

Volume/Cilt: 8 Issue/Sayı: 2
June/Haziran 2025

ISSN : 2651-3013

ESTAD استاد

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Journal Of Old Turkish
Literature Researches

Editör:
Doç. Dr.
İlyas KAYAOKAY



استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

VOLUME/CİLT: 8

ISSUE/SAYI: 2

JUNE /HAZİRAN 2025

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

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

(ULUSLARARASI, HAKEMLİ VE ALAN İNDEKSLİ BİR DERGİDİR)

(INTERNATIONAL, REFEREED AND INDEXED JOURNAL)

İMTİYAZ SAHİBİ VE EDITÖRÜ / PUBLISHER AND EDITOR

Doç. Dr. İlyas KAYAOKAY (Munzur Üniversitesi)

YAYIN KURULU / PUBLISHING BOARD

Prof. Dr. Âdem CEYHAN (Cumhuriyet Üniversitesi)

Prof. Dr. Hakan TAŞ (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Mahmut KAPLAN (Beykent Üniversitesi)

Prof. Dr. Yavuz BAYRAM (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN (Arel Üniversitesi)

Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ (Celal Bayar Üniversitesi)

Prof. Dr. İsrail BABACAN (Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Prof. Dr. Şevkiye KAZAN NAS (Akdeniz Üniversitesi)

Prof. Dr. Ersen ERSOY (Cumhuriyet Üniversitesi)

Grafik- Tasarım / Graphic Design

Doç. Dr. İlyas KAYAOKAY

Etik Bildirimi / Ethics Statement

ilyaskayaokay@munzur.edu.tr / kayaokay_2323@hotmail.com

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Ahmet DOĞAN (Ahi Evran Üniversitesi)

Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ (Celal Bayar Üniversitesi)

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi)

Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM (Çukurova Üniversitesi)

Prof. Dr. Yavuz BAYRAM (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Prof. Dr. Müjgan ÇAKIR (Mimar Sinan Üniversitesi)

Prof. Dr. Ömer ÖZKAN (Gazi Üniversitesi)

Doç. Dr. Hasan KAPLAN (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)

Doç. Dr. Adnan OKTAY (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Doç. Dr. Ramazan ARI (İğdır Üniversitesi)

Doç. Dr. Volkan KARAGÖZLÜ (Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. Salih UÇAK (The University of Georgia)

Doç. Dr. Talip ÇUKURLU (Siirt Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülçin TANRIBUYURDU (Kocaeli Üniversitesi)

Doç. Dr. Emek ÜŞENMEZ (İstanbul Üniversitesi)

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

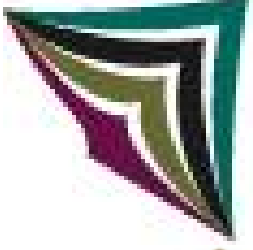
Dr. Öğr. Üyesi Bülent KAYA (Kilis Üniversitesi)

Dr. Ali DUMAN (Milli Eğitim Bakanlığı)

Dr. Nesibe YAZGAN USLU (Yeditepe Üniversitesi)

Dr. Neslihan DOKUMACI (Bir Kuruma Bağlı Değildir)

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞIRMALARI DERGİSİNİN TARANDIĞI ALAN
İNDEKSLERİ (MLA) VE DİĞER İNDEKSLER / FIELD INDEXES (MLA) IN
WHICH THE JOURNAL OF OLD TURKISH LITERATURE RESEARCH IS
INDEXED AND OTHER INDICES



MLA

International Bibliography



INDEX



COPERNICUS

I N T E R N A T I O N A L

SÖBİAD

ESJI

www.ESJIndex.org

Eurasian
Scientific
Journal
Index



*Academic
Resource
Index*

ResearchBib



Türkiye Diyanet Vakfı
İSLÂM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ

Google Akademik



OpenAIRE | EXPLORE



GENERAL IMPACT FACTOR

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 2

Haziran/June 2025

EDİTÖRDEN / FROM THE EDITOR

Değerli Meslektaşlarım, Kıymetli Okuyucular...

Eski Türk Edebiyatı çalışmalarına yayım imkânı sağlamak amacıyla 2018 (Mart) ayında ilk sayısını çıkaran ESTAD'ın 20. sayısı (Cilt: 8 Sayı: 2) yayımlanmıştır. Bu sayıya katkı sunan, yazı gönderen araştırmacılara; bu yazılara, iş yoğunluklarına rağmen, hakemlik yapmayı kabul eden, makaleleri büyük bir titizlikle inceleyen sayı hakemlerine ve dergiyi takip eden, teveccüh gösteren ilim âlemine içtenlikle teşekkür ediyoruz. Dergimizin bu sayısında birbirinden önemli 6 (altı) araştırma makalesi ile bir kitap kritiği yer almaktadır.

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi ESTAD'ın 21. sayısı olan (Cilt: 8, Sayı: 3) Eylül 2025 sayısı, 30 Eylül 2025 tarihinde neşredilecektir. MLA, SOBİAD başta olmak üzere çeşitli alan indekslerinde taranan dergimizin TR Dizin ile ilgili başvuru süreçleri devam etmektedir. Önümüzdeki sayıya nitelikli çalışmalarınızı bekliyor, kolaylıklar diliyoruz.

Makale gönderimi başlangıç tarihi **01.07. 2025**

Makale gönderimi son tarih: **14.08.2025**

Yayım Tarihi: **30 Eylül 2025**

EDİTÖR

Doç. Dr. İlyas KAYAOKAY

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

Cilt/Volume: 8 Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

JENERİK/GENERIC

EDİTÖRDEN/FROM THE EDITOR

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

1. Prof. Dr. Yavuz BAYRAM & Doç. Dr. Avni ERDEMİR- Klasik Türk Şiirinde Şirâze ve Anlam Çerçevesi/ Şirâze In Classical Turkish Poetry And Meaning Frame 242-280

2. Dr. Ayşe KAPLAN- Ali Şir Nevâyî'nin Fevâйдü'l-Kiber Adlı Divanında İnanış, Davranış Biçimleri, Âdet ve Gelenekler/ Beliefs, Behaviors, Customs, And Traditions In Ali Shir Navai's Diwan "Fevâйдü'l-Kiber" 281-299

3. Doç. Dr. Nurgül ÖZCAN- Klasik Türk Edebiyatında Merhem-i Kâfûr/ Merhem-i Kâfûr In Classical Turkish Literature 300-326

4. Yüksek Lisans Öğr. Salih ARAĞAN- Aruz Vezninin Türkçe Kelimelerdeki Ünlülerin Gösterilme Biçimlerine Etkisi: Garîb-Nâme Üstünde Bir Değerlendirme/ The Effect of Aruz on The Representation of Vowels in Turkish Words: An Evaluation on Garîb-nâme 327-345

5. Yüksek Lisans Öğr. Nurten BOZKURT & Doç. Dr. Kenan BOZKURT - Maskülen Belleğin Gölgesinde: İskendernâme'de Kadın Kahramanların Psikanalitik Temsili/ In the Shadow of Masculine Memory: The Psychoanalytic Representation of Female Characters in Iskendername 346-370

6. Dr. Öğr. Gör. İbrahim TOPAL- Kurmacanın Ötesinde, Gerçeklerin Arasında Kültürel Bir Diyalog: Kasidelerin Tarihi ve Sosyal Hayata Tanıklık Şekilleri/ A Cultural Dialogue Beyond Fiction and Amongs The Realities: The History The Kaside and Ways In Which They Witness Social Life 371-396

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1 Mart/March 2025

KİTAP TANITIMI/ BOOK CRITIQUE**7. Dr. Jale Zümrüt MENTEŞ-** Vesim Divânı

397-402

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 2 Haziran 2025

Volume: 8, Issue: 2 June 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1672900

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
09/04/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
17/05/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/06/2024

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE ŞİRÂZE VE ANLAM ÇERÇEVESİ

Şirâze In Classical Turkish Poetry And Meaning Frame

Yavuz BAYRAM

Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi ABD.,
yavuzebrar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3571-8720>

Avni ERDEMİR

Doç. Dr., Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi ABD.,
avni.erdemir@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5659-5459>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under CC BY-NC 4.0 licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Bayram, Yavuz & Erdemir, Avni (2025). "Klasik Türk Şiirinde Şirâze ve Anlam Çerçevesi", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (2), (Haziran 2025), s. 242-280, doi: 10.58659/estad.1672900

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025 s. 242-280

ÖZET

Klasik şiirin dünyası, sevgilinin etrafında döner ve bu şiirde kapılar genellikle sevgiliye çıkar. Hayaller onun için kurulur; kelime ve kavramlar onu anlatmak için kullanılır. Bu şiirin malzemesi ortak olup âşık rolündeki şairler, ortak malzemeyi yeniden yorumlar; farklı hayallerin ve farklı söyleyişlerin peşinden koşarlar. Şairi ve şiiri orijinal kılan da bu farklı hayal ve söyleyişlerdir. Şairin sevgisi, acıları ve hayalleri; biricik eseri olan divânında ölümsüzleşir. Divânı dağılmaktan kurtarıp ebedi kılacak olan ise şîrâzedir. Zira şîrâzesiz bir divânın sayfaları dağılır, yırtılır, âşığın gönlü gibi perişan olur. Bu sebeple şairler, divânlarını dağılmaktan kurtarıp şiirlerini ölümsüzleştiren şîrâzeye bigâne kalmamışlardır. Şairler, şîrâze kelimesi ile sevgilinin güzellik unsurları arasında benzetmeler yapıp onun etrafında ince hayaller kurmuşlardır. Nitekim bu makalede klasik Türk şiirinde şîrâze kelimesinin hangi anlam ve bağlamlarda nasıl kullanıldığının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla ilk adımda yapılan tarama neticesinde şiirlerinde şîrâze kelimesini kullanan şairlere ait beyitler incelenmek üzere seçilerek tasnif edilmiştir. Bunun ardından şîrâze kelimesi etrafında teşekkül eden hayaller ve benzetme unsurları, ilgili örnek beyitler eşliğinde ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, şîrâze, benzetmeler, anlam çerçevesi, gazel.

ABSTRACT

The world of classical poetry revolves around the beloved, and in this poetry doors usually lead to the beloved. Dreams are made for her. All words and concepts are used to describe it. The material of this poem is common, and the poets in the role of minstrels reinterpret the common material; they pursue different dreams and different ways of expressing themselves. These different imaginations and expressions are what make the poet and the poem original. The poet's love, pain and dreams are immortalized in his unique work, his divân. What will save the council from disintegration and make it eternal is şîrâze. Because the pages of a divân without a şîrâze will fall apart, be torn, and become as wretched as the lover's heart. For this reason, poets did not remain indifferent to the şîrâze that saved their divâns from disintegration and immortalized their poems. Poets have made comparisons between the word "şîrâze" and the beauty elements of the beloved and have built delicate dreams around it. As a matter of fact, this article aims to determine in which meanings and contexts the word şîrâze is used in classical Turkish poetry. For this purpose, as a result of the scanning carried out in the first step, the couplets belonging to the poets who used the word "şîrâze" in their poems were selected and classified for examination. After this, the imaginations and simile elements formed around the word "şîrâze" are presented with the accompanying sample couplets.

Keywords: Classical Turkish Poetry, similes, meaning framework.

GİRİŞ

Edebî eserler, içinden çıktığı topluma ayna tutarlar. Toplumun kültürü, inançları, hayat tarzları edebî eserlerde hayat bulur. Ne kadar kuralcı ve soyut kavramlar ve mazmunlar üzerine kurulu bir edebiyat olursa olsun, Osmanlı sosyal hayatıyla dîvân şiiri arasında da sıkı bir bağ vardır ve onda Osmanlı hayatının her alanına dair izler bulmak mümkündür. Makalenin konusu olan şîrâze de anlamı ve gördüğü işlevin önemine binaen dîvân şairlerinin duygu, düşünce ve hayallerini ifade için kullandığı Osmanlı ciltçilik sanatı terimlerinden biridir.

Şîrâze, Osmanlı Türkçesi sözlüklerinde genellikle *kitap ciltlerinin iki ucundaki ibrişimden örülü ince şerit, kitapların düzgün durmaları için ciltlenirken sırt kısımlarının altına ve üstüne konulan örgü; temel, esas, düzen, nizam; bağ, örgü, kispet paçası* gibi anlamlarıyla yer almaktadır.¹ (Devellioğlu, 2013: 1166; Parlatır, 2006: 1583; Çağbayır, 2007: 4490) Kâmûs-ı Türkî’de şîrâzedan “Belki Şîrâz şehrinde icâd olunmuş da böyle tesmiye idilmiştir. Şarkıyyûn usûlünde ciltlenen kitapların yapraklarının cilde rabt olundukları mahallin iki ucunda ibrişimden örülen ince şerit ki Avrupalılar bugün taklîdini yapıyorlar. Mec. Nizâm, intizâm, râbîta.” (Ş.Sâmî, 1317: 793) şeklinde bahsedilir.

Şîrâze, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü’nde diğer sözlüklerden biraz daha geniş açıklanmıştır: “Ciltlenen kitap formalarının arkalarındaki dikişten başka alt ve üst taraflarına renkli ipekle yapılan ilmekler hakkında kullanılan bir tabirdir. Şîrâze, formaları iki taraftan sağlam tuttuğu ve birbirine sıkıca bağladığı için şîrâzeli kitaplar çabuk dağılmazdı. Son zamanlarda mücellitler Avrupa’dan gelen ve şîrâze taklidi olan şeritleri süs olsun diye takarlar. Kolonları formaların ortasından alınanlara nişanlı şîrâze, kolonları formaların ortasından alınmayıp geliş güzel yerlerinden alınanlara da saplama şîrâze denir.” (Pakalın, 1983: 357)

Yukarıdaki kaynaklara göre şîrâze kelimesinden türetilmiş olan *şîrâze-bend*; şîrâze yapan, şîrâze bağlayan, düzen veren, düzenleyici, düzene koyan, nizâm ve intizam veren, râbitalı, mazbût; *şîrâze-gîr* şîrâze yapılmaya uygun (kitap); *şîrâze-keş* ise ciltçi, kitap ciltleyen kimse anlamlarında kullanılmaktadır.

Güncel Türkçe Sözlük’te şîrâze kelimesiyle yapılmış iki deyim ve bir birleşik kelime bulunmaktadır. Bunlar



¹ Makale kapsamında yapılan taramalarda şîrâze kelimesinin pehlivanların kispetlerinin paçası anlamıyla kullanıldığı tek beyit tespit edilmiştir: Dest urup şîrâzesin piş kabzadan atdum velî / Bir iki hamle hatâ men’ eyleyüp yıkdum hemân [El vurup kispetinin paçasını ön taraftan tutarak attım, bir iki hamlede hatayı önleyip hemen yıktım.] (Nakşî, G. 434/5) (Açıkgöz, 2016: 643)

şîrâzedden çıkmak, *şîrâzesi kaymak* deyimleri ile *şîrâzesi bozuk* birleşik fiildir. *Şîrâzedden çıkmak*; kitabın sırt bölümünde bulunan dikişin bozulması sebebiyle sayfaların dağılması, akli dengesini yitirmek, bilinçsizce hareket etmek anlamında iken *şîrâzesi kaymak*; akli dengesi yerinde olmamak, dengesini yitirmek, kontrolünü kaybetmek, psikolojisi bozulmak; *şîrâzesi bozuk* ise *şîrâzesi dağılmış*, *şîrâzesi bozulmuş*, akli dengesi yerinde olmayan (kimse), düzeni bozulmuş (toplum) anlamlarına gelmektedir. (TDK, 2025)

Şîrâzeler, kitapların sırt kısmının baş ve etek uçlarında bulunan, kitabın yapısal bütünlüğüne ve sanatsal kompozisyonuna katkı sağlayan örgülerdir. Şîrâzeler cilt yapımında dikiş işlemini takiben, kitap sırtının baş ve etek kısımlarına örülmektedir. Şîrâzelerde iki örgü bulunmaktadır. Birincil örgü şîrâze yastığını forma ortalarıyla birleştirip şîrâze kolonlarını oluşturan ve şîrâzenin kitaptaki konumunu sabitleyen kolon dikişi örgüsüdür. İkincil örgü şîrâzenin görseelliğini oluşturan ve iki iplik kullanılarak şîrâze yastığı üzerine veya etrafına yapılan örgüdür. Resimde İslam cildi faredişi şîrâze örgüsünün işlem aşamaları ve restorasyonu tamamlanmış bir eserdeki şîrâzenin görünümü gösterilmiştir (Konuklar, 2023: 90).

Hem Batı yazma eserlerinde hem Doğu yazma eserlerinde bir eserin klasik tarzda ciltlenmesi hâlinde mutlaka şîrâze örülmüştür. Yazma bir kitabın uzun ömürlü olabilmesi şîrâzesinin dayanıklılığına bağlıdır. Şîrâzesi bozulan bir kitap kısa sürede dağılır (Mavili, 2015: 123).

Yazma eserlerin şîrâzelerinin bozulması, eserlerin dağılmasına sebep olmuş; zamanla bu bozulma ve dağılmayı ifade için yukarıda da sözü edilen şîrâzedden çıkmak, şîrâzesi kaymak, şîrâzesi bozuk gibi mecazen akli dengesini yitirmek, bilinçsizce hareket etmek anlamlarına gelen kalıp sözler ortaya çıkmıştır.

Klasik şairler, dîvânlarını hem yapısal hem sanatsal olarak tamamlayan şîrâzeyi, şiirlerinde işlev ve anlamlarından hareketle değişik benzetmelerle kullanmışlardır. Bu makale kapsamında bir kısmı dijital ortama aktarılmış bulunan 300 Türkçe dîvân² taranmış ve içinde *şîrâze* kelimesi geçen 51 dîvân tespit edilmiştir. Tekrara düşmemek için bu dîvânlardaki beyitlerden konuyu en iyi örneklediren 79 beyit seçilmiş ve bu beyitlerden hareketle klasik Türk şiirinde şîrâze kelimesiyle yapılan benzetmeler ve şîrâze kelimesi etrafında oluşan hayaller; *saç-şîrâze*, *ayva tüyü-şîrâze*, *ip-şîrâze ilişkisi*; *şîrâzeye benzetilen kişiler ve şîrâze ile ilgili diğer benzetme unsurları* başlıkları altında ele alınarak incelenmiştir.

² Dijital ortama aktarılmış dîvânların metinleri için bkz.: <https://ekitap.ktb.gov.tr/> [ET: Ocak 2025-Mayıs 2025], <http://ekitap.yek.gov.tr/> [ET: Ocak 2025-Mayıs 2025]. Bunların dışında Prof.Dr.Ahmet Atilla Şentürk tarafından yürütülen Metin Bankası Projesi ve başka müstakil çalışmalar vasıtasıyla elde edilen dijital metinlerden ve fiziksel kitaplar olarak yayımlanmış dîvânlardan da yararlanılmıştır.

1. Klasik Türk Şiirinde Şîrâze ile İlgili Benzetmeler

Klasik Türk şiirinde şairler, soyut olanı veya ifade etmede zorlandıkları duygularını daha iyi ve etkili anlatabilmek için somutlaştırma terkiplerini kullanmışlardır (Belli ve Mum, 2021: 83). Şîrâze kelimesiyle yapılan benzetmelerin olduğu beyitlerde de bu somutlaştırma terkipleriyle sıkça karşılaşmaktadır. Şîrâze kelimesinin geçtiği beyitlerde *mushaf-ı hüsn*, *mecmû'a-i hüsn*, *mecmû'a-i irfân*, *defter-i nâz*, *defter-i hüsn*, *kitâb-ı ömr*, *kitâb-ı hüsn*, *cild-i hayâl*, *nûsha-i idrâk*, *nûsha-i hüsn*, *eczâ-yı hüsn*, *eczâ-yı devlet*, *şîrâze-i ikbâl*, *rişte-i şîrâze-i idrâk*, *şîrâze-i cild-i hayâl*, *şîrâze-i dil*, *şîrâze-i ümmîd* en yaygın kullanılan somutlaştırma terkipleridir.

Klasik Türk şiirinde şîrâze ile yapılan benzetmelerde ön plana çıkan en önemli husus; sevgilinin güzelliğinin kitaba, mecmuaya, mushafa, nüshaya, cüze benzetilmesidir. Özellikle sevgilinin saç ve ayva tüyleri, güzellik kitabını tamamlayan, onu dağılıp perişan olmaktan kurtaran bir şîrâze olarak tahayyül edilmektedir. Klasik Türk şiirinde şîrâzeyle ilişkilendirildiği tespit edilen ögeler ve benzetme unsurları aşağıda uygun örnek beyitler eşliğinde değerlendirilmiştir.

1. 1. Şîrâze - Saç İlişkisi

Klasik şiirde saç, sevgilinin en yaygın kullanılan güzellik unsurlarından birisidir. Saç, şîrâze ile ilgili benzetmeler yapılırken *defter*, *kitap*, *mecmua*, *mushaf*, *nûsha*, *cüz*, *cemiyet*, *zûlf* gibi kelimelerle tenasüplü bir şekilde kullanılmaktadır. Sevgilinin yanağı veya güzelliği kitaba, mecmuaya, mushafa, nüshaya benzetildiğinde; saç (zûlf) ve ayva tüyleri (hat) şîrâze veya şîrâze ipine teşbih edilmektedir. Gönül cemiyete (topluma) benzetildiğinde ise sevgilinin saçı gönül cemiyetinin düzenini sağlayan şîrâze olur. Az da olsa gül de kitaba, deftere, nüshaya benzetilir. Bu durumda şairler ya “Gül defterine şîrâze olmaz.” derler veya ona can ipiyle şîrâze yaparlar. Sevgilinin saçı şiirde *zûlf*, *perçem*, *kâkûl* isimleri ve *târ-ı gîsû*, *zûlf-i misk-âsâ*, *zûlf-i mutallâ*, *zûlf-i müşğîn*, *zûlf-i perişân* gibi tamlamalarla yer alır ve sevgilinin güzellik kitabına şîrâze olurlar. Bazen de sevgilinin zûlfü ve hattı, zûlfü ile yakın anlamli olan perçemi birlikte, sevgilinin güzellik kitabına şîrâze olurlar. Aşağıdaki alt başlıklarda şîrâze ile saç arasında teşekkül eden benzetme ve hayaller örnek beyitlerle yorumlanıp değerlendirilmiştir.

1.1.1. Şîrâze › Saç (Zûlf)

Mecmuanın dağılmaması için ona şîrâze dikilmesi gerekmektedir. Aşağıdaki beyitte sözü edilen mecmua, gül mecmuasıdır. Gülün yaprakları ince ve zayıftır. Bu ince ve zayıf yapraklara şîrâze yapılmaya kalkılırsa yapraklar

parçalanır. Nitekim Revânî'ye (ö.1524) göre gül mecmuasının şîrâzesi yoktur ve gül mecmuasına şîrâze dikilmez. Beyitte sevgilinin yanağı, gül mecmuasına, gül yanağı üzerine salınmış olan saçları ise şîrâzeye benzetilmektedir. Âşık, sevgiliden gül mecmuasına benzeyen yanağı üzerinde salınan saçlarını yanağından almamasını istemekte; sevgili ise "Gül mecmuasında şîrâze olmaz." diyerek olumsuz cevap vermektedir:

Didüm ey dil-ber giderme 'arızundan zülfünü

Didi gül mecmû'asında yok durur şîrâzeler (Revânî, G. 137/3) (Avşar, 2017: 255)

"Ey Sevgili! Yanağından saçını kaldırma, dedim. Gül mecmuasında şîrâzeler yoktur, dedi."

Nitekim Revânî aşağıdaki beyitte de gül defterinde şîrâze olmayacağını ifade etmektedir. Beyitteki hayale göre sevgilinin yanağı gül defterine, misk kokulu saçları da şîrâzeye benzetilmektedir. Gül defterinin şîrâzesi olmayacağı için yanakları gül defterine benzeyen sevgilinin saçları da yanaklarına dökülmemiştir. Beyitte saçları yanaklarına dökülmemiş bir sevgili tasavvur edilmektedir:

Olmaz imiş ey gönül gül defteri şîrâzesi

Ruhlarında anun içün zülf-i misk-âsâsı yok (Revânî, G. 184/3) (Avşar, 2017: 283)

"Ey gönül! Gül defterinin şîrâzesi olmazmış. Bu sebeple sevgilinin yanaklarında misk kokulu saç yok."

