.

VI/4 Eski edebiyatımızda yıldızlar hakkında geliştirilen tasavvurlardan biri de onların gökten yeryüzünü seyreden gözler oldukları şeklindedir. Klişeleşen bu benzetmedeki "göz" imajını kullanan şairler, aslında "çok gezmiş, çok görmüş, tecrübeli" anlamındaki "cihân-dîde" deyimini, yıldızlar sürekli dünyaya bakar gibi göründüklerinden onlar hakkında kullanmışlardır. Dolayısıyla bir bakıma iki anlama gelecek şekilde kullanılan bu ifadede (tevriye), şehzade; hem görgü ve tecrübesinin çokluğu, hem de dünya hadiselerini görüp gözetmesi bakımından yıldızlara benzetilmiş olmaktadır. Şehzade hakkında geliştirilen 'saygıya lâyık ve aziz' anlamında "mükerrem", 'ihtişamlı' anlamında "muhteşem" ve 'pek yüce' anlamında "mu'azzam" vasıflarının kullanılması onun tahta lâyık, dört dörtlük bir şahsiyet olduğunu vurgulamak için seçilmiş olmalıdır. İkinci mısradaki "vücûd" ibaresi hem 'beden yapısı' hem de 'varlık' anlamlarına gelecek şekilde kullanıldığından tevriyelidir.

VI/5 "Tevazu" 'mütevazılık yani alçak gönüllülük', "müsellem" ise 'herkesçe teslim edilen, hemfikir olunan şey' demek olup burada şehzadenin mütevazı bir tavırla selam alıp verişinin herkesçe bilindiği vurgulanmıştır. İlk mısradan anlaşıldığına göre şehzade, geleceğin hükümdarı konumunda bulunan bir şahsiyet olmasına rağmen davranışlarında ve özellikle insanları selâmlayışında tekebbür göstermeyerek tam bir tevazu sergilemektedir. "Bedr-i temâm" "tam daire hâline gelmiş dolunay" demek olup (bk. b. III/1: "bedr-i kâmil") edebiyatta güzellik ve mükemmelliği sembolize eder. Şehzadeyi yukarıdan beri sayılagelen hasletlerinden dolayı mükemmel bir insan olarak gören şair, kemâline işaret olmak üzere onu tekrar tam bir dolunaya benzetmekte ve ardından da "Acaba onun hangi âdeti kem idi?" diye sormaktadır. Buradaki "kem" kelimesi hem 'kötü' hem de 'eksik, kusurlu, noksân' anlamlarına gelmektedir (tevriye). Kelime bu ikinci anlamıyla Fuzûlî'nin aya benzettiği bir güzel hakkında söylediği

Çıkma yârum gicèler agyâr ta'nından sakın
Sen meh-i evc-i melâhatsen bu noksândur saña

beytindeki "noksân" [= kem] kelimesini çağrıştırmaktadır. Bu bakımdan "âdet" ve "noksân" kelimelerinin ay hesabı yahut astonomi ile ilgili eski birer tabir olmaları ihtimali akla gelmektedir. Beyitteki "temâm" [= tam] ve "kem" [= eksik] kelimeleri zıtlık oluşturacak şekilde özellikle seçilmişlerdir (tezat).

VI/6 "Yazık!, eyvah!" anlamında ünlem ifade eden "hayf" kelimesi aynı zamanda "gadr, zulüm, haksızlık" gibi manalara da geldiğinden burada tevriyeli kullanılmıştır. Yani "şehzadeye hayflar olması", hem 'yazıklar olması' hem de 'çok zulme uğraması' anlamındadır. Görüldüğü üzere bu kelime de ustalıkla seçilmiştir. Şair bu ifadesiyle padişahı zulüm ve haksızlıkla itham etmekten dolayı suçlanırsa, "Yazıklar olsun demek istedim" şeklinde tevil edilebilecek bir konum arz etmektedir. "*İftirâ ile gitdi*" ibaresi de hem 'iftiraya uğradığını ispat edemeden gitti', hem de "iftira yüzünden gitti, iftiraya kurban oldu" anlamlarını ifade edecek konumda bir sözdür. İslâm inancına göre her nefis öldükten sonra Allah'a döndürüleceğinden, "*huzûr-i Hakk'a gitmek*" deyimi, 'ölmek' anlamında kullanılmıştır. "Senâ" bir kimsenin iyiliklerini övmek demektir. Yine İslâm inancına göre ölüm dünyada işlenen amellerin hesabının sorulacağı, iyilik ve kötülüklerin ilahi adalet ile ölçüleceği bir dönemin başlangıcıdır. Hz. Peygamber'in bir hadislerinde belirttiklerine göre, eğer ölen bir kimsenin arkasından dört kişi yahut üç kişi hatta iki kişi dahi iyi şehadet ederse ona cennet vacip olur. Bu bilgiler ışığında şehzadenin Allah'ın huzuruna dua ve övgüler-

le gitmesi demek, dolaylı olarak ona ahirette cennetin verileceği anlamına gelir (bu mana için ayrıca bk. b. VII/6).

VII/1 Felek yahut gökyüzü demek olan "sipihr"in aynaya benzetilmesi, kaderin feleğin hareketleri sonucu belirlendiğine dair eski ve batıl bir inancın şairler arasında yaygın bir edebî motif olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Eskiden aynalar parlatılmış demirden imal edildiğinden "âyene" ibaresi Farsça "âyen"e [= âhen, demir] nispetle oluşturulmuş bir kelimedir. Falcı ve kâhinler aynaya bakarak gelecekten haber verdikleri için şair, felek-kader ilişkisini de kullanarak böyle bir benzetme yapmıştır. İfadeden anlaşıldığına göre sanki şehzadenin kaderini öğrenmek için felek aynasına bakmışlar ve fânilik görününce şehzade de kaderine uymuş, bu kesret âlemini terk ederek bâkî âleme göç etmiştir. "Fenâ" ibaresi "fanilik" anlamına geldiği gibi galat olarak "kötülük" anlamı da taşımaktadır (tevriye). Buna göre şehzadeye feleğin aynasında fenalıklar görününce dünyayı terk etmiştir. Birlik anlamına gelen 'vahdet'in zıddı olarak "kesret", 'varlık âlemi' yahut 'kalabalık' anlamındadır. Şairin ifadesine göre şehzade, kötülüklerle dolu ve fani olan varlık âlemini terk ederek ebedî hayatın yaşandığı âleme göç etmiştir. Beyitteki "bekâ" ve "fenâ" kelimeleri ses bakımından uyum oluşturmakla birlikte, anlam itibarıyla tezat teşkil etmektedirler.

VII/2 Tabii olarak şehzade, hayatında yüzlerce ve binlerce kişinin gözünün içine baktığı bir kimse idi. Dünyada en basit bir ihtiyacı için dahi birçok kimsenin seferber olduğu böyle bir şahsiyet dahi öldüğü zaman kendisine hizmet ve eşlik etmek üzere hiç kimseyi beraberinde götüremiyor. İşte bu gerçeği vurgulamak üzere şair, yabancı bir memlekette tanıdığı olmayan 'yapayalnız' anlamındaki "garîb" kelimesini seçerek şehzadenin ölüme kimsesizler gibi "tenhâ" yani yalnız başına gittiğini ifade ediyor. "Yollar" kelimesi ile uzun ve meşakkatli ahiret yolculuğunda katedilecek mesafeler kastedilmiştir. Dünyada iken en yakın bir mesafeye dahi maiyetindeki birçok memur ve hizmetçileri ile giden şehzadenin bu durumu onu tanıyan ve eski hâlini bilen herkes için çarpıcı olması bakımından özellikle vurgulanmıştır. Bu hüzünlü manzarayı tasvir eden ilk mısraın hemen ardından da ikinci mısrada bu sahneye değişik bir bakış açısı getiriyor:

Yüksek âlem anlamına gelen "âlem-i bâlâ", ruhlar âlemi demek olan "âlem-i ulvî" ile eş anlamlı bulunduğundan, dünya âlemi anlamındaki "âlem-i süflî"nin zıddıdır. Şehzadenin yüksek ve ulvî âleme çekilmesi ölmesi demektir. "Çekilmek" burada yüksek mevki sahibi bir kimsenin bir yere doğru yönelmesi, insanların arasından ayrılması yahut işlerinden el etek çekerek uzlet ve inzivayı tercih etmesi anlamında kullanılmıştır. Bu davranışa şair hüma kuşunu örnek göstermektedir. "Hümâ" edebiyatta kanaatkârlığın sembolü olan efsanevî bir kuştur. Şehzade de kendisi için birçok imkânları olan bu aşağılık dünyayı terk edip yücelikler âlemini tercih ettiği için, bu hareketinden dolayı kanaatkârlığın sembolü olan ve yücelerde uçan hümâ kuşuna benzetilmiştir. Şairin burada şehzadeyi Hümâ kuşuna benzetmesi boşuna değildir. Kanunî'ye duyduğu öfke sebebiyle mersiyesinin başından beri ustaca iğnelemelerini sürdüren şair, bir sonraki beyitteki yeni ve çok ağır bir hakaretine daha son derece masum görünüşlü bir zemin hazırlama gayreti içindedir...

VII/3 Kolayca anlaşılacağı üzere bu beyitte "düşman" diye bahsedilen şahıs veya şahıslar yine Rüstem Paşa veya Hurrem Sultan ve kızıyla birlikte oluşturduğu üçlü ittifaktır. Şairin inancına göre bunlar şehzade için "sebeb-i rif'at" yani yükselme sebebi olmuşlardır. Çünkü yukarıdaki beyitte ifade edildiği üzere o, bu aşağılık dünyayı terk ederek onlar sayesinde -bir Hümâ kuşu gibi- yücelikler âlemine yükselmiştir. "Nasîb" kısmet, "cîfe" ise leş demektir. İkinci mısradaki ifadeye göre "dünyâ" yani dünya hayatı bir leşe benzetilmiştir. "Nasip" [= kısmet, hisse, pay] ve "leş" kelimelerinin bir arada kullanılması çok manidardır. Şair sanki ölen yahut yırtıcılar tarafından avlanan bir hayvanın güç sırasıyla türlü leş yiyiciler tarafından parçalana parçalana yenmesi sahnesini oluşturmak istemiştir. Üstelik burada yine çok ince bir üslûpta Kanunî'ye yöneltilen bir hakaret vardır.

mısraıyla şair âdeta okuyucunun yukarıdaki beyitle bir mukayese kurmasını istemektedir. Şehzadenin ölümü ile taht yine Kanunî'ye kalmıştır. Sonuçta şehzade yükselerek yüce âlemde, Kanunî ise aşağılık dünyada kalmıştır. Şehzadeye dünya leşi nasip olmamıştır, dünya leşi babasına kalmıştır. Üstelik eski edebiyatımızda "cîfe" ve "kerkes" [= akbaba] kelimeleri hemen daima birlikte kullanılan ve birbirini çağrıştıran kelimelerdir. Şehzadenin idamı sırasında yaşı bir hayli ilerleyip saçı sakalı ağaran bir baba olması sebebiyle bu beyitte "Kanunî" ile "akbaba" bağlantısının ima edildiği kuvvetle hissediliyor. Şehzade ise "Hümâ" [= devlet kuşu] gibi yükseklerde dolaşmakta, dünya leşine tamah etmemektedir. Kelimelerin oluşturduğu kompozisyona dikkat edilecek olursa şair bu beyitlerde de inceden inceye hakaretlerini sürdürmekte, fakat kendisini tehlikeye atacak, açık verecek hiçbir söz sarf etmemektedir. Üstelik dünya hayatı ile ahiret hayatını mukayese sadedinde öteden beri geliştirilen (mısl. "Dünya bir leştir, ona tamah eden köpeklerdir" vb.) dinî telkin ve tasavvurlar sürekli bu kabil örneklerle yüklü bulunduğundan; bu ifade ve tasvirler hiçbir şekilde itiraza mahal ve sahibini cezalandırmaya cevaz vermeyecek kudret ve ustalıktadırlar.

VII/4 İslâmî inanca göre insanlar ölünce bu kısa ömürlü dünyadan ayrılarak ebedî bir hayata kavuşurlar. Şehzadenin ruhunun "hayât-i bâkî"ye erişmiş olması ile bu husus kastedilmektedir. "Şefîk" 'esirgeyici', bununla bir ses uyumu oluşturması hasebiyle kullanıldığı anlaşılan "refîk" ise arkadaş yahut yoldaş demektir. Ancak burada "rıfk" ile yani yumuşaklıkla, güzellikle muamele eden anlamında kullanılmış olmalıdır. Ahiret ve hesap günlerinin insanlarda uyandıracağı dehşet ve korku hakkında *Kur'an*'da pek çok ayet vardır. Şair bu çetin yolculukta şehzadeye Hz. Muhammed'in şefkat göstereceğini yani onu himaye edeceğini, Allah'ın da ona karşı hoşça ve yumuşaklıkla muamele edeceğini, onu yalnız bırakmayacağını iddia yahut temennî etmektedir.

VII/5 Şairin bir önceki beyitte sıraladığı güzel tasavvur ve iyi dilekleri bu beytin ilk mısraında da devam etmektedir. "Enîs" ünsiyet eden, yakınlık gösteren yani dost demektir. VI. bendin 3. beytinde "ricâl" şeklinde zikredilen gayb erenleri yahut "gâyib erenler" hakkında özlü bilgi vermesi bakımından şu mâlumat önemlidir: *"Gâyib erenler; üçler, yediler, kırklar, üçyüzler denilen Tanrı dostları topluluğudur. Sûfîlere göre dünyada Allah'ın tecellisine mazhar olan ve Hz. Muhammed'in gerçek vârisi bulunan birisi vardır. Kutup veya Sahib-i Zaman denilen bu zâtın yanında iki kişi daha vardır, bunlara "üçler" derler. Bunlardan sonra yedi, sonra kırk, daha sonra üçyüz erler gelir. Üçlerden biri ölünce yedilerden biri onun yerine, kırklardan biri yedilerin arasına, üçyüzlerden biri de kırkların arasına gelir. Halktan biri de üçyüzlerin arasına katılır. Tanrı âlemi bunlarla idare eder. Bunlara gâyib erenler veya gayb erenleri denilir."* Birlikte oturup kalkan yani dost yahut sohbet arkadaşı demek olan "celîs" kelimesi "enîs" ile aynı vezinde olup ahenk teşkil etmek üzere seçilmiştir. Safâ ehli anlamındaki "ehl-i safâ" kalbi saf olan, içleri Allah'ın tecellisi ile dolu olan kimseler demektir. Şair *"Kişi dünyada kimlerle beraberse ahirette de onlarla birlikte olur"* inancından hareketle şehzadenin ahiret âleminde de bu gibi kimselerle birlikte olacağını öne sürmekte yahut temenni etmektedir. Bütün kaside ve mersiyelerde olduğu gibi eserin sonu bir dua ile bitmektedir. Yahyâ Bey bu dua ifadesiyle aynı zamanda kendi ruh hâlini de ifade ediyor. Allah'tan şehzadeye rahmetler dilerken bunun çokluğunu kendi gözyaşları ile tarif ederek şehzade için ne kadar çok ağladığını da dolayısıyla dile getiriyor.

VII/6 Bir önceki beyitte yer alan dua ve temenniler bu beyitte de devam etmektedir. Şair, Allah'a niyaz ederek şehzadeye Firdevs cennetini vermesini istemektedir. "Firdevs" aslında doğrudan doğruya 'cennet' anlamına gelmekle beraber, cennetin altıncı bahçesinin de ismidir. Burada "cennet-i Firdevs" şeklinde özellikle zikredilmesi III. bendin 5. beytinde şehzadeye izafe edilen "şehîd"lik unvanını teyid içindir. Çünkü inanışa göre şehitlerin yeri "Firdevs cenneti"dir. "Nizâm" kelimesi Türkçede bugün de kullanıldığı üzere daha çok 'tertip, düzen ve intizam' gibi anlamlar ifade

etmekle beraber "nizâmü'l-mülk" [= devletin düzenini sağlayıcı kimse] vb. terkiplerde olduğu gibi fail ismi konumunda bir anlam daha taşır. Buna göre "nizâm-i âlem" terkibi 'âleme düzen verici' anlamında pâdişahı, yani o sırada tahtta bulunan Kanunî'yi tavsif etmekte; şair ona uzun ömürler dilemek üzere dua etmektedir.

Ancak mersiyenin başından beri içten içe türlü hakaretlerle yerilen padişahın sonunda bu şekilde dua ile zikredilmesi, eserin özü, şairin mersiye boyunca sergilediği karakteri, tavrı ve öfkeli ruh hâli ile hiç de uyuşmayacak bir durum arz etmektedir. Fakat dikkat edilecek olursa bu mısrada belki de bütün diğer yergilerden daha güçlü ve nihaî olanı hazırlanmıştır. Eğer cümledeki vurgunun yeri biraz değiştirilerek "âlem" kelimesi üzerine aktarılırsa

Nizâm-i 'âlem *olan pâdişâh sag olsun*

mısraında derhâl beddua dolu bir haykırış beliriverir. Bu daha açık bir ifade ile *"Nizam-i âlem olmayan padişah kahrolsun!"* demektir. Öyle anlaşılıyor ki şaire göre Kanunî, Şehzade Mustafa'yı idam etmekle "ekberiyet" esasını, yani yaşça en büyük olan oğulun tahtın varisi olması şeklinde süregelen âlem nizamını bozmuştur. Öyleyse kahrolmalı ve yerine âleme nizam getirecek bir padişah gelmelidir. Bu ifade o devirde herkes tarafından anlaşılan, fakat hiçbir hukukçuya şairi padişaha hakaret ve beddua etmekle itham imkânı vermeyen bir yapı arz eder. Büyük bir cesaret eseri ve Türkçeyi kullanmada çok ince bir zekâ ve maharetin ürünü olan bu mısra, Yahyâ Bey'in gözünü daldan budaktan esirgemeyen, haksızlık karşısında tahammül edemeyen, cesur ve samimî mizaçta bir insan olduğunu bir kere daha sergilemesi bakımından ayrı bir değer taşımaktadır.

• SULTANLARA KAFA TUTAN ŞAİRLER •

Güçlü söz, insanlık tarihinin her devresinde iyi bir silâh olmuştur. Gerçekten de kalburüstü şairler bu yönleriyle toplumun ağzı en iyi lâf yapan, söyledikleri okunup dinlenen fertleri oldukları için, saray ve iktidar tarafından kollanmış ve bir bakıma propaganda aracı olarak kullanılmış kimselerdir. Yirminci yüzyıl insanının maddeci zihnine takılmış yersiz bir soru olabilir; fakat sarayın bu insanlara cömertçe sarf ettiği kese kese altınların sebebi sorusuna, sırf sanatı destekleme kaygısını cevap olarak ileri sürmek fazlaca mantıklı ve tatmin edici görünmemektedir. Şairler gerek geçim gerekse daha iyi bir refah elde edebilme uğruna güçlerini ustalıkla kullanmayı bilmiş sanatçılardır. Açık bir izahı ve söylenış sebebi bilinmemekle birlikte, sarayla en iyi geçinen şairlerin divanlarında dahi zaman zaman çok cesurca sarf edilmiş öyle beyitlere rastlanır ki tehdit kokan bu ifadelerin gücünü nereden aldığını izahta gerçekten güçlük çekilir. Saray, meselâ Bâkî'nin, içkiye düşkünlüğü meşhur olan Sultan II. Selim'i III. Murad'a tercih ettiğini ifade ettiği "Yokluk meclisinde uykuya dalan mestimiz, zenginlik köşesinde oturan mağrur ve huzursuz padişahtan daha iyidir" anlamındaki

Gınâ sadrındaki mağrûr ü nâ-âsûde serverden
Fenâ bezminde hâb-âlûd olan olan mestânemüz yegdür

beytine anında tepki göstererek şairi büyük güçlüklerle gelebildiği Sahn Medresesi'nden azletmişti. Çünkü belki de güçlü şairin cezasız kaldığı takdirde devam edebilecek bu kabil sözleri, kısa zamanda şehrin sınırlarını aşıp imparatorluğun her yanına yayılarak herkesin dilinde dolaşabilecek bir tehlike oluşturabilirdi. Yine II. Selim'e şehzadeliği yıllarında intisap ederek onun defterdarı olan Durak Çelebi'nin Kanunî tarafından idamı üzerine, Çelebi'nin yakın dostu Ulvî'nin padişaha bir tepki olarak "Gönül [ülkesi] harap oluyor, göğsümüze sevgili gelsin. Sultan tahtına gelsin, şehri boş bırakmasın" anlamında Şehzade Selim'i tercih ederek söylediği

Dil harâba varıyor sîneye cânân gelsin
Şehri hâlî komasun tahtına sultân gelsün

beyti ihtiyar padişahı, şairin derhâl yakalanıp katlini emredecek kadar çileden çıkartmıştı. Özellikle Rumeli'den çıkan serkeş şairlerin, biraz da temsil ettikleri akidelerin devletin resmi ideolojisiyle uyuşmamasından kaynaklanan bir öfkeyle sarf ettikleri sözler de bu konuda ayrı bir kategori oluşturmaktadırlar. Hayretî'nin bizzat sultanların ismini vererek söylediği

Ne Süleymâna esîrüz ne Selîmüñ kulıyuz
Kimse bilmez bizi bir şâh-i kerîmüñ kulıyuz

ve aynı meşrebin önde gelen temsilcilerinden Usûlî'nin günümüzde de geçerliğini koruyan "defteri dürülmek" deyimini cesaretle kullandığı "Defterleri tomar gibi dürülen dünya sultanlarının evrak ve divanlarına yuh olsun" anlamındaki

Dürülür çün kamu defterleri tômâr gibi
Dehr sultanlarınuñ defter ü dîvânına yuf

beyitleri o günün şartlarında yabana atılır sözlerden değildir. Özellikle Şehzade Mustafa'nın haksız idamı karşısında yazdığı mersiye görünümündeki hicviyesiyle Kanunî gibi büyük bir padişaha hiç kimsenin söylemeye cesaret edemeyeceği hakaretleri yöneltebilen Taşlıcalı Yahyâ'nın, devrin şeyhülislâmına sunduğu bir kasidesinde âdeta Kanunî'yi şikâyet edercesine sarf ettiği "Bu âlemde dünyaya tapan kimseye yakın olma, böylesinden felek gibi uzaklaş. Çünkü padişahın kavuğunda görünen lâl taşı [zulme uğramış insanların] damla damla ciğer kanı, değerli inci ise milletin gözyaşıdır" anlamındaki şu beyitleri gerçek bir cesaret ürünüdür:

Cihânda merdüm-i dünyâ-pereste olma karîb
Anuñ gibiden uzag ol nite ki çarh-i berîn

Ki katra katra ciger kanıdur görinen la'l
Dürüñ gözi yaşıdur tâc-i şehde dürrî semîn

NAZMÎ

[Edirne ? - 1588 ?

Asıl adı Mehmed'dir. Gençliğinde ocağa kaydolup babası gibi yeniçeri oldu. Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran (1514) ve Mısır seferlerine (1517) ve Kanûnî'nin birçok seferine katıldı. Bir aralık Dîvân-ı Hümâyûn'da ahkâm kâtibi olup daha sonra bölüğe geçip silahtarlara bölükbaşı olarak atandı. 1540'lı yıllardan itibaren onun Baba Efendi lâkabıyla tanınan Filibeli Şeyh Mahmud Rızâî'ye intisap ettiği ve ona şiirler sunduğu anlaşılmaktadır. Rüstem Paşa'nın Anadolu beylerbeyi oluşundan (1538) sonra ona da şiirlerini takdim ederek yakınlığını kazanmaya çalıştı. Bir aralık İranla çıkan savaş sebebiyle halk dağlara çıktığı için uhdesinde bulunan Pasin haracını güçlükle topladığı, fakat bir namaz sırasında uşaklarına çaldırıp güç belâ İstanbul'a dönebildiği ve borç içine girerek yardım istediği bilinmektedir. Devrin şairlerinden Enverî, Zâtî, Ferdî, Râyî ve Ârifî Hüseyin Çelebi ile yakın arkadaş olup bunların ölümlerine tarihler düşürmüştür. Şehzade Mustafa'nın idamına mersiye nazmeden şairler arasında o da vardır. İki yıl sonra da, Rüstem Paşa'nın ikinci defa sadarete getirilmesine tarih düşürmüştür. 1559-60 yıllarında Halep'te *Terceme-i Pend-i Attâr*'ı tamamlamasından bu yıllarda hayatta olduğu bilinmektedir. Kaynağı bilinmemekle birlikte Hammer ve Gibb ölüm tarihini 1588 olarak belirtirler.

Ömrü seferlerde geçmesine rağmen hiç bir zaman şiirle ilişkisini kesmeyen Nazmî klâsik Osmanlı edebiyatının en velut şairlerindendir. 50.000 beyite yakın hacimdeki *Dîvân*'ı Osmanlı edebiyatının en geniş dîvânı olup, bu eserde Aruz vezninin hemen hemen bütün vezinleri ile şiirler yazmış, İran ve Türk edebiyatlarında o güne kadar bilinen ve kullanılan bütün nazım şekilleri ile söz ve mana sanatlarını kullanmıştır. Bununla beraber çok süratli şiir yazmasından eserlerinde sürekli tekrarlara ve yer yer ifade aksaklıklarına rastlanmaktadır. Kınalızâde onun şiirleri için *"..şi'rinde ol deñlü hâlet olmayup nazmı mazhar-ı lutf ü melâhat olmamışdur"* der. Latîfî onun aynı zamanda inşa ile de uğraştığını ve bir *Münşe'ât Mecmuası* bulunduğunu bildirir. Edirneli Nazmî'nin en önemli yönü Türk şairleri arasında Aydınlı Visâlî ile başlayıp Tatavlalı Mahremî ile sürdürülen Türkî-i Basît hareketinin takipçilerinden olmasıdır. Aruz veznini elden geldiğince Türkçe kökenli kelimelerle ve terkipsiz ibarelerle kullanma esasına dayanan bu şiir tarzı anlaşıldığına göre fazlaca rağbet bulmamış ve birkaç şairle bitmiştir. Nazmî'nin *Dîvân*'ında bulunan 286 adet Türkî-i Basît üslûbunda yazılmış şiiriyle bu akımın en güçlü temsilcisi olduğu görülmektedir. Bu manzumeler Fuad Köprülü tarafından derlenerek *Millî Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basît* adıyla 1928 senesinde neşredilmiştir. Vâhidî-i Tebrizî'nin *Risâle-i Arûz*'undaki kalıpların hemen tamamında şiirler söyleyip yeni bahirler ortaya koyan Nazmî'nin bir diğer özelliği de "kalb-i müstevî" adıyla hem baştan sona hem de sondan başa doğru okunduğunda aynı ifade çıkan şiirler yazma merakıdır. Onun "Ey dudağı lâl [taşı gibi kırmızı], dudağının şarabı belâ olan [güzel]! O [dudak] huri gibi ruha şifadır" anlamındaki şu beyti bu kabildendir.

A lebi la'l dürd-i la'li belâ
Odur o rûha hûr-vâr devâ

Edirneli Nazmî'nin bir diğer önemli yönü de nazireciliğidir. Kendinden önce nazmedilmiş şiirlere 203 adet nazire yazmış ve kendisininkiler de dahil bütün bu eserleri bir araya getirerek 243 şairin çeşitli vezin ve kafiyedeki nazirelerini *Mecmu'atü'n-nezâir* adıyla bir mecmua hâlinde derlemiştir. Eser bu hâliyle Ömer bin Mezîd'in 1473'te ve Eğirdirli Hacı Kemâl'in 1513'te derledikleri iki meşhur nazire mecmuasından sonra 1524 yılına kadar yazılmış nazireleri bir arada bulundurması bakımından çok değerlidir. Bursalı Tâhir bu eserin Kanûnî'ye sunulduğunu bildirir. Şairin Ferîdüddîn Attâr'dan tercüme ettiği *Pend-nâme*'si tam bir tercüme olmayıp önemli ölçüde ilâvelerle 3000 beyti bulan ve (963/1559-60) tarihinde Halep'te bitirdiği hacimli bir mesnevidir.

Kaynaklar: 'Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, s. 136b-137a; Latîfî, *Tezkirütü'ş-şu'arâ*, Dersaâdet 1314, s. 340-341; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1981, c. II, s. 996-997; Fuad Köprülü, *Millî Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basît*, İstanbul 1928;

XVI. yüzyılda klâsik şiirin nazım şekillerine yine aruz vezniyle fakat elden geldiğince Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerden arınmış, sade Türkçeyle şiirler söyleme yolunda bir akım başlatıldı. Bu akımın *Âşık Çelebi Tezkiresi*'nden öğrenildiğine göre bilinen ilk Galata'nın köylerinden biriydi. Galata'ya gelip biraz tahsil gördükten sonra Galata mahkemesinde naiplik eden Mahremî, paskalyada düzenlenen kızıl yumurta şenlıklerini seyretmek için kılık değiştirerek Galata'daki kiliselerden birine giren devrin meşhur müderrislerinden Pîrî Paşazâde Mehmed Çelebi ve Aşçızâde Hüseyin Çelebi için

Galataya sanem seyrine gelmiş
Sitanbuldan bir iki dîn ulusu

kıtasını söylemiş ve bu yuzden meslekten azledilmişti. Bir aralık Galata kadısı olan Hasan Çelebi daha sonra Selânik kadılığına tayin edilince, Mahremî'yi de beraberinde götürdü. Mahremî bir zaman sonra karısı ve iki çocuğu ile birlikte gemiye binerek İstanbul'a dönerlerken yolda kâfir gemisine yakalanarak esir düştüler. Mahremî karısı ve çocuklarını rehin bırakarak, istenen fidyeyi bulup getirmek ve onları kurtarmak üzere Kızılhisar yoluyla İstanbul'a geldi. Şairler dostu Seydî Ali Reis'in de yardımıyla bu parayı bulmaya çalışırken birdenbire öldü (h. 942 / m. 1535-6). Daha sonra Nakkaş Haydar 1700 filori bularak gönderdi ve şairin ailesini kurtardı. Âşık Çelebi'nin şairin "Türkî-i Basît" tarzındaki şiirlerini derlediğini haber verdiği *Basît-nâme*'si bugüne kadar bulunamamıştır. Bu eserden elde sadece

Gördüm segirdür ol ala gözlü geyik gibi
Düşdüm saçı tuzagına bön üveyik gibi

beyti kalmıştır. Bu akımın bir diğer temsilcisi de Edirneli Nazmî'dir. Şairin "Türkî-i Basît" tarzında yazdığı 286 adet şiiri, yukarıda sözü edilen hacimli *Dîvân*'ından seçilerek M. Fuad Köprülü tarafından *Millî Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basît* adıyla neşredilmiştir. Aşağıdaki şiirler şairin bu tarzda nazmettiği eserlerindendir:

I
GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtü n fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Gönlüñ ister kim döke her çag niçe niçe kan*
İster iseñ gel benüm de kanumı dök kana kan

2 *Tek baña bir kez sarıl irgür o bayrâma beni*
Hey iki gözüm güzel kurbandur anuñçün bu cân

3 *Yañaguñ üstinde zülfüñ görinür bu gözüme*
Her bakışda gülüñ arasında yatar bir yılan

4 *Yol mıdur ben senden ayru derde düşem yürüyem*
Senden ayrılmaya hîç engel diyen âh ol yaman

5 *Nazmî sen cân pâresin cândan sevüpdür sevdügüm*
Gerçegem sözümde yalan sanma Tañrıyçün inan

II
GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Cân virürsem ben senüñ sevgüñle sevdügüm eger*
Ancalar sus olalar göynüklerinden öleler

2 *Yindek âdemden kaçarsın hîç görünmezsin âh*
Hey benüm cânum güzel imdi perîsin sen meger

3 *Bindügüñ at gök sen üstinde güneş ay altınum*
Yeñi ay sen gözelüñ altında gümüşden eger

4 *Akçasın hep saklayup ş'ol yimeyüp yidürmeyen*
Anı bilmez mi ki en soñ anı yir ş'ol kareler

5 *Özge derd ile görüp Nazmî bu ben eksüklüyi*
Kim kınarsa göreyin kim ola ol benden beter

HUBBÎ HATUN

[Amasya ? - İstanbul 1589-90]

Asıl adı Ayşe olup Sultan II. Selim'in şehzadeliğinde hocası olan Şems Efendi'nin eşi ve Beşiktaşlı Şeyh Yahyâ Efendi'nin torunudur. Şems Efendi'nin h. 958 / m. 1551 yılında hac yolunda vefatı üzerine padişahın musahibesi ve nedimesi olarak saraya girdi ve bu vazifesi Sultan III. Murad zamanında da devam etti. *Meşâhirü'n-nisâ* müellifi Hacı Zihnî Efendi tarafından, "Hubbî" mahlasının, Arap kadınlarının ismi olduğu gerekçesiyle "Hubbâ" şeklinde okunması gerektiği yolunda bir görüş ileri sürülmüş ve Ferid Kam ile *Amasya Tarihi* müellifi Hüseyin Hüsâmeddin arasında bu konu tartışmalara sebep olmuştu. Ancak bazı gazellerinde geçen "Hubbîyâ" [= ey Hubbî] hitap şekli, "Hubbâ" ibaresi için uygun düşmeyeceğinden, mahlasın doğru okunuşunun "Hubbî" olduğu anlaşılmaktadır. Kâtib Çelebi onun Amasyalı olduğunu ileri sürer. *Osmanlı Müellifleri* yazarı Bursalı Tâhir de muhtemelen Kâtib Çelebi'den naklen onun Amasyalı olduğunu tekrar ettikten sonra, h. 998 / m. 1589-90'da İstanbul'da vefat ettiğini ve kabrinin Eyüb'de Debbağhâne karşısında bulunduğunu bildirir. III. Murad devri ilmiye mensuplarından Molla Çelebi diye anılan Mehmed Vusûlî Efendi, Ayşe Hubbî Hatun'un damadı olup Beşiktaş'taki Fındıklı Camii onun tarafından inşa edilmiştir. Hubbî Hatun'un kızıyla evlendikten sonra birden yükselmesi sebebiyle bu zata o devirde yaygın olarak Hubbî Mollası denmekteydi. Mehmed Vusûlî Efendi, Demirtaş Paşa'nın oğlu Oruç Bey tarafından inşa ettirilen hamamın enkâzını h. 971 / m. 1564'te satın alarak, hamamı Ayşe Hubbî Hatun adına yeniden imar ettirmişti.

Âşık Çelebi onun gazel, kaside, mesnevi ve muamma gibi şiirin her çeşidi üzerinde çalıştığını belirterek eserlerini Zeyneb Hatun ve Mihrî Hatun'un şiirlerinden çok üstün tutar, onun "Erkek arslan arslan, dişi arslan arslan degil mi?" sözünün delili olduğunu bildirir. Kendisini kınayanlara cevap olmak üzere söylediği anlaşılan "Biz binlerce mahmur göze girip çıkmışız. Bizim gidişatımız, sürmedanlık mili gibi doğrudur" anlamındaki

Râstdur reftârumuz mânend-i mîl-i tûtiyâ
Biz hezârân dîde-i mahmûra girmiş çıkmışuz

mısraları dahi onun nazmının kudretine yeterli bir delil oluşturabilir. Hacmi 3000 beytin üzerinde olarak gösterilen bir *Hurşîd ü Cemşîd* mesnevisi bulunduğu bildirilmektedir. Hasan Çelebi onun şiirlerinin *"kız nakşı değil hayli merdâne"* olduğunu söyler. Onun Sultan III. Murad'a nazire olarak söylediği Arapça-Türkçe mülemma gazelini sultanınki ile birlikte yayımlayan Hacı Zihnî Efendi, Hubbî Hatun'un eserini Sultan Murad'ınki ile karşılaştırılamayacak derecede üstün bulur. Bu eserinden onun ustaca şiirler yazacak kadar, Arapça bildiği anlaşılmaktadır. Son yıllarda Müjgân Cumbur tarafından bulunarak ilim âlemine tanıtılan *'İmâdü'l-cihâd* adlı eser de ona ait görünmektedir. Kitabın seferdeki gazilerin hayır duasını alma düşüncesiyle aceleyle ve üç gün gibi kısa bir zamanda tercüme edildiği iddia edilmektedir. Arapça'dan tercüme edilen eser Hubbî Hatun'un bu dili iyi bilmesi, içinde bulunan şiirlerin tamamının kendisine ait bulunması ve Âşık Çelebi ile Hasan Çelebi'nin yazar hakkında sarf ettikleri "dişi arslan" ve "merdâne" gibi ifadelere uyması bakımından Hubbî Hatun'a ait olmalıdır. Gazel nazım şeklinde yazılan bütün bu şiirlerin konusu gazâ, gazilik, kahramanlık ve Allah yolunda cihat olup bütün bunlar bir kadın şaire ait olmak bakımından edebiyatımızda benzeri görülmemiş bir durum arz etmektedir.

Kaynaklar: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, nşr. Meredith Owens, London 1971, vr. 185b-186b; Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, c. II, s. 280-281; Mehmed Zihnî, *Meşâhirü'n-nisâ*, İstanbul 1295, c. II, ; Müjgân Cumbur, "İmâdu'l-cihâd ve XVI. Yüzyıl Kadın Şairlerinden Ayşe Hubbî Kadın", *IX. Türk Tarih Kongresi*, Ankara 1988, s. 901-913.

Eski edebiyatın icra edildiği devirlerde şiir yazmak, önemli ölçüde güçlü bir eğitimi ve dolayısıyla bilgili olmayı gerektiriyordu. Kunduracı şair Hufî gibi yaratılışında şiire kabiliyeti olup da eğitim göremeyenler, en azından büyük şehirlerde çok yaygın bulunan sohbet meclislerine devamla; veya Mürekkepçi Enverî gibiler, şair dostlar edinerek sanatlarını ilerletmeye çalışırlardı. Konuya bu açıdan bakıldığında durum, medrese eğitiminden yararlanama şansı olmayan hanımlar açısından pek aydınlık görünmemektedir. Bununla beraber Mihrî veya Hubbî gibi aile çevresi itibarıyla ilim ve irfanın içinde yetişenler için durum farklı olabiliyordu. Hemen şunu ilave etmelidir ki Osmanlı şiirinin hanım şairlerinin sayısını, isimleri tezkirelere geçenlerle sınırlı kaldığını düşünmek son derece yanlış olur. Evlerinde özel ilgileriyle şiirle uğraşan, fakat toplum kuralları sebebiyle seslerini duyuramayan yüzlerce hanım şair bulunduğu, tahmin edilmesi zor olmayan bir gerçektir. Hanımı şairlerin eserlerine toptan bir göz gezdirildiğinde en çok dikkat çeken husus, bu şiirlerin elden geldiğince erkekçe bir üslûp kullanılarak yazılmış olmasıdır. Bunda Osmanlı şiirinin bir erkek edebiyatı, daha doğrusu eskilerin tabiriyle "merdâne" yani erkekçe ve yiğitçe bir edebiyatın ürünü oluşunun önemli ölçüde payı olsa gerektir. Bu edebiyatta yaygın olarak benimsenen bir prensip gereği, şiirde övülen insanın veya sevgilinin, Allah'a ve Hz. Peygamber'e kadar uzanması hedeflenen çağrışımlara konu olacak bir şahsiyeti temsil etmesine çalışıldığından, şiirin muhatabı olan insanın çoğu zaman cinsiyeti belirtilmiyor, eğer belirtilecekse erkek olmasına özen gösteriliyordu. Aksi takdirde sevgilinin kadın olması hâlinde şiire ten zevkleri ve menfaatler karışabilir, şiirde bulunması beklenen manevî boyut bir anda yok olur, idealize edilen saf ve katıksız aşk zedelenebilirdi. Hatta kadınlar için şiir yazmak o devirde ayıp sayılıyordu. Meselâ bir Rum kadınına âşık olarak onun için şiirler yazan Gelibolulu Sun'î hakkında hemşehrisi Âlî *"Mezkûre hakkında vâfir gazeller dimişdür, ol cihetden kendüyi rüsvâ-yı 'âlem eylemişdür"* der. Kadın nasıl mahrem ise, kadın için yazılmış şiirler de mahrem olmalı veya en azından bir kadın için yazıldığı açıkça anlaşılamayacak bir üslûpta nazmedilmeliydi. Aşağıdaki gazel, şiirde erkekçe konuları işleyen kadın şairlerin belki en ilginç eserlerinden biridir. Tabii şair kendi yiğitliğinden bahsetmiyor, içinde yer aldığı kitabın konusu itibarıyla gazileri ve onların yüceliklerini vurgulayarak insanları gazaya teşvik etmeye çalışıyor. Eser her ne kadar gazel nazım şeklinin aşk ve şarap konulu sözlerden oluşturulması prensibine uymasa da, zaman zaman bu konulara uzaktan ima yoluyla temas edecek şekilde nazmedilmiştir:

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Hak yolında bezl ider mâl ü dil ü cân gâziler*
Karşu dergâh-i Hudâya dutdı meydân gâzîler

1 Gaziler Allah yolunda mal, gönül ve canlarını cömertçe verirler. Gaziler [böylece] Allah'ın dergâhına karşılık meydan tuttular.

2 *Varlıgın bezl eyleyüp makbûl-i Hazret oldılar*
Baş u cân meydân-i Hakda kıldı kurbân gâzîler

2 Varlıklarını saçarak Allah'ın makbulü oldular. Başlarını ve canlarını Hak meydanında kurban ettiler

3 *Irdiler bezm-i bekâya virdiler cânâne cân*
Hak yolında 'aşk ile sekrân u hayrân gâzîler

3 Allah yolunda aşk [şarabı] ile sarhoş olup kendinden geçen gaziler, sevgiliye can vererek ebedîlik meclisine ulaştılar.

4 *Birligi 'aşkına Hakkın gayret-i tevhîd ile*
Aşk ile râh-i Hudâda akıdur kan gâzîler

4 Gaziler Allah'ın birliği uğruna [ve] tevhit gayretiyle, Allah yolunda aşk ile kan akıtırlar.

5 *Kuhl-i cândur Hubbîyâ hâk-i rehi gâzîlerün*
Buldılar Hakdan 'atâ bî-hadd ü pâyân gâzîler

5 Ey Hubbî, gazilerin yolunun toprağı can [gözünün] sürmesidir. Gaziler Allah'tan sonsuz ve sayısız ihsanlar buldular.

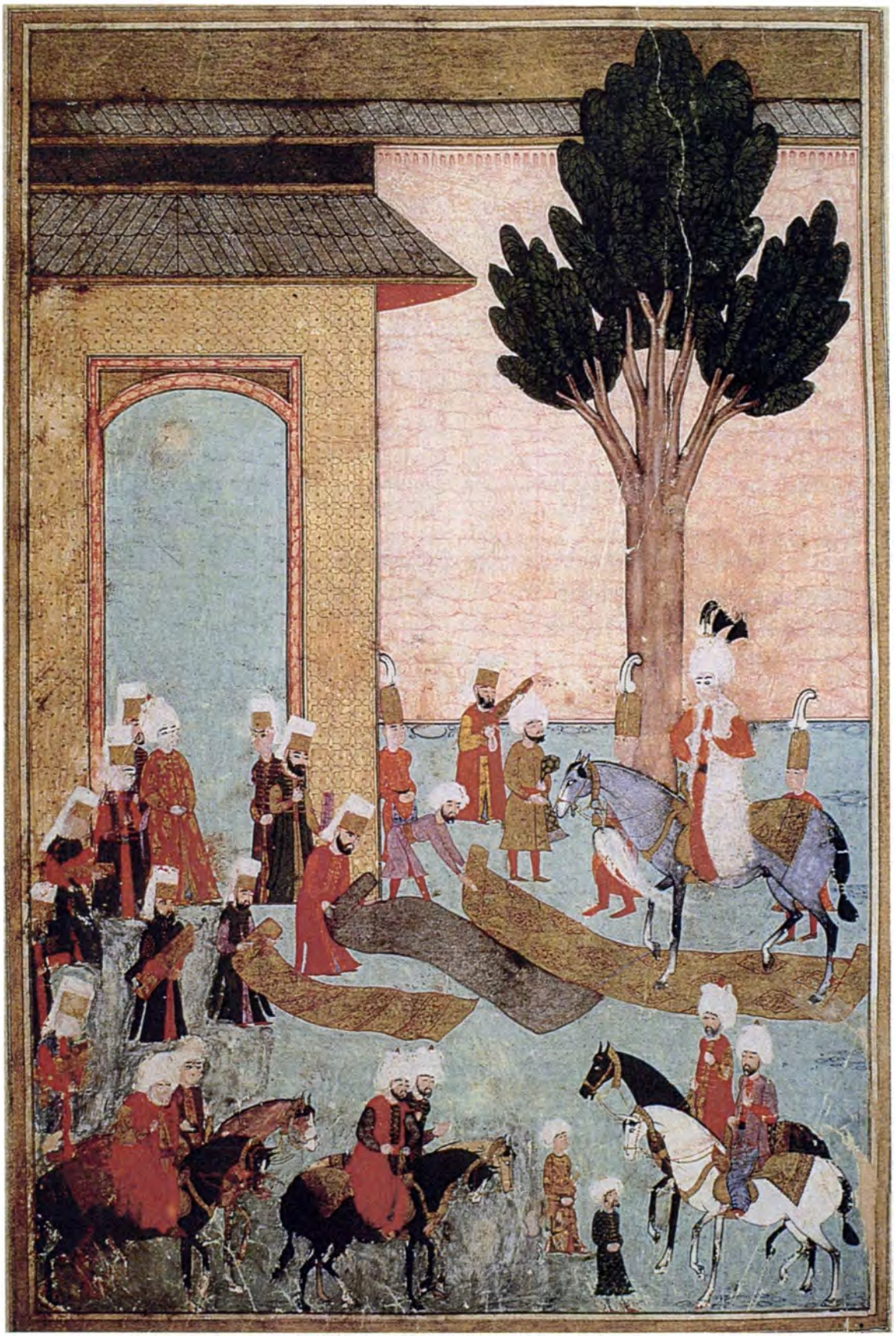
1 Gaza ve cihat, Allah için ve onun ismini yayma amacıyla girişilen savaş demek olup bunlara katılanlara "gâzî" denir. *Kur'an*'da birçok surede *"Allah yolunda mallarıyla, canlarıyla cihat edenler..."* (msl. Nisâ, 95-96, Tevbe, 20-21) şeklinde ifadelerle cihadın can ve mal ortaya konarak yapılacağı ifade edilmiştir. Gaza sırasında ölenler şehit olacağından ve şehitlerin sorgusuz sualsiz Allah katına ulaştırılacakları inancından hareketle şair, gazilerin savaş meydanını Allah'ın "dergâh"ına [= makam] çıkmak üzere kurulmuş bir meydan gibi düşünmektedir. Buradaki "meydân" kelimesi tabii ki esas itibarıyla savaş meydanını ifade etmek üzere sarf edilmiştir. "Bezl etmek" bir şeyi cömertçe, bol bol saçıp feda etmek demektir. Dolayısıyla can ve malını bezletmek, bunları cömertçe Allah yolunda cihat için harcamak demektir. "Dil bezletmek" [= gönül vermek] ifadesi ile seve seve, isteyerek savaşa girmek kastedilmiş olmalıdır.

2 İslâmî ve tasavvufî inanışta Allah'a yaklaşmanın en kısa yolu varlığı yok etmekten geçer. Buradaki "varlık" kavramı, gerek beden gerekse mal varlığı olsun tamamını içine alacak bir yapı arz eder. Bunlarla ilişkisi bulunan, gönlünde beden hazlarına ve dünya ilişkilerine yer veren kimsenin gönlüne Allah girmez. İşte gaziler hem dünyadaki mallarına yüz çevirip hem de bedenlerinden geçerek kendilerini "Hak" [= Allah] meydanında yani Allah için yapılan savaş meydanında cömertçe harcadıkları ve bir bakıma kurban ettiklerinden "makbûl-i Hazret" [= Allah tarafından kabul edilmiş] olarak gösterilmektedirler. 'Canla başla çalışmak' örneğinde olduğu gibi "cân ve baş", esas itibarıyla gönülden, seve seve ve bizzat yapılan işleri tanımlamak üzere günümüzde de yaygın olarak kullanılan bir tabir olup burada aynı zamanda "kurbân" kelimesiyle de çağrışım yapacak bir biçimde yerleştirilmiştir. "Kurbân" kelimesi her zaman bir başın kesilmesi ve canın feda olmasını çağrıştıracak bir imaj taşır. Kelimenin aynı zamanda 'yakınlaşma' anlamı da bulunduğundan, bu da ikinci derecede yani uzak bir çağrışım oluşturacak şekilde kullanılmıştır (iham).

3 Burada "cânân" [= sevgili] kelimesiyle kastedilen, uğruna can feda edilen Allah'tır. Allah uğrunda can verenlerin ölmeyeceklerini ifade eden *"Allah yolunda öldürülenlere (şehitlere) 'ölüler' demeyin. Bilakis onlar diridirler, lâkin siz onu hissedemez, anlayamazsınız"* (Bakara, 154) ayetine işaret olmak üzere (telmih) bu şekilde ölenlerin "bezm-i bekâ"ya [= ebedilik meclisi] gidecekleri, yani bir daha hiç ölmemek üzere diri kalacakları ifade edilmektedir. Edebiyatta çoğu zaman "şarap", aşk kavramını temsil etmek üzere kullanılır. Burada ise tam tersine "aşk", insanı "sekrân" [= sarhoş] ve "hayrân" [= kendinden geçmiş] eden bir şaraba benzetilmektedir (kapalı istiare). İbaredeki "bezm" [= meclis], "sekrân" ve "hayrân" kelimeleri işret meclisi ile ilgili tabirler olduklarından aralarında uyum oluşturacak şekilde kullanılmışlardır.

4 "Tevhîd" birleme demektir. Buradaki ifade Allah'a oğul izafe eden ve dolayısıyla tevhit inancına uymayarak Allah'a ikilik ithamında bulunan Hristiyanlar üzerine savaşlar düzenleyen gazilere imada bulunmak üzere kullanılmış görünüyor. Şaire göre gazilerin kan akıtmaktan amaçları, Allah'ın birliği inancını yaymaktır.

5 "Kuhl" göze çekilen, göze kuvvet verdiğine inanılan ve Türkçede sürme denen bir çeşit toz olup buna göre beyitteki "kuhl-i cân" terkibini 'can gözünün sürmesi' anlamında değerlendirmek gerekmektedir. Gazilerin ve gaziliğin kutsiyetini vurgulamak amacıyla şair, onların "hâk-i reh"ini [= yollarının toprağı] gönül gözünü açacak kutsiyette göstermektedir.



175

• AT AYAĞINA SERİLEN KUMAŞLAR •

Ahmed Paşa sonbahar mevsimini tasvir için nazmettiği bir şiirinde, bu mevsimde yaprakların dökülerek yeryüzünün sapsarı görünmesi hakkında bir yorum geliştirerek "Sabah vakti sonbahar rüzgârı bağa ayak basınca, bahçe onun ayağına altınlı atlas kumaşlar döşedi" anlamında şöyle der:

Sepîde-dem ki kadem basdı bâga bâd-i hazân
Döşedi atlas-i zer-beft ayagına bôstân

Günümüzde daha çok resmî merasimlerde devlet adamlarının geçecekleri yerlere halı serilmesini andıran bu ifade "altınlı ipek kumaş" anlamına gelen "atlas-i zer-beft" ibaresi sebebiyle bize bir hayli şaşırtıcı geliyor. Özellikle o devir için çok kıymetli olan böyle bir kumaşın yerlere serilmesi imkânsız diye düşünüyoruz. Ancak İsmail Hakkı Uzunçarşılı'nın bir *Yeniçeri Teşrîfât Mecmuası*'ndan naklen; padışahın gerek sefer esnasında ve gerek gezintilerinde Bursa, Edirne, Belgrad ve diğer şehirlere gittiğinde, o şehir halkının esnaf ve tacirlerinin hükümdarın geçeceği yerlere serdikleri kumaş ve halılara "pây-endâz" dendiğini ve bunların solakbaşılar, silahdar ve ibrikdara ait olup aralarında paylaşıldığını bildirmesi bu geleneğin gerçekliğini göstermektedir.

Kanunî devri şairlerinden Sehâbî bu geleneği, Hz. Muhammed'in Mirac sırasında göklere çıkışını anlatan bir beytinde nefis bir tasvir çizerek kullanır. Bilindiği üzere eskiler yıldızlar göğünden sonraki uçsuz bucaksız bir boşluk olarak tahmin ettikleri gök tabakasına "Atlas feleği" derlerdi. Atlas kelimesinin aynı zamanda bir ipekli bir kumaş cinsi olması ilişkisini değerlendiren şair, peygamberler sultanının göğe çıkışı münasebetiyle bu feleğin onun ayakları altına serilse dahi az geleceğini şöyle ifade eder:

Olmaz ferş-i kadem atlas-i eflâk saña
Gey habîbüm yaraşur hil'at-i Levlâk saña

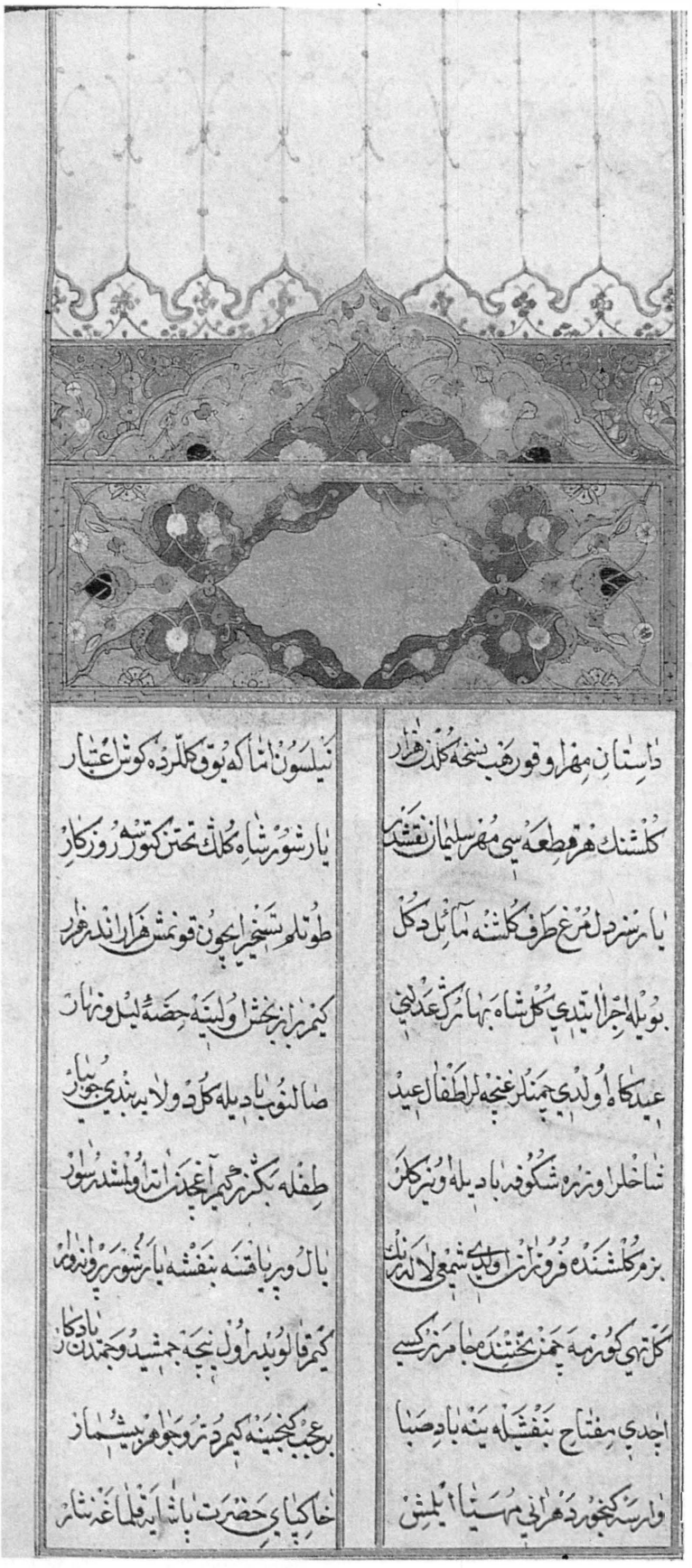
Söz konusu geleneğin daha da ilginç yanı bu kumaş serme işinin sadece padişahın ayağını bastığı yerlere değil atı ile geçeceği yerlere de uygulanmasıdır. 1537-1540 yılları arasında Türkiye'de yaşayan ve Kanunî devri Türkiye'sinde gördüklerini *I Costumi et I Modi Particolari della vita de Turchi* adıyla 1545'te Roma'da bastıran Luigi Bassano eserinde şöyle der: *"Sultan askerî bir seferden döndüğünde üç gün üç gece bayram yapılır, Bu süre içinde dükkânlar yiyecek sağlamak için açık olurdu. Sultan kente girdiğinde Yahudiler ona dua ederler ve ayakları altına 200 gulden değerinde kumaşlar ve üzerlerinden çıkardıkları giysilerini sererlerdi."*. Neşrî'nin *Kitâb-i Cihân-nümâ*'sında geçen *"Çünkim Eyne Beg Sultânuñ geldigin işitdi istikbâl idüp ayagına harîrler döşeyüp 'izzetle alup şehre iledüp..."* sözlerinden bu geleneğin Çelebi Mehmed zamanında da uygulandığını öğrenmekteyiz.

Kaynakların anlattıkları olmasa inanılması zor görünen bu geleneğin daha da ilginç yanı, aynı teşrifatın sultanın atının basacağı yerlere de uygulanmasıdır. Tâcîzâde Câfer Çelebi'nin, Sultan Selim'in kış mevsiminde çıktığı bir avı tasvir eden kasidesinde geçen "Bazen güneş atının ayağına sarı bir ipek serdi, bazen de bulutun eli üzerine mücevherler saçtı" anlamındaki şu beyti bu geleneği ispat etmektedir.

Saldı geh atı ayagına güneş dîbâ-yı zerd
Üstine keff-i sehâb oldı gehî gevher-nisâr

Figânî de Şehzade Mustafa'nın sünnet düğünü münasebetiyle Kanunî'ye sunduğu bir kasidesinde, Zuhal gezegeninin padişahın atı ayağına Atlas feleğini "ferş-i kadem" yani ayak yaygısı olmak üzere serdiğini söyler

Atlas-i gerdûnı kat kat eyleyüp yıgdı Zuhâl
Hâk-i pây-i rahş-i şâha itmege ferş-i kadem



NEV'Î

[Malkara 1533-4 - İstanbul 1599]

Asıl adı Yahyâ'dır. Babası Pîr Alî İbrâhim-i Gülşenî mensuplarından bir Halvetî şeyhi olup Malkara'da Turhan Bey Camiinin de imamı imiş (ö. h. 952 / m. 1545). İlk eğitimini babasından gördükten sonra İstanbul'a giderek o zamanlar "Ahaveyn" lâkabıyla anılan Karamânî Ahmed ve Mehmed efendilerden medrese eğitimi aldı (h. 957 / m. 1550). Bunlardan özellikle Sahn müderrisi Mehmed Efendi'nin Nev'î üzerinde derin tesirleri olduğu bilinmektedir. Nev'î'nin o sırada aralarında Bâkî ve Hoca Sadeddin Efendi'nin de bulunduğu on dört medrese arkadaşının da şiirle uğraşmaları ilginç bir durum oluşturur. Hocasının bir aralık Edirne Bayezid Medresesi'ne tayini üzerine Nev'î de onunla birlikte gitti, 8 yıl kadar burada kaldıktan sonra hocasının Süleymaniye müderrisi olarak İstanbul'a tayini üzerine birlikte dönerek ondan mülâzim oldu (h. 971 / m. 1563). Daha sonra ilk olarak 20 akçe ile Gelibolu'da Balaban Paşa Medresesi'ne tayin olundu (h. 973 / m. 1566), ardından 20 yıl kadar İstanbul'da çeşitli medreselerde bulunduktan sonra Çınarlı Medresesi'nde iken Bağdat kadılığına atanma kararı çıktı (h. 998 / m. 1590).

Yol hazırlığı ile meşgul olurken Sultan III. Murad tarafından Şehzade Mustafa, Bayezid, Osman ve Abdullah'ın hocalığına getirildi ve sultanın ölümü üzerine yerine geçen III. Mehmed'in kardeşlerini katlettirmesine kadar yaklaşık 5 yıl bu vazifede kaldı (h. 1003 / m. 1595). Şehzade hocalarının bayramlarda huzura çıkması sırasında padişahların ayağa kalkmaları âdet olmadığı hâlde, Sultan III. Murad'ın Nev'î'ye ayağa kalkarak saygı gösterdiği ve sık sık fikir ve görüşlerine müracaat ettiği rivayet edilir. Sultan III. Mehmed için yazdığı şiirlerden Sultan Murad'ın ölümünden sonra da, eskisi kadar itibarlı olmasa da sarayla ilişkisinin sürdüğü anlaşılmaktadır. Oğlu Atâyî, padişahın ihsanlarıyla eline çok para geçtiği hâlde maddeye önem vermediği için, öldüğünde (h. 1007 / m. 1599) cenaze masraflarının saray tarafından karşılandığını bildirir. Züht ve takva sahibi olup henüz çocuk yaşlarından başlayarak Sarhoş Bâlî Efendi, Kurt Mehmed Efendi ve Şeyh Şaban Efendi gibi mürşitler ile tasavvuf yoluna girerek zikre başladığı hâlde, rint edalı bir şahsiyete sahip olduğu bilinmektedir. Özellikle Bağdat kadılığına atandığı haberini alınca bu mesleğin sorumluluğunu düşünerek ağladığı rivayet edilir.

Mürettep bir *Dîvân*'ından başka Gelibolu'daki müderrislik yıllarında kaleme aldığı *Manzum Kırk Hadis Tercümesi* ile Sarhoş Bâlî Efendi'nin telkini ile yazdığı, ilâhî aşkı konu edinen *Hasb-i Hâl* adlı bir mesnevisi vardır. Diğer şeyhi Şaban Efendi'nin yönlendirmesiyle de Muhyiddin-i Arabî'nin *Füsûsü'l-hikem*'ini tercüme etmiştir. Onun en çok tanınmış eseri tarih, hikmet, astronomi, kelâm, fıkıh usûlü, cedel, tefsir, tasavvuf, rüya tabiri, remil, tılsımlar, tıp, gemicilik, yıldız bilimi ve faldan bahseden *Netâyicü'l-fünûn* adlı ansiklopedik kitabıdır. Klâsik şiirin hemen bütün nazım şekillerinde eser veren Nev'î'nin *Dîvân*'ı, hocası Karamânî Mehmed Efendi için nazmettiği bir ıydiyye yani bayram kasidesi ile başlar. Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü için yazdığı sûriyye kasidesi meşhurdur. İfadeleri açık, samimî ve nettir. Özellikle mecazî aşkı tasvir ve tarif için müsemmen şeklinde nazmettiği bir şiiri son derece önemlidir. Diğer şairlerin bazı mazmunlar ardına gizleyerek söyledikleri pek çok çözülmemiş motifi süse ihtiyaç duymadan açıkça ifade eden bir şair olması bakımından eserleri, o devre ait pek çok şiir probleminin çözülmesine yardım edecek niteliktedir. Özellikle hocası olduğu ve evlâtları gibi sevip bağlandığı şehzadelerin idam edilmesi kendisini çok sarsmış olmalı ki onlar için biri 11'er beyitten oluşan 6 kıtalık terkib-bend, diğeri de 17 beyitlik kaside şeklinde iki mersiye nazmetmiştir. Reisülküttap Hamza Bey'den at talep ettiği 12 beyitlik kısa kasidesinde olduğu gibi hemen bütün kasideleri külfetsizce yazılmakla birlikte çok ince ve orijinal ifadelerle doludur. Özellikle gazellerinde, bazı kaynakların onu Bâkî ile aynı değerde göstermelerini haklı kılacak derecede usta ifadelere rastlanmaktadır.

Kaynaklar: Abdülkadir Karahan, "Nev'î", *İA*, c. IX, s. 224-226; Nevî, *Dîvân*, nşr. Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri, İstanbul 1977.

Sultan Murad'ın 15 veya 16 Ocak 1595 gecesi ölümü üzerine bu durum 11 gün boyunca gizlenmiş, nihayet Şehzade Mehmed'in Manisa'dan gelerek tahta culûs ettiği 27 Ocak Cuma günü padişahın cenazesi kaldırılmış, aynı gün veya ertesi gün de 19 şehzadesi idam edilerek babalarının Ayasofya'daki mezarının ayak ucuna defnedilmişlerdi. Aşağıdaki mersiye en azından üzerindeki başlığa bakılarak, -ismi açıklanmamakla birlikte Nev'î'nin Şehzade Mustafa başta olmak üzere yaşça ileri olan ilk dört şehzadeye hocalık ettiği bilindiğine göre- bunlardan birisi için yazılmış görünüyor. Ancak eser zihinlerde birçok soru işaretleri bırakan bir yapı arz etmektedir. Öncelikle mersiye bir tek şehzadeden bahsettiği için, başlıktaki "şehzâdegân" [= şehzadeler] ibaresi doğru görünmemektedir. Gerçi bu gibi başlıklar şairin ölümünden çok sonraları divanını tertip veya istinsah edenlerce yazıldığından, bunun bir dikkatsizlik sonucu yazıldığı düşünülebilir. Fakat mersiyeye sebep olan idam bir kış ortasında gerçekleştiği hâlde şairin bahar mevsiminden ve bayram hilâlinden bahsetmesi eser hakkında akla değişik ihtimaller getirmektedir. Edebî metinlerin sürekli tarih ışığında tetkik ve tahlil edilmesi gerektiğine güzel bir örnek teşkil eden bu mersiyenin akla getirdiklerini şöylece sıralayabiliriz: 1. Bu şiirdeki zaman kavramı hayalîdir. Şair bazı mazmunlar kurabilme uğruna kış ortasında baharmış gibi şiir yazmaktadır. 2. Sultan Murad'ın şehzadelerinden biri idam edilmemiş ve birkaç ay sonra bahar mevsiminde ve Ramazan bayramı arefesinde idam edilmişti. 3. Mersiyenin başlığı yanlıştır. Eser iddia edildiği gibi Sultan III. Murad'ın oğullarından biri için değil, tahta geçtikten sonra bir oğlunu kaybeden Sultan III. Mehmed'in, Nev'î'nin de çok iyi tanıyıp sevdiği bir şehzadesi için yazılmıştır. Neredeyse üçü de imkânsız görünen ve daha da çoğaltılabilecek bu soru ve ihtimallerin çözümünü mersiyenin 16. beytinde oldukça ağır bir üslûpla ifade edilen "sözünde durmama" ithamı iyice esrarengiz bir duruma büründürmektedir.

I

KASİDE

müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün

MERSİYE BERÂ-YI ŞEHZÂDEGÂN-I MERHÛM SULTÂN MURÂD

1 *Gül vakti geldi hâkde güller nümâyân oldı âh*
Şimdi bizüm bir goncamuz hâk içre pinhân oldı âh

2 *Bînâb olup sünbülleri soldı mutarrâ gülleri*
Toprak tolup nergesleri hâk ile yeksân oldı âh

3 *Cism-i za'îfin sandılar togmış felekde mâh-i nev*
Bayrama ıller cem' olup diller perîşân oldı âh

4 *Açıldı güller 'ıyd olup halk-i cihân handân u şâd*
Bilmem n'içün çeşmüm benüm bu demde giryân oldı âh

MERHUM SULTAN MURAD'IN ŞEHZADELERİ İÇİN KASİDE

1 Ah! Gül vakti geldi, toprakta güller göründü [ama böyle bir zamanda]; şimdi bizim bir goncamız toprak içinde kayboldu, eyvahlar olsun!

2 Sünbülleri hayal olup taptaze gülleri soldu. Nergisleri toprak dolup yerle bir oldu, eyvahlar olsun.

3 Zayıf bedenini [görenler] felekte yeni ay doğmuş sandılar. Herkes bayram için toplanıp gönüller perişan oldu; eyvahlar olsun.

4 Bayram olup güller açıldı, bütün cihan halkı güleç ve şen [olduğu hâlde] niçin benim gözüm böyle bir zamanda ağladı bilmiyorum.

5 *Toyınca yüzin görmege yaşum hicâb oldı benüm*
Her yılda bir gün 'ıyd olur ol gün de bârân oldı âh

5 Doya doya [şehzadenin] yüzünü görmeye yaşım perde oldu. Her yılda bir gün bayram olur, o gün de yağmur oldu, eyvahlar olsun!

6 *Şehzâde-i nâşâd-baht çün kıldı terk-i tâc ü taht*
Na'şinde 'âlem haşr olup bir özge dîvân oldı âh

6 Bahtı gülmeyen şehzade taç ve tahtı terk kılınca, cenazesinde bütün insanlar toplanıp bir başka divan oldu!

7 *Ebr-i felek giryân olup nâr-i şafak sûzân olup*
Taglar başı tûfân olup cûlarda tugyân oldı âh

7 Gökyüzünün bulutu ağlayarak, şafağın ateşi yanarak, dağlar başı selle dolup dereler taştı eyvah!.

8 *Hep sîneler biryân kamu hep dîdeler giryân kamu*
Halk-i cihân nâlân kamu dil teng ü hayrân oldı âh

8 Bütün göğüsler [yanmaktan] kebap oldu, bütün gözler ağlar vaziyette, bütün dünya halkı feryat içinde, gönül daralmış ve ne yapacağını şaşırmış hâlde, eyvahlar olsun!

9 *Saçı çözüldi sünbülüñ yolundı evrâkı gülüñ*
Gülşende kârı bülbülüñ feryâd ü efgân oldı âh

9 Sümbülün saçı çözüldü, gülün yaprakları yolundu, gül bahçesinde bülbülün işi feryat figan etmek oldu.

10 *Devrân 'aceb gaddâr imiş didüklerince var imiş*
Dehre bu köhne kâr imiş şimdi firâvân oldı âh

10 Felek acayip gaddarmış. Dedikleri kadar varmış. Bu feleğin çok eski işiymiş; şimdi daha da arttı, yazıklar olsun!

11 *Nev'î yiter kan agladuñ sûzân u nâlân iñledüñ*
Besdür şikâyet çarhdan Hakdan çü fermân oldı âh

11 Ey Nev'î, yeterince kanlı gözyaşları döktün, inleyip feryat ederek ağladın. Allah'tan madem emir geldi, felekten şikâyet ettiğin yeter.

12 *Bu saltanat gülzârına Sultân Mehemmed Hân yiter*
Gül var iken bir goncasuz bagrum dime kan oldı âh

12 Bu saltanat gül bahçesine Sultan Mehmed Han yeter. Bir goncasısız gül varken [üzüntüden] bağrım kan oldu deme.

13 *Niçe külâh ü kelleler yir dehr elinden silleler*
Gül gibi tenden hulleler soyundı 'üryân oldı âh

13 Eyvahlar olsun ki nice külâhlar ve kelleler feleğin elinden tokatlar yer. Gül [yaprak döker] gibi nice elbiseler soyundu, [bedenler] üryan oldu.

14 *Taht-i Süleymân kaldı ad mahkûm iken tahtında bâd*
Tâc ü külâh-i Keykubâd hâk içre galtân oldı âh

14 Rüzgâr, altında [onu taşımaya] mahkûm iken Süleyman tahtı isim[den ibaret] kaldı. Eyvahlar olsun ki Keykubad'ın tacı ve külâhı topraklar içinde yuvarlandı.

15 *Her kangısı sultân ise biz bende-i fermân ana*
'Âkil dimez kim bu anuñ yolında kurbân oldı âh

15 Hangisi sultansa biz onun emrinin kuluyuz. Akıllı olan "Bu onun yolunda kurban oldu" demez.

16 *Âhum yilinden kıl hazer kim saña kılmasun eser*
Sözdür cihânda mu'teber devrüñde bî-şân oldı âh

16 Âhımın rüzgârından sakın ki sana tesir etmesin. Cihanda muteber olan sözdür [ama] senin devrinde değeri kalmadı.

17 *Hıfz u emânına Hakuñ ısmarladum şâhum seni*
Ol bezme kim her şeb aña şem'-i fürûzân oldı âh

17 Şahım seni Allah'ın koruma ve emniyetine ısmarladım. O meclise her gece âh[ım] parlayan bir mum olmuştur.

1 Şair esere çarpıcı bir girişle başlama düşüncesiyle bahar mevsiminde güllerin açılmakta olduğunu hatırlatarak, ölen şehzadeyi genç yaşı sebebiyle bir gül goncasına benzetmekte; topraktan güllerin çıkmakta olduğu böyle bir zamanda öyle bir goncanın toprağa girmesine hayıflanmaktadır.

2 Şairin gencecik şehzadenin saç, yanak ve göz gibi güzelliklerinin toprak olup gittiğine üzüntülerini ifade ettiği bu beyitte geçen "bînâb" kelimesi, aslında gönle gelen şeyler ve hayal anlamında olmakla beraber burada artık yok olup giden ve sadece akılda kalan şeyler anlamında kullanılmış görünüyor. Artık "sünbülleri" [= sümbül gibi kıvrım kıvrım ve güzel kokan saçları] hayal olmuş, "gülleri" [= gül gibi taptaze yanakları] solmuş ve "nergesleri" [= nergis gibi süzgün bakan gözleri] (istiare) toprakla dolmuş; hasılı şehzade bütün bu güzellikleriyle toprak olmuştur.

3 Bütün hicrî aylarda olduğu gibi Ramazan ayının girişi ve bir ay sonra bu ayın sonuçlanmasıyla başlayan bayram vakitleri daima hilâlin görünmesiyle tespit edilir. İşte şair, şehzadenin incecik olan bedeni ile gökte henüz zuhur eden bayram hilâli arasında bir benzerlik geliştirerek; herkesin bayram için toplandığını ve gönüllerin üzüntüden perişan olduğunu ifade etmektedir. "İller" [= eller] ve "diller" [= gönüller] kelimeleri arasındaki ses benzerliğinin kullanıldığı bu beyitte bir zıtlık (tezat) oluşturmak üzere yer verilmiş gibi duran "cem'" [= toplanma, bir araya gelme] ve "perîşân" [= dağılma] kelimeleri ile şair aslında çok ince bir imada bulunmaktadır. Dış görünüş itibarıyla ikinci mısra "iller" [= herkes, bütün insanlar] toplanıp gönüller perişan oldu" anlamında kullanmakla birlikte, "cem'" kelimesi "cem'iyyet-i hâtır" [= gönül rahatlığı], "perîşân" kelimesi de "perîşânî-i hâtır" [= üzüntü, keder] kavramlarını çağrıştırdığından ibare aynı zamanda "Eller sevindi, bizim gönlümüz perişan oldu" ifadesini ima edecek bir durum arz etmektedir.

4 Bayram ve bahar mevsiminin aynı günlere denk geldiğini belirten bu beyitte ifade edildiğine göre artık güller açılmıştır; insanlar hem kışın zorluklarının bitip her yerin yeniden cennete dönmesi hem de bayram gelmesi sebebiyle sevinçlidirler. Gerçekten de 1595 yılının Ramazan bayramı, Mayıs gibi tabiatın bütün güzelliği ile uyandığı bir ayın başlarına denk gelmektedir. Hemen şunu da ilâve etmelidir ki yine Nev'î'nin Sultan III. Mehmed'in 19 kardeşini idam ettirip tahta geçişi münasebetiyle yazdığı bir cülûsiyeden anlaşıldığına göre o kış havalar çok iyi gitmiş ve bahar neredeyse Ocak ayında gelmiştir. Beyitte bayramdan bahsedilmesi, yeni padişahın tahta oturması sevincine bir ima oluşturma amacına da yönelik olabilir. İşte böyle bir "demde" [= zamanda] herkes sevinç içindeyken, şair sanki sebebini bilmiyormuş gibi davranarak gözlerinin neden "giryân" [= ağlar] olduğunu merak eder gibi davranıyor (tecahülüarifane). Burada bahar mevsiminde akarsuların coşması ile akan gözyaşları arasında bir ilişki ima edildiği hissedilmektedir.

5 Bir şehzade hocası olarak gerçekten büyük bir sevgiyle bağlandığı anlaşılan bu çocuğun ölümü üzerine şairin ifadesi, onun yüzünü "toyunca" [= doyuncaya kadar] göremediği ve gözyaşlarının çevresini görmeye "hicâb" [= engel, perde] teşkil edecek kadar çok olduğudur. Sanki şair şehzadenin cesedini akan gözyaşları sebebiyle yeterince göremediği şeklinde bir ifade kullanmaktadır.

6 "Nâ-şâd" şad olamayan, gülüp sevinemeyen demektir. Buna göre "nâşâd-baht" talihi gülmeyen demektir. "Baht" ve "taht" gibi ses ve hece benzerliği bulunan kelimelerin bir araya getirildiği bu beyitte "tâc" [= hükümdarların başlarına giydikleri serpuş] ile "terk" [= 1. terk etme 2. derviş ve dilenci serpuşu] kelimeleri arasında da anlam itibarıyla söz oyunlarına girildiği görülmektedir. "Dîvân" hükümdarların maiyetinde devlet erkânı tarafından oluşturulan meclise denir. Bir hükümdar oğlu olarak tahta hak sahibi olup tahta geçmesi hâlinde divan toplaması gereken şehzadenin, böyle bir makama ulaşamadan cenazesinde devlet erkânının bir araya gelişini şair; "bir özge divan" [= bir başka divan meclisi] olarak değerlendirmektedir.

7 Hemen bütün matem tasvirlerinde görülen, tabiat unsurlarını da mateme iştirak ettirme motifi burada da karşımıza çıkmaktadır. Şehzadenin ölümü öyle kederli bir hadisedir ki bütün insanlar gibi "ebr" [= bulut] ve "nâr-i şafak" [= şafağın ateşi, kızıllığı] dahi üzüntüden ağlayıp yanmaktadır. Bu

ağlamalardan dolayı dağlar dahi tepe noktasına kadar selle dolmuş (mübalâğa) ve dereler "tugyân"a [= taşma] uğramıştır.

8 Bütün göğüsler [yanmaktan] kebap oldu, bütün gözler ağlar vaziyette, bütün dünya halkı feryat içinde, gönül daralmış ve ne yapacağını şaşırmış hâlde, eyvahlar olsun!

9 Eskiden insanlar güzel kokuyu saç, sakal ve kaş gibi yerlere sürerlermiş. Bu bakımdan edebiyatta daha çok kıvrım kıvrım olan saçlar gerek güzel kokusu gerekse şekli itibarıyla benzerlik arz etmesi bakımından (bk. res. 15) sümbüle benzetildiği gibi, sümbül de yeri geldiğinde saçları rüzgârda etrafa güzel kokular saçarak savrulan bir güzele benzetilmiştir. Türklerde çok eski bir matem geleneği olarak uzun saç bırakan kimseler aşırı bir üzüntü karşısında saçlarını keserler yahut her zamanki muntazam veya örgülü duruşunun aksine saçlar dağınık bırakılırdı. İşte bu beyitte sümbül de söz konusu mateme iştirak etmiş gösterilerek, üzüntüden saçlarını çözen bir şahsa benzetilmektedir. Yine matemlerde insanların üzerlerindeki elbiseleri yırtmaları yahut çuval kabilinden yırtık elbiseler giyerek matem yerine gelmeleri uyulması gereken önemli bir âdet idi (bk. res. 181, 182). Edebî metinlerde gülün taç yapraklarının zaman zaman bir gömleğe benzetildiği mâlumdur. Burada da taç yaprakları dökülmekte olan bir gül kastedilerek; bu gül "evrâk"ını [= yapraklarını] yolan yani matem sebebiyle elbiselerini yırtan bir şahsa benzetilmektedir (teşhis). Aynı şekilde her zaman güle âşık olduğu için feryat ettiği öne sürülen bülbül de bu defa durumun gereği olarak şehzadenin ölümüne feryat ediyor olarak gösterilmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada ölünün ardından ağıt yakılması geleneğine işaret vardır.

10 Günümüzde de "aceb" [= acayip] kelimesi biraz argolaştırılarak 'çok fazla, aşırı derecede' anlamında hâlâ kullanılmaktadır. İnsan yaratılış itibarıyla başına bir kötülük geldiğinde suçluyu bulup bir an önce cezalandırma yahut ona aleyhte bir şeyler söyleme ihtiyacı hisseder. Şairler de her biri birer Müslüman olarak hayır olsun şer olsun başlarına gelen her işin Allah'tan geldiğini bildikleri hâlde ona kızamayacakları için feleğe kızarlar. Bu bakımdan yeryüzündeki olumsuzlukların suçunu feleğe yükleyerek ona sürekli serzenişte bulunmak, kaderin feleklerin hareketi sonucu oluşup geliştiği şeklindeki eski bir inancı işleyen şairlerin sık sık baş vurdukları bir motiftir. Aynı düşünceden hareketle burada da felek gaddarlıkla itham edilmektedir. Eski filozofların düşüncelerine göre varlık âlemi yaratılırken ilk önce Akl-i Küll yaratılmıştır. Bu, yaratıcı kuvvetin aktif faaliyeti diye tarif edilebilecek bir kudret olup Nefs-i Küll'ün oluşmasını sağlamış ve bu ikisinin birleşmesinden de dokuz felek oluşup dönerek maddeyi ve dehri meydana getirmişlerdir. Dolayısıyla "dehr" [= zamanı ve mekânı ile bütün kâinat] mevcut varlıklar içinde en "köhne" [= eski] olanıdır. Şairin bu "dehr" ve "köhne" kelimelerini bir arada kullanması bu hususa ima içindir. "Firâvân" bol ve çok fazla demektir. Beytin ifadesi *"Bu dehrin eski işiymiş. 'Devran aşırı derecede gaddar imiş' dediklerince varmış..."* şeklinde de anlaşılabilecek bir yapıya sahiptir.

11 Şair, eserine imzasını attığı bu beyitte (mahlas beyti) o ana kadar çok üzülüp ağladığına işaret teşkil etmek üzere kendisine hitap ederek, artık ağlamaması gerektiğini ifade ediyor. "Hak'tan ferman olmak" Allah'tan emir gelmesi demek olup muhtemelen Hz. Muhammed'in *"Dehre küfretmeyin."* mealindeki hadisine işaret olmak üzeredir. Şairin artık şikâyet ve serzenişlerini kesmesi gerektiğini söylemesi mersiyenin bundan sonraki kısmını tahta geçen padişaha duaya ayırmasından dolayıdır.

12 Bu saltanat gül bahçesine Sultan Mehmed Han yeter. Bir goncasısız gül varken [üzüntüden] bağrım kan oldu deme.

13 Osmanlı toplumunda taç, terk, kavuk, börk, destar vb. bütün serpuşlar insanların toplumdaki mevki ve sınıflarını temsil eden önemli birer makam ve mevki işareti idi. Bu bakımdan şairin "Nice külâhlar feleğin elinden tokat yedi" şeklindeki ifadesini "nice makam sahipleri." şeklinde anlamak gerekmektedir. İkinci mısra ölen kimselerin ister zengin ister fakir ister dilenci ister sultan olsun tamamının soyunarak sadece bir bez parçasıyla mezara gireceklerine işaret etmektedir.

14 İnanışa göre Hz. Süleyman'ın olağanüstü pek çok hâlleri arasında bir de rüzgâr ile hareket eden bir tahtı bulunmaktaydı. Bu beyitte yazılış ve okunuşları aynı olan "taht" [= hükümdarlara mahsus koltuk] ve "taht" [= alt, bir şeyin altı] kelimeleri arasında bir söz oyunu geliştirilerek bu peygamberin rüzgâr ile hareket eden yani bir bakıma rüzgârın altına girerek taşıdığı tahtına işaret edilmekte ve bu ihtişamlı tahtın sadece isminin kaldığı, kendisinden eser bulunmadığı belirtilmektedir. İran'ın en büyük hükümdarlarından Keykubâd'ın tacının topraklarda "galtân" [= yuvarlanır] olması da aynı ibret sahnesini tamamlama amacına yöneliktir.

15 Aslında biraz da ölen şehzade için bu kadar çok hayıflanmanın yanlış anlaşılmasından çekiniyormuş havası taşıyan bu beyit, aynı zamanda Osmanlı aydınının saraya kayıtsız şartsız bağımlı ve mahkûm olduğunu gösteren hazin bir gerçeği dile getirmektedir. İlim ve irfanın kaynağı durumundaki kurumların yani medreselerin gerektiğinde sarayı ve devlet yöneticilerini ikaz edebilecek bir güçten mahrum bulunduğu gerçeği, bundan daha veciz bir üslûpla ifade edilemese gerektir. Beyit gerçekten burada söz konusu edilen şehzadenin, idam edilerek yani şairin ifadesi ile bir bakıma kurban edilerek öldüğüne dair ciddî bir ipucu durumundadır. Bununla beraber ikinci mısraın başındaki "âkil dimez" [=aklı olan böyle söylemez] ibaresi hem ilk mısradaki ifadeye hem de ardından gelen ifadeye yöneltilebilecek bir konumda yerleştirilmiştir. Yani beyit sanki kasıtlı olarak "Akıllı olan, 'Kim gelirse biz onun emrinin kuluyuz' demez" manasını kastetmiş olabileceği gibi "Akıllı olan 'bu –ölen şehzade– onun yolunda kurban oldu' demez" şeklinde de anlaşılabilecek.

16 Şair burada meçhul bir şahsa hitap ederek onu 'Âhımın mahveden rüzgârından sakın" diyerek tehdit etmekte ve beklenmedik şekilde sertleşmektedir. Daha önceki ifadelerin bir devamı olarak düşünüldüğünde sanki feleğe hitap ediliyormuş gibi görünen ve kasıtlı olarak bu şekilde sarf edildiği anlaşılan bu söz, dolaylı olarak tahtta oturan genç hükümdarı ima etmektedir. "Cihanda muteber olan sözdür" ifadesi ile şair, cihanın bir 'kün' [= ol!] emriyle yaratıldığını ima eder görünmektedir (telmih). Bununla beraber her şeyin sözle yani dua yahut beddua ile yerine geldiği şeklindeki inanca da işaret vardır. Belki de şair şiirin eline geçmesini ümit ettiği şahsa daha önce verilen bir söze hatırlatmada bulunmak için de böyle bir imalı ifade kullanmakta ve hemen ardından da "senin devrinde şanı kalmadı, yazıklar olsun" diyerek serzenişini sürdürmektedir. "Şân" ve "şeref" çoğu zaman müteradif yani eş anlamlı kullanılan kelimeler olduklarından, eğer gerçekten bu beytin muhatabı tahtta oturan padişahsa, vaki olan itham ve hakaret son derece ağırdır. Sanki "söz" ile şiir sanatı ve şiir söyleme kastediliyormuş gibi bir ifade kullanılmışsa da bu gerektiğinde sözü tevil için aralık bir kapı bırakma amacına yönelik görünmektedir. Esas amaç muhtemelen III. Mehmed tarafından şaire verilen bir sözün tutulmaması ile ilgili görünüyor.

Tahta çıktığında 28 yaşında bulunan hükümdar, belki de devlet erkânının ısrar ve tavsiyesi ile, kardeşlerinden birisini idam ettirmeyerek her ihtimale karşı hayatta bırakmış; daha sonra da bundan vazgeçerek tahta geçtikten bir kaç ay sonra bayram arefesinde kardeşini idam ettirmişti. Tabii bütün bu satırlar hiçbir tarih belgesine müracaat etmeden sadece metin üzerinde tahmini yorum ve düşüncelerden ibaret olup ayrıca ciddî bir tarihî araştırmaya muhtaç görünmektedir.

17 Sanki tahtta oturan padişaha hitap edildiği izlenimi uyandıran bu beyitte şair, aslında ölen şehzadenin manevî şahsiyetine hitap etmekte ve ölen her kişinin Allah'a döndürülmüş olması inancını işlemektedir. Ancak metinde ikinci mısrada sözü edilen "meclis"in hangi meclis olduğu sorusu biraz cevapsız kalmaktadır. Beyit bu hâliyle sanki eksik kalmış veya mısralarından biri başka bir mısra ile karışmış görünümü arz etmektedir. İlk mısraın tahtta bulunan padişaha hitap ettiği düşünülecek olursa bu defa da şairin padişah bir önceki beyitte bahsettiği âhının rüzgârından koruması için Allah'ın korumasına ısmarladığı şeklinde de bir anlam çıkartılabilir.

Bizde Ahmed Hamdi Tanpınar'ın çok doğru ve yerinde bir tespiti olarak, eski şiirimizde hayal edilen sevgilinin ardında sürekli bir padişah imajı bulunduğu söylenir durur. Fakat nedense bu şiirlerin çok önemli bir kısmında söz konusu sevgilinin, padişahın gerçekten ta kendisi olduğu bir türlü görülmez. Gerek şehzade hocası olması ve gerekse babası Sultan III. Murad'dan büyük saygı ve yakınlık görmesi bakımından Nev'î'nin tahta geçmeden önce iyi tanıştığı ve hatta karşılıklı şiirler yazıştığı anlaşılan Sultan III. Mehmed için nazmettiği aşağıdaki eser bu hususa güzel çarpıcı örnek teşkil edecek bir yapı arz etmektedir:

II

MÜTEKERRİR MURABBA

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

I

Felekde sanma hurşîd ü meh-i tâbânadur meylüm
Felekden kadri yüksek bir ulu sultânadur meylüm
Bakılmaz yüzine bir şâh-i 'âlî-şânadur meylüm
Melek sîretlü hünkârum Mehemmed Hânadur meylüm

II

Hevâ-yı 'ışkı ben pîr-i za'îfi nâtüvân itdi
Gam-i dünyâyı gönlümden çıkardı şâdmân itdi
Beni lutfı 'atâsı kâm-bîn ü kâm-rân itdi
Melek sîretlü hünkârum Mehemmed Hânadur meylüm

III

Yüzüñ görse dil-i sevdâ-zedem derd ile âh itse
Duhân-i nâr-i âhum sîb-i hurşîdi siyâh itse
Bana âdemlik idüp göz uciyle bir nigâh itse
Melek sîretlü hünkârum Mehemmed Hânadur meylüm

IV

Niçe gündür ki bir dem sohbetine iştiyâkum var
Husûsan Hân Murâduñ 'izzetinden iftirâkum var
Kul olmaga aña 'uşşâk ile hep ittifâkum var
Melek sîretlü hünkârum Mehemmed Hânadur meylüm

V

Revâ mıdur bu ol hurşîd- i evc-i kudret ü fermân
Ide ben 'âşıkını sâye gibi hâk ile yeksân
Rızâmuz var kazâsına elinde hükm ile fermân
Melek sîretlü hünkârum Mehemmed Hânadur meylüm

VI

Gözüm mâyil gönül eglenmez elde ihtiyârum yok
Gezer âvâreyin bir lahza ârâmum karârum yok
Derûnum âteşin şerh itmege bir râz-dârum yok
Melek sîretlü hünkârum Mehemmed Hânadur meylüm

VII

Du'â-yı devletinden Nev'îyi dûr eyleme yâ Rab
Beni gamgîn idüp agyârı mesrûr eyleme yâ Rab
Melek dîdârını şeytâna manzûr eyleme yâ Rab
Melek sîretlü hünkârum Mehemmed Hânadur

III

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Bahr-i gamda zevrak-i câm-i şerâbı cân umar*
Derde düşse âşinâdan âşinâ dermân umar

1 Derde düştüğünde tanıdık tanıdıktan yardım beklediği gibi, gönül de gam denizinde şarap kadehinin zevrağını ümit eder.

2 *Yâ kaşuñ çîn olsa kalbe tîr-i müjgânuñ düşer*
Gökde kim ebre girih düşse kişi bârân umar

2 Gökte bulut kıvrılsa insan [nasıl] yağmur ümit ederse, yay şeklindeki kaşın çatıldığında [da] kalbe kirpiğinin oku düşer.

3 *Mâ'il oldı sûret-i zîbâña 'âşıklar senüñ*
N'eylesünler her biri hüsnüñ görür ihsân umar

3 Âşıklar senin güzel yüzüne meyleder oldular. Ne yapsınlar, her biri güzelliğini görüp ihsan ümit ederler.

4 *Teşnedür dil bahr-i gamda oklaruñ peykânına*
Agız açmış bir sadefdür katre-i nîsân umar

4 Gam denizinde senin oklarının temrenine susamış olan gönül, Nisan yağmurunun damlasını uman ağız açmış bir istiridye gibidir.

5 *Bî-nişân olmak yiter 'ışk ehline nâm ü nişân*
Ey gönül câhildür ol kim câh ile 'unvân umar

5 Ey gönül, aşk ehline nam ve nişan olarak nişansızlık yeter. Makam ve unvan ümit eden kimse cahildir.

6 *Ehl-i dünyâdan ider Nev'î ümîd-i 'izz ü câh*
Eblehi gör kim gedâdan himmet-i sultân umar

6 Nev'î dünya ehlinden yücelik ve makam ümit ediyor. Dilenciden padişah yardımı ümit eden şu akılsıza bak!

1 Eski şiirde deniz bolluk ve çokluğun sembolüdür. Eğer bir şeyin aşırı miktarda olduğu vurgulanacaksa şairler onu denize teşbih ederler. Bu beyitte de çokluğu belirtilmek için "gam" bir denize benzetilmiştir. "Zevrak" kayık demektir. Gam ve kederi olanların kendilerini şaraba vurmaları durumunu ima eden bu ifadede, şarap kadehi insanı gam denizinde boğulmaktan kurtaran bir kayık olarak düşünülmüştür. Beyitteki "cân" kelimesi gönül anlamındadır. İkinci mısrada iki kere geçen "âşinâ" kelimesi günümüzdeki gibi "bildik, tanıdık" demek olmakla beraber aynı zamanda "yüzen, yüzücü" anlamına da gelmektedir. İlk mısradaki deniz imajı sebebiyle "âşinâ" kelimesi bu manasını da çağrıştırmak üzere özellikle kullanılmıştır (ihamıtenasüp). Buna göre iki mısra bir arada düşünülecek olursa, denize düştüğünde denizde yüzen birinin diğer birine yardım etmesi gibi bir imaj oluşmakla birlikte, şairin asıl amacı gönül ile şarap kadehi arasındaki aşinalığı vurgulamaktır. Beyti oluşturan unsurların hakikî anlamları sonucu ortaya çıkan bu çağrışımlardan başka bir de bunların mecazî karşılıklarının oluşturduğu diğer bir çağrışım alanı daha mevcuttur. Buna göre aşkın yahut ilâhî aşkın terennüm edildiği yer olan gönül, gam denizinden ancak aşk kayığı ile kurtulabilir. Bütün büyük şairlerin eserlerinde olduğu gibi bu beytin de birtakım uzak çağrışımları vardır. Şöyle ki metinde geçen "zevrak" kelimesi aynı zamanda, darbe ile kırılmasın diye dışı hasırla kaplanmış cam şişe yahut matara demektir. Buna göre "zevrak-i câm-i şerâb", camdan yapılmış şarap matarası demek olacaktır. Bulunduğu mevki itibarıyla meyhaneye gitmeye çekinen, evinde içemeyen yahut özellikle şarap yasağı olduğu devirlerde gözden uzak işret etmeyi tercih eden kimseler, bir iki ahbabı yanlarına alır, kayıklara binip denize açılarak sohbet ederlermiş. Beytin aynı zamanda bu durumu ima eder bir biçimde düzenlendiği düşünülecek olursa çağrışım alanları daha iyi anlaşılabilir.

2 Sevgilinin kaşı şekil itibarıyla yaya, kirpiği de oka benzetildiğinden; kaş çatarak âşığa bakışı, çoğu zaman gönle saplanan bir ok olarak yorumlanagelmiştir. Ancak bu husus menfi de olsa bir ilgiyi gösterdiğinden, sevgilinin âşığı hiç tanımazdan gelmesinden çok daha iyi bir durum olarak telâkki edilir ve hoşa gider. Bunun için şair bu durumu "rahmet" olarak nitelendirmekte ve bulutun hareketlenmesi ardından yağmur yağmasına benzetmektedir. Dikkat edilecek olursa ilk mısradaki "yay şeklindeki kaş" ve "ok şeklindeki kirpik" kavramları ikinci mısrada paralel bir şekilde "ebr" [= bulut] ve "bârân" [= yağmur] ibareleriyle karşılanmıştır (mürettep leffüneşir). Bulut ile kaş arasındaki ilişki aynı zamanda biraz da Farsçadaki "ebr" ve "ebrû" [= kaş] kelimeleri arasındaki yakınlıktan kaynaklanmaktadır. İfadenin mecazî anlamı ise âşığın, belâ ve kahır da olsa Allah'tan gelen her şeyi rahmet olarak telâkki etmesi ve isyan etmeyerek kulluğuna devam etmesi şeklindedir.

3 Bu edebiyatta sevgili bütün âşıkların yüzlerini yönelttikleri bir mevkidedir. Tamamı onun güzelliğini görebilme ümidiyle gece gündüz bekleşir dururlar. Âşıkların sevgilinin güzel yüzüne doğru yönelmeleri aynı zamanda mecazen, Allah yolunda ilerleyen kimselerin gece gündüz kıbleye yönelerek onun ihsan ve lütfunu ümit ederek ibadet etmelerinden kinayedir. Beyitte geçen "hüsn" ve "ihsân" kelimeleri aynı kökten türedikleri için ibarede özellikle bir arada kullanılmıştır (iştikak).

4 İlk beyitte olduğu gibi burada da gam denizi benzetmesi tekrar ediliyor. Bu defa gönül, denizler kadar sonsuz gam içinde yine sevgilinin oklarının temrenini bekler olarak tasvir edilmektedir. İkinci mısrada bu ifade bir örnekle açılarak yeni bir kompozisyon oluşturulmaktadır. Buna göre sevgilinin oklarına susamış olarak bekleyen gönlün bu durumu, ağzını açarak nisan yağmuru bekleyen bir istiridye şeklinde düşünülmektedir. Dolayısıyla ilk beyitte olduğu gibi burada da sevgilinin okları bir yağmur tanesi, üstelik burada bir nisan yağmuru tanesi kadar değerli olarak gösterilmek istenmiştir. Nisan ayında yağan yağmurlarla ölü tabiat adeta yeniden canlandığından, eskiler bunun kerametinin nisan yağmurunda olduğuna inanmışlar ve ona pek çok özellikler izafe etmişlerdir. Beyti oluşturan bütün ibareler birbiriyle sürekli ilişki hâlinde bulunan ilgi ağlarıyla örülü durumdadırlar. "Bahr" [= deniz] ile "teşne" [= susamış] arasındaki ilişki, denizin sonsuz su birikintisi olmasına rağmen susuzluğa çare olamayışı sebebiyledir. Türkçesi "temren" olan ve okun çelik ucuna denen "peykân" ile su arasındaki ilişki; "çeliğe su verilmesi" deyiminden hareketle, güya okun ucunda âşığın hararetini dindirecek su bulunması esprisine yöneliktir. İstiridyenin Nisan yağmuruna ağız açması, eskilerin incinin bu mevsimde yağan yağmur tanesinin istiridye içine düşmesi sonucu oluştuğu şeklindeki asılsız inançları ile ilişkilidir. Bu inanca göre istiridyeler her yıl nisan ayında yağmur yağarken bir kere karaya çıkarak açılır ve inci bu düşen yağmur damlasından olurmuş.

5 Osmanlı art niyeti ve menfaati olmayan, kayıtsız şartsız bağlılık ve sadakati gerektiren, aşk derecesinde bir sevgi üzerine kurulu insanî ilişkilere son derece önem veren bir medeniyet idi. Kulun Allah'a olan bağlılığı, tebaanın sultana olan bağlılığı, talebenin hocaya, askerin komutanına, müridin şeyhe olan bağlılıkları hep bu aşk çerçevesinde idealize edilen bir yapıda sürdürülmeye çalışılıyordu. Bu bakımdan her şahsın kendi sahasında yükselmesi, aşkındaki samimiyet ve sadakatle doğru orantılı bir durum arz ediyordu. Üstelik bu tür sevgilerin Allah rızasına bağlanarak sürdürülmesi, ilişkilere dinî bir boyut kazandırdığından, hizmet ve fedakârlıklardan oldukça yüksek verim alınabiliyordu. Asıl ödül daima Allah'tan beklendiğinden, hizmet karşılığı elde edilen şan ve şöhretler elde edilen manevî mertebeye gölge düşüreceğinden asla sevindirici olmamalıydı. Beyitte dile getirilen isim, şan ve şöhret gibi hususların aşk ehline gereksizliği, makam ve mertebe beklemenin ancak cehalet eseri olabileceği ifadesi ile bu husus vurgulanmaktadır.

6 Yukarıdaki beytin izahında belirtilen, kişinin yaptığı işler karşılığında mertebe ve makam elde etmeyi ümit etmesi meselesi bu beyitte bir kere daha karşımıza çıkıyor. Şair başkasına nasihat ediyor olmamak için bir tevazu ve nezaket eseri olarak, kendi kendini ikaz eder görünüyor. Dünya ehlinden mükâfat beklemenin akılsızlık olduğunu vurguluyor. Ancak muhtemelen o sırada hizmetinde bulunduğu padişahı gücendirmemek için de dünya ehlini bir fakire benzeterek asıl himmetin padişahtan gelebileceği hususunu da araya ustalıkla yerleştiriveriyor.

Sultan III. Mehmed'e sunulan ve sevgilinin güzelliğine çılgınca kendisini kaptıran bir âşık edasıyla nazmedilen şu eser, özellikle bu gibi erkek adlarına yazılan şiirlerin gerçek mahiyetini anlamayan ve bunları 20. yüzyıl insanının mantık ve ahlâk yapısı açısından ele alarak sapık temayüllere hükmeden aydın ve araştırmacılarımıza güzel bir örnek oluşturmaktadır. Birçok inceliklerle dolu olan eserin özellikle ikinci mısraında günümüzde de kısmen devam eden dilek tutarak ağaçlara ip bağlama motifine işaret edilmesi nefistir. Şair, Sultan III. Murad'dan gördüğü ilgiyi III. Mehmed'den göremediği ve onunla rahatça görüşemediği, göz ucuyla bir bakışına dahi hasret kaldığı yolunda ince serzenişlerde bulunarak eserinin son mısraında padişahtan hiç olmazsa bu şiirine manzum bir cevap istemektedir.

IV

MURABBA

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

I

Âşüfteyüz cemâline Sultân Mehemmedüñ
Dil-besteyüz nihâline Sultân Mehemmedüñ
İrmezse el visâline Sultân Mehemmedüñ
Var kâni' ol hayâline Sultân Mehemmedüñ

II

Lutf itmeyüp o şâh dilâ ben gedâsına
Fursat düşüp karîn olmazsam likâsına
İtmezse göz uciyle nazar mübtelâsına
Kurbân olam hilâline Sultân Mehemmedüñ

III

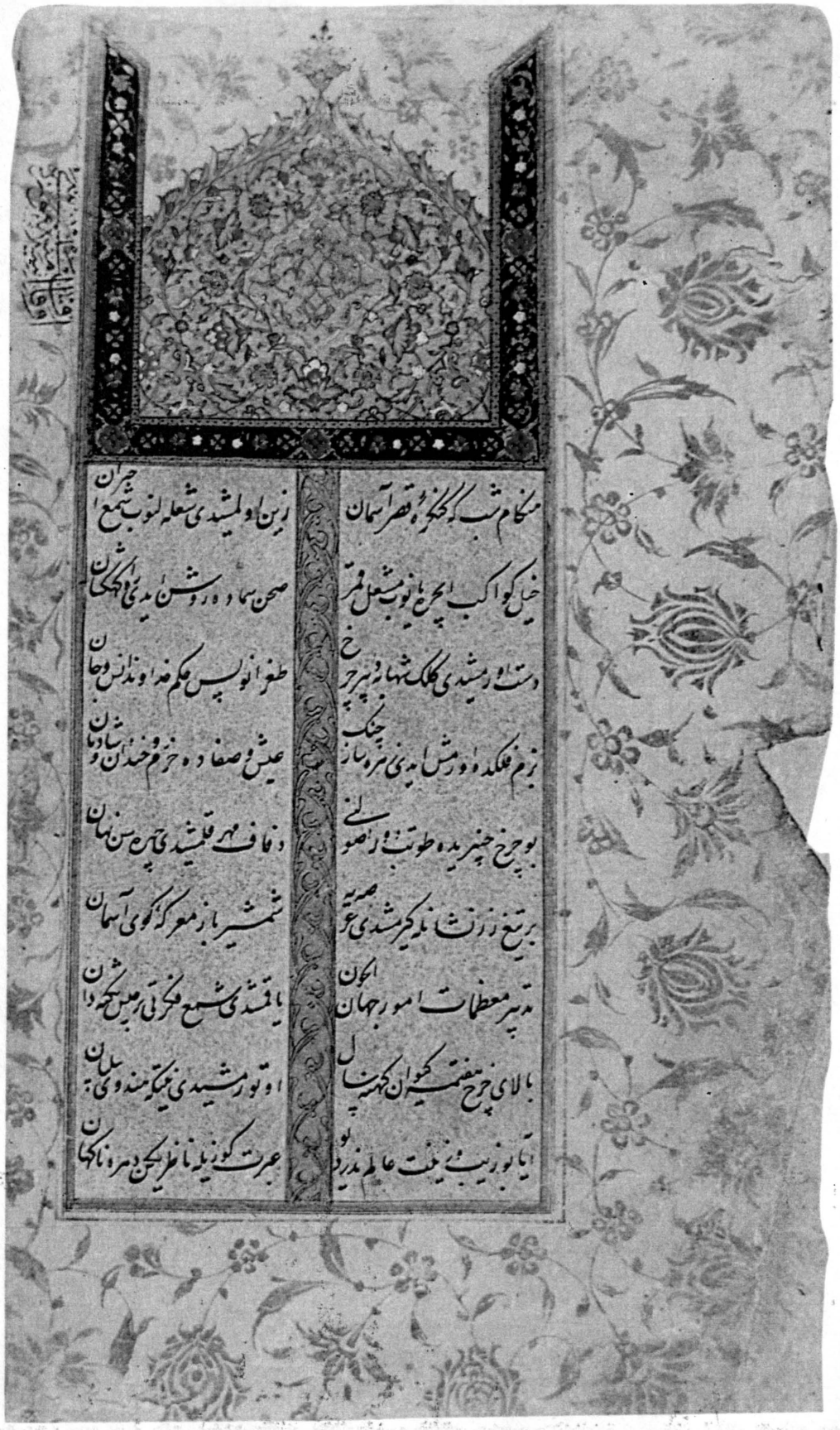
Bir 'adl ü dâd sâhibi sultân imiş diyü
Dil virdüñ aña derdüñe dermân imiş diyü
Bu kez bakarsa yoluma kurbân olam diyü
Bak lutf-i bâ-kemâline Sultân Mehemmedüñ

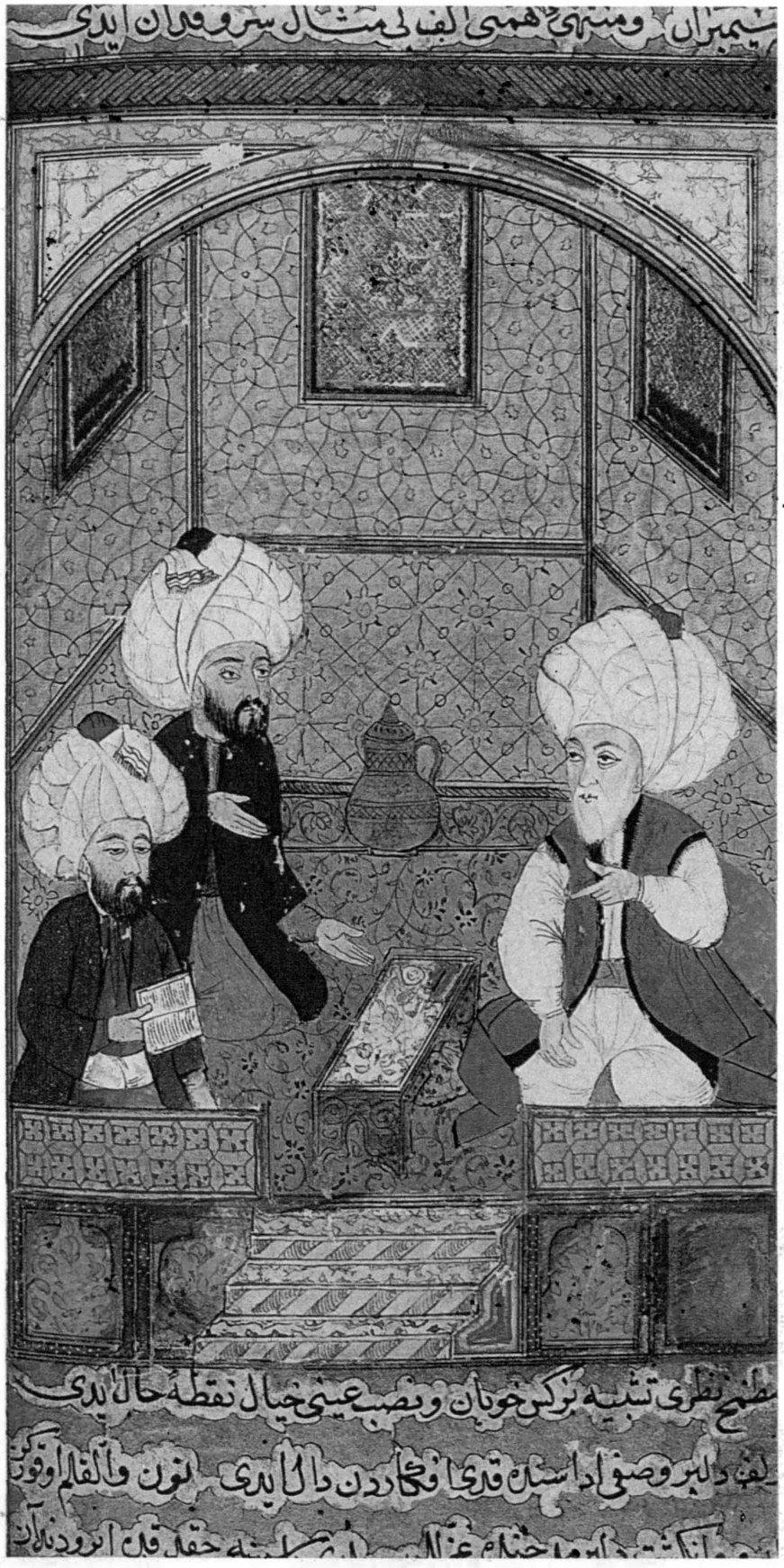
IV

'Osmâniyân ki sâhib-i hulk ü bihâ olur
Lutf ü sehâda şâhlara pâdişâh olur
Hep ehl-i lutf-meşreb ü kân-i sehâ olur
Bak bir nazar cemâline Sultân Mehemmedüñ

V

Meddâh-i saltanat kılalı Nev'îyi Hudâ
Şâh-i edâ benem şu'arâ zümresi gedâ
Gûş eyleyüp dür-i sühanum söylemez bana
Âlüfteyüz makâline Sultân Mehemmedüñ





178

BÂKÎ

[İstanbul 1526-7 - İstanbul 1600]

Asıl adı Mahmud Abdülbâkî'dir. Babası Mehmed Efendi (ö. 1566) Fatih Camii müezzinlerindendi. Gençliğinde saraç çıraklığı veya son yıllarda öne sürülen bir görüşe göre cami kandillerinin yakılması işi olan "serrâc" çıraklığında bulunan Bâkî, medrese yıllarında uzun zaman Karamanî Mehmed Efendi'nin derslerini takip etti. Ders arkadaşları arasında Nev'î, Edirneli Mecdî, Hoca Sadeddin, Üsküplü Vâlihî ve Karamanlı Muhyiddin gibi ileride ün yapacak şair ve ilim adamları bulunuyordu. Bu arada sürekli şiirle ilgileniyor, eski üstatların eserlerine nazireler yazıyor ve Zâtî'nin dükkânına giderek şiirlerini ona gösterip fikirlerini alıyordu. Zâtî (ö. h. 953 / m. 1546) vefat ettiğinde Bâkî yirmi yaşında bir delikanlıydı. Süleymaniye Medresesi'nin açılmasından sonra Kadızâde Şemseddin Ahmed Efendi'nin derslerine devam etti. Kanunî'ye Nahcivan dönüşünde (h. 962 / m. 1555) sunduğu kasideden, Süleymaniye Külliyesi'nin inşasında bina emini olarak çalıştığı anlaşılmaktadır. Hocasının Halep'e kadı olarak tayini üzerine birlikte giderek dört yıl boyunca onun naipliğinde bulundu. Hocasının geri çağırılması üzerine dönüşte, Konya'da Ebussuud Efendi'nin kadılıkla Şam'a gitmekte olan oğlu Mehmed Çelebi ile tanışarak ona bir "nûniye" kasidesi sundu; ondan bir tavsiye mektubu alarak İstanbul'a varışında bir "lâmiye" kasidesi ile şeyhülislâmın çevresine girmeyi başardı.

Bir yandan da Sadrazam Rüstem Paşa'ya yakınlaşma ümidiyle, sadrazamın şeyhi Filibeli Mahmud Efendi'nin çevresine girmeye çalışıyordu. Sadrazamın ölümünden sonra yerine geçen Semiz Ali Paşa'ya iki kaside sundu. İlmiye mesleğinde de ilerleyerek Ekim 1561'de danişmend, ardından da mülazim oldu. 1564'te müderris olarak atanmasına Rumeli kazaskeri Hâmid Efendi'nin itirazıyla karşılaştı; buna rağmen padişahın emriyle 30 akçe ile Silivri'de Pîrî Mehmed Paşa Medresesi'ne tayin edildi. Kısa bir zaman sonra da Murad Paşa Medresesi'ne getirildi. Bu devrede Kanunî'nin şiirlerine nazireler yazıyor, bir yandan da padişaha kasideler sunuyordu. Nihayet padişahın emri ile *Dîvân*'ını düzenleyerek padişaha sundu. Bu arada padişahın maddî ve manevî iltifatlarını görüyordu. Kanunî'nin ölümü üzerine onun için meşhur mersiyesini kaleme aldı. h. 974 / m. 1566'da tahta geçen II. Selim'e bir cülûsiye sunduysa da umduğu iltifatı göremedi, üstelik Murad Paşa Medresesi'ndeki vazifesinden de azledildi. Uzun bir süre mazul kaldıktan sonra Mahmud Paşa ve Eyüb müderrisliklerine atandı, Feridun Bey vasıtasıyla Sokollu'ya tanıtıldı... Padişah II. Selim'e üç gazel sunarak bu sayede 1573 senesi Mayıs ayında Sahn Medresesi payesine yükseltildiyse de bir beyit sebebiyle padişahın hışmına uğrayarak azledildi. Aradan üç yıl geçtikten sonra Edirne'de Selimiye müderrisliğine ve Mart 1579'da 1000 altın terakki ile Mekke kadılığına tayin edildi. Dönüşünde orada bulunduğu sırada Sokollu'nun emriyle tercüme ettiği, Kutbeddin-i Mekkî'nin Mekke tarihini *Fezâil-i Mekke* adıyla Sultan Murad'a sundu. Bu arada önce İstanbul kadılığına, ardından da Anadolu kazaskerliğine getirilmişti. Şairin yükselmesinden endişe eden bazı çevreler, aleyhinde bir kampanya başlatmalarına rağmen, kısa süre sonra şeyhülislâmlıktan bir önceki paye olan Rumeli kazaskerliğine getirildi, ancak bu makama çıkamadan üç ay içinde emekli edildi (h. 1000 / m. 1592). Daha sonra iki kere daha bu makama getirilmiş ve kendisine iki kere şeyhülislâmlık yolu açılmışken, Hoca Sadeddin ve Sun'ullah efendilerin atanmalarıyla bütün ümitlerini yitiren şair, konağındaki cariyelere öfkelendiği bir Cuma günü vefat etti (h. 23 Ramazan 1008 / m. 7 Nisan 1600).

Şiirlerinde kendine has bir üslûbu bulunan Bâkî, Türkçenin aruz veznindeki imale ve zihaf kusurlarını asgariye indiren şairi olarak kabul edilir. Şiirlerinde aşkın acı ve ıstıraplarından çok, coşku ve neşeyi yansıtan işret ve eğlence meclislerine yer vermiştir. Sokollu'nun emriyle Arapçadan, cihadın faziletlerine dair *Fezâilü'l-cihâd* ve siyere dair *Mevâhibü'l-ledünniyye* adlı eserleri tercüme etmiştir.

Kaynaklar: M. Fuad Köprülü, "Bâkî" , *İA*, c. II, s. 243-253; Mehmet Çavuşoğlu, "Bâkî", *TDVİA*, c. IV, s. 537-540.

Uzun yıllar süren bir gayret ve emek sonucunda Kanunî'nin himayesini gören Bâkî'nin, padişahının Zigetvar fethi sırasında ölümü üzerine duyduğu derin ve samimî hislerle yazdığı bu mersiyesi, edebiyatımızın önde gelen şaheserlerindendir. Aruzun daha çok hüzünlü konuların kaleme alındığı hezec bahri ile nazmedilmiştir. Esas itibarıyla sekizer beyitten oluşan yedi bentlik bir terkib-bend şeklinde düzenlenen eserin son bendi, yerine geçen oğlu II. Selim'i medih ve duaya tahsis edilmiştir. Eserin bitiminden bir zaman sonra sonuna, kuşatma sırasında ölen padişahın haberini yeni hükümdar gelene kadar orduya duyurmayarak durumu idare etmede büyük başarı gösteren Sokollu Mehmed Paşa'nın methi için on beyitlik bir bent daha ilâve edilmiştir.

I

TERKÎB-BEND

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâilün

MERSİYE-İ SULTÂN SÜLEYMÂN HAN 'ALEYHİ'R-RAHMETİ VE'L-GUFRÂN

1 *Ey pây-bend-i dâm-geh-i kayd-i nâm ü neng*
Tâ key hevâ-yi meşgale-i dehr-i bî-direng

2 *Añ ol güni ki âhir olup nevbâhar-i 'ömr*
Berg-i hazâne dönse gerek rûy-i lâle-reng

3 *Âhir mekânuñ olsa gerek cür'a gibi hâk*
Devrân elinden irse gerek câm-i 'ayşe seng

4 *İnsân odur ki âyine-veş kalbi sâf ola*
Sîneñde n'eyler âdem iseñ kîne-i peleng

4 *'İbret gözinde niceye dek gaflet uyhusu*
Yitmez mi saña vâkı'a-i şâh-i şîr-ceng

6 *Ol şeh-süvâr-i mülk-i se'âdet ki rahşına*
Cevlân deminde 'arsa-i 'âlem gelürdi teng

7 *Baş egdi âb-i tîgına küffâr-i Üngürüs*
Şemşîri gevherini pesend eyledi Fireng

8 *Yüz yire kodı lutf ile gülberg-i ter gibi*
Sandûka saldı hâzin-i devrân güher gibi

-ALLAH RAHMET VE MAĞFİRET EYLESİN- SULTAN SÜLEYMAN HAN MERSİYESİ

1 Ey ün yapma ve ayıplanma tasasının tuzağına ayağını kaptıran! Sebatsız dünyanın meşgalesi hevesi daha ne zamana dek sürecek?

2 Ömrün baharının sona ererek lâle renkli yüzün sonbahar yaprağına döndüğü günü bir düşün.

3 Sonunda yerin cür'a gibi toprak olsa gerek. İşret kadehine feleğin elinden bir taş gelse gerek.

4 İnsan olanın kalbi ayna gibi saf olur. Eğer adam isen gönlünde kaplan kini ne arıyor?

5 İbret gözünde gaflet uykusu ne zamana kadar [sürecek]? Sana arslan gibi ceng eden padişahın hadisesi yetmez mi?

6 O bahtiyarlık ülkesinin [öyle] usta bir at binicisi idi ki koşturma sırasında atına cihan arsası dar gelirdi.

7 Macar kâfirleri onun kılıcının keskinliğine baş eğdi. Frenkler kılıcının cevherini takdir ettiler.

8 Yüzünü taze bir gül yaprağı gibi lütfederek yere koydu. Felek hazinedarı onu bir mücevher gibi sandığa bıraktı.

Padişahın hayatta iken sahip olduğu ihtişamı, cömertliği, fazilet ve hüner erbabını himaye edişi gibi hasletlerinin sıralandığı bu bent okuyucuya ne değerli bir hükümdarın kaybedildiğini tarif için nazmedilmiştir. Cihanı güneş gibi aydınlatan böyle bir hükümdarın ölümüyle şairin dünyası kararmıştır. Artık yaşamanın da sanki bir anlamı yok gibidir.

II

1 *Hakkâ ki zîb ü ziynet-i ikbâl ü câh idi*
Şâh-i Sikender-efser ü Dârâ-sipâh idi

1 Gerçekten saadet ve makamın süsü ve bezeği idi. İskender taçlı ve Dara askerli bir padişah idi.

2 *Gerdûn ayagı tozına eylerdi ser-fürû*
Dünyâya hâk-i bârgehi secdegâh idi

2 Felek onun ayağının tozuna baş eğerdi. Onun otağının toprağı dünya halkına secde yeri idi.

3 *Kemter gedâyı az 'atâsı kılurdı bay*
Bir lutfı çok mürüvveti çok pâdişâh idi

3 Az bir bağışı en fakir bir dilenciyi zengin ederdi. İyiliği çok, mürüvveti çok bir padişah idi.

4 *Hâk-i cenâb-i hazreti dergâh-i devleti*
Fazl u belâgat ehline ümmîd-gâh idi

4 Yüce zatının bulunduğu yerin toprağı [ve] devletinin kapısı fazilet ve belâgat ehline ümit kapısı idi.

5 *Hükm-i kazâya virdi rızâyı egerçi kim*
Şâh-i kazâ-tüvân ü kader-destgâh idi

5 Her ne kadar kaza kudretli ve kader [âdeta] elinin altında bulunan bir padişah idiyse de kazanın hükmüne rıza gösterdi.

6 *Gerdûn-i dûna zâr u zebûn oldı sanmañuz*
Maksûdı terk-i câh ile kürb-i Ilâh idi

6 [O padişahı] aşağılık feleğe zayıf ve âciz düştü sanmayınız. Onun amacı makamını terk ederek Allah'a yaklaşmaktı.

7 *Cân ü cihânı gözlerümüz görmese n'ola*
Rûşen cemâli 'âleme hurşîd ü mâh idi

7 Gözlerimiz can ve cihanı görmese buna şaşılmaz. Onun aydınlık yüzü dünyaya güneş ve ay idi.

8 *Hurşîde baksa gözleri halkuñ tola gelür*
Zîrâ görince hâtıra ol meh-likâ gelür

8 Güneşe bakınca insanların gözleri [yaşla] dolmaktadır. Çünkü [güneşi] görünce hatıra o ay yüzlü [padişah] gelir.

Bu bentte güçlü bir matem tasviri geliştirmeye çalışan şair, insanlar, cinler, bulutlar, yıldızlar, ufuklar, gökyüzü gibi bütün tabiat varlıklarını bu mateme iştirak ettirmeye çalışmaktadır. Madem ki cihan hâkimi böyle bir hükümdar vefat etmiştir, öyleyse bütün cihan onun için ağlayıp gözyaşı dökmelidir.

III

1 *Döksün sehâb kaddin añup katre katre kan*
İtsün nihâl-i nârveni nahl-i ergavân

1 Bulut [o padişahın] boyunu anıp damla damla kan döksün, nar fidanını erguvan dalı [gibi] etsin.

2 *Bu acılarla çeşm-i nücûm olsun eşk-bâr*
Âfâkı tutsun âteş-i dilden çıkan duhân

2 Bu acılarla yıldızların gözü yaş yağdırsın. Gönül ateşinden çıkan duman ufukları sarsın.

3 *Kılsun kebûd câmelerin âsmân siyâh*
Geysün libâs-i mâtem-i şâhı bütün cihân

3 Gökyüzü mavi elbiselerini siyah kılsın, bütün cihan padişahın matemi elbisesini giysin.

4 *Yaksun derûn-i sîne-i ins-ü perîde dag*
Nâr-i firâk-i Şâh Süleymân-i kâmrân

4 Dilediğine kavuşan Sultan Süleyman'ın ayrılığının ateşi, insanların ve cinlerin gönülleri içinde dağ yaksın.

5 *Kıldı firâz-i küngüre-i 'Arş cilve-gâh*
Lâyık degüldi şânına hakkâ bu hâkdân

5 Arşın en yüksek yerinin en yüce makamını mesken etti. Gerçekten de bu topraklık yer onun şanına lâyık değildi.

6 *Mürg-i revânı göklere irdi Hümâ gibi*
Kaldı hazîz-i hâkde bir iki üstühân

6 Ruhunun kuşu Hümâ gibi göklere ulaştı. Toprak altında [ondan sadece] birkaç kemik kaldı.

7 *Çâpük-süvâr-i 'arsa-i kevn ü mekân idi*
İkbâl ü 'izzet olmış idi yâr ü hem-'inân

7 Varlık âlemi arsasının çevik binicisi idi. Talih ve azamet ona dost ve at başı beraber giden yoldaş olmuşlardı.

8 *Serkeşlik itdi tevsen-i baht-i sitîze-kâr*
Düşdi zemîne sâye-i eltâf-i Kirdgâr

8 Bahtının huysuz atı dik başlılık etti, Allah'ın lütfunun gölgesi yere düştü.

Bu bentte şair ölen padişaha hitap etmekte; bulut, kuşlar, sıra dağlar, gül ve inci gibi tabiat unsurlarının tamamının onun için tuttuğu yasa iştirak etmeleri gerektiğini bildirerek içinde bulunduğu matemin ne kadar büyük olduğunu ifadeye çalışmaktadır. Her beyitte söz konusu varlıkların kendilerine has özellikleri hakkında yorumlar geliştiriliyor. Çünkü cihan padişahının ölümüne dünyadaki bütün varlıklar üzülmüşlerdir ve bir şekilde üzüntülerini dile getirmelidirler.

IV

1 *Olsun gamuñda bencileyin zâr ü bî-karâr*
Âfâkı gezsün aglayurak ebr-i nev-bahâr

1 Bahar bulutu senin üzüntün içinde benim gibi perişan ve yerinde duramaz olsun, ağlayarak ufuktan ufuğa gezsin.

2 *Tutsun cihânı nâle-i mürgân-i subh-dem*
Güller yolınsun âh ü figân eylesün hezâr

2 Sabah vakti öten kuşların feryatları cihanı tutsun. Güller yolunsun, bülbül âh çekip feryat eylesin.

3 *Sünbüllerini mâtem idüp çözsün aglasun*
Dâmâne döksün eşk-i firâvânı kûhsâr

3 Dağ başı matem ederek sümbül [gibi saçlarını] çözüp ağlasın, pek çok gözyaşlarını eteğine döksün.

4 *Añdukça bûy-i hulkuñı derdüñle lâle-veş*
Olsun derûn-i nâfe-i müşk-i Tatâr târ

4 Tatar miskinin göbeğinin içi, senin ahlâkının kokusunu andıkça lâle gibi [yanıp] kararsın.

5 *Gül hasretüñle yollara tutsun kulagını*
Nerges gibi kıyâmete dek çeksün intizâr

5 Gül senin hasretinle kulağını yollara tutsun ve nergis gibi kıyamete kadar intizar çeksin.

6 *Deryâlar itse 'âlemi çeşm-i güher-feşân*
Gelmez vücûda sencileyin dürr-i şâhvâr

6 İnciler saçan göz, âlemi [tamamen] deniz etse senin gibi büyük bir inci vücuda gelmez.

7 *Ey dil bu demde sensin olan bana hem-nefes*
Gel nây gibi iñleyelüm bâri zâr zâr

7 Ey gönül bu zamanda bana nefes yoldaşı olan sensin. Gel bari ney gibi yana yakıla inleyelim.

8 *Âheng-i âh ü nâleleri idelüm bülend*
Eshâb-i derdi cûşa getürsün bu heft bend

8 [Ey gönül] âh ve feryatların ahengini yükseltelim [de] bu yedi bent dert sahiplerini coşturşun.

Bir önceki bendin son beytinde bu mersiyeyi yazmadaki amacının aynı zamanda Kanunî'nin ölümüne yas tutanların hüzünlerini artırmak olduğunu ifade eden şair, V. bentte gerçekten bu amaca yönelik olarak, dinleyenleri hüzünlendirici ifadeler kullanmaktadır.

V

1 *Gün togdı şâh-i 'âlem uyanmaz mı hâbdan*
Kılmaz mı cilve hayme-i gerdûn-cenâbdan

1 Güneş doğdu, cihan padişahı [daha] uykudan uyanmayacak mı? Eşiği felek [kadar yüce] olan çadırından görünüp iltifat etmeyecek mi?

2 *Yollarda kaldı gözlerümüz gelmedi haber*
Hâk-i cenâb-i südde-i devlet-me'âbdan

2 Gözlerimiz yollarda kaldı; kapısı devletin sığınağı olan padişahın eşiği toprağından [hâlâ bir] haber gelmedi.

3 *Reng-i 'izârı gitdi yatur kendi huşk-leb*
Ş'ol gül gibi ki ayru düşüpdür gül-âbdan

3 Kendisi, gül suyundan ayrı düşmüş gül gibi, yanağının rengi gitmiş ve dudağı kurumuş yatıyor

4 *Gâhî hicâb-i ebre girer husrevâ felek*
Yâd eyledükçe lutfuñı derler hicâbdan

4 Ey hükümdar! Felek senin iyiliğini hatırladıkça utançtan zaman zaman bulut örtüsüne girer, terler.

5 *Tıfl-i sirişki yirlere geçsün dü'âm odur*
Her kim gamuñdan ağlamaya şeyh ü şâbdan

5 Genç ihtiyar her kim senin gamından ağlamazsa [onun için] duam şudur: "Gözyaşı çocuğu yerlere girsin".

6 *Yansun yakılsun âteş-i hecrüñle âfitâb*
Derdüñle kara çullara girsün sehâbdan

6 Güneş senin ayrılığının ateşiyle yanıp yakılsın, derdinle buluttan kara çullara girsin.

7 *Yâd eylesün hünerlerüñi kanlar ağlasun*
Tîgüñ boyınca karaya batsun kırâbdan

7 Kılıcın senin hünerlerini hatırlayıp kanlar ağlasın, kınından boylu boyunca karaya batsın.

8 *Derd ü gamuñla çâk-i girîbân idüp kalem*
Pîrâhenini parçalasun gussadan 'alem

8 Senin dert ve gamınla kalem yakasını yırtıp sancak [da] kederinden gömleğini parçalasın.

Bu bentte şair sanki Kanunî sağ ve kendisini dinliyormuş gibi bir üslûp içerisinde padişahına hitap etmekte, ona âdeta ömrü boyunca göstercliği askerî başarıları hatırlatmaktadır. Aslında amacı bütün bunları, bu eseri dinleyenlere hatırlatmak, padişahın nasıl bir cihangir olduğunu vurgulamaktır.

VI

1 *Tîgüñ içürdi düşmene zahm-i zebânları*
Bahs itmez oldı kimse kesüldi lisânları

1 Senin kılıcın düşmana dil yaraları içirdi. [Öyle ki] kimse iddia etmez oldu, dilleri kesildi.

2 *Gördi nihâl-i serv-i ser-efrâz-i nîzeñi*
Ser-keşlik adın añmadı bir dahi banları

2 Senin göğe baş çeken servi fidanını andıran mızrağını görünce, [düşman] beyleri bir daha baş kaldırma lâfını anmadılar.

3 *Her kande bassa pâyi semendüñ nisâr içün*
Hanlar yoluñda cümle revân itdi cânları

3 Senin atın ayağı her nereye bassa, bütün hanlar yolunda saçı etmek için canlar akıttılar.

4 *Deşt-i fenâda mürg-i hevâ turmayup konar*
Tîgüñ Hudâ yolında sebîl itdi kanları

4 Kılıcın Allah yolunda kanlar sebil etti[ğinden], yokluk çölünde ölüm kuşu durmadan konar.

5 *Şemşîr gibi rüy-i zemîne taraf taraf*
Salduñ demür kuşaklu cihân pehlevânları

5 Demir kuşaklı cihan pehlivanlarını kılıç gibi yeryüzünün her tarafına saldın.

6 *Alduñ hezâr büt-gedeyi mescid eyledüñ*
Nâkûs yirlerinde okutduñ ezânları

6 Binlerce kiliseyi alıp mescit eyledin. Çan kulelerinde ezanlar okuttun.

7 *Âhir çalundı kûs-i rahîl itdüñ irtihâl*
Evvel konaguñ oldı cinân bûstânları

7 Sonunda göç davulu çalındı ve irtihal ettin. İlk konağın cennet bahçeleri oldu.

8 *Minnet Hudâya iki cihânda kılup sa'îd*
Nâm-i şerîfüñ eyledi hem gâzî hem şehîd

8 Allah'a şükürler olsun ki seni iki cihanda mutlu kılıp mübarek unvanını hem gazi hem de şehit koydu.

Bâkî Haziran 1566'da, hacca giden babasının ölüm haberini almış, bunun kederi bitmeden aynı yılın Eylülünde de henüz ihsanlarına nail olmaya başladığı Kanunî'nin ölümü ile iyice sarsılmıştı. Güçlükle elde ettiği saraya yakınlığını yeni padişahla da devam ettirme düşüncesi ile bu mersiyenin VII. bendini Sultan II. Selim'e ayırdı. Aynı günlerde yeni padişah için bir "cülüsiye" de nazmetmesine rağmen beklediği iltifatlardan hiçbirini göremedi, üstelik bin bir zorlukla tayin edildiği Murad Paşa Medresesi müderrisliğinden de azledildi.

VII

1 *Bâkî cemâl-i pâdişeh-i dil-pezîri gör*
Mir'ât-i sun'-i hazret-i Hayy ü Kadîri gör

2 *Pîr-i 'Azîz-i Mısr-i vücûd itdi irtihâl*
Mîr-i cevân-i çâpük-i Yûsuf-nazîri gör

3 *Gün dogdı şimdi gâyete irdi sepîde-dem*
Ruhsâr-i hûb-i hüsrev-i rûşen-zamîri gör

4 *Behrâm-i vakti gûra yitürdi bu saydgâh*
Var işigine hidmet-i Şâh Erdeşîri gör

5 *Berbâd kıldı taht-i Süleymânı rûzgâr*
Sultân Selîm Hân-i Sikender-serîri gör

6 *Vardı peleng-i kûh-i vegâ h"âb-i râhate*
Kühsâr-i kibriyâda turan nerre şîri gör

7 *Cevlâne gitdi ravzaya tâvûs-i bâg-i kuds*
Ferr-i Hümâ-yı evc-i se'âdet-mesîri gör

8 *İkbâl ü baht-i husrev-i âfâk müstedâm*
Rûh-i revân-i şâha tahiyyât ve's-selâm

1 Bâkî [yeni] padişahın gönle hoş gelen cemaline bak, 'Yaratıcı' ve 'Kudret sahibi' olan Allah'ın sanatının aynasını gör.

2 Varlık Mısırı'nın ihtiyar azizi ahirete göçtü, [şimdi] Yusuf'a bedel [güzellikteki] genç ve çevik hükümdara bak.

3 Güneş doğdu, şimdi sabah aydınlığı en parlak hâle geldi; aydınlık gönüllü hükümdarın güzel yüzüne bak.

4 Bu av yeri zamanın Behrâm'ını çukura düşürdü; [şimdi] Şah Erdeşîr'in eşiğine git, onun hizmetini gör.

5 Zaman Süleyman'ın tahtını yok etti; [şimdi] İskender tahtındaki Sultan Selim Han'a bak.

6 Savaş dağının kaplanı istirahat uykusuna vardı, azamet dağında duran erkek arslana bak.

7 Cennet bahçesinin tavusu Ravza'ya dolaşmaya gitti, saadet göğünün en üstünde seyreden Hüma'nın şanını gör.

8 Ufuklar hükümdarının mutluluğu ve talihi sürekli olsun; padişahın [Kanunî'nin Hakk'a] yürüyen ruhuna tazim ve selâm [olsun].