Sâkıb Dede (ö.1735), aşağıdaki beyitte manayı mecmuaya, sevgilinin saçını mana mecmuasının şîrâze ipine benzetmektedir. Klasik şiirde saç perişandır. Perişan saçın peşine düşen gönül de perişan olur. Perişan bir fikrin peşine düşmekle kastedilen de sevgilinin saçının peşine düşmektir. Kaldı ki saç mana mecmuasına şîrâze ipi olacaktır. Bu sebeple olmayacak işin peşinden koşmak, insanı daha da perişan edecektir:

Düşmesün fikr-i perişâna tabî'at zîrâ

Târ-ı şîrâze-i mecmû'a-i ma'nâdur zülf (S. Dede, K. 35/42) (Arı, 2003: 184)

"İnsan tabiatı perişan bir fikrin peşine düşmesin. Zira saç, mana mecmuasının şîrâze ipidir."

Moralî Azîz Efendi (ö.1738) saç şîrâzeye benzetirken onu düzen ve nizam veren anlamında kullanmaktadır. 18. yüzyıl şairlerinden olan Azîz Efendi, beyitte gönlünü bir cemiyete benzetmekte, sevgilinin saçından yapılmış olan şîrâzeyi de bu gönül cemiyetinin düzenini sağlayan şîrâzeye teşbih etmektedir.

Sevgilinin saç, âşığın gönlünü perişan eder. Şair bunu şîrâze örneğiyle açıklamaktadır. Düzeni olmayan bir toplum, şîrâzesiz bir kitap gibi nasıl dağılırsa, âşığın gönlüne şîrâze olan sevgilinin saç dağılınca, âşığın gönlü perişan, bütün işleri altüst olur:

Zülfüdür şîrâze-i cem'iyet-i hâtır bana

Ol perişân olsa emr-i inkılâbımdır benim (Aziz, G. 138/2) (Taymaz, 2018: 173)

“Sevgilinin saç bana gönül cemiyetinin şîrâzesidir. O perişan olursa, benim de işlerim altüst olur.”

Kânûnî Sultân Süleymân (salt.1520-1566) aşağıdaki beytin ilk mısrasında kitâb-ı hüsn terkibiyle güzelliği kitaba benzetmekte, bu benzetmeden aldığı ilhamla maiyet memurlarından bu kitaba hat yazmalarını; ikinci mısradan da sevgilinin saçının güzellik kitabına şîrâze olmasını istemektedir:

Kitâb-ı hüsne hat yazsun havâşî

Dü zülfeynün ana şîrâze olsun (Muhibbî, II, G. 2608/2) (Yavuz ve Yavuz, 2016: II/1320)

“Maiyet memurları, senin güzellik kitabına hat yazsın. (Senin) iki zülfün (de) ona şîrâze olsun.”

Gelibolulu Âlî (ö.1600) sevgilinin saçlarını ince bir hayalle şîrâzeyle benzetmektedir. *Gülşen-i Râz*, Şebüsterî'nin (ö.1320) tasavvuf edebiyatının şaheserleri arasında yer alan mesnevisinin adıdır. *Gülistân* ise Şirazlı büyük şair Sa'dî'nin (ö.1292) ünlü Farsça mesnevisidir. Beyitte saba rüzgârı ve gül kişileştirilmekte; *Gülistân* kelimesi ise hem Sa'dî'nin meşhur eseri hem gül bahçesi anlamlarına gelecek şekilde tevriyeli kullanılmaktadır. Şaire göre *Gülşen-i Râz*, sabah hafif hafif esen bir rüzgâr olan saba rüzgârının tesiriyle sökülecek kadar zarif bir eserdir. Eğer bu eserin şîrâzesi sökülürse; gül, yapraklarını ve kokusunu saba rüzgârının etkisiyle Şiraz şehrine kadar ulaştıracaktır. Klasik şiirimizde sabah rüzgârı, sevgilinin saçını dağıtır ve kokusunu etrafa saçır. Nitekim aşağıdaki beyitte *Gülşen-i Râz* adı verilen ve sabah rüzgârının söktüğü ifade edilen şîrâze, aslında sevgilinin saçlarıdır. Böylece gül bahçesi kitabına benzeyen sevgili, güle benzeyen kokusunu sabah rüzgârının etkisiyle Şiraz'a kadar gönderecektir:

Gülşen-i Râz'un sökersen ey şabâ şîrâzesin

Gülsitân evrâkını tâ gönderür Şîrâz'a gül (Âlî, G. 803/5) (Aksoyak, 2006: II/162)

“Ey saba! Gülşen-i Râz'ın şîrâzesini sökersen; gül, *Gülistân*'ın/gül bahçesinin yapraklarını ta Şiraz şehrine kadar gönderir.”

1.1.2. Şîrâze › Kâkûl

Alına düşen kısa saç demetine *perçem* veya *kâkûl* denir. Klasik şiirde saçın alına dökülen kısmı da şîrâzeye benzetilir. Kâmî (ö.1724), Şeyhülislam Abdullah Efendi (ö.1743) için yazdığı bir kasidede geçen aşağıdaki beytinde, kitabın şîrâzesini cennet hurisinin kâkûlüne teşbih etmektedir:

Şîrâze-i kitâb-ı fazîlet-me'âbına

Hûr-ı behîşt kâkûlini der-miyân ider (Kâmî, Kaside 23/11) (Erişen Yazıcı, 2017: 88)

“Fazilet sığınağı olan kitabının şîrâzesine, cennet hurisi kâkûlünü bağlar.”

Kâkûl, Hamza Nigârî (ö.1886) tarafından da şîrâzeyle benzetilmektedir. Ona göre kâkûl, yanağa benzeyen Mushaf'ın şîrâzesi, ayva tüyleri Mushaf'ın cetveli, kaş ise cetvelkeşidir. Şu hâlde şair; beyitte yanağı mushafa, kâkûlü şîrâzeyle, ayva tüylerini yazma eserin sayfa kenarında bulunan yaldızlı çizgiye (cetvele), kaş da Kur'an'ın cetvel-keşine benzetmektedir:

Ol mushaf-ı ruhsârın şîrâzesidir kâkûl

Hat cetvelidir ebrû cetvel-keş-i Kur'ândır (Nigârî, G. 240/6) (Bilgin, 2003: 79)

Şair Haşmet (ö.1768), güzelliği gül bahçesine, güzellik gül bahçesinin yapraklarını da mecmuaya benzetmektedir. Sevgilinin kâkûllerinin bağları bu mecmuanın şîrâzesidir. Şair, beyitte istifham yoluyla benzetmeyi güçlendirmektedir:

Mecmû'a-ı evrâk-ı gülistân-ı cemâle

Kâkûllerinin bendleri şîrâze değil mi (Haşmet, G. 247/3) (Arslan ve Aksoyak, 1994:320)

“Güzellik gül bahçesinin yapraklarının mecmuasına kâkûllerinin bağları şîrâze değil mi?”

1.1.3. Şîrâze › Misk Kokulu Saç (Zülf-i Müşgîn)

Saç, bazen *misk kokulu* sıfatıyla birlikte kullanılır. Kânûnî Sultan Süleyman (salt.1520-1566) aşağıdaki beyitte sevgilinin misk kokulu saçını şîrâzeyle teşbih etmektedir. Eski kitapların, bilhassa Kur'an-ı Kerim ciltlerinin sol kapağının kenarında bulunan ve okunmuş veya okunmakta olan yeri belli etmek için kullanılan küçük kapağa mikleb denir (Kubbealtı Lugati, 26 Kasım 2024). Muhibbî, beyitte sevgilinin güzelliğini kitaba, misk kokulu saçını güzellik kitabının şîrâzesine, alnını da bu kitabın miklebine benzetmektedir:

Olup şîrâzesi ol zülf-i müşgîn

Kitâb-ı hüsne alnun oldı mıkleb (Muhibbî, II, Müfredât 3684-Yavuz ve Yavuz, 2016: II/1801)

“O misk kokulu zülf(ün) güzellik kitabının şîrâzesi, alnın (da) mıklebi olmuştur.”

1.1.4. Şîrâze › Perişan Saç (Zülf-i Perîşân)

Perişan olmak ve âşığın gönlünü perişan etmek saçın en önemli vasfıdır. Pertev (ö.1808), aşağıdaki beyitte teamüllerin tersine, sevgilinin saçlarını dağınık hâliyle de perişan gönlünü dirlik ve düzene sokan şîrâzeye benzetmektedir:

Bâ'is-i cem'îyyet ü şîrâze-i dilsin yine

Böyle ey zülf-i perîşân târ-mâr oldukça sen (Pertev, G. 387/2) (Bektaş, 2007: 371)

“Ey perişan saç! Sen böyle tarumar olsan da dağınık gönlümü derleyip toparlayan şîrâze gibisin.”

1.1.5. Şîrâze › Saç Teli (Târ-ı Gîsû)

Genel manada kullanılan saç kelimesinin yanında, saç teli de şîrâzeye teşbih edilmektedir. Şair Vâlî (ö.1738), aşağıdaki beyitte kara bahtı mecmuaya, sevgilinin saç telini de kara baht mecmuasının şîrâzesine benzetmektedir. Şair, kara bahtla sevgilinin siyah saçı arasında bir ilişki kurmaktadır. Saç karadır ve âşığın gönlünü perişan eder. Şairin talihinin kötü olmasının sebebi, ezelde takdir edilen kaderin yazılı olduğu mecmuanın sevgilinin saçıyla şîrâzelenmiş olmasıdır:

Vâliyâ şîrâze-i mecmû'a-i baht-ı siyâh

Şüphesiz rûz-ı ezelden târ-ı gîsûlarladır (Vâlî, G. 72/6) (Okur, 2006: 89)

“Ey Vâlî! Şüphesiz kara baht mecmuasının şîrâzesi ta ezelden beri saçlarının teliyledir.”

Seyyid Vehbî (ö.1736), aşağıdaki beyitte sevgilinin dudağını yakuttan yüzüğe, dudağının üzerindeki ayva tüylerini pervaneye benzettikten sonra, sevgilinin yanağını mushafa, saç tellerini de yanak mushafının şîrâzesine benzetmektedir:

Hatt-ı püşt-i leb nigîn-i la'lüne pervânedür

Târ-ı gîsû mushaf-ı ruhsâruna şîrâzedür (Vehbî, G. 65/1) (Dikmen, 1991: 554)

“Dudağının üzerindeki ayva tüyleri, yakuttan yüzüğe benzeyen dudağına pervane, saç tellerin de senin yanak mushafına şîrâzedir.”

1.1.6. Şîrâze › Yıldızlı Saç (Zülf-i Mutallâ)

Zülf-i mutallâ, yıldızlanmış, parlatılmış saç; cetvel ise yazma eserlerde yazı ile derkenar bölümünü ayırmak için çizilen yıldızlı çizgi anlamlarına gelmektedir. Hamza Nigârî, sevgilinin yanağını mushafa benzettiği beyitte, mushafın cetvel ve şîrâzesini de sevgilinin yıldızlı saçlarına benzetmekte ve sevgilinin yanak mushafındaki bu cetvel ve şîrâzenin çok güzel olduğunu ifade etmektedir. Beyitte saçları yanakları üzerine dökülmüş bir sevgili tasavvuru ile yıldızlı iplerle şîrâzesi ve cetveli çekilmiş bir yazma eser arasında benzerlik kurulmaktadır:

Mushaf-ı ruhsârenin v'eh ne 'aceb var gör

Cetvel ü şîrâzesi zülf-i mutallâ gibi (Nigârî, K. 813/44) (Bilgin, 2003: 248)

“Yanak mushafının yıldızlı saç gibi ne olağanüstü cetveli ve şîrâzesi var, gör.”

1.1.7. Şîrâze › Perçem ve Saç (Perçem ü Zülf)

Sevgilinin güzellik unsurlarından olan perçem ve zülf, bazen birlikte şîrâzeyle teşbih edilmektedir. Alına düşen kısa saç demetine perçem veya kâkül denir. Beyitte, saçları yüzünün üstüne dağınık bir şekilde dökülmüş bir sevgili tasavvuru vardır. Bu görüntüsü ile sevgili güzellik yaprakları birbirine karışmış bir kitaba benzetilmektedir. Şîrâze sayfaları düzene koyar ve dağılmaktan korur. Nasıl kitap yapraklarının dağılmaması için şîrâzeyle ihtiyaç varsa, saçları yüzü üzerine dağınık bir vaziyette dökülmüş olan sevgiliye de şîrâze yani düzen gerekmektedir:

Dökülmüş perçem ü zülfün tağılmış her taraf ey şûh

Belî evrâk-ı hüsn-i dilbere şîrâze lâzımdur (Hafîd, G. 79/3) (Koç Acar, 2006: 136)

“Ey işveli güzel! Saçın her tarafa dağılmış, perçemin dökülmüş. Evet bu güzellik yaprağı olan güzele şîrâze lâzımdır.”

1.1.8. Şîrâze › Saç ve Ayva Tüyü (Zülf ü Hat)

Klasik şiirde bazen de saç ve ayva tüylerinin birlikte şîrâzeyle teşbih edildiği görülmektedir. Bezm-i ezel, Allah'ın ezelde ruhları yarattıktan sonra, “*Elestü bi-Rabbiküm: Ben sizin Rabbiniz değil miyim?*” diye sorduğu ve ruhların, “*Belâ (evet), sen bizim Rabbimizsin.*” diye Allah'ı tasdik ettikleri ezel meclisidir (Kubbealtı Lugatı, 15 Şubat 2025). Beyitte sevgili her yönüyle mükemmel bir mecmuaya benzetilmekte olup zülf ve hat bu mükemmel mecmuanın

şîrâzesidir. Şaire göre sevgilinin zülf ve hattı, ezel meclisinde sevgilinin mükemmellik mecmuasına şîrâze olmak için söz vermiştir.

Mecmû'a-i kemâline şîrâze olmağa

Bezm-i ezelde eyledi misakı zülf ü hat (A.Aynî, G. 105/16) (Arslan, 2004: 154)

“Zülf ve hat, ezel meclisinde mükemmel mecmuana şîrâze olmaya söz verdi.”

1.2. Şîrâze - Ayva Tüyü (Hat) İlişkisi

Hat; çizgi, yazı, el yazısı, mektup, ferman gibi manaların yanında genç kimsenin yanağında ve sevgilinin dudağında çıkan ince tüy manalarına gelmektedir (Onay, 1992: 196). Klasik şiirde en yaygın kullanılan güzellik unsurlarından biridir. Sevgilinin yanağı veya güzellik bir kitaba, cüze, mushafa, nüshaya, mecmuaya, risaleye benzetildiğinde, hat da bu yazma eserlerin yapraklarını dağılmaktan kurtaran şîrâze olarak tasavvur edilir. Şiirde *hat* kelimesinin dışında bu kelimenin *hatt-ı nev*, *gerd-i hat*, *hatt-ı tâze* gibi tamlamalı şekilleri de şîrâze ile ilişkili olarak kullanılmaktadır.

1.2.1. Şîrâze , Ayva Tüyü (Hat)

Nazmî (ö.1585), aşağıdaki beyitte ay yüzlü sevgilinin yanağını aydınlık bir kitaba, ayva tüylerini de güzel görünümlü bir şîrâzeye benzetmektedir. Şîrâze nasıl kitap sayfalarını dağılmaktan kurtarırsa ayva tüyleri de güzel bir kitaba benzeyen sevgilinin yanak sayfasını düzenler, yanağın güzelliğini tamamlar:

San kitâb-ı zûdur ol mâhun o haddi safhası

Kim olubdur hüsn-i sûretde ana şîrâze hat (Nazmî, G. 3070/2) (Üst,2018: 1673)

“O ay yüzlü sevgilinin yanak sayfası sanasın ki aydınlık bir kitaptır. Ayva tüyleri ona güzel görünümlü bir şîrâze olmuştur.”

Şîrâze kelimesinin, düzen, nizam, bağ anlamları da vardır. Ayva tüyleri şîrâze olup sevgilinin yanağını düzenleyip güzelleştirirken âşıkları perişan eder:

Neyyirâ ruhsârına şîrâzedür

Lîk ‘uşşâkı perîşân etdi hat (Neyyîr, G. 51/9) (Erdem, 2002: 98)

“Ey Neyyîr! Ayva tüyü sevgilinin yanağına şîrâzedir. Lâkin ayva tüyleri âşıkları perişan etti.”

18. yüzyıl şairlerinden Hacı Hafız Fâzıl Efendi (ö.1795) de güzelliği kitaba, ayva tüylerini şîrâzeeye benzetmektedir. Beyitte henüz ayva tüyleri bitmemiş bir sevgili tasavvur edilmekte ve bu sevgili tamamlanmamış güzellik kitabına

benzetilmektedir. Şair bu kitabın şîrâzesinin neden yapılacağını bilmediğini, muhtemelen sevgilinin ayva tüylerinden yapılacağını ifade etmektedir. Şaire göre ayva tüyleri çıktığında sevgilinin güzellik kitabı da şîrâzelenip tamamlanmış olacaktır:

Tamâm olmuş kitâb-ı hüsnünün biraz işi kalmış

Hemân hattı ana şîrâze-i temmet midür bilmem (Fâzıl, G. 261/4)
(Atacan, 2014: 261)

“Sevgilinin güzellik kitabının işinin bitmesine az kalmış. Acaba o kitabın şîrâzesi sevgilinin ayva tüyleri mi olacaktır, bilmiyorum.”

Sevgili, bazen âşığın âhının yelinden güzellik yaprakları dağılmasın diye ayva tüylerini şîrâze yapar:

Şîrâze etdi hüsnünün evrâkına hatın

Âhım yelinden ol perî dedi dağılmasın (Hayâlî, G. 417/3) (Tarlan, 1992b: 234)

“O periye benzeyen sevgili, âhımın yelinden dağılmasın diye güzelliğinin yapraklarına ayva tüylerini şîrâze yaptı.”

Şeyhülislam Es’ad Efendi (ö.1753), aşağıdaki beyitte hat kelimesini sevgilinin güzellik unsuru olan ayva tüyleri ve yazı anlamında tevriyeli olarak kullanmaktadır. Sevgilinin nazı, işvesi ve diğer güzel vasıfları şiir olup yazı ile bir dîvânda toplanır. Yazı ile bir araya getirilip toplanmayan şiirler şîrâzesiz kitap gibi dağılır, yok olur. Hat, bir güzellik unsuru olarak düşünüldüğünde, güzellik kitabına benzeyen sevgilinin nazı, işvesi ve yüzündeki tüm güzellikleri derleyip toplayan, bir düzene koyan sevgilinin ayva tüyleridir. Şair, şîrâze ipinin incelik ve güzelliği ile şîrâze arasında şekli bir benzerlik kurarak nasıl şîrâzesiz cüzler dağılırsa, sevgilinin tüm güzel vasıflarının toplandığı güzellik kitabı da ayva tüyleri olmadan dağılır demektedir:

Hatladır cem’iyyeti eczâ-yı nâz u işvenin

Dağılır mecmû’a-i hüsn ü bahâ şîrâzesiz (Ş. Es’ad, G. 93/2) (Doğan, 1997a: 226)

“Naz ve işve cüzlerinin derli toplu olması hatladır. Güzellik ve zarafet cüzleri şîrâzesiz dağılır.”

Âşığın en önemli silahı âhıdır. Âşığın âh rûzgârıyla sevgilinin güzellik kitabındaki kırmızı yapraklarının dağılma ihtimali vardır. Bu sebeple sevgili dudağındaki ayva tüylerinden yeşil şîrâze yapmaktadır. Zâtî (ö.1547), beyitte sevgilinin güzelliğini kitaba, dudağındaki taze ayva tüylerini de yeşil şîrâzeye benzetmektedir:

Hatt-ı la'lün yeşil şîrâze itmiş bâd-ı âhumdan
Tağılmaya kitâb-ı hüsnünün tâ âl evrâkı (Zâtî, III, G. 1726/3)
(Çavuşoğlu ve Tanyeri, 1987: III/460)

“Âhımın rüzgârından sevgilinin güzellik kitabının kırmızı yaprakları
dağılmasın diye sevgili dudağının ayva tüylerini yeşil şîrâze yapmış.”

1.2.2. Şîrâze , Yeni Bitmiş Ayva Tüyü (Hatt-ı Nev)

Yeni bitmeye yüz tutmuş ayva tüyleri için *hatt-ı nev* ve *hatt-ı sebz* tabirleri kullanılmaktadır. Aşağıdaki beyitte güzellik mecmuaya, sevgilinin yüzündeki güzellik unsurları olan ben, diş, göz, kaş güzellik mecmuasındaki şiirlere; sevgilinin yüzündeki yeni çıkmış ayva tüyleri de bu mecmuanın şîrâzesine benzetilmektedir. Bu arada beyitte dişlerin şın (ش) harfine, gözün ayn (ع) harfine ve kaşın râ (ر) harfine benzetilmiş; beytin sonunda da bu üç harfle yazılan şi'r (شعر) kelimesine yer verilmiştir.

Hatt-ı nev mecmu'a-i hüsne güzel şîrâzedür
Hâl-i leb dendân u çeşm ü ebrû şi'r-i tâzedür (Afif, G. 17/1) (Kaya Yiğit, 2018: 102)

“Sevgilinin yüzündeki ayva tüyleri onun güzellik mecmuasına güzel bir şîrâzedir. Dudaktaki ben, diş, göz, kaş bu mecmuanın taze şiiridir.”

Câzib (ö.1857) aşağıdaki beyitte sevgilinin yüzünü güzellik mushafına, yüzündeki yeni bitmiş ayva tüylerini de şîrâzeyle benzetmektedir:

Mushaf-ı hüsnüne şîrâzedir ol hatt-ı nevi
Hadşe-i hâl-i mesâ'il-i mezâhibdir hep (Câzib, G. 21/4) (Yılmaz, 2010: 170)

“O yeni bitmiş ayva tüyleri güzellik kitabına şîrâzedir. Bu konu, daima mezheplerin ilgisini çeken meselelerden biri olmuştur.”

Cem'iyetlenmek, derlenip toplanmak anlamına gelmektedir. Yenişehirli İzzet (ö.1821), aşağıdaki beyitte ayva tüylerini şîrâzeyle benzetmekte; şîrâzesi tamamlanan kitabın daha derli toplu hâle geldiğine ve sevgilinin güzelliğinin ayva tüyleriyle kemâle ulaştığına vurgu yapmaktadır:

Oldı revnak-yâb hat-ı nev-zuhûrunla senün
Nüsha-i hüsnün ki cem'iyetlenür şîrâzedden (İzzet, G. 124/6) (Nar, 2016: 420)

“Senin yeni biten ayva tüylerinle yapılan şîrâzedden güzellik nüshan derlenip toplandı, güzelleşti.”

1.2.3. Şîrâze › Ayva Tüyü Tozu (Gerd-i Hat)

Gerd; toz, toprak anlamlarına gelmektedir. Genellikle sevgilinin parlak yanağı üzerinde biten ayva tüyleri gölgeli görüntüsü ile toza teşbih edilir. Eğribozlu Mâhir (ö.1843), *gerd-i hat* tabirini aşağıdaki iki beyitte hem şîrâze hem de âşığın gönlünde çıkardığı fitne sebebiyle, fitne ve fesadın saklandığı bir sığınağa, pusuya benzetmektedir:

Verir şîrâze-i evrâk- ı mülke şöyle cem'iyet

Fesâd ü fitne eyler gerd-i hatt-ı dil-beri me'vâ (Mâhir, Tarih, 5/34) (Batğı, 2012: 88)

“Fesat ve fitne sevgilinin ayva tüyelerinin tozunu sığınak eyler. Ayva tüyleri böylece memleket yapraklarının şîrâzesine düzen verir.”

Şîrâze-i risâle-i sabra hâlel verir

Gerd-i hatında fitne sakın der-kemîn olur (Mâhir, G. 72/6) (Batğı, 2012: 224)

“Fitne, ayva tüyelerinin tozu arasında pusuda olur, saklanır, sakın. Sabır risalesinin şîrâzesine noksanlık verir.”

1.2.4. Şîrâze › Tâze Ayva Tüyü (Hatt-ı Tâze)

Karabağlı Sa'dî (ö.1878), sevgilinin gül yanağını mushafa benzettiği beytinde, taze ayva tüylerini de şîrâzeye benzetmektedir. Şîrâze mushafın süsü olup nasıl ona yakışır, sevgiliye de taze ayva tüyleri yakışır; bu sebeple ondan rahatsız olunmamalıdır:

Sezâdır ol gül-i ruhsâra hatt-ı tâzedden zahmet

Niçün kim resmidir mushaf çeker şîrâzedden zahmet (Karabağlı Sa'dî, G. 10/1) (Bal, 2012: 62)

“O gül yanaklı sevgiliye yeni çıkmış ayva tüyelerinden zahmet gelmesi doğaldır. Nitekim mushafın da şîrâzden zahmet çekmesi âdetidir.”