179

I/1 Büyük şair ve yazarlar eserlerine daima çarpıcı bir üslûp ve dikkat çekici bir ifade ile başlamayı âdet hâline getirmişlerdir (beraatiistihlâl). Bâkî de burada bu büyük hükümdarın ölümü sebebiyle nazmettiği ve asırlar boyu okunacağından âdeta emin bir tavırla kaleme aldığı bu mersiyeye insanı düşünmeye sevk edici ve ikaz edici bir soru ile başlamaktadır. Şair bu "dehr"; yani dünyayı bir "dâm-gâh" [= tuzak] olarak görmekte, insanların bu dünyada uğraşıp durdukları işleri de "kayd-i nâm u neng" [= şöhret gayreti ve ayıplanma endişesi ile meşgul olmak] olarak nitelendirmektedir. "Pây-bend" [= ayağı bağlı, bağlanmış] ibaresindeki "bend" [= bağ] ile ardından gelen "kayd" [= bağ] kelimeleri eş anlamlı olup 'tuzak' kavramı ile de uyum teşkil etmektedirler (tenasüp). İnsanlar daha çok sürekli başkalarının takdirini görmek ve onların ayıplamalarından çekinerek yaşarlar. Oysa ahirete faydası olan işler sadece Allah'ın hoşuna gitmesi için yapılan ve onun ayıplamaması için sakınılan işlerdir. "Direng" durma demektir. Bunun olumsuzu olan "bîdireng" ile yapılan "dehr-i bî-direng" [= sebatsız dünya] terkibi sürekli dönüp duran felek anlamında olup; feleğin sürekli dönmesine, dolayısıyla dönekliğine, sebatsızlığına yani faniliğine ve bu dönüşte bir değirmen gibi insanları öğütmesine işaret etmektedir. Dünyanın sebatsız ve fani oluşuna rağmen bütün insanlar hiç ölmeyecekmiş gibi onunla uğraşıyorlar. Şair bu insanları sanki bir tuzağa yakalanmışlar gibi görüp sesleniyor: "tâ key" [= ne zamana kadar?] *"Bu tuzakta daha ne kadar kalacaksınız? Çırpınıp kendinizi kurtarmayı düşünmüyor musunuz?"*

I/2 İnsan ömrünün çocukluk ve gençlik yıllarını şairler çoğu zaman "nev-bahâr" [= ilk bahar] olarak sembolize ederler. Bu devrede insanın yüzü canlı ve âdeta bir gül yahut lâle gibi taptaze ve hayat doludur. "Hazân" [= son bahar] ise ihtiyarlık zamanını temsil eder. İnsan ihtiyarlayınca gençliğindeki taptaze cildi sararıp solar, bir hazan yaprağı gibi kurur. Bunun yanı sıra genç olan bir kimse de öldüğünde vücudundan kanı çekilir, taptaze teni ve kırmızı yanakları bir anda sapsarı kesilir. İşte şairin, hitap ettiği insanlardan düşünmelerini istediği "lâle renkli yüzün hazan yaprağı gibi sararacağı gün" böyle bir ölüm günüdür. Bu ifadeyle âdeta Hz. Muhammed'in *"Ölümü hatırlamak insana nasihat olarak yeter"* sözü hatırlatılmaktadır (telmih).

I/3 Mısraın başındaki "âhir" kelimesi tek başına "sonunda" anlamına gelebileceği gibi, "âhir mekân" [= son yer] ibaresi içinde düşünüldüğünde "son" anlamını ifade eder. Eskiden imal edilen şaraplarda kadehin dibinde kalan tortu içilmeyip yere döküldüğünden, "cür'a" [= kadeh tortusu] edebiyatta çoğu zaman yere dökülen nesneleri sembolize eder. Burada da insanın bir zaman sonra ölüp toprağa düşecek olması hâli ile toprağa dökülen şarap tortusu arasında bir ilişki oluşturulmuştur. Yeme, içme ve eğlenme anlamına gelen "ayş" burada bir kadeh ile sembolize edilerek, insan ölünce bitecek olan bütün bu işler, bir taş isabetiyle söz konusu kadehin kırılması şeklinde tasavvur edilmiştir. Ancak "ayş"ın bir diğer anlamı da 'yaşama' ve 'hayat' olduğuna göre, "câm-i 'ayş" terkibi aynı zamanda hayat kadehi anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Taşı atan ise şiirde bütün kötülüklerden sorumlu tutulması âdet olan "devrân" yani felektir. Kadeh kırıldığında nasıl tekrar eski hâline gelmesi mümkün değilse, insan öldüğünde de eskisi gibi içip eğlenmesi mümkün değildir. Bu beyitte "olsa gerek" [= olacak] ve "irse gerek" [= erecek] şeklinde geçen ifade, günümüzde büyük bir ihtimalle olacak şeyler için kullanıldığı hâliyle geçmektedir. Şair âdeta hitap ettiği kimse veya kimseleri düşünmeye teşvik etmekte, onlara örnekler vererek ikna etmeye çalışmaktadır.

I/4 Eski aynalar daha çok gümüş yahut çelikten imal edildiklerinden insan gönlü edebiyatta daima, parlatılmadığı zaman derhâl kararıp paslanmaya yüz tutan bir aynaya benzetilmiştir. Beyitteki "veş" [= gibi] Farsça benzetme edatı olup "âyîne-veş" ayna gibi demektir. Gönlün kararması kötü huylarla dolmasını temsil ettiği gibi; parlaması da iyilik ve güzelliklerle bezenmesi ve saflaşması demektir. Bilindiği üzere "peleng" [= kaplan] tabiatta vahşî ve saldırgan bir hayvandır. Onun kükreyip saldırması, hemen öfkelenerek kendisini kaybeden insanlara benzetilmiş. Bu gibilerin "adam" yani gerçek anlamda insan olamayacakları vurgulanmış. İbarede ayna ile kaplan

arasında ilginç bir uyum vardır. Şair bu benzetme ile aynı zamanda ayna üzerinde önce nokta nokta başlayan paslanma ve kararma ile, kaplan postu üzerindeki benekler arasında bir ilişki oluşturmaktadır. Şair burada muhtemelen Kanunî'nin saltanatı zamanında haksızlığa uğramış olup padişaha kırgın bulunan kimselere seslenmektedir. Onlara gönüllerinde ölümün dahi teskin edemediği kaplan kinini terk etmeleri telkininde bulunmaktadır.

I/5 "İbret gözü", çevresinde olup biteni ders alarak ibretle takip eden göz ve dolayısıyla böyle bir bakışa sahip insan demektir. İnsan uyku hâlinde çevresinde olup bitenleri duyup göremez, kendisini savunamaz, yarı ölü durumuna girer. "Gaflet" [= gafillik] insanın aklını ve basiretini bağladığından uykuya benzetilmiş (teşbih) *"İbret gözündeki bu gaflet uykusu daha ne kadar devam edecek? Gözünü açmayacak mısın?"* Ardından hem padişahı methe geçmek, hem de ikaz ettiği kimse yahut kimselere örnek vermek üzere "şîr-ceng" [= arslanlar gibi savaşan] padişahın başından geçen vaka örnek gösterilmektedir. Burada "vâkı'a" kelimesi hem vaka ve hadise' hem de "rüya" anlamına gelmesi bakımından özellikle kullanılmıştır. Yani şair "gaflet uykusunda olan göz" ile "vâkıa" [= rüya] arasında ustaca bir ilişki kurmaktadır. "Vâkı'a"nın buradaki esas anlamı hadise olmakla birlikte, uzak anlamı olan rüya'nın uyku ile ilişkisi düşünüldüğünden özellikle tercih edilmiştir (ihamitenasüp).

I/6 Mersiyenin adına yazıldığı padişah burada ata ustalıkla binen, ata binenlerin en iyisi anlamına gelen "şeh-süvâr" olarak nitelendirilmiştir. "Mülk-i sa'âdet" [= mutluluk ülkesi] terkibi ise iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Birincisi insanların mutlu olarak yaşadıkları "Osmanlı Devleti", diğeri ise mutluluk kavramının soyut olarak düşünüldüğü hayalî bir ülke. Padişah Osmanlı ülkesinin en iyi ata binicisi olduğu gibi, mutluluk ve saadet ülkesinin de en iyi ata bineni yani baht ve ikbalin kendisine ram olduğu bir şahsiyettir; talihi üzerinde dilediği şekilde dolu dizgin at sürmektedir. "Rahş" aslında ünlü *Şehnâme* kahramanı Rüstem'in efsanevî atının ismi olup daha sonra mutlak anlamda "at" için alem olmuştur. Padişah öyle usta bir binicidir ki "cevlân" [= at koşturma] zamanında ona cihan arsası dahi dar gelmektedir. Bu ifade ile aynı zamanda, ömrü fetihlerle geçen padişahın ordunun başında sefere çıktığında; o günün coğrafyasına göre dünyanın bir ucu sayılabilecek uzak ülkelere at sürmesi kastedilmektedir.

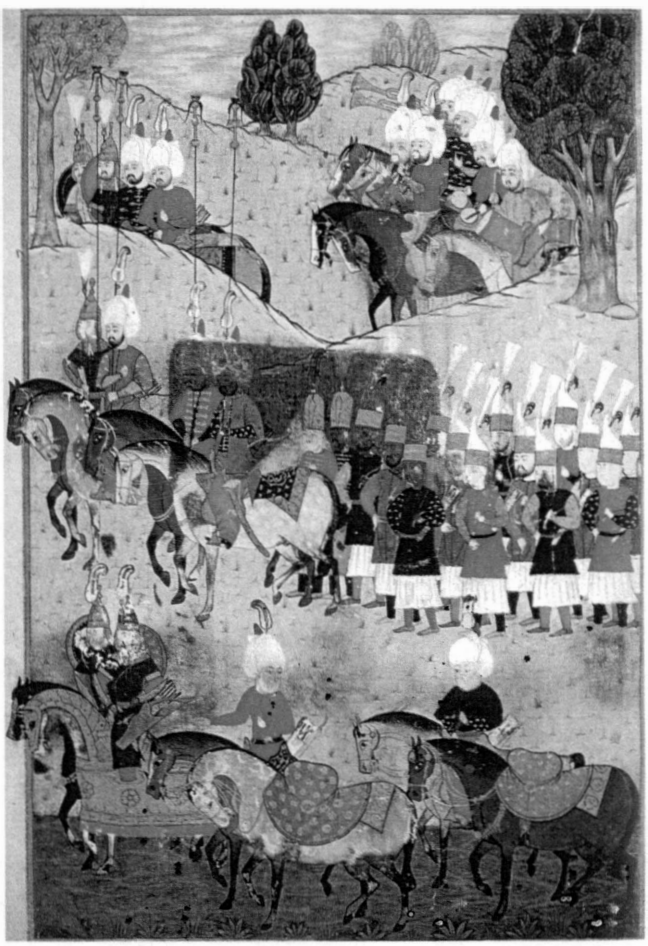
I/7 Günümüzde de kullanıldığı üzere "baş eğmek" teslim olup itaat etmek demektir. Çeliğe ve dolayısıyla kılıca su verilmesini ima etmek üzere kullanılan "âb-i tîg" [= kılıcın suyu, parlaklığı] tabiri burada kılıcın sertlik ve keskinliği ima edilerek padişahın zaferler kazanan keskin ve kararlı şahsiyeti kastedilmek üzere kullanılmıştır. "Üngürüs" yahut "Engerüs" o devirde Türklerin Macarlara verdikleri isim olup "Hongrois"in vulgarize hâlidir. Padişahın kılıcı öylesine keskindir ki Macar kâfirleri ona baş eğmek zorunda kalmışlardır. Aslında öz ve cevher anlamına gelen "gevher" kelimesi kılıç için kullanıldığında, su verilerek çelik hâline getirilen kılıcın namlusu üzerindeki dalga yani menevişleri belirten tabirdir. Kılıçtan anlayanlar bu menevişlere bakarak kılıcın çeliğinin kalitesini değerlendirirlermiş. Batılı anlamında kullanılan ve Avrupada yaşayanların hemen tamamına alem olan "Freng" ismi burada muhtemelen Fransızlar için kullanılmış görünüyor. Çünkü Fransızlar Avrupanın batısında Osmanlı'nın müttefiki durumunda idiler. "Pesend eylemek" beğenmek demek olup bu durumda "Frenklerin Kanunî'nin kılıcının cevherini beğenmeleri" Osmanlı'nın başarılarını takdir etmeleri anlamında yorumlanmalıdır.

I/8 Kanunî'nin ölümü ve toprağa defnedilişinin tasvir edildiği bu beyitte, onun gül gibi taze ve pembe yüzünün toprağa girişi, bir gül yaprağının yavaşça havada süzülerek toprağa inmesine benzetilmiştir. Her insanın ölünce toprağa defnedilmesi bir zaruret olduğu hâlde şair, padişahın toprağa girmesini dahi onun bir lütfu olarak görmektedir. Şairin böyle bir ifade kullanması, hem padişahın yüceliğini vurgulama hem de gül yaprağının toprağa değer katmasına işaret etmeye yönelik bir husustur. Eskiler değersiz denebilecek kili gül yaprakları ile karıştırarak ona gül kokusu kazandırıp "gil" (bk. res. 85) yaparlar ve toprağı yıkanmada kullanılmak üzere aktarlarda

satılan değerli bir hâle sokarlardı. Bu bakımdan gül yaprağının toprak ile karışması bir bakıma onun toprağa bir lütfu gibidir.

Padişahın cesedinin sanduka içine yerleştirilmesini tasvir eden ikinci mısrada ise onun ölümüne sebep olan felek, onu değerli bir inci gibi mücevher sandığına yerleştiren bir hazinedara benzetiliyor (teşbih). Gerçekten günümüzde de değerli mücevherler ve özellikle inci kullanılmadığı zamanlarda ortada bırakılmayıp kadife veya pamuk gibi yumuşak örtülere sarılır yahut bu iş için hazırlanmış mahfazalara konur. Çünkü bu gibi değerli mücevherlerin ve özellikle incinin güneş ışığından zarar göreceğine inanılır. Hatta ateşli iken vücut ısısının dahi zarar verebileceği düşünülerek bazı mücevherler bu durumlarda takılmayıp sandığına yerleştirilip saklanır. İşte şair padişahın kefenlenip tabuta konmasını, bir hazinedarın çok değerli bir mücevheri sarıp sarmalayıp mücevher sandığına yerleştirmesi gibi tarif ve tasvir etmektedir. Gerçekten de Zigetvar'ın iç kalesinin fethedildiği sıralarda vefat eden padişahın ölümü ordudan uzun zaman gizlenmiş, padişahın cesedi kefenlenerek civardaki bir kilise kürsüsünden gizlice hazırlanarak otağa sokulan bir tabut içine yerleştirilmiş ve tahtın altına geçici olarak gömülmüştü.

II/1 "Hakkâ" doğrusu, hakikaten ve gerçekten gibi anlamlar ifade eder. "İkbâl" 'bir şeye dönüp bakmak' anlamına gelmekle beraber, daha çok talihin insana yüz göstermesi yani uğur ve mutluluk anlamında kullanılmıştır. "Câh" ise makam ve mevki demektir. Mutluluk ve makam aslında sahibine süs verir, onu zenginleştirir. Burada ise padişah olağanüstü bir varlık olması sebebiyle mutluluk ve makam kavramlarına süs verir olarak gösterilmiştir. Taht ona değil o tahta süs olmuştur yahut saltanat makamı onu değil o saltanat makamını şereflendirmiştir. İkinci mısrada ise padişahın tacı, büyük bir cihangir olup Hindistan'a kadar fetihlerde bulunan Makedonyalı İskender'in tacına; ordusu da çokluk itibarıyla büyük İran hükümdarı Dârâ yahut Dârâb'ın ordusuna benzetilmektedir. Bu ikisinin birlikte geçmesi, İskender'in Dârâ'yı mağlup etmesi sebebiyledir. "Dârâ-sipâh" terkibi aynı zamanda "her askeri bir Dârâ olan padişah" anlamına da gelmektedir.



180

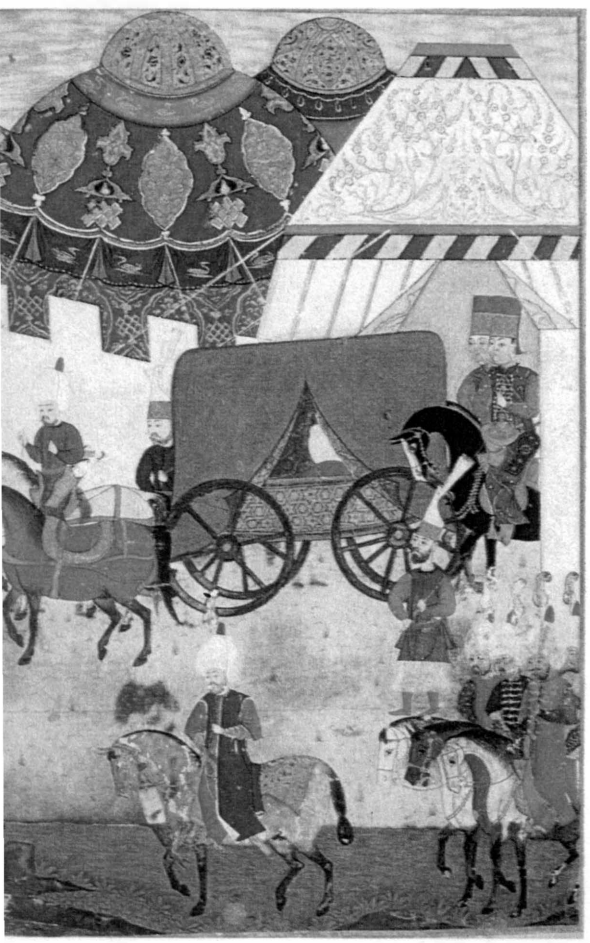
II/2 Asıl anlamı dönen ve dönücü demek olan "gerdûn" edebî metinlerde felek anlamında kullanılır. Eski astronomi bilgisine göre dünya etrafında sürekli dairevî hareketler yaptığı kabul edilen felek, bu hâliyle şekil itibarıyla yere eğilmiş bir şahıs olarak kişileştirildiğinden (teşhis), edebiyatta bir hükümdar övüleceği zaman feleğin onun ayağı toprağına veya tozuna baş eğdiği yorumu yapılırdı (hüsnütalil). "Bâr" izin, "gâh" yer demek olup padişahların otağı izin verilerek girilen yer olmak bakımından "bâr-geh" olarak adlandırılmıştır. Şair, padişahın otağının toprağını dünyanın "secde-gâh"ı [= secde yeri] olarak nitelendirmektedir. Gerçekten de Osmanlı padişahları sefer sırasında nereye gitseler orası bir bakıma devletin ve dola-

yısı ile dünyanın merkezi gibi olur, elçiler orada kabul edilir, divan orada kurulur ve bütün ülke yine o otağdan idare edilirdi. Bu bakımdan otağlara ayrı bir özen gösterilir, devletin bütün ihtişam ve azameti bu mekânlarda yansıtılmaya çalışılırdı.

Selânikî Mustafa Efendi, Kanunî'nin vefat ettiği bu sefer yolculuğu sırasında Belgrat karşısındaki tepe üzerine otağı kurulan padişahın huzuruna, tamamı süslü 300 kadar yaya ve atlı maiyeti ile yer öpmek için gelen Erdel Banı Stefan Kral'ın; Osmanlı ordugâhının ve padişahın çevresinde yer alan devlet ricali ve askerlerin debdebe ve ihtişamı karşısında "nutka tâkati kalmadığı"nı yani dilinin tutulduğunu yazar. Stefan Kral'ın başındaki mücevherlerle süslü tacı çıkarıp padişahı selâmladığı ve huzurunda diz çökerek oturduğu hâlde Kanunî'nin "Kalksın!" emri üzerine iki adım daha ilerleyip tekrar oturduğu ve üçüncü hamlede *"hâk-i pây-i kîmyâ-misâllerine yüz sürüp"* kalktığında Sokollu tarafından incili bir iskemleye oturtulması, şairin ifade ettiği hâli açıklamaya ve bu ifadenin bir mübalâğa olmadığını göstermeye yeterlidir sanırız.

II/3 "Kem" eksik ve noksan, "kemter" ise çok eksik demek olup bu durumda "kemter gedâ" çok fakir dilenci demektir. Bu ibarede "gedâ" [= fakir, dilenci] ile "pâdişâh" kelimeleri birbirine zıt kavramlar oldukları için özellikle kullanılmışlardır (tezat). Aslında tarifi kitaplar tutacak kadar geniş bir kavram olan "mürüvvet" için kısaca "insanlık" denebilir.

II/4 Beyitteki "cenâb" ve "hazret" kelimeleri her ikisi de saygı ifade eden tabirler olmakla beraber burada "cenâb" yön, cihet ve saygı duyulan yer anlamında kullanılmıştır. Maddî veya manevî anlamda olsun büyük makamlara eskiler "dergâh" derlerdi. Bu tabir padişahın sarayı, sadrazamın makamı yahut bir devlet büyüğünün hanesi için kullanılabileceği gibi aynı zamanda manevî cihet bulunan tekke ve türbe gibi mekânlar için de kullanılabilirdi. Günümüzde de olduğu gibi insanlarımızın bu gibi manevî gücü bulunduğuna inandıkları yerlere gidip dua etmeleri, hatta mezarlardan toprak alıp ondan şifa ummaları ve ümitle bekleşmeleri o devirde de fazlasıyla yaygın olduğundan şair, padişahın bulunduğu yer hakkında âdeta böyle bir imaj oluşturmak istercesine "Onun bulunduğu yerin toprağı fazilet ve edebiyat ehline ümit yeri idi" demektedir. Aslında "fazl" fazlalık demek olup "fazl ehli" ilim, irfan, sanat, cömertlik, güzel ahlâk gibi konularda akranından üstün olan kimseler anlamında kullanılan bir tabirdir. "Belâgat" güzel ve yerinde söz söylemek demek olup burada "belâgat ehli" ile edip ve şairler kastedilmiştir. Gerçekten de Kanunî, saltanatı boyunca sürekli şairleri, sanatkârları ve ilim erbabını himaye etmiş onlara her fırsatta ihsanda bulunmuş bir hükümdar idi.



II/5 "Kazâ" ve "kader" her ikisi de Allah'ın cihanı yarattığı zaman neler olacağını takdir etmesi ve bunların zamanı geldiğinde yine onun iradesi altında birer birer gerçekleşmesi anlamında dinî tabirlerdir. Allah'ın takdiri olan kader hiçbir şekilde değiştirilemeyeceği için edebiyatta "mutlak hâkimiyet gücü"nün sembolü olarak kullanılagelmiştir. Padişah âdeta her dilediğini icra etme kudretinde bir insan

olması sebebiyle şair onun gücünü kadere benzetmekte ve hakkında "kazâ-tüvân" [= kader kudretli] tabirini kullanmaktadır (teşbih, mübalâğa). Dilimizde bugün 'tezgâh' olarak kullandığımız "dest-gâh", el altında bulunan yer demek olup buradaki "kazâ-dest-gâh" terkibi "kader, elinin altında bulunan" demektir. Bu ifadeler aynı zamanda "irâde-i külliyye" [= Allah'ın takdir ve iradesi] ve "irade-i cüz'iyye" [= kader konusunda insana verilen isteme ve seçme imkânı] konularına da imada bulunmak üzere kullanılmış sözlerdir. Beyitteki ifadeye göre sanki kader padişahın elinde olduğu hâlde padişah, Allah'ın emrine uyarak kaderin gereğine rıza göstermiş gibi bir üslûp kullanılmıştır. Tabii İslâmî inanca göre Kanunî de nihayet bir insan olmak hasebiyle, Allah'ın ezelde takdir ettiği şeyleri yerine getiren zavallı bir kul idi. Ancak kaderinde bu büyük fetihleri yapma yahut büyük bir hükümdar olma yazılı olduğu için bunları gerçekleştiriyordu. Bu bakımdan bütün bu ifadeler bu bilgiler ışığında değerlendirilmesi gereken ve padişahı övmek için kullanılmış mecazî sözlerden ibarettir. Günümüzde eski edebiyatımızdaki bu gibi ifadeleri yorumlama konusunda türlü kaçamak teviller ve olmadık izah yolları arayan araştırmacılara kıyasla o günün aydınının, bu hususları rahatça ifade edebildiklerini ve dinin izin verdiği sınırlar dahilinde ne kadar serbest ve müsamahalı sözler söyleyebildiklerini göstermesi bakımından beyitteki ifadeler son derece ilginç ve önemlidir.

II/6 Şiir dilinde insanların başına gelen bütün felâketlerden felek sorumlu tutulduğundan şairler sürekli feleğe hakaret ederler. Burada da felek "dûn" [= alçak, aşağılık] olarak vasıflandırılmış ve böyle bir hükümdarın feleğe asla yenilemeyeceği "zâr" [= zayıf] ve "zebûn [= âciz] olamayacağı ifade edilerek onun ölümüne başka bir durum sebep gösterilmiştir (hüsnütalil). Şaire göre padişahın makamını terk etmesinin asıl sebebi Allah'a yakın olmak istemesidir. Aslında beyitte kastedilmek istenmeyen bir çağrışım olabilir; fakat şairin bu ifadesi Allah'a yakınlaşmak için tac ve tahtını terk eden İbrahim Edhem kıssasını akla getirmektedir.

II/7 Buradaki "görmek" fiili aynı zamanda 'ilgilenmek, değer vermek, dikkate almak' anlamlarında kullanılmıştır. İnsanın dünyadaki maddî değer itibarıyla en kıymetli şeyi canıdır. Can için gerekirse birçok varlık feda edilebilir. *"Padişahın ölümünden sonra canı ve cihanı gözümüz görmese buna şaşılmaz"* demekle şair *"O padişah öldükten sonra biz yaşamışız ne kıymeti var."* demek istemektedir. Aynı zamanda güneş ve ay olmayınca gece veya gündüz her yer zifiri karanlık olup hiçbir şey görünmeyeceğine işaret olmak üzere *"O bizim dünyamızın güneşi ve ayı gibiydi. O olmadan biz cihanı nasıl görebiliriz?"* anlamı da çıkmaktadır. Bu ifade aynı zamanda can yani "insan ruhu"nun gözle görülemediği gerçeğini de ifade etmektedir.



II/8 Şair burada da güneşe uzun süre bakan insanın gözünün yaşlanması hadisesine padişahı övmek için şairane bir yorum getirmektedir (hüsnütalil). Bâkî'ye göre bunun asıl sebebi insanların güneşi görünce ölen padişahı ve dolayısı ile onun göz kamaştıran ihtişamını hatırlamaları ve kederden ağlamalarıdır. Bu beyit hakkında geliştirilen bir fikri burada hatırlatmakta fayda vardır. İnsan bir yumurtaya sürekli baktıktan sonra

gözünü kapadığı zaman nasıl zihninde karanlık içinde beyaz bir top şekli oluşursa, güneşe bakıp aynı şeyi tekrarladığında da zihninde dolunay biçiminde bir şekil oluşur. Şair bu ifadesi ile aynı zamanda bu duruma da işaret etmektedir.

III/1 Bulutun damla damla kan dökmesi ifadesi, bulutun padişahın ölümüne üzülen bir insan gibi düşünülerek (teşhis) kanlı gözyaşları dökmesi temennisinden ibarettir. Nar ağacının boyu düzgün olan bir çeşidi demek olan "nârven", zaten bahar geldiğinde kırmızı çiçekler açarak erguvan dalı gibi olur. Şair bu tabiat gerçeğini şairane bir yorumla padişahın ölümüne matem tutar şekilde yorumlamaya çalışmaktadır. Bilindiği üzere erguvan, bahar geldiğinde kupkuru dalları, eflâtun veya pembe çiçeklerle dolan bir ağaç cinsidir. Kırmızı renkli çiçekler açan nar fidanının erguvan dalına dönmesi, onun eflâtun renge bürünerek maten tutmaya başlaması anlamındadır. Eski geleneklerde eflâtunun bir matem rengi (bk. res. 181, 182) olduğunu burada hatırlamak gerekmektedir.

III/2 Şair padişahın ölümüne canlı cansız her şeyin matem tuttuğu yahut tutması gerektiği görüşüyle yıldızların gözyaşı dökmelerini istemektedir. Eski şiirde parlak oluşları ve ara sıra kaymaları sebebiyle yıldızlar göze ve gözden düşen yaş damlasına benzetilirdi. Padişahın ölümüne üzülenlerin acısı o kadar fazladır ki içlerinin yanıklığı sebebiyle gönüllerinden çıkan ateşin dumanı da ufukları kaplamalıdır.

III/3 "Kebûd" gökyüzü rengi demektir. Şair gökyüzünü bir şahıs gibi düşünmekte (teşhis) ve bu şahsın açık mavi renkli elbisesini çıkararak matem için siyahlara bürünmesini istemektedir. Göğün siyahlara bürünmesi ise hava kararınca gerçekleşecek, böylece bütün cihan bir bakıma matem elbisesi giymiş olacaktır. Osmanlılar bu gibi protokol ve geleneklere son derece önem veren gelenekçi bir yapıya sahiptiler. Öyle ki Fâtih'in oğlu Şehzade Mustafa'nın ölümü üzerine tamamı siyah, eflâtun yahut koyu mavi elbiseler giyen devlet ricalinin aksine, şehzade ile arası iyi olmayan Vezir Mahmud Paşa'nın bu geleneğe uymaması padişah tarafından idam ettirilmesine sebep gösterilir.

III/4 Dilek ve istek demek olan "kâm" ve "süren" anlamına gelen "-rân" ekinden oluşan "kâm-rân" isteğine kavuşan ve muradına eren demektir. Yukarıda padişahın Allah'a yaklaşmak istediğini ifade eden şair, burada da aynı hususa imada bulunmak üzere bu tabiri kullanmaktadır. O muradına ermiştir, fakat ardında kalanlar, ister insan ister cin olsun onun ayrılığı acısı ile gönüllerinin içine "dağ" yakmalıdırlar. Aslında hayvanlara işaret olmak üzere derilerine kızgın demir basılması demek olan "dağ yakmak", eskiden özellikle abdal dervişlerinin türlü vesilelerle ve özellikle 10 Muharrem matemleri sebebiyle vücutlarında oluşturmayı gelenek saydıkları kızgın demir yaralarını ima etmek üzere kullanılmıştır. Padişahın ayrılığına üzülen herkes, gönlünün derinliklerinde böyle ateşli yaralar oluşturmalı yani çok üzülmelidir.

182



III/5 Yüksek makam ve mevki anlamına gelen "firâz" kelimesi, kubbe,

kemer yahut kale duvarı gibi mimarî unsurların en yüksek yeri anlamına gelen "küngüre" ile birleşince, metnin yukarıdaki gibi sadeleştirilmesi yoluna gidildi. "Arş" göklerin en yüce yerinde olan, bütün kâinatı kuşatan, daha doğrusu cismanî olmaktan çok ruhânî ve manevî yüceliği ifade eden bir kavramdır. Şair padişahın ölerek arşın en üst makamına gittiğini ifade etmekte, daha sonra da onun aslında diğer insanlar gibi bu "hâk-dân"a [= yeryüzü] lâyık olmadığını, melek tabiatlı olduğu için gerçekten bulunması gerektiği yere ulaştığını öne sürmektedir.

III/6 Ruhun bedenden ayrılması daha çok bir kuş gibi göklere uçması şeklinde düşünülmüştür. Burada da "revân" [= ruh] bir kuşa benzetilmiş (teşbih), bu kuşun göğün yükseklerine yükselişi ise Hümâ'nın yüksekte uçuşu şeklinde tarif edilmiştir (teşbih). "Hümâ" Çin adalarında yaşadığına inanılan efsanevî bir kuş imiş. Güya yükseklerde uçtuğu için insanlar tarafından hiç görülmez, hiç yere konmaz, ayakları olmaz, hatta gökte yumurtlar ve yumurtadan çıkan yavru da hemen uçmaya başlarmış. Gölgesi kime düşerse uğur getireceğine inanılan bu kuşun bir diğer özelliği de sadece kemikle beslenmesi imiş. Şairin ölen padişahtan yer altında sadece birkaç parça kemik kaldığını ifade etmesinin bir amacı da Hümâ ile "üstühân" [= kemik] arasındaki bu münasebeti ima etmek ve bu kelimeler arasında uyum sağlamaktır (tenasüp). "Hümâ" ve "Ankâ" gerek edebî metinlerde, gerekse minyatürlerde sık sık birbirine karıştırılmış, her iki kuş da kemikle beslenir olarak tarif ve resmedilmiştir (bk. res. 119).

III/7 "Kevn ü mekân" içinde yaşadığımız kâinat yani varlık âlemi demektir. Şair bu âlemi üzerinde at koşturulan bir meydan; Sultan Süleyman'ın sağlığındaki hâlini de bu meydanda at koşturan çevik bir binici olarak hayal ediyor. Öyle ki talih ve yücelik sürekli kendisi ile birlikte gitmekte onunla dost bulunmaktadırlar. "İnân" dizgin demektir "hem-'inân" ise at başı birlikte giden anlamında bir tabirdir.

III/8 Bugün de kullanıldığı üzere "ser-keş" baş kaldıran, dik başlılık eden kimse demektir. "Tevsen" at, "sitîze-kâr" inatçı ve huysuz anlamlarına gelir. "Kirdgâr" tanrı demektir. Halifelerin Allah'ın yeryüzünde gölgesi oldukları şeklindeki bir düşünceyi ima eden şair, padişahın toprağa düşmesini yani ölmesini, bahtının atının huysuzluk ederek Allah'ın gölgesi olan zatını yere düşürmesi şeklinde ifade etmektedir. Bu tasvir bir bakıma önceki beyitte çizilen tablonun bir devamı niteliğindedir.

IV/1 Bulutların rüzgâr sebebiyle sürekli savrulmasını perişanlık ve hareket hâlinde olup yağmur yağdırışını da üzüntüden yerinde duramayarak sürekli ağlama şeklinde yorumlayan şair, içinde bulunduğu mateme bulutların da iştirak etmeleri gerektiğini ifade etmektedir. Aslında temenni ettiği perişan olmak, yerinde duramamak, sürekli dolaşmak ve ağlamak gibi şeyler zaten bulutların tabii hâllerinin şairane yorumlarından ibarettir (hüsnütalil).

IV/2 Özellikle bahar mevsiminde sabah vakti kuşların ötüşleri malûmdur. Şair bu neşeli sesleri dahi oluşturmaya çalıştığı matem atmosferi sebebiyle "nâle" [= inilti] olarak yorumlamaktadır. Günümüzde de kullanılan "yolunmak" saçını başını çekiştirerek ağlamak demektir. Ancak söz konusu fiil burada gül hakkında kullanıldığından aynı zamanda 'koparılsın' anlamını da ima edecek şekilde kullanılmıştır (tevriye).

IV/3 Eskiler güzel kokuları saçlarına sürdüklerinden "sünbül" edebiyatta gerek kokusu ve gerekse kıvrım kıvrım şekli itibarıyla kıvırcık bir saça benzetilmiştir. Burada dağın sümbüllerini çözerek ağlaması ifadesi ile dağ başlarında bulunan bulutların çözülerek yağmur yağması kastedilmektedir. Nitekim böyle bulutlu yerlerde yağmur yağarken bulutlar uzaktan bakıldığında sicim sicim aşağıya doğru çözülmüş gibi görünürler. Matem için saç çözmek eski Türk geleneklerindendir. Görüldüğü üzere şair dağ tepesini bir şahıs gibi düşünmekte (teşhis) ve bu dağın tepesindeki yağmur bulutunun boşalmasını, padişahın ölümüne duyduğu kederden dolayı dağın saçlarını çözerek ağlaması şeklinde yorumlamaktadır (hüsnütalil). Söz konusu gözyaşlarının "dâmân"a [= etek] dökülmesi ifadesi ise; ağlarken eteğine gözyaşları damlayan bir insan ile eteklerinden seller gibi sular akan bir dağ arasındaki ilişkiyi oluşturması bakımından hem dil hem de imaj açısın-

dan çok başarılı bir edebî tasvir oluşturmaktadır. "Kûh-sâr" dağlık yer yahut dağ tepesi, "eşk-i firâvân" ise seller gibi gözyaşı demektir.

IV/4 Edebî metinlerde "hulk" [= ahlâk] aynı zamanda bir çeşit esans anlamına da geldiğinden, koku ve ahlâk arasında sürekli bir ilişki kurulagelmiştir. "Müşk" misk demek olup "müşk-i Tatâr" Çin ve Türkistan civarında yaşayan bir çeşit misk ahusunun göbeğindeki salgıdan elde edilen çok değerli bir kokunun adıdır. Inanışa göre bu madde sümbül ve menekşe gibi güzel kokulu çiçekleri otlayan ceylanın göbeğinde oluşan kurumuş bir kan pıhtısı imiş. Hayvanın çiftleşme zamanında hararetlenmesi sebebiyle meydana gelir, bir kaşıntı oluşturarak sürtünme suretiyle yere düşermiş. Hatta o civar halkı çok kıymetli olan bu "nâfe"yi [= göbek] kolayca elde edebilmek için ormanlara hayvanın rahatça kaşınabileceği kazıklar çakarlarmış. İşte bu göbeğin içi koyu siyah renkte olup daha sonra belirli terkipler hazırlanıp terbiye edilerek misk hâline getirilirmiş. Şair padişahın güzel ahlâkının kokusu ile bu misk göbeği arasında bir ilişki kuruyor ve miski, padişahın güzel ahlâkını hatırlayınca kederinden gelincik gibi içi yanan bir şahıs gibi düşünüyor (teşhis). Bilindiği üzere "lâle" [= gelincik] içinde simsiyah nokta bulunan bir çiçek olup edebiyatta içi yanmışlığın sembolüdür.

IV/5 Gülün kıvrımları ile insan kulağının kıvrımları arasında bir benzerlik kuran şairler gülü kulağa benzetirler. Özellikle büyüyüp ağırlaştığı zaman dalı üzerinde eğilmesini ise yollara kulak tutması olarak yorumlarlar. Uzak mesafeden atla gelenleri dinlemek için yere kulak dayanması çok eski bir usuldür. İşte dalı üzerinde yere doğru eğilen gül, bu beyitte padişahın hasreti ile acaba geliyor mu diye yola kulağını dayayan bir şahsa benzetilmektedir (teşhis). Nergis de şekil itibarıyla tam bir gözü andırdığından (bk. res. 5) bu beyitte kıyamete kadar "intizâr" [= gözleme] ile padişahı bekleyen bir şahıs olarak ifade edilmekte, gülün de bu şekilde beklemesi istenmektedir.

IV/6 "Çeşm" göz, "çeşm-i güher-feşân" ise inciler saçan göz" demektir. Gözün inciler saçması, inci gibi gözyaşları dökmesi demektir. Görüldüğü üzere beyitte gözyaşı anlamında bir kelime kullanılmamış, onun yerine "güher" [= inci] denerek inci gibi parlayan gözyaşı kastedilmiştir (istiare). Şair, padişahın ölümünün kederi ile akıtılan gözyaşları dünyayı saracak derecede denizler oluştursa da bu denizlerden artık bir daha Kanunî gibi bir "dürr-i şâh-vâr" [= çok nadir rastlanan, paha biçilemeyen büyük inci] çıkamayacağını, artık Kanunî gibi bir padişahın dünyaya gelmeyeceğini ileri sürüyor.

Gözyaşının inciye benzetilmesi edebiyatta teşbih yahut istiare yoluyla çok yaygın olarak kullanılan bir benzetmedir. Bunun bir sebebi yukarıda ifade edildiği üzere gözyaşı ile incinin parlaklıkları olmakla beraber diğer bir sebep de gözyaşının manevî değerinden kaynaklanmaktadır. Allah'a riya ile edilen binlerce türlü ibadet, Allah için samimiyetle dökülen bir damla gözyaşının kıymeti yanında hiçbir değer ifade etmez. Ölen padişah için samimiyetle gözyaşı döküp onun için Allah'a dua eden insanların gözyaşları, işte bu yüzden inciye benzetilmektedir.

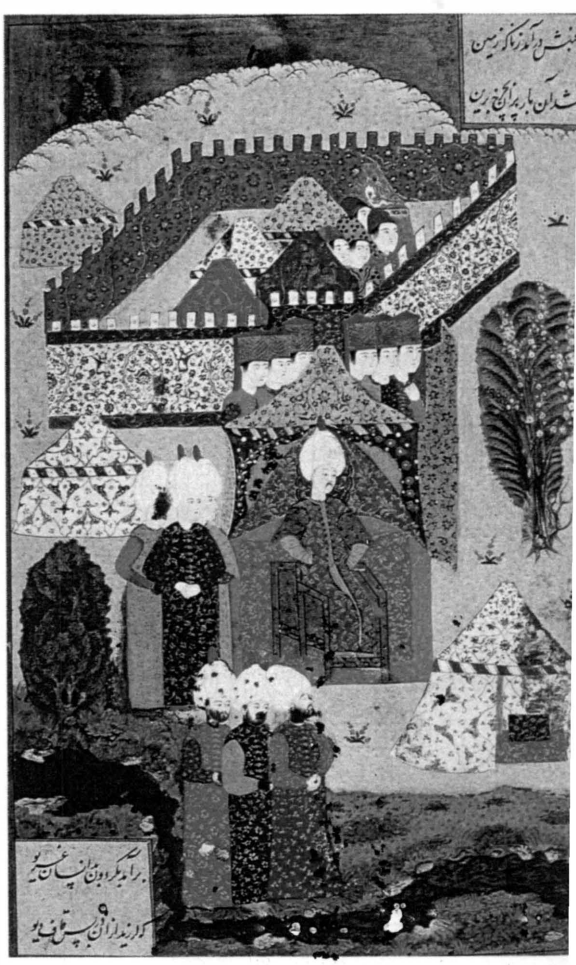
IV/7 Padişahın ölümünden dolayı samimiyetle keder duyan şair burada gönlüne seslenmekte ve içinde kopan keder fırtınalarını ancak onun anlayabileceğini, bu sebeple ney gibi birlikte feryat etmeleri gerektiğini ifade etmektedir. Ney ile matem tutan insan yahut kederli gönül arasındaki ilişki, üçünün de içlerinin yanık oluşudur. Neyin içinin yanık oluşu, imal edilişi sırasında üzerindeki deliklerin kızgın bir şişle dağlanarak açılması sebebiyledir. Burada "dem" kelimesi aslında an ve zaman anlamında kullanılmakla birlikte diğer anlamı da "nefes" olduğundan beyitte ifade edilen "nefes" kelimesi ile uzak anlamı itibarıyla uyum teşkil etmektedir (ihamitenasüp). Ayrıca "dem", "nefes", "ney", "inlemek" ve "zâr zâr" kelimelerinin tamamı bir diğeri ile ilişki içinde bulunduklarından özellikle kullanılmışlardır (müraatinazir). Klâsik musikimizde birkaç neyzenden biri taksim ederken diğerlerinin pes perdeden neylerine hafifçe üflemelerine "dem" veya "dem tutmak" denir. Dolayısıyla şairin gönlü ile birlikte "zâr zâr inlemeleri" ifadesinde böyle bir dem tutma mazmunu görülmektedir ki beytin asıl güzelliğini şairin arka planda gerek kelime gerekse anlam itibarıyla mükemmelce kurmayı başardığı bu imaj oluşturmaktadır.

IV/8 Bu beyit aynı zamanda mersiyenin yazılış gayesini ortaya koymaktadır. İfadeden anlaşıldığına göre mersiye sadece sanat ve maharet göstermek için yazılmıyor, aynı zamanda ölen kimsenin ardından matemini tutanları coşturma amacını da taşıyordu. Yedi bent anlamına gelen "heft bend" ibaresindeki "bend", bu mersiyeyi vücuda getiren, yedi parça bentten her biri olup her bent aynı vezin ve kafiyede yedi beyit ile bu beyitleri bir sonraki bente bağlayan farklı kafiyedeki sekizinci beyitten oluşmaktadır.

V/1 Eski Türklerde gündelik hayat güneşin doğmasından bir hayli önce başlardı. İnsanlar sabah ezanından önce kalkar hazırlıklarını görürler ve namaz çıkışı iş yerleri açılarak hayat başlardı. Özellikle sefer yolculukları sırasında bu geleneğin daha da titizlikle uygulandığı bilinmektedir. Bâkî, ölümü uzun zaman ordudan gizlenerek otağ içinde kefenlenip tabutunda bekletilen padişaha sanki durumu bilmiyormuş gibi (tecahülüarifane) soruyor: *"Güneş doğduğu hâlde cihan padişahı daha uykudan uyanmayacak mı?"* Böyle bir ifade kullanmaktan kastı, padişahın sağlığında otağından çıkışı ve selâmlanışındaki ihtişam ve debdebeyi bilenlere şimdiki durumu hatırlatarak onları daha da kederlendirmektir. Bu soru ifadesi aynı zamanda ölümü üzerinden günler geçmesine rağmen padişahı hasta yatağında yatıyor bilenlerin de meraklarını yansıtması bakımından ayrıca ilgi çekicidir.

İkinci mısradaki "cenâb" kelimesi muhtemelen Bâkî'nin el yazısındaki bir okunaksızlıktan kaynaklanan yanlış istinsahlarla yazma nüshalara "tınâb" [= çadır ipi], "habâb" [= köpük], "kıbâb" [= kubbeler] gibi anlam verilemeyecek şekillerde geçmiştir. Aslında "cenâb" olması kuvvetle muhtemel olan ve bazı yazma nüshalarda bu şekliyle yer alan kelime Farsça sözlüklerde "eşik" veya "çit" anlamına gelmektedir. Padişahların yüceliklerini vurgulamak için onların kapı eşiklerinin feleğe benzetilmesi çok yaygın bir kalıp olduğu gibi, otağları etrafının "zukak" denen çitlerle çevrilerek izinsiz girilemeyecek bir avlu (bk. res. 183, 184) oluşturulduğu da bilinmektedir . Bu ikinci anlam kelimenin Arapça aslındaki "avlu" ve "civar" anlamına da uymaktadır. Bu bakımdan beytin ikinci mısraını "Padişah felek eşikli otağından yahut çevresi felek gibi zukaklarla çevrilen otağından çıkıp görünmez mi?" şeklinde anlamak daha mantıklı görünmektedir. Bilindiği üzere eskiler feleğin yahut feleklerin, dümdüz uzanıp giden dünyayı çepeçevre sardığına inanırlardı.

18



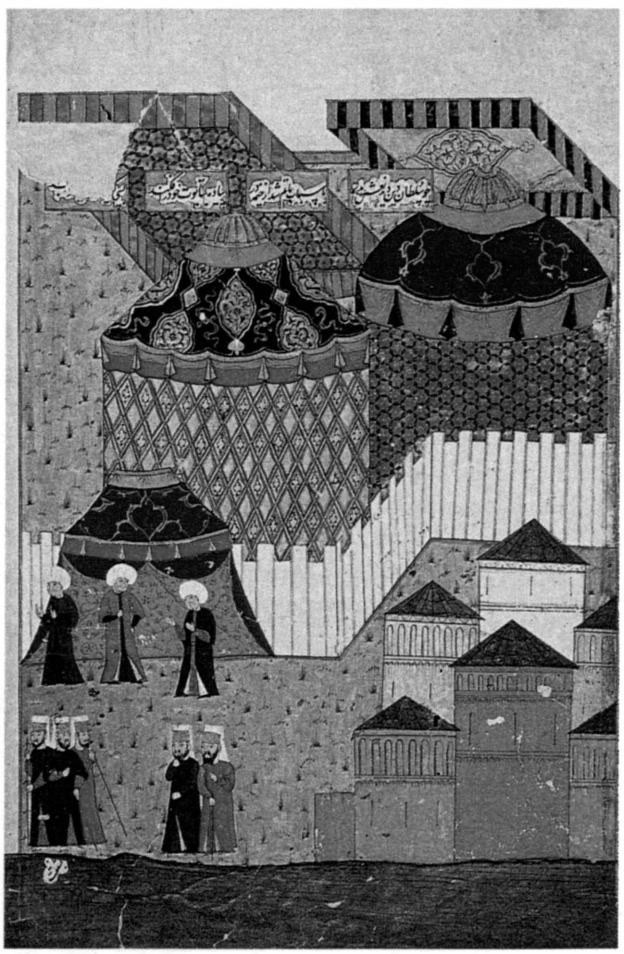
V/2 "Devlet-me'âb" devletin sığınağı demektir. Günümüz dünyasında da devlet, insanların kurduğu mevcut teşekküllerin en güçlüsü olup bütün diğer kurumları himaye der. O devirde de öyle olduğu hâlde padişahın "süddde" yani makamı yahut -saray veya otağ olsun- makamının kapısının "süddde-i devlet-me'âb" [= devletin sığınağı olan kapı] şeklinde tarif edilmesi onun güç ve kudretini vurgulamak içindir. Yukarıda da ifade edildiği üzere "cenâb" eşik yahut avlu demektir. Bu durumda "cenâb-i süddde-i devlet-me'âb" devletin sığınağı -olan padişahın- kapısının eşiği yahut makamı olan yapının avlusu anlamına gelir. Dolayısı ile ikinci mısraı oluşturan ter-

kibin günümüz Türkçesi ile ifadesi "devletin sığınağının makamı eşiğinin toprağı" demektir. Hatırlanacak olursa şairler bu gibi büyük ve saygıya lâyık kimselerin eşik toprağını, göze çekilen sürmeden daha değerli bilirlerdi. Dikkat edilirse şair burada Türkçedeki "gözü yolda kalmak" deyimini ustalıkla kullanmış ve sürmenin göze şifa olduğu inancını ima edercesine sanki hasta biri hasretle ilâç bekliyormuşçasına gözlerinin yollarda kaldığını ifade etmiştir. Buna göre beytin anlamı biraz açılarak "Gözlerimiz yollarda kaldı, hasretle bekliyoruz, fakat kudretli padişahın kapısının gözlerimize şifa olan eşiği toprağından bir haber gelmedi" şeklinde ifade edilebilir. Burada hemen edebiyatta habercilik işini rüzgârın üstlendiğini ve rüzgâr esmesi ile toz ve toprağın kalkarak gözlere dolduğu gerçeğini hatırlamakta fayda vardır.

V/3 Kanunî'nin rengi solmuş cesedinin tasvir edildiği bu beyitte sararan yanaklar suyu çekilerek kurumuş gül yapraklarına benzetilmektedir. Gül yaprağı kuruduğu zaman nasıl renginin güzelliği gider ve yumuşaklığı kalmaz ise padişahın yanakları da aynı hâle gelmiştir. Bundan dolayı susuzluktan dudakları kurumuştur, fakat bir yudum su dahi içememektedir.

V/4 Gökyüzü rahmet kaynağıdır. Dünyada hayat oradan yağan yağmurlar sayesinde devam eder. Hâl böyle iken şair padişahla göğü mukayese etmekte ve padişahın iyilikleri karşısında rahmet kaynağı olan göğün utanç duyup bulut örtüsü ardına gizlendiğini iddia etmektedir (hüsnütalil). Kolayca anlaşılacağı üzere feleğin terlemesi bulutların yağmur yağdırmasından kinayedir. Görüldüğü üzere şair utanan insanların saklanma, gizlenme veya terlemeleri şeklindeki psikolojik davranışlarını feleğe izafe ederek onu kişileştirmektedir (teşhis). Ayrıca beyitte iki kere kullanılan "hicâb" kelimelerinden ilki örtü, ikincisi ise utanç şeklinde farklı anlamlarda kullanılmışlardır (cinas).

184



Bâkî'nin şiirinin tipik özelliklerinden biri olarak beytin asıl güzelliği "derler" kelimesindedir. Çünkü "terlemek" fiilinden üretilen bu kelime günümüzde olduğu gibi aynı zamanda "söylerler" anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla beyit aynı zamanda "Ey padişah! Felek için senin iyiliğini hatırladıkça utançtan bulut örtüsüne girer derler" anlamına gelecek şekilde düzenlenmiştir. Yani bu "İnsanlar, felek gökteki bulutlar yüzünü örttüğü için değil sen padişahın iyiliklerinden utandığı için gizleniyor diye inanırlar" demektir.

V/5 Dilimizde "göz bebeği" dediğimiz gözdeki siyahlığın Farsçası "merdüm"dür. Bu kelime aynı zamanda "insan" anlamına da gelir. Nitekim göz bebeğinin Arapçası da "insân"dır. Böyle bir anlamı kullanarak şairler gözden çıkan gözyaşı için "merdümzâde" [= insan yavrusu] demişler ve bununla ilgili yüzlerce söz oyunu geliştirmişlerdir. Beyitte geçen "tıfl-i sirişk" [= gözyaşı çocuğu] ibaresi böyle bir imajın ürünüdür. Şair padişahın ardından gam ve keder duymayanların sanki çocuklarına beddua eder gibi davranarak gözyaşı çocuklarının toprağa geçmesini istemektedir. Dikkat edilecek olursa bu kısaca "Onlar da ağlasınlar. Hem de toprağı ıslatacak kadar

ağlasınlar" demektir. Görüldüğü üzere şair halk arasında yaygın olan ana, baba, evlât gibi sevilen yakınlar üzerine yemin veya beddua etme şeklindeki bir geleneği sürdürür gibi davranmakta, fakat aslında başka bir şeyi kastetmektedir. Beyitte geçen "şâb" [= genç] ve "tıfl" [= çocuk] kelimeleri ile "şeyh" [= ihtiyar] kelimelerinin bir araya getirilmesi güzel bir uyum teşkil etmektedir (müraatınazir).

V/6 Güneşin aslında büyük bir ateş parçası olduğunu bilen şair, onun hakkında padişahın ayrılığı kederi ile yanıp yakılma temennisinde bulunmaktadır. Siyah bulutlar ardına girmesini kastederek de onun matem için kara çullara bürünmesini dilemektedir. Eskiler matem sırasında renkli ve değerli kumaşlar giymezler, koyu renkli ve çul gibi değersiz elbiselere bürünürlerdi (bk. res. 181, 182).

V/7 Kılıcın kan ağlaması, üzerinden damlayan kanlardan kinaye bir tabir olup kanlı gözyaşları döken bir insan gibi üzülmesi demektir. Tabii kılıç insan gibi üzülme kabiliyetinde olmadığı için şairin onu kişileştircliği (teşhis) açıkça görülmektedir. Yukarıda da geçtiği üzere burada da o devir insanının matem için siyahlar giymesi âdetini işleyen şair, kılıcın kınına girmesini siyahlara bürünmesi şeklinde düşünmektedir (hüsnütalil).

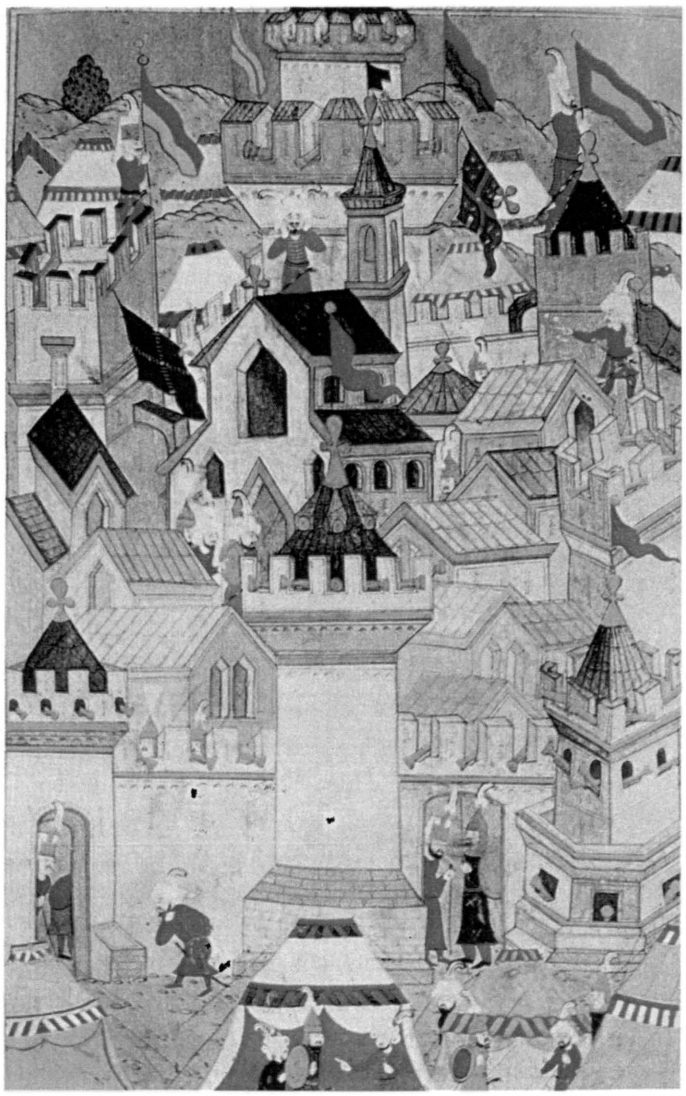
V/8 "Girîbân" yaka demektir. Kalemin "çâk-i girîbân etmesi" üzülmekten kinaye ile yaka yırtmasını ifade eder. Eskiler yazıyı kamış kalemlerle yazdıklarından, kalem açılıp ucuna şekil verildikten sonra mürekkebin rahatça akması için "makta'" (bk. res. 185a) denen fildişi veya kemik alet üzerinde ucu ikiye yarılırdı. İşte kalemin yakasını yırtması (teşhis) ile, kalem üzerinde uygulanan bu işlem kastedilmektedir. Aynı şekilde eski Türklerin matem sırasında üstlerini başlarını yırtmalarına işaret olmak üzere (telmih) şair, "alem" yani sancağın zamanla güneş ve rüzgârdan fersude olup yırtılmasını da "pîrâhen"ini yani gömleğini parçalaması olarak değerlendirmekte ve padişahın ölümü sebebiyle böyle davranması gerektiğini ifade etmektedir. Tabii tamamıyla şairane bir hayalden ibaret bulunan bu ifade, o devirde sancağa izafe edilen olağanüstü kutsiyet düşünülecek olursa asla bir horlama şeklinde yorumlanamaz. Günümüzde böyle bir söz söylense belki hoş karşılanmayabilir. Bu ifade aynı zamanda insanlar ve milletlerin zamanla düşüncelerini ifade konusunda nasıl değişiklikler geçirdiklerini irdelemesi bakımından ayrıca ilgi çekicidir. Bilindiği üzere Kanunî büyük devlet adamlığının yanı sıra aynı zamanda Muhibbî mahlasıyla şiirler yazan usta bir şair yani kalem erbabı idi. Bâkî'nin kaleme yas tutturması böyle bir ilişkiye işaret etme amacına da yönelik olabilir.

VI/1 Kılıç ile dil arasındaki gerek şekil gerekse yaralama bakımından mevcut benzerlik, şairlerce çokça ve iki yönlü olarak kullanılan benzetmelerdendir. Keskin sözlü insanların dilleri kılıca benzetildiği gibi burada padişahın kılıcı da düşmanında "zahm-i zebân" [= dil yarası] açan bir dile benzetilmektedir. "Bahs" bir konu üzerinde iddialaşma veya cedelleşmedir. Beyitteki ifadeye göre sanki padişahın kılıcı keskin bir dil olup düşmanların kılıcı ile kıyasıya bir iddiaya girişerek tartışmış ve sonunda öyle sözler söylemiştir ki artık düşmanların kılıçlarının dili de kendi dilleri de konuşamaz hâle gelmiş yani yenilip mahvolmuşlardır. Günümüzde de kullanıldığı üzere "içirmek" veya yedirmek, ilâç veya başka bir nesneyi içine geçecek şekilde sürmek demektir. Kılıç-su ilişkisinden hareketle kılıcın bir bedene girmesi hakkında "içirmek" fiili çokça geçer. Beyitteki "zebân" ve "lisân" kelimeleri her ikisi de dil anlamına gelmek bakımından özellikle kullanılmışlardır.

VI/2 Osmanlılar daha çok Macar ve Avusturya beylerine "ban" derlerdi. Burada bir servi dalına benzetilen "ser-efrâz nîze" [= göğe baş çeken mızrak] aslında bir hâkimiyet ve kudret sembolü olarak kullanılmış görünüyor. Düşman beyleri padişahın kudretini görünce bir daha "ser-keşlik" [= dik başlık etme, baş kaldırma] adını ağızlarına almamışlardır. Buradaki "ban" kelimesinin bir diğer anlamı da çölde yetişen, yaprakları söğüt yaprağına benzeyen ve Arap edebiyatında güzellerin boyu hakkında benzetme unsuru olarak kullanılan sorkun ağacıdır. Şair metinde geçen "serv" [= servi ağacı] ibaresi sebebiyle "ban" [= sorkun ağacı] kelimesini, bu ikinci ve uzak anlamını da çağrıştıracak şekilde kasıtlı olarak yerleştirmiştir.

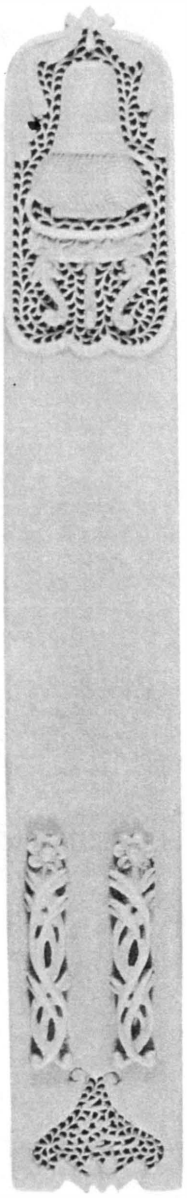
VI/3 Osmanlı padişahları bir şehre girdiklerinde o şehrin idarecileri, karşılamak için uzun yollara çıkarlar, şehirde de esnaf ve zenginler padişahın geçtiği yerlere paralar saçar hatta atının ayağı altına çok değerli kumaşlar sererlerdi (bk. res. 175). Bir önceki beyitte geçen "ban" kelimesi ile padişahın batıdaki seferlerine ima eden şair, bu defa da "han" kelimesi ile onun doğuya düzenlediği seferlere işaret etmekte ve bu geleneği kastetmek üzere "Hanlar saçı için onun yoluna canlarını verirdi" demektedir. Osmanlılar bazı bölge idarecilerine -meselâ Bitlis Hanı gibi yahut fetihten önce Bağdat Hanı gibi- "han" unvanı ile hitap ettikleri gibi Safevî hükümdarlarını da -meselâ Tahmasb Han gibi- bu unvan ile zikrediyorlardı. Bu bakımdan Bâkî bu ve bunlar gibi kimselerin padişah yoluna canlar saçtıklarını ifâde ederken iki anlama gelecek bir üslûp kullanmıştır. Bunlardan birincisi: "Bu hanlar padişah ile mücadele ederken canlarından olurdu", ikincisi ise "Bunlar padişaha olan bağlılıklarından canlarını feda edercesine hizmet ederlerdi" demektir. Saçma ve saçı anlamına gelen "revân" kelimesinin uzak anlamı "ruh" olduğundan, bu anlam beyitte geçen "cân" ile bir uyum teşkil etmektedir (ihamitenasüp).

VI/4 Sebk-i Hindî üslûbunda bir ifade tarzı oluşturan ilk mısradaki "deşt-i fenâ" ibaresinin, yokluk çölü yahut ölüm çölü şeklinde yorumlanarak, padişahın bulunduğu savaş meydanlarını yahut bu dünyayı sembolize etmek üzere kullanıldığı söylenebilir. Aynı şekilde tam anlam verilemeyen "mürg-i hevâ" da havada uçuşan kuş, heves kuşu yahut "hevâ" kelimesinin bir anlamının da ölüm oluşundan hareketle "ölüm kuşu" olarak yorumlanabilir. Aslında yol demek olan "sebîl" Türkçede daha çok Allah için yapılan su dağıtma, açları yedirip giydirme, hayvanları doyurma vb. hayır işlerine denir. Osmanlılar bu konularda öylesine ileri gitmişlerdi ki şehirlerde göçmen kuşları doyurmak için dahi vakıflar kurulmuştu. Hatta İstanbul'da leylek, çaylak, akbaba vb. kuşları doyurmak için günün belirli saatlerinde onlara ciğer ve sakatat dağıtan sebiller vardı. Bütün bu bilgiler ışığında beytin, Kanunî'nin öldürdüğü düşman cesetlerinin çokluğunu kastettiği düşünülerek ibare "Senin kılıcın Allah için öyle kanlar sebil etti ki yokluk çölü olan bu dünyada -yahut savaş meydanlarında- hâlâ ölüm kuşları konar dururlar" şeklinde yorumlanabilir.



185

VI/5 Eski metinlerde "pehlevân" [= pehlivan] kelimesi, günümüzdeki anlamından farklı olarak daha çok savaşçı ve cengâver anlamında kullanılır. Kılıç ve cengâverin de ortak özelliği kan dökmek olduğundan, şair burada Kanunî'nin o günün coğrafyasına göre dünyanın dört bir yanı denebilecek uzak ülkelere sevkettiği ordu ve askerleri, kesici kılıçlara benzetmektedir. Eski metinlerde sık sık geçen "kuşak kuşanmak" tabiri bir işe yahut hizmete can u gönülden başlamak, onu üstlenmek anlamında kul-



185a

lanılır. Deyimin bu anlamından hareketle "demir kuşaklı" tabiri, işlerine demir gibi güçle ve azimle sarılan yiğitler şeklinde yorumlanabilir.

VI/6 "Hezâr" [= bin] sayısı gerek Arapçada gerekse Türkçede burada olduğu gibi durumlarda sonsuzluk ve mübalâğa ifadesi olmak üzere kullanılırdı. Bu bakımdan beyitteki "hezâr" kelimesi gerçekten rakam değeri ifade etmeyip aslında "pek çok" anlamında kullanılmıştır. Esas itibarıyla 'put evi' demek olan "büt-gede" ile içinde birçok heykel ve resimler bulunan kiliseler kastedilmiştir. "Nâkûs" çan demek olup "nâkûs yeri" ile çan kuleleri kastedilmiş olmalıdır. Kale ve şehir fetihlerinden sonra surlarda ve camiye çevrilen kiliselerde ezan okunması o devirde bir gelenekti (bk. res. 185). Ancak sanki bütün kiliselerin camiye çevrildiği şeklinde sarf edilen bu sözü gerçek kabul etmek yerine edebî bir mübalâğadan ibaret kabul etmek daha doğru olur. Çünkü Türkler fethettikleri topraklardaki yerli halkın ibadet hürriyetlerine ve mabetlerine her zaman saygı göstermişlerdi.

VI/7 Eski yolculuklarda bir yerde mola verildiği yahut konaklandığı vakit insanlar ihtiyaçları için çevreye dağıldıklarından, uzaklaşan kimselere tekrar kervanın harekete geçmek üzere olduğunu bildirmek üzere davul çalınırdı. Beyitte geçen "kûs-i rahîl" [= göç davulu] ile buna işaret edilmektedir. Kös davulunun çalınması ölüm yolculuğuna çıkılacağının ölen şahsa bildirilmesi anlamında mecazî bir ifadedir. Ibarede geçen "rahîl" [= göç] ve "irtihâl" [= ölme] kelimeleri Arapça aynı kökten türediklerinden özellikle bir arada kullanılmışlardır (iştikak). Beytin ifadesine göre padişahın bu yolculuğa çıktıktan sonra ilk konakladığı yer cennettir. Aslında kimin öldükten sonra nereye gideceğini Allah'tan başkası bilemez. Ancak şair bir sonraki beyitte bu kat'î hükmünü gerektiren sebebi dile getirmektedir.

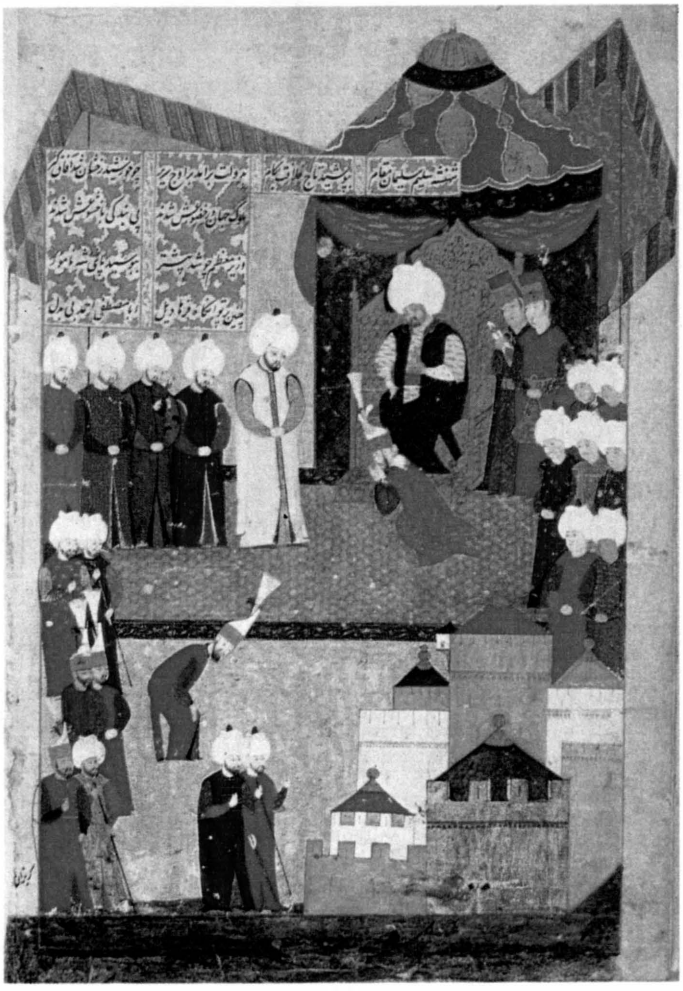
VI/8 Şaire göre padişah dünyada mutlu olduğu gibi ahirette de mutludur; çünkü Allah onu hem gazi hem de şehit unvanları ile onurlandırmıştır. Kanunî bir sefer esnasında ve Zigetvar'ın fethi sırasında, hasta yatağında yatarken ölmüş olsa dahi şehit sayılmaktadır. Hz. Peygamber'in bu hususa işaret eden güzel bir hadisi vardır: Bir harp sırasında karnı acıkan sahabeden biri avucunda hurmalar olduğu hâlde onları yiyerek huzura gelip *"Yâ Muhammed, şu anda arkadaşlarım savaşıyorlar ve ben karnımı doyurmakla meşgulüm. Şimdi ölsem şehit sayılır mıyım?"* diye sorduğunda, olumlu cevap alınca, koşarak arkadaşlarının yanına katılmak isterken vurulup şehit düşer. Buna göre İslâm inancında şehitlerin sorgusuz sualsiz cennete gidecekleri kabul edildiğinden, şairin bir önceki beyitteki ifadesini şairane ve mübalâğalı bir temenni değil, gerçeğin ifadesi olarak kullandığını kabul etmek gerekir.

VII/1 Mutasavvıflara göre kâinattaki her şey Allah'ın yüce sanatını ve kudretini yansıtan bir ayna gibidir. Özellikle insan ve insanın yüzü, bütün yaratılanların en üstünü oluşu sebebiyle, Allah'ın "Cemâl" [= güzellik] sıfatını en mükemmel yansıtan bir aynadır. Bu yüzden Bâkî padişahın yüzünü Allah'ın "sun'"unu yani sanatını yansıtan bir aynaya benzetiyor. "Hayy" ve "Kadîr" Allah'ın ölümsüzlük ve eşsiz kudretinin sıfatlarıdır.

VII/2 Esas itibarıyla "mısr" kelimesi büyük şehir yahut ülke demektir. Şair burada "vücûd" [= varlık] âlemini bir şehre benzetmekle muhtemelen dünyayı kastetmektedir. Eski Mısır'da hâkim yahut vezirlere "azîz" dendiği rivayet edilir. Bu beyitte "Azîz-i Mısr" [= Mısır Azizi] olarak zikredilen şahıs, Yûsuf Peygamber'i tüccarların elinden ağırlığınca altınla satın alan Mısır maliye nazırıdır. Rivayete göre ihtiyar olan Mısır Azizi'nin ölümü üzerine Yusuf Peygamber onun yerine geçmişti. Şair burada Yûsuf Kıssası'na işaret ederek (telmih) aslında "pîr-i Azîz" [= yüce ihtiyar] ibaresi ile ölen Kanunî'yi (istiare), güzelliğini Hz. Yusuf'a benzettiği genç "mîr" [= Hükümdar] ile de (teşbih) onun yerine tahta geçen II. Selim'i kastetmektedir. Beyitteki "azîz" kelimesi hem Mısır Azizi'ne işaret olmak üzere vezir, hem de Kanunî'ye işaret olmak üzere yüce anlamına gelecek (tevriye) bir biçimde yerleştirilmiştir.

VII/3 Şair burada çok ustaca bir ifade ile Kanunî devrini, eskilerin "fecr-i kâzib" dedikleri güneş doğmadan önceki sabah aydınlığına, Selim'in tahta geçişini ise güneşin doğuşuna benzetmektedir. Ardından da söz konusu güneşin "ruhsâr-i hûb-i hüsrev-i rûşen-zamîr" [= aydınlık gönüllü padişahın güzel yüzü] olduğunu belirtmektedir. Burada insanların içlerinin hâlinin yüzlerine vurduğu inancına işaret olmak üzere padişahın yüzünün nurluluğuna, gönlünün aydınlığı sebep gösterilmiştir.

Tabii olarak bu ifade okuyucuda ilk anda sanki şair Kanunî devrinin parlaklığını inkâr edip o devri güneş doğmadan önceki aydınlık ile, Selim'in devrini de güneşin doğuşundaki parlaklıkla vasıflandırıyormuş gibi bir etki uyandırmaktadır. Bunu kasıtlı yapan şair aslında sabah aydınlığı ile ihtiyar Kanunî'nin ağarmış sakallarını, güneş parlaklığı ile de II. Selim'in güneş gibi parlayan sarı saçlarını sembolize etmektedir.



186

VII/4 "Behrâm" İran'da Sâsânî soyundan gelen hükümdarlardan olup 420 tarihinde tahta geçmiştir. Farsçada "gûr" denen yaban eşeği avlamaya meraklı olduğu için kendisinden "Behrâm-i Gûr" diye bahsedilir. Rivayete göre yine bir av sırasında çukura düşerek ölmüştür. Farsçada "gûr" kelimesinin aynı zamanda çukur ve mezar anlamlarına gelmesi sebebiyle şairler bununla birçok cinas, tevriye ve türlü söz oyunları geliştirmişlerdir. Üstelik "Behrâm" aynı zamanda Arapların "Mirrîh" [= Merih] dedikleri gezegen ve savaş tanrısının ismi olduğundan bu söz oyunları ve hayaller alabildiğine genişlemiştir. "Behrâm-i vakt" [= zamanın Behrâm'ı] tabiriyle Kanunî'yi kasteden (istiare) "saydgâh" [= av yeri] tabiri ile bu dünyayı kastetmekte (istiare); Kanunî'nin ölerek mezara girmesini de Behrâm'ın av sırasında çukura düşmesi ile sembolize etmektedir (telmih). Erdeşîr -yahut Erdşîr- ise yine aynı sülâlenin 380 tarihinde tahta geçen hükümdarıdır. Kolayca anlaşılacağı üzere şair Behrâm ile Kanunî'yi kastettiği gibi Erdeşîr ile de onun yerine tahta geçen II. Selim'e işaret etmektedir. Ancak bu iki İran hükümdarının tahta geçiş tarihlerine bakılacak olursa yaşça büyük olan İran hükümdarı oğul Selim'e, küçük olan Behrâm da Kanunî'ye benzetilerek tarih itibarıyla bir terslik oluşturulmuştur.

VII/5 Farsçada zaman manasında kullanılan "rûzgâr", Türkçede aynı zamanda yel anlamına da gelmektedir (tevriye). İnanışa göre birçok olağanüstü güçleri olan Süleyman Peygamber rüzgâra da hükmediyordu. Dolayısı ile burada rüzgârın Süleyman tahtını "ber-bâd" [= yele verme] etmesi, zamanın, Süleyman Peygamber'in tahtını ve devletini yok etmesi demek olacağı gibi; aynı zamanda 'bir zamanlar hükmettiği rüzgâr gelip onun tahtını yele verdi, yerle bir etti' gibi bir anlama da gelebilir. Tabii bütün bu sözler aynı zamanda bir ismi de Süleyman olan Kanunî'yi kastetmek üzere sarf edilmektedir. Bakî: "Artık Süleyman'ın tahtı gitti, sen İskender tahtında oturan Selim'e bak" derken, yeni padişah'ı edebiyatta cihangirliğin sembolü olan İskender'in tahtına

oturmuş görmekte ve onun hizmetine girmek istediğini ima etmektedir. Beyitteki "taht", Süleyman, rüzgâr ve hatta "ber-bâd" tamlamasındaki "bâd" [= rüzgâr] kelimeleri, tamamı Süleyman Peygamber'le alâkalı olup özellikle bir araya getirilmişlerdir (müraatinazir).

Beytin ilk mısraındaki "taht-i Süleymân" aynı zamanda bir çeşit gemi ismi olduğundan "rüzgârın taht-i Süleymân"ı ber-bâd etmesi" ifadesi, aynı zamanda böyle bir geminin fırtınaya yakalanarak batması imajını çağrıştırmak üzere kasıtlı olarak kullanılmıştır.

VII/6 Farsçada "peleng" kaplan, "kûh-i vegâ" ise savaş dağı anlamına gelir. Kanunî'yi kaplana benzeten şair, onun girdiği savaşların çokluk ve büyüklüğünü vurgulamak üzere bu tabiri kullanmış görünüyor. Kanunî'nin ölümünü bu kaplanın istirahat uykusuna dalması şeklinde ifade ederek, ardından da yerine geçen 22 yaşındaki Sultan II. Selim'i "küh-sâr-i kibriyâ" [= azamet dağı] üzerinde duran bir erkek arslana benzetmektedir.

VII/7 Kutsiyet bahçesi demek olan "bâg-i kuds" terkibi ile cennetin kastedildiği anlaşılmaktadır. Bu durumda cennet tavusu benzetmesi, cennete gittiğine inanılan Kanunî hakkında kullanılmıştır (istiare). Aslında bahçe demek olan "ravza" bazen burada olduğu gibi mutlak anlamda cennet karşılığında kullanılır. "Cevlân" dolaşma demektir. Dilimizde yanlış olarak mesire yeri şeklinde kullanılan "mesîr" yahut "mesîre" gezinme yeri demek olup "sa'âdet-mesîr" saadet ve mutluluk yerinde gezen demektir. Bir mekânın en üst yeri olan "evc" ile terkip hâlinde kullanıldığından burada "Hümâ-yı se'âdet-mesîr" saadet göğünün en üstünde seyr eden Hüma kuşu demektir. Hüma kuşu ile devlet ve saltanat ilişkisi malumdur. Terkibin başındaki "ferr" kelimesi şan ve şeref anlamındadır. Cennet ve tavus kuşu ilişkisi, tavus kuşunun aslında cennetten çıkarılarak yeryüzüne gönderildiği yolundaki bir halk inancından kaynaklanmaktadır. Şair bahçede tavusun dolaşmasını ifade ederken aynı zamanda, günümüzde olduğu gibi o devirde bahçelere süs olsun diye salıverilen tavus kuşları imajını da düşünmüş görünüyor.

VII/8 Ufkun çokluğu yani ufuklar demek olan "âfâk" burada bütün dünya, dünyanın dört bir yanı, doğu ve batının tamamı anlamında bir genişliği ifade etmek üzere kullanılmıştır. Akan ve yürüyen anlamına gelen "revân" kelimesi aynı zamanda ruh demek olduğundan buradaki "rüh-i revân" [= akıp giden, Allah'a ulaşan ruh] terkibindeki her iki kelime arasında bir uyum söz konusudur (ihamitenasüp).

Bu güzel eser karşılığında yeni hükümdardan beklediği ilgiyi göremeyen Bâkî, Murad Paşa müderrisliğinden azledildikten bir süre sonra *Münşeat* sahibi Feridun Bey vasıtası ile Sokollu Mehmed Paşa'nın himayesine girdi. Muhtemelen yazıldığı devirde çok beğenilen bu mersiyenin sonuna, aslında olmayan bu on beyitlik bendi bu arada eklemiş ve mersiyeyi bir de Sokollu'ya sunarak bu yolla muradına ulaşmak istemiştir.

Der-Medh-i Vezîr-i A'zam Mehemmed Paşa

[VIII]

1 *Kıldukça şâh-i 'âleme Hak fazl u rahmeti*
Virsün cenâb-i Hazret-i Paşa'ya devleti

2 *Sâhib-kırân-i 'arsa-i iklîm-i saltanat*
Ol dem ki kıldı mülk-i bekâya azîmeti

3 *Ol cism-i pâki cânı gibi eyledi nihân*
Âsûde kıldı hâl-i sipâh ü rai'yyeti

4 *Halk-i cihâna kırk sekiz gün tuyurmayup*
Bir hefte kıldı gayriler ancak bu hâleti

5 *Tedbîri gör ki irmedi kimse hayâline*
Âsâf cihâna gelse göreydi vezâreti

6 *Gayret kemerlerini kuşandı kılıç gibi*
Aldı hisârı virdi Hudâ feth u nusreti

7 *Uyhı gözine girmedi çalışdı cân ile*
Çekdi efendisi yolına bunca zahmeti

8 *Yâ Rab kemâl-i lutfuña kaldı senüñ hemân*
Paşa kuluñ bu yolda temâm itdi hidmeti

9 *Âsîb-i dehr ü âfet-i devr-i zemâneden*
Hıfz ü himâyet eyle o sâhib-se'âdeti

10 *Dâ'im çerâg-i devlet ü bahtın münevver it*
İki cihânda gönli mürâdın müyesser it

Bâkî'nin eserleri değerini, dikkatle incelenciğinde ve titizlikle seçerek kullandığı kelimelerin ince lügat anlamları üzerinde düşünüldüğünde belli ederler; her cephesinden ayrı renklerde ışık veren birer elmas gibi zengin manalar saçarak parlamaya başlarlar. Kanunî gibi usta bir şair padışahın, Bâkî'ye neden bu kadar değer verdiği o zaman anlaşılır. O sanatındaki kudreti ustalıkla gizlemekten, ehil olana açılmaktan hoşlanan bir sanatkârdır. Esas itibarıyla bir gazel şairi olan Bâkî, gözü sürekli yukarılarda olduğu için gazellerinin dahi çoğunu Kanunî, II. Selim ve III. Murad gibi padişahlar için yazmıştır. Devletin en üst seviyedeki dinî ve hukukî payesi olan şeyhülislâmlığa yükselmesine ramak kalmış bir şahsiyet olarak Bâkî'nin, divanında Allah'a ve Hz. Muhammed'e hitaben yazılmış münacat ve naat gibi dinî eserlere yer vermemesi öteden beri dikkat çekmiştir. Bu yönüyle Bâkî lâdinî yani din dışı şiirin bir temsilcisi gibi görülmüştür. Fakat meslek itibarıyla dinin ve dinî kurumların tam merkezinde bulunan böyle bir şahsiyetin, eserlerinde bu derece din dışı bir tavır takınması imkânsız gibidir. Onun divanı dikkatle incelendiğinde, her biri başlı başına bir münacat veya naate bedel birçok beytin, diğer eserleri arasına ustalıkla serpiştirildiği görülecektir...

II

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Sîne-i 'âşıkda sırr-i la'l-i cânân gizlemiş*
Kân-i ebdân içre ol kim gevher-i cân gizlemiş

1 Bedenler ocağında can cevherini gizleyen [Allah], âşığın gönlünde sevgilinin dudağının sırrını gizlemiş.

2 *Dilde ş'ol 'âşık ki sırr-i 'ışkuñ itmişdür nihân*
Kûşe-i vîrânede genc-i firâvân gizlemiş

2 Gönlünde senin aşkının sırrını gizleyen âşık, harabe köşesinde büyük bir hazine gizlemiş [gibidir].

3 *Dilde mihr-i hâtem-i la'lüñ nihân itmiş rakîb*
Dîv işitdük bir zemân mühr-i Süleymân gizlemiş

3 Rakîp gönlünde senin dudağının mührünün sevgisini saklamış. İfritin bir zamanlar Süleyman mührünü gizlediğini duyduk.

4 *Sîne çok seyr itdük ey dil var ise ol sîm-ber*
Sihr ile koynında kurs-i mâh-i tâbân gizlemiş

4 Ey gönül, çok sineler gördük, galiba o gümüş göğüslü, koynunda sihirle parlak ay kursunu gizlemiş.

5 *Bir sadefdür dürr-i evsâfuñla dîvânum benüm*
'Ârif almış koynına mânend-i 'ummân gizlemiş

5 Ârifin alıp umman gibi koynuna gizlediği divanım, senin vasıflarının incileriyle dolu bir istiridye gibidir.

6 *Hattınuñ pîrûzesin buldı çıkardı bâd-i subh*
Zîr-i dâmânında ol zülf-i perîşân gizlemiş

6 Sabah rüzgârı o darmadağınık zülfün etek altında gizlediği hat firuzesini buldu çıkardı.

7 *Biñ hicâb-i kibriyâ ardında göstermez yüzin*
Kendüyi gözlerden ol sultân-i hûbân gizlemiş

7 O güzeller sultanı binlerce yüce örtü ardında yüzünü göstermez, kendisini gözlerden gizlemiştir.

8 *Hep mezâhir üzre zâhir çeşm-i nâzırdan nihân*
Kendü envârında kendin mihr-i rahşân gizlemiş

8 Her şeyde görünür [fakat] gözlerden uzak; [sanki] parlak güneş kendini ışıklarında gizlemiş gibi..

9 *Nükte-i lâl-i revân-bahş ile ey Bâkî yine*
Zulmet-âbâd-i midâduñ âb-i hayvân gizlemiş

9 Ey Bâkî! Karanlıkla dolu kalemin, can veren dudağının nüktesiyle hayat suyunu gizlemiş.

1 Bilindiği gibi altın, gümüş, elmas vb. değerli cevherler toprak altındaki maden ocaklarından çıkartılırlar. Bâkî bu beytinde insanların bedenini bir ocağa, canı da o ocakta gizli duran bir mücevhere benzetmektedir. İnsana can veren Allah olduğuna göre, "can mücevherini beden madenine gizleyen" ile de Allah'ın kastedildiği anlaşılmaktadır. Beyitteki ifadeye göre Allah, beden ocağına can cevherini yerleştirip gizlediği gibi; âşığın gönlüne de "sevgilinin lâlinin sırrı"nı gizlemiştir. Kolayca anlaşılacağı üzere buradaki "lâl" kelimesiyle kastedilen dudaktır. Edebî metinlerde sevgilinin dudağı kırmızılık, parlaklık ve değer itibarıyla o kadar çok lâl taşına benzetilmiştir ki artık şiirde "lâl" kelimesi istiare yoluyla dudak anlamında kullanılır olmuştur. Dolayısıyla bu beyitte âşığın gönlünde gizlenen "sırr-i la'l-i cânân" [= sevgilinin lâl gibi kırmızı dudağının sırrı] ile ima edilen, sevgilinin dudağının hasreti ile bir zaman sonra göğsünde yaralar açılan ve verem olup ölen âşık motifi ima edilmektedir.

Eski edebiyatta silsile hâlinde birbiri ile bağlantılı pek çok motifin oluşturduğu geniş kompozisyonun sadece bir halkası olan dudak ve sır ilişkisi ise apayrı bir konudur. Bu edebiyatta sevgilinin dudağı, bebek iken bir mucize eseri konuşan Hz. İsa'nın dudağına izafeten çok küçük olarak idealize edilmiştir. Hatta bu küçüklük konusunda şairler nokta gibi fark edilmeyecek kadar küçük yahut konuştuğunda ses gelmese varlığının dahi anlaşılamayacağı gibi esprili tarifler geliştirmişlerdir. Bu görünmezlik yapısının ardında, biraz da tasavvufî bir sembol olarak edebiyatta dudağın "vahdet"i temsil etmesi hususu yatmaktadır. Sevgilinin dudağı, bir iki güzel sözüyle âşıkların canına can katması sebebiyle, nefesiyle ölüleri dirilten Hz. İsa'nın dudağı gibi esrarengiz bir durum arz eder. İşte bu görünmez derecede küçük oluşu ve ölü gönülleri diriltecek kadar esrarengiz bulunuşu sebebiyle, sevgilinin âşığın gönlünde yer tutan dudağı "sır" kelimesi ile nitelendirilmiştir. Beytin tasavvufî boyutu ise "lâl" [= dudak] kelimesinin "vahdet-i ilâhî"yi yani Allah'ın birliğini sembolize etmesi sebebiyle, dervişin gönlünde gizli bulunan ilâhî vahdet sırrına işaret etmektedir.

2 Osmanlı medeniyetinde ister beşerî isterse ilâhî anlamda olsun "aşk", mukaddes addedilen ve insanın yücelmesini temin eden en önemli unsurlar arasında kabul gören bir kavramdı. Bu husus gerçekte âşık olmadığı hâlde âşıklık iddiasında bulunan "müdde'î" yani sahte âşıkların ortaya çıkmasına sebep oluyor; hakikî âşıklar ise bu hâllerini gizledikleri için gerçek ve sahteyi ayırt etmek imkânsız bir durum oluşturuyordu. Bâkî bu beytinde, gönlünde aşkını herkesten gizli tutan gerçek bir âşığın hâlini tasvir etmekte ve bu aşkı, harabelerde bulunan hazinelere benzetmektedir. Âşığın gönlünün harabeye benzetilmesi, onun sürekli kırılması ve aşkın şiddetli tahribiyle perişan olmasındandır. Türlü sebeplerle harabe hâline gelen eski şehir ve medeniyetlerin kalıntıları arasında bulunan altın, mücevher ve değerli eşyalar; hazinelerin harabelerde bulunduğu yolundaki inanç ve kanaatin en önemli sebebidir.

3 İlk beyitte, biraz da bu edebiyatın ait olduğu devrin zevk ve estetik ölçüleri doğrultusunda ideal görülen ağız ve dudak şeklinin, elden geldiğince küçük olarak tasvir ve hayal edildiğinden bahsedilmişti. Bu yönde geliştirilen tariflerde dudağın mim harfinin başı kadar yahut bir mühür veya yüzük kadar küçük olması, yaygın olarak kullanılan benzetmelerdendir. Beyitte geçen "mihr" kelimesi "sevgi" anlamında kullanılmıştır. Şair bu beytinde rakibin, sevgilinin dudağının sevgisini gönlünde sakladığını ifade ve bir bakıma itiraf etmektedir. Çünkü şairler kendilerinin gerçek âşıklar olduklarını iddia ederlerken rakibin sahte âşık olduğunu öne sürerler. İfadeden anlaşıldığına göre Bâkî bu itirafı, rakibe hakaret oluşturma amacıyla gerçekleştirmiştir. Çünkü şair beytin ikinci mısraında bu durumu, ifritin Hz. Süleyman'ın mührünü saklamasına benzetmektedir. İnanışa göre Süleyman Peygamber'in kudreti parmağındaki tılsımlı yüzük yahut mühürden kaynaklanmaktaymış. O yüzük sayesinde cinlere hükmeder, olağanüstü hâller gösterirmiş. Bir aralık yüzüğünü kaybeder ve yüzük ifritin eline geçtiği için bütün kudret ve olağanüstü hâllerini yitirir. Bâkî rakibin sevgilinin mühür şeklindeki dudağının sevgisini gönlünde taşımasını, kötü cinlerin Hz. Süleyman'ın mührünü ele geçirmeleri kadar tehlikeli bulduğu için böyle bir benzetme geliştirmekte ve böylece, âdeta şairliğin gereği hâline gelen rakibe küfretme geleneğini de dolaylı olarak yerine getirmektedir.

4 Bu gazel metninin ilk beytinde yaratıcıdan, ikinci beytinde gerçek âşıktan ve diğerinde de rakibden bahsedilmişti. Osmanlı şiirinin üslûp ve tavrı ile ilgili olan ve beyitler arasında anlam ve süreklilik ilişkisi aramayan bir şiir anlayışının gereği olarak, şair bu beyitte kendi gönlüne hitap ile sevgilinin göğsünün olağanüstü beyazlığından bahsetmektedir. İfadeye göre şair pek çok güzelin göğsünü görmüştür, ancak beyitte sözü edilen şahsın göğsü bunların hiçbirine benzememektedir. Bu gün bazı mahallî ağızlarda 'galiba, muhtemelen, herhalde' gibi anlamlarda "varısa" şeklinde telâffuz edilen "var ise" ibaresi, burada aynı manaların yanı sıra "olsa olsa" gibi bir anlamda kullanılmıştır. Yani şair olağanüstü beyazlık ve parlaklıktaki göğsün bu hâlini anlamamış gibi davranarak (tecahülüarifane), buna bir sebep arayışına girmektedir. Bâkî'ye göre sevgili olsa olsa sihir yoluyla koynunda parlak bir ay gizlemiştir. Yani sevgilinin göğsü gökteki ay kadar parlak ve beyaz olduğundan, şair böylesine görülmedik ve olağanüstü bulduğu bu duruma bir izah getirme ihtiyacı duymakta ve bu durumun sihir yoluyla ayın koynuna gizlenmesi şeklinde yorumlanabileceğini iddia etmektedir. Kaynağı tam olarak tespit edilmemekle birlikte dinî ve efsanevî rivayetlerde sıkça karşılaşılan "göğüsten ay doğması", "dolunayın göğüse girmesi" yahut "göğüsten parlak ve beyaz bir el çıkması" gibi motifleri andıran bu ifade, güçlü bir ihtimalle efsanevî bir hikâye yahut rivayete işaret etmek üzere kullanılmıştır.

5 Şairlerin manzumelerini 'tedvîn' ettikleri yani bir düzen dahilinde sıraladıkları eserlere "dîvân" denir. Kitap ve istiridye, her ikisi de şekil itibarıyla kapakları açılma özelliğine sahip bulunduklarından şair, şiirlerini derlediği divanını içinde inciler bulunan bir istiridyeye benzetmektedir. Bu inciler güzelin muhatabı olan şahsın medihlerinden oluşmaktadır. Bilindiği üzere ilim zahirî, irfan ise manevî bilgilerden zuhur eden hâllerdir. Menşe itibariyle şairlerin çoğu zahirî ilimlerin öğretildiği medreseye bağlı bulunmakla birlikte şiirlerinde daima "irfân"ı makbul tutarlar. "İrfân" özet olarak 'Allah'ı bilmek' demek olup dolayısıyla "ârif", 'Allah'ı sezgi yoluyla bilen ve tanıyan kimse' anlamına gelir. Bâkî'nin ifadesine göre "ârif"in koynunu -ki burada gönül anlamı da hissettirilecek şekilde kullanılmıştır- uçsuz bucaksız deniz demek olan "umman"a benzetmiştir. İçinde inciler bulunan istiridye nasıl denizde bulunuyorsa, içinde medih incileri bulunan *"Bâkî Dîvânı"*da irfan sahibi kimselerin koynunda yahut gönlünde öylece durmaktadır. Bu ifadeden aynı zamanda, o devirde münevver kimselerin sık okudukları yahut sürekli yanlarında bulundurmak istedikleri kitapları koynlarında taşıdıkları anlaşılmaktadır.

6 Beyitte "hat" yani yüzde çıkan tüyler "firuze"ye benzetilmiştir. Bu benzerlik "hatt-i sebz" [= taze hat, yeni çıkan sakal] terkibinde bulunan taze ve yeni anlamındaki "sebz" kelimesinin aynı zamanda "yeşil" anlamına gelmesinden kaynaklanan bir çağrışımın sonucudur. Bize biraz mantıksız gelebilir fakat, meselâ "hatt-i sebz"in yeşil renkli papağana benzetilmesi de aynı mantık ve düşünceden hareketle geliştirilen ve klişeleşen bir yapı arz eder. Dolayısıyla burada saç tarafından örtülen hat, etek altında gizlenen ve "turkuvaz" renginde yarı değerli bir taş olan firuzeye benzetilmiştir. Daha açık bir tarifle beyitte "zülf", yerlere değecek kadar uzun etek giyen bir şahıs yerine konarak kişileştirilmiş (teşhis), zülfün örttüğü hat da etek altında gizlenen bir firuze parçasına benzetilmiştir. Ancak o sırada esen rüzgâr bu oyunu bozmuş ve firuze gibi gizlenen hat, rüzgârın saçları savurmasıyla ortaya çıkmış ve görülmüştür.

Şiirlerinde sık sık, çocukların sokak oyunlarına varıncaya kadar zamanının âdet, gelenek ve yaşayış tarzına göndermelerde bulunan Bâkî bu beytinde de ya böyle bir oyuna yahut da yine devrinde meşhur olan bir hikâyeye işaret etmektedir. Burada kuvvetli bir ihtimalle "cicoz oyunu" örneğinde olduğu gibi, etek altında taş vb. bir nesnenin gizlenmesi ve ortada ebe olanın bu nesneyi bulmaya çalışması şeklinde sürdürülen bir oyun kastedilmektedir.

7 Bu beyitte "binlerce yüce örtü ardında kendini gizleyen güzeller sultanı" ifadesi ile tarif edilen sevgili hiç şüphe yok ki Allah'tır. Allah her şeyin en mükemmeli olduğu gibi güzellik kavramının da en zirvesini temsil eder; bu yüzden beyitte "sultân-i hübân" [= güzeller sultanı] şeklinde tarif edilmiş-

tir. Ancak idrak edemeyeceğimiz kadar gizli bir makamda bulunduğundan, onu bizim gözlerimizden ayıran perdeler, çokluk ve hatta sonsuzluk ifadesi olmak üzere "bin" sıfatı ile ifade edilmiştir. Beyitte çizilen tasvire göre Allah, kendisini iştiyakla görmek isteyen âşıklarından cemalini gizleyen ve araya birçok engeller koyan bir güzel yahut sevgili şeklinde düşünülmüştür.

8 Bu beyitte bir önceki beyitte ifade edilen güzelin niteliklerinden biri hakkında bir tarif geliştirilmektedir. İfadeye göre o, her eşyada yani dünyada mevcut bulununan her şeyde zuhur etmekle yani görünmekle birlikte, gözlerden uzaktadır. Dinî ve tasavvufî inanca göre her şey Allah'tan gelmiştir ve ona döndürülecektir yahut dünyadaki her şey Allah'ın sıfatlarından biri ile tecelli etmiştir. Bununla birlikte Allah kendisini gözlerden gizler; bizler mevcut duygularımızla onun yüce varlığını idrak edemeyiz. Bâkî bu gerçeği nefis bir benzetme ile zihinlerimizde canlandırmak için güneş örneğini veriyor. Güneş bütün dünyamızı aydınlattığı hâlde hiç kimse çıplak gözle güneşi göremez. Çünkü güneşin güçlü ışıkları onu öylesine sarmıştır ki güneşin kendisi cisim olarak görünmediği gibi zaten ışıklarının gücünden dolayı kimse uzun uzadıya başını kaldırıp ona bakamaz. Bu durum güneşin var olmadığı anlamına gelmez. Aynı şekilde Allah da güneş gibi her yerde ve varlıkta tecelli ettiği hâlde biz onu göremeyiz; bizim onu görememiz onun var olmadığı anlamına gelmez.

9 Yukarıda da geçtiği üzere "la'l" kelimesi dudak, "revân" da can ve ruh anlamına geldiğinden "la'l-i revân-bahş" terkibi can bağışlayan, can veren dudak demektir. Bu ifade sevgilinin bir güzel sözünün yahut öpücüğünün aşığa can bağışlaması motifinden hareketle -ki burada Hz. İsa'nın mucizevî nefesinin özelliklerini taşıyan bir dudak da söz konusudur- daha çok sevgili hakkında kullanılmakla birlikte, Bâkî bu beyitte söz konusu terkibi kendi dudağı hakkında kullanmıştır.

Şair insanın konuşma ve yazmadan oluşan iki ifade biçimini ima ederek, kaleminin simsiyah mürekkebini, dudaktan çıkan can bağışlayıcı sözün nüktesi ile dolu hayat suyuna benzetmektedir. Bilindiği üzere hayat suyu demek olan "âb-i hayvân", inanışa göre karanlıklar içinde bulunurmuş. Şiir yazmak için akan simsiyah mürekkep de şairin cana can katan sözlerini ifade ettiği için burada karanlıkta akıp giden hayat suyuna benzetilmiştir.

III

GAZEL

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1 *Meclisünde ş'ol ki dâim sâkıyâ sâgar çeker*
Hayl-i gam tâlânına her cür'ası leşker çeker

1 Ey saki! Senin meclisinde sürekli kadeh çeken kimsenin [kadehinin] her cür'ası, gam ordusunu talan etmek için asker gönderir.

2 *Mâ'î câmeñ üzre şemşîrüñ takınsañ nâz ile*
San melekler âsumâne ey kamer ejder çeker

2 Ey kamer [yüzlü]! Mavi renkli elbisen üzerine kılıcını takınsan, sanki melekler gökyüzüne ejderha çekiyorlar gibi olur.

3 *Gülşen-i bâg-i mahabbetde diker tâze nihâl*
Her elif kim sîneme ol kâmeti 'ar'ar çeker

3 O servi boylunun göğsüme çektiği her elif, muhabbet bağının gül bahçesinde taze bir fidan diker.

4 *Kâtib-i gam nâme-i a'mâl-i 'aşkum yazmaga*
Tîg-i dilber şerhalardan sîneme mıstar çeker

4 Sevgilinin kılıcı, gam kâtibi aşkımın amel defterini yazsın diye kesiklerden göğsüme mıstar çeker.

5 *Çarh bir sarrâfdur mihr ile meh mîzân aña*
Çârsû-yı dehr içinde gice gündüz zer çeker

5 Felek kâinat çarşısında gece gündüz altın tartan bir kuyumcu, ay ve güneş [ise] onun terazisidir.

6 *Gülsitân-i tende oldı çeşm-i pür-hûn bâgbân*
Hâk-i pâye tuhfe ey gonca gül-i ahmer çeker

6 Beden gülistanında kanlı göz, ayağının toprağına hediye olarak kırmızı güller yayan bir bahçıvan olmuştur.

7 *Bâkıyâ gökde şihâb atılmadı Mirrîh-i çarh*
Rûy-i yâre öykünür diyü mehe hançer çeker

7 Ey Bâkî! Gökte yıldız kaymadı; Feleğin Merih'i sevgilinin yüzüne özeniyor diye aya hançer çekmektedir.

1 Bu gazelin ilk beyti işret meclisinde şarap dağıtan bir sakiye hitap ile başlamaktadır. Kadehi dikip içmek anlamına gelen "sagar çekmek" ile asker göndermek anlamındaki "leşker çekmek" deyimleri kafiye teşkil edecek şekilde kullanılmışlardır. Keder ve hüzün demek olan "gam", insanın gönlünü perişan ettiği için, ülkeleri perişan eden ordulara benzetilir. Şair şarap tortusu demek olan cür'ayı, "hayl-i gam"ı [= gam ordusunu] yenmek için gönderilen askerlere benzetiyor. Gerçekten de sıvı içindeki tortu, nereye meylederse oraya doğru akan binlerce tanecikten oluştuğu için süratle hareket eden askerler şeklinde düşünülmüştür. Bu askerler, gönüle hücum eden gam ordusunu dağıtıp yenecek ve insanı neşeye boğacaktır. Eski şiirde "gam" kelimesinin sembolize ettiği anlamlardan biri de "esrar"dır. Meselâ şairler "gubâr-i gam" tabirini, insanın gönül aynasını kaplayan keder tozu karşılığında kullandıkları gibi, aynı zamanda "esrar tozu" anlamına gelecek şekilde de kullanılır. Eskiler esrar sarhoşluğunu -ki buna "hayranlık" denir- gidermek için şarap içerlermiş. Bu bakımdan beytin ima ettiği diğer bir anlam da şudur: "İnsanı perişan eden esrar ordusunu yenmek için kadehin her cür'ası asker gönderir". Tabii bütün bu metinlerde klişeleşmiş bir kaide olarak şarabın ilâhî aşkı sembolize ettiğini ve dolayısıyla bu beyti okurken ilâhî aşkın insan gönlünü saran dünya gamı ve tasasını gidermek için en ideal ilâç olarak kabul edildiğini de gözden kaçırmamak gerekir.

2 Bu beyitte muhatap, sakiden şiirin adına yazıldığı şahsa dönmüştür. Burada "nâz" kelimesi "istiğnâ" yani ihtişam ve zenginlik, bir şeye muhtaç bulunmama anlamında kullanılmıştır. Şair "Eğer sen mavi renkli bir elbise üzerine kılıcını ihtişamla kuşansan [bu durum], meleklerin gökyüzüne ejderha çekmelerine benzer" demektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada mavi renkli elbise gökyüzüne,



187

kılıç da ejderhaya benzetilmektedir. Eskilerin inancına göre yılan yeryüzünde eğer 100 yıl yaşayabilirse ejderha olurmuş. Büyük felâketlere yol açmaması için melekler ejder hâline gelen bu yılanları kancalarla tutup Kaf dağının ardına atmak üzere göğe çekerlermiş (bk. res. 187). Bu inanca göre şimşek çakması, halk arasında ejderhanın göğe yükseltilmesi sırasında çıkan ışık ve sesten ibaret imiş. Görüldüğü üzere şair gazel muhatabının ihtişamını vurgulamak için onun elbisesini gökyüzüne, kılıcını da parlaklık ve süratine imada bulunmak üzere dolaylı olarak şimşeğe benzetmektedir.

3 Dağ selvisi demek olan "arar", edebiyatta çoğu zaman sevgilinin boyuna benzetilir. "Elif çekmek" aşırı bir melankoli ve çılgınlık alâmeti olmak üzere âşıkların vücutlarını kesici bir madde ile yukarıdan aşağıya çizip kesmeleri demektir. Günümüzde de zaman zaman bazı örneklerine rastlanan bu davranış şekli, o devirde âşıkların samimiyetlerini ispat için sergiledikleri bir gösteri imiş (bk. res. 149). Aslında şairlerin belki hemen hiçbiri bu gibi bir davranış içine girmedikleri hâlde, hemen her şair şiirinde vücuduna oklar sapladığını, yaralar açtığını, elifler çektiğini iddia ederek çılgın bir âşık rolüne bürünür. Bütün bu eziyetler melankoli hâlindeki şahıs tarafından bizzat kendi vücuduna uygulandığı hâlde sevgili uğruna yapıldığından, sevgilinin açtığı yaralar olarak nitelendirilirler. Bâkî bu beytinde sevgilinin aşkı için vücuduna çekilen her bir elifi, muhabbet bağının gül bahçesine dikilen birer taze fidana benzetmektedir. Bu fidanlar, elifin çekilmesi ile ortaya saçılacak kanlar sebebiyle kırmızı gül fidanları şeklinde hayal edilmiş olmalıdırlar.

4 Bu beyitte de yukarıdaki beyitte olduğu gibi vücuda çizik şeklinde açılan yaralar söz konusu edilmektedir. İfadeden anlaşıldığına göre bu defa bu yaralar yere paralel bir biçimde, âdeta vücut sayfasına çizilen satırlar şeklinde sıra sıra göğüse çekilmektedir. Bu manzarayı şair eskiden el yazması kitapları yazan kâtiplerin satırlar düzgün olsun diye sayfaya çektikleri satır kalıbı demek olan "mıstar"a benzetmektedir (bk. res. 226). Mıstar kalınca bir mukavvaya, yazılacak kitabın satır şekil ve ölçülerine göre düzenlenmiş ipler gerilmesi suretiyle yapılan bir çeşit sayfa kalıbı idi. Yazı yazmaya hazır olan aharlı kâğıtlar bu ipli sayfa kalıp üzerine konarak üzerlerinden merdane ile geçilir ve iplerin izi kâğıda geçerek hattatların düzgün satır ve ölçüler üzerinde yazmaları sağlanırdı. Beyitte gam bir kâtibe, göğüste sevgili uğruna çekilen satır hâlindeki çizikler de gam kâtibi tarafından aşkın amel defterinin yazılması için çekilmiş mıstarlara benzetilmektedir. Şairin böyle bir imaj geliştirmesi, İslâm dinine göre her insanın iki omuzunda bulunan ve amellerini kaydeden kâtip melekler inancından kaynaklanmış görünüyor.

5 Eskiler yeryüzünde oluşan madenler ile gök cisimleri arasında önemli birtakım ilişkilerin varlığına inanırlardı. Meselâ güneşin altın, ayın ise gümüş madenlerinin oluşmasında etkili oldukları yaygın bir kanaat idi. Beyitte geçen, feleğin kuyumcuya benzetilmesi motifinin ardında böye bir inanışın bulunduğu düşünülebilir. Ayrıca ay ve güneş her ikisi de daire şeklinde bulunduklarından eski kuyumcu terazilerinin kefelerini andırmamaları bakımından da felek bir kuyumcu olarak düşünülmüştür. Böyle bir tasvirde, güneşin altın renkli ışıklar saçan bir gök cismi olmasının da önemli bir rolü vardır. Beyti meydana getiren kelimeler, oluşturulmak istenen tasvir doğrultusunda son derece sade ve ustaca seçilmişlerdir. Meselâ kuyumcu dükkânları kenar mahallelerde değil de kapalı çarşı ve bedesten gibi mekânlarda bulunduğundan "çarşı içi" tabiri kullanılmıştır. Yine güneş gündüzleyin ay ise geceleyin göründüklerinden; beyitte geçen "gece gündüz" deyimi hem bu iki gök cisminin göründükleri zamanlara işarette bulunmak hem de bir süreklilik ifade etmek bakımından iki yönlü kullanılmıştır. Beytin en ilginç olan ve şairin Türkçeyi kullanmadaki maharetini gösteren kelimesi ise "çekmek" fiilidir. Gazelin redifini teşkil eden bu fiili şair bu defa kuyumculuk ve terazi kavramları söz konusu olduğundan -günümüzde kısmen bazı bölgelerimizde kullanılan şekliyle- 'tartmak' anlamında kullanmıştır.

6 Tarih boyunca hemen bütün milletlerde sevilen ve değer verilen kimseleri güller saçarak karşılamak, geçeceği yerlere çiçekler saçmak bir sevgi işaretiolarak uygulanagelmiştir. Şair sevgili uğrunda açılan yaralar ve kanlı gözyaşlarıyla vücudunu kırmızı güllerden oluşan bir gül bahçesine, gözlerini

ise bu bahçenin bahçıvanınına benzetmektedir. Bu bahçıvan sevgilinin ayağının toprağına yani geçeceği yerlere hediye olarak kırmızı güller gibi gözyaşları sermektedir.

Bu beyitte insanın belki de en değerli uzvu olan göz ile sevgilinin ilişki hâlinde bulunduğu en değersiz nesne olan ayağını bastığı toprak arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmış ve âşığın gözü sevgilinin toprağına hediyeler sunan bir kimse şeklinde kişileştirilmiştir (teşhis).

7 Babil, Yunan ve Roma'dan beri sürdürülen bir inanca ve bu inanç doğrultusunda geliştirilen edebî motiflere uyarak eskiler, dünya etrafında döndüğüne inandıkları gezegenlere birer kişilik ve hatta tanrılık izafe etmişlerdi. Bunlardan Merih bir elinde kılıcı diğer elinde kestiği kanlı bir baş olduğu hâlde (bk. res. 74) tasvir ve hayal ediliyordu. Kayan yıldız demek olan "şihâb"ın atılması, yıldız kayması demektir. Bâkî gökyüzünde aniden ışıldayan kayan yıldızı, Merih'in aya karşı çekilmiş parıldayan hançerine benzetmektedir. Günümüzde olduğu gibi eskiden de güzel ve nurlu yüzlü insanların çehreleri aya benzetilirdi. Ne kadar nurlu ve güzel olursa olsun hiçbir insanın yüzü ay gibi ışık saçmaz. Hâl böyle iken şair sevgilisinin yüzünü aydan daha parlak ve nurlu imiş gibi göstererek sanki ay onun bu parlaklığına özenerek onu taklide çalışıyormuş gibi bir düşünce sergilemekte (tecahülüarifane) ve Merih'i de ayın bu densizliğine öfkelenerek "senin ne haddin oluyor da sevgili gibi parlak bir yüze sahip olmaya kalkışıyorsun!" dercesine aya hançer çeker biçimde tasvir etmektedir. Bâkî yıldız kayması hadisesini şairane bir sebebe bağlayarak (hüsnütalil) bu manzarayı, şekil itibarıyla Merih'in hançer çekmesi olarak yorumlamaktadır.

Bâkî'den söz açılınca hemen bütün edebiyat tarihi yazarları onun mutlak anlamda zevk, eğlence, meyhane ve şarap şiirleri kaleme aldığını öne sürerler ve bu görüş neredeyse tartışmasız kabul edilmiş bir hüküm olarak varlığını sürdürüp gider. Fakat nedense, Mekke kadılığında bulunmuş, kazaskerlik ve nihayet devrin en yüksek din adamlığı sayılan şeyhülislâmlığın eşiğine gelmiş bir şahsın nasıl olup da bu gibi şiirler kaleme alabildiğini ve çevresinin buna nasıl rıza gösterdiğini düşünmeyiz. Aslında metinlerin tahlili yapılmadan gerçek bir edebiyat tarihi yazılamayacağına küçük bir örnek oluşturan bu konu, ilgili uzmanların topluca eski şiir metinleri üzerine yoğunlaşmasını ve kaybolan bir kültürün gerçek hatlarını gün yüzüne çıkarmalarını gerektirmektedir. Şair bütün bu şiirleri hangi niyetle yazmıştır bilemeyiz. Gerçekten şarap içip içmediğini de kimse bilemez. İçse de kendi bileceği iştir, bizi ilgilendirmez... Fakat o devirde çok yaygın bulunan dindar görünüp menfaat elde etme riyakârlığını sürekli hücum edilmesi gereken bir hedef hâline getirerek saf ve samimî aşkı savunan bu şiir geleneği; dinen necis sayılan şarabın, riya ve sahte dindarlıktan daha temiz olduğunu vurgulamak için şarabı metheden, ilim ve irfan sahibi olmayan sofuları bu ifadeleriyle çileden çıkartan şiirler yazmayı caiz görüyordu. Üstelik bütün bu şiirler tasavvuf gibi koruyucu bir kılıf içine yerleştirildiğinden her türlü zedeleyici ithama peşinen kapanıp korunmuş bir konum arz ediyor ve sanat sürüp gidiyordu. İşin daha da ilginç yanı bu şiirlerin her meşrepte insana hitap eden bir özelliği bulunmasıydı. Meyhanede coşan şiir meraklısı bir ayyaşın okuduğu bir gazel, özellikle cehrî zikir yolunu seçen tarikatlara mensup dergâhlarda zikrin temposuna bir ahenk vermek üzere rahatlıkla okunuyor ve şiir, farklı zihniyet ve meşrepteki insanlar için dahi kendilerine göre yorumlanabilecek bir ortak kültür zemini oluşturuyordu.

IV

GAZEL

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

1 *Pür olup devr idicek meclis-i mestâni kadeh*
Çarh olur halka-i rindân meh-i tâbâni kadeh

2 *Felek-i 'işrete bir ahter-i ferhunde iken*
Yine Mirrîh-sıfat turma döker kanı kadeh

3 *Meclis-i mey ki bedenlerle hisâr olmışdur*
Şehr-i 'işretdür anuñ âfet-i devrâni kadeh

4 *Devr-i meclis ki safâ câmi'inüñ çenberidür*
Âb-i rengîn ile kandîl-i fürûzâni kadeh

5 *Yaraşur halka-i rindâna disem ey Bâkî*
Hâtem-i Cemdür anuñ la'l-i Bedahşâni kadeh

1 Kadeh dolup da mestler meclisini dolaşmaya başlayınca, rintlerin halkası felek, onun ayı da kadeh olur.

2 Kadeh işret feleğine uğurlu bir yıldız gibi olduğu hâlde, yine durmadan Merih gibi kan döker.

3 Bedenlerle hisar gibi olan şarap meclisi bir işret şehri, onun en tanınmış güzeli ise kadehtir.

4 Meclisin halkası safa camiinin [kandil] çemberi, renkli suyu ile yanan kandili ise kadehtir.

5 Ey Bâkî, rintlerin halkasına Cem'in yüzüğü, onun Bedahşan lâli de kadehtir desem yaraşır.

1 Farsça "pür" [= dolu] kelimesi aynı zamanda Türkçede kadeh anlamına gelen "dolu" ile, anlamının telâffuzu yönünden güçlü bir çağrışım oluşturduğundan şiirde bununla ilgili birçok söz oyunları geliştirilmiştir. "kadeh pür olmak" kadehin şarapla dolu olması demektir. Burada daire şeklinde dönerek hareket etme anlamında geçen "devr etmek", söz konusu işret meclislerinde herkesin halka şeklinde oturması ve ortada durarak meclistekilere hizmet verip şarap dağıtan sakinin de boşalan kadehi sürahi ile doldurdukça bir sonraki şahsa sunması sebebiyle sürekli gezen kadehin hareketini tarif için kullanılmıştır. "Devr idicek" devrettiğinde, devrettiği zaman demektir. Şair bu beyitte kadehin "meclis-i mestân"ı [= mestlerin, şarabın etkisiyle kendinden geçenlerin meclisi] sürekli dolaşması ile feleğin sürekli hareketi arasında bir ilişki kurmakta ve halkada bulunan "rindân"ı [= rintler] "çarh" [= felek]; sürekli hareket hâlindeki kadehi de bu feleğin "mâh-i tâbân"ı [= parlak ay] olarak düşünmektedir. Parlak ay nasıl her akşam göründüğü noktadan itibaren dairevî bir hareketle sürekli dönüp durursa, işret meclisindeki kadeh de bu şekilde dönüp durmaktadır. Aynı zamanda baş dönmesi hâlini de ima edercesine kullanılan bu ifade ile kadehin neden aya benzetildiğini anlamak için o devirde moda olan kadeh ve kâse biçimlerinin iyi bilinmesi son derece önemlidir (bk. res. 189a, 189b). Bu kadehler şekil itibarıyla yandan bakıldığında yarım ay şeklinde göründüğü gibi üstten bakıldığında da tam bir dolanay durumu arz eder. Aynı zamanda kadeh içinde sürekli seviyesi değişen şarap miktarı da ayın 30 gün boyunca sürekli büyüyen veya küçülen görünüşü ile ilgili bir husustur.



188

Görüldüğü üzere katıksız bir şarap meclisini tarif eden bu beyit aynı zamanda kelimelerin taşıdıkları semboller ile tasavvufî bir hâli ifade etmektedir. Bu metinlerde kadeh âşığın kalbini, şarap da ilâhî aşkı temsil ettiğinden ve ilâhî aşkın zevkine varılan tarikat meclisleri ile işret meclisleri arasında şekil itibarıyla büyük bir benzerlik bulunduğundan şiirler, burada olduğu gibi ne kadar açık ifadelerle tespit edilmiş görünürse görünsün yine de çok esnek ve zengin bir anlam boyutuna sahip bulunuyorlardı. Nitekim aynı devirde ilâhî aşkın terennüm edildiği dergâhlarda zikir sırasında halka hâlinde oturan tasavvuf erbabı (bk. res. s. 188 ek), ortada bir saki gibi çember içindeki her dervişi teker teker dolaşarak hareket eden ve manen peygambere ve dolaylı olarak Allah'a bağlılığı ile bu kaynaktan aldığı ilâhî feyzi onlara dağıtan kâmil mürşit konumundaki şeyh efendinin kendilerine sunduğu ilâhî feyzi kadehe doldurulan bir şarabı içercesine aldıklarını ifade etmekteydiler. Yine söz konusu tasavvuf erbabı bu çember şeklinde oturma adabı ile feleğin ve âlemin yaratılışında var olan dönme hareketine tam bir uyum sağladıkları görüşündeydiler.

2 İşret meclisinin gerek şekil gerekse hareket itibarıyla felek gibi düşünülüp yorumlanması bu beyitte de sürdürülmektedir. Eskiler gezegenler veya sabit yıldızların hareketleri ve yer aldıkları konumlarından bir takım anlamlar çıkarmayı bir gelenek hâline getirmişlerdi. Dinin yasaklamalarına rağmen



189a

Osmanlılar bu işi bir takım tevillerle müneccimlere yaptırıyorlardı. Öyle ki saraydan başka bazı zengin kimselerin konaklarında dahi her gün nasıl hareket edilmesi gerektiğini yıldızlara bakarak bildireceği ümidiyle özel müneccimler bulundurduluyordu. Bu inanca göre gökteki gezegenler uğurlu veya uğursuz diye gruplara ayrılmıştı. Bunlardan "Mirrîh" [= Merih, Behram] batılıların Mars dedikleri gezegen olup Roma ve Yunan mitolojisinde savaş tanrısını sembolize ederdi. Doğu mitolojisinde ise yeryüzündeki savaşlara ve kan dökülmelerine sebep olduğuna inanılan bu gezegene "nahs-i asgar" yani küçük uğursuz denirdi. Bu gezegen minyatürlerde bir elinde kılıç, diğer elinde kesik bir baş tutan bir şahıs olarak resmedilmiştir (bk. res. 74). İşte bu beyitte böyle birtakım inançlara imada bulunan şair kadehin, işret feleğinin "ahter-i ferhunde"si [= uğurlu yıldız] olduğu hâlde Merih gibi kan dökmesine şaşırmış görünmektedir (tecahülüarifane). Kolayca anlaşılacağı üzere burada kadehin kan dökmesi, kırmızı renkli şarabın tortusunun içilmeyerek yere dökülmesinden kinayedir.



189b

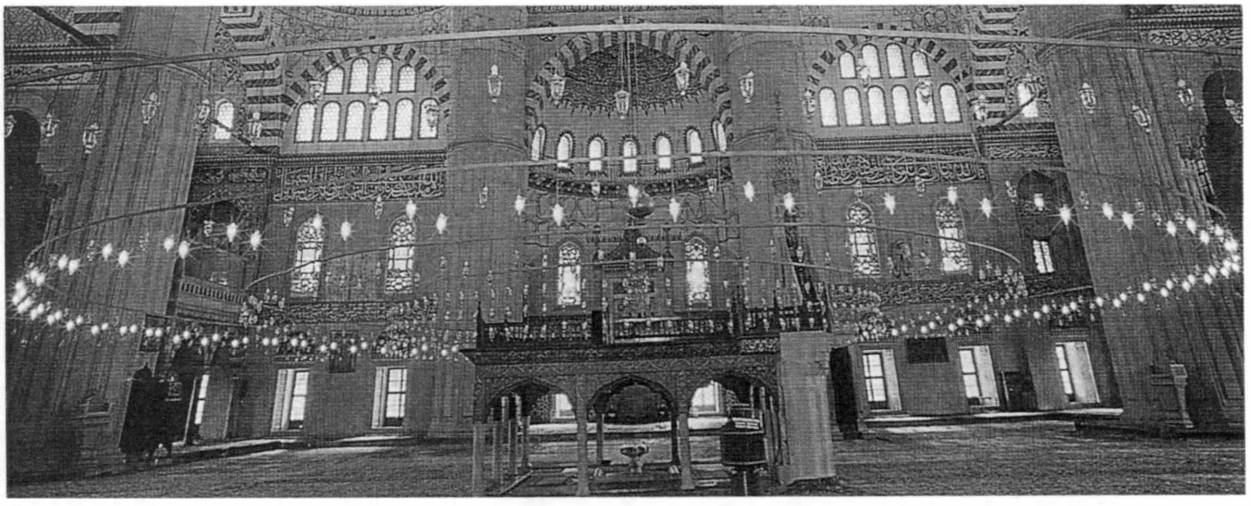
Elden geldiğince açık bir meyhane ve işret tasviri çizilmeye çalışılan bu beyit de tasavvufî sembollerle doludur. Bu semboller arasında "kan" maddeyi temsil ettiğinden, "kadehin kan dökmesi" maddeden kurtulup vahdete ermek için sürekli gözünden kanlı yaşlar döken âşığın durumuna delâlet eder. Şiirlere yansıyan eski tıp anlayışına göre âşıkların gözlerinden akan yaşlar, -veremli bir hastada olduğuna inanıldığı gibi- aslında yürek ve ciğerinden gelen kandan ibaret idi. Görüldüğü üzere kadeh-kalp ve şarap-kan ilişkisi ile şair yeterli bağlantıyı kurmuş ve şiir dilini bilenlerce rahatça anlaşılan fakat şiir estetiğinden anlamayan ham sofuları çileden çıkartacak böylesi açık sözler söyleme imkânı bulmuştur.

3 Vücut anlamına gelen "beden" aynı zamanda kale mimarisi ile ilgili bir tabir olduğundan, eski şiirimizde "hisâr" [= hisar, kale] kavramı ile birlikte iki anlama gelecek şekilde çokça kullanılır. Burada dışı surlarla çevrili ve gittikçe içe doğru bir kaç kat surla çevrilmiş iç kalesi ve nihayet en içte ve yüksek mevkide hisarı bulunan eski şehircilik geleneğine bir işaret bulunmaktadır. Gerçekten de sur üzerinde 'dendân' denen dişler şeklinde sürüp giden mimarî hatlar yan yana dizilmiş insanların başları gibi bir görüntü verdiğinden şair işret meclisinde dizilen "beden"leri [= şahıs, vücut] işret şehrinin hisarına benzetmektedir. "Âfet-i devrân" zamanın en güzel insanı demektir. Bu tabir güya söz konusu güzelin, bir yere gittiğinde insanların onu daha yakından görmek için birbirleri ile kavgaya tutuştuğunu ve her göreni âşık edip perişan edecek bir güzelliğe sahip bulunduğunu ima için geliştirilmiştir. Nasıl şehirdeki herkes onun geçmesini iştiyakla beklerse, meyhanede bulunanlar da kadehin bir an önce kendilerine gelmesini heyecanla beklediklerinden; işret şehrinde yaşayan bu kimseler için zamanın afeti durumundaki güzel, içindeki şarap sebebiyle kadehtir.

4 Bir önceki beyitte şehircilik ve kale mimarisi ile ilgili bir imaj geliştiren şair bu defa da o devrin cami mimarisi ve dekoratif unsurlarıyla alâkalı bir hususu beytine malzeme olarak seçmiş görünüyor. Şairin ifadesine göre "devr-i meclis" [= çember şeklinde oturan kimselerden oluşan topluluk] bu hâliyle "safâ" [= mutluluk, zevk] camiinin kandil çemberi gibidir. Kandil çemberleri camilere gece aydınlatması için kubbelere bağlı zincirlerle asılan metal çemberlerden oluşur (bk. res. 190). Daha

çok iç içe giren bu çemberlere zincirle bağlı fanuslar asılarak bu fanuslara zeytinyağı konup yakılarak aydınlatma sağlanırdı. Şairin "âb-i rengîn" [1. renkli su, 2. renkli parlaklık] demesinin sebebi, hem yağ miktarı azaldığında yağ seviyesini yükseltmek hem de istendiği zaman bu kandillerin renkli ışık vermesini sağlamak için fanus içine dökülen renkli sudan kinayedir (bk. res. 101). Zeytinyağı her zaman üste çıkacağından dibe çöken renkli su, üstte yanmakta olan alevin ışığını aşağıya doğru kendi renginde yansıtmakta ve böylece camilerde beyaz ışıklı kandiller arasına serpiştirilen bu renkli kandillerle rengârenk ışıklarla dekoratif bir atmosfer oluşmaktaydı. "Câmi'" kelimesi asıl anlam itibarıyla 'toplayıcı, toplayan yer' demek olduğundan şairin işret meclisinin zevk ve safaları toplayan bir yer olduğunu ima ederek bu kelimeyi seçmesi ayrıca manidardır (iham).

5 Bu beyitte şair işret halkası hakkında bir başka imaj daha geliştirmektedir. Ona göre işret halkası Cem'in yüzüğü gibidir. *Şehnâme* kahramanlarından ve İran'ın mitolojik şahsiyetlerinden olan Cem, rivayete göre bin yıl gibi uzun bir ömür süren olağanüstü ihtişama sahip bir hükümdar olarak kabul edildiğinden, büyük hükümdarlar edebiyatta Cem'e benzetilirler. Bazı rivayetlere göre Süleyman Peygamber ile benzer tarafları görüldüğünden onun Süleyman olduğunu öne sürenler de bulunmuştur. İşte burada Cem'in söz konusu mühür şeklindeki yüzüğü kastedilerek, işret meclisinin şekli yüzüğün halkasına, kadeh de bu yüzüğün Bedahşan lâlinden yapılmış taşına benzetilmiştir. Burada Cem'in yüzüğünün özellikle seçilmesi aynı zamanda onun şarabın mucidi olarak kabul edilmesi sebebiyle bu duruma bir imada bulunma amacına yöneliktir. "Bedahşan" Afganistan'da Kâbil yakınlarında bir şehir olup buradan bol miktarda ve iyi cins lâl taşı çıkarıldığından, edebiyatta lâl ile birlikte geçer.



190



191

Yine ferrâş-i sabâ sahn-i ribât-i çemene
Geldi bir kâfile kondurdı yüki cümle bahâr

BAĞDATLI RÛHÎ

[Bağdat 1534 - 1605-1606]

Asıl adı Osman'dır. Yakın dostu Ahdî, babasının Ayas Paşa maiyetinde Bağdat'a yerleşen gönüllü Türklerden olduğunu kaydeder. Ruhî, aynı adı taşıyan diğer şairlerden ayırt edilmek için "Bağdâdî" diye anılır. Öğrenimine dair kaynaklarda bilgi bulunmayan Rûhî, Osmanlı muhitine şiire ilgi gösterildiği inancıyla geldiğini, ancak burada umduğunu bulamadığını belirtir. Daha sonra ileri gelen devlet adamlarına yazdığı kasidelerle onların maiyetinde yer aldı ve savaşlara iştirak etti. Gösterdiği yararlık ve kabiliyetten dolayı kendisine dirlik verildi.

Necef, Kerbelâ, Şam ve Erzurum'da bulunduğunu bildiğimiz şair, 1602-1604 arasında Şam kadılığında bulunan Azmîzâde Hâletî'nin himayesine girdi. Esrar Dede, onun Mevlevî olduğunu, bir süre Galata Mevlevîhanesi'nde kaldığını, Konya'ya Mevlânâ Türbesi'ni ziyaret ettiğini, Hicaz'a ve son olarak Şam'a gittiğini ve orada vefat ettiğini kaydeder.

Mevlânâ için yazdığı şiirlerden dolayı Mevlevî olduğu ileri sürülen Rûhî'nin Bektaşî ve Hurufî olduğu da iddia edilir.

Tasannudan uzak bir söyleyişle insan ruhunun yükselişi ve alçalışını gözlemlerini dayanarak anlatır. Zaman zaman kendi durumundan ve himaye edilmeyişinden şikâyet eder. Döneminin düzensizliklerini, sosyal yapıda baş gösteren aksaklıkları ustaca işlediği şiirlerinde sade bir anlatım ve yerli ifade ayırıcı özelliktir.

Rûhî'nin tek eseri *Dîvân*'ıdır. Hayli yazması bulunan eser, samimilik, sadelik ve lirik bir eda içerisinde okuyucunun kolayca, yorulmadan anlayabileceği bir karakter taşır. Bilhassa Fuzûlî'nin tesirinde kalan Rûhî, atasözleri ve halk deyimlerini işlerken Necâtî ve tasavvufî muhtevada Nesîmî etkilerini de taşır. Bağdatlı Rûhî, özellikle Divan ve Tanzimat şairleri tarafından tanzir edilen terkîb-bendiyle tanındı.

Kaynaklar: Abdülbaki Gölpınarlı, Ruhi-i Bağdadi, *Aylık Ansiklopedi*, 1948, c. IV, s. 1370-73; Ahdî, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, İ.Ü. Ktp., TY, 2604.

Turk edebiyatının belki en güzel hiciv örneklerinden sayılabilecek aşağıdaki eser aynı zamanda klâsik Türk şiirinin temel yapısını bildiren bir manifesto gibidir. Sabah akşam şarap içtiğini iddia eden şairlerin bu şarapla neyi kastettiklerini, âşıklığın ne demek olduğunu, gerçek sevgilinin kim olduğunu, o günün şartlarında en geçer akçe olduğu için dindar geçinen mürayilere ve sahte şeyhlere neden sataştıklarını, dünyaya tapanlara ve dünya nimetlerine dört elle sarılanlara ne gözle baktıklarını, övünmek gerektiğinde neyle övündüklerini nefis bir üslûpla anlatan Rûhî'nin ***Terkîb-bend***'i bu hâliyle bu edebiyatın dünya görüşünü ve hayat felsefesini de kısaca özetlemektedir. Rûhî'nin, XX. yüzyılda aruzu konuşma diline uygulamasıyla tanınan Mehmed Âkif'in uslûbunu daha XVI. yüzyılda yakalamış olması ayrıca dikkat çekicidir.

TERKÎB-BEND

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

I

1 *Sanmañ bizi kim şîre-i engûr ile mestüz*
Biz ehl-i harâbâtdanuz mest-i Elestüz

2 *Ter-dâmen olanlar bizi âlûde sanur lîk*
Biz mâil-i bûs-i leb-i câm ü kef-i destüz

3 *Bu 'âlem-i fânîde ne mîr ü ne gedâyuz*
A'lâlara a'lânuruz pest ile pestüz

4 *Sadrın gözedüp n'eyleyelüm bezm-i cihânuñ*
Pây-i hum-i meydür yirümüz bâde-perestüz

5 *Erbâb-i garaz bizden ırag oldugı yegdür*
Düşmez yire zîrâ okumuz sâhib-i şastuz

6 *Mâ'il degülüz kimsenüñ âzârına ammâ*
Hâtır-şiken-i zâhid-i peymâne-şikestüz

7 *Hem-kâse-i erbâb-i dilüz 'arbedemüz yok*
Meyhânedeyüz gerçi velî 'aşk ile mestüz

8 *Biz mest-i mey-i meygede-i 'âlem-i cânuz*
Ser-halka-i cem'iyyet-i peymâne-keşânuz

II

1 *Sâkî getür ol bâdeyi kim dâfi'-i gamdur*
Saykal ur o mir'âte ki pür-jeng-i elemdür

I

1 Bizim üzüm şırası ile mest olduğumuzu sanmayın. Biz harabat ehlindeniz, Elest [meclisi] sarhoşuyuz

2 İffetsizler bizi de [kendileri gibi] bulaşık sanırlar, ama biz şarap kadehinin dudağını ve elin avuç içini öpmeye meylederiz.

3 Bu fani dünyada ne [zengin] bey ve ne de [fakir] dilenciyiz. Yücelik taslayanlara yücelenir, alçak gönüllülere mütevazi oluruz.

4 Bu dünya meclisinin baş köşesini kollayıp ne yapacağız? Biz şaraba taparız, yerimiz şarap küpünün dibidir.

5 Garaz sahiplerinin bizden uzak olması daha iyidir. Çünkü okumuz yere düşmez, biz şast sahibi [usta okçuyuz].

6 Kimseyi azarlamaya niyetli değiliz ama, kadeh kıran [kaba] sofunun gönlünü kırarız.

7 Gönül ehli ile aynı kâseyi paylaşırız, kavgamız yoktur. Meyhanedeyiz, ama aşk ile sarhoşuz.

8 Biz gönül âlemi meyhanesinin şarabı mestiyiz. Kadeh çekenlerin [işret] halkasının başında duruyuz.

II

1 Saki kederi defeden o şarabı getir; elem pasıyla dolmuş o aynaya [gönüle] perdah vur.

2 *Dil-besteleriiz bizden ırag eyleme bir dem*
Ol bâdeyi kim nûr-i dil ü dîde-i Cemdür

3 *Ey h"âce fenâ ehline zinhâr ululanma*
Dervîşi bu mülküñ şeh-i bî-hayl ü haşemdür

4 *Hâk ol ki Hudâ mertebeñi eyleye 'âlî*
Tâc-i ser-i 'âlemdür o kim hâk-i kademdür

5 *Gel doğrulalum meygedeye ragmına anuñ*
kim hâr-i riyâdan kad-i bergeştesi hamdur

6 *Mey sun bize sâkî bizüz ol kavm ki dirler*
Rindân-i sabûhî-zede-i bezm-i kıdemdür

7 *Bu nazmı Peyâmîden işit hâle münâsib*
Kim zübde-i yârân-i sühendân-i 'Acemdür

8 *Mâ rind-i sabûhî-zede-i bezm-i elestîm*
Pîş ez-heme dürdî-keş ü pîş ez-heme mestîm

III

1 *Hôş küşe-i zevk idi safâ ehline 'âlem*
Bir hâl ile sürseydi eger 'ömrini âdem

2 *Sıhhat sonı dert olmasa vuslat sonu hicrân*
Nûş âhiri nîş olmasa sûr âhiri mâtem

3 *Bu 'âlem-i fânîde safâyı ol ider kim*
Yeksân ola yanında eger 'ıyş ü eger gam

4 *Dâ'im ola hem-sohbet-i rindân-i kadeh-nûş*
Vârın koya meydâne eger bîş ü eger kem

5 *Sûfî ki safâda geçinür Mâlik-i Dînâr*
Bir dirhemini alsañ olur hâtır derhem

6 *Zâhir bu ki âhir yiri hâk olsa gerekdür*
Ger dirheme muhtâc ola ger mâlik-i dirhem

7 *Mey sun bize sâkî içelüm ragmına anuñ*
Kim cehli ile bilmedügi yirden urur dem

8 *Her münkir-i keyfiyyet-i erbâb-i harâbât*
Öz 'aklı ile Hakkı diler kim bula heyhât

2 Biz ona gönül bağlamışız. Cem'in gözünün ve gönlünün nuru olan şarabı bir an olsun bizden uzak tutma.

3 Ey [zengin] efendi! Yokluğa ermişlere sakın ululanma. Bu ülkenin dervişi ordusu ve teşrifatı olmayan bir padişahtır.

4 Toprak ol da Allah mertebeni yükseltsin. Ayak toprağı olan kimse dünyanın başının tacıdır.

5 Gel, riya yükünden boyu kıvrılıp bükülen [sofuya] rağmen meyhaneye yönelelim.

6 Saki bize mey sun; biz "kıdem meclisinin şarabının çarptığı rintler" denen kimseleriz.

7 Söz ustası İranlı dostların seçkini Peyâmî'den, bu duruma uyan şu şiiri dinle:

8 "Biz Elest meclisinin şarabının çarptığı rintleriz. Şarap tortusunu herkesten önce içtik, herkesten önce sarhoş olduk."

III

1 İnsan ömrünü hep aynı durumda sürseydi, dünya safa ehline güzel bir eğlence köşesi olurdu.