1.3. Şîrâze-İp İlişkisi

İp, şîrâze yapımında kullanılan en önemli malzemedir. İp anlamına gelen *ibrişim*, *rişte*, *târ* gibi kelimeler; şîrâzenin ana malzemesi olmaları sebebiyle soyut ve somut değişik kavramlarla bir araya gelerek tamlamalar oluşturmuşlar ve değişik hayallerle şîrâzeye benzetilmişlerdir. Klasik şiirde ip anlamına gelen kelimelerle yapıp şîrâzeye benzetilen kavramlar şunlardır: Adalet ipi (rişte-i adl), altın ip (zer-rişte), ayva tüyü ipi (târ-ı hat), bülbulün can ipi (bülbulün rişte-i cânı), can ipi (rişte-i cân), demir telden yapılmış ip (târ-ı âhen), gece ve gündüz ipi-iki renkli ip (dû reng târ), gönül İpi (rişte-i gönül),

gözyaşı ipi (rişte-i eşk), hablül-verîd, ipucu (ser-rişte), kadeh dalgası ipi (târ-ı mevc-i bâde), kâkûl ipi (târ-ı kâkûl), lütuf ipi (rişte-i lutf), saç ipi (rişte-i zülf), şiir ipi (rişte-i nazm), ümit ipi (rişte-i ümmîd), yağmur ipi (rişte-i bârân), yeşil ip (ibrişim-i sebz).

1.3.1. Şîrâze › Adalet İpi (Rişte-i Adl)

Adaletin ipe benzetildiği beyitlerde genellikle ülke bir kitaba, adalet ipi de o ülkenin düzen içinde yaşamasını sağlayan şîrâzeye benzetilmektedir. Şîrâze kitabı dağılmaktan korur, adalet ipi de toplumun bir arada ahenk içinde yaşamasını sağlar. Şeyhülislam İshak Efendi (ö.1734), Sultan III. Ahmed'in (salt.1703-1730) tahta çıkışı için yazdığı kasidede yer alan aşağıdaki beyitte dünyayı cüzler hâlinde parça parça olmuş bir kitap nüshasına, adalet ipini de insanlık nazmının şîrâzesine benzetmektedir. Beyitte, III. Ahmed'in adaletiyle ülkede sağladığı düzen, dağılmış bir kitaba şîrâze dikilmesi tasavvuru ile anlatılmaktadır:

Nüsha-i eczâ-yı 'âlem olmuş iken târ-mâr

Rişte-i 'adli olup şîrâze-i nazm-ı beşer (İshak, K. 34/22) (Doğan, 1997b: 247)

"Âlem cüzlerinin nüshası tarumar olmuşken (III. Ahmed'in) adalet ipi insanlık nazmının şîrâzesi olmuştur."

Aynı benzetmeyi Nefî'nin (ö.1635) IV. Murâd (salt. 1623-1640 için yazdığı kasidede yer alan aşağıdaki beyitte de görmekteyiz. Nefî IV. Murâd dönemini kitaba, adaleti ipe, adalet ipini de şîrâzeye benzetmektedir. Nefî'ye göre eğer IV. Murâd şîrâzesini adalet ipiyle bağlamasaydı, zamanın kitabının cüzleri tarumar olurdu:

Rişte-i 'adliyle ger bend etmese şîrâzesin

Târ u mâr olurdu eczâ-yı kitâb-ı rûzgâr (Nefî, K.16/23) (Akkuş, 1993: 98)

"Eğer (IV Murâd) şîrâzesini adalet ipiyle bağlamasaydı zaman kitabının cüzleri tarumar olurdu."

1.3.2. Şîrâze › Altın İp (Zer-rişte)

Güzellik yapraklarını mecmuaya benzeten Sehî Bey (ö.1548), kişileştirdiği güllere bu mecmuaya altın ipten şîrâze yaptırmaktadır:

Görüp mecmu'a-i evrâk-ı hüsnün

İder zer-rişteden şîrâze güller (Sehî, G. 90/5) (Yekbaş, 2010: 231)

“Güller, senin güzellik yapraklarının mecmuasını görüp altın ipten şîrâze yapar.”

1.3.3. Şîrâze › Ayva Tüyü İpi (Târ-ı Hat)

Ayva tüyleri gibi ayva tüyü ipi de şîrâzeye benzetilmektedir. Hacı Hafız Fâzıl Efendi'ye göre sevgili ayva tüyleri ipiyle kendi güzellik kitabına şîrâze yapmış, âşığa şîrâze yapmak için ip kalmamıştır. Bu sebeple âşık perişandır. Beyitte sevgiliye serzenişte bulunan perişan bir âşık tasavvuru vardır:

Kaldı eczâ-yı perîşân-ı dil-i ‘âşık yine

Târ-ı hat oldı kitâb-ı hüsünün şîrâzesi (Fâzıl, G. 349/2) (Atacan, 2014: 312)

“Sevgilinin ayva tüyü ipi, kendi güzellik kitabının şîrâzesi oldu. Âşığın perişan gönül sayfaları yine şîrâzesiz kaldı.”

1.3.4. Şîrâze › Bûlbûlün Can İpi (Bûlbûlün Rîşte-i Cânı)

Bûlbûlün can ipinin şîrâzeye benzetildiği beyitlerde, gül yapraklarının bir mecmuaya benzetilmesi söz konusudur. Revânî, “Gül mecmuasının şîrâzesi yoktur.” (Revânî, G. 137/3), “Gül defterinin şîrâzesi olmaz.” (Revânî, G. 184/3) derken aynı yüzyılda Bâkî (ö.1600) ve Şeyhülislam Yahyâ (ö.1644), 17. yüzyıl şairlerinden Mezâkî (ö.1676) ve 18. yüzyıl şairlerinden Âsaf (ö.18.yy.), gül mecmuasına bûlbûlün can ipiyle şîrâze yapılmasını önermektedir:

Bir yire cem’ eylemiş evrâk-ı nâz u şîveyi

Rîşte-i cânından itmiş bûlbûlün şîrâze gül (Bâkî, G. 302/4) (Küçük, 2011: 286)

“Gül, naz ve işve yapraklarını bir yere toplamış. Bûlbûlün can ipinden şîrâze yapmış.”

Beyitte gülün naz ve işve yapraklarıyla düzenlenmiş bir dîvân tasavvur ediliyor. Bu dîvânın şîrâzesi de bûlbûlün can ipinden dikilmiştir. Beyitte, bûlbûlün güle candan bağlılığı, gülün ise acımasızlığı söz konusudur. Naz ve işve yapraklarını bir araya toplayan gül, âdetâ bir güzellik mecmuası oluşturmuştur. Mecmuanın yapraklarını bir arada tutan şîrâze ise bûlbûlün can ipinden yapılmıştır. Bûlbûl, gülün güzelliğine can ipiyle bağlanmıştır. Gül ise güzelliğini bir arada tutmak adına bûlbûlün canını almıştır. Şair soyut duyguları somut imajlar üzerinden aktarmış; orijinal bir hayal yaratmıştır. Şîrâze olarak hayal edilen bûlbûlün can ipi ise bu imajın oluşturulmasında kilit rol oynamaktadır (Et, 2021: 271; Aydın, 2023: 82):

Rûzgâr âhir perîşân itdi gül mecmû'asın

Rişte-i cân-ı hezâr imiş meger şîrâzesi (Ş.Yahyâ, G. 401/2) (Ertem, 1995: 225)

“Rûzgâr sonunda gül mecmuasını dağıttı. Meğer o mecmuanın şîrâzesi bûlbûlün can ipinden yapılmış.”

Beyitte rûzgâr, “zaman” anlamına da gelecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır. Hezâr kelimesi de hem bûlbûl hem bin anlamına gelmektedir. Tabii ki mecmua gül mecmuası olunca bûlbûlün can ipi baskın anlamdır. Beyitte kat kat yapraklarıyla gül, bir mecmua gibi hayal edilmiştir. Bu mecmuanın şîrâzesi ise bir önceki beyitte olduğu gibi bûlbûlün can ipinden yapılmıştır. Klasik Türk şiirinde âşık her zaman zayıf, güçsüz ve zavallı olduğundan onun can ipi de kuvvetsizdir. Zira o, aşkın verdiği ıstırapla bitmiş, tükenmiştir. İşte bu zayıf can, gülün yapraklarını bir arada tutamamış nihayetinde rûzgâr da bir mecmua gibi olan gülün yapraklarını dağıtmıştır (Et, 2021: 271).

Şeyhülislam Yahyâ, gül mecmuasını sevgilinin vasfını yazmaya en layık mecmua olarak görmektedir. Gülün yaprakları zarif ve incedir. Gül yapraklarından oluşan bir mecmuaya şîrâze olacak ipin de o kadar zarif ve ince olması gerekir. Şüphesiz bu mecmuaya en uygun şîrâze ipi de ancak ondan daha zarif ve ince olan bûlbûlün can ipidir. Diğer iplerle örülmüş bir şîrâze hem gül mecmuasına yakışmaz hem dikerken onu parçalayabilir. Diğer taraftan bûlbûl de gül mecmuasına şîrâze olmak için canını feda ederek onun yaprakları arasında varlığını sürdürmüş olur:

Bir güzel mecmu'adur gül vâsf-ı rûyun yazmağa

Andelîbün rişte-i cânı ana şîrâzedür (Ş. Yahyâ, G. 87/4) (Ertem, 1995: 67)

“Gül, senin yüzünün vasfını yazmak için güzel bir mecmuadır. Bûlbûlün can ipi o mecmuaya şîrâzedir.”

17. yüzyıl şairlerinden Mezâkî de gül yaprağı mecmuasına, bûlbûlün can ipinden şîrâze yaptırmaktadır. Beyitte şîrâze bûlbûlün can ipine teşbih edilmiştir. Şîrâze düzen, intizam demektir. Şîrâze olmadığı zaman düzen bozulur, kitap dağılır. Mezâkî, beyitte gül yapraklarından oluşan bir mecmua hayal etmiş ve mecmuayı daha değerli hâle getirmek için ona bûlbûlün can ipinden yapılmış bir şîrâzeyi uygun bulmuştur. Şair burada, eğer bûlbûl olmazsa gülün de olmayacağını, onun değerini ve ziynetini bûlbûle borçlu olduğunu da ifade etmek istemiştir (Çukurlu, 2019: 363):

Yaraşur zînet-i mecmû'a-i evrâk-ı güle

Olsa şîrâze eğer rişte-i cân-ı bülbül (Mezâkî, G. 264/5) (Mermer, 1991: 446)

“Gül yaprağı mecmuasına ziynet olarak bülbülün can ipi, şîrâze olsa yaraşır.”

18. yüzyıl şairlerinde Âsaf da geleneği devam ettirmekte ve gül yapraklarına bülbülün can ipinden şîrâze yaptırmaktadır. Beyitte gül bir kitaba, gülün yaprakları da kitabın sayfalarına benzetilmektedir. Şair Âsaf da gül kitabına yapraklarının inceliği sebebiyle ancak bülbülün can ipiyle şîrâze yapılacağına inanmaktadır. Ne yazık ki bülbülün can ipi de gül yaprakları gibi zarif olup eğri gidişli bir rûzgâra dayanamamış ve gülün yaprakları tarumar olmuştur:

Bâd-ı kec-rev târumâr itdi gülün evrâkını

‘Andelibün rişte-i cânı imiş şîrâzesi (Âsaf, G. 1045/2) (Kaya, 2009: 882)

“Şîrâzesi bülbülün can ipinden imiş. Bu sebeple eğri gidişli ters rûzgâr, gülün yapraklarını tarumar etti.”

1.3.5. Şîrâze › Can İpi (Rişte-i Cân)

Edirneli Nazmî, şîrâzesi âşîğın can ipiyle yapılmış bir güzellik kitabı tasavvur etmektedir. Beyitte sevgili gönül çekici ayva tüyleri ve yanağıyla güzellik kitabına, sevgilinin saç kitabın cildine, âşîğın can ipi de bu kitabın şîrâzesine benzetilmektedir:

Hatt-ı dil-keş birle haddi bir kitâb-ı hüsndür

Ana zülfî cild ü cânım riştesi şîrâzedür (Nazmî, G. 1883/4) (Üst, 2018: 1097)

“Gönül çekici ayva tüyü ile yanağı bir güzellik kitabıdır. Saçı ona cilt, canımın ipi şîrâzesidir.”

Nazmî başka bir beyitte öyle bir sevgiliden söz ediyor ki sadece sevgilinin dudağını anlatan şiirler yazılsa bir divân olur ve doğrusu bu divân sevgiliye yakışır. Nazmî, böyle bir divânın şîrâzesine can ipini sarf etmekten sakınmaz. Aynı hayali, Nazmî’nin aşağıdaki iki beytinde de görmek mümkündür:

Vasf-ı la’lünde ki divân yaza cânâ yaraşur

Nazmî cân riştesini sarf ide şîrâzesine (Nazmî, G. 5918/5) (Üst, 2018: 3152)

“Ey sevgili dudağının vasfını anlatan divân tertip edilse yaraşır. Nazmî, onun şîrâzesine can ipini sarf eder.”

Dilberün la’l-i lebi vaşfinda divân bağlasan

Rište-i cânundan eyle Nazmiyâ şîrâzesin (Nazmî, G. 5002/5) (Üst, 2018: 2671)

“Ey Nazmî! Sevgilinin kırmızı dudağının vasıflarını anlatan bir dîvân tertip edersen, şîrâzesini de can ipinden yap.”

1.3.6. Şîrâze › Demir Telden Yapılmış İp (Târ-ı Âhen)

Rûzgâr kelimesinin yel anlamının dışında zaman anlamı da vardır. Ümidi gelecekte aramak ve geleceği beklemek çok zor olup güç ister, sabır ister, irade ister. Zaman ve rûzgâr her şeyi eskittiği gibi insanın dayanma gücünü de kırar, kitap yapraklarını da şîrâze ipini de eskitir. Bu sebeple insanın geleceğe uzun süre ümitle bakabilmesi ve ümit yapraklarının rûzgâra/zamana dayanabilmesi için şîrâze ipinin demir telden olması gerekmektedir:

Olur şîrâze-i evrâk-ı hâli târ-ı âhenden

O kim çeşm-i ümîdi vakf-ı lutf-ı rûzigâr itmiş (S. Dede, G. 83/7) (Arı, 2003: 359)

“Ümit gözünü, zamanın lütfuna vakfetmiş olan kimsenin mecal yapraklarının şîrâzesi demir telden (ipten) olur.”

1.3.7. Şîrâze › Gece ve Gündüz İpi, İki Renkli İp (Dü Reng Târ)

Nâbî (ö.1712), gece ve gündüzü iki renkli ipten yapılmış bir şîrâzeye benzetmektedir. Beyit, Nâbî'nin Silahtar İbrahim Paşa'yı (1723) övdüğü kasidede geçmektedir. Gece ve gündüzün, siyah ve beyaz iki ipe benzetildiği beyitte, yaratıcının varlıkların birbirine zıt cüzlerine düzen verip ona iki renk ipten yani gece ve gündüzden şîrâze diktiği ifade edilmektedir. Birbirine zıt birçok unsurun bir arada tutulduğu kâinat kitabının sayfaları, gece ve gündüz ipiyle birbirine bağlanmıştır. Kitap sayfalarının dağılmaması için şîrâzeyle birbirine bağlanarak ebedileştirilmesi gibi yirmi dört saatlik zaman dilimi de gece ve gündüz vasıtasıyla birbirine bağlanarak dağılmaktan kurtulmuş, bu şekilde daimi kılınmıştır (Sağlam, 2023: 87):

Virüp tertîb eczâ-yı muhâlif-gûne-i keвне

Dü-reng'e târdan dikmiş ana şîrâze-i ibkâ (Nâbî-I, K.1/5) (Bilkan, 2011: I/1)

“Dünyanın birbirine muhalif tarzdaki cüzlerine düzen verip ona iki renk ipten ebedilik şîrâzesi dikmiş.”

1.3.8. Şîrâze › Gönül İpi (Rište-i Gönül)

Daha önce sözünü ettiğimiz bir beyitte gül mecmuasına bülbülün can ipinden şîrâze dikilirken 18. yüzyıl şairlerinden Âsaf, gül mecmuasına yüz bülbülün gönül ipinden şîrâze diktirmektedir:

Bir latif mecmû'adur gül medh-i hüsnün yazmağa
Sad hezârün rişte-i gönli ana şîrâzedür (Âsaf, G. 248/4) (Kaya, 2009: 490)

“Gül, sevgilinin methini yazmak için latif bir mecmuadır. Yüz bülbülün gönül ipi ona şîrâzedir.”

Beyitte sad hezâr, kelime grubu tevriyeli kullanılmış olup yüz bin ve yüz bülbül anlamlarına gelmektedir. Gül, sevgilinin methinin yazıldığı güzel bir kitaba benzetilmektedir. Bu kitabın şîrâzesi de bülbülün gönül ipiyle yapılmıştır. Hezâr kelimesi “bin” manasında kullanıldığında yüz bin gönül ipi bu kitaba şîrâze olacaktır.

1.3.9. Şîrâze › Gözyaşı İpi (Rişte-i Eşk)

16. yüzyıl şairlerinden Sâdık (ö.1588), şîrâzeyi bülbülün can ipiyle değil gözyaşı ipiyle yapar. Şair “gül hüsrevi” tamlamasıyla gülü sultana benzetirken diğer taraftan da Ferîdüddin Attâr'ın (ö.1221) *Gül ü Hüsrev* mesnevisine telmihte bulunmaktadır. Beyitte gül, dîvân sahibi bir sultana benzetilmektedir. Bülbül bu dîvânın şîrâzesini gözyaşı ipiyle yapmıştır. Bu sebeple dîvânı rüzgâr dağıtamamıştır. Burada bülbülün dolayısıyla âşığın gözyaşının gücü ortaya konmaktadır:

Rişte-i eşkiyle bülbül itmese şîrâzesin
Tağılırdı bâdden gül husrevinün defteri (Sâdık, Kıt'a 273/1) (Sunal, 2014: 787)

“Bülbül, şîrâzesini gözyaşı ipiyle yapmasaydı, gül hüsrevinin dîvânı rüzgârdan dağılırdı.”

Nehcî (ö.1680?) de bülbüle, gül şîrâze bağlasın diye gözyaşından yapılmış şîrâze ipi hazırlattırır. Nehcî; nazı deftere, bülbülün gözyaşını şîrâze ipine benzetmektedir. Bülbül güle âşıktır; ona sesini duyurmak ister, yalvarır, onun için gözyaşı döker ve ona yakın olmak için fırsat kollar. Gül, ne zaman naz defterine şîrâze bağlamak istese, bülbül güle yalvararak akıttığı gözyaşı ipini hemen güle şîrâze ipi olarak takdim eder (Aydın ve Arı, 2023: 245):

Rişte-i eşk-i niyâz eyler müheyyâ 'andelib
Defter-i nâza kaçan kim bağlaya şîrâze gül (Nehcî, G. 272/3) (Aslan, 2017: 229)

“Gül ne zaman naz defterine şîrâze bağlayacak olsa, bülbül yalvarış gözyaşı ipini hazırlar.”

1.3.10. Şîrâze › Hablû'l-Verîd

Şairler bazen Kur'ân-ı Kerim'den ikbaslarla duygularını ifade ederler. Fehîm-i Kadîm (ö.1647), fetvalar defterini muskaya, hablû'l-verîd ayetini ise şîrâze ipine benzetmektedir. Beyitte, *hablû'l-verîd* (şah damarı) kelime grubuyla, Kaf suresi 50/16 “*Yemin olsun ki insanı biz yarattık. Nefsinin ona neler fısıldadığını bilmekteyiz. Biz ona şah damarından daha yakınız.*” ayetinden kısmen iktibas yapılmıştır:

Defter-i eczâ-yı fetvâsın hamâ'il itdi halk

Rişte-i şîrâzesidür cümleten hablû'l-verîd (F. Kadîm, Kıt'a 11/6) (Üzgör, 1991: 296)

“Cildinin şîrâze ipi bütünüyle “hablû'l-verîd” ayeti (Allah size şahdamarınızdan daha yakındır) olan fetvalar defterinin cüzlerini halk muska yaptı.”

1.3.11. Şîrâze › İpucu (Ser-rişte), Taze Gönül Yarası (Dâğ-ı Derûn-ı Tâze)

18. yüzyıl şairlerinden Feyzullah Nâfiz (ö.1767) aşağıdaki beyitte, gül yaprağı sayfasına taze gönül yarasını; mecmuanın gönlüne de ipuçlarını şîrâze yapmaktadır:

Varak-ı berg-i güle dâğ-ı derûn-ı tâze

Dil-i mecmû'aya ser-riştelere şîrâze (Nâfiz, Mesnevi 1/127) (Demir, 2008:265)

“Taze gönül yarası gül yaprağı sayfasına, saçlarının uçları gönül mecmuasına şîrâzedir.”

1.3.12. Şîrâze › Kadeh Dalgası İpi (Târ-ı Mevc-i Bâde)

Haşmet, aşk derdi çeken bir insanı mecmuaya benzettiği aşağıdaki beyitte, bu mecmuaya kadeh dalgasının ipinden şîrâze yapmaktadır. Şarabın dertleri unutturma özelliğinden hareket eden şair, aşk derdiyle ortaya çıkan âh rüzgârının bu mecmuanın yapraklarını parçalayamayacağını ifade etmektedir:

Târ-ı mevc-i bâdedir şîrâze-i mecmû'amız

Bâd-ı âh-ı gam perişân edemez evrâkımız (Haşmet, G. 108/2) (Arslan ve Aksoyak, 1994:250)

“Mecmuamızın şîrâzesi, kadeh (şarap) dalgasının ipidir. Gam âhının rüzgârı yapraklarımızı perişân edemez.

1.3.13. Şîrâze › Kâkûl İpi (Târ-ı Kâkûl)

Mehmed Mu'în Efendi (ö.1652), güzelliği bir kitaba, kâkûlü ipe, kâkûl ipini de şîrâzeyle benzetmektedir:

Hatun tahrîrini keşf-i rûmûz-ı bâdedür dirler

Kitâb-ı hüsne târ-ı kâkûlün şîrâzedür dirler (Mu'în, G. 21/1) (Aras, 2010: 201)

“Ayva tûylerinin yazısı, şarabın remizlerini açıklar, derler. Güzellik kitabına, kâkûlünün ipi şîrâzedir, derler.”

1.3.14. Şîrâze › Lütuf İpi (Rişte-i Lutf)

Kaside nazım şekliyle yazılan şiirlerde, övülen kişiler genellikle şîrâze olarak tasavvur edilmektedir. Şîrâze nasıl kitap sayfalarını bir arada tutup düzeni sağlarsa devlet adamları da şîrâze vazifesi icra ederek devleti düzen içinde yönetirler. Köprülüzâde Abdullah Paşa'yı (ö.1735) öven Diyarbakırlı Hâmî (ö.1747), onun lütuf ipini şîrâzeyle teşbih etmektedir. Beyitte dağınık olan kitap değil kulların kalpleridir. Kulların kalpleri Abdullah Paşa'nın ihsanı ile düzen ve huzura kavuşmaktadır:

Münşet iken kulûb-ı 'ibâd

Rişte-i lutfun oldı şîrâze (Hâmî, K. 7/4) (Yılmaz: 2011: 281)

“Kulların kalpleri perişan iken lütuf ipin şîrâze oldu.”

1.3.15. Şîrâze › Saç İpi (Rişte-i Zülf)

Nâbî, sevgilinin zülfünü ipe, gönlünü de eşsiz bir nüshaya benzetmektedir. Kıymetli bir nüsha, elbette şîrâzesiz kalmayacaktır. Böyle bir nüshaya yakışan da sevgilinin zülfüdür. Beyte dikkat edilirse âşığın gönül nüshasına henüz şîrâze yapılmamıştır (Aydın ve Arı, 2023: 256). Âşığın gönlünün her parçası, saçının bir telinin ucunda asılıdır. Saç dağınık olunca âşığın de gönlü perişan olur; âşığın ıstırabı artar. Nâbî, eninde sonunda sevgilinin bu nadir kitabı yani gönlü bir araya getireceğine inanır. Gönül kitabını bir araya getirip toplayacak olan şîrâze sevgilinin saçının tellerindendir. Âşık kavuşmayı umut eder. Sevgilinin saçıyla gönül kitabına şîrâze dikeceğine inanır (Kaplan, 2012: 94):

Bulur elbette bir gün rişte-i zülfünle cem'îyyet

Gönül bir nüsha-i kem-yâbdur şîrâzesüz kalmaz (Nâbî, II, G. 258/2) (Bilkan, 2011: II/651)

“Gönül nadir bulunur bir nüshadır, şîrâzesiz kalmaz. Elbet bir gün senin saçının ipliyle bir araya gelerek toplanır.”

1.3.16. Şîrâze › Şiir İpi (Rište-i Nazm)

Gül mecmuasına şîrâze yapmak zor ve ince bir iştir. Yukarıda ifade edildiği gibi Revânî, gül defterinin şîrâzesi olmaz derken Bâkî, Şeyhülislam Yahyâ, Mezâkî ve Âsaf gül mecmuasına bülbülün can ipinden şîrâze yaptırmaktadır. Mesîhî (ö.1512) ise şiir ipiyle şîrâze yapılmasını önermektedir. Mesîhî, beyitte şiirlerini şîrâzeye benzetmektedir. Ne yazık ki onun bahsettiği mecmuaya Mesîhî'nin şiirleri kaydedilmemiştir. Eğer onun şiirleri kaydedilse, mecmua sağlamlaşacak ve rûzgâr dağıtamayacak, zaman onu eskitemeyecek; bu güzel ve değerli şiirlerden dolayı kimse bu mecmuanın sayfalarını koparmaya kıyamayacaktır. Onun şiirleri bu kadar değerlidir ama şiirleri bu mecmuada bulunmadığı için rûzgâr/zaman mecmuanın sayfalarını dağıtmıştır (Kurnaz-Çeltik, 2013, 34-35):

Rište-i nazmınla örülse eğer şîrâzesi

İdemezdi güllerin mecmû'asın ebter nesim (Mesîhî, K.10/25) (Mengi, 1995: 51)

“Güller mecmuasının şîrâzesi eğer nazmının ipiyle örülseydi, rûzgâr onu kesip dağıtamazdı.”

1.3.17. Şîrâze › Ümit İpi (Rište-i Ümmîd)

Şeylülislam Yahyâ, ümit ipini şîrâzeye benzetir fakat ümit ipi zayıf bir iptir. Çünkü âşığın vuslata dair ümidi zayıftır. Âşık bu hâlini ifade etmek için gönül mecmuaya, ümidi ipe, ümit ipini de şîrâzeye benzetmektedir. Gönül, içi sitem ve dert sayfalarıyla dolu bir mecmuadır. Bu dağınık ve perişan sitem dolu gönül mecmuasının şîrâze ipi de ümittir. Fakat çok zayıf olduğu için gönül mecmuasının sayfalarına ümit ipiyle şîrâze bağlamak mümkün olmayacaktır (Aydın, 2023: 142):

Dil perîşân-ı sitem rište-i ümmîd za'îf

Bend olur sanma o mecmû'a bu şîrâze ile (Ş.Yahyâ, G. 315/4) (Ertem, 1995:182)

“Gönül zulümle perişan, ümit ipi zayıf; o mecmuanın bu şîrâze ile bağlanacağını sanma.”

Zâtî, ömrünü bir kitaba, sevgiliye kavuşma ümidini de şîrâzeye benzetmektedir:

Kitâb-ı 'ömrüm evrâkın virürdi fûrkati bâda

Ümîz-i vuslat-ı cânân eger olmasa şîrâze (Zâtî, III, G. 1294/2) (Çavuşoğlu ve Tanyeri, 1987: III/185)

“Eğer sevgiliye kavuşma ümidi şîrâze olmasaydı, sevgilinin ayrılığı ömür kitabımın yapraklarını yele verirdi.”

1.3.18. Şîrâze › Yağmur İpi (Rişte-i Bârân)

Hâletî (ö.1631), kurak bir mevsimde bahçenin yağmur öncesi ve sonraki hâlini şîrâze örneğiyle gözümüzün önüne sermektedir. Dehr, dünya ve zaman anlamlarına gelmekte olup, zaman gül bahçesinin yapraklarını perişan etmiştir. Bir kitaba teşbih edilen gül yaprakları zamanla solmuş, dökülmeye başlamıştır. Kitap sayfalarının dağılmaması için nasıl şîrâzeyle ihtiyaç varsa, gül yapraklarının dalından kopup dökülmemesi için de suya, diğer bir ifadeyle yağmura ihtiyaç vardır. Şair, sağanak şekilde yağan yağmuru ipe, yağmur ipini de şîrâzeyle teşbih etmekte ve gül bahçesine yağmur ipiyle şîrâze bağlamaktadır:

Bu demde rişte-i bârân ile bağlandı şîrâze

Perişân eylemişken dehr evrâk-ı gülistânı (Hâletî, Kasîde 20/4) (Kaya, 2003:68)

“Zaman, gül bahçesinin yapraklarını perişan eylemişken, şimdi yağmur ipiyle şîrâze bağlandı.”

1.3.19. Şîrâze › Yeşil İp (İbrîşim-i Sebz)

Sehâbî (ö.1554), gülü deftere, çemeni cilt ustasına, ibrişim-i sebzi (yeşil ipi) şîrâzeyle benzettiği aşağıdaki beyitte, çimeni kişileştirmiştir. Öyle ki çimen, gül yapraklarının şîrâzeyle ihtiyacı olduğunu görerek (şîrâze yapmak için) sebzedden yeşil ip yapmıştır:

Sebzedden ibrişim-i sebz eyledi peydâ çemen

Gördi kim evrâk-ı gül muhtâcdur şîrâzeyle (Sehâbî, G. 354/3) (Bayak, 2017: 150)

“Çimen, gül yapraklarının şîrâzeyle ihtiyacı olduğunu görerek sebzedden yeşil ip yapmıştır.”

1.4. Şîrâzeyle Benzetilen Kişiler

Şîrâze kelimesinin nizam, düzen ve bağ anlamını dikkate alan bazı şairler, kasîde şeklinde veya mersiye ve medhiye türündeki şiirlerde övdükleri kişileri, dünya ve ülkeyi bir arada tutup düzeni sağlayarak dağılmaktan kurtardıkları için şîrâzeyle benzetmektedirler.

1.4.1. Şîrâze İpi › Hz. Muhammed

17. yüzyıl şairlerinden Siyâhî Mustafa Dede'nin bir na'tında geçen aşağıdaki beyte göre Hz. Muhammed, kâinatın ön sözünün ser-levhası, gizli ve aşikâr cüzlerin şîrâze ipidir:

Sensün ol ser-levha-i dibâce-i kevn ü mekân

Rişte-i şîrâze-i eczâ-yı peydâ vü kemîn (Siyâhî, K. 5/8) (Cangöz, 2010: 20)

“Sen kâinatın ön sözünün serlevhası, gizli aşikâr cüzlerin şîrâze ipisin.”

1.4.2. Şîrâze › Hz. Hüseyin

Osman Nevres (ö.1876), Kerbela mersiyesinde cömertlik ve sabır meclisinin süsü olarak tanımladığı Hz. Hüseyin'i ilim, amel ve hikmet nüshasının şîrâzesi olarak vasıflandırmaktadır:

Nüsha-i hikmet-i 'ilm ü 'amele şîrâze

Meclis-i vâsi'-i hilm ü kereme zîver iken (O. Nevres, Mersiye 2/8/6) (Kaya, 2010: 242)

“Sen cömertlik ve hilmin engin meclisinin süsü, ilim ve amelin hikmet nüshasının şîrâzesisin.”

1.4.3. Şîrâze › Damad İbrahim Paşa

Seyyid Vehbî, aşağıdaki iki beyitte Damad İbrahim Paşa'yı şîrâzeye benzetmektedir. Damad İbrahim Paşa'nın (ö.1730) övüldüğü bir kasideden alınan ilk beyitte Seyyid Vehbî, devletin İbrahim Paşa sadrazam olmadan önceki durumunu ciltlenmemiş bir kitaba, İbrahim Paşa'yı kitabın şîrâzesine, görüşlerini de şîrâzenin bağına benzetmektedir. Şaire göre Allah İbrahim Paşa'yı ciltlenmemiş kitap gibi dağınık bir vaziyette bulunan devletin işlerini fikirleriyle düzene sokması için şîrâze yapmıştır:

Hak re'yün idüp râbîta tensik-ı umûra

İtdi seni şîrâze-i eczâ-yı zemâne (Vehbî, K. 38/62) (Dikmen, 1991: 172)

“Allah düşünceni işlerin düzene konması için bağ, seni zamanın ciltlenmemiş kitabının şîrâzesi yaptı.”

Re'yidür şîrâze zîrâ kim nizâm-ı devletün

Yohsa eczâ-yı umûr-ı halk olurdu târ u mâr (Vehbî, K. 6/41) (Dikmen, 1991: 64)

“(Damad İbrahim Paşa'nın) Devlet düzeninin şîrâzesi olan görüşleri olmasaydı, halkın işleri tarumar olurdu.”

1.4.4. Şîrâze › Hatipzâde Yahya Paşa'nın İkbal Bağı

Şair Lebîb (ö.1768), Hatipzâde Yahya Paşa'nın (ö.1755) Kütahya'dan Diyarbakır'a tayini vesilesiyle yazdığı tarihli kasidenin son beytinde ona dua ederken ikbali bağa (şîrâze) benzetmekte; onun bahtının açık ve sağlam olmasını dilemektedir:

O hidîvin ola şîrâze-i ikbâli metin

Hüsn-i evsâfı dahi bir niçe cild-i ra'nâ (Lebîb, Kasîde 22/25) (Kurtoglu, 2017:132)

"O vezirin ikbal bağı (şîrâzesi) sağlam, vasıflarının güzelliği de bir o kadar parlak cilt olsun."

1.5. Şîrâze İle İlgili Diğer Benzetme Unsurları

Yukarıda bilgi verilen ve şîrâze benzetilen saç, ayva tüyleri, ip gibi bazı önemli şahsiyetlerin dışında, şairlerin bireysel tasavvur ve tasarruflarıyla akarsu (âb-ı revân), akıl, al ateş âvâzesi, aşk, barış iğnesi (sûzen-i sulh), demir (âhen), gökkuşağı (kavs-ı kuzah), gönül yarası (şerha-i dil), güneş ışını (haytû's-şu'a-i âftâb), kispet, leyse mislehu şey', mihr ü vefa, nizâm, pak gönül (dil-i pâk) perişanlık, sâkî, vahdet, yılan (mâr) gibi somut ve soyut çok sayıda farklı kelime ve kavram da klasik şiirde şîrâze benzetilmiş veya şîrâze anlamında kullanılmıştır.

1.5.1. Şîrâze › Akarsu (Âb-ı Revân)

Fuzûlî'nin (ö.1556) divânında hazanla ilgili ögelerin yer aldığı, hazanın tasvir edildiği bir gazel vardır. Bu gazelin tamamında sonbahar tasvir edilir (Kılınç, 2021: 494). Gazelin üçüncü beytinde akarsu şîrâze benzetilmektedir. Fuzûlî, sonbahar mevsiminde bir bahçe tasavvur etmektedir. Tasavvur edilen gül bahçesi kitaba, akarsu bu kitabın şîrâzesine benzetilmiştir. Sonbahar mevsiminin yağmuru ve selleri daha önce belli bir düzen içinde akıp giden suyun düzenini bozmuş yani suyun şîrâzesini dağıtmış; gül bahçesinin yapraklarını perişan etmiştir. Şîrâzesi kesilen kitap yaprakları nasıl dağılmışsa, sonbahar mevsiminde akarsu düzeninin bozulmasıyla gül bahçesinin yaprakları perişan olmuştur (Batislam, 2003: 160). Zira kitabın şîrâzesi kesilirse kitap dağılır:

Kat' edüp fasl-i hazân âb-ı revân şîrâzesin

Nüsha-ı gülzârün evrâkın perîşân eylemiş (Fuzûlî, G.130/3) (Kılınç, 2021:494)

"Sonbahar mevsimi, akarsuyun düzenini bozup gül bahçesi kitabının yapraklarını dağıtıp perişan etmiş."

1.5.2. Şîrâze › Akıl

Ali Emîrî Efendi (ö.1924) idrakı, üzerinde resimler bulunan bir nüshaya, akli da bu nüshanın görünen yönünü tertip ve düzene koyan bir şîrâze benzetmektedir. Şair, sözü ise anlatımı güzelleştiren süse teşbih etmektedir. Zira sözün güzel olması için anlatımın güzel bir sıra ve düzen içinde yapılması gerekmektedir:

Hired tertîb-i nakş-ı nüsha-i idrâke şîrâze

Sühan tevbîb-i hüsn-i intikâle zîb ü zîverdir (Emîrî, Kasîde, 28/9) (Yazar, Arslan, 2020: 310)

“Akıl, idrak nüshasının (resimlerini) görünüşünü tertip ve düzene koyan bir şîrâzedir. Söz ise anlatımı güzelleştiren bir süstür.

1.5.3. Şîrâze › Al Ateş Âvâzesi

Al ateş âvâzesi, yüreği yanmış insanların yanık feryadını ve isyanını ifade eden bir kavramdır. Karabağlı Sa’dî, bir maktelde yer alan beyitte, Hz. Hüseyin’in hunharca öldürülmesini zulüm olarak ifade etmekte ve bu zulmü de bir deftere benzetmektedir. Ona göre bu zulüm sebebiyle insanların feryadı, kırmızı bir ateş gibi âdeta göğe yükselmiştir. Bu zulme isyan eden şair, kırmızı ateş gibi göğe yükselen feryadı şîrâze benzetmektedir. Beyitte şîrâze kelimesi âdet, kural, esas düzen anlamında kullanılmakta olup şair, zulüm kitabının kuralı bu mu diyerek isyanını ifade etmektedir:

Çıkdı göge al ateş âvâzesi

Defter-i zulmun bu mı şîrâzesi (Karabağlı Sa’dî, Maktel, 103/3) (Bal, 2012: 152)

“Al ateş feryadı göğe çıktı. Zulüm kitabının kuralı, düzeni bu mu?”

1.5.4. Şîrâze › Aşk

Şeyh Gâlib (ö.1799), aşkı şîrâze benzetmektedir. Aşağıdaki beyitteki beste kelimesi, hem bağı hem ahenk ve makam anlamlarına gelmektedir. Beste kelimesi eğer bağ olarak düşünülürse hayat (iş) bir mecmua, bu mecmuanın şîrâzesi ise aşktır, mecmua aşkla bağlıdır. Besteyi bir müzik terimi olarak düşündüğümüzde hayat mecmuasının şîrâzesi aşkla bestelidir. Beyitte hayat bir mecmuaya benzetilmekte olup bu mecmuayı bir arada tutan şîrâzenin bağı ve bestesi aşktır. Beyitte aşk ipiyle şîrâzelenmiş bir hayat mecmuası ve aşk konusunu işleyen bir hayat mecmuası hayal edilmektedir. Bu mecmuanın nakaratları ve nağmeleri yanık ve acıklı olup hep ah ve feryat kelimeleri tekrar edilmektedir:

Bestedir aşk ile şîrâze-i mecmû’a-i iş

Nakarât u nağamı âh ile feryâd yazar (Şeyh Gâlib, G. 79/2) (Kalkışım, 1994: 295)

“Hayat mecmuasının şîrâzesi aşk ile bağlıdır, bestelidir. Onun nakarat ve nağmeleri âh ile feryatla dağılmaktadır.”

1.5.5. Şîrâze › Barış İğnesi (Sûzen-i Sulh)

Nâbî'nin Karlofça Antlaşması'nın yapılmasındaki katkıları sebebiyle devrin sadrazamı Amcazade Hüseyin Paşa'yı (1702) övdüğü Sulhiyye kasidesinde barış iğnesini şîrâzeyle benzetmektedir. Nâbî'ye göre savaş, maddî manevî yıkımlarıyla toplumu perişan edip adeta şîrâzesi kopmuş bir kitap gibi oraya buraya savurmuştur. Kitabın yapraklarının dağılmaması için şîrâze dikilmesi gerekmektedir. Beyitte verilen bilgiye göre barış, dağılan kitabın cüzlerini yani toplumu yeniden bir araya getirip birleşmesini sağlamıştır. Bu yönüyle barış iğnesi tolum için şîrâze görevi yapmıştır. “Sûzen-i sulh” terkihiyle barışın kolay elde edilmediği; birçok savaştan ve zorluklardan sonra elde edildiği ifade edilmektedir:

Geldi eczâ-yı be-hem ber-zede-i devrânun

Sûzen-i sulh ile şîrâzesine kuvvet-i tâm (Nâbî I, K.13/12) (Bilkan, 2011: I/86)

“Zamanın dağılmış, parçalanmış cüzleri barış iğnesi ile dikilerek şîrâzesine tam kuvvet geldi.”

1.5.6. Şîrâze › Demir (Âhen)

Yufka, oklava ile açılan yuvarlak ince hamur yaprağı, saçta pişen bir ekmek çeşidi, mecazen ince, çabuk kırılır, dayanıksız (Kubbealtı Lugati, 4 Aralık 2024) anlamlarına gelmektedir. Bosnalı Sâbit (ö.1712), kendi şiirinin yakıcılığından söz ederken bu kâğıt ince ve dayanıksızdır; bu sözlere bu kâğıt dayanmaz. Bu sebeple yakıcı sözlerin yazıldığı bu defter çelikten, defterin şîrâzesi de demirden olmalıdır:

Yufkadur kâğız bu elfâza tayanmaz

Sâbitâ âhenîn şîrâze bir defter gerek pûlâddan (Sâbit, G.269/7) (Karacan, 1991:486)

“Ey Sâbit! Kâğıt yufkadur. Bu sözlere dayanmaz. Bu sözlere çelikten bir defter ve demirden bir şîrâze gerekir.”

1.5.7. Şîrâze › Gök Kuşağı (Kavs-ı Kuzah)

Sehâbî; feleği hile dolu bir deftere, gökkuşağını renkli iplerle yapılmış bir şîrâzeyle benzetmektedir:

Görinen eflâkde kavs-i kuzahdur sanma kim
 Defter-i pür-hile-i eflâke ol *şîrâzedür* (Sehâbî, G. 80/4) (Bayak, 2017: 52)
 “Gökyüzünde görüneni gökkuşağı sanmayın. O feleğin hile dolu defterine
şîrâzedir.”

1.5.8. *Şîrâze* › *Gönül Yarası (Şerha-i Dil)*

Lebîb, somut bir kavram olan *şîrâzeyi* soyut bir kavram olan gönül yarasına, yüz parça olmuş gönlü de tarağa benzetmektedir:

Şerha-i dil rişte-i *şîrâze*-i idrâkdir
 Şâne-i zülf-i hünermendi dil-i sad-çâkdir (Lebîb, G.49/1) (Kurtoglu, 2017: 308)

“Gönül yarası, idrak *şîrâzesinin* ipidir. Sevgilinin saçının tarağı da şerha şerha (yüz parça) olmuş gönlüdür.”

1.5.9. *Şîrâze* › *Güneş Işını (Haytû’s-Şu’â-i Âfitâb)*

Şiirini öven Hâletî, güneş ışınlarını *şîrâze*ye benzetmekte, divânına güneş ışınlarından *şîrâze* örmeyi hayal etmektedir. Ancak bu hayalin gerçekleşmesi, sevgilinin lütuf ışıklarını şairin divânının üstüne düşürmesi şartına bağlıdır:

Pertev-i lutfun düşürse üstine divânumun
 Eylerin *şîrâzesin* haytû’s-şu’â-ı âfitâb (Hâletî, Kıt’a 7) (Kaya, 2003: 101)
 “Sevgili lütf ışığını divânımın üstüne düşürse, güneşin tel tel ışınlarından *şîrâze* yaparım.”

1.5.10. *Şîrâze* › *Leyse mislehu şey*’

Ser-levha, başlık anlamına gelmekte olup el yazması kitapların ilk sayfalarına yapılan süslü bağlantıya denir. Kâmi, Tuhfetü’z-Zevrâ isimli mesnevisinin tevhid bölümünde Allah’ın sıfatlarından söz ederken onu yazma eser tasavvuru üzerinden yorumlamakta ve Hüve’l-Hay (diri olan yalnız O’dur) ibaresini ser-levhaya, *Leyse mislehu şey*’ (Hiçbir şey onun benzeri değildir.) ibaresini de *şîrâze*ye teşbih etmektedir. Nasıl *şîrâzesiz* eser dağılırsa, onun benzerinin olduğunu düşünmek de imanı zayıflatıp yok eder:

Ser-levha-i künhidür huve’l-Hayy
Şîrâzesi leyse mislehu şey’ (Kâmi, Mesnevi 1/31) (Erişen Yazıcı, 2017: 332)

“Hüve’l-Hay (Diri olan yalnız O’dur), asıl başlığıdır. *Leyse mislehu şey*’ (Hiçbir şey onun benzeri olmaz) de *şîrâzesidir*.”

1.5.11. Şîrâze › Mihr ü Vefâ

Mihr ü vefâ; sevgi ve dostluk, sevgi ve dostlukta sadakat anlamlarına gelmektedir. Nevî (ö.1599), vücudunu mecmuaya, mihr ü vefayı ise âşığın vücut mecmuasının dağılmasını önleyen şîrâzeyle benzetmektedir:

Nev'iyâ mihr ü vefa şîrâzesin çâk itmeyem

Tağılup mecmû'a-i cismüm eğer evrâk ola (Nevî, G.9/5)(Tulum ve Tanyeri, 1977:236)

“Ey Nev'î! Eğer vücut mecmuam dağılıp yaprak olacaksa mihr ü vefa şîrâzesini yırtmayayım.”

1.5.12. Şîrâze › Nizam

Nizam, kâinatta ve her türlü kuruluştaki, o şeyin gidişatının nasıl mevcut olduğu ve devamını sağlayan yasa ve kural, düzen, bir bütünün parçaları arasındaki ölçülülük, uzunluk, âhenk; usûl; sıra, dizi, tertip (Kubbealtı Lugati, 30 Kasım 2024) gibi anlamlara gelmektedir. Şîrâze düzen, nizam anlamlarına da gelmektedir. Klasik şiirde şîrâzenin nizam olarak tasavvur edildiği beyitler de vardır:

Gerdûn virür mi kimseye şîrâze-i nizâm

Tâ sıkmayınca mengene-i ıztırâbda (Nâbî, II, G. 691/3) (Bilkan, 2011: II/977)

“Dünya, ıstırap mengenesinde sıkmayınca, bir kimseye nizam şîrâzesi yani huzur ve düzen verir mi?”

Beyitte şîrâze mecazen nizam, düzen, düzgünlük anlamına gelmektedir. Mengene ise kitap ciltlenirken kitabın sıkıştırılmasına yarayan bir âlettir. Kitabın şîrâzesinin düzgün olması ve kolay dağılmaması için mengenede iyice sıkıştırılması gerekmektedir. Nâbî'ye göre insanın bu dünyada huzur ve düzene kavuşması da ıstırap mengenesinde sıkıştırılmasına bağlıdır. Zorluklar insanı olgunlaştırır. Nâbî, insanların hayatlarında çektikleri sıkıntıları, şîrâze yapımı için kitabın mengenede sıkıştırılmasına, bu ıstırap sonunda ulaştıkları düzenli hayatı da şîrâzelenmiş bir kitaba benzetmektedir.

Pazarbaşızâde Servet (ö.1766) de nizamı şîrâzeyle benzetmektedir:

Olur mu beste-i şîrâze-i nizâmın iken

Sezâ-yı cendere-i derd ü ıztırâb kitâb (Servet, G. 4/4) (Özdemir, 2015: 303)

“Kitap, nizam şîrâzesine bağlı iken dert ve ıstırap cenderesine yaraşır mı?”

1.5.14. Şîrâze › Pak Gönül (Dil-i Pâk)

Zîver (ö.1787) pak gönlünü muhabbet şîrâzesine benzetmektedir:

Bihîn şîrâze-i fart-ı muhabbetdir dil-i pâkim

Meveddet noktasın hod merdüm-i didem ider imlâ (Zîver, G. 2/19) (Alten, 2020: 201)

“Muhabbet noktasını kendi göz bebeğim yazar. Pak gönlüm, en iyi muhabbet şîrâzesidir.”