2 Sağlığın sonu dert, kavuşmanın sonu ayrılık, balın sonu zehir, düğünün sonu matem olmasa...

3 Bu fani dünyada [gerçek] safayı süren, gam olsun sevinç olsun her şey yanında bir olan;

4 az veya çok varını ortaya koyup sürekli şarap içen, rintler sohbetinde bulunandır.

5 Safa [ve saflık] konusunda Mâlik-i Dînâr olduğunu iddia eden sofunun bir dirhem [parasını] alsan, gönlü kırılır.

6 İster dirheme muhtaç olsun ister dirhem sahibi olsun, görünen o ki son yeri toprak olacaktır.

7 Saki, bize şarap sun, cehaletinden [dolayı] bilmediği yerden konu açana rağmen içelim

8 Meyhane ehlinin her hâlini inkâr eden, kendi aklı ile Allah'ı [veya doğru yolu] bulayım der; eyvahlar olsun!

IV

1 *Gör zâhidi kim sâhib-i irşâd olayın dir*
Dün mektebe vardı bugün üstâd olayın dir

2 *Meyhânede ister yıkılup olmaya vîrân*
Bîçâre harâb olmadın âbâd olayın dir

3 *Elden komasun gül gibi câm-i meyi bir dem*
Her kim ki bu gam-hânede dil-şâd olayın dir

4 *Bir serv-kadüñ bende-i eſkendesi olsun*
'Âlemde o kim gussadan âzâd olayın dir

5 *'Ömrin geçürüp kûh-i belâda dil-i şeydâ*
Berhemzen-i hengâme-i Ferhâd olayın dir

6 *Vasl istemeyüp hecr ile hôş geçdügi bu kim*
Miskîn gam-i cânâneye mu'tâd olayın dir

7 *Gezdi yürüdi bulmadı bir eglenecek yer*
Min-ba'd yine 'âzim-i Bagdâd olayın dir

8 *Bagdâd sadefdür güheri dürr-i Necefdür*
Yanında anuñ dürr ü güher seng ü hazefdir

V

1 *Ol gevher-i yektâ ki bulınmaz aña hemtâ*
Gelmez sadef-i kevne bir öyle dür-i yektâ

2 *Ol zât-i şerîfe yaraşur da'vî-i himmet*
Kim oldı ne dünyâ aña maksûd ne 'ukbâ

3 *Kim derk ider anı ki olur zâtına ma'lûm*
Remz-i kütüb-i medrese-i 'âlem-i bâlâ

4 *Ol zâhidüñ aglar yir ü gök hâline yarın*
Kim içmeye destinden anuñ câm-i musaffâ

5 *Bir noktadürür sırrı didi çâr kitâbuñ*
Ki ol çârdadur sırr-i kütübhâne-i eşyâ

6 *Ol nokta benüm didi duyup remzini seyr it*
Ya'nî ki menem cümle-i esmâya müsemmâ

7 *Çün hisse imiş kıssadan ehl-i dile maksûd*
Maksûd nedür añla bil ey 'ârif-i dânâ

IV

1 Mürşit olmak isteyen şu zahide bak! Daha dün mektebe başladı, bugün üstat olmak ister.

2 Meyhanede yıkılıp perişan olmasın ister. Zavallı harap olmadan abat olayım der.

3 Bu gam yeri [olan dünyada] gönlüm hoş olsun diyen, gül gibi şarap kadehini bir an elinden bırakmasın.

4 Dünyada gamdan kurtulmak isteyen, bir servi boylunun [boynu] bağlı kölesi olsun.

5 Çılgın gönül ömrünü belâ dağında geçirip Ferhad'ın şöhretini alt üst edeyim der.

6 Vuslat istemeyip ayrılıkla hoşça vakit geçirmesinin sebebi şu: Zavallı sevgilinin [ayrılığı] derdine alışayım der.

7 [Gönül] gezdi dolaştı, eğlenecek bir yer bulmadı; "Bundan sonra yine Bağdat'a döneyim" der.

8 Bağdat bir istiridye, mücevheri Necef'in incisi [Hz. Ali'dir]. Onun yanında inci ve mücevher taş ve toprak gibi kalır.

V

1 O eşi benzeri bulunmayan öyle bir tek mücevherdir ki kainat istiridyesine öyle değerli bir inci [bir daha] gelmez.

2 Himmet davası, kendisine ne dünya ne de ahiret [menfaatini] amaç edinmeyen o şerefli zata yaraşır.

3 Ulvî âlem medresesinin kitaplarının sırları kendisine mâlum olan o zatı kim [hakkıyla] anlayabilir.

4 Onun elinden saf şarap kadehini içmeyen zahidin hâline, yarın yer ve gökler ağlar.

5 O "Dört kitabın sırrı bir noktadır, varlık kütüphanesinin sırrı da o dörttedir" dedi.

6 Hz. Ali "O nokta benim, yani bütün isimlere müsemma benim" dedi; duyup hikmetini seyr et.

7 Madem ki gönül ehline amaç kıssadan hisse imiş; ey bilge arif amacın ne olduğunu anlayıp öğren.

کوزوکز کیم بویرخ دون ودنی
جکر دن ایردی بنی
وار ایسه بر انیس دیرینم هم انیس ایدی باکه هم همدم
هم جکر کوشم ایدی هم جانم بکا آنکله خوش ایدی عالم
درکده نی روخدیجه ایدی پاکلاکده غونهٔ مریم
اویقی جانی ایدن مسرور اوایدی کوکلی ایدن خرم
بکا ملک وجوددن آنسز بلک کلور اولدی تنکنای عدم
ظاهرا روی زندم کرچه که وار
نیده کوزکز نه دردم وار
ایدی نوروز وخلق خرمدر بکا نوروز روز ماتمدر
کچدی نوروزده جکر کوشم بونه نوروزدر نه عالمدر
بزایسمدن آیری دوشدم کیم نور دیدم سرور سینمدر
آغلاق ایکملک دکل بوکیجه ترک جان ایلیسم دخی کدر
ایشیدرلک دم قیامت وار هیچ شک یوق که بودم اودمدر
بکا کلدی بودم اودمدن اشد
که بودم کیدی مشهده مشهد
ترجیع بند مشهور
صافلق بزی کیم شیرهٔ انکوره مستز بزاهل خرابانده نوزمست الستز
زیرمن اولمه بزی آلوده صافورلیک بزمائل بوس لب جام وکف ودستز
بو عالم فانیده نه میر ونه کدایز اعلالنورز پسته پستز
صدون کوردوب بیلیمز بزه جهانک پای خمی در پرتیز باده پرستز
ارباب غرض بزدن ایراغ اولدینی یکدر دوشتز یره زیرا اوقز مساحب شعتز
مائل دکلوز کیسه لک آزلرینه اما خاطر شکن زاهد پیمانه شکنتز
همکاسهٔ ارباب دلز عریده مزیوق میخانه ده بزکرچه ولی عشقیله مستز
بزمست می میکدهٔ عالم جانز
سرخلقهٔ جمعیت پیمانه کشانز
ساقی کلور اول بادهدن کیم دافع غمدر صیقل اور اوسرآینه که پرتلک المدر
دلبسته لرز بزدن ایراغ ایله بردم اول بادهدن کیم نوردل ودیدهٔ جمدر
ای خواجه فنا اهلنه زنهار اولوتمه دروبشی بومنکلک شه بی خیال وخشمدر
خاک اولکه خدا همرتبه کی ایلیه عالی تاج سرعالمدر اوکیم خاک قدمدر
کل طوطی ریاضم میکیده یه رغمنه آنک کیم یار ریادن قدیر کسنه سی غمدر
می صون بزه ساقی بزز اول قوم که دیرلر زندان صوحی زدهٔ بزم قدمدر
بوتظمی بیلمیدن ایشیت حاله مناسب کیم زبدهٔ یاران سخندان تجمدر
مارند صوحی زدهٔ بزم الستیم
پیش ازهمه دردی کش ویش ازهمه مستیم
خوش کوشهٔ ذوق ایدی صفا اهلنه عالم برحالته سوریسیدی اکر عمرقی آدم
صحت صوکی دردا ولسه وصلت صوکی هجران نوش آنری نیش اولسه سور آخری ماتم
بو عالم فانیده صفالی اول ایدر کیم یکسان اوله یاشنده اکر عیش و اکر غم
دائم اوله همصحبت رندان قدح نوش وارن قویه میدانه اکر بیش واکر کم
صوفی که صفاده کچور مالک دینار بر درهمی السلک اولور خاطری درهم
ظاهر بوکه آخریری خاک اولسه کرکدر کر درهمه محتاج اوله کر مالک درهم
می صون بزه ساقی ایچه لم رغمنه آنک کیم جبل ایله بلدیکی یردن اورر دم
کیش کیمسی وحدته المنن الله تسبیح هر بریسنک وردزبانی چل وپنجاه
دیدم نه صیرسز نه آلورسز نه ستارسز کاصلا دلکرده نه نی وار ونه خوداقه
دیدی بریسی شهر مزلک حاکم وقتی خیر ایتمک ایچون خلقه کلور مسجده هرکاه
احسانی یا پنجاه یا چلدر فقرایه صبر ایلمکه دمدر کله اول میر فلک جاه
کلدکلری مسجده بلدم نه ایچوندر یوز دوندیروب کلدن دیدم ای قوم اولک کاه
کیم سزدن ایراغ اولدی ایسه حقه یقیندر زیرا که ضلالت بولیدر کیتدیککز راه
تحقیق بوکیم هپ ایشکز زرق وریادر
تقلیدده سز طاعتکز جمله هبادر
دنیاده دنیادن ایدرسن طلب کام ای خام طمع نیچه دلک بو طمع خام
برکه نی کیم جبه ودستاریله کورسک ایلرسک انک جبه ودستارینه اکرام
نقشن چیقاروب ایلدین حالنی معلوم باشلرسن اکا ایلکه فقرکی اعلام
جزار دیو ویرمز اولور اول نکری سلامن شرمندن ایدرسه ساکه برجبه کر انعام
وای اراولسه سن خرقه ده نامک اولسه درویش ملحد دیو یاندرمنه ایلر سنی اقدام
یازق سکا کیم ایلیه سن حرص وطمعدن برجبه ایچون کندیکی عالمده بدنام
یوق سنده قناعت کوزلک آچ اولدینی بودر رزقلک ایریشور ساکه اکر صیچ واکر شام
ات لقمه سی لازمی طوبورمزی سنی نان
زهر اولسون اولقمه کاوله پس مانده دونان
کریه لک قویرای خواجه مکر کیم جکرکدن کیم چتدی جکر پاره لرلک چشم ترکدن
یلک کریه ایدرسک سنی آخر آیرولر فرزند وزن وطنطنهٔ سیم وزرکدن
بوملک فنایه که عدمدن سفر ایتمک سودلک ندر انجق آنی بلمک سفرکدن
یوق چتمنه کوکلک دردنیای دنیدن بالله دی خوشنود میسن یوخسه برکدن

هر منکر کیفیت ارباب خرابات
اوز عقلی ایله حقی دلرکیم بوله هیهات
کورزاهدی کیم صاحب ارشاد اولین دیر دون مکتبه واردی بوکون استاد اولین دیر
میخانه ده لسترینقلوب اولیه ویران بیجاره خرلب اولدین اباد اولین دیر
الدن قوسون جام مینی کل کبی بردم هرکیمکه بوغمخانه ده دلشاد اولین دیر
برسر وقدلک بندهٔ افکنده سی اولسون عالمده اوکیم غصه دن ازاد اولین دیر
عمرین کچروب کوه بلاده دل شیدا برهمزن هنکامهٔ فرهاد اولین دیر
وصل ایستیوب هجرله خوش کچدیکی بوکیم مسکین غم جانانیه معتاد اولین دیر
کزدی بورودی بولدی براکلنه جلک یر من بعدینه عازم بغداد اولین دیر
بغداد صدفدر کهری در نیجفدر
یانده انک دیو کهرسنک خزفدر
اول کوهر یکانه که بولنمز آکا همتا کلمز صدف کونه براویله در یکتا
اول ذات شریفه یراشور دعوی همت کیم اولدی نه دنیا آکه مقصود نه عقبا
کیم درلک ایدر انی کاولور ذاتنه معلوم رمز کتب مدرسهٔ عالم بالا
اول زاهدلک انظر یوکوک حالنه یادین کیم ایچمیه دستدن انک جام مصفا
برنقطه درز سزی دیدی جار کتابک کاول چارده در سرکب خانهٔ اشیا
اول نقطه بنم دیدی طوبوب رمزنی سیرلت یعنی که منم جملهٔ اسمایه مسما
چون حصه ایمش قصه دن اهل دله مقصود مقصودندر اکله بل ای عارف دانا
هب مغلطه در لقمهٔ باطن وظاهر
برنقطه ایمش اصل سخن اوّل وآخر
واردم بحری طاعت ایچون مسجده ناکاه کوردم اوتورر خلقه اولوب برنیچه کمراه

8 *Hep maglatadur laklakadur bâtın u zâhir*
Bir nokta imiş asl-i suhen evvel ü âhir

8 Görünen ve görünmeyen [her şey] yanıltmaca ve boş sözlerden ibarettir. Başından sonuna kadar bütün sözlerin aslı bir nokta imiş.

VI

VI

1 *Vardum seherî tâ'at içün mescide nâgâh*
Gördüm oturur halka olup bir nice gümrâh

1 Bir seher vakti ibadet için zamansızca mescide vardığımda [orada] bir takım yolsuzların halka hâlinde oturmakta olduklarını gördüm.

2 *Girmiş kimisi vahdete almış ele tesbîh*
Her birisinüñ vird-i zebânı çil ü pençâh

2 Kimisi eline tespih alıp birlikteliğe girmiş, her birinin dilinden düşmeyen kırk-elli [para].

3 *Didüm ne sayarsız ne alursız ne satarsız*
Ki aslâ dilüñüzde ne nebî var ne hod Allah

3 Onlara "Dilinizde ne Allah ne peygamber var... Ne sayıyorsunuz? Ne alıp satıyorsunuz!" dedim.

4 *Didi birisi şehrümüzüñ hâkim-i vakti*
Hayr itmek içün halka gelür mescide her gâh

4 İçlerinden birisi [şöyle] dedi: "Şehrimizin günümüzdeki hâkimi halka hayır için her vakit mescide gelir;

5 *İhsânı ya pençâh u ya çildür fukarâya*
Sabr eyle ki demdür gele ol mîr-i felek-câh

5 "Fakirlere ihsanı ya kırk ya ellidir. Sabret, şimdi o felek mertebeli emirin gelme zamanıdır."

6 *Geldüklerini mescide bildüm ne içündür*
Yüz döndürüp andan didüm ey kavm oluñ âgâh

6 Mescide niye geldiklerini öğrenince onlara yüz çevirip [şöyle] dedim: "Ey topluluk, bilin ki,

7 *Kim sizden ırag oldı ise Hakka yakındur*
Zîrâ ki dalâlet yolıdur gitdügüñüz râh

7 "sizden uzak olan Allah'a yakındır. Çünkü gittiğiniz yol dalâlet yoludur.

8 *Tahkîk bu kim hep işüñüz zerk u riyâdur*
Taklîddesiz tâ'atüñüz cümle hebâdur

8 "Doğrusu hep işiniz riya ve gösteriştir. Taklittesiniz, bütün ibadetiniz boşunadır."

VII

VII

1 *Dünyâda denîlerden idersin taleb-i kâm*
Ey hâm-tama' niceye dek bu tama'-i hâm

1 Dünyada meramını alçaklardan talep edersin. Ey ham tamahlı bu olmayacak isteklerin ne zamana kadar sürecek?

2 *Bir nâ-halefi cübbe vü destâr ile görseñ*
Eylersüñ anuñ cübbe vü destârına ikrâm

2 Soyuna çekmemişin birini cübbe ve destarla gördüğünde onun cübbe ve destarına saygı gösterirsin.

3 *Nakşın çıkarup eylemedin hâlini ma'lûm*
Başlarsın aña eylemege fakruñı i'lâm

3 Hilesini sezip durumunu anlamadan ona muhtaçlığını bildirmeye başlarsın.

4 *Cerrâr diyü virmez olur ol Tañrı selâmın*
Şerminden iderse saña bir habbe ger in'âm

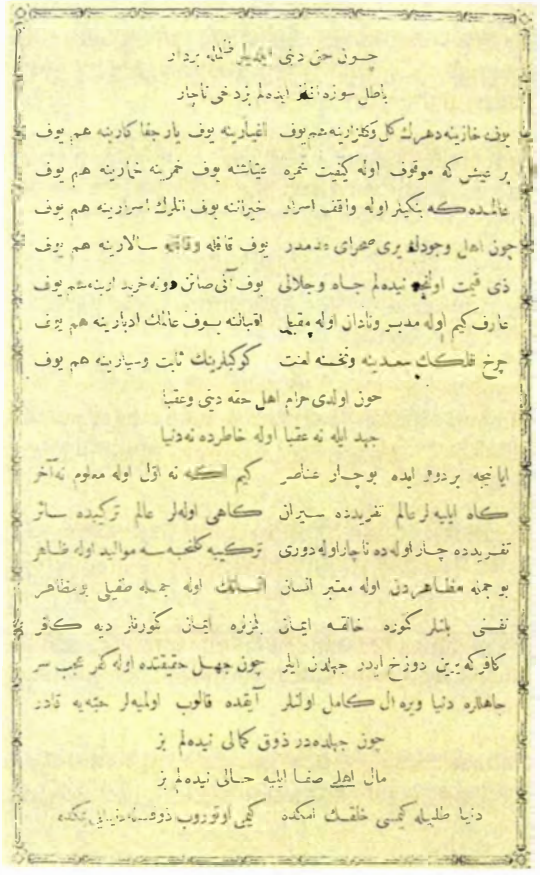
4 Utancından sana azacık iyilikte bulunursa da, cercisin diye bir daha Tanrı selâmını vermez.

5 *Vay er olasın hırkada nâmuñ ola dervîş*
Mülhid diyü yandurmaga eyler seni ikdâm

5 Hırkalı er olup namın da 'derviş' olursa, "Vay mülhit!.." diye seni mahvetmeye girişir.

6 *Yazuk saña kim eyleyesin hırs u tama'dan*
Bir habbe içün kendüñi 'âlemlere bed-nâm

6 Sana yazıklar olsun ki azacık bir şeye olan hırs ve tamahından, adını kötüye çıkarırsın.



چون حق دنی ایله لیل قلله برابر
باطل سوزه التفات ایتمه لم یزد فی ناجار

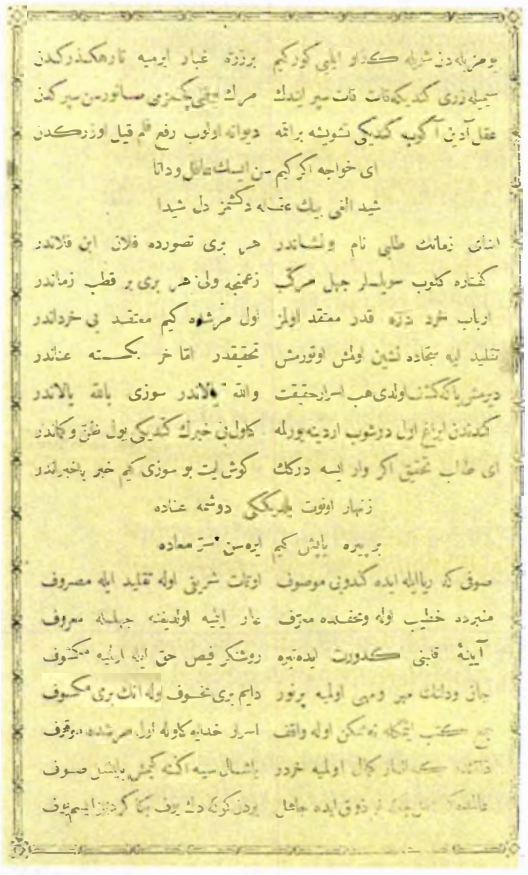
یوف خازینه دهرك کل وکزارینه شم یوف اغیارینه یوف یار جفا کارینه هم یوف
پر عیش که موقوف اوله کیفیت تخمره عیشاشه یوف خمرینه خمارینه هم یوف
عالمده که بیکیر اوله واقف اسرار خیرانه یوف ایلرك اسرارینه هم یوف
چون اهل وجودله پری صحرای ددمدر یوف قافله وقافله سالارینه هم یوف
ذی قیمت اولنجه نیدهلم جاه وجلالی یوف آنی صاتن دونه خریدارینه هم یوف
عارف کیم اوله مدبر ونادان اوله مقبل اقبالنه یوف عالمك ادبارینه هم یوف
چرخ فلکك سعدینه ونحسنه لعنت کوکبلرینك ثابت وسیارینه هم یوف

حون اولدی حرام اهل حقه دنی وعقبا
جهد ایله نه عقبا اوله خاطرده نه دنیا

ایا نیچه بردور ایده بوچار عناصر کیم کسه نه اول اوله معلوم نه آخر
کاه ایله زعالم تغریده سیران کاهی اولهلر عالم ترکیده ساتر
تغریده چار اوله ده تاچار اوله دوری ترکیبه کلنجه سه موالید اوله ظاهر
بو جمله مظاهردن اوله معتبر انسان انسانك اوله جمله صقیلی بو مظاهر
نفسی بلنر کونده خالقه ایتمان بلزده ایتمان کورنلر دیه کافر
کافر که بین دوزخ ایدر جهلدن الیم چون جهل حقیقتده اوله کمر عجب سر
جاهلره دنیا ویره ال کامل اولنلر آیقده قالوب اولیهلر جنه یه قادر

چون جهلده در ذوق کمالی نیده لم یز
مال اهلی صفا ایله حالی نیده لم یز

دنیا طلبیله کیمسی خلقك اسکده کیمی اوتوروب ذوقسه دنیایی بکده



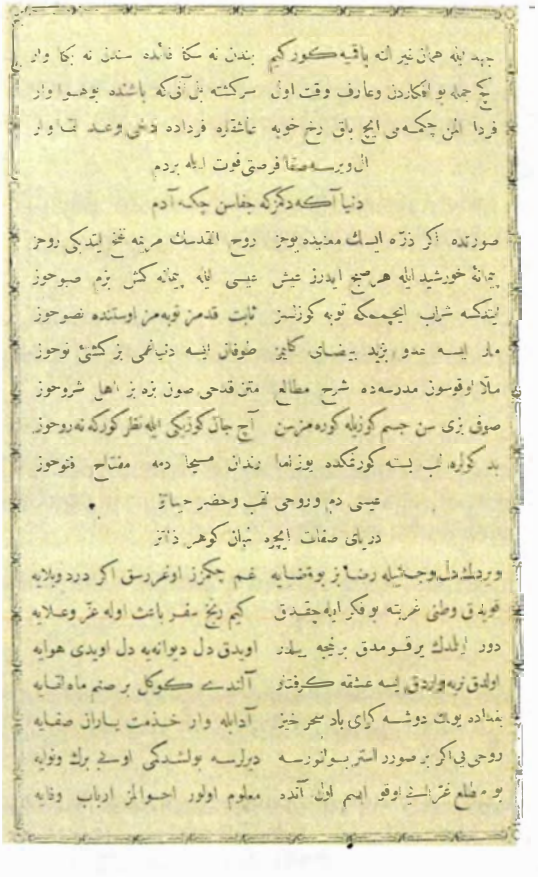
یومزیله دن شیله کدار ایلی کودکیم بزوزه غبار ایرمیه تارهکذر کدن
سیله زری کدیکه قات قات میر ایتدك مرك ایتی چکرزی صاتورمن سیر کدن
عقل آدینی آکوب کدیکی شوشه براقه دیوانه اولوب رفع قیل اوزرکدن

ای خواجه اکر کیم سن ایسك سائل ودانا
شید الفی بیك عقله دکشمز دل شیدا

اسای زمانك طبی نام ولشاندر هر بری تصورده فلان ابن فلاندر
کذشته کتوب سویلسار جبل مرکب زعمنجه ولی هر بری بر قطب زماندر
ارباب هنر درزه قدر معتقد اولز اول مرشده کیم معتقد بی خردلدر
تقلید ایله بجاده نشین اولمش اوتورمش تحقیقدر اما خر بکسه عنادر
درمش یاکه کذب اولدی هب اسرار حقیقت والله یالاندر سوزی یانه یالاندر
کندندن ایراغ اول درشوب اردینه یورله کاول بن خبرك کدیکی یول طلق وکلدر
ای طالب تحقیق اکر وار ایسه درکك کوش ایت بو سوزی کیم خبر پاخبر اندر

زنهار اوتوت یلدیکی دوشمه عناده
بر پیره یاپش کیم ایده سنی مسترشد معاده

صوق که ریاایله ایده کندوی موصوف اوتات شریق اوله تقلید ایله مصروف
منبرده خطیب اوله ونخطبه معرف عار ایتیه اولمیه جهلنه معروف
آینهٔ قلبی کدورت ایده تیره روشکر فیض حق ایله ارتیه مکشوف
جان ودلنك میر ومهی اولیه پرنور دایم بری خسوف اوله انك بری کسوف
جمع کتب ایتکه نه ممکن اوله واقف اسرار خدایه کاوله اول مرشده موقوف
دانشمند که انوار کمال اولیه خودر پاشمال سیه اکنه کچمز پایلش صوف
عالمده کمال ذوق ایده حاصل بردن کرکه دلبوف بکا کرتا ایم یوف



جهد ایله همان غیر الله یاقیه کور کیم یندن نه سکا فائده سندن نه بکا وار
یکی جمله بو افکاردن وعارف وقت اول سرکشته بل آنی که باشنده بوهوا وار
فردا الن چکه می ایچ باق رخ خوبه عاشقاره فرداده دنی وعده بقا وار

الن ویرمه صفا فرصتی فوت ایله یردم
دنیا آکه دکزکه جلسن چکه آدم

صورتده اکر ذرّه ایسك معنیده یوحز روح القدسك مرتبه تخ ایدکی روحز
پیمانهٔ خورشید ایله هرصبح ایدرز عیش عیسی ایله یمانه کش بزم صبوحز
ایتدکه شراب ایچمه کم توبه کوزلسز ثابت قدمز قویمز اوستنده نصوحز
ماء ایسه عمو بزید بیضای کلیم طوفان ایسه دنیغمی بز کشتی نوحز
ملا اوقوسون مدرسه ده شرح مطالع متن قدحی صون بزه بز اهل شروحز
صوفی بزی سن جسم کوزیله کوره مزسن آچ جان کوزیکی ایله نظر کورکه نه روحز
بد کوزله لب بسته کورنکده یوزلما ویرمز دمه مفتاح فتوحز

عیسی دم وروحی لقب وخضر حیاتز
دریای صفات ایچره ثبان کوهر ذاتز

وردلك دل وجدیله رضا بز بوقضایه غم چکمز اوغم رسق اکر درد وبلایه
قویدق وطنی غربته بو فکر ایله چندق کیم بزغ سفر باعث اوله عز وعلایه
دور ازلدك یرقومدق برنیچه یلدر اویدق دل دیوانه یه دل اویدی هوایه
اولدق نره واردق ایسه عشقه کرفتار آندمز کوکل بر صنم ماه لقایه
بنماده یوك دوشه کرای باد سحر خیز آدابله وار خدمت یاران صفایه
روحی فی اکر بر صورد استر بولتورسه دیرلسه بولشدکی اوسفی برك ولایه
بو مطلع غرّاسنی اوقو ایسم اول آنده معلوم اولور احوالمز ارباب وفایه

7 *Yok sende kanâ'at gözüñ aç oldugı budur*
Rızkuñ irişür saña eger subh u eger şâm

8 *İt lokması lâzım mı doyurmaz mı seni nân*
Zehr olsun o lokma ki ola pesmânde-i dûnân

VIII

1 *Giryeñ kopar ey h"âce meger kim cigerinden*
Kim çıkdı ciger-pârelerüñ çeşm-i terüñden

2 *Biñ girye iderseñ seni âhir ayırırlar*
Ferzend ü zen ü tantana-i sîm ü zerinden

3 *Bu mülk-i fenâya ki 'ademden sefer itdüñ*
Sûduñ nedür ancak anı bilseñ seferüñden

4 *Yok çıkmaga gönlüñ der-i dünyâ-yı denîden*
B'illahi di hoşnûd mısın yohsa yirinden

5 *Bu mezbeleden şöyle güzâr eyleyigör kim*
Bir zerre gubâr irmeye tâ rehgüzerüñden

6 *Sîm ile zeri kendüñe kat kat siper itdüñ*
Merg okını geçmez mi sanursın siperüñden

7 *'Akl adın añup kendüñi teşvîşe bırakma*
Dîvâne olup ref-i kalem kıl üzerinden

8 *Ey h"âce eger kim sen iseñ 'âkil ü dânâ*
Şeydâlıgı biñ akla degişmez dil-i şeydâ

IX

1 *Ebnâ-yı zemânuñ talebi nâm ü nişândur*
Her biri tasavvurda fülân ibni fülândur

2 *Güftâre gelüp söyleseler cehl-i mürekkeb*
Zu'mınca velî her biri bir kutb-i zemândur

3 *Erbâb-i hıred zerre kadar mu'tekid olmaz*
Ol mürşide kim mu'tekidi bî-hıredândır

4 *Taklîd ile seccâde-nişîn olmuş oturmuş*
Tahkîkde ammâ har-i güsiste-'inândur

5 *Dirmiş bana keşf oldı hep esrâr-i hakîkat*
V'Allahi yalandur sözi bi'llahi yalandur

7 Nasibin [nasıl olsa] sana sabah veya akşam ulaşmaktadır. Gözünün aç olmasının sebebi, sende kanaat bulunmamasıdır.

8 Seni ekmek doyurmuyor mu? [Illa] it lokması mı lâzım?.. Alçakların artığı olan o lokma zehir olsun!

VIII

1 Ey cimri zengin! Yaşlı gözünden ciğer parelerin çıktı diye ciğerden feryat edersin.

2 Binlerce ağlasan [da] seni sonunda çocuğundan, karından, tantanandan, gümüş ve altınından ayırırlar.

3 Bu fânilik ülkesine yokluktan göç ettin ama, yolculuktan kârın nedir bir bilsen...

4 Alçak dünya hanesinden çıkmaya gönlün yok. Allah aşkına söyle! Yoksa yerinden memnun musun?

5 Bu mezbelelikten öyle geçip gitmeye bak ki yolundan sana bir zerre toz değmesin.

6 Gümüş ve altını kendine kat kat siper ettin. Ölüm oku siperinden geçmez mi sanıyorsun?

7 Akıldan bahsedip kendini karışıklığa bırakma. Deli olup üzerinden kalemi kaldır.

8 Ey efendi! Eğer akıllı ve bilgili sen isen, çılgın gönül deliliği bin akla değişmez.

IX

1 Zamane insanlarının hevesi şan ve şöhrettir. Her biri güya filânın oğlu filândır.

2 Söze gelip konuşmaya başlasalar [söyledikleri] katmerli cehalet. Ama zanlarına göre her biri zamanın kutbu gibidirler.

3 Kafasızların itikat ettikleri o mürşide zekâ sahibi olanlar zerre kadar inanmazlar.

4 Taklit ile seccade sahibi olup oturmuş, ama gerçekte yuları gevşek bırakılmış bir eşektir.

5 "Bana hakikatin bütün sırları açıklandı." dermiş; vallahi de billahi de sözü yalandır.

6 *Kendinden ırag ol düşüp ardına yorulma*
Ki ol bî-haberüñ gitdügi yol zann ü gümândur

6 Ondan uzaklaş, arkasına düşüp yorulma; çünkü o habersizin gittiği yol zan ve şüphedir.

7 *Ey tâlib-i tahkîk eger var ise derküñ*
Gûş it bu sözi kim haber-i bâ-haberândur

7 Ey hakikate ermek isteyen! Eğer idrakin varsa, haber sahibi olanların haberi olan şu sözü işit:

8 *Zinhâr unut bildügüñi düşme 'inâda*
Bir pîre yapış kim iresin sırr-i me'âda

8 Aman bildiklerini unut, inada düşme! Gidilecek yerin sırrına ermek için bir mürşide yapış.

X

X

1 *Sûfî ki riyâ ile ide kendüyi mevsûf*
Evkât-i şerîfi ola taklîd ile masrûf

1 Riyakârlıkla kendini vasıflı gösteren ham sofunun mübarek zamanı taklit ile ziyan olur.

2 *Minberde hatîb ola vü mahfilde mu'arrif*
'Âr eylemeye oldugına cehli ile ma'rûf

2 Minberde hatip, [müezzinlere has] mahfilde muarrif de olsa cehli ile tanındığından utanç duymaz.

3 *Âyîne-i kalbini küdûret ide tîre*
Rûşenger-i feyz-i Hak ile olmaya mekşûf

3 Kalbinin aynasını kaygılar karartır da, [o karalık] Hak feyzinin parlatıcısıyla açılmaz.

4 *Cân ü dilinüñ mihr ü mehi olmaya pür-nûr*
Dâyim biri mahsûf ola anuñ biri meksûf

4 Canının ve gönlünün güneşi ve ayı ışıklanmaz, daima onların biri gölgede diğeri tutulmuş olur.

5 *Cem'-i kütüb itmekle ne mümkin ola vâkıf*
Esrâr-i Hudâya ki ola ol mürşide mevkûf

5 O mürşide verilen ilâhî sırlara kitapları toplamakla vâkıf olmak ne mümkündür!

6 *Zâtında ki esrâr-i kemâl olmaya hardur*
Yâ şâl-i siyeh egnine geymiş ya yeşil sûf

6 Zatında kemale ermişlik sırları yoksa, sırtına ya siyah şal ya yeşil sof giymiş bir eşektir.

7 *'Âlemde ki kâmil çeke gam zevk ide câhil*
Yirden göge dek yuf baña ger dimez isem yuf

7 Dünyada kemal sahibi gam çeksin, cahil zevk etsin de ben [buna] yuf demezsem; bana yerden göğe kadar yuf olsun!

8 *Çün Hak deyeni eylediler zülm ile ber-dâr*
Bâtıl söze âgâz idelüm biz dahi nâçâr

8 Madem ki Hak diyeni zulümle darağacına çektiler, biz de çaresiz batıl söze başlayalım:

XI

XI

1 *Yuf hârına dehrüñ gül ü gülzârına hem yuf*
Agyârına yuf yâr-i cefâ-kârına hem yuf

1 Dünyanın dikenine, gülüne, gül bahçesine yuf olsun! Düşmanına, da cefakâr dostuna da yuf olsun!

2 *Bir 'ıyş ki mevkûf ola keyfiyyet-i hamre*
'Ayyâşına yuf hamrine hammârına hem yuf

2 Şarabın keyfiyetine bağlı olan bir eğlenceye, ayyaşına, şarabına, şarapçısına yuf olsun!

3 *'Âlemde ki bengîler ola vâkıf-i esrâr*
Hayrânına yuf añlaruñ esrârına hem yuf

3 Afyonkeşlerin esrara vâkıf oldukları âlemde, kendinden geçene de onların esrarına da yuf olsun!

4 *Çün ehl-i vücûduñ yiri sahrâ-yı 'ademdür*
Yuf kâfile vü kâfile-sâlârına hem yuf

4 Madem ki vücut ehlinin yeri yokluk çölüdür, kafilesine de kafilecisine de yuf olsun!

5 *Zî-kıymet olınca n'idelüm câh ü celâli*
Yuf anı satan dûna harîdârına hem yuf

6 *'Ârif ki ola müdbir ü nâdân ola mukbil*
İkbâline yuf 'âlemüñ idbârına hem yuf

7 *Çarh-i felegüñ sa'dine vü nahsına la'net*
Kevkeblerinüñ sâbit ü seyyârına hem yuf

8 *Çün oldı harâm ehl-i dile dünyî vü 'ukbâ*
Cehd eyle ne dünyâ 'ola hâtırda ne ukbâ

XII

1 *Âyâ nice bir devr ide bu çâr 'anâsır*
Kim aña ne evvel ola ma'lûm ne âhir

2 *Gâh eyleyeler 'âlem-i tefrîdde seyrân*
Gâhî olalar 'âlem-i terkîbde sâir

3 *Tefrîdde çâr ola da nâçâr ola devri*
Terkîbe gelince se mevâlîd ola zâhir

4 *Bu cümle mezâhirden ola mu'teber insân*
İnsâna ola cümle tufeylî bu mezâhir

5 *Nefsini bilenler getüre Hâlıka îmân*
Bilmezlere îmân getürenler diye kâfir

6 *Kâfir ki yirin dûzeh ider cehlden eyler*
Çün cehl hakîkatde ola küfr 'aceb sır

7 *Câhillere dünyâ vire el kâmil olanlar*
Ayakda kalup olmayalar habbeye kâdir

8 *Çün cehldedür zevk kemâli n'idelüm biz*
Kâl ehli safâ eyleye hâlî n'idelüm biz

XIII

1 *Dünyâ talebiyle kimisi halkuñ emekde*
Kimi oturup zevk ile dünyâyı yimekde

2 *Yok derdüñe bir çâre ider mîr ü gedâdan*
Sen çekdügüñ âlâmı gerek sakla gerek de

3 *A'yân-i cihândan kerem umma anı sanma*
Âsâr-i 'atâ ola ya pâşâda ya begde

5 Parayla olunca makam ve mevkiyi ne yapalım?. Onu satan alçağa da alanına da yuf olsun!

6 İrfan sahibi talihsiz, cahil ikbal sahibi olsun; dünyanın ikbaline de düşkünlüğüne de yuf olsun!

7 Feleğin çarkının uğuruna da uğursuzluğuna da lanet olsun! Yıldızlarının sabitine de seyyarına da yuf olsun!

8 Madem gönül ehline dünya ve ahiret haram oldu, gayret et [de] gönülde ne dünya olsun ne de ahiret...

XII

1 Acaba başı ve sonu bilinmeyen bu dört unsur daha ne kadar dönecek?

2 [Bu dört unsur] bazen ilâhî âlemde dolaşırlar, bazen de mürekkep cisimler âleminde seyrederler.

3 Vahdet âleminde dört [unsur] olur da devri çaresiz olur. Mürekkep cisimler âlemine gelince üç ana ortaya çıkar.

4 Bütün bunlardan insan itibara gelir. de bütün mezahir insana tufeylî olur.

5 Kendini bilenler Yaratıcı'ya iman getirirler, bilmeyenlere iman getirenler kâfir derler.

6 Yerini cehennem eden kâfir cehaletten eder. Cehalet gerçekte küfür olsun [bu ne] acayip sır!

7 Cahillere dünya el versin, kemal sahipleri ayaklar altında kalıp bir zerreye kudretleri olmasın.

8 Madem zevk cehalettedir biz kemali ne yapacağız? Lâf ehli olanlar safa sürsün şimdi biz ne edeceğiz?

XIII

1 Halkın kimisi dünyayı elde etmek için emekte, kimisi de zevkle dünyayı yemekte.

2 Sen çektiğin elemleri ister sakla ister söyle; derdine ne beyden ne de fakirden bir çare yok.

3 Cihanın önde gelenlerinden kerem bekleme, ihsan eseri paşada veya beyde olur sanma.

4 *Matbahlarına aç varan âdem degenek yir*
Derbânları var göz kapuda el degenekde

5 *Bir devrde geldük bu fenâ 'âleme biz kim*
Âsâr-i kerem var ne beşerde ne melekde

6 *Agyâr vefâdan dem urur yâr cefâdan*
Âdemde vefâ olmaya var ola köpekde

7 *Evc-i felege basdı kadem câh ile câhil*
Erbâb-i kemâlüñ yiri yok zîr-i felekde

8 *Yâ Rab bize bir er bulunup himmet ider mi*
Yoksa günimüz böyle felâketle geçer mi

XIV

1 *Ey sâhib-i kudret kanı insâf ü mürüvvet*
Rindân-i mey-âşâma n'içün olmaya şefkat

2 *Kısmetleri dirseñ ezelî cevr ü cefâdur*
Cevr ola n'içün zevk u safâ olmaya kısmet

3 *Dirsüñ ki bugün eylemeyen yarın ider zevk*
Çok mu iki gün bendelerüñ eylese 'işret

4 *Hâcetlerümüz kâdir iken kılmaga hâsıl*
Salmak keremüñden bizi ferdâya ne hâcet

5 *Hâlüñ kime açsañ saña dir hikmeti vardur*
Öldürdi bizi âh bilinmez mi bu hikmet

6 *Nâçâr çeker halk bu mihnetleri yohsa*
Âdem kara dag olsa getürmez buña tâkat

7 *Beyhûde dönüp n'eyler ola başumuz üzre*
Halkuñ bu felek didügi dôlâb-i meşakkat

8 *Bîhûde yiter döndi hemân terkini kılsa*
Kim 'aksine devr eylemeden yegdi yıkılsa

XV

1 *Çarhuñ ki ne sa'dinde ne nahsinde bekâ var*
Dehrüñ ki ne hâsında ne 'âmında vefâ var

2 *Aldanma anuñ sa'dine nahsinden alınma*
Nahsinde dime mihnet ü sa'dinde safâ var

4 [Onların] mutfaklarına aç giden adam sopa yer. Gözleri kapıda elleri değnekte kapıcıları var.

5 Bu fani dünyaya öyle bir devirde geldik ki cömertlik alâmeti ne insanda ne de melekte var...

6 Başkaları vefadan bahseder, dost cefadan. İnsanda vefa olmasın da köpekte olsun [bu nasıl iş?..]

7 Cahil, makamı ile feleğin tepesine ayak bastı, kemal sahiplerinin feleğin altında yeri yok.

8 Ya Rab bir er çıkıp da bize yardım eder mi? Yoksa günümüz böyle felâketle mi geçer?

XIV

1 Ey kudret sahibi! İnsaf ve mürüvvet hani?.. Şarap içen rintlere ne için şefkat olmaz?

2 "Nasipleri ezelden beri eziyet ve cefadır" dersen; eziyet olur da niçin zevk ve safa olmaz?

3 "Bugün zevk sürmeyen yarın sürer" dersin. Kulların iki gün eğlenseler çok mu?

4 İhtiyaçlarımızı görmeye kudretin varken, bizi kereminden yarına ertelemene ne gerek var?.

5 Durumunu kime açsan sana "Hikmeti vardır" der. Âh öldürdü bizi, bilinmez mi bu hikmet?

6 Halk bu eziyetleri çaresiz çeker. Yoksa adam kara dağ olsa buna tahammül getiremez.

7 Halkın bu felek dediği eziyet dolabı boş yere başımızın üstünde dönüp ne yapıyor?.

8 Boş yere döndüğü yeter. Artık bıraksa. Çünkü tersine dönmektense yıkılması daha iyidir.

XV

1 Feleğin ne uğurunda ne uğursuzluğunda sürekli-lik vardır. Dünyanın ne seçkininde ne de avamında vefa vardır.

2 [Feleğin] uğuruna aldanma, uğursuzluğundan da alınma. Uğursuzluğunda zorluk, uğurunda da safa var diye düşünme.

3 *Meyl itme bunuñ hâsına aldanma uşanma*
'Âmında dime hisset ü hâsında 'atâ var

3 [Feleğin] seçkinlerine aldanıp perişan olma. Avamında hasislik, seçkinlerinde cömertlik var deme.

4 *Egninde görüp gayrilerüñ atlas ü dîbâ*
Gam çekme ki egnümde benüm köhne 'abâ var

4 Başkalarının sırtında atlas ve ipek [elbiseler] görüp, benim sırtımda eski aba var diye gam çekme.

5 *Cehd eyle hemân gayr eline bakmayıgör kim*
Benden ne sana fâ'ide senden ne bana var

5 Gayret edip başkalarına muhtaç olmamaya bak; çünkü ne benden sana, ne de senden bana fayda var.

6 *Geç cümle bu efkârdan ü 'ârif-i vakt ol*
Sergeşte bil anı ki başında bu hevâ var

6 Bütün bu düşünceleri bırakıp zamanın arifi ol; başında böyle bir sevda olan kimseyi şaşkın bil.

7 *Ferdâ elemin çekme mey iç bak ruh-i hûba*
'Âşıklara ferdâda dahî va'd-i likâ var

7 Yarının derdini çekme, şarap içip güzel yüze bak; [çünkü] âşıklara gelecekte de 'Cemal' vadediliyor.

8 *El virse safâ fursatı fevt eyleme bir dem*
Dünyâ ana degmez ki cefâsın çeke âdem

8 Safa el verirse hiç fırsatı kaçırma; insan için dünya, cefasını çekmeye değmez.

XVI

XVI

1 *Sûretde eger zerre isek ma'nîde yûhuz*
Rûhü'l-kudüsüñ Meryeme nefh itdügi rûhuz

1 Eğer görünüşte zerreysek, mana itibarıyla güneş gibiyiz. Biz Cebrail'in Meryem'e üflediği ruhuz.

2 *Peymâne-i hûrşîd ile her subh iderüz 'ayş*
'Îsî ile peymâne-keş-i bezm-i sabûhuz

2 Her sabah güneşin kadehi ile işret ederiz. Sabah içilen şarabın meclisinde İsa ile kadeh çekeriz.

3 *İtdükse şerâb içmemege tevbe güzelsüz*
Sâbit-kademüz tevbemüz üstinde nasûhuz

3 Güzeller olmadan şarap içmemeye tövbe ettiysek, bozmamız mümkün olmayan tövbemizde sımsıkı duruyoruz.

4 *Mâr ise 'adû biz yed-i beyzâ-yı Kelîmüz*
Tûfân ise dünyâ gamı biz keştî-i Nûhuz

4 Düşman yılansa biz Musa'nın beyaz eliyiz. Dünya gamı tufan ise biz Nuh'un gemisiyiz.

5 *Mollâ okusun medresede şerh-i Metâli'*
Metn-i kadehi sun bize biz ehl-i şürûhuz

5 Molla medresede *Metâli* şerhi okusun, sen bize kadeh metnini sun. Biz şerh ehliyiz.

6 *Sûfî bizi sen cism göziyle görimezsin*
Aç cân gözüñi eyle nazar gör ki ne rûhuz

6 Ey sofu, sen bizi madde gözüyle göremezsin. Gönül gözünü aç da nasıl bir ruh olduğumuza bak.

7 *Bed-gûlara leb-beste görinmekdeyüz ammâ*
Rindân-i Mesîhâ-deme miftâh-i fütûhuz

7 Kötü söyleyenlere susuyor görünüyoruz, ama İsa nefesli rintlere açılma anahtarıyız.

8 *'Îsî-dem ü Rûhî-lakab ü Hızr-hayâtuz*
Deryâ-yı sıfât içre nihân gevher-i zâtuz

8 İsa nefesli, Rûhî lâkaplı ve Hızır hayatlıyız. Sıfatlar denizinde gizlenmiş zat cevheriyiz.

XVII

1 *Virdük dil ü cân ile rızâ hükm-i kazâya*
Gam çekmezüz ugrarsak eger derd ü belâya

2 *Koyduk vatanı gurbete bu fikr ile çıkduk*
Kim renc-i sefer bâ'is ola 'izz ü 'alâya

3 *Devr eylemedük yir komaduk bir nice yıldur*
Uyduk dil-i dîvâneye dil uydı hevâya

4 *Olduk nereye varduk ise 'aşka giriftâr*
Alındı gönül bir sanem-i mâh-likâya

5 *Bagdâda yoluñ düşse ger ey bâd-i seher-hîz*
Âdâb ile var hizmet-i yârân-i safâya

6 *Rûhîyi eger bir sorar ister bulunursa*
Dirlerse buluşduñ mı o bî-berg ü nevâya

7 *Bu matla'-i garrâyı oku ebsem ol andan*
Ma'lûm olur ehvâlümüz erbâb-i vefâya

8 *Hâlâ ki biz üftâde-i hûbân-i Dımişkuz*
Ser-halka-i rindân-i melâmet-keş-i 'ışkuz

XVII

1 Kaderin hükmüne can u gönülden razı olduğumuzdan, eğer dert ve belâya uğrasak gam çekmeyiz.

2 Sefer sıkıntısı değer kazanma ve yücelmeye sebep olur düşüncesiyle vatanı bırakıp gurbete çıktık.

3 Deli gönüle uyduk, gönül de aşka uydu; [birlikte] nice yıldır dolaşmadık yer bırakmadık.

4 Nereye vardıysak aşka düştük, gönül [her gittiği yerde] ay yüzlü bir güzele yakalandı.

5 Ey seher vaktinde uyanan rüzgâr! Eğer Bağdat'a yolun düşerse edeple safa dostlarının huzuruna git.

6 Rûhî'yi eğer sormak isteyen biri bulunursa, "O elinde avucunda bir şeyi olmayanla görüştün mü?" derlerse;

7 Bu parlak matlaı okuyup sonra sus. Vefa sahiplerine durumumuz malûm olur:

8 Şimdi biz Şam güzellerinin düşkünüyüz. Aşkın kınanmasını çeken rintlerin halka başıyız.



بسم الله الرحمن الرحيم — مطلع فرخنده نظم كريم

كل بروای كلك فصيح الادا — حمد خداوندايله قيل ابتدا

حمدك اولو نظمه حسن قبول — اكه رديف اولسه صلوة رسول

فحمدا لمن ابدع ديوان الوجود واودعه لطايف الفضل والجود
وصلوة على افصح من نطق بالضاد وعلى آله الساده وصحبه الامجاد
اما بعد لايحه ذهن بي مقدار ورقم زده كلك سلوب الاعتبار
اولان فنون اشعار سماحت شعار وشجون ابيات پريشان اطوار بو مجلده
جمع وتفيق وهر صنف سخن مرتبه لايقه سنده اثبات وتحقيق
اولنوب بر مير ولير عاليشان ذوات ستوده سمات بديع البيانه

GANÎZÂDE NÂDİRÎ

[? 1572 - İstanbul 1627]

Büyük dedesi Bayezid-i Bolevî Çelebi adıyla tanınmış bir kadı, babası ise kazaskerliğe kadar yükselmiş Abdülganî adında bir âlim ve şair olup aslen Boluludur. İlmiye sınıfından bir aileye mensup olması ve ailece Nakşî tarikatına bağlı bulunmaları sebebiyle çocukluğundan itibaren iyi bir eğitim ve dinî terbiye ile yetişti. Medrese tahsilinden sonra Hoca Sadeddin Efendi'den mülâzım oldu. Önce 1592'de 40 akçe ile Papasoğlu Medresesi'nde başladığı müderrisliği çeşitli medreselerde yükselerek sürdürdü ve nihayet 1596'da Sahn-i Semân ve daha sonra da Süleymaniye medreselerine geçti. Bu arada Şeyhülislâm Sun'ullah Efendi'ye damat oldu. 1602'de Selânik kadılığına atanması ile ilmiye mesleğinden ayrıldı. Kahire ve Edirne kadılıklarında bulundu. Edirne kadısı iken padişah I. Ahmed'in dikkatini çekerek 1607 Şubat'ında İstanbul kadılığına getirildi, üç yıl sonra (Ocak 1610) bu görevden azledilerek Galata kadılığına atandı ve ardından Anadolu kazaskerliğine yükseltildi. Bu arada iki defa padişahla birlikte Edirne yolculuğuna katılmasına nazaran saray ile de ilişkilerinin gelişmekte olduğu anlaşılmaktadır. Eylül 1619'da Zekeriyyâzâde Yahyâ Efendi'den boşalan Rumeli kazaskerliğine getirildi ve bir yıl sonra muhtemelen azledilerek görevinden ayrıldı. Bu arada Galata kazası kendisine arpalık olarak verilmişti. İki yıl sonra 1622'de tekrar Rumeli kazaskerliğine getirildi. 1625'te bu görevinden ayrılıp bir süre felçli yattıktan sonra 56 yaşındayken h. 1036 Cemaziyelâhir / m. Şubat 1627'de vefat etti. Ölümüne tarih olarak düşürülen *"Bî-günâh"* terkibinin 88 olarak hesaplanması sebebiyle onun bu yaşlarda öldüğü öne sürülmüşse de, Atâî'nin bu tarihin tahlil yoluyla hesaplanması gerektiği işaretine nazaran "nâh" kısmının 56 etmesi esas kabul edilmiştir.

Dîvân'ında Bâkî, Nef'î ve Şeyhülislâm Yahyâ'ya nazireler bulunan Nâdirî, şiirlerinde önemli ölçüde bu şairlerin etkisinde kalmıştır. Özellikle miraciyesi çok beğenilmiş ve şaire asıl şöhreti bu eseri kazandırmıştır. Daha sonra bu esere Nâbî, Nev'îzâde Atâyî ve Halîmî gibi şairler nazire yazmışlarsa da hiçbirininki onu aşamamış ve bu derece tutulmamıştır. Aynı zamanda iyi bir hattat olan Ganîzâde, Ahîzâde Abdülhalim Efendi'den hat meşk etmiş; sülüs, nesih, rik'a ve talik yazıda devrin hattatları arasında yer almıştır.

Dîvân'ı bir mensur mukaddimeden sonra birer mi'râciye ve nat, 37 kaside, 1 terci'-bend, 4 müseddes, üç tahmis 121 gazel, 9 tarih, 21 kıt'a ve 32 rubaiden oluşur. Sultan II. Osman'ın emriyle 1956 beyitlik bir de *Şeh-nâme* kaleme alan şair, bu eserinde de münacat ve naattan sonra bir mi'râciyeye yer verir. Dört halife methinden sonra Sultan II. Osman methiyesi ve "sebeb-i te'lîf" bölümü yer alır. Eser Sultan I. Ahmed'in son devirleriyle II. Osman'ın tahta geçişinden başlayarak İran savaşları ve Hotin Seferi'ne yer verir. Bu sefer dönüşü dünyaya gelen oğlu için yapılan şenlikler anlatılır. Aynı zamanda iyi bir nesir yazarı ve münşî olan Nâdirî, bu vadideki 20 kadar mektuptan oluşan denemelerini bir *Münşeât* kitabında toplamıştır. *Risâletü'l-kalemiyye* adlı Arapça bir risalesinden başka bir de kendi el yazması nüshası Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan (Fatih, 569) *Tefsîr-i Beyzâvî Hâşiyesi* vardır. *Mahzen-i Bahr* adlı mesnevisi henüz ele geçmemiştir.

Kaynaklar: Numan Külekçi, *Gani-zâde Nâdirî ve Dîvânından Seçmeler*, Ankara 1989; Mustafa Uzun, "Ganî-zâde Mehmed Nâdirî", *TDVİA*, c. XIII, s. 355-356; İsmet Parmaksızoğlu, "Nâdirî, Gani-zâde Mehmed", *Türk Ansiklopedisi*, c. XV, s. 68.

Bir gece Hz. Muhammed'in evinden alınarak önce Kudüs'teki Mescidü'l-Aksâ'ya oradan da göklere çıkarılması mucizesi bütün İslâmî edebiyatlarda olduğu gibi Türk edebiyatında da çokça işlenmiş ve bu konuda irili ufaklı müstakil eserler ortaya konmuştur. Aşağıda görüleceği üzere "mi'râc-nâme" yahut "mi'râciye"ler aynı zamanda zengin gece ve gök tasvirleriyle süslu eserlerdir. Bunlar arasında bu konuda nazmedilmişlere bir örnek teşkil etmesi bakımından, en çok beğenilenlerden Ganizâde Nâdirî'nin eseri seçildi. Adeta bir hükümdara sunulan kaside gibi kaleme alınan eserin yazılış amacı, hemen tamamında olduğu gibi Hz. Muhammed'in şefaatine erişebilmektir:

KASİDE

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

MI'RAÇIYYE-I FAHR-I KÂİNÂT 'ALEYHİ EFDALİ'S-SALAVAT VE'T-TA'LIYYÂT

1 *Te'âlallah zihî şâm-i sürûr-encâm u gam-fersâ*
Ki oldı mazhar-i esrâr-i "Sübhânellezî esrâ"

2 *Felek mahv eyleyince al tamgasını hûrşîdüñ*
Zemînüñ zıll-i mahrûtîsi çekdi 'anberîn tugrâ

3 *Zer-i pür-tâb-i mihri bozdı çünkim dirhem-i necme*
Mehekk-i şâma urdı anı bir bir nâkıd-i dünyâ

4 *Gül-i mihrüñ gülâbın aldı âlem dîg-i hâk içre*
'Aceb mi olsa serpûş-i felekde katreler peydâ

KENDİSİNE SONSUZ SELÂM VE ÖVGÜLER OLSUN, KÂİNATIN ÖVÜNCÜNÜN MİRACİYESİ

1 Sübhanallah! Ne güzel sonu sevinçle biten ve gam gideren bir gece ki "Allah kulunu yürüttü" ayetinin sırrına erdi.

2 Felek güneşin kırmızı damgasını mahv edince, yeryüzünün konik gölgesi siyah bir tuğra çekti.

3 Dünya sarrafı güneşin parlak altınını yıldız dirhemleri [hâlinde] bozarken, onları teker teker gecenin mihengine vurdu.

4 Âlem yeryüzü kazanı içinde güneş gülünün gülsuyunu aldı. Felek kapağında damlalar oluşsa buna şaşılır mı?

5 *Dagıtdı bâd-i sarsar hırmen-i hûrşîd-i rahşânı*
Kevâkib sanma itdi her yire bir dânesin ilkâ

5 [Göktekileri] yıldız sanma. Sarsar rüzgârı parlak güneş harmanını dağıtıp her yere bir tanesini attı.

6 *Yanup mihr âteşinden kâgıd-i rûz oldı hâkister*
Eser kaldı henûz âteşden anda câ-be-câ ammâ

6 Gündüz kâğıdı güneş ateşinden yanıp kül oldu, fakat onda yer yer ateş izleri kaldı.

7 *Siyeh semmûr idi zulmet beyâzı câ-be-câ encüm*
Ne hâletdür bu kim gizlendi anda beyze-i beyzâ

7 Karanlık siyah bir samur [kürk, bu kürkün] yer yer beyazı ise yıldızlar idi. Beyaz bir yumurtanın onda gizlenmesi nasıl bir iştir?

8 *Temevvücden tokundı bir sadef hârâya hurd oldı*
Dagıldı lücce-i gerdûn içinde lü'lü'-i lâlâ

8 Dalgalanmadan bir istiridye kayaya çarpıp kırıldı, engin felek denizi içinde parlak inciler dağıldı.

9 *Nikâb itdi 'arûs-i hâverî ruhsârına zülfin*
Velî her halkasından zâhir oldı ol ruh-i zîbâ

9 Doğulu gelin yüzüne saçını peçe yaptı, fakat o güzel yüz [zülfün] her halkasından göründü.

10 *Serâpâ kurs-i mihri mahv idüp dendân-i encümle*
Şihâbı râhat-i dendân idindi târem-i vâlâ

10 Yüce gök güneş ekmeğini yıldız dişleriyle tamamen yok edip kayan yıldızı kürdan edindi.

11 *Semâ içre saçup eşk-i nücûmı şâl-pûş oldı*
Firâk-i şems ile gerdûn olup hem-hâl-i Mevlânâ

11 Felek güneşin ayrılığı ile Mevlânâ'nın durumuna düşerek, semada gözyaşı yıldızlarını saçıp şala büründü.

12 *Çıkardı câme-i dîbâ vü destâr-i mu'allâsın*
Felek âheng-i ceng itdi zirih-pûş oldı ser-tâ-pâ

12 Felek muallâ kavuğunu ve ipek elbisesini çıkardı, cenge niyetlendi ve baştan başa zırha büründü.

13 *Akup afyôn-i şeb tohm-i nücûm oldı perâkende*
Güneş bir kelle-i haşhâş idi dehr eyledi ifnâ

13 Gecenin afyonu akıp yıldız tohumları dağıldı. Güneş bir haşhaş kellesi idi felek onu yok etti.

14 *Degül mihr ü şafak galtân olınca fark-i pür-nûrı*
Taşup iklîm-i şâmı tutdı hûn-i Hazret-i Yahyâ

14 [Bu görünenler] güneş ve şafak değil. Nurlu başı yuvarlanınca Hazret-i Yahyâ'nın kanı taşıp gece ülkesini tuttu.

15 *Sevâdı sûre-i "Ve'l-leyl" aña zerrîn nikât encüm*
Şafak ser-sûredür kim eylemişler sürh ile imlâ

15 Şafak sürh ile yazılmış bir sure başıdır; siyahlığı "Velleyl" suresi, yıldızlar ise ona altın noktalardır.

16 *Çıkup la'lîn tutukdan Leylî-i meh-rûy-i müşgîn-mûy*
Dimâg-i Kays-i çarhı eyledi âşüfte-i sevdâ

16 Siyah saçlı, ay yüzlü Leylâ kırmızı örtüden çıkınca, Felek Kaysı'nın zihnini sevda çılgını eyledi.

17 *Bozuldı hayme-i zer-beft-i hân-i hâveristânî*
Irince hayl-i ahşâm itdi müşgîn haymesin ber-pâ

17 Doğu ülkesi hanının altın işlemeli çadırı bozuldu. Akşam askeri gelince [hanın] siyah çadırını dikti.

18 *Çalınca mühr-i mihri ugradı kahr-i Süleymâna*
Sipihr oldı meger kim dîv-i şâma mahbes-i mînâ

18 [Gece] güneş mührünü çalınca Süleyman'ın kahrına uğramış olmalı ki felek gece cinine camdan bir hapishane oldu.

19 *Felek tâc-i zerin terk itdi İbrâhîm-i Edhem-veş*
Derûnında 'aceb mi eylese nûr-i siyeh me'vâ

19 Felek İbrahim Edhem gibi altın tacını terk etti. İç
de siyah nur yerleşse buna şaşılır mı!

20 *O şebdür matla'ü'l-envâr-i mi'râc-i Hudâvendî*
O şebdür mahzenü'l-esrâr-i halvet-hâne-i İsrâ

20 O gece Efendimiz'in miracının nurlarının doğuş
ridir. O gece "İsrâ" suresinin sırlar hazinesinin hal
yeridir.

21 *Ol ahşâm oldı ser-tâc-i nübüvvet sâhibü'l-mi'râc*
O hengâm oldı sultân-i rüsül hem-sohbet-i Mevlâ

21 O akşam nebiliğin baş tacı [Peygamber] miraç sah
oldu; o sırada resuller sultanı, Mevlâ ile sohbet et

22 *Şeh-i eyvân-i 'izzet tâc-dâr-i taht-i hatmiyyet*
Ser-efrâz-i müsahhar-sâz-i dârü'l-mülk-i "ev-ednâ"

22 Son peygamberlik tahtının taç sahibi, İzzet rev
[tahtının] padişahı, "Ev ednâ" ülkesi [kendisi
müsahhar olan önder.

23 *Dirahşân gevher-i 'ibret-nümâ-yi dürc-i mahbûbî*
Fürûzân ahter-i zulmet-zidâ-yi bürc-i isti'lâ

23 Mahbupluk mücevher kutusunun ibret verici par
cevheri; yücelme burcunun karanlığı parlatan ışıl
yan yıldızı.

24 *Medâr-i hilkat-i 'âlem nihâd-i tıynet-i âdem*
Süvâr-i 'arsa-i târem emîrü'l-meclis-i gabrâ

24 Kâinatın yaratılış sebebi, insan mayasının tabiatı;
lek arsasının sürücüsü, yeryüzü meclisinin emiri.

25 *Habîb-i Hazret-i 'İzzet tabîb-i 'illet-i zillet*
Kefîl-i rahmet-i ümet delîl-i cennetü'l-me'vâ

25 İzzet sahibi Allah'ın sevgilisi, zillet hastalığının ta
bi; ümmete rahmetin kefili, ebedî cennetin rehbe

26 *Hatâ-pûşende-i müznib 'atâ-bahşende-i tâib*
Emân-i maşrık u magrib Emîn-i Yesrib-i Bathâ

26 Günahkârın hatasını örten, tövbekâra ihsan bağış
yan; doğu ve batının emniyeti, Medine ve Mekke'
Emîn'i

27 *Cenâb-i Ahmed-i Mürsel imâm-i zümre-i kümmel*
Mufassal-sâz-i her mücmel rümûz-âmûz-i her dânâ

27 Gönderilmiş çok övülmüş yüce Peygamber, olgun
zümresinin imamı; her mücmeli açan, bütün bilg
lere remizler öğreten.

28 *O sultân-i bülend-eyvân-i iklîm-i risâlet-kim*
Livâü'l-hamd ile 'âlemleri feth itdi ser-tâ-pâ

28 O peygamberlik ülkesinin yüce köşkünün sulta
Livaülhamd ile âlemleri baştan başa fethetti.

29 *'İzâr-i meh-veşi pertev-nümâ-yi nûr-i Rabbânî*
Zebân-i dil-keşi gevher-feşân-i kenz-i lâ-yefnâ

29 Ay gibi yanağı ilâhî nurun ışığını gösteren, gönül
ken dili tükenmeyen hazine cevherini saçan...

30 *Gubâr-i dergehi kuhlü'l-cilâ-yi dîde-i encüm*
Tınâb-i hargehi silkü'l-le'âl-i gerden-i havrâ

30 Kapısının tozu yıldızların gözünün şifâ sürmesi, c
ğının tınabı hurilerin gerdanlık ipi...

31 *Benânı hâlet-i miftâh-i cennetden peyâm-âver*
Dehânı nokta-i gayb-i hüviyyetden haber-fermâ

31 Parmağı cennet anahtarının niceliğinden haber ve
dudağı hüviyetin gayb noktasından haber getirir.

32 *O şâhuñ sikkesi mühr-i nübüvvet hutbesi Kur'ân*
Müşerref anlaruñla nakd-i dîn ü câmi'-i dünyâ

32 O padişahın sikkesi nebilik mührü, hutbesi Kur'
Din hazinesi ve dünya camisi onunla şereflenmiş.

33 *Sufûf-i âl ü ashâbı sütûr-i hüccet-i millet*
İmâmetde vücûd-i pâki gûyâ mühr ile imzâ

33 Âl ve eshabının safları ümmetin hüccetinin satırları, önderlikte temiz bedeni sanki mühür ve imza.

34 *Salup ferr-i şehenşâhı idince iki şak mâhı*
Olup zerrîn nekâre itdi mâhuñ şevketin a'lâ

34 Şahlar şahı kudretini gösterip ayı iki edince [ay] altın bir kös olup şanının sesini yükseltti.

35 *Kebûter beyza' ile hasmını def' itdi gâr üzre*
Melek dîv-i racîmi necm ile tard eyledi gûyâ

35 Güvercin mağara üzerinde yumurta ile [onun] düşmanını defetti. Sanki melek taşlanmış şeytanı yıldızla kovdu.

36 *Misâl-i ebr-i rahmet dehri teşrîf itdügi sâ'tt*
Mecûs âteşlerin bârân-i fazlı eyledi itfâ

36 Rahmet bulutu misâli kainatı şereflendirdiği an, fazlının yağmuru mecusilerin ateşini söndürdü.

37 *Yıkıldı tâk-i kasrı dûr olup sehm-i se'âdetden*
Okın atdı kemânın yasdı ol dem devlet-i Kisrâ

37 [Kisra'nın] sarayı kemeri bahtiyarlık hissesinden uzaklaşarak yıkıldı; o anda Kisra'nın devletinin işi bitti.

38 *Hakîkatde sevâd-i âferîniş zıllıdur anuñ*
'Aceb mi zâhiren bî-sâye olsa âfitâb-âsâ

38 [O Peygamber] güneş gibi gölgesiz olsa şaşılır mı! Gerçekte yaratılışının yazısı onun gölgesidir.

39 *Görürdi bî-tereddüt cânib-i zahr-i şerîfinden*
Olup mühr-i nübüvvet arkasında dîde-i bînâ

39 Nebilik mührü arkasında gören bir göz olup mübarek ardı cihetinden tereddütsüz görürdü.

40 *'Aceb mi eskiyüp şimdi dökülse dürr-i sîrâbı*
O sultâna murassa' çetr idi ebr-i felek-fersâ

40 Feleğin yıprattığı bulut o padişaha mücevherlerle süslü bir çadır idi. Şimdi eskiyip parlak incileri dökülse şaşılır mı!

41 *Gel ey kilk-i hüner-ver kıssa-i mi'râcı takrîr it*
Degüldür çünki mümkin mu'cizâtın eylemek ihsâ

41 Ey hünerli kalem gel! Miraç hikâyesini anlat. Çünkü onun mucizelerini saymak mümkün değildir.

42 *Gelüp peyk-i ilâhî Hazret-i Peygambere ol şeb*
Getürdi bir Burâk-i berk-seyr âsümân-peymâ

42 O gece ilâhî haberci, Hz. Peygamber'e gelerek şimşek gidişli ve gökleri fersahlayan bir Burak getirdi.

43 *'Aceb reh-vâr idi kim ferş ü 'arş üzre dem-i cevlân*
Fezâda tünd-rev âhû felekde tîz-per 'ankâ

43 Koşma sırasında yer ve arş üzerinde öyle müthiş yol tutardı ki fezada sert yürüyüşlü ceylan,, felekte seri kanatlı anka [olurdu].

44 *Teni gül saçı sünbül tug-i şâhî ol düm-i dilkeş*
Kulagı berg-i sûsen çeşm-i hûbı nerges-i şehlâ

44 Bedeni gül, saçı sümbül, gönül çekici kuyruğu saltanat tuğu, kulağı susam yaprağı, güzel gözü şehlâ nergis [gibiydi].

45 *Şu deñlü tîz-çünbiş kim çerâgâh-i vücûd içre*
Ezel rahşın geçerdi râkibi men itmese farzâ

45 Öyle tez hareketli ki binicisi menetmese varlık otlağında ezel atını geçerdi.

46 *Şafakda âfitâb-i hâverî bir satl-i zerdür kim*
İçinde hâdim izhâr eylemiş ol esb içün hınnâ

46 Şafak vaktinde doğunun güneşi, içinde hizmetçinin o at için kına hazırladığı altın bir tastır

47 *Cihânı geşt idüp mânend-i nûr-i dîde ol demde*
Misâl-i heft-perde hâil olmazdı yidi deryâ

47 Göz nuru gibi bütün cihanı o anda dolaşıp yedi deniz yedi perde gibi engel olmazdı.

48 *Binüp ol rahşa çün kim maksad-i aksâya 'azm itdi*
Anuñ evvel konagı oldı sahn-i Mescid-i Aksâ

48 O ata binerek uzak hedefe yöneldiğinde onun ilk konağı Mescid-i Aksâ'nın avlusu oldu.

49 *İmâm oldı sufûf-i enbîyâya görsen ol demde*
Sutûr-i Mushafuñ üstinde "Bismillah" idi gûyâ

49 Bir görsen, o anda nebilerin saflarına imam oldu. Sanki Kur'an satırlarının üzerindeki besmele idi.

50 *Nemâzını temâm itdi çün ol cây-i mübârekde*
'Urûc itdi semâvâta dü'â-yı müstecâb-âsâ

50 O mübarek yerde namazını tamamlayınca kabul edilmiş dua gibi göklere çıktı.

51 *Degül şâm u kevâkib bâd-i rahşı eyleyüp cünbiş*
Temevvücden karardı pür-habâb oldı yem-i hadrâ

51 [Gökyüzünde görünen] akşam ve yıldızlar değil. Atının rüzgârı hareketlendirince yeşil deniz dalgalanmaktan hava kabarcıklarıyla doldu.

52 *Getürdi hâle bir sîmîn tabakla kirde-i mâhı*
Velîkin câ-be-câ yanmış diyü meyl itmedi aslâ

52 Ay ağılı gümüş bir tabakta ay ekmeğini getirdi, fakat yer yer yanmış diye asla meyletmedi.

53 *'Utârid safha-i çarh üzre yazdı hükmin ol şâhuñ*
Aña şeb hatt u encüm rîk u mâhuñ gurresi tugrâ

53 Utarit gökyüzü sathına o padişahın fermanını yazdı, [o fermana] gece yazı, yıldızlar kum, ayın hilâl şekli tuğra idi.

54 *Süleymânuñ öñünde döndi mînâ üzre Belkısa*
Felekde aña istikbâl idince Zühre-i zehrâ

54 Parlak Zühre gökyüzünde onu karşılamaya çıkınca, Süleyman'ın önünde cam üzerindeki Belkıs'a benzedi.

55 *Bırakdı mihr-i rûyı hânkâh-i çârüme pertev*
Söyündürse n'ola kandîl-i mihri Hazret-i 'Îsâ

55 Yüzünün güneşi dördüncü dergâha ışık saldı. Hazret-i İsa güneş kandilini söndürse ne olur ki?..

56 *Şebîhûn itdi Behrâm ahterân-i nahsa emriyle*
Şafak sanmañ felekde toldı hûn-i küşteden sahrâ

56 Felekte [görüneni] şafak zannetmeyin. Behram onun emriyle uğursuz yıldızlara gece baskını düzenledi, meydan ölenlerin kanıyla doldu.

57 *Felekde Sa'd-i ekber Necm-i Kübrâ oldı feyzinden*
Seg-i manzûrıdur beñzer ki şîr-i âlem-i bâlâ

57 Müşterî [yıldızı] onun bereketinden Necmeddîn-i Kübrâ [gibi] oldu. Yüksek âlemin arslanı, sanki onun itibarlı köpeğidir.

58 *Olup Keyvân-i zengî hidmetinde kara kullukçı*
O yüzden iktisâb-i nûr idüp oldı semen-sîmâ

58 Zenci Keyvan hizmetinde karakullukçu olup o yüzden nur kazanarak semen yüzlü oldu.

59 *Uruldı sikkesi kürsî-i pûlâd üzre ol şâhuñ*
Derâhimdür degül kürsîde yir yir encüm-i garrâ

59 O padişahın sikkesi çelik kürsü üzerine kazındı. Gök kürsüsünde yer yer görünen parlak yıldız değil dirhemlerdir.

60 *N'ola envâr-i rûyı aña zerrîn târ u pûd olsa*
Ziyâ-yi tal'atından itdi 'arşuñ atlasın dîbâ

60 Yüzünün nurları ona altın çözgü ve atkı olsa ne var! Parlak ışığından arşın atlasını ipek etti.

61 *Cüdâ oldı kenâr-i Sidrede Cibrîl o hazretden*
Gülinden ayru bülbül gibi kaldı hüzn ile tenhâ

61 Cebrail Sidre'nin kenarında o yüce zattan ayrıldı. [Bu hâliyle Cebrail] gülünden ayrılan bülbül gibi hüzünle kaldı.

62 *Kalup rahşı o menzil-gehde Refref eyledi himmet*
Sadef-vâr itdi ol dürr-i yetîme sînesin me'vâ

62 [Burak] atı o konakta kalarak Refref yardım etti, sadef gibi bağrını o tek inciye sığınak eyledi.

63 *İrüp bir nûra Refref dahi kaldı dûr olup andan*
Mükedder mîve-i terden cüdâ berg-i hazân-âsâ

63 Bir nura ulaştığında Refref de ondan taze meyveden uzaklaşan hazan yaprağı gibi üzgün uzaklaşıp kaldı.

64 *Girüp ol perde-i nûra harîm-i hâsa yol buldı*
Huzûr-i 'izzete nakd-i vücûdın eyledi ihdâ

64 O nur perdesine girip has mahrem yere yol buldu. İzzet [sahibi Allah'ın] huzuruna varlığının sermayesini hediye eyledi.

65 *Makâm-i Kâbe kavseyni geçüp mânend-i tîr ol dem*
Müyesser oldı aña matlab-i a'lâ-yı "Ev ednâ"

65 "Kabe kavseyn" makamını ok gibi geçip o anda ona en yüce isteği olan "Ev-ednâ" nasip oldu.

66 *Olundı çok tekellüm kıssa-i 'aşk u mahabbetden*
Velî bî-hâme vü lafz itdi cilve şâhid-i ma'nâ

66 Aşk ve muhabbetten çok konular konuşuldu, fakat mana güzeli kalemsiz ve sözsüz yüz gösterdi.

67 *O sohbetden haber yok 'akl anuñ keyfiyyetin bilmez*
Ne bilsün tâbiş-i mihr ü mehüñ mâhiyyetin a'mâ

67 O sohbetten haber yok, akıl onun keyfiyetini bilmez. Kör olan güneş ve ayın parlaklığını ne bilsin.

68 *Bulup maksûdını âhir nüzûl itdi se'âdetle*
Ki halk-i 'âleme peygâm-i Hakkı eyleye inhâ

68 Sonunda aradığını bulup dünya insanlarına Allah'ın haberini bildirmek için mutlulukla indi.

69 *Getürdi anlara vâfir hedâyâ genc-i rahmetden*
Velîkin herkese mikdârı deñlü eyledi i'tâ

69 [Allah'ın] rahmet hazinesinden onlara bol hediyeler getirdi; ancak herkese derecesi kadar verdi.

70 *Hudâvendâ dalâlet Nâdirînüñ cânın almışdur*
Kerem idüp anı kıl bir dem-i cân-bahş ile ihyâ

70 Ey efendimiz! Sapkınlık Nâdirî'nin canını aldı. Büyüklük gösterip onu bir can bağışlayan nefesinle dirilt.

71 *Kerîme 'arz-i hâl itmek yiter bir kerre sultânum*
Ne hâcet kıssayı tatvîle mânend-i şeb-i yeldâ

71 Sultanım, kerim olana durumu bir kere arz etmek yeter. Yılın en uzun gecesi gibi hikâyeyi uzatmaya ne gerek var.

72 *Hemîşe tâ ki şâm-i ferrûh-encâmuñ sevâdından*
Ola deryâ-yı gerdûn üzre zâhir 'anber-i sârâ

73 *O şâhuñ hâk-i pâkin 'anber-âsâ eylesün hôş-bû*
Salât-i Hazret-i 'İzzet selâm-i Hayy-i bî-hemtâ

72-3 Sonu mutlu gecenin karaltısından felek denizi üzerinde halis amber göründüğü müddetçe; izzet sahibi ve sonsuz diri olan[Allah]ın salât ve selâmı o padişahın ayağı toprağını amber gibi güzel kokulu eylesin

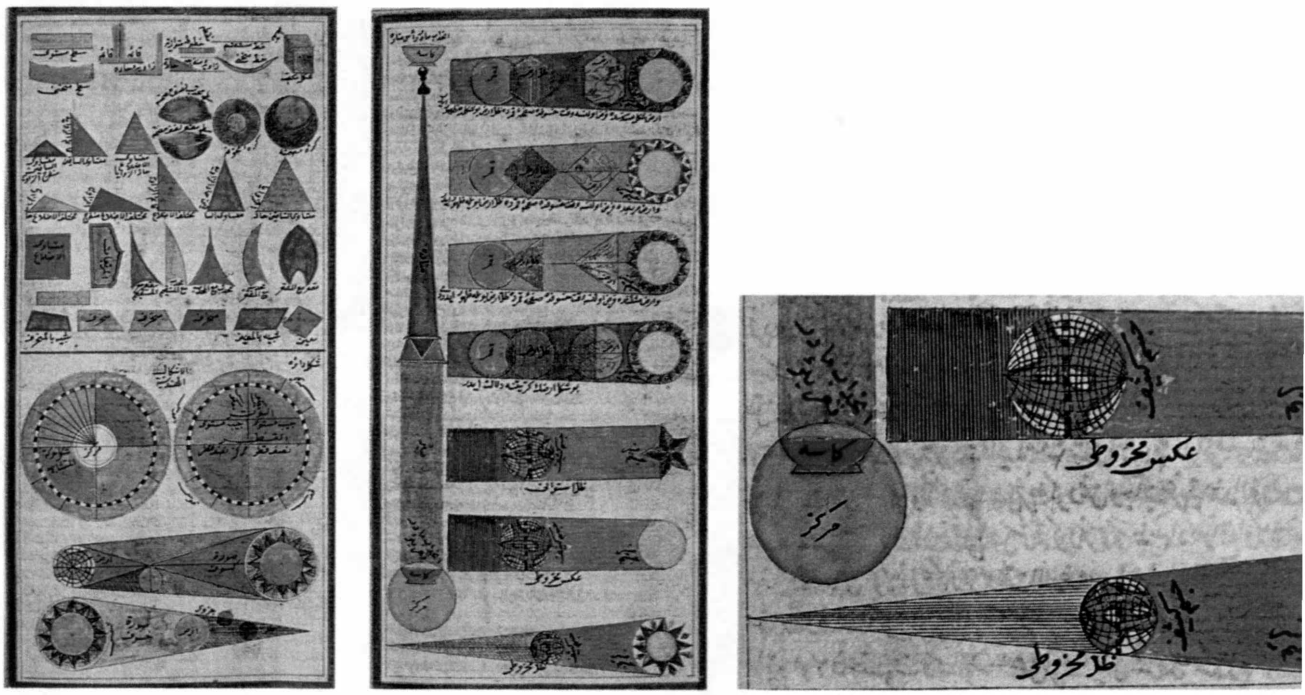
74 *Tahiyyât-i ebed-peyvend ile dünyâ vü 'ukbâda*
Ser-efrâz eylesün zât-i şerîfin Hazret-i Mevlâ

74 Hazreti Allah dünyada ve ahirette ebediyete varan övgülerle şerefli zatını yüceltsin.

1 Mirac hadisesini anlatan ve*"Sübhanellezî esrâ 'abdihi leylen.."* sözleriyle başlayan İsra suresinin *"Bir gece kendisine ayetlerimizden bir kısmını gösterelim diye (Muhammed) kulunu Mescidü'l-harâm'dan Mescidü'l-aksâ'ya götüren Allah, noksan sıfatlardan münezzehtir; o gerçekten işitendir, görendir"* mealindeki ilk âyetinden alıntı (iktibas) bulunan bu beytin başlangıcında bir hayret ve yüceltme ifadesi olan "te'âlallah" [= ne kadar yüce!] kelimesi aynı zamanda "sübhânallah" [= Allah noksan sıfatlardan münezzehtir, o ne yücedir] ibaresi ile en azından Türkçedeki kullanılış itibarıyla eş anlamlıdır. "Zihî" [= ne güzel] Farsça asıllı olup hayret, hayranlık ve takdir bildiren bir edattır. Şair bu ifadesiyle Hz. Muhammed'in ulvî yolculuğa çıktığı geceyi övüp yüceltmektedir. Bu beyti takip eden diğer beyitlerdeki gece tasvirleri de bu olağanüstü geceyi anlatmak için geliştirilmiştir.

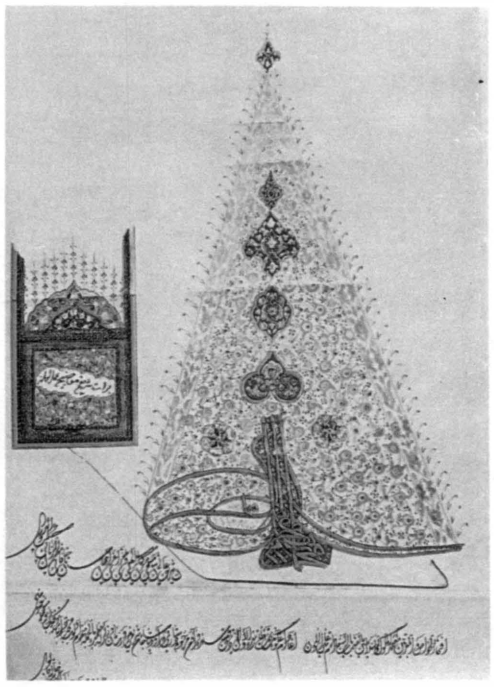
2 Günümüzde bir belge üzerinde bir hasar yahut değişiklik olduğunda kenarına bir paraf atmak âdet olduğu gibi muhtemelen burada "tuğra" kelimesi ile kastedilen, o devirde ferman ve resmî belgelerin üzerine hemen daima üçgen şeklinde atılan imzalar olmalıdır. Gökyüzünün bir belge gibi düşünüldüğü bu beyitte "hûrşîd" [= güneş] kırmızı bir damgaya, güneşin batması ise bu damganın, bozulmasına benzetilir. Dünyanın gece olan tarafında güneş ışığı ardında oluşturduğu kabul edilen konik gece gölgesinin kastedildiği "zıll-i mahrûtî" [= konik gölge] (bk. res. 195) ibaresi ise bozulan bu damganın aslında sahih ve gerçek olduğuna işaret etmek üzere çekilen bir tuğraya (bk. res. 196, 197) benzetilmiş.

3 Güneşin parlak bir altın sikkeye benzetildiği bu beyitte dünya bir "nâkıd" yani altın ve gümüş gibi değerli madenlerin ayarına bakan bir sarraf gibi düşünülmüştür. Günümüzde daha çok 'mihenk taşı' diye ifade edilen "mehek"; altın yahut gümüş gibi değerli metallerin üzerine sürüldüğü, sonra da taş üzerindeki metal çiziğine değişik derecedeki asitler tatbik edilerek metalin ayarının tespit edildiği sert bir çeşit siyah taştır. Şair güneşin batmasıyla ortaya çıkan yıldızları, altın bir paranın "dirhem"ler [= gümüş para] hâlinde bozulması olarak yorumlamakta, gece karanlığını da bu paraların ayarının bakıldığı söz konusu siyah taşa benzetmektedir. Şair bu beyitte dünya hakkında elindeki altın ve gümüş paraların ayarına bakmak için onları teker teker mihenk taşına sürten bir sarraf imajı geliştirmektedir. Gerçekten de o devirde paralar değişik ayarlarda altın ve gümüşten basıldığından, sarraflar akçe tahtasına döktükleri paraları, bu şekilde ayarına bakarak değerlendirirlermiş.



195

4 Güneşin bir gül olarak düşünüldüğü bu beyitte güneşin battığı ufuk, toprak bir kazana; gökyüzü ise bu kazanın kapağına benzetilerek, güllerin kazanda kaynatılmasıyla gül suyu elde edilmesine işaret edilmektedir. Bu durumda güneşin batması ile ortaya çıkan yıldızlar, güllerin kaynatılması sonucunda kazan kapağında oluşan gül suyu damlacıkları gibi düşünülmüştür. Burada da şair Mirac gecesi gökte görünen yıldızlar hakkında bir yorum geliştirmektedir (hüsnütalil).

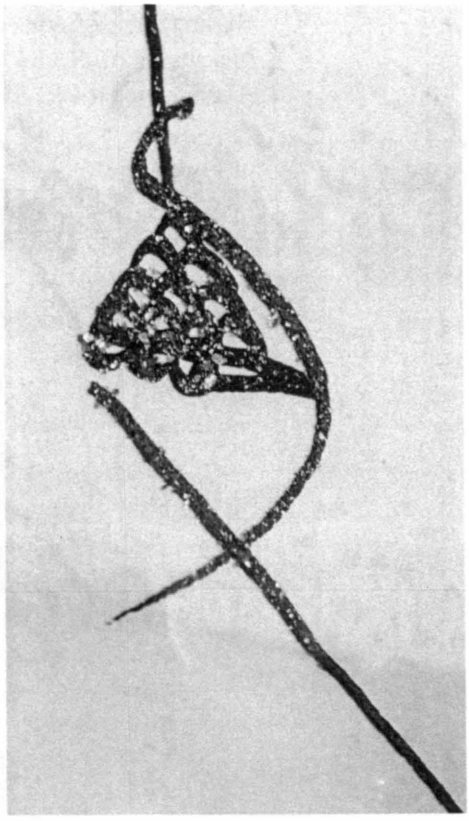


196

5 "Hırmen" [= harman] ekinlerin biçildikten sonra daire şeklinde yayıldığı sahaya denir. Düven denen ve at, öküz vb. bir hayvan tarafından çekilen altı keskin çakıl taşları ile dolu genişçe bir tahtanın ekinler üzerinde sürülerek ekinlerin saplarını kesmesi ve tanelerin başaktan ayrılması işleminin gerçekleştirildiği bu saha edebiyatta gerek şekil gerekse renk itibarıyla güneşe benzetilir. Şairler sararan buğday saplarının altın rengi ile güneşin altın rengi arasındaki bu renk ilişkisini sık sık kullanmışlardır. Şair böyle bir harman yerinde "sarsar" [= sert rüzgâr] estiğinde çevreye dağılan saman ve tahıl taneciklerini güneşin batması ile ortaya çıkan "kevâkib"e [= yıldızlar] benzetmektedir.

6 Bu beyitte ise "rûz" [= gündüz], güneşin ateşinden tutuşan bir kağıt parçasına benzetilmektedir. Kağıt nasıl yandığında kararır ve üzerinde kıvılcım gibi ateş parçaları bir müddet yanıp sönmeye devam ederse, şair güneşin batarak gökyüzünün kararmasıyla ortaya çıkan yıldızları bu yanıp sönen kıvılcım taneleri gibi düşünmektedir. "Hâkister" kül, "câ-be-câ" yer yer demektir.

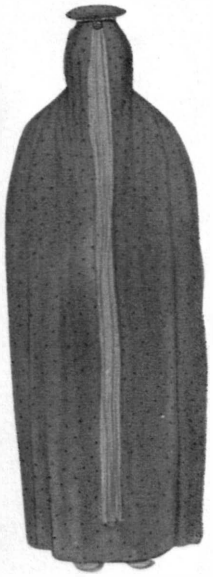
7 Bu defa "zulmet" [= karanlık] bir samur kürke; karanlık içindeki yıldızlar ise bu kürk üzerindeki beyaz kırçıllara benzetilmektedir. "Beyze" yumurta, "beyze-i beyzâ" ise beyaz yumurta demek olup kelime burada güneşi kastetmek üzere kullanılmıştır (istiare). Güneşin batıp kaybolması, samur kürk içinde bir yumurtanın görünmeyecek şekilde gömülmesine benzetilmektedir. Eskiler bir kürkün tüylerinin uzunluğunu ifade etmek için, 'içinde yumurta kaybolacak kadar' diye tarif ettiklerinden, şair bu ifadesiyle buna işarette bulunmaktadır.



197

8 Eskiler gökyüzünü, içinde seyyarelerin balıklar gibi yüzdüğü şeffaf bir deniz gibi düşünürlerdi. Bu hayalden yola çıkan şair, gece karanlığındaki yıldızları, "lücce-i gerdûn" [= engin felek denizi] içindeki "temevvüc"den [= dalgalanma] bir istiridyenin "hârâ" [= kaya] üzerine çarpması sonucu kırılarak etrafa "lü'lü'-i lâlâ" [= parlak inci] dağılması olarak hayal etmektedir.

9 "Hâver" doğu demek olup buna göre "hâverî" doğuya mensup yani doğulu anlamında kullanılmıştır. Gelinlerin yüzlerinin "nikâb" [= örtü] ile örtülmesi geleneğini kullanan şair batan güneşi, yüzüne siyah zülfünü örtü olarak çeken bir geline benzetmektedir. Gece karanlığında yıldızların görünmesini ise, kıvrım kıvrım olan zülfün halkaları arasından bu gelinin nurlu yüzünün görünmesi olarak yorumlamaktadır. Eski Türk geleneğinde gelinlikler kırmızı olduğundan (bk. res. 198) şairler sık sık



198

güneşi gelinlik giymiş bir geline benzetirler. Günümüzde de bazı yörelerde en azından kına gecelerinde gelin üzerine kırmızı bir tül örtülerek bu gelenek kısmen sürdürülmektedir.

10 "Ser-â-pâ" baştan ayağa, "kurs" ekmek, "dendân" ise dişler demektir. Burada "târem-i vâlâ" [= yüksek gök] "kurs-i mihr"i [= güneş ekmeği] baştan aşağı "dendân-i encümle" [= yıldızdan dişleriyle] yeyip bitiren bir şahsa benzetilmektedir. Edebî tasvirlerde "şihâb" [= kayan yıldız] şiş, ok, mızrak vb. uzun ve sivri nesnelere benzetilir. Burada ise yukarıda sözü edilen şahsın güneş ekmeğini yedikten sonra dişlerini karıştırmak için kullandığı "râhat-i dendân" [= diş rahatlığı, kürdan] gibi düşünülmüştür.

11 Burada şair Mevlânâ ile Şems hadisesine işarette bulunarak (telmih); "şems"ten [= güneş] ayrı kalan "gerdûn"u [= felek], Şems-i Tebrizî'den ayrı kalarak büyük üzüntülere gark olan Mevlânâ'ya benzetmektedir. Yani "şems" kelimesi ile şair Şems-i Tebrizi'ye uzaktan imada bulunmaktadır (iham). Felek, Mevlânâ gibi kederinden siyah şallara bürünmüş ve "eşk-i nücûmu" [= gözyaşı yıldızlarını] çevresine saçarak ağlamıştır. Burada aynı zamanda, üzüntülü bir hadise karşısında siyah renkte giysiler giyme şeklindeki eski bir geleneğe de işaret vardır.



12 Gündüzün parlak ve ışıklı hâlinin, feleğin giydiği ipek bir kumaşa benzetildiği bu beyitte güneş, feleğin başında taşıdığı "mu'allâ" [= yüksek rütbelilere has] bir "destâr"a [= kavuk] benzetilmiştir. Gece olunca güya felek savaşa azmedip bu kıyafetini çıkarmış ve "zirih-pûş" olmuş yani siyah çelikten mamul zırhlara bürünmüştür. Burada geceleyin gökte parlayan yıldızlarla, daha çok siyah renkte olan ve bir ışık vurduğu zaman yıldızlar gibi parıltı veren zırh (bk. res. 199) arasında bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur. "Âheng" başlamak, "âheng-i ceng etmek" savaşa başlamak demektir.

13 Henüz olgunlaşmamış haşhaş kellesi sabah vakti bir bıçakla çepeçevre yarım daire şeklinde çizilerek sütü akıtılır ve akşama doğru koyulaşıp macun hâlini alan bu sıvı toplanarak afyon elde edilir. Daha sonra da olgunlaşan haşhaş kellesinin içindeki tohumlar çıkartılarak bunlar yağ ve besin elde etmede kullanılır. İşte şair geceyi, haşhaştan akan bu maddeye güneşi de olgunlaşıp koparılan bir haşhaş kellesine benzetmekte, daha sonra yıldızların ortaya çıkmasını ise bir zaman sonra kelle içinden tohumların çıkarılmasına benzetmektedir.

14 Hz. Yahyâ, Hz. İsa ile aynı zamanda yaşamış bir peygamberdir. Filistin Kralı Herot'un, kendi kardeşinin kızı ile evlenmek istemesi üzerine buna itiraz etmiş, bunun üzerine Herot tarafından başı kestirilerek idam edilmişti. İşte şair batmakta olan güneşi Hz. Yahyâ'nın "galtân" [= yuvarlanan] olan nurlu başına benzetmekte; şafak kızıllığını ise onun akşam ülkesini saran kanı olarak yorumlamaktadır. "Fark" baş, "hûn" kan demektir.

15 Eskiler gerek çeşitli konularda yazılan kitaplarda gerekse mushaflarda konu başlıklarını veya sure başlıklarını dikkat çekmesi için "sürh" denen bir çeşit kırmızı mürekkeple belirtirler (bk. res. 201), ardından konuyu veya surenin ayetlerini yine siyah mürekkeple yazmaya devam ederlerdi. Bu beyitte kızıllığı sebebiyle şafak, böyle kırmızı mürekkeple yazılmış bir "ser-sûre" [= sure başı] gibi düşünülmüş; "leyl" [= gece] ve siyahlık irtibatından hareketle de gece, geceye yeminle başlayan ve tabii ki siyah mürekkeple yazılan "Ve'l-leyl" suresine; gecenin yıldızları ise bu sureyi yazarken kullanılan "zerrîn" [= altın, altından] noktalara benzetilmişlerdir. Beyitte gecenin siyahlığını kastetmek için kullanılan "sevâd" kelimesinin bir diğer anlamı da yazı veya yazı müsveddesi demek olduğundan kelime ibare içinde bu uzak anlamını da ima edecek şekilde kullanılmıştır.

16 Yukarıda da ifade edildiği gibi, Türk geleneğinde gelinlik kırmızı renkli olup günümüzde de

özellikle kına gecesinde gelinin üzerine kırmızı bir örtü örtülmesi eski bir âdettir. Yine bugün bazı yörelerde sürdürüldüğü üzere gelin evden çıkarken çevreden görünmesine engel olmak için geçeceği yere uzun kumaş yahut çarşaflar gerilmesi âdeti vardır. "Tutuk" kadınların yüzlerine çektikleri peçe anlamına geldiği gibi, bu şekilde gerilen kumaşlara ve gelinlerin üzerinde götürülen cibinliklere de denmekteydi (bk. res. 200). Beyitteki ifadeden anlaşıldığına göre, güneşin batmasından oluşan şafak vakti kızıllığında, alaca karanlıkta görünen ay; "la'lîn" [= kırmızı] örtüden, duvaktan yahut cibinlikten yüzünü gösteren "meh-rûy" [= ay yüzlü] ve "müşgîn-mûy" [= siyah saçlı] Leylâ'ya benzetilmektedir. Buna karşılık "çarh" [= felek] sevgilisinin yüzünü görünce kendisinden geçen ve "dimağ"ı [= beyin, zihin, şuur] "âşüfte" yani karmakarışık olarak kendinden geçen "Kays"a [= Mecnun] benzetilmiştir. İbaredeki "sevdâ" kelimesi gece ile ilişkisi itibarıyla siyah anlamına geldiği gibi, aynı zamanda eski tıbba göre insan vücudundaki 'ahlât-i erbaa' yani dört hılt denen maddelerden biridir. "Sevdâ"nın vücuttaki miktarı artınca âşıklık ve çılgınlığı galeyana getirdiği kabul edilir.



200

17 "Hâver" doğu anlamına gelince, buna göre "hâveristân" doğu ülkesi "hân-i hâveristân" ise -güneş kastedilerek- doğu ülkesi hanı yani hükümdarı demek olacaktır. Öyle anlaşılıyor ki burada muhtemelen bir sefer sırasında padişahın bir sonraki konaklama yerine önden giderek otağını kuran çadır mehterlerine gönderme yapılmaktadır (telmih). Çünkü bunlar aynı zamanda devlet merkezini ve sarayı temsil eden 'otağ-i hümâyûn'u birkaç gurup hâlinde sürekli olarak kaldırıp ileri mesafeye götürerek kurmak suretiyle hazır ederlerdi. Beyitte gündüz "zer-befţ" [= altın işlemeli] gece ise "müşgîn" [= siyah renkli] iki ayrı otağ olarak düşünülmüşlerdir. "Ber-pâ etmek" ayağa kaldırmak, kurmak demektir.



201

18 Hz. Süleyman'ın bir aralık mührünün cinler tarafından ele geçirilmesine gönderme yapılan bu beyitte (telmih) güneş bir mühüre benzetilmiş (teşbih); gece ise onu çalıp ele geçiren kötü cin yahut ifrit gibi hayal edilmiş. İfadeden anlaşıldığına göre Süleyman Peygamber öfkelenerek onu "mina" yani camdan mamul "sipihr" [= gökyüzü] hapsine tıkmıştır. Kolayca anlaşılacağı üzere burada felek hakkında benzetilen olarak "mînâ"nın kullanılması; hem onun saydamlığına, hem de cinlerin şişede hapsedilebildiği inancına işarettir.

19 Beyitte kendisinden bahsedilen İbrâhîm-i Edhem, Belh hükümdarı olduğu hâlde tacını ve tahtını terk ederek dervişlik yoluna meyleden meşhur sufidir. Feleği bir hükümdar (teşhis), güneşi ise gerek altın

renginde oluşu gerekse altın gibi parlaması sebebiyle söz konusu hükümdarın tacına benzeten şair, onun batışını bu hükümdarın sözü edilen sufi gibi tacını terk etmesi şeklinde yorumlamaktadır (hüsnütalil). Bunun üzerinde feleğin içinde "nûr-i siyeh" [= siyah nur] tecelli etmiş yani gece olmuştur. Sufiler ve tarikat erbabı, tarikat yolunda katettikleri mesafeyi gördükleri rüyalar veya içlerinde tecellî eden nurlara göre anlamaya çalışırlar. Sufilerin hâllerinden bahseden kitaplardan anlaşıldığına göre sufinin kalbine doğan bu nurlar arasında en yükseği siyah nurdur.

20 Farsça "hudâvend" efendi ve sahip anlamında olup "hudâvendî" [= bizim efendimiz], Müslümanların yoluna kul oldukları sevgilileri Hz. Muhammed anlamında kullanılmıştır. Beytin ilk mısraında mirac hadisesinin gerçekleştiği gece, Hz. Muhammed'in miracının "matla'ü'l-envâr"ı [= nurların doğuş yeri] ve İsrâ suresinin "mahzenü'l-esrâr"ı [= sırlar hazinesi] olarak nitelendirilmiş. Yani bu ifade bir bakıma "miracta görülen olağanüstü nurlar o gecede doğmuş ve İsrâ suresinin bütün sırları o gecede gizli" demektir. Buradaki "halvet-hâne" [= başbaşa kalınan yer] ibaresi, mirac sırasında başka hiçbir kimsenin yaklaşamayarak, sadece Allah ile Hz. Muhammed'in bir arada bulunduklarına inanılan anı kastetmek üzere kullanılmıştır. Şair bu beyitteki iki ibare ile aynı zamanda meşhur mesnevi şairleri Emîr Hüsrev-i Dehlevî ve Genceli Nizâmî'nin *Matla'ü'l-envâr* ve *Mahzenü'l-esrâr* adlı mesnevilerinin isimlerini de kullanmaktadır.

21 Bu beyit kasidenin gece tasviri ile başlayan giriş kısmının (teşbib) bitirilerek Hz. Muhammed'in övgüsüne geçişi sağlamaktadır (güriz, gürizgâh).

22 "Eyvân" saray avlusu yahut cami avlusu gibi mekânlarda çevreyi saran, daha çok mermer sütunlar ve kemerler üzerine oturtulan kubbelerden oluşan bir mimarî yapı ismidir. Osmanlı hükümdarları özellikle bahar ve yaz aylarında bayramlaşma, ayak divanı vb. merasimler için tahtlarını saray avlusundaki eyvanlar altına kurdurdukları için (bk. res. 202) burada "izzet" [= yücelik] kavramı böyle bir eyvana; "hatmiyyet" [= son peygamberlik] ise bu eyvan altına kurulan bir tahta benzetilmiştir. Necm suresinin 19. ayetinde geçen "ev-ednâ" [= hatta daha da yakın] ibaresi, miraç sırasında Allah'ın Hz. Muhammed'e yaklaşması hâlini tasvir ve tarif için zikredilen bir kelimedir.

23 Arapça "mahbûb" sevgili demektir. İslâmî literatürde Hz. Muhammed'in vasıflarından birisi de onun Allah'ın sevgilisi oluşudur. İçine çok değerli mücevher yahut maddelerin yerleştirildiği küçük kutulara "dürc" denir. Mahbûbluk kavramının böyle bir kutuya benzetildiği bu ilk mısrada, Hz. Muhammed bunun içine yerleştirilmiş bir mücevher olarak düşünülmüştür. "Zidâ" parlatma "zulmet-zidâ" ise karanlığı parlatan demektir, Hz. Muhammed, ikinci mısrada karanlığı parlatıp aydınlatan ışıl ışıl bir yıldız gibi hayal edilmiştir.

24 "Hilkat" yaratılış demektir. Hz. Muhammed'in "âlem"in [= kâinat] yaratılış sebebi olarak övüldüğü bu ifade "Sen olmasaydın felekleri yaratmazdım" anlamındaki *"Levlâke levlâk lemâ-halaktü'l-eflâk"* şeklindeki kudsî hadis olduğu iddia edilen ve daha çok Hz. Muhammed'i öven kasidelerde yer alan bir söze işaret etmek üzere kullanılmıştır. "Nihâd" huy ve tabiat, "tıynet" ise maya ve toprak demek olup "nihâd-i tıynet-i âdem" [= insanın veya Hz. Adem'in toprağının tabiatı] terkibiyle muhtemelen insanın yaratılması için yeryüzünden getirilen toprağa Hz. Muhammed'in nurunun verilmesi inancına işaret vardır. Bu nurun Hz. Âdem'den itibaren nesilden nesile devam ederek Hz. Muhammed'e kadar ulaştığına inanılır.

26 Hz. Muhammed'e daha henüz kendisine peygamberlik gelmeden, Mekke Arapları dürüstlüğü ve güvenilirliği sebebiyle "Emîn" [= kendisine güvenilen] yahut "Muhammedü'l-Emîn" derlerdi. Onun güzel huylarından birisi de kimsenin hata ve günahını yüzüne vurmamasıydı. Hatta kendisine Müslümanlar arasında bulunan münafıkların kimler olduğu bildirilmiş olmasına rağmen, onları ifşa etmemişti. Bir diğer güzel huyu da asla kin tutmamasıdır. En büyük düşmanlarını dahi affetmesi ile bilinir. Bütün Müslümanlar onun ahiret gününde kendilerine şefaatçi olacağına inanırlar.

27 "Mücmel" az ve özlü ibare ile çok anlam ifade eden söz demek olup burada her bir ayeti derin anlamlar taşıyan Kur'an'a işaret olmak üzere kullanılmıştır. Çünkü Hz. Muhammed mücmel bir kelâm olan *Kur'an*'ı en iyi bilen ve açıklayan insan idi.

28 "Livâü'l-hamd", bütün ümmetlerin kendi peygamberlerinin sancağı altında toplanacağına inanılan kıyamet gününde, Hz Muhammed'in açacağı ve Müslümanların altında toplanacakları sancağın ismidir. Bilindiği üzere "sancak" aynı zamanda vazgeçilmez saltanat alâmetlerinden biridir. Dolayısıyla burada Hz. Muhammed, "risâlet" [= peygamberlik, resüllük] ülkesinin sancağı ile görünen ve görünmeyen bütün âlemleri fetheden sultan olarak düşünülmüştür.



202

29 Bu beyitte Hz. Muhammed'in aya benzetilen yanağı, Allah'ın ışığını yansıtan bir ayna gibi tasavvur edilir. Ay nasıl güneşin ışığını yansıtıyorsa, onun yanağı da Allah'ın güneş gibi saçılan ışıklarını bir ay gibi yansıtmaktadır. Bu durumda Allah'ın ilâhî nurları da dolaylı olarak bir güneşe benzetilmiş olur (kapalı istiare). "Zebân" dil, "dil-keş" gönlü cezbeden demek olup bu durumda "zebân-i dil-keş" gönlü cezbeden dil ve sözler anlamına gelir. İkinci mısradaki ifade ile sözlerinin kaynağını Allah'tan alan Hz. Muhammed'in dilinden, muhtemelen Kur'an'ı ima etmek üzere, tükenmez hazine mücevherlerini saçtığı anlatılmaktadır.

30 Eski hekimlik tabiri olarak "cilâ vermek" şifa verme anlamında bir tabirdir. Bu beyitte Hz. Peygamber'in makamının ve temsil ettiği dinin yüceliğini sembolize etmek üzere "gubar-i dergeh"i [= kapısının toprağı] yıldızların dahi gözüne şifa veren "kuhl" [= sürme] olarak düşünülmüştür. Eskiler yıldızları gökyüzünden yere bakan gözler olarak hayal ettikleri gibi; Hz. Muhammed'in *"Eshâbî ke'n-nücûm"* [= Eshâbım yıldızlar gibidirler] mealindeki hadisi düşünülecek olursa, beyitteki "encüm" [= yıldızlar] ibaresinin mana genişliği ortaya çıkar. Beyit bu yönüyle bir hayli manidardır. Buna göre o, çevresindeki insanların daha önce gerçek mahiyetlerini göremeyen, dolayısıyla âdeta kör olan gözlerini açan bir hekim gibi tasvir edilmiş olmaktadır.

31 "Benân" [= parmak] ve "miftah" [= anahtar] kelimeleri arasında ilişki oluşturulan bu beyitte, Hz. Muhammed'in cennet yolunu gösteren parmağı cennet anahtarı gibi düşünülmüş. "Hüviyet"i mutasavvıflar bir çekirdeğin ağacı ihtiva etmesi gibi bütün varlıkların özüne işleyen mutlak varlık olarak tarif etmişlerdir. İşte burada Hz. Muhammed'in dudağı bir nokta kadar küçük olmasına rağmen, hüviyetin görünmeyen noktasından haber verir olarak tarif edilmiştir.



203

32 Sultanların alâmetlerinden olan adına hutbe

okutma ve sikke bastırma ve hazine sahibi olma gibi geleneklerin işlendiği bu beyitte, Hz. Peygamber'in sırtındaki ben saltanat sikkesi, insanlara bildirdiği ve her yerde okunan Kur'an da onun hutbesi olarak düşünülmüş. Beyitte "sikke" ile "nakd" [= nakit para, sermaye], hutbe ile de "câmi" arasında bir uyum mevcuttur (tenasüp).

33 "Sufûf" camide namaz kılınırken tutulan saflar, "âl" Hz. Peygamber'in ailesine mensup kimseler, "ashâb" sahabeler yani ona iman eden arkadaşları, "sütûr" ise satırlar demektir. Hz. Peygamber'in sahabeye namaz kıldırması hâline âdeta kuşbakışı bir perspektiften yaklaşan beyitte sahabenin kurdukları saflar bir "hüccet"in [= belge] satırlarına, onların başında bulunan kendisi ise bu belgenin mühür ve imzasına benzetilmiştir. Osmanlıcada "millet" ümmet demek olup burada Hz. Muhammed ve sahabenin yaşayış ve davranışlarının İslâm ümmetinin yaşayış ve davranışlarına delil ve senet oluşturması durumu ima edilmektedir.

34 Vezin gereği halk arasındaki "nagâre" telâffuzuna yakın olarak "nakâre" şeklinde okunan "nakkâre", kös yahut davul demektir. Şakku'l-kamer yani ayın ikiye ayrılması mucizesine (bk. res. 257) imada bulunulan (telmih) bu beyitte, mucize sonucu iki parçaya ayrılan ay, iki parçalı "zerrîn" [= altın, sırmalı] küçük bir davula yani gerçek ifadesiyle 'kudüm' veya 'çifte nakkâre'ye (bk. res. 203) benzetilmiştir. Gerek ayın altın rengi ışıkları ve gerekse günümüzde de mehter takımlarında büyük çifte köslerin çevresinin sırmalı kumaşlarla sarıldığı düşünülecek olursa şairin neden altın renkli bir dolunay ile çifte nakkare arasında benzetme yaparken "zerrîn" sıfatını kullandığı daha iyi anlaşılabilir.

35 Hz. Muhammed'in Hicret sırasında Hz. Ebûbekir'le Mekke'den Medine'ye giderken sığındıkları mağara üzerine bir güvercinin yuva yapıp yumurtlaması ve onları ararken bunu gören Mekke müşriklerinin mağaraya kimsenin girmiş olabileceğinden şüphelenmemeleri hadisesine işaret eden bu beyitte; "beyza" [= yumurta] ile peygamberin hasmını defeden "kebûter" [= güvercin], "necm" [= yıldız, kayan yıldız] ile "dîv-i racîm"i [= taşlanmış şeytan] "tard" eden yani kovan meleğe benzetilmiştir. Yani beyitte beyaz ve kanatlı güvercin ile melek, beyaz yumurta ile de şeytanları taşladığına inanılan kayan yıldız arasında birer renk ve şekil benzerliği kurulmaktadır. Bu beyitte o günün tefsir bilgileri dahilinde *"Ancak (meleklerin konuşmalarından) bir söz kapan olursa, onu da delen ve yakan bir alev takip eder"* (Sâffât, 10) ayetine işaret vardır.

36 Bu beyitte Mecusîlerin Istahrâbâd şehrinde yüzlerce yıl boyunca hiç ateşi sönmeden yanan tapınaklarındaki ateşin, Hz. Muhammed'in doğduğu gece sönmesi hadisesine işaret vardır (telmih). Aynı şekilde *"Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik"* (Enbiyâ, 107) ayetine de imada bulunularak, Hz. Muhammed'in dünyaya bir "rahmet" olarak gelişi ile, "rahmet" kelimesinin dilimizde aynı zamanda yağmur anlamında kullanılması sebebiyle, cihanı bereketlendiren ve küfür ateşini söndüren bir yağmur bulutu imajı oluşturulmaktadır.

37 Bu beyitte de yine Hz. Muhammed'in doğduğu gece "Kisrâ" [= İran sultanı] sarayının eyvanının yıkıldığı şeklinde siyer kitaplarında yer bulan inanca işaret edilmektedir. Bir okçuluk tabiri olan "yasmak", oku attıktan sonra kirişi gerili olduğu yaydan kurtararak yayı gevşetmek demektir. Aynı zamanda "Okunu atıp yayını yasmak" deyimi 'işi bitmek' anlamında çokça kullanılmıştır. Bu beyitte "tâk" [= kemer] ile "kemân" [= yay] arasında bir şekil benzerliği kurulmuş ve "sehm" [= 1. hisse, 2. kemer inşası ile ilgili bir denge formülü] kelimesinin iki anlama gelişinden yararlanılarak (tevriye) iki anlamlı bir ifade oluşturulmuştur. Buna göre 1. Kisra'nın sarayı saadet ve bahtiyarlıktan hisse alamamıştır 2. Kisra'nın sarayının kemeri saadet ölçüsünden uzaklaşarak yıkılmıştır. Bunun sonucunda Kisra'nın devleti okunu atıp yayını yasmış, yani devletin işi bitmiştir.

38-39 Bu beyitlerden ilkinde Hz. Muhammed'in gölgesinin yere düşmemesi mucizesine işaret edilmekte ve o bu hâliyle etrafa saçtığı ışıktan dolayı gölgesi olması mümkün olmayan güneşe benzetilmektedir. İkincisinde ise ardındaki şeyleri geriye dönmeden görebilmesi mucizesine temas edil-

miş, sırtında bulunan ve 'Nübüvvet Mührü" olarak adlandırılan benin ona arkasında olup bitenleri gösteren bir göz gibi olduğu öne sürülmüştür (hüsnütalil).

40 Hz. Muhammed'in henüz çocuk yaşlarından itibaren nereye gitse üzerinde gezindiği rivayet edilen buluta işaret edilen bu beyitte, yağmur yağdıran bulut, onun eskiyen ve artık üzerindeki incileri dökülen mücevherlerle süslü çadırına benzetilmektedir. Dikkat edilecek olursa burada da şairin, Hz. Peygamber hakkında geliştirdiği imajlarda, Osmanlı hükümdarlarının murassa çadırlar kullanmak vb. bir takım saltanat geleneklerini sık sık kullandığı görülmektedir.

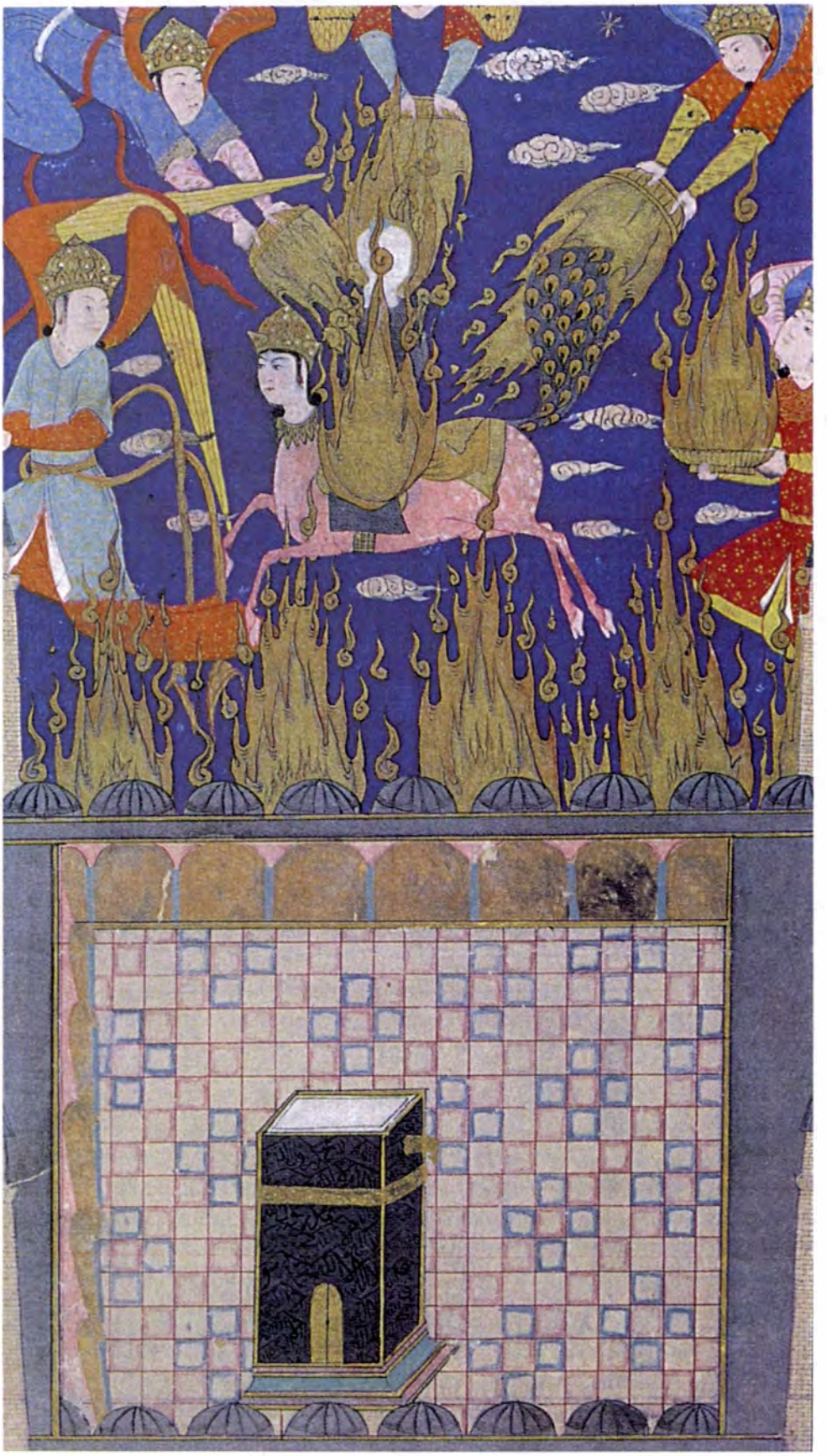
41 Buraya kadar görüldüğü üzere kasidenin ilk 20 beyti gece tasvirine, sonraki 20 beyti ise Hz. Peygamber'in övgüsüne ayrılmıştır. Bu beyitten itibaren de miraciyenin asıl konusuna girilmektedir. Şair kalemine sanki bu şiirleri o yazıyormuşçasına hitap ederek ondan miraç hadisesini anlatmasını istemektedir.



204

42-46 Osmanlılarda "peyk" orduda haber getirip götürme işinde kullanılan, süratli ve uzun mesafe koşma kabiliyetine sahip hizmetlilere denirdi (bk. res. 112). Bu beyitte de Allah'ın Hz. Muhammed'e gönderdiği haberci melek Cebrail tasvir edilirken, aynı şekilde padişahların haber hizmetinde kullandıkları peyklere benzetilmiştir. "Burâk" Mirac sırasında Hz. Muhammed'in üzerine binerek göklere çıktığına inanılan bineğin ismidir (bk. res. 205). İslâmî literatürde Burak'ın sürati tarif edilirken "şimşek gibi giderken ayağının birini, gözün ufukta görebileceği en son noktaya koyardı" şeklindeki yaygın bir tarife işaret olmak üzere "berk-seyr" [= şimşek hareketli] ve "âsümân-peymâ" [= gökyüzünü ölçercesine] gibi sıfatlar kullanılmıştır. Miraç hadisesini anlatan ayet ve hadislerde bulunmamasına rağmen, halkın hayal gücü Burak hakkında onun deveden küçük, attan büyük, yüzü insan yüzlü, ayağı şöyle dişi böyle şeklinde pek çok hayal mahsulü rivayetler geliştimiştir. Ganizâde Nadirî'nin 44. beyitte Burak'ı tasvir ederken daha çok insan güzelliği için kullanılan benzetme unsurlarını kullanması ise ayrıca ilginçtir. O günün şartları içerisinde insan muhayyilesi, böyle bir varlığın attan çok farklı bir şey olabileceğine akıl erdiremediği için olmalı, şair yine Burak'ın süratini tarif ederken, onun dünya "çerâgâh"ında [= otlak] ezel atını dahi geçebilecek hıza sahip olduğunu ifade etmektedir. Aynı şekilde 46. beyitte sefere çıkılırken uğur olsun diye atların ayağına kına yakılması âdeti (bk. res. 221) Burak hakkında tatbik edilmektedir.

47 Bu beyitte Burak'ın hızı tarif edilirken onun, sürat itibarıyla "nûr-i dîde" [= göz nuru] gibi olduğunun dile getirilmesi, aslında eskilerin Yunan filozoflarına kadar uzanan bir tartışma konusu olan görme nazariyesi ile ilgili kanaatlerinin ifadesidir. Aristo ve onun takipçilerinin görüşüne göre görme, cisimler üzerindeki ışığın göze girmesi ile gerçekleştiği hâlde; Eflâtun ve onun görüşünde olanlara göre, gözden çıkarak cisimlere çarpan ve geri dönen "nûr-i dîde" [= göz nuru] denen bir ışın sayesinde gerçekleşiyordu. İşte şair sözü edilen Burak'ın gözden çıkan bu ışık kadar



205

süratli olduğunu ifade etmektedir. Yine eskiler ve özellikle eski tefsir bilginleri, gökyüzünde feleklerin bitiminden itibaren başlayan ve felekleri sardığına inandıkları altı deniz bulunduğunu iddia ederlerdi. Bahr-i Mescûr, Bahr-i Rakk-i Mescûr, Bahr-i Maksûm, Bahr-i Kamkâm, Bahr-i Hayvân gibi isimlerle anılan bu denizlere bir de dünya seması üzerinde bulunduğuna inanılan deniz eklendiğinde oluşan bu yedi deniz üzerinde de, cennetlerin yer aldığı hayal edilirdi. Şair gözün gökyüzünün derinliklerini görmesine engel teşkil eden bu denizlerin, Burak'a engel olmadığını belirtmek için böyle bir ifade kullanmış görünüyor.

48 Burada da Burak'tan "rahş" [= at] olarak bahsedilmesi dikkat çekicidir. Beyitte iki kere geçen "aksâ" [= en uzak, en ilerideki] kelimesi biri sıfat, diğeri ise isim unsuru olarak farklı yapılarda kullanılmıştır (cinas). İslâmın ilk devirlerinde Mekke ve Medine gibi şehirlere göre en uzaktaki ibadethane olduğu için Müslümanlar Kudüs'teki Beytü'l-Makdis'e "Mescidü'l-Aksâ" [= en uzaktaki mescit] demişlerdi. Miraç sırasında da Hz. Muhammed'in ilk götürüldüğü yer burası olduğu için şair, biraz da eski yolculuklardaki konaklama menzilleri gibi düşünerek buradan ilk konak yeri olarak bahsetmektedir.

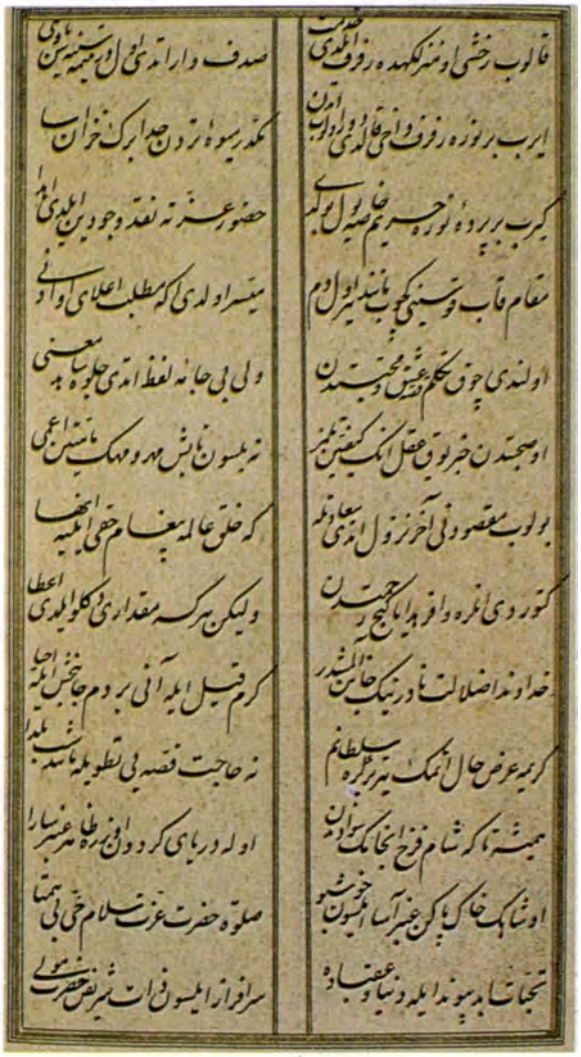
49 Kur'an'da hiçbir bilgi verilmemesine rağmen, Miraç hadisesini rivayet eden kaynaklarda Hz. Muhammed'in Mescid-i Aksa'ya geldiği sırada orada toplanmış bulunan bütün peygamberlere imamlık ederek onlara namaz kıldırdığı zikredilir ve bu motif bütün miraciyelerde neredeyse vazgeçilmez bir unsur olarak yer alır.

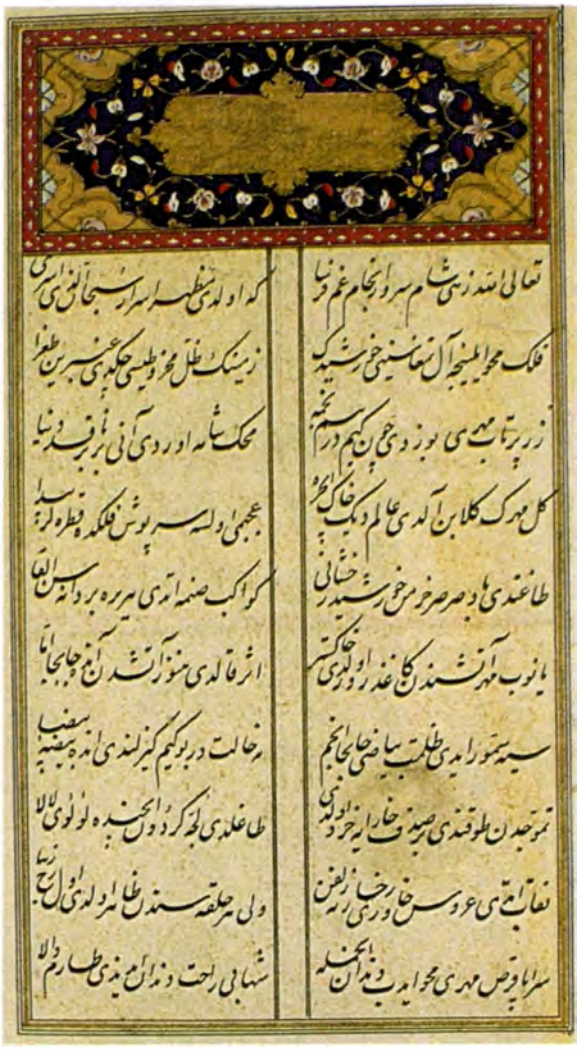
51 Felekleri sardığına inanılan denizler inancının tekrar işlendiği bu beyitte de akşam karanlığı ve yıldızlar hakkında yeni bir şairane yorum geliştirilmektedir. Buna göre gökte görülenler yıldızlar değildir. Hz. Muhammed'in atı öylesine hızlı geçmiştir ki onun rüzgârının "cünbiş"inden [= hareket] "yem-i hadrâ" [= yeşil deniz] "temevvüc" [= dalgalanma] eylemiş ve kararak içinde bir sürü "habâb" [= hava kabarcığı] oluşmuştur. İşte bizim gökte yıldız diye gördüklerimiz hâlâ o köpüklerin beyazlığıdır (hüsnütalil).

52 Mirac-nâmelerde göğe yolculuk sırasında Hz. Muhammed'e sağından ve solundan biraz durup dinlenmesi için sesler geldiği yahut Kudüs yolunda karşısına çok güzel bir kadın çıkarak bir şey sormak istediği, fakat onun bunların hiçbirine bakmadan yoluna devam ettiği şeklinde motifler geçtiği görülmektedir. Ganizâde'nin eserinde ise bu yolculuk sırasında "hâle" [= ay çevresindeki ışık halkası, ay ağılı] "kirde" [= yuvarlak şekilli bir çeşit ekmek] gibi pişen ayı gümüş bir tabağa koyarak peygambere sunan bir şahsa benzetilmekte, fakat Hz. Muhammed'in bu ekmeğe "Yer yer yanmış" diyerek iltifat etmediği rivayet edilmektedir. Ay üzerindeki lekelerin ekmek üzerindeki yanık izleri gibi düşünüldüğü anlaşılan bu ifadede aynı zamanda Hz. Peygamber'in Müslümanları yanık gıdaları yemeden meneden bir hadisine de işaret edildiği intibaı uyanmaktadır.

53 Gökyüzündeki gezegenlere birer şahsiyet izafe eden Eski Yunan ve Roma'daki geleneğin bir uzantısı olarak, Doğu mitolojisi seyyarelerden "Utârid"i [= Merkür] göğün kâtibi anlamında "Debîr-i Felek" (bk. res. 59) olarak kişileştirmiştir. Hz. Muhammed'in bir sultan, feleğin sathı üzerine "hüküm" [= ferman] yazılan bir kağıt gibi hayal edildiği bu beyitte Utarit, onun hükmünü yazan bir kâtip olarak düşünülmüştür. Gece karanlığı bu fermanın yazısı, "encüm" [= yıldızlar] bu fermanın üzerine serpilen "rîk", gökteki ayın hilâli ise bu fermanın tuğrasıdır. Türkler mürekkeple yazı yazdıkları zaman mürekkebi kurutmak için kurutma kağıdı kullanmazlar, bunun yerine henüz kurumamış son satır üzerine içinde altın, elmas kırıntısı vb. değerli mücevher kırıntıları da bulunan "rîk" [= kum, bir çeşit kurutma tozu] serperler; böylece mürekkep zamkına yapışarak kuruduğunda pırıl pırıl parlayan süslü bir satır elde edilirdi (bk. res. 197). Şair gökteki yıldızları böylesine parlayan bir satıra benzetmektedir.

54 Bu beyitte bir sultanı yolculuğu sırasında geçeceği çevre şehirlerden yüksek rütbeli mülkî âmirlerin gelerek "istikbâl etme" [= karşılama] geleneğinin -mirâc-nâmelerde sık görülen bir motif ola-





206 rak-, Hz. Muhammed'e uygulandığı görülmektedir. Şair gökyüzünde güneş ve aydan sonra görünen en parlak yıldız olan "Zühre"yi [= Venüs] Hz. Süleyman'ın sarayına girerken yerdeki "mînâ" [= cam, billur] döşemeyi su sanarak etekleri ıslanmasın diye kaldıran Belkıs'a benzetmektedir. Yani Hz. Muhammed'in nuru o kadar parlaktır ki Belkıs Hz. Süleyman'ın ihtişamı karşısında nasıl şaşırmışsa, parlak ışıklı Zühre de Hz. Muhammed'i karşılamaya geldiğinde nurunun parlaklığını görünce öylesine şaşakalmıştır.

55 Eski astronomi görüşüne göre "mihr" [= güneş] yer küresi çevresinde dönen gezegenlerden dördüncüsü olarak kabul edilirdi (bk. res. 36). Dikkat edilecek olursa bundan önceki beyitlerde sırasıyla ay, Utarit, ve Zühre'yi yorumlayan şair, bu beyitte güneşi "hân-kâh-i çârüm" [= dördüncü dergâh] içinde yanan bir kandile benzetmektedir. Hz. İsa göğe çekilirken üzerinde bulunan bir iğne sebebiyle dördüncü kat gökte alıkonduğundan, edebî metinlerde güneş ile aynı gök tabakasında bulundukları işlenir. Burada da güneş bu peygamberin kandili gibi düşünülmüş, fakat Hz. Muhammed dördüncü kat gökten geçerken buraya öylesine bir ışık vermiştir ki Nâdirî, artık güneş kandili sönse de dünyanın aydınlanabileceğini iddia etmektedir.

56 Arapçada Merrîh denen ve gezegenlerin birer şahıs olarak resmedildikleri Doğu minyatürlerinde (bk. res. 74) bir elinde kanlı bir kılıç diğer elinde ise kesik bir baş ile bir savaşçı olarak resmedilen "Behrâm" [= Mars] yeryüzünde savaşlar çıkmasını ve kan dökülmesini etkileyen bir yıldız olarak kabul edilir. Burada ise Hz. Muhammed'in emriyle "ahterân-i nahs" [= uğursuz yıldızlar]

üzerine "şebîhûn" [= gece baskını] düzenleyen bir savaşçı olarak tasvir edilmektedir. Şairin iddiasına göre hâlâ görülen şafak kızıllığı o "küşte" [= vurulan] yıldızların gökyüzü sahrasındaki kanlarıdır.

57 Eskiler yıldızlardan gayba dair bilgiler edinme geleneğinin bir uzantısı olarak gezegenlere türlü etkiler izafe etmişlerdi. Bunlar arasında Müşterî yani Jüpiter uğurlu bir gezegen sayılması sebebiyle "Sa'd-i Ekber" [= büyük uğurlu] olarak anılıyordu. Şair, Hz. Muhammed'in göğe yükselmesi sırasında bu gezegenin, peygamberden aldığı feyiz ve coşkudan "necm-i kübrâ" [= en büyük yıldız] hâline geldiğini öne sürmektedir. "Necm-i kübrâ" ibaresi aynı zamanda büyük mutasavvıf ve İslâm bilginlerinden, "Kübreviyye" tarikatının kurucusu Necmüddin-i Kübrâ'yı (ölm. h. 618 / m. 1221) ima edecek şekilde kullanılmıştır. "Şîr-i 'âlem-i bâlâ" [= yüce alemin arslanı] ibaresi ile güçlü bir ihtimalle Arslan burcu kastedilmektedir. İfadeye göre Arslan burcu, Necm-i Kübrâ'nın "manzûr" [= nazar edilmiş, bakılmış] "seg"i yani köpeği gibidir. Anlaşıldığına göre şair, büyük yıldız anlamına gelen "necm-i kübrâ" ile "Necmüddin-i Kübrâ" arasında, muhtemelen evliya menakıpnamelerinde çokça rastlanan arslan, kaplan vb. yırtıcı hayvanların büyük veliler huzurunda kedi gibi sakin olmaları motifini kullananmaktadır. Buna göre Müşterî gezegeni Necmeddin-i Kübrâ gibi, Arslan burcu ise onun 'nazar ettiği' köpeği gibidir. Şair burada söz konusu mutasavvıfın menkabelerinden birine işaret etmektedir (telmih). Rivayete göre bir gün Şeyh Necmeddin-i Kübrâ "Eshâb-i Kehf" hakkında sohbet ederken, talebelerinden Sa'düddin-i Hamevî "Acaba bu ümmette, nazarı köpeğe tesir eden biri var mıdır?" diye aklından geçirir. Kalp gözü ile müridinin içinden geçen bu düşünceyi anlayan şeyh, dergâhın kapısına yönelerek orada duran bir köpeğe manevî nazarını yöneltir. Köpek bir anda değişerek başını yerlere sürmeye başlar. İddiaya göre nereye gitse elli altmış köpek onun etrafında dolaşırlar, sürekli olrak bu 'nazar edilen' köpeğe saygı gösterirlermiş. Beyit ile doğrudan ilgisi bulunmamakla birlikte, Miraç hadisesini resmeden minyatürlerin çoğunda, Hz. Muhammed'e iki pençesi üst üste gelmiş olarak itaat eden ve muhtemelen sabiteler göğündeki arslan burcunu temsil etmek üzere çizilen bir arslan resmine rastlanmaktadır (bk. res. 204).



207

58 Yedinci felekte bulunan ve Arapların Zühal, Romalıların ise Satürn dedikleri "Keyvân", koyu renkte bir ışık vermesi sebebiyle edebiyatta feleğin tepesinde oturan bir Hintliye veya Zenciye benzetilir. Yeniçeri ocağına yeni kaydolan acemi oğlanlarından oda hizmetlerine bakanlarına "karakullukçu" denmekle birlikte bu tabir aynı zamanda her türlü işe hizmet eden görevli anlamında da kullanılmıştır. Beyitteki ifadeye göre miraç sırasında Hz. Muhammed'e hizmet eden Keyvan gezegeni, onun nurundan ışık "iktisab etmiş" [= kazanmış] ve siyah olan yüzü "semen-sîmâ" [= yaban gülü gibi beyaz tenli] olmuştur (hüsnütalil).

59 Osmanlı hükümdarlarının yukarıda bazıları zikredilen saltanat alâmetlerinden birisi de kendi adlarına sikke bastırmaları idi. Eski darp tekniklerine göre sikke ve akçeler tahta çıkan padişahın alâmetini ihtiva eden dişi çelik kalıplar hazırlanarak basılırdı. Burada geçen "kürsî-i pûlâd" [= çelik kürsü] tabiriyle biri üstte diğeri ise altta olmak üzere iki parçadan oluşan bu çelik kalıp-

lardan altta kalanının kastedildiği anlaşılmaktadır. Beyitte ikinci kere geçen "kürsî" ile de Kur'an'da (Bakara, 255) Allah'ın gökleri saran tahtı ve kudreti anlamından hareketle göklerin kastedildiği akla gelmektedir. Buna göre miraca çıkan Hz. Muhammed yine bir sultan gibi düşünülerek gecenin koyu renkli gökyüzü böyle çelik bir para kalıbı kürsüsüne benzetilmiş ve gökyüzünde görülen yıldızlar söz konusu çelik kalıpta basılarak gök kürsüsü üzerine saçılan parlak "derâhîm" [= dirhemler, gümüş paralar] olarak düşünülmüştür. Yani geceleyin gök kürsüsünde görünenler "encüm-i garrâ" [= parlak yıldızlar] değil, iki cihan sultanı olan Hz. Muhammed adına basılan dirhemlerdir. Bu beyit bundan önceki yedi beyitte her biri hakkında birer yorum geliştirilen seyyarelerin bitiminden sonra gelen burçlar feleğinde yer alan yıldızları tasvir için söylenmiştir.