1.5.15. Şîrâze › Perişanlık/Sevdâ

Hacı Hafız Fâzıl Efendi, genel benzetme unsurlarından farklı olarak sevdâyı şîrâzeyle benzetmektedir. Eski, yırtılmış yaprakların şîrâzelenip ciltlenmesi mümkün değildir. Beyitte sözü edilen güzellik yaprakları eskidir, perişandır, eski bir sevdâyı anlatmaktadır. Sevda onu perişan etmiştir. Bu sebeple onu düzenlemek mümkün değildir zira artık perişanlığın kendisi sevda şîrâzesi olmuştur:

Kühen evrâk-ı hüsni rabt u tanzîm itme kâbil mi

Ana mahz-ı perîşânî olur şîrâze-i sevdâ (Fâzıl, G. 32/3) (Atacan, 2014: 126)

“Eski güzellik yapraklarını bağlayıp düzenlemek mümkün mü? Perişanlığın kendisi ona sevda şîrâzesi olur.”

1.5.16. Şîrâze › Sâkî

Cemiyet; toplum, meclis anlamlarına gelmektedir. Seyyid Vehbî, eğlence meclisini kitaba, sâkîyi de bu meclisi bir arada tutan şîrâzeyle benzetmektedir. Seyyid Vehbî, sâkîden şarap kadehini meclisten hiçbir zaman kesmeyip durmadan sunmasını istemekte ve şenlik kitabının onsuz düzene girmeyeceğini; zira bu kitabın şîrâzesinin sâkî olduğunu söylemektedir. Beyitte şenlik kitaba, sâkî de sayfaları bir arada tutarak cildin dağılmasını engelleyen şîrâzeyle benzetilmektedir. Nasıl şîrâzesiz kitap dağılırsa, eğlence meclisinin şîrâzesi hükmündeki sâkî de olmazsa; yani kadeh sunmayı bırakırsa eğlence meclisinde düzen kalmaz, meclis dağılır (Düzlü, 2018: 373).

Ecza-yı tarab nizâm bulmaz sensüz

Şîrâze-i cem'iyetümüz sensin zirâ (Vehbî, Ruba'î 1/2) (Dikmen, 1991: 511)

“Şenlik cüzleri/ kitabı sensiz düzen bulmaz. Çünkü cemiyetimizin şîrâzesi sensin.”

1.5.17. Şîrâze › Vahdet

Vahdet; birlik, bütünlük, yekparelik, Allah'ın varlığının bir ve tek olması, Allah'a ulaşım onunla bir olma durumu (Kubbealtı Lugati, 4 Aralık 2024) anlamlarına gelmektedir. Zaman her şeyi dağıtıp eskittiği gibi yaprakları da dağıtıp eskitir. Zamanı kitap yapraklarına, vahdeti şîrâzeyle benzetilen Sâkib Dede'ye göre zaman yapraklarının şîrâzesi vahdet olsaydı kesret onu dağıtamazdı:

Şîrâze-i evrâk-ı zamânı k'ola vahdet

Kesret viremez ânı mükerrer meh ü sâle (S. Dede, Kıt'a 7) (Arı, 2003: 614)

“Vahdet, zaman yapraklarının şîrâzesi olsa, ay ve yıl ona kesret verip dağıtamazdı.”

1.5.18. Şîrâze › Yılan (Mâr)-Şîrâze

Klasik şiirde hazineyi yılanlar bekler inancından hareketle sevgilinin yüzü hazineye, yüzüne dökülen saçları da yılanla benzetilir. Nâbî de istiare yoluyla sevgilinin saçlarını yılanla, yılanı da şîrâzeyle benzetmiştir:

Genc-i ma'nâ kütüb ü darbeleri nakş-ı tılsım

Mârlardur iki cânibindeki şîrâzeleri (Nâbî II, G. 818/5) (Bilkan, 2011: II/1073)

“Kitapları mana hazinesi, kitaplardaki yazılar tılsımlardır. İki yanındaki şîrâzeleri yılanlardır.”

Klasik Türk şiirinde şîrâzenin teşbih, tenasüp, telmih, leff ü neşr gibi edebî sanatlar veya başka yollarla ilişkilendirildiği bütün unsurlar aşağıda bir tablo hâlinde verilmiştir. Dolayısıyla tablodaki unsurlar, aynı zamanda şîrâzenin klasik Türk şiirindeki anlam çerçevesini oluşturmaktadır.

Klasik Türk Şiirinde Şîrâze ve Anlam Çerçevesi			
Saç-Şîrâze İlişkisi	Şîrâze-İp İlişkisi	Şîrâzeyle Benzetilen Kişiler	Şîrâzeyle İlgili Diğer Unsurlar
saç (zûlf), kâkûl, misk kokulu saç (zûlf-i müşğîn), perişan saç (zûlf-i perîşân), saç teli (târ-ı gîsû), yaldızlı saç (zûlf-i mutallâ), perçem ve saç (perçem ü zûlf), saç ve ayva tüyü (zûlf ü hat): ayva tüyü (hat), yeni bitmiş ayva tüyü (hatt-ı nev), ayva tüyü tozu (gerd-i	adalet ipi (rişte-i adl), altın ip (zer-rişte), ayva tüyü ipi (târ-ı hat), bûlbûlün can ipi (bûlbûlün rişte-i cân), can ipi (rişte-i cân), demir telden yapılmış ip (târ-ı âhen), gece ve gündüz ipi- iki renkli ip (dû reng târ), gönül ipi (rişte-i gönül), gözyaşı ipi (rişte-i eşk), hablû'l-verîd, ipucu (ser-rişte), taze gönül yarası (dâğ-ı derûn-ı tâze), kadeh dalgası ipi (târ-ı mevc-i bâde), kâkûl ipi (târ-ı kâkûl), lütuf ipi (rişte-i lutf), şiir ipi (rişte-i nazm), ümit ipi	H. Muhammed H. Hüseyin Damad İbrahim Paşa Hatîpzâde Yahya Paşa'nın İkbâl Bağı	akarsu (âb-ı revân), akıl, al ateş âvâzesi, aşk, barış iğnesi (sûzen-i sulh), demir (âhen), gök kuşağı (kavs-ı kuzah), gönül yarası (şerha-i dil), güneş ışını (haytû's-şu'a-i âfîtab), kispet, leyse mislehu şey', mihr ü vefâ, nizâpak gönül (dil-i pâk), nizâm, perişanlık-sevdâ, sâkî, vahdet, yılan

hat), tâze ayva tüyü (hatt-ı nâz)	(rişte-i ümmîd), yağmur ipi (rişte-i bârân), yeşil ip (ibrîşim- i sebz).		(mâr).
--------------------------------------	--	--	--------

Görüldüğü gibi klasik Türk şairleri, şîrâze kelimesini tek başına veya başka kelimelerle birlikte kullanarak gerçek ve terim anlamından hareketle soyut veya somut değişik öğelerle ilişkilendirmişler, şîrâze kelimesi etrafında yeni hayaller ve yeni söylemler geliştirip benzetmeler ve telmihler yapmışlardır.

Görüldüğü gibi klasik Türk şairleri, şîrâze kelimesini tek başına veya başka kelimelerle birlikte kullanarak gerçek ve terim anlamından hareketle soyut veya somut değişik öğelerle ilişkilendirmişler, şîrâze kelimesi etrafında yeni hayaller ve yeni söylemler geliştirip benzetmeler ve telmihler yapmışlardır.

SONUÇ

Çalışma ile görülmüştür ki şîrâze; yazma eserleri, özelde ise divânları hem yapısal hem sanatsal olarak tamamlayan en önemli unsurlardan biridir. Bu sebeple Klasik Türk şairleri, şiirlerinde şîrâze kelimesini kullanarak öncelikle sevgiliyi güzellik kitabına, mecmuaya, mushafa, nüshaya, cüze benzetmişler; sevgilinin güzellik unsurlarını, bu güzellik kitabını tamamlayan, onu dağılıp perişan olmaktan kurtaran birer şîrâze olarak tahayyül etmişlerdir.

Sevgilinin güzelliği veya yanağı kitap, mecmua veya Mushaf gibi bir yazma esere benzetildiğinde, sevgilinin güzellik unsurları olan saçın (zûlf) veya ayva tüylerinin (hat) şîrâze veya şîrâze ipi olarak tasavvur edilmesi en yaygın benzetmelerden biridir. Gönül cemiyete (topluma) benzetildiğinde, sevgilinin saçı gönül cemiyetinin düzenini sağlayan şîrâze olur. Az da olsa bir çiçek olan gül de kitaba, deftere, nüshaya benzetilir. Bu durumda şairler, gülün ince ve zarif yapraklarını dikkate alarak ya “*Gül defterinin şîrâzesi olmaz.*” derler ya da gül defterine âşığın can ipinden yapılmış bir şîrâzeyi layık görürler.

Sevgilinin saçı, şiirde genellikle *zûlf*, *perçem*, *kâkûl* gibi isimlerle veya *târ-ı gîsû*, *zûlf-i misk-âsâ*, *zûlf-i mutallâ*, *zûlf-i müşğîn*, *zûlf-i perîşân* gibi tamlamalı şekilde kullanılarak şîrâzeye benzetilir. Bazen de sevgilinin zülfü ve hattı veya zülfü ile yakın anlamlı olan perçemi birlikte sevgilinin güzellik kitabına şîrâze olurlar.

Sevgilinin yanağı veya güzellik bir *kitaba*, *cüze*, *mushafa*, *nüshaya*, *mecmuaya*, *risaleye* benzetildiğinde, tıpkı saç gibi ayva tüyleri de yazma eserlerin yapraklarını dağılmaktan kurtaran şîrâzeye benzetilir. Şiirde hat kelimesinin

dışında bu kelimenin *hatt-ı nev*, *gerd-i hat*, *hatt-ı nâz* gibi tamlamalı şekilleri de kullanılmaktadır.

Şîrâze yapımında kullanılan en önemli malzeme iptir. Klasik şiirde ip anlamına gelen *ibrişim*, *rişte*, *târ* gibi kelimeler, şîrâzenin ana malzemesi olmaları sebebiyle soyut ve somut farklı kavramlarla tamlamalar oluşturup değişik hayallerle şîrâzeye benzetilmişlerdir. *Adalet ipi* (*rişte-i adl*), *altın ip* (*zer-rişte*), *ayva tüyü ipi* (*târ-ı hat*), *bûlbûlün can ipi* (*bûlbûlün rişte-i cânı*), *can ipi* (*rişte-i cân*), *demir telden yapılmış ip* (*târ-ı âhen*), *gece ve gündüz ipi*- *iki renkli ip* (*dü reng târ*), *gönül İpi* (*rişte-i gönül*), *gözyaşı ipi* (*rişte-i eşk*), *şah damarı* (*hablû'l-verîd*), *ipucu* (*ser-rişte*), *kadeh dalgası ipi* (*târ-ı mevc-i bâde*), *kâkûl ipi* (*târ-ı kâkûl*), *lütuf ipi* (*rişte-i lutf*), *saç ipi* (*rişte-i zülf*), *şîr ipi* (*rişte-i nazm*), *ümit ipi* (*rişte-i ümmîd*), *yağmur ipi* (*rişte-i bârân*), *yeşil ip* (*ibrişim-i sebz*) gibi tamlamalarla kurulmuş kelime grupları, ip kelimesi etrafında teşekkül eden benzetme unsurlarıdır.

Bazı şairler de övdükleri kişileri dünya ve ülkeyi şîrâze gibi bir arada tutup düzeni sağladıkları için şîrâzeyle benzetmişlerdir. *Hz. Muhammed*, *Hz. Hüseyin*, *Damad İbrahim Paşa*, *Hatipzâde Yahya Paşa* şîrâzeyle benzetilen önemli isimlerdir.

Saç, ayva tüyleri, ip ve bazı önemli şahsiyetlerin dışında, şairlerin bireysel tasavvurlarıyla *akarsu* (*ab-ı revân*), *akıl*, *al ateş âvâzesi*, *aşk*, *barış iğnesi* (*süzen-i sulh*), *demir* (*âhen*), *gökkuşağı* (*kavs-ı kuzah*), *gönül yarası* (*şerha-i dil*), *güneş ışını* (*haytû's-şu'a-i âftâb*), *kispet*, *leyse mislehu şey'*, *mihr ü vefa*, *nizâm*, *pak gönül* (*dil-i pâk*) *perişanlık*, *sâkî*, *vahdet*, *yılan* (*mâr*) gibi somut ve soyut çok sayıda farklı kelime ve kavram da klasik şiirde şîrâzeyle benzetilmiş veya şîrâze anlamında kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- AÇIKGÖZ, Cenk (2016). *Nakşî-i Eyyübî [Ö.1764] Hayatı, Sanatı ve Dîvânı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin, Nesre Çeviri)*, Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- AKKUŞ, Metin (1993). *Nef'i Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- AKSOYAK, İ. Hakkı (2006). *Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Divanları (Divan-II)*, Cambridge: Harvard Üniversitesi Doğu Dilleri Bölümü Yayınları.
- ALTEN, Seçil (2020). *Zîver Dîvânı: İnceleme ve Tenkitli Metin*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- ARAS, Makbule (2010). *Mu'în Dîvânı, İnceleme-Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

- ARI, Ahmed (2003). *Mevlevilikte Bir Hanedanlık Kurucusu Sakıp Dede ve Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ARSLAN, Mehmet ve AKSOYAK, İ. Hakkı (1994). *Haşmet Külliyyatı*, Sivas: Dilek Matbaacılık.
- ARSLAN, Mehmet (2004). *Antepli Aynî Divanı*, İstanbul: Kitabevi Yayınevi.
- ASLAN, Üzeyir (2017). *Mustafa Nehcî Dede Dîvânı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr> [ET: 18.07.2024].
- ATACAN, Mehmet (2014). *Hâfız Mehmet Tâhir Efendi Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- AVŞAR, Ziya (2017). *Revânî Divânı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr> [ET: 19.07.2024].
- AYDIN, Beytullah (2023). *Klasik Türk Şiirinde İpe Bağlı Hayaller*, Yüksek Lisans Tezi, Iğdır: Iğdır Üniversitesi.
- AYDIN, Beytullah ve ARI, Ramazan (2023). “İpliğe Bağlı Hayaller: Klasik Türk Şiirinde Rişte”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature]*, 9/19, 233-280.
- BAL, Ali (2012). *Sa’dî Karabâğî Hayatı, Edebî Kişiliği, Dîvânı ve İncelemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- BATİSLAM, H. Dilek (2003). “Divan Şiirinde Hazan”. *Diriözler Armağanı Prof. Dr. Meserret Diriöz ve Haydar Ali Diriöz Hatıra Kitabı*, (Ed. M. Fatih Köksal-Ahmet Naci Baykoca), Ankara: Bizim Büro Yayınları, 155-174.
- BATĞI, Özlem (2012). *Numân Mâhir Divanı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- BAYAK, Cemal (2017). *Sehâbî Dîvânı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr> [ET: 19.07.2024].
- BEKTAŞ, Ekrem (2007). *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Divânı*, Malatya: Öz Serhat Yayıncılık.
- BELLİ, Handan ve MUM, Cafer (2021). “Klasik Türk Şiirinde Terkiplerdeki Somutlaştırma ve Duygu Aktarımı”, *Bilgi*, (97), s. 79-108.
- BİLGİN, A. Azmi (2003). *Mir Hamza Seyyid Nigârî Divan-ı Seyyid Nigârî*, İstanbul: Kule İletişim Hizmetleri.
- BİLKAN, Ali Fuat (2011). *Nâbî Divânı*, C. I-II, Ankara: Akçağ Yayınları.

- CANGÖZ, Gülşah (2010). *Siyâhî Dede Dîvânı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.
- ÇAĞBAYIR, Yaşar (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmed ve Tanyeri, M. Ali (1987). *Zâtî Divan*, İstanbul: İÜ Edebiyat Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ÇUKURLU, Talip (2019). “Klasik Osmanlı Şiirinde Gülün Bülbül ve Diğer Hayvanlarla İlişkisi”. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]* (Prof. Dr. Muhammed Nur Doğan Armağan Sayısı), Cilt: 2, Sayı: 1, s. 353-376.
- DEMİR, Hiclal (2008). *Lâzîkî-zâde Feyzullah Nâfiz ve Dîvânı (İnceleme-Metin-Özel Adlar Dizini)*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- DİKMEN, Hamit (1991). *Seyyid Vehbî ve Divanının Karşılaştırmalı Metni*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- DOĞAN, Muhammet Nur (1997a). *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm Es’ad ve Dîvânı*, İstanbul: MEB Yayınları.
- DOĞAN, Muhammet Nur (1997b). *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm İshak ve Dâvânı*, İstanbul: MEB Yayınları.
- DÜZLÜ, Özlem (2018). *Seyyid Vehbî Divanı’na Göre 18. Asırda Osmanlılarda Sosyal Hayat*, Doktora Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- ERDEM, Sadık (2002). *Neyyir ve Divanı. İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.
- ERİŞEN Yazıcı, Gülgün. *Kâmî Divanı*, ekitap.kulturturizm.gov.tr (ET: 18.07.2024)
- ERTEM, Rekin (1995). *Yahyâ Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ET, Oğuzhan (2021). “Klasik Türk Şiirinde “Rişte-i Cân” Kavramının Anlam Çerçevesi”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)*, 4, 255-280.
- KALKIŞIM, M.Muhsin (2013). *Şeyh Gâlip Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAPLAN, Mahmut (2012). *Hikmet Şairi Yûsuf Nâbî*, Ankara: Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- KARACAN, Turgut (1991). *Bosnalı Alaeddin Sabit: Divan*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

- KAYA, Bayram Ali (2003). *Azmî-zâde Hâletî Dîvânı (Giriş-Tenkitli Metin-T1 Nüshası Tıpkıbasımı)*, Cambridge: Harvard Üniversitesi Doğu Dilleri Bölümü Yayınları.
- KAYA, Bayram Ali (2010). *Osman Nevres Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAYA, Hasan (2009). 18. yıl. *Şairi Âsaf ve Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin) I-II*, Doktor Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- KAYA Yiğit, Bilge (2018). *XVIII. Yüzyıl Hattat Divan Şairi İstanbul Ayvansaraylı Aîf Efendi ve Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KILINÇ, Abdülhakim (2021). *Fuzûlî Dîvânı*, İstanbul: TYEKB Yayınları.
- KOÇ ACAR, Gülmedine (2006). *Hafîd Dîvânı (İnceleme-Transkripsiyonlu Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.
- KONUKLAR, Mehmet (2023). “16. Yüzyıl İslam Cildi ve Avrupa Cildi Şîrâzelerinin Temel Özelliklerinin Karşılaştırılması”. *Palmet Dergisi*, 4, s. 83-96.
- KURNAZ, Cemal ve ÇELTİK, Halil (2013). “Şairlerin Gözüyle Mecmua”. *Turkish Studies- International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/1, s. 21-49.
- KURTOĞLU, Orhan (2004). *Lebîb Dîvânı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr> [ET: 18.07.2024].
- KÜÇÜK, Sabahattin (2011). *Bâkî Dîvânı Tenkitli Basım*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- MAVİLİ, Gürcan (2015). “Yazma Eserlerde Şârâze”. *İsmek-El Sanatları Dergisi*, 16, s. 122-125.
- MENGİ, Mine (1995). *Mesîhî Dîvânı*, Ankara: AKM Yayınları.
- MERMER, Ahmet (1991). *Mezâkî: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni*, Ankara: AKM Yayınları.
- NAR, Oktay (2016). *Yenişehirli İzzet Hayatı, Edebî Kişiliği ve Dîvânının Tenkitli Metni (Metin-İnceleme-Dizin)*, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- OKUR, Mustafa (2006). *Dîvân-ı Vâli-i Amedî*, Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- ONAY, Ahmet Talât (1992). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Haz: Cemal Kurnaz, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- ÖZDEMİR, Fatih Mehmet (2015). *Servet Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- PAKALIN, Mehmet Zeki (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- PARLATIR, İsmail (2006). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Yargı Yayınları.
- SAĞLAM, Ayşe (2023). "Nâbî'nin Tevhid'inin Gaye ve Nizam Delili Işığında İncelenmesi". *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 20 (Ağustos), s. 63-74.
- SUNAL, Arif (2014). *Sâdık Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Doktora Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Şemseddin Sâmî (1317). *Kâmûs-ı Türkî*, Dersâdet: İkdâm Matbaası.
- ŞEN, Fatma Meliha (2007). "Eski Türk Edebiyatında Sosyal Hayat Çalışmaları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5/9, s. 467-506.
- TARLAN, Ali Nihat (1992b). *Hayâlî Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- TAYMAZ, Cemalettin (2018). *Moralî Azîz Dîvânı (Tenkitli Metin- İnceleme)*, Yüksek Lisans Tezi, Giresun: Giresun Üniversitesi.
- TULUM, Mertol ve TANYERİ, M.Ali (1977). *Nev'î Dîvânı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- ÜST, Sibel (2018). *Edirneli Nazmî Dîvânı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr> [ET: 28. 01. 2025].
- ÜZGÖR, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dâvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- YAVUZ, Kemal ve YAVUZ, Orhan (2016). *Muhibbî Dîvânı*, İstanbul: TYEKB Yayınları.
- YAZAR, Sadık ve ARSLAN, Mustafa Uğurlu (2020). *Ali Emîrî Dîvânı*, İstanbul: TYEKB Yayınları.
- YEKBAŞ, Hakan (2010). *Sehî Bey Dîvânı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- YILMAZ, Kadri Hüsnü (2011). *Hâmî Ahmed Diyarbekrî Divanı (İnceleme-Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.
- YILMAZ, Salih (2010). *Câzib Dîvânı İnceleme, Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

<https://ekitap.ktb.gov.tr/> [ET: Aralık 2024-Mayıs 2025]

<http://ekitap.yek.gov.tr/> [ET: Aralık 2024-Mayıs 2025]

<http://lugatim.com> [Misâlli Büyük Türkçe Sözlük (İlhan Ayverdi)] [ET: 11.04.2025]

<http://www.kamusiturki.com> (ET: 02.04.2025) [Kâmûs-ı Türki (Şemseddin Sâmi)]

<https://sozluk.gov.tr> (ET: 11.04.2025) [Güncel Türkçe Sözlük (TDK), Tarama Sözlüğü (TDK), Derleme Sözlüğü (TDK), Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü (TDK)]

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 2 Haziran 2025

Volume: 8, Issue: 2 June 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1635159

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
26/02/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
13/05/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/06/2024

ALİ ŞİR NEVÂYÎ'NİN FEVÂYİDÜ'L-KİBER ADLI DİVANINDA İNANIŞ, DAVRANIŞ BİÇİMLERİ, ÂDET VE GELENEKLER

Beliefs, Behaviors, Customs, And Traditions In Ali Shir Navai's Diwan
“Fevâyidü'l-Kiber”

Ayşe KAPLAN

Dr., Eski Türk Edebiyatı, M.E.B., aysedebiyat@hotmail.com, <https://orcid.org/0009-0008-5213-0356>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under CC BY-NC 4.0 licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Kaplan, Ayşe (2025). “Ali Şir Nevâyî'nin Fevâyidü'l-Kiber Adlı Divanında İnanış, Davranış Biçimleri, Âdet ve Gelenekler”, Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (2), (Haziran 2025), s. 281-299, doi: 10.58659/estad.1635159

* Bu çalışma “Ali Şir Nevâyî'nin Fevâyidü'l-Kiber Adlı Divanının Tahlili” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]
Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025 s. 281-299

ÖZET

Divan şiiri; gündelik hayatı, toplumun sosyal ve kültürel yapısını söz ve mana sanatlarıyla harmanlayarak kullanır. Yaşadığı toplumun kültüründen bağımsız düşünemeyeceğimiz divan şairlerinin eserlerinde bahsettiği konulardan birisi de İslamiyet öncesi döneme ve İslami döneme ait geleneklerdir. Çağatay edebiyatının en önemli şairlerinden biri olan Ali Şir Nevâyî, şair ve devlet adamı kimliğiyle Türk dili ve kültürüne büyük katkılarda bulunmuştur. Hem de beslendiği bu kültürü ve çeşitli ilimlerdeki bilgisini eserlerinde yansıtmıştır. Onun eserlerinde sosyoloji, musiki, kozmoloji, halk mutfağı, halk hekimliği gibi alanlarda bilgilere ulaşmak mümkündür.