60 Eskiler sabit yıldızların bulunduğu felekler göğünün bitiminden sonra felekler feleği demek olan 'felekü'l-eflâk' yahut 'felekü'l-atlas'ın sonsuz bir boşluktan ibaret olduğunu kabul ederlerdi. Buradaki Yunanca asıllı 'atlas' kelimesi aynı zamanda ipek ve pamuk ile dokunan bir cins kumaşın da ismi olduğu için, şairler bu gök ile atlas kumaş arasında ilişki kuran pek çok söz oyunları geliştirmişlerdir. Osmanlılar zamanında dokumacılar sırma ve sim yani altın ve gümüş tellerle ipekli kumaşlar dokuma konusunda çok ileri gitmişler, sarayın ve zenginlerin bu kumaşlara olan rağbeti bu tür dokuma yapan tezgâhlarının çoğalmasına sebep olmuştu. İşte burada miraç sırasında yedi gezegenin ve sabit yıldızların göğünü geçerek Atlas feleğine gelen Hz. Muhammed'in "envâri rûy"u [= yüzünün nurları] altın tellerden oluşan çözgü ve atkılar gibi düşünülerek, yüzünün "ziyâ-yı tal'at"ı [= parıltısının ışığı] feleğin atlas kumaşını yukarıda sözü edildiği gibi değerli sırmalı bir dibaya çevirmiş olarak gösterilmektedir.

61-64 Görüldüğü üzere yedi kat seyyareler göğü, sabit yıldızların bulunduğu burçlar göğü ve sonsuz bir boşluk olarak kabul edilen atlas göğünün bitiminden sonra artık ulvî âlemin başladığı "Sidre"ye yani Allah'ın yüce Arş'ının altında ve Kürsü'nün karşısında bulunduğuna inanılan bir makama geçilmektedir. Cebrail bu makamdan daha ileri gitme izin ve kudretine sahip olmadığı için Sidre'nin kenarında bülbülün gülden ayrılması gibi üzüntü ile Hz. Muhamed'den ayrılır. Şairin "rahş" [= at] olarak zikrettiği Burak da, buradan ileri geçmeye kudreti olmadığı için Sidre kenarında kalır. Buradan sonrası için "Refref" denen yeni bir binek gelir ve o "dürr-i yetîm"i [= eşsiz bir inci gibi olan Hz. Muhammed] "sadef-vâr" [= bir istiridyenin inciyi himaye etmesi gibi] göğsüne alır, ona "me'vâ" [= kalınacak yer, sığınak] olur. Fakat bir süre sonra Refref de ondan ayrılmak zorunda kalır.

65-68 Beyitte iki yay kadar anlamına gelen "Kâbe kavseyn" ile, hatta daha da yakın demek olan "Ev ednâ" her ikisi de Necm suresinin 19. ayetinde geçen ibarelerden alınmışlardır (iktibas). Mirac sırasında Hz. Muhammed ile Cebrail'in yakınlaşmalarını tarif eden bu ifadeler, bazı tefsircilere göre onun Allah ile yakınlaşmasını ima etmek üzere kullanılmıştır. Bu durumda Hz. Muhammed Mirac sırasında Allah'a iki yay boyu kadar veya yan yana getirilen iki yay kadar hatta daha da yakın olmuştur. Kimsenin erişemeyeceği bu mertebeyi şair "makâm" olarak ifade etmekte; gerek hadisenin süratini vurgulamak, gerekse yay ve ok arasında bir uyum sağlamak üzere de "kavs" ibaresinin yanında "tîr"i de kullanmaktadır. "Matlab-i a'lâ" en büyük istek demektir. Şair bu yakınlaşma sırasında aşk ve muhabbet bahsinin konuşulmuş olabileceğini ileri sürmektedir. Tabii bu konuşma "lafız" [= söz] ve "hâme" [= kalem] ile yazılıp söylenemeyecek ve akıl tarafından idrak edilemeyecek bir dille meydana gelmiştir.

69 Bir yolculuğa çıkan kimsenin dönüşte hediye getirmesi geleneğinin işlendiği bu beyitte Hz. Muhammed, "genc-i rahmet"ten [= Allah'ın kullarına olan rahmeti hazinesinden] "vâfir" [= pek çok] hediye ile dönen bir yolcu olarak tarif edilmektedir. Yine herkese mevki ve makamına göre hediye verilmesine işaret edilerek, başta beş vakit namaz olmak üzere türlü ibadetler olan bu hediyelerin herkese derecesine göre verilmek üzere getirildiği ifade edilmektedir.

70 Bu beyitten itibaren şair kasidelerde eserin bitiminde yer verilmesi gelenek olan dua faslına geçmektedir. Şair kasidelerde padişahlara seslenildiği gibi "hudâvendâ" [= Ey efendimiz!] diye Hz. Muhammed'e hitap ederek "dalâlet" [= doğru yoldan sapma] içinde bulunduğunu ifade etmekte, bu derdin kendisini âdeta öldürdüğünü ve kerem göstererek bir "dem-i can-bahş" [= can bağışlayıcı bir nefes] ile kendisini diriltmesini istemektedir.

72-74 İnsanlar daha çok Hint okyanusu sahillerinde karaya vurmuş olarak bulunan "'anber"in [= amber] nereden çıktığını asırlar boyunca bilemediler. Günümüzde bu maddenin adabalığı denen en büyük cins balinaların bağırsaklarında hastalıktan mı yoksa tabii olarak mı oluştuğu bilinmeyen ve dışkı yoluyla denize atılan bir madde olduğu bilinmektedir. Deniz üzerinde bulunan amberler siyah, gri, balmumu rengi ve hatta beyaz olabilirler. Hayvanın en çok sevdiği mürekkep balığı gıda olarak fazla alınmışsa amber siyah olur, fakat zamanla denizde bu renk biraz açılmaya uğrayabilir. İşte bu beyitte felek bir deniz gibi düşünülerek, gece siyahlığı bu denizde bulunan ambere benzetilmekte ve "Felek denizi üzerinde "sâfâ" [= saf, halis] amber yani gece görüldüğü müddetçe" denerek kısaca "kıyamete kadar.." denmek istenmektedr. Yani beytin daha açık bir ifade ile anlamı "Izzet sahibi ve daima diri olan Allah'ın salât ve selâmı kıyamete kadar o padişahın yani Hz. Muhammed'in ayağının toprağını hoş kokulu eylesin" demektir. 73. beyitte *"Allah ve melekleri Peygamber'e çok salât ederler.."* (Ahzâb, 56) ayetine işaret vardır (telmih). Miraciye Hz. Muhammed için edilen bu dua faslı ile son bulmaktadır.



208



در نعت سید کائنات و مفخر موجودات علیه افضل الصلوة و اکمل التحیات

عقد سر رشته رازنهانی در سوزم
سلک تسبیح در سبع المثانی در سوزم

بر کهره دکیم نظیرین کور مشد روزگار
روزگاره عالم غیب آر مغانی در سوزم

روزگار احسانی بلش بنم یا یله مش
عالمه فیض حیات جاودانی در سوزم

اهل اولان قدرین بیلور بن کوهر مدح الیم
عالمك سرمایهٔ دریا و کانی در سوزم

بی غرض بر جوهر صافیدر اما متصل
اهل طبعك نور تیغ دسنانی در سوزم

یعنی کیم اندیشه سنجان جهانك دائما
هم صیرفی کلکی هم وردزبانی در سوزم

برنیم کیبی جکردار اهل طبع اولمزدافی
جوهری تیغ قضای ناکهانی در سوزم

غمزهٔ دلبر نوله رشك ایلسه اندیشه مه
حرز بازوی دل صاحب قرانی در سوزم

اول قدر بر شیوه در کویاکه بکر فکرمك
غمزهٔ مردافکن نامهربانی در سوزم

اول قدر دلدوز در کویاکه بر شوخ آفتك
ناوك مژگین کمان ابروانی در سوزم

NEF'Î

[Erzurum 1572 ? - İstanbul 1635]

Asıl adı Ömer olup doğum yeri Erzurum Pasinler'in Hasankale'sidir. Babası Mehmed Bey, dedesi ise Mirza Ali Paşa olarak kabul edilir. İlk mahlasını 'zarara mensup' anlamında "Darrî" iken, genç yaşlarında Gelibolulu Âlî'nin tavsiyesi ile 'fayda ve menfaate mensup' anlamında "Nef'î"ye çevirmişti. Nef'î henüz İstanbul'a gelmeden, babası onu küçük yaşlarda bırakıp Kırım Hanı'nın yanına gitmiş ve hana nedim olmuştu. Bu yüzden *Sihâm-i Kazâ* adlı meşhur eserinde babasını hicvetmiştir. Babasının nedim ve musahip olacak kadar hoş sohbetli ve nüktedan oluşu, şairdeki zekâ ve kabiliyetin aileden gelmesi ihtimalini güçlendirmektedir. Onun önce aile çevresinden iyi bir temele sahip bulunduğu ve ardından da güçlü bir medrese eğitimi aldığını öne sürmek yanlış olmasa gerektir. Muhtemelen Sultan I. Ahmed'in tahta çıktığı yıllarda ve bir tavsiye ile İstanbul'a gelen şair, kabiliyeti ile kısa zamanda kendini tanıtarak, devirlerini idrak ettiği I. Ahmed, II. Mustafa, II. Osman ve IV. Murad gibi dört hükümdara ve devlet ileri gelenlerinden birçoğuna birbirinden güzel kasideler sunmuştur. Bir zaman Sultan I. Ahmed'in maiyetinde, bir aralık da Muradiye mütevellisi olarak Edirne'de bulunan şairin kendi ifadesinden, üç kere Gürcü Mehmed Paşa tarafından azledildiği anlaşılmakla birlikte, bu vazifelerin neler olduğu bilinmemektedir. Riyâzî onun Dîvân-i Hümâyûn'da maadin mukataacısı olduğunu bildirir. Sultan IV. Murad devrinde de bir aralık cizye muhasebeciliğinde bulunmuştur. Şairin şöhretinin zirvesine eriştiği devresi, Sultan IV. Murad'ın saltanat yıllarına denk gelir. Katı, çabuk öfkelenen ve biraz da ihtişama düşkün bir mizaca sahip bu padişah, sert ve taşkın karaktere sahip Nef'î'nin övgü ve yergilerinden hoşlanıp şairi takdir ediyor, onu meclislerinde bulunduruyordu. Hatta şairi öven şu beyitlerin ona ait olduğu öne sürülür:

Gelüñ insâf idelüm fark idelüm mikdârı
Şâ'irüz biz de diyü lâf ü güzâfı koyalum

İdelüm bî-meze söz söylemeden istigfâr
Dâmen-i Nef'î-i pâkîze-edâyı tutalum

Biz kelâm nâkıliyüz nerde o sâhib-güftâr
Oña teslîm idelüm emrine münkâd olalum

Ancak padişah, 1630 Haziran'ında yağmurlu bir günde babasının Beşiktaş'taki köşkünde şairin *Sihâm-i Kazâ*'sını okurken, yakınında bir yere yıldırım düşmesi üzerine elindeki şiir mecmusını yırtar ve Nef'îyi azlettirerek bir daha hiciv yazmaması için kendisinden söz alır. Zamanın şairlerinden biri buna işaret ederek Nef'î'yi şöylece yerer:

Gökden nazîre indi Sihâm-i Kazâsına
Nef'î diliyle uğradı Hakk'ın belâsına

IV. Murad'ın emri veya izniyle idam edilen şairin cesedinin denize atıldığı rivayet edilir. Tam bir tarih ve sebep bilinmemekle birlikte, bu idamın h. 8 Şaban 1044 / m. 27 Ocak 1635 günü ve Bayram Paşa hakkında söylediği bir hiciv yüzünden gerçekleştiği öne sürülmektedir. Kendine aşırı güven duyan, sık sık övünen ve öven bir şair olarak Nef'î, eski edebiyatımızın en büyük kaside ve "fahriyye" şairi olarak kabul edilir. Mübalâğalı övgüler ve bakir hayallerle dolu bu kasidelerin her biri, onun üstün ahenk kabiliyeti ve beyan üslûbunun birer örneğidir. Ancak o her önüne gelen makam sahibini metheden cinsten bir şair değil, gerçekten beğenip takdir ettiği kimseleri öven bir sanatkârdır. Meselâ başarılı bir padişah olduğu söylenemeyecek bir şahsiyet sergileyen Sultan Mustafa'ya bir "cülûsiyye" dahi yazmaması, onun bu kasideleri tamamen rastgele bir övgü olmak üzere değil, gerçekten hoşuna giden kimseler için yazdığını göstermektedir. Kaynaklar onu esmer tenli, mağrur edalı, Mevlevî tarikatına mensup biri olarak gösterir ve çok zengin bir kadınla evli olduğunu naklederler. Türkçe ve Farsça olmak üzere iki divanı bulunan şairin, bir de *Sihâm-i Kazâ* adlı hiciv mecmuası vardır.

Kaynaklar: Abdülkadir Karahan, *Nef'î Divanı'ndan Seçmeler*, İstanbul 1986; ayn. mlf., "Nef'î", *İA*, c. IX, s. 176-178; Fatma Tulga Ocak, "Nef'î ve Eski Türk Edebiyatındaki Yeri", *Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î*, 1-44; Cemil Çiftçi, *Maktul Şairler*, İstanbul 1997.

Bu kaside henüz 14 yaşında tahta geçen ve aslında çok zekî ve inkılapçı bir şahsiyet olmasına rağmen tecrübesizliğinin kurbanı olan Sultan II. Osman'ın 1621 senesi Mayıs ayında Davutpaşa kışlasından hareketle çıktığı Lehistan Seferi münasebetiyle yazılmıştır. Kamaniçe'nin güneyinde Dinyestr nehri kıyısında müstahkem bir kale olan Hotin'in muhasara edildiği bu seferde, düşman üzerine altı yuruyüş yapılmasına rağmen pek bir başarı elde edilememiş, nihayet düşmanın barış talebi üzerine 6 Ekim'de sulh imzalanarak İstanbul'a dönulmüştür. Aslında Baltık denizine açılarak güçlü bir donanma ile Avrupa'yı kuzeyden kuşatmak gibi büyük emeller beslediği rivayet edilen padişahın bu seferdeki başarısızlığının en büyük sebebi olarak askere karşı eli sıkı davranması gösterilir. Bir zafer sayılmaması gereken böyle bir seferden sonra Nef'î'nin kaleme aldığı bu kasidesindeki üslûbu, tamamiyle kaside tarzının gereği olan mübalâğalı ifadeler kullanma şartı ile izah edilebilecek bir hususdur. Aslında günumuz mantığı ile bakıldığında çoğu beyitleri bir karikatür manzarası teşkil eden bu sanatlı sözlerin o devirde ciddiyetle söylenip dinlenmesi, yirminci asır insanları olarak bizler için izahı ve anlaşılması gerçekten zor hâllerdendir. .

KASİDE

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

KASİDE-İ 'ÂLİ'L-'ÂL. DER TA'RİF-İ CİHÂD-I SULTÂN 'OSMÂN

1 *Âferîn ey rûzgârun şehsüvâr-i safderi*
'Arşa as şimden girü tîg-i Süreyyâ-cevheri

2 *Pâre-i elmâsdur seng-i fesânı n'eyler ol*
Çarha çekme bir dahi şemşîr-i vâlâ-gevheri

3 *Ser-firâz itdüñ livâü'l-hamd-i dîn-i Ahmedi*
Kâfire gösterdüñ el-hak destbürd-i Hayderi

4 *Tîgüñe n'ola yemîn eylerse rûh-i Murtezâ*
Bir gazâ itdüñ ki hoşnûd eyledüñ peygamberi

5 *Eyledüñ bir hamlede berbâd mülk-i düşmeni*
Gerd-i rahşuñ gerçi kim sedd itdi râh-i sarsarı

6 *Mâh-i nev sanma felekde göricek peykârını*
Ditredi Behrâm elinden düşdi zerrîn hançeri

7 *Ol kadar kan dökdi şemşîrüñ ki 'aksiyle anuñ*
Kâse-i yâkûta döndi künbed-i nîlûferî

8 *Gamze-i hûbân gibi câri ucından yine hûn*
Böyle kalursa eger yek-reng ider bahr ü beri

SULTAN OSMAN'IN GAZÂSI VASFINDA OLAĞANÜSTÜ KASİDE

1 Aferin ey zamanın saflar yaran usta binicisi! Artık bundan sonra Süreyyâ cevherli kılıcını Arş'a as.

2 Bir daha [bu] cevheri yüksek kılıcı çarka çekme. O bir elmas parçasıdır, bileyi taşını ne yapsın?

3 Hz. Muhammed'in dininin "Livâü'l-hamd"ini yücelttin, hakikaten kâfirlere Hz. Ali'nin kudretini gösterdin.

4 Hz. Ali'nin ruhu senin kılıcına yemin etse bunda ne var? Öyle bir gaza ettin ki Hz. Peygamber'i hoşnut eyledin.

5 Atının kaldırdığı toz sarsar rüzgârının yolunu kesti ise de, bir atılışta düşman ülkesini yele verdin.

6 Felektekini yeni ay zannetme. Onun savaşını görünce Merih titreyip elinden altın hançeri düştü.

7 Kılıcın o kadar kan döktü ki dökülen kanların aksinden nilüfer renkli gök kubbesi yakut bir kâseye benzedi.

8 Güzellerin gamzesi gibi, [kılıcının] ucundan yine kan akmada. Eğer böyle devam ederse [kılıcı] denizi ve karayı tek renk edecek.

9 *Belki gark-i bahr-i hûn olurdı fülk-i dil gibi*
İtdügünce tîg-i hûn-efşân ile cevlân-gerî

10 *Şukka-i rîyât-i bahtuñla rikâbuñ olmasa*
Keştî-i nüh-âsümânuñ bâdbân u lengeri

11 *Berk uran destüñde tîg-i pür-güher midür yahod*
Eyledi deryâya gavta âfitâb-i hâverî

12 *Bir avuç gevher saçardı âleme gûyâ kefüñ*
Saldugunca düşmene gâhî murassa' şeşperi

13 *Bir 'aceb deryâdur ordû-yı hümâyûnuñ senüñ*
Kim habâb-i ber-karâr olmış aña her çâderi

14 *Mevc-i pey-der-peydür ol bahre sipâhı saf-be-saf*
Bir neheng olsa n'ola her tôb-i ejder-peykeri

15 *Her alay bir mevc-i tûfân-hîzidür anuñ n'ola*
Hâr u has gibi öñince kaçsa kâfir 'askeri

16 *Gün gibi tenhâ da çıksañ tîg ile meydâne sen*
Kârger düşmez sipâh-i düşmenüñ şûr u şeri

17 *Şebçerâg-i dîn ü devletdür vücûduñ hıfz içün*
Kat kat olmuş ejdehâdur heft çarh-i çenberî

18 *Karşu turmaz saña şimden soñra bu ikbâl ile*
Düşmenüñ ger Kahramân olsa ser-â-ser leşkeri

19 *Böyle âgâz eylesün şimden girü elkâbuña*
Câmi'-i nüh-kubbe-i kevnüñ hatîb-i minberi

20 *Âfitâb-i bahr ü ber sâhib-kırân-i şark u garb*
Şehsüvâr-i nâm-ver râyet-güşâ-yı safderî

21 *Âsümân-i devletüñ hûrşîd-i kudsî-pertevi*
Bezm-gâh-i şevketüñ Cemşîd-i hûrşîd-efseri

22 *Nakd-i vakt-i saltanat sermâye-i emn ü emân*
Dest-gîr-i dîn ü devlet kâm-bahş-i serverî

9-10 Dokuz kat gök gemisinin yelkeni ve demiri senin bahtının sancağının kumaşı[ndan] ve üzengin[den] olmasa; sen kanlar saçan kılıcınla dolaştıkça, belki gönül gemisi gibi [gök gemisi de] kan denizine batardı.

11 Elinde şimşek gibi parlayan mücevherlerle dolu kılıç mı, yoksa doğunun güneşi denize mi dalmıştır?

12 Sen düşmana mücevherli topuzu vurdukça sanki elin dünyaya bir avuç mücevher saçmış gibi olurdu.

13 Senin uğurlu ordun, içindeki her çadırın sabit köpükler gibi olduğu acayip bir denizdir

14 [Padişahın] saf saf askerleri o denize art arda gelen dalgalar gibidir. Ejderha görünüşlü her topu bir timsah gibi olsa bunda ne var!

15 Her alay [padişahın] tufan coşkulu bir dalgasıdır. Kâfir askeri çer çöp gibi onun önünce kaçışsa buna şaşılır mı?

16 Sen savaş meydanına güneş gibi [elinde] kılıçla tek başına da çıksan, düşman askerinin kargaşa ve kötülüğü sana tesir etmez.

17 Senin vücudun din ve devletin Şebçerağ'ıdır. Onu korumak için çember şeklindeki yedi kat gök kat kat olmuş bir ejderhadır.

18 Sende bu talih varken, düşmanın askeri baştan başa Kahraman olsa [da] bundan sonra sana karşı duramaz.

19 Dokuz kubbeli kâinat camisinin minber hatibi, bundan sonra senin lâkaplarına şöyle başlasın:

20-22 Deniz ve karanın güneşi, doğu ve batının sâhibkırânı, ünlü binici, saflar yarma sancağını açan; devlet göğünün mukaddes ışıklı güneşi, azamet meclisinin güneş taçlı Cemşîd'i; zamanın saltanatının geçer akçesi, emniyet ve asayişin sermayesi, din ve devletin yardımcısı, hükümdarlığa murat bağışlayan...

23 *Şâh-i vâlâ-rütbe 'Osmân Hân-i Gâzî kim felek*
Görmemişdür böyle bir şâhenşeh-i cengâveri

23 Yüce mertebeli Gazi Osman Han ki felek [daha önce] böylesine yiğit bir şahlar şahını görmemiştir.

24 *Şehsüvâr-i 'âlem-ârâ kim revâdur olsa ger*
Na'l ü mîh-i rahşı çarhuñ âfitâb ü ahteri

24 Cihanı süsleyen [öyle bir] usta binicidir ki feleğin güneşi ve yıldızı onun atının nalı ve çivisidir.

25 *Safder-i kişver-küşâ kim cenge çıkdukca olur*
Cebre'îl innâ fetahnâ-hân-i tîg ü migferi

25 Ülkeler fetheden öyle bir saflar yarıcıdır ki savaşa çıktıkça Cebrail onun kılıcına ve miğferine "İnnâ fetahnâ" okur.

26 *Pâdişâh-i 'âdil ü 'âlî-neseb kim yaraşur*
İtse ger serheng ü derbân Keykubâd ü Kayseri

26 Öyle adaletli ve yüce soylu bir padişah ki Keykubad ve Kayser'i [kendisine] çavuş ve kapıcı etse yaraşır.

27 *Şehriyâr-i âsmân-mesned ki olmış tâ ezel*
Secde-gâh-i tâc-dârân-i cihân hâk-i deri

27 Dayanağı gökler olan [öyle bir] hükümdar ki kapısının toprağı ezelden beri cihanın taç giyenlerinin secde yeri olmuştur.

28 *Şehnişîn-i nüh-revâk-i âsmândur mesnedi*
'Iyd-gâh-i heft-iklîm-i cihândur kişveri

28 Padişahın oturduğu yer dokuz revaklı gökyüzünün şahnişi, ülkesi ise dünyanın yedi ikliminin bayram yeridir.

29 *Mesned-i iclâlinüñ rif'at bir ednâ pâyesi*
Dergeh-i ikbâlinüñ devlet kadîmî çâkeri

29 "Yücelik" senin ihtişamlı makamının en düşük bir payesi, "saadet" [ise] bahtının sarayının eski bir kölesidir.

30 *Her ne işlerse zemâne tâbi'-i endîşesi*
Her ne emr eylerse devrân bende-i fermân-beri

30 [Padişah] ne yaparsa zamanın insanları onun düşüncesine tabi, her neyi emrederse felek onun emrine itaatçi olur.

31 *Virse tab'-i âteşe ger berk-i tîgi terbiyet*
Ma'den-i elmâs iderdi tûde-i hâkisteri

31 Onun kılıcının şimşeği eğer ateşin tabiatını terbiye etse, ateş kül yığınını elmas madeni hâline getirirdi.

32 *'Adli ger ârâyiş-i bezm-i cihân itse olur*
Şem'a şeh-perr-i küleh pervânenüñ bâl ü peri

32 Eğer onun adaleti cihan meclisini süslese, pervanenin kanatları muma külâh sorgucu olurdu.

33 *Ol kadar âsûde 'âlem sâye-i 'adlinde kim*
Hâb-gâh eyler gazâle pehlû-yi şîr-i neri

33 Onun adaleti sayesinde dünya o kadar rahat ki dişi ceylan erkek arslanın koynunu uyku yeri yapmıştır.

34 *İtse ger hâsiyyet-i hıfzı sirâyet 'âleme*
Tarh olurdı safha-i âb üzre nakş-i âzerî

34 Onun koruyuculuk özelliği dünyaya sirayet etse, su yüzeyi üzerine ateş resmi yapılabilirdi.

35 *'Aksidür anuñ felekde hırmen-i encüm degül*
Saçdı dest-i lütfı hâke ol kadar sîm ü zeri

35 [Padişahın] lütuf eli toprağa o kadar altın ve gümüş saçtı [ki], [Felekte görünen] yıldızlar harmanı değil. onun yansımasıdır.

36 *Yazsa vasf-i nükhet-i hulkın virürdi 'âleme*
Gerd-i hâk-i pây-i hâme bûy-i müşg-i ezferi

36 [Kalem onun] ahlâkının rayihasının niteliğini yazabilseydi, kalemin ayağının tozu cihana güçlü bir misk kokusu verirdi.

37 *Kadr-i hâk-i kûy-i ahlâkın bilürdi rûzgâr*
Birbirine eylese âgışte müşk ü 'anberi

37 [padişahın] ahlâkı semtinin toprağının kıymetini bilirdi.

38 *Kâmkârâ safderâ sâhib-kırân şâhenşehâ*
Ey serîr-i 'adl ü dâduñ dâver-i dîn-perveri

39 *Sihr iderdüm medhüñe geldükce ammâ n'eyleyim*
Eylemiş Hak vasfuñı kayd u tasavvurdan berî

38-39 Ey her dilediğine kavuşan! Ey saflar yaran! Ey sâhib-kırân şahlar şahı! Ey adalet ve ihsan tahtının dindar hükümdarı! Seni methetmeye [sıra] geldikçe sihir gösterirdim ama ne yapayım ki Allah senin vasfını hayal etmek ve yazmakdan münezzeh kılmış.

40 *Aczüme bir hüccet alurdum eger ehl olsalar*
Rûzgâruñ yâve-sencân-i fazîlet-güsteri

40 Zamanın [sözde] fazilet saçan herze tartıcıları eğer [gerçekten şiirde] ehil olsalardı, [onlardan seni methetme konusundaki] aczime bir belge alırdım.

41 *'Âcizüm hak üzre evsâfuñda hâlâ kim benüm*
'Âlem-i endîşenüñ 'allâme-i dâniş-veri

42 *Belki kânûn-i sühande hall ü 'akd-i nüktede*
Hikmet-i fikr ü hayâlüñ feylesôf-i ekberi

41-42 Ben şu anda düşünce âleminin en büyük bilgini, hatta söz kanununda nükte açıp bağlamakta fikir ve hayal hikmetinin en büyük filozofu olduğum hâlde senin vasıflarını hakkıyla saymada âcizim.

43 *Hasb-i hâlümdür husûsan lâf ü da'vâ ber-taraf*
Gerçi sâhib-lâf olur erbâb-i tab'uñ ekseri

43 Lâf ve iddia bir tarafa, tabiat erbabı olanların çoğu lâfçı olurlar ama, [bütün bu sözler] hususiyetle benim durumumu ifade etmektedir.

44 *Ben ögünmem kadrüm erbâb-i dil ü dâniş bilür*
'Ârifem düşmez bana lâf ü güzâf-i serserî

44 Ben övünmem, benim değerimi gönül ve ilim erbabı olanlar bilir. Ben ârifim. Bana serserice saçma sapan lâflar yakışmaz.

45 *Hâmem ol mu'ciz-tırâz-i sad-hezârân pîşedür*
Kim nazîr olmaz aña illâ Kelîmüñ ejderi

45 Kalemim yüz binlerce sanatı mucizeyle süslediğinden, ona Hz. Musa'nın ejderinden başkası emsal olamaz.

46 *Harfidür mecmû'a-i esrâr-i dîvân-i Kemâl*
Noktasıdur mühre-i dag-i derûn-i Enverî

46 [Kalemimin] harfi Kemâl'in divanındaki bütün sırlar, noktası [ise] Enverî'nin gönlündeki yaranın mühresidir.

47 *Tab'um ol büthânedür kim sûret-i dîvârınuñ*
Taşa kâr eyler hadeng-i gamze-i nâzük-teri

47 Benim tabiatım öyle bir tapınaktır ki [ondaki] duvar resminin en hafif gamzesinin oku taşa tesir eder.

48 *Nice sûret feyz-i enfâsumla cân bulsa olur*
Her biri şehr-i dilüñ bir 'âlem-ârâ dilberi

48 Ne resmi? Nefesimin bereketiyle can bulsa, her biri gönül şehrinin cihanı süsleyen bir dilberi olur.

49 *Her hayâlüm bir 'arûs-i nâz-perverdür benüm*
Kim bu 'âlemden degül esbâb-i zîb ü zîveri

50 *Mûy-i gîsû-yi melekdür târ u pûd-i câmesi*
Pâre-i pîrâhen-i hûr-i cinândur mi'ceri

49-50 Benim her hayalim naz ile büyütülmüş bir gelindir. [Öyle bir gelin] ki süs ve takıları bu dünyadan değil... [Hayal gelinimin] elbisesinin atkı ve argacı melek saçlarının teli, baş örtüsü ise cennet hurilerinin gömleğinin parçasıdır.

51 *Bâde-i idrâkümüñ tevhîd ser-cûş-i humı*
Sâkî-i endîşemüñ tahkîk dürd-i sâgeri

51 Tevhit, idrak şarabımın küpünün üste çıkan köpüğü, tahkik [ise] düşünce sakimin kadehinin tortusudur.

52 *Hâmemüñ râh-i sülûk-i fitne hatt-i sâyesi*
Şi'rümüñ habl-i metîn-i feyz târ-i mısteri

52 Fitnenin sevkettiği yol kalemimin gölge hattı, feyzin sağlam ipi şiirimin mıstar atkısı.

53 *Kande ben kande yine ta'rîf-i şâh-i nükte-dân*
N'eyleyim zabt idemem endîşe-i zûr-âveri

53 Ben kim nükteden anlayan padişahı tarif etmek kim... Fakat ne yapayım.. Beni zorlayan düşüncelerimi zaptedemiyorum

54 *Fikr-i evsâfuñ gıdâ-yı rûhdur endîşeme*
Dil helâk olur olursam ger o sevdâdan berî

54 Senin vasıflarını tefekkür etmek benim düşüncemin ruhuna gıdadır. Eğer o sevdadan uzak kalırsam gönül helâk olur.

55 *Cevher-i iksîr-i medhüñ tarh idince reşkden*
Eylerin her lahza endîşemle ceng-i zer-gerî

55 Senin medhinin iksirinin özünü tertip edince, kıskançlıktan sürekli düşüncemle çekişir dururum.

56 *Korkarın hem âfitâb-i kîmyâger duymasun*
Yohsa biñ şevk ile olur ol dahi bir müşterî

56 Hem kimyager güneş duymasın, yoksa bin şevk ile o da müşteri olur diye korkuyorum.

57 *Zerresin mihre gubârın rûzgâra kim virür*
Cevherîyim ben cihâna virmem öyle gevheri

57 [O iksirin cevherinin] zerresini güneşe, tozunu rüzgâra verir miyim hiç!.. Ben bir kuyumcuyum. Öyle cevheri dünyaya değişmem.

58 *Böyle cevher var elümde n'eyleyim dünyâyı ben*
Başına çalsun felek âyîne-i İskenderi

58 Elimde böyle bir cevher varken ben dünyayı ne yapayım? Felek İskender'in aynasını başına çalsın!..

59 *'Âlemi teshîr içün hâtem ne lâzım tab'uma*
Ben Süleymân-i hayâlim n'eylerim engüşteri

59 Dünyayı etki altına almak için tabiatıma mühür gerekmez. Ben hayal [ülkesinin] Süleyman'ıyım, yüzüğü ne yapayım...

60 *Her ne dirsem İsm-i A'zam gibi olur kâr-ger*
Ol kadar ta'zîm ile diñler sözüm ins ü perî

60 İnsanlar ve cinler sözümü öyle hürmet göstererek dinlerler ki ne söylesem "İsm-i Azam" gibi tesirli olur.

61 *Başla şimden soñra ey Nef'î dü'â-yı devlete*
Bir dü'â it kim ola hüsn-i kabûlüñ mazheri

61 Ey Nef'î! Bundan sonra devlete duaya başla. Öyle bir dua et ki güzelce kabule mazhar olsun.

62 *Eyleye tâ husrev-i sâhib-kırân-i şark u garb*
Eşheb-i zer-pâleheng-i subh ile cevlângerî

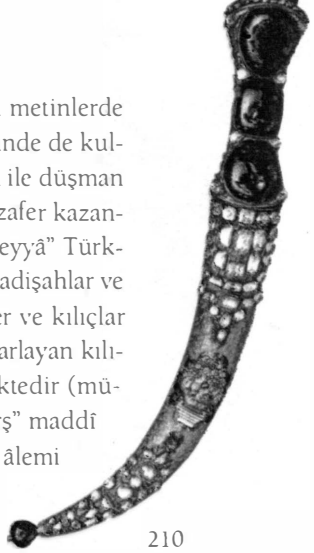
63 *Hak ser-efrâz eylesün râyât-i dîn ü devletin*
Kande 'azm eylerse olsun feth ü nusret rehberi

62-63 Doğunun ve batının kıran sahibi hükümdarı [olan güneş] sabahın altın dizginli kır atı ile dolaştıkça, Allah [Sultan Osman'ın] din ve devletinin sancaklarını yüceltsin. Nereye yönelirse fetih ve zafer ona yol gösterici olsun.

64 *Eyledükce 'azm-i meydân-i gazâ evvel-kadem*
Pây-mâl olsun yolında düşmen-i dînüñ seri

64 Savaş meydanına yöneldiği müddetçe din düşmanının başı [daha] ilk adımda onun yolunda ayak altında sürünsün.

1 Günümüzde daha çok büyüğün küçüğü takdiri için kullanılan "âferîn" hitap edatı, eski metinlerde burada olduğu gibi küçük rütbeli bir kimsenin büyüğün yaptığı bir işi beğenmesi sadedinde de kullanılabiliyordu. "Rüzgâr" zaman demektir. "Şehsüvâr" usta binici, "safder" ise hücumları ile düşman saflarını darmadağın eden kahraman demektir. Şairin ifadesine göre padişah büyük bir zafer kazanmıştır, bunun üzerine artık Süreyya cevherli kılıcını asabileceği yer ancak "Arş"tır. "Süreyyâ" Türkçede "Ulker" denen yedi parlak yıldızdan oluşan bir yıldız kümesinin ismidir. Eskiden padişahlar ve yüksek rütbeli devlet mensupları "murassa" [= değerli taşlarla süslenmiş] denen hançer ve kılıçlar (bk. res. 210) kuşanırlardı. Şair padişahın kabzası parlak inciler yahut değerli taşlarla parlayan kılıcını "Süreyyâ-cevher" [= mücevherleri Süreyya takım yıldızı olan] şeklinde tasvir etmektedir (mübalâğa). Böylece kılıcın dolayısıyla padişahın kudret ve ihtişamını vurgulamaktadır. "Arş" maddî gök tasavvurlarının haricinde, hayalin ötesinde, daha çok dinî ve manevî yapıda bütün âlemi kaplayan ve bütün feleklerin üzerinde olarak kabul edilen ilâhî bir kavramdır.



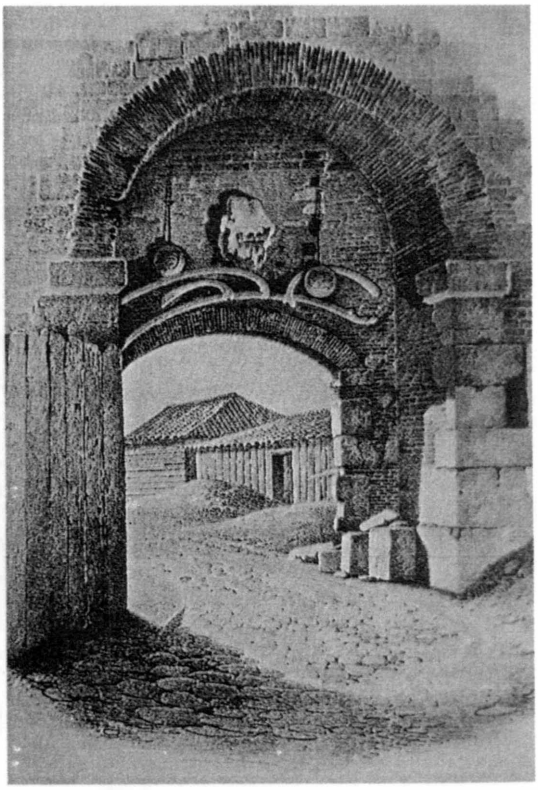
210

Eskiden zamanında harplere katılmış kimselerin kılıçlarını düşman kanı üzerinde olduğu hâlde bir hatıra olmak üzere duvara asmaları âdetti. Savaşlarda üstün başarılar gösteren yiğit ve kahramanların yay, gürz, gülle, kılıç gibi silâhları da şan olsun diye kale duvarlarına yahut kapılarına asılırdı. (bk. res. 212). Şair, padişahın kılıcını, daha doğrusu kılıcı ile elde ettiği başarı dolayısı ile kendisini överken "Senin kılıcın öyle şan kazandı ki onun asılmaya lâyık olduğu yer ancak Arş olabilir" demektedir.

2 Bilindiği üzere elmas, parlaklığı ve aşırı sertliği ile tanınan değerli bir mücevherdir. Ancak "elmas" kelimesi burada -günümüzde olduğu gibi- özel bir metodla su verilerek "çok sert hâle gelmiş çelik" anlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda kılıcın parlaklığı ve kıymeti sebebiyle değerli taş anlamındaki "elmas"a da uzaktan işaret edilmektedir (iham). Şair ilk mısrada böyle sert bir çeliğin bilenmek için bileyi taşına sürülemeyeceği gerçeğini ifade etmektedir. "Çarh" yahut "çark" yakın zamana kadar İstanbul sokaklarında seyyar bileyici ustalarının sırtlarında gezdirdikleri (bk. res. 211) pedala bağlı bir kayışla döndürülen bir çeşit bileyi çarkı; "çarha çekmek" ise kılıcı yahut bıçağı bu çarka sü-



211



212

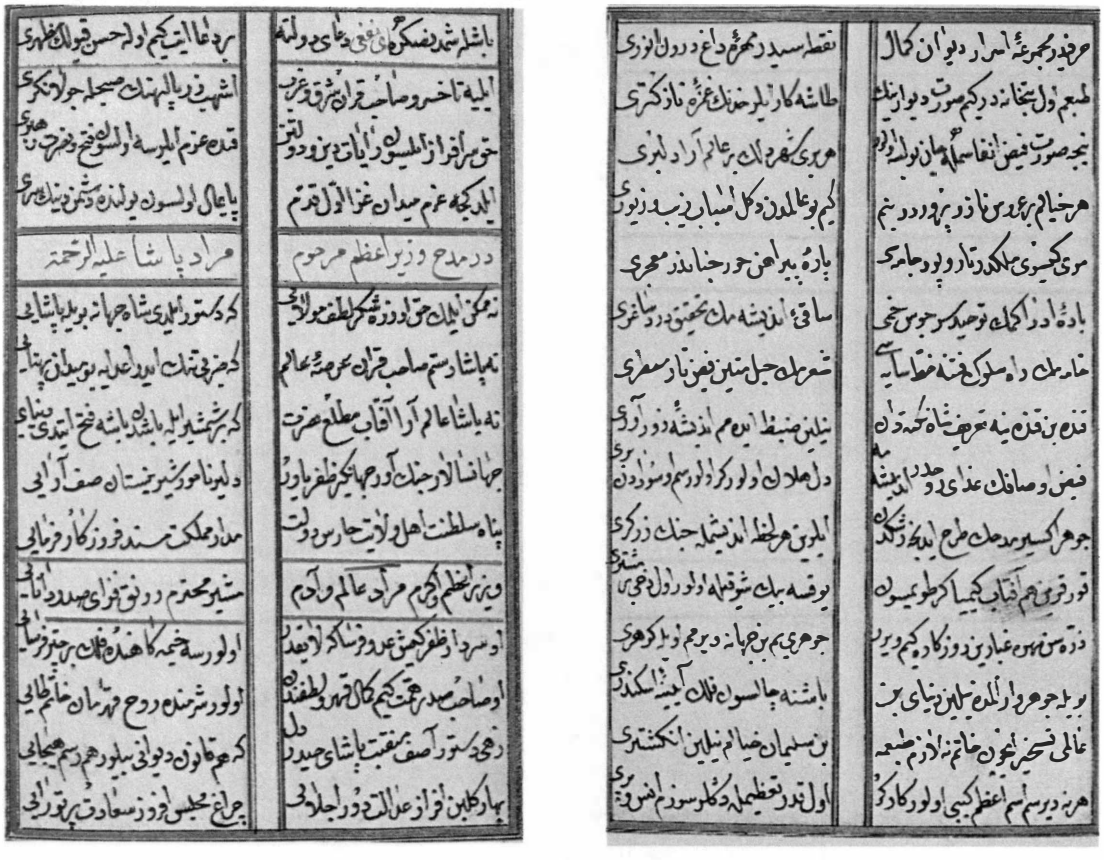








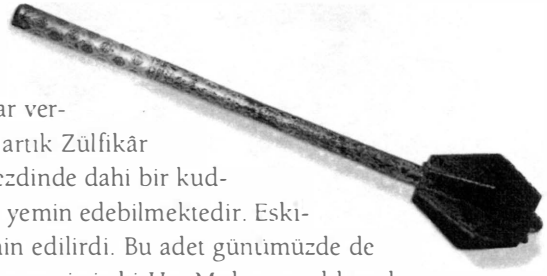
213



rerek bileyilemek demektir. "Çarh"ın diğer bir anlamı da felek olup eskiden feleğin dönen bir tekerlek yahut çark şeklinde olduğu yolunda geliştirilen gökyüzü tasavvurlarına da uygun olarak burada "çarh" kelimesi hem bileyi çarkı hem de felek anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). Dikkat edilecek olursa beytin ilk mısraındaki "pâre-i elmâs" ile "şemşîr-i vâlâ-gevher", "seng-i fesân" ile de "çarh" arasında bir ilişki görünmektedir (leffüneşr). Yani beyitte cevheri yüksek kılıç, bir elmas parçası gibi; felek ise, bir bileyi taşı gibi düşünülmüştür. Anlaşıldığına göre şair, "Felek bir bileyi çarkı olsa dahi böyle bir kılıcı bilemekten aciz kalacaktır; çünkü "seng-i fesân" [= bileyi taşı] böyle bir çeliği bileyemez" demek istemektedir. Bileyi taşları çoğu zaman siyah olur, siyah olmasa bile üzerine sürekli yağ damlatılarak çelik sürüldüğünden daima simsiyah bir görünüme sahiptirler. Şair gecenin siyah renkli gökyüzü ile bileyi taşı arasında böyle bir ilişki de düşünmüş görünmektedir.

Görüldüğü gibi şair bir önceki beyitle bu beyitte "çarh" ve "cevher" (yahut "gevher") kelimelerini iki kere fakat farklı yapılarda kullanmıştır. İkinci mısradaki "vâlâ gevher" [= cevheri yüksek] tabiri kılıcın üzerindeki menevişlerle ilgili bir husustur. Eskiden kılıç ve çelikten anlayanlar, kılıcın sertlik ve değerini su verilmiş çelik üzerindeki bu menevişlere bakarak tespit ederlermiş.

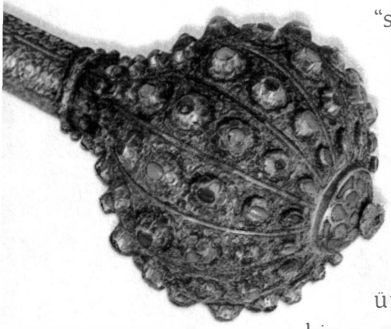
3 İslâmî inanca göre "Livâü'l-hamd", mahşer gününde bütün ümmetler yeniden diriltildiklerinde Hz. Muhammed'in açacağı ve müslümanları gölgesi altında toplayacağı sancağın ismidir. Şair muhtemelen bir halife olarak Hz. Muhammed'in vekili konumunda bulunan padişahın sefere çıkarken beraberinde götürdüğü "sancak-i şerîf" hakkında böyle bir hayal geliştirmektedir. Burada Osmanlı sancaklarına Hz. Muhammed'in "Ukâb" adlı sancağından uğur olsun diye bir parça konduğu gerçeğini de hatırlatmakta fayda vardır. "Ahmed" Hz. Muhammed'in isimlerinden biridir. Hz. Ali Hayber kalesinin fethi sırasında kale kapısını yüklenerek taşıdığı rivayeti ve savaşlarda gösterdiği cesaret sebebiyle müslümanlar arasında kuvvet sembolü olmuştur. Burada Sultan Osman, kasidenin yazılışına sebep olan Lehistan seferinde düşmana Hz. Ali'nin kudretini göstermekle övülmektedir.



4 Şair burada padişahı din uğrunda kılıcıyla nice savaşlar vermiş biri gibi göstermektedir. Öyle ki padişahın kılıcı artık Zülfikâr adlı kılıcı ve kahramanlıkları ile ün kazanan Hz. Ali nezdinde dahi bir kudsiyet sembolü hâline gelmiştir ve Ali'nin ruhu bu kılıca yemin edebilmektedir. Eskiden Kur'an, tuz, ekmek gibi silâha da el basılarak yemin edilirdi. Bu adet günümüzde de devam etmektedir. Padişah din uğrunda öyle bir gaza etmiştir ki Hz. Muhammed bundan memnun olmuştur.



5 Bir şeyi "ber-bâd" etmek , rüzgârda savrulacak kadar paramparça etmek demektir. Beyitteki ifadeye göre padişah bir hamlede düşman ülkesini darmadağın etmiştir. "Sarsar" geçtiği yerleri kurutan, canlı bırakmayan şiddetli bir çeşit rüzgâr olup burada muhtemelen "sarsar" kelimesiyle Osmanlı ordusu kastedilmektedir (istiare). İfadeye göre padişahın atının çıkardığı toz "sarsar"ın yani hücum etmekte olan ordusunun yolunu kesmesine rağmen padişah tek başına bir hamlede düşman ülkesini yele vermiştir (gulüv). Bir de yolunu kesmeseydi kim bilir neler olacaktı! Gerçekte ise Hotin muhasarasında düşmana altı ayrı taarruzda bulunulmasına rağmen, hiçbir sonuç alınamamış ve padişah sulh ederek geri dönmek zorunda kalmıştı... Olmamış şeyleri olmuş gibi göstererek gerçekleri idealize edip yansıtma huyu İran edebiyatında bol bol bulunan ve bize de oradan geçen bir tarz olup aynı şeyler günümüzde söylense bütün bunlar ancak mizah edebiyatının ürünleri arasında yer alabilirdi. Bu üslûp aynı zamanda padişahların ve devlet adamlarının bir propagandası gibi olduğundan o devirde hoş görülüp destekleniyordu.



214

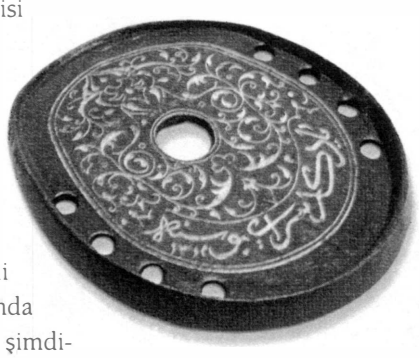
6 Eski Yunan'da savaş tanrısı Ares, Roma'da ise Mars olarak tanınan "Behrâm" [= Merih], Doğu mitolojisinde feleğin celladı olarak bilinir ve minyatürlerde bir elinde kılıç diğer elinde kesik baş tutan bir delikanlı olarak tasvir edilirdi (bk. res. 74). Eski astroloji bilgisine göre yeryüzünde savaşların çıkmasında bu gezegenin etkili olduğuna inanılmıştır. Şairin ifadesine göre "Behram" yani "Merih" elinde kılıcıyla sürekli kan döktüğü hâlde padişahın "peykâr"ını [= savaşını] görünce öyle korkmuştur ki titreyerek elinden hançeri düşmüştür. İşte gökyüzünde görünen ve insanların hilâl zannettikleri şekil odur (hüsnütalil).

7 "Nîlûfer" su içinde yetişen ve su üzerinde beyaz, sarı ve mavi renkte çiçekler açan hoş bir bitkidir. Burada gökyüzünün "nîlûferî" [= nilüfer renkli] olarak vasıflandırılması bu mavi renk sebebiyle olsa gerektir. Eskiler feleklerin ve dolayısıyla gökyüzünün yeryüzü üzerinde ters çevrilmiş taslar yahut kubbeler gibi durduğuna inanırlardı. Şairin gökyüzü için "künbed-i nîlûferî" [= nilüfer renkli gök kubbesi] demesinin sebebi budur. Padişahın kılıcı yeryüzüne o kadar kan dökmüştür ki o dökülen kanların aksinden mavi renkli gökyüzü kırmızı renkli yakut bir kâseye benzemiştir. İkinci mısradaki "dönmek" kelimesi bugün olduğu gibi "benzemek" anlamında kullanılmıştır.

8 "Gamze" dilberlerin âşıkların yüreklerini yaralayan bakışlarıdır. Nice âşıklar bu bakışlar yüzünden aşk derdine müptela olup ince hastalık denen veremden dolayı kan kusarak öldüklerinden, edebiyatta bu bakışlar yahut güzellerinin kirpikleri, ucundan kan damlayan birer hançere yahut kılıca benzetilmiştir. Şair, padişahın ucundan kan damlayan kılıcını güzellerin bakışlarına benzetmekte ve böyle devam ederse denizlerin ve karaların tek renk yani kırmızı olacağını iddia etmektedir (mübalâğa).

9-10 Eskiler zaman zaman gökyüzünü ay, yıldız ve gezegenlerin içinde yüzdüğü bir deniz gibi düşünüyorlardı. Özellikle hilâlin gökyüzü denizinde yüzen bir gemi gibi düşünülmesi eski Babil'den beri hayal edilen tasavvurlardan biridir. Buradaysa, içinde yedi gezegenin hareket ettiği dokuz kat gök, boşluk denizinde yüzen bir gemi gibi düşünülmektedir. Padişah kanlar saçan kılıcı ile savaş meydanlarında dolaşıp durduğundan her taraf kan denizine dönmüştür. Dokuz kat göğün gemisi de âşıkların gönül gemisinin kanlara gark olması gibi bu kan deryasına batacaktır, fakat batmamakta-

dır. Çünkü padişahın sancakları bu felek gemisinin yelkenleri, üzengisi ise çıpası yani demiridir. Bu iki beyitten ikincisi, birinci beytin yarım kalan cümlesini tamamlamak üzere kullanmıştır (beytimerhun).



215

11 Deniz edebiyatta bolluğun ve cömertliğin sembolü olduğundan, şairler her fırsatta kaside sundukları şahısların ellerini denize benzetirler. Burada da padişahın elinde pırıl pırıl parlayan kabzası mücevherlerle dolu kılıç hakkında padişaha bir soru yöneltilmektedir: "Elinde şimşek gibi parlayan mücevherli kılıç mı yoksa güneş denize mi aksetmiştir?" Kolayca anlaşılacağı üzere şair yazdığı bu kaside için -aslında cimri derecesinde eli sıkı olarak bilinen- padişahı bol para vermesi için şimdiden hazırlamaktadır. Doğunun güneşi demek olan "âftâb-i hâverî"nin denize "gavta"sı [= dalma], güneşin ışığının suya aksederek yanarcasına pırıl pırıl parlaması demektir.



216

12 Farsçada "şeş" altı, "per" ise kanat demektir. Altı kanatlı anlamına gelen "şeşper" ise ucunda altı parçalı çıkıntısı olan topuz demektir. Bunların da padişah ve devlet büyüklerine ait olanları kılıç ve hançerler gibi son derece değerli mücevherlerle süslü olurdu (bk. res. 214). Yine padişahın düşmanla savaşını anlatmaya devam eden şair bu defa elindeki murassa gürzü düşmana savurmasını tasvir etmekte ve onun bu hâlini "sanki bütün dünyaya cevherler saçıyordu" diye tarif etmektedir. Yukarıda olduğu gibi burada da padişah, cömertliği hususunda teşvik edilmektedir.

13 Şairler dalgaları sıra sıra sahile vuran bir denizle, saf saf ilerleyen bir ordu arasında sık sık benzerlik kurmuşlardır. Burada ise ordu, içindeki çadırları "habâb" [= su üzerindeki hava kabarcığı, köpükler] olan acayip bir deniz gibi düşünülmektedir. Şairin "aceb" [= acayip, görülmemiş] kelimesini kullanmasının sebebi, deniz üzerindeki hava kabarcıkları ve köpükler hemen kaybolduğu hâlde bu denize benzeyen ordudaki çadırların hep sabit kalmasıdır. Uğurlu demek olan "hümâyûn" kelimesi daha çok padişahlara ait olan nesneleri vasıflandırmak için kullanılan bir tabirdir.

14 Bizim gerek minyatür sanatlarımızda gerekse edebiyatımızda tasvir ve tasavvur edilen "ejder" daha çok Çin ve Uzakdoğu tesiriyle gelişen bir yapı arz eder. Buna göre ejderha ağzından ateşler saçan efsanevî bir varlıktır. Eski toplar her ateş edildiğinde etrafa büyük alevler saçtığından top ile bu efsanevî yaratık arasında daima bir ilişki kurulmuştur. Yukarıda ifade edildiği üzere burada da saflar hâlindeki askerler bu denizin dalgalarına benzetilmiş, ejder suratlı yahut görünüşlü toplar ise, bu denizin timsahları olarak düşünülmüştür. Topların "ejder-peyker" [= ejderha suretli] olarak ifade edilmesi ejder-ateş ilişkisinden başka namlusunda ejder başı şeklinde motifler bulunan bir top modeline imada bulunma amacına yönelik de olabilir. Çünkü Solakzâde'nin şu ifadesi Osmanlı ordusunda bu tip bir top modelinin varlığına açıkça ima etmektedir: "*Asker-i İslâm, mâr-peyker ejder-ser topları mahallinde kurup, yeñiçeri metrise girüp, bir uğurdan tekbir getürüp toplara ateş virdiler*". Dikkat edilecek olursa beyitte timsah denizde yaşayan bir canlı şeklinde ifade edilmiştir. Bütün edebî metinlerde timsahın denizde yaşadığının ifadesinin iki türlü izahı olabilir. Bilindiği üzere eskiler ancak Mısır ve Afrika'da yaşayan bu hayvanı görmedikleri için onun tabiatta denizde yaşadığını zannediyor olabilirler. Bir diğer ihtimal de buradaki "deryâ" kelimesinin "nehir" anlamında kullanılmasıdır.

15 Ordunun her alayının padişahın tufanlar koparan bir dalgası olarak düşünüldüğü bu beyitte padişahın önünce kaçtığı hayal edilen düşman askerleri, dalgaya kapılan yahut akıntıya tutulan birer çer çöpe benzetilmiştir (teşbih).

16 Edebî metinlerde güneş, parlak sarı hüzmeleriyle elinde altın kılıç tutan bir şahsa benzetilir. Burada da padişahın savaş meydanında tek başına düşman karşısına çıkması, gökyüzünde elinde kılıcıyla

yalnız bekleyen güneşe benzetilmiştir (teşbih). Şair padişaha "Sen öyle güçlüsün ki düşman karşısına tek başına da çıksan, onlar sana bir şey yapamazlar" demektedir.

17 "Şebçerâğ" geceleri etrafı aydınlatacak kadar parlak bir cins efsanevî mücevherdir. Muhtemelen fosforlu bir çeşit taş hakkında geliştirilen birtakım hayallere göre bu mücevher, "Gâv-i bahrî" [= deniz öküzü] denen bir cins efsanevî hayvanın boynunda asılı olup bu yaratık geceleri denizden çıkarak boynundaki mücevherin ışığı sayesinde etrafı görerek otlar ve sonra tekrar denize dönermiş. Ele geçirilemediği için edebî metinlerde çok büyük değer ifade eden bir mücevher olarak kullanılır. Padişah da bu beyitte din ve devletin Şebçerâğ'ına benzetilmekte, iç içe geçmiş çemberlerden oluşan hayalî manzarasıyla felek de onu korumak için kıvrılıp üzerinde yatan bir yılan yahut ejderha gibi düşünülmektedir. Yılan yüz yıl yaşarsa ejderha olurmuş. Bu bakımdan eskiler ejderha ve yılanı biri büyük diğeri küçük aynı cins yaratıklar gibi düşünürlerdi. İnanışa göre hazineleri yılan yahut ejderhalar beklermiş. Beyitteki ifadeye göre din ve devletin Şebçerâğ kadar değerli padişahını da bizzat ejderha şeklindeki felek korumaktadır. Dolayısıyla bu beyit aynı zamanda bir önceki beyitte padişah düşmanların karşısına tek başına çıksa da ona niçin bir zarar veremeyeceklerinin de izahını teşkil etmektedir. "Heft çarh-i çenberî" çember şeklindeki yedi kat felek demektir.

18 "İkbâl" talihin yaver gitmesi ve baht açıklığı demektir. "Kahramân" İran'ın yiğitlik ve cengâverliği ile meşhur efsanevî kahramanlarından birinin ismidir. Bugün dilimizde kullandığımız "kahraman" sıfatı da bu has isimden kaynaklanmaktadır. Beyitte düşmanın bütün askerleri birer Kahraman olsalar da padişahta bu talih varken ona bir şey yapamayacakları telkin edilmektedir.

19 "Âgâz" bir şeye başlamak demektir. "Elkâb"lâkabın çokluğu demek olup "lakab" bir kimsenin asıl isminden başka kendisine verilen isim ve sıfata denir. Osmanlı devletinde protokole son derece ehemmiyet verilir ve her rütbede insanın o rütbeye has lâkablarla anılmasına dikkat edilirdi. Dokuz kubbeli kainat camisinin hatibi ifadesi ile bir lâkabı da "Hatîb-i felek" olan "Müşterî" gezegeni kastedilmektedir. Eski Yunan'da Zeus, Roma'da Jüpiter olarak sembolize edilen bu gezegen, İranlılarca Bercîs ve Araplarca Müşterî olarak adlandırılır ve Doğu mitolojisinde feleğin kadısı yahut hatibi olarak hayal edilirdi. Osmanlı padişahları aynı zamanda "halîfe" olduklarından adlarına hutbe okunurdu. Şair burada felek hatibi olan Müşterî gezegeninin Sultan Osman için hutbe okuduğunu iddia etmekte ve bundan sonra şu lâkabları kullanması gerektiğini söylemektedir. Söz konusu lâkablar bu beyti takip eden üç beyit boyunca sıralanmaktadır:

20-22 Eski yıldız bilgisi ve astrolojiye göre Müşterî ve Zühre her ikisi de "sa'deyn" yani uğurlu gezegenler olduklarından bu ikisinin "kırân"ının yani yakınlaşmasının büyük bir uğura vesile olduğuna inanılırdı. Bu zamanda doğan çocuğa "sâhib-kırân" denir İnanışa göre böyle zamanda doğan çocuklar büyük hükümdar olurlarmış.

23 Yüce mertebeli Gazi Osman Han ki felek [daha önce] böylesine yiğit bir şahlar şahını görmemiştir.

24 "Şeh-süvâr" ata binmede büyük ustalığa sahip yiğit, "Âlem-ârâ" ise cihanı süsleyen anlamındadır. Şaire göre Sultan Osman varlığı ile cihanı süsleyen öylesine usta bir binicidir ki eğer felekteki güneş onun atının nalı, yıldızlar da bu nalın çivileri olsa lâyıktır. Burada güneşin nala benzetilmesi günümüzde kullanılan hilâl şekilli nal biçimiyle ilgili olmayıp gül yaprağı biçimindeki diğer bir nal modeli (bk. res. 215) ile ilgili bir husustur.

25 "Saf-der" saflar yaran, orduları dağıtan, "kişver-küşâ" ise ülkeler fetheden demektir. Bu beyitte padişah düşman ordularının saflarını yararak ülkeler fetheden bir kahraman olarak gösteriliyor. "Migfer" başa giyilen çelikten mamül bir çeşit harp başlığı olup "tolga" da denir. Eskiden kılıç ve tolgaların üzerine hem tezyinat oluşturması hem de uğur getirmesi için âyetler yazılması bir gelenekti (bk. res. 216). Savaşa gidilirken ok veya kurşuna karşı etkili muska ve hamayiller takınmak, vefkli yani tılsımlı gömlekler giyinmek gibi koruyuculuğuna inanılan tedbirler alındığı gibi, nefesine güvenilen manevî gücü kuvvetli şahıslar da harbe gidenlerin üzerlerine veya silahlarına okurlar ve bu okuma-

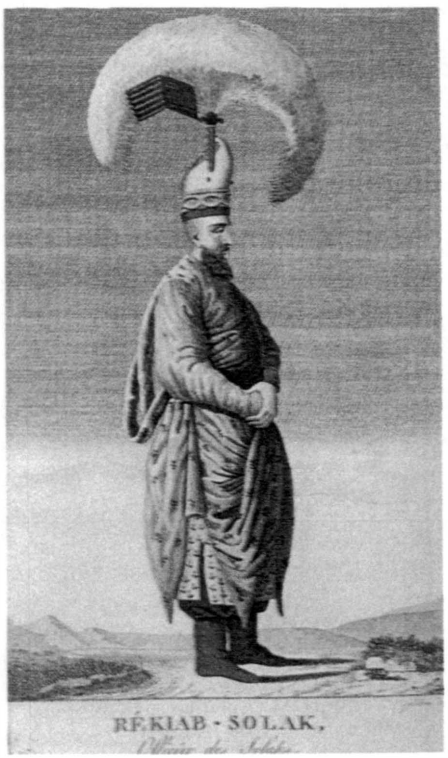
nın manevî kuvvetiyle galibiyet kazanılacağına inanılırdı. İşte burada Allah'ın dört büyük meleğinden biri olan Cebrail'in, padişah savaş için sefere çıktığında kılıcına ve miğferine "innâ fetahnâ" suresini okuduğu iddia edilmektedir. *"Biz sana gerçekten apaçık bir fetih verdik"* (Fetih, 1) anlamındaki ayetle başlayan bu sure, Hudeybiye antlaşmasından sonra Mekke ile Medine arasında nazil olup Hz. Muhammed'e ve müslümanlara zaferler müjdelediğinden bütün savaşlarda gazilerin dilinden düşmez ve mehter gülbanklerinde uğur için sürekli tekrarlanırdı.



217

26 Eskiler padişah yahut hükümdar olacak şahsın mutlaka soylu bir aileden hatta bir hükümdar soyundan gelmesine önem verirlerdi. Buradaki "âlî-neseb" tabiri ile bu kastedilmektedir. "Kayser" Arapların Roma imparatorlarına verdikleri genel bir isimdir. "Keykubâd" ise İran'ın Keyâniyân sülâlesine mensup büyük hükümdarlarından birinin adıdır. Şair padişahın bütün İran ve Roma hükümdarlarından daha yüce olduğunu ifade etmek için Keykubâd'ı emrinde ayak işlerini gören bir çavuş, Kayserleri ise onun kapısında birer bekçi olmaya lâyık görmektedir.

27 "Şehriyâr" kendi devrinde yaşayan bütün hükümdarların en büyüğü anlamında bir tabirdir. Dayanak, makam ve mevki gibi anlamlara gelen "mesned" burada bir hükümdar için kullanıldığından, bu kelime ile "taht"ın kastedilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. "Ezel" başlangıcı olmayan zaman demektir. Ancak edebî metinlerde bu kelime ile daha çok Allah'ın ruhları yaratarak huzuruna çağırdığı ve onlardan ahit aldığı "ezel meclisi" kastedilmektedir. Buna göre tahtı göklerde olan ve yeryüzünün en büyük hükümdarı bulunan Sultan Osman'ın kapısının toprağı, ta ezel gününden beri dünyada taç giyen bütün hükümdarların secde yeri olmuştur. Şair aslında bu ifadesi ile, padişahın kapısı toprağına bütün taç sahiplerinin secde etmelerinin ezel gününde Allah tarafından kararlıştırıldığını ifade etmektedir.



218

28 "Şeh-nişîn" şahın oturacağı yer anlamında bir tabir olup yapının çevreyi daha iyi görebilmek için dışa doğru balkon gibi çıkıntılı inşa edilen kısmına denir. Halk arasında yakın zamana kadar buna "şahniş" denirdi. "Revâk" daha çok taş binalarda mermer sütunlar üzerine kurulan kemerler üzerindeki kubbelerden oluşan bir mimari unsurun adıdır. Meselâ bizim büyük camilerimizin avlularında bulunan sütunlar üzerindeki her bir kubbe bir revaktır. Şair yedi gezegenin içinde hareket ettiği dokuz kat göğü dokuz revaklı bir yapı şeklinde düşünmekte ve padişahın oturduğu yeri de bu dokuz revak içindeki şahnişe benzetmektedir. Günümüzde Sultanahmet ve Fatih camilerinin şadırvanlı avlularının kıble cephesinin iki yanındaki şahnişler şairin hayalindeki mimarî kompozisyon hakkında bize biraz fikir verebilir.

Nef'î aslında bu ifadesi ile Osmanlı ülkesini dünyanın bayram yerine benzeterek bu ülkede yaşayan insanların neşe, huzur ve mutluluğunu vurgulamak istemektedir. Osmanlılarda düğün, zafer kutlaması, bayram vb. münasebetlerle düzenlenen eğlencelerde daha çok At Meydanı (şimdiki Sultanahmet Meydanı) tercih edilir, padişah da oradaki İbrahim Paşa Sarayı'nın meydana bakan şahnişine kurulan tahtında oturarak eğlenceleri seyrederdi (bk. res. 20).

29 "Mesnedi" burada makam ve mevki anlamında kullanılmıştır. "İclâl" ihtişam ve azamet, "rif'at" ise yücelik demektir. "İkbâl" talihin iyi gitmesi, "devlet" ise saadet ve bahtiyarlık anlamındadır. Beytin ikinci mısraında "ikbâl" bir saraya benzetilmiş (teşbih), saadet ve bahtiyarlık da bu sarayın eski bir kulu olarak hayal edilmiştir.

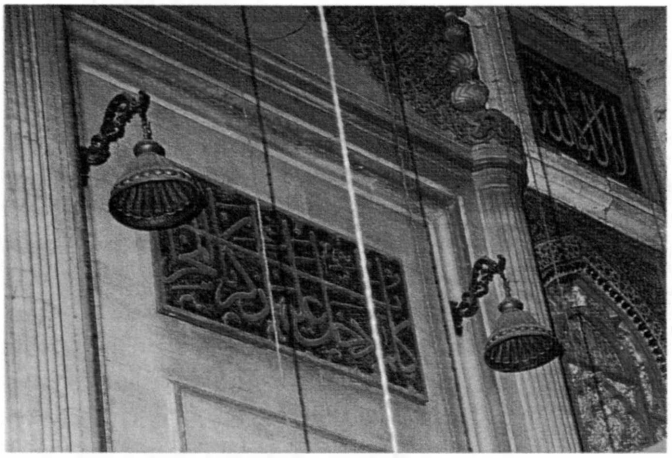
30 Bu beyitte padişah mutlak hakim bir varlık gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Gerçekte ise böyle değildi. Özellikle Sultan II. Osman'ın kardeşini katlettirmek yahut hacca gitmek gibi bazı fikirleri şeyhülislam ve diğer devlet mensuplarının itirazlarına maruz kalıyordu. Bununla beraber şair kasidelerde âdet hâline gelen abartılı üslûp gereği padişahı olağanüstü yapıda bir varlık gibi tarif etmeye devam etmektedir. "Zemâne" burada günümüzde olduğu gibi "zamanın insanları" anlamında kullanılmıştır. İfadeye göre sultan ne yaparsa bütün insanlar onun düşüncesine tabi olmaktadırlar. İkinci mısradaki "devrân" kelimesi ise felek anlamındadır. Şiir dilinde felek, dönüşü ile yeryüzündeki olayları ve bir bakıma kaderi ve zamanı tayin etme kudret ve özelliğine sahip bir varlık olarak yer almıştır. Babil, Mısır, Yunan ve Roma medeniyetlerinde gök cisimlerini tanrılaştırmaya kadar varan bu inanç sistemine göre yeryüzünde savaşların çıkmasından madenlerin oluşup meyvelerin renk kazanmasına varıncaya kadar bütün hadiseler belirli bir takım gök cisimlerinin ve dolayısıyla feleğin hareketleri sonucunda oluşmakta idiler. Bu inanışlar kısmen de olsa bir takım tevillerle İslâm dünyasında da revaç görmüştü. Fakat şair bu inanışa göre kaderi tayin eden "devran" yani feleği dahi padişahın emrine tabi olarak göstermekte ve mübalâğa sınırlarını aşmaktadır (gulüv).

31 Eskiler güneşin ve ayın taşlara tesir ederek altın ve gümüş oluşturmaları yahut Zühre'nin kalayı, Merih'in ise demiri oluşturması gibi, gök cisimlerinin yeryüzündeki minerallerin oluşumunu sağladıklarına inanıyorlardı. Aynı düşünceden ve belki de elmasın şimşek ışığından oluştuğu düşüncesinden hareketle şair "Eğer senin kılıcının şimşeği ateşin mizacını değiştirse, ateş kül yığınına tesir ederek onu elmas yahut elmas madeni hâline getirirdi" demektedir. Bilindiği üzere elmas aslında kristalize olmuş saf kömürdür ve yandığı zaman geride az miktarda bir kül bırakır. Eskiden altın elde etmeye çalışan simyâgerler belki elmas elde etmek için de uğraşmışlar ve elmasın yanma ve geride kül bırakma özelliğinden hareketle kül ile elmas arasında bir ilişki olduğuna inanmışlardı. Metinden anlaşıldığına göre söz konusu ateş şimşek özelliğinde olmalıydı. Çünkü şair kılıcın parlaklığı ile şimşek arasında bir ilişki kurmakta ve "eğer senin kılıcının şimşeği ateşin mizacını değiştirirse" demektedir. Nitekim günümüzde yüksek basınç altında 3000 derecedeki grafit tozu içine bir miktar elmas atılmak suretiyle suni elmas parçacıkları elde edilmektedir.

32 Şairler hükümdarları överken onların sağladıkları adaleti tasvir için kurt ile kuzunun saltanatları devrinde dost olduğu yahut şahin ile güvercinin birlikte uçtukları gibi hayalî iddialarda bulunurlar. Nef'î de burada Sultan Osman'ın adaletini tarif için "Eğer onun adaleti cihanı süsleseydi mum pervanenin kanadını yakmazdı" demektedir. Eskiden işret meclisleri daha çok geceleri ve mum ışığında gerçekleştiğinden edebî metinlerde çoğu zaman "şem'" [= mum] ve "bezm" [= meclis] kavramları bir arada zikredilmiştir (tenasüp). Bu beyitte de cihan bir meclise benzetilerek bu mecliste bir mum yandığı hayal ediliyor. Hayale göre padişahın adaleti sebebiyle ateş dahi zulmedemiyor ve mum etrafında dönerek her zaman kanadını ateşe kaptırıp yanan kelebek dahi artık yanmıyor, hatta mumun külahına sorguç oluyor. Edebiyatta "şem'" [= mum] ve "pervâne" [= küçük kelebek] biri sevgiliyi diğeri de onun yolunda mahvolan âşığı sembolize ettiğinden her ikisi hakkında da zengin tedailer geliştirilmiş ve birlikte kullanılmışlardır (tenasüp). Burada ise padişahın adaleti sebebiyle bütün edebî metinlerde klişe hâline gelen mumun böceği yakması motifi tersine işletilmiştir.

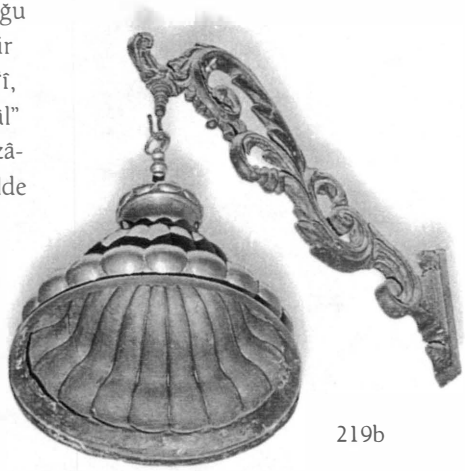
Osmanlı şairleri mum üzerindeki alevi, saraya mensup hizmetlilerin giydikleri tamamıyla sırmalı nakışlarla süslendiği için ateş yahut güneş gibi pırıl pırıl parlayan ve adına "altın üsküf" denen bir serpuşa benzetirlerdi. Yine Osmanlılarda kavuk yahut destar üzerine turna, balıkçıl vb. değerli kuş tüylerinden sorguçlar takılması yüzyıllarca süren bir modaydı. İşte burada altın üsküf gibi düşünü-

len mum alevinin padişahın adaleti sebebiyle yakamadığı kelebek, bu üsküfe bir sorguç gibi düşünülmektedir. "Şeh-perr-i külah" külah üzerindeki kuş tüyünden mamul sorgucun en uzun kanadı" demektir. "Bâl ü per" her ikisi de kanat demek olduğundan beyit nesre çevrilirken "kanatlar" diye aktarıldı. Mum ve külâh ilişkisinde "küleh"in ikinci ve uzak anlamı (iham) ise, eskiden yağ kandilleri ve mumların üzerine asılı tutulan ve mum isinin çevreyi kirletmesini engelleme amacıyla kullanılan is külâhlarıdır (bk. res. 219a, 219b).



219a

33 Yukarıda ifade edildiği üzere burada da kurt ile kuzu yahut ateş ile kelebek gibi birbirine zarar vermemesi imkânsız iki nesnenin padişahın adaleti sayesinde birlikte bulundukları iddia edilmektedir. "Hâb-gâh" uyku yeri, "gazâle" dişi ceylan yavrusu, "pehlû" bağır yahut koyun, "şîr-i ner" ise erkek arslan demektir. Dikkat edilecek olursa şair ceylan demek olan "âhû" kelimesini değil de Arapçada "annesinden doğduktan sonra henüz yürümeğe başlayan ceylan yavrusu" demek olan "gazâl" ve onun dişisi demek olan "gazâle" kelimesini tercih etmektedir. Çünkü ceylan iyi koşan bir hayvan olduğu için onu avlamak arslan için bir hayli gayret gerektirir. Fakat yeni doğan bir ceylan yavrusu henüz yürümekten dahi aciz olduğundan arslanın böylesine kolay bir ava el uzatamaması ve üstelik onu koynunda yatırması mübalâğayı aşan bir durum olsa gerektir (gulüv). Arslan ve ceylan gibi bir arada yaşamaları imkânsız olan hayvanların dostça bir arada yaşadıklarını ifade etmek veya doğu minyatürlerinde çokça görüldüğü üzere resmetmek, sıkça kullanılan bir adalet göstergesidir. Son derece zekî bir insan olduğu şüphesiz olan Nef'î, aynı zamanda burada bir söz ve imaj oyunu yapmaktadır. Çünkü "gazâl" kelimesinin lügattaki diğer anlamı güneş demektir. Şair "koynunda gazâleyi uyutan arslan" ifadesi ile aynı zamanda koynuna güneş vurduğu hâlde yan gelip yatmış bir arslanı tasvir etmektedir.



219b

34 Şair yine padişahı övmek için mümkün olmayan şeyleri sanki olacakmış gibi göstermeye devam etmektedir. Edebî metinlerde imkânsız işleri temsil etmek üzere çokça kullanılan "nakş-ber-âb" [= su üzerine resim çizme] diye bir tabir vardır. Böyle bir şeyin yapılması su üzerinde renkler hemen dağılacağından imkânsızlığın sembolü hâline gelmiştir. Şairin böylesine imkânsız bir şeyi üstelik ateş resmi çizmeyi "eğer padişahın koruyuculuk özelliği sirayet ederse" şartına bağlayarak olabilecekmiş gibi göstermesi tamamen bir lâtifeden ibarettir. Bütün bu sözlerde amaç, şairin inandığı bir şeyi lâtifeli bir takım sözlerle ispat etmek ve böylece hayal kabiliyetinin ve espri gücünün genişliğini göstermek ve belki de şiirin muhatabına hoşça vakit geçirtmektir. "Hâsiyyet" özellik, kendine has tesir gücü, "hıfz" koruma, "sirayet" yayılma, "tarh" atmak, sabit kılmak, "nakş-i âzerî" ise ateş resmi demektir.

35 Edebî tasvirlerde çoğu zaman gökyüzü yeryüzündeki nesneleri ayna gibi aksettiren bir âlem olarak tasavvur edilir. Bu beyitte de gökteki yıldızlar padişahın -cömertliğini vurgulama amacıyla- kullarına dağıtmak için yerlere saçtığı hayal edilen altın ve gümüşlerin bir aksi gibi düşünülmektedir. "Hırmen" günümüzde Anadolu'da kısmen de olsa sürdürülen, tarladan toplanan ekinin tanelerini başaktan ayırmak için tertip edilen ve dilimizde 'harman' denen bir düzenlemenin adıdır. Harman yerinde milyonlarca tahıl tanesi bulunur. Gökteki yıldızlar bir harmana benzetildiğine ve bu harman da padişahın yerlere saçtığı altın ve gümüşlerin aksi olduğuna göre mantıken padişah yerlere

milyonlarca mücevher serpmiş olmalıdır (mübalâğa). Günümüzde paraların havalarda uçuştuğu bazı eğlencelerde olduğu gibi eskiden de türlü sebeplerle tertiplenen eğlencelerde altın ve gümüşlerin yağma için saçılması, olmadık işlerden değildi (bk. res. 220).

36 Kalemin ayağı demek olan "pây-i hâme" ile burada kalemin yazı yazmak için kağıt üzerine değen ucu kastedilmektedir. Kalemin ayağı koşarken toz çıkarmaz, geçtiği yerlerde yazılar bırakarak yoluna devam eder. Dolayısıyla buradaki "gerd-i hâk-i pây-i hâme" [= kalemin ayağının toprağının tozu] terkibi ile kastedilen kalemin ardında bıraktığı siyah renkli yazılardır (kinaye). "Hulk" ahlak, "nükhet-i hulk" ise "ahlâkın güzel rayihası" demektir. Bilindiği üzere koku görünmez fakat hissedilir. Aynı şekilde ilk defa karşılaşılan bir insanın ahlâkı da ilk bakışta görünmez ancak zamanla hareket ve davranışları ile anlaşılır. İşte her ikisi de var olduğu hâlde hemen görünmeyen ve bir bakıma hem objektif hem de sübjektif varlıklar gibi düşünülen bu iki kavram edebî metinlerde sürekli olarak birbirine benzetilmişlerdir. Bu benzetmenin perde gerisindeki diğer bir sebep ise "hulk" -yahut "halûk"- kelimesinin aynı zamanda Arabistan yarımadasında kadınların safranı bir takım maddelerle karıştırarak elde ettikleri çok hoş kokulu bir maddenin ismi olmasıdır. Buna göre beyitteki "hulk" kelimesinin iki anlama gelecek şekilde kullanıldığı görülmektedir (tevriye). Mersiyenin diğer beyitlerinden anlaşıldığına göre Nef'î kendisinin yaratılmış en büyük söz ustası olduğunu iddia etmesine rağmen, Sultan Osman'ın yüksek vasıflarını anlatma konusunda son derece aciz kaldığını ifade etmektedir. Bu yüzden beytin başındaki "yazsa" kelimesi "yazabilse" şeklinde nesre çevrilmiştir.

Şair aslında padişahın ahlâkının vasıflarını anlatan kalemin etrafa güzel kokular saçması ifadesiyle olağanüstü bir şeyi iddia etmemekte sadece bir gerçeği dile getirmektedir. Çünkü eskiler mürekkep imal ederken, kâtipler tarafından sık sık yalanan bu mürekkeplerin hoş kokması için içine misk ve amber gibi güzel koku veren maddeler ilave ederlerdi. Bu sebeple miskli mürekkeplerle yazılan yazılar ve kitaplar uzun yıllar mis gibi kokardı.



37 Günümüzde teklik anlamı ile kullanılan "ahlâk" kelimesi aslında, "hulk" [= güzel huy] kelimesinin çokluğu olup "güzel huylar" demektir. Bu beyitte de bir öncekinde olduğu gibi "hulk" kelimesi "huy" ve "güzel" koku anlamlarına gelecek şekilde kullanılmış (tevriye) ve padişahın "ahlâkı" bir semt yahut mahalle gibi düşünülerek o mahallenin toprağı misk ve amber kokularının karışımından oluşan bu nefis ve son derece kıymetli kokudan daha üstün görülmüştür. Çünkü insan kalitesi düşük bir şeyi görünce, ona nazaran daha üstün özelliklere sahip olan nesnenin kıymetini anlar. Edebî metinlerde "rüzgâr" sürekli koku getirip götürdüğünden, burada âdeta bir koku eksperi gibi hayal edilmiştir (teşhis). Özetle şair "Hangi koku iyidir hangisi daha düşük kalitededir çok iyi anlayan rüzgâr eğer misk ve amber karışımı-

nın -padişahın ahlâkının kokusuna nazaran- ne berbat bir şey olduğunu görseydi onun ahlâkı semtinin toprağının kokusunu anlardı" demek istemektedir.

38-39 "Sâhib-kırân"ın anlamı hakkında bu kasidenin 20. beytinin izahına bakılabilir. Şair ilk beyitte padişaha onu övücü özelliklerle hitap ettikten sonra bir sonraki beyitte *"Seni methetmeye sıra geldikçe sihir gösterirdim ama..."* şeklinde bir ifade kullanmaktadır. Dikkat edilecek olursa kasidenin başından beri şair sürekli padişahı methetmektedir. Hatta kasidenin bir güzeli yahut tabiat manzarasını tasvir etmesi âdetten olan "nesîb" kısmını dahi padişahın methine ayırmıştır. Anlaşılacağı üzere Nef'î bunların hiçbirini medihten saymamakta daha doğrusu öyle davranıyor görünmektedir. Ardından da *"Allah senin vasıflarını akla hayale gelmekten münezzeh kılmış, onun için methini hakkıyla yerine getiremiyorum"* diyerek padişaha ilâhî bir hüviyet kazandırmaktadır. Gözle görülen hiçbir nesne tariften hariç olamaz. İyi veya kötü bir şekilde tarifi yapılır. Ancak Allah, melekler, fizik ötesi âlem gibi akıl ve idrâkin alamayacağı kavramlar görülemedikleri için tarif edilemezler. İşte şair, padişahı böylesine ilâhî bir varlıkmış gibi göstererek, onun methinin hakkıyla yapılamayacağını iddia etmektedir (mübalâğa). İkinci beyitte geçen "sihr" kelimesi sihir gibi güçlü ve büyüleyici sözler anlamına geldiği gibi aynı zamanda edebiyatta "Sihr-i helâl" denen bir sanatı da ima etmek üzere kullanılmıştır.

40 Nef'î her zamanki üslûbuyla burada padişahı methederken konuyu ustalıkla kendi devrinde yaşayan şairlere getirerek onları "yâve-sencân" [= herze tartan, saçma sapan sözleri nazım diye söyleyen kimseler] olarak göstermektedir. "Yâve" herze, "-senc" tartan, "-ân" ise Farsça çokluk ekidir. Manzum sözler edebiyatta değerli taş ve inciler gibi düşünüldüğünden ve mücevherler hassas kuyumcu terazilerinde tartılarak satıldıklarından ayrıca şiirde yer alan her kelime şairi tarafından adeta tartılarak yerine yerleştirildiğinden burada Farsça "sencîden" [= tartma] mastarından türetilen "sencân" kelimesi kullanılmıştır. Ancak Nef'î'ye göre o devrin şairleri mücevher değerindeki sözler değil "yâve"ler tartmaktadırlar. Şiir söylemek o devirde gerçekten müstesna bir zekâ ve kabiliyet gerektirdiğinden bir fazilet sayılıyordu. Özet olarak şair bu beyitte "Zamanımızın sözde fazilet sahibi şairleri eğer gerçekten işlerinin ehli olup benim şiirimi değerlendirecek kudrette kimseler olsalardı, onlardan seni methetme hususunda ne kadar aciz olduğumu beyan eden bir belge isterdim, ama nafile..." demektedir.



41-42 "Hak üzre" hakkıyla, lâyıkıyla, "evsâf" vasıflar, "hâlâ" hâlen, "endîşe" düşünce, "allâme" en büyük bilgin, "dâniş-ver" bilgi sahibi demektir. İkinci beyitte yer alan "bel ki" burada "hattâ" anlamında kullanılmıştır. "Kânûn-i sühan" söz kanunu, sözün kaidelerini tespit eden gramer ve belagat gibi bilimler, "hall" gizli bir anlamı bulup açıklamak, "akd" bir anlamı kapalı bir şekilde ifade etmek, "nükte" herkesin hemen anlayamayacağı derin manalar taşıyan söz demektir. Bütün bu sözlerle şair padişahın



221

yüceliğini tarif eder görünmekle beraber aslında ustalıkla kendisini methetmektedir. Aynı zamanda eski "kimyâ" ilmi tabirlerinden olan "hall" [= bir maddeyi diğerinden ayırma] ve "akd" [= altın elde etmek için eritilmiş metalin içine başka bir maddeyi atma] gibi kelimeleri özellikle seçen şair, böylece kendisi hakkında oluşturmaya çalıştığı bütün bütün bilimlerle uğraşan bir filozof imajını daha da güçlendirmektedir.

43 "Hasb-i hâl" bir kimsenin içinde bulunduğu durumu anlatan yazı yahut söz demektir. "Husûsan" özellikle, "lâf ü da'vâ ber-taraf" lâfı ve iddiayı bir tarafa bırakalım" anlamında bir tabirdir. Eğri oturup doğru konuşalım gibi. Bir meselede boş lâfı ve çekişmeyi bırakıp gerçekleri ifade etmek gerektiği zaman kullanılır. Nef'î sanki bir kusurlu tarafını itiraf ediyormuş gibi davranarak "Tabiat sahiplerinin çoğu lâf söylemede usta olurlar ama biz lâfı bir tarafa bırakıp gerçeği söyleyelim" deyip yukarıda kendi hakkında kullandığı filozof, allâme vb. bütün bu söylediklerinin aynıyle gerçek olduğunu ifade etmektedir.

44 Şair ciddî mi yoksa şiir gereği lâtife mi olduğu gerçekten anlaşılamayacak bir üslûpla kendisini övmeye devam etmektedir. Bu sözlerin övünmek için değil gerçekleri dile getirmek için söylendiğini iddia etmektedir. Zaten bunları ilim ve irfan sahibi olanlar bilmektedir. Dolayısıyla bu sözler övünme değil gerçekleri ifade etmekten ibarettir. Beyitte takınılan tavırdan şu anlaşılmaktadır: Bu sözleri başka birisi söylese bunlar serserice ve saçma sapan sözler olacaktır, fakat Nef'î söylediği için gerçeklerin ta kendisidir... Şairler iddia ettikleri şeye karşılarındakini inandırabilmek için öncelikle kendileri en samimi duygularla buna inandıklarını göstermeye çalışırlar. Zannederiz Nef'î bu sözleriyle sahnedeki bir aktör gibi böyle bir rolü canlandırmaya çalışmaktadır.

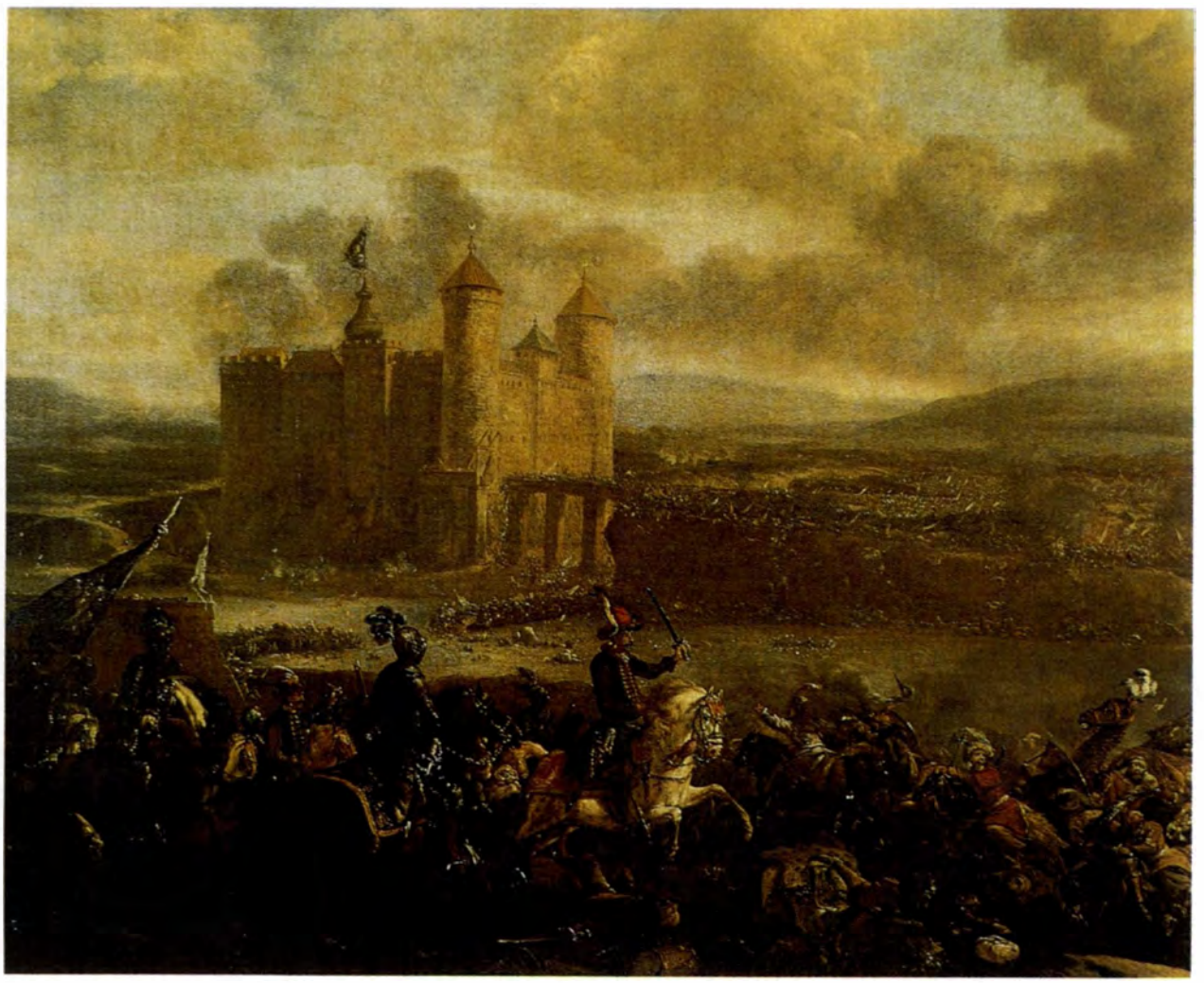
45 Nef'î övünme bahsi ilerledikçe âdeta kendinden geçip coşmakta ve bu konuda gerçekten olağanüstü şeyler söylemektedir. "Hâme" kalem daha doğrusu eskilerin kullandıkları kamış kalem demektir. Beyitte geçen "mu'ciz" yahut günümüzde yaygın olarak kullanılan şekliyle "mu'cize" Allah tarafından peygamberlere bahşedilen ve başkaları tarafından gerçekleştirilmesi imkânsız olağanüstü hâller demektir. "Tırâz" yahut "taraz" değerli kumaşları altın sırmalarla işleyerek süsleme sanatı olup sadece "süsleme" anlamında da kullanılır. Devlet yararlık gösterenler saraya mahsus bu tırazlı kaftanlarla taltif edilirlerdi (bk. res. 243) Ancak burada olduğu gibi sıfat terkibi teşkil ettiğinde "süsleyici" anlamına gelir. "Pîşe" sanat demektir. Bu durumda "mu'cîz-tırâz-i sad-hezârân pîşe" terkibi "yüz binlerce sanatı mucizeyle süsleyen" demek olur. Yani şair mübalâğa yoluyla yüz binlerce söz sanatını mucizevî bir şekilde süslediğini ifade etmektedir. Ancak bu terkibin sonundaki "pîşe" kelimesi sıfat terkibi olarak kullanılma özelliğine de sahip olup bu durumda "huy" anlamı kazandığından bu defa "mu'cîz-tırâz-i sad-hezârân-pîşe" şeklinde okunması gerekir ve "yüz binlerce mucize süslemeyi huy edinmiş" demek olur ki bu da dinen "küfür" teşkil edecek bir yapı arz eder. İlk mısradaki "tırâz" kelimesi aynı zamanda "şeker kamışı" anlamına da geldiğinden uzak anlamı itibarıyla "hâme" [= kamış kalem] kelimesi ile ayrıca bir uyum oluşturmaktadır (ihamıtenasüp). Öyle anlaşılıyorki şair eskiden yaygın olarak kullanılan üzeri pul pul menevişli kalemler (bk. res. 223), sırmalarla parlayan "tırâz"lı kaftanlar ve Hz. Mûsâ'nın ejderhasının parlayan pulları arasında bir uyum oluşturmaya çalışmaktadır.

"Kelîm" kendisine söz söylenen kimse demek olup Hz. Musa Tûr dağında Allah'ın hitabına mazhar olduğu için bu isimle anılmıştır. "Kelîm'in ejderi" tabiri ile Mûsâ'nın elindeki asa kastedilmektedir. Bu asa Allah'ın emri ile mucizevî bir biçimde büyük bir yılan yahut ejder şekline girerek Firavun'un sihirbazlarının yılanlarını yuttuğundan, metinde ejder olarak zikredilmektedir. Kalem ve asa her ikisi de sopa şeklinde ve ahşaptan mamul oldukları için şair, Hz. Mûsâ'nın mucizevî değneği ile kendisinin mucizeler gösterdiğini iddia ettiği kalemini; bir başka açıdan bakıldığında da Mûsâ'nın ejderha olan asası ile yerine göre ejder kesilen kalemini aynı kefeye koymaktadır.

46 Şair burada kaleminden yani şiir yazmaya hazırlanan kaleminden çıkan bir harfin Kemâl-i Isfahânî'nin *Dîvân*'ındaki bütün sırların toplamı değerinde olduğunu iddia etmektedir. Kemâl (ölm. h.

635 = m. 1237) gerçekten İran'ın en büyük şairlerinden biri olup o zamana kadar duyulmamış sözlerin sahibi olduğundan kendisine "Hallâku'l-me'ânî" [= manalar yaratıcısı] denmişti. Sıra kendisini övmeye geldiğinde coştukça coşan Nef'î burada da mübalâğa sınırlarını aştıkça aşmıştır (gulüv). İlk bakışta biraz aşırı mübalâğalı bir söz gibi görünen bu ifade aslında çok büyük iddiaları ve imaları da beraberinde getirmektedir. *Kur'an*'ın nasıl mucizevî bir kitap olduğu ve özellikle Fatiha suresinin nasıl büyük bir sure olduğunu izah eden din bilginleri Bütün *Kur'an*'ın sırlarının Fatiha suresinde, Fatiha suresinin sırlarının besmelede, besmelenin sırlarının da başındaki "be" harfinde olduğunu söylerler. Bu rivayeti çok iyi bildiğinden emin olduğumuz Nef'î bu inanışa imada bulunur bir biçimde kendi kaleminden çıkan bir harf ile Kemâl-i Isfahânî'nin *Dîvân*'ını mukayese ederek şiirine ilâhî ve mucizevî bir hâl izafe etmektedir. Şair aynı şekilde kaleminden çıkan bir noktayı da Enverî'nin bağrındaki yara başı olarak nitelendiriyor. Yani Nef'î doğmadan 400 küsur sene önce vefat eden İran'ın en büyük kaside şairi Enverî (ölm. h. 545 / m. 1150), Nef'î'nin kaleminden çıkan bir noktayı kıskanmış, bu nokta ciğerinde dert olup yara başı hâline gelmiştir. Bu son ifadeden de anlaşılacağı üzere bütün bu sözler, belki de okuyanlara hoşça vakit geçirtmek ve söz kudretini göstermek için söylenmiş vezinli ve kafiyeli lâtifelerden ibarettir.

47 Eski edebiyatta gönül, içinde ulaşmak istenen şeylerin hayalinin kurula kurula adeta putlaştırıldığı bir mekân olarak düşünülerek "Puthâne"ye [= tapınak, kilise] benzetilir. Daha çok âşıklar gönüllerinde heykel kadar mükemmel endamlı sevgililerinin hayallerini sürekli saklı tuttuklarından, onla-



223

rın gönlü, içinde birbirinden güzel heykeller bulunan birer tapınağa benzetilir. Burada ise Nef'î alışılmışın dışında bir benzetmeyle "tab'"ını yani şairlik kudretini duvarlarında resimler olan bir tapınağa benzetmektedir. Şairin bu resimlerle şiirindeki hayallerin henüz nazma çekilmemiş hâlini kastettiği 49. beyitten anlaşılmaktadır. Bu resimler -yani hayallerin imajları- öylesine canlı ve etkilidirler ki bunların en hafif bir gamze oku, yani zayıfça çekilmiş ok gibi manidar bir bakışı dahi taşa tesir edecek kadar güçlüdür. Dikkat edilecek olursa burada şair özellikle "hadeng kullanmaktadır. Çünkü "hadeng", kayın ağacından imâl edilip ucuna çelik temren takılmayan ve daha çok idman ve talimlerde kullanılan cinsten oklara denir. Yani şair bu okun ahşap olduğu hâlde taşa tesir edişini ima ederek, ifadesindeki mübalâğanın gücünü bir kat daha artırmış olmaktadır.

48 Bir önceki beyitte tabiatındaki hayallerin her birini bir resme benzeten şair bu beyitte eski fikrinden caymış görünüyor (rücû): "Hayır bunlar resim olamaz!" Bunlar şairin nefesinin feyziyle can bulup dirilerek, gönül şehirlerinde dolaşıp cihanı süsleyecek birer dilber olabilirler. Bilindiği üzere nefesiyle cansız varlıkları diriltme işi sadece Hz. İsa'ya verilmiş bir mucize idi. O Allah'ın izniyle ölmüş bir kimseyi diriltebiliyor yahut topraktan bir kuş yapıp nefesiyle üflediğinde kuş canlanıp uçabiliyordu. Nef'î bu beyitte bir önceki beyitte bahsettiği resimleri nefesiyle diriltebileceğini ifade ederek kendisini Hz. İsa'ya benzetmektedir (kapalı istiare). Tabii bu suretler hayal güzellerinin resimleri olduğundan, onların dirilmesi şairin nefesinden vezinli ve kafiyeli manzum sözler olarak dökülmesi demek olacaktır. Bu canlanıp dirilen hayal güzelleri, şiirden anlayanların gönül şehirlerinde dolaşa dolaşa bütün cihanı süsleyeceklerdir.

Görüldüğü üzere bundan üç dört beyit öncesine kadar âdeta köpürüp coşan, çılgınca kendisini metheden ve çevresine dil uzatan Nef'î bu son beyitlerde yine kendini övme huyundan vaz geçmemekle birlikte gittikçe durulmakta ve fevkalâde şairâne hayaller kurmaya başlamaktadır. Dikkat edilecek olursa şair sanki sahnede ustalıkla rolünü icra eden büyük bir aktör gibidir. Hayaller kurmakta ve seyircisini de bu hayal dünyasının içine alıp sürükleyip götürmektedir.

49-50 Nefesiyle can vererek gönül şehirlerinde dolaşan birer dilber olduklarını iddia ettiği hayallerini şair şimdi de birer geline benzetmektedir. Öyle gelinler ki bunların süsleri bu dünyadan değil ulvî âlemdendir. Bu ifadesiyle Nef'î kapalı bir üslûpla, ilhamının ilâhî alemden kaynaklandığını iddia etmektedir. İslâm öncesinde ve özellikle Cahiliye devri Arap şairleri, ilhamlarını cinlerden aldıklarını iddia ederlerdi. Hatta bu yüzden bunlara "cin şairleri" denirdi. İslâm sonrasında ise Hz. Muhammed'in müslüman şairler hakkında kullandığı "gayb hazinelerinin anahtarlarına sahip olma" vb. taltif edici sözler yahut Hassân b. Sâbit için ettiği "Cebrail seninle olsun..." duası müslüman şairlerin ilham kaynağının ulvî âlem olduğu kanaatini pekiştirmiştir.

51 Şarap elde etmek için üzüm suyunu küplere koyup tahammür etmeye yani mayalanmaya bırakırlar. Mayalanan üzüm suyu köpürür coşar ve sonunda durularak şarap hâline gelir. Küpün üzerinde "ser-cûş" [= üstte kalan köpük] dibinde ise "dürd" [= üzümün tortusu] oluşur. Söz konusu küpler kapağına ancak merdiven dayanarak ulaşılabilen ve meyhâne mekânının önemli bir yerini işgal eden çok büyük fıçılardır (bk. res. 225). Şarap olgunlaşınca bu küplerden daha küçük fıçılara, fıçılardan sürahilere ve oradan da kadehlere geçer. Allah'ın birliği demek olan "tevhîd", insanın akıl ve idrâki ile değil ancak irfan ile ulaşılabilecek bir husus olarak kabul edilir. Öyle anlaşılıyor ki Nef'î, "tevhîd" bahsini "idrâk şarabının küpünün üste çıkan köpüğü" olarak tarif ederek idrâkinin insan üstü bir kudrete sahip olduğunu vurgulamaktadır. Buradaki "hum" [= küp] kelimesinin öyle ufak fıçılardan değil yukarıda tarif edilen cinsten olduğunu özellikle hatırlamak, şairin mübalâğasını anlamak bakımından faydalı olabilir. "Tahkîk" ise bir nesnenin yahut meselenin hakikatini akıl ile ve beş duyu ile tam olarak anlamak demektir. "Endîşe" [= düşünce] akıl ile gerçekleşen bir hadisedir. Düşüncesini bir sakiye benzeten şair "tahkîk"i onun elindeki kadehin "dürd" yani tortusu gibi görmektedir. Burada "dürd" yani şarap tortusunun değersizliği sebebiyle içilmeyerek yere döküldüğünü hatırlamak gerekebilir. Görüldüğü üzere beyitteki ifade tam bir netlik arz etmeyip okuyucunun

zihninde yer yer bir takım tedailer oluşturan, tam anladığını zannettiği anda yine kavramakta aciz kaldığı bir üslûp arz etmekle ve bu hâliyle tipik bir "sebk-i hindî" örneği teşkil etmektedir.

52 Bir önceki beyitte başlayan "sebk-i hindî" üslûbu bu beyitte de devam etmektedir. Dikkat edilecek olursa öyle bir nazım cümlesi kurulmuştur ki beytin ifadesini hakkıyla nesre çevirmek dahi imkânsız görünmektedir. Aslında okunduğunda çarpıcı bir etki bırakan terkip ve ibareler ancak el yordamıyla, tahmin ve yakıştırmalarla izah edilebilecek bir hâl ve bazen de izahı imkânsız bir yapı arz etmektedir. Bu durumda anlamlarını tesbit edebildiğimiz ibareleri bir araya getirerek şöyle tahminî bir yorumda bulunmak mümkündür:

Eski kâtipler kitap nüshası çoğaltırken satırların düzgün gitmesi için kağıdın altına "mıstar" [= satırlık] denen (bk. res. 226) ve üzerine iplerin satır şeklinde sıralanmasından oluşan bir mukavva yerleştirirlerdi. Bu ipli mukavva üzerine konan kağıda bir merdane ile baskı yapılarak iplerin izinin kağıt üzerine geçmesi sağlanır ve böylece yazıların dümdüz ve bir sayfa düzeni içinde yazılması gerçekleşirdi. Buna göre lügatlarda anlamını bulamadığımız ilk mısradaki "hatt-i sâye" ibaresini söz konusu mıstarın kağıt üzerinde bıraktığı gölge şeklindeki çizgiler olarak yorumlamak mümkündür. İkinci mısradaki "habl-i metîn" [= sağlam ip] aslında güçlü bağları ifade etmek için kullanılan bir tabir olup ibarede üzerinde ipler bulunan "mıstar" ile "habl" [= ip] arasında bir uyum söz konusudur (tenasüp). "Feyz" coşkunluk, canlandırma, bereket ve saadet gibi anlamlara gelir. Bu bilgiler ışığında şairin bu beyitte şöyle demek istediği tahmin edilebilir: "Kalemimin gölge çizgisine ihtiyacı yoktur. Onun gölge çizgisi fitnenin sevkettiği yoldur. Şiirimin mıstara ihtiyacı yoktur. Çünkü şiirimin mıstarı "feyz"in sağlam ipidir." Kalemin "fitnenin sevkettiği yolda gitmesi" ifadesi ise "fitne" kavramının sayısız anlamları göz önünde bulundurularak namütenahi yoruma açık bir yapı arz etmektedir. Meselâ "fitne"nin bir anlamı "insanın hoşlandığı şeye kendini kaptırması" demektir. Buna göre fitnenin kalemi sevkettiği yol farklı olur. Yahut "fitne"nin diğer bir anlamı "insanlar arasında karışıklık çıkarmak" demektir vb. Nef'î'nin bıçak gibi keskin diliyle ve özellikle hicviyeleriyle insanlar arasında bir hayli fitne uyandırdığı düşünülecek olursa bu sözlerin yorumu daha da uzayıp gidebilir sanırız. Zaten "Sebk-i hindî" üslûbunun okuyucuda oluşturmak istediği etki de budur. Okuyucu burada olduğu gibi kelimenin birden fazla anlamı bulunması hâlinde bunlardan hangisini tercih edeceğine bir türlü karar veremez ve ard arda karşısına çıkan anlam yığınları arasında âdeta şaşkına döner...

53 Yukarıdan beri 12-13 beyit boyunca kendisini ve şiirini metheden, şiirinin kudretine peygamber mucizelerini ve hatta neredeyse mukaddes kitabı eş tutan şair bu beytinde tam bir acziyet ve mahviyet içine düşmüş rolüne bürünmektedir. Gerçek bir sahne sanatçısı edasıyla perişan ve çaresiz bir hâlde sözü "Bütün bu kudretime rağmen padişahın üstün meziyetlerini anlatabilmem o kadar zor ki... Ben kim onu methetmek kim... Onun hakkında bir şeyler söyleyemeyeceğimi bildiğim hâlde bu söylediklerim, düşüncelerimi dizginleyememden kaynaklanan şeylerdir" demeye getirmektedir.

54 Allah'a ibadetin en önemli yollarından birisi de tefekkürdür. Onun yüceliğinin, kudretinin, sanatının, olağanüstü güzellikte yarattığı her şeyin ibretle müşahade edilerek düşünülmesi, hem her müslümanın hem de tarikat yoluna giren dervişlerin vazgeçilmez ibadetlerindendir. Bu sayede Allah'a sevgi daha pekişir, yarattığı her şeyde onun izlerini görmek ona daha fazla yakınlaştırır. Bir dervişin bu ibadeti terk etmesi onun için tam bir felâket ve gönlünün helâk olması demektir. Nef'î ise padişahı medihte o kadar ileri gitmiştir ki neredeyse padişahı ilahlaştırma noktasına varmıştır. Neyse ki "Senin vasıflarını fikretmek ruhumun gıdasıdır" demiyor da, "düşüncemin ruhunun gıdasıdır" demek suretiyle durumu biraz hafifletiyor. Yani bu beytin ifadesini bir bakıma "padişahın methi ile uğraşmak benim düşüncem için bir nevi idman gibidir, eğer bunu bırakırsam şiir gücüm mahvolur" şeklinde yorumlamaya sebep olacak bir durum oluşturmaktadır.

55 Eskiden altın elde etmek için uğraşan kimyagerlerin, bakır yahut diğer bir madeni altına çevirmesi için bulmaya çalıştıkları sihirli maddeye "kîmyâ", "iksîr" ve "cevher" gibi isimler verilmiştir. Ancak

burada "iksirin özü" şeklinde çevirebileceğimiz "cevher-i iksîr" terkibinde "cevher", "iksir" anlamıyla değil "öz" anlamıyla kullanılmış, fakat metne "iksir" anlamına uzaktan işaret edecek şekilde yerleştirilmiştir (iham). Beyitteki "tarh" [= atma, tertip etme, iksir elde etme ameliyesinden sonra istenen cevheri bulma] ibaresi de eski kimya yahut simya tabirlerinden olduğundan, bununla birlikte "cevher" ve "iksir"in birlikte kullanılması metin içinde bir uyum teşkil etmektedir (tenasüp). Şair çok yüksek vasıflara sahip olan padişahı övmenin imkânsız olduğunu ifade ederek onu övebilmeyi kimya yoluyla altın elde etmeye benzetmektedir. Bu altını oluşturacak cevherin terkibini elde edince de, her seferinde düşüncesi ile kendi arasında kıskançlık sebebiyle bir "ceng-i zergerî" gerçekleştiğini iddia etmektedir. Her ikisi de eski şiirimizin gün ışığına çıkartılmasına büyük hizmetler veren Ahmet Talât Onay'ın Tahirü'l-Mevlevî'den aktardığı bilgiye göre "ceng-i zergerî"nin esas anlamı "altın varakçısı kavgası" imiş. Ancak burada şair, padişahın methinin iksirini bulunca, kıskançlıktan düşüncesiyle zerger cengi etmeye başladığını söylediğine göre, bu tabir şairle düşüncesi arasında "İksiri ben buldum!", "Hayır sen değil ben buldum!" şeklindeki bir çekişme ve iddialaşmayı tasvir için kullanılmış gibi görünmektedir. Yani padişahı methetmek o kadar büyük bir maharettir ki onun iksirini bulma hususu paylaşılamayacak bir paye olduğundan şair kendi düşüncesi ile bu marifetin kime ait olduğu konusunda kıskançlığa düşerek kavga etmektedir. Ne diyelim?. Allah akıl fikir versin...



224

56 Eskiler güneş ışığının binlerce yıl boyunca taşa etki ederek sonunda taşı altın ettiğine inanırlardı. Şair bu yüzden güneşi kimyagere yani diğer madenlerden altın elde etmeye çalışan bir kimyacıya benzetmektedir (teşbih). Nef'î'nin güneşin duymasından çekindiği şey, "padişahın methi iksiri"dir. Bu öyle değerli bir maddedir ki herkese nasip olmaz, hatta büyük kimyager güneş dahi şairin bunu elde ettiğini duyarsa ısrarla isteyebilr. Hazine arayıcılığı gibi altın elde etme peşinde koşmak da eskiler arasında bir tutku ve saplantı idi. Günümüzde bazı hazine arayıcılarının bu uğurda servetler harcaması gibi o devirde de altın elde etme peşinde hayaller kuran nice aklı başında insanlar bu uğurda büyük fedakârlıklara girmekten çekinmiyorlardı. Güneşin "bin şevk ile müşteri olması"nı ifade etmekten amaç, onu bu saplantıya düşen ve bu uğurda büyük paralar harcamaya hazır olan bir şahıs gibi gösterebilmektir (teşhis). "Müşterî" aynı zamanda gezegenlerden birinin adı olduğu için güneş ile birlikte zikredilmesi aynı ibarede iki gök cisminin kullanılması bakımından bir uyum oluşturmaktadır (ihamıtenasüp). Eski kimya ile ilgili bir konuyu işleyen bu beyitte geçen "müşterî" [= 1. alıcı, 2. Mars gezegeni] kelimesi, aynı zamanda bu ilimde 'kalay' metalinin de simgesi olduğundan ayrıca dikkat çekicidir.

Olmadık hayaller kuruyor gibi görünen şair aslında bazı ustaca imalarla gerçeklerin ta kendisini ifade etmektedir. Gerçekten de o devirde padişahı methetmek, caize olarak büyük servetler kazandırdığından, altın elde edilen iksiri bulmaktan pek de farklı değildi. Şair padişahı kendisine çok altın vermeye teşvik için -güya altının kaynağı olan- güneşi dahi bu cevhere hararetle talip olan bir müşteri gibi gösteriyor.

57 Eskilerin fizik bilgisine göre havada bulunan ve gözle görülemeyecek kadar küçük parçaların her birine "zerre" denirdi. Bunlar ancak loş bir odaya bir noktadan giren kuvvetli güneş ışığının hüzmesinde görünebilirler. Dikkatle bakıldığında güneş ışığında bazıları yıldızlar gibi parlayarak hareket ederler. Yine eskiler bu zerrelerin güneş tarafından cezbedildiği yani kendine doğru çekildiği görüşündeydiler. Zerre varlığının hissedilmesini güneşe borçlu olduğundan edebî metinlerde sürekli "mihr" [= güneş] ile birlikte geçer. Rüzgâr ile "gubâr" yani tozun birlikte geçmesinin sebebi rüzgâr estiğinde toz kaldırması sebebiyledir. Güneş zerreyi çekip aldığı gibi rüzgâr da tozu uçurup götürür. İşte şair bu özellikten hareketle "Ben böyle bir iksirin zerresini güneşe, tozunu da rüzgâra kaptırmam" diyerek sanki güneş ve rüzgâr dahi bu iksirin peşindeymiş gibi bir imaj oluşturmak istemektedir. İlk mısradaki "... kim verir?" ifadesi günümüzde de kullanılan "Bende onu verecek göz var mı?" yahut "Hiç verir miyim!" tarzında konuşma diliyle söylenmesi bakımından çok hoş düşmüştür. Çünkü şair -neyin para edeceğini çok iyi bilen- bir kuyumcudur. Padişahın methi iksirinin cevheri gibi, gerçekten kese kese altınlardan oluşan bir servet getiren bu nesneyi kimseye kaptırma niyetinde değildir.

58 Büyük İskender'in hocası Aristo tarafından icad edilerek İskenderiye'de deniz kıyısındaki bir kuleye konduğu ve uzakdaki düşman donanmalarını gösterdiği rivayet edilen büyük ayna, edebiyatta "âyîne-i İskender" olarak geçer. Güya bu aynayı elinde bulunduran dünyanın her tarafını görebildiği için, İskender gibi dünyanın hakimi gösterilmek istenmiş. Şair "Benim elimde böyle bir cevher -yani padişahı medih iksirinin cevheri- varken ben dünyayı ne yapayım? İskender'in aynasının dahi benim için bir kıymeti yok. Felek alsın başına çalsın!" diyerek bu iksirin kıymetini bir kere daha vurgulamaya çalışmıştır. Görüldüğü üzere Nef'î bu defa da sokak dilinden "Kim verir!" yahut "Başına çalsın!" gibi tabirleri şiirine ustalıkla yerleştirmekte ve âdeta gösteri yapmaktadır.

59 Bu defa da kendisini Hz. Süleyman ile karşılaştıran şair, ondan üstün olduğu izlenimini uyandıracak ifadeler kullanmaktadır. Bilindiği üzere Hz. Süleyman büyük ordulara hükmeden, hayvanların dilinden anlayan, cinleri hükmü altına alıp hizmetinde çalıştıran hem büyük bir peygamber hem de çok güçlü bir hükümdar idi. Rivayete göre gücünü Allah tarafından kendisine verilen tılsımlı bir mühür yahut yüzükten alıyordu. Eskiler mühürlerini kolayca yanlarında taşımak ve kaybolmasını engellemek için sürekli yüzük olarak parmaklarında tutarlarmış (bk. res. 70). Bu bakımdan beyitteki "hâtem" [= mühür] kelimesi aynı zamanda "yüzük" anlamına da gelmektedir (tevriye). Aynı ibarede "hâtem" ve "engüşter" [= yüzük] kelimelerinin kullanılması da ibareler arasında ayrıca bir uyum teşkil etmektedir (tenasüp). Hz. Süleyman'ın mührü iç içe geçmiş iki üçgen şeklinde olup ortasında "İsm-i A'zam" [= Allah'ın en büyük ismi], altı köşesinde de büyük meleklerin isimleri yazılı imiş. Allah'ın isimlerinden hangisi olduğu bilinmeyen bu isim söylendikten sonra dilenen her iş yerine geldiğinden, bu ismi yüzüğünde taşıyan Hz. Süleyman'ın olağanüstü bir güce sahip olduğu rivayet edilir. İşte şair sözü "Ben hayal ülkesinin Süleyman'ıyım" yahut "Süleyman elindeki yüzükle cinleri büyüleyip emrine aldığı gibi ben de hayalleri emrim altında tutarım. Fakat ben onun gibi yüzüğe muhtaç değilim" demeye getirecek şekilde ustaca kullanmakta ve sanki kendisinin bu büyük peygamberden üstün olduğu intibaını uyandırmaya çalışmaktadır. İfadeden asla "Ben Süleyman'dan büyüğüm" gibi bir anlam çıkmamaktadır. Çünkü böyle bir ifade, büyük peygamberlerden birini küçümseme anlamına geleceğinden, hem şairin dinden çıkmasına sebep olur, hem de belki hayatıyla dahi ödeyemeyeceği bir suç teşkil ederdi".



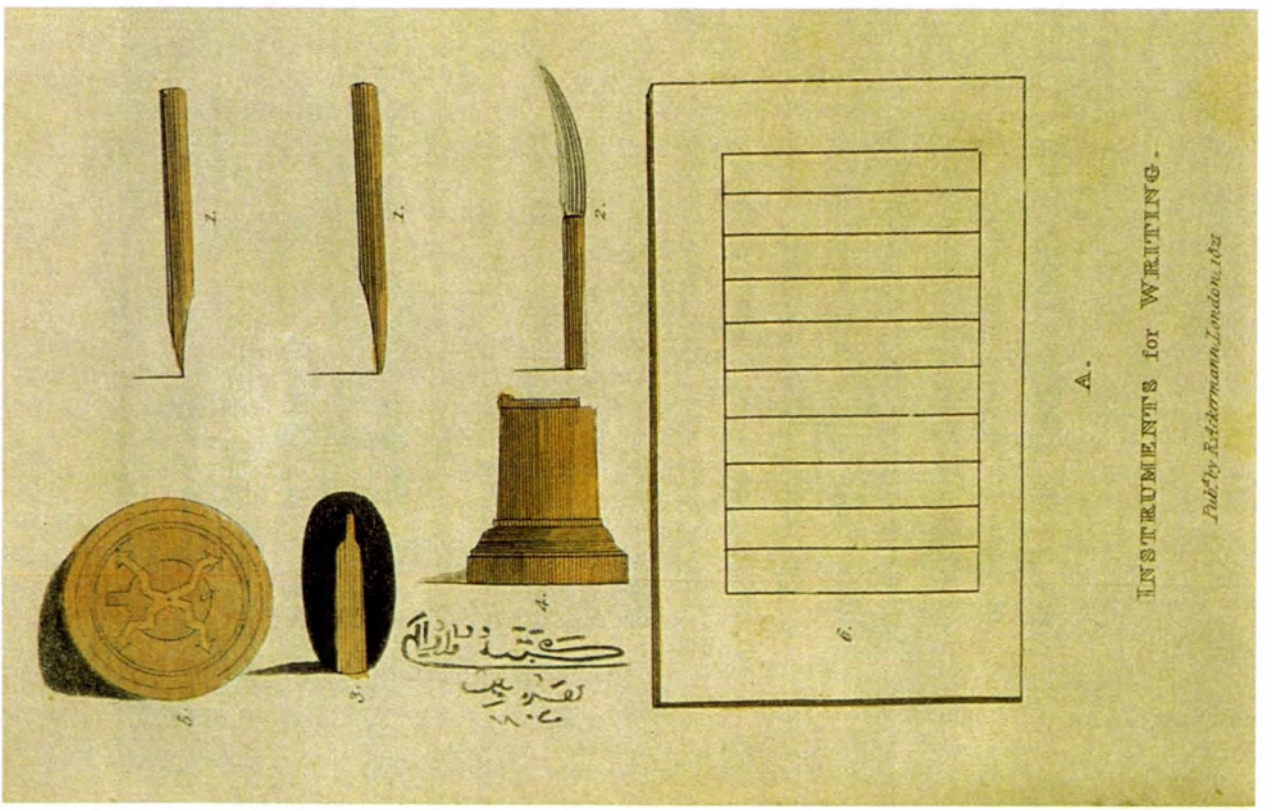
225

60 Bir önceki beytin izahında "İsm-i A'zam"ın ne olduğundan bahsedilmişti. Burada da şair "Ben ne dersem insanlar ve cinler sözümü dinlerler" derken iki anlamı kastetmektedir (tevriye). Bunlardan birincisi "Benim şiirim öyle muhteşemdir ki insanlar ve cinler ne söylediğimi dikkat ve saygı ile dinlerler, onlara tesir eder" diğeri ise "Ben ne emredersem itaat ederler" demektir. Görüldüğü üzere şair Hz. Süleyman ile kendisi arasındaki kıyaslamayı bu beyitte de ustaca bir üslûpla devam ettirmektedir. Üstelik şiirinin tesirini "İsm-i A'zam"ın tesirine benzeterek kendisine bu vesile ile bir kere daha ilâhî bir hüviyet izafe etmektedir. Her tehlikeli beytinde zamanın hukuk sistemine karşı çok kıvrak ve ustaca lisanı ile daima kendini koruma altında tutan şair, bu defa da "gibi" dediği için kurtulmaktadır.

61 Her kasidede âdet olduğu üzere burada da kaside bitirilmek üzere dua faslına başlanıyor. Ancak bu fasla başlayışta çoğu şairler güzel bir geçiş zemini hazırlayıp öyle duaya girdikleri hâlde Nef'î'nin, sanki övünmek için daha söylenecek çok şey varmış, meziyetleri anlatmakla bitmezmiş, fakat bitirmek zorundaymış gibi bir tavırla sözü birden bıçak gibi keserek duaya başlaması dikkat çekicidir. "Devlet" kelimesi, günümüzdeki anlamının yanı sıra aynı zamanda saadet, mutluluk, bahtiyarlık anlamlarına geldiğinden (tevriye), şairin ifadesi "işlerin mutlulukla sürmesi için dua et" anlamına da gelecek bir yapı arz etmektedir.

62-63"Cevlân" yahut "cevelân" dolaşma, "cevlân-ger" dolaşıcı, "cevlângerî eylemek" ise dolaşmak demektir. Eylemek fiilinden sonra gelen "tâ" Farsça zaman edatı olup süreklilik bildirir ve edebî metinlerde burada olduğu gibi "-dığı müddetçe" anlamı verecek şekilde kullanılır. "Sâhib-kırân"ın anlamı bu kasidenin 20-22. beyitlerinin izahında verilmişti. Ancak daha çok padişah ve devlet adamları için kullanılan bu tabir burada "doğunun ve batının hükümdarı olan güneş" hakkında kullanıldığından daha farklı bir durum söz konusudur. Çünkü eski astronomiye göre "kırân" iki gezegenin aynı burçta bulunmaları demektir. Batlamyus'a dayanan eski astronomi görüşüne göre dünyanın merkezde bulunduğu ve güneş de dahil diğer gezegenlerin onun etrafında döndüğü düşünüldüğünden, güneşin de bir gezegen olduğu zannediliyordu. Buna göre güneş de sık sık diğer gezegenlerle

226



"kırân" durumuna düştüğünden buradaki "sâhib-kırân" tabiri aynı zamanda "ikide bir kırâna giren yani diğer gezegenlerle aynı burca düşen güneş" anlamını da ifade etmektedir (tevriye). "Husrev" hükümdar demektir. "Doğunun ve batının altın dizginli kır atına binen hükümdarı" olarak ifade edilen varlık güneştir. Bu beyitte "sabah" beyazlığı ve güneşin saçtığı altın renkli parıltılar sebebiyle, "güneş"in bindiği "eşheb-i zer-pâleheng" [= altın özengili beyaz bir at] olarak düşünülmüştür (teşbih). "Eşheb" aslında her cins hayvanın beyaz renkli olanına denmekle birlikte burada, ardından gelen "zer-pâleheng" [= altın dizgin] ibaresinden karineyle sadece "beyaz at" anlamında kullanılmıştır.

Dikkat edilecek olursa 63. beyit, 62. beyitte ifadesi yarım kalan cümleyi tamamlamak üzere getirilmiştir (beytimerhun). Bu beyitte açıkça isim verilmemekle birlikte Sultan Osman'ın din ve devletine dua edilmektedir. "Güneş sabahın altın dizginli beyaz atına bindikçe" demek, daha açık bir ifade ile "kıyamete kadar" demektir. Dolayısıyla 62 ve 63. beyitler birleştirildiğinde özetle "Allah Sultan Osman'ın devletinin sancaklarını kıyamete kadar yüceltsin, nereye gitse ona fetih ve nusret versin" anlamı çıkmaktadır.

64 Kasidenin dua faslının bu son beytinde Nef'î, lugaz yahut muammâ söylercesine bir üslûpla padişaha, girdiği her savaşta daha ilk hamlede düşmanın başının onun yolu üzerinde yerlerde sürünmesi için dua etmektedir. İfadedeki "düşmen-i dînüñ seri" [= din düymanının başı] ibaresi, düşmanın kellesi demek olabileceği gibi, düşman ordusunun kumandanı anlamına da gelebilecek şekilde kullanılmıştır.



NEV'ÎZÂDE ATÂ'Î

[İstanbul 1583 - İstanbul 1635 ?]

Asıl adı Atâullah olup XVI. yüzyıl şair ve bilginlerinden Nev'î'nin oğludur. İlk eğitimini babasından gördükten sonra, bir süre Kafzâde Feyzullah Efendi'ye öğrenci oldu, Karaca Ahmed Efendi'den Arapça dersleri aldı. Henüz on beş yaşındayken h. 1007 / m. 1598'de babasını kaybeden Atâî, tahsilini Ahizâde Abdülhalim Efendi'nin yanında tamamladı. İlk hizmeti h. 1010 / m. 1601'de İstanbul kadısı Zekeriyâzâde Yahyâ Efendi'ye bir kıt'a sunarak kırk akçe ile İstanbul Canbâziye Medresesi müderrisliğine atanmasıyla başladı. Birkaç yıl sonra h. 1017 / m. 1608'de kadılık mesleğine geçerek Lofça kadısı oldu. Bunu sırasıyla Babaeski, Varna, Rusçuk, Silistre, Tekfurdağı, Hezargrad, Tırnova, Tırhala, Manastır ve Üsküp kadılıkları takip etti. Üsküp kadılığından h. 1044 / m. 1635'te azlolunmasından sonra İstanbul'a döndüğü sırada vefat edince babasının yanına defnedildi. Ölüm tarihi hakkında farklı ay ve yıllar bildirilmiştir. Nef'î'nin hicviyelerinden, iri yapılı ve kilolu biri olduğu anlaşılan Atâ'î; nüktedan, hoş sohbetli ve mizahtan hoşlanan biriydi. Hezeliyatı bir divançe oluşturacak hacimdedir. Tasavvufa da meyilli olan Atâî, Üsküdarlı Azîz Mahmûd Hüdâî'nin müridi idi.

Türkiye kütüphanelerinde oldukça fazla nüshası bulunan *Dîvân*'ında bir miraciyeden başka Sultan II. Osman'a, IV. Murad'a, Şeyhülislâm Sun'ullah ve Yahyâ efendilere ve devrin ileri gelen devlet ricaline sunulmuş 31 kadar kasidesi vardır. 299 gazelin yer aldığı eser Şeyhülislâm Yahyâ'ya sunulmuştur. Türk edebiyatı tarihinde Atâ'î'nin en belirgin özelliği "hamse" sahibi olmasıdır. Beş mesneviden ibaret *hamsesi*, *Sâkî-nâme*, *Nefhatü'l-ezhâr*, *Sohbetü'l-ebkâr*, *Heft-hʷân* ve *Hilyetü'l-ebkâr*'dan oluşur. Bunlardan 1600 beyitlik *Sâkî-nâme*, şairin h. 1026 / m. 1617'de yazdığı ilk mesnevisi olup diğer adı *'Âlem-nümâ*'dır. Sultan II. Osman'a ithaf edilen eserde 12 rubaiden başka zaman zaman İstanbul tasvirlerine yer verilmiştir. *Nefhatü'l-ezhâr* Nizâmî'nin *Mahzenü'l-ezhâr*'ı örnek alınarak Tırnova'da nazmedilmiş olup "nefha" diye adlandırılan dinî ve tasavvufî konulardan ibaret 20 bölümden oluşur. Yaklaşık 3000 beyit tutarındaki eser Sultan IV. Murad'a sunulmuştur. *Hamse*'nin üçüncü mesnevisi *Sohbetü'l-ebkâr* Molla Câmî'nin *Sübhatü'l-ebrâr* adlı mesnevisi örnek alınarak Tırhala'da 40 "sohbet"ten oluşan bölümler hâlinde nazmedilmiştir. Sultan IV. Murad'a ithaf olunmuştur. Yine aynı hükümdar adına telif ederek Ahîzâde Hüseyin Efendi'ye ithaf ettiği Heft-*hʷân* mesnevisi, h. 1036 / m. 1626 senesinde Nizâmî'nin *Heft-peyker*'ine nazire olarak yazılmıştır. "Dâstân" başlıklı 38 bölümden oluşan yaklaşık 3000 beyitlik eserde yer alan hikâyelerin önemli bir kısmı İstanbul'da geçer. *Hamse*'nin son mesnevisi olan *Hilyetü'l-efkâr*'ın tam metni elde bulunmamaktadır.

Atâ'î'nin mensur eserleri arasında en önemlisi, *Hadâikü'l-hakâik fî Tekmileti'ş-şakâik* adıyla Taşköprülüzâde'nin *Şakâikü'n-nu'mâniyye*'sine yazdığı "zeyl"idir. Taşköprülüzâde'nin başlangıçtan itibaren Osmanlı bilgin ve şeyhlerinin biyografilerini veren meşhur eserini bıraktığı yerden Sultan IV. Murad devrine kadar getiren müellif, bu kitabını Üsküp kadılığı sırasında h. 1044 / m. 1634'te kaleme aldı. Yazarın hayat hikâyesini anlattığı şahsiyetlerin önemli bir kısmıyla görüşüp tanışması, eserin değerini bir kat daha artırmıştır. Fıkha dair Arapça kaleme aldığı *el-Kavlü'l-hasen fî Cevâbi'l-kavli Limen* yazarının ilmî kudretine delil gösterilmiştir. Sekiz mektuptan oluşan *Münşeât*'ından başka, bitirmeye ömrünün vefa etmediği *Zeyl-i Siyer-i Veysî*'si vardır.

Kaynaklar: Abdülkadir Karahan, "Nev'î-zâde Atâî", *İA*, c. IX, s. 226-228; Tunca Kortantamer, *Nev'îzâde Atâyî ve Hamse'si*, İzmir 1997; Turgut Karacan, *Nev'îzâde Atâyî - Heft Hân Mesnevisi (İnceleme - Metin)*, Ankara 1974; Agâh Sırrı Levend, *Atâî'nin Hilyetü'l-efkâr'ı*, Ankara 1948; Nev'î-zâde Atâyî, *Sohbetü'l-ebkâr*, nşr. Muhammet Yelten, İstanbul 1999.

Eskilerin günümüzde hakkıyla bilemediğimiz ilginç yönlerinden birisi de mizah ve lâtifeye olan düşkünlükleridir. Eski şiirin önemli bir kısmını oluşturan, çoğu mesnevi formunda nazmedilmiş hikâyeler arasında öyleleri vardır ki içlerinde bazen ibret verici bir örnek oluşturma, bazen de insanları güldürme amacıyla yer verilen müstehcen sahneler sebebiyle, bunların günümüzde değil bir devlet başkanına ithaf edilmek üzere kaleme alınmış bir eserde, halk için yazılmış eserlerde dahi yer alması düşünülemez niteliktedir. Nev'îzâde Atâ'î'nın Sultan IV. Murad'a ithaf ettiği *Sohbetü'l-ebkâr* mesnevisindeki şu hikâye, bu türün en hafiflerindendir. O devirde halk arasında olduğu kadar, terbiye ve zarafetin odak noktası sayılabilecek saray muhitinde düzenlenen toplantılarda dahi bu tür hikâye ve kitaplar rahatça okunabiliyordu.