Bu çalışmamızda Nevâyî'nin Fevâyîdü'l-Kiber adlı divanındaki inanış, davranış biçimleri, âdet ve geleneklerle ilgili unsurlar yer almaktadır. Divanda insan hayatının önemli geçiş dönemlerinden olan ölüm ve evlilikle ilgili birçok gelenekten bahsedilmişken doğumla ilgili bir geleneğe rastlanmamıştır. Şairin yaşlılıkta yazdığı şiirleri içeren divanda yaşlılıkla ilgili pek çok gelenek de yer bulmuştur. Ölümle ilgili geleneklerden ölünün arkasından yas tutulması, yas sürecinde siyah giyilmesi, boyna kara keçe asılması, saçların kesilmesi, saçları dağıtılıp yüzün tırnaklarla çizilmesi, taziye evine ziyarete gidilmesi, ölen kişi adına yemek verilmesi tespit edilmiştir. Evlilikle ilgili geleneklerden ise gelinlerin başından saçı saçılması, gelinlere mehir adı verilen para veya mal vermesi sayılabilir. Hastalıkla ilgili hasta ziyareti, ölüm döşegindeki hastanın başında beklemek, hastalıkların tedavisinde manevi tedavi yöntemi olarak muska kullanmak, sevgiliye ait bir eşyayı boyunda taşımak, sarılık tedavisi için sarı bir nesneyi taşımak ve sarı bir nesneye bakmak, bazı hastalıkların tedavisinde kan aldırma, nazar ve nazarın neden olduğu hastalıklar için üzerlik yakmak gibi inanç, uygulama ve geleneklere ait izler beyitlerde bulunmaktadır. Günlük hayatla ilgili bu kategoriler dışında yağmur yağdığını inanılan yada taşı, nazar değmesi, aynaların külle parlatılması, yıldızlara bakarak yönün belirlenmesi, sahip olunan eşyanın damgalanması, suçluların teşhir edilmesi, karar vermenin zor olduğu konularda istihareye yatmak, bayramda ve özel günlerde renkli giyinmek gibi inanış ve uygulamalardan bahsedilmiştir. Bu unsurlar, İslamiyet öncesi Türk geleneklerinden de izler taşımaktadır ve günümüzde de değişik şekillerde devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ali Şir Nevâyî, Fevâyîdü'l-Kiber, gelenek, divan şiiri, inceleme.

ABSTRACT

Classical Divan poetry harmonizes daily life, and the social and cultural structure of society, through the arts of language and meaning. The works of Divan poets, inseparable from the culture of their society, often touch upon traditions from both the pre-Islamic and Islamic eras. Ali Shir Navai, one of the most significant poets of Chagatai literature, contributed greatly to the Turkish language and culture as both a poet and statesman. His works reflect the cultural heritage he drew upon, as well as

his knowledge of various sciences. Navai's writings encompass themes related to sociology, music, cosmology, folk cuisine, and folk medicine.

This study examines the elements of beliefs, behavior patterns, customs, and traditions found in Navai's "Fevâyidü'l-Kiber" Divan. While many traditions concerning death and marriage—key transitional phases in human life—are discussed, no traditions regarding birth are mentioned. In the Divan, which includes poems written in old age, many customs related to aging are also highlighted. Traditions related to death include mourning, wearing black during grief, placing black felt around the neck, cutting hair, dispersing hair, scratching the face with nails, visiting mourning homes, and serving food in memory of the deceased. Marriage-related customs include scattering coins over brides and offering dowries known as "mihir." Regarding illness, practices like visiting the sick, attending to the dying, using amulets as spiritual remedies, carrying items belonging to loved ones, and using symbolic objects or rituals for healing are noted. Beyond these categories, other customs such as rain-bringing rituals involving "yada stones," warding off the evil eye, cleaning mirrors with ashes, navigating using stars, marking personal belongings, exposing criminals publicly, seeking divine guidance (istikhara), and wearing colorful attire during festivals are mentioned. These customs carry traces of pre-Islamic Turkish traditions and have continued in various forms to the present day.

Keyword: Ali Şir Nevâyî, Fevâyid al-Kiber, tradition, divan, poetry, review.

GİRİŞ

Çağatay edebiyatının en önemli şairlerinden biri olan Ali Şir Nevâyî, şair ve devlet adamı kimliğiyle Türk dili ve kültürüne büyük katkılarda bulunmuştur. Eserleri, Ali Şir Nevâyî'nin klâsik Çağatay edebiyatının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bundan dolayı Çağatayca için "Nevâyî tili" ifadesi kullanılmıştır. Türkistan dışında Âzerî ve Anadolu sahasında da okunmuş ve Osmanlı şairleri Ali Şir Nevâyî'nin şiirlerine XV. yüzyıldan bu yana nazîreler yazmışlardır.

Dil, dîvân, tarih, tezkire, mûsikî, arûz, sözlük gibi tür ve konularda birçok manzum ve mensur esere sahip Ali Şir Nevâyî, yalnızca Çağatay edebiyatının değil, Türk edebiyatının da önde gelen isimlerindendir. "Otuz kadar irili-ufaklı eser vermesi onun büyük ve velûd bir sanatkâr olduğunu, geniş kültürünü ve zamanının ilimlerine vukufunu açıkça göstermektedir" (Kaya, 1996:XI). Şair, Türkçe yazdığı eserlerinde Nevâyî ve Farsça şiirlerinde Fânî mahlasını kullanmıştır.

Fevayidü'l-Kiber, Ali Şir Nevâyî'nin kırk beş-altmış yaşları arasında yazdığı şiirleri içeren divanıdır. Nevâyî'nin dediği gibi "ömrning âhırığa yakın nazmga kirgen fayideleri" yani ömrünün sonuna doğru yazdığı şiirlerinin olduğu divandır. İnceleme ve metin çalışması Önal Kaya tarafından doktora tezi olarak yapılmıştır. Divanda 680 gazel, 1 müstezâd, 2 muhammes, 2

müseddes, 1 müsemmen, 2 terci-i bend, 1 mesnevi (sâkî-nâme), 50 mukatta'ât, 87 müfred bulunmaktadır.

Toplumların kuşaktan kuşağa aktardığı davranış biçimleri, inanışları ve alışkanlıkları o toplumun kültürünü oluşturur. Şairleri içinde yaşadığı toplumun kültürel değerlerinden ayrı değerlendirmek imkânsızdır. Ali Şir Nevâyî de yaşadığı dönemin ve içinde bulunduğu toplumun gelenek, görenek, inanış ve kültürel değerlerinin farkında olup bunları eserlerinde yansıtmıştır. *Fevâyîdü'l-Kıber*'de toplumun maddi ve manevi kültürel unsurlarına sıklıkla yer verilmiştir. Divanda insan hayatının önemli geçiş dönemlerinden olan ölüm ve evlilikle ilgili birçok gelenekten bahsedilmişken doğumla ilgili bir geleneğe rastlanmamıştır. Yas tutmakla, evlilikle, hastalıkların tedavisiyle, giyim kuşamla, yaşlılıkla ve sosyal hayattaki bazı uygulamalarla ilgili inanış, âdet ve geleneklerden bahsedilmiştir.

Divanda en çok karşımıza çıkan gelenekler, ölüm ve yas tutmak ile ilgili geleneklerdir. Yas tutan kişinin ağıt yakması, siyah giyinmesi, saçını kesmesi, boynuna keçe asması, yakalarını yırtıp yüzünü tırnaklarıyla çizmesi, boynuna keçe asması, ölümden sonra yemek verilmesi bu konuyla ilgili tespit ettiğimiz geleneklerdendir. Evlilikle ilgili geleneklerden gelinlerin başından saç atılması ve kabin adı verilen mehir parasını zikredebiliriz. Yaşlılarla ilgili ise yaşlıların sosyal hayattaki rollerine uygun davranışları yönünde; renkli kıyafet giymelerinin ve gençlerle muhabbet kurmalarının uygun karşılanmadığı, yaşlıların zamanını ibadetle geçirmelerinin daha uygun olduğu yönünde âdetler vardır. Hastalarla ilgili oluşan inanış ve geleneklerden; hasta ziyareti yapılması, ölüm döşegindeki hastanın başının beklenmesi, sarı bir nesnenin sarılığa iyi geldiğine inanılması, manevi tedavi yöntemlerinden muska takılması veya sevgiliye ait bir eşyanın boyna asılması sayılabilir. Delileri tedavi etmek, kendilerine ve başkalarına zarar vermelerini önlemek için delilerin zincire vurulması yaygın bir âdet olarak karşımıza çıkmıştır. Nazarla ilgili; göz duası adı verilen muskanın başa asılması ve üzerlik tohumunun yakılması gelenekleri zikredilmiştir. Diğer uygulama, inanış ve geleneklerden; bayramda renkli giyinilmesi, karar verilemeyen bir konu hakkında istihareye yatılması, aynaların külle parlatılması, yıldızlara bakarak yön belirlenmesi, suçlunun teşhir edilmesi, misafire hediye verilmesi, sahip olunan eşyaya aidiyet belirten damgaların basılması, ölen kimsesiz bir kişinin varisinin şah olması beyitlerde karşımıza çıkmıştır.

1. Ölümle İlgili Gelenekler

1.1. Ağıt Yakmak, Siyah Giymek

Siyah üzüntünün ve yasin rengidir; bir yakınını kaybeden kişi, yasta olduğunu belirtmek için siyah renğinde bir kıyafet giyer. Yas tutan birinin

siyah giymesi, günümüzde de devam etmektedir. *Acılı günlerde siyah giymek İslâm öncesi dönemlerden günümüze kadar ulaşan bir Türk âdetidir* (Öztoprak, 2010:105). Aşağıdaki beyitte âh dumanı içinde kalan âşıklar, yas için siyaha bürünmüş gibilerdir.

Dûd-ı âh içre kara kiymişler

Boldı 'ışk ehliga mâtem gûyâ (G. 31/3)

“Âh dumanı içinde siyah giymişler sanki âşıklara mâtem vardır.”

Aşağıdaki beyitte âşığın yasını tutan köpekleridir. Köpeklerin havlama sesleri ağıt gibidir. Ölen kişinin yakınlarının, cenazenin başına toplanıp ağlaştıkları gibi itler de şairin başına toplanmıştır. Şairin başına toplanan köpekler, yas için mi toplanmıştır yoksa âşığın bedenini yemek için mi belli değildir.

Tutarga mâtemim âyâ yığıldılar yâhod

Kılurğa tu'me tenim ârzû kılur itler (G. 186/4)

“Acaba itler, yasımı tutmak için mi toplandılar yoksa bedenimi azık yapmak için mi heveslenmişlerdir?”

1.2. Boyna Keçe Asmak, Yaka ve Yüz Yırtmak,

Divanda yas tutmakla ilgili tespit edilen geleneklerden biri de boyna keçe asılmasıdır. İki beyitte zikredilen bu gelenekte bir beyitte keçenin rengiyle ilgili yas rengi olan siyah vurgulanmıştır. *Eski bir Turan geleneğine göre ölen kişinin yasında boyna siyah bez, hatta siyah keçe bağlanırdı* (Rahimi, 2016: 920). Aşağıdaki beyitte yine âşığın yasını tutan boyunlarına keçe asmış köpeklerdir. Köpeklerin havlama sesleri, ölünün arkasından yakılan ağıt seslerine benzetilmiştir.

Asıp boyunlarığa kız 'azâ üçün culdın

Tang atkuça başıma nevha mu kılur itler (G. 186/3)

“Köpekler, yas için boyunlarına bezden bir keçe asıp sabaha kadar başımda ağıt mı yakar?”

Aşağıdaki beyitte yas tutmak anlamında şiven kılmak ifadesi kullanılmıştır. Âşığın ayrılık akşamındaki hâline yas tutanlar ise felek ve sabahtır. Felek, yas için boynuna siyah bir keçe asmış; sabah ise yakasını yırtmıştır.

Heçr şâmıdın asıp gerdûn kara kız boynığa

Subh çâk iylep yaka hâlimğa şiven kıldılar (G. 155/4)

“Ayrılık akşamı nedeniyle felek boynuna kara keçe asıp, sabah yakasını yırtarak halime ağıt yaktılar.”

Azâ tutmak, yas tutmak anlamındadır. Akşam ve sabah, sarılık hastalığına yakalandıkları ve bu hastalıktan kurtulmanın zor olduğu düşüncesinden dolayı gece ve güneş, yas tutup yüzlerini yırtmaktadırlar.

Şâm ile subh er sarıg agrık imesler pes nidür

Tün saçın yayıp kuyaş yırtıp yüzün tutmak ‘azâ (G. 40/6)

“Akşam ile sabah eğer sarılık olmadıysa, yas tutmak için gecenin saçını yayıp, güneşin yüzünü yırtması nedir?”

1.3. Saç Kesmek

Divanda yas tutmakla ilgili zikredilen geleneklerden biri de saç kesmektir. *Türklerin en eski yas ritüellerindendir ve cenaze töreninden sonra herkesin saçlarından bir tutam kesilmiştir. Ayrıca ölen kişinin atının kuyruğu veya yelesinin kesilmesi gibi, onun dul kalan eşinin de saçının kesildiği bilinmekte ve bu ritüelin saç yolma âdetinin hafifletilmiş bir şekli olabileceği düşünülmektedir* (Mairambek Kyzy, 2021: 281; Hacıgökmen 2013: 407-408). Yas için saç kesilmesi geleneğinden bahsedilen beyitte, yas tutan şemdir. Mumun etrafında dönen pervane mumun ateşinde yanmıştır. Bu durum nedeniyle yas tutan mumun eriyen damlaları gözyaşlarıdır, içinde bulunan ve yanmasını sağlayan ip ise kestiği saçıdır.

Çu cevvrüng örtedi pervâneni ni sûd iy şem‘

Kisip saçingnı ‘azâsı üçün figân kılsang (G. 352/6)

“Ey mum, eziyetin pervaneyi yaktı; (şimdi) onun yası için saçını kesip, feryat etsen ne faydası vardır?”

1.4. Taziye Evi

Mâtem-serâ, cenaze evi demektir. Cenazeyle ilgili tüm merasimler bu evde yapılır. Cenaze töreni sonrası, başsağlığı dilemek için insanlar taziye evini ziyaret ederler. Âşığın göğsü, içinde can ve gönlün ağladığı bir matem evi olarak tasavvur edilmiştir.

Cân u könglüm her biri yıgırlarlar öz ahvâliga

Güyyîâ köksüm öyin mâtem-serâ kıldı firâk (G. 330/4)

“Can ve gönlüm kendi hallerine ağlarlar, sanki ayrılık göğsüm evini matem evine çevirmiştir.”

1.5. Ölenin Arkasından Yemek Vermek

Ölümlle ilgili bir diğer gelenek ise günümüzde de değişik şekillere devam eden ölen kişi için yemek vermektir. *Türklerde İslamiyet öncesi dönemde yapılan ve temelinde yemek verme geleneği olan cenaze törenlerine yuğ adı verilmiştir. Yuğ, Divan-ı Lügat-it-Türk'te ölen kişi gömüldükten sonra üç veya yedi güne kadar verilen yemek anlamındadır* (Bayat ve Cicioğlu, 2005: 149). Beyitte şair ölmüş ve bedeninin sevgilinin itlerine yemeleri için atılmasını istemiştir.

İtleri allığa taşlang ki gızâ kılsunlar

Bezmini ber-hem urup mâtemime yıglamangız (G. 216/5)

“Meclisi dağıtıp yasımı tutup ağlamayın, (bedenimi) itleri karşısına atın ki beslensinler.”

2. Hastalıkla İlgili Gelenekler

2.1. Hasta Ziyareti

İyadet, hasta ziyareti demektir. Kültürümüzde hasta olan bir kişiyi ziyaret etmek büyük önem taşır. *İslam dininde bir Müslümanın başka bir Müslüman üzerinde yerine getirilmesi gereken altı hakkı vardır ki, onlardan biri de hastayı ziyaret etmek ve onun şifa bulması için dua etmektir* (Rahmani, 2019: 49). Kültürümüzde hem dini bir hükmü gerçekleştirmek hem de hasta kişiye moral vermek için hasta ziyaretleri önemsenmiştir. Hasta ziyaretlerinin hastanın ruhsal durumu üzerinde olumlu bir etkisi vardır. Ziyarete gelen kişinin söyledikleri hastayı iyileşeceği konusunda etkiler. Hastalığın bir devlet (mutluluk, saadet) olarak nitelendirilmesi bakımından aşağıdaki beyit, dikkat çekicidir. Hastalığın bir saadet olarak nitelendirilmesinin sebebi ise sevgilinin âşığa hastalığı nedeniyle ziyarete gelecek olmasıdır. Hasta olan âşık, sevgilinin ziyarete gelmesi için tekrar tekrar hasta olmayı ve hatta ölmeyi kabul etmektedir.

Hastelığ devletidin sorgalı kilding başım üzre

Za'f üçün cân birürem ger sin iseng ehl-i 'iyâdet (G. 79/2)

“Hastalığın talihini sormak için başım üstüne geldin hasta ziyaretinde [tekrar] sen olacaksan, zayıflığımdan can (bile) veririm.”

2.2. Hastayı Beklemek

Geleneklerimizde öleceği düşünülen hastanın başında beklenir ve telkinde bulunulup son sözlerinin kelime-i şehâdet olması için hasta teşvik edilir. *Ölmek üzere olan bir kimseye telkinde bulunuluyorsa ve o kişi bunu rahatlıkla söyleyebiliyorsa tekrardan telkinde bulundurma gereği yoktur. Böyle bir durumda hasta yatağında yatan mümin, söylemeye çalışıyor ama*

söyleyemiyorsa veya hiç söyleyemiyorsa, yanındakiler tarafından kelime-i tevhid ve kelime-i şehâdet tekrar edilmek üzere hastaya hatırlatılır, ona yardımcı olunur (Ceylan, 2010: 45). Aşağıdaki beyitte can vermek üzere olan hasta âşığın başında bekleyen sevgilidir ve âşık kelime-i şehâdet yerine sevgilinin adını zikretmektedir.

Agzıma yitkür kulak bil kim sining zikringdedür

Ol zamân kim cân birürde tipretür bimâr agız (G. 229/6)

“Hasta can vereceğinde ağız kımıldatır o zaman sözlerine kulak ver ve seni zikrettiğini anla.”

2.3. Kan Aldırmak

Kan aldirmek, dinen de tavsiye edilen bir tedavi yöntemidir. Değişik hastalıkların tedavisi için hastalıklı bölge neşter gibi aletlerle kesilerek bir miktar kan akıtılır. İnsan bedeninde bulunan kan, balgam, safra ve sevdâ sıvılarının vücutta dengesiz miktarda bulunmasının hastalıkların nedeni olarak görülmüştür. İnsan vücudundaki sevdâ sıvısı, doğada bulunan ateşe karşılıktır. Vücudunda sevdâ sıvısı artan âşığın ateşi, ayrılık nedeniyle yükselmiştir. Sıtma, ateşe neden olan bir hastalık olduğu için ayrılık ateşiyle arasında ilgi kurulmuştur. Bu ateşin geçmesi için ise neşter yardımıyla kan alınmıştır. Âşıktan ayrılık nedeniyle dökülen kanlar, ayrılık ateşinin azalmasını sağlayacaktır.

Çu urdung nişter-i hicrân firâking sûzı kem boldı

Anıng dik kim ısıtma def' bolgay kimse kan algaç (G. 103/2)

“Sıtmayı defetmek isteyen kişinin kan aldıracağı gibi, ayrılık neşterini vurduğu için ayrılık ateşi azaldı.”

2.4. Sarılıktan Kurtulmak İçin Sarı Bir Nesne Kullanmak

Halk arasında sarıya bakmanın veya sarı bir eşya kullanmanın sarılığa iyi geldiğine inanılır. Beyitlerde bu sarı nesne, karşımıza kehribar olarak çıkmaktadır. “Klasik Türk edebiyatında sarı rengi sebebiyle bazen âşıkların zayıf yüzlerine ve bedenlerine; bazen de Güneş ve Ay’a benzetilen kehribar, sarılık hastalığının söz konusu edildiği beyitlerde de karşımıza çıkmaktadır. Sarılık olan kişilerin boynuna kehribar kolye takıldığında bu hastalığın sona ereceğine inanılmaktadır” (Yazgan Uslu, 2021: 277). Şair, beyitte sarılıktan kurtulmak için kehribar renkli sarı şarap istemektedir. Bunun nedeni ise kendine iyi gelecek iki ögeyi aynı anda istemektedir. Kehribar renkli şarap

sayesinde eline geçen hem şarap hem de sarı renk iyileşmesini kolaylaştıracaktır.

Sarığ agrıg boldum iy sâkî hazân-ı hecr ara

Kanı asraf mey ki bar her katresi bir keh-rübâ (G. 40/1)

“Ey saki, ayrılığın sonbaharında sarılık oldum; her damlası bir kehribar olan sarı şarap nerededir?”

2.5. Delileri Zincire Vurmak

Delilerin çevreye ve kendilerine zarar vermemelerini engellemek için zincire vurularak tedavi edilmesi beyitlerde zikredilmektedir. Şair, zincirdeki delilik akıl çıkaracak diyerek bu durumla dalga geçmektedir.

Ger cünûn def'igadur zencîr körgil kim kılur

Ol selâsil kaydıda divânelig peydâ hîred (G. 129/2)

“Deliliği defetmek için vurulan zincire bak ki o zincir bağındaki delilik, akli ortaya çıkarır.”

2.6. Muska Takmak

Halk arasında hastalıklardan korunmak ve mevcut hastalıklardan kurtulmak için manevi tedavi yöntemleri de kullanılmıştır. Beyitlerde göz duası, hırz, ta'vîz, tûmâr isimleriyle anılan muska taşıma âdetinden sıklıkla bahsedilmiştir. *Geçmişte bir tür sağlık garantisi olarak; musibetlerden, çeşitli hastalıklardan, nazardan, akrep ve yılan gibi hayvanların sokmasından korunmak ve kuvvet kazanmak için muska taşınması âdetti* (Yeniterzi, 1998: 92). Beyitlerde şifa bulmak için kullanılan yöntemlerden biri de muska taşımak olmuştur. Aşağıdaki beyitte şair, muska yerine boynuna sevgilinin mektubunu asmaktadır.

Nâmesin boynumga astım derdime birdi şifâ

Ol kitâbet hırz-ı cân irmis dimeng mektûb imiş (G. 257/3)

“Mektubunu boynuma astım ve mektup derdime şifa verdi, o yazıya mektup demeyin o can koruyucusudur.”

Köksüm üzre dâğlar boynumda zülfi târıdur

Tâ ki müşkîn riştega tartıldı tûmâri anıng (G. 371/5)

Nazar için yazılan göz duasının yani muskanın başta taşınma âdetini gördüğümüz beyitte, muska başa bir iğne yardımıyla tutturulmuştur. Sevgili

muskayı nazar için asmasına rağmen, iğneyi âşıkların gönüllerini çekmek için çengel olarak kullanmaktadır.

Uçı ham iğne birle köz du'âsı başı askandın

Yaman köz tigmesün bolı köngül çıkmekke kullâbıng (G. 373/6)

“Göz duasını, ucu eğri iğneyle kötü göz değmesin diye başına astığından beri [iğne] gönül çekmek için çengelin olmuştur.”

2.7. Üzerlik Yakmak

Nazardan korunmak için uygulanan üzerlikle ilgili âdetler; üstte üzerlik taşımak, üzerliği ipe dizip kurutarak hazırladıkları nazarlıkları duvara asmaktır. *Üzerliği tütsülemek ise nazara uğradığı düşünülen kişiler için en çok uygulanan yöntemlerdendir (Emeksiz, 1998: 233)*. Aşağıdaki beyitte sevgilinin beni üzerlik, âşığın bu benin hayalini taşıyan gönlü ise ateştir. Sevgilinin etrafında dönen gönül, içinde üzerlik olan ateş gibidir ve bu nedenle sevgilinin kötü göz için üzerlik ve ateşe ihtiyacı yoktur.

Tâ köngül haling hayâlidin başıngga ivrülür

Yok sanga hâcet yaman köz def'iga ot u sipend (G. 130/5)

“Gönül beninin hayaliyle başında döndüğünden, kötü gözleri kovmak için senin ateş ve üzerliğe ihtiyacın yoktur.”

3. Evlilikle İlgili Gelenekler

3.1. Saçı

Saçı, düğünlerde gelinin başından değişik nedenlerle saçılan nesneler için kullanılır. Gelinin başından saçılan bu nesneler, bolluk bereket getirmesi için veya geline hediye olması amacıyla saçılır. *“Pek eski zamanlarda para, buğday gibi şeylere münhasır olan bu hediyeler gelinin başından saçılırken, sonraları her türlü düğün hediyesidir” (Onay, 1996: 419)*. Şair, gözyaşlarını bir saçı gibi sevgilinin başına dökmektedir. Gözyaşı, âşığın en büyük nakitlerinden biridir. Âşık, gözyaşlarının hepsini saçarsa ne yapacağını düşünmektedir.

N'itkey min-i hevâyi eger eşk dürlerin

Saçsam barın bulut kibi dil-dâr başıga (G. 557/2)

“Ben arzu doluyum, (bu nedenle) gözyaşı incilerinin tümünü sevgilinin başına bulut gibi saçarsam ne yapayım?”

Aşağıdaki beyitte saç, gül yapraklarından. Hurilerin bile görmeye geldiği bir sevgili vardır. Cennet bekçisi, bu sevgili için gül yapraklarını dirhem yapıp üstünden saçılması için onlarla gönderir.

Hûrlar kilse anı körmek için hâzin-i cennet

Yiberür saçığı gül-bergleridin direm iylep (G. 61/5)

“Huriler onu görmek için gelse, cennet bekçisi gül yapraklarından dirhem yapıp üstüne saçılması için gönderir.”

Âşıkların dirheme benzeyen yaraları, onlara sevgili tarafından verilen güzellik ülkesinin saçları gibidir.

Her kişi ilgige sindin bir direm dik dâğı bar

Hüsn mülki saçığın gûyâ ki taksîm iyleding (G. 362/2)

“Her kişinin elinde senden bir dirhem gibi yarası var, güzellik ülkesinin saçısını paylaşmış gibisin.”

3.2. Mihr (Kâbin), Kan Parası Vermek

Evlilikle ilgili bahsedilen geleneklerden biri de kâbindir. *Kâbin*, *güveyinin geline verdiği ağırlıktır* (Ünlü, 2013: 557). Boşanma durumunda mihrin kadına verilmesi gerekir. Dünyanın gelin olarak tasavvur edildiği beyitte, gelin boşanırsa ona verilecek olan mihr damatın canıdır. Kan parası, birini öldüren kişiden alınıp, onun mirasçılara verilen paradır. Damadın boşanınca canını vermesi hem kan parası ve hem de mihirdir.

Çıksa ‘akdingdin ‘arûs-ı dehr birgil nakd-i cân

Dimegil kim hûn-bahâdur uşbu yâ kâbin müdür (G. 205/5)

“Dünya gelini, nikâhından çıkarsa ona can birikimini ver; bu mihr midir yoksa kan parası mıdır diye sorma.”

4. Bazı İnanç ve Uygulamalar

4.1. Yıldızlara Bakarak Yön Bulmak

Yıldızlara bakarak yön tayin etme inancına aşağıdaki beyitte yer verilmiştir. Âşığın gözlerinden süzülen yaşlar, birer yıldız olarak tasavvur edilmiştir. Gece yolunu kaybeden bir kişinin, yıldızlara bakarak yönünü belirleyebildiği gibi âşığın gözyaşlarına bakanlar da ayrılık yolunu bulabilirler.

Fehm iter-min eşkdin hicrân tarîkin iyle kim

Kiçe azgan tapsa yol hâlini yulduzdın haber (G. 170/4)

“Gece kaybolan kişinin yolun durumunu yıldızdan haber aldığı gibi gözyaşından ayrılık yolunun haberinin alındığını düşünürüm.

4.2. Külle Ayna Parlatma

Geleneklerimizde ayna ve gümüş gibi parlak cisim ve metaller, kül ile ovularak parlatılır. Aşkın bir ayna olarak tasavvur edildiği beyitte ayrılık ateşiyle yanan âşkın külleri sayesinde parlaktır.

Köyüp hecingde kül boldum velikin

Yarukdur ‘ışk mirâtı bu küldin (G. 463/2)

“Ayrılığında yanıp kül olsam da aşk aynası bu külden aydınlanmıştır.”

4.3. İstihare

Geleneklerimizde yapılması konusunda kararsız kalınan konularda karar alabilmek için istihare önemlidir. “İstihare, kişi hakkında hayırlı olup olmayacağı kestirilemeyen bir iş veya davranışın, Allah katında hayırlı olanının kılınan nafile bir namaz ve dua ile talep edilmesidir” (Öğüt, 2001: 333). Âşık, sonunda pişman olacağını düşündüğü aşkı terk etmek için istihareye başvurmak ister.

Körünmes âhiride hâl cüz peşimânlığ

Çu ‘ışk terki üçün istihâre iyler-min (G. 523/5)

“Sonunda pişmanlıktan başkası görünmediğinden aşk terki için istihare yaparım.”

4.5. Kargış, Alkış

Kargış kötülük görülen, öfkelenilen veya sevilmeyen kişiye karşı kötü dilekte bulunmak; alkış, iyilik görülen veya sevilen kişiye karşı iyi dilekte bulunmak için söylenen sözlerdir. Aşağıdaki beyitte, bir kişinin alkış olarak söylediği bir sözün; söylenilen kişinin ruhsal durumuna göre kargış olarak görülebileceği anlatılmıştır.

Ni turfe iş ki birev çun tarıktı ‘ömridin

Dise uzun yaşa kargışdur anga bu alkış (G.254/8)

“Ne gariptir ki hayatından bıkan birine uzun yaşa dense; ona bu alkış, kargış gibi gelir.”

4.6. Kimsesizlerin Varisi Şahtır

Günümüzde de devam eden ve kanunlaşan mirasçı bırakmadan ölen bir kişinin mallarının devlete geçmesi geleneği aşağıdaki beyitte zikredilmiştir.

Kimsesiz şair öldüğünde malları şaha yani sevgiliye geçecektir, ancak şairin elindeki tek malı dertleridir.

Çu min öldüm gamım ol hüsni şâhı ger yise tang yok

Ki bî-kesler ölüp ni kim kalur sultân irür vâris (G. 95/3)

“Ben öldüğüm için o güzeller şahı (sevgili), dertlerimi yese buna şaşılmaz çünkü kimsesizler ölünce sultan varisleri olarak kalır.”

4.7. Sahip Olunan Eşyayı Damgalamak

Bir nesnenin damgalanması geleneğine bir beyitte rastlanmıştır. “Türkler tarih boyunca aile, oba, oymak, boy, devlet gibi unsurları ifade etmek için damga kullanmışlardır. Damgalar; mezar taşları, sancaklar, silahlar, dokumalar, elbiseler, günlük kullanım eşyaları ve hayvanların belirli yerleri gibi birçok yerde kullanılmıştır. Bu uygulama; kişi, soy ve ailenin adının sürdürülmesini sağladığı gibi değerli eşya ve hayvanların kime ait olduğunu belirtir ve kaybolduğunda bulmayı kolaylaştırır” (Güllüdağ, 2015: 133; Enveroğlu, 2005: 15). Beyitte ipek kumaşa benzetilen âşığın canının sahibi sevgilidir. Sevgili bu eşyanın kendine ait olduğunu belirtmek için âşığın canını damgalamaktadır.

‘İşve-gerler dâğıdın cân perdesin kör âh kim

Bu harir iskirdi zâlim şâhlar tamgasıdın (G. 488/8)

“Nazlı [sevgililerin] yarısından can kumaşına bak; eyvah ki bu ipek o zalim şahların damgasından [dolay] eskimiştir.”

4.8. Yada Taşı

Günümüzde olduğu gibi geçmişte de yağmur yağması için çeşitli uygulamalar yapılmıştır. Bunlardan biri de yada taşı ile yapılır. *Yada taşı, kurban kanı sürülmek ile yağmur yağdıran yağmur boncuğudur* (Kaçalın, 2011: 1035). Ali Şir Nevai'nin ‘yada taşı’ hakkındaki görüşleri de kendine özgüdür. Onun eserlerinde ‘yada taşı’ için yada, cada, yodo gibi ifadeler kullanılmıştır. Yada taşı simgesi, zamanla sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçmiştir. Türk halkları arasında yaygın olan yada taşıyla ilgili efsanelerden ve yadacıların ritüel uygulamalarından Ali Şir Nevai'nin haberdar olduğu açıktır (Joraquziyev, 2023:334-336)

Sevgilinin merhametsiz kalbi yada taşı olarak tasavvur edilmiştir. Yada taşının yağmurun yağmasını sağladığı gibi sevgilinin taş kalbi de âşıkların ağlamasına neden olur.

Katık könglüngdin aktı halk yaşı

Ki yamgur bâ'isidür cada taşı (Mfr. 770)

“Yada taşının yağmurun sebebi olması gibi sert gönlün[den dolayı] nedeniyle halkın (göz)yaşı aktı.”

Ali Şir Nevâyî'nin *Garaibü's-Sıgar* isimli divanında ise yada taşının üzerine kan sürülmesiyle ilgili bir beyit yer almaktadır. Yada taşına kan değince yağmur yağdığı gibi, sevgilinin kırmızı renkli dudağı nedeniyle de âşığın gözyaşları yağmur gibi dökülmektedir. (Saygın, 2022: 788).

Yada taşıga kan yitkeç yağın yağkan dik ay sakî

Yagar yamgur dik eşkim çün bolur la'ling şarâb-âlûd (G. S. G. 121/3)

“Ey saki, yada taşına kan değdiği zaman yağmur yağdığı gibi; şarap bulaşmış dudakların yüzünden gözyaşım yağan yağmur gibi olur.”

4.9. Misafire Hediye Vermek

Kültürümüzde misafire ikramda bulunmak çok önemlidir. Misafire hediye vermek, bu hürmeti gösteren âdetlerden biridir.

Niçûk kim mihmânga tuhfe çıkmek resmdür bolgay

Uluska rahmet-i câvid âsârı 'ıyân anda (G. 42/5)

“Misafire hediye vermek âdet olduğu gibi, orada halka olan sonsuz rahmetinin eseri ortaya çıkar.”

4.10. Suçlunun Teşhir Edilmesi

Suçlular; suçların önlenmesi, aynı suçu işlemek isteyenlere ibret olması gibi nedenlerle teşhir edilmekle cezalandırılmışlardır. Aşk suçunu işleyen şair, boynuna ip bağlanıp pazarda teşhir edilmiştir.

Rahm it ki ışk cürmi bile çıktiler mini

Baglap tınâb boynuma bâzâr başığa (G. 557/5)

“Aşk suçuyla boynuma ip bağlayıp pazarın başına çekmelerinden merhamet et.”

4.11. Bayramda Renkli Giymek

Bayramlar ve Nevruz'da renkli kıyafetlerin giyildiğini anladığımız beyitte, baharın sembolü yeşil rengindeki elbiseyi sevgili ve bahçenin servisi giymiştir. Baharın başlangıcı olan Nevruz ile birlikte ağaçlar yeşillenmeye başlar ve yeşil elbise giymiş gibi olurlar.

Muvâfık kiydiler bolmuş meger nev-rûz ile bayram

Çemen servi yeşil hil'at mining serv-i revânım hem (G. 442/1)

“Bahçenin servisinin ve benim yürüyen servim, nevrüz ile bayram olmuş gibi uygun giyinmişler.”

5. Yaşlılıkla İlgili Âdetler

Beyitlerde yaşlılıkla ilgili olarak toplumun uygun gördüğü davranış ve tutumlarla ilgili bazı bilgiler vardır. Bu bilgiler, yaşlıların vakitlerini ibadetle geçirmeleri gerektiği, renkli elbise giymelerinin uygun karşılanmadığı, gençlerle muhabbet kurmalarının hoş karşılanmadığı şeklindedir.

Yaşlıların renkli giyinmesinin uygun olmadığı ifade dildiği beyitte kırmızı ve yeşil kaftan giymek isteyen yaşlı kişi kuru ağaca benzetilmiştir. Giymek istediği kırmızı ve yeşil kaftanın da kuru ağaca bağlanmış yaprak ve çiçekler gibi duracağı belirtilmiştir.

Kuruk yıgaçka irür bağlamak şikûfe vü berg

Karı ki istese kiymek kızıl yaşıl hil'at (G. 73/4)

“Yaşlı bir kişi, kırmızı yeşil kaftan giymek isterse: bu durum kuru ağaca çiçek ve yaprak bağlamak gibidir.”

Yaşlı bir kişinin gençlerle aşk oyunlarına girişmesinin uygun olmadığını ve bunun toplumda güzel karşılanmayacağıyla ilgili beyit şu şekildedir:

Kişi yigitler ile 'ışk-bâzlık kılsa

Yigitlikide irür hûb u munda yoktur şek (Mkt. 728/1)

“Kişi, gençler ile yalancı âşıklık yapsa, bunlar gençliğinde güzel olsa bile şimdi şüphesiz ki güzel değildir.”

Toplumda yaşlıların tövbe ve ibadetle vakit geçirmeleri beklenmektedir. Bu duruma uygun davranmayan bir yaşlının “sakalına gülmek” uygun olacaktır. Bu deyimün günümüzde kullanılan “sakalından utan” deymiyle benzer anlamlar ifade ettiği açıktır.

Karıga tevbe vü takvî kirek ve ger bu hıref

Özini yıgmasa hoştur sakalığa külmek (Mkt. 728/2)

“Yaşlı bir kişiye tövbe ve ibadet gerekir, bu konuda kendini toplamazsa, onun sakalına gülmek iyi olur.”

SONUÇ

Ali Şir Nevâyî, hem İslamiyet öncesi hem de İslami döneme ait geleneklerden beslenmiş ve bunları şiirlerinde yansıtmıştır. Nevâyî; yaşadığı coğrafyaya ait özellikleri, Türk kültürüyle ilgili gelenek, inanış, davranış biçimi ve uygulamaları beyitlerde yoğun şekilde işlememiştir.

İnsan hayatındaki en önemli üç dönem doğum, evlilik ve ölümdür. Toplumlarda bu üç dönem etrafında bazı gelenek, inanç ve uygulamalar şekillenmiştir. İncelediğimiz Fevayidü'l-Kiber, Ali Şir Nevâyî'nin kırk beş-altmış yaşları arasında yazdığı şiirleri içeren divanıdır. Nevâyî'nin dediği gibi "ömrning âhırığa yakın nazmga kirgen fayideleri" yani ömrünün sonuna doğru yazdığı şiirlerinin olduğu divandır. Bu nedenle incelenen beyitlerde özellikle evlilik ve ölümle ilgili gelenekler yoğunluktadır. Doğumla ilgili bir geleneğe ise rastlanmamıştır. Divanda dikkat çeken bir diğer gelenek ise yaşlılarla ilgili olan geleneklerdir.

Divanda İslamiyet öncesi ve İslami döneme ait pek çok inanç ve bu inançlar çevresinde şekillenmiş gelenekler bulunmaktadır. Tespit ettiğimiz gelenekler ölümle ilgili gelenekler, hastalıkla ilgili gelenekler, evlilikle ilgili olan gelenekler, yaşlılara ilgili gelenekler, bazı inanç ve uygulamalar ismiyle beş başlık altında inceledik.

Ölümle ilgili tespit ettiğimiz gelenekler; bir yakını kaybeden kişinin yas tutması ve yas sürecinde olan kişinin siyah renkte kıyafetler giymesi, yas tutan kişinin duyduğu acıyı göstermek için saçını yolması ve tırnaklarıyla yüzünü kan akacak şekilde çizmesi, boyuna keçe asması, ölen kişinin yakınlarına taziye dileklerinin iletilmesi için taziye evinin kurulup, ölen adına yemek dağıtılmasıdır. İslamiyet öncesi ve İslami döneme ait özellikler taşıyan bu geleneklerden birçoğu, bugün de değişik şekillerde devam etmektedir.

İnsanoğlu sağlığını korumak ve bozulan sağlığını düzeltmek adına çareler aramıştır. Bu arayış sırasında elde edilen bilgiler, kuşaklar boyu aktararak bir geleneğin oluşmasını sağlamıştır. Divanda hastalıkların tedavisi için kan aldirmek, hastalıkların nedeni olarak görülen nazar için üzerlik yakmak, manevi tedavi yöntemi olarak muskaların kullanılması, sevgiliye ait bir eşyanın boyunda taşınması, sarılık tedavisi için sarı bir nesnenin taşınması ve sarı bir nesneye bakılması gibi inanç, uygulama ve geleneklere ait izler bulunmaktadır. Delilerin kendine veya başkalarına zarar vermelerini engellemek için zincire vurulması da beyitlerde geçmektedir. Ayrıca hastaya destek olmak için kültürümüzde önemli olan hasta ziyaretleri ve öleceği

düşünülen hastanın başında beklenerek, son sözlerinin kelime-i şehâdet olması için hastanın teşvik edilmesi geleneği zikredilmiştir.

Evlilikle ilgili ise iki gelenekten bahsedilmiştir. Bu gelenekler; gelinlerin başından çoğunlukla bereket getirmesi için para, buğday, şeker gibi saç olarak adlandırılan malzemelerin saçılması ve gelinlere boşanmaları durumunda damat tarafından daha önceden belirlenen bedelin mehir olarak verilmesidir.

Ali Şir Nevâyî'nin kırk beş-altmış yaşları arasında yazdığı şiirleri içeren divanıdır ve divanda yaşlılık zamanında toplumun uygun gördüğü davranış ve tutumlarla ilgili bazı bilgiler vardır. Bu bilgiler; yaşlıların vakitlerini ibadetle geçirmeleri gerektiği, renkli elbise giymelerinin uygun karşılanmadığı, gençlerle muhabbet kurmalarının hoş karşılanmadığı şeklindedir.

Divanda tespit edilen diğer inanç ve uygulamalar ise yağmur yağdırdığına inanılan yada taşı, aynaların külle parlatılması, suçluların teşhir edilmesi, kararsız kalınan konularda istihareye başvurulması, sevilen kişi için alkış ve sevilmeyen kişi için kargış söylenmesi, kimsesizlerin varisinin şah olarak kabul edilmesi, misafire hediye verilmesi, bayramda renkli giyilmesi, sahip olunan eşyanın damgalanmasıdır.

Divanda zikredilen İslamiyet öncesi ve İslami döneme ait pek çok inanç ve bu inançlar çevresinde şekillenmiş olan geleneklerin günümüzde de değişik şekillerde devam ettiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Alisher Navoiy Adabiy Va Ilmiy Merosini O'rganish Masalalari (Ali Şir Nevâyî Edebî ve İlmî Mirasını İnceleme Meseleleri) (2023). Xalqaro Konferensiya Materlallari (Uluslararası Konferans Bildirileri), No. 68, Taşkent, 8 Şubat 2023.
- Bayat, Fuzuli ve Cicioğlu, Muhammet Nurullah (2008). "Türklerde Cenaze Törenleri Bağlamında Mevlid Okuma Geleneği", *Sosyal Bilimler Dergisi*, S.19, s. 148-155.
- Ceylan, Zekeriya (2010). *Teolojik ve Folklorik Açıdan Ölüm ve Ölüyle İlgili Davranış Uygulamalar*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, Sakarya Üniversitesi

- Emeksiz, Abdulkadir (1998). Türk Halk Kültüründe Üzerlik, *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. XXVIII, s. 229-242.
- Enveroğlu, İ. (2005). *Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Güllüdağ, Nesrin (2015). “Türklerde Damga Geleneği ve Nogay Türklerinin Damgaları Üzerine Bir İnceleme”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C.3, S.6, s.132-150
- Hacıgökmen, Mehmet Ali (2013). *Türklerde Yas Âdeti Temelleri ve Sonuçları, Tarihçiliğe Adanmış Bir Ömür: Prof. Dr. Nejat Göyünç’e Armağan*, s. 393-422, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Konya.
- Joraqoziyev, Nodir (2023) “Yada” toshi timsolining Alisher Navoiy asarlarida qo‘llanishi masalalari, Alisher Navoiy va XXI asr (Ali Şir Nevaî ve 21. Yüzyıl), 8-Uluslararo Konferansı Materyalları (8.Uluslararası Konferans Bildirileri), Taşkent-Bakü, 6-7 Şubat 2023
- Kaçalin, Mustafa S. (2011). *Niyâzî Nevâyî’nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar El-Lügâtu’n-Nevâiyye ve’l-İstişâdâtü’l-Çagatâ’iyye*, TDK Yayınları, Ankara.
- Kaya, Ö. (1996). Ali Şir Nevâyî- Fevâidü’l-Kiber, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Komilov Najmiddin (2012). Ma’nolar olami safar (Alisher Navoiy Gazallariga Sharhlar). –Toshkent: “Tamaddun”.
- Maırambek Kyzy, L. (2021), *Ali Şir Nevâyî’nin Eserlerinde Kültürel Söz Varlığı*, Doktora Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Onay, Ahmet Talat (1996). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (Haz. Cemal Kurnaz), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Öğüt, Salim (2001). “İstihâre”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 23, s. 333-334.
- Öztoprak, Nihat (2010). “Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 4, İstanbul, s.103-154.

- Rahimi, Ferhad (2016). *Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi Sözlüğü*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Rahmani, Zabihullah (2019). “Ali Şir Nevâî'nin *Fevâyîdü'l-Kiber Divanı*’nda (Gazeller) Sosyal Hayat İzleri”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi
- Saygın, Muhterem (2022). “Ali Şir Nevâî'nin Garâibü's-Sigar Adlı Divanının Tahlili”, Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Ünlü, Suat (2013). *Çağatay Türkçesi Sözlüğü*, Eğitim Yayınevi, Konya.
- Yeniterzi, Emine (1998). “Divan Şiirinde Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Bazı Hususlar”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 4, s. 87-103.
- Yazgan Uslu, Nesibe (2021). “Ali Şir Nevâî'nin Türkçe Divanlarında Sarılık Hastalığı ile İlgili Kullanımlar”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S:6, s. 268-284.

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 2 Haziran 2025

Volume: 8, Issue: 2 June 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1670768

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
06/04/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
09/05/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/06/2024

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA MERHEM-İ KÂFÛR

Merhem-i Kâfûr In Classical Turkish Literature

Nurgül ÖZCAN

Doç. Dr., Eski Türk Edebiyatı, İstanbul, nurgulozcan34@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5285-6554>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmalarını [CC BY-NC 4.0](#) lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under [CC BY-NC 4.0](#) licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Özcan, Nurgül (2025). "Klasik Türk Edebiyatında Merhem-i Kâfûr", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (2), (Haziran 2025), s. 300-326, doi: 10.58659/estad.1670768

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025 s. 300-326

ÖZET

Orta Asya'dan Avrupa'ya geniş bir coğrafyada hüküm sürmüş olan Türkler, bilim tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. Tarihçiler, Türkler olmadan Asya ve Avrupa'nın bilimsel tarihinin yazılamayacağını söyler. Farklı coğrafyalarda binlerce yıl varlık gösteren bu milletin tıp tarihinde önemli bir yeri vardır. Orta Asya'da şamanların tedavi yöntemleri ve geleneksel halk hekimliğiyle oluşan tecrübeler, daha sonra Selçuklu ve Osmanlı döneminde akademik bir şekilde gelişerek devam etmiştir. Tababetle ilgili bu zengin miras, sanata ve edebiyata da yansımıştır.

Divanlarda, hastalık çeşitleri, hasta-hekim ilişkisi, tedavi yöntemleri, ilaç yapımında kullanılan bitkiler, ilaç çeşitleri ve ilaç terkipleri ile ilgili önemli bilgiler mevcuttur. Merhem-i kâfûr, klasik edebiyatımızın her döneminde en önemli koku maddeleri arasında sayılan, kâfûr maddesinden yapılan bir merhem çeşididir. Divan şairleri, antik çağlardan başlayarak günümüze kadar tıp tarihinde çok tercih edilen merhem-i kâfûr ile yakından ilgilenmiş, şiirlerinde onunla ilgili önemli bilgilere yer vermiştir. Merhem-i kâfûr, savaş yaralanmaları, kanamanın durdurulması, ateşli hastalıklar, kas ve eklem hastalıkları, kalp, göğüs ve ciğer hastalıkları, göz ve kulak hastalıkları vb. çok sayıda hastalığın tedavisinde kullanılan çok amaçlı bir ilaçtır.

Bu çalışmada, merhem-i kâfûrun klasik Türk edebiyatına nasıl yansıdığı, şairlerin hayal dünyasında hangi çağrışımlarla yer aldığı, bununla ilgili kullanılan kelime ve kavramların şiir geleneğimizdeki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur. Elde edilen bilgiler sadece edebiyata değil, tıp ve eczacılık tarihine de kaynaklık edecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Merhem-i Kâfûr, Kâfûr, Tıp Tarihi, Gazel.