Hemen tamamı ahlâk, fazilet, dindarlık vb. konuları işleyen ve her birine "sohbet" denen 40 bölümden oluşan eserde, her sohbette "dâstân" başlığı ile o konuya ilişkin ibretli bir hikâyeye yer verilir. Eserin 25. "Sohbet"i zina etmenin haram olduğuna ve zani kimselerin her kötülüğü yapabileceği bahsine ayrılmıştır. Bu konuyla ilgili olarak "dâstân" başlığı altında anlatılan hikâye metni aşağıya alınmıştır. Hikâyenin konusu özet olarak şudur: Bir zamanlar Üsküdar'da "Kuşu Ipli" lâkabıyla tanınmış bir zampara varmış. Ona neden böyle dendiğini soranlara, söz ehlinden biri, o zinacının sürekli kadınları gözetleme alışkanlığında olduğunu, yine bir gün bir harem bahçesinden gelen sesleri duyarak tahta perdede bir budak bulup içeriyi gözlediğini, kızların arasına karışmak için aklına geleni uygulayarak ilgi çekmek için delikten içeriye erkeklik uzvunu soktuğunu, bunun ne olduğunu bilmeyen kızların şaşırarak aralarında tartıştıklarını, nihayet içlerinden şairin tabiri ile "kuş dilinden anlayan" bir kızın durumu fark edip ders olması için bir ip hazırlayarak çapkının uzvunu bağlayıp iğnelemeye başladığını, zamparanın feryadını duyanların koşup geldiklerini ve durumu anlayınca da kendisine o günden sonra "Kuşu Ipli" lâkabını taktıklarını şöylece anlatmış:

MESNEVİ

SOHBETÜ'L-EBKÂR'dan

DÂSTÂN-I GİRİFTÂRÎ-I ZENBÂRE BE-DÂM-I MEKKÂRE
[Zamparanın düzenbaz kızın tuzağına yakalanma hikâyesi]

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Bir yüzi kare seg-i âvâre
Bûm-veş gice kuşı zenbâre

Üsküdara varup itmişdi makâm
Hayli sa'y itdi çak olınca cüzâm

Rişte-ber-pây idi mürg-i bâmı
Kuşı ipli idi ya'nî nâmı

Lakabın aslını itdükde sü'âl
Böyle nakl eyledi bir ehl-i makâl

Ki o zânî-i ziyânkâr ü denî
Zen içün yolda idüp râh-zenî

Dâ'imâ itmege keşf-i 'avret
Perdedârâne idermiş gılzat

Görse her kanda ki dîvâr-i harem
Anda fürce gözedürmiş her dem

Kapuda halka gibi gûşı müdâm
Şehnişînde gözi mânende-i câm

Kankı dîvârda görse sûrâh
Mâr-veş akar imiş ol küstâh

Geçse bir tahta harem yanından
Dem ura burgucı dükkânından

Bir gün ol derbeder-i bî-ser ü pâ
Şehrde bir yola gitdi tenhâ

Tahta havli arasında nâgâh
Görinür şem'a-sıfat bir iki mâh

Şekl-i pervînde bir kaç duhter
Nice duhter ki fürûzân ahter

Gamzesi sûzen-i dil-dûz-i hayâl
Turresi tâb-dih-i gunc ü delâl

Öñinde safhalarını germiş
Yazmış üstâd kabâle vermiş

Turmadın bir birine nakş geçer
Müje sûzenleri dâyim işler

Biri biri ile âheng olmış
Zühre ol dâyireye denk olmış

Göricek anı delikten o denî
Oldı ol tahtanuñ agaç kakanı

Kalmayup sabrı hemân eyledi 'azm
Ki latîfeyle ola dâhil-i bezm

Kıssasın âlet-i hengâme ile
Suna tûmârını cer-nâme ile

Buldı bir köhne budak sûrâhın
Sokdı andan öbür yire şâhın

Maglata itdi tecâhül kıldı
Anı igfâle tegâfül kıldı

Hâzır itmişdi kemend-i pertâb
Bend-i mâhîye birîşim kullâb

Didi vehm eyleyene hey ahmak
Yâ nice olurmış aña yapışıcak

Şîveler itdi o şûh-i şâtır
Sıgadı anı toyınca vâfir

Bu nezâketle hemân eyledi bend
İpligi ilmek idüp atdı kemend

Çünki bend eyledi ol mâr-i bedi
Tîz tutup kellesini igneledi

Karaçı tudagı gibi meselâ
Geçdi bir nakş ki olmaz aslâ

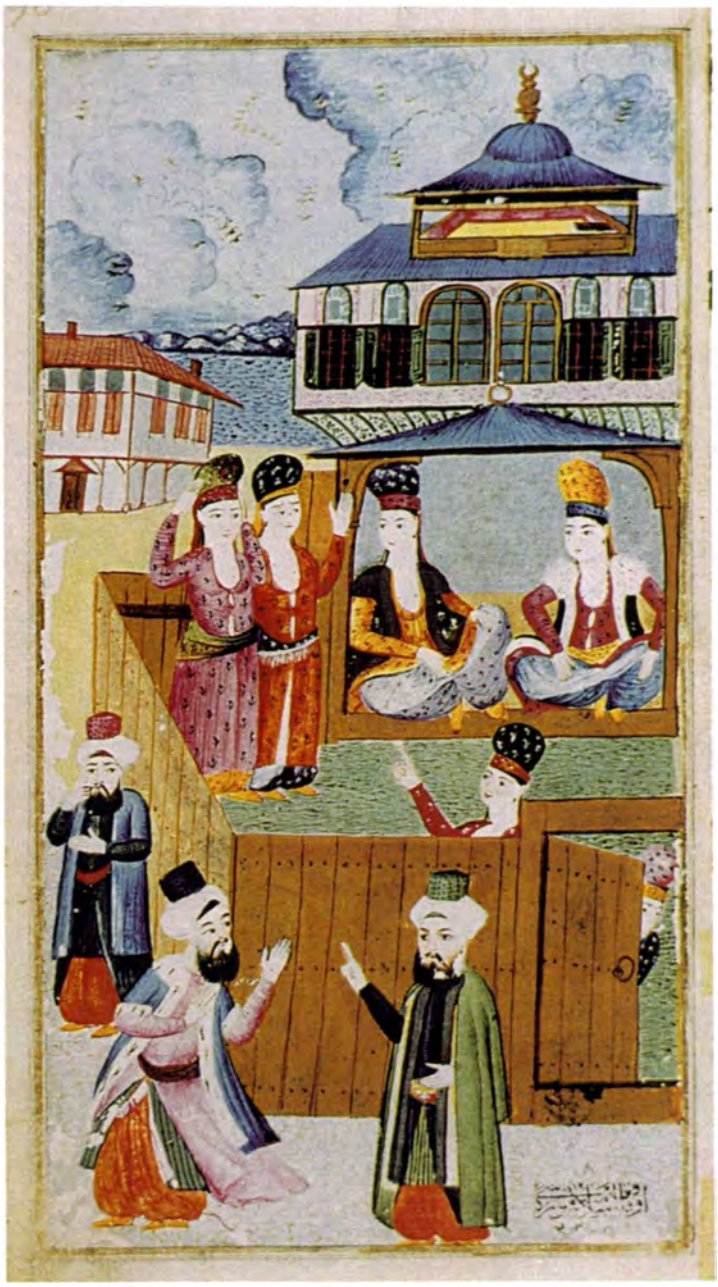
Gördi kim kurtaramaz çekse eger
Keskin ibrîşim anı iki böler

Itdi biñ derd ile bîçâre figân
Turmayup kaynadı her ignede kan

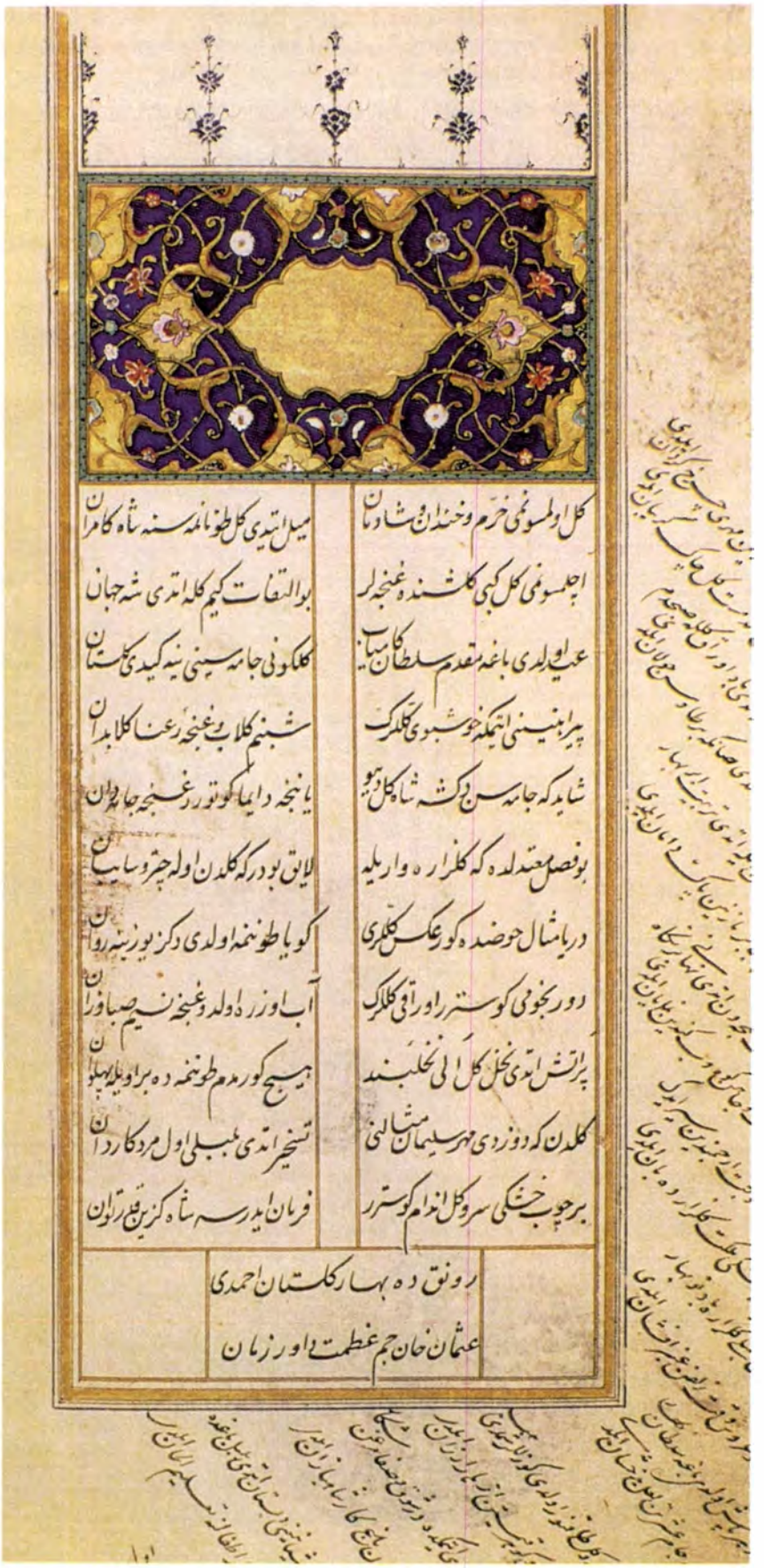
Tuyıcak geldi segirdüp züreſâ
Üşdiler mâ-halakallah aña

Gördi duhter ki uzandı feryâd
Kuşça cânın anuñ itdi âzâd

Ol dem igne yimişe döndi köpek
Süpüri tutdı ipin süriyerek



228



229

ŞEYHÜLİSLÂM YAHYÂ

[İstanbul 1561 - İstanbul 1644]

Babası Ankaralı Şeyhülislâm Bayramzâde Zekeriyyâ Efendi (ölm. Haziran 1593) Ebussuud Efendi'den sonra Osmanlı şeyhülislâmlarının en değerlilerinden sayılır. İlk eğitimini aile içinde görerek Abdülcebbârzâde gibi devrin büyük ulemasından ders görerek yetişti. Genç yaşında Atik Ali Paşa (1586), Haseki Sultan (1589) ve Sahn medreselerinde müderrisliklerde bulundu, Üsküdar Vâlide medresesinden sonra Halep (1595) ve bir yıl sonra da Şam kadısı oldu. Mısır, Edirne ve Bursa'da da kadılıklarda bulunduktan sonra nihayet İstanbul kadılığına getirildi (1603). Bir yıl kadar sonra bu vazifesinden azledilerek aynı yıl içinde önce Anadolu ve ardından da üç kere Rumeli kazaskerliğine getirildi (1604, 1609, 1617).

İlk olarak şeyhülislâmlığa atanmasından (1031/1622) bir yıl sonra, Sadrazam Kemankeş Ali Paşa'ya rüşvetçilikte ileri gittiğini ima etmesi üzerine paşa ile arası açılmış, paşanın Sultan IV. Murad'a aleyhte tezviratta bulunması üzerine azledilmiştir. Yerine getirilen Esad Efendi'nin vefatı üzerine (Şaban 1034/Mayıs 1625) ikinci kez şeyhülislâmlığa getirilmiş, yedi yıl kadar bu makamda kaldıktan sonra Hafız Ahmed Paşa'nın şehit edilmesi üzerine meşihattan çekilerek (1041/1632) yerine Ahîzâde Hüseyin Efendi getirilmiştir. Nihayet Ahîzâde'nin katli üzerine (Şaban 1043/Mayıs 1634) son olarak şeyhülislâmlığa getirilmiş ve 80'i aşkın bir yaşta ölene kadar bu makamda kalmıştır (Zilhicce 1053/Şubat 1644). Toplam meşihat hizmeti 20 yıla yakındır. Cenazesi İstanbul halkının elleri üzerinde götürülerek Sultan Selim'de babasının yanına defnedildi. Şeyhülislâmlığının son yılında Cinci Hoca'nın zuhuru ve padişah üzerinde yoğun nüfuz kurması, devlet işlerinde sık sık görüşlerine müracaat edilen Yahyâ Efendi'yi kenarda bırakmıştı. Kemânkeş Kara Mustafa Paşa'nın sadareti yıllarında paşa ile iyi anlaşarak birlikte verimli çalışma imkânı bulmuştur. Sultan IV. Murad'ın Revan ve Bağdat seferlerine katılmıştır.

Kaynaklar onu herkesçe sevilen, zarif, hoş sohbetli, güleç yüzlü, lâtifeci yüksek ahlâklı ve mütevazi bir kişiliğe sahip olarak tarif ederler. Tarihçi Na'îmâ'nın anlattığı şu hadise onun hoş görülü kişiliğini aksettirmesi bakımından ilginç ve önemlidir. Bir gün Fatih camiinde zamanın sofu vaizlerinden Hurşîd Çavuş kürsüde vaaz sırasında Şeyhülislâm Yahyâ'nın o günlerde nazmettiği "Mescitte riyâkârlar bırak riya edegörsünler, sen meyhaneye gel. Çünkü meyhanede ne riya vardır ne de riyacı". anlamındaki

Mescidde riyâ-pîşeler itsün ko riyâyı
Meyhâneye gel kim ne riyâ var ne mürâyî

beytini kastederek "Ey cemaat! Her kim bu beyti okursa kâfir olur. Çünkü bu beyit apaçık bir küfürdür!" demesi üzerine cemaatin bir kısmı zamanın şeyhülislâmını küfürle itham etmek gibi bir densizlik edilmesine öfkelenerek ayağa kalkarlar. Herkes büyük bir otoriteyi elinde bulunduran şeyhülislâm tarafından, kendini bilmez vaizin cezalandırılmasını beklerken; Yahyâ Efendi ilim, vakar ve tahammül sahibi kişiliğe sahip olması sebebiyle hiçbir karşılık göstermemiş ve belki de softanın anlamakta zorluk çektiği mananın kendisine anlatılmasını yeterli görmüştür. Özellikle gazellerindeki duru ve sade Türkçe, türlü söz ve mana sıkıntılarına düşmeden dile hâkim, rahat ve rintçe söyleyiş ona haklı olarak çağdaşı şairler arasında en seçkin mevkiyi kazandırmıştır. En önemli edebî eseri *Dîvân*'ı olup İbnülemin Mahmud Kemâl tarafından yayımlanmıştır. Bir de 77 beyitlik küçük bir *Sâkî-nâme*'si vardır. Kemalpaşazâde'nin *Nigâristân*'ını tercüme ve Muhsin-i Kayserî'nin *Manzûme-i Ferâiz*'ini şerh etmiştir.

Kaynaklar: Kınalı-zâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978, s. 1081-1083; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1977, c. III/2, s. 462-464;

I
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Ne meclisler kurulmışdur ne sâgarlar sürülmişdür*
Mahabbet bâdesine beñzer olmaz hep görülmişdür

2 *Göñül mir'âtini sad-pâre gördüm râh-i zilletde*
Mukarrer bir cefâ-cû seng-dil yâre urulmışdur

3 *Senüñ bûy-i dilâvîzüñle bahse eylemez cür'et*
Buhûr-i meryemüñ ey gonce-fem gûşı burulmışdur

4 *Dilâ 'âlem yıkılmaz göklere âhuñ direk olsa*
Bu çetr-i lâciverdî anuñ üstine kurulmışdur

5 *Dil-i meyyâl o servüñ hâk-i pâyinde karâr itmiş*
Bulandı bir zemân Yahyâ hele şimdi turulmışdur

II
GAZEL

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

1 *Sâkîye diñüz bezme yine bâde getürsün*
Bir bir hep unutduklarumız yâde getürsün

2 *Gül gibi sunup her birine câm-i lebâleb*
Bezm ehlini bülbül gibi feryâde getürsün

3 *Mecnûn gibi yabana giden bû'l-heves-i 'ışk*
Hall itmedügi müşkili üstâde getürsin

4 *Cevr okları delsün dir ise bagrını âşık*
Kirpüklerini hâtır-i nâşâde getürsün

5 *Makta'da idüp medh-i ser-i zülfini Yahyâ*
Vasf-i kad-i mevzûnını bâlâda getürsin

III
GAZEL

müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün

1 *Urduñ cefâ taşını sen dîvâne mi sanduñ beni*
Zencîrüñe bend eyledüñ uslana mı sanduñ beni

2 *Ma'mûr idüp mülk-i dili yapmaduñ eski menzili*
Ta'mîri kâbil olmayan vîrâne mi sanduñ beni

3 *İhsâna dermân yok didüñ gayri güzeller çok didüñ*
Her şem'-i bezme tolaşur pervâne mi sanduñ beni

4 *Feryâdumı işitmedüñ râh-i vefâya gitmedüñ*
Bir âşinâlık itmedüñ bîgâne mi sanduñ beni

5 *Yahyâdan eylersin ibâ feryâdın añlarsın hevâ*
Sâkî mey-i engûr ile mestâne mi sanduñ beni



NÂ'İLÎ-İ KADÎM

[İstanbul ? - İstanbul 1666]

Asıl adı Mustafa olup babası maden kalemi kâtiplerinden Pîrî Halife'dir. Bu sebeple Nâ'ilî'den kaynaklarda Pîrîzâde diye bahsedilir. XIX. yüzyıl şairlerinden Manastırlı Nâ'ilî'nden ayırmak için ondan daha çok "Nâ'ilî-i Kadîm" olarak bahsedilir. *Dîvân*'ından edinilen bilgilere göre zayıf ve hastalıklı bir bünyeye sahip olan Nâ'ilî küçük yaşta anne ve babasını yitirmiş, bütün ömrü maddî ve manevî acılarla geçmiştir. Eserlerinden iyi bir tahsil görerek Farsçayı çok iyi öğrendiği anlaşılmaktadır. Eğitiminden sonra Dîvân-i Hümâyûn'da ve maadin kaleminde kâtiplik ederek başhalifeliğe kadar yükseldi. Hayatı boyunca bu makamdan yükseğe çıkamadı. Hayatını kolaylaştırma ümidiyle IV. Murad, IV. Mehmed ve devlet ileri gelenlerine kasideler sunduysa da beklediğini bulamadı. Kısa bir süre Yusuf ve Defterdar Ahmed paşaların himayesine girdiyse de bu durum fazla uzun sürmedi. Eserleri boyunca şikâyet ettiği düşmanlarının etkisiyle olmalı, Köprülüzâde Fâzıl Ahmed Paşa'nın gazabına uğrayarak İstanbul'dan sürüldü. Köprülüzâde'ye çeşitli aracılarla gönderdiği kasidelerle içinde bulunduğu durumdan kurtulmaya çalıştıysa da bunda başarılı olamadan vefat etti. Mezarının Fındıklı'daki Sünbülî Dergâhı haziresinde olduğu ve daha sonra Beyoğlu kabristanına nakledildiği bildirilmektedir.

Devletin küçülmeye ve gerilemeye yüz tuttuğu XVII. yüzyılda, bu gidişin tam aksine güzel sanatlarda görülen gelişme ve incelmenin bir sonucu olarak edebiyat ve şiirde hayaller ve ifadeler gittikçe mükemmelleşip inceliyor, Örfî-i Şîrâzî, Kelîm-i Hemedânî, Sâib-i Tebrîzî gibi İran şairlerinin de etkisinde kalan Türk şairleri Sebk-i Hindî'nin büyülü dünyasında o güne kadar görülmemiş ifade inceliklerini zorluyorlardı. Nâ'ilî-i Kadîm bu devir şairleri arasında bu üslûbun en güçlü ve belirgin temsilcisi olarak temayüz etmiştir. Kendisinden sonraki birçok şaire hocalık eden Türk şairlerinden Neşâtî, Nâ'ilî'yi hazırlayan ve etkisi altında bırakan simalardandır. Nâ'ilî bu üstadın şiirlerinin önemli bir kısmına nazireler yazdığı gibi, şiirleri arasında da büyük benzerlikler vardır.

Tek eseri *Dîvân*'ı olup eser 2 münacat, 6 naat, Hz. Ali, Hasan ve Hüseyin'e ait 3 mersiye, IV. Murad'a 2, IV. Mehmed'e 1 kaside ile, başta Merzifonlu Kara Mustafa Paşa olmak üzere birçok sadrazam ve devlet ileri gelenlerine sunulmuş kasideler ile 388 gazel, müseddes, terkib-bend ve terci'-bendler, 6 tarih, çeşitli kıtalar ve rubailerden oluşur. Kasidelerinin çoğunda nesib kısmının bulunmaması dikkati çeker. Hayallerindeki yükseklik ve mübalâğası ve yer yer fahriyeleri ile kasidelerinde Nef'î'yi rehber edindiği anlaşılmakla birlikte, Nâ'ilî'nin üslûbu Nefî gibi yüksek perdeden ve pervasızca değil ince ve zariftir. Şiirlerinde zaman zaman devlet işlerinin bozukluğundan, uygunsuzluklardan dem vurduğu ve düşmanlarından şikâyet ettiği görülür. Daha çok karamsar ve tasavvufa sarılmış bir hayat tarzına sahip olduğu hissedilmektedir. Gazellerini fazla uzatmayarak daha çok beş beyit ile bitirmesi, onun lafzı alabildiğince aza indirerek manayı güçlendirmeye çalıştığının bir göstergesidir. Yoğun olarak zincirleme terkiplere yer vermesi, bazı şiirlerinde manayı alabildiğince girift bir atmosfere sokmasına ve muğlak ifadeler oluşmasına sebep olmuştur. Alışılagelmiş bir takım klişe mazmunları terk ederek yeni mazmunlar geliştiren bir şairdir. Bu bakımdan şiirleri zaman zaman anlaşılmakta zorluk gösterebilir. Bunda temsilcisi bulunduğu Sebk-i Hindî üslûbunun da önemli bir payı olmalıdır. Gazellerinin hemen tamamı tasavvufîdir. Tasavvuf, ayetler, hadisler, İslâm tarihine göndermeler, onun şiirinde anahtar bir kelimenin ardına yerleştirilerek gizlenen ve çözülmeyi bekleyen birer bilmece konumu arz ederler.

Kaynaklar: Haluk İpekten, "Nâ'ilî", *İA*, c. IX, s. 41-44; ayn. mlf. *Nâ'ilî-i Kadim Hayatı ve Edebî Kişiliği*, Ankara 1973.

"Sebk-i Hindî" İran'da doğmasına rağmen bu ülkeden çok Hindistan, Afganistan ve Türkiye'de benimsenmiş bir şiir üslûbudur. İran'da Safevî saltanatının baskısından bunalan bazı şairler, sanatlarını daha serbestçe icra edebilmek için Hindistan'a gittiler ve biraz da o ülke edebiyatının etkisiyle bu akımı geliştirdiler. Figânî (ölm. 1519), Örfî-i Şîrâzî (ölm. 1590), Kelîm-i Kâşânî (ölm. 1651) ve Sâ'ib-i Tebrîzî (ölm. 1670) bu üslûbu Hindistan'da geliştiren şairlerden bazılarıdır. Feyzî-i Hindî (ölm. 1595) ve Şevket-i Buhârî (ölm. 1699) gibi bazı şairler ise Hindistan'a gitmeyerek İran'da bu akımı uyguladılar, daha sonra onların yolundan giden yüzlerce şairin kaleminde bu üslûpta yazılmış birbirinden güzel binlerce eser ortaya çıktı. Nâ'ilî bu tarz şiirin Türk edebiyatındaki en belirgin temsilcilerinden birisidir. Dikkat edilecek olursa aşağıdaki eserde okuyucunun zihninde oluşturulan hayaller, alışılmış diğer şiirlerden biraz farklı olarak daha bir derinleştirilmiş, yeni ve biraz daha girift boyutlar kazandırılarak sunulmuştur. Şair tehlikeli sayılabilecek bazı mesajlarını oldukça kapalı bir üslûpla vermektedir. Meselâ açıkça "Ben Allah'ım..." dememekle birlikte, bu üslûbun şiire getirdiği esneklik ve giriftlik sayesinde dolaylı yoldan bu manayı ihsas ettirmektedir.

I

GAZEL

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

1 *Mâruz ki 'asâ-yı kef-i Mûsâda nihânuz*
Mâr añlama mûruz ki teh-i pâda nihânuz

1 Biz Musa'nın elindeki asada gizli olan yılanız. Yılan anlama, biz ayağın dibinde gizli olan karıncayız.

2 *Görmez bizi âyînede ger 'aksi de olsak*
Pîş-i nazar-i 'akl-i hôd-ârada nihânuz

2 [Akıl] eğer aynadaki aksi de olsak bizi görmez. Biz kendini süsleyen aklın gözü önünde gizliyiz.

3 *Güncâyişimüz dîde-i Mecnûnadur ancak*
Nîreng-i cemâlüz ruh-i Leylâda nihânuz

3 Sığışmamız ancak Mecnun'un gözünedir. Biz cemaldeki tılsımız; Leylâ'nın yanağında gizliyiz.

4 *Elmâs ise de kâr-ger olmaz bize merhem*
Ol dâg-i cünûnuz ki süveydâda nihânuz

4 Elmas [merhemi] dahi olsa bize merhem faydalı olmaz. Biz süveydada gizli olan cinnet yarasıyız.

5 *Mûsâ göremez Tûr u şecerde bizi billâh*
Biz şu'le-i sîmâ-yı tecellâda nihânuz

5 Allah'a yemin olsun ki Musa bizi Tûr'da ve ağaçta göremez; biz tecelli yüzünün ışığında gizliyiz.

6 *Derdüz ki devâ şîfte-i sıhhatümüzdür*
'Işkuz ki nihân-hâne-i sevdâda nihânuz

6 [Öyle bir] derdiz ki deva sıhhatimizin çılgınlığıdır. Biz sevda mahzeninde gizli olan aşkız.

7 *Destüñde dagal mühreyüz ey çarh-i müşa'biz*
Her lahzada biñ çeşm-i temâşâda nihânuz

7 Ey hokkabaz felek! Senin elinde hileli mühreyiz. Her göz açıp kapamada bin seyirci gözde gizliyiz.

8 *Biz Nâ'iliyâ sözde füsûnkâr-i hayâlüz*
Elfâzda peydâ dil-i ma'nâda nihânuz

8 Ey Nâilî biz sözde hayal sihirbazıyız. Lâfızlarda ortaya çıkan mananın gönlünde gizliyiz.

1 "Mâr" yılan demektir. şair kendisinin bir yılan olduğunu ifade ederek söze başlıyor. Öyle anlaşılıyor ki bunda çarpıcı ve şaşırtıcı bir etki oluşturma niyetindedir. Hemen ardından "Yılanız, ama Musa'nın asasında gizli olan yılanız" diyerek farklı bir durumu ima ettiğini belirtiyor. "Asâ" [= değnek, baston] Hz. Musa'nın ağaçlardan meyve toplamak yahut dayanmak için elinde taşıdığı bir değnek olup onunla mucizeler gösterdiği bilinmektedir. Kur'an'da bildirildiğine (A'raf, 106-120) göre Firavun'un sihirbazları sihir konusundaki kudretlerini ispat için ellerindeki ipleri yılan gibi göstererek ortaya atmışlar, o sırada Allah tarafından Hz. Musa'ya elindeki değneği yere bırakması vahyedilmiş, öyle yapınca da değnek bir anda bütün yılanları yutuveren bir ejderhaya dönüşüvermişti (bk. res. 231). Bu bilgiler ışığında şairin ifadesini değerlendirmek gerekirse, Hz. Musa'nın değneğinde gizli olduğu belirtilen yılan yahut ejderha; Allah'ın mucizesi, kudreti ve ilâhî hikmeti gibi hususları içine alan bir semboldür. Buna göre şair bu sözüyle "Biz Allah'ın yarattığı bir mucizeyiz", "Onun kudretinin tecellisiyiz" yahut "İlâhî hikmet bizdedir" şeklinde bir mesajı kapalı olarak ve sembollerle ifade etmektedir. Dikkat edilecek olursa şair ejderhadan değil, yılandan bahsetmektedir. Eskilerin inancına göre yılan eğer yeryüzünde yüz yıl yaşarsa ejderha olurmuş. Bu bakımdan şairin kendisini Hz. Musa'nın asasındaki ejdere benzetirken ejder yerine yılandan bahsetmesi ayrıca dikkat çeken bir durum teşkil etmektedir.

İkinci mısrada ise şair "mâr" ile "mûr" [= karınca] arasındaki harf ve ses ilişkisinden de yararlanarak bir önceki fikrinden vazgeçmiş gibi davranmaktadır (rücû). Şairin bir önceki ifadesinde ejder ve yılan arasındaki küçültme temayülünü burada biraz daha ileri götürerek bu defa kendisini bir karınca sembolü ile ifade ettiği görülmektedir. Karınca da sivrisinek, arı vb. gibi Kur'an'da kendisinden söz edilen ve Allah'ın kudretini gösteren hayvanlardan biridir. Allah'ın, kudretini gösterirken bu gibi küçük canlıları örnek vermesi de ayrı bir hikmet konusudur. Rivayete göre Süleyman'ın orduları ilerlerken karınca beyi, çevresindekilere yuvalarına girmelerini emreder. Bu söz Hz. Süleyman'ın kulağına gelir ve gülümser. Daha sonra karınca beyi bir çekirge buduyla Süleyman'ı ziyarete gelir, Süleyman bu budu bütün ordusuna dağıtır, herkes karnını doyurur. Süleyman karınca beyine kendisinin bir peygamber olarak hiçbir canlıya zulmetmediğini bildiği hâlde, neden karıncalarına yuvalarına kaçmalarını söylediğini sorar. Karınca da "Senin ordunun ihtişamını görüp Allah'ı zikretmekten geri kalmasınlar diye." cevabını verir. Ardından Süleyman, karıncadan kendisine nasihat etmesi talebinde bulunur... İslâmî literatürde çokça işlenen bu konudan da anlaşılacağı üzere karınca küçük bir hayvan olmasına rağmen, onda bizim anlayamayacağımız yüksek hikmet ve güçler vardır. İşte şair kendisini ayak dibinde gezinen karıncaya benzetirken ilk beyitte olduğu gibi mütevazi bir



231

benzetme yapmış gibi görünürken aslında kendisini mucize ve hikmetle övmekte, büyük kudretlere sahip olduğunu ifade etmektedir. "Teh" dip, "pâ" ayak, "teh-i pâ" ise insanın çok yakını, neredeyse ayağının dibi kadar yakını anlamında kullanılmıştır.

2 Öncelikle bu beyit bir önceki beytin kapalı kalan bir yanını da açıklığa kavuşturmaktadır. Vahdet-i vücut inancına göre Allah'ın yeryüzünde yarattığı her şey onun kudretini aksettiren bir ayna gibi olduğundan, buradaki "ayna" Allah'ın varlık âleminde tecelli edişini sembolize eden anahtar bir kelimedir. Buna göre şair yukarıdaki beyitte Hallâc'ın 'Ene'l-Hak' [= Ben Allah'ım] sözüne çok derinden bir imada bulunarak "Allah karıncada zuhur etti, Musa'nın asasında zuhur etti; biz de ondan ayrı olmadığımıza göre o ejderhada ve karıncada gizli olan bizdik, fakat bizi kimse görmedi ve hâlâ da görmezler" demek istemektedir.
Eskiler bilgiyi zahirî ve bâtınî olmak üzere ikiye ayırmışlardı. Tıp, astronomi, matematik ve hatta hadis, tefsir vb. akıl ile çözülebilecek bütün ilimler zahirî ilimler olarak düşünülmüş; buna karşılık aşk ile ve kalbe doğuşlarla elde edilebilecek ilâhî bilgiye ise 'irfân' yahut 'ilm-i ledün' denmişti. Bu ikinci sınıf bilgiye ulaşmada akıl, ayağı topal bir binek hayvanına benzetilerek tamamıyla âciz olarak gösterilmiştir. İşe şair gazelinin bu ikinci beytinde aynaya bakıp kendi aksini gördüğü hâlde kendi özündeki hakikati idrak edemeyen bir kimseyi ima ve temsil ederek: "İnsan Allah'ın em mükemmel tecellisidir. Aynaya bakan kimse aslında Allah'ın tecellisine bakmaktadır. Biz özümüzü Allah'ta yok etmişiz. O hâlde o gördüğü suretin içinde biz gizliyiz. Fakat akıl gözüyle baktığı için bizi görmez" şeklinde sıralanabilecek bir mantık silsilesini vurgulamaktadır. "Pîş-i nazar" bakışın önü, daha doğrusu gözün önü; "akl-i hôd-ârâ ise kendini süsleyen akıl demektir. Aklın kendini süslemesi ifadesi ile aklın yukarıda bahsedilen zahirî bilgilerle kendini donatıp geliştirmesi kastedilmektedir.

3 "Güncâyiş" bir yere sığma, "nîreng" ise esas anlamı itibarıyla hile ve tılsım demektir. Ancak buradaki anlamı her insanın yüzünde gizli olan sırdır. Şair meşhur Leylâ ve Mecnûn hikâyesi kahramanının gözünün içine sığabileceğini iddia etmekte, ardından da Leylâ'nın yanağında gizli olan sır olduğunu ifade etmektedir. Öyle anlaşılıyor ki burada da vahdeti vücut akidesi bir başka yönden ele alınmıştır. Tasavvuf erbabı arasında ciltlerle kitap dolduracak kadar uzun uzadıya konu edilen bu meseleyi bir şairin Allah'a hitaben "Kendi hüsnünü güzeller şeklinde ortaya çıkardın, sonra da âşığın gözüne girerek oradan seyrettin" anlamında ki:

Kendi hüsnüñ hûblar şeklinde peydâ eyledüñ
Soñra dönüp çeşm-i 'âşıkdan temâşâ eyledüñ

beyti birkaç kelime ile özetlemektedir. Dolayısıyla bu akideye göre Leylâ'nın yüzünde tecelli eden cemal ile Mecnûn'un Leylâ'ya bakan gözü, aslında birbirinden fazlaca farklı şeyler değildir: Allah - ve onda kendini yok eden şair- birinde tecelli etmiş, diğerinden de kendisini seyretmiştir.

4 İnci, yakut, zümrüt vb. mücevher ve taşların birtakım etkilerine inanan eskilerin bunlardan türlü ilâç ve merhemler düzenleyerek şifa elde etmeye çalıştıkları bilinmektedir. Elmas tozu ise eski tıbba göre öldürücü etkisi olan bir zehir olarak kabul edilirmiş. Bu bakımdan eski edebiyatımızda 'yaraya elmas tozu ekmek' yahut 'elmas merhemi sürmek' tabiri; o yarayı azdırmak, iyi olmaz hâle getirmek anlamında kullanılmıştır. Bilindiği üzere şairler hekimlerle sürekli alay edip onların ilâçlarını küçümserler. Onlara göre -eğer maddi anlamda aşk yarası diye bir yara varsa- buna en iyi gelecek merhem, onu daha da artıracak 'elmas merhemi'dir. İşte şair bu yüzden "Aslında aşk yaramızın daha da artmasını istediğimizden elmas merhemi bizim için en iyi merhem olmasına rağmen, bize o dahi fayda vermez" demektedir. Çünkü söz konusu yara "süveydâ"nın içinde bulunan cinnet yarasıdır. "Süveydâ" yüreğin ortasında bulunan kara bir beneğin ismi olup eskiler onun "nefs-i nâtıka"nın merkezi olduğuna inanırlarmış. Şair bu defa bu noktanın içinde gizli bulunan cünun yarası olduğunu iddia etmektedir. "Cünûn" Mecnûn örneğinde olduğu gibi aşkın cinnet geçirme noktasına gelmiş hâli demektir.

5 Rivayete göre Hz. Musa ailesi ile birlikte Medyen'den annesinin bulunduğu Mısır'a giderken yolculuğu sırasında bir çocuğu doğmuş, ve ateşe ihtiyaçları olduğundan bir kor bulma ümidiyle gördüğü bir ışığa doğru yöneldiğinde kendisine "Ey Mûsâ! Muhakkak ki ben, evet ben senin Rabbinim! Hemen nalınlarını çıkar! Çünkü sen kutsal vadi Tuvâ'dasın!" (Tâhâ, 11-12) mealinde hitap edilmişti. İşte şair kendisinden ışık çıkan bu ağacı ve Allah'ın Hz. Musa ile konuştuğu Tûr dağını kastederek "Allah'a yemin olsun ki Musa bizi Tûr'da ve ağaçta göremez" demektedir. Bu ifade biraz muğlak görünmekle birlikte son derece açık, çok ustalıkla söylenmiş ve cesurcadır. Bilindiği üzere Hz. Musa Allah ile konuşmasından dolayı kendisine Kelîmullah denmişti. Bir keresinde Allah'a kendisini görme talebinde bulunmuş, fakat Allah bunu tahammül edemeyeceği için reddetmiş yani Hz. Musa Allah'ı görememişti. Şairin "Musa bizi göremez" sözüne yemin edişinin ardındaki hikmet öyle anlaşılıyor ki buradan kaynaklanmaktadır. Mesajını son derece usta bir üslûpla veren şair belki biraz da konuyu değiştirme ve şaşırtma düşüncesiyle ikinci mısrada "Biz tecelli simasının ışığında gizliyiz" demektedir. "Şûle" ışık, "sîmâ" yüz demektir. Şair "Biz tecelli yüzünün ışığında gizliyiz" derken Allah'ın en mükemmel şekilde insan yüzünde tecelli ettiği inancına işaret etmekte, kendisinin de orada gizlendiğini öne sürmektedir.

6 "Derd" [= dert, hastalık], "devâ" [= şifa, hastalık çaresi] ve "sıhhat" [= sağlık, sağlamlık] gibi hastalık ile ilgili kelimelerin bir araya getirildiği (tenasüp yahut müraatinazir) bu beyitte şair, şiirde gelenek hâline gelen bir tavrı dile getirmektedir. Bu geleneğe göre şairler her fırsatta ve yeri geldikçe hekimlerle alay ederler, en usta doktorları dahi kendi dertleri konusunda beceriksizlikle itham ederek küçümserler. Çünkü onlara göre tıp doktorları mesleklerinde ne kadar usta olurlarsa olsunlar, onların gönül hastalıklarına deva bulma konusunda son derece âciz kimselerdir. Bu tavrın bir başka açıdan yorumunu taşıyan bu beyitteki ifadeye göre şair, derdi olduğunu, fakat bu derdin öyle bilinen hastalıklar gibi olmadığını, devasının sıhhatin düşkünleşip çılgınlaşması ile elde edilebileceğini ifade etmektedir. Anlaşıldığına göre şairin hastalığı aşk olduğundan şair kendisini baştan aşağıya saran bu hastalıkla özdeşleştirme yoluna gitmiştir. Gerçek âşıklar gibi bu hastalığın çaresinin, daha da ilerleyerek kendisini de alıp yok etmesi ile gerçekleşebileceği inancındadır. "Nihân" gizli demek olup "nihân-hâne" evlerin bir şeyler saklamak için düzenlenmiş gizli bölme veya mahzenlerine denir. Asıl anlamı 'siyahlık' demek olan "sevdâ", eski tıp bilgisine göre diğerleri 'kan', 'balgam' ve 'safra' olan "ahlât-i erbaa"dan [= dört hılt, vücudun dengesini sağlayan dört ana madde] birinin adıdır. "Sevdâ"nın aşkın artması ile çoğaldığına inanılır. Bazıları onun kalbin içinde bulunan ve adına "süveydâ" [= siyahcık] denen kara bir nokta ile ilişkili olduğunu ve aşkın merkezinin bu nokta olduğunu öne sürerler. İşte şair kendisinin "sevda mahzeninde gizli bir aşk" olduğunu öne sürerken bütün bu bilgi ve görüşleri ima etmiş olmalıdır. Beyit "Sebk-i Hindî" üslûbunun, sübjektif unsurlar hakkında girift yorumlar geliştirme geleneğinin tipik örneklerinden biridir.

7 "Müşa'biz" yahut "şu'bede-bâz" hokkabaz, "dagal" veya "degel" hîle, "dagal mühre" ise bunların üzerine hokka kapatıp açarak el çabukluğu ve hile ile türlü oyunlar gösterdikleri (bk. res. 132) hileli toplar demektir. Söz konusu hokkabazlar, önce seyircilere gösterdikleri bu hileli topların üzerini hokka ile kapatarak daha sonra değişik yerlerden çıkarıyorlardı. Şair feleğe çatarak, feleğin kendisi ile hokkabazın bu toplarla oynaması gibi oynadığını ifade etmektedir. "Lahza" bir göz kapayıp açacak kadar kısa an demektir. Şair "Biz her göz açıp kapamada, binlerce seyirci gözün içinde gizliyiz" derken aslında göz bebeklerinin baktığı kişinin aksini yansıtması özelliğini kastederek kendisine bakan herkesin gözünde gizlendiğine imada bulunmaktadır.

8 Şair bunca ustaca ifade ve hayallerden sonra haklı olarak, söz içinde sihirli hayaller oluşturmakla övünmektedir. "Elfâz" lâfızlar demektir. İkinci mısrada şair lâfızlarda ortaya çıkan anlamların içinde gizli olduğunu öne sürmektedir. Gerçekten de bir şiirin neredeyse her kelimesinde onun şairi gizli olduğu gibi, özellikle bu gazelin her beytinde şair, bizzat belirttiği üzere ilâhî bir tecelli ile gizli bulunmaktadır.

Şiir biri "lâfız" yani söz, diğeri de "mana" yani anlam olmak üzere iki ana unsurdan oluşur. Söz olmadan anlam olmayacağı gibi, anlamsız da söz olamayacağından, bu iki unsur sürekli birbirini tamamlayagelmiştir. Edebiyat tarihinin çeşitli dönemlerinde bazen sözün anlama üstün tutulması gerektiği görüşü rağbet bulmuş, bazen de anlamın daha önemli olduğu ileri sürülmüştür. Sebk-i Hindî akımında söz güzelliği ve söz sanatlarından çok mananın derinliğine ve hayallerin inceliğine önem verilir. Şiiri oluşturan kelimeler asırlar boyunca işlene işlene öylesine incelmiştir ki her birinin yüklendiği edebî semboller, renkler, kokular kelimenin okunuşuyla birden canlanıp harekete geçerek okuyucuyu uçsuz bucaksız bir hayal âlemine sürükleyebilecek kabiliyet kazanmışlardır. Ancak bu mana okuyucuya hemen kolayca ram olacak cinsten değildir. "İnce manalar bulabilmek için kıl gibi inceldim" sözüyle bu yolun zorluğunu ima eden Sebk-i Hindî'nın büyük üstadı Sâib'e göre şiirde mana, bir hasırın telleri gibi örülmüş ve iç içe geçerek girift bir hâle gelmiş olmalıdır.

II

GAZEL

mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

1 *Hevâ-yı 'ışka uyup kûy-i yâre dek giderüz*
Nesîm-i subha refîküz bahâre dek giderüz

1 Aşkın havasına uyarak sevgilinin mahallesine kadar gideriz. Sabah rüzgârına arkadaşız, bahara kadar gideriz.

2 *Pelâs-pâre-i rindî be-dûş ü kâse be-kef*
Zekât-i mey virilür bir diyâre dek giderüz

2 Rintliğin eski püskü yırtık elbisesi sırtımızda, kâse elimizde [olduğu hâlde] şarabın zekâtının verildiği bir diyara kadar gideriz.

3 *Tarîk-i fâkada hem-kefş olup Senâ'îye*
Cenâb-i Külhanî-i Lâyhʷâre dek giderüz

3 Fakirlik yolunda Senâî ile aynı ayakkabıyı giyerek, Külhânî-i Lâyhâr Hazretleri'ne kadar gideriz.

4 *Verüp tezelzül-i Mansûrı sâk–ı 'arşa temâm*
Hudâ Hudâ diyerek pây-i dâre dek giderüz

4 Mansur'un sarsıntısını Arş'ın baldırlarına ulaştırıp, Allah Allah diyerek darağacına kadar gideriz.

5 *Ederse kand-i lebüñ hâtır-i mezâka hutûr*
Diyâr-i Mısra degül Kandehâre dek giderüz

5 Senin dudağının tadının lezzeti hatıra geldiğinde, Mısır ülkesine değil Kandehar'a kadar [dahi] gideriz.

6 *Felek girerse kef-i Nâ'ilîye dâmânuñ*
Senüñle mahkeme-i Girdgâre dek giderüz

6 Ey Felek! Eğer eteğin Nâilî'nin eline düşerse, seninle Allah'ın mahkemesine kadar gideriz.

1 'İstek', 'arzu', 'heves' ve 'aşk' gibi manaları olan "hevâ" kelimesi, aynı zamanda 'rüzgâr esintisi' anlamına da geldiğinden, şair ilk mısradaki ifadesiyle kendisini aşkın rüzgârına bırakarak "kûy-i yâr"a [= sevgilinin mahallesi] kadar gider olarak tasvir etmektedir. Nailî bu ifadesiyle aşk derdiyle rüzgârda sürüklenen bir çöp yahut bir yaprak kadar incelip zayıfladığını da dolaylı olarak ima etmektedir. Gerçekten de mutasavvıflar Allah'a ulaşabilmek için bu dünya ile ilgili her şeye olan alâkayı kesmek gerektiğine inandıkları gibi, bedeni de yeme, içme, uyku vb. bütün ihtiyaçlardan olabildiğince keserek (bk. res. 150) bu şekilde Allah'a yaklaşmayı hedefliyorlardı. Beşerî anlamda aşklar için sevgilinin mahallesi yahut bulunduğu yer anlamına gelen "kûy-i yâr", ilâhî bir aşk söz konusu olduğunda Allah'ın makamını ifade eder. Mutasavvıf şairler bu tabirle, "kesret âlemi" olan bu dünyaya kopup geldikleri ana vatanları olan "vahdet âlemini" ima ederler. Onlara göre kulun Allah'a ulaşması aşk ile gerçekleşebileceğinden, şairin "aşkın havasına uyarak sevgilinin mahallesine kadar gitmek"ten kastı Allah'a ulaşmak, varlığını onda yok etmek, yani "fenâfillah" olsa gerektir. Yani şair bu ifadesiyle dolaylı olarak, "vahdet-i vücut" akidesine göre bir zamanlar kendisinden farklı bir şey olmadığı Allah'a aşk yolu ile tekrar ulaşacağı görüşündedir. İkinci mısrada ise "nesîm-i subh"a [= sabah rüzgârına] arkadaş olduğunu ve onunla bahara kadar gideceğini ima ederek biraz konuyu dağıtmak ister gibi bir tavır takınmaktadır. Dikkat edilecek olursa ilk mısrada öne sürülen görüş, şer'î hükümleri uygulayan zahir ulemasına ve hukukçulara göre pek rağbet görmeyen ve oldukça tehlikeli bir ifade olduğu hâlde, şair Sebk-i Hindî üslûbunun esnek ifade tarzı sayesinde bu fikrini sanki beşerî bir aşktan bahsediyormuşçasına rahatça dile getirebilmektedir.

2 "Pelâs" dervişlerin örtündükleri değersiz dokuma, deri veya hasırdan mamul (bk. res. 149, 155) yırtık, yamalı ve perişan giysiye denir. Dünyaya ve dünya malına önem vermeme, riya ve gösterişten uzak kalma, Allah'a karşı sürekli kendisini kusurlu bulma, ibadet etmenin gururuna kendini kaptırmama vb. hâllerin tamamını temsil eden bir özellik olan "rindî" [= rintlik] kavramını bu şekilde "bedûş" [= üste, omuza] giyilen yırtık ve yamalı bir kıyafete benzeten şair, kendisini bu durumda ve "kâse be-kef" [= elde kâse olduğu hâlde] şarabın zekâtının verildiği bir diyara doğru gider şekilde tasvir etmektedir. Anlaşıldığına göre elindeki kâseyi şarap bulma ümidiyle taşımaktadır. Birçok farklı zümreleri bulunan söz konusu Bâtınî dervişlerin önemli bir kısmı, dinin haram kıldığı bir, takım davranışları işlemekte bir mahsur görmedikleri gibi, şarap içmek yahut esrar çekmek gibi alışkanlıklara da meşru gözüyle bakıyorlardı. Anlaşıldığına göre şair kendisini bunlar yerine koymaktadır. Böyle bir davranışın sebebi, bu gibi herkesçe horlanan kimselerin, şairler nazarında dindar kıyafeti ve davranışları ile riya satanlardan çok daha üstün tutulmalarıdır. Bilindiği üzere şarap dinen haram olduğu için, haram bir malın zekâtının verilmesi veya alınması söz konusu olamaz. Şair öylesine yoksul bir hâldedir ki şarap almaya dahi parası yoktur ve şarabın meşru olduğu ve zekâtının verildiği bir diyarın özlemi içinde dolaşıp durduğu izlenimini uyandırmaktadır. Dikkat edilecek olursa "zekât-i mey verilür bir diyâr" [= şarabın zekâtının verildiği bir diyar] kavramı hem bu içeceği içmeyi helâl sayacak kadar dinden uzaklaşmış bir ülkeyi ima eder göründüğü gibi, aynı zamanda zekât vb. dini vecibelerde şarabın zekâtını dahi düşünecek kadar incelmiş bir ülkeyi de akla getirecek bir yapı arz etmektedir. Tabii şiir dilinde "mey" [= şarap] ilâhî aşkı temsil eden bir kavram olduğundan, metne bu açıdan bakıldığında şairin gerçekte, ilâhî aşkı kendisine sunacak kâmil bir mürşit arayışı içinde diyar diyar dolaşıp durmakta olduğu anlaşılacaktır.

3 "Tarîk" yol, "fâka" fakirlik, "tarîk-i fâka" ise fakirlik yolu anlamına gelir. "Kefş" ayakkabı demek olduğuna göre "hem-kefş olmak" iki veya daha fazla kişinin aynı ayakkabıyı giymesine denir. Bu beyitte mutasavvıf İran şairlerinden Hakîm Senâî'nin Külhânî-i Lâyhâr ile olan ilişkisine işaret vardır (telmih). Rivayete göre gençliğinde diğer şairler gibi aşk şiirleri yazıp hükümdarlara ve zenginlere kasideler sunan Senâî, Külhânî ile tanıştıktan sonra bütün bunları terk ederek tasavvuf yoluna yönelmiştir. "Lây" dibe çöken çamura yahut şarap küplerinin dibine çöken üzüm tortusuna denir. Söz konusu sufiye "Külhanî-i Lây-hâr" denmesi, başkalarının şarabı içtikten sonra içmeye tenezzül etmeyerek toprağa döktükleri bu tortuları içtiği ve hamam külhanlarında yatıp kalktığı içinmiş. Senâî

bu zatı tanıdıktan sonra yalın ayak gezmeye ve tam bir derviş hayatı sürmeye başlamış. Bir gün yakınlarından birisi bu hâline acıyarak ona zorla ayakkabı giydirmişse de ertesi gün o, Hak yolunda seyrine engel olduğu gerekçesiyle ayakkabıları çıkartıp atmış. Dolayısıyla Na'ilî'nin fakirlik yolunda Senâîye "hem-kefş" olması, onunla aynı cinsten ayakkabı giymesi yani ayakkabı giymemesi veya yalın ayak gezmesi anlamına gelir. Şair de Senâî gibi bu yola girdiği iddiasındadır.

4 "Pây" [= ayak] ve "sâk" [= baldır] kelimelerinin bir uyum oluşturmak üzere özellikle seçildiği (tenasüp) bu beyitte adı geçen "Mansûr" büyük sûfîlerden Ebu'l-Mugîs el-Hüseyn b. Mansûr el-Beyzavî'dir (ölm. h. 309 / m. 922). Girdiği züht ve tasavvuf sonucunda kendisinde olağanüstü hâller zuhura geldiği ve fenafillah yani Allah'ta yok olma derecesine eriştiği nakledilen Hallâc, rivayete göre "Ene'l-Hakk" [= Ben Allah'ım] dediği için Bağdat'ta önce derisi yüzüldü, ardından da asılarak idam edildi. İdam'a götürüldüğü sırada minarede ezan okurken "Allahuekber" [= Allah en büyüktür] diye seslenen bir müezzine "Yalancı! İn oradan!" dediği rivayet edilir. Bu davranışının sebebi sorulduğunda, "Eğer o bu söylediği sözü inanarak söyleseydi, çıktığı minare bu sözün ağırlığına dayanamayarak yıkılırdı" cevabını vererek derhâl bir kayanın üzerine çıkıp "Allahuekber!" der ve kaya zelzeleye uğramışçasına paramparça olur. Nâ'ilî'nin "tezelzül-i Mansûr" [Mansur'un zelzelesi] dediği bu olsa gerektir. "Arş" gökte bulunduğu kabul edilen ilâhî bir makamdır. Sidre ve Kürsî gibi ilâhî makamlar olarak kabul edilen bu kavramları o devirde insanlar hayal ederken, kürsü vb. gibi ayaklar üzerinde durur şekilde düşünebiliyorlardı. Dolayısıyla metinde geçen "sâk-i Arş" [= Arş'ın baldırı], bu mekânın üzerinde durduğu ayaklardan kinaye bir tabir olmalıdır. İddiasına göre şair, Mansur'un kaya üzerinde gerçekleştirdiği sarsıntıyı, bütün kâinatı sardığı düşünülen Arş'ın dizlerine yahut baldırlarına kadar ulaştıracak, Arşı ve bütün âlemi sarsacak, "Hudâ!" [= Allah] diye haykırarak "pây-i dâr"a [= darağacının ayağı] kadar gidecek yani Mansur gibi idam edilecektir. Mansur'un idam edilişi mistik edebiyatta eser veren bütün şairleri derinden etkilemiş ve asırlar boyunca bu hadise aşk şehitliğinin ideal bir örneği olarak işlenmiştir.

5 Bu beyitte insanın canı şiddetle bir şeyi istediğinde, onu elde etmek için gayret sarf etmesi davranışına işaret vardır. "Mezâk" tad alma duygusu, "hâtır" hâfıza demek olup "mezâk-i hâtır" tat alma duygusunun hafızası demektir. İnsan bir şeyin lezzetini alınca onu hafızasında tutar ve yeri geldiğinde o lezzet hatırlanır. "Kand-i leb" dudağın tatlılığı demektir. Şair sevgilisinin dudağının tatlılığını hatırlayınca, onu yeniden elde etmek için Mısır'a değil Kandehar'a kadar dahi gitmeye hazır olduğunu ifade etmektedir. "Kand" nebat şekeri demek olup o devirde Mısır şeker kamışı üretimi ile meşhur olduğundan, edebiyatta bu ülke tat ve lezzetin ana vatanı ve sembolü olarak zikredilir. Öyle anlaşılıyor ki şair "kand" ile günümüzde Afganistan sınırları içinde bulunan "Kandehar" şehri arasındaki hece ortaklığı ve ses benzerliğinden hareketle, o günün coğrafyasına göre bir hayli uzakta bulunan bu şehri kullanmayı tercih etmiş ve sevgilinin dudağı uğrunda bu kadar uzak mesafelere dahi gitmeye değeceğini dile getirmiştir. Ancak burada geçen "kand-i leb" tabiri tamamen tasavvufî bir ıstılah olup "leb" tasavvuf yoluna giren salikin gönlüne doğan lezzetlerin ilâhî kaynağını, "kand-i leb" de bu lezzetleri sembolize eder. Dolayısıyla burada bir 'sâlik'in yani tasavvuf yoluna giren bir kimsenin, kendisine ilâhî lezzetleri tattıracak bir mürşit arayışı, bu uğurda göze alınan güçlükler ve uzun yolculuklar ima edilmektedir.

6 Şairlerin en eski geleneklerinden olduğu üzere burada da feleğe çatılarak ona, "girerse kef-i Nâ'ilîye dâmânuñ" [= Eğer eteğin elime geçerse] diye tehdit savrulmaktadır. Bu ifade, içinde geçen "dâmân" [= etek] kelimesi sebebiyle hitap edilen feleğin bir kadın olarak düşünüldüğü izlenimi uyanmaktadır. Gerçekten de günümüzde kullanılan 'kahpe felek' vb. ifadelerden de anlaşılacağı üzere felek, sürekli dönek ve hileci bir kadına benzetilmiştir. Şair eğer feleğin eteği eline geçerse, davacı olarak onu "mahkeme-i Girdgâr"a [= Allah'ın mahkemesi] kadar sürükleyeceği tehdidini yöneltmektedir.

NEŞÂTÎ

[Edirne ? - Edirne 1674]

Asıl adı Ahmed olup Sâkıb Dede'nin *Sefîne*'sinde bu isim Süleyman olarak zikredilir. İlk şiirlerini "Semendî" mahlası ile yazan şaire, at cambazı anlamına gelen bu mahlâstan dolayı itiraz eden devrin şeyhülislâmının ona "Neşâtî" mahlasını verdiği rivayet edilir. Sakıb Dede ise kendisine bu mahlasın şeyhi Ağazâde tarafından verildiğini öne sürer. Ailesi ve eğitimi hakkında hemen hiçbir bilgi yoktur. 1621 senesinde İstanbul boğazının donuşuna tarih düşürmesine nazaran, onun XVI. yüzyıl sonu veya XVII. yüzyıl başlarında doğduğu tahmin edilmektedir. Arapça ve Farsçayı çok iyi öğrenerek her üç dilin önde gelen edebî mahsullerini okuyan şair, gençliğinde meşhur *Mesnevî* şarihi Reisülküttap Sarı Abdullah Efendi'nin (ölm. 1660) kesedarlığı hizmetinde bulunmuştu. Mevlevî tarikatına intisap ederek Gelibolu ve Beşiktaş Mevlevîhaneleri postnişini Ağazâde Mehmed Dede'ye Gelibolu'da intisap ederek bu zattan feyz aldı. Bir aralık Konya'ya gelerek Mevlânâ Türbesi'nde bulundu ve Edirne'ye dönüşünde Osman Dede'den boşalan Murâdiye Mevlevîhânesi şeyhliğine getirildi. Bu makamda dört yıl kadar kalabilen Neşâtî, Nâbî'nin *"Neşâtı gitdi devrânıñ "* (1085) tarih mısraının gösterdiği h. 1085 / m. 1674 tarihinde vefat ederek Muradiye Camii avlusuna defnedildi. Ölümü üzerine İbrahim Vehbî Çelebi, Saraybosnalı Rüşdî, Reşid, Fâik, Tâhir, Kadrî, Nazîm, Müstakimzâde ve Nâbî gibi şairler tarihler düşürdüler.

Müstakimzâde Neşâtî'nin Sarı Abdullah Efendi ile olan yakınlığından dolayı, onun Bayrâmî-Melâmî tarikatına mensup bu zata intisap ettiğini öne sürerse de şiirlerinde bu konuda herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. *Dîvân*'ında IV. Murad, IV. Mehmed, Köprülüzâde Fâzıl Ahmed Paşa, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa, Kemankeş Mustafa Paşa ile Şeyhülislâm Bahâyî ve diğer devlet ricaline sunulmuş kasideleri olmasına rağmen bunlardan bir himaye gördüğü bilinmemektedir. Sadece Etmekçizâde için yazdığı bir mersiyesinden onun himayesini gördüğü anlaşılmaktadır. Arkadaşı ve dert ortağı Edirneli Güftî *Teşrîfâtü'ş-şu'arâ*'sında ondan, kendisinin dert ortağı ve eski arkadaşı olarak bahseder ve değerinin anlaşılamadığını bildirir. Neşâtî'nin en belirgin özelliği kendisinden sonra gelen birçok şaire hocalık ve üstatlık etmesidir. Gerek *Esrar Dede Tezkiresi*'nde gerekse Fâik Reşad'ın *Eslâf*'ında bu özelliği ısrarla vurgulanır. Sadettin Nüzhet onun bir Farsça hocası olduğunu bildirir. Bir Mevlevî olması hasebiyle şairin bu dersleri *Mesnevî* eğitimi için verdiği düşünülebilir. Neşâtî, Nâ'ilî-i Kadîm üzerinde derin izler bırakmış bir sanatkârdır.

Türkiye kütüphanelerinde 14 yazma nüshası olan *Neşâtî Dîvânı* 21 kaside, biri miraciye diğeri de Mevlânâ övgüsü olmak üzere 2 mesnevi, terkîb-bend şeklinde 2 mersiye, 128 gazel ve 4 tarih kıtasıyla 11 rubaiden oluşur. Mesnevi şeklinde nazmettiği 187 beyitlik *Hilye-i Enbiyâ*, Hâkânî'nin meşhur *Hilye*'si ve Cevrî'nin *Hilye-i Çâr-yâr-i Güzîn*'i tarzında bir eser verme düşüncesiyle nazmedilmiştir. Neşâtî'nin 144 beyitlik bir diğer mesnevisi de *Edirne Şehrengizi*'dir. Meşhur İran şairi ve Sebk-i Hindî akımının önde gelen temsilcilerinden Örfî-i Şîrâzî'nin bazı güç beyitlerini açıklama amacıyla kaleme aldığı *Şerh-i Müşkilât-i 'Urfî* küçük bir eser olup Neşâtî'nin bu üstada duyduğu hayranlığını ve Farsça metinlere vukufunu göstermektedir. *Kavâ'id-i Deriyye* yahut bazı nüshalarda *Kavâ'id-i Fürs* adıyla zikredilen kitabı, Farsça dilbilgisi kaidelerinden bahseden bir eser olup muhtemelen verdiği Farsça derslerinin derlenmesinden oluşmuştur.

Kaynaklar: Seyyid Rızâ, *Tezkire-i Rızâ*, Dersaadet 1316; Sadettin Nüzhet Ergun, *Neşatî Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1933; İsmail Ünver, *Neşatî*, Ankara 1986.

Eski şiirin idealize ettiği hedeflerden birisi de, dünyadan el etek çekmiş, mal, ve makam hırslarından arınmış insan tipidir. Aslında bu insan tipi yalın ayak başı kabak ülkeler gezen ve resmî ideoloji tarafından pek de hoş görülmeyen abdal dervişlerin tam tarifidir. Şairlerin bu hoş görülmeyen insan tipini idealize etmelerinin ardındaki asıl sebep, dünyaya tapmayı huy edinmiş muteber insan modelini iğnelemek ve abdalların bu gibilerden üstün olduğunu vurgulamaktır. Bu yüzden bir hayli dozu kaçırılmış mübalâğa ile kıyafeti, çıplak denecek kadar dünya ilişkilerinden arınmış; zihni, başına kuşların yuva yaptığını fark etmeyen Mecnun kadar dunyaya ilgisiz bir insanı idealize ederler. Bu düşünceye göre dünyadan arınmanın tipik temsilcisi olan Hz. İsa dahi, üzerindeki bezi iliştirmek için yakasında bir toplu iğne bulunduğu için, goğe yükselirken 4. kat gökten daha yükseğe kabul edilmemiştir...

I
GAZEL

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

1 *Sermest-i ezel bezm-i mey ü sâgarı n'eyler*
Hoş-hâl-i fenâ gülşen-i verd-i teri n'eyler

2 *Uryânî-i subh-i dem-i haşri bilen 'ârif*
Çün şem' giyip farkına tâc-i zeri n'eyler

3 *Murgânı üşürmüş başına Kays-i dil-efgâr*
Hayret-zede-i deşt-i mahabbet seri n'eyler

4 *Etmiş tutalım bâd ile dil tarh-i tekellüf*
Şâneyle olan renciş-i müşkilteri n'eyler

5 *Olsa ne kadar hüsn ile ra'nâ dil-i 'âşık*
Bî-şîve olan dilber-i sîmîn-beri n'eyler

6 *Yârâna nazîre demeyip gâhî Neşâtî*
Bilsem 'acebâ hâme-i sihr-âveri n'eyler

1 Ezel sarhoşu şarap ve kadeh meclisini ne yapsın? Fena hâliyle hoş olan, taze gülün bulunduğu bahçeyi ne yapsın?

2 Mahşer vakti sabahının çıplaklığını bilen arif, mum gibi başına altın taç giyip ne yapsın?

3 Gönlü yaralı Kays kuşları başına toplamış. Aşk çölünün kendinden geçmişi başı ne yapsın?

4 Tutalım ki gönül rüzgârla tekellüfü ortadan kaldırdı, [fakat] tarakla olan halledilmesi daha zor sıkıntıyı ne yapsın?

5 Güzellikte ne kadar hoş olsa da, âşığın gönlü şivesiz olan gümüş göğüslü dilberi ne yapsın.

6 Neşâtî zaman zaman dostlara nazire söylemezse, sihir [gibi sözler] üreten kalemi bilmem acaba ne yapsın?

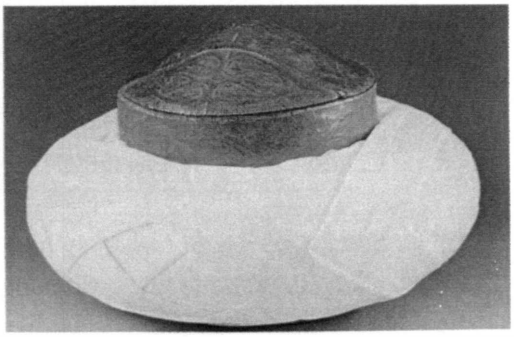
1 "Ezel" başlangıcı belli olmayan zaman demektir. "Bezm-i ezel" [= ezel meclisi] Allah'ın bütün ruhları yaratarak huzurunda onlara *"Ben sizin Rabbiniz değil miyim?"* diye hitap ettiği, onların da *"Evet Rabbimizsin!"* cevabı ile kulluklarını ikrar ettikleri meclise denir. Allah bizim akıl ve idrakimizin alamayacağı mükemmellik ve güzelliktedir. İnsan değil, dağlar dahi onu görmeye tahammül edemez. Bu yüzden Hz. Musa onu görmek istediğinde bu talebi reddedilmiş, Allah'ın zuhur ettiği dağ ise paramparça olmuştu. İşte "sermest-i ezel" [= ezel meclisinin sarhoşu], Allah'ın ruhlara göründüğü o mecliste gördüğü güzellik karşısında kendinden geçen ve o hâli dünyaya geldikten sonra da devam eden kimse demektir. Şair böyle bir kimsenin dünyadaki kadeh ve şarapla işi olmadığını ifade etmektedir. "Fenâ" kendi varlığını Allah'ın varlığında yok etme demektir. Allah böyle bir kimsenin gören gözü ve işiten kulağı gibi olur; kişi gerçek anlamıyla kul olduğu için, sürekli sahibi ve efendisi olan Allah ile meşgul olmanın zevki ile hiçbir şeyi görmez. İşte şairin "fenâ" [= kendini yok etme] zevkiyle meşgul olan kimse dünyadaki gül bahçesi ile ilgilenmez diye tarif ettiği durum budur.

2 "Uryânî" çıplaklık demektir. "Mahşer" kıyametten sonra bütün ruhların cesetlerine geri döndürülerek bedenen yeniden diriltilecekleri zaman demektir. O günde zengin fakir bütün insanların mezarlarından çırılçıplak kaldırılacakları ve fakat herkes kendi başının derdi ile uğraşacağı için kimsenin kimseye bakacak durumu olmayacağı bildirilmiştir. İşte şairin "uryânî-i subh-dem-i haşr" [= mahşer günü sabahının çıplaklığı] dediği hâl budur. Edebiyatta "şem" [= mum], üzerinde yanan altın rengi alev ile başına altın bir taç yahut 'külâh-i zer' (bk. res. 231a) giymiş bir şahsa benzetilir. Bilindiği üzere bu ateş sonunda mumu bitirip tüketir. Bu durumu da ima etmek üzere şair, dünyada giyilecek altın saltanat tacının insana bir faydası olmayacağını söylemektedir. Beyitte, dünyada taç ve taht sahibi bir sultan ile aç gezen fakirin kıyamette aynı şartlarda diriltileceğini bilen "ârif" [= irfan sahibi] kimsenin bu gibi kıyafet ve makamlara rağbet göstermeyeceği vurgulanmaktadır.

3 "Murg" kuş "murgân" kuşlar demektir. "Kays" Leylâ ve Mecnûn hikâyesindeki Mecnûn'un gerçek ismidir. Hikâyeye göre Mecnûn, Leylâ'nın aşkı ile perişan hâlde çöllerde dolaşırken karmakarışık olan saçları üzerine kuşlar yuva yapmasına rağmen, bunun farkına bile varmamıştır. "Leylâ ve Mecnun" hikâyelerindeki bu motif, aşk derdine düşen bir kimsenin değil dünya ile, kendi başı ile dahi ilişkisi kalmayacağını vurgulamak üzere geliştirilmiştir. İşte şair hikâyenin bu bölümüne bir imada bulunmaktadır (telmih). "Muhabbet" aşk, "deşt" çöl "hayret-zede" kendinden geçmişliğin perişan ettiği kimse demektir. Şair aşkı yakıp mahveden uçsuz bucaksız bir çöle benzettiği bu beyitte, bu çölde kendinden geçen kimsenin Mecnun gibi kendi başında yuva yapan kuşlardan, daha doğrusu kendi başından dahi habersiz olması gerektiğini hatırlatmaktadır.

4 Kıskançlık sevgi alâmetidir. Şairler sevgiliyi o derece severler ki rüzgârın onun saçlarını dalgalandırmasını ve tarağın ona bu derece yaklaşmasını dahi kabullenemezler. Çünkü kendileri hiçbir zaman sevgiliye bu kadar yakın olamamışlardır. İşte bu duruma imada bulunan şair, bir faraziyede bulunarak, "Diyelim ki "bâd" [= rüzgâr] ile teklifi ortadan kaldırdın, onu kendinden saydın, fakat tarak ile olan daha müşkül durumu ne yapacaksın?" diye kendisine sormaktadır. Çünkü tarağın bu derece yakınlığı bir tarafa, şairin gönlü o zülfün içinde bulunduğundan tarağın zülfü taraması aynı zamanda şairin gönlünü de zülfün içinden sürüp atmakta ve yırtıp perişan etmektedir. "Müşkil" zor, "müşkil-ter" ise daha zor demek olup; şairin "renciş-i müşkilter" [= dayanılması daha zor eziyet] dediği budur.

6 "Nazîre" bir şairin kendinden önce başkası tarafından nazmedilmiş bir eseri aynı vezin ve kafiyede ve onunla boy ölçüşürcesine yeniden yazması demektir. Neşâtî bu mahlâs beytinde dostlarının şiirlerine nazire yazmayı alışkanlık hâline getirdiğini ifade etmekte ve kalemini "sihr-âver" [= sihirler oluşmasına sebep olan] olarak nitelendirerek dolayısı ile kendisini de övmektedir. İfadeden anlaşıldığına göre bu gazel de dostu olan bir şairin gazeline naziredir.



231a

Eskilerin ilginç yönlerinden birisi de bilim ve sanattaki eğitim metotlarıdır. Bir genç, devrin idealize edilen edebiyat dili Farsçayı öğrenirken, Şeyh Sâdî'nin bu dilin şaheserlerinden sayılan *Gülistan*'ını okuyarak işe başlar, bir hattat adayı, harflerin bağlanmalarını öğrendikten sonra en büyük üstatların yazılarını meşk eder. Dikkat edilecek olursa daha yolun başından itibaren en büyük eser ve üstat hedef olarak seçilmiştir; amaç daima en iyi ve üstün olana yetişmek ve onu geçmektir. Durum şiir sanatı için de pek farklı değildir. Şiir yazmaya başlayan şair adayları kendilerine daima en büyük şairlerin eserlerini örnek alarak onlara "nazîre" yazarlar. Nazirecilik bazı durumlarda şairler arasında bir yarış, bazen bir saygı gösterisi, kimi zaman da bu yoldaki bir eğitim aracıdır. XVII. yüzyıl şairlerinin üstatlarından olarak kabul edilen Neşâtî'nin aşağıdaki eserine de birçok nazireler yazılmıştır. Eser okunduktan sonra Nailî-i Kadîm'in bu gazele yazdığı nazire incelenirse, öğrencinin üstadını nasıl geçtiği ve şiir sanatı için bu geleneğin gerçekten ideal bir metot olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

II
GAZEL

mefâ'ilün feilâtün mefâ'ilün feilün

1 *Ne seyr-i gülşene ne cûybâre dek gideriz*
Sirişk-i çeşm ile biz kûy-i yâre dek gideriz

1 Ne gül bahçesi ne de akarsu seyrine gideriz. Biz gözyaşlarıyla sevgilinin bulunduğu yere gideriz.

2 *Yem-i mahabbete saldık ten-i şikestemizi*
Bu tahta-pâre ile bir kenâre dek gideriz

2 Kırık bedenimizi aşk denizine bıraktık; bu tahta parçası ile bir sahile kadar gideriz.

3 *Bu yolda peyrev olup biz de rûh-i Ferhâda*
Hevâ-yı şevk be-ser kûhsâre dek gideriz

3 Bu yolda biz de Ferhad'ın ruhunu takip ederek, başta aşkın havası ile dağlara kadar gideriz.

4 *Çemende sünbül ile gönlümüz küşâd olmaz*
Sebû be-dûş-i safâ lâlezâre dek gideriz

4 Çimenliklerde sümbül ile gönlümüz açılmaz, testi safanın omuzunda [olduğu hâlde] lâle bahçesine kadar gideriz.

5 *Teveccüh-i dili pûyân-i feyz edip şimdi*
Cenâb-i pâk-i Hudâvendgâre dek gideriz

5 Şimdi gönlümüzün teveccühünü feyze koşturarak Mevlânâ'nın temiz huzuruna kadar gideriz.

6 *Sudâ'-i nâliş-i dil tâ-be-key Neşâtî-veş*
Şikâyet eyleyerek kûy-i yâre dek gideriz

6 Gönlün feryatlarının baş ağrısı daha ne kadar [sürecek]? Neşâtî gibi şikâyet ederek sevgilinin mahallesine kadar gideriz.

1 "Seyr" bugün olduğu gibi hem görmek ve seyretmek hem de dolaşmak anlamına gelir. Âşıklar ve her biri âşık olduğunu iddia eden şairler, bahar geldiğinde gam ve kederlerini dağıtmak için gül bahçelerine ve ırmak kenarlarına koşup işrete meşgul olurlar yahut edebî bir gelenek olarak böyle yaptıklarını ifade ederler. Neşâtî ise bu teamüle ters bir tavır sergiliyormuş gibi davranarak "Biz bunların hiçbirini yapmayız, gözyaşları ile birlikte sevgilinin mahallesine gideriz" demektedir. Edebî bir motif olarak âşıkların döktükleri gözyaşları seller hâlinde sevgilinin bulunduğu yere doğru akarlar. Yani değil âşık, âşığın gözyaşları dahi sevgiliye ulaşma şevki ile hareket etmektedir. Zaten âşığın bedeni yeme ve içmeden kesildiği için incelerek bir çöp kadar zayıflamıştır. Dolayısıyla şairin "sirişk-i çeşm" [= gözyaşları] ile sevgilinin mahallesine gittiğini söylemesi ifadesinde güçlü bir ihtimalle sel sularına kapılarak sürüklenen bir çöp imajı vardır.

2 Şairin şuuraltında bulunan sellere sürüklenmiş çöp yahut su üzerinde yüzen bir cisim imajı bu beyitte daha net bir şekilde ifade edilmek üzere yeniden ele alınmış görünüyor. Bu defa aşk, yüceliğini vurgulamak için bir deniz; âşığın kırık bedeni ise bu denizde parçalanmış bir teknenin tahta parçası gibi düşünülmektedir. Güya âşık bu tahta parçasına tutunarak bir sahile çıkma ümidiyle aşk denizinin dalgaları arasında sürüklenip gitmektedir. Böyle bir tasvirin ardında özellikle XV. yüzyıl aşk mesnevilerinde çokça görülen, âşığın sevgilisine kavuşma ümidiyle çıktığı deniz yolculuğu motifinin önemli bir tesiri görünmektedir. Bu hikâyelerde her seferinde mutlaka gemi şiddetli bir fırtınaya yakalanarak batar ve âşık bir tahta parçasına tutunarak günler sonra bir karaya çıkar.

3 "Pey-rev" peşinden gitmek demektir. Bilindiği üzere Ferhad, sevgilisi Şîrîn'e kavuşma ümidi ile dağları delmiş, ancak bir acuzenin hilesine aldanıp "Şîrîn öldü, artık yaşamanın anlamı yok" diyerek külüngü havaya atmış ve altında can vermişti. Neşâtî'nin Ferhad'ın ruhunun ardından aşk ve şevkle dağlara çıkmaktan bahsedişi, onun dağlarda ölmesine bir işaret olmak üzeredir. Şair de aşk yolunda Ferhad'ın yaşadıklarını yaşamaya, dağlar delmeye ve onun gibi bu uğurda ölmeye hazır olduğunu ima etmektedir.

4 "Çemen" [= çimenlik, yeşillik], sümbül ve "lâle-zâr" [=lâle bahçesi] gibi bitki ve çiçeklerle ilgili isimlerin bir uyum içinde sıralandığı beyitte (tenasüp), şair çimenliklerde sümbülle yetinmeyerek "sebû be-dûş-i safâ" [= şarap testisi mutluluğun omuzunda olduğu hâlde] lâle bahçesine kadar gittiğini iddia etmektedir. Anlaşıldığına göre şair bu yolculuk sırasındaki sevincini ifade etmek için "safâ"yı [= gönül rahatlığı, saflığı, mutluluk] yanında beraberce yürüyen ve şarap testisini taşıyarak kendisine yardım eden bir dost gibi görmektedir (teşhis). Edebî estetik ve semboller çerçevesinde çemen ile yüzde yeni çıkan tüyler, sünbül ile saç, lâlezâr ile yanak ve şarap ile de aşk arasındaki ilişki düşünülecek olursa şair sevgilinin yanağı üzerine dökülen sümbül saçları ile yetinmeyerek yanağına kadar uzanmak istediğini ifade etmektedir. Ancak buna cesaret kazanmak için şaraba yani aşka ihtiyacı vardır. Bu beyti tasavvufî semboller açısından değerlendirmek için sümbülün kesreti yani çokluğu, lâlenin ise vahdeti yani birliği temsil ettiğini hatırlamakta fayda vardır.

5 Aslen 'vech' yani yüz kelimesinden türeyen "teveccüh" yüzü bir tarafa doğru yöneltme, oraya doğru dönme; "pûyân" ise koşma demektir. Neşâtî'nin bir Mevlevî olduğu düşünülecek olursa "Hudâvendgâr" [= sahib, efendi] ile kastedilen şahsın Mevlânâ Celâleddin olduğunu tahmin etmek yanlış olmaz. Buna göre şair gönlünü "feyz", yani manevî çoşku ve nurlara yöneltip koşturmak suretiyle manen Mevlânâ'nın huzuruna kadar ulaştığını ifade etmektedir. İfadeden anlaşıldığına göre şair gönlünü kendisini hedefine götüren bir binek gibi düşünmektedir.

6 Burada âşığın gönlünde bulunan aşk ıstırabı ima edilerek şair kendisini sürekli acılarla feryat edip inleyen bir hasta gibi düşünmekte ve yine kendisini bu iniltilerden rahatsız olup başı ağrımış gibi göstererek şikâyet için sevgiliye giden biri gibi göstermektedir. Görüldüğü üzere burada sanki çevresindeki yahut komşusundaki gürültüden rahatsız olarak şikâyete giden bir şahıs imajı çizilmiştir. Şair sevgiliye giderek gönlünün, onun ayrılığından dolayı sürekli feryat ve iniltilerle kendisini rahatsız ettiğini söyleyecek ve ondan bu duruma bir çare bulmasını yani vuslatı isteyecektir. Ancak dikkat edilecek olursa burada şairin sürekli inleyen gönlü, şairin kendisi ve bir de Neşâtî olmak üzere sanki üç ayrı şahıs varmış gibi bir ifade kullanılmaktadır.

• KÂĞIT SUNANLAR, BAŞTA ATEŞ YAKANLAR •

Bizde minyatür ve şiirler eski toplum yaşayışını bütün canlılığıyla günümüze yansıtan, fakat buna rağmen gerekli ilgiyi göremediklerinden olmalı, biri turistik kartpostallara lâyık görülmüş diğeri ise kütüphane raflarına terk edilmiş tarihî sanat yadigârlarındandır. Dikkatle incelendiklerinde bunların eski deyimler, tabirler, atasözleri, gelenekler ve gündelik hayatla ilgili önemli ipuçları veren zenginlikte oldukları ve çözülme konusunda birbirine önemli ölçüde destek verdikleri görülür. Meselâ eski metinlerde çokça geçen "başta ateş yanmak" deyimi, anlaşıldığına göre daha çok aşk, keder vb. bir derde uğramaktan dolayı sıkıntı çekmek anlamında kullanılmıştır. Güzelliği sebebiyle kendisi gibi dünyadaki her şeyin sevgiliye hayran olduğunu iddia eden Hayretî, mumu da onun için başında aşk ateşleri yanan bir âşık olarak gösterir ve sevgili için "Senin aşkın gece yanan mumun başına öyle bir ateş yaktı ki yana yana sabaha kadar dinlenmeyip ağladı" anlamında söyle der:

Başına 'işkun bir od yandurdı kim dinlenmedi
Yana yana subha dek şem'-i şebistân ağladı

Edebî metinler, günümüz Türkçesinde de değişik örneklerine rastlanabilecek bu kabil tabir ve deyimlerin kök ve türeyiş sebepleri hakkında zengin ipuçlarıyla doludurlar. Eski metinlerde "başta ateş yanma" tabirinin değişik yer ve manalarda kullanıldığına rastlanmaktadır. Bunlarda geçen bazı ifadelerden anlaşıldığına göre o devirde zulme uğrayanlar, bir devlet yetkilisinin yahut padişahın geçeceği yere giderek, dikkat çekmek ve dertlerini arz edebilmek için başlarında ateş yakarlarmış. Bu davranışın başta hasır yakmak şekline de rastlanmaktadır. Tâcîzâde Câfer Çelebi şu beytinde sabâ rüzgârını yol kesen eşkiyâya benzeterek, nergis çiçeğini padişaha sabâdan şikâyet için başında hasır yakıp adalet uman biri olarak tasvir etmektedir:

Rehzen-i bâd-i sabâdan yakubın başa hasîr
Saña dâd uma gelür ey şeh-i dâver nergis

Aynı şairin bir başka beytinde ateşi, başında meşale yakıyor olarak tasvir etmesinden, ilgi çekmek için yapılan bu hareketin elde meşale tutma şeklinde de gerçekleştiği anlaşılmaktadır:

Depesinden çıkar dûdı gamuñdan şâh-i devrâna
Şikâyet itmege yakmış başına bir çerâg âteş

J. B. Tavernier *Nouvelle Relation de L'Intérieur du Serrail du Grand Seigneur* adlı eserinde Osmanlı padişahının cuma selâmlığı merasimini kastederek şöyle der: *"Padişahın camiye gittiği günlerde, kendilerine yapılan herhangi bir haksızlıktan şikâyetçi olanlar, ellerinde bir dilekçeyle padişahın yolunu gözlerler. Padişah geçerken, bu dilekçeyi alması için bir hadımağasına işaret eder. Eğer herhangi biri çok büyük bir haksızlıkla karşı karşıya gelmişse, bu kişi, dilekçeden başka, başının üstünde yanan bir meşale taşır."* Hayâlî Bey saray kapısında yanan kandili zulme uğrayarak şikâyete gelen biri olarak yorumladığı "Kandil, padişahın sarayı kapısında rüzgârın eziyetinden şikâyet için gelip başında ateş yakmaktadır" anlamındaki şu beytinde, dolaylı olarak bu uygulamanın saray çıkışında gerçekleştiğini bildirmektedir:

Der-i serây-i şehe rûzigâr cevrinden
Gelüp şikâyete başına od yakar kandîl

Me'âlî de bir gazelinin matla' beytinde "Gönül kapan güzellere gönlümün kâğıdını sunsam bunda ne var! Zira zulüm gören kimse padişahlara kâğıt sunar" anlamında

Sunsam n'ola gönül varakın dil-rübâlara
Kâgıd sunar çü zulm gören pâdşâlara

derken, saray kapısında başta ateş yakarak beklemenin yanı sıra elde kağıt tutarak beklendiğine de imada bulunmaktadır. Bu dilekçe sunma işinin, bazen de dilekçenin yazılı olduğu kâğıdın bir değneğin ucuna asılmak suretiyle gerçekleştiğini, yazarı bilinmeyen ve üç şahıs arasında muhavere şeklinde kaleme alınmış *Viaje de Turquia* adlı eser kanalıyla öğrenmekteyiz.


اولشهسوار عرصهٔ دولت کرخشنك
پابینه یوزسوردمه نوبتیه کیم یغال

232

• BAYRAM VE BAYRAM ERTESİ •

Osmanlı şiirinde bayram denince daha çok akla gelen Ramazan bayramıdır. Bayramda eş dost, dargın düşman herkesin tebrikleşmesi âdet olduğundan; kendisine ulaşılamayan sevgili de bir şekilde cemalini gösterecek ve âşıklarına yılda bir kere de olsa "merhaba" diyecektir. Rahmî'nin bu durumu ifade eden "Günler boyunca selâm vermezsen ben de senin aynlığının orucunu bayrama kadar tutarım" anlamındaki şu mısraları bu bakımdan çok manidardır:

Merhabâ itmez iseñ bir nice eyyâma degin
Çekeyin rûze-i hicrânuñı bayrâma degin

Tabii âşıklar için gerçek bayram sevgililerinin bir iltifat ederek kendilerine ilgi göstermeleri veya sohbet vuslatını lütfetmeleridir. Benli Hasan (Âhî) bir gazelinde Hurrem adlı bir ahbabının hasretini ramazan orucuna benzeterek "Hurrem'in bir selâmı nasip olur diye, vuslatı bayramının coşkusu ile gam orucu tutup durdum" anlamında şöyle der:

'Iyd-i vaslı şevki içün rûze-i gam çekmişem
Tâ nasîb ola diyü bir merhabâsı Hurrem'üñ

Sevgilinin hilâli andıran kaşlarını görmek, âşıklara bayram hilâlinden daha sevindirici gelir. Özellikle şaraba müptela olanların çektikleri sıkıntılı günlerin sonu demek olan bayram, bu bakımdan ayyaşlar için ayrı bir önem arz ediyordu. Edebiyatımızda bu psikolojik durumu en canlı ifadelerle anlatan yüzlerce şiir mevcuttur. Hayretî bayramın hemen ertesinde açılan meyhanede sakiye "Ey sâkî kadeh hilâlini durmadan devrettir, çünkü bayram günü geldi, yine şarap devri başladı" diye şöylece seslenir:

Sâkiyâ durma hilâl-i kadehi devr itdür
Rûz-i 'îd oldı irişdi yine devrân-ı şarâb

Tabii bütün Osmanlı şiirinde olduğu gibi bu ve benzeri beyitleri soyut olarak tamamen bayram ve şarap ilişkisi ile dar bir çerçeve içine yerleştirmenin imkânı yoktur. Herşeyden önce son derece coşkulu bir hayat süren gönül ehli insanların sözleri olan bu beyitler aynı zamanda manevî ve ilâhî coşku ve şevklere de tercuman olduğundan; meselâ yukarıdaki beyit pekâlâ "Ey ilâhî feyzin dağıtıcısı olan mürşid, hilâl gibi nurlu aşk ve şevk kadehini durmadan dağıt, çünkü bayram günüdür. İlâhî feyz zamanıdır" şeklinde yorumlanabilecek bir yapıdadır. Ahmed Paşa'nın "Bayramda mahkûmlar zindandan kurtuldukları hâlde yüzünün bayramında gönül sevgilinin çene çukuruna neden düşer bilmem?" anlamındaki şu beytinden o devirde bayramda bazı mahkûmların salıverildikleri anlaşılmaktadır:

Niçün düşer yüzi 'ıydinde dil zenahdâna
Gerek ki 'ıydde zindândan olunaydı halâs

Şiirlerinde günluk hayatı çok ustaca bir üslûpla aksettirmeyi başaran Bâkî ise bir beytinde güzelliğini "ikinci bir Yusuf" olarak tanımladığı bir çocuk hakkında, Hz. Yusuf'un ağırlığınca altınla terazide tartılması hadisesine işaret ederek "Bayram yaklaştı, yine o ikinci Yusuf salıncağa binip salınacak, böylece tekrar teraziye girip tartılmış olacak mı?" anlamında şöyle der:

'Iyd yaklaşdı salıncaga binüp salına mı
Yine ol Yûsuf-i sânî gire mi mîzâne

Kolayca anlaşılacağı üzere şairimiz burada bayram gelince şehir ve kasaba meydanlarına kurulan eğlence yerlerine ve salıncaklara işaret etmektedir. Günümüzde heyecanını yaşayamadığımız eski bayramlar, o devirde gerçekten sosyal hayatın tamamen değiştiği, kent ve kasabaların farklı bir çehreye büründüğü, heyecanla kutlanan sevgili günlermiş. Revânî bayramın güzelliğini ifade için nazmettiği bir beytinde -bayram hilâlini kast ederek- onu, kulağına altın bir küpe takan bir güzele benzetir. Öyle ki bütün insanlar bu güzelin kulağı küpeli kölesi hâline gelmişlerdir:

Şâhid-i 'îd takındı yâhûd altun mengûş
Bende-i halka-be-gûş oldı ana halk-i cihân

SÂBİT

[Bosna 1650 ? - İstanbul 1712]

Asıl adı Alaaddin Ali'dir Bosna'nın Uziçe kasabasında doğduğu için daha çok Bosnalı Sâbit diye anılmıştır. İlk eğitimini memleketinin tanınmış bilginlerinden Müftü Halil Efendi'den alarak şiire karşı kabiliyetini daha o yıllarda gösterdi. Daha sonra İstanbul'a gelip Kapdanıderya Seydîzâde Mehmed Paşa'ya kasideler sundu ve onun dairesinde imam oldu. Paşanın bir aralık Rumeli'ye gönderilmesi, şairin 1678'den önce İstanbul'a gelmiş olması ihtimalini güçlendirmektedir. Bir süre sonra Şeyhülislâm Çatalcalı Ali Efendi'ye mülâzim (h. 1089 / m. 1678) ve La'lîzâde ailesine damat oldu. Bir zaman müderrislik ettiyse de daha sonra kadılık mesleğini tercih ile uzun zaman Rumeli'de Çorlu, Burgaz, Kefe ve Yanya gibi kazalarda kadılıklarda bulundu. Bir aralık azledildi. Paşmakçızâde Seyyid Ali Efendi'ye yazdığı bir kasideden şairin bir keresinde eşkıya yağmasına uğradığı ve kızının esir düştüğü, bir diğer tarihinden İsmail adlı oğlunun Tunca nehrinde boğulduğu anlaşılmaktadır (h. 1103 / m. 1691).

Tekfurdağı müftülüğünde bulunduğu sırada *Edhem ü Hümâ* mesnevisini kaleme aldı. Burada sekiz yıl kadar kaldıktan sonra kendi isteğiyle Bosna kadılığına atandı (h. 1112 / m. 1700). Bosna'da sıkıntılı günler geçiren Sâbit ardından Konya mevleviyetine getirildi. Mevlânâ için yazdığı methiye bu yıllara ait olmalıdır. Bu görevinden azledilince İstanbul'a geldi (h. 1118 / m. 1706). Bir süre sonra Diyarbakır mevleviyetine getirildiyse de kısa bir süre sonra buradan da azledildi (h. 1121 / m. 1709). Baltacı Mehmed Paşa'nın ikinci defa sadrazamlığa getirilişi devresinde (h. 1122 / m. 1710) bir ramazan ayı münasebetiyle yazdığı "Ramazâniye" son eserlerindendir. Yakalandığı dizanteri hastalığından dolayı Nâbî ile aynı ay içinde vefat ederek Maltepe'de *Mesnevî* şarihi Sarı Abdullah Efendi'nin ayak ucuna defnedildi (h. 3 Şaban 1124 / m. 5 Eylül 1712)

Uzun boylu, uzun sakallı, fazla konuşmayı sevmeyen biri olduğu rivayet edilir. Sohbetlerde konuşup lâtife söylemekte zorlanmasına rağmen, nazmıyla herkesi şaşırtırmış. Kendisinin *"Ben söz söyleyemiyorum. Bereket versin kalemim biraz söylüyor. O da söylemese çatlardım"* dediği rivayet edilir. Atasözleri, deyimler ve Türkçenin kıvrak ifadelerinden çokça yararlanan Sâbit, sürekli taklitçilikten kaçınmış ve kendine has bir üslûbun temsilcisi olmuştur. Çok şiirinde sıkça görülen orijinal ifade ve buluşlara karşılık, bazen çok basit sözler ve garip tabirleri kullanmaktan da çekinmemiş, bu yüzden şiirleri kendine has garip bir tarza bürünmüştür. Bazıları onu eski şiirde yeni bir dil kullanarak millî üslûbu oluşturan ilk şairlerden sayarlar. Çorlulu Ali Paşa Camii ve hamamı için yazdığı kasidedeki tasvirlerinde ince sanatkâr ruhunu ortaya koymayı başaran şair, hikemî tarzda yazdığı şiirlerinde içine düştüğü donuk üslûptan kendisini kurtaramamıştır. *Dîvân*'ında bazen müstehcen ifadelere yer vermekten kaçınmamış, ara sıra da balgam, piyaz, gübre, uyuz, tükürmek ve pastırma gibi başka şairlerin kullanmaktan sakınacakları kelimeleri orijinal buluşlarını ifade edebilmek için kullanmaktan çekinmemiştir. Yerli ve tamamen orijinal olan *Dere-nâme* ve *Berber-nâme* gibi biraz da alışılmadık ve müstehcen konularda kendine has üslûbuyla kaleme aldığı mesnevileriyle kendisinden sonra gelen Enderunlu Fâzıl ve Enderunlu Vâsıf gibi şairlere öncülük etmiştir. Bu eserlerinden başka Kırım Hanı Selim Giray'ın Rus ordusuna karşı kazandığı Prekop zaferini anlatan 426 beyitlik bir *Zafer-nâme*'si, bir de Sultan III. Ahmed'e sunduğu manzum ve mensur bir *Hadîs-i Erba'în Tercüme ve Tefsiri* vardır.

Kaynaklar: Ö. Faruk Akün, "Sâbit", c. X, s. 10-14, İstanbul 1964; Bosnalı Alaeddin Sâbit, *Dîvân*, nşr. Turgut Karacan, Sivas 1991, s. 1-146.

I

KASİDE

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

RAMAZÂNİYYE BERÂY-I BALTACI MEHMED PAŞA

1 *Yevm-i şek sohbetine şîre sıkarken yârân*
Sık bogaz itdi basup şahne-i şehr-i ramazân

2 *Kaldurur keffe-i mîzânını nâr-i şeytân*
İhtisâb emrine bed' itdi mübârek ramazân

3 *Çilleye vesvesesiz girdi kapandı zâhid*
Habs olur tâ ramazân âhir olınca şeytân

4 *Dehen ü destini meyhâre yudı sahbâdan*
Kûze-i bâdeyi ibrîk-i vuzû' itdi hemân

5 *Döndi bahtı gibi levni yine 'ayyâşlarun̄*
Şimdi tevhîde giren şeyhlerün̄dür devrân

6 *Âteş-i hardal-i teşnî'i virüp rind-i meyün̄*
İçdügi bâdeyi burnından iderler rîzân

7 *Yılduzı düşdi siyeh-kâre-i mînâ-nûşun̄*
Sanma kandîl uçurur kayyim-i seyyâre-feşân

8 *Alınur mı ramazân sôfilerinden Mushaf*
Rahlenün̄ nevbetini beklemeyince insân

9 *İtdi mâhiyye berât-i hasenâtı tezhîb*
Sıganup girdi zerefşânluga kandîlciyân

10 *Kubbe kandîlleridür dâire-i halkârî*
Zû'-i kâşâne-i tâ'ate zer-endûde tavân

11 *Oldı her câmi'-i zîbende birer hırmen-i nûr*
Silme mikyâli kanâdîl-i zücâc-i rahşân

12 *Kalb-i mü'min gibi mescid mütesellî ma'mûr*
Dil-i fâsık gibi meyhâne harâb u vîrân

BALTACI MEHMED PAŞA İÇİN RAMAZAN KASİDESİ

1 Dostlar şek günü sohbeti için şıra sıkarken ramazan ayı zaptiyesi [onları] basıp sık boğaz etti.

2 Mübarek ramazan zaptiyelik işine başlayınca, şeytanın ateşi terazisinin kefesini kaldırır.

3 Zahit vesvesesiz çileye girip kapandı. [Bu tabiidir çünkü] ramazan bitinceye kadar şeytan hapsedilir.

4 Şarap içen kimse ağzını ve elini şaraptan temizledi, derhâl şarap sürahisini abdest ibriği eyledi.

5 Ayyaşların yine talihleri gibi renkleri de değişti. Şimdi zaman tevhide giren şeyhlerin zamanıdır.

6 Ayıplama hardalının ateşini verip şarapçı rindin içtiği badeyi burnundan getirirler.

7 Seyyareler saçan kayyımın kandil uçurduğunu zannetme. Sırça kadeh[ten şarap] içen günahkârın yıldızı düşmüştür.

8 İnsan rahle sırasını beklemedikçe ramazan sofularından Mushaf alınır mı?

9 Kandilciler kollarını sıvayıp zerefşanlığa girişiler. Mahya [âdeta] iyilikler belgesini altınla süsledi.

10 İbâdet kâşânesinin aydınlanması için altın işlemeli tavan [olan] kubbe kandilleri halkârî dairedir

11 Her hoş görünüşlü cami, silme [dolu] mikyali parlak cam kandiller olan birer nur harmanı oldu.

12 Mescit müminin kalbi gibi teselli bulmuş ve mamur; meyhane [ise] günahkâr kalbi gibi harap ve metruk.

13 *Donanup âl akîdeyle şeker tablaları*
İtdi her gûşe-i İstanbulı sûk-i Mercân

13 Şeker tablaları kırmızı akide [şekerleri] ile süslenip İstanbul'un her köşesini Mercan çarşısı etti.

14 *Cân virür râhat-i hulkûma esîr-i helvâ*
Gelse efsürdegî-i savm ile hulkûmına cân

14 Helva düşkünü oruç donukluğu ile canı boğazına gelse, lokum için can verir.

15 *Biri rindüñ mütevazzâda kamış helvâsın*
Şâh-i misvâka bedel eyledi idhâl-i dehân

15 Rindin biri abdest yerinde şeker kamışını misvak dalı yerine ağzına soktu.

16 *Elde işkenbe fenâr arkada zenbîl-i sahûr*
Gice faslında şikem-hârelerüñdür seyrân

16 Seyran, elde işkembeden [mamul] fener, arkada sahur zembili, gece faslında [gezen] oburlarındır.

17 *Vakt-i imsâkdeki micmere-i 'anberden*
Hôşdür âlüfteye iftârda bir lûle dühân

17 Tiryakiye iftarda bir lüle tütün, imsak vaktindeki amber [tüten] buhurdanlıktan daha hoş gelir.

18 *Kadeh-i rıtl-i girân mertebesi neş'e virür*
Kahve-âşâme agır kahve ile bir fincân

18 Kahve düşkününe okkalı kahve ile bir fincan, ağzına kadar dolu büyük şarap kadehi kadar neşe verir.

19 *Her makâm üstine iftârda tercîh olunur*
Nagme-i nerm ile âheng-i dügâh-i dendân

19 İftarda yumuşak bir nağme ile dişlerin [çıkardığı] dügâh ahengi, her makam üzerine tercih olunur.

20 *Bu da bu şehr-i 'azîmüñ berekâtındandur*
Fukarâsında da ârâste hân-i elvân

20 Fakirlerinde de renkli [türlü yiyecekler bulunan] sofralar bezenmiş. Bu da bu büyük ayın bereketlerindendir.

21 *Matbah-i rûzeyi miftâh-i 'akîdeyle açar*
Feth-i rûzîye bakan agzı mühürlü yârân

21 Nasibin açılmasını bekleyen ağzı mühürlü dostlar, oruç mutfağını akide anahtarı ile açar.

22 *Bu kadar şevket-i İslâmı görüp şem'-i künişt*
İtmede mescide îmân getürüp ref'-i benân

22 Havra mumu İslâmın bu kadar şevketini görünce, mescide iman getirerek parmağını kaldırmakta.

23 *Her menâr oldı birer şâtır-i zerrîne-kemer*
Sadr-i a'zamla ola tâ ki terâvîhe revân

23 Her minare sadrazamla teravihe yürümek için altın kemerli bir şatır oldu.

24 *Kıble-i kubbe-nişînân Mehemmed Paşa*
Leyletü'l-Kadr-i kerem 'ıyd-i sabâh-i ihsân

24 Kubbe vezirlerinin kıblesi, keremin kadir gecesi, ihsanın bayram sabahı Mehmed Paşa.

25 *'Ahdinüñ bir günidür mevsim-i 'ıyd-i ekber*
Güninüñ her gicesidür şeb-i kadr-i ramazân

25 Senin zamanının bir günü en büyük bayram mevsimi, gününün her gecesi ramazanın kadir gecesidir.

26 *Âb-i in'âmı hayât-i 'ulemâ-yı a'lâm*
Bâb-i ikrâmı medâr-i vüzerâ-yı zîşân

26 Iyiliğinin suyu büyük bilginlerin hayatı, cömertliğinin kapısı, şanlı vezirlerin çevresinde döndükleri yerdir.

27 *Şîve-i şâhid-i ihsânına dünyâ meftûn*
Rütbe-i dâniş ü irfânına 'âlem hayrân

27 İyiliğinin güzelinin edasına dünya tutkun. Bilgi ve irfanının derecesine âlem hayran.

28 *Lutf ü ikbâli ile hüsn-i teveccühleridür*
Kıbleden kendüye mihrâbı iden rû-gerdân

28 Mihrabı kıbleden kendisine yüz çevirten, onun iyilikleri ile insana güzel teveccüh edişidir.

29 *Şeref-i cûdda Hâtim gibi ma'rûf-i enâm*
Hüner-i tîrde Rüstem gibi meşhûr-i cihân

29 Cömertlik şerefi bakımından Hâtem-i Tâî gibi herkesçe tanınmış, Ok [atma] maharetinde Rüstem gibi dünya meşhuru.

30 *Vardı bir menzile kim Toz Koparan merhûmuñ*
Şöhret-i nâmını basdurdı gubâr-i nisyân

30 [Okçulukta] öyle bir mertebeye vardı ki merhum Toz Koparan'ın adının şöhretini unutulma tozu bastırdı.

31 *Çeşm-i hışm ile nigâh itse eger mercâna*
Kehrübâ gibi olur haste-i renc-i yerekân

31 Eğer mercana öfke nazarıyla baksa [mercan], kehribar gibi sarılık derdinin hastası olur

32 *Kehrübâya nigeh-i 'âtıfet itse ammâ*
Beñzinüñ kanı gelüp kesb ide reng-i mercân

32 Fakat kehribara lütuf nazarıyla baksa, benzinin kanı gelip derhâl mercan rengi kazanır.

33 *Genc-i Husrev kef-i cûdında bir avuç mankır*
Tâc-i Cem dîde-i kadrinde külâh-i fincân

33 Hüsrev'in hazinesi onun cömert elinde bir avuç mangır; Cem'in tacı alıcı gözüyle [baktığında] ona bir fincan külâhı.

34 *Hân-i lutfından alur kâse-i hasret vâye*
Havz-i cûdında olur kûze-i hâcet mel'ân

34 Hasret kâsesi onun lütfunun sofrasından nasip alır. İhtiyaç testisi onun cömertliğinin havuzunda dolar.

35 *Şâ'ire hüsn-i teveccühleri in'âma delîl*
Lutf-i mazmûna tebessümleri ihsâna nişân

35 Şaire güzellikle teveccüh göstermeleri onun nimet bağışlamasına delil, güzel manalara tebessümleri ihsanına işarettir.

36 *Hôş kumâş-i suheni zîver-i bâzâr idelüm*
Hîç söz satmaga girmez ele bir böyle zemân

36 Güzel söz kumaşını pazar süsü edelim. Söz satmak için böyle bir zaman [bir daha] ele geçmez.

37 *Pâdişeh fâzıl ü ehl-i dil ü mazmûn-şinâs*
Vüzerâ kâmil ü sâhib-hüner ü nâdiredân

37 Padişah fazilet sahibi, gönül ehli ve mazmundan anlar, vezirler olgun, hüner sahibi ve bilgili.

38 *Ne zemân görse gerek hayr-i metâ'-i suheni*
Bu revâyicde iden kizb ile da'vâ-yı ziyân

38 Bu rayiçlerde yalan olarak ziyan ettiğini öne süren [bir şair] söz malının hayrını acaba ne zaman görecektir?

39 *Böyle bâzârda da eylemeyen istiftâh*
Ne zemân açsa gerek sûk-i me'ânîde dükân

39 Böyle bir pazarda siftah eyleyemeyen [bir şair] mana pazarında ne zaman dükkân açabilecektir?

40 *Dîde-i bahtı açıldı yine erbâb-i dilüñ*
Eyledi kevkeb-i dürrî gibi çeşmi leme'ân

40 Yine gönül erbabının talihinin gözü açıldı. Gözü Kevkeb-i Dürrî gibi parladı.

41 *Ey harîdâr-i hüner sadr-i ahâlî-perver*
Sensin eyyâm-i telâfî-i zemân-i hüsrân

41 Ey hüner müşterisi, halkı besleyen sadrazam! Sen hüsran vaktinin telâfi günlerisin.

42 *Kasd-i ecr ile seni sâim iken medh itdüm*
Şevklendirdi derûnuñdaki nûr-i îmân

42 Sevap kazanmak için seni oruçlu iken methettim. İçindeki iman nuru beni şevklendirdi.

43 *Sende âsâr-i verâ sende nişân-i takvâ*
Sende envâ'-i edeb sende sunûf-i erkân

43 Dine bağlılık alâmetleri sende, Allah korkusu nişanı sende, edebin her türlüsü sende, adabımuaşeretin çeşitleri sende...

44 *Her ser-i mûyuña dîbâ-yı vezâret lâyık*
Her bir engüştüñe bir mühr-i vezâret şâyân

44 Saçının her teli ucuna bir vezaret kaftanı layık. Her bir parmağına bir vezirlik mührü olsa yeridir.

45 *Pôstuñ sahibini çekdi kadîmî sadra*
Kutbü'l-aktâb-i velâyet mi degül Ahmed Han

45 Sanki Ahmed Han velilik kutuplarının kutbu değil mi? Kadim baş köşeye postun sahibini çekti.

46 *Sadr-i dîvâna şu ârâyişi kim virmişdür*
İşte eslâf-i kirâm işte kibâr-i devrân

46 Divanın baş köşesine bu süsü kim vermiştir? İşte büyük geçmişler, işte zamanın ulları.

47 *Tutalum ikisi bir hil'atüñ eczâsı imiş*
Çıkamaz sadr-i girîbâna tırâz-i dâmân

47 Farz edelim ikisi de aynı elbisenin kısımlarıymış. [Fakat] etek süslemeleri göğüsteki yakaya kadar uzanamaz ki...

48 *Tutalum ikisi bir kârda şirketde imiş*
Bir midür kesmede sikkîn ile tîg-i bürrân

48 Farz edelim ikisi de aynı işte ortaklıkta imiş. [Fakat] bıçak ile keskin kılıç, kesmede bir olur mu?

49 *Cevher-i saykalı var ikisinüñ de ammâ*
Safha-i âhene âyîne virür mi meydân

49 Her ikisinin de parlayacak cevheri vardır ama, ayna hiç [parlaklıkta] demir levhaya meydan bırakır mı?

50 *Sen harîdâr-i tefârîk-i kemâl olduguña*
Bu yeter ârif-i âgâha delîl ü bürhân

50 Kalbi uyanık bir irfan ehline, senin kemali ayırd eden bir müşteri olduğuna delil olarak şu yeter:

51 *Yükledüp tâze kumâş-i Haleb-i ma'nâyı*
Geldi İstanbul'a şehbender-i mülk-i 'irfân

51 İrfan ülkesinin bezirgânbaşısı, mananın taze Halep kumaşını yükletip İstanbul'a geldi.

52 *Mûcid-i vâdî-i nev muhteri'-i tarz-i cedîd*
Mû-şikâf-i kalemi nâdire üstâd-i cihân

52 Yeni vadinin icatçısı, yeni tarz ortaya koyucu. Kılı [kırk] yaran kalemi[nin] bir eşi daha bulunmayan cihan üstadı.

53 *Farzdur rûze gibi mükrem ü mer'î tutmak*
Geldi bir kadri büyük zâtı mübârek mihmân

53 Değeri büyük, zatı mübarek bir misafir geldi; [onu] oruç gibi mükerrem ve itibarlı tutmak farzdır.

54 *Şi'r-i yârândan el kesmek içün sârikler*
Düzdi teftîşe buyur ustaya kat'î fermân

54 Hırsızlar dostların şiirinden el kessin diye, hırsızı teftiş için ustaya kesin ferman buyur.

55 *Şu'arâdan müteşâ'irleri temyîz eyler*
Ayrılur gayri ısırgan dikeninden reyhân

55 Şairlerden şair geçinenleri ayıklar [da] artık ısırgan dikeninden fesleğen ayrılır.

56 *Kaldırım taşları altında birer şâ'ir var*
Dâmen âlûde-i çirk-âb-i dehân-i hezeyân

56 Her kaldırım taşı altında eteği, hezeyan [saçan] ağızın pis suyuna bulaşmış birer şair var.

57 *Tartılur bulsa Odun İskelesi hammâlı*
Bir sebük-magz agır şâ'ir-i sencîde-beyân

57 Odun İskelesi hamalı bulsa, bir hafif beyinli, sözü tartan itibarlı şair [olarak] tartılır.

58 *Rezm-gâh-i hezeyâna gelicek her birinüñ*
Gürzi var dest-i tasallüfde beşer yüz batman

58 Hezeyan [savurma] meydanına gelince her birinin atıp tutma elinde beşer yüz batmanlık gürzleri var.

59 *Vezn olındukda devâvîn-i sakîl-süheni*
Rûz-i mahşerde neler çekse gerekdür mîzân

59 Mahşer gününde ağır sözlü divanları tartıldığında terazi neler çekse gerektir.

60 *Bu da ammâ sühan erbâbına ihsânuñdur*
Bînevâlar düşeler pâyüñe üftân hîzân

60 Fakat zavallı söz erbabı kimselerin düşe kalka ayağına gelmeleri de onlara bir ihsanındır.

61 *Bu da dânâlara bir lutf-i firâvânuñdur*
Ma'rifet semtine ölçümlene şahs-i nâdân

61 Kendini bilmez kimselerin marifet semtine heveslenmeleri de bilgili kimselere büyük bir lütfundur.

62 *Vâ'iz-i müksir-i kürsî gibi bir söz kaldı*
Diyelüm soñra du'â eyleyelüm bî-pâyân

62 Kürsünün sözü uzatan vaizi gibi "Bir söz kaldı!" diyelim, sonra sonsuz dua[lar] eyleyelim.

63 *Esb-i hırsı çekerüz âhûr-i istignâya*
Semt-i cerre boşanur eylesek irhâ-yı 'inân

63 Hırs atının dizginlerini salıversek cer semtine boşanır [gider, biz onu], istiğna ahırına çekeriz.

64 *Köstegi kırsa da ma'zûrdur ol ma'nâya*
Köhne pâ-bend-i tevekkülde durur mı hayvân

64 Hayvan [yani hırs atı] eskimiş tevekkül ayak bağında durur mu! O mana için kösteği kırsa da mazurdur.

65 *Kocalıkdan silinüp arpalıgı nâçâruñ*
Kaldı ıstabl-i riyâzetde ne arpa ne saman

65 Çaresizin ihtiyarlıktan [dolayı] arpalığı silinip, riyazet ahırında ne arpa ne saman kaldı.

66 *Sâbitâ şimdi mübârek ramazân günleridür*
Aç da'vâcı gibi eyleme feryâd ü figân

66 Ey Sâbit! Şimdi mübarek ramazan günleridir. Aç davacı gibi feryat ve figan eyleme.

67 *Rûze-i fakr 'akîbinde gelür 'ıyd-i gınâ*
Fıtre-i vâcibe-i himmete yok mı imkân

67 Fakirlik orucunun sonunda zenginlik bayramı gelir. Himmetin vacip olan fıtır sadakasına imkân yok mu?

68 *Nitekim her sene ziynetle gelüp mâh-i sıyâm*
İde her gûşe-i dünyâyı çerâgân-i cinân

69 *Sadr-i 'âlî-i kerem-kâruñ ola hemvâre*
Güni 'ıyd ü gicesi leyle-i kadr-i ramazân

68-69 Her sene oruç ayının süsle gelip dünyanın her köşesini cennet çerağlarıyla aydınlatması gibi, cömertlik sahibi sadrazamın daima gündüzü bayram ve gecesi ramazanın kadir gecesi olsun.

70 *Kendü her fıtr ü her adhâda selâmetde olup*
Düşmeni var ise koç başına olsun kurbân

70 Kendisi her ramazan ve kurban bayramında selâmette olup düşmanı varsa onun koç başına kurban olsun.

1 Arapça asıllı "yevm" gün, "şek" şüphe demek olup buna göre "yevm-i şek" [= şüphe günü], gün hesabıyla ramazanın girmiş olması gerektiği hâlde henüz hilâl görünmediği için oruca başlanamayan ve her an hilâlin göründüğü haberi beklenen gün demektir. "Şîre" [= şıra] üzümün sıkılmasıyla elde edilen bir içecektir. En azından açıktan açığa müskirat içemeyen dindar müderris ve hoca takımının rağbet ettiği bu içecek, tahammür etmeden yani henüz fermantasyona uğramadan içildiğinde dinen helâldir. Özellikle yazın içildiği takdirde keyif verici bir özelliğe sahiptir. Ancak Sâbit'in burada sözünü ettiği şıra, muhtemelen yine bu gibi dindarların rağbet ettikleri 'müselles' denen, şıranın üçte biri kalacak kadar kaynatılmasıyla ortaya çıkan bir çeşit içkiyi elde etmek için sıkılan şıra olsa gerektir. İşte şairin "yârân"ı [= dostlar] böyle bir günde kâr kârdır düşüncesiyle bu iş için şıra sıkarlarken, birden ramazanın geldiği haberi duyulur ve mecburen alelacele işe son verilir. Beyitteki ifadeye göre "şehr-i ramazân" [= ramazan ayı] bir "şahne"ye [= zabıta] benzetilmiştir. "Şahne" günümüzdeki polis ve belediye zabıtasının işlerini gören, narhların denetiminden hayvanlara vurulan yükün miktarına, ramazanda oruç yiyenlerden meyhaneye giden Müslümanlara kadar herkesi ve şehrin güvenliğini kontrol eden yetkili memur demektir. Günümüzde de kullanıldığı üzere "sık boğaz etmek" acele ettirmek demektir. Beyitteki ifadeye göre şairin sohbet erbabı dostları, her an girmesi mümkün olan ramazan gelmeden bir kaç saatliğine de olsa fırsatı değerlendirme telâşıyla şıra sıkmaktadırlar, fakat o sırada hilâlin göründüğü ve ramazanın girdiği haberi gelir ve mecburen işe son verilir. Ramazan bu hâliyle engelleyici bir konum teşkil ettiği için, insanları oruç yemekle itham edip sıkıştıran bir zaptiye memuruna benzetilmiş. "Şıra sıkma" fiili ile "sık boğaz etme" deyiminde müşterek olan "sık" ibareleri dikkat çekmektedir. Sâbit *Dîvân*'ının bazı nüshalarında Ramazâniye'nin başı "yevm-i şek niyyetine" şeklinde olup bu ifade de oruç ve niyet ilişkisini ima etmesi bakımından ilginç ve mizahî bir durum teşkil etmektedir.

2 Şiirde şaraba 'âteş-i seyyâl' [= akıcı özelliği olan ateş] denmesi hatırlanacak olursa bu beyitteki "nâr-i şeytân" [= şeytan ateşi] terkibiyle şarabın kastedildiğine hükmedilebilir. Şarabın "keffe-i mîzân"ı [= terazi kefesi] terkibiyle de muhtemelen kadeh yahut sürahi kastedilmiş olmalıdır. Hemen şunu da ilâve etmelidir ki o devirde şarap, bir ağırlık ölçüsü olan 'okka' [= dört yüz dirhemlik ağırlık birimi] ile satılmaktaydı. "İhtisab" teşkilatı şehre giren malların vergi ve narhından esnafın ölçü ve tartısına, yolların düzeninden inşaatların teftişine, şarap üretiminden meyhanelerin denetlenmesine, vergi toplamadan iş yeri ruhsatına kadar daha çok ticarî ağırlıklı işlerle ilgilenen ve memurlarına "muhtesib" denen bir kurum idi. Beyitteki tasvire göre ramazan, ihtisab işine başlayarak esnafı denetleyen ve sanki uygunsuz bir satıcıya terazisini toplamasını emrederek satışına engel olan bir muhtesip gibi düşünülmüştür. "Emr" kelimesi burada iş veya vazife anlamında olup "ihtisâb emri" [= ihtisab işi, muhtesiplik] ramazanın işi ve mesleği gibi gösterilmiştir. Kısacası şair ramazan geldiğinde meyhanelerin kapanıp şarap satışının yasaklanmasını kastederek, bu sebeple bu ayı bir muhtesibe benzetmektedir.

3 Farsçada 'çihl' yahut 'çil' kırk demek olup "çille", dervişlerin kırk gün veya daha farklı süreler boyunca yeme ve içmeden, mecbur olmadıkça konuşmadan kesilerek bütün vakitlerini ibadetle geçirmeleri hâlidir. Ramazan gelince özellikle bu ayın son on on beş günü dindar kimselerin, züht ve takva sahiplerinin bu şekilde hayattan el etek çekmeleri gibi 'zâhid'in de çileye girmesini kasteden şair, onu "vesvesesiz çileye girmek"le tarif etmektedir. Burada hemen "zâhid" kelimesiyle dinin zahirinde kalmış, biraz da gösteriş için dindarlık taslayan kaba sofuların kastedildiğini hatırlatmak gerekir. 'Vesvâs' şeytan demek olup "vesvese" şeytanın insanın içine verdiği şüphe ve kuruntular demektir. İkinci mısrada ise ramazan geldiği zaman şeytanın zincire vurularak hapsedildiği şeklindeki bir dinî inanışa işaret edilmektedir (telmih). Dikkat edilecek olursa şair ustaca bir ifade ile çileye girip kapanan zahit ile hapsedilen şeytan arasında ilişki kurmakta ve zahide şeytan demektedir (irsalimesel). Fakat zahidin başına "vesvesesiz" kelimesini getirerek hem şeytan ve vesvese ilişkisini kullanmakta (tenasüp), hem de herhangi bir itham hâlinde sanki "Zahit şeytanın vesvesesinden uzak olarak çileye girdi" anlamını kastediyormuş gibi bir ifade oluşturmaktadır.











4 "Mey-hâr" yahut "mey-hâre" şarap içen şaraba düşkün olan kimse demektir. Günümüzde olduğu gibi o devirde de ramazan gelince içki ve eğlenceye düşkün olanların bu işleri terk ederek dindarlaştıklarını çarpıcı ve biraz da mizahî bir üslûpla dile getiren şair, "kûze-i bâde" [= şarap testisi] ile "ibrîk-i vuzû'" [= abdest ibriği] gibi birbirine ters iki unsuru özellikle bir arada kullanmaktadır (tezat). Şarabın dinen necis kabul edilişine imada bulunmak üzere de bu kimselerin abdest alışları, el ve ağızlarını şaraptan temizlemeleri şeklinde yorumlanmaktadır. Eskiden her evde su musluğu bulunmadığından ve özellikle soğuk kış günlerinde sık sık abdest almak için dışarı çıkılması zor olduğundan, insanlar bir leğen ve onun üzerine oturtulan bir ibrikten abdest alırlardı (bk. res. 234, 235) Dinî bir vecibe için kullanılan bu ibrik ile dinin haram kıldığı şarabı içinde barındıran sürahi (bk. res. 253), edebiyatta daima burada olduğu gibi bir tezat oluşturmak üzere kullanılmıştır.

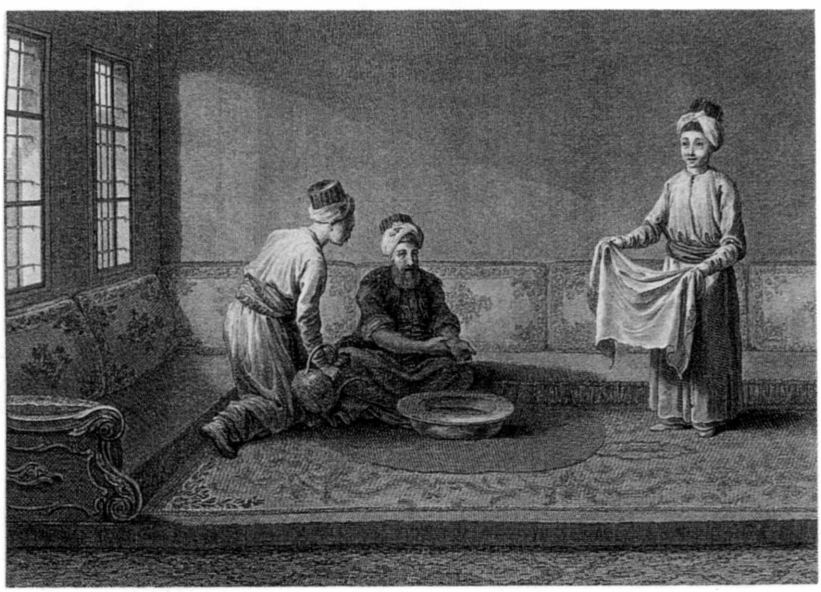


234

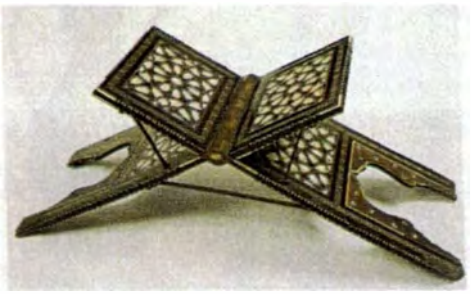
5 Arapça asıllı bir kelime olan "ayş" yeme içme demek olup bundan türetilen "ayyâş" çok içki içen kimse anlamına gelir. Alkolikler bağımlı kimseler olup bu ayda içecek bulamadıklarından ve her zaman içkiden dolayı kıpkırmızı olan yüzleri bu ayda sararıp solduğundan; onların içinde bulundukları hâli şair, talihlerinin kötüye gitmesi ve yüzlerinin "levn"inin [= renk] dönmesi olarak ifade etmektedir. Birleme demek olan "tevhîd", Allah'ın birliğini ifade eden ve 'kelime-i tevhîd' denen 'lâilâheillallah' ibaresinin defalarca tekrarlanması anlamında kullanılarak burada "tevhîde girmek" dervişlerin ve şeyhlerin zikre başlamaları anlamında kullanılmıştır. Bu edebiyatta 'rind' yani şaraba ve eğlenceye düşkün tipte insan ile burada tevhide giren şeyhler olarak tarif edilen 'zâhid' tipi sürekli kavga içerisindedirler. Bu beyitte ramazan ayı münasebetiyle zahitlerin rintlere üstün geldikleri, şimdi zamanın zahitler zamanı olduğu ifade edilmektedir.

6 Şairin inceden inceye mizah yüklü sözleri devam ediyor. Burada da herkesin ve özellikle meyhaneye düşkün rintlerin camiye gelmesini fırsat bilen imam ve hocaların, onlara imalı sözlerle verip veriştirmeleri kastedilmektedir. Muhtemelen o devirde birisini kusturmak için hardal yedirme âdetine imada bulunan şair, kınama demek olan "teşnî'"i hardalın yakıcılığına benzetmekte ve böylece rintlerin içtikleri şarabın burunlarından getirildiğini yani pişman edildiklerini ifade etmektedir.

7 Eski ramazan eğlencelerinden olan "kandil uçurmak" özellikle teravih namazından sonra camiden dağılan kimselere bir eğlence olsun diye, minareden cami avlusu zeminine yaklaşık 45 derecelik bir açıyla gerilen halat üzerinde, makaralara asılı kandillerin minareden aşağıya gönderilmesi şeklinde icra edilen bir gösteri imiş . Şair bu manzarayı yıldız kaymasına benzeterek halk arasındaki yıldızı düşmek tabiriyle birleştirmektedir. Her insanın gökte bir yıldızı bulunduğu inancın-



235



236

dan kaynaklanan "yıldızı düşmek" yahut "yıldızı düşkün olmak" deyimi, bir kimsenin talihinin yaver gitmemesi, bahtının bozulması anlamına gelir. İşte bu beyitte minarelerden aşağıya salıverilen kandiller, ramazan ayı sebebiyle eskisi gibi içemeyen şarap düşkünlerinin dönen talihlerinden kinaye olmak üzere, düşen yıldızlarına benzetilmektedir. Şairin ifadesinden bu kandil uçurma işinin "kayyım" [= cami hizmetlisi] tarafından icra edildiğini öğreniyoruz. Cam demek olan "mînâ" ile burada camdan mamul kadeh kastedilmekte olup (istiare), "mînânûş" [= kadeh içen] ibaresi şarap içmekten kinayedir. "Siyeh-kâre" [= kara iş işleyen, günahkâr] ile dinen haram olan şarabı içen kimseler kastedilmiştir. Hareket hâlindeki yıldızlara seyyare dendiğinden ve minareden aşağıya doğru gönderilen kandiller de hareket ettiğinden dolayı şair söz konusu kayyımı "seyyâre-feşân" [= seyyare saçan] olarak nitelendirmiş.

8 Ramazan hem mukaddes bir ibadet ayı hem de *Kur'an*'ın nazil olduğu ay olması bakımından bu ayda Müslümanlar çokça "Mushaf" [= Kur'an] okurlar. Herkes camilere koşup orada okunan hatimleri takip eder veya kendisi okur. Şair "ramazan sofusu" ifadesiyle muhtemelen daha önce fazlaca camiye uğramadığı hâlde bu ayda camiden çıkmayanları kastederek, bunların elinden "Mushaf" [= Kur'an] almanın mümkün olmadığını, ancak "rahle" [= üzerinde Kur'an okunan bu iş için üretilmiş sehpa] (bk. res. 236) sırası beklemek suretiyle Mushaf ele geçirilebileceğini ifade etmektedir.

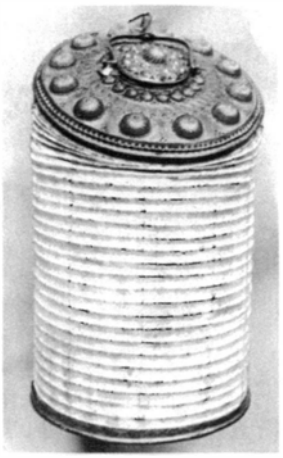
9 İyilik ve güzellikler demek olan "hasenât" burada daha çok ramazanda yapılan ibadetler ve hayır işleri anlamında kullanılmıştır. Devlet tarafından verilen resmî belge demek olan "berât" burada kulların yaptıkları iyilik ve ibadetlere karşılık Allah tarafından yarın ahirette geçerli olmak üzere verileceğine halk arasında bugün de inanılan manevi bir belgedir. Yazı ve kitapla ilgili süsleme sanatlarından olan "zerefşân", arapzamkı sürülmüş daha çok koyu renkli bir zemin üzerine altın varakların serpilip kuruduktan sonra bir mühre ile parlatılması şeklinde oluşur. Kâğıt üzerine yıldız gibi serpilen altın varaklar parlatıldığında çok nefis bir görüntü oluşur (bk. res. 237). İşte geceleri "mâhiyye" [= mahya] şekilleri ile camileri altın serpilmiş gibi parlatan "kandilciyân" [= kandilciler, kandilci esnafı] burada Müslümanların manevi beratlarını zerefşanla süsleyen tezhipçilere benzetilmektedir.

10 "Kubbe kandilleri" ifadesi günümüzde de ramazanlarda ve kandil gecelerinde camilerin iç kubbe çeperlerinde -tabii ki içlerinde ampüller bulunduğu hâlde- yakılan kandillerin, aydınlanması zeytin yağı ile gerçekleştirilen eski hâlini tarif etmektedir. Söz konusu kubbe kandilleri burada eski tezhip sanatlarından bir süsleme tarzının ismi olan "halkâr"a benzetilmiş. Bu kandillerin yanmasıyla oluşan altın renkli alev ışığı, "kâşâne-i tâ'at"e [= ibâdet sarayına yani mescide] altın işlemeli bir tavan gibi düşünülmüştür.



11 Ramazanlarda camiler kandillerle ışıl ışıl parlamaları sebebiyle burada her cami birer "hırmen-i nûr"a [= nur harmanı] benzetilmiş. Harmanlar ekinlerin toplandıktan sonra tanelerin başaklardan ve samanlardan ayrılması faaliyetinin yapıldığı yerlerdir. Şair altın sarısı buğday ve samanlarla yine aynı renkteki kandil ışıkları arasında bir renk ve yuvarlak

şekilli harman yeri ile kubbe arasında şekil benzerliği ilişkisinden hareketle böyle bir hayal geliştirmiş görünüyor. "Mikyal" bir tahıl ölçeğidir. Harman yerlerinde elde edilen tahılın miktarı bununla ölçülür. Tahılın daha çok tenekeden mamul bu ölçek içine bol miktarda dökülüp sonra da üzeri bir tahta parçasıyla düzeltilmesine "silme" denir. İşte birer nur harmanına benzetilen camilerdeki kandillerin her biri, ağzına kadar ışıkla dolu bulundukları için harman yerindeki silme mikyallere benzetilmiştir.



238

12 "Müteselli" gönlündeki gam ve keder bir şekilde giderilen kimse, "mamur" ise bayındır demektir. Ramazanda mescitlerin müminlerin kalbi gibi mamur ve müteselli oluşu ifadesinde şair *"Kalpler ancak Allah'ı zikretmekle sükûnet bulur"* (Ra'd, 28) ayetine işaret etmektedir (telmih). Çünkü bu ayda camiler sadece beş vakit namaz için değil, sürekli ibadet ve zikirle dolup mamur olur. Esas itibarıyla zaten gözden ırak ve loş mekânlar olması gereken meyhaneler ise bu ayda daha önce yanan mum ışığından dahi mahrum olarak tamamen terk edilip karanlık kaldıkları için "dil-i fâsık" [= günahkârın gönlü] gibi harap ve metruk gösterilmişler. Meyhane için kullanılan "harâb" vasfı, meyhanenin edebiyattaki bir ismi de 'harâbât' olması bakımından bir uygunluk arz etmektedir. Beyitteki "meyhâne" ile "mescid, "harâb" ile de "ma'mûr" kelimeleri birbiriyle zıtlık oluşturmaktadırlar (tezat).

13 Daha çok kırmızı renkte olan "akîde" şekeri ile, denizden çıkarılan hemen hemen aynı renkte değerli bir madde olan "mercân" arasında renk itibarıyla bir ilişki oluşturulmaya çalışılan bu beyitte -biraz da eskiden olduğu kadar günümüzde de İstanbul'un önemli ticaret merkezlerinden olan Mercan'a bir işaret oluşturmak üzere-, şekerci dükkânları, mercan satılan bir pazara benzetilmiştir. Şemseddin Sâmî "akîde şekeri" isminin aslında "ağda şekeri"nden bozma yanlış bir türetme olduğunu öne sürmektedir.

14 Türkçemizde bugün de kullandığımız "canı boğazına gelmek" [= dayanamayacak hâle gelmek] ve "can vermek" [= çok isteyip arzulamak] deyimlerinin ustalıkla kullanıldığı bu beyitte, helva ve tatlıya düşkün kimselerde, özellikle uzun ve sıcak yaz aylarına denk gelen ramazanlarda akşama doğru oluşan hâl, "efsürdegî" [= durgunluk, donukluk] olarak tarif edilmiş. "Hulkûm" boğaz demek olup "râhat-i hulkûm" [= boğaz rahatlığı] günümüzde 'lokum' dediğimiz tatlının o devirdeki ismi olup halk arasında bunu söylemesi zor olduğundan 'ırahat lokumu' dendiği meşhurdur. Görüldüğü üzere beyitte "hulkûm" kelimesi, biri boğaz diğeri ise tatlı ismi olacak şekilde ustalıkla kullanılmıştır (cinas).



239

15 "Mütevazzâ" şadırvan yahut hamam gibi abdest alma yeri demektir. Abdest almadan önce misvak denen özel bir çeşit ağaç dalı ile dişleri temizlemek sünnettir. Şairler sarıklarına bu dal parçasını sokarak gösteriş için gezinen dindar softalarla sürekli alay ederler. Burada ise bir lâtife olmak üzere şair, ramazan münasebetiyle abdest ve namaza başlayan bir rindi tasvir ediyor. Fakat bu rint muhtemelen zahide benzememek için dişlerini şeker kamışı ile misvaklıyor ve dolayısıyla orucu da özürlü hâle getiriyor.



240

16 Eskiden gece fenersiz sokağa çıkma yasağı bulunduğundan evine geç dönmesi gereken kimseler yanlarında daima bir fener bulundurmak zorundaydılar. Bu fenerler katlandığı zaman cübbe içinde rahatça taşınabilmesi için körük şeklinde imal edilirdi (bk. res. 238) ve ışığı rahatça geçirebilmesi için de işkembe derisinden olmaları tercih edilirdi. Tabii bu yatsıdan sonra sokağa çıkma yasağı ramazan aylarında geçerli olmaz, teravih namazından sonra tertip edilen eğlenceler ve davetlilere hazırlanan mükellef sahur sofraları bazı oburların sabahlara kadar o sahur senin bu sahur benim koşuşturmalarına sebep olurdu. "Zenbil" yiyecek gibi günlük ihtiyaçları taşımaya yarayan hasır şeklinde örülmüş üstü geniş alt tarafı dar bir çeşit torbadır. Öyle anlaşılıyor ki Sâbit'in tarif ettiği bu tip aynı zamanda gittiği yerlerden de bir şeyler doldurmak için zembili ile gezmektedir. İlk mısradaki "elde işkenbe fenâr" ibaresi aynı zamanda "işkembesi fener gibi olmuş, eliyle tuttuğu hâlde..." şeklinde de yorumlanacak şekilde düzenlenmiş görünüyor. Anlam itibarıyla "temâşâ" [= 1. Seyir, gezinti, 2. Eğlence, gülünecek şey] kelimesi ile önemli bir benzerlik taşıyan ve "seyr" kökünden gelen "seyrân" [= 1. Gezinti, gezinme, 2. Tenezzüh, eğlence] kelimesi, burada söz konusu manzaranın gülünçlüğünü vurgulamak için özellikle seçilmiş görünüyor.

17 Eski İstanbul adabımuaşeretinde gelen misafire gül suyu serpmek, kahve ikram etmek ve "micmer" yani buhurdanlık (bk. res. 239) yakmak neredeyse konuk ağırlamanın vazgeçilmez üç şartı idi. Bu buhurdanlıklarda amber, öd ağacı vb. yanınca güzel kokular veren maddeler tütsülenirdi. Şair imsak vaktinde yani sahurda yemekten sonra gezdirilen micmer dumanı ile iftar vaktinde "âlûfte" [= tiryaki] tarafından tüttürülen bir lüle "duhân" [= tütün] arasında her ikisinde de duman bulunması sebebiyle bir ilişki kurarak karşılaştırma yapıyor. Eskiler tütünü "lûle" [= lüle] denen uzun çubuklarda içerlerdi (bk. res. 240).

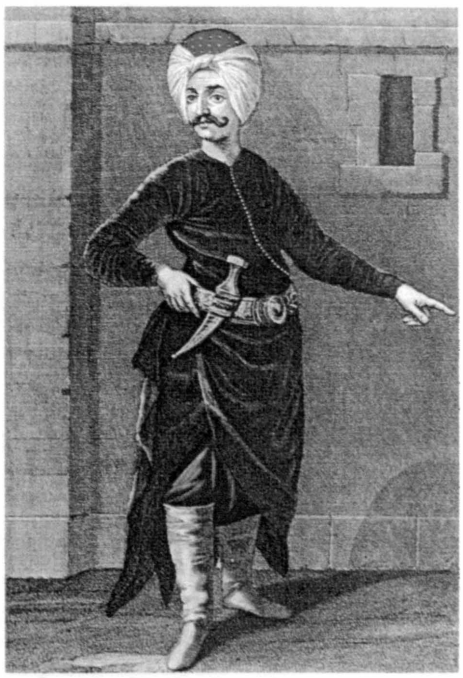
18 Bu beyitte "girân" [= ağır] kelimesi ile "ağır kahve" [= okkalı kahve] tabiri arasındaki ağırlık kavramı vurgulanmak istenmiş görünüyor.

19 Şair âdeta paşayı güldürmek için müzipliklerine devam ediyor. Eski iftarlarda yahut diğer yemekli davetlerde ikram sırasında bir taraftan da fasıl geçildiğine işaret eden beyte göre, iftardakiler için en hoş makam, dişlerin yumuşak yumuşak "dügâh" makamında yiyecekleri çiğnemeleri sırasında çıkan seslerdir.

20 "Şehr" [= 1. Hicrî takvim aylarından her biri, 2. Şehir] ibaresinin zaman bildiren yahut içinde bulunulan ramazan ayını belirten bir isim olarak kullanıldığı bu beyitte, aynı zamanda şairin bahsettiği ziyafetler, yoğun olarak İstanbul'daki iftar ve sahur yemeklerini kastettiğinden, bu beyitte "şehr"in İstanbul şehrini de kastetmek üzere kullanıldığı söylenebilir. "Levn"in [= renk] çokluğu olan "elvân" [= renkler] kelimesi burada sofradaki yiyeceklerin çeşitliliğini vurgulamak için kullanılmıştır.

21 Farsça gün demek olan 'rûz' kökünden türetilen "rûze" [= oruç] ile "rûzî" [= nasip, kısmet, günlük azık] kelimelerinin bir arada kullanıldığı (iştikak) bu beyitte oruç, bir "matbah"a [= mutfak] benzetilmiş. Beyitte sanki dükkânını uğurlu bir anahtarla açarak müşteri gelsin diye konuşmadan bekleşen esnaf ile iftar anı gelsin diye "ağzı mühürlü" [= hiçbir şey yemeyen] bekleyen oruçlular

arasında bir ilişki kurulmaya çalışılmış görünüyor. "Miftâh" [= anahtar] ve "feth" [= açma], Arapçada aynı kökten türemiş kelimeler olmaları bakımından bir uyum oluşturmaktadırlar (iştikak). Ayrıca ibaredeki Türkçe "açar" kelimesi de bu iki kelimeyle eş anlamlıdır. "Akîde" [= 1. İnanç, 2. Akide şekeri] kelimesi hem iftarını açanların inançları gereği böyle bir davranışta bulunduklarını ifade ettiği gibi, aynı zamanda bazı kimselerin akide şekeri ile iftar ettiklerini de belirtmek için kullanılmış görünüyor.



241

22 Farsça aslında Mecusî tapınağı demek olan "künist" yahut "künişt", bizde daha çok Yahudilerin ibadethaneleri yani havra için kullanılır. Şair, Yahudi ibadethanesinde bulunan mumu ele alarak, onu şekil itibarıyla yukarıya kaldırılmış bir parmağa benzetiyor. Türklerde kelimeişehadet getirirken parmağı havaya kaldırma âdetini de kullanarak bu mumu İslâmın şan ve şevketini görerek mescide iman ediyor olarak yorumlamaktadır (hüsnütalil).

23 Padişahlarda solak ve peyklerin yaya olarak atın yanı sıra yürümeleri gibi, büyük makam sahibi kimseler de at ile bir yere giderken yanlarında yaya olarak hizmet için beraber giden görevlilere "şâtır" denir. Bu beyitte minareler, ramazan geceleri şerefelerinin birer altın kemer gibi parlaması sebebiyle altın kemerler kuşanmış şatırlara benzetilmiştir. Her minare Sadrazam Baltacı Mehmed Paşa teravih namazına giderse yanında hizmetinde bulunmak için hazırlanmış olarak tasvir edilmektedir. Ancak bu benzetme öylesine alelade yapılmış bir teşbihten ibaret değil, son derece bilinçli olarak geliştirilmiş bir ifadedir. Çünkü şatırların en belirgin alâmeti, bellerine takılan altın sırma veya varaklı kemerleridir (bk. res. 241). Şair, şerefelerinde kandiller yanan minarelerle bu şatırlar arasında böyle bir benzerlik ilişkisi kurmaktadır. Bu beyit aynı zamanda kasidenin methe geçişini hazırlayan beytidir (güriz yahut gürizgâh).

24 Topkapı Sarayı'nda Kubbealtı denen divan odasında toplanan vezirlere "kubbe veziri" yahut "kubbe-nişîn" denirdi (bk. res. 242). Sadrazam bunların başı olduğundan burada "kıble-i kubbenişînân" [= kubbede oturanların kıblesi] şeklinde zikredilmiştir. "Kadir" bin aydan dahi daha hayırlı olan çok mukaddes bir gecenin ismidir. Aynı şekilde bayram sabahları insanların en sevinçli sabahlarıdır. Paşa "kerem" [= cömertlik] ve "ihsan" [= iyilik] kavramlarının gece ve gündüze benzetildiği bu beyitte "leyletü'l-Kadr-i kerem" [= cömertliğin kadir gecesi] ve "ıyd-i sabâh-i ihsân" [= iyiliğin bayram sabahı] olarak nitelendirilmiş. Kadir gecesinde yapılan ibadetlerin binlerce kat fazlası ile mükâfatlandırılacağı ve bayram sabahları da düşkünleri sevindirmenin eski bir gelenek olduğu düşünülecek olursa şairin niçin bu tür benzetmelere başladığı daha iyi anlaşılabilir. Nitekim kasidenin sonunda burada kapalı bırakılan bu ifadenin ne anlama geldiği daha iyi anlaşılacaktır. Burada hemen "kadir gecesi"nin ramazan ayı içinde bulunduğuna inanılan mukaddes bir gece olduğunun hatırlanması gerekmektedir.

25 Şairin bu beyitle bir önceki beyti biraz farklı bir söyleyişle tekrara düşdüğü görülmektedir. "Ahd" bir padişah yahut sadrazamın veya başka bir devlet büyüğünün saltanatta, vezarette veya makamda bulunduğu sürenin ismidir. Sadrazam Mehmed Paşa'nın sadrazamlığı süresince her günün büyük bir bayram, gecelerin ise kadir gecesi gibi kıymetli olduğunu ifade etmektedir.

26 Sadrazam Mehmed Paşa'nın bilginlere "in'âm" [= nimet bağışlama, iyilikte bulunma] edişi, canlılara hayat veren bir su gibi düşünülmüş. "Ulemâ" âlimler, bilginler "a'lâm" ise halk arasında ilim ve fazileti ile tanınmış bilgin demek olan 'alem'in çokluğu olup bu durumda "ulemâ-yı a'lâm" bü-

yük bilginler demek olur. "Medâr" çevresinde dönülen yer demektir. İkinci mısrada paşanın "ikrâm"ı [= cömertlik] çevresinde vezirlerin dönüp durdukları bir "bâb" [= kapı, makam] olarak düşünülerek bir Kâbe imajı oluşturulmuştur (kapalı istiare). Böylece şair 24. beyitteki ifadesini dolaylı olarak bir kere daha tekrarlamış olmaktadır.

27 Paşa'nın iyilik ve ihsanlarının bir "şâhid"e [= dilber, güzel] benzetildiği (teşbih) bu beyitte, bütün dünyanın bu güzele "meftûn" [= tutkun, âşık] olduğu ifade edilmiş. "Hayrân" imrenmek ve gıpta etmek anlamına geldiği gibi bir de şaşırmak demek olur. Bu bakımdan paşanın bilgi ve irfanının mertebesine bütün insanların hayran olması ifadesi buna göre değerlendirilmelidir.

28 "Mihrâb" camilerde imamın namaz kıldırdığı makamın ismi olup hemen bütün camilerde bu mekân kıble cephesi duvarının yarım daire biçiminde içine doğru girmiş olup bu hâliyle sanki kıbleden yüz çevirerek cemaate doğru dönmüş gibi durur. Şair bu hâli, mihrabın paşanın "lütuf" [= iyilik] ve "ikbâl"ini [= 1. talihin iyi gitmesi 2. birine doğru dönme, teveccüh etme] görünce kıbleden yüz çevirerek ona doğru dönmesi olarak yorumlamaktadır (hüsnütalil). Bilindiği üzere bir kimse diğer bir kimseye teveccüh edip selâm verdiği zaman, selâm verilen kimse de selâm verene döner. Hem bunu hem de sanki paşanın bu iyilikleri karşısında kıbleye dönmekten vazgeçmeyi kastederek şair mihrap hakkında böyle bir yorum geliştirmektedir. Görüldüğü üzere beyitteki "ikbâl" ve "teveccüh" kelimeleri eş anlamlı olup ikbâl kelimesi iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye).

29 "Hâtimü't-Tâî" asıl adı İbn Abdullah b. Sa'd olan ve aşırı cömertliği ile ün yapmış bir Arap kabile reisi olup edebiyatta cömertliğin sembolü olmuştur. Rüstem ise malûm efsanevî İran kahramanıdır.

30 Okçuluk tabirlerinden olan "toz" aslında yayın üzerine sarılan çok sert bir çeşit ağaç kabuğunun ismidir. Şairin "merhûm" [= rahmetli] demesine nazaran burada ismi geçen Toz Koparan çok sert yay çekerek bu tozu koparmasıyla ün yapan bir kemankeşin ismidir. Nitekim Musahipzâde'nin bildirdiğine göre bu zat, Viyana Muhasarası sırasında bir kilise çanını okuyla delmiş olup Aynalı Çeşme yakınında bir mescidi varmış. Bir diğer rivayete göre Asıl adı İskender olup 1281 arşın atma rekoru kırmış ve toz elinde kaldığı için bu lâkapla anılmış. Fakat paşa okçuluk konusunda öylesine ileri gitmiştir ki adı geçen şahsın "şöhret-i nâmı" [= isminin ünü] "gubâr-i nisyân" [= unutulma tozu] ile örtülmüştür. Görüldüğü üzere ibaredeki "toz" kelimesinin uzak anlamı ile "gubâr" [= toz] aynı anlamda kelimeler olup özellikle tercih edilmişlerdir (ihamitenasüp).

31 Denizden çıkarılan sertleşmiş bir çeşit deniz bitkisi olan "mercan"ın kırmızı, pembe ve beyaz renkleri bulunmakla beraber asıl makbul olanı ve edebiyatta şiirlere konu olan cinsi koyu kırmızı renklisidir (bk. res. 13). Edebiyatta kırmızılığın sembolüdür. "Keh" [= saman, çöp] ve "rübâ" [= çeken] kelimelerinden oluşan "keh-rübâ" [= saman çeken, kehribar] ise bir kumaşa sürtüldüğünde elektriklenerek saman ve kâğıt parçalarını çektiği için bu isimle anılmış olup; topraktan çıkarılan, binlerce yıl boyunca fosilleşmiş reçinelerdir. Daha çok sarı renkte olup içindeki nesneleri gösterecek kadar şeffaftır. Edebiyatta sarı rengi sebebiyle yüzü sararmanın ve "yerekân" [= sarılık] hastalığının sembolü olmuştur. İşte şair paşanın insanlar ve bütün canlılar üzerinde ne kadar etkili olduğunu vurgulamak için "Eğer Mehmed Paşa öfke ile mercana baksa, mercan kehribar gibi sarılık hastalığına yakalanır" derken bu maddelerin renklerinden hareketle böyle bir hayal geliştirmektedir. Ancak ifadenin ilginç tarafı, gerçekten de sarılık hastalığının bir çeşidinin aşırı korku ve sıkıntı sonrasında ortaya çıkması olup bu husus beyte ayrı bir derinlik kazandırmaktadır.

33 Hüsrev İran'ın Sâsâniyân sülalesinden meşhur Nuşirevan'ın torunu olup *Hüsrev ü Şîrîn* hikâyesinin de kahramanıdır. Bunun sekiz büyük hazinesi olduğu rivayet edilir ve edebiyatta çokça geçen Genc-i Şâygân yahut Genc-i Bâdâver, Genc-i Arûs, Genc-i Dîbe, Genc-i Efrâsiyâb bunlardan bazılarının adıdır. "Kef" el ayası yahut avuç içi demek olup edebiyatta cömertlik sembolüdür. "Mankır" yahut "mangır" dördü bir akçe eden küçük bakır sikkelerin adı olup yakın zamana kadar de-

ğersizlik sembolü olarak kullanılırdı. İşte şairin ifadesine göre paşa öylesine cömerttir ki Hüsrev'in meşhur hazineleri dahi onun cömert elinin yanında bir avuç mangır gibi değersiz kalmaktadır. "Dîde-i kadr" gözün değer biçmesine göre takdir edilecek değer anlamında bir tabirdir. Şairin ifadesine göre paşanın nazarında Cem'in tacı ancak bir fincan külâhı değerindedir.

35 Osmanlı devlet adamlarından ilim ve irfan sahibi şairlere çoğu zaman iltifat edip değer vermişler, fakat bazıları da şairlerden adeta nefret etmişlerdir. Sâbit tam bir şair dostu ve şiirden anlayan bir kimse olarak bilinen Baltacı Mehmed Paşa'nın şairlere "hüsn-i teveccüh" [= güzellikle davranma] göstermesini bir nimet alâmeti olarak görmektedir. "Mazmûn" şiirin ifade ettiği anlam yahut içinde gizli olan espri demek olup "lutf-i mazmûn" bu durumda mananın güzelliği anlamına gelir. İfadeden anlaşıldığına göre şiirden iyi anlayan paşa huzurunda şiir okunduğunda hoşuna giden mazmunlara yani manalara tebessümle karşılık vermektedir.

36 Şiirler gerek hüner mahsulü olup değer ifade eden eserler olmaları ve gerekse uzak ülkelere ve memleketlere kadar çabucak yayılmaları sebebiyle şiir dilinde uzak ülkelerden gelen yahut oralara giden binbir emekle dokunmuş değerli kumaşlara benzetilirler. Burada da şair eserlerine caize veren paşaya şiir kumaşı satmaya gelmiş bir tüccar tavrı takınarak sözü açıkça "Bir daha böylesine kumaştan anlayan bir müşteri bulamayız. Söz kumaşları ile pazarımızı süsleyip malımızı satmaya bakalım" demeye getirmektedir.

38 Şair söz kumaşı satan bir tüccar tavrını sürdürmeye devam etmektedir. "Râyic" bugün de kullanıldığı üzere, bir malın makul piyasa değeri anlamında bir tabirdir. Günümüzde olduğu gibi o devirde de satıcılar yalan yere ziyan ettiklerini iddia edip duruyor olmalılar ki Sabit, "Söze biçilen bu değerler karşısında bir şair yalan olarak zarar ettiğini nasıl öne sürebilir? Böyle yaparsa malının hayrını görebilir mi?" diyerek takındığı söz taciri rolünü, meslektaşlarını tenkit etmek üzere sürdürmektedir. Aynı tavır aşağıdaki beyitte de devam ediyor:

41 "Harîdâr" satın alıcı kimse yani müşteri demektir. Şair Mehmed Paşa'yı halkı besleyen, hüner satın alarak daha önce geçirdiği "zemân-i hüsrân"ı [= zorluk günleri] telâfi eden bir müşteri olarak görmekte ve bunu açıkça ifade etmekten çekinmemektedir. "Eyyâm" günler demektir.

42 Oruçlu iken yapılan ibadetlerin daha makbul olduğuna ve daha fazla sevap yazılacağına inanılır. Şair bu inanca işarette bulunarak sanki paşayı methetmek dinî bir vazifeymiş gibi bir ifade kullanmaktadır. Ardından da paşanın içindeki iman nurunun kendisini çoşturduğu veya aydınlattığı şeklinde bir ifade kullanıyor. Bilindiği üzere "şevk" coşku anlamına gelmekle birlikte Türkçedeki bir diğer anlamı da nur ve ışıktır (tevriye yahut ihamitenasüp).

45 Osmanlı hükümdarları aynı zamanda Allah'ın yeryüzündeki gölgesi ve Hz. Muhammed'in halifesi durumunda olduklarından, özellikle padişahın himayesini gören tarikat mensupları tarafından daima büyük bir veli olarak nitelendirilirlerdi. Öyle ki halk arasında bu gibi inançların uzantıları günümüze kadar süregelmiştir. İşte burada ölen bir tarikat şeyhinin yerine posta oturacak yeni şeyhin keşif ve zuhurla tayini şeklindeki bir tarikat geleneğine imada bulunan şair (telmih), sanki Sultan III. Ahmed kendisi "kutbü'l-aktâb" [= kutuplar kutbu] olduğu için, Baltacı Mehmed Paşa'yı böyle bir keşifle seçerek, o posta yani makama oturtmuş gibi bir ifade kullanmaktadır. "Kutb" Kırklar, Yediler ve Üçler diye bilinen manevî şahsiyetlerin en başında olan ve dünyayı himaye ettiğine inanılan kimsedir. Bütün âlem bir beden, o ise bu bedenin ruhu gibi düşünülür. Kutb ölünce yerine Üçler'den biri, Üçler'den birinin yerine de Yediler'den biri geçerek böyle hiyerarşik bir düzenle dünyanın işlerinin düzenlendiğine inanılır. İşte şair Post, kutb, velâyet gibi tekke ve tasavvuf tabirlerini özellikle bir arada kullandığı bu beytinde (müraatinazir), Sultan III. Ahmed'i de keşif ve keramet sahibi böyle bir kutb mevkiine oturtuyor.

46 Şair eski sadrazamlarla Baltacı Mehmed Paşa'yı mukayese ederek onun Dîvân-i Hümâyûn'un baş köşesine süs verdiğini ifade ediyor. "Sadr" bir mecliste en itibarlı baş köşe demek olup Sadrazam da Kubbealtı'nın baş köşesinde oturduğu hâlde divanı idare ederdi (bk. res. 242).



242

47 Aynı kıyaslamayı bir örnekle sürdürmeye çalışan şair daha sonra eski ve yeninin sanki bir elbisenin parçaları gibi birbirinden ayrılamayacağını öne sürüyor. Ancak eskiler etekteki, paşa ise yakadaki süslemeler gibidir ve etekteki süslerin tıraz geleneğine göre yakaya kadar çıkması mümkün değildir. "Tırâz" Abbasî ve Selçuklu saraylarında da görüldüğü gibi, kaftanların yaka, etek ve yen kısımlarının, gerektiğinde bir takdir ve mükâfat alâmeti olmak üzere ilgili şahıslara giydirilmek üzere sırmalı işlemelerle süslenmesidir (bk. res. 243).

50-51 Baltacı Mehmed Paşa Halep beylerbeyi iken 1710 yılında tekrar sadarete getirildiğinde, Halep'te tanıdığı Nâbî'yi de beraberinde İstanbul'a getirmişti. Sabit'in taze Halep kumaşı dediği şey, Nâbî'nin Halep'ten gelen şiirleridir. Sâbit'in ifadesine göre güya Nâbî böylesine kemalden anlayan bir müşteri bulunmaz diyerek paşa ile birlikte Halep'ten mallarını yükletip İstanbul'a gelmiştir. "Şeh-bender" tüccarbaşı yahut bezirgân ağası demektir. Sâbit Nâbî'yi irfan ülkesinin bezirgânbaşına benzetiyor. Nâbî İstanbul'a geldiğinde, İstanbul şairlerine nazaran belki biraz taşralı kalmasına rağmen sadrazam himayesinde bir şair olarak, burada olduğu gibi ister istemez eserleri takdir görmüş ve aşağıdaki beyitlerde görüleceği üzere övülmüştü:

54 Zamanın mana hırsızlarının onun bunun sözlerini alıp biraz değiştirerek bizim diye orada burada okumalarına imada bulunan şair, bunları sadrazama şikâyet ederek Nâbî'ye bu gibileri teftiş edip denetlemesi için emir vermesini istiyor. Bu sözlerin altında şairin biraz da bıyık altından Nâbî'yi hafife alıyormuş gibi bir üslûp seziliyor. Beyitteki "düzd" [= hırsız] ve "sârik" [= çalıcı, hırsız] kelimeleri aynı anlamda olup el çektirmek anlamında kullanılan "el kesmek" deyimi uzak anlamı olan 'eli bıçak vb. bir aletle kesme' anlamına imada bulunacak şekilde kullanılmıştır (ihamitenasüp). Bu deyim ile şair aynı zamanda hırsızlık edenin elinin kesilmesi şeklindeki şeriat uygulamasına da işaret etmektedir (telmih). İbaredeki "kat'" [= kesme] kökünden türetilen "kat'î" [= kesin] kelimesiyle Türkçe "kesme" kelimesi anlam bütünlüğü içinde bulunan ibareler konumundadırlar.

56 Şiirin gerçekten geçer akçe olduğu o devirde herkes şiir yazmaya çalışıyor, kabiliyeti olmayıp güzel şiir yazmaya özenenler de hâliyle başkalarının divanından aşırma hayal ve manaları biraz değiştirerek kendi sözleri diye satıyorlardı. "Her kaldırım taşı altında bir şair bulunması", şairlerin bolluğundan kinaye bir tabirdir. Etek anlamına gelen "dâmen" eski şiirimizde iffet ve namusun sembolü olup "dâmen-âlûde" [= eteği bulaşmış, namusu kirlenmiş] olmak, bu sembolden dolayı iffetsizlik ve namussuzluk anlamına geliyordu. Sâbit, Sadrazam Mehmed Paşa'dan, sevdiği bir şair olarak İstanbul'a getirdiği ve himayesinde bulundurduğu Nâbî'ye böyle bir vazife vermesini isteyerek, namuslu şairlerle hırsız yani namussuz şairlerin birbirinden ayırt edilmesini ve böylece ısırgan dikeni ile reyhan çiçeğinin lâyık oldukları değeri bulmasını istemektedir.

57 Eskiler şiirleri inci dizisine yahut değerli taşlarla bezenmiş bir kolye vb. mücevherlere benzetmişlerdir. Hâliyle bu gibi taşlar hassas kuyumcu terazisi ile ve ehli olanlarca tartıldığı gibi, şiir de ancak onun kıymetini bilen ilim ve irfan sahibi kimselerce değerlendirilebilecek bir metadır. Bu hu-

susa işaret olmak üzere şair, şiirden anlamayan fakat modaya uyarak her şiire caize vermeye kalkışan -muhtemelen- cahil devletlileri Odun İskelesi hammalına benzetmekte ve "Kantarda odun tartmaktan gayri bir iş bilmeyen böyle birinin eline hassas kuyumcu terazisi verildiğinde ne kadar başarılı olursa, şiirden anlamayanlar da anlayanların yanında böyledirler" demek istemektedir. Çünkü değerli taşlar odun kantarında tartılmaz. "Sebük" hafif, "sebük-mağz" ise hafif beyinli yani akılsız ve kafası çalışmayan demektir. Farsça "sencîden" tartmak demek olup "sencîde-beyân" [= sözü tartan] sözün değerini anlayan kimse demektir. Buradaki "ağır" [= itibarlı] kelimesi, kelimenin ibaredeki uzak anlamı olan 'ağır'ın, "sebük" [= hafif] kelimesiyle bir tezat teşkil etmesi için (i-hamitezat) kullanılmış görünüyor.

58 "Rezm" savaş demek olup "rezm-gâh" savaş meydanı anlamına gelir. Hezeyanı yahut hezeyan savurmayı bir gürze yahut gürzle dövüşmeye benzeten şair, hezeyan savurarak çevresiyle mücadele eden bu gibi şair geçinenleri, ellerinde beş yüz batmanlık hezeyan gürzleri bulunan savaşçılara benzetmektedir. Batman yerine göre iki ile sekiz okka arasında değişebilen bir ağırlık ölçüsüdür. Gürz kaldırmak yahut gürz savurmak, Osmanlılarda güç gösterisi hâlini alan bir spor dalıydı. Evliyâ Çelebi'nin ifadesine göre o sırada İstanbul'daki gürz-bâzlar 12 dükkân olup sürekli talim yapan ve yaptıran 70 kişiden ibaret imişler. 76 çeşit olarak zikredilen taş yahut demir ağırlıklı olan gürzlerini başlarının üzerinde fırıl fırıl döndürerek geçit resminde gösteri yaparlarmış. Bu gürz çeşitlerinden üçünün resmini çizen İngiliz elçisi Covel'in ifadesine göre bunlardan birini üç kişi sapından tutsa kaldıramazmış (bk. res. 244, ayr. bk. res. 212). İşte Sâbit işleri hezeyan savurup ona buna sataşmak olan sahte şairleri, "tasalluf" ellerinde böyle ağır hezeyan gürzleri bulunan ve etraflarına sataşan savaşçılara benzetmektedir. "Tasalluf" kendini olduğundan fazla göstererek atıp tutma ve böbürlenme demektir.

59 Ağır demek olan "sakîl" kelimesi burada kasvet vb. sıkıntı veren bir ağırlığı ifade etmek için kullanılmıştır. Dolayısıyla "sakîl-sühen", okunduğunda insana zevk ve neşe vermeyen, kasvet veren söz demektir. Kıyamet gününde herkesin işlerinin tartılacağı inancından hareketle şairlerin de divanlarının tartılması gerektiğini düşünen Sâbit, bu gibi şairlerin divanlarının da "rûz-i mahşer"de [= haşr gününde, kıyamet gününde] tartılacağını ve bu sırada "mîzân"ın [= terazi] bu ağır sözlerden dolayı çok zorlanacağını ifade etmektedir. Yani milyarlarca insanın günahlarını kolayca tartıverecek söz konusu teraziye bu şairlerin divanları, içlerindeki ağır, kaba-saba ve hantal sözler sebebiyle ağır gelecek ve terazi bunları tartmakta zorlanacak, eziyet çekecektir.



243

60 "Sühan" yahut "sahun" söz demek olup "sühan erbabı" ifadesiyle kastedilen kimseler, sözden anlayan şair ve ediplerdir Nasip anlamına gelen "nevâ" kelimesinin başına olumsuzluk eki getirilerek yapılan "bî-nevâ" [= nasipsiz], daha çok zavallı anlamında kullanılan bir tabirdir. Sabit bu ifadesiyle kıymetleri bilinmeyen söz erbabı şairleri kastetmektedir. Bunların sanki perişan hâlde "üftân ü hîzân" [= düşe kalka] paşanın ayağına sürünerek gelmelerinin dahi paşanın onlara bir lütfu olarak görmektedir. Çünkü ya sözden anlamayan diğer devletliler gibi paşa da onları reddetse...

61 "Dânâ" [= bilen, bilgili kimse] ve "nâ-dân" [= kendini bilmez, cahil] kelimeleriyle tezat oluşturulan bu beyitte "ma'rifet" [= ilim ve irfan] müstakil ve herkesin ulaşamayacağı bir semte benzetilmiş. Eski Anadolu Türkçesinde 'heveslenmek, niyet etmek, hazırlanıp kalkışmak' gibi anlamlara gelen "ölçümlenmek" kelimesini kullanan şair, cahil kimselerin marifet semtine heveslenmelerinin dahi paşa sayesinde olduğunu ve bunun dahi ilim ve irfan erbabı için bir lütuf teşkil ettiğini ifade etmektedir. Anlaşıldığına göre daha önce cahil ve bilgili kimseler birbirinden ayrılıp fark edilmedikleri hâlde şimdi hiç olmazsa cahiller bilgililere özenmektedirler ve bu da büyük bir ilerlemedir.

62 Camilerde cemaate vaaz ve nasihat veren vaizlerin üzerine çıkıp konuştukları, daha çok ahşaptan mamul yüksekçe yere "kürsî" [= kürsü] denir. "Müksir" bir şeyi çoğaltan kimse demek olup burada vaizden bahsedildiğine göre onun sözü uzatması kastedilmiş olmalıdır. Günümüzdeki gibi cami hocalarının "Bir de şunu söyleyelim" diye sürekli sözü uzatmalarının taklit edildiği bu beyitte şair, bir şeyler daha söyleyip sonra "bî-pâyân" [= sınırsız] dualar edeceğini haber vermektedir. Gerçekten de camilerde bu son söz hep camiye yardım kabilinden bir dilek ve ihtiyaç beyanı ile biter. Burada da şair usta bir üslûpla kasideyi yazmaktan muradının ne olduğunu ifade etmektedir.

63 İçlerinde bir yahut iki güçlü beyit bulunan şiirler vardır, diğer beyitler onu satmak için doldurulmuş sözlerden ibarettir. Bu gibi eserler şairin uzun soluklu olmayışından ve yetersizliğinden kaynaklanır. Fakat buna karşılık öyle şairler vardır ki söze nasıl güçlü başlamışlarsa kafiyeler ne kadar uzarsa uzasın aynı hızla ve güçlü ifadelerle eserlerine teklemeden devam ederler. İşte söz erbabı bu gidişi hızından bir şey eksiltmeden uzun mesafe koşabilen bir ata benzetirler. Burada ise şair açık yüreklilikle hırsını, aslında dolu dizgin koşabilen bir ata benzetmekte, fakat onu bu şekilde koşturmayarak "istiğnâ" [= tok gözlülük] ahırına çektiğini ifade etmektedir. "Irhâ" salmak, koyuvermek demek olup buna göre "irhâ-yı 'inân" atın dizginlerini koyuvermek, dilediği gibi koşmasına müsade etmek anlamına gelir. Yani şair ata benzettiği hırsını, tok gözlülük ahırına çekmeyip dizginlerini koyuverse, at "cerr" [= dilencilik] semtine gidecektir. Kasidenin başından beri muhatabını sürekli göldürme temayülünde olduğu anlaşılan şair, burada da böyle esprili bir ifadeyle kendisini bir şeyler istemek için zor tuttuğunu dolaylı yoldan açıkça ifade etmekte ve bir bakıma kibar dilencilik etmektedir.

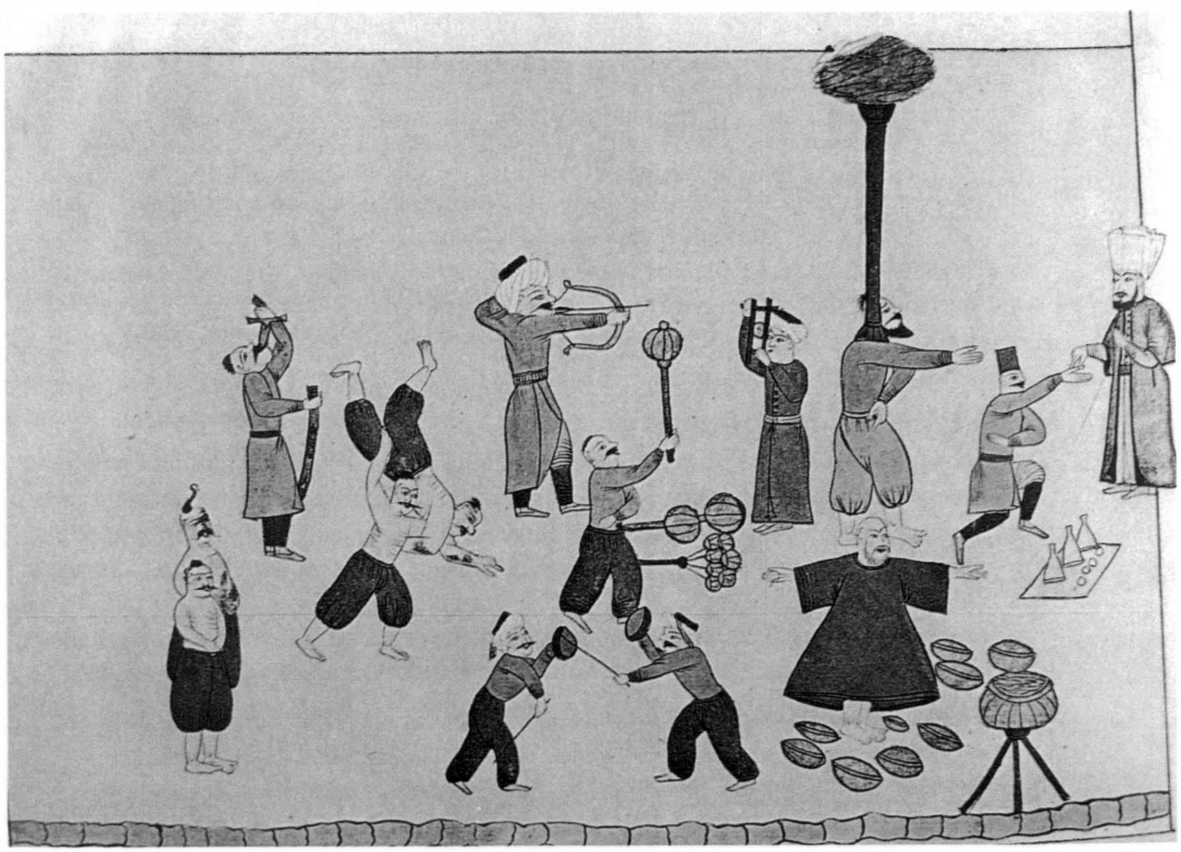
64 "Tevekkül" halk arasında daha çok her işi kaderine bırakıp koyuvermek, Allah'tan ne gelirse razı olmak anlamında kullanılır. Bu davranış biçimine itiraz olmak üzere de "Atını yahut deveni kazığa bağla, ondan sonra Allah'a tevekkül et..." derler. İşte şair bu söze bir işarette bulunmak istercesine (telmih) at, köstek ve tevekkül kavramlarını bir araya getirmiştir. "Köhne" eskimiş demek olup "köhne pâ-bend"; eskimiş, çürümüş ayak bağı anlamına gelir. Şair açıkça hırs atının köhne tevekkül bağında duramayacak kadar coştuğunu ve durumunu ifade edecek bir mana için ister istemez kösteğini kırmakta, yani ustaca ve manidar sözler sarf ederek paşadan bir şeyler talep etmede mazur görülmesi gerektiğini hoş ve ustaca bir üslûpla ifade etmektedir.

65 "Arpalık" Osmanlılarda tekâüde ayrılan devlet memurlarına ve özellikle ilmiye mensuplarına ayrılan tahsisata denir. Şairin kendisinden mi yoksa yine hırs atından mı bahsettiği tam olarak açıklanmayan, biraz da kasıtlı olarak böyle bırakılan bu beytinde ihtiyarlığı sebebiyle arpalığının silindiği, "riyazet" [= yeme içmede kısıntı] ahırında saman ve arpa kalmadığı belirtilmiş. Buradan da

anlaşılıyor ki bu kaside sebebiyle şair, sadrazamdan yeni bir arpalık yahut belini doğrultacak bir tahsisat beklemektedir. Mütercim Âsım'ın "cevdân" kelimesini izah ederken verdiği bilgiye göre "arpalık" tabiri aynı zamanda atların dişleri arasında olan siyahlıklara denirmiş. Attan anlayanlar hayvanın yaşını bu lekelerden anlarlarmış. Atın yaşı ilerlediğinde bu lekeler silindiğinden hayvanın artık bir hayli yaşlı olduğuna hükmedilirmiş. Şairin "arpalığı silinmek" ifadesiyle buna da bir imada bulunduğu anlaşılmaktadır. "Istabl" ahır demektir.

67 Şair bir önceki beyitte sanki elinde olmadan feryat ediyormuş gibi davranmakta ve sonra da "Şimdi ramazan biraz sabret" diyerek âdeta kendisini ikaz etmektedir Çünkü nasıl oruç tutulan günlerin sonunda bol bol yenip içilen bayram günleri gelecekse, fakirlik orucunun sonunda da zenginlik bayramı gelecektir. Günümüzde daha çok fitre şeklinde geçen "fıtra" yahut "sadaka-i fıtr", ramazan bayramlarında herkesin günlük yiyeceği oranında fakirlere vermesi vacip olan bir sadakadır. Görüldüğü üzere şair fakirliği sıkıntılı ramazan günlerine benzetmekte ve sonunda bayramda kendisini zengin edecek derecede bir şeyler beklediğini açıkça ifade etmektedir. Yukarıdaki övgülerden sözün kadrini çok iyi bildiği defalarca tekrarlanan sadrazam da bu imalı sözlerin altında kalmayarak gereken ihsanda bulunmak zorunda kalacaktır. Kasidenin bundan sonraki beyitleri âdet olduğu üzere dua faslını oluşturmaktadır.

70 Arapça aslında "adhâ" kelimesi 'kurbanlar' demek olup beyitte birlikte kullanıldığı "fıtr"ın da delâletiyle burada bu iki kelimeyle asıl isimleri "ıyd-i adhâ" [= kurban bayramı] ve "ıyd-i ramazân" [= ramazan bayramı] olan iki bayramın kastedildiği anlaşılmaktadır. "paşanın koç başı" tabiri burada onun 'yiğit şahsı' anlamında kullanılmış görünüyor. Şair hem varsa eğer paşanın düşmanlarının, yok olmalarına dua ederken, hem de ilk mısradaki kurban bayramı kavramı ile de bir uyum oluşturmaya çalışmaktadır (tenasüp).



244

Eski şiir geleneğinde ifade birimi beyit olup gazel yahut kaside vb. eserlerde beyitler arasında bir anlam sürekliliği bulunması gibi bir şart aranmaz. Ancak şu gazelde en azından "sâ'at" kelimesine kitlenen redif zoruyla olduğu gibi, bazı eserlerde baştan aşağı aynı konu işlenir. Şair bu kavram üzerinde şiir ve zekâ kudreti nispetinde hayalini zorlar, hüner göstermeye çalışır. Bu gazelde o devrin saraydan başlamak üzere yüksek tabakası arasında en makbul hediye olan saat konu edilmektedir. Koyunda taşınan köstekli saatlerden masa saatine kadar değişik saatler üzerinde imajlar geliştiren şairin eseri hayli orijinal ve ilginç görünmektedir. O zamana kadar türlü tabiat unsurlarıyla, asırlar boyunca kullanılagelen nesneleri işlemeye alışmış bir edebiyat için son derece sun'î ve mekanik sayılabilecek bir nesneye, bir şairin nasıl yaklaştığını göstermesi bakımından aşağıdaki mısralar ayrıca dikkat çekicidir.

II
GAZEL

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Olmuş ol pâdişeh-i hüsne mukarreb sâ'at
N'ola ger 'akreb ile olsa mülakkab sâ'at

1 Saat o güzellik padişahına yakın olmuş[ken] akreb ile lâkaplansa bunda ne var...

Dem-i vuslatda münebbih olup îkâz eyler
Hâb-i gafletde olan 'âşıkı her şeb sâ'at

2 Saat her gece gaflet uykusunda olan âşığı, vuslat anında uyarıcı olup ikaz eyler.

Pây-i himmetle sefer ber-vatan eylerse n'ola
İtmiş esbâb-i kerâmâtı müretteb sâ'at

3 [Saat] himmet ayağıyla vatandan sefer etse bunda ne var?. [Çünkü] saat kerametler [gösterme] gereklerini tamamlamış.

Sâlik-i nâkısa beñzer ki tek ü pûda iken
Har-i tâhûn gibi bir yirde turur hep sâ'at

4 Sürekli koşma hâlinde olduğu hâlde değirmen beygiri gibi hep aynı yerde duran saat, kusurlu dervişe benzer.

Dâr-i İslâmda sâ'at başına itmededür
Çañ çalup nice müselmânı mu'azzeb sâ'at

5 Saat İslâm ülkesinde [her] saat başı çan çalarak birçok Müslümanı üzüntüye sokar.

Sokılur koynına kejdüm gibi yârün Sâbit
Görinürse ne 'aceb çeşmüme 'akreb sâ'at

6 Saat sevgilinin koynuna akrep gibi sokulur. [Bundan dolayı] gözüme akrep gibi görünse buna şaşılır mı?

1 Gazeller her şeyden önce sevgili ve güzellik için yazılmış eserler olmaları bakımından şair bir münasebet düşürüp saat ile sevgili arasında bir ilişki kurmaya çalışmaktadır. Arapçada yakınlık demek olan "kurb" kökünden kaynaklanan "mukarreb" [= yakın olan kimse] kelimesinin saat hakkında kullanılması, onun koyunda taşınması yahut çok hoşa giden bir icat olması sebebiyle olmalıdır. Çünkü Osmanlı sultanlarına gönderilen elçilik heyetlerinin günlüklerinden öğrenildiğine göre o devirde Batıdan gönderilen hediyeler arasında en makbul tutulanlar saatlerdi. "Mülakkab" lâkaplanmış, isim takılmış demektir. "Akreb" saatin on iki saatte bir tam devir yapan göstergesine dendiği gibi, aynı zamanda zehirli ve hoşa gitmeyen bir hayvan ismidir. Şair saati bu isimle lâkaplanmış olarak göstermekte ve buna şaşmamak gerektiğini ifade etmektedir. Bunun sebebi "akreb"in edebiyatta 'rakîb'in [= sevgiliye yakın olup âşığın sevgiliye yaklaşmasını engelleyen hasım] sembolü olmasından kaynaklanmaktadır. Yani rakip sevgiliye nasıl yakın olabiliyorsa, sürekli akrep ile anılan saat de aynı şekilde sevgiliye yakın olsa, onun koynunda taşınsa buna şaşılmaz. Dikkat edilecek olursa ibaredeki "mukarreb" ve "akreb" kelimeleri sanki aynı kökten kelimelermiş gibi kullanılmaktadır (şibhiiştikak).

Böyle bir hayalin yanında güneşin ideal güzelliğin sembolü oluşu ve "Akreb" kelimesinin de aynı zamanda bir burç ismi oluşu hatırlanacak olursa, şairin aynı zamanda güneş ve Akrep burcu ilişkisine de uzaktan temas etmek istediği sezilmektedir. Çünkü "mukarreb" bir gezegenin diğerine yaklaşması anlamında eski bir astronomi tabiri olup güneş de yılda bir defa Ekim ayında Akrep burcuna girer.

2 Vuslat yani birleşme ve kavuşma anı demek olan "dem-i vuslat" terkibi, hem maddî aşk hem de tasavvufî aşk açısından iki anlamda da mana ifade edebilecek bir yapı arz etmektedir. Burada her saat başında zili yahut gongu çalan bir saat modeli kastedilerek, bu saat her gece gaflet uykusunda uyuyan âşığı "münebbih" [= uyarıcı] olup ikaz etmektedir. Yani en azından ömrün geçmekte olduğunu haber vererek uyumakla vakit geçirmemesi gerektiğini tembih etmektedir. Gece ibadetleri âşıklar için kulun Allah ile en saf ve halisane buluşması demektir. Çünkü gündüzleri olan ibadetler başkalarının gözü önünde olacağından, bunlar ister istemez şirk ve riyaya bulaşma tehlikesi ile karşı karşıyadırlar. Sevgilisine vuslat arayan âşık için de gece, herkesin uykuda olduğu, kimsenin haberi olmayan en değerli zaman dilimidir. İşte saat gaflet uykusuna dalan âşığı her gece uyandırarak bu değerli zamanı harcamaması için ikaz eder.

3 Eski tarikat ve tekke geleneğinde olgunluğa erişen ve kendisinden kerametler zuhur etmeye başlayan dervişler, uzak ülkelere akidelerini yaymaları ve oralardaki insanları da irşat etmeleri düşüncesiyle seyahate gönderilirlerdi. Burada da Batı ülkelerinde imal edildikten sonra uzun mesafeler katederek Türkiye'ye gelen saatler, o devir için harikulâde icatlar olmaları bakımından "kerâmât" [= olağanüstü hâller] göstererek kendini ispat eden, böylece himmet ile vatanından gurbete sefer eden bir dervişe benzetilmektedirler. Bu derviş insanları bir önceki beyitte ifade edildiği üzere gaflet uykusundan uyaracak, her saat başı ikaz edecektir.

4 "Sâlik" tarikat yoluna giren ve eski tabiriyle sülûkünü yani tarikat yolunu tamamlamaya çalışan derviş demek olup "sâlik-i nâkıs" ise sürekli kusur ve noksanları bulunduğu için bir türlü ilerleyemeyen derviş demektir. Bu beyitte de saat, yukarıdakinin tam aksine bu defa sürekli bu yolda çalışıp cehdettiği hâlde bir türlü ilerleyemeyen böyle kusurlu bir dervişe ve dolayısıyla bu hâliyle sürekli yürüdüğü hâlde hep aynı yerde kalan bir "har-i tâhûn"a [= değirmen beygiri] benzetilmektedir. Görüldüğü üzere şair burada da bir fırsatını bulup zahid tipine sataşma âdetini yerine getirmektedir. Dikkat edilecek olursa gazelin konusu saat olmakla beraber, şair her beyitte saat hakkında birbirine tamamen zıt imaj ve hayaller geliştirebilmekte ve bir önceki beyitte çizdiği tasvirin tam aksini bir sonraki beyitte çizebilmektedir.

5 Bu sefer de yukarıdakilerden tamamen farklı olarak saat Batı'dan "dâr-i İslâm"a [= Müslüman ülkesi] gelerek burada zangoçluk eden ve çan sesiyle sürekli Müslümanları "mu'azzeb" [= rahatsız] eden

bir kilise görevlisine benzetilmiştir. Dikkat edilecek olursa şair devamlı daldan dala sıçrayarak ve sürekli farklı yorumlar geliştirmeye çalışarak zekâ gösterisinde bulunmakta ve hayal gücünü sergilemeye çalışmaktadır.

6 Farsça "kej-düm" [= eğri kuyruk] akrep demek olup burada ilk beyitte kapalı olarak ifade edilen imajı biraz daha açarak tekrarlayan şair, günümüzde de kötülük etmek için sinsice yaklaşmak anlamında kullanılan 'akrep gibi sokulmak' deyimini işlemektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada koyundaki cepte taşınan köstekli saatler söz konusu edilmekte ve sevgilisini kıskanarak bu yakınlığa tahammül edemeyen şair saati derhâl bir zararlı akrep yahut akrep ile sembolize edilen bir rakîp gibi görmektedir.

III

KIT'A

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

Şeyhoğlu semâ'a girüp 'âlem dedelendi
Başlar bedevî tobına döndi zedelendi
Her kûşede bir na'ra-i mestâne-i yâ Hû
Âdetde bu gün zâviyemüz meygedelendi

IV

RÛBAÎ

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü [n] fe'ûl [fa']

DER-İHDÂ-YI FENÂR BE-CENÂB-I ŞEYHÜLİSLÂM EZ-BOSNA
[Bosna'da Şeyhülislâm Hazretlerine Fener Hediyesi Hakkında]

Hey'etde muşemma' gibidür cism-i nizâr
Hicrânuñ ile baglandı sîmâ-yı fenâr
Añdurmak içün gâhî çerâg-i hâssuñ
İtsem n'ola sultânuma ihdâ-yı fenâr

V

BEYİT

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün

Zülfüñ agına düşüp mürg-i dil-i pür-iztırâb
Sevdügüm biñ bir belâya ugramış itdüm hisâb

NÂBÎ

[Urfa 1642 - İstanbul 1712]

Asıl adı Yusuf olup babası Seyyid Mahmud oğlu Mustafa'dır. Soyca Hacı Gaffarzâdelere mensup olan büyük dedesi Seyyid Muhammed Bakır ve onun da babası Şeyh Ahmed-i Nakşîbendî'dir. Genç yaşlarında arzuhalcilikle uğraşan şairin aynı zamanda iyi bir eğitim aldığı tahmin edilebilir. Bir mutasarrıfın dikkatini çekerek h. 1076 / m. 1665'te yirmi dört yaşlarındayken IV. Mehmed'in saltanatı yıllarında İstanbul'a gönderildi, Musahip Mustafa Paşa'ya intisap etti ve kısa zamanda ona dîvan kâtibi oldu. Padişahın av gezintilerine paşanın maiyetinde katılan şair, h. 1082 / m. 1671'de Lehistan Seferi'nde bulunarak Kamaniçe'nin fethi üzerine *Fetih-nâme-i Kamaniçe*'yi kaleme aldı. Edirne'de h. 1086 / m 1675'te tertiplenen muhteşem sünnet düğününde bulunarak *Sûr-nâme*'sini yazdı. Bir süre sonra Hacca gitmeye niyetlenen şaire, padişah tarafından yolda rahat etmesi için bir ferman verildi. Hac dönüşünde Mustafa Paşa'ya kethüda olan şair, *Tuhfetü'l-Harameyn* adlı eserini bu devrede kaleme aldı. Paşa'nın 1685'te kaptanıderyalıkla Mora'ya atanması sırasında onunla birlikte giden Nâbî, bu çok bağlı bulunduğu paşanın ani vefatı üzerine İstanbul'dan ayrılarak Halep'e gider ve oraya yerleşir. Buradayken h. 1106 / m. 1694'te doğan oğlu Ebulhayr için 1701'de *Hayriyye* adlı eserini nazmetti. Bu arada İstanbul'la olan ilişkisini gönderdiği şiir ve mektuplarıyla sürekli canlı tutuyordu.

Halep'te sakin bir hayat süren şairin huzuru Çorlulu Ali Paşa'nın 1670'li yıllarda sadarete getirilmesi ile bozulur; kendisine devletten bağlanan aylık kesilip evi elinden alınır. Bu sıkıntılı devresi Baltacı Mehmed Paşa'nın Halep beylerbeyi olarak atanmasına kadar sürer. Nihayet paşanın sadarete getirilmesi ile şair de onunla birlikte ikinci defa İstanbul'a gelir; önce darphane eminliğine ve ardından başmukabelecilik ve mukabele-i süvarî mansıplarına getirilir. İstanbul'a geldiği yıllarda yaşı hayli ilerlemiş bulunan şair, nihayet iki yıl kadar sonra h. 3 Rebiülevvel 1124 / m. 12 Nisan 1712'de vefat ederek Üsküdar Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilir.

Nâbî edebiyat tarihinde hikemî tarzda kaleme alınmış şiirlerin temsilcisi olarak kabul edilir. Şiirlerinde okuyucusuna sürekli öğüt verip yol gösteren bir tavır takınmıştır. Devletin tam bir gerileme süreci içinde bulunduğu, huzursuzluk, rüşvet, zulüm, hile ve riyakârlığın had safhaya vardığı böyle bir devrede şairin bu yolu seçmesi bir tesadüf olmasa gerektir. Şevket-i Buhârî, Örfî ve Sâib-i Tebrizî gibi şairlerin de etkisinde kaldığı anlaşılan Nâbî, özellikle Sâib'in hikmet üzerine kurulu şiir anlayışının Türk edebiyatındaki temsilcisi olarak bilinir. Şiirlerinde çok nadir rastlanan lirizm yerine, onda eşyaya ibret ile bakarak bundan bir hikmet çıkartma temayülü daima şairin hedefini oluşturur.

Nâbî'nin Dîvân'ı, Halep valisi Silâhdar İbrahim Paşa'nın ısrarları ve eski müsveddelerin derlenip düzenlenmesine bizzat refakat etmesiyle vücuda gelmiş olup eski edebiyatın en hacimli divanları arasında yer alır. Farsça yazdığı şiirlerini derlediği Dîvânçe-*i Fârisî*'sinden başka, Molla Câmî'nin manzum kırk hadisinin Türkçeye tercümesinden oluşan *Hadîs-i Erba'în*'i vardır. Nâbî'nin en meşhur eseri, h. 1113 / m. 1701'de oğlu Ebülhayr Mehmed için nazmettiği *Hayriyye* adlı mesnevisidir. Oğluna nasihat olarak yazdığı bu eseri, aslında bütün gençlere yol gösterici bir yapı arz etmekte ve bu amaçla yazıldığı anlaşılmaktadır. *Hayr-âbâd* adlı mesnevisi ise (tlf. h. 1117 / m. 1705) Ferîdüddin-i Attâr'dan kısmen tercüme olup sonu hicran ve üzüntüyle biten mesnevilerin aksine vuslatla biten bir eserdir. 587 beyit tutarındaki *Sûr-nâme*'si Sultan Mehmed'in şehzadelerinin on beş gün süren sünnet düğünü eğlence ve etkinliklerini anlatan bir mesnevidir. Hac ziyaretinden 5 yıl kadar sonra kaleme aldığı *Tuhfetü'l-Harameyn* (tlf. h. 1094 / m. 1683) ve Veysî'nin Hz. Muhammed'in doğumundan Bedir gazvesine kadar yazdığı siyerine ek olmak üzere kaleme aldığı *Zeyl-i Siyer-i Veysî* onun nesir eserlerindendir.

Kaynaklar: Abdülkadir Karahan, "Nâbî", *İA*, c. IX, s. 3-7; Meserret Diriöz, *Nâbî Divânı*, İstanbul 1994; Ali Fuad Bilkan, *Nâbî Dîvânı*, İstanbul 1997, c. I.

Muslümanlar arasında mukaddes değerlere ve mekânlara Türklerin gösterdiği saygı ve hassasiyeti gösterenler pek azdır. Konusu itibarıyla Nâbî'nin bir Hac ziyareti sırasında nazmettiği açıkça anlaşılan aşağıdaki naat, güçlü bir ihtimalle şairin, orada yaşayanların veya ziyaret için gelenlerin, sanki herhangi bir yercleymişçesine serbest veya saygısızca davranışlarından duyduğu teessür sonucunda nazmedilmiştir. Eserin matla beyti günumuz için de değerini korumaktadır.

I

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Sakın terk-i edebden kûy-i mahbûb-i Hudâdur bu*
Nazargâh-i Ilâhîdür makâm-i Mustafâdur bu

1 Saygıyı terk etmekten sakın! Burası Allah'ın sevgilisinin mahallesidir. Burası Allah'ın nazar ettiği yer, [Muhammed] Mustafâ'nın makamıdır.

2 *Felekde mâh-i nev bâbü's-selâmuñ sîne-çâkidür*
Bunuñ kandîlidür hʷûr matla'-i nûr ü ziyâdur bu

2 Gökyüzündeki yeni ay Selâm Kapısı'nın göğsü yırtılmışıdır. Bu kapının kandili güneştir; burası nur ve ışığın doğuş yeridir.

3 *Habîb-i kibriyânuñ hʷâbgâhıdur fazîletde*
Tefevvuk-kerde-i 'Arş-i Cenâb-i Kibriyâdur bu

3 Burası Allah'ın yüce sevgilisinin uyuduğu yerdir. Burası değer itibarıyla Cenâb-i Allah'ın Arş'ından dahi üstündür.

4 *Bu hâkin pertevinden oldı deycûr-i 'adem zâil*
'Amâdan açdı mevcûdât çeşmin tûtiyâdur bu

4 Bu toprağın ışığından yokluğun karanlığı zail oldu. Varlıklar [bu toprak sayesinde] gözlerini körlükten açtılar, bu [göze şifa veren] sürmedir.

5 *Mürâ'ât-i edeb şartiyle gir Nâbî bu dergâha*
Metâf-i kudsiyândur bûsegâh-i enbiyâdur bu

5 Nâbî bu dergâha edebe riayet etme şartıyla gir; meleklerin tavaf yeri, nebilerin öptüğü yerdir bu.

1 "Mahbûb" sevgili demek olup İslâmî literatürde Hz. Peygamber, Allah'ın sevgilisi olarak kabul edilir. Bu bakımdan beyitteki "mahbûb-i Hudâ" terkibi ile kastedilen Hz. Muhammed'dir. "Kûy" edebiyatta yer, mekân ve sevgilinin mahallesi anlamında kullanılır; burada da Hz. Muhammed'in yaşadığı, evinin ve kabrinin bulunduğu yer ve mahalle anlamında kullanılmıştır. Âşık nasıl sürekli sevgilinin "kûy"unu [= mahalle] ve bulunduğu yeri gözler ve bir an olsun oradan gözünü ayırmazsa, bu mekândan da Allah'ın aynı şekilde nazarını ayırmayacağı düşüncesinden hareketle şair, Hz. Muhammed'in kabri ve mescidinin bulunduğu 'Ravza-i Mutahhara'yı Allah'ın "nazar-gâh"ı yani sürekli nazar ettiği bir yer olarak yorumlamıştır.

2 Edebî metinlerde aşk hâlinin coşkusuyla kendinden geçip cünun ile üstünü başını ve yakasını yırtan çılgın âşıklar için kullanılan "sîne-çâk" [= yaka yırtan] tabiri, edebî tasvirlerde yeri geldikçe meselâ henüz açılmakta olan bir gül yahut burada ima edildiği gibi aralık duran bir kapı için de hüsnütalil malzemesi olarak kullanılabilir. Şair sanki siyah bir kumaş gibi hayal ettiği karanlık gökyüzünde incecik parlak bir çizgi hâlinde görünen "mâh-i nev"i [= yeni ay], "bâbü's-selâm"ın [= selâm kapısı] aşkı ve coşkusuyla yırtılmış bir yaka gibi düşünmektedir. Eskiler bu tabiri Topkapı Sarayı'nın ikinci kapısında olduğu gibi, büyük bir kimsenin resmî makamı veya hanesinin giriş kapısı hakkında da kullanırlardı. Gökyüzü bu kapıya duyduğu aşk ile gömleğinin yakasını yırtmıştır. Böyle kapılarda büyükçe bir kandil yakılması da bir gelenekti. İşte şair göğü aydınlatan "hûr"u [= güneş] bu kapının kandili olarak düşünmekte, nur ve ışığın gerçek kaynağına "matla'" [= doğuş yeri] olarak da bu kapıyı göstermektedir.

3 Ululuk ve yücelik anlamında sıfat oluşunun yanı sıra Allah için isim olarak da kullanılan "kibriyâ" kelimelerinden ilki "habîb-i kibriyâ" [= yüce sevgili] terkibinde sıfat, ikincisi ise "Cenâb-i Kibriyâ" [= Cenâb-i Hak] anlamında isim olarak geçmektedir. Uyku uyunan yer demek olan "hâb-gâh" Hz. Muhammed'in kabri hakkında kullanıldığı gibi, bu mekân aynı zamanda Hz. Peygamber'in vefatından önce evi ve yatağının bulunduğu yer olması bakımından, ibareyi aynı zamanda bu açıdan da değerlendirmek yerinde olacaktır. Asıl anlamı taht demek olan "Arş" kelimesi *Kur'an*'da ve hadislerde Allah'ın hükümranlık ve kudretini sembolize eden bir makam ismi olarak geçer. Şair bir saygı ifadesi olmak üzere Hz. Muhammed'in makamını buradan dahi üstün görmektedir. "Teveffuk-kerde" üstte bulunma demektir.

3 "Adem" kâinat yaratılmadan önce bulunduğu farz edilen mutlak yokluk demektir. Bu hâli "deycûr" [= karanlık] olarak tasavvur eden şair, Hz. Muhammed'in kapısı toprağı ile kâinatın yokluk karanlığından kurtulduğunu ifade etmektedir. Bu ifade *"Sen olmasaydın gökleri ve yerleri yaratmazdım"* mealinde kudsî hadise işaret etmektedir (telmih). Burada loş bir odada güneş ışığının çarpmasıyla oluşan ışık huzmeleri içinde görünen parlak tozlara işaret vardır. Bu tozlar nasıl birer yıldız gibi parlarlarsa, Hz. Muhammed'in kapısı toprağının tozu da böylesi bir ışığa sahiptir ve yokluk karanlığı bu toprağın ışığı sayesinde giderilmiştir. Hemen ardından gelen ikinci mısrada ise söz konusu toz, bu defa "mevcûdât"ın [= varlıklar] gözünü "amâ"dan yani körlükten kurtarıp açan bir "tûtiyâ" [= sürme] gibi düşünülmüştür. Araplar özellikle güneş ışığının çokça parladığı çöllerde gözün kamaşmasını önlemek için göze gelen ışığın parlaklığını kırsın diye sürme çekerlerdi. Aynı zamanda göze güzellik veren bir makyaj malzemesi gibi kullanılan sürme, yanda taşındığı zaman içinde mil bulunan deri bir kılıf içinde muhafaza edilir, evlerde ise sürmedanlık denen özel kaplar içinde saklanırdı. Bu özelliğinden hareketle olmalı eskiler, sürmenin göze şifa olduğuna inanmışlar ve hatta körlüğü dahi giderebileceğini iddia etmişlerdi. İşte bu düşünceden hareketle dünyaya gelişi ile Cahiliye Devri'ni sona erdirip dünyaya İslâm ışığını yayan Hz. Muhammed'in ayağını bastığı topraklar, bütün varlıkların gözünü körlükten açan bir sürmeye benzetilmiştir.

5 İslâmî terminolojide Hz. Muhammed hakkında kullanılan vasıflardan birisi de onun 'sultânü'l-enbiyâ' yani nebiler sultanı olduğudur. Bu bakımdan şair o günün geleneğine göre protokollerde Osmanlı sultanlarına karşı yer , ayak veya etek öpme şeklinde uygulanan selâm ve saygı gösterisi bi-

çimlerini, peygamberler sultanı hakkında hayal etmektedir. Tabii ki bu bir şiirdir ve şair öyle bir mekânda içinde bulunduğu heyecan ve hislerle bu beyitleri dile getirmektedir. Gerçekte ise Hz. Muhammed değil yer ve ayak öptürmek, bir meclise girdiğinde orada bulunanların saygı için ayağa kalkmalarına dahi izin vermeyecek bir ahlâk ve tevazu örneği sergileyen bir insandı. "Kudsiyân" melekler demektir. Bu şiirde söz konusu edilen mekân ölümünden önce Hz. Muhammed'in evi olup en azından Kur'an'ın nüzulü sırasında dört büyük melekten biri olan Cebrail'in sürekli uğradığı bir mekân olması hasebiyle "metâf-i kudsiyân" [= meleklerin tavaf yeri] olarak ifade edilmiştir. Bilindiği üzere "tavâf" Kâbe etrafında dönme suretiyle yerine getirilen bir ibadet olup buradaki ifade meleklerin Hz. Muhammed'in kabrine gösterdikleri saygıyı vurgulamak üzere kullanılmıştır.



45

"Fahriyye" yani şairlerin kendilerini övmek için kaleme aldıkları şiirler, eski edebiyatın belli başlı konularından birini oluşturur. Her başarılı sanatkâr gibi şairler de eserlerini beğenir ve meziyetlerini överler. Ancak fahriyye yazan şairlerin tamamını kendilerini beğenen ve Nef'î gibi övünmeyi bir tutku hâline getiren kimseler gibi zannetmemek gerekir. Bu durum Fuzûlî gibi bir gam ve keder şairinin "hammâmiyye" yazması kabilinden bir sanat icrasıdır. Şair bu konuda da bir eser vermek ve bu vadide de hüner göstermek için fahriyye yazar. Övgü şiirlerine bakarak şairlere "dalkavuk" damgası vurmak ne kadar yanlışsa, övünme şiiri yazan şairleri de kendini beğenmişlikle itham etmek o derece haksız bir hüküm olacaktır.

II
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Benem sarrâf-i şehr-i râz dükkânum dehânumdur*
Devâtum kîse tahtam safha engüştüm zebânumdur

1 Ben sır şehrinin sarrafıyım, dükkânım ağzımdır. Hokkam kese, [para sayma] tahtam sayfa, parmağım dilimdir.

2 *Ben ol meşşâte-i dûşîze-i hüsn-i beyânam ki*
Sevâd-i dîde-i âhû-yi ma'nâ sürmedânumdur

2 Ben güzel söz bakiresinin, sürmedanı mana ceylanının gözünün karası olan süsleyicisiyim.

3 *Süveydâ gibi çıkmak safha-i dilden ne mümkindür*
Benüm ol hâl-i müşgîn hayliden hâtır-nişânumdur

3 O miskli ben hayli zamandır benim hatırımdadır; süveydâ gibi, gönül safhasından çıkması mümkün değildir.

4 *Sipâh-i gamla peykâr itmege yok niyyetüm yohsa*
Benüm gülşende her şâh-i hamîde bir kemânumdur

4 Gam askeriyle savaşmaya niyetim yok, yoksa gül bahçesindeki her eğilmiş dal benim bir yayımdır.

5 *Olaldan nâ'il-i gencîne-i esrâr-i insânî*
Kevâkib dîdebânumdur melekler pâsbânumdur

5 İnsan sırlarının hazinesine eriştiğimden beri yıldızlar gözcüm, melekler bekçimdir.

6 *Tahammül zillet-i hicrâna güçdür yohsa cânândan*
Şeref-yâb-i 'itâb-i girye-hîz olmak ne cânumdur

6 Ayrılığın zilletine tahammül zordur, yoksa yârin ağlatan azarlamasıyla şereflenmek ne tatlıdır...

7 *Tenezzüldür terakkî gurfe-i kasr-i hayât üzre*
Nefes pâyumdur evkât-i hayâtum nerdübânumdur

7 Hayat kasrının balkonuna yükselmek tenezzüldür. Nefes adımım, hayatımın vakitleri merdivenimdir.

8 *Kuvâya geldi za'f ü cism muhtellü'n-nizâm oldı*
Perîşânî-i pîrî fitne-i âhir-zemânumdur

8 Kuvvete zayıflık geldi, bedenin nizamı bozuldu. İhtiyarlık perişanlığı benim âhir zaman fitnemdir.

9 *Cihânı ben gülistân-i hakîkat bilmişüm Nâbî*
Benüm her gird-bâd-i deşt bir serv-i revânumdur

9 Ey Nâbî, ben dünyayı hakikatin gül bahçesi bilmişim. Çöldeki her rüzgâr çevrintisi benim yürüyen bir servimdir



246

1 "Râz" sır demektir. Şiir herkese nasip olmayan ve âdeta ilâhî bir kaynaktan gelen ilhamla ortaya çıkan manidar sözlerin ürünüdür. Bu bakımdan tarihin bazı devirlerinde insanlar şiirin esrarengiz bir kaynaktan geldiği kanaatine sahip olmuşlardır. Meselâ Cahiliye Devri'nde Araplar, her şairin bir cini bulunduğuna ve şairlerin olağanüstü sözlerini bu cinlerin ilhamıyla söylediklerine inanırlardı. Hatta Hz. Muhammed'in Hassân b. Sâbit'e dua ederken "Cebrail yardımcın olsun" demesi, Müslümanlar açısından şiir sanatına değişik bir bakış açısı getirmiştir. Nâbî de *Dîvân*'ının muhtelif yerlerinde iddia ettiği üzere şiirinin ilâhî bir kaynaktan geldiği inancındadır. Dolayısıyla beyitteki "şehr-i râz" [= sır şehri] terkibini bu açıdan değerlendirmek gerekir. Şair esrarengiz sözleriyle kendisini sırlar şehrinin sarrafına benzetmektedir. Onun dükkânı kendi "dehân"ı [= ağız]; esrarlı mücevherlerinin bulunduğu "kîse"si [= kese, para torbası] "devât"ı [= hokka, mürekkep hokkası]; altınlarını saydığı sarraf tahtası (bk. res. 245) "safha" [= kağıt, sayfa]; mücevherler sayan "engüşt"ü [= parmak] ise "zebân"ı yani dilidir. Kâğıt paraların kullanılmadığı devirlerde sarraflar gümüş ve altın paraları sayarken, "akçe tahtası" denen özel bir çeşit tahta kullanırlardı. "Devât" içine mürekkep ve kalem konan bir yazı aksesuarıdır. Bunun yanda taşınanları kuşağa sokulup kullanıldığı gibi (bk. res. 246) yazıhane için düzenlenen porselen, metal veya fildişi gibi değerli maddelerden imâl edilenleri de vardı (bk. res. 247).

2 "Dûşîze" bâkire demektir. Eskiler daha önce hiç söylenmemiş güzel söz ve manaları bakire güzellere benzetmişlerdir. "Beyân"ın bir anlamı belâgat ilminin hakikat, mecaz, kinaye, teşbih vb. bahisleri ile ilgili bir şubesi olmakla beraber kelime burada 'ifâde' anlamında kullanılmıştır ve dolayısıyla "dûşîze-i hüsn-i beyân" güzel ifade bakiresi demektir. "Meşşâta" düğünlerde gelini giydirip süsleyerek makyaj yapan ve onu alımlı hâle getiren kadınlara derler. Nâbî burada kendisini güzel ifade bakiresini gelin olmak üzere allayıp süsleyen bir süsleyiciye benzetmektedir. Beyitte gelinden bahsedilmemekle beraber, cümlenin gelişi bu anlamı ihtiva etmektedir. Bu süsleyicinin makyaj için kullandığı sürmenin sürmedanı "sevâd-i dîde-i âhû-yı ma'nâ" [= mana ceylanının gözünün siyahlığı] olarak tarif edilmiştir. Bilindiği üzere ceylan belki de yeryüzündeki canlıların en zarif yapılı olanlarından biridir ve en dikkat çeken yeri de gözlerinin siyahlığıdır. Nâbî'nin şiirlerinin "ma'nâ"sını "âhû"ya [= ceylan] benzetmesi, bu manaların zarafetini vurgulama amacına yöneliktir.

3 "Süveydâ" insan kalbinin ortasında bulunan siyah bir beneğin ismidir. Eski hekim ve mutasavvıflar bunun, insan ruhunun merkezi yahut aşkın yer ettiği nokta olduğu şeklinde pek çok yorumlar geliştirmişlerdir. "Safha-i dil" ifadesi ile gönlün yani yüreğin iç sathının kastedildiği anlaşılıyor. Şair sevgilisinin "hâl-i müşgîn"ini yani misk renkli veya kokulu benini yüreğindeki bu siyah noktaya benzeterek "Süveydâ nasıl yürekten çıkmazsa, senin misk renkli benin de hatırdan öylece çıkmaz" demek istemektedir. "Hâtır" kelimesi 'gönül' anlamına geldiği gibi aynı zamanda günümüzde olduğu gibi 'zihin ve hafıza' anlamına da gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). Ben hakkında "hâl-i miskîn" [= misk renkli veya kokulu ben] denmesi, eskilerin amber ile bir çeşit reçineyi karıştırarak macun kıvamında yüzlerine yapıştırdıkları ve kuruduğunda sürekli güzel koku neşreden sun'î benlere bir ima olmak üzeredir.

4 "Gam" günümüzde olduğu gibi keder anlamına gelmekle birlikte bir diğer anlamı da tozdur. Bir sathın üzeri tozlandığı zaman binlerce ve milyonlarca toz zerresinin orayı istilâ etmesi gibi, gam da binlerce "sipâh" yani askerden oluşan ve insanın gönül ülkesine konarak orayı işgal eden bir orduya benzetilmiştir. Şair, ifadesinden anlaşıldığına göre gam ordusunun askerleri ile uğraşma-

ya niyetli değildir. Gama razı olmak, aslında şairlerin ve âşıkların aşk derdinden zevk almaları geleneği ile ilgili bir hususturlar. Her ne kadar şikâyet eder görünürlerse, aşkın elinden ıstırap çeken kimseler aynı zamanda bu eziyetten zevk duymaya başladıklarından o dertten ayrı kalmaya da tahammül edemezler. Şair gam ile mücadele edip savaşmaya niyetli değildir, eğer böyle bir düşüncesi olsa, gül bahçesindeki her "şâh-i hamîde" [= eğik dal] kendisi için birer keman yani yay olacaktır.





5 Bir insana hazine emanet edilse onun çevresine hazineyi emniyette bulundurabilmesi için birçok koruyucu ve gözcüler verilir, bu kimse hiçbir zaman gelebilecek bir tehlikeye karşı tek başına bırakılmaz. Bu düşünceden hareketle şair kendisinin "gencîne-i esrâr-i insânî"ye [= insan sırlarının hazinesi] nail olduğunu yani eriştiğini, bundan dolayı da "kevâkib"in yani yıldızların kendisine "dîde-bân" [= gözcü], meleklerin ise "pâsbân" [= bekçi] olduklarını iddia etmektedir. Tabii gökyüzündeki yıldızların sayısı, bu hazinenin değeri ve ne kadar itina ile korunması gerektiği konusundaki mübalâğanın derecesi hakkında bir fikir verebilir sanırız.



6 "Hicrân" yani ayrılığın bir zillet, sevgilinin "itâb"ının [= azarlama] ise bir şeref olduğunu ifade eden bu beyit aslında şiirde çok yaygın olarak vurgulanan bir ruh hâlini tasvir etmektedir. Sevgilinin âşığa görünmemesi, âşığı perişan bir hâle sokup tarif edilmez dertlere gark edeceğinden "zillet" [= aşağılık bir durum]; âşığı azarlaması ise bir ilgiyi göstermesi ve hiç tanımazdan gelmektense öfke ile muamele ederek ağlatması dahi bir yakınlığı bulunduğuna ipucu vermesi bakımından "şeref" olarak nitelendirilmiştir.



7 Bu beyit bizde hikemî şiirin önde gelen temsilcilerinden sayılan Nâbî'nin tipik özelliklerinden birini taşımaktadır. Şair hayatta yükselmenin aslında bir iniş olduğunu hikmetli bir üslûpla dile getirirken hayatı bir kasra; bu kasrın muhtemelen sultanların merasimleri seyretmede kullandıkları meselâ İbrahim Paşa Sarayı'nın balkonu gibi (bk. res. 20) yüksekçe bir mekânını da yükselme hedefi olarak göstermektedir. Şairin her nefesi bir "pây" [= adım] ve hayatının "evkâtı" [= vakitler] bu işte kullanılan bir merdiven gibidir. Fakat işin garip tarafı insanın bu kasrın en yüksek makamına çıkışının aslında bir "tenezzül" [= iniş] oluşudur. Gerçekten de ne kadar yüksek rütbelere çıkarsa çıksın, insanın her saniyesi ölüme ve mezara doğru inen bir merdiven gibidir ve insanın yükselme yolunda attığı birer adım gibi olan alıp verdiği nefesler, onun aslında yükselmesinin değil inişinin adımlarıdır...

8 "Kuvâ" insanın gücü ve kudreti, "muhtell" ise bozulmuş demek olup "cismin muhtellü'n-nizâm olması", bedenin düzeninin bozulması anlamına gelir. Yaklaşık 70 yaşlarında vefat eden şairin ömrünün son yıllarında şiirlerinde yaşlılıktan ve rahatsızlıktan şikâyet etmesine nazaran bu şiirin de son yıllarında nazmettiği eserlerinden olduğu tahmin edilebilir. Edebiyatta "fitne-i âhir-zemân" [= ahir zaman fitnesi] olarak geçen tabir, kıyametin yaklaşması ile yeryüzünde oluşacak karışıklıkları ifade eden bir sözdür. Her insanın kıyameti bir bakıma kendi ölümü olduğundan şair buna işaret olmak üzere yaşlılığında vücudunun düzeninin bozulmasını "fitne-i âhir-zemân" [= zamanın yani ömrün sonunda oluşan karışıklık] olarak ifade etmektedir.

9 Mecaz ve hakîkat söze anlam derinliği veren ve şiirin temelini oluşturan iki önemli hususturlar. Hakiki manada "deşt" [= çöl], kurak iklimin hâkim olduğu, alışkın olmayanları yakan, su bulunmadığı için hayatî tehlike arz eden bir coğrafî mekândır; "gird-bâd" ise rüzgârın dönerek tozu toprağı bir hortum gibi kaldırması şeklinde görülen bir tabiat hadisesidir. Hâl böyle iken aşkın yakıcı hararetini ve bir çöl gibi hayatı tehdit edişini ima ederek aşka "deşt" demek mecaz olur. Buna göre "deşt"te yani aşkta fırtına koparan herkes, şair için bir "serv-i revân" yani servi boylu ve salınışlı bir güzel hükmünde demek olacaktır. Bununla beraber beyit bilmece yoluyla bir insan ismini ima eden (muamma) bir üslûp arz etmektedir. Bu gazele Şeyh Gâlib tarafından bir nazire yazılmıştır (bk. s. 624 v.d).

Nâbî'nin şiirlerinin en dikkat çekici özelliklerinden birisi de hemen daima ibret ve öğüt verici sözlerle yüklü oluşudur. İlk beytinde sevgiliye, daha sonra sofu tipine, ardından intikam güdenlere, daha sonra sürekli istek peşinde kapı kapı dolaşanlara nasihatlar vererek başlayıp gelişen aşağıdaki gazel, onun şiirlerindeki bu üslûba güzel bir örnek oluşturmaktadır.

III
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Nevâzişkârî-i bîgâne cevr-i âşinâdan geç*
Gel ey şûh-i vefâ-düşmen bu vaz'-i nâ-revâdan geç

1 Yabancıya iltifat, dosta eziyetten vazgeç. Ey vefa düşmanı şuh dilber! Gel bu uygunsuz durumdan vazgeç.

2 *Degüldür kâr ü bâr-i câh mâni' kurb-i Yezdâna*
Hasîri âlet-i kurb itme zâhid bu riyâdan geç

2 Makamın işi gücü Allah'a yakınlaşmaya engel değildir. Zahit, hasırı yaklaşmaya alet etme bu riyadan vazgeç.

3 *Teber hîzümden alur intikâmın âteşüñ ammâ*
Sen âhen-dillik itme sebkat itmiş mâcerâdan geç

3 Balta odundan ateşin intikamını alır, ama sen katı yüreklilik etme, olup bitmiş macerayı [gütmeyi] terk et.

4 *Olursun dâver-i fermân-revâ-yı mülk-i âsâyiş*
Hele bir kerre ser-hadd-i cedel-hîz-i recâdan geç

4 Hele bir kere isteklerin cedel oluşturan sınırından geçtin mi, huzur ülkesinin fermanı yerine gelen hükümdarı olursun.

5 *Tutarsañ pendümi kalsun şikest-i hâtıruñ ber-câ*
Tefâhur-gûne vaz'-i imtinân-i mûmyâdan geç

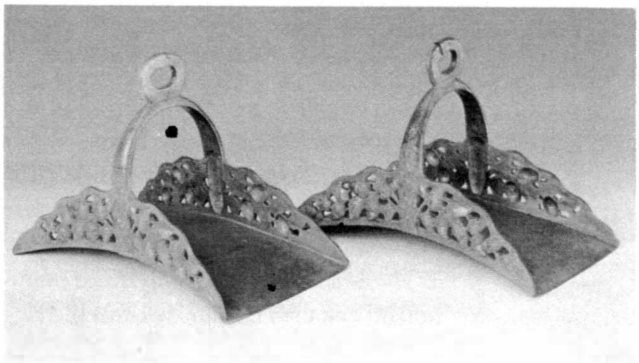
5 Eğer nasihatimi tutarsan gönlünün kırığı yerinde kalsın da, mumyanın övünürcesine başa kakar [gibi] duruşundan kurtul.

6 *Füzûndur mi'de-i 'ömr-i 'azîze darrı nef'inden*
Nevâl-i devlet-i pâ-der-rikâba iştihâdan geç

6 Değerli ömrünün midesine zararı faydasından çok olduğu için, tantanalı devlet kısmetine iştah kabartmaktan vazgeç.

7 *Sakın dârû-yi teslîm-i rızâdan geçme ey Nâbî*
Geçersen bâde-i gavgâ-be-dûş-i iddi'âdan geç

7 Ey Nâbî, sakın rızaya teslim olma ilacından vaz geçme, geçersen sırtına kavga yükü yükleyen iddialaşma şarabından vazgeç.



248

1 Eski şiirimizde 'gayr', 'ağyâr', "bî-gâne" [= yabancı] gibi kavramların hemen tamamı âşık ve sevgili dışındaki herkesi kaplayan geniş bir daire oluşturur. Biraz da aşkın önemli unsurlarından biri sayılan kıskançlık duygusunu vurgulamak üzere âşık rolündeki şair, sevgilisinin başkaları ile görüşmesini onun sürekli yabancılara "nevâziş-kârî" [= iltifat edip gönül okşayıcı sözler söyleme] edişi olarak yorumlar ve bu hâliyle kendisine "cevr" ettiğini öne sürer. Beytin ilk mısraı bu klişeleşmiş tavrın bir ifadesi olarak görünmektedir. "Vefâ" sözünde durma, sevgi ve dostluğu sürdürme gibi anlamları içine alan oldukça geniş bir kavramdır. Şairler sürekli sevdiklerinin vefasızlığından bahsederler. Bu aslında biraz da çok sevilen kimselere karşı yeterince görüşülemediğini gösterilen bir sitem ve serzenişin ifadesidir. Aşırı derecede gösterilen sevgiye karşılık göstermek yahut söz verip yerine getirmeme, vadinde durmamak gibi hâlleri sebebiyle sevgiliye izafe edilen tipik özelliklerden birisi de vefasızlıktır. Burada oldukça mübalâğalı bir ifade ile "dilber" [= sevgili], "vefâ-düşmen" [= vefa göstermeye düşman olmuş] olarak tarif edilmektedir.

2 İran'ın eski dinlerinden Zerdüştlükte "Yezdân" iyilik tanrısının ismi olmakla birlikte, İslâm sonrasında Farsçada bu kelime Allah için kullanılır olmuştur. "Kurb" yakınlık demek olduğuna göre "kurb-i Yezdân" Allah'a yakınlık yahut ona yaklaşma demek olacaktır. Farsça "kâr ü bâr"ın dilimizdeki tam karşılığı iş ve güçtür. "Zâhid"e yani zühdü, dünyadan el etek çekerek sadece ahirete hazırlanmayı kendisine iş edinen ve bunu biraz da gurur ve gösteriş için yapan kimseye hitap eden bu beyitte; onun Allah'a yakınlaşmaya engel olacağı endişesiyle dünya işlerinden el etek çekmesi ve "hasîr" [= hasır] giymesi eleştirilmektedir. Bu gibi sofular dünya malına ve değerli kumaşlardan dikilmiş elbiselere önem vermediklerini göstermek için hasır yani sazdan dokunmuş bir kıyafete bürünürlerdi. Şair, zahidin hasırlara bürünerek bunu Allah'a yakınlaşmaya bir vasıta ittihaz edişini tenkit etmekte ve bunu bir "riyâ" [= gösteriş] olarak kabul etmektedir. İfadede dikkat çeken husus "bu riyâ" ibaresinin aynı zamanda Farsça "bûriyâ" [= hasır] şeklinde okunarak beyitteki "hasîr" kelimesi ile uyum oluşturacak bir biçimde kullanılmasıdır.

3 Bilindiği üzere "teber" [= balta], demire ateşte kızdırılıp dövülerek şekil verilmesi ve ardından da su verilerek çelik haline getirilmesiyle meydana gelir. Baltanın imâl edilişi sırasında yakılmasından "hîzüm"ü [= odun] sorumlu gösteren şair; baltanın odun kesmesini, bu ateşlere atılmasının intikamı olarak yorumlamaktadır (hüsnütalil). Hemen ardından ikinci mısrada okuyucuya hitap ederek "Sen balta gibi "âhen-dil" [= demir yürekli yani katı kalpli] olma; "sebkat etmiş" [= geçmiş, olup bitmiş] maceranın intikamını almaya çalışmaktan vazgeç" demektedir.

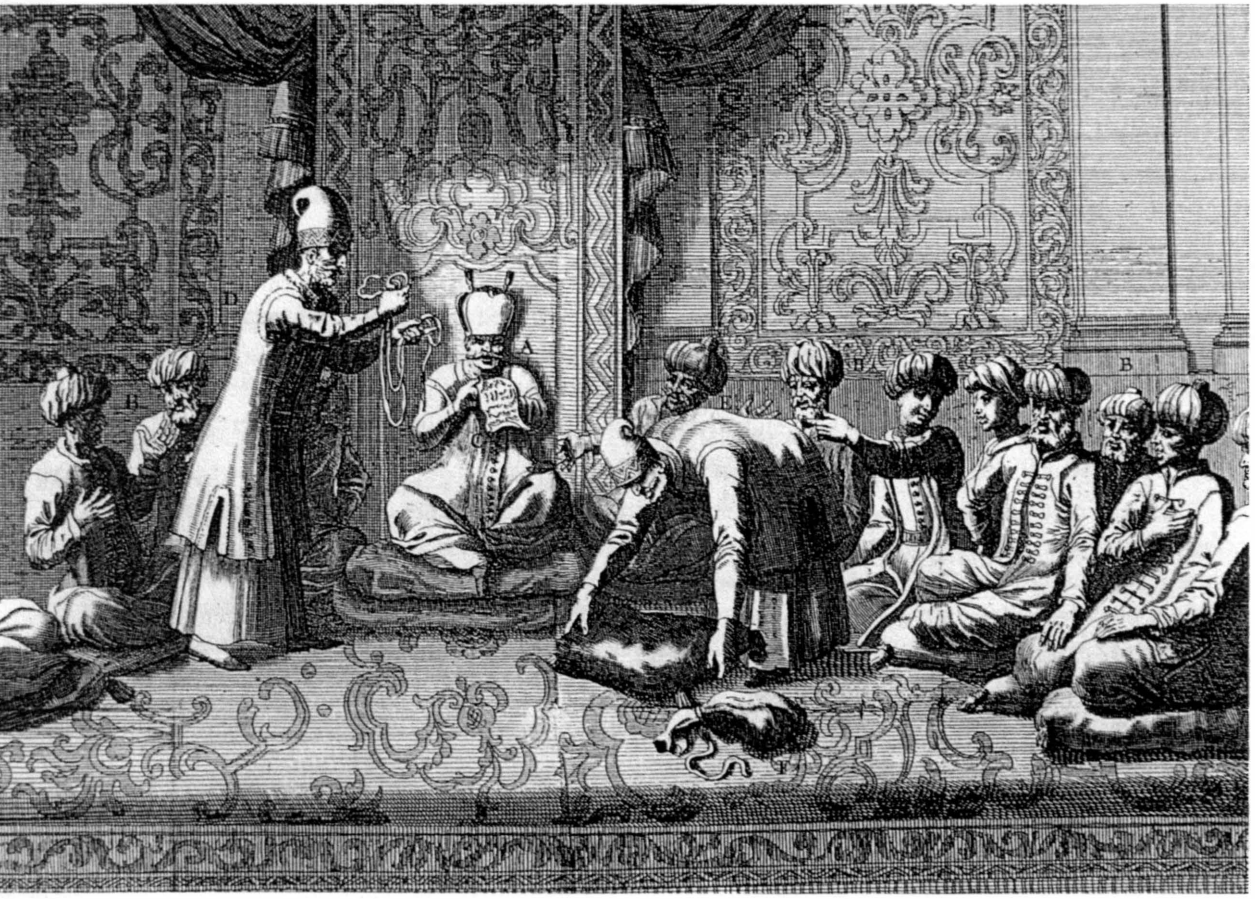
4 "Recâ" kelimesi burada, bir insanın ihtiyacı olan şeylere ulaşabilmek için başka insanlara hoş görünerek onlardan taleplerde bulunması anlamında kullanılmıştır. Bir sınırı geçerek saltanatını ilân etme imajının bulunduğu bu beyitte, eğer insan başkalarına minnet ederek emellerine kavuşma huyunu terk eder ve bu sınırı aşmayı başarırsa "âsâyiş" [= huzur] ülkesinin "fermân-revâ" [= fermanı yürüyen] "dâver"i [= büyük sultan] olur denmektedir. Çünkü bu durumda hiç kimseye kulluk etmeyecek, kendi huzur ülkesinin sultanı olacaktır.

5 "Mûmyâ" kırıkları iyileştirdiğine inanılan efsanevî bir ilacın ismidir. Bu beyitte insanın yaptığı bir iyilik ile övünüp iftihar etmesi huyuna temas edilmek üzere söz konusu ilâç bir insan gibi gösterilmiş (teşhis) ve sanki bir kırığı iyileştirince bu ilâcın "tefâhur-gûne" [= iftiharlı bir tavır takınarak] "imtinân" [= iyilik ettiği için başa kakma] göstereceği düşünülerek; ona dahi borçlu kalmamak için bu ilâcı kullanmamanın daha iyi olacağı mübalâğalı bir ifadeyle öne sürülmüştür. "Pend" öğüt, "hâ-

tır" gönül, "şikest-i hâtır" ise gönül kırıklığı demektir. Şairin, aslında kemik vb. kırıklar için kullanılan söz konusu ilâcı, kırık gönlü tamir için kullanılır göstermesi ayrıca dikkat çekicidir.

6 Asıl anlamı üzengi demek olan "rikâb" (bk. res. 248), yüksek devlet erkânı bir yere giderlerken kullarının da atlarının üzengisi hizasında sürekli hizmete hazır vaziyette beraberlerinde yürümeleri âdet olduğundan (bk. res. 218 ve s. 400 eki), bu hizmetlilere de alem olmuş bir tabirdir. Bu bakımdan "devlet-i pâ-der-rikâb" terkibini 'tantana ve debdebe ile sürdürülen ikbal yahut iktidar' anlamında yorumlamak daha doğru olmalıdır. İnsan ömrünün kişileştirildiği bu beyitte (teşhis) böyle bir "devlet" [= iktidar, kudret, bahtiyarlık]; ömür midesine dokunan, "darrı" [= zararı] "nef'inden" [= faydasından] çok olan bir nimete benzetilerek, buna heveslenmekten vazgeçilmesi tavsiye edilmiş.

7 Bu beyitteki "rızâ" [= razı olma] tabiri Allah'ın rızası ve onun kabul edeceği davranış biçimi anlamında kullanılmış; Allah'ın rızasına teslim olmak, asla terk edilmemesi gereken bir "dârû" [= ilâç] gibi nitelendirilmiştir. "İddi'â" bir konuda üstün gelmek yahut dediğinin olması yolunda gayret sarf edip diretmek demektir. Bu huy "bâde-i gavgâ-be-dûş"a [= kavga ve karışıklığa sebep olan şarap] benzetilmiş. Gerçekten de böylesine iddialarla dolu hırslı bir hayat sürekli karışıklıkları da beraberinde getirir, iddia sonunda kazanmanın zevki de insanı âdeta sarhoş eder. Bu bakımdan şairin çizdiği tasvir ve verdiği nasihat günümüz için de geçerliğini koruyan oldukça yerinde bir hususa temas etmektedir. Dikkat edilecek olursa şair bu nasihatı günümüzde de kısmen süregelen bir terbiye gereği kendisine veriyor görünmekle birlikte aslında mesaj okuyucuya gönderilmektedir.



249

• HAT GELDİ!.. •

Doğu'nun gerek dinî gerekse mistik anlayışına göre insan, yaratılanların en şereflisi olup meleklerin secde edecekleri kadar yüce bir varlıktı. Yine bu görüşe biraz da vahdetivücut inancının karıştırılmasıyla geliştirilen bir başka görüşe göre, bütün yaratılanlarda değişik halleriyle kendini gösteren Allah, en mükemmel şekilde insanda tecellî etmiştir. Özellikle Bâtınî bazı zümreler arasında yer edip benimsenen bu inanışa göre insanın yüzü, Allah'ın nurlarını yansıtan bir ayna gibidir. Güneşin önüne gelen bulut nasıl onun ışıklarını keserse, insan yüzündeki tüy ve sakallar da oradaki ilâhî nurların tecellisine engel olurlar. İşte böyle bir düşünceden hareketle Kalenderîler ve özellikle bu tarikatın Cavlakiyye koluna mensup Bâtınî dervişler "çâr-darb" [= dört vuruş] ederek yüzlerindeki sakal, bıyık, kaş ve saçlarını kazırlar (bk. res. 149). Yine bu görüşte olan bir kısım Bâtınî dervişler, "şâhid" dedikleri henüz yüzünde tüyleri çıkmamış bir genci karşılarına alıp saatler boyunca iki kaşı arasına bakarak ilâhî tecellileri müşahade ettiklerini iddia ederlermiş. Yüzünde sakalları çıkmaya başlayınca bu gençlerin terk edilmeleri geleneği edebiyata da yansımış, bu kitabın çeşitli yerlerinde örnekleri görüldüğü üzere birçok şekillerde kullanılmıştır. Bu gibi geleneklere göndermeler yapan klâsik İran ve Türk edebiyatlarında sevgili yerine kullanılan "şâhid" kavramının kökleri arasında böyle bir geleneğin izlerinin bulunduğunu düşünmek yanlış olmasa gerektir. İran ve Türk edebiyatlarında kök itibarıyla o devir insanının samimiyetle inandığı böyle bir batınî inanışa kadar uzanan "hat gelmesi" kavramı üzerinde, şairlerin meşrebine göre zaman zaman bayağı ve müstehcen derecesinde imajlar geliştirildiği de bir gerçektir. Türkçe tabir ve deyimlerin kıvraklığından her zaman ustaca yararlanmayı bilen şairler, "hat" [= yazı, yazılı belge] kelimesinin aynı zamanda "ferman" anlamına gelişinden hareketle yüzde çıkan tüyler hakkında, meselâ Emrî'nin şu beytinde olduğu gibi bir "azil beratı" benzetmesini kullanmışlardır:

Göricek hatt-i siyâhın didiler 'âşıklar
Biz mülâzimlere bu 'azl berâtı ancak

Zâtî'nin de "Senin güneş gibi nurlu yüzünde hattını görünce gönül, 'Eyvahlar olsun! Ecelim geceyi gündüze katarak geliyor' dedi" anlamında :

Gün yüzüñde görüben hattuñı ey meh didi dil
Geceyi gündüze katup gelür ey vây ecelüm

derken arka plana ustalıkla gece gündüz durmadan at sürerek elindeki fermanı getiren bir ulak imajı yerleştirivermiş olduğu hissedilir. Ancak bütün bu imajlar hemen her defasında öylesine kapalı geçiştirilir ki çoğu zaman beyte dikkatle bakılmayınca şairin ima ile sorduğu bilmece yahut göndermede bulunduğu sahne gözden kaçıp gider. Bazen de insan, metnin yazılışından şu kadar yüzyıl sonra çıkarılan manaların gerçek dışı bir vehimden ibaret olabileceği konusunda ister istemez kuşkulara kapılır. Ancak metinleri incelerken zaman zaman içine düşülen bu gibi çelişkili problemleri en iyi çözen anahtar yine o metnin çağdaşı metinlerdir. Meselâ Hayretî "hat gelmesi" ile ilgili bir beytinde "Senin karışıklık çıkartan hattın, benim ölümüme belge getirdi. Kıvrım kıvrım saçın [beni idam için] ip hazırladı" anlamında

Katlüme hüccet getürdi hatt-i tezvîrüñ senüñ
Rîsmân hâzırladı zülf-i girih-gîrüñ senüñ

derken, Osmanlı geleneğinde giyabında ölüm fermanı verilen bir şahsa ulakla gönderilen bir belge ve ip imajını bütün açıklığıyla muhayyilemize sererek daha önceki beyitler hakkında içine düşülen tereddütleri ortadan kaldırır. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa hakkında, idam edilerek öldürülüşünden hemen sonra 1684'te Paris'te yayımlanan *Cara Mustapha Grand Vezir* adlı kitaptan alınan yan sayfadaki gravür, âdeta Hayretî'nin "hat gelmesi" ile ilgili beytinin arka planındaki imajı resmetmek için hazırlanmış görünüyor. Paşa avluda duyduğu nal sesleri üzerine durmakta olduğu namazı kesmiştir. Gelenler Kapıcılar Kethüdası Gazzaz Ahmed Ağa, Çavuşbaşı Kadıköylü Mehmed Ağa ve Yeniçeri Ağası Bekrî Mustafa'dır. Yeniçeri ağası, paşanın eteğini öpüp emanetindeki Sancak-i Şerîf ve Kâbe anahtarının iadesi ile kendisinin idamı emrini bildiren fermanı saygıyla uzatır. Paşa kıldığı iki rekât namazdan sonra sakalını tutarak ipin boynuna kolayca geçmesine yardım eder. Cenazesi avluda kurulan köhne bir çadırda yıkanarak cellat tarafından padişaha gönderilmek üzere başı gövdesinden ayrılır. Baş balmumu içine yerleştirilerek saraydan gönderilen koyu kırmızı torba ile İstanbul'a ulaştırılır. Gönderilen "Hatt-i Hümâyûn"a itiraz etmek koca sadrazamın aklından dahi geçmemiştir...



250

NEDÎM

[İstanbul 1681 ? - İstanbul 1730]

Asıl adı Ahmed'dir. Babası Sultan İbrahim'in saltanat yıllarında kazaskerlik eden ve "Mülakkab" diye anılan Muslihüddin Efendi'nin oğlu Mehmed Efendi, annesi ise Karaçelebizâde ailesinden Sâliha Hatun'dur. Abdurrahman Şeref adlı amcası da şairdi. İyi bir medrese eğitimi aldıktan sonra Ebezâde Abdullah Efendi zamanında açılan bir imtihanı kazanarak Hâric Medresesi müderrisleri arasına girdi. Önceleri Şehid Ali Paşa'ya kasideler sunduysa da beklediği karşılığı göremeyen şair, asıl hak ettiği ilgiyi Nevşehirli İbrahim Paşa'dan gördü. Paşaya daha vezir rütbesi verilmeden önce bir kaside sunan Nedîm'in ikbal devresi, Fâtıma Sultan'la evlenen İbrahim Paşa'nın h. 4 Cemaziyelahir 1130 / m. 5 Mayıs 1718'de sadarete getirilmesiyle başlar. Devletin iç ve dış meselelerinin sükûnete kavuşturulmasından sonra başlatılan imar faaliyetleri arasında Fâtıma Sultan'ın sarayı da genişletilmiş, ilâve edilen kütüphane ile Şehzadebaşı'ndaki darülhadis ve kütüphanenin de inşası tamamlanarak bunlarda tefsir dersleri başlatılmıştı. Bu sırada *Sahâifü'l-ahbâr*'ı tercümeye memur edilen Nedîm, İbrahim Paşa'nın kütüphanesine memur olarak atandı. Bu arada ileri gelen devlet ricalinin davet ve sohbetlerine de katılıyordu. Nihayet paşa tarafından Sultan III. Ahmed'e takdim edildi.

Bu arada h. 1138 / m. 1725-6'da Mahmud Paşa Mahkemesi naipliğine tayin edilen Nedîm, *Aynî Târîhi*'ni tercüme edecek heyete dahil edilir. Bir yıl sonra Molla Kırımî Medresesi'ne, ardından da Sâdî Efendi Medresesi'ne atanır. Her geçen yıl ilerleyerek, Eski Nişancı Paşa ve Sahn-i Semân medreselerine yükseltilir. 1730 yılında çıkan isyan sırasında Sekban Ali Medresesi'nde bulunmaktaydı. Bir rivayete göre ihtilâl sırasında paniğe kapılarak evinin damından kaçmaya çalışırken düşerek, bir diğer rivayete göre cinnet geçirerek vefat etmiştir. Mezarı Üsküdar Tunusbağı Kabristanı'nın biraz yukarısında, Selimiye Dergâhı civarındaki Çiçekçi mevkiindedir. Mevlevî ve Hamzavîlerde olduğu gibi baş tarafı kesik ve kolları kırık bir görünüm arz eden mezar taşına şu meşhur beyti yazılmıştı:

Ey Nedîm ey bülbül-i şeydâ n'içün hâmûşsun
Sende evvel çok nevâlar güft ü gûlar var idi

Nedîm'in ilk şiiri, annesinin mezar kitabesi için yazdığı şiirden de önce, kendisinin Gülşenî tarikatine mensup olduğunu gösteren bir tarihidir. III. Ahmed, Şehid Ali Paşa ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa için şiirler yazan ve özellikle paşanın kütüphane memurluğu sırasında devrin önde gelen şahsiyetleriyle yakından tanışma fırsatı bularak onlara düğün, bayram, zafer, sulh, doğum, helva sohbeti vb. vesilelerle birçok şiirler sunan Nedîm, XVIII. yüzyıl Türk edebiyatında şiirleriyle yeni bir çığır açan, kendinden sonraki Türk şairlerinde güçlü tesirler bırakan müstesna bir şahsiyettir. Revan'ın fethini hiç görülmemiş biçimde şarkı ile dile getirecek kadar kendisini kaidelere kayıtsız tutar. Yerine göre alabildiğince serbest tavır takınabilen bir şair olmakla birlikte, en lâubalî şiirlerinde dahi bayağılığa düşmeyen bir şahsiyet sergiler. Kendinden önceki şairlerden mesnevide Nev'îzâde Atâyî'yi, rubaîde Azmîzâde Hâletî'yi, kasidede Nef'î'yi, gazelde de Bâkî ve Yahyâ'yı üstat sayan Nedîm, mahlâs kullanmasa dahi şiirlerinin kendisine ait olduğunun kolayca anlaşılacağı iddiasında ve bilincindedir. Şiirlerinde zevk ve işreti işler, dinî konulara fazlaca girmez. Yaşadığı devirde değeri fazlaca anlaşılamayan ve Seyyid Vehbî, Osmanzâde Tâib, Kânî ve Sâlim gibi şairlerin gölgesinde kalan Nedîm'in asıl değeri, kendisinden sonra gelenlerce anlaşılmış ve şöhreti artarak günümüze kadar gelmiştir.

Kaynaklar: Fevziye Abdullah Tansel, "Nedîm", İA, c. IX, s. 169-174; Hasibe Mazıoğlu, *Nedîm'in Divân Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara 1957.

Nedîm'in bu meşhur kasidesi için bazı nüsha farkları dışında Halil Nihad Bey'in neşrettiği *Nedim Dîvânı*'ndaki 28 beyitlik metin esas alındı. Metnin Gölpınarlı neşri 32 beyitten oluşmaktadır. Ancak nüshaların çoğunda bulunmayıp sadece Hâlet Efendi Kütüphanesi'ndeki çok değerli bir mecmuada yer alan ve bazı ifade aksaklıkları görülen bu fazlalık dört beytin şair tarafından daha sonra beğenilmeyerek kasideden çıkartılmış olması güçlü bir ihtimal olarak görünmektedir.

KASİDE

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

KASÎDE DER VASF-I İSTANBUL VE SITÂYIŞ-I İBRÂHÎM PAŞA

1 *Bu şehr-i Sitanbul ki bî-misl ü behâdur*
Bir sengine yekpâre 'Acem mülki fedâdur

2 *Bir gevher-i yektâdur iki bahr arasında*
Hurşîd-i cihân-tâb ile tartılsa sezâdur

3 *Bir kân-i ni'amdur ki anuñ gevheri ikbâl*
Bir bâg-i İremdür ki gülü 'izz ü 'alâdur

SADRAZAM İBRAHİM PAŞA'NIN ÖVGÜSÜ İÇİN İSTANBUL VASFINDA YAZILAN KASİDE

1 Bir benzeri daha bulunamayan ve değeri ölçülemeyen bu İstanbul şehrinin bir taşına baştan başa İran ülkesi feda olsa yeridir.

2 [İstanbul] iki deniz arasında eşsiz bir incidir. Cihanı aydınlatan güneşle tartılsa lâyıktır.

3 [İstanbul] cehveri talih olan bir nimetler ocağıdır. Gülü yücelik, şan ve şeref olan bir İrem bahçesidir.

4 *Altında mı üstünde midür cennet-i a'lâ*
El-hak bu ne hâlet bu ne hôş âb ü hevâdur

4 Yüce cennet [Istanbul'un] altında mı yoksa üstünde midir? Gerçekten bu ne hâl, bu ne hoş su ve havadır!

5 *Her bağçesi bir çemenistân-i letâfet*
Her kûşesi bir meclis-i pür-feyz ü safâdur

5 [Istanbul'un] her bahçesi bir letâfet çimenliği, her köşesi feyiz ve safa ile dolu bir meclistir.

6 *İnsâf degüldür anı dünyâya degişmek*
Gülzârların cennete teşbîh hatâdur

6 Onu dünyaya değişmek insaf değildir. [Istanbul'un] gül bahçelerini cennete benzetmek hatadır.

7 *Herkes irişür anda mürâdına anuñçün*
Dergâhları melce'-i erbâb-i recâdur

7 [Istanbul'un] dergâhları dilek sahiplerinin sığınağı olduğundan, herkes orada dileğine kavuşur

8 *Kâlâ-yı me'ârif satılur sûklarında*
Bâzâr-i hüner ma'den-i 'ilm ü 'ulemâdur

8 [Istanbul] çarşılarında irfan kumaşı satılan bir hüner pazarı, bir ilim ve âlimler ocağıdır.

9 *Câmi'lerinüñ her biri bir kûh-i tecellî*
Ebrû-yi melek andaki mihrâb-i dü'âdur

9 Camilerinin her biri bir tecelli dağı, onlardaki dua mihrabı ise [birer] melek kaşıdır.

10 *Mescidlerinüñ her biri bir lücce-i envâr*
Kandîlleri meh gibi leb-rîz-i ziyâdur

10 [Istanbul] mescitlerinin her biri bir nur okyanusu, [mescitlerin] kandilleri ise ay gibi ağzına kadar ışıkla doludur.

11 *Ser-çeşmeleri olmada insâna revân-bahş*
Germâbeleri câna safâ cisme şifâdur

11 [Istanbul'un] çeşmeleri insana ruh bağışlamaktadır. Hamamları cana safa, cisme şifadır.

12 *Hep halkınuñ etvârı pesendîde vü makbûl*
Dirler ki birâz dilberi bî-mihr ü vefâdur

12 [Istanbul] halkının hareketleri daima hoşa giden ve makbul davranışlardır. [Fakat] dilberleri biraz merhametsiz ve vefasızdır derler.

13 *Şimdi yapılan 'âlem-i nev-resm-i safânuñ*
Evsâfı hele başka kitâb olsa sezâdur

13 Hele şimdi yapılan yeni şekil eğlence âleminin vasıfları, başlı başınca bir kitap olsa yeridir.

14 *Nâmı gibi olmuşdur o hem sa'd hem âbâd*
İstanbula sermâye-i fahr olsa revâdur

14 [Sâdâbâd] ismi gibi hem "uğurlu" hem "mamur" olmuştur. İstanbul'a iftihar vesilesi olsa lâyıktır.

15 *Kühsârları bâgları kasrları hep*
Gûyâ ki bütün şevk ü tarab zevk ü safâdur

15 [Sâdâbâd'ın] dağları, bahçeleri ve kasırları sanki tamamiyle şevk, şenlik, zevk ve safadır.

16 *İstanbuluñ evâfını mümkin mi beyân hîç*
Maksûd hemân sadr-i kerem-kâra senâdur

16 Istanbul'un vasıflarını ifade etmek hiç mümkün olur mu? [Bu kasideyi yazmaktan] amaç sadece kerem sahibi sadrazamı övmektir.

17 *Dâmâd-i güzîn şeh-i zî-şân-i felek-câh*
Fahrü'l-vüzerâ Âsaf-i ferhunde-likâdur

17 [İbrahim Paşa] seçkin bir damat, makamı felek [mertebesinde] olan şanlı bir sadrazam, vezirlerin övüncü, karşılaşması uğur getiren bir Âsaftır.

Hem-nâm-i Halîl olmag ile zât-i şerîfi
Ahdinde cihân pür-ni'am-i cûd ü sehâdur

18 Şerefli zatı Halil [İbrahim Peygamber] ile aynı isimde olduğundan, onun devrinde dünya cömertliğin nimetleri ile dolmuştur.

Devşirmededür saçdığı ihsânı şeb ü rûz
Pîr-i feleğün anuñ içün kaddi dü-tâdur

19 Gece ve gündüz onun saçtığı ihsanları toplamakta oluduğu için ihtiyar feleğin boyu iki kat olmuştur.

Bîm-i ser-i şemşîr-i dirahşân-güherinden
Sîmâ-yi ehâlî-i sitem kâh-rübâdur

20 Cevheri parlayan kılıcının baş korkusundan, zulüm ehli olanların yüzleri kehribar gibi [sapsarı] olmuştur.

Hâtem-sıfatâ tab' ü dil ü dest-i kerîmüñ
Deryâ-yı himem kân-i kerem ebr-i 'atâdur

21 Ey Hâtem sıfatlı! Senin tabiatın, gönlün ve cömert elin; himmet denizi, cömertlik ocağı ve ihsan bulutudur.

Feyz-i eser-i sâgar-i dest-i keremüñden
Şahs-i felegün çihresi yâkût-nümâdur

22 Cömertlik elinin kadehinin tesiri coşkusundan, feleğin çehresi yakut [gibi kırmızı] görünmektedir.

Ey sadr-i kerem-kâr ki dergâh-i refî'üñ
Erbâb-i dile kıble-i ümmîd ü recâdur

23 Ey kerem sahibi sadrazam! Senin yüce dergâhın gönül ehline ümit ve rica kıblesidir.

Sensin o cihân-sadr-i felek-pâye ki dâim
Dergâhuña ikbâl ü şeref perde-güşâdur

24 Sen öyle bir felek payeli cihan sadrazamısın ki dergâhına ikbal ve şeref perdedarlık ederler.

'Iydüñ ola ikbâl ü se'âdetle mübârek
Günden güne ikbâlüñ ola gün gibi zâhir

25 Bayramın ikbal ve saadetle mübarek olsun. Talihin günden güne güneş gibi zahir olsun.

Sadruñda seni eyleye Hak dâim ü sâbit
Hep âlemüñ itdükleri şimdi bu dü'âdur

26 Şimdi bütün insanların ettikleri şu duadır: "Allah seni sadaret makamında devamlı ve sabit eylesin".

Ey sadr-i cihân-bân ide Hak devletüñ efzûn
Kim devletüñ erbâb-i dile lütf–i Hudâdur

27 Ey cihanı gözeten sadrazam! Allah devletini artırsın. Çünkü senin devletin gönül erbabına Allah'ın bir lütfudur.

Ez-cümle Nedîmâ kuluñ ey âsaf-i devrân
Müstagrak-i lütf ü kerem ü cûd ü

28 Ey zamanın Âsaf'ı bunlardan Nedîm kulun lütuf, kerem, cömertlik ve ihsanlara gark olmuştur.

1 Sultan III. Ahmed ve sadrazamı Damad İbrahim Paşa zamanında yaşanan uzun barış döneminde İstanbul, özellikle Beşiktaş, Fındıklı, Cağaloğlu, Vefa ve Kâğıthane semtlerinde inşa edilen birbirinden güzel saray, konak ve kasırlarla bezenmiş, çeşmeler, su bentleri ve lâle bahçeleri ile donanmış; yazın lâle eğlenceleri, kış geceleri helva sohbetleriyle bir zevk ve neşe şehri hâline gelmişti. Öyle ki bu devrede İran'ın güzelliği ve eğlenceleri ile meşhur Isfahan'daki Câr-bâğ'ı yahut efsanevî Kasr-i Şîrîn'i, eşsiz Hâvernâk Köşkü yahut Rükn-âbâd suyu Türk şairlerince küçümsenmeye başlanmıştı. Nedîm'in meşhur kasidesinin matla beytindeki bu ifade de bu tavrın bir tezahürüdür. Acem mülkü olan İran İstanbul ile karşılaştırılmakta ve bütün bu ülkenin İstanbul'un bir taşı kadar dahi değer taşımadığı (mübalâğa) ifade edilmektedir. Şair aynı zamanda bu ifadesiyle âdeta, günümüzde de yaygın olarak kullanılan "İstanbul'un taşı toprağı altın" sözüne işarette bulunmaktadır.

İran'daki otorite boşluğu sonucu İran topraklarını işgale başlayan Afganlılara müdahale eden Ruslar'ın ele geçirdikleri Derbend ve Bakü'nün, eski toprakları olduğu hâlde İran tarafından zaptedildiği gerekçesiyle kendilerine verilmesi yolunda Afganlılardan gelen talebe karşılık; Rusların itirazı üzerine bir mesele çıkmaması için Osmanlı Devleti pasif kalmayı tercih etmişti [h. 1136 / m. Haziran 1724]. Gerçi Gence, Tebriz, Karabağ, Nahcivan ve Revan Osmanlı'da kalacaktı fakat bu iki şehir bütün ısrarlara rağmen alınamadı. Tam bir telif tarihi tespit edilememekle beraber Sâdâbad Kasrı'nın 1723 senesi başında biten inşaatından sonra yazıldığı muhakkak olan Nedîm'in kasidesinin böyle ifade ile başlaması, aynı zamanda İbrahim Paşa'ya bu konuda bir teselli ifadesi gibi görünmektedir.

2 İstanbul şehri bu beyitte iki deniz arasında bulunan ve benzeri olmayan bir inciye benzetilmiştir. Şair bu ifadesi ile coğrafî bir gerçeği dile getirirken aynı zamanda çok ustaca bir de söz oyunu gerçekleştirerek dünyada en güzel incilerin çıkarıldığı ülke olan "Bahreyn"e de imada bulunmaktadır (iham). Çünkü Arapçada "bahr" deniz, "bahreyn" ise "iki deniz" yani "iki bahr" demektir. İnci kuyumcular tarafından tartılarak satılır. Buradaki tartmanın diğer anlamları da "denklik", "bedel kılmak" ve "mukayese etmek"tir. Buna göre İstanbul şehri parlaklık itibarıyla ancak cihana aydınlık veren güneş ile karşılaştırılabilecek yahut ölçülebilecek bir incidir. Eski simya bilgisine göre güneşin yeryüzünde altının oluşmasına sebep olduğuna inanıldığından, şairin bu ifadesi ile aynı zamanda İstanbul'u altının kaynağı olan bir gök cismi ile kıyaslamaya lâyık gördüğü anlaşılır.

3 "Kân" değerli maden ve taşların çıkarıldığı ocaklara denir. "Ni'met" ise iyilik ve ihsan demektir. Bu beyitte İstanbul, içinden "ikbal" mücevherlerinin çıkarıldığı bir nimetler ocağı olarak düşünülmektedir (teşbih). "İkbâl" işlerin yolunda gitmesi talihin uygun düşmesi demektir. İkinci mısrada ise İstanbul bu defa İrem bahçesine benzetilmektedir. "İrem" Şeddad tarafından yeryüzünde cenneti yaratma iddiası ile kurulan bir bahçenin ismi olup edebî metinlerde daha çok "cennet" anlamında kullanılır. Dolayısıyla ikinci beyitte İstanbul, içinde bulunanlara şan ve şeref gülleri açan cennet misali bir bahçe olarak düşünülmektedir (teşbih). Gerçekten de çoğu esir olarak İstanbul'a getirilen nice gençler bu şehirde gerek kabiliyetlerinin yeterliği gerekse talihlerinin uygun düşmesi sonucu dünyanın en büyük devletinin en önemli mevkilerine gelebiliyor ve soyca hiçbir üstünlükleri yokken en güçlü makamları, şan ve şerefi elde edebiliyorlardı.

4 Bazı şehirleri yüceltme amacıyla cennetin filan şehrin üzerinde yahut altında olduğu şeklinde geliştirilen ve bir kısmının hadis olduğu iddia edilen sözlere işaret olmak üzere Nedîm aynı soruyu İstanbul için sormakta, bir şehrin bu kadar hoş havası ve suyu olmasını ancak cennet ile bir ilişkisi olması sebebine bağlamaktadır.

5 Bu devir İstanbul'u birbirinden güzel, son derece değerli lâle ve çiçeklerle süslenen bahçeleri ve bu bahçelerde düzenlenen sohbet ve eğlence meclisleri ile meşhur olmuştu. Şairin "feyiz" dolu meclis ile kastettiği ilmî meclislerdir. Oldukça iyi tahsil görmüş bulunan Sadrazam İbrahim Paşa ilim ve fikir adamlarını sık sık toplayıp onlara münazara ettirir, zaman zaman kendisi de fikrini söyleyerek bu ilmî münakaşalara iştirak ederdi. Aynı şekilde tarihe aşırı merakı olan paşa tercüme heyetleri

kurdurarak önemli gördüğü tarih kitaplarını ve bu arada Aristo'nun bazı eserlerini Türkçeye tercüme ettiriyor, üst seviyedeki bu devlet teşviki ilmî sahada her tabakada bir hareket ve canlılık oluşturuyordu. Diğer taraftan kendisi de iyi bir şair ve hattat olan Sultan III. Ahmed de bütün ilim adamlarını olduğu kadar sanatkârları da himaye ediyordu. Bahar geldiğinde sadrazamı ve diğer damatları ile Beşiktaş yalısına gider, mevsime ve rağbete göre değişebilen bu eğlence yerlerine şeyhülislâmdan bütün diğer devlet erkânına kadar herkes davet edilir, safa sürülürdü. İstanbul halkının kalbur üstü tabakaları da sarayı taklit yoluyla kendilerine göre eğlenceler tertip ettiklerinden İstanbul bu devirde tam bir safâ şehri hâline gelmişti.

6 İlk beyitte İstanbul'un bir taşı ile İran ülkesini karşılaştıran ve İstanbul'un taşını üstün gören şair bu defa da onu bütün dünyadan üstün görmekte, dünya ile değiştirilmesinin akıl kârı olmadığını ifade etmektedir. İkinci mısradaki "İstanbul'un gül bahçelerini cennete benzetmek hatadır" sözü eğer "İstanbul'un bahçeleri cennetin bahçelerinden daha güzeldir, bu sebepten benzetme yapılması dahi yanlıştır" anlamında söylenmişse bu küfür olur ve dinen bu sözü sarf edenin cezalandırılması gerekir. Ancak bu söz aynı zamanda "İstanbul'un bahçeleri her ne kadar çok güzel ise de bunların cennet bahçeleri ile karşılaştırılması doğru olmaz. Çünkü cennet bahçeleri insanın hayal edemeyeceği kadar güzeldir" şeklinde de yorumlanabileceğinden söz sahibini ciddî bir itham hâlinde kurtarabilecek bir yapıda sarf edildiğinden, eski hukuka göre suç oluşturmamaktadır. Şairler hiçbir konuda taviz vermeyen, üstelik dilin inceliklerinden anlamayan kaba sofu kimseleri öfkelendirmek için sık sık bu gibi tehlikeli ifadeler kullanmayı âdet hâline getirmişlerdi.

7 Asıl anlamı "kapı önü" demek olan "der-gâh" kelimesi burada iki anlama gelecek şekilde (tevriye) kullanılmıştır. Birinci anlamı -başta padişahın bir adı da "dergâh-i âlî" olan sarayı olmak üzere- devlet ileri gelenlerinin insanların ihtiyaçlarına cevap veren daireleri, diğer anlamı da Allah'a daha fazla yakınlaşma ümidinde olanların bağlandıkları tarikat merkezleri durumunda bulunan tekkelerdir. Aynı şekilde "recâ" kelimesinin bir anlamı günümüzde kullanıldığı gibi maddî "istek ve dilek", diğer anlamı ise Allah'tan bir şey "ümit etmek"tir. İstanbul'da yaşayan yahut ihtiyaçları için bu şehre gelen insanlar, her konuda merkez durumunda bulunan devlet dairelerine müracaat ederek işlerini yoluna koydukları gibi, büyük tarikat merkezleri ve evliya türbeleri ile dolu olan bu kent aynı zamanda türlü ihtiyaçlar için manevî yardım talep edilen, adaklar adanan birçok dinî merkeze sahipti.

8 İstanbul Sahn, Süleymaniye ve Ayasofya gibi devletin en büyük ilim merkezleri durumunda bulunan medreseler ile büyük tarikat merkezlerini de bünyesinde toplayan bir şehir durumunda bulunduğundan şair bu şehri ilim ve irfan kumaşı satılan bir çarşıya benzetiyor. Gerçekten de devletin her köşesinden ilim öğrenmek isteyen başarılı gençler İstanbul'a gelerek şehrin medreselerinden âdeta ilim ve irfan kumaşları alarak donanırlardı. "Hüner" hat, minyatür, çini, cilt vb. bütün güzel sanat şubelerini kasteden bir tabirdir. Gerçekten de imparatorlukta güzel sanatlarda mevcut en usta sanatçılar bu şehirde bulunduklarından yahut bu şehre gelip kendilerini ispat ederek yükselme imkânı bulduklarından bu şehrin bir "hüner pazarı" olması tabiri çok yerinde ve mübalâğasız bir ifadedir. Maden ocağından değerli mücevherler çıkması gibi İstanbul'un medreselerinden sürekli ilim adamları yetiştiğinden bu şehir bir ilim ve bilginler madenine benzetilmiştir.

9 Hz. Muhammed'e Cebrail'in Hira dağında gelmesi, Hz. Musa'ya nurlu ağacın Tûr dağında görünmesi gibi peygamberlere zuhur eden ilahî tecelliler hemen daima bir dağda gerçekleştiğinden edebiyatta bir yücelik ve kudsiyet ifadesi için "kûh-i tecellî" [= İlâhî zuhuratın gerçekleştiği dağ] tabiri geliştirilmiştir. Şair İstanbul şehrindeki Süleymaniye, Ayasofya vb. büyük camileri kastederek bunların her birini ilâhî tecellilerin gerçekleştiği birer dağa benzetmektedir. Camilerde yer alan ve şekil itibarıyla bir kaşı andıran mihrapları ise bu dağlara Allah tarafından gönderilen meleklerin kaşı olarak düşünülmüştür.

10 Bu defa da şehrin mescitleri tasvir edilerek bunların her biri bir nur okyanusuna benzetilmektedir (mübalâğa). Buradaki "envâr" [= nurlar] kelimesi hem maddî hem de manevî anlamda kullanılmışır

(tevriye). Allah'a ibadet edilen bu mekânların manevî nurlarla dolu olduğu ifade edilmiş; aynı zamanda zeytinyağı kandili ile aydınlanan bu mabetler o günün imkânlarıyla belki geceleri şehrin mahalle aralarındaki en aydınlık noktaları olduğundan nur okyanusuna benzetilmişlerdir. Şair ayrıca bu kandillerin her birini ay gibi ışık ile "leb-rîz" [= ağzına kadar dolmuş] olarak tarif etmektedir. Günümüzde ampul yerleştirilerek kullanılan bu kandillerin içine eskiden zeytinyağı konur ve metal bağlantılar arasından geçirilen pamuk fitilleri her akşam namazından önce görevliler tarafından yakılarak mabetler ibadete hazırlanırdı. Yukarıda duran kandil alevi içindeki yağın seviyesine göre aşağıya doğru ışığı büyüteç gibi yayarak mekânı aydınlatırdı. Şair kandilin içinde yandıkça değişen yağ seviyesi ile ayın günden güne artan veya azalan ışığı arasında bir benzerlik kurarak kandillerin her birini aya benzetmektedir.

11 Lâle Devri'nin en dikkat çekici özelliklerinden birisi de İstanbul'un her köşesine birbirinden güzel çeşmeler inşa edilmesi olmuştur. Padişah ve sadrazam başta olmak üzere bütün devlet ileri gelenleri isimlerini yaşatacak birer çeşme inşa ettiriyor, şairler bu çeşmelere tarihler düşürüyorlar ve şehir birbirinden güzel eserlerle ayrı bir çehreye bürünüyordu. İlk mısrada geçen "revân" kelimesinin biri "ruh", diğeri "akma" olmak üzere iki anlamı olmakla beraber, kelime burada ilk anlamıyla kullanılmıştır. Yani çeşmelerin güzelliği insana ruh bağışlamakta yahut canına can katmaktadır. Su ve "akma" ilişkisi sebebiyle de "revân" kelimesi uzak anlamıyla "çeşme" ile ilişki teşkil edecek bir yapıda kullanılmıştır (iham). Temizlik İslâm dininin âdeta ilk adımını teşkil ettiğinden olmalı, Türkler aynı çağdaki diğer milletlere nazaran yıkanmaya aşırı bir önem vermişler ve hamam gündelik hayatın sabah namazından da önce gelen bir safhasını oluşturmuştur. Nedîm İstanbul'un güzelliklerini ve özellikle su kültürü ile ilgili unsurlarını sıralarken, şehrin Türkler tarafından fethinden sonra her köşesini saran bu yapılarını da ayrıca zikretmektedir. Şairin İstanbul hamamları ile ilgili olarak biri "cana safa" diğeri de "cisme şifa" olmak üzere iki özellik sıraladığı görülmektedir. Hamamın cana safa olması, buraların aynı zamanda birer sohbet ve eğlence merkezi gibi kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle kadınlar açısından hamamlar, yemeli içmeli eğlencelerin düzenlendiği, günün önemli bir kısmını işgal eden mekânlardı. Hamamların cisme şifa olması ise temizlik ve sıhhat ilişkisinden kaynaklanmalıdır.

12 İstanbul gerek payitaht olması gerekse bir ilim ve kültür merkezi bulunması sebebiyle diğer şehirlerden daha farklı bir insan mozayiğine sahip bulunuyordu. O devirde günümüzde olduğu gibi herkes elini kolunu sallayarak bu şehre gelemediğinden şehrin nezih bir insan dokusu olduğu muhakkaktır. Hatta yakın zamana kadar İstanbullu olmak, görgülü ve zarif insan olmakla eş anlamlı bir tabir gibiydi. Nedîm şehir halkının bu durumuna işaret ederken sözü şehrin güzellerine çevirmekte, şehrin güzellerinin şefkatten merhametten uzak ve vefasız olduklarını ifade etmektedir. Osmanlıca lügatlarda "mihr" sevgi ve aşk anlamında geçmekle birlikte edebî metinlerde burada olduğu gibi şefkat ve merhamet anlamında çokça kullanılan bir kelimedir.

13 Kasidenin başından beri tamamen İstanbul'dan bahseden şair burada konuyu daha ince bir ayrıntıya getirmektedir. Beyitteki "âlem" kelimesi hem "eğlence meclisi" hem de "dünya, dünyadan bir mekân" anlamlarına gelecek şekilde kullanılmıştır (tevriye). Gerek Sultan III. Ahmed gerekse Sadrazam İbrahim Paşa eğlenceye, zevk ve safaya düşkün insanlar olduklarından, devrin zarifleri onların bu mizaçlarına uygun düşecek ve hoşlarına gidecek yeni yeni buluşlar oluşturuyorlar ve İstanbul'un eğlence âlemi o güne kadar görmediği yeniliklerle karşılaşıyordu. Geceleri lâle bahçelerinde düzenlenen eğlencelerde ağaçların kandillerle donatılması yahut kaplumbağaların üzerlerine mumlar dikilerek çimenlerin üzerine salıverilmeleri gibi şeyler daha önceleri pek bilinmediğinden şair bu gibi hususları kastetmektedir. "Âlem" kelimesinin diğer anlamıyla da bu devrin eğlence mekânlarının odağı hâline gelen "Sâdâbad" kastedilmektedir. Buradaki meşhur Sadâbâd kasrının inşaatına 27 Mayıs 1722'de başlanmış ve yedi aylık çok yoğun bir çalışmayla aynı yıl sonunda bitirilmişti. Çevre düzenlemeleri kısa zamanda tamamlanarak burası yepyeni bir âlem hâline getirilmişti. Ardından şa-

ir bu devrin eğlencelerinin böyle birkaç beyte sığdırılamayacağını, anlatılmasının bir kitap tutacak kadar uzun olacağını ifade etmiştir. Gerçekten de bu devirde meselâ Sultan'ın dört şehzadesinin sünneti ve üç kızının nikâhı sebebiyle düzenlenen düğün eğlenceleri Seyyid Vehbî tarafından büyük bir kitap teşkil edecek şekilde kaleme alınarak *Sûr-nâme* adıyla bir eser oluşturulduğu düşünülecek olursa bu sözün bir mübalâğa olmadığı kolayca anlaşılır.

14 Bu beyitte de yukarıda ima edilen Sâdâbâd kastedilerek, bu ismi oluşturan iki kelime hakkında bir yorum geliştirilmektedir. Nedîm'e göre Sâdâbâd hem "sa'd" [= uğurlu] hem de "âbâd" [= mamur] olmuştur. Bu hâliyle İstanbul için bir övünç kaynağı olsa yeridir. Tabii aradan geçen zaman bu yorumlardan ilkinin hiç de doğru olmadığını, bu "âlem"in büyük bir uğursuzluk ve fitneye sebep olacağını gösterecektir.

15 Bilindiği üzere Kâğıthane deresinin iki tarafı tepelerle çevrili olup Sâdâbâd diye adlandırılan semt bu tepelerin yamacında ve su kenarında inşa edilen birbirinden güzel kasır ve köşklerden oluşuyordu. Özellikle Sâdâbâd Kasrı'nın inşaatının yedi ay gibi kısa zamanda bitirilmesi üzerine İbrahim Paşa padişahı buraya davet etmiş, ardından bir ferman yazılarak civar arazilerin bağ ve bahçe hâline getirilmek ve derhâl ağaçlandırılmak şartıyla devlet ricaline taksim edilmesi ve böylece çevrenin kısa zamanda güzelleştirilmesi sağlanmıştı. Devletin ileri gelenleri tarafından büyük masraflar edilerek düzenlenen bu bahçelerin her birinde güçlü bir ihtimalle ayrı ayrı fasıl ve eğlenceler tertip ediliyor, söz konusu tepelerden şevk ve tarab sesleri yankılanıyordu. Şairin kastettiği husus böyle bir manzaradan ibaret olsa gerektir.

16 Kasidenin "gürizgâh"ını oluşturan bu beyitle şair İstanbul'un güzelliklerinin sayılarak bitirilemeyeceğini ifade ederek, diğer şairlerde âdet olan uygun bir sebep düşürme külfetine girmeden, kendisine has bir üslûpla ve teklifsizce paşanın övgüsüne geçmektedir.

17 Aslen İzdin (Zeytin) voyvodası Ali Ağa'nın oğlu olan İbrahim Paşa daha sonra kendisi tarafından imar edilerek Nevşehir adı verilen Muşkara köyünde doğmuştur. Saraya alınıp baltacı ocağına verilmiş ve Sultan III. Ahmed'in şehzadeliği sırasında hizmetinde bulunmuştu. İbrahim Paşa padişahın Varadin'de şehit düşen damadı Ali Paşa ile henüz zifafa giremeyen kızı Fatma Sultan ile evlendirilerek padişaha damat ve kısa zaman sonra da sadrazam oldu. Nedîm'in paşaya "dâmâd-i güzîn" demesi padişahın yine devlet ricalinden olan diğer damatları arasında en azından sadrazam olmak hasebiyle müstesna bir yer işgal etmesi sebebiyledir. Esas itibarıyla padişah anlamında kullanılan "şeh" kelimesinin edebî metinlerde zaman zaman burada olduğu gibi sadrazamlar ve ileri gelen devlet büyükleri hakkında da kullanıldığı görülmektedir. İkinci mısradaki "likâ" kelimesinin hem "yüz" hem de "karşılaşma" anlamı vardır. Bazı insanlar ile karşılaşmanın uğur yahut uğursuzluk getirdiği inancı günümüzde de süregelen itikatlardandır. Burada paşa yüzünün görülmesi yahut karşılaşılması insana uğur getiren bir husus olarak tarif edilmektedir. Bilindiği üzere "Âsaf" aslında Süleyman Peygamber'in meşhur vezirinin ismi olup daha sonra edebiyatta başarılı vezirler sürekli ona benzetildiklerinden artık Âsaf kelimesi "vezir" ile eş anlamlı hâle gelmiştir (istiare).

18 Günümüzde de "Halil İbrahim sofrası" olarak anılan Hz. İbrahim'in sofrası sürekli olarak açık bulunması ve gelen geçen herkesi doyurması ile meşhur olup bu peygamber edebiyatta cömertlik sembolü hâline gelmiştir. Şair burada Damat İbrahim Paşa ile Hz. İbrahim arasında bir ilişki kurarak bu isim benzerliği sebebiyle paşanın sadareti zamanında cihanın onun cömertliğinin nimetleri ile dolduğunu ifade etmektedir. İkinci mısradaki "cûd" ve "sehâ" her ikisi de cömertlik anlamında olup ifadeyi pekiştirme ve metne bir ahenk verme amacıyla art arda kullanılmışlardır.

19 Felek sürekli döndüğü ve kâinat yaratıldığından beri var olduğu için eski insanların muhayyilesinde çok yaşlı ve kamburu çıkmış bir ihtiyar olarak yer etmiştir. Hatta günümüzde de kaderine ve talihine kızanlar "kambur felek" diye serzenişte bulunurlar. Bu beyitte Nedîm feleğin kamburluğuna şairane bir sebep getirmektedir (hüsnütalil). Şaire göre felek yaşlılıktan değil, sürekli olarak paşanın

saçtığı nimetleri toplamakla meşgul olduğundan dolayı kambur görünmektedir. Boyu "dü-tâ" [= iki kat] olmak aşırı derecede kambur olmak yahut eğilmekten kinaye bir tabirdir.

20 Edebî metinlerde kılıcın "güheri" [= cevheri] ile daha çok iki husus kastedilir. Bunlardan birincisi çeliğinin kalitesidir. Çeliğe su verilme tekniği ile elde edilen sertlik ve kırılmayacak şekilde bir esneklik kılıç için en önemli husustur. Bazı metinlerde de "cevher-i tîg" tabiri ile, kılıcın çeliği üzerinde hare şeklinde görünen menevişler kastedilmiştir. İkincisi ise kılıç kabzalarına yerleştirilen değerli taş ve mücevherlerdir. Şairler "gevher-i tîg" [= kılıcın cevheri] tabirini kullanırken ibareyi metne bu iki manayı da içine alacak şekilde yerleştirmeye özen gösterirler. "Dirahşân" parlak demek olup bununla kılıcın kabzasındaki mücevherlerin yahut da kılıcın çeliğinin parlaklığı kastedilmektedir. "Bîm-i ser" kelleyi kaybetme korkusu, "sitem" ise zulüm demektir. Şairin ifadesine ve iddiasına göre paşa zalimlere karşı öylesine acımasızdır ki onun sadareti zamanında zulmedenlerin yüzleri, kılıcının korkusundan kehribar gibi sapsarı kesilmiştir.

Bilindiği gibi "keh-rübâ" [= kehribar] tarih öncesi çağlardan kalma bir çeşit sarı renkli reçine maddesi olup içinde bazen küçük hayvan fosilleri yahut parçaları bulunur. Eskiden uzak mesafede bulunup padişah emriyle başı kesilerek cezalandırılanların kelleleri, payitahta getirilene kadar bozulmasın diye balmumuna konarak padişah tarafından bizzat görülmeleri sağlanırdı. Bu yüzden eski metinlerde kehribar ile korkudan sapsarı kesilmiş yüz yahut sararmış kesik baş ilişkisi bu benzerlik sebebiyle çokca kullanılan motiflerdendir.

21 Bizde daha çok "Hâtem" olarak zikredilen Hâtimü't-Tâî, Hz. Muhammed zamanında yaşadığı fakat onu göremeden vefat ettiği rivayet edilen, cömertliği ile meşhur bir kabile reisidir. Aşırı derecede eli açık olduğu için edebiyatta cömertliğin sembolü olmuştur. Bu yüzden paşaya "Hâtem-sıfat" [= Hâtem huylu, Hâtem gibi cömert] denmektedir. Ardından paşanın huyu, gönlü ve eli sıralanarak ikinci mısrada bunlar sıra ile "himmet denizi"ne, "cömertlik ocağı"na ve "ihsan bulutu"na benzetilmiş (mürettep leffüneşir). Paşanın gönlünün denize benzetilmesi, denizin asla kir tutmaması ve inci ve mercan gibi değerli mücevherleri dileyenlere cömertçe vermesi sebebiyledir. Tabiatının yani huyunun cömertlik ocağına benzetilmesi yine maden ocaklarının cömertçe içlerinde bulunan değerli madenleri sakınmadan vermelerindendir. Elinin buluta benzetilmesi ise bulutun cömertçe yağmur tanelerini yeryüzüne serpmesi ve toprağı yeşertmesinden dolayıdır. Paşanın dergâhı kapısında toprak gibi bekleşen kulları onun cömertlik bulutunun yağmuru ile ihya olacaklardır...

22 Şairin ifadesine göre paşanın cömertliği öylesine fazladır ki gökler dahi onun cömert elinin sunduğu kadehin tesiri ile yakut gibi kızarmıştır. Kolayca anlaşılacağı üzere burada gökyüzünün güneşin doğuşu yahut batışı sırasında aldığı kızıllık hakkında hayalî bir yorum geliştirilmektedir. Güya gökyüzü güneşin ufuk seviyesindeyken oluşturduğu kızıl renkten değil de paşanın ona cömertlik eli ile sunduğu kadehin etkisinden yakut gibi kızarmıştır. Burada şair şarap içen kimselerin yüzünün kızarması ile gökyüzünün kızıllığı arasında bir ilişki kurmaktadır.

23 Yukarıda da geçtiği üzere "dergâh" burada yüksek dereceli devlet büyüklerinin kapıları hakkında kullanılan bir tabirdir. İhsan ve cömertlik sahibi Sadrazam İbrahim Paşa'nın kapısı burada gönül erbabının ümit ve rica kapısı olarak ifade etilmektedir. Beyitteki "erbâb-i dil" [= gönül ehli kimseler] ifadesiyle paşanın sürekli himaye ettiği ve kendilerine cömertçe ihsanlarda bulunduğu şairler kastedilmektedir. Bunların en meşhurları Nedîm'den başka Osmanzâde Tâib, Seyyîd Vehbî, Sâmî, Şâkir, Küçük Çelebizâde Âsım, Râşid ve Nahîfî idiler. İbrahim Paşa'nın her fırsatta kendisine kasideler sunup tarihler düşüren bu şairlere bol bol ihsan ve caizeler verdiği bilinmektedir. Hatta Çelebizâde Âsım, İbrahim Paşa'nın küçük damadı Kethüda Mehmed Paşa'nın helva sohbetine gidişi münasebetiyle kendisine şiirler sunan şairlerin her birine eserlerini gördükten sonra sağlı sollu dirhem ve dinarlar dağıttığını bildirir. Hatta bu şairlerden Seyyid Vehbî, o sırada bir aralık Osmanlıların eline geçen Tebriz'e ve Tarihçi Râşid de Halep'e kadı tayin edildikleri hâlde kısa bir zaman sonra İstanbul'a geri çağırılarak söz konusu sohbet ve eğlencelere iştirak etmeleri sağlanmıştı. Sermayesi söz

olan şairler için şiire, edebiyata ve sohbete bu derece rağbet gösteren bir devlet adamının kapısı tabii ki gözlerini ayırmadıkları bir kıble olacaktır.

24 İbrahim Paşa'yı sadece Osmanlı Devleti'nin değil cihanın sadrazamı olarak gören şair ona "pâye" yani rütbe ve derece olarak da felek mertebesini lâyık görmektedir. Eskiden padişahların ve yüksek rütbeli memurların huzurlarına girecek kimselerin sırasını düzenleme ve onları hazırlama işiyle vazifeli memurlara "perde-dâr" denirdi. Burada "ikbal" [= iyi talih] ve "şeref" [= yücelik] kavramları sadrazamın sürekli hizmetinde bulunan perdedarları olarak düşünülmüştür (teşhis).

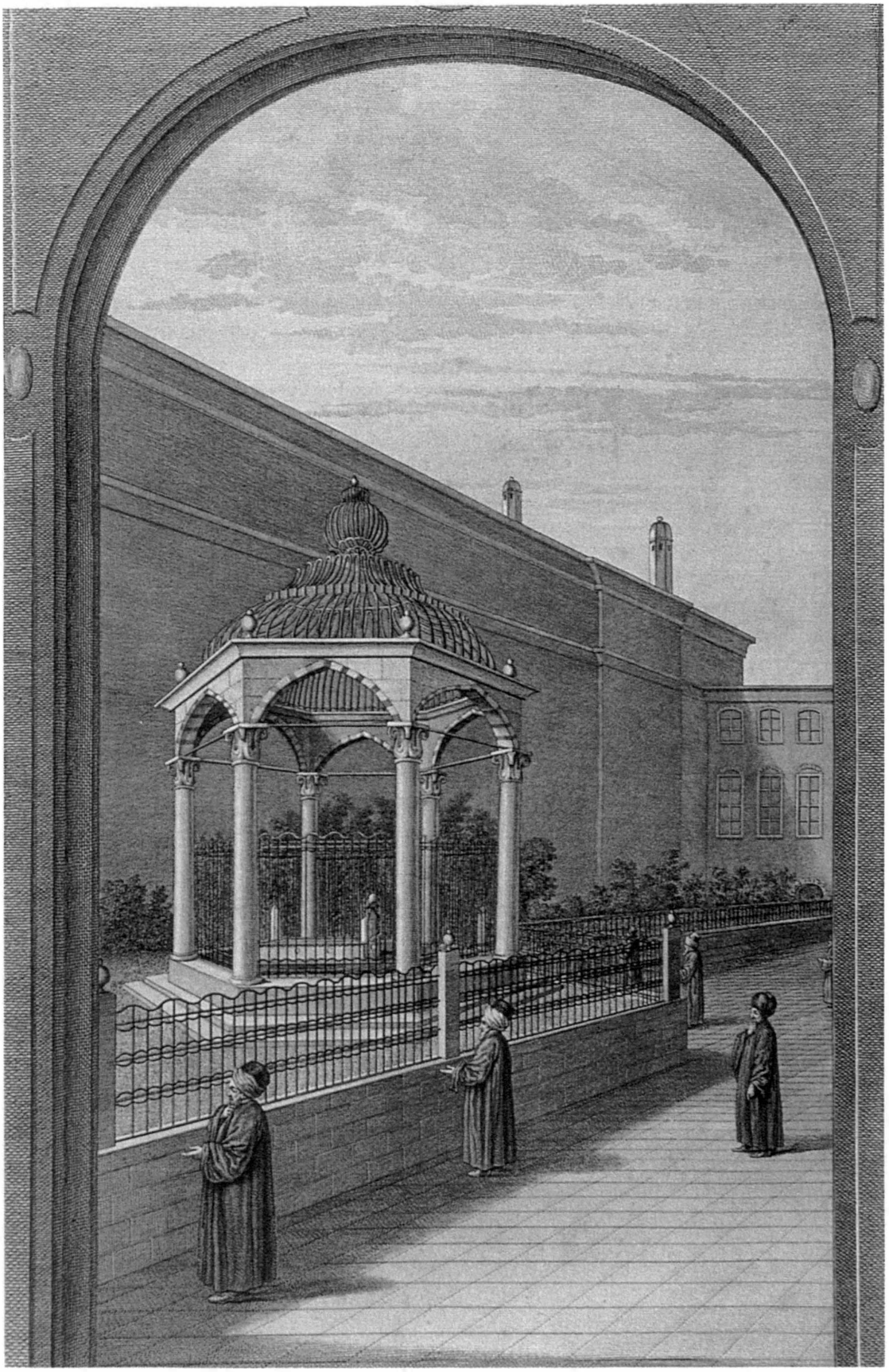
25 Kasidenin paşaya bir bayram münasebetiyle sunulduğunu gösteren bu beyit, aynı zamanda eserin bitimini haber veren dua faslının da başlangıcıdır.

27 Yukarıda 23. beyitte ifade edilen "erbâb-i dil" tabiri burada da tekrarlanmaktadır. Nedîm tam bir açık yüreklilikle paşanın şairler için Allah'ın lütfu olduğunu bir kere daha ifade etmektedir.



251





252

RÂGIB PAŞA

[İstanbul 1699 - İstanbul 1763]

Asıl adı Mehmed'dir. Defterhane kâtiplerinden Şevkî Mehmed Efendi'nin oğludur. Çocukluğundan itibaren zekâsı ile dikkat çeken Râgıb'ın eğitimine özen gösterilmiş, yaşı biraz ilerlediğinde babasının çalıştığı defterhane kaleminde memuriyete başlatılmış, bir süre sonra da Dîvân-ı Hümâyûn kâtipliğine atanmıştı. Bu arada Arapça ve Farsça'yı ilerletti. Şiire ilgi duyuyor, İran şairlerinden Sâib-i Tebrizî ve Şevket-i Buhârî'yi okuyarak onların şiirlerine nazireler yazıyordu. İran ile 1722'de başlatılan savaş sırasında Revan valisi Ârifî Ahmed Paşa'nın yanına verilerek ilk defa idarî bir vazifeye atanmış oldu. Savaş sonunda İran ile yapılan sulh müzakerelerine Hekimoğlu Ali Paşa'nın yanında mühimme kâtibi olarak bulunduktan sonra 1724'te Revan defterdarlığına getirildi. Bundan bir yıl kadar sonra İstanbul'a döndüyse de, kısa süre sonra Hemedan'ın timar ve zeametlerinin düzenlenmesi için Bağdat valisi ve İran seraskeri Ahmed Paşa'nın maiyetinde defteremini ve reisülküttap vekili olarak görevlendirildi; bu arada paşanın ilgi ve takdirini kazandı. Nadir Şah'ın Bağdat'ı kuşatması sırasında şaha gönderilen heyet arasında yer alıp düşmanı oyalayarak şehrin kurtulmasını sağladı. Ardından İstanbul'a çağrılarak maliye tezkireciliğine atandı. 1736'da ordu ile Rus seferine çıkmak üzere hareket ettiyse de, o sırada İstanbul'a gelen İran elçileriyle görüşmeleri yürütmek üzere acele geri çağrıldı. Bu müzakerelerde zekâ ve becerisi ile dikkat çekerek 1737'de sadaret mektupçuluğuna getirildi. 1739'da Reisülküttap Mustafa Efendi başkanlığında Rusya ile görüşmelerde bulunmak için Avusturya'ya gönderildi. Belgrad'ın ve Ada Kalesi'nin fethinde bulundu. Daha sonra Mustafa Efendi'nin yerine reisülküttap olarak atanarak Osmanlı devletinin diplomatik müzakerelerinde önemli hizmetler verdi. 1744'ten sonra dört yıl kadar bulunacağı Mısır valiliğine getirildikten sonra kısa aralıklarla Aydın muhassıllığı, Sayda, Halep ve Bâhir Mustafa Paşa'nın kendisini padişaha övmesi sonucu Şam valiliğine atandı. Ancak Sultan III. Osman kısa bir süre sonra Mustafa Paşa'yı azlederek, hakkında çok övgülü sözler duyduğu Şam valisi Râgıb Paşa'yı h. 10 Receb 1170 / m. 20 Mart 1757'de sadrazamlığa getirdi.

Üç dört ayda bir sadrazam değiştirmeyi alışkanlık hâline getiren Sultan III. Osman'a karşı çok zekice bir tutum takınarak hizmetini sürdüren paşa, öncelikle çalışmasına engel oluşturacak kimseleri birer birer saraydan ve İstanbul'dan uzaklaştırdı. Hasımlarının entrikalarına rağmen h. 16 Safer 1171 / m. 30 Ekim 1757'de tahta çıkan III. Mustafa zamanında da hizmetlerini sürdürdü. Paşayı her geçen gün daha da takdir eden padişahın, kız kardeşi Saliha Sultan'ı kendisine nikâhlamasıyla yeri daha da güçlendi. Altı yıldan fazla sadarette kalan paşa, o devir tıp dilinde "dâimü'l-harâre" ve halk arasında "dolab" denen hastalıktan kurtulamayarak h. 24 Ramazan 1176 / m. 8 Nisan 1763'te vefat etti.

Üstlendiği her işten başarıyla çıkan ve bu özelliğiyle XVIII. yüzyılın en büyük devlet adamlarından sayılan Râgıb Paşa, aynı zamanda şiir sanatında Nedîm ve Şeyh Gâlib gibi o devrin en büyük üstatları arasında kabul edilmiştir. Nâbî Mektebi olarak adlandırılan, görgü, bilgi ve düşünce unsurlarını didaktik bir yaklaşımla hikmet oluşturmak üzere aktarma amaçlı şiirler yazma geleneğinin, kendine has üslûbuyla XVIII. yüzyıldaki en büyük temsilcisidir. Onun bazı beyitleri atasözü gibi günümüzde dahi dillerde dolaşır. Şiirlerinde ağırbaşlı bir devlet adamı ve bilge kişiliğin izleri hâkimdir. Çağının modası olan Sebk-i Hindî'ye fazlaca rağbet göstermeyen paşanın eserleri, düşünceyi mazmunlar ardına gizlemek yerine doğrudan doğruya söylemeyi tercih eden bir anlayışın ürünüdür.

Kaynaklar: Bekir Sıdkı Baykal, "Râgıb Paşa", İA, c. IX, s. 594-596; Abdülkadir Karahan, "Râgıb Paşa", İA, c. IX, s. 596-598; Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul 1333, c. II; İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Târihi Kronolojisi*, İstanbul 1971, c. V; Hüseyin Yorulmaz, *Koca Ragıb Paşa*, Ankara 1998.

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Harâbâtı görenler her biri bir hâletin söyler*
Letâfet nakl ider rindân ü zâhid sıkletin söyler

1 Meyhaneyi görenlerin her biri bir başka hâlini söyler; rintler hoşluğunu nakleder, zahitler ağırlığından bahseder.

2 *Ser-âgâz eyledükçe bahse bülbül revnak-ı gülden*
Bezmde kulkul-i mînâ mülüñ keyfiyyetin söyler

2 Bülbül gülün güzelliğinden bahsetmeye başladıkça, mecliste cam sürahinin kulkul [sesi] şarabın keyfiyetini söyler.

3 *Tecellî neş'esin ehl-i şikem idrâk kâbil mi*
Behişt añdukça zâhid ekl ü şürbüñ lezzetin söyler

3 Mide ehli kimselerin tecelli neşesini idrak etmeleri mümkün mü? Zahit cenneti andıkça yeme ve içmenin lezzetinden bahseder.

4 *Ne zabt-ı hâkim-i 'aklî ne hükm-i zâbit-i şer'î*
Cünûn iklîmini geşt eyleyenler râhatin söyler

4 Ne akıl hâkiminin tutanağı ne şeriat zabitinin hükmü [var]... Cinnet ülkesini gezenler, oranın rahatlığından bahsederler.

5 *Miyân-ı güft ü gûda bed-meniş îhâm ider kubhın*
Şecâ'at arz iderken merd-i kıbtî sirkatin söyler

5 Kötü huylu kimse dedikodu arasında kabahatini hatırlatır. Çingenenin yiğidi kahramanlığını anlatırken [farkında olmadan] hırsızlığını söyler.

6 *Muvâfıkdur yine elbet mizâca şîve-i hikmet*
Tabîbüñ olsa da kizbi marîzüñ sıhhatin söyler

6 Elbet yine de hikmetin şivesi mizaca uygun gelmektedir. Hekimin yalanı da olsa [hastanın sıhhatini söyler.

7 *Perîşânî hâtır nükte-i ser-beste-veş kaldı*
Ne kimse hikmetin añlar ne Râgıb illetin söyler

7 Gönlün perişanlığı ucu bağlı nükte gibi kaldı. Ne kimse hikmetini anlar ne de Ragıb illetini söyler.

1 Eski şiirin vazgeçilmez unsurlarından biri olan "harâbât" [= meyhane]; riya kirinden uzak, içi dışı bir, saf meşrepli rintlerin saf şarabı içip mest oldukları mekân olarak terennüm edilir. Şaraba müptelâ olan âşık ve rintler buraya uğramadan yapamazlar, hatta buradan hiç ayrılmak istemezler. Onlar için meyhane dünyanın en latif köşesidir. Eski toplumumuzda meyhaneler ulu orta yerlerde değil, binaların zemin katlarında, gözden uzak loş mekânlarda, dehlizlerden geçilerek ulaşılabilecek yerlerde faaliyetlerini icra ederlerdi. Loş, şarap kokan bu havasız mekânlar, ömründe daha önce hiç buralara girmeyen bir zahit [= kaba sofu, riya için dindar görünen veya dindarlığı ile gururlanan kimse] için kasvet ve "sıklet" [= ağır] yüklü mekânlardır.

Bunun yanı sıra bütün bu ibarelerin edebî sembolleri göz önünde bulundurulduğunda, metnin tamamen farklı bir anlamı ortaya çıkmaktadır. Bilindiği üzere şarap edebiyatta gerçek yani ilâhî aşkı, bunun bulunduğu yer olan meyhane de gönlü sembolize eder. "Rind" ise Allah'a samimiyetle bağlanıp tevekkül eden, başkaları görüp takdir etsin diye değil tamamıyla ona olan sevgisinden dolayı itaat eden, bundan zevk alan samimî âşığı temsil eder. Onun için Allah'ı ve onun yarattığı her şeyi sevip sürekli onu anmak, şaraba müptelâ olan bir ayyaşın bir an olsun şaraptan ayrı kalmaması gibi bir hâldir, bundan neşe duyar. Zahid ise menfaatçidir. Allah'a başkaları kendisini takdir etsinler diye yani riya için ibadet eder, ibadet etse dahi bunu tamamıyla cennette alacağı nimetleri düşünerek yapar, ibadetin zevkini gönlünde hissetmez, zoraki davranır; üstelik Allah'ın yarattığı güzellikleri görüp tefekkür etme ve onları sevme kabiliyetinden çok uzaktır. Dolayısı ile gönlü kasvet içindedir.

2 Baharın gelmesi ile güller açılmaya ve bülbüller ötmeye başlar. Şairler bu hâli bülbülün güle olan aşkı ile izah eder ve hakkında türlü yorumlar geliştirirler. Eskiler baharın gelmesi ile kapalı mekânlardan bahçelere çıkarlar yahut kırlara ve gözden uzak mesire yerlerine giderek işretlerini oralarda sürdürürlermiş. İşte bu beyitte şair yine böyle bir bahar mevsiminde güle karşı öten bülbül ile şarap kadehine boşalırken "kul kul" diye ses çıkartan sürahi arasında bir ilişki oluşturmaktadır. Tasvire göre bülbül kırmızı gülün "revnak" yani göz kamaştırıcı güzellik ve tazeliğini gördükçe bunu terennüme "ser-âgâz" [= başlama] eyler, o sırada bahçede işret edilirken sakinin elindeki "mînâ" [= cam] sürahiden boşalan "mül" [= şarap] de "kul kul" diye ses çıkartır. Eski sürahiler yuvarlak gövdeli ve ince uzun dar boğazlı olduğu için (bk. res. 253) içindeki sıvı boşalırken bu şekilde ses çıkartırlarmış. Şairler Arapçada 'söyle' demek olan bu "kul" sesiyle türlü yorumlar geliştirmişlerdir. Günümüzde daha çok bir şeyin nasıl olduğu ciheti için kullanılan "keyfiyet" [= nitelik] aslında lügatlarda bu anlamıyla pek geçmemesine rağmen, edebiyatta özellikle şarapla birlikte kullanıldığında "keyif verici özellik" anlamını çağrıştıracak bir biçimde kullanılır.

3 Bu gazelin matla beytinin izahında ifade edildiği gibi "zâhid" [= ham sofu] Allah'a menfaati için kulluk eden, ibadeti karşılığında cennette göreceği nimetleri anarak vakit geçiren, Allah'a gerçek anlamda sevgi ve bağlılık zevkinden mahrum, menfaatperest bir tipi temsil eder. Şarap ve domuz eti dışında her şey helâl diye ne bulduysa midesini dolduran bu gibi kaba sofulara şair ilk mısrada "ehl-i şikem" [= mide ehli] demektedir. Gerçek anlamda sufi telâkkisine göre çok yemek, çok gülmek, çok uyumak, haram işlemek vb. bütün bunlar ruhu karartan, gönle ilâhî tecellinin zuhur etmesini engelleyen şeyledir. Bu gibilerin gönlüne Allah'ın nurları tecelli etmez, böyleleri için cennet yeme içme ve zevk alma yeridir. Gerçek âşıklar için ise cennet, cemâl-i ilâhî'nin yani Allah'ın cemalinin bütün güzelliği ile seyredileceği bir mekândır. Onlar cenneti bunun için isterler, tek gayeleri bir şekilde Allah'a yakın olmaktır.

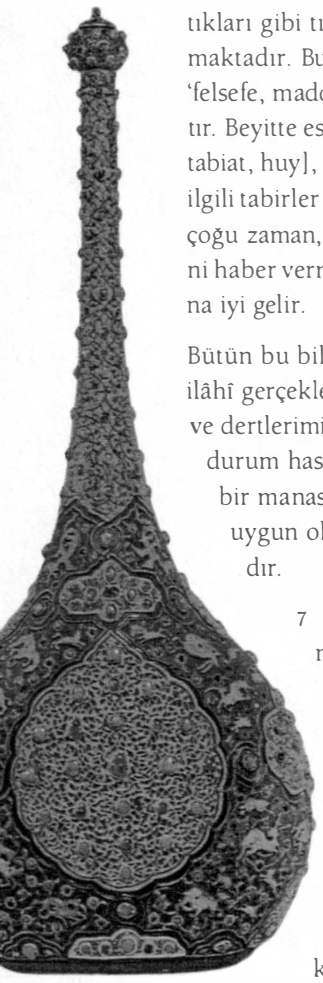
4 Aslında kısaca "Delilerde akıl olmadığı için onlara kadı bir şey yapamaz, rahattırlar" demek olan bu beyitte Râgıb Paşa, "hâkim" [= mahkeme reisi] ile "hükm" [= hüküm] ve "zabt" [= zabıt, tutanak] ile de "zâbit" [= zabıta, kaide] gibi aynı kökten gelen kelimeleri fevkalâde ustalıkla kullanmaktadır (iştikak). Beyitte akıl bir hâkim, onun hayat tecrübesi ile elde ettiği iyi ve kötüyü ayırma, yerinde davranma, doğru olanı tercih etme vb. hâlleri de aklın zabıtları olarak ifade edilmektedir. Bilindiği üzere "şer'" [= şeriat] dinî kanunlar demektir. Bu bakımdan İlk beyitteki "zâbit-i şer'î" [= şeriat zabiti]

terkibi dünyada yapılması gereken işlerin şeriata uygun olup olmadığını gözleyen gücü temsil etmek üzere kullanılmış bir kavramdır. İnsanlar şeriata uygun olmayan bir iş yapınca şeriatın zabıtası yahut hükmü gelip gereğini yapar. Bununla birlikte "cünûn iklimi" [= cinnet ülkesi] yani aklını yitirmişlik hâlinde yaşayanlar için bunların hiçbiri geçerli değildir. Yani bunlar akıl arşivlerindeki tutanaklara bakarak onu mu yapsam bunu mu diye düşünme derdinden uzaktırlar, üstelik şeriatın kolluk kuvvetleri yahut hükümleri de onlara bir şey yapamaz, çünkü cezaî ehliyetleri yoktur.

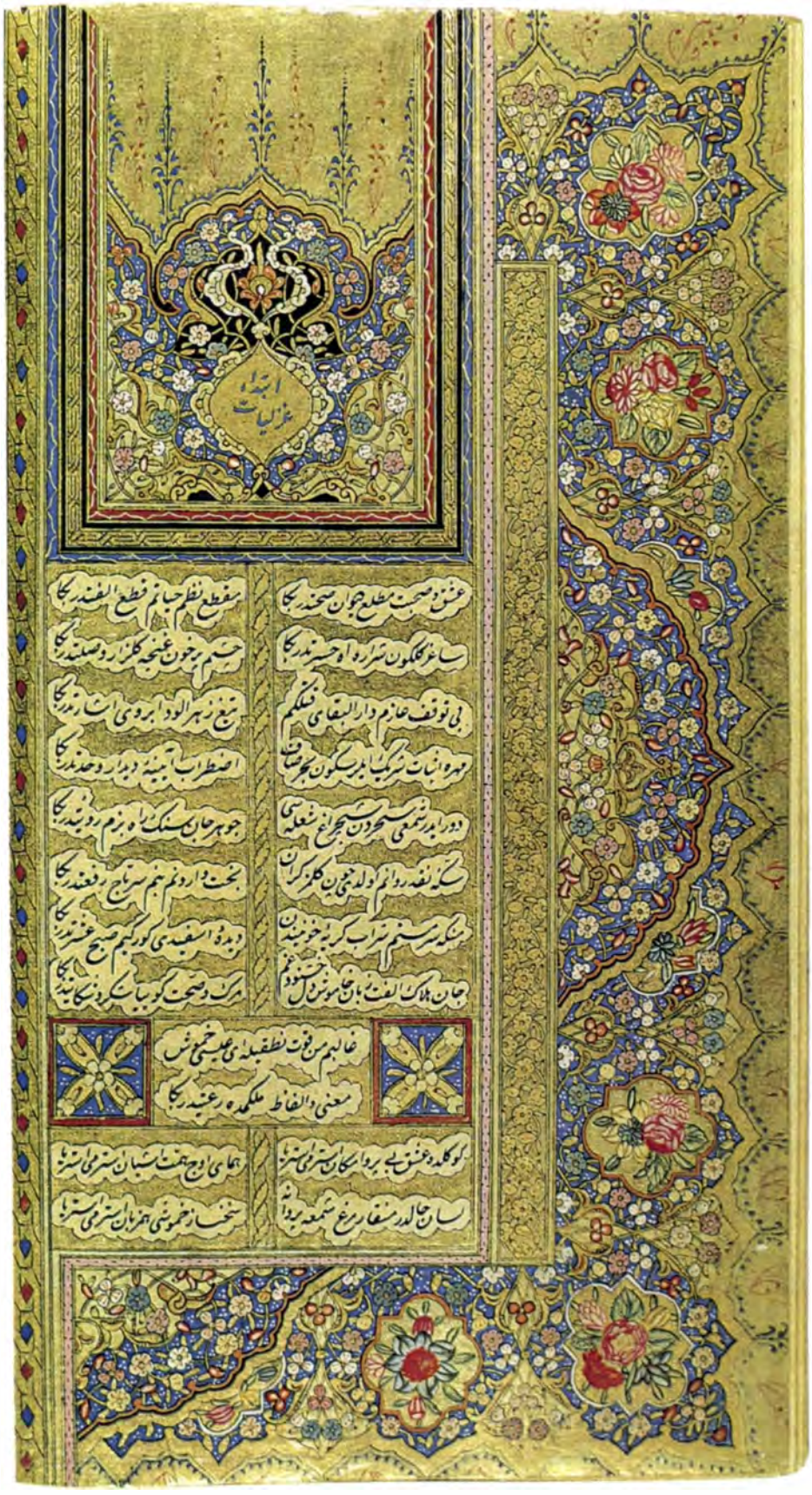
5 "Miyân" ara demek olup buradaki "miyân-ı güft ü gû" terkibi, 'boş sözler arasında, dedikodu ederken' demektir. Bu beyit cahil ve "bed-meniş" [= kötü karakterli] kimselerin, ne dediğini bilmezlerin, söz arasında "kubh" yani kabahatlerini söyleyivermelerine işaret etmektedir. Nice insan vardır ki görgü ve bilgisi olmadığı için birçok şeyi tabii imiş gibi anlatır yahut bazıları da sözün nereye vardığını dahi fark etmeden işlediği fenalıklardan bahsediverir. Bu ilk mısradaki "iyhâm" ve "kubh" kelimelerinin birlikte zikredilmeleri, aynı zamanda edebiyattaki 'Bir ibareyi uzak ve çirkin anlamını ima edecek şekilde kullanma' demek olan 'îhâm-ı kabîh' tabirini hatırlatacak şekilde özellikle kullanılmıştır (iham). İkinci mısrada ise şair ilk mısradaki ifadeye uygun bir örnek vermektedir (irsalimesel). Edebiyatta her millet bir karakterin sembolü hâline gelmiştir. O devirde dünyanın birçok yerinde yaygın olarak hırsızlığı meslek hâline getiren çingenelere işaret eden şair, bir çingene yiğidinin "şecaat"ini [= kahramanlık] anlatırken övünmek için 'Şöyle yaptım böyle ettim' derken farkında olmadan hırsızlığını söylemesini örnek göstermektedir.

6 Eskiler dünyanın yaratılış sebebi ve varlığın gerçek mahiyeti gibi hususları inceleyip araştırma işine "hikmet", bu işle uğraşanlara da filozof anlamında 'hakîm' derlerdi. Bunlar bütün bilimlerle uğraştıkları gibi tıp ile de ilgilendiklerinden, günümüzdeki 'hekim' kelimesinin aslı bu ibareye dayanmaktadır. Bu bakımdan ilk mısradaki "şîve-i hikmet" ibaresi 'hekimlik tarzı' anlamına geldiği gibi 'felsefe, maddenin hakikatini araştırma yolu' vb. geniş anlamlara gelebilecek bir yapıda kullanılmıştır. Beyitte eski tıbba göre vücuttaki dört elemanın birbiri ile karışım oranları demek olan "mizâc" [= tabiat, huy], "hikmet", "tabîb", "marîz" [= hasta] ve "sıhhat" [= sağlık] gibi kelimelerin tamamı tıp ile ilgili tabirler olduklarından özellikle bir araya getirilerek kullanılmışlardır (müraatinazir). Doktorlar çoğu zaman, hayat güçlerini kırmama düşüncesiyle en kötü hastalara dahi durumlarının vehametini haber vermeyip hemen daima iyi olduklarını söylerler. Bu yalan olmakla birlikte hastanın mizacına iyi gelir.

Bütün bu bilgiler ışığında beyte şöyle bir yorum getirilebilir: Hikmet yani tıp veya felsefe, aslında ilâhî gerçekler ve büyük bilgi kaynağının ilmi karşısında çok zayıf ve âciz olup bizim sorularımıza ve dertlerimize cevap vermezler. Bununla beraber hikmet bizim tabiatımıza uygun düşmektedir. Bu durum hasta iyi olmasa da doktorun ona yalandan iyi olduğunu söylemesine benzer. "Hikmet"in bir manası da 'hikmet dolu sözlerle yazılmış edebî eser' demek olduğundan, "hikmetin mizaca uygun olması" ibaresi aynı zamanda Râgıb Paşa'nın şiir üslûbu ile ilgili bir ipucu da taşımaktadır.



7 "Nükte" kapalı bir ifadeden çıkartılan ince mana yahut remizlerle ifade edilen bir mana demektir. Öyle anlaşılıyor ki paşa bu ifadesiyle gönlünü, karmakarışık olmuş ve "ser-beste" [= ucu bağlı, düğümlü] kalmış bir iplik yumağı gibi düşünmektedir. Yani çözülmesi mümkün değil gibidir. Bunun hikmetini ne bir kimse anlamakta ne de Râgıb Paşa söylemektedir. Ancak beyitte yer alan kelimelerden gerek "hikmet" kelimesinin kök itibarıyla hekimlik ile olan ilişkisinden gerekse "illet" [= hastalık] kelimesinin yine aynı konuyla bağlantılı oluşundan, şairin bir hastalığa imada bulunmağa çalıştığı tahmin edilebilir. Günümüzde devlet büyüklerinin ciddî hastalıklarının sürekli halktan ve siyasî rakiplerden saklanması gibi, burada da muhtemelen sadrazamın bildiği, fakat hekimlerin deva bulmakta âciz kaldığı ve kimsenin hakkında konuşamadığı bir hastalık söz konusu olabilir...


غزلیات ابتدا



یوسف مصر حقیقت سینه چاک مولوی

حمد لله خاکروبی خدمتی اولدقمی تصیب — میهمان لطیفیم درکاهنه دوشدم غریب
عاشقم غالب جمالندن تمکندن شکیب — ایلمز محروم رحم البت اسلطان مهیب

سیف مسلول جلالت شاه تخت معنوی
یوسف مصر حقیقت سینه چاک مولوی

ترجیع بند دیگر

ایدل ایدل نیه بورتبه ده یرغمسین سن — کرچه ویرانه ایسک گنج مطلسمسین سن
سجده فرمای ملک ذات مکرمسین سن — بیلدیکین کبی دکل جمله دن اقدمسین سن
روحسین نفخه جبریل امینه توامسین سن — سرحقسین مثل عیسی مریمسین سن

خوشجه باق دانکه گیم زبده عالمسین سن
مردم دیده اکوان اولان اومسین سن

مرتبه ک تعین مساوه در اسما صامته — مرجعک خالق اشیا به در اشیا صمته
کوردیکین امر محققدری رؤیا صمته — بشقه سین کندیکی صورتده بیولا صمته
کشف ایده ثابت اولان معنی فی دعوا صمته — حقگه سویلین اوصافی مدار اصامته

خوشجه باق دانکه گیم زبده عالمسین سن
مردم دیده اکوان اولان اومسین سن

الکیوب سرّیکی فاش ایلمه اغیار ده صمتین — دوشمه بیلمز لکیه ورطه انکار ده صمتین

دلکسون ابرک کاکل دلدار ده صمتین — صفده منصور کبی حق پسی اولوار ده صمتین
عرض عجز ایتمه سین یاره دون اول یاره صمتین — بوله یغین کوهر عالیسنی بیچاره صمتین

خوشجه باق دانکه گیم زبده عالمسین سن
مردم دیده اکوان اولان اومسین سن

سنده در محزن اسرار محبت سنده — سنده در معدن انوار فتوت سنده
گزلی گزلی دخی وار نیجه حالات سنده — معرفت سنده هنر سنده حقیقت سنده
نظر ابتسک بره کوک دوزخ و جنت سنده — عرش و کرسی و ملک سنده در الیت سنده

خوشجه باق دانکه گیم زبده عالمسین سن
مردم دیده اکوان اولان اومسین سن

چقدر شاه یکین عالمده کدا اولمیه سین — کدر الوده امید درجا اولمیه سین
ولونی یاسه دونسوب هیچ وبها اولمیه سین — یاکلوب رهبر وصحرای هوا اولمیه سین
ادمه متصل اول اکه جدا اولمیه سین — سجده ولرایکه مردود خدا اولمیه سین

خوشجه باق دانکه گیم زبده عالمسین سن
مردم دیده اکوان اولان اومسین سن

برق خاطف کبی بوقیده سوادن کچدیلر — ایریشن خار وخسه آنش عشقی سیر ایلر
دامنک طوتمیه خاشاک علایق حذر ایلر — شمس دین خوانی مثلا ایده سیر وسفر ایلر
صاف قبل اینه کی قابل عکس صور ایلر — بله برجمع حواس ایلده غالب نظر ایلر

ŞEYH GÂLİB

[İstanbul 1557 - İstanbul 1799]

Asıl adı Mehmed'dir. Şiirlerinde önce "Es'ad" daha sonra da "Gâlib" mahlasını kullanmıştır. Babası ve dedesi Mustafa Reşid ve Mehmed efendiler de kendisi gibi Mevlevî, ilim-irfan sahibi ve şair kimselerdi. İlk eğitimini babasından görerek ondan Farsça öğrenen Gâlib, daha sonra Galata Mevlevîhanesi Şeyhi Hüseyin Dede ve Hoca Neş'et Efendi'den dil ve edebiyat dersleri aldı, genç yaşlarda şiire başladı. Vakanüvis Pertev, Reisülküttap Râşid gibi çağdaşlarına; Fuzûlî, Hayâlî Bey, Nâbî ve Nedim gibi eski üstatların şiirlerine nazireler yazıyor ve İran şairlerinden Şevket-i Buhârî'nin Sebk-i Hindî üslûbunu uygulamaya özen gösteriyordu. Henüz 24 yaşındayken ilk şiirleri divan oluşturacak bir yekûn oluşturdu. Bundan iki yıl kadar sonra da *Hüsn ü Aşk*'ı nazmetti. Otuz yaşlarındayken ailesine haber vermeden ansızın Konya'ya giderek çileye başladıysa da anne ve babasının ısrarlı mektupları ve Ebûbekir Çelebi'nin ricası üzerine çilesinin geri kalan kısmını Yenikapı Mevlevîhanesi'nde tamamlamak üzere İstanbul'a döndü. Binbir günlük çile sonunda 11 Haziran 1787'de "dede" ve "hücre-nişîn" oldu ve Ali Nutkî Dede'den hilâfet aldı. Çile süresince şiirle uğraşmayan Gâlib, tekrar yazmaya başladı. Şiir ve musiki'den çok hoşlanan ve Mevlevîliğe ilgi duyan Sultan III. Selim, Gâlib'in şiirlerini beğenenler arasındaydı. Galata Mevlevîhânesi postnişinliğinden alınan Halil Nu'mân Dede'nin yerine getirilen Abdullah Dede'nin yolda vefatı üzerine Gâlib, henüz 34 yaşlarındayken Galata Mevlevîhanesi şeyhliğine getirildi. Bu arada padişah ile Gâlib arasındaki yakınlık da gittikçe artmaktaydı. Sultan Selim, Gâlib'in talebiyle Mevlevîhaneyi ve Mevlânâ'nın Konya'daki türbesini tamir ettirmiş, sandukaya örtülecek puşide üzerine yazılmak üzere kendisinden bir beyit istemiştir. Daha sonra bu yakınlık padişahın annesi Mihrişah Sultan ve kız kardeşleri Beyhan ve Hatice sultanlarla rahatça görüşebilecek kadar ilerledi. Ancak bu yakınlık ve şöhret fazla sürmedi, şair henüz 42 yaşındayken ansızın rahatsızlanarak bir rivayete göre veremden vefat etti ve Galata Mevlevîhanesi'ne defnedildi. Orta boylu, zarif, güler yüzlü ve nüktedan biri olduğu rivayet edilir.

Şeyh Gâlib'in 28 kaside, 69 tarih, 14 terci-bend, 8 müseddes, 19 tahmis, 3 muhammes, 11 şarkı, 19 beyit, 13 mesnevi, 371 gazel, 1 mersiye, 2 lugaz, 48 kıt'a, 63 rubai, 4 müfred ve bir bahr-i tavîlden ibaret divanının Türkiye kütüphanelerinde 25 civarında yazma nüshası vardır. Mısır Bulak'ta h. 1252 / m. 1836'da yapılmış Arap harfli bir baskısından başka son yıllarda iki cilt hâlinde neşredilmiştir (nşr. Naci Okçu, Ankara 1993). Meşhur eseri *Hüsn ü Aşk*, 2000 beyti aşkın hacimde bir mesnevi olup kendi ifadesine göre bir mecliste Nâbî'nin *Hayrâbâd*'ının övülmesi ve ona nazire yazılamayacağının söylenmesi üzerine altı ay gibi kısa bir zamanda nazmedilmiştir. Münacat, naat, miraciye ve Mevlânâ övgüsüyle başlayan eserin değişik yerlerinde "tardiyye" olarak adlandırılan dört tane muhammes serpiştirilmiştir. Gâlib'in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'si, Yûsuf-i Sîneçâk'ın (ölm. 1546) *Mesnevî*'nin her cildinden beyitler seçerek altı fasıldan oluşturduğu eserinin şerhidir. Son yıllarda Turgut Karabey ve arkadaşları tarafından başarılı bir neşri yapılmıştır (Erzurum 1966). Bir diğer eseri *Sohbetü's-sâfiyye*, Kösec Ahmed Dede'nin *et-Tuhfetü'l-bedîhiyye fî Tarîkati'l-Mevleviyye* adlı Arapça risalesine yine Arapça olarak yazılmış bir şerhtir. Mevlevî şairlere dair hazırlamaya başladığı tezkirenin müsveddelerini Esrar Dede'ye verdiği, onun da *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*'yi kaleme aldığı bilinmektedir.

Gâlib klâsik şiirin son büyük şairi olarak kabul edilir. Fuzûlî'nin lirizmi, Bâkî'nin İstanbul Türkçesi, Nedîm'in coşkulu edası ve Nâbî'nin güçlü fikirleri gibi neredeyse kendinden önce yetişen bütün büyük şairlerin özelliklerini kendinde toplayan Gâlib'in temel kaynağı *Mesnevî*'dir. Sebk-i Hindî'nin Türk edebiyatındaki en güçlü temsilcilerinden olan Gâlib'in şiirleri, bu üslûbun kaçınılmaz gereği olarak güçlü semboller ve zaman zaman çözülmesi zor ifadelerle doludur. Klâsik şiirin yerleşik mazmunlarını kullanmakla birlikte, şiirlerinde kendine has yeni mazmunlar geliştirmekten hoşlanan bir şairdir.

Kaynaklar: Abdülbaki Gölpınarlı, *Gâlib Divanından Seçmeler*, İstanbul 1985; Ali Alparslan, *Şeyh Galib*, Ankara 1988; Sedit Yüksel, *Şeyh Galip, Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara 1963; Halûk İpekten, *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara 1996.

I
MÜSEDDES

MÜSEDDES DER MEDH-İ SEYYİD-İ KÂİNAT SALLALLAHU'ALEYHİ VE SELLEM
[Ona Selâm Olsun, Kâinatın Efendisi Hakkında Müseddes]

mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

I

Sultân-i rusül şâh-i mümeccedsin efendim
Bî-çârelere devlet-i sermedsin efendim
Dîvân-i ilâhîde ser-âmedsin efendim
Menşûr-i "le'amrük"le müeyyedsin efendim
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-i mü'eyyedsin efendim

II

Tâbiş-dih-i ervâh-i mücerred güheriñdir
Mâliş-geh-i ruhsâr-i melek hâk-i deriñdir
Âyîne-i dîdâr-i tecellî nazarıñdır
Bû-Bekr ü 'Ömer 'Osmân ü 'Alî yârleriñdir
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-i mü'eyyedsin efendim

III

Hutbeñ okunur minber-i iklîm-i bekâda
Hükmüñ tutulur mahkeme-i rûz-i cezâda
Gülbang-i kudûmüñ çekilir 'arş-i Hudâda
Esmâ-i şerîfiñ anılır arz ü semâda
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-i mü'eyyedsin efendim

IV

Ol dem ki velîlerle nebîler kala hayrân
"Nefsî" diyü dehşetle kopa cümleden efgân
Ye's ile 'usâtıñ ola ahvâli perîşân
Destûr-i şefâ'atle seniñdir yine meydân
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-i mü'eyyedsin efendim

V

Bir gün ki dalıp bahr-i gama fikrete gitdim
Elden yitirip kendimi bî-hôdluga yitdim
'Isyânım añıp 'âkıbetimden hazer etdim
Bu matla'ı yâd eyledi bir seyyid işitdim
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-i mü'eyyedsin efendim

VI

Ümmîddeyiz ye's ile âh eylemeyiz biz
Sermâye-i îmânı tebâh eylemeyiz biz
Bâbıñ koyup agyâre penâh eylemeyiz biz
Bir kimseye sâyeñde nigâh eylemeyiz biz
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-i mü'eyyedsin efendim

VII

Bîçâredir ümmetleriñ 'isyânına bakma
Dest-i red urup hasret ile dûzehe yakma
Rahm eyle amân âteş-i hicrânına yakma
Ez-cümle kuluñ Gâlib-i pür-cürmü bırakma
Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-i mü'eyyedsin efendim.

Aynı vezinde altı mısralık bentlerın bir araya getirilmesiyle oluşan musammatlara "müseddes" denir. Bunlar daha çok 5 ıla 7 bentten oluşurlar. Bendin son mısraları aralarında kafiyeli veya aşağıdaki eserde olduğu gibi 5 ve 6. mısraları nakarat hâlinde tekrarlanırsa buna "mütekerrir müseddes" denir. Hemen her şairin divânında bir müseddes bulunur ve çoğu zaman burada olduğu gibi tasavvufî bahislere konu teşkil ederler.

II
MÜSEDDES-İ MÜTEKERRİR

mef'ûlü mefâ'îlün mef'ûlü mefâ'îlün

I

Tedbîrini terk eyle takdîr Hudânıñdır
Sen yoksun o benlikler hep vehm ü gümânıñdır
Birden bire bul 'aşkı bu tuhfe bulanıñdır
Devrân olalı devrân erbâb-i safânıñdır
'Âşıkda keder n'eyler gam halk-i cihânıñdır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânıñdır

II

Meyhâneyi seyr etdim 'uşşâka metâf olmuş
Teklîf ü tekellüfden sükkânı mu'âf olmuş
Bir neş'e gelip meclis bî-havf ü hilâf olmuş
Gam sohbeti yâd olmaz meşrebleri sâf olmuş
'Âşıkda keder n'eyler gam halk-i cihânıñdır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânıñdır

III

Ey dil sen o dildâra lâyık mı degilsin yâ
Da'vâ-yı mahabbetde sâdık mı degilsin yâ
'Özrü nedür 'Azrânuñ Vâmık mı degilsin yâ
Bu gam ne gezer sende 'âşık mı degilsin yâ
'Âşıkda keder n'eyler gam halk-i cihânıñdır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânıñdır

IV

Mahzûn idi bir gün dil meyhâne-i ma'nâde
İnkâre döşenmişdim efkâr düşüp yâde
Bir pîr gelip nâgâh pend itdi 'alel'âde
Al destine bir bâde derd ü gamı ver bâde
'Âşıkda keder n'eyler gam halk-i cihânıñdır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânıñdır

V

Bir bâde çek efzûn kap meclisde zeber-dest ol
Atma ayagın taşra meyhânede pâ-best ol
Alçaga akar sular pây-i huma düş mest ol
Pür-cûş olayım dersen Gâlib gibi ser-mest ol
'Âşıkda keder n'eyler gam halk-i cihânıñdır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânıñdır

Altısı "hâne" ikisi "bendiye" olmak üzere sekizer mısralık 6 bentten oluşan Gâlib'in bu meşhur Terci'-bendi, eskilerin "âlem-i sugrâ" [= küçük âlem, mikro-kozmos] dedikleri insanın yaratılışındaki hikmetleri ve ona verildiği hâlde varlığını keşfedemediği olağanüstü güçlerini konu edinmektedir. Eser sürekli olarak okuyucuyu kendisini yabana atmaması için uyarmakta, özünde ve yaratılışında bulunan cevher esas itibarıya çok yüksek olduğu için kıymetini bilmesi ve hakkıyla değerlendirmesi konusunda onu ıkaz etmektedir.

III

TERCÎ'-BEND

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün

I

1 *Ey dil ey dil niye bu rütbede pür-gamsın sen*
Gerçi vîrâne iseñ genc-i mutalsamsın sen

2 *Secde-fermâ-yı melek zât-i mükerremsin sen*
Bildigiñ gibi degil cümleden akvemsin sen

3 *Rûhsun nefha-i Cibrîl ile tev'emsin sen*
Sirr-i Haksın mesel-i 'Îsî-i Meryemsin sen

4 *Hôşça bak zâtıña kim zübde-i 'âlemsin sen*
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

I

1 Ey gönül! Ey gönül, niçin bu kadar gamlısın? Gerçi harap isen de sen tılsımlı bir hazinesin.

2 Meleklere secde etmeleri emredilen kıymeti pek yüce bir zatsın. Bildiğin gibi değil, sen bütün varlıklardan daha üstün ve olgunsun.

3 Ruhsun, Cebrailin nefesi ile ikizsin. Allah'ın sırrısın, Meryem oğlu İsa gibisin.

4 Kendine dikkatle bak, çünkü sen âlemin özüsün. Sen kâinatın gözbebeği olan insansın.

II

1 *Mertebeñ 'ayn-i müsemmâdadır esmâ sanma*
Merci'iñ Hâlık-i eşyâdadır eşyâ sanma

2 *Gördügüñ emr-i muhakkakları rü'yâ sanma*
Başkasın kendiñi sûretle heyûlâ sanma

3 *Keşf ile sâbit olan ma'nîyi da'vâ sanma*
Hakkına söylenen evsâfı müdârâ sanma

4 *Hôşça bak zâtıña kim zübde-i 'âlemsin sen*
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

III

1 *İñleyip sırrıñı fâş eyleme agyâre sakın*
Düşme bilmezlik ile varta-i inkâre sakın

2 *Degmesin âhlarıñ kâkül-i dil-dâre sakın*
Soñra Mansûr gibi çıkmañ olur dâre sakın

3 *'Arz-i 'acz itmeyesin yâreden ol yâre sakın*
Bulduguñ gevher-i 'âlîleri bîçâre sakın

4 *Hôşça bak zâtıña kim zübde-i 'âlemsin sen*
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

IV

1 *Sendedir mahzen-i esrâr-i mahabbet sende*
Sendedir ma'den-i envâr-i fütüvvet sende

2 *Gizli gizli dahi vardır nice hâlet sende*
Ma'rifet sende hüner sende hakîkat sende

3 *Nazar itseñ yer ü gök dûzeh ü cennet sende*
'Arş ü kürsiyy ü melek sendedir elbet sende

4 *Hôşça bak zâtıña kim zübde-i 'âlemsin sen*
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

II

1 Rütben isimlerin sahibinin ta kendisindedir, isimlerde sanma. Döneceğin yer eşyanın yaratıcısındadır, eşya sanma.

2 Gördüğün gerçek işleri rüya sanma. Sen farklısın. Kendini suret ve heyulâ sanma.

3 Keşifle sabit olan manayı [kuru] dava zannetme. Hakkında sayılan vasıfları sana hoş görünmek için söylenmiş zannetme.

4 Kendine dikkatle bak, çünkü sen âlemin özüsün. Sen kâinatın gözbebeği olan insansın.

III

1 İnleyerek sırrını sakın başkalarına belli etme. Bilmeden inkâr çukuruna düşmekten sakın.

2 Sakın çektiğin âhlar yârin zülfüne dokunmasın. Sakın, yoksa Mansur gibi darağacına çıkmana sebep olur.

3 [Sevgiliden gelen] yaralardan o sevgiliye sakın aczini arz etmeye kalkışma. Ey çaresiz, elde ettiğin değerli mücevherleri iyi koru.

4 Kendine dikkatle bak, çünkü sen âlemin özüsün. Sen kâinatın gözbebeği olan insansın.

IV

1 Aşkın sırlarının hazinesi sendedir sende! Yiğitlik nurlarının kaynağı sendedir sende!

2 Sende daha saklı birçok hâller vardır. Marifet, hüner, hakikat hep sendedir.

3 Bir baksan yer, gök, cennet ve cehennem sende; Arş, Kürsü ve melek sende, elbet sendedir.

4 Kendine dikkatle bak, çünkü sen âlemin özüsün. Sen kâinatın gözbebeği olan insansın.

V

Hayfdir şâh iken 'âlemde gedâ olmayasın
Keder-âlûde-i ümmîd ü recâ olmayasın

Vâdî-i ye'se düşüp hîç ü hebâ olmayasın
Yañılıp reh-rev-i sahrâ-yı belâ olmayasın

Âdeme muttasıl ol tâ ki cüdâ olmayasın
Secdeler eyle ki merdûd-i Hudâ olmayasın

Hôşça bak zâtıña kim zübde-i 'âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

VI

Berk-i hâtif gibi bu kayd-i sivâdan gûzer et
Erişen hâr u hasa âteş-i 'ışkı siper et

Dâmeniñ tutmaya âsâr-i 'alâyık hazer et
Şems-veş hʷâhiş-i Munlâ ile 'azm-i sefer et

Sâf kıl âyineñi kâbil-i 'aks-i süver et
Hele bir cem'-i havâs eyle de Gâlib nazar et

Hôşça bak zâtıña kim zübde-i 'âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

V

1 Yazıktır, dünyada padişahken dilenci durumuna düşmeyesin. Ümit ve yalvarışın kederlerine bulaşmayasın.

2 Yeis vadisine düşerek hiç olup gitmeyesin... Yanlışlıkla belâ sahrasının yolunu tutmayasın.

3 Âdeme yapış ki uzak düşmeyesin. Secdeler eyle ki Hakk'ın reddine uğramayasın.

4 Kendine dikkatle bak, çünkü sen âlemin özüsün. Sen kâinatın gözbebeği olan insansın.

VI

1 Allah'tan gayrı her şeyden, ansızın çakıveren şimşek gibi geçip uzaklaş. Sana takılan çer çöpe aşk ateşini siper et.

2 Sakın ha [gönlünün Allah'tan başka] alâka kuracağı şeylerin izleri eteğini tutmasın. Şems gibi Mevlânâ'yı isteyerek seyahate çık.

3 Gâlib, aynanı saf ederek suretleri aksettirebilir hâle getir; hele bir hislerini topla da bir bak...

4 Kendine dikkatle bak, çünkü sen âlemin özüsün. Sen kâinatın gözbebeği olan insansın.

I/1 Gönül hakkında "vîrâne" [= harabe] denmesi, aşkın orayı kasıp kavurarak harap hâle getirmesine imada bulunmak içindir. Ifadeye göre gönül böyle harap olmakla birlikte, "mutalsam" [= tılsımlı, büyülü] bir "genc" [= hazine] gibidir. Bu ifade eskilerin para ve değerli eşyalarını toprağa gömerken bir takım tılsım ve büyülerle ona erişecek kimseleri engellemeye çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Halk arasında hâlâ, kazı yaparken hazine bulduğu hâlde üzerine çoreklenen ve kendisini engelleyen yılanlar sebebiyle ulaşamadığını söyleyenler çoktur. Eski Roma vb. uygarlıkların harabe ve mezarlarının gömülerle dolu olup buralardan sürekli hazineler çıkarılması sebebiyle edebiyatta harabeler hazinelerin bulunduğu yerler olarak zikredilir. Burada da âşığın harap gonlü aynı şekilde ilâhî sırları içinde barındıran tılsımlı yani esrarengiz bir hazine olarak düşünülmüştür.

I/2 Farsça "fermûden" [= emretmek] fiilinden türeyen "fermâ" ile kurulan "secde-fermâ" [= secde emreden] grubu burada, *Kur'an*'da Allah'ın meleklere Âdem'e secde etmelerini emretmesine işaret eden birçok ayete (msl. Bakara, 34) telmih olmak üzere geçmektedir. Mutasavvıflar kâinatın yaratılış sebebi insan olduğu ve her şeyden önce Hz. Muhammed'in nuru yaratıldığı için, üstünlüğün ve önceliğin insanda olması sebebiyle meleklere böyle bir emir verildiğini öne sürerler.

I/3 Nefes veya üfleme demek olan "nefha" kelimesi burada, *Kur'an*'da insanın yaratılışından bahseden bir surede geçen *"Sonra onu şekilendirmiş, ona kendi ruhundan üflemiştir"* (Secde, 9) ayete bir işaret olmak üzere kullanılmıştır. *Kur'an*'dan başka İslâmî kaynaklarda Cebrail'in isimleri arasında "Rûhullah" ve "Rûhü'l-a'zam" geçmesinden de anlaşılacağı üzere şair, bu gibi isim ve vasıflarla zikredilen bu büyük melek ile Allah'ın ruhunu nefhettiği insanın birer "tev'em" [= ikiz] gibi oldukları görüşündedir. "Rûhullah" ibaresi aynı zamanda Hz. İsa'yı çağrıştırmış olmalı ki şair hemen ardından gelen mısrada, Hz. Meryem'den bahsetmektedir. Çünkü Cebrail ona da Allah'ın emriyle gelerek üflemiş ve Hz. İsa babasız olarak dünyaya gelmişti. Bu arada beyit Allah'ın Hz. İsa'nın yaratılışı ile insanın ilk olarak yaratılışı arasında benzerlik bulunduğunu bildiren *"Allah nezdinde İsa'nın durumu, Âdem'in durumu gibidir"* (Âl-i İmrân, 59) mealindeki âyete imada bulunacak şekilde düzenlenmiştir (telmih).

I/4 İslâm filozofları kâinatı aklı ve nefsi olan, çeşitli organlardan vücuda gelen büyük bir organik sistem olarak düşünmüşler; tam bir uyum içinde çalışan bu oluşum ile insan arasında bir benzerlik kurarak kâinata "âlem-i kübrâ" [= büyük âlem], insana ise "âlem-i sügrâ" [= küçük âlem] demişlerdir. Bu düşünceden hareket eden Şeyh Gâlib, kâinat ve insan arasındaki ilişkinin bir benzerini adam demek olan "merdüm" ile içinde sürekli kendisine bakan kimsenin küçük bir aksini gösteren ve bu yüzden "merdümek" [= adamcık] denen gözbebeği arasında geliştirmektedir. İnsanın gözü ve gözde de göz bebeği en kıymetli organ olduğu gibi, bir insan misâli varlığını sürdüren âlem içinde insan da onun göz bebeği gibidir. Yani kainatın en değerli varlığıdır.

II/1 Allah'ın sıfatlarından olan meselâ "Semî'" [= kimsenin duyamayacağı şeyleri dahi işiten], "Basîr" [= Her şeyi bütün ayrıntılarıyla gören], "Habîr" [= görülen ve görülmeyen her şeyden haberdar olan] vb. bütün özellikler çok cüz'i miktarda da olsa insanda da bulunduğundan; yahut mutasavvıflara göre onun "esmâ" yani isimlerini çokça zikretme sonucunda bu isimlerin birtakım hassalarının insanda da tecelli edeceği inancına işaret olmak üzere şair, insana "Senin derecen böyle düşünüldüğü gibi isimlerle sınırlı zannetme" demektedir. Yani bu iddiaya göre insanın derecesi "müsemmâ" [= isimlerin sahibi] yani Allah ile beraberdir, ondan ayrı değildir. Vahdet-i vücut inancına böyle bir yaklaşımla temas eden şair, hemen ardından da hem bu biraz aşırıya kaçan iddia için kendisini koruma altına almak, hem de fikrini ispat etmek istercesine *Kur'an*'da insanın öldükten sonra Allah'a döndürüleceğine dair (msl. En'am, 36 ve Bakara 156) ayetlerde kullanılan "rece'a" fiiline imada bulunmak üzere "mercî'" [= dönülüp geri gelinecek yer] kelimesini kullanmaktadır (telmih). Bu ifadeye göre insan öldükten sonra toprak gibi bir eşya olarak kalmayacak, Allah'ın yüce katına veya başka bir ifadeyle aslî vatanına kavuşacaktır.

II/2 "Heyûlâ" filozoflara göre her cismi meydana getiren, ona arız olup değişmeyi kabul eden cevher demektir. İslâm filozoflarının bir kısmı meselâ İhvân-i Safâ heyulâyı "suretleri kabul eden her bir cevher" olarak tarif etmişlerdir. Allah'ı ve ahireti inkâr edenler insanın öldükten sonra toprak olacak bir suretten ibaret olduğuna inanırlar. Nasıl topraktaki unsurlar bitkilere, bitkilerden onları yiyen hayvanlara ve hayvan ve bitkileri yiyen insanlara geçerse, insan ölüp toprağa konduğunda da bu aldıkları aynen geri iade edilir ve insan yok olur. Böyle bir insan tarifi onu tamamıyla suret ve görüntüden ibaret, eşya mertebesinde bir varlık tanımında değerlendirmektedir.

II/3 Beşinci mısrada geçen "da'vâ", bir şey için şu şöyledir, bu böyledir diye bir görüş ileri sürerek bu görüşte ısrar etmek anlamında kullanılmıştır. "Keşf" ise daha çok mutasavvıfların önem verdikleri rüya veya kalbe doğuşlar şeklinde gelen bilgi demektir. Bu beyitte keşf yoluyla, sezgi yoluyla elde edilen bilgiyi, akılla, beşuyu organıyla elde edilen bilgileri esas kabul edip reddedenlere bir itiraz olmak üzere onları uyarmaya yönelik bir ifade kullanılmıştır.

III/1-2 Âşık sürekli aşkını gizler, kimsenin haberdar olmamasına gayret eder, fakat çektiği ıstırap öyle bir hâle gelir ki elinde olmadan âh edip inlemeye başlar ve bu durumda ağyar yani başkaları onun durumunu anlarlar. Bu yüzden âh edip inlemeler ve gözyaşları edebiyatta aşkı ifşa eden, sır tutamayan kimselere benzetilir. Üçüncü mısrada günümüzde de "sevilen bir kimseyi hafifçe incitme" anlamında kullanılan "zülf-i yâre dokunmak" tabirine işaret edilmektedir. Şair, âşıkların sevgilinin zülfüne takılarak sürüklenen cılız bedenleri ile darağacına çıkan Hallâc-i Mansûr arasında ilişki kurmakta ve söz konusu deyim ile de beytin tasvir ettiği manzarayı bütünleştirmektedir.

III/3 Sevgilinin âşığa verdiği eziyetler yahut başka bir ifadeyle Allah'ın dünyada kullarına verdiği türlü sıkıntıların ima edildiği bu beyitte, bu gibi dertler ve acı veren yaralardan dolayı asla şikâyet edilmemesi gerektiği, bu yaraların aslında birer "cevher-i âlî" [= değeri çok yüksek mücevher] gibi kıymetli olduğu vurgulanmaktadır. Yani Allah kullarına bu dünyada çektikleri sıkıntılara sabretmeleri ve herşeye rağmen onun yolundan dönmemeleri hâlinde bu sıkıntıların mükâfâtını fazlasıyla verecektir. Beşinci mısradaki "yâre" ibarelerinden biri 'yara' diğeri de 'sevgiliye' şeklinde iki farklı anlamda kullanılmışlardır (cinas).

IV/1 Hazinelerin korunup saklandığı yer demek olan "mahzen" burada "esrâr-i mahabbet"in [= aşkın sırları] saklandığı gönlü kastetmek üzere kullanılmış görünüyor. Dolayısıyla bu beyitte aşkın sırları değerli birer mücevher gibi düşünülmüştür (kapalı istiare). İkinci mısrada geçen "fütüvvet" aslında bir sûfiye ıstılahı olup gönülde tecellî eden bir ruh hâlini ifade eder ve en belirgin özelliği başkalarını kendinden üstün tutmaktır.

IV/2 "Ma'rifet" tarikat yoluna giren sufilerin birtakım ruhanî mertebeleri aşarak ilâhî hakikatlere vasıtasız olarak ulaşmaları, irfan elde etmeleri anlamında bir tabirdir. Kul, Allah'a önce onun sıfat ve isimlerini tanımaya çalışarak yaklaşır, çile ile nefsini arındırır, kendisine ve çevresine yabancılaşır Bir zaman sonra Allah ona kendisini tanıtmaya başlar. İşte "ma'rifet" Allah'ın kuluna kendisi hakkında verdiği bu bilgidir. Şeriat, tarikat, marifet ve hakikat bütün bunlar kulu Allah'a ulaştıran ve birbirinin devamı sayılabilecek yollardır. Yeryüzündeki bütün canlılar arasında bu yeteneğe sahip olan tek canlı insandır. Marifet sayesinde kendisinde olağanüstü hâller, keşif ve kerametler zuhur etmesi özelliği de sadece insanda vardır.

V/1 İslâmî inanca göre insan yeryüzünde Allah'ın bir halifesi olarak yaratılmıştır. Dolayısıyla her insan aslında bir padişah gibidir. Ancak bu özelliğinin farkına varamayan insan dünyada birtakım menfaatler elde etme ümidiyle başka insanlara gidip el avuç açar, kulluk eder. Halbuki mutasavvıfların inancına göre insana öyle güçler verilmiştir ki meselâ nazarı ile toprağı altın edecek bir kudrete sahip olabilir. Bunun farkında olmayanlar başkalarından yardım bekleyerek kendilerini "gedâ" [= dilenci] durumuna düşürürler. Beyitte "şâh" [= padişah] ve "gedâ" kelimeleri birbirine zıt konumdaki insanları ifade açısından özellikle tercih edilmişlerdir (tezat). Aynı zamanda ku-

lun Allah'a karşı sürekli bulunması gereken tavrı tarif eden Arapça "havf ü recâ" [= korku ve ümit] ile bunun Farsçası olan "bîm ü ümmîd" [= korku ve ümit] terkiplerindeki "havf" ve "ümmîd" burada kulun insandan ümit beklemesini kastetmek üzere kullanılmış görünüyor. Bunlar her ikisi de aynı anlamda kelimeler oldukları hâlde, ifadeyi kuvvetlendirme ve güzelleştirme amacıyla kullanılmışlardır (haşv).

V/2 Bir önceki mısrada insanlardan bir şeyler ümit etme yerilmişken, burada "ye's" [= ümitsizlik] bir vadiye yani düşüldüğünde çıkması mümkün olmayan bir uçuruma benzetilmektedir. Kolayca anlaşılacağı üzere burada bu defa Allah'tan ümidi kesme kastedilmekte ve bu durum tam bir felâket olarak nitelendirilmektedir. Bu mısrada *"Allah'ın rahmetinden ümit kesmeyin"* (Zümer, 53) âyetine işaret vardır (telmih).

V/3 "Merdûd" reddedilmiş, "merdûd-i Hudâ" ise Allah tarafından reddedilmiş demek olup bu bendin 5 ve 6. mısralarında geçen "Âdem" ve "secde" kelimelerinin de delâletiyle burada insan ilk yaratıldığında ona yani Âdem'e secde etmeyi reddeden Şeytan'ın kastedildiği anlaşılmaktadır. Öyle görülüyor ki ilk mısrada şair "âdem" kelimesiyle esas itibarıyla 'adam gibi insan'ı kastetmektedir. Allah'ın *Kur'an*'da *"Sâdıklarla birlikte bulunun"* (Tevbe, 119) emrine nazaran burada bu ayete işarette bulunulmaktadır (telmih). Yani böyle kimselerle "muttasıl" [= bitişik] olup omuz omuza bulunanlar Allah'a yaklaşacaklar, secdeden uzak kalanlar ise şeytan gibi reddedileceklerdir.

VI/1-3 Mutasavvıflar Allah'tan gayri olan her şeye "sivâ" derler. Tarikat yoluna giren her dervişin gayreti bu "sivâ"dan uzaklaşmaya çalışmaktır. Şeyh Gâlib bu uzaklaşmanın gerektiği şekli ifade için "berk-i hâtif" [= aniden çakıveren şimşek] örneğini vermektedir. Her yolda olduğu gibi bu yolda da insanın önüne türlü "hâr u has" [= çer çöp] kabilinden engeller çıkacak ve bazen dünya alâkaları diken gibi onun eteğini yakalayacaktır. Şair bu gibi engelleri de aşk ateşi ile yakmayı tavsiye etmektedir. Bir sonraki mısrada ise bu yola çıkışa Şems-i Tebrizî'nin bir mürşit aramak için yollara düşmesi ve "Munlâ"yı [= Mevlânâ] bulması örneği verilmiş. Tasavvuf yoluna girenler eski gümüş veya çelik aynaların sürekli ovularak parlak tutulması gibi gönül aynalarını marifet ve zikir ile devamlı parlatarak orada ilâhî gerçeklerin aksetmesini sağlamaya çalışırlar. Bu bendin 5. beytinde buna işaret edilmektedir.

Bir şairin daha önce nazmedilmiş bir esere aynı vezin ve kafiyede yazdığı benzer şiire veya cevaba "nazîre" denir. Nazîre yazılan eser yıllar önce nazmedilmiş olabileceği gibi henüz hayatta bulunan bir şairin bir kaç gun önce yazılmış bir eseri de olabilirdi. Bu bakımdan nazîrecilik bir şairin kendinden önce yetişen büyük şairlerle boy ölçüşmesi olarak değerlendirilebileceği gibi, şiire yeni başlayanlar için bu yolla şiir sanatında ilerleme çalışmaları olarak da yorumlanabilir. Şiirin ve şairlerin gün gün takip edildikleri devirlerde ozanların karşılıklı atışmaları gibi klâsik tarzda yazan şairlerin birbirlerine cevap mahiyetinde yazdıkları eserler de şiir meclislerinde okunup tartışılıyor, şairler yoğun olarak biri diğerine nazireler yazarak hem latîfeleşme hem de sanat kudretlerini gösterme ve yarışma imkânı buluyorlardı. Aşağıdaki eser Şeyh Gâlib'in yaklaşık bir asır önce yaşamış şairlerden Nâbî'nin (ölm. 12 Nisan 1712) divanında beğendiği bir gazele nazîresidir. Okuyucularımıza nazîre hakkında bir fikir verebilme amacıyla Nâbî'nin eseri de ilgili bölümde ele alınarak incelenmiştir (bk. s. 589).

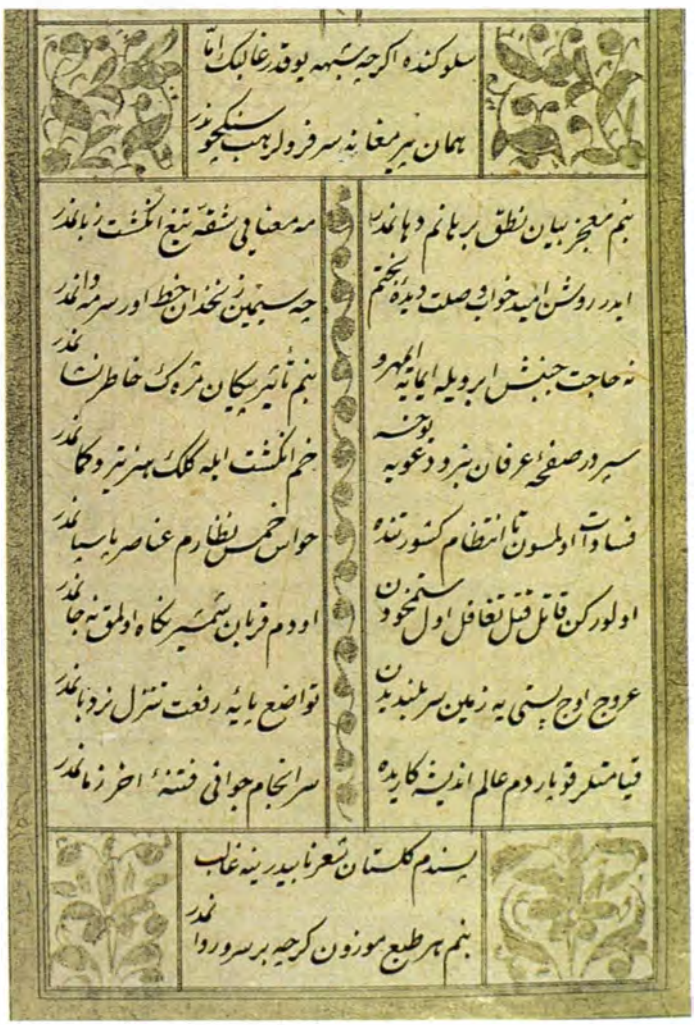
IV
GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1	*Benim mu'ciz-beyân-i nutk bürhânım dehânımdır* *Meh-i ma'nâyı şakka tîg engüşt-i zebânımdır*	1 İfadesinin beyanı başkalarını âciz bırakan benim; delilim ağzımdır. Mana ayını ikiye ayırmak için kılıç dilimin parmağıdır.
2	*Eder rûşen ümîd-i hʷâb-i vuslat dîde-i bahtım* *Çeh-i sîmîn-zenehdân-i hat-âver sürme-dânımdır*	2 Vuslat uykusunun ümidi baht gözümü aydınlatır. Hat çıkartan gümüş çene çukuru sürmedanımdır.
3	*Ne hâcet cünbiş-i ebrûyile îmâya ey meh-rû* *Benim te'sîr-i peykân-i müjeñ hâtır-nişânımdır*	3 Ey ay gibi nurlu yüzlü güzel! Kaş oynatarak ima etmeye ne gerek var? Senin kirpik okunun tesiri [zaten] benim hatırımdadır.
4	*Siperdir safha-i irfân neberd-i da'vîye yoksa* *Ham-i engüşt ile kilk-i hüner tîr ü kemânımdır*	4 Irfan levhası dava savaşı için kalkandır; yoksa parmak kıvrımı ile hüner kalemi benim yayım ve okumdur.
5	*Fesâdât olmasın tâ intizâm-i kişver-i tende* *Havâs-i hamse nezzârem 'anâsır pâsbânımdır*	5 Vücut ülkesinin düzeninde bozukluk olmasın diye beş duyu gözcüm, dört unsur bekçimdir.
6	*Olurken kâ'il-i katl-i tegâfül ol sitem-hûdan* *O dem kurbân-i şemşîr-i nigâh olmak ne cânımdır*	6 O sitemi huy edinen güzelin tegafül ile öldürüşüne razıyken, o anda bir bakışının kurbanı olmak ne güzeldir.
7	*'Urûc-i evc-i pestîye zemîn-i ser-bülendîden* *Tevâzu' pâye-i rif'at tenezzül nerdibânımdır*	7 Baş çekmişlik zemininden alçaklığın zirvesine yükselmek için tevazu yükselme rütbesi, tenezzül ise merdivenimdir.
8	*Kıyâmetler kopardım 'âlem-i endîşe-kârîde* *Serencâm-i cüvânî fitne-i âhir zemânımdır*	8 Düşünce âleminde kıyametler kopardım. Gençlikte baştan geçenler benim ahir zaman fitnemdir.
9	*Pesendim gülsitân-i şi'r-i Nâbîdir yine Gâlib* *Benim her tab'-i mevzûn gerçi bir serv-i revânımdır*	9 Gâlib, gerçi her ölçülü tabiat benim bir salınan servimdir [ama], yine beğendiğim Nâbî'nin şiirlerinin gül bahçesidir.

1 Asıl anlamı delil ve kanıt demek olan "bürhân" aynı zamanda ateş yalamak yahut vücuduna şiş ve kılıç saplamak gibi harikulâde hâller göstererek gerçek yolda bulunduğunu ispat yani bir bakıma keramet göstermek anlamında kullanılan bir tarikat tabiri idi. Mekke'nin önde gelen söz ustalarını ve şairlerini hayrette bırakması ve daha önce hiç böyle bir söz duyulmamış olması bakımından daha çok *Kur'an* hakkında söylenen "mu'ciz-beyân" [= mükemmel ifadesiyle karşısındakini susturan] tabiri burada şairin ağzı hakkında kullanılmıştır. Buna göre şair "dehân"ının [= ağız] "mu'ciz-beyân-i nutk" yani ifadesiyle karşısındakini hayrette bırakan bir yaratılışta bulunduğunu iddia etmektedir. Hemen ardından da manayı bir "meh" [= ay], "zebân"ını [= dil] da bir parmak gibi düşünerek Hz. Muhammed'in mucize olarak bir parmak işaretiyle ayı ikiye bölmesine (bk. res. 257) imada bulunmakta (telmih) ve "engüşt-i zebân"ının [= dil parmağı] adeta bir kılıç gibi mana ayını "şakk" [= ikiye bölme] ettiğini ve böylece söz ile mucize gösterdiğini ifade etmektedir.

2 Bu edebiyatta âşığın sevgilisini görmesi hemen hemen imkânsız gibidir. Çünkü sevgili daima ulaşılmaz yüce bir mevkide bulunduğu gibi birçok zaman da Hz. Muhammed'dir ve onu görmek ancak ya mahşer gününde yahut da rüyada mümkündür. Bu bakımdan eski şiirimizde sevgilinin rüyada görüldüğü uykuya "hâb-i vuslat" [= vuslat uykusu] denmiştir. Bu inceliği idrak edemeyen ve eski metinlere 20. yüzyılın maddeci insanının gözüyle bakmaktan kendini kurtaramayan bazı yorumcuların "vuslat uykusu" tabirini, beşeri anlamda bir beraberlikten sonra uykuya dalma gibi anlamaları gerçekten üzücü ve biraz da güldürücü olmaktadır. "Baht" talih demektir. Bir insanın talihinin açık olması, edebiyatta bahtının uyanıklığı; talihinin kapalı olması ise bahtının uykuda bulunması şeklinde ifade edilmiştir. Şair "dîde-i baht" [= baht gözü] terkibi ile işte bu bazen uyuyan ve bazen de uyanık bulunan bahta ima etmektedir. Buna göre "hâb-i vuslat ümidinin dide-i bahtı rûşen etmesi" sevgiliyi rüyada görme ümidinin sürekli uykuda bulunan talihinin gözünü aydın etmesi demektir. Yani şair talihinin yaver gitmemesi sebebiyle kederlidir, fakat uykuda sevgilisini görme ümidi dahi onun talih gözünü aydın etmeye yetmektedir.



Eski edebiyatımızda "hat" yüzde çıkan tüyler ve sakallar anlamında kullanılır. Estetik kaidelerini biraz da batınî düşüncelerden alan edebiyat geleneği, hat konusunda Batınî tarikatlarda yaygın bulunan bir inançtan önemli ölçüde etkilenmiştir. Özellikle Kalenderîlerde 'çâr-darb' denen ve yüzdeki saç, sakal, bıyık ve kaşların tıraş edilerek Allah'ın en mükemmel şekilde tecelli ettiğine inanılan insan yüzünden bu engelleri kaldırma düşüncesinden kaynaklanan bu hareket, edebiyata da yansımıştır. Şairlerin ideal bir güzel olarak hayal ettikleri sevgilinin yüzünde tüyler çıkmasıyla feryat etmeleri, biraz da bu tecellinin artık zuhur etmeyeceği ve sakal engeliyle perdeleneceği düşüncesindendir. Fakat Gâlib bu yaygın teamüle ters bir ifade kullanarak sevgilinin "hat-âver" [= hat gelmiş] "çih-i

256

sîmîn-zenehdân"ının [= gümüş çene çukuru] onun için bir sürmedan gibi olduğunu ifade etmektedir. Eskilerin inancına göre sürme göze ve görüşe kuvvet veren bir toz idi. Bu durumda çene çukurunun şaire sürmedan olması, hat gelmesi ile sürmedanlık gibi koyu renge bürünen çene çukurunun şairin gözünü ve görüşünü aydınlatması anlamına gelecektir.

3 Eski şiirde sevgilinin kaşları bir yaya; kaşların hemen altında bulunan kirpikler ise bu yay üzerinde kurulu duran oklara benzetilmiş;yahut yine kaşların bir yay olarak tasavvuru hâlinde, gözün yüreğe işleyen bakışları birer ok gibi düşünülmüştür. Bu klişeden hareketle edebiyatta sevgilinin kaş ile işareti yahut kaş çatması, âşığın gönlüne saplanan ve derin yaralar oluşturan oklar atılmasına benzetilmiş. Böyle bir mimiğin o günün realiteleri göz önünde bulundurularak gerçek hayatta ne demek olduğunu anlamak bakımından, Osmanlı sarayında padişahların mecbur kalmadıkça saray halkı ile çokça konuşmamaları ve gerekli yerlerde saraya has bir takım kaş ve göz işaretleri ile emirler vermeleri şeklindeki bir geleneği bilmek son derece önemlidir. Sürekli bir sultan imajı ardında geliştirilen sevgilinin "cünbiş-i ebrû ile îmâsı" [= kaş hareketi ile bir şeye işaret etmesi] böyle bir çerçeveden ele alınarak değerlendirilmelidir. Nitekim eski edebiyatta son derece yaygın olarak kullanılan sevgilinin kanlar saçan gamzesi, yani yan bakışı ifadesinin ardında da, yine bu saraya has dille cellada kılıcını indirmesini emreden bir sultan imajı söz konusudur. Beytin ifadesine dönülecek olursa şair, sevgilisini bir şekilde görmüş ve onun kaşı ile ikazına uğramıştır; ikinci mısrada şair buna bir cevap olmak üzere böyle bir hatırlatmaya gerek bulunmadığı, çünkü o ilk bakışın etkisinin hiç eksilmeden aynen "hâtır"ında yani gönlünde öylece saklı bulunduğunu ifade etmektedir. Bu önceki bakış şairin sevgilisi ile ilk görüşmesine bir ima olabileceği gibi Ezel günündeki görüşmeden kinaye de olabilir.

4 Şiir Doğu kültüründe olduğu gibi hemen bütün dünya edebiyatlarında önemli ve caydırıcı bir silâh olmuştur. Nice kudretli sultanlar saltanatlarını güçlendirmek, halk nazarında daha da yücelmek ve propagandalarını genişletmek amacıyla, kendilerini öven ve şiirleriyle ölümsüzleştiren nice şairlere keselerle altın bağışlamak ve onlarla daima iyi geçinmek zorunda kalmışlardır. Özellikle Cahiliye Devri'nde savaşlardan önce hasım şairlerin orduların önüne çıkarak karşılıklı söz atışmaları ve gerçek silâhlarla yapılan muharebeden önce şiir ve söz savaşının yapılması âdeti düşünülecek olursa, eskilerin şair ve yazarların kalemini kılıca benzetmelerinin hikmeti biraz daha iyi anlaşılır sanırız.

Sanat ilâhî bir kabiliyettir Her sanatkâr yaratılış icabı kendini ve sanatını beğenir, başkalarının eserlerini tenkit eder, en üstün kendisi olmak ister. Bu neredeyse sanatkârların yaratılışlarındaki vazgeçilmez bir özelliktir. Şiir ve edebiyat meclislerinde de sürekli çıkan eserler eleştirilmiş ve birçok şiir, şairler arasında türlü tenkit ve çekişmelere sebep olmuştur. Bu gibi hususlara da imada bulunan Gâlib, "safha-i irfân"ını yani üzerine irfan dolu sözler yazdığı sahifelerini "neberd-i da'vîye" [= iddialaşma savaşına] bir "siper" [= kalkan] gibi düşünmektedir. Aynı şekilde yazı yazan "ham-i engüşt"ünü yani parmağının kıvrımını bir yaya; bu parmağın içinde bulunan "kilk-i hüner"ini yani hüner gösteren kalemini ise bu yay içine yerleştirilmiş bir oka benzeterek hasımlarını ve muarızlarını kalemiyle cerh etmeye hazır bulunduğunu ima etmektedir.

5 "Ten"in [= vücut] bir "kişver" [= ülke] gibi düşünüldüğü bu beyitte "fesâdât" [= fesatlar, fitneler] ile hastalıkların kastedildiği anlaşılmaktadır. Bir ülkede fesat ve huzursuzluk çıktığında nasıl karışıklık olursa, ülke gibi düşünülen insan vücudunda da bir hastalık oluştuğunda aynı şekilde huzursuzluk ve karışıklık olacaktır. İşte bir ülkenin sınırlarındaki gözcü ve bekçiler gibi şair vücudundaki "havâs-i hamse"yi [= beş duyu] birer gözcü, "anâsır" yani "anâsır-i erba'a"yı [= hava, su, toprak ve ateş dörtlüsü] da birer "pâsbân" [= bekçi] olarak düşünmektedir. Eski tıp bilgisine göre bu dört unsur vücudun sıhhatini dengeleyebilmesi için gerekli olan 'ahlât-i erba'a' yani dört hılt denen sevda, safra, kan ve balgamı oluşturmakta ve vücudun sıhhatinin bu dört hıltın uygun oranlarda bulunması ile sağlandığına inanılmaktaydı. İşte şair bu yüzden "anâsır"ı [= unsurlar yani dört unsur] bedenin "pâsbân"ı [= kapı bekçisi] gibi görmektedir.

6 Bu şiirde sevgili âşığına karşı sürekli "tegâfül" [= bilmezlik ve tanımazlıktan gelme] hâlindedir. Âşığı

gece gündüz onun için ağlayıp sızlasa da o âşığını tanımaz, feryat ve inlemelerini duymaz yahut duymaz görünür ve sürekli âşığına sitem eder. "Sitem-hû" sitem etmeyi alışkanlık hâline getiren demektir. Burada aynı zamanda Allah'a olan bütün bağlılığına rağmen dünyada türlü sıkıntılar içinde yaşayan bir kulun veya bütün gayretlerine rağmen ilâhî tecellilere erişemeyen bir dervişin içinde bulunduğu duruma da bir ima vardır. Artık bu tegafülden dolayı ölecek hâlde bulunan âşık tam o sırada sevgilinin "şemşîr-i nigâh" yani kılıç gibi etkili bakışına mazhar olur ve bu bakış ile kurban olup canını teslim eder. Burada Allah'ı sevenlerin ölüm sırasında onun Cemâl'ine erişecekleri inancına işaret vardır. Şair "Ben onun tanımazdan gelmesinden dolayı ölmeye razı olmuşken beni kılıç gibi etkili bir bakışı ile öldürmesi benim için ne candır, ne tatlıdır" demektedir. Can ve tatlılık ilişkisi malum olduktan başka burada "cân" kelimesinin kullanılmasının ayrı bir sebebi daha vardır. Çünkü sevgili uğrunda ölenler şehit olurlar ve şehitler de hiç ölmeyecek bir cana kavuşurlar. Şehitlere ölüler demenek gerektiğini, onların aslında diri oldukları, fakat bu gerçeği insanların anlayamayacağını ifade eden ayet (Bakara, 154) bu inancın dayanağıdır. Bununla birlikte "kurbân" kelimesi ok, yay, kılıç vb. silâhların içinde tutulduğu silah kını demek olduğundan, şair burada sevgilinin kılıcına bedeninin bir kın gibi olduğuna da dolaylı olarak işaret etmektedir.

7 Sebk-i Hindî üslûbunun bir özelliği de alışılmış birtakım tarif ve kavramlara ters ve değişik bir bakış açısından yaklaşarak okuyucuda şaşırtıcı bir etki oluşturmaktır. Bunun için buradaki "evc-i pestî" [= alçakta bulunmanın zirvesi] yahut "zemîn-i ser-bülendî" [= baş kaldırmanın zemini, en aşağı seviyesi] gibi birbirine ters kelimelerden oluşan terkip ve imajlara çokça yer verilir. Aslında şair "pestî" [= alçaklık] ile tevazu ve alçak gönüllülüğü "'urûc-i evc-i pestî" ile de tevazunun en üst mertebesini kastetmektedir. "Ser-bülendî" ise baş kaldırma yahut yükselme demek olup burada kendini beğenme ve gurur ifadesi oluşturmak üzere kullanılmıştır. Buna göre "zemîn-i ser-bülendîden 'urûc-i evc-i pestîye ulaşmak" bir bakıma gurur ve kibir gibi aşağı bir ruh hâlini terk ederek tevazunun zirvesine erişmek demek olacaktır. Nitekim bir sonraki mısrada ifade etilen "tevâzu'" kelimesi bu bilmeceyi andıran ifadeyi çözmeye bir anahtar kelime gibi yerleştirilmiştir. "Pâye-i rif'at" yükselme derecesi demek olup "tenezzül" [= tevazu] bu dereceye yükselmeye yarayan bir "nerdibân" [= merdiven] gibi düşünülmüştür.

8 Günümüzde kullanıldığı gibi "kıyâmet koparmak" ortalığı birbirine katarak karışıklık yaratmak anlamında bir deyimdir. "Endîşe" [= düşünce] şiirde yeni hayaller bulup daha önce akla gelmemiş ifadeler geliştirmek demek olup buna göre "âlem-i endîşe-kârî" şiir için düşünceler üretme dünyası anlamına gelecektir. Gâlib Osmanlı şiirine getirdiği yeni çizginin farkında olarak gençliğinde eserleriyle şiir âlemine getirdiği canlılığı ima etmek üzere "ser-encâm-i cüvânî"yi [= gençlikte baştan geçenler] "fitne-i âhir-zemân"a [= âhir zaman fitnesi] benzetmektedir. Bu tabir kıyamet kopmadan önce büyük karışıklıklar olacağı yolundaki bir inanıştan kaynaklanmaktadır. Gâlib, Nâbî'nin *"Perîşânî-i pîrî fitne-i âhir-zemânumdur"* mısraına (bk. s. 589) çarpıcı ve zıt bir karşılık vermek, biraz da övünmek için böyle bir ifade kullanmış görünüyor.

9 "Serv-i revân" servi ağacını andıran boyu ile güzel bir salınışla yürüyen kimse demek olup edebiyatta sevilen kimseler için kullanılır. "Tab'-i mevzûn" [= ölçülü tabiat] ise vezinli ve kafiyeli güzel sözler söyleme kabiliyeti demek olup bu ifade ile Gâlib her güzel söz söyleyen şairin kendisi için sevgili hükmünde olduğunu ifade etmektedir. Ancak "pesend ettiği" yani beğendiği şiirler Nâbî'nin şiir gülistanında yani divanındadır. Bu ifade aynı zamanda bu gazelin Nâbî'ye bir nazire olmak üzere kaleme alındığını göstermektedir (Nâbî'nin gazeli için bk. s. 589 v.d.).

V

GAZEL

mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün

1 *Yine zevrak-i derûnum kırılıp kenâre düşdü*
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düşdü

2 *O zaman ki bezm-i cânda bölüşüldü kâle-i kâm*
Bize hisse-i mahabbet dil-i pâre pâre düşdü

3 *Gehî zîr-i serde destî geh ayagı koltugunda*
Düşe kalka haste-i gam der-i lutf-i yâre düşdü

4 *Erişip bahâre bülbül yenilendi sohbet-i gül*
Yine nevbet-i tahammül dil-i bî-karâre düşdü

5 *Meh-i bürc-i 'ârızında gönül oldu hâle mâ'il*
Bana kendi tâli'imden bu siyeh sitâre düşdü

6 *Süzülüp o çeşm-i âhû dedi zevk-i vasla yâ Hû*
Bu degildi n'eyleyim bu yolum intizâre düşdü

7 *Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân*
Kimi terk-i nâm u şâne kimi i'tibâre düşdü

1 Gönlümün zevrakı yine kırılıp kenara düştü. Dayanır mı? Bu taşlı yola düşen bir şişedir...

2 Dilek kumaşları can meclisinde bölüşüldüğünde bize muhabbet payı olarak paramparça olmuş bir gönül düştü.

3 Bazen eli (testisi) başının altında, bazen ayağı (kadehi) koltuğunda; gam hastası düşe kalka sevgilinin lütuf kapısına gelip yığıldı.

4 Bülbül bahara erişerek gül sohbeti yenilendi, [fakat] tahammül etme nöbeti yine kararsız gönüle düştü.

5 Yanağının burcu ayında gönül bene meyletti. Bana kendi talihimden bu siyah yıldız düştü.

6 O ceylan gözler süzülerek vuslat zevkine "yâ Hû" dediler. Yolum bu değildi, [fakat] ne yapayım bekleyişe düştü.

7 Gâlib Mevlânâ'nın yolunda bu vaziyette hayran kaldı. Kimi ün ve şöhreti terk etmeye kimisi de itibar [kazanma derdine] düştü.

1 Arapça aslı kayık demek olan "zevrak" kelimesi burada üzeri bir çarpma hâlinde kırılmaması için hasırla örülmüş cam şişe anlamında kullanılmıştır. Lügatlarda Kâbe'den Zemzem getirilen hasır örgülü şişeler için bu ismin kullanıldığı yazılıysa da edebî metinlerde "zevrak", gerek doğrudan doğruya isim ve gerekse benzetme unsuru olarak içine şarap konan kaplar hakkında çokça kullanılmaktadır. Gerçekten edebiyatta 'aşk' ve 'şarap' kavramları arasındaki yoğun kaynaşma ve gönlün aşk şarabının dolu bulunduğu yer olarak tasavvuru düşünülecek olursa şairin "zevrak-i derûn" [= gönül zevrakı] ifadesi ile neyi kastettiği daha iyi anlaşılır. Bir de buna gönlün kırılgan oluşu ile şişe ilişkisi eklenirse, durum hiçbir şüpheye mahal bırakmayacak derecede açıklık kazanır. Kırılan cam kimse üzerine basıp zarar görmesin diye hemen kenara süpürülür. Aynı şekilde kırılan hassas bir insanın derhâl kimsenin bulunmadığı bir kenara çekilmesi de psikolojik bir davranış biçimidir. Bu gibi tedailer oluşturan bu ifade ile şairin esas itibarıyla kırılıp gücendiği bir hâli ima ettiği anlaşılmaktadır. Tabii "zevrak" kelimesinin 'kayık' "kenâr"ın da 'sahil' anlamları göz önüne alınacak olursa; bu iki uyumlu kelimenin çağrışımıyla (ihamitenasüp) beytin arka planına, parçalanarak sahile vuran bir kayık imajının ustalıkla yerleştirildiği görülmektedir.

2 "Cân" ruh demek olup beyitte geçen "bezm-i cân" [= can meclisi] terkibi ile Allah'ın bütün ruhları huzuruna çıkartarak onlardan ikrar aldığı meclis kastedilmektedir. *"Rabbin Âdem oğullarından, onların bellerinden zürriyetlerini aldı ve onları kendilerine şahit tuttu..."* (A'râf, 172) ayetinden anlaşıldığına göre bütün insanlar bu dünyaya gelmeden önce Allah'ın huzuruna çıkarılmışlardır. Bu durumun ruhların yaratıldığı ezelde gerçekleştiğine inananlar bu meclise "Bezm-i Ezel" derler. Ayette geçen bir kelimeden hareketle "Bezm-i Elest" diyenler de vardır. İnanışa göre insanların hayatlarında kaderlerinden yeyip içecekleri kısmetlerine kadar her şeyleri bu mecliste bölüştürülüp kararlaştırılmıştır. İşte şair bütün "cân"ların yani ruhların bir araya getirilerek bir taksimin gerçekleştiği bu toplantıya işaret ederek "kâm" [= dilek, istek] kumaşı paylaştırılırken kendisine parça parça olmuş bir gönül düştüğünü ifade etmektedir. Üstelik bu kendisine bir "hisse-i mahabbet" [= sevildiğinden dolayı bir iltimas] olarak verilmiştir.

3 Bu beyit rahatça anlaşılabilmesi için öncelikle ihtiva ettiği söz oyunları açısından tahlil edilmelidir. "Dest" [= el], "ser" [= baş], "ayak" ve "koltuk" kelimeleri her biri insan vücudundaki organlar olmaları sebebiyle bunların aynı ibarede birlikte kullanılmaları bir uyum oluşturmaktadır (tenasüp). Buna karşılık aynı ibarelerden "ser" [= baş] ve "ayak" kelimeleri, biri en üstte diğeri ise en aşağıda olmak bakımından bir zıtlık oluşturmaktadırlar (tezat). El anlamına gelen "dest" kelimesinden türetilen ve elde taşındığı için bu isimle anılan "destî" [= testi] kelimesi aynı zamanda "dest" kelimesinin akuzatif eki getirilmiş hâli olarak "desti" [= onun eli] şeklinde de okunup yorumlanacak bir şekilde özellikle kullanılmıştır. Kelime bu hâliyle hemen ardından gelen "ayağı" [= onun ayağı] ibaresiyle de uyum teşkil edecek bir yapı arz etmektedir.

Şair kendisinden mi yoksa başka bir âşıktan mı bahsettiği tam açıklık kazanmayan bu ifadesinde başının altında testi, koltuğunda daha doğrusu koltuk altında da ayağını yani kadehini taşıyan "haste-i gam" [= gam hastası] bir ayyaş tasviri çizmektedir. Söz konusu ayyaş düşe kalka ilerlemekte ve sonunda sevgilinin, lütfunu ümit ettiği kapısında yığılıp kalmaktadır. Tabii ki bu ifade ile Gâlib, ilâhî aşkın dertleri ile türlü hâllere giren ve sonunda Allah'a iltica eden bir sâlikin hâllerini sembolik bir dille tasvir etmektedir. Şarabın Müslümanlarca satın alınıp içilmesinin yasak olduğu devirlerde, beline içine şarap doldurulmuş bağırsak saran yahut koltuğunun altına yerleştirdiği tulumun içinden ve cübbe altından isteyenlerin kadehlerine kuytu bir yerde şarap dolduran kimselere "koltuk" yahut "ayaklı" tabir edilirdi. Şeyh Gâlib'in beyit içine serpiştirdiği "koltuk" ve "ayak" kelimeleri aynı zamanda bu hususları da ima edecek bir yapı arz etmektedir. Eskiler bir de masa üzerindeki kadehin üzerini yabancı biri geldiği zaman görmesin diye serpuşları ile örterlermiş. Bu açıdan bakıldığında ve Mevlevî sikkesinin de bu işe uygun olduğu düşünülecek olursa "zîr-i serde destî" [= baş altında şarap testisi] ifadesi ayrıca ilginç bir durum göstermektedir.

4 Edebî metinlerde geliştirilen şairane bir yoruma göre neredeyse bütün dünya edebiyatlarında bülbül güle âşıktır. Bülbülün sürekli gül çevresinde uçuşup onun civarında ötmesi, şairleri böyle bir hayal geliştirmeye sevketmiştir. Gerçekte ise bülbül, gül üzerindeki küçük böcekleri yiyebilmek için bu çiçeğin etrafında uçar dururmuş. İşte şairin ifadesinden anlaşıldığına göre araya giren uzun bir kış mevsimi sonunda erişen baharda, âşık bülbül yine sevgilisi güle kavuşmuş ve onunla tekrar sohbete başlamıştır. En azından sevgilisini görebilmektedir. Şair ise Ezel meclisinde bir kere gördüğü ve kendisini bildi bileli aşkı ve hasreti ile yanıp tutuştuğu sevgilinin derdi ile yaşayıp gitmektedir. Âşık bülbül sevgilisine kavuşmasına rağmen "nevbet-i tahammül" yani dayanıp sabretme nöbeti yine onun "bî-karâr" [= dur durak bilmeyen] gönlüne düşmüştür.

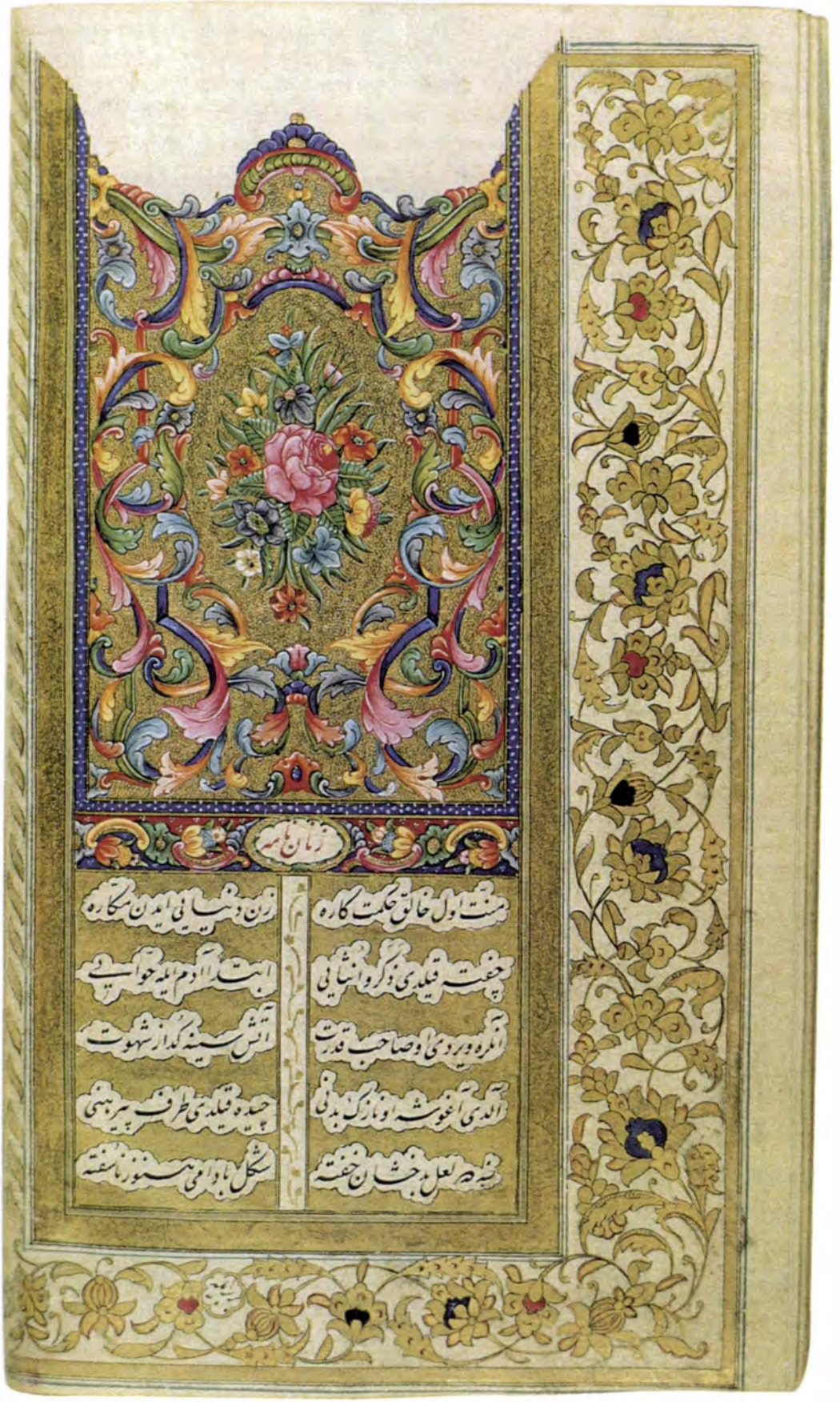
5 "Bürc", "tali'" [= talih], "meyl" [= bir seyyarenin diğer birine doğru yönelmesi] ve "sitâre" [= yıldız] gibi astroloji tabirlerinin kullanıldığı (müraatinazir) bu beyitte yanak bir burca, muhtemelen yüz ise o burca giren bir aya benzetilmektedir. Ay bu burca girince şairin gönlü sevgilinin yüzündeki "hâl"e [= ben] "mâil" [= meyledici] olmuştur. Bu ise tasavvur edilen bu hayalî gök sahnesi içinde bir "siyeh sitâre" [= kara yıldız] gibi yani talihsiz bir yıldız gibi yorumlanmaktadır. Görüldüğü üzere bir seyyarenin diğer bir burcun etkisi altına girmesi sonucunda insanların ruh hâllerinde oluştuğuna inanılan değişikliklerin konu edildiği bu beyit, aynı zamanda her insanın gökte talihini belirlediğine inanılan bir yıldızı bulunduğu inancına da işarette bulunmaktadır.

6 Bu beyit gazelin matlaında şairin gönlünün niçin kırıldığı hakkında bir ipucu veriyor gibi görünmektedir. Şairin bahsettiği sevgili "âhû" [= ceylan] gibi siyah gözlerini süzerek "yâ Hû" diye selâm verip vuslata ermiş, yani kuvvetli bir ihtimalle ölmüştür. Bu selâm ifadesi geride kalanlar için bir veda yahut karşılaşılan biri için selâm niteliği taşıyor olabilir. Geride kalan şair böyle olmasını hiç istemediği hâlde artık "intizâr" [= hasretli bekleyiş] ile tekrar kavuşmayı yani güçlü bir ihtimalle kıyamette tekrar kavuşmayı ümit etmeye koyulmuştur. Söz konusu "yâ Hû" [= yâ Allah] selâmı hem tarikatlar ve özellikle Mevlevî tarikatında semâ öncesinde kolların duruş biçimi, hem de hat sanatında çifte vav biçiminde istiflenen "Hû"lar bakımından ayrı bir özellik taşır.

7 Tarikat yoluna giren derviş önce bağlanıp intisap ettiği mürşidine sımsıkı sarılır ve onun vasıtası ile tarikat pirine kadar ulaşan silsileyi takip ederek manen ona ulaşmaya ve onun vasıtası ile de Hz. Muhammed ve Allah'a bağlanmayı ümit eder. Şeyh Gâlib'in "reh-i Mevlevî" [= Mevlânâ'nın yolu] ifadesiyle Mevlevîlik yolunun adap ve erkânının yanı sıra bu hususu da kastetmesi kuvvetle muhtemeldir. "Sıfat" içinde bulunulan durum demektir. Şair yukarıda ifade ettiği dostunu yitirmenin kederi ile gönlü kırık bir vaziyette yoluna "hayrân" [= kendinden geçmiş bir hâlde] devam etmektedir. Beyitten anlaşıldığına göre bu tarikata girenlerden kimisi şan ve şöhreti terk etmek fakat bir kısmı ise itibar kazanmak için bu yola girmişlerdir. Bu devirde sarayın ve özellikle Sultan Selim'in Mevlevîlik ve Mevlevîlere olan ilgisi düşünülecek olursa, bu ifade menfaat elde etmek için tarikata girenlerin bu devirde bir hayli çoğalmış olabileceği ihtimalini akla getirmektedir.



257


زمان نامه
منت اول خالق حکمت کاره
زان دهنیای ایدن سکاره
چفته قیلدی ذکر و انشای
ابتدا آدم ایله حوایی
آمره ویردی اوصاحب قدرت
آتش سینه گداز شهوت
آلدی آغوشه اونازک بدنی
چیده قیلدی طرف پیرهنی
شیه لعل بدخشان خفته
شکل بادامی پسنور نافته

FÂZIL-I ENDERÛNÎ

[Safad 1756-7 ? - İstanbul 1810]

Asıl adı Hüseyin olup saray okulu Enderun'dan yetiştiği için adı "Enderunlu" veya "Enderûnî" diye anılır. Sultan I. Abdülhamid zamanında isyan eden Akka kumandanı Tahir Ömer'in torunudur. Babası Ali Tahir'in Şam valisi Mehmed Paşa tarafından öldürülmesi üzerine Kaptanıderya Cezayirli Gazi Hasan Paşa tarafından ailesi ile birlikte İstanbul'a getirildi. Bu sırada on sekiz veya on dokuz yaşlarında bulunan Fâzıl, hükümdarın emriyle kardeşi ile birlikte 1775'te Enderun'a alındı. Ancak içkiye ve aşk maceralarına düşkünlüğü sebebiyle h. 1198 / m. 1783-4'te saraydan çıkarılarak yaklaşık on iki yıl İstanbul sokaklarında sefalet içinde serserice bir hayat sürdü. Zaman zaman bu durumunu Sultan III. Selim ve devrin ileri gelen devlet ricaline kasideler sunarak dile getirdi ve nihayet kendisine Rodos vakıflarıyla ilgili bir tevliyet verildi. Daha sonra Halep defterdarlığında bir memuriyete, ardından da Erzurum ve yöresini teftişe görevlendirildi. Erzurum'da türlü sıkıntılar çekerek borç içinde İstanbul'a döndüyse de hicivleri yüzünden hakkındaki şikâyetler sebebiyle h. 1214 / m. 1799'da Rodos'a sürüldü. Aynı yıllarda orada sürgün bulunan Reisülküttab Ebûbekir Râtib Efendi'nin idamından sonra gözlerini kaybetti ve İstanbul'a dönmesine izin verildi. Yatakta geçen uzun yıllardan sonra ölümünden iki sene önce Fâzıl'ın gözlerinin tekrar açıldığı bildirilmektedir. Bu hâliyle dahi caize alabilmek için padişaha ve devlet büyüklerine kasideler yazarak geçinmeye çalışan şair, h. 1225 / m. 1810'da vefat ederek Eyüp Kabristanı'na defnedildi.

Biri Bulak diğeri ise İstanbul'da olmak üzere iki kere tabedilen *Dîvân*'ı oldukça hacimlidir. Büyük bir kısmı Türkçe olmak üzere, Farsça ve Arapça ile de nazmedilmiş münacat, naat, dört halife ve Abdülkadir Geylânî, Bahaeddîn Nakşbendî, Mevlânâ Celâleddîn gibi büyük sufiler için yazılmış medhiyelerden sonra; III. Selim'den itibaren ileri gelen devlet mensupları için nazmedilmiş 84 adet kaside ile başlar. Ardından 165 gazel, 142 kıta, tarihler, mizahî şiirler, şarkı ve beyitlere yer verilir. 438 beyitlik bir mesnevî şeklinde nazmettiği *Defter-i Aşk*'ı, konusunu şairin yaşadığı aşk maceralarından alır. İlahî aşkı tarif eden şair, daha sonra bölümler halinde sevgililerini, onlarla olan aşklarını ve içine düştüğü durumları anlatır. Edebî açıdan fazlaca bir değeri bulunmayan eserin tek özelliği, içinde o güne kadar pek işlenmeyen mahallî tabirlerin kullanılmasıdır. Özellikle bir çingene düğününü anlatan kısmı ilgi çekicidir. Şairin bir diğer eseri Reisülküttap Ebûbekir Râtib Efendi'ye sunduğu *Hûbân-nâme*'si olup, eserde tasavvufî manada bir güzellik tasviri ve dünya ülkeleri hakkında kabataslak bir bilgi verildikten sonra, Hindistan'dan Amerika'ya kadar birçok ülkenin erkek güzelleri ve onların özellikleri hakkında yorumlar geliştirilir. Çoğu zaman müptezelleşen bu eserin de yegâne özelliği mahallî hayatı işlemesidir. 1101 beyitten oluşan *Zenân-nâme* 'nin konusu, *Hûbân-nâme*'den farklı olarak çeşitli milletlere mensup kadınlar hakkındadır. Eserin ilgi çekici yanı, o zamana kadar edebî metinlerde yer alması dahi düşünülemeyen kadınlar hamamı gibi günlük hayatın mahrem yanlarını işlemesi, yahut mahalle baskını gibi gündelik sahnelere yer vermesidir. *Rakkas-nâme* veya *Çengî-nâme* adlarıyla anılan eseri, 117 parça dörtlükten oluşur. Eserde o dönem İstanbul'unun meşhur köçekleri isimleri ve hünerleri verilerek yer yer müstehcen ifadelerle eğlenceli bir üslûpta tasvir edilir.

Eski Türk edebiyatında daha çok Nev'îzâde Atâî, Bosnalı Sâbit ve Nihayet Nedîm gibi şairlerle adeta meşruiyet kazanan, mahallî konuşma tarzını ve gündelik hayatın çarpık yönlerini şiire aksettirme temayülü, Enderunlu Fâzıl'ın eserlerinin bir kısmında hâkim unsur hâline gelmiş ve müptezellik derecesine ulaşmıştır. Şairin bu tür şiirlere meyledişinde, serbest ve kayıtsız bir mizaca sahip oluşunun yanı sıra, saray mektebinden çıkartıldıktan sonra sokaklarda geçirdiği yıllar boyunca edindiği izlenimlerin de önemli payı olsa gerektir. Bununla beraber Fâzıl, şarkı formunda birbirinden güzel eserlere imzasını atmış bir şairdir.

Kaynaklar: Ali Cânib Yöntem, "Fâzıl", *İA*, c. **IV**, s. 529-531; Sabahattin Küçük, "Enderunlu Fâzıl", *TDVİA*, c. XI, s. 188-189

MESNEVİ

ZENÂN-NÂME'den

DER-BEYÂN-I ÂMEDEN-I EHÂLÎ-I MAHALLE VE İMÂM BE-HÂNE-I FÂHİŞE

[Mahalle Halkının ve İmam'ın Fahişenin Evine Gelişleri]

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

1 *Ey heveskâr-ı reh-i zendostî*
Sakın elden giderürsiñ postı

2 *Böyle bir kâra olunca 'âzim*
Gündüz olmaz gice gitmek lâzım

3 *Çünki ey sâhib-i 'akl u ferheng*
Giceden eyü bulunmaz püzeveng

4 *Varma şöhretli olan ustalara*
Ya'nî dillerdeki âşüftelere

5 *Görmüşüz çok 'acemî zenpâre*
Gice dâma düşer ol bî-çâre

6 *Kapılır şîve-i cânânelere*
Gider ol mîmli olan hânelere

7 *Câme-hʷâ b içre niyâz eyler iken*
O niyâz ol perî nâz eyler iken

8 *El uzatmışken anuñ hokkasına*
Bülbüli söyler iken gonçesine

9 *Alır iken heves-i takbîli*
Sürme-dân içre sokarken mîli

10 *Âşinâ olmadan evvel fenine*
Ki henüz hançeri korken kınına

11 *Bir kıyâmet kopar ol esnâda*
Özge bir fitne çıkar ol câda

12 *Semt ehâlîsi gelir meydâne*
Ak sakal kara sakal cingâne

13 *Bir telâş ile kapı çat çat ider*
Halkalar birbirine çak çak ider

14 *Kapınıñ halkasını tutmış imâm*
Hʷâbdan şimdi uyanmış sersâm

15 *Belde misvâk ü fenâr elde 'asâ*
Şekl-i destârı perîşân ammâ

16 *Diye tecvîd ile Sübhânallâh*
Semtimiz böyle degildi eyvâh

17 *Der ki çık hey dîni yok hatun*
Hey gidi zânî habîs ü mel'ûn

18 *Çık behey zâniye hey sâhire çık*
Çık behey fâsıka hey fâcire çık

19 *Bize bu fi'l-i zinâ menhîdir*
Celdeler şimdi saña şer'îdür

20 *Alayım mahkemeden i'lâmıñ*
Kalmasın hîç bu mahalde nâmıñ

21 *Çıksın ol zânî o densiz kâfir*
Kapıda işte cemâ'at hâzır

22 *Kimisi der ki behey sultânım*
'Arabî var ise dir kânum

23 *Şık şık ey kâfir binti'l-kâfir*
Şıksın evden görelim bu katır

24 *Ehl-i keyfiñ biri der hey cânım*
Havfım ancak ki budur sultânım

25 *Bize yarın bu reviş cârî olur*
Hâneden hâneye hep sârî olur

26 *Bir çuvala koyalım yarın ani*
Bahre bârî atalım lâşesini

27 *Her biri kapıda bir fitne ider*
Türk ise savt-ı kerîh ile ider

28 *Çıh behey gahfe utanmaz a toñuz*
Ben külâhımda takınmam boynuz

29 *Çelebi hânede vâh dir aglar*
Eli ditrer dahı uçkur baglar

30 *Bel sogukluguna ugrar çelebi*
Havf ile çatlar anıñ gonçe lebi

31 *Fâhişe 'ârif ise bu kerre*
Kudemâdan ise ol kâr içre

32 *Dir imâma ne gelişdir bu geliş*
Gel benim hânemi eyle teftîş

33 *Hâneye dâhil olunca o fakîr*
Yandırır destine birkaç mankır

34 *Gelir ol hʷâce efendiye neşât*
Cürmünü 'afv ile eyler iskât

35 *Diye ol 'âleme bak şu 'akla*
İftirâdan bizi yâ Rab sakla

36 *Gördüñüz mi ne 'aceb ey ihvân*
Ne musîbet ne belâ bu bühtân

37 *Görmedik 'aybını bu hatunuñ*
Lekesi var mı 'aceb sâbûnuñ

38 *İşte bîgâne degilmiş oglan*
Kurı agaca bulaşdırmam kan

39 *Sâliha 'avrata bu 'arbede çok*
Sarıgımda leke var bunda yok

40 *Sen dahi söyle a hatun gel çık*
Saña âyâ n'ola bu oglancık

41 *Ide âşüfte o demler feryâd*
Bir tarafdan imâm ider imdâd

42 *Tañrınuñ zâlimi şirret gidiler*
Bak benümçün ne helvâ yidiler

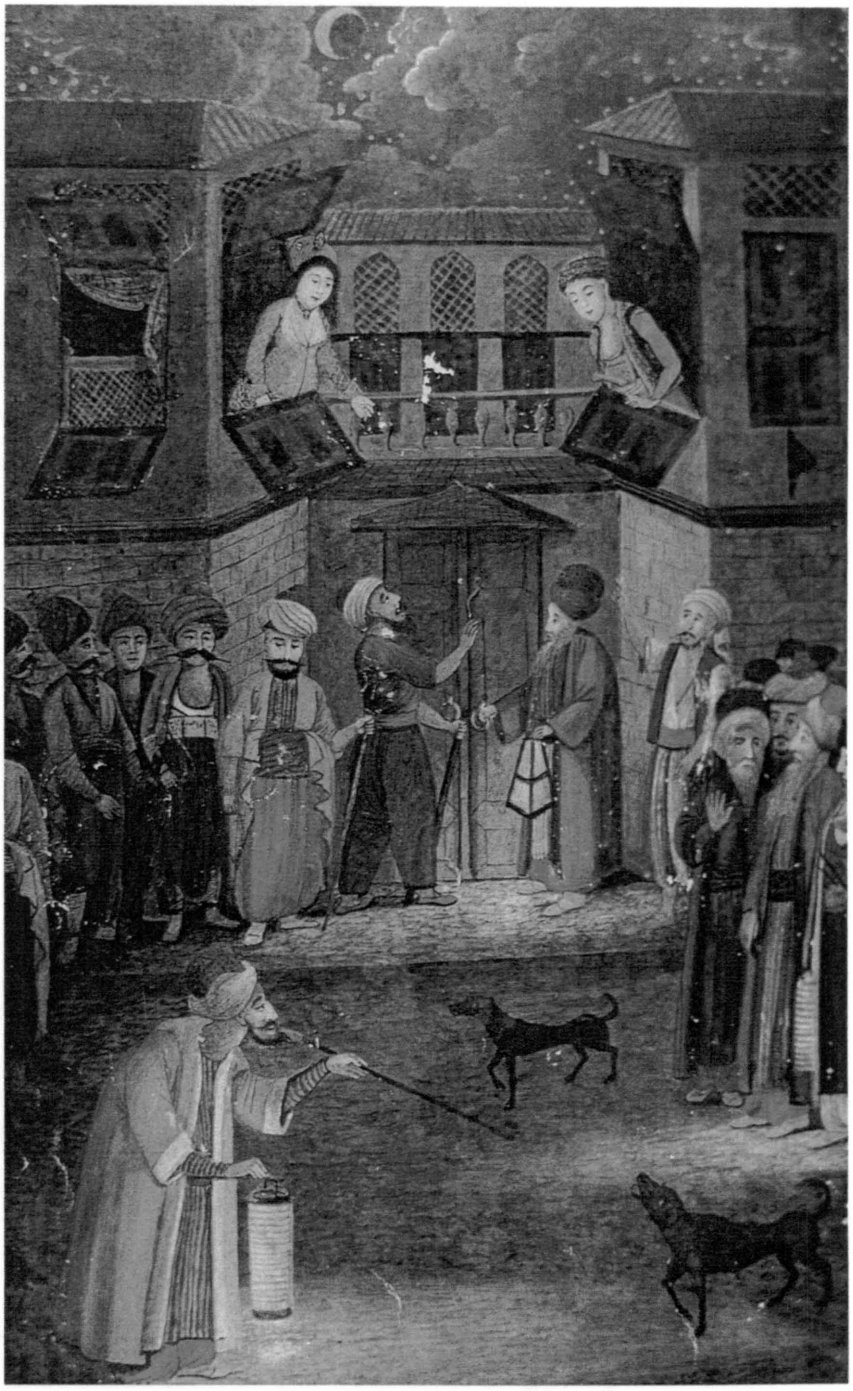
43 *Hâlamıñ işte bu bikr oglanı*
Ben kucagımda büyütdüm anı

44 *Sizi berbâd iderim billahi*
Mazlûmuñ yerde kalır mı âhı

45 *Yakayım başıma bir eski hasîr*
Işte kâdî ile dîvân-ı vezîr

46 *Yine evvelki şevkında olur*
Çelebi ile geh zevkında olur

47 *Hep döner hâneye sıfru'l-keffeyn*
Olur ammâ ki imâm zü'l-karneyn



259


دیوان کاشن افکار واصف اندرونی
مناجات و نعوت شوکت روم
میر عثمان واصف مرحوم غفرله
یوق المده عجزدن غیری یرار نسنه سکا
بن نه یوزله واره یم درگاهکه یار بنا
سن یراندک جسمی سن قیلدک بکا جانی عطا
بن نیجه اوتانمدن ساکه دیم جانم فدا
ای بنی لطفیله یوقدن وارایدن رب غفور
مغفرت قیل ایلدکده عزم اقلیم بقا
رویمه او روب عصمات ایچره کناه بیحدم
ایتمه رسوا روز محشرده بحق انبیا
طاقتم یوق یانمغه یارب یریمه لطف ایدوب
دفتر عصیانمی یاقنارده در روز جزا
بر تهی دست عمل تجار جنس طاعتم
چارسوی عفوده سرمایه در جرم بکا
قطع امید ایتمه عفو کدن قصور و ذنبله
بن قولم قولدن خطا یارب جنا بکدن عطا
در که احسانکه کلدے نیاز عفو ایله
قیلمه یارب واصفی درکاه لطفکدن جدا
بخش ایلیوب کناهمی مسرور ایدر یمین
یارب خراب قلبمی معمور ایدر میسن
وقت اجل میسر ایدوب حسن خاتمه
ایمانم ایله قلبمی پرنور ایدر میسن

260

VÂSIF-I ENDERÛNÎ

[İstanbul 1750-3 ? - İstanbul 1824-5]

Saray mektebi Enderun'da bulunduğu için "Enderûnî" yahut "Enderunlu" diye anılan Vâsıf'ın asıl adı Osman'dır. Sonradan sadrazam olan Bostancıbaşı Elbasanlı Arnavut Halil Paşa'nın (ölm. 1733) kardeşinin kızının oğludur. Dedesi, Halil Paşa'nın kardeşi Kapıcıbaşı Mustafa Ağa'dır (ölm. 1723). Sarayda sermüezzin'liğe kadar yükselen ve Şehzade Selim'in musiki hocası olan Sa'dullah Efendi, Vâsıf'ın kardeşidir. Halil Paşa'nın nüfuzuyla Galata Sarayı'na talebe olarak yerleştirilen Vâsıf, burada gördüğü yedi yıllık bir eğitimden sonra Enderun'a giremedi. Galata Sarayı Mektebi'nden her iki üç yılda bir mezun olan gençlerden 12'si bizzat padişah tarafından seçilerek saraya alınırdı. Muhtemelen 1764 veya 1767'deki "çıkma"da, Sultan III. Mustafa'nın dikkatini çeken 12'lerin içinde yer almadı. Fakat I. Abdülhamid'in saltanatının son yıllarında h. 1203 / m. 1789'da saraya girerek "Kilâr-i Hümâyûn"da vazifeye başladı ve 1803'e kadar geçen 14 yıllık hizmetten sonra bir aralık Silahtar Süleyman Paşa'nın kaftancısı oldu. Bu zaman zarfında Sultan III. Selim'e sunduğu 5 methiye, 2 tarih kasidesi ve 9 tarih kıtasına rağmen beklediğini bulamadığı rivayet edilir. Sultan Mustafa'nın tahta geçişinden (h. 1222 / m. 1807) sonra Enderun'daki hizmetlilerin en yüksek tabakasını oluşturan Has Oda'ya alındı.

Sultan II. Mahmud devrinde hünkâr başlalası (1807), peşkir ağası (1815) ve aynı yıl anahtar ağası olan, nihayet saraydaki son vazifesi kiler kethüdalığına getirilen şair, bu vazifede dört yıl kadar kaldıktan sonra h. 1234 / m. 1819'da kendi arzusuyla saraydan ayrılarak Çanakkale Bolayır'da Şehzade Süleyman Vakfı mütevelliliğine getirildi. Bu vazifeden mütekâit olarak İstanbul'a geldikten kısa bir zaman sonra h. 17 Cemaziyelâhir 1238 / m. 29 Şubat 1823'te Tophane'de çıkan bir yangında konağı hasar gördü. Bundan iki yıl kadar sonra da h. 1240 / m. 1824-5 tarihinde vefat etti. Cenazesi Üsküdar Karacaahmet Türbesi civarına defnedildi. Mezar taşı yakın arkadaşı İzzet Molla tarafından şair hakkında önemli bilgiler verecek bir üslûpta kaleme alındı. Özellikle

Mîr Vâsıf dem-i fevtinden olunca âgâh
Yakdı âsârını da cân-i ahibbâ gibi âh

beytinden anlaşıldığına göre şair öleceğini hissettiği son zamanlarında elindeki şiirlerinin tamamını veya bir kısmını yakmıştı. Bununla birlikte divanının ölümünden 17 yıl kadar sonra Mısır ve İstanbul'da *Dîvân-i Gülşen-i Efkâr-i Vâsıf-i Enderûnî* adıyla üç kere basılmış olması, şairin imha ettiği şiirlerin yegâne nüshalar olmadığını göstermektedir. *Dîvân*'ı eski şiirin hemen bütün nazım şekillerinden oluşan zengin ve oldukça hacimli bir eserdir. İri cüsseli, yiyip içmeyi seven, coşkun, eğlenceye düşkün, hayatı ciddîye almayan ve bazen de küçümseyen bir karaktere sahiptir. Vâsıf sadece bir şair olmakla kalmayıp aynı zamanda birçok esere imzasını atmış iyi bir hattat, geniş musiki bilgisi olan ve eserleri günümüze kadar ulaşamayan bir bestekârdır. Eski şiirin neredeyse söylenebilecek her sözünü bitirdiği, ve şairlerin eski ustaları tekrarlamaktan ileriye gidemedikleri bir devrede yetişen Vâsıf, daha önce Nedîm, Sünbülzâde Vehbî, Enderunlu Fâzıl, Adanalı Sürûrî gibi halk zevkini ve halkın gündelik dilini şiire yansıtma eğilimi gösteren şairlerden biridir. Öyle ki zaman zaman eserinin başındaki naatinden alınan şu

Ümîd-i magfiretle dergeh-i ihsânına geldim
Günâhım yüklenip mânend-i merkeb yâ Resûlallah

mısralarında kendini merkebe benzetme bayağılığından dahi çekinmeyen bir şiir anlayışı sergiler. Vâsıf asıl şöhretini, haklı olarak devrinde çok beğenilen ve bestelenerek okunan şarkıları ile sağlamıştır. Şiirlerinde Enderunlu Fâzıl'ın çizgisinde seyreden yoğun bir Nedîm etkisi hissedilir. Eserlerinin bir kısmı gerçekten hiç itina gösterilmeden söylenivermiş etkisi uyandırmakla beraber diğer bir kısmı gerçekten ince bir ruhun tercümanı gibidirler.

Kaynaklar: Haluk İpekten, *Enderunlu Vâsıf*, Ankara 1989; Abdülkadir Karahan, "Enderunlu Vasıf", TDVİA, c. XI, s. 189-190; Rahşan Gürel, *Derviş-nihâd Bir Saray Adamı: Enderunlu Osman Vâsıf Bey ve Dîvânı, Dîvân-i Gülşen-i Efkâr-i Vâsıf-i Enderûnî*, İstanbul [1999].

I

TAHMİS

TAHMİS BÂ-ISTILAHÂT-I ZENÂN DER VÂDÎ-I NUSH Ü PEND EZ-DEHÂN-I VÂLİDE
[Kadın Tabirleri ile Ana Ağzından Nasihat Vadisinde Yazılmış Tahmis]

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

Kız diñle nush ü pendimi kavliñde sâdık ol
Gözle rızâ-yı kaynatayı kul halâyık ol
Kim der saña ki bir çamura var bulaşık ol
Ne kesret ile zâhide ne pek de açık ol
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Kız yaşmag'ile çıkma sokağa görür biri
Aşırma kullañ aşır avengâh pırpırı
Dilbâzlık etme otur ağırla misâfiri
Yerler nazarla seni a hasba diri diri
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Çıkıp bıñara kalma Bekir Paşa'dan gebe
Bikr ile pâk ü pâkîzesin olma seyyibe
Evvel girer bozar soñra getirmez saña ebe
Kirlenme pâk pendimi kıl gûşuña küpe
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Her merdüm-i şebâba takılma söbek gibi
Her gördüğüñüñ üstüne düşme köpek gibi
Her yosmayı görünce yayılma döşek gibi
Gidip kına gicesine sürtük tülek gibi
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Bir nevcivân kocaya varıp et dediklerin
Beş altı parça kesdiregör yediliklerin
Eksiklilerin er düzer eksik gediklerin
Yarım pabuşla geyip a postal çediklerin
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

Böyle kılıkla görse a kız oynaşıñ şaşar
Bir kez alan miyânıñı âgûşa biñ yaşar
Hâsılsız olma ol hamarat evde iş başar
Fakir börekçi soñra seni her alan boşar
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

7 *Destgâh kurma alıp eve tâze bir uşak*
Bez çözgecinde çözme kızım kimseye kuşak
Vay başıña olursañ eger yüzü yumuşak
Eyler birisi göbegiñiñ altın iki şak
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

8 *Bak büyük ablañ oldu küçük tevbede gelin*
Siz de bacıñla dâye dadı bir yere gelin
El birliğiyle yenge kadınlar tutup elin
Var bir kibârzâdeye sardıragör belin
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

9 *Görüp giyimli elleri yüksünme hey düdük*
Elbet biçer saña da sağ olsun kocañ kütük
Soysuzluk etme gayri değilsin kızım küçük
Olduñ şükür yetişdirene işte büsbüyük
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

10 *Oldu gelin bak 'Âtike darısı başıña*
Ta Kıztaşında girdi birinin firâşına
Düşme pek öyle çengî çegâne telâşına
Girdiñ a dilbâz artık on üçüncü yaşına
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

11 *Babañ vereydi seni bolay kim mevâlıya*
Sâyeñde biz de taşınırız bâri yalıya
Baldırı çıplak alıp oturtturma halıya
Ne pırpırîye eyle meyil ne paşalıya
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

12 *Pullar dizip ibrişim ile tarf-i tarpuşa*
İp takma sakın ipsiz ü edebsiz sarhoşa
Yan çiz koparma destemelin elleriñ boşa
Başıñ tutar yeter yorulursun koşa koşa
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

13 *Neymiş patiste telli pataküte yok deve*
Saña sevâyî kesdireyim gey seve seve
Gece yarısı gezme dönüp düzd-i şeb-reve
Koğlar babaña komşu konu hayda gel eve
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

14 *Nâmahreme açılma çözüp sîne-bendini*
Etme döşek esîri kocañ derdmendini
Rüsvây-i 'âlem eylemeden kendi kendini
Komşu babañıñ öpüp elin diñle pendini
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

15 *Destgâh ögren elleriñ aldanma âline*
Desin görenler işiñi peh peh kemâline
El vermez ise Penbe Hanım çözme hâline
Doku pamuk hilâlîsi geydür helâline
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

16 *Kız kaç yanımda vızlama sivri siñek gibi*
Fink urma iki yanıña kırnak köçek gibi
Yere geçer ârından eriñ köstebek gibi
Ayak bağıyla soñra kalırsın eşek gibi
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

17 *Saña düşer mi komşudan et etmek istemek*
Duyar herif de saña çeker bir eyi kötek
Gir besmeleyle aş evine sen de çek emek
Otur hazırla akşama bir kaç sahan yemek
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

18 *Bulduñ belânı diñlemediñ çünki sohbetim*
Dögsün ko hasba oh mehel ne hâcetim
Görsün ne hâli varsa eylik saña minnetim
Mengüş-i gûş-i hâtıra kıl bu nasîhatim
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

19 *Şebnem-misâl aglama ey gül-nihâl-i ter*
Hâce kadınıñ urdugu yerlerde gül biter
Okumuş ol ki dögmege kalfañ dahı beter
Haylaz kalma Molla Hanım gel yeter yeter
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

20 *Yüz suyu dökme kimseye şimdiden tezi*
Aldır babaña 'anterilik mâvi bir gezi
Geldi tamâm bir herîfe varma merkezi
Gayrı 'ayıbdır öyle bürünüp namaz bezi
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

21 *Ilâhî yetişme olma kız böyle yaramaz*
Geldiñ yetişdiñ işte a fos uslu dur biraz
Pek alabarda kopduñ a hasba a dil-nüvâz
Tûtîsiñ otur evde kapar seni şâhbâz
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

22 *Erlerle etme pencerelerden alış-veriş*
Dadıña gâhî yardım edip sen de gör ki iş
Yag baglasın yüregi nineniñ karış karış
Tek dur küçükden evde oturmaklıga alış
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

23 *Yektahtadan görünme ele tahta perdeden*
Gelmekde hergün işte görücü tümen tümen
Yaglık boyama çevre kese havlu pîrehen
Basdır ko servi sandıgına düz çehiz çimen
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

24 *Kasdır kasındı terziye ver al canfese*
Sar bir degirmi pullu yemeni fino fese
Bez verme sakın arşınına göre herkese
Gâh türkü ırla gâhi nakış işle geh kese
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

25 *Dik çocuguñ başına çörekotu sarmısak*
Sevsinler uyku nüshası alıp beşige tak
Söndür kömür ki kötü nazardan ola uzak
Gezmek seniñ neñe gerek otur da işe bak
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

26 *Da'vet edip eviñe büyücüyle bakıcı*
Yom yorma öyle üstüne halkuñ a fışkıcı
Öyle ufurka uymaz onuñ dışına içi
Azdırmasın seni sakın ol kırnagıñ piçi
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

27 *Çekdir çiçekli 'anterine telli bir şerit*
Akranlarıña paça günü gey de körlük it
Kâkülleriñi bagla saçı dügününe git
Alır seni de belki bu günlerde bir yigit
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

28 *Kirlen güle güle kadınım haydi yun arın*
Hanım kadınıñ oglu yüzük gönderir yarın
Tak elmasım cevâhir yeñi gey de şalvarın
Hamd olsun işte silsilemiz pâk yedi karın
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

29 *Boyun_altınıñı gerdanıña tak dizim dizim*
Zen-dôstânı salın ogundur sızım sızım
Etme heves sevicilige gel kadın kızım
Görüp bıçakla soñra urur seni baldızım
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

30 *Hay hay bari yordamıña güleyim biraz*
Turp sıkayım zerâfetiñe fos çoga bu nâz
Gel tuzlayım da kokma seni vay zavallı kaz
Bir kerre saña etmedi mi süd-neneñ niyâz
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

31 *Dikbaşlı kahbe yan sallayıp gitme dikime*
Pay verip öyle taş başına nenemiñ deme
Yazık degil mi a bu çekilen emegime
Soñra seni herifler omuzlarsa kim kime
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

32 *Dil dök yabana söylemeyip durma hemçü put*
İçim sıkıldı hortlayası ma'tuhu uyut
Kimseden eylik umma da var göñlüñü avut
Al elden örnek işle geçin kût-i lâ-yemût
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol

33 *Vâsıf şikeste eylemeden çille bagını*
Gösterme halka gey donuñ örtüp bacagını
Deli_olma gayrı kapa kutunuñ kapagını
Gûş etmediñ mi dünkü olan baş yasagını
Olma sokak süpürgesi kâdın kadıncık ol

II

TAHMİS

CEVÂB-NÂME-I PESENDÎDE-ESER EZ DEHÂN-I DUHTER-I ZÎBENDE-GÜHER

[Takdir Gören Esere Mayası Temiz Kız Ağzından Cevap]

mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

1 *Pend eyler ise bir dahı agaca sarayım*
Yanmış odunla başımı gözümü yarayım
Başlı başıma ben dahı bir iş başarayım
Bir âşinâya yalvarayım soñra varayım
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

2 *Sözüñ tutarsam ey bunamış ger yetişmeyim*
Sen yat babamla her gice de ben sevişmeyim
Bir dahı ben de nâfile matbahda pişmeyim
Bir bildigime ugramayım hiç ilişmeyim
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

3 *Bak sözlerine cos deyüversin a fos 'acep*
Genc iken evde tenhâ oturduñ mu bî-sebep
Gitdi arabayile konu komşu seyre hep
Şa'bân olup da dadı aman gelmeden recep
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

4 *Çıkrık-misâl dırlayacagına hey ozan*
Gir dest-gâha doku beziñ pârecik kazan
Bâzârı derler abo haram-zâdedir bozan
Satıp savıp da n'eyse sahan tencere kazan
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

5 *İkide birde der sana kız görünür kocan*
Çıglıkçı olma hasba götüresi afacan
Kocañ da sen de lâhî kuruyup olun koçan
Çıkıp sokaga tende iken hâsılı bu can
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

6 *Tırnagım oldu kör yumadan bulaşıkları*
Babam başına çalsın o şimşir kaşıkları
Evvel doyurup eve gelen alışıkları
Soñra düzeltip odadaki karışıkları
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

7 *Dedikoduyla geçdi bütün yaz ile kışım*
Da'vâcı gitdi Bursaya yok gayrı hîç işim
Yapışdı kaldı birbirine iki apışım
Çıkmazdan evvel abo a kız yirmi yaş dişim
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

8 *Gelse görücü kocayacak elli kerrecik*
Der burn ucuyla agzı büyük dişi seyrecik
Yok yok yaşı da anlayışım kırkını geçik
Sarf eyleyip de varı yogu bâri şimdicik
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

9 *Dört üstübüyü gicede vermeyle kabala*
İşler miyim uyumayıp avucuñu yala
Eyü vardım oynak oldum ise bak şu postala
Koyver elimi tutma beni kaç canım hala
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

10 *Ben istedikçe bayrama ondan pala koza*
Der baña kahbe sana yazık ekilen tuza
Yazık degil mi gençligime bak şu yelloza
Girmezden evvel ablacıgım yaşım otuza
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

11 *Almış parayla sanki halâyık gibi beni*
Sokmaklık ister aş evine gidi külhanî
Yaglı paçavra gibi atıp ben dahi seni
Yarın alıp alaca karanlıkda rûşenî
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

12 *Lâzım mıdır ki ögreneyim çamaşır yumak*
Ben bu pamuk elimle a fos saramam yumak
Baña düşer mi iplik egirip de bez komak
Dursun musandırada hele öreke tarak
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

13 *Yufka makarna açmasını açmayıñ bana*
Ben bilmem öyle hamur işi samsa baklava
Sayıp bir iki türlü yemecik kaba saba
Da'vet içün konaga çıkıp yarın ibtidâ
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

14 *Çok yaşayan mı bilir işi yoksa çok gezen*
Tâ gezmedikçe olamadım ben bozuk düzen
Tahsîn eder cemâlime bakdıkça merd ü zen
Kendime verip âyînede bir çeki düzen
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

15 *Kendi keser göbegini öksüz olan savul*
Yañşak karışma dırdır edip kalayım mı dul
İş edeyim ki sana görüp saçlarıñı yol
Komşu kapısını açıp elimle usul usul
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

16 *Gör varayım da nisbetine ben bir eşbehe*
İp takmasın felekde gören mihr ile mehe
Desin gören edâ-yı revişin ehe ehe
Tavr-i hırâm-i kâmeti şâyeste peh pehe
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

17 *Yazıp yüzümü Esmâ Hanım kâkülümü kes*
Bir âşinâya varacagım sen çıkarma ses
Pek pos bıyıklı pırpırıya eylemem heves
Dört kaşlı yosma şûh-i cihân tâze dal fes
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

18 *Bir el ulagı câriye al beş yüzü sula*
Raks ögret ver de Emine Tûtî'ye kula
Kalyonculariñ odasına etmede mola
Geçip kayıkla Yagkapanından İstanbula
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

19 *Varıp kocaya almam ev içine erkek koyun*
Kesmez bıçakla ister isen gel derim soyun
Ancak komşu nene beni hâlime koyuñ
Eller kınarsa ugur olsun edip oyun
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

20 *Satıp yemekden oldu evin içi tam takır*
Titrer görünce bir eri içim sakır sakır
Kalıp da böyle olmadan altın adım bakır
Akşam olunca bâri gezip bayır ile kır
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

21 *Sevdâm sarıldı çırpıdaki penbe zar beze*
Yandım güneşde bezdim usandım geze geze
Alıp kayıkda destime bir tirşe yelpeze
Bir baş çekilip eltim ile sûy-i körfeze
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

22 *Ben gülsitân-i şîvede bir nahl-i nev-resim*
Baglarda türkü söylemeden kalmadı sesim
Geyip başıma pul donatıp nev-zuhûr fesim
Girip koçunun içine öyle kırık kesim
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

23 *Yalvarayım tûtîden alıp sakız alını*
İnce belime sarınayım sarı şalını
Ma'tûf babamıñ el ile sayıp sakalını
Mânend-i serv nâz ile salını salını
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

24 *Gitdi bizimki hizmet ile bugün Aydına*
Kız Çigdem Usta dostlarıma koş göz aydına
Aslı ne tahta pûşa döşegimi yaydıñ a
On dördü oldu bu gice hazır ay aydına
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

25 *Kapı çalındı baksañıza abu kimdir o*
Çek ipi geldi bacı kadın horatayı ko
Sana ne mutlu kız çelebiñ demiyor şu bu
Kal saglıcakla diñlemem artık onu bunu
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

26 *Bir âfitâba geçdi ki hîç sorma sıcagım*
Yandı eridi aşkı ile sînede yagım
Geçdi soguk su başıma bilmem solum sagım
'Ahd eyledim bu şart ile ki geçmeden çagım
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

27 *Baş kurna hakkı nâtıra vermedi tas tamam*
Şerbetlik içün ustalara var büyük tasam
Hammâm anası gibi gelip kirpiloz kocam
Tası taragı salla omuz etmeden cüdam
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

28 *Suya gelirse sarnıca yarın mırın kırıñ*
Urup başına şaplagı ya destisin kırıñ
Zîrâ ki hazzı yok o kadar pek de zırzırıñ
Gûş etmeyip de kaynanamıñ gayrı dırdırın
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

29 *İzn alma n'eymiş erden a kızlar dahi neler*
İç güveysi dargın olur mu ya bu kadar
Yoksa yeñi mi çıkdı bu kânûn-i nev-eser
Ardından yetip eni konuya teker meker
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

30 *Bildim tekin degildir ev içinde mezbele*
Dedim tü tü tü üç kez öbür şeylere hele
Yok mu birisi ortalıgı süpüre gele
Ben yine takıp ardıma bir sürü hargele
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

31 *Bu gice beşde gel a paşam demeyip şu bu*
De şehnişîniñ altına geldikçe Penbe huu
Haykırma pekçe duymasın ammâ hani Dudu
Pend eyledikçe ol geveze ben eni konu
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

32 *Gavgayı kessin eyle nene Vâsıf'a sü'âl*
Gör imdi sen mi fâhişe yoksa ben mi mâl
Oña kalırsa der ikiñiz de kuru kaval
Yaz geldi gayrı evde oturmak ne ihtimâl
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım

III

ŞARKI

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Çözülme zülfüñe ey dil-rübâ dil baglayanlardan*
Kaçınma âteş-i aşkıñla bagrın daglayanlardan
Düşer mi ictinâb etmek seniñçün aglayanlardan
Sirişki çeşmimiñ bak farkı var mı çaglayanlardan

2 *Seniñ bir reng-i rûyüñ var ki gülberg-i 'izârıñda*
Bulunmaz gülsitân-i 'âlemiñ bâg u bahârında
Otur ihrâma ârâm et biraz havzın kenârında
Sirişki çeşmimiñ bak farkı var mı çaglayanlardan

3 *Gelüp fasl-i bahâr 'âlem safâ-yi gülşen itdikde*
Nevâ-yı bülbülü şâh-i gül-i ra'nâ işitdikde
Uyup ahbâba cânâ seyr-i Sa'dâbâda gitdikde
Sirişki çeşmimiñ bak farkı var mı çaglayanlardan

4 *Hevâ-yı kâkülüñle başka bir hâlet olur serde*
Yeñi başdan misâl-i Vâsıf ugratdıñ beni derde
Gamıñla gerçi çokdan aglarım ammâ bugünlerde
Sirişki çeşmimiñ bak farkı var mı çaglayanlardan



قصاید برای شهنشاه دوران

کوشایت اوصافکی ای شاه شجاعت معتاد
ایده یم ایلدیکک همتی بر بر تعداد

بوقدر چکمز ایدک دین اوغورنده زحمت
یکیدن دولنکی ایتمش اولیدک ایجاد

چکمدک منتنی کمسه نک الله بیلور
حقدن اولور سکا هر کارده حقدن امداد

بوندن اول برالای دانه خور کشت طمع
اوشدیلر مزرعهٔ عالمه مانند جراد

ایلمشدی برآلای فرقهٔ دجال منش
کیمی افساد قراو کیمی تخریب بلاد

کیدیلر خرقه سنی حیله ایله سالوسک
چکدیلر سبحه سنی شیخک اوقورکن اوراد

ایتدی احیایکیدن عالمی حق عهدکده
کورسه ایمان کتورر منکر حشر اجساد

بروزیرک اولیحق داخل اولکای حجاز
خار جیلردن اولندی حرمین استرداد

خدمتک ایلدی خشنود خلیل اللهی
کعبه نک بونجه مقاماتنی قیلدک ایجاد

برسعادتکه نصیب اولمدی اسلافکه ده
روضهٔ حضرت پیغمبری قیلدک بنیاد

ملککی ایلدی الله انکچون معمور
اولدی عهدکده سنک بیت مقدس آباد

چکمسک دشمنه غیرت قلجن قالمش ایدی
ید اعداده بلغراد کبی دار جهاد

کرچه برکره آلان وار ایدی اجداد کده
اولدی مقدور ایکی دفعه سکا فتح بغداد

پاسبان اوغلونه اردوجقار لدی اول
جانشینین کتوروب باغکه ایتدک ارغاد

KEÇECİZÂDE İZZET MOLLA

[İstanbul 1786- Sivas 1829]

Babası I. Abdülhamid devri kazaskerlerinden Keçecizâde Salih Efendi, onun da dedesi Konya Toprak Sokak Camii imamı Keçeci Süleyman Efendi olup adını bu zatın mesleğinden alan aile aslen Konya'lıdır. Salih Efendi'nin babası Mustafa Efendi (ölm. 1767) henüz yirmi yaşlarındayken ailesinin haberi olmadan Konya'dan İstanbul'a gelerek Pîrîzâde Sâhib Efendi'ye bağlanmış ve onun aracılığıyla Davud Paşa Camii imamının kızıyla evlenmişti. İzzet Molla'nın babası bu evlilikten dünyaya gelmiştir.

İstanbul'un Avratpazarı semtinde dünyaya gelen İzzet Molla, çok küçükken babası tarafından eğitime başlatılmış, fakat henüz on üç yaşlarındayken öksüz kalarak zorluk ve yokluklar içinde bir ömür sürmeye mecbur kalmıştı. Bu yıllarda enişteleri Meş'aleci-zâde Es'ad Efendi ve Moralızâde Hamîd efendilerin yardımlarıyla büyütülmüş, ancak içine düştüğü üzüntülü durumlar ve geçim derdi onu genç yaşlarda içkiye düşürmüş, biraz da bu yüzden eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalmıştı. Gittikçe hayatından bezen genç İzzet, sonunda intihara karar vererek yanına bir şişe rakı alır ve düşüncesini gerçekleştireceği Göksu'ya gitmek üzere Bahçekapısı'ndan bir kayığa biner. Kayık Kuruçeşme sahillerinden ilerlerken, o sırada yalısının penceresinde *Sâhib Dîvânı*'nı incelerken çözemediği bir meseleyi kendisine soran Hançerli Beğ'in sorusuna doyurucu bir cevap verir. Kendisinden çok hoşlanan Hançerli Beğ ile aralarında sohbet başlar sonunda Molla intihardan vazgeçer. O sıralar Sultan II. Mahmud'un gizli müşaviri Hâlet Efendiyle yakından görüşen Hançerli Beğ ona bu yeni tanıştığı genci tavsiye eder. Hâlet Efendi medreseden atılmış birini önce kabul etmek istemezse de, biraz konuşunca değerini anlayarak yanına alır ve İzzet Molla için Sivas sürgününe kadar uzanacak yeni bir hayat devresi başlar.

Kısa zamanda Sultan Mahmud'un huzuruna çıkacak kadar kendini tanıtıp hızla yükselen Molla, 1809'da Bursa müfettişliğine, ardından 1810'da Rikâb-i Hümâyûn kethüdalığına getirilir. Bunu takip eden yıllarda Merzifonlu Karamustafa Paşa soyundan İsmail Mekkî Bey'in kızı Hibetullah Hanım'la evlenerek Reşad, Fuad, Sedad ve Murad adında dört çocuğu olur. Hatta bir gün huzurdayken sultanın, bütün oğullarının adının "dal" kafiyeli kelimelerden oluşması sebebiyle kendisine, bir oğlu daha olsa adını ne koyacağı konusunda sorduğu soruya "İmdad efendim..." diye verdiği cevap meşhurdur. Molla 1818'de Beylerbeyi'nde bir ev satın alarak oraya taşınır, birkaç yıl sonra Galata mevleviyetine getirilir. O sırada gözden düşerek idam edilen Hâlet Efendi'nin İstanbul'daki bütün malları müsadere edilmiştir. Yakınları sürgüne gönderildikleri hâlde Molla'ya dokunulmaz, üstelik Galata kadılığı da elinden alınmaz. Kendisinden büyük himaye ve iyilikler gördüğü Hâlet Efendi için bir mersiye yazan Molla'nın

Hâlet'in cânını Hak aldı mâlini mîrî
Kaldı ehl-i hasede hâyeleriyle kîri

beyti dillerde dolaşmaya başlar. Hakkında sadrazam aleyhinde konuştuğu dedikodusu üzerine h. 15 Cemaziyelâhir 1238 / m. 27 Şubat 1823'te Keşan'a sürgün gönderilir. Meşhur *Mihnet-i Keşan* mesnevisini bu sürgün macerası hakkında nazmetmiştir. Yaklaşık bir yıl sonra affedilerek İstanbul'a döner ve padişahın teveccühünü kazanarak h. 1241 / m. 1825'te Mekke mollası olur. Bir yıl sonra İstanbul payesini alır ve ardından h. 1243 / m. 1827'de Haremeyn müftüsü olur. 1828'de çıkan Mora isyanı üzerine, Ruslara savaş ilanına karşı çıktığı ve bunun için bir lâyiha hazırladığı için hakkında açılan soruşturma sonucu önce idamına, daha sonra da bağışlanarak Sivas'a sürgününe karar verilir. Sivas sürgününün dokuzuncu ayında muhtemelen zehirlenerek henüz 43 yaşındayken hayata gözlerini yumar. Savaşın sonucu Molla'nın düşündüğü gibi olunca affı için hakkında ferman çıkarılmışsa da, ferman Sivas'a Molla'nın ölümünden iki saat sonra varmıştır... Gençlik şiirlerini *Dîvân-i Bahâr-i Efkâr* adlı divanında toplayan şair, sonraki eserlerini *Dîvân-i Hazân-i Âsâr*'ında toplamıştır. *Mihnet-i Keşân*'dan başka Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ına nazire olmak üzere *Gülşen-i Aşk* adında yaklaşık 300 beyitlik tasavvufî bir mesnevisi daha vardır.

Kaynaklar: İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1969, c. I, s. 735-756; Fevziye Abdullah Tansel, "Keçecizâde İzzet Mollâ", *Köprülü'ye Armağan*, İstanbul 1953; İbrahim Bülbül, *Keçecizâde İzzet Mollâ*, Ankara 1989.

MESNEVİ

MİHNET-İ KEŞAN'dan

fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl

LATÎFE

Refîkım idi bir sühan-ver kişi
Bana mahrem olsun mu yâ her kişi

Aceb şâ'ir-i pâk ü 'azbü'l-beyân
Sühandân-i sihr-âferîn-i zemân

Edîb-i natûk u vezâif-şinâs
Lebîb-i halûk u letâif-şinâs

Bu 'âlemde ancak hüner-ver odur
Nazîrim benim var ise ger odur

Müşâbih bana sûret ü sîreti
Hünerde hemân andırır 'İzzeti

Uzun boylu köseç cesîmü'l-vücûd
Cihânda 'adîli 'adîmü'l-vücûd

O bana ben ana edip ser-fürû
Bir agızdan eyler idik güft ü gû

Berâber bakardı nigâh eylesem
Bakıp bir harâma günâh eylesem

Anı dahi nefy eylemiş pâdişâh
Meger etmişiz ikimiz bir günâh

Ne dem ben Sitanbula azm eylerim
Anı da berâber alıp giderim

Bakıp ana mir'ât-i gerdûnede
Acırdım gönülden o mecnûne de

Ederdi ben âh eylesem ol da âh
O ben ben oyum sanki bî-iştibâh

Geçerse eger aramızdan nefes
Girip zîr-i âba çıkarmazdı ses

O tûfânı etse hevâ ber-taraf
Olurdu hemân mâh-i bürc-i şeref

Miyâna girerse gam-i dûd-i âh
Hemân levh-i pâki olurdu siyâh

Herâyîne benden degildi cüdâ
Ba'îd eylesin infikâkın Hüdâ

Teveccüh edersem eger sûyuna
Muhâzî ederdi beni rûyına

Tehâtubda bir merd-i kâmil idi
Hele bana gâyet müşâkil idi

Anın mahlası dahi 'İzzet imiş
Heyülâ idim ben o sûret imiş

Kalem kim gazel nazm ü tahrîr eder
Hemân ol da 'ayniyle tanzîr eder

Bilinmez anın mı bu rengîn gazel
Yahod ben mi tarh eyledim mürtecel

Bu nazmı yazıp irticâlen kalem
Refîkım dahi mislin etmiş rakam

Edip cevdet-i tab'-i şûhun pesend
Dedim kim nedir derdin ey derdmend

Bu 'ilm ü hünerle çıkıp gurbete
Ne bulduñ refâkat edip 'İzzete

Dedi mûnis ü gamgüsârumdur ol
Otuz sâl geçdi ki yârumdur ol

Anıñla berâberdi mîlâdımız
Ma'an gezdirirdi bizi dadımız

Ne mümkin ola beynimizde firâk
Meger âyine eyleye bir nifâk

Girerse güneş gâhîce areye
Olur hâk menzil bu âvâreye

Dedim yâr olursa bu âdem ola
Olursa bunuñ gibi hem-dem ola

Usanmış o da bî-vefâ dôstdan
Benim tek hezâr âşinâ dôstdan

Beni eyledi kendine yâr-i gâr
O da bî-vefâ çıkdı encâm-i kâr

Nigâhımdan âyîne oldu cüdâ
Benimle yine kaldı bâkî Hüdâ

Benim gördügüm şekl-i vahdet imiş
Meger ol bu dîvâne 'İzzet imiş
.....

SIFAT-I HÂNE

[Keşan'da oturduğum Evin Tasviri]

Ne hâne nazîri yapılmak muhâl
Murâd etse bennâ-yı vehm ü hayâl

Görüp şeklin elbet eder vesvese
Oturmaz hulâsa bilen hendese

Sütûnu esâsı o rütbe sakîm
Ne mümkin çıka bir hatı müstakîm

Ali Kuşî etse gelip ihtimâm
Ne mümkin bula bir murabba' temâm

Müselles bulunsa mümâsil degil
Tesâvîr-i adlâ'ı kâbil degil

Duvarlar anın soffasına hayât
Münâsib idi ger denilse memât

Kenîfi bir iki konak hâneye
Eder kuş gibi oturan lâneye

Eger olsa lâyık degil mi hele
Bizim hûlyâ-hâneye mezbele

Kazancı dükânı civârındadır
Sanırsın ki nakşı cidârındadır

Gece uyanıp elli altmış gavur
Çekiç salladıkça kalayı savur

Bu bahr-i gamı kendimiz dalmadık
Ne ise biz onu satın almadık

Edip anda ferş-i kilîm-i huzûr
Gönül oldu meşgûl-i ism-i Sabûr

HIKÂYE-I NEFÎSE-I IMÂM-I SÂNÎ-I KEŞAN

[Keşanın Ikinci Imamının Enfes Hikâyesi]

Hikâye ederlerdi Vehbî-i pîr
Yalan gerçek ol şâ'ir-i bî-nazîr

Olup nâ'ib-i belde-i Magnisa
Kudûmiyle Aydın imiş rûşenâ

Salup def gibi şöhre-i şâ'iri
El üstünde tutmuşdur ol mâhiri

Kara 'Osmanların pîri Hacı 'Ömer
Çögür şâ'iri zannedermiş meger

Çagırmış anı bir şeb ibrâm ile
Varınca o da 'izz ü ikrâm ile

Vücûdu vilâyetde mihmân imiş
Anın agzına cümle hayân imiş

Hitâb eyleyip aña Hacı 'Ömer
Demiş ey efendî-i sâhib-hüner

Eder senden erbâb-i meclis niyâz
Alıp destine sazını çal biraz

Demiş ey agâ-yı müsâfir-nevâz
'Usûl-i digerdir bizim söz ü sâz

Hitâb eyleyip aña tekrâr aga
Edermiş hamâkatde ısrâr aga

Demiş sâzınız yok ise bizde var
Sadef-kârî tanbûre-i sîm-târ

Sadâsın edip perde perde dirâz
Edermiş hemân bir tarafdan niyâz

Anı kizbe hamleylemişdim fakîr
Zuhûr etdi bende be-hükm-i Kadîr

Ne bühtân edersen karındaşına
Gelir ölmeden 'âkıbet başına

Keşan câmi'inde imâm-i sagîr
Sagîr idi gerçi sıgırdan kebîr

Dedi bir iki mâh sabr eyledük
Dil-i zâra sabr ile cebr eyledük

Işitdük ki siz şâ'ir-i şâhsız
Me'ârif semâvâtına mâhsız

Degül haddümüz gerçi çaldırma sâz
Gönül bir iki nagme eyler niyâz

Meh-i rûzede etdi ibrâmı tâm
Baña durma meşk et diye bir makâm

Dedim bedce çıkmışdı âvâzımız
Sitanbulda terk eyledik sâzımız

O ebleh temâm eyledi i'tikâd
Bunu gûş eden eylesin i'timâd


Charles Vernay á l'âge de dix sept ans
شارل ورنه شاعر فرانساوی و ایطالیانی و ترکیکا و فارسی بسن بهفده سال
ورنه را پاریس وطهران و ستانبول دانند ... خواجه نه اون دورت پاشه شاعر اولدم ترکیده
Charles Vernay
poète français, italien, turc et persan.

262

VERNE

[Paris 1842 - ? 1866'dan önce]

Asıl adı Charles Vernet olup, babasının adı Vernet (Verne) olduğundan Doğu dillerinde yazdığı şiirlerinde bu ismi mahlâs olarak kullanmıştır. Babasını kendi tabiriyle "nahl-i ilm ü me'ârif" yani ilim ve irfan ağacı olarak tanıtan şair, onun Fransızca nesir yazmada iyi bir söz ustası olduğunu belirtir. Annesi ve babası ile birlikte yaşayarak hiç okula gitmediğini, Le Cardinal De Bonald, S. G. Mgr L'archevéque D'aix, M. Le R. P. Lacordaire, Berville adlı kişilerden dersler görerek yetiştiğini bildirir. Türkçeyi bilmeyi çok arzu ettiği hâlde bu dili öğretecek bir kimse bulamayınca kendi kendine 60 saat kadar çalışarak öğrendiğini ve on dört yaşındayken kısa zamanda şiir yazabilecek kadar ilerlettiğini söylemektedir. Daha on bir yaşındayken Fransızca şiirler yazarak kısa zamanda Lâtince, Yunanca, İbranice, Arapça, Farsça, İngilizce, Almanca, İspanyolca ve İtalyancaya aşina olmuş ve bu dillerden Fransızca, Farsça, Latince ve İtalyancayı da şiir yazacak kadar ilerletmişti.

1854'te Türkçe, Farsça ve İtalyanca olarak yazdığı şiirlerini kendi el yazısıyla hazırlayarak resmi ile birlikte Paris'te litoğrafya tekniği ile bir kitap halinde tabettirdi. Resminin altına da

Verne râ Paris ü Tehrân ü Sitanbul dânend
Hâcesiz on dört yaşında şair oldum Türkîde

beytini yazmıştı. *Dîvân*, Sultan Abdülmecid'e hitaben yazılan ve bir ariza ile sultana gönderildiği anlaşılan bir kaside ile başlamaktadır. Bu kasidede kendisi hakkında şu bilgileri vermektedir:

Şöyle kim açdım Fransada kitâb-i ömrümü
Şöyle on bir yaşda oldum şâ'ir-i şîrîn-zebân
Mahrem oldum hocasız elhamdülillah Türkîye
Eyledi ülfet benimle bu lisân-i dil-sitân
Etmedim aslâ 'azîmet belde-i İstanbula
Lîk Parisden beni îsâl ider fikrügümân

Dîvân'ından Kıbrıslı Mehmed Emin ve Fuad paşalara, Paris maslahatgüzârı Haydar Efendi'ye, Nasûhî Beğ'e kasideler sunduğu görülmektedir. Fransızca ve diğer Batı dillerinde yazdığı şiirlerinden dolayı bir çok Fransız aydın ve şairi ve özellikle Branje ve Papa kendisine kutlama mektupları gönderdiği gibi; İran Başbakanı Ferruh Han bir şiirini Vernet'ye ithaf etmiş, Hariciye Nazırı Fuad Paşa, Maslahatgüzâr Haydar Efendi, Tayyârzâde Ahmed Atâ ve oğlu Nezih beyler onun hakkında medih dolu şiirler yazmışlardı.

Dîvân'ı tabedilene kadar doğu ülkelerini hiç görmeyen şair, muhtemelen Abdülmecid'e yazdığı kaside sebebiyle İstanbul'a davet edilmiş ve bir aralık Tahran'a da bulunmuştur. Abdülhak Hâmid'in, Ali Emîrî'nin bilgi istemesi üzerine Süleyman Nazif'e gönderdiği bir mektubundan, Vernet'nin Hâmid henüz yedi yaşındayken babasının Bebek semtindeki konağında misafir kaldığını, akşamları yazdığı şiirleri gündüzleyin babası Hayrullah Efendi'nin huzuruna çıkarak yüksek sesle okuduğunu öğreniyoruz. Yine aynı mektuptan, Hayrullah Efendi'nin Tahran elçiliği sırasında, Hâmid'in 1866 yılında Vernet'nin öldüğü haberini öğrendiği anlaşılmaktadır. III. Napolyon için henüz 11 yaşındayken millî duygularla yazdığı 16 sayfalık bir şiiri ile dînî konularda nazmettiği şiirleri Paris'te Mayıs 1854'te neşredilmiştir. Olağanüstü bir zekâ ve hafızaya sahip olduğu anlaşılan şairin çok genç yaşta vefat etmesi, Türk kültür ve edebiyatını Avrupa'da temsil edebilecek çok güçlü bir temsilcimizi kaybetmemize sebep olmuştur. Bir Hristiyan olmasına rağmen şiirlerinde İslâmî terminolojiyi elden geldiğince başarıyla kullanmaya özen gösterir.

Kaynaklar: İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1940-1943; Hayriye Serap Köktürk, *Charles Vernet Divanı*, İstanbul 1998, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, basılmamış yüksek lisans tezi; Charles Vernet, Divân-i Vernet, Paris, 1275 [1838-39].

KASİDE

DER MEDH Ü SİTÂYIŞ-I HAZRET-I SULTÂN 'ABDÜLMECÎD HAN
[Sultan Abdülmecid Han Hazretlerinin Methi]

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Ey şeh-i mansûr sultân-i selâtîn-i cihân
Ey Sikender ey Ferîdûn ey Süleymân-i zemân

Ey Cem-i 'âlem-penâh ey Rüstem-i encüm-sipâh
Ey şeh-i devlet-meâb ey iftihâr-i husrevân

Ey ziyâ-yı şark u garb ey âfitâb-i devr ü dehr
Ey mahall-i saltanat ey kıble-i cennet-nişân

Ey sen ey 'Abdülmecîd Han ey şehinşâh-i kerîm
Ey ki fermân-i felek-kadrindir akvâmda revân

Ey saña taht-i se'âdet ey saña baht u celâl
Ey saña ikbâl ü şevket ey saña tâc-ü tüvân

Var mı imkân etmege iz'ân bu sultân -'izzetin
İhtimâle dâhil olmaz kudretin itmek beyân

Kangı hâme lâyık olsun medhini söz etmege
Kangı elfâz ola kâdir kılmaga vasfın 'ayân

Ola bustân-i fesâhat menzil-i efkârımız
Ravza-i zikr-i dile atsın nigâhın mihr-i cân

Şîve-i ilhâma hatt-i eş'ârı ta'lîk eylesün
Kilkimiz levh-i hulûs üzre ola gevher-feşân

Hâmeye olsun mürekkeb 'ayn-i zerrîn-i behişt
Harf-i mazmûne nukât olsun nücûm-i kehkeşân

Yâd-i ecdâdı şüküft-i 'âlemi âbâd ider
Âl-i 'Osmân– tek fer u haşmetde yok bir hânedân

Heft iklîmi sadâ-yı savt-i Mecdî eylemiş
Artırır nûr-i serîri zâde-i Mahmûd Hân

Bâb-i 'âlem-tâbı etmiş âsitân-i 'adl ü sıdk
Her nerîmân bûsıla meşmûldür bu âsitân

Tâli'-i akvâma her dem sarf eder her fikrini
Tal'at-i ef'âli eyler rûy-i mülkün şâdmân

Arzû-yi hâtırıdır neşr ü temdîd-i 'ulûm
Hubb-i âdâbı eder hıfz-i fünûna hem-'inân

Kıldı yümn-i himmetine kalb-i pâkin âşinâ
Tıynet-i sâfında el-hakk etdi lütfun mihmân

Zât-i bî-hemtâsını verdi cihâne rükn-i baht
Şâh-i bî-'illet hüdâvend-i zemîn ü âsumân

Nahl-i 'ömrünü hemîşe Tañrı etsin ser-firâz
Feyz-i hurmâ-yı refâhat kavmin etsin kâmrân

Dest-be-dest etdi Fransa ile 'Osmân devletin
Râkım-i bî-çün-i peymân-i nizâm-i câvidân

'Ayn-i hikmetdir yedinden münbâ'isdir tavk u tâb
Gûş edip fermânını eyler itâ'at dü cihân

Halk-i dünyâ içre dü-nîm etmededir bahşını
Devlet ü idbâr ile her nefsi eyler imtihân

Râh-i hâhını gezer çerh-i kazâ vü rûzgâr
Emrine gülşen beyâbândır u sahrâ gülsitân

Nâme-i esrârı mühr-i 'adl ile mahtûmdur
Rahmi eyler bendegânına nigâhın mihribân

Ol Hüdâ'ya minnet ü hamd ü sipâs-i bî-kıyâs
Ol şeh-i dü 'âleme şükr ü dürûd-i bî-kerân

25 *Hû Kebîrun Hû Kadîrün Hû Basîrün Vâhidün*
Fî ezile mâzi-ün müstakbel-ün hâl-üz zamân

26 *Ey gönül bülbül gibi gülzâr-i nakl-i seyr edüp*
'Arz-i elhânıñla bâg-i şehr-i yâre gel perrân

27 *Söyle kim açdım Fransa'da kitâb-i 'ömrümü*
Söyle on bir yaşda oldum şâ'ir-i şîrîn-zebân

28 *Mahrem oldum hocasız elhamdülillah Türkîye*
Eyledi ülfet benimle bu lisân-i dil-sitân

29 *Etmedim aslâ 'azîmet belde-i İstanbul'a*
Lîk Paris'den beni isâl eder fikr ü gümân

30 *Buldu reftâr şebâbım kâ'-i 'ilmin müstetâb*
Zâl gibi girmişim meydân-i şi're pehlivân

31 *Sâha-i müşkilde oldı rehberim çeşm-i Hüdâ*
Şaşsa tahsîl-i za'îfimden nola pîr ü cüvân

32 *Bu kula gayret nıtâkını kuşanmak sehl idi*
Kim tarîk-i rüşdde etdi beni dîn üstüvân

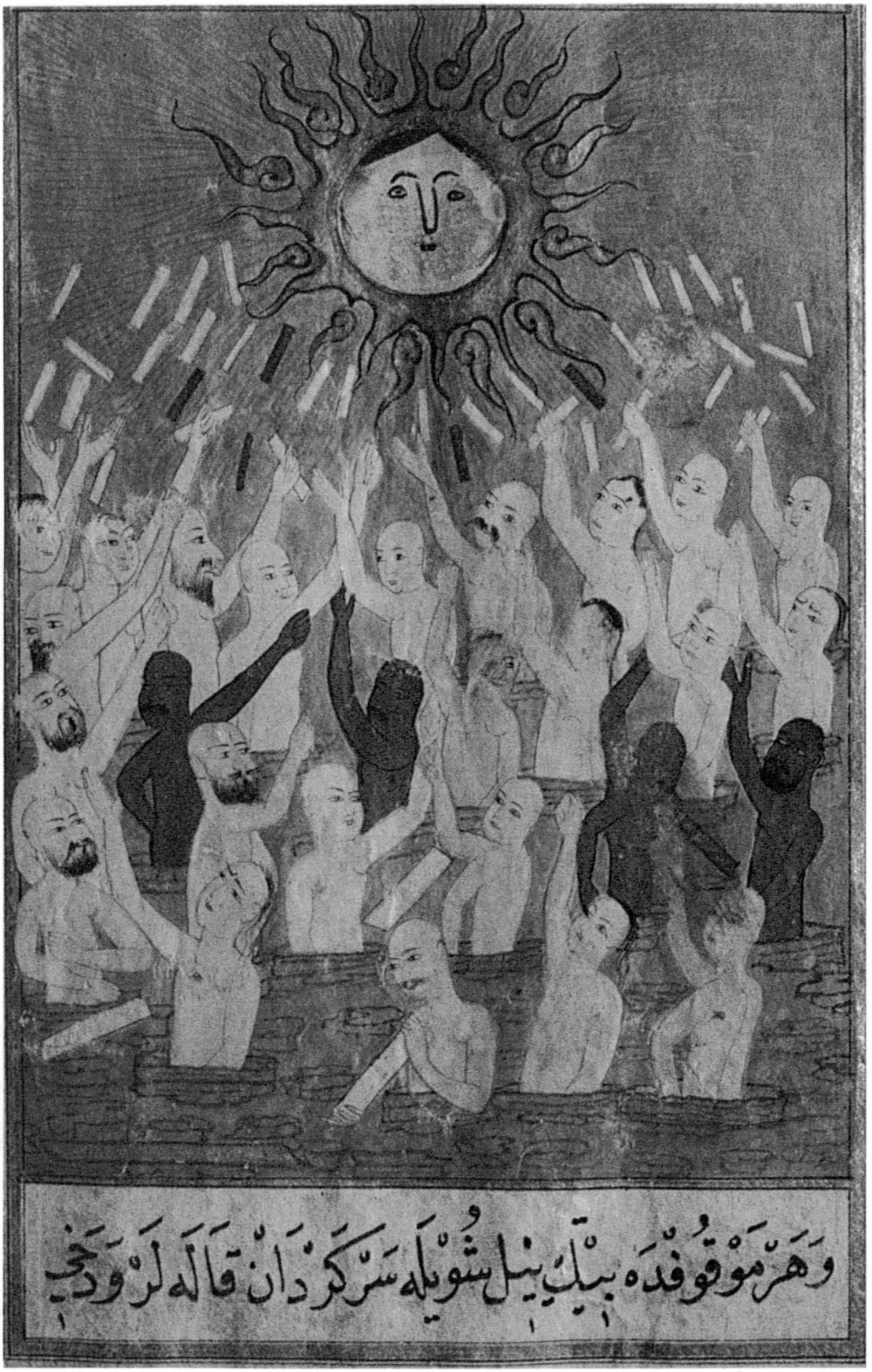
33 *Ma'lûm olmuşdur da hatt u nesr ü şi'r-i Fârisî*
Eylemişler nutkumı tahsîn bezm-i şâ'irân

34 *Bâri'nin bu bendeye in'âmın ifsâh eyleseñ*
Ey hakîr ey mûr utanma etme şükrânıñ nihân

35 *Hâk-i pây-i Hazret-i sultâna vaz' it nazmını*
Verneyâ budur sıgâra hem kibâra cây-i şân



263


وَهَر مَوقُوفدَه بیلگِ یِنل شُویله سَرکَردَان قالَه لَر وَدَخی

LESKOFÇALI GÂLİB

[Leskofça 1829-30 - İstanbul 1867]

Asıl adı Mustafa Gâlib'dir. Eski Üsküp valisi Şehsüvar Paşazâde İsmail Paşa ile Nişli Hâfız Paşazâde Mahmud Paşa'nın kızı Tûtî Hanım'ın çocukları olarak dünyaya gelir. İsmail Paşa'ya muharebelerdeki iyi hizmetinden dolayı Sırbistan'daki Alacahisar sancağı âyanlığı ve Niş sancağında Ürgüp ve Leskofça kazalarında geniş malikâneler verildiğinden ailece o bölgeye yerleşmişlerdir. Daha sonra Sırbistan'ın bağımsızlığını kazanması üzerine sancak merkezi Alacahisar'dan Leskofça'ya taşınarak âyanlık yerine kaymakamlık getirilir ve İsmail Paşa mirimirân rütbesi ile Leskofça kaymakamı olur. Fakat bir süre sonra Nisan 1845'te İsmail Paşa Afyonkarahisar'a gönderilince Mustafa Gâlib de babası ile birlikte gider, ardından babasının İstanbul'a çağırılması üzerine onunla İstanbul'a gelir. h. Cemâziyelevvel 1266'da (m. Mart 1850) İsmail Paşa Yeniel kaymakamı olarak İstanbul'dan ayrılmadan oğlunun Mektûbî-i Sadr-i Âlî Odası'na girmesini sağlar. İki yıl kadar sonra Gâlib Bosna valisi Veliyüddin Paşa'nın dîvan kâtipliğine tayin edilir. Daha sonra paşanın Paris'e büyükelçi atanması üzerine Galib Bosna'nın Penaloka kaymakamlığına getirilir. Ancak 1269 Şabanında (m. Mayıs 1853) görevinden ayrılarak İstanbul'a gelir.

1854 Rus Kırım savaşı başlayınca Bahriye Kitâbeti'ne tayin olunarak Kırım'a gider. İki yıl sonra (Ağustos 1856) Van valiliğine getirilen İsmail Paşa oğlunu yanına çağırır ve kendisine divan kâtibi yapar. Gâlib bu arada o civar bilginlerinden Arapça ve Farsça dersleri almaya ve edebiyat konularında kendini ilerletmeye başlar. Bir zaman sonra tekrar İstanbul'a dönerek Sadaret Kalemi'ndeki işine devam eder ve o sırada Namık Kemâl ve İbrahim Hâlet Bey ile tanışır. 1276 Saferinde (1859) Dersaadet Emtia Gümrüğü Tahrirat Başkitabeti'ne atanan Gâlib, Namık Kemâl ve Hâlet Bey'i de beraberinde götürerek birini muavini diğerini yazı işleri görevlisi yapar; aynı yıl içinde işlerindeki başarısı sebebiyle Gümrük Tahrirat Müdürlüğü'ne getirilir. İki yıl sonra Trablusgarb Eyaleti Gümrük Emâneti'ne atanırsa da Vali Mahmud Nedim Paşa ile anlaşamayarak istifa edip tekrar İstanbul'a gelir. Midhat Paşa Tuna Vilâyeti'ne vali olarak atanması üzerine Gâlib'i de beraberinde Rusçuk'a götürür. Fakat o sırada Halep valisi bulunan Ahmed Cevdet Paşa'nın mektupçuluk için tecrübeli bir eleman talebi üzerine Galib sânî rütbesi ile Halep'e gönderilir. Bir kaç ay sonra yerini Hâlet Bey'e bırakarak İstanbul'a döner. Ardından bir ara emrinde çalıştığı Veliyüddin Paşa'nın, Gâlib'i tavsiyesi üzerine Nâilî Paşa ile Girid'e gider. Bu muhtemelen Gâlib'in devletteki son görevi olur.

Onun bazı şiirlerinden gençliğinde Nakşî tarikatına girdiği anlaşılıyor. *Dîvân*'ında iki yerde geçen ve bir şeyh efendinin ismi olması ihtimali kuvvetli görünen "Haydar" ismi ile Hz. Ali kastediliyorsa; onun daha sonraları, belki de Rumeli topraklarında yetişmiş olmaktan dolayı Bektaşîlik'e ilgi duyduğu hükmüne varılabilir. *Dîvân*'ını oluşturan eserlerin önemli bir kısmında çok güçlü ve bilinçli bir mutasavvıf edası seçilir. Üstelik bu eda öylesine eskiye dönük nostaljik bir hevesten çok gerçekten bu ruh hâllerini yaşayan bir insanın heyecanlarını yansıtır. Şiirlerinde sürekli aslına dönme çırpınışları içerisinde bulunan bir mutasavvıf şairin edası hâkimdir. Bununla birlikte şairin kısa süren ömrü boyunca ruhundaki bu çırpınışların tesellisini içkide bulduğu da bir gerçektir. Onun siyasî görüşleri eserlerine fazlaca yansımamakla birlikte, bir süre Midhat Paşa'nın hizmetinde bulunması, Genç Osmanlılar ve Meşrutiyet sempatizanları ile dostlukları bulunması bu konuda bir fikir verebilir. O özellikle şiirde Namık Kemâl'in hocası olarak kabul edilir. Şiirlerinde Sebk-i Hindî tesiri görülür ve bu konuda başarılı da sayılabilir. Biraz ağır bir dil kullanmakla birlikte XVIII ve XIX yüzyıllarda iyiden iyiye amiyaneleşen şiir dilini zapturapt altına almaya çalışmış ve bunda da başarılı olmuştur.

Kaynaklar: İbnülemin Mahmud Kemal İnal, Son Asır Türk Şairleri, İstanbul 1969, c. I, s. 449-456; Metîn Kayahan Özgül, Leskofçalı Galip, Ankara 1987.

1861 senesi baharından itibaren İstanbul'da Hersekli Ârif Hikmet Bey'in Lâleli Çukurçeşme'deki evinde toplanan, önemli bir kısmı aynı meslekten gelen, yaklaşık aynı yaşlarda, çoğu Rumeli kokenli ve Bektaşî meşrepli bir grup şair Leskofçalı Gâlib Bey'in idaresinde bir araya gelerek XVIII ve XIX. yüzyılda artık gerçek mecrasından neredeyse tamamen çıkıp yozlaşan eski tarz şiire bir çeki düzen getirmek ve asırların tecrübesiyle oluşup Sebk-i Hindî ile yeni bir renk ve eda kazandığı hâlde bir anda büyük bir çökme yaşayan bu sanata bir çekidüzen getirmeye çalıştılar. Kadirî Şeyhi Osman Şems Efendi, Üsküdarlı Hakkı Bey, Mehmed Lebîb Efendi, Koniçeli Musa Kâzım Paşa, Ziyâ Paşa ve Nâmık Kemal'in de mudavimi bulunduğu ve edebiyat tarihimizde "Encümen-i Şuarâ" adıyla geçen bu edebiyat meclisine Leskofçalı Gâlib Bey riyaset eder, fakat kendisi biraz peltek konuştuğu için fikirlerini çok iyi bilen ev sahibi Ârif Hikmet Bey misafirlere onun şiir konusundaki görüşlerini aktarırdı. Bu toplantılarda yaşça en genç üyelerden bulunması ve çok güzel şiir okuması sebebiyle yazılan şiirleri okuma işi daha çok Namık Kemâl'e verilirdi. Gâlib'in bu meclise gelenleri Nef'î, Nâ'ilî-i Kadîm ve Fehîm-i Kadîm gibi şairlerin eserlerine nazireler yazmaya teşvik ettiği bilinmektedir. Ancak birtakım sebeplerden bu toplantılar fazla uzun surmedi ve eski şiirin son nefesleri diyebileceğimiz bu gayretler sonuçsuz kaldı.

XIX yüzyılda yaşamış bir şair olmasına rağmen klâsik Osmanlı şiirinin ve özellikle Sebk-i Hindî'nin bütün özelliklerini şiirinde başarıyla kullanan, Fuzûlî'yi çok iyi anladığı anlaşılan ve Nâ'ilî yolunu yeniden diriltmeye çalışan müstesna bir şahsiyet olan Gâlib, eski şiirin en temel konularından biri olan "tecrîd"i işlediği aşağıdaki eserini güçlü bir ihtimalle Halîl -belki de Halil Haydar- adında bir tarikat şeyhine sunmuştur. Gâlib'in hayat hikâyesinde ve yaşayış tarzında sofiyane bir eda bulunmamakla birlikte onun, kendinden önceki şairlerin yolunu takip ederek onlar gibi şiire bir renk ve derinlik katma amacıyla önemli sayıda eserinde tasavvufu ustaca işlediği görülmektedir. Fakat bu işleyiş geriye dönük bir nostalji ve özentiden çok son derece bilinçli bir mutasavvıf edasıyla ve gerçekten tasavvufu yaşayan bir şahsın samimiyetini andırmaktadır.

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1 *Olunca nesr-i dil gerdûnda cevlânger-i tecrîd*
Olur âvâz-i şehbâli Mesîhe rehber-i tecrîd

1 Gönül kartalı gökte varlıktan arınıp dolaşır olunca, kanadının sesi Hz. İsa'ya tecrit rehberi olur.

2 *Hoşâ mülk-i cünûn kim rûşenâdur her sevâdından*
Çerâg-i 'akl-i evvel âfitâb-i mahşer-i tecrîd

2 Cinnet ülkesi öyle hoştur ki her siyahlığından Akl-i Evvel'in meşalesi ve arınmışlık mahşerinin güneşi ışık alır.

3 *Ben ol Cemşîd-seyr-i gülşen-i fakr ü ferâgım kim*
Olur her lâle dest-i himmetimde efser-i tecrîd

3 Ben fakirlik ve el çekmişlik gül bahçesinin öylesine Cemşid gibi gezineniyim ki her lâle himmetimin elinde arınmışlık tacı olur.

4 *Gönül lebbeyk-gûdur ol Halîl-i hüsne kim olmuş*
Tavâf-i dergehi ervâha hacc-i ekber-i tecrîd

4 Gönül, dergâhının tavafı ruhlara arınmışlığın en büyük haccı olan o güzellik Halîl'ine "lebbeyk" deyicidir.

5 *Sipihre her şerâr-i dâg-i sînem mihr-i 'âlem-sûz*
Mesîhe her şu'â-i dûd-i âhım hem-ser-i tecrîd

5 Feleğe göğsümün yanığının her kıvılcımı, cihanı yakan bir güneş; Mesih'e âhımın dumanının her ışığı tecritte arkadaştır.

6 *Ben ol pervâne-i dil-sûz-i şem'-i bezm-i 'aşkım kim*
Gubâr-i 'unsurumdur tûde-i hâkister-i tecrîd

6 Ben aşk meclisinin mumunun o gönlü yanık pervanesiyim ki unsurumun tozu arınmışlık külünün yığınıdır.

7 *'Aceb mi câme-i devletden i'râz eylese tab'um*
'Abâ-yı fakr olur Gâlib kabâ-yı Hayder-i tecrîd

7 Gâlib, fakirlik abası arınmışlık Haydar'ının cübbesi olmuşken, mizacım devlet elbisesinden yüz çevirse buna şaşılır mı?

1 Asıl anlamı 'soyunma' olan "tecrîd", tasavvufî anlamda dünya ile ilgili bütün sevgi ve bağları gönülden söküp atmak demektir. Bütün mutasavıfların hedefi insan üzerinde en büyük yük kabul edilen dünya bağlarından kurtulmaktır. Şair burada varlık tutkusundan arınan gönlü, "gerdûnda" [= gökyüzünde] bir "nesr" [= kartal] gibi yüksekte "cevlânger" [= dolaşan] olarak hayal etmektedir. Öyle ki gönül kartalının "âvâz-i şehbâl"i [= kanat sesleri] bu hâliyle "Mesîh"e [= Hz. İsa] dahi rehber olur. Hz. İsa hem evlenip çoluk çocuğa karışmadığı, hem de dünyada hiçbir mal edinmediği için edebiyatta "tecrîd" sembolü olarak geçer. Hatta göğe yükselirken yakasında bir iğne bulunduğu için dördüncü kat gökten yukarıya çıkışına izin verilmediği hususu da şiirde çokça işlenen bir motiftir. Beyitte şair kendi hâlinden bahsettiğini açıkça belirtmemekle birlikte burada güçlü bir ihtimalle kendisinin dünyadan el etek çekmesini dile getirmektedir. Mübalâğa yoluyla da gönlünün dünyadan sıyrılma hâlini Hz. İsa'nın dünyayı terk edip göğe çekilmesinden üstün görmektedir.

2 "Cinnet" ve "cünûn" terimleri aklı kaybetmek anlamına gelmekle birlikte, edebiyatta aşırı derecede aşk hâli ile akıl ve iradenin elden çıkması anlamında kullanılır. Akıl aşk yolunda kişiye en büyük engel durumunda bulunduğundan her şair aşktaki derecesini ve samimiyetini ifade için kendisinin "mecnûn" [= cinnet hâli yaşayan] olduğunu iddia eder ve "cinnet"i hoş görür. Esas itibarıyla soyut bir kavram olması sebebiyle cinnet hakkında şairler çok değişik benzetmeler geliştirmişlerdir. Burada da cinnet öyle bir ülkeye benzetilmiştir ki bu ülkenin her "sevâd"ı [= 1. karalık, karanlık, 2. topluluk, yerleşim yeri] "Akl-i Evvel"e ve Mahşer güneşine dahi ışık vermektedir. Leskofçalı Gâlib'in şiirlerinde çokça kullandığı bu "âfitâb-i mahşer" [= mahşer güneşi] tabiri, kıyamet gününde batı yönünden doğacağına inanılan ve dünyaya çok yakın bulunacağı için bizim gördüğümüz güneşten çok daha aydınlık ve insanları belleri hizasına kadar tere batıracak derecede yakıcı ve parlak olan güneşin ismidir (bk. res. 263). Şair bu nesneyi, cinnetin siyahlık ve karalığının bu güneşe dahi ışık verecek derecede parlak olduğunu ifade için seçmiş görünüyor. Siyahlık veyâ karanlık demek olan "sevâd" aynı zamanda insan vücudunu oluşturan dört temel maddeden kan, balgam, safranın dördüncüsü olan ve cünun hâlini arttırdığı kabul edilen "sevdâ" ile bir çağrışım oluşturacak biçimde seçilmiştir. "Akl-i Evvel" İslâm filozoflarının inanışına göre Allah'ın varlık âlemini yaratmadan önce kendisinden sudur yoluyla zuhura getirip ilk yarattığı şey olarak kabul edilir. Nazariyeye göre bu akıl hem kendini hem de Allah'ı bilen şuurlu bir varlıktır. Kainattaki bütün fizikî ve kimyevî hadiseler bunun kanunları ölçüsünde gerçekleşir. Hatta bazıları onu Cebrail veya Ruhülkuds olarak da tanımlamışlardır. Akıl ve zekâ gibi kavramların günümüzde olduğu gibi ışık ve parlaklıkla tarif ve tavsif edilmesinden kaynaklanmalı, şair cinnetin karanlığının değil akıla, "Akl-i Evvel"e dahi ışık verecek derecede olduğu iddiasındadır (mübalâğa). Bütün bu ifadeler esas itibarıyla Sebk-i Hindî akımına mensup şairlerde görmeye alışkın olduğumuz söyleyiş biçimlerindendir.

3 İran'ın *Şehnâme* kahramanlarından biri olan "Cem" veyâ "Cemşîd" şarabın ve işretin mucidi kabul edilir ve sekiz yüz yıla yakın yaşadığına inanılır. Tahtı ve yüzüğü sebebiyle edebiyatta sık sık Süleyman Peygamber'le karıştırılmış ve bazılarına göre İskender olarak da kabul edilmiştir. Ordularıyla bütün dünyayı fethedip Azerbaycan'a gelince bağ ve bahçelerini beğenip tahtını buraya kurdurduğu rivayet edilir. Şair bu beyitte kendisini "fakr" [= fakirlik] ve "ferâg" [= dünyadan el çekme] bahçesinde gezinen Cem'e veya Hz. Süleyman'a benzetmektedir. Cem nasıl bağ ve bahçelerinde işret edip dolaşmışsa şair de fakirlik ve dünyadan el çekmişliğin gül bahçelerinde öylece dolaşmaktadır. Öyle ki bu bahçedeki her lâle, şairin himmet elinde bir "efser-i tecrîd" [= arınmışlık tacı] olmaktadır. Burada şair büyük hükümdarların kendilerine bağlı olan civar hükümdarlara taç giydirmeleri geleneğini ima etmiş ve kendisini fakirlik ve dünyadan arınma tacı giydiren bir hükümdara benzetmiş görünüyor. Lâle veya gelincik çiçeği ile taç, şekil ilişkisi sebebiyle edebiyatta çokça işlenen bir benzerlik oluştururlar.

4 Asıl anlamı dost demek olan "Halîl" ismi, ibarede Kâbe ile ilgili olarak geçen bazı kelimeler sebebiyle Allah'ın dostu demek olan "Halîlullah" ünvanıyla zikredilen Hz. İbrahim'i ima etmek üzere kullanılmış görünüyor. Çünkü rivayete göre Nuh Tufanı'nda yıkılan Kâbe'yi yıllar sonra yeniden o inşa et-

miştir. Bununla beraber şairin "Halîl-i hüsn" [= güzellik Halîl'i] terkibi ile Hz. İbrahim'den bahsediyor görünerek bu gazelini takdim ettiği bir şahsı ima etmiş olması da ihtimal dahilindedir. Nitekim son beyitte geçen "Haydar" ismi de bunu tamamlayıcı bir ipucu gibi görünmektedir. "Lebbeyk" [= buyur, emr et] sözü hacıların Kâbe'yi tavaf sırasında Allah'a dua ve yakarışları sadedinde tekrar ettikleri Arapça bir kelimedir. Şaire göre sözü edilen şahsın "dergeh"ini [= dergâh, makam] tavaf etmek, ruhlar için "hacc-i ekber-i tecrîd" [= arınma konusunda büyük hac] ibadeti gibidir. "Hacc-i ekber" aslında hac ibadeti sırasında Arafat'a çıkılan günün cumaya denk geldiği senelerde yapılan haclar hakkında kullanılan bir tabir olmakla birlikte burada bu ifade, sözü edilen şahsın dergâhı civarında bulunmanın değerini vurgulamak için kullanılmış görünüyor. Bütün bu ifadeler şairin ima ettiği şahsın bir tarikat şeyhi olması ihtimalini daha da kuvvetlendirmektedir. Beyitte geçen "Lebbeyk", "Halîl", "tavâf", "hacc-i ekber" ve "tecrîd" kelimeleri hac ibadeti ile ilgili olduklarından özellikle seçilmişlerdir (tenasüp). "Tecrîd" kelimesinin hac ibadeti ile ilgili oluşu, tavaf sırasında hacıların dünya ile ilgili her türlü elbise ve eşyadan soyunmaları ve dikişsiz bir kumaştan ibaret olan ihrama girmeleri sebebiyledir.

5 Gâlib bu beytinde XV ve XVI. yüzyıl şiirlerinde çokça görülen, Kalenderî dervişlerinin vücutlarına kızgın demirlerle dağ yakması geleneğini işlemektedir. Bu tip derviş ve dilenciler belki bu yıllara kadar Anadolu ve Rumelide hâlâ dolaşıyor olabilirler, fakat gravür ve minyatürlerden XVII. ve XVIII asırlardan itibaren artık en azından eskisi gibi çıplak dolaşmadıklarını biliyoruz. Kendisini böyle bir derviş yerine koyan şair, vücudundaki bu yaraların ateşinin her bir "şerâr"ının [= kıvılcım], âlemi yakacak bir güneş gibi büyük ışık ve hararet verdiğini iddia ediyor (mübalâğa). Eski şairlerin yaptığı gibi aslında bir top atıldığında çıkan duman ve kıvılcımlardan ilham alınarak geliştirilen bu tasavvurla şair, her "şu'â'-i dûd-i âh"ının [= ah dumanının kıvılcımının] Mesîh'e yani Hz. İsa'ya tecrit yolunda "hem-ser" [= yoldaş] olacağını iddia etmektedir (mübalâğa). Bu ifade aynı zamanda dolaylı olarak bu sözü edilen dumanlı âhın kıvılcımlarının Hz. İsa'nın bulunduğuna inanılan dördüncü kat göğe kadar çıktığı iddiasını da beraberinde getirmektedir.

6 Âşığın devamlı olarak sevgilisine ulaşmaya çalışmasını, geceleyin küçük kelebeklerin sürekli olarak mum ışığı etrafında dönüp sonunda kanatlarını ateşe kaptırarak bu uğurda can feda etmeleri şeklinde temsil eden "şem'" [= mum] ve "pervâne" [= kelebek] motifinin işlendiği bu beyitte şair; kendisini aşk meclisinin mumundan "dil-sûz" [= gönlü yanmış] olan bir âşık olarak tasvir etmektedir. Kelebek kanadını mum alevinin ateşine kaptırıp nasıl yanıp giderse, şair de bedenini öylesine aşk ateşine yaktığı iddiasındadır. Rivayete göre Allah'ı sevme ve ona ulaşma konusunda bu örneği ilk veren sûfî Hallâc-i Mansûr'dur. Ona göre mumun ışığını görmek Allah'ı bilgi yoluyla tanımak gibi, yanına yaklaşıp hararetini hissetmek görerek tanımak gibi, ateşine kanadını kaptırıp tamamen yanmak ise gerçek mahiyeti ile tanımak gibi olacağından, Allah'a gerçekten ulaşmak isteyen kimse kendini bu yolda feda etmelidir. Bu bakımdan ikinci mısrada şairin "gubâr-i 'unsur"unun [= kendisini meydana getiren unsurların tozu] "tûde-i hâkister-i tecrîd" [= dünyadan arınma külünün yığını] olduğunu söylemesi bir tesadüf eseri değil son derece bilinçli olarak kullanılmış bir benzetmedir. Hatırlanacak olursa Hallâc hakkındaki menkabeler onun idam edilip derisi yüzüldükten sonra yakılıp küllerinin Dicle nehrine savrulduğunu naklederler. Bu bakımdan şair aynı meşrebin ve yolun yolcusu olduğunu, gerçek tecridin bu uğurda bedeni yok etmekle gerçekleşeceğini böyle ince bir benzetmeyle ustaca ihsas etmektedir.

7 Gösterişsiz derviş elbisesine alem olmuş "'abâ" ile gösterişli elbiseyi temsil eden "kabâ" kelimelerinin geçtiği bu beyitte, eski şiirde yaygın olarak pek görülmeyen "câme-i devlet" [= devlet elbisesi] terkibinin resmi elbise ve dolayısıyla devlete mensubiyeti sembolize etmek üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır. "Tab'" mizaç ve tabiat demektir. Şair devlet makamlarında gözü olmadığını ifade için tabiatının "câme-i devlet"ten yüz çevirdiğini, ve "'abâ-yı fakr"ın [= fakirlik abası] tecride eren "Haydar"ın gösterişli libası gibi olacağını ifade etmektedir.

ŞEMS (OSMAN ŞEMS)

[İstanbul 23 Mart 1814 - İstanbul 27 Aralık 1893]

Babıâli civarında Hocapaşa mahallesinde doğmuştur. Asıl adı Osman Nureddin'dir. Babası Mâliye Nezareti Esham Kalemi hulefasından Nakşibendî ve Halvetî tarikatı mensubu Münzevî Seyyid Mehmed Emin Efendi (ö. Zilhicce 1277/ Haziran 1861) olup 50 yaşından sonra 23 yıl kadar evinden dışarıya çıkmadığı için bu lâkapla anılmıştır. Genç yaşlarında evlerinin yakınında bulunan Nakşî şeyhlerinden İsmail Efendi'ye mürit olan Osman bu zatın vefatından sonra Kuşadalı İbrahim Efendi'ye intisap ederek el aldı. Bu devreden sonraki şiirlerinde, daha önce kullandığı "Nûrî" mahlasını bırakarak "Şems"i kullanmaya başladı. Bu zatın ölümünden sonra da Ünyeli Şeyh Abdürrahim Efendi'ye intisap ederek irşada mezun oldu (1266/1849). Şeyhinin vefatından sonra Kadirî tarikatı piri Abdülkâdir-i Geylânî'nin ruhanî feyzi ile üveysîlik payesine erdi. Bazı Kadirî tarikatı mensupları tarikat kurucusu olup alaca şahin anlamında "Bâzü'l-eşheb" lâkabıyla anılan Abdülkâdir-i Geylânî'den sonra onu ikinci pir sayarlar ve nuru çok parlayan şahin anlamında "Bâzü'l-enver" diye lâkaplandırırlar. Bu arada tarikat mensubu olduğu kadar şiirleri ile de ün kazanmaktaydı.

Bir aralık babasının mensubu bulunduğu Maliye Eshâm Kalemi, Darbhâne-yi Âmire, Bedesten satış memurluğu gibi memuriyetlerde bulunduysa da babası gibi inzivaya meyilli bulunduğundan devam etmemiştir. Yine bir aralık Sirkeci'de Hocapaşa semtinde tütün dükkânı açıp işletmeye başlamışsa da dükkânın kısa zamanda dostların sohbet yerine dönmesi ve elinin açıklığı sebebiyle 6 ay içinde zararla işi kapatmak zorunda kalmıştır. 1861 yılı başlarından itibaren Hersekli Ârif Hikmet Bey'in evinde her salı günü yapılan toplantıların önde gelen müdavimleri arasında bulundu. Namık Kemâl'in de katıldığı bu "Encümen-i Şuarâ"ya katılan herkes o hafta yazdığı şiirleri okuyarak tartışırlardı. Fakat bu toplantılar bir seneden fazla sürmemiştir. Bursa'da da bir cemaati oluştuğundan 1889 yılına kadar sürekli Üsküdar'daki evi ile Bursa arasında yolculuklarda bulunmuştur. Riyazetle fazla meşgul bulunduğundan kendisini tanıyanların bildirdiğine göre son derece zayıf bir vücuda sahip imiş. Az seyrek uzun beyaz sakallı, yüzü uzunca, vücudu kemikli, uzun boylu imiş. Fes üzerine yeşil sarık sararmış.

Sultan II. Mahmud, I. Abdülmecid, Abdülaziz ve II. Abdülhamid gibi padişahların devrini idrak etmesine rağmen bunlardan herhangi biri için kaside yazmamış ve şiirlerinde hemen tamamıyla dinî ve tasavvufî konuları işlemiştir. Molla Câmî'nin iki gazeline taştir ve Fuzûlî'nin bir gazeline de tahmis yazmıştır. Namik Kemâl, Hersekli Arif Hikmet, Ziyâ Paşa gibi şairlere nazireleri vardır. Az sayıda olmakla birlikte Arapça ve Farsça gazeller de nazmetmiştir. Özellikle "gönülden gönüle" redifli gazeline Yemen Rüsumat Başmüdürü Besim Bey, Edirneli Binbaşı Talat Bey ve Merzifonlu muallim Cûdî başta olmak üzere pek çok şair nazire yazmıştır. İbnülemin Mahmud Kemâl İnal *"Büyük bir cilt teşkil edecek kadar eş'ârı vardır ki bir nüshası halîfe-i mükerremi İzzî Efendi'de..."* demekle birlikte günümüzde bu divanın aslı elde bulunmamaktadır. Elde bulunan mikrofilmler Kemâl Edib Kürkçüoğlu tarafından değerlendirilerek *Osman Şems Dîvân'ından Seçmeler* adıyla açıklamalı olarak neşredilmiştir.

Kaynaklar: İbnülemin Mahmud Kemâl İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1969, c. III, s. 1761-1767; Kemâl Edib Kürkçüoğlu, *Osman Şems Dîvân'ından Seçmeler* , İstanbul 1996.

XIX. yüzyılda Kadirî tarikatının onde gelen şeyhlerinden olarak tanınan Osman Şems Efendi, gerek bu hüviyeti ve gerekse hemen tamamıyla tasavvufu terennüm eden şiirleri ile bu devrin öncle gelen mistik şairlerindendir. Aşağıdaki gazelin ilk beyti burada temas etmek istediğimiz ve yuzlerce örnekle çoğaltabileceğimiz ilginç bir hususa örnek teşkil etmektedir. Şairin sevgilinin yakasını açarak göğsünü göstermesini istediği bu beyitte onun neyi kastettiği çok net olarak anlaşılmaktadır. Ancak aynı beyti Nedim yahut Enderunlu Fâzıl'da görseydik herhâlde aklımıza tamamıyla farklı şeyler gelecekti. Burada temas etmek istediğim husus, özellikle XVI. yüzyılın Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî vb. hemen bütün şairlerinin bu gibi ifadeleri gerçek hayattan mı yoksa tasavvuftan mı bahsedildiği açıkça anlaşılmadan, her ikisini de birbirinden ayrılamayacak şekilde ustalıkla kullanarak şiire alabildiğine bir genişlik ve derinlik kazandırmalarıdır. XVII ve XVIII. yuzyıl şairleri bu gizemli üslûbu yeterince sürdürememişler ve klâsik Osmanlı şiiri gittikçe sığlaşmaya yüz tutmuş; şiirler aşağıdaki örnekte olduğu gibi neredeyse tamamıyla şairin kımlığine göre değerlendirilir olmuştur. Zaten klâsik tarzın XVI. yüzyılda bittiğini öne süren edebiyat tarihçileri, bu hükmü verirken biraz da bu hususu göz önünde bulunduruyorlardır sanırız.

GAZEL

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1	*Girîbânın aç ey mâh-i cihân bir sîne görsünler* *Nedir âyîne-i devrânda [bir] âyîne görsünler*	1 Ey cihanın ayı [gibi nurlu yüzlü güzel]! Yakanı aç da bir sine görsünler. Dünyada aynanın ne olduğunu görsünler.
2	*Olunca gizli sırlar âşikâre yevm-i "tübla"da* *Duyup râz-i derûnum cevher-i gencîne görsünler*	2 Tübla gününde gizli sırlar aşikâr olunca, içimde saklı olanları duyup hazine mücevheri neymiş görsünler.
3	*Gönül ser-pûş-i zülf ol Ka'be-i hüsn-i dil-ârâda* *Seni bir pârsâ-yı hırka-i peşmîne görsünler*	3 Ey gönül, o gönlü süsleyen güzelliğin Kâbe'sinde [sevgilinin] zülfüyle örtün [ki] seni yün hırkalı bir derviş sansınlar.
4	*Olup bîdâr kıl dehre nigâh ey nergis-i mahmûr* *Cihân bir mest-i câm-i cür'a-i dûşîne görsünler*	4 Ey mahmur göz, uyanarak dünyaya bir bak [da] cihan [halkı] dün gecenin şarap kadehinden mest olmuş birini görsünler.
5	*Görenler Şems-i zârı girye-i hûn-âb-i hasretle* *Dü çeşmi hûn-feşân bir âşık-i dîrîne görsünler*	5 Feryat eden Şems'in, hasretten kanlı gözyaşlarıyla ağladığını görenler, iki gözü kan saçan eski bir âşık nasıl olurmuş anlasınlar.

1 Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin birinci cildinde Çinli ressamlarla Rum ülkesinin ressamlarının müsabakasına dair bir bölüm vardır. Padişah her iki gruba da resim sanatındaki hünerlerini göstermeleri için karşılıklı birer oda verir. Çinli ressamlar padişahtan türlü boyalar isterler ve kısa zamanda odanın duvarını akla durgunluk verecek güzellikte resimlerle süslerler. Rum ülkesi ressamları ise hiçbir boya malzemesi kullanmayarak sadece odalarının duvarını ayna gibi parlatmakla yetinirler. Sonuçta padişah Çinli ressamların çizdikleri resimlere hayran kalır, fakat aradaki perdeyi kaldıran Rum ressamlarının duvarında çok daha canlı olarak akseden aynı resimleri görünce bu manzarayı daha çok beğenir ve Rum ülkesi ressamları yarışmayı kazanırlar. Bu temsilî hikâyenin vurgulamak istediği fikirlerden birisi de, gönül aynasını parlatmanın onda bütün ilâhî tezahürlerin belirmesini sağlayacağını göstermektir. Dolayısıyla Hak yolunun yolcuları, ilâhî tecellilerin gönüllerinde akis bulması için onu sürekli bir ayna gibi temiz tutmaya ve Allah'ı zikirle parlatmaya çalışırlar. Tabii bu ifadelerdeki kalıplaşmış örnekler eski gümüş yahut polat aynalar söz konusu edilerek verilmektedir.

Bu beyitte de şair gönlünü böylesine parlatan meçhul bir sevgiliye hitap etmektedir. Söz konusu sevgili "meh" [= ay] gibidir, yani ay nasıl güneşin ışıklarını dünyaya yansıtıyorsa, o da Allah'ın ilâhî nurlarını bu yola girenlere öylece yansıtmaktadır. Tabii burada şairin "girîbânın aç" [= yakanı aç] ifadesi tamamiyle mecazî bir ifade olup söz konusu sevgilinin gönlünden bahsedildiğini vurgulamak içindir. İfadede biraz da feleğin dönüşü ile yeryüzünde zuhura gelen hadiseleri kastetmek üzere kullanılan "âyîne-i devrân" [= zaman aynası, dünya] ibaresi, aynı zamanda sufilerin ve bazı filozofların dünyadaki her şeyin yansımalardan ibaret olduğu yolundaki görüşlerine işaret teşkil etmektedir. Şair bu ifadesiyle sevgilinin söz konusu edilen gönlünün gerçek ayna olduğunu, diğer aynaların zahirde kalan parlak nesneler olduklarını vurgulamaktadır.

2 İnsanların içlerinde gizledikleri sırların ve gizli günahlarının veya herkesten gizli olarak sadece Allah için yaptıkları iyiliklerinin ilâhî mahkeme huzurunda ortaya dökülerek yargılanacakları kıyamet gününün kastedildiği"*Yevme tüble's-serâir*" [= gizlenenlerin ortaya döküldüğü gün] (Târık, 9) âyetindeki "yevm" [= gün] ve "tübla" [= gizli şeyin ortaya çıktığı] kelimelerinden Farsça isim tamlaması oluşturulmak suretiyle ayete işaret edilen (telmih) bu beyitte şair; içinde oluşan, hazinelere lâyık bir mücevherden bahsetmektedir. Taş ve toprak gibi değersiz nesneler hazinede saklanmaz, bunlar her yerde rastlanabilecek ve bu yüzden de bir kıymet ifade etmeyen nesnelerdir. Eskilerin inancına göre altın, lâl vb. bazı değerli metal ve taşlar güneşin bazı taşlara tesiri ile oluşurdu. İşte şair, güneşin taş ve toprağa etki ederek onları mücevhere çevirmesi gibi, Allah'ın tecelli ettiği kalpler içinde de hazinelere lâyık ilâhî mücevherler oluşacağı kanaatindedir; ve yarın kıyamet gününde kalplerde gizlenen şeylerin ortaya dökülmesi hâlinde kalbinde oluştuğunu iddia ettiği "râz-i derûn" [= içteki sır] mücevherinin ortaya çıkacağına inanmaktadır. Bu mücevher kıyamet gününde geçer akçe olup insanı nimetlere gark edecek Allah aşkı olsa gerektir.

3 Dervişler gurura vesile olacak kıymetli kumaşlardan dikilmiş elbiseler yerine bir tevazu ifadesi olmak üzere kaba softan mamul, tamamen örtünme ve kendilerini soğuktan sıcaktan koruma amacına yönelik dikilen 'kabâ' denen bir elbise giyerlerdi. Bu kıyafet aynı zamanda tefekkür hâlinde başlarını içine çekebilecekleri bir yapı arz ederdi. Şair bu beyitte sevgilinin "dil-ârâ" [= gönlü süsleyip bezeyen] güzelliğini Kâbe'ye benzetmektedir. Edebiyatta sevgilinin yüzünün âşıkların kıblesine; saçının da Kâbenin siyah örtüsüne benzetilmesi geleneğinden hareketle de gönlünü kişileştirerek (teşhis) onu sevgilinin Kâbe örtüsünü andıran zülfü ile baştan aşağı örtünen bir şahıs gibi düşünmektedir. Şairin gönlünü bu hâliyle görenler onu "peşmîne" [= yün, sof] ile dikilmiş "hırka" [= derviş elbisesi] giyen -ve belki de bu hâliyle Kâbe'de mücavir yaşayan- bir "parsâ" [= abit, derviş] olarak göreceklerdir. Burada zülfün tasavvufî bir remiz olarak ilâhî vahdetin sıfatı yahut ilâhî vahdetin kesret şeklinde tecellisi olarak yorumlandığını da hatırlatmakta yarar vardır. Buna göre belki de şair, gönlünün yarın kıyamet gününde Allah'ın huzuruna, ilâhî vahdet kisvesine bürünerek gitmesini temenni etmektedir.

4 Şairin kendi gözüne mi yoksa sevgilisinin gözüne mi hitap ettiği meçhul kalan bu beyitte, "mahmûr" [= uykulu] bir "nergis" [= göz] muhatap alınmıştır. Bilindiği üzere "nergis" sarı renkli ve içi uykulu gözü andıran (bk. res. 5) ve kimyevî yapısı da uyuşturucu ve uyku verici özelliğe sahip olan bir çiçektir. Edebiyatta güzellerin süzgün ve uykulu bakan gözleri bu çiçeğe benzetildiğinden, şair göz yerine "nergis" kelimesini kullanarak gözü kastetmektedir (istiare). Geceleri sabahlara kadar işret ile meşgul olan sarhoşların gözleri kan çanağı gibi olur ve sabahleyin kalktıklarında gözlerini açamayacak bir hâlde bulunurlar. Sabahlara kadar ibadet ile meşgul olup uyumayarak ilâhî aşkın şarabı ile kendinden geçen dervişlerin gözleri de aynı şekildedir. İşte şair bu benzerlik sebebiyle gözünü "mest-i câm-i cür'a-i dûşîne" [= dün geceki şarabın kadehinden mest olmuş] bir şahsa benzetmektedir (teşhis).

5 Eski âşıkların önemli bir kısmı aşırı keder ve dolayısıyla yemeden kesilme sebebiyle verem hastalığına yakalanıyorlar ve ciğerlerin tükenmesi sonucu kan çekilerek vücutları sapsarı bir hâl alıyordu. İnsanlar bu durumu vücuttaki kanın akıtılan gözyaşları ile tüketildiği şeklinde yorumladıklarından, edebiyatta sık sık kullanılan kanlı gözyaşları imajının ardında biraz da bu inanış yatmaktadır. İşte şair kendisini hasret ile kanlı gözyaşları döken bir âşık olarak tarif etmekte ve destanlaşan Ferhat, Mecnun vb. eski âşıkları kastederek "Benim bu hâlimi görenler bu gibi eski âşıklar nasıl olurmuş anlasınlar" demektedir.

KAYNAKLAR

ADIVAR, Abdülhak Adnan, *Osmanlı Türklerinde İlim*, İstanbul 1943².

Âhî, *Dîvân* bk. SUNGUR.

AHMED PAŞA, *Dîvân* bk. TARLAN.

AHMED REFIK, *On Altıncı Asırda İstanbul Hayatı (1553-1591)*, İstanbul 1988².

— *Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı*, Dersaâdet 1332 [1916].

AHMEDÎ, *Cemşîd ü Hurşîd*, nşr. Mehmed Akalın, Ankara 1975.

— *İskender-nâme*, nşr. İsmail Ünver, Ankara 1983.

AHTERÎ, Mustafa b. Şemseddîn, *Ahterî-i Kebîr*, İstanbul 1310 [1892], c. I-II.

AK, Coşkun, *Muhibbî Dîvânı*, Ankara 1987.

AKAR, Metin, *Su Kasidesi Şerhi*, Ankara 1994.

— *Türk Edebiyatında Manzum Mi'râc-nâmeler*, Ankara 1987.

AKDOĞAN, Yaşar, *Ahmedî Divanından Seçmeler*, Ankara 1988.

AKSOY, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul 1994.

AKSOY, Hasan, "Celîlî", *TDVİA*, c. VII, s. 269-270.

AKSOYAK, İ. H., "Dîvân Şiirinde Okçuluk Terimleri", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 1995, nr. 4, s. 81-94.

AKUN, Ömer Faruk, "Sâbit", *İA*, c. X, s. 10-14.

— "Şeyh-oğlu", *İA*, c. XI, s. 481-485.

— "Divan Edebiyatı", *TDVİA*, c. IX, 389-427.

ALPARSLAN, Ali, *Ahmet Paşa*, Ankara 1987.

— *Şeyh Galib*, Ankara 1988.

— "Zülkarneyn Yâ Kûrûş-ı Kebîr (Zülkarneyn veya Büyük Kûrûş)", *Türk Dili*, nr. 501, Eylül 1993, s. 398 v.d.

AMBROS, Edith [Gülçin], *Candid Penstrokes: The lyrics of Me'âlî an Ottoman poet of the 16th century*, Berlin 1982.

AMICIS, Edmondo de, *İstanbul (1874)*, terc. Beynun Akyavaş, Ankara 1993².

AMRÎ, *Dîvan*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul 1979.

AND, Metin, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, İstanbul 1998.

— *16. Yüzyılda İstanbul: Kent Saray Günlük Yaşam*, İstanbul 1993.

ANDREAS, Hrand D., *Polonyalı Simeon'un Seyahatnâmesi 1608-1619*, İstanbul 1964.

ARIKAN, Zeki, *XV-XVII. Yüzyıllarda Avrupalı Gezginlerin Türkiye ile İlgili Gözlemleri*, Bornova 1993.

Ârifî, *Süleymân-nâme*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1517.

Âsım, Mütercim, *Lügât-ı Burhân-ı Kâtı'*, [İstanbul] 1302 [1885].

— *Okyânüsü'l-basît fî Tercemeti'l-Kâmüsü'l-Muhît*, [Mısır] Muharrem 1250 [1834], c. I-II.

— *Terceme-i Bürhân-ı Kâtı'*, [İstanbul] 1268 [1852].

Âşık Çelebi, *Meşâ'ir üş-Şu'arâ or Tezkere of 'Âşık Çelebi*, faksimile nşr. Meredith Owens, London 1971.

ATASOY, Nurhan - Filiz Çağman, *Turkish Miniature Painting*, İstanbul 1974.

ATÂYÎ, Nev'î-zâde, *Sohbetü'l-ebkâr*, nşr. Muhammet Yelten, İstanbul 1998.

— *Hadâikü'l-hakâyık fî Tekmileti'ş-Şakâyık*, Dârüssaâde 1268 [1852].

ATIL, Esin, *Süleymânnâme: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington D.C. - New York 1986.

Avnî, *Dîvân* bk. KURKÇUOĞLU.

AYDEMIR, Abdullah, *Tefsirde İsrâiliyyât*, Ankara 1979.

Bâkî, *Dîvân* bk. KUÇÜK.

BANARLI, Nihad Sâmi, *Resimli Türk Edebiyatı Târihi*, İstanbul 1971, c. I-II.

Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri: Tarih-Antoloji-Ansiklopedi, İstanbul 1985-88, c. I-VII.

BARBER, Noel, *The Sultans*, New York 1973.

BAYKAL, Bekir Sıdkı, "Râgıb Paşa", *İA*, c. IX, s. 594-596.

BAYRI, Mehmet Halit , *İstanbul Folkloru*, İstanbul 1972².

BAYTOP, Turhan, *İstanbul Lalesi*, Ankara 1998.

BİLKAN, Ali Fuad, *Nâbî Dîvânı*, İstanbul 1997, c. I-II.

BUSBECQ, [Ogier Ghiselin], *Türk Mektupları*, terc. Hüseyin Cahid Yalçın, İstanbul [1939]; *The Turkish Letters of Ogier Ghiselin de Busbecq*, nşr. Edward Seymour Forster, Oxford 1968².

BUNGUL, Nurettin Rüştü, *Eski Eserler Ansiklopedisi*, nşr. Midhat Sertoğlu, [İstanbul], c. II.

CA'FER ÇELEBİ, *Dîvân* bk. ERUNSAL.

CANTEMIR, Demetrius, *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, terc. N. Tindal, M. A., London, 1734.

CEM SULTAN, *Dîvân* bk. ERSOYLU.

CLAUSON, Gerard, *An Etymological Dictionary of Pre-thirteenth Century Turkish*, Oxford 1972.

CUMBUR, Müjgân, "İmâdu'l-cihâd ve XVI. Yüzyıl Kadın Şairlerinden Ayşe Hubbî Kadın", *IX. Türk Tarih Kongresi*, Ankara 1988, s. 901-913.

CURCÂNÎ, Ali b. Muhammed es-Seyyid eş-Şerif, *Kitabu't-ta'rîfât: Arapça-Türkçe Terimler Sözlüğü*, terc. Arif Erkan, İstanbul 1997.

ÇAĞMAN bk. ATASOY.

ÇALIŞKAN, Adem, *Fuzûlî'nin Su Kasidesi ve Şerhi*, Ankara 1992.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed, *Dîvanlar Arasında*, Ankara 1981.

— "Divan Şiiri", *Türk Dili Aylık Dil Dergisi: Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, Temmuz, Ağustos, Eylül 1986, nr. 415-417, s. 1-77.

— *Necâtî Bey Dîvânı'nın Tahlili*, İstanbul 1971.

— *Yahya Bey ve Dîvânından Örnekler*, Ankara 1983.

— "Yahyâ Bey, Dukagin-zâde", İA, İstanbul 1986, c. XIII, s. 343-347.

— - M. Ali Tanyeri, *Zatî Divanı*, İstanbul 1987, c. III.

ÇELEBİOĞLU, Âmil, *Kanûnî Sultan Süleyman Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul 1994.

ÇIFTÇI, Cemil, *Maktul Şairler*, İstanbul 1997.

DANIŞMEND, İsmail Hami, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, İstanbul 1971, c. II-V.

DEMİRİZ, Yıldız, *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*, İstanbul 1986.

DERNSCHWAM, Hans, *İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü*, terc. Yaşar Önen, Ankara 1987.

DEVELİ, Hayati, *XVIII. yy İstanbul'a Dair Risâle-i Garîbe*, İstanbul 1998.

— "18. Yüzyıl Türkiye Türkçesi Üzerine", *Doğu Akdeniz Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, 1998, nr. 1, s. 27-36.

DİHHUDÂ, Ali Ekber, *Lugât-nâme*, Tahran 1334, 1342 [1955, 1963], c. IX, XV.

DİLÇİN, Cem, "Divan Şiirinde Gazel", *Türk Dili Aylık Dil Dergisi: Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, Temmuz, Ağustos, Eylül 1986, nr. 415-417, s. 78-247.

— "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", *DTCF Türkoloji Dergisi*, 1991, c. IX, nr. 1, s. 43-98.

— "Divan Şiirinde Gazel", *Türk Dili Aylık Dil Dergisi: Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, Temmuz, Ağustos, Eylül 1986, nr. 415-417, s. 78-247.

DİRİOZ, Meserret, *Nâbî Dîvânı*, İstanbul 1994.

DOĞAN, Muhammed Nur, *Bâkî*, İstanbul 1998.

D'OHSSON, *Tableu Général de L'Empir Othoman*, c. I-III, Paris 1787-1820.

DUVARCI, Ayşe, *Türkiye'de Falcılık Geleneği ile bu Konuda İki Eser: "Risâle-i Falnâme li Ca'fer-i Sâdık" ve "Tefe'ülname"*, Ankara 1993.

EAGLETON, Terry, *Edebiyat Kuramı*, terc. Esen Tarım, İstanbul 1990.

ENDERUNÎ FÂZIL, *Defter-i Aşk*, Ali Rıza Efendi Matbaası, (*Hûbân-nâme*, *Zenân-nâme* ve *Şevk-engîz* ile birlikte), [İstanbul] 1286 [1869].

ERARSLAN, Kemal, "Seydî Ali Reis'in Çağatayca Gazelleri", *İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul 1968, c. XVI, s. 41-54.

ERDEM, Sargon, "Amber", *TDVIA*, c.III, s. 7-8.

ERGİN, Muharrem, "Melîhî", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul 1948, c. II, nr. 1-2, s. 59-78.

ERGUN, Sadettin Nüzhet, *Bâkî Hayatı ve Şiirleri, Divan*, İstanbul 1935.

— *Neşatî Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1933.

— *Türk Şairleri*, İstanbul 1936'dan itibaren, c. I-IV (tamamlanamadı).

ERSOYLU, Halil, *Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı*, Ankara 1989.

ERTAYLAN, İsmail Hikmet, *Ahmed-i Dâ'î Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1952.

ERTUĞ, Zeynep Tarım, *Osmanlı Devleti'nde XVI. y.y. Cülûs ve Cenaze Törenleri*, İÜEF Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı basılmamış doktora tezi, (1995).

ERUNSAL, İsmail E., "Mu'îdî'nin Miftâhu't-teşbîh'i", *Osmanlı Araştırmaları*, İstanbul 1988, c. VII-VIII, s. 215-255.

— *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, with a Critical Edition of His Dîvân*, İstanbul 1983.

— "Türk Edebiyatı Tarihinin Arşiv Kaynakları I.: II. Bayezid Devrine Ait Bir İn'âmât Defteri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, c. X-XI, s. 303-342.

[ALEXANDER, William], *Eski Türk Kıyafetleri ve Güzel Giyim Tarzları*, terc. Muharrem Feyzi, İstanbul 1932-1933.

EVLİYA ÇELEBİ, *Seyâhatnâme*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314 [1897] - 1935 , c. I, IV, IX.

EYİCE, Semâvî, "Avrupalı Bir Ressamın Gözü ile Kanunî Sultan Süleyman", *Kanunî Armağanı*, Ankara 1970, s. 129-170.

FÂZIL bk. ENDERUNÎ.

FERRIOL, Çharles de, *Recueil de Cent Estampes*, Paris 1714.

FİGÂNÎ, *Dîvânçe* bk. KARAHAN.

FUZÛLÎ, *Dîvân* bk. GÖLPINARLI, TARLAN.

— *Leylâ ve Mecnûn*, nşr. Muhammed Nur Doğan, İstanbul 1996.

— *Türkçe Divan*, nşr. Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgân Cunbur, Ankara 1958.

— *Rind ü Zâhid*, nşr. Kemal Edib Kürkçüoğlu, Ankara 1956.

GAHAN, I. A. Mac, *Hive Seyahatnâmesi ve Tarihi*, terc. Kolağası Ahmed, nşr. İsmail Aka-Mehmed Ersan, İzmir 1995.

GALLAND, Antonie, *İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672-1673)*, nşr. Charles Schefer, terc. Nahid Sırrı Örik, Ankara 1987².

GELİBOLULU ÂLÎ bk. İSEN.

— *Câmiu'l-buhûr Der Mecâlis-i Sûr*, nşr. Ali Öztekin, Ankara 1996.

GİBB, E.J.W., *A History of Ottoman Poetry*, London 1965²,1963², c. III, VI.

GÖLPINARLI, Abdülbâki, *Fuzûlî Dîvânı*, İstanbul 1961.

— *Gâlib Divanından Seçmeler*, İstanbul 1985.

— *Hafız Divanı*, İstanbul 1968.

— *Mesnevî ve Şerhi*, İstanbul 1973-74, c. I-VI.

— *Nedim Divanı*, İstanbul 1972.

GUER, M., *Moeurs et usages des Turcs*, Paris 1747, c. II.

[HÂFIZ-I ŞÎRÂZÎ], *Lisânü'l-gayb*, nşr. Pejmân Bahtiyârî, ş. 1345 [1966].

HALİL NİHAD, *Nedîm Dîvânı*, İstanbul 1338-40 [1919-1921].

HAMMER, Purgstal, J. V., *Devlet-i 'Osmâniyye Târîhi*, terc. M. Atâ, İstanbul 1332 [1914], c. VI.

HAYÂLÎ, *Dîvân* bk. TARLAN.

HAYÂTÎ, [Seyyîd Ahmed], *Tuhfe Şerhi*, Kostantıniyye 1251 [1835].

HAYÂTÎ-ZÂDE Mustafa Feyzî, *Yabani Bitkiler Sözlüğü*, nşr. Hadiye Tuncer, c. I-II, Atak Matbaası, [İstanbul?] 1978.

HAYRETÎ, *Dîvân*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu - M. Ali Tanyeri, İstanbul 1981.

HAZAI, G., *Das Osmanisch-Türkische Im XVII. Jahrhundert Un-tersuchungen An Den Transkriptionstexten von Jakab Nagy De Harsany*, Budapeşte 1973.

HELÂKÎ, *Dîvan*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul 1982.

HAYRULLAH EFENDİ, *Târîh-i Devlet-i 'Aliyye-i 'Osmâniyye*, İstanbul, c. XI.

İBRAHİM HAKKI, Erzurûmî, *Ma'rifet-nâme*, Dersaâdet 1310 [1892].

İNAL, İbnülemin Mahmud Kemâl, *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1969, c. I-III.

İPEKTEN, Halûk, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, İstanbul 1996.

— *Fuzulî: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Ankara 1973.

— *Karamanlı Nizâmî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı*, Ankara 1974.

— "Nâ'ilî", *İA*, c. IX, s. 41-44.

— *Nâ'ilî-i Kadîm Dîvânı*, İstanbul 1970.

— *Nâ'ilî-i Kadim Hayatı ve Edebî Kişiliği*, Ankara 1973.

— *Şeyh Gâlib Hayatı Sanatı Eserleri*, Ankara 1996.

İSEN, Mustafa, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara 1994.

— *Usûlî Divanı*, Ankara 1990.

İSHÂK ÇELEBİ bk. ÜSKÜPLÜ

İz, Fahir, *Eski Türk Edebiyatında Nazım*, İstanbul 1967, c. I-II.

JUNKER, Heinrich F. J.- Bozorg Alavi, *Persisch - Deutsches Worterbuch* , Leipzig 1342 [1963).

KAÇALİN bk. YURT.

KAHRAMAN, Âtıf, *Osmanlı Devleti'nde Spor*, Ankara 1995.

KARABEY, Turgut, *Ahmet Paşa (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eseri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları)* , Erzurum 1992.

KARACAN, Turgut, *Nev'îzâde Atâyî - Heft Hân Mesnevisi (İnceleme - Metin)*, Ankara 1974.

KARAHAN, Abdülkadir, *Kanunî Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figanî ve Divançesi*, İstanbul 1966.

— "Lâmi'î", *İA*, c. VII, s. 10-15
— "Mesîhî", *İA*, c. VIII, s. 124.
— "Mihrî Hatun", *İA*, c. VII, s. 305-306.
— "Figânî", *TDVİA* , c. XIII, s. 57-58.
— "Fuzûlî", *TDVİA*, c. XIII, s. 240-246.
— *Fuzûlî: Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*, İstanbul 1949.
— "Nâbî", *İA*, c. IX, s. 3-7.
— "Nev'î-zâde Atâî", *İA*, c. IX, s. 226-228.
— "Nef'î", *İA*, c. IX, s. 176-178.
— *Nef'î Divanı'ndan Seçmeler*, İstanbul 1986.
— "Nev'î", *İA*, c. IX, s. 224-226.
— "Râgıb Paşa", *İA*, c. IX, s. 596-598.

KARAMANLI NİZÂMÎ, *Dîvân* bk. İPEKTEN.

KARATAY, Fehmi Edhem, *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, İstanbul 1961, c. I.

KAYA, Mahmut, "Eflâtun ile Aristoteles'in Görüşlerinin Uzlaştırılması", *Felsefe Arkivi*, İstanbul 1984, nr. 24, s. 234-235.

KEMÂL PAŞA-ZÂDE, *Kemâl Paşa-zâde Dîvânı*, Dersaâdet 1313 [1896-7].

KINALI-ZÂDE HASAN ÇELEBİ, *Tezkiretü'ş-şu'arâ*, nşr. İbrahim Kutluk, Ankara 1978-1981, c. I-II.

KOÇ, Mustafa, *el-Ferecü Ba'de Şidde (metin - gramer incelemesi - sözlük)*, İÜEF Sosyal Bilimler Enstitüsü basılmamış doktora tezi (1999).

KOÇU, Reşad Ekrem, *Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, [İstanbul] 1947.

KORTANTAMER, Tunca, "17. Yüzyıl Şâiri Atâyi'nin Hamse'sinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Görüntüsü", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, İzmir 1983.

— *Nev'îzâde Atâyî ve Hamse'si*, İzmir 1997.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, "Ahmed Paşa", *İA*, c. I, s. 187-192.
— "Ahmedî", *İA*, c. I, s. 216-221.
— "Bâkî" , *İA*, c. II, s. 243-253.
— "Figânî", *İA*, İstanbul 1977, c. IV, s. 630-631.
— "Fuzûlî", *İA*, c. IV, s. 686-699.
— *Millî Edebiyat Cereyânının İlk Mübeşşirleri ve Dîvân-ı Türkî-i Basît*, İstanbul 1928.

KURNAZ, Cemâl, "Hayâlî Bey", *TDVİA*, c. XVII, s. 5-7.

KUT, Günay, "Ahmed Paşa, Bursalı", *TDVİA*, c. II, s. 111-112.
— "Ahmed-i Dâî", *TDVİA*, c. II, s. 56-58.
— "Ahmedî", *TDVİA*, c. II, s. 165-167.
— "Cem Sultan", *TDVİA*, c. VII, s. 284-286.
— "Lamiî Chelebi and His Works", *Journal of Near Eastern Studies*, April 1976, c. XXXV, nr. 2.

KUTLAR, Fatma S., "İzzet Ali Paşa Divanı'nda Lâle ve İstanbul Lâlesi İsimleriyle İlgili bir Dizin Denemesi", *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Ankara 1998, s. 250-270.

KUŞOĞLU, M. Zeki, *Tılsımdan Takıyya*, İstanbul 1998.

KUÇÜK, Sabahattin, *Bâkî Dîvânı*, Ankara 1994.

KULEKÇİ, Numan, *Gani-zâde Nâdirî ve Dîvânından Seçmeler*, Ankara 1989.

[KURKÇUOĞLU], Kemal Edip Ünsel, *Fatih'in Şiirleri*, Ankara 1946.

— *Osman Şems Dîvân'ından Seçmeler* , İstanbul 1996.

LANE, Edward William, *Arabic-English Lexicon*, London 1867, c. III.

LATÎFÎ, Kastamonulu [Hatîb-zâde 'Abdüllatîf], *Tezkire-i Latîfî*, nşr. Ahmed Cevdet, Dersaadet 1314 [1896]; h. 982 Cemâziyelâhir [1574] istinsah tarihli şahsî nüsha.

— *Evsâf-ı İstanbul*, nşr. Nermin Suner (Pekin), İstanbul 1977.

LEVEND, Agâh Sırrı, *Atâ'î'nin Hilyetü'l-efkâr'ı*, Ankara 1948.

— *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*, İstanbul 1958.

— *Türk Edebiyatı Tarihi*, c. I, Ankara 1973.

LOKMÂN, Seyyîd, *Hüner-nâme*, c. II, Topkapı Sarayı Müzesi Küt., H. 1524.

MARSIGLI, *L'Etad Militarie de l'Empire Ottoman*, Amsterdam 1732.

MATRAKÇI, Nasûhü's-Silâhî, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i 'Irakeyn*, nşr. H. G. Yurdaydın, Ankara 1976.

MAZAHERÎ, *Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları*, terc. Bahriye Üçok, İstanbul 1972.

MAZIOĞLU, Hasibe, *Nedîm'in Divân Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara 1957.

MEALÎ, *Dîvân* bk. AMBROS.

MEHMED ÂRİF, "Kânûn-nâme-i Âl-i 'Osmân", *Târîh-i Osmânî Encümeni Mecmû'ası*, Ek. 3, İstanbul 1330 [1902].

MEHMED SÜREYYÂ, *Sicill-i 'Osmânî*, [İstanbul] 1308-1315 [1890-97], c. I-IV.

MEHMED TAHİR, Bursalı, *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul 1333-42 [1914-24], c. I-III.

MEHMED TEVFİK, *İstanbul'da Bir Sene*, nşr. Nuri Akbayar, İstanbul 1991.

MEHMED ZEKİ, *Maktûl Şehzâdeler*, İstanbul 1336 [1917-8].

MEHMED ZIHNÎ, *Meşâhirü'n-nisâ*, İstanbul 1295 [1878], c. II.

MENGI, Mine, *Mesîhî Dîvânı*, Ankara 1995.

MENINSKI, Francisci a Mesgnien, *Lexici Arabico-Percico-Tvrcici*, Secvndis Evris Recogniti et Avcti, Viennae 1780², c. IV.

MESÎHÎ, *Dîvân* bk. MENGI.

MIHRÎ HATUN, *Dîvân*, nşr. Maştakova, Moskova 1964.

[MONTAGU], *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu (1708-1720)*, nşr. Robert Halsband, Oxford 1967, c. I.

el-Mu'camü'l-Müfehres li-Elfâzi'l-Kur'âni'l-Kerîm, haz. Muhammed Fu'âd Abdülbâkî, Beyrut 1945.

MUHIBBÎ, *Dîvân* bk. AK.

MUSAHIPZÂDE CELÂL, *Eski İstanbul Yaşayışı* , nşr. Tahsin Demiray, İstanbul 1946, s. 63.

MUSTAKÎM-ZÂDE, Süleymân Sa'deddîn, *Risâle-i Tâc*, Süleymaniye Küt., Pertev Paşa 611, vr. 148a-171b.

NÂBÎ, *Dîvân* bk. BILKAN.

NÂCÎ, Mu'allim, *Lügat-ı Nâcî*, İstanbul 1322 [1904].

NÂ'ILÎ-I KADÎM, *Dîvân* bk. İPEKTEN.

NA'ÎMÂ, Mustafa, *Ravzatü'l-Hüseyn fî Hulâsati'l-hafikayn (Târîh-i Na'îmâ)*, İstanbul 1282 [1865], c. III.

NEAVE, Doria L., *Twenty-six Years on the Bosphorus*, London 1933.

NECÂTÎ BEĞ, *Dîvân* bk. TARLAN.

NEDÎM, *Dîvân* bk. GÖLPINARLI., HALIL NIHAD.

NEV'Î, *Dîvân*, nşr. Mertol Tulum - Ali Tanyeri, İstanbul 1977.

NICHOLAS de Nicholay, *Navigations Pérégrinations et Voyages Faits en la Turquie*, Anvers 1576; İng. terc. T. Washington Jr., *Nauigations, Peregrinations and Voyages* , Londra 1585.

NIZÂMÎ, Karamanlı, *Dîvân* bk. İPEKTEN.

NUTKU, Özdemir, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, Ankara 1972.

— *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul 1995.

OCAK, Ahmet Yaşar, "Âb-ı Hayât", *TDVIA*, c.I, s. 1-3.

— *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*, Ankara 1990².

— *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*, Ankara 1992.

— *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15.-17. Yüzyıllar)*, İstanbul 1998.

OCAK, Fatma Tulga, "Nef'î ve Eski Türk Edebiyatındaki Yeri", *Ölümünün Üçyüzellinci Yılında Nef'î*, Ankara 1991.

OKUR, Münevver, *Cem Sultan Hayatı ve Şiir Dünyası*, Ankara 1992.

OLGUN, Tahir, *Ahmed Paşa Dîvânı'nın Nesre Çevrilişi*, [tlf. 1946], Süleymaniye Ktp. F.S. Türkmen 54.

— *Dîvan Edebiyatından Birkaç Parça ve İzahı*, Süleymaniye Kütüphanesi, Fethi Sezai Türkmen 92.

— *Edebiyat Lugatı*, nşr. Kemâl Edib Kürkçüoğlu, İstanbul 1973.

— *Şâir Nev'î ve Sûriye Kasidesi*, İstanbul 1937.

OLIVIER, *Türkiye Seyahatnamesi: 1790 Yıllarında Türkiye ve İstanbul*, terc. Oğuz Gökmen, Ankara 1977.

ONAN, Necmettin Halil, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul 1940.

ONAY, Ahmet Talât, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Ankara 1992.

ÖMER BIN MEZÎD, *Mecmû'atü'n-nezâ'ir*, nşr. Mustafa Canpolat, Ankara 1982.

ÖZENDES, Engin, Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları, İstanbul 1998.

ÖZGÜL, Metîn Kayahan, *Leskofçalı Galip*, Ankara 1987.

ÖZHAN, Mevlût, "Hokkabazlık", *İstanbul Ansiklopedisi*, İst. 1994, c. IV.

ÖZKAN, Mustafa, *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*, İstanbul 1995.

ÖZÖN, Mustafa Nihad, *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 1945.

PAKALIN, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1946²-1972², c. I-III.

PALA, İskender, "Âgehî, Mansûr", *TDVIA*, c. I, s. 448-449.

— *Kronolojik Divan Şiiri Antolojisi: Dîvânü'd-devâvîn*, Ankara 1995.

PARDOE, Miss Julia, *Yabancı Gözü ile 125 Yıl Önce İstanbul*, terc. Bedriye Şanda, İstanbul 1967.

PARMAKSIZOĞLU, İsmet, "Kemâl Paşa-zâde", *İA*, c. VI, s. 561-566.

— "Nâdirî, Gani-zâde Mehmed", *Türk Ansiklopedisi*, c. XV, s. 68.

REDHOUSE, J. W., *A Turkish and English Lexicon*, Constantinople 1921.

REMZÎ, Hüseyin, *Lügat-ı Remzî*, İstanbul 1305 [1808], c. I.

RIZÂ, Seyyid , *Tezkire-i Rızâ*, Dersaadet 1316.

RICAUT, *Türklerin Siyasi Düsturları: Batılı Gözüyle Osmanlı'nın Gücü ve Zaafları*, terc. Reşat Uzmen, İstanbul 1996.

SÂBIT, Bosnalı Alaeddin, *Dîvân*, nşr. Turgut Karacan, Sivas 1991.

SA'DEDDÎN, Hôca, *Tâcü't-tevârîh*, İstanbul 1280, c. I.

SÂDIKÎYÂN, Dr. Mihîn Doht, *Farhang-i Vâje-nümâ-yı Hâfız*, Tahran 1366 [1987].

SALÂHÎ, Mehmed, *Kâmûs-ı 'Osmânî*, İstanbul 1313 [1895], I-II. kısımlar.

SARAÇ, M. A. Yekta, *Şeyhülislâm Kemal Paşazade Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Bazı Şiirleri*, İstanbul 1995.

— "Emrî, Emrullah", *TDVIA*, c. XI, s. 164.

— *Emrî ve Dîvanı*, İÜEF Sosyal Bilimler Enstitüsü basılmamış doktora tezi (1991).

SCHILTBERGER, Johannes, *Türkler ve Tatarlar Arasında (1394-1427)*, terc. Turgut Akpınar, İstanbul 1995.

SECCÂDÎ, Seyyîd Ca'fer, *Ferheng-i Lugât ve Istılahât ve Ta'bîrât-i Irfânî*, Tahran 1350 [1971].

SEFERCIOĞLU, *Nev'î Dîvânı'nın Tahlîli*, Ankara 1990.

SEHÎ, *Heşt Bihişt*, nşr. Günay Kut, Harvard Üniversitesi Basımevi 1978.

SERTOĞLU, Midhat, *Resimli Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*, İstanbul 1958.

SINAN PAŞA, *Tazarru'nâme*, nşr. A. Mertol Tulum, İstanbul 1971.

SÎRÛS-I ŞEMÎSÂ, *Ferheng-i Telmîhât*, Tahran 1371[3] [1992].

STEINGASS, F, *Persian-English Dictionary*, Norfolk 1977.

SÛDÎ-I BOSNAVÎ, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız* bk. VEHBÎ.

SUNGUR, Necati, *Âhî Divânı (İnceleme-Metin)*, Ankara 1994.

SÜLEYMAN ÇELEBI, *Vesîletü'n-necât: Mevlid*, nşr. Ahmed Ateş, Ankara 1954.

SÜRÛRÎ, Muslihü'd-dîn Mustafâ, *Bahrü'l-ma'ârif*, M. Şevket Eygi nüshası.

ŞAKIROĞLU, Mahmut H., "Cem Sultan", *TDVIA*, c. VII, s. 283-284.

Ş[EMSEDDÎN] Sâmî, *Kâmûs-ı Türkî*, Dersaadet 1317 [1899].

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ, *Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler*, İstanbul 1994.

— *Necâtî Beg'in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar*, İstanbul 1995.

— *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevîlerinde Edebî Tasvirler*, İÜEF Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi (1987).

— "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)", *Türk Dünyası Araştırmaları*, nr. 90, Haziran 1994, s. 131-179.

ŞEYHOĞLU Mustafa, *Hurşid-nâme (Hûrşîd ü Ferahşâd)*, nşr. Hüseyin Ayan, Erzurum 1979.

— *Kenzü'l-küberâ ve Mehekkü'l-ümerâ*, nşr. Kemal Yavuz, Ankara 1989.

ŞU'ÛRÎ, Hasan, *Ferheng-i Şu'ûrî*, [İstanbul] 19 Receb 1282 [15 Ekim 1870], c. II.

ŞUKÛN, Ziya, *Farsça-Türkçe Lûgat: Gencinei Güftar Ferhengi Ziya*, İstanbul 1944, c. I-II.

TÂCÎ-ZADE CA'FER ÇELEBI, *Dîvân* bk. ERUNSAL.

TAESCHNER, *Alt Stambuler Hof und Volksleben*, Hannover 1925.

TÂHİRU'L-MEVLEVÎ bk. OLGUN

TANERI, Aydın, "Çetr", *TDVIA*, c. VIII, s. 293-294.

TANSEL, Fevziye Abdullah, "Necatî Bey", *IA*, c. IX, s. 154-156.

— "Nedîm", *IA*, c. IX, s. 169-174.

TANYERI bk. ÇAVUŞOĞLU.

Tarama Sözlüğü, XIII. yüzyıldan beri Türkiye Türkçesiyle yazılmış kitaplardan toplanan tanıklarıyla, Ankara 1963-1977, c. I-VI.

TARLAN, Ali Nihad, *Ahmed Paşa Divanı*, İstanbul 1966.

— *Fuzulî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*, Gazel, Musammat, Mukatta' ve Ruba'î kısmı, İstanbul 1950.

— *Hayâlî Bey Dîvânı*, İstanbul 1945.

— *Necâtî Beg Divanı*, İstanbul 1963.

— *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*, İstanbul 1964

— *Şiir Mecmualarında XVI ve XVII. Asır Dîvan Şiiri*, [İstanbul] 1948-1949, fasikül 2-4.

— *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*, İstanbul 1967-1970, c. I-II.

TAVERNIER, J. B., *Topkapı Sarayında Yaşam [Nouvelle Relation de L'Interieur du Rerrail du Grand Seigneur*, Amsterdam 1678], terc. Perran Üstündağ, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1984.

TEBLY, Karl, *Dersaadet'te Avusturya Sefirleri*, terc. Selçuk Ünlü, Ankara 1988.

TIETZE, A[ndreas], "XVI. Asır Türk Şiirinde Gemici Dili, Âgehî Kasidesi ve Tahmisleri", *Türkiyat Mecmuası*, İstanbul 1951, c. IX, s. 113-138.

TIMURTAŞ, Faruk Kadri, *Eski Türkiye Türkçesi XV. Yüzyıl Gramer-Metin-Sözlük*, İstanbul 1994.

— "Şeyhî", IA, c. XI, s. 474-479.

— *Şeyhî'nin Harnâmesi*, İstanbul 1971.

— Şeyhî'nin Hayatı ve Eserleri, İstanbul 1968.

— *Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn'i* (İnceleme-Metin), İstanbul 1963.

TOLASA, Dr. Harun, *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Ankara 1973.

[TOTT, Francois, Baron de], *Memoirs of Baron De Tott*, London 1785, [faksimile: Newyork 1923], c. I.

TUĞLACI, Pars, *Osmanlı Saray Kadınları*, İstanbul 1985.

TURAN, Şerafettin, *Kanunî'nin Oğlu Şehzâde Bayezid Vak'ası*, Ankara 1961.

— "Seydî Ali Reis", *IA*, c. X, s. 528-531.

Türkiye'nin Dört Yılı 1552-1556, terc. A. Kurutluoğlu, [İstanbul].

ULUDAĞ, Süleyman, "Aşk", *TDVIA*, c. IV, s. 11-17.

UNAT, Faik Reşit, *Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu*, Ankara 1974[4].

USÛLÎ, *Dîvân* bk. İSEN.

UZUN, Mustafa, "Ganî-zâde Mehmed Nâdirî", *TDVIA*, c. XIII, s. 355-356.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, *Kapukulu Ocakları*, Ankara 1988[2], c. I.

— "Nahil ve Nakıl Alayları", *Belleten*, c. XL, Ocak 1976, nr. 157, s. 55-69.

— *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara 1988[2].

— *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1973-1975[3], c. II-III/1.

— "Sancağa Çıkarılan Osmanlı Şehzadeleri", *Belleten*, Ankara 1975, c. XXXIX, nr. 156, s. 659-696.

ÜLGENER, *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası: Fikir ve Sanat Tarihi Boyu Akisleri ile Bir Portre Denemesi*, İstanbul 1981[2].

ÜNSEL bk. KURKÇUOĞLU.

ÜNVER, İsmail , *Neşatî*, Ankara 1986.

ÜNVER, Süheyl, "Türk Tıp Tarihinde Veba Hastalığına Karşı Kına Tatbiki", *Türk Tıp Tarihi Arkivi*, 1938, c. II.

ÜSKÜPLÜ İshâk Çelebi, *Dîvân*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu - M. Ali Tanyeri, İstanbul 1990.

VASFÎ, *Dîvan*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul 1980.

VEHBÎ-I KONEVÎ, Mevlânâ Seyyîd Mehmed, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, (hâmişinde *Şerh-i Sûdî*), [İstanbul] 1288 [1871], c. I.

VERBURG, Antoinette C., "The *Tuhfe-i Sâhidî*: A Sixteenth Century Persian-Ottoman Dictionary in Rhyme", *Archivum Ottomanicum*, 1997, nr. 15, s. 5-87.

WHITE, Charles, *Three Years in Constantinople or Domestic Manners of the Turks in 1844*, London 1846.

WRATISLAW, Baron W., *Baron W. Wratislaw'ın Anıları: 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler*, terc. M. Süreyya Dilmen, İstanbul 1996[2].

Viaje de Turquia, nşr. Antonio G. Solalinde, Madrid 1965.

Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore, Paris 1819.

YÂHAKKÎ, *Ferheng-i Esâtîr ve İşârât-i Dâstânî der Edebiyyât-i Fârisî*, Tahran 1375 [1996].

YAHYÂ BEY, *Dîvan*, nşr. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul 1977.

YILMAZ, Mehmet, *Edebiyatımızda İslamî Kaynaklı Sözler*, İstanbul 1992.

YORULMAZ, Hüseyin, *Koca Ragıb Paşa*, Ankara 1998.

YURT, Ali İhsan - Mustafa Kaçalin, *Akşemseddin [1390-1459] Hayatı-Eserleri*, İstanbul 1994.

YUCEL, Yaşar, *Osmanlı Ekonomi-Kültür-Uygarlık Tarihine Dair Küçük Bir Kaynak: Es'ar Defteri (1640 Tarihli)*, Ankara 1992.

YUKSEL, Sedit, *Şeyh Galip, Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara 1963.

ZÂTÎ, *Dîvân* bk. TARLAN, ÇAVUŞOĞLU.

ZEBÎDÎ, Seyyid Muhammed Murtazâ, *Tâcü'l-'arûs min Cevâhiri'l-kâmûs*, Mısır 1306 [1889].

RESİMLER

1 Hz. Muhammed'in dunyaya geldiği gece Kâbe damına alem dikilmesi. Darîr, *Siyer-i Nebî*, TSMK, H. 1221, vr. 214a.
2 *Vesîletü'n-necât*, Süleym. Küt. Fatih 5430/1, vr. 1b, 8b.
3 *Dîvân-ı Ahmedî*, Süleym. Küt. Hamidiye mükerrer 1082, vr. 211a.
4 *Dîvân-ı Ahmedî*, Süleym. Küt., Hamidiye mükerrer 1082, vr. 210b.
5 Nergis. TSMK, EH 105'te kayıtlı *Kur'an* nüshasından, vr. 1b. Fotoğraf: Nihad Üsküplü.
6 *Külliyât-ı Ahmed-i Dâ'î*, nşr. İ. Hikmet Ertaylan, İstanbul 1952, faksimile s. 138-139'dan.
7 Dervişler sema ederken. *Dîvân-ı Hâfız*, TSMK, H. 986'dan.
8 İsrafil'in Sûr'u üfürmesini gösteren bir minyatür. Süleym. Küt., Hafid Efendi 139, vr. 22a. Fotoğraf: Nihad Üsküplü.
9 "Nîze-i gül-gûn" adlı lâle cinsi. Baytop s. 49'dan.
10 Sürahi. British Museum'dan.
11 Hüsrev'in işretinde sürahi ve kadeh. *Hamse-i Nizâmî*, TSMK, H. 1008'den.
12 Hacamat camları. A. Şentürk Koleksiyonu'ndan.
13 Mercan saplı bir kalemtıraş. *Mürekkep Zamanlar*, s. 27'den.
14 Buhurdan. TSM, 16/824.
15 "Turre-i Nâz" ve "Gül-sîmâ" adlı sümbül çeşitleri. *Sünbül-nâme*, TSMK, H. 413, vr. 33a.
16 Fatih Sultan Mehmed'in 1475-80 yıllarında Sinan Bey tarafından çizilen portresi. TSMK, H. 2153 numaralı albüm, vr. 10a'dan.
17 Ahmed Paşa. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt. AE 772, s. 102'den.
18 *Dîvân-ı Ahmed*, Süleym. Küt., Ayasofya 394, vr. 16a.
19 Avusturya imparatoru elçisinin huzura kabulünde kemerler altına kurulmuş taht. *Nushatü'l-ahbâr*, TSMK, H. 1339, vr. 178a'dan.
20 İbrahim Paşa Sarayı şahnişinden halka para saçılması. *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, TSMK, H. 1334, vr. 47a'dan.
21 Yüzleri "nikâb"lı kadınlar. Nicolas de Nicolay'dan.
22 Zühre. *Gurre-nâme*, Chester Beatty Library, MS. 434'ten.
23 Topkapı Sarayı'nda padişahın dîvan toplantısını kafes ardından dinlemesi ve saray avlusunda serbestçe dolaşan ceylanlar. Lokmân, *Hüner-nâme*, c. I, TSMK, H. 1523, 18b-19a.
24 Askılı micmer. Ekrem Akurgal, *L'Art en Turquie*'den.
25 Edremit'te bir ev şahnişi.
26 Sayeban kazıkları ve tınaplar. Marsigli'den.
27 Enderun mensuplarına has sırmalı serpuş. Necdet Işli Arşivi'nden.
28 Hüsrev'in Şîrin'i suda yıkanırken görmesi. *Nizami Ganjevi Khamse Miniatures*, Bakü 1983, s 16'dan.
29 Kanunî'nin Tekelü Ahmed tarafından imâl edilen yatağanı üzerindeki yazılar. TSM, 2/3776.
30 Değişik biçimdeki kılıç kabzaları üzerinde yıldız görünümlü perçinler.
31 Çemberle hüner gösteren cambaz, *Sûrnâme-i Hümâyûn*, nşr. Nurhan Atasoy, İstanbul 1997, s. 110'dan.
32 Şemseli bir cilt kapağı. *Dîvân-ı Şevket-i Buhârî*, İstanbul Üniversitesi Küt. FY 206.
33 XIX. yüzyılda gezginci dervişler. *Abdullah Frères*'den.
34 Seyyareler ve burçlar. *Fâl-nâme*, TSMK, H. 1703'ten.
35 Bâb-ı Hümâyûn önünde ellerinde değnekleriyle kapıcılar. Lokmân, *Hüner-nâme*, c. I, TSMK, H. 1523'ten.
36 Felekler, insan şeklinde hayal edilen seyyare ve burçlar. *Zübdetü't-tevârîh*, TİEM, 1973, vr. 6b.
37 Ayasofya kubbesine altın varakla çember şeklinde yerleştirilmiş Kazasker Mustafa İzzet'e ait yazı istifi.
38 Hz. Süleyman ve Belkıs aynı tahtta otururken, huzurlarında emir bekleyen ejderha, cinler ve hayvanlar. TSMK, H. 2148 numaralı albümden.
39 Gelincik yahut edebî metinlerdeki ismiyle "lâle". TSMK, B. 408 numaralı albüm, vr. 16b'den detay. Fotoğraf: Nihad Üsküplü.
40 Yüzü peçeli erkek. *Kıyafet-i Osmaniyye*'den detay.
41 Sultan III. Mehmed'in Eğri seferi dönüşünde kalabalık halk tarafından karşılanışı sırasında çevreye gerilen değerli kumaşlar. *Şâh-nâme-i Mehmed Hân*, TSMK, H. 1609, vr. 68b-69a.

42 Cem Sultan. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.
43 Altın üsküf. Necdet İşli Arşivi'nden.
44 Edebî metinlerde adı "hançer-i Dahhâk" olarak geçen bir hançer modeli. Vienna Kunsthistorisches Museum C. 152a.
45 Dahhâk. *Subhatü'l-ahbâr* faksimile neşir vr. 5b'den detay.
46 *Dîvân-ı Necâtî* mukaddimesi. Süleym. Küt., Lâleli 1769, vr. 29a.
47 *Dîvân-ı Necâtî*, Süleym. Kut. Lâleli 1769, vr. 48b.
48 Kandiller arasına asılan devekuşu yumurtaları. Suleymaniye Camii'nden detay. Fotoğraf: Nıhad Üsküplü.
49 Safranbolu'da bir evin kapı halkaları ve uğur olmak üzere kilit üzerine konmuş Süleyman mührü.
50 Hamam kubbesinde yer alan göz şeklinde camlar. Lokmân, *Hünernâme*, c. II, TSMK, H. 1524, 147b.
51 *Dîvân-ı Necâtî*, Süleym. Küt., Lâleli 1769, vr. 142a-142b.
52 Padişah huzurunda çalgılı ve rakslı eğlence. Ârifî, *Süleymân-nâme*, TSMK, H. 1517, vr. 71a.
53 Devekuşu yumurtası formunda metal askı. TIEM, 210.
54 Mecnûn vahşî hayvanlarla.
55 Alın derisine sorguç takmış bir serhat. *Surname-i Hümâyûn*, nşr. Nurhan Atasoy, İstanbul 1997, s. 27'den detay.
56 *Dîvân-ı Ca'fer*, Süleym. Küt., Ayasofya 3888, vr. 1b.
57 Perçemli pehlivanlar. And'dan.
58 Zümrüdüanka'nın Zâl'i Kaf dağına götürmesi. TSMK'den.
59 Utarid. *Gurre-nâme* Chester Beatty Library MS. 434'ten.
60 Zuhal. TSMK, *Fâl-nâme*, H. 1703'dan.
61 Hintli fil sürücüleri. Ârifî, *Süleymân-nâme*, TSMK, H. 1517, vr. 98a.
62 Sultan Bayezid methiyesi metni. *Dîvân-ı Ca'fer*, Süleym. Küt., Ayasofya 3888, vr. 50a-51b'den.
63 Remil nokta ve çizgileri. *Mükemmel Remil Kitabı*, Necm-i İstikbal Matbaası 1340, s. 40'tan.
64 Boyun ve bileklerinde "tavk" denen halkalarıyla ellerindeki nefirlerini çalarak şehir ve ülkeler gezen batınî dervişler. And, s. 293'ten.
65 *Âhî Dîvânı*, İstanbul Üniversitesi Küt., TY 1942, vr. 74b.
66 Hz. Yâkub ve Yûsuf'un kavuşmaları. Lokmân, *Zübdetü't-tevârîh*, TİEM, 1973, vr. 30b.
67 Altın tozlu kemanlar, oklar ve yelekleri. TSM'den.
68 Revânî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.
69 Tarikat taçları. Theodor Menzel, "Beitrage zur Kenntnis Derwisch-tâg", *Festschrift George Jacob*, s. 192 ekinden.
70 Mühür yüzükler. Zeki Kuşoğlu Koleksiyonu'ndan.
71 Figânî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.
72 Figânî'nin idamına sebep olan heykellerden biri. Lokmân, *Hüner-nâme*, c. I, TSMK, H. 1523'ten.
73 Düğün kutlamaları için Okmeydanı'nda kurulan çadırlar. Arka planda Okçular Tekkesi. Vehbî, *Sûr-nâme*, TSMK, H. 3593, vr. 10b, 12b.
74 Merih. *Gurre-nâme*, Chester Beaty Library, MS. 434'ten.
74a Müşterî. *Gurre-nâme*, Chester Beaty Library MS. 434'ten.
75 "Sûr-nâme" metni. *Dîvân-ı Figânî*, İstanbul Üniversitesi, Küt. TY 1532, vr. 22b-23a.
76 "Ferş-i Kadem". Ganı-zâde Nâdirî, *Dîvân*, TSMK, H. 889, vr. 10a'dan.
77 Yeniçeri börkünün altın sırmalı kuşağı. Necdet İşli Arşivi'nden.
78 Seyyar sayeban.
79 Tûbâ Ağacı. Erzurumlu İbrahim Hakkı, *Ma'rifet-nâme*, Süleym. Küt., Fatih 2849, vr. 29a.
80 Yağma sofrası. *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, TSMK, H. 1334, vr. 31a'dan detay.
81 II. Murad'ın yabancı elçiler önünde kabağa ok atışı. Lokmân, *Hüner-nâme*, TSMK, H. 1523, vr. 138a'dan.
82 Cündîler. Busbecq'ten öğrenildiğini göre Türkler yerdeki kil tümseklerine ok atmaya *"kapu karşu atma"* tabirini kullanıyorlardı. *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, TSMK, H. 1334, vr. 42b-43a.
83 Ağzından alev ve kıvılcımlar saçan yedi başlı ejder şeklinde maket, çarkıfelek ve havayî fişekler. Vehbî, *Sûr-nâme*, TSMK, H. 3593, vr. 52a ve 34a'dan.
84 Lâmi'î Çelebi. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt. AE 772'den.
85 Yakın zamana kadar hamamlarda vücut temizliğinde kullanılan toprak: "Gil".
86 Buhurdan. TIEM, 18.
87 Baharda işret. *Mecmû'a-i Eş'âr*, TSMK, R. 1964'ten.
88 Hayretî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.
89 Birbirine boyunlarından zincirle bağlı mahkûmlar. *Surname-i Hümâyûn*, nşr. Nurhan Atasoy, İstanbul 1997, s. 129'dan detay.
90 Saraya getirilen esirler. And, s. 103'ten detay.
91 Çevgân oyunu. TSMK'den.
92 Altın kadeh, TSM 2/2325.
93 Kemâl Paşazâde. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.
94 Dolap. Abdullah Fréres, s. 102'den.
95 Dolabın dönüşü ile çömleklere dolan suyun oluklara boşalarak bahçelerin sulanması. *Hîve Seyahatnâmesi*'nden.

96 Tuğ perçeminden detay. At kuyruğu çevresindeki örgüler dikkat çekmektedir. Marsigli'den.

97 Yavuz Sultan Selim'in culusu. Lokmân, *Hünernâme*, c. I, TSMK, H. 1523, vr. 201a.

98 Meâlî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Kut., AE 772'den.

99a "Zerrîn-kadeh". *Dîvân-ı İlhâmî*, TSMK, H. 912, vr. 17a.

99b Yeniçeri borklerinin toplu halde görünüşü. Hüner-nâme, c. II, TSMK, vr. 256b'den detay.

100 Usûlî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

101 İçlerine renkli su ilâvesiyle renkli ışıklar veren kandiller.

102 Kabaktan esrar çeken kadın. TSMK, H. 2137 numaralı albüm, vr. 21b.

103 Çok ağır suç işleyenlerin ve özellikle Müslüman kadınlarla zina eden gayrimüslimlerin işkence ile idam edildikleri "çengel". Lokmân, *Hüner-nâme*, c. II, TSMK, H. 1524, vr. 172b.

104 İshâk Çelebi. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

105 Saray kapısında elleri değnekli kapıcılar.

106 Sürmedanlık. A. Şentürk Koleksiyonu'ndan.

107 *Zâtî Dîvanı*. Süleym. Küt., Lala İsmail, 443, vr. 1b.

108 Hz. Yusuf'un kervancılar tarafından bulunup kuyudan çıkartılışı. Fuzûlî, *Hadikatü's-süedâ*, TİEM 1959, vr. 33a.

110 *Zâtî Dîvânı*. Süleym. Küt., Lala İsmail 443, vr. 119b-120a.

111 Arş Horozu'nu gösteren İlhanlı dönemine ait bir minyatür. *Mi'râc-nâme*, TSMK, H. 2154, vr. 61b'den.

112 Peyk. Bir elinde gülsuyu şişesi diğerinde teberi, bel ve dizlerine bağlı zillerle yalın ayak koşarken. Nicolas de Nicolay'dan.

113 Boyun ve bileklerinde halkaları bellerinde "kullâb" denen kemer ve "cür'a,dân" denen esrar keseleriyle "çâr-darb" etmiş iki Kalenderî dervişi. E. Binney, *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts from the Collection of E. Binney* (New York-Los Angeles 1973)den.

114 Kanunî Sultan Süleyman'ın Böğürdelen'e gelişini gösteren minyatürde birbirlerine bağlanarak sevkedilen esirler. Ârifî, *Süleymân-nâme*, TSMK, H. 1517, vr. 81a.

115 Savaş sırasında düşmanın durumu hakkında bilgi almak üzere esir konuşturulması: "Dil getirme". *Mecmû'a-i Eş'âr*, TSMK, H. 889'dan.

166 Pera'daki Fransız elçiliğinin, Türkiye'deki ilginç şark manzaralarını resmetmekle görevli ressamı Valenciesli Jean-Babtiste Van Mour'un (ölm. 1737) "Aşkını Kanıtlamak İçin Metresinin Önünde Kolunu Şişleyen Türk Âşığı" adlı tablosu. *Recueil de Cent Estampes Representant du Differentes Nations du Levant*, Paris 1714, s. 43'ten.

117 Vücutlarına hançer, kılıç ve mızrak saplayan serhatlerin gösterileri. *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, TSMK, H. 1334, vr. 10a'dan.

118 Hayâlî Bey. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*. Millet Kut., AE 772'den.

119 Ankanın kemik yemesini gösteren bir minyatür. *Zübdetü't-tevârîh*, TİEM, 1973'ten detay.

120 XVI. yüzyılda bir Haydarî dervişi. TSMK, H. 2168 numaralı albümden.

121 Hızır ve İlyas'ın karanlıklar ülkesinde hayat suyunu bulmaları. *Fâl-i Kur'ân*, TSMK, H. 1702'den.

122 Küçük nahıl. And'dan.

123 Büyük nahıllar. Vehbî, *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, TSMK, H. 3593, vr. 161a'dan.

124 Büyük nahıllar. *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, TSMK, H. 1334, vr. 1a'dan.

125 Hz. İsa'nın göğe yükseltilişi. Lokmân, *Zübdetü't-tevârîh*, TİEM, 1973, vr. 40a'dan.

126 *Dîvân-ı Fuzûlî*, Millet Küt., AE 414, vr. 1b.

127 Fuzûlî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

128 Fuzûlî, *Hadîkatü's-suedâ*, TİEM, 1959, vr. 1b.

129 Mucizeyle kayadan su çıkması. *Siyer-i Nebî*, TİEM, 1974, vr. 115a.

130 Boş su kırbalarının mucizeyle suyla dolması. *Siyer-i Nebî*, TİEM, 1974, vr. 239a.

131 Gül. *Mir'âtü'l-edvâr*, TSMK, R. 1397, vr. 1a.

132 Sultan III. Murad'ın oğlu Mehmed için 1582'de Atmeydanı'nda düzenlettiği sünnet düğününde hokkabazların gösterisi. *Sûrnâme-î Hümâyûn*, TSMK, H. 1334, vr. 205b-206b.

133 Külahlarına gül takan sarhoşlar. Nicolas de Nicolay'dan.

134 Pertevniyal Vâlide Sultan'a ait gül formunda altın bir mühür yüzük. TSM, 47/90.

135 Def çalarken yüzü örtülen kadın. *Costumes Turcs de la Cour et de la ville de Constantinople en 1720*, Bibliotheque Nationale, N. Od. 6'dan.

136 Gül ve susam çiçeği. *Dîvân-ı İlhâmî*, TSMK, H. 912, vr. 7a.

137 Subaşı. Cesara Vecellio, *Costumes Anciens et Modernes*, Paris 1884, res. 370.

138 Mecnûn ve babasının Kâbe'yi ziyaretleri. *Nizami Ganjevi Khamse Miniatures*, Bakü 1983, s 55'ten.

139 Yay ve okların içinde taşındığı sadak yahut edebî metinlerdeki ismiyle "kurbân".

140 Hipokrat'ın Anka'nın sırtında Kaf Dağı'na gidişi. *Fâl-nâme*, TSMK, H. 1703, vr. 38b'den.

141 Kanunî Sultan Süleyman'ın yağlıboya portresi. TSM Resim Galerisi'nden.

142 *Dîvân-ı Muhibbî*, İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5467, vr. 1b-2a.

143 *Dîvân-ı Muhibbî*, İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5467'den.

144 Hurrem Sultan. TSM. Resim Galerisi'nden.

145 Altın üsküf giymiş değnekli bir kapıcı. Ârifî, *Süleymân-nâme*, TSMK, H. 1517, vr. 519a'dan detay.

146 Hz. Süleyman'ın tahtı üzerinde cinler tarafından taşınması. *Mantıku't-tayr*, TSMK, EH 1512'den.

147 "Serv-i gül-endâm"larla süslenmiş bahçe maketlerinin taşınması. Vehbî, *Sûr-nâme*, TSMK H. 3593, 161a.

148 Rahmî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

149 Elif çeken "çâr-darb" etmiş bir Kalenderî dervişi. Nicolas de Nicolay'dan.

150 Uyumamak için saçlarından kendilerini asan veya dizlerini bağlayan çilede dervişler. D'ohsson'dan.

151 Hz. İbrahim'in mancınıkla ateşe atılması ve ateşin gül bahçesine dönüşünü temsil eden bir minyatür. *Fâl-nâme*, TSMK, H. 1703'ten.

152 Mecnûn'un çocuklar tarafından taşlanmasını gösteren bir minyatür. *Nizami Ganjevi Khamse Miniatures*, Baku 1983, s 60'tan.

153 Fevrî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

155 Hasır giyinmiş, boyun ve bileklerine hakalar takınmış bir Kalenderî. Nicolas de Nicolay'dan.

156 Vücudunu "döğün" ve yaralarla doldurmuş bir derviş. TSMK, H. 2146 numaralı albümden.

157 Posta bürünmüş bir Torlak. Nicolas de Nicolay'dan.

158 Rikdan. A. Şentürk Koleksiyonu'ndan.

159 Bir ferman satırı üzerine serpilmiş, içinde altın ve elmas parçaları bulunan rik tozlarının parlayışı.

160 Emrî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

161 Sultan Mahmud Türbesi'nde Kur'an okuyan bir hafız. Abdullah Frères, s. 152'den.

162 Sanduka üzerine elbise örtülmesi geleneğini tasvir eden bir çizim. And, s. 47'den.

163 Kanunî'nin cenaze merasimi. Arka planda kurulmuş otağ içine kazılmakta olan kabir görünmektedir. Lokmân, *Târîh-i Sultân Süleymân*, Chester Beatty Library, MS. 413, vr. 115b'den.

164 Donanma. *Şâh-nâme-i Nâdirî*, TSMK, H. 1124, vr. 29a'dan.

165 Yahyâ Bey. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

166 Şehzade Mustafa'nın idamdan sonra babasının otağı önünde teşhir edilen cesedi. Lokmân, *Hüner-nâme*, c. II, TSMK, H. 1524, vr. 168b'den.

167 Sultan II. Bayezid'e ait, bahar dallarıyla bezenmiş kaftan. TSM'den.

167a Önde ileri gelen devlet erkânı ve arkada gösterişli sorguçlarıyla solaklar arasında sultanın geçişi. Tancoigne, T.M., *Voyage a Smyrne dans L'Archipel et l'Ile de Candie*, Paris Nepveu, 1817 c. I ve C. II'den.

168 Kırmızı "otag-ı hümâyûn" yanında beyaz hazine çadırı. Lokmân, *Hüner-nâme*, TSMK, H. 1523, vr. 127b'den detay.

169 Çadır alemi. Askerî Müze, env. no: 22207.

170 Şehzade Mustafa'nın annesinin cenaze başında ağlamasını gösteren bir minyatür. Lokmân, *Hüner-nâme*, TSMK, H. 1524, vr. 171a.

171 İki direkli çadır şeklinde bir yeniçeri remzi. Marsigli'den.

172 Dünyanın çevresini sardığına inanılan ejderhayı temsil eden bir minyatür. Chester Beatty Library, MS. 434'ten.

173 Cenaze için yas tutanlar.

174 Rüstem Paşa'ya izafe edilen bir gravür. Hegyi, Klára - Vera Zimányi, *Muslime und Christen Das Osmanische Reich in Europa* (Budapest 1988)den.

175 Sünnet düğününde Şehzade Mehmed'in İbrahim Paşa Sarayı'na gelişi sırasında atının ayağına serilen sırmalı kumaşlar. *Sûr-nâme-i Hümâyûn*, TSMK, H. 1334, vr. 12a'dan.

176 *Nev'î Dîvânı*, TSMK, R. 780, vr. 1b.

177 *Dîvân-ı Bâkî*, TİEM 1959, vr. 1b.

178 Bâkî. Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, Millet Küt., AE 772'den.

179 Kanunî'nin Sigetvar yolunda rahatsızlanarak Sokullu Mehmed Paşa yardımıyla arabaya binmek üzere attan inişi. Lokmân, *Hüner-nâme*, c. II, TSMK, H. 1524, vr. 276a.

180 Kanunî'nin naşının İstanbul'a doğru getirilmek üzere yola çıkarılması. TSMK, H. 1339, vr. 103b-104a.

181 Matem için siyah ve eflâtun renkte elbiseler giyenler.

182 İskender'in cenazesinde matem tutanlar.

183 Kanunî'nin Otağını çevreleyen hisar görünüşlü "zukak" içinde oluşturulan avlu. Ârifî, *Süleymân-nâme*, TSMK, H. 1517, vr. 109a.

184 Belgrat'ta Kanunî'nin otağı çevresine gerilmiş beyaz "zukak"lar. Lokmân, *Târîh-i Sultân Süleymân*, Chester Beatty Library, MS. 413, vr. 113b'den.

185 İstonibelgrad'ın fethinden sonra kiliselerde ezan okunması. Lokmân, *Hüner-nâme*, c. II, TSMK, H. 1524'ten.

185a Kamış kalemlerin uçlarının üzerinde kesilmesinde kullanılan fildişi bir makta. TSM, CY 339.

186 II. Selim'in Belgrat'ta tahta geçişi. Lokmân, *Şâh-nâme-i Selîm Han*, TSMK, A 3595, vr. 24b'den.

187 Meleklerin göğe ejder çekmeleri. *Fatih Albümü*, H. 2153, vr. 5b'den.

188 *Dîvân-ı Bâkî*, TİEM 1959, 44a.

189a Üzeri değerli taşlarla süslü bir kadeh

189b Değerli taşlarla süslü bir kadeh modeli. Musée du Louvre, İslâm Eserleri Seksiyonu, Mr. 202.

190 Edirne Selimiye Camii'nin kandil çemberleri.

191 *Dîvân-ı Bâkî*, TİEM 1959, vr. 13b'den. Bahar kasidesi başında yer alan minyatür.

192 Rûhî'nin "Terci'-bendi". *Külliyât-ı Eş'âr-ı Rûhî-i Bagdâdî*, İstanbul 1287, s. 74-77.
193 "Terci'-bend" metninin devamı. s. 78-81.
194 *Ganî-zâde Nâdirî Dîvânı* mihrabiye sayfası. Süleym. Küt., Fatih 3877, vr. 1b.
195 Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Ma'rifet-nâme*'sinden (Süleym. Küt., Fatih 2849, vr. 28b-29a) alınan bu çizimlerde değişik şekillerde "zıll-i mahrûtî"ler yani konik gölgeler gösterilmektedir.
196 Sultan IV. Mehmed'in tuğrası. Midhat Sertoğlu, *Osmanlı Türklerinde Tuğra*, İstanbul 1975, s. 33'ten.
197 Ferman arkalarında yer alan imzalardan biri. Üzerine serpilmiş altın ve elmas tozlu "rîk" göz alıcı biçimde parlamaktadır. A. Şentürk Koleksiyonu'ndan.
198 XVII. yüzyıldan bir Türk gelinliği. *The Costume of Turkey* (London 1804)den.
199 Zırh. Polonya "Savaş ve Barış" Sergisi'nden.
200 Tutuk. And, s. 164'ten.
201 Sürh ile yazılmış bir ara başlık satırı.
202 Kemerler altına kurulmuş bir taht. Hüner-nâme'den.
203 Nakkâre yahut kudüm. Polonya "Savaş ve Barış Sergisi"nden.
204 Hz. Muhammed'e Mirac sırasında ellerini üst üste koyarak itaat eden arslanı tasvir eden bir minyatür. *Kısasü'l-enbiyâ*, Süleym. Küt., Hamidiye 980'den. Aynı motifin diğer Mirac minyatürlerinde de yer aldığı görülmektedir.
205 Burak. *Siyer-i Nebî*, Chester Beatty Library, 406'dan.
206 Mi'râciye metninden iki sayfa. Dîvân-ı Nâdirî, Süleymaniye Küt., Fatih 3877, vr. 1b, vr. 6a.
207 Kevkebetü'l-kelb. *Suverü'l-kevâkibe* TSMK, A. 3493, vr. 124b.
208 Burak üzerinde yolculuk. *Ahvâl-i Kıyâmet*, Berlin Staatsbibliothek, Or. Oct. 1596'dan.
209 *Dîvân-ı Nef'î* mihrabiye sayfası, Süleym. Kt., Pertev Paşa 421, 1b.
210 Mücevherlerle bezenmiş bir hançer: Topkapı Hançeri. TSM, 2160.
211 Bileyici. Abdullah Fréres, s. 229'dan.
212 Edirne'de kale kapısına asılmış iki gürzü gösteren bir gravür.
213 Nef'î'nin "Hotin Kasidesi" metni. *Dîvân-ı Nef'î*, Süleym. Küt., Pertev Paşa 421, vr. 24b-26b.
214 "Şeş-per" (TSM, 1/2363) ve üzeri değerli taşlarla bezeli topuz (TSM, 2/715).
215 Bosna'da imal edilmiş bir at nalı. Polonya "Savaş ve Barış Sergisi"nden.
216 Üzeri hatlarla bezeli bir miğfer. TSM'den.
217 Sorguç ve altın varaklı değneğiyle bir yeniçeri. Nicolas de Nicolay'dan.
218 Gösterişli sorgucuyla bir "solak" yahut "rikabdar".
219a Süleymaniye Camii mihrabı üzerindeki mum islikleri. Fotoğraf: Nihad Üsküplü.
219b Süleymaniye Camii mum kulâhlarından detay.
220 Sarayda altın saçılması. Vehbî, Sûr-nâme, TSMK, H. 3593, vr. 1746-175a.
221 Sultan II. Osman ayakları ve kuyruğu kınalı atıyla. TSMK, H. 2169 numaralı albüm, vr. 13a.
222 Uzeri pul pul suslemeleriyle henüz açılmamış menevişli bir kamış kalem.
223 Hotin muhasarası. Polonya "Savaş ve Barış" Sergisi'nden.
224 Sultan Osman ordusuyla Hotin Seferi'nde. *Şâh-nâme-i Nâdirî*, TSMK, H. 1124, vr. 53b.
225 Fazıl'ın *Zenân-nâme*'sinden bir meyhane mazarası. İstanbul Üniversitesi Küt., TY. 5502'den.
226 Mıstar. *The World in Miniature*, London, c. III, s. 153'ten.
227 *Hamse-i Atâ'î* mihrabiye sayfası, TİEM, 1969, 5b.
228 *Sohbetü'l-ebkâr*, TİEM, 1969, vr. 90a'dan.
229 *Şeyhülislâm Yahyâ Dîvânı*, Süleym. Küt., 667, vr. 1b.
230 Buhurumeryem. Baytop, s. 62'den.
231 Hz. Musa ve ejderhası. Lokmân, *Zübdetü't-tevârîh*, TİEM, 1973, vr. 32b.
231a Altın külahlı bir sarık. Bursa Müzesi 3015.
232 Sultan III. Murad'ın cuma namazı için saraydan çıkışı sırasında kendisine kâğıt sunanlar. *Dîvân-ı Nâdirî*, TSMK, H. 889, vr. 4a.
233 Ramazâniye metni. *Dîvân-ı Sâbit*, Süleym. Küt., Halet Efendi, 661, vr. 10a-11b.
234 Metal ve porselenden mamul leğen ve ibrikler. TSM 16/1166 ve 15/4581, 15/4359.
235 Leğen ve ibrikle abdest alınması. D'ohsson'dan.
236 Rahle. TİEM, 107'den.
237 Kenarı "zer-efşân" süslemeli bir levha. A. Şentürk Koleksiyonu'ndan.
238 İşkembe Fener.
239 Gül suyu ve buhurdanlık taşıyan bir hizmetli. D'ohsson'dan.
240 Lüle çeken bir genç. Fâzıl, *Hûbân-nâme*. İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5502'den.
241 Altın kemerli bir "şatır". Fransız Büyükelçisi Marquis de Ferriol'un Hollandalı ressam Van Mour'a çizdirdiği bir şatır resmi. *Recueil de Cent Estampes Representant du Differentes Nations du Levant*, Paris 1714, s. 28'den.
242 Dîvân-ı Hümâyûn toplantısı. *Lokman Hüner-nâme*, c. II, TSMK, H. 1524, vr. 2376'den.
243 Sarayda altın sırmalarla bezenmiş kaftan giydirilmesi. *Surname-i Hümâyûn*, nşr. Nurhan Atasoy, İstanbul 1997, s. 126'dan.
244 Güç gösterisinde bulunanlar. Ortada ağır gürz kaldıran bir "gürz-bâz" görünmektedir. Franz Taeschner, *Alt-Stambuler Hof-Und Volksleben*'den.
245 Akçe tahtası ile para sayımı ve tartılması. Lokmân, *Hüner-nâme*, TSMK, H. 1523, vr. 127b'den detay.

246 Kuşağında devat taşıyan bir yazıcı. D'ohsson'dan.

247 İçine kalem ve mürekkep konan değişik biçimde devat modelleri.

248 "Rikâb" yahut üzengi. TSM, 36/318.

249 *Cara Mustapha Grand Vezir* (Paris 1684) adlı eserden alınan bu gravürde paşanın padişah tarafından gönderilen "hatt-ı hümâyun"u okuması resmedilmektedir. Gönderilen kırmızı kadife torba, paşanın boğularak idamından sonra başının İstanbul'a götürülmesi içindir...

250 *Dîvân-ı Nedîm* mihrabiye sayfası. Süleym. Küt., Halet Efendi 675, vr. 1b.

251 Kağıthane'den bir manzara, Fâzıl-ı Enderûnî, *Hûbân-nâme*, İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5502'den.

252 Râgıb Paşa Türbesi, D'ohsson'dan.

253 XVI. yüzyıl İran yapımı bir sürahi. TSM'den.

254 *Şeyh Galib Dîvânı*'nın mihrabiye sayfası, İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5519, vr. 64b.

255 *Terci'-bend* metni. İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5519'dan.

256 *Terci'-bend* metni devamı. İstanbul Üniversitesi Küt., TY 5519'dan.

257 Mucizeyle ayın ikiye ayrılması. *Fâl-i Kur'ân*, TSMK, H. 1702'den.

258 *Zenân-nâme* mihrabiye sayfası. İstanbul Üniversitesi, TY 5502, VR. 1b.

259 Mahalle baskını. *Zenân-nâme*, İstanbul Üniversitesi Küt. TY 5502, vr. 148a.

260 *Dîvân-ı Gulşen-i Eşkâr-ı Vâsıf-ı Enderûnî*'nin mihrabiye sayfası (Bulak, 1257).

261 *'Izzet Dîvânı*'ndan (Bulak 1255) "kasâid" kısmının mihrabiye sayfası.

262 Charles Verne. *Dîvân-ı Verne*'den.

263 *Dîvân-ı Verne* mihrabiye sayfası.

264 Mahşer güneşi. Güneşin iyice yaklaştığını, insanların bellerine kadar tere battığını, iyi amel sahiplerinin vücutlarının beyazlaşıp kötülerin ise karardığını gösteren bu minyatürde, gökten tomar şeklinde bitiler indirilmesi tasvir edilmektedir. *Ahvâl-i Kıyâmet*, Süleym. Küt., Hafid Efendi 139'dan.

Mimarî, yazı, süsleme sanatları ve musikî gibi göze ve kulağa hitap eden sanatlarda kendine has bir çizgisi ve ihtişamı bulunan Osmanlı'nın, kültür değişimleri sebebiyle günümüz insanınca yeteri kadar tanınmayan, belki de bütün bu sanat dallarından daha parlak bir edebiyatı ve şiiri vardı. Osmanlı şiiri, tarihe mal olan bu insanların duygu ve düşünceleri, gündelik hayatları, yaşam felsefeleri, inanç ve gelenekleri gibi neredeyse bütün özelliklerini belki hiçbir belge ve görsel malzemenin başaramayacağı bir içtenlikle yansıtma özelliğine sahiptir.

XVI. yüzyılda Türkiye'yi ziyaret eden Batılı seyyahların en çok dikkatini çeken noktalardan birisi de Türklerin kadın erkek, genç ihtiyar hemen tamamının şiirle uğraşmalarıdır. Osmanlı tarihi boyunca okuma yazma bilmeyen kunduracısından büyük bilginine, padişahından yeniçerisine kadar edebiyat tarihine geçen 3000'i aşkın şairden 67'sinin şiirlerini tahlil ederek inceleyen *Osmanlı Şiiri Antolojisi* bu yönüyle şimdiye kadar gözlerden uzak kalmış bir dünyayı gözler önüne sermektedir.

Kapak resmi: Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-Şu'ara*'dan Fuzûlî minyatürü (detay).

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN:
(0212) 281 10 27

ISBN 975-08-0163-6

9 789750 801631