ABSTRACT

The Turks, who have ruled over a vast geography from Central Asia to Europe, have made significant contributions to the history of science. Historians argue that the scientific history of Asia and Europe cannot be written without mentioning the Turks. This nation, which has existed in various regions for thousands of years, holds an important place in the history of medicine. The experiences formed through the treatment methods of shamans and traditional folk medicine in Central Asia later evolved academically during the Seljuk and Ottoman periods. This rich heritage of medicine is also reflected in art and literature.

In classical Turkish divans, there is substantial information about types of diseases, the doctor-patient relationship, treatment methods, medicinal plants, types of medicine, and drug formulations. Merhem-i kâfûr (camphor ointment) is a type of ointment made from camphor, one of the most important aromatic substances in every period of classical literature. Divan poets, aware of the widespread use of camphor ointment in medical history since antiquity, paid close attention to it and included important information about it in their poetry. Camphor ointment is a

versatile medicine used in the treatment of many illnesses, including war injuries, stopping bleeding, febrile diseases, muscular and joint disorders, heart, chest, and lung diseases, as well as eye and ear problems.

This study focuses on how camphor ointment is reflected in classical Turkish literature, what associations it evokes in the imagination of poets, and the place and significance of related words and concepts in our poetic tradition. The findings of this study are expected to contribute not only to literary scholarship but also to the history of medicine and pharmacy.

Keywords: Camphor Ointment, Camphor, Classical Turkish Literature, History of Medicine.

GİRİŞ

Sanat ve edebiyat, her dönemde toplumun bir yansıması olarak hayata dair önemli bilgilere ışık tutmuştur. Her sanatçı gibi divan şairi de yaşadığı toplumda var olan unsurları semboller, mazmunlar, mecazlar vasıtasıyla ya olduğu gibi ya da dolaylı bir şekilde eserlerine yansıtmıştır. Hadiseleri, nesneleri, âdet, gelenek, görenek gibi kültürel unsurları, imkânları doğrultusunda kendi penceresinden muhataplarına aktarmıştır. Talât Sait Halman’a göre “divan edebiyatı hem soyutta hem somutta zafer kazanmış bir edebiyattır. Ama bunu ortaya çıkarmamız, izah etmemiz lazımdır” (Halman, 1995: 196). Bir metni incelerken, şairin yaşadığı döneme, yetiştiği coğrafyaya, eğitim durumuna, sosyal statüsüne, çağındaki olaylara yaklaşım tarzına dikkat etmek gerekir. Her metin, içinde bulunduğu sosyal şartlara göre ele alınmalı, döneminin anlayışına göre değerlendirilmelidir.

Edebî metinlerin çözümlenmesi, tarihte vuku bulan siyasi, sosyal, kültürel olaylardaki bazı eksik halkaların tamamlanmasına katkı sağlayacaktır. Divan şairleri, hayatta var olan her şeyi kendi üsluplarına göre işlemiş, sonraki dönemlere önemli bilgiler aktarmışlardır. Bu konuların içinde tababetin önemli bir yeri vardır. Divanlarda hastalık çeşitleri, hastanın çektiği sıkıntı ve zahmetler, hastanın ilaç ve tedaviye yaklaşımı, hasta-hekim ilişkisi, tedavi yöntemleri, tedavi için kullanılan bitkiler, ilaçlar, ilaç terkipleri ile ilgili önemli bilgiler mevcuttur.

Tarihte tedavi amaçlı kullanılan maddelerin en yaygınlarından biri kâfûrdur. Kâfûr, daha çok Japonya, Çin, Hint, Sri Lanka, Tayland, Bangladeş gibi Uzak Doğu bölgelerinde yetişen kâfûr ağacından (*Cinnamomum camphora*) elde edilmektedir. Anavatanı Japonya olan ve antik doğa harikası olarak nitelenen bu ağacın ömrü çok uzundur. Normal bir kâfur ağacının ömrü 2000 yıldır.

Bundan daha uzun yaşayan kâfûr ağaçları da vardır.¹ Çiçeklerinin görünüşü papatyaya benzer ve kokusu güzeldir (Pala, 1995: 305). Kaynaklarda, boyunun 30 metreye kadar uzadığı söylenmektedir.² Beyaz renkli, ağır kokulu olan kâfûr, kâfûr ağacının zambından elde edilmektedir. Sumatra adasının kuzeybatı sahilindeki “Kansur şehrinde ağaçtan çıkartıldığında rengi siyahtır. Kâfûriler onu Umman, Basra veya Şiraz’a getirip yakarak ağartırlarmış. Siyah, sarı kızıl veya devetüyü renginde olan kâfûr, yıkanıp işlendikten sonra beyazlatılmış” (Kutlar, 2004: 16). Ağacın dalları arasından çöplerinin parçalanması sonucu çıkarılan kâfûra ‘fensûrî’, kâfûr çeşitlerinin tamamının ana maddesi olan çeşidine ‘rubâhî’ denirdi. Rubâhînin; ‘mavi esferek (esferekü’l-ezrak) ve azâd denilen iki türü vardı. En kaliteli kâfûr çeşidi ise kokusu ve tadı güzel olan, içinde petrol gibi bir madde bulunmayan ‘el-cedid’ denilen kâfûrdu (Bakır, 2000: 74-75).

Kâfûr, *Kur’ânı Kerîm*’de ismen geçen dört kokudan biri olması hasebiyle İslam dininde önemli bir yere sahiptir (Bilgin, 2020: 29). *Kur’ân-ı Kerîm*’de kâfûrla ilgili bir de ayet vardır: “İyiler ise, kâfûr katılmış bir kadehten (cennet şarabı) içlerler” (İnsan, 76/5).³ İbn Abbas (ö. 687-88), cennetteki ırmaklardan birinin adının kâfûr olduğunu söyler. Bu ırmağa ‘Aynu’l-Kâfur’ denilmektedir. Bazı âlimlere göre kâfûr kelimesi, ırmağın adından ziyade suyun berraklığı/beyazlığı ve serinliğini tasvir etmek için kullanılmıştır (Bilgin, 2020: 31). Hadis kaynaklarında kâfûr maddesinin, Hz. Muhammed tarafından buhur malzemesi olarak kullanıldığı da rivayet edilmektedir (Müslim-Elfaz, 21).

Tarihte ve günümüzde kâfûrun kullanım alanı çok geniştir. Koku terkiplerinde, mutfak kültüründe, cenaze işlemlerinde ve en önemlisi de tıp ve eczacılıkta pek çok hastalığın tedavisinde önemli bir yeri vardır. Hippokrates (MÖ. 460-370) kâfûrun, gül suyu ve sandal karışımıyla birlikte başa sürülmesini tavsiye eder. Bu terkinin insan beynini güçlendirdiğini söyler (Akarsu vd., 2020: 17). Kâfûr maddesinin, işlenmemiş hâliyle koklandığı zaman baş ağrısı ve uykusuzluk yaptığı, şehveti yok ettiği bilinmektedir (Onay, 2004: 296). İşlenmiş kâfûr, Antik Çağlardan günümüze kadar sağlık alanında pek çok hastalığın tedavisinde tercih edilen önemli bir maddedir. Eski Çin’de kâfûrun afrodizyak etkisi olduğuna inanılırdı. Bu özelliğinden dolayı 9.yy’daki bir hükümdar kâfûru düzenli tüketirdi. Ayrıca uzun ömürlü olduğu, yaprağını dökmediği, boyu göğse kadar yükseldiği için tapınılan ağaçlardandı (Kılıç, 2011: 30). Kâfûr, Orta Çağ ilaçlarının hazırlanmasında vazgeçilmez bir maddeydi.

¹ https://www.mklibrary.com/camphor-tree/#a_brief_history_%e2%80%93_cinnamomum_camphora

² <https://katalog.smsmarmaragroup.com/pdf/cinnamomum-camphora-lauraceae/kafwr>,

³ Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim Meâli, Haz. Altuntaş, Halil - Şahin Muzaffer, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011.

Tıp tarihinde kas ve eklem ağrıları, romatizmal hastalıklar, -başta öksürük olmak üzere- solunum sistemi hastalıkları (Çakır ve Şahin, 2023: 221), sindirim sistemi rahatsızlıkları, baş ağrısı, uyku sorunları ve iştahsızlık gibi çok sayıda hastalığın tedavisinde kullanılırdı (Kaya, 2015: 268). Kâfur, genel manada bir ağrı kesici olarak değerlendirilebilir” (Çağatay, 2024: 123). Kâfurla yapılan tedavilerde kâfûrun miktarını ayarlamak çok önemlidir. Mesela; az miktarda alınan kâfûr, dimağa güç verir, dikkati artırır. Sinir sistemi üzerinde olumlu etki yapar, kan dolaşımını düzenler, kalbe iyi gelir (Bekmezci, 2013: 64). Ölçü ayarlanamadığında ciddi zararları olabilir hatta ölüme bile sebep olabilir. Kâfûrdan yapılan ilaçların başında kâfûr merheminin geldiği söylenebilir. Kâfûr merhemi, ateşli hastalıklarda, göz ve kulak rahatsızlıklarında, eklem ağrılarında, kanamanın durdurulamadığı durumlarda, kasların yumuşatılmasında, iltihaplı hastalıklarda, cilt rahatsızlıklarında, kaşıntıda vb. çok sayıda rahatsızlığın tedavisinde kullanılan önemli bir ilaçtı. Mîr Salih B. Havâbin’in (d.?-ö.?) *Risale Fi’t-Tıbb* adlı eserinde merhem-i kâfûrun kullanıldığı tedavilerden bazıları şunlardır: Burun kanaması, dolama ve çibanlar, el ve ayak yarılması, burun ve dudak yarılması, yılan sokması, kulak ağrısı, sağırılık, hafakan (yürek oynaması), böbrek taşları, basur ve makat yaraları, mafsâl ağrıları, iltihabî yaralar, kan alma sonrası durmayan kanamalar, burun kanaması (Yılmaz, 2021: 12-195). İnsan bedenindeki sıkıntıların çoğu için faydalı olan kâfûr merhemi, divan şairlerinin de ilgisini çekmiş, hem kullanıldığı rahatsızlıklar hem de çeşitli benzetmeler vesilesiyle divanlarda yer almıştır.

Bu çalışmada, ‘merhem-i kâfûr’un klasik Türk edebiyatında kullanım alanıyla ilgili genel bir değerlendirme yapılmıştır. Konuyla ilgili seçilen beyitler, sadece divanlardan seçilmiştir. Konunun genel seyrinin bütün olarak görülebilmesi için tercih edilen metinlerde herhangi bir yüzyıl sınırlaması yapılmamıştır. Beyitler, detaylı olarak tahlil edilmiş, kullanıldığı kelime, kavram ve benzetmelere göre tasnif edilmiş, merhem-i kâfûrun metin içinde nasıl işlendiği ile ilgili değerlendirme yapılmıştır. Başlıklar, kullanım sıklığına göre değil alfabetik olarak düzenlenmiştir. Başlıklar altındaki beyitler, yüzyıllara (şairlerin ölüm tarihlerine) göre kronolojik sıralanmış, beyitlerin sonunda şairin mahlası, nazım şekli ve numarası verilmiştir. Sonuç bölümünde; merhem-i kâfûrun divanlarda, hangi hastalıklarla ve hangi benzetmelerle birlikte kullanıldığı tablo olarak gösterilmiş, tablodaki bilgiler alfabetik olarak sıralanmıştır. Bu bilgilerle ilgili değerlendirme yapılmıştır.

1. Merhem-i Kâfûr- Ateş/ Ateş Yanığı

Klasik Türk edebiyatında merhem-i kâfûr, zaman zaman ateş ve ateşle ilgili kavramlarla birlikte kullanılır. Çünkü o dönemlerde merhem-i kâfur; ateşli

hastalıklarda, ateş yanıklarının tedavisinde (Güler, 2020: 549), güneş yanıklarında, humma sebebiyle yaşanan ateşlenmelerde kullanılan önemli bir ilaçtı (Doygun, 2023: 220-225). Edebiyatımızda ateş sembolizmini çok kullanan Şeyh Gâlib (ö. 1799), bir beytinde, merhem-i kâfûrun ateş yanığında kullanılması özelliğini edebi bir şekilde işlemiştir. Şaire göre aşk sarhoşunun ruhunun gıdası arak içkisidir yani rakıdır. Divan şiirinde, ‘arak’ kelimesi genellikle birden fazla anlamı karşılayacak şekilde tevriyeli olarak kullanılır. Arak kelimesinin rakı anlamı dışındaki diğer bir anlamı da ‘ter’dir. Günümüzde kullanılan rakı kelimesi ‘arakî’ kelimesindeki ‘a’ sesinin düşmesiyle oluşmuştur. Arakî, sözlüklerde ‘terle ilgili, tere ait, terleten’ olarak açıklanır. Rakıya (arak), bu ismin verilmesinin sebebi, damıtılma esnasında imbikten damla damla düştüğü için insanın terlemesine benzemesinden dolayıdır (Öncü vd., 2002: 31). Gâlib beytinde; ateşler ve terler içinde sevgilisini arayan aşk sarhoşu ile ateş yanığı arasında anlam ilişkisi kurar. Mahbubuna kavuşamamış bir aşığın en büyük özelliği gönlündeki aşk ateşiyle yanıp tutuşmasıdır. Beyitte, bağlantı kurulan diğer iki kavram ‘kût-ı rûh’ (ruh azığı) ve ‘merhem-i kâfûr’dur. Aşktan sarhoş olmuş bir kişinin ‘ruh azığı’ yani şifası, yine aşktır. Kaybettiği gönlünü (kendini) arayan aşk sarhoşunun aradığı, yegâne şey yine aşk şarabıdır. Çivi çiviye söker misali aşğa sunulan arak (aşk şarabı), ateş yanığı üzerine sürülen merhem-i kâfûr gibi onun derdine şifa vesilesi olacaktır:

Kût-ı rûhudur arak meyzede-i dil-cûnun

Çünkü âteş yanığı merhem-i kâfûr ister (Şeyh Gâlib, Ebyat.27)

2. Merhem-i Kâfûr-Gül

Kâfûr ve kâfûr merhemi, hafakan (yürek hoplaması), kalbin güçlendirilmesi, yaraların tedavisi gibi pek çok hastalıkta, merheminin etkisini artırmak için gül ve gül suyu, gül yağı, gül macunu vb. gül ürünleriyle birlikte kullanılırdı. Gülün şifa özelliği kadim kültürlerin tutumunda mevcuttur. Eski tıp kaynaklarında gül ve kâfûrun birlikte kullanıldığı çok sayıda ilaç terkiibinden bahsedilmektedir (Çetindaş, 2013:22). Kâfûr merhemi ve gülün birlikte kullanılması, beyitlere de yansımıştır. Azmizâde Hâletî’ye (d.1570-ö.1631) göre gül bahçesinde açan beyaz güller, bülbülün gönül yarasına sürülen merhem-i kâfûra benzer. Açılan her beyaz gül, aşk acısı çeken aşıklar için adeta Hak tarafından bahşedilen bir merhamet nişanesidir. Kâfûr, divan şiirinde daha çok hoş kokusu, beyaz rengi, berraklığı ve şifası açısından ele alınır. Baharda taze açan beyaz güllerde, bu özelliklerin hepsi mevcut olduğundan; ‘verd-i sefid’ (beyaz gül), kâfûr merhemi olarak düşünülmüştür. Böylece, merheme benzeyen beyaz gülü temaşa eden bülbülün (âşıkın), gönül yarasından duyduğu acı bir nebze de olsa hafifleyecektir:

Uşşâka rahm olmaz dime zahm-ı dil için bülbülün
Gül-şende her verd-i sefîd bir merhem-i kâfûrdur (Azmişâde Hâletî, G.261/5)

3. Merhem-i Kâfûr-Cerahat/Nâsûr

Merhem-i kâfûr, Orta Çağ'da, ameliyat esnasında oluşan komplikasyonlar için kullanılan önemli ilaçların başında gelirdi. Osmanlı donanmasında görev yapan bir cerrahın sandığında, sekiz çeşit tıbbî ürün bulunması gerekirdi. Bu sekiz malzemeden biri kâfûr ruhu ve kâfûr merhemiydi (Kocaoğlu, 2020: 541). Eğer cerrah ameliyat esnasında yanlışlıkla damarı keser de hastada beklenenden daha fazla kanama olursa kanamayı durdurmak için merhem-i kâfûr kullanılırdı (Katırcıoğlu vd., 2011: 296). Hikemî tarzın temsilcisi Nâbî (ö. 1712), merhem-i kâfûrun ameliyatlarda kullanılmasını kendi üslubuna göre ele almıştır. Beyitte, iltihap kapmış bir yaranın cerrahi müdahale sonrası, usta bir cerrah tarafından itinayla sarılması ve yaranın üzerine steril bir bezle kâfûr merhemi sürülmesi resmedilmiştir. Somut bir tıbbî müdahalenin aşamaları benzetme amaçlı kullanılmış, çağrışımlarıyla sosyal mesaj verilmiştir. Beyitte, ameliyatı ve ameliyat sonrası işlemi gerçekleştiren usta cerrah 'kader'dir. Yarayı sarmak için kullanılan fetil (sargı bezi) 'lütuf' dur. Fetil, eski zamanlarda cerrahi müdahale sonrası merhem sürmek için kullanılan tiftik ve keten gibi iplerden bükülen özel bir bezdir (Şemseddin Sâmî, 1978: 982). Fetilin üzerine biraz merhem-i kâfûr konulur, yaralı veya kanamalı bölgeye tampon yapılırdı. Beyitte, iltihap kapmış yara 'zaman yara'sıdır. Şair, bu ifadeyle dönemindeki yolsuzluk ve liyakatsizlik gibi kronikleşmiş sıkıntılara işaret etmektedir. Nâbî, toplumdaki tüm olumsuzluklara rağmen ümidini kaybetmemiştir. Kader hekiminin eliyle, lütuf fitilinin müdahalesiyle yani ilahî takdirin tecellisiyle, zamanındaki manevi rahatsızlıkların hepsi son bulacaktır:

Fetîl-i lutf ile cerrâh-ı çîre-dest-i kazâ
Kodî cerâhet-i eyyâma merhem-i kâfûr (Nâbî, K 7/7)

Fehîm-i Kadîm Divanı'nda, âşîğın gönlündeki yara cerahatten dolayı vahim bir hâl almıştır. Yarasındaki cerahate bağlı olarak âşîğın ateşi yükselmiş, hararetten dolayı kendinden geçmiş, ağzı dili kurumuştur. İltihap kapmış hastalıklarda vücut çok su kaybettiğinden beden ısısının yükselmesi kaçınılmazdır. Hastanın ateşinin yükselmesi, durumun ciddiyetini gösteren en önemli işaretlerden biridir. Şaire göre, âşîğın durumu ciddidir. Maalesef onun için yapılacak bir şey kalmamıştır. Gönlündeki yaraya merhem-i kâfûr bile sürülse, ateşinin düşmesine, iyileşmesine imkân ve ihtimal yoktur:

Dilde cerâhatüm o kadar germ kim Fehîm
Kâfur olursa merhemi teb-hâle-hîz olur (Fehîm-i Kadîm, G.90/5)

Aşağıdaki beyitte de hiç bir tedaviye cevap vermeyen başka bir gönül hastasından bahsedilmektedir. Maşukun sinesindeki yara, nâsûr olduğu için yaradan akan iltihaba, usta bir hekim, merhem-i kâfûrla müdahale etse bile faydalı olmayacaktır. Şair, sinedeki yaranın durumunu ‘nâsûr’ kelimesiyle tasvir etmiştir. Nâsûr, kanaması ve iltihap akıntısı durmayan, akarı dindirilemeyen yaralar için kullanılan eski bir tıp terimidir (Şentürk, 2016: 158). Bu tarz yaralara uygulanan tedavi genellikle iyi sonuç vermez:

Sûd vermez merhem-i kâfûr zahm-ı sîneye
Neylesin sa'y-ı tabib ol zahma kim nâsûrdur (Osman Nevres, G.38/4)

4. Merhem-i Kâfûr-Cism/Ten

Zâtî'ye (ö.1546) göre sevgili, açık istiare yoluyla can cerrahıdır. Âşığın sinesi, aşk yaralarıyla delik deşik olmuştur. Kanayan yaralarının dindirilmesi için manevi bir ameliyata ihtiyacı vardır. Bu ameliyatı gerçekleştirmesi gereken kişi sevgilidir. Yaraların tedavisi için tek yol, âşığın yaralı sinесinin, sevgilinin merhem-i kâfûra benzeyen tenine temas etmesidir. Yani âşık, hasret duyduğu güzelin kendisine sarılmasıyla şifa bulacaktır:

Sine-i pûr-zahmuma sarmağa sa'y itsem seni
N'ola ey cerrâh-ı cân kâfûrî merhemdür tenün (Zâtî, G. 795/4)

Merhem-i kâfûr, sevgilinin cismidir. Âşık, hasta gönlünün inlemelerinin son bulması için sevgilisinin-maddi manevi- varlığını yanında istemektedir. Klasik Türk edebiyatında sevgilinin yüzü her zaman parlak, beyaz ve berraktır. Güneş gibi etrafını aydınlatır ve muhatapları için yakıcıdır. Onun bu özellikleri aynı zamanda şifa olarak görülür. Haşmet, sevgilinin cismine, beyazlığı ve parlaklığından dolayı kâfûr merhemine benzetir. Onun hoş kokulu beyaz ve nazik teni, âşığın canını yakan gönül yaraları için merhem niteliğindedir:

Haşmetâ derdime dermân o perî-peykerdir
Cism-i kâfûrîsî zahm-ı dil-i zâra merhem (Haşmet, G.177/7)

5. Merhem-i Kâfûr-Elmas

Klasik edebiyatımızda elmas bazen, renginin parlaklığı ve beyaz rengi çağrıştırmaları açısından kâfûra teşbih edilir. ‘Merhem-i elmas’ tabiri de merhem kelimesinden dolayı merhem-i kâfûrla beraber kullanılır. Elmas merhemi, diğer merhemler gibi tedavi amaçlı kullanılan bir merhem değildir. Tam tersi insan vücudu için zararlıdır ve öldürücü özelliği vardır. Tarihte bir ara böbrek taşlarının tedavisi için denenmiş, bu tedavinin bazı organlara ciddi zarar verdiği görülmüştür. Elmas merhemi denilen şey aslında elmas tozudur. Elmas tozu, tarih boyunca zehirleme işlemlerinde, işkence yöntemlerinde, ve intihar etmede kullanılmış, öldürücü etkisiyle bedeni tahrip eden zehirli bir

şeydir (Şentürk, 2005: 157). İslam tarihinde Hz. Hasan'ın, eşi tarafından elmas tozuyla zehirlendiği rivayet edilmektedir. Elmas tozu, merheme karıştırıldığında, sürülen yerlerde iltihaba neden olduğu, elmas kırıntılarının mevcut yarayı daha da kötüleştirdiği bilinmektedir (Aydın, 2022: 3). Divan şairleri, elmas merheminin öldürücü özelliğini çok sık kullanırlar. Aşk acısından memnun olan âşık, aşk yaralarının iyileşmemesi için elmas merhemini özellikle talep eder. *Fevzî Divanı*'nda öldürücü elmas merhemi ile şifa olan kâfûr merhemi tezat teşkil edecek şekilde kullanılmıştır. Âşık, gönül yarasının kendine verdiği acıdan son derece memnundur. Çok zahmet çeker ama acının kaynağı sevgilisi olduğu için derdini lütuf olarak görür. Şifa bulması bir yana, çektiği acının daha da artması için elmas tozu (elmas merhemi) talep eder. Âşığın bu ölümcül derde duyduğu iştiaak, beyitteki 'can atmak' deyimıyla verilmiştir. Fevzî (d. 1638-ö. 1679), 'can atmak' deyimini hem çok istemek, arzu edilen şeye bir an önce kavuşmak hem de bir şey uğrunda can vermek, canından geçmek anlamında kullanmıştır. O'nun talebi, yaralarını iyileştirecek kâfûr merhemi değildir. Yaralarını daha da azdıracak elmas merhemidir:

Cân atar rîze-i elmâsa gönül
Sanmanuz zahmına kâfûr ister (Fevzî, G. 33/3)

6. Merhem-i Kâfûr-Gerdan

Divan şiirinde, kâfûrla ilgili en yaygın benzetmelerden biri beyazlığından dolayı sevgilinin gerdanıdır. Gerdan ve kâfûrun birlikte kullanıldığı beyitlerde daha çok şem'-i kâfûr (kâfûrlu mum) karşımıza çıkar. (Kufacı, 2020: 191). Şem'-i kâfûr, kâfûrdan imal edilen beyaz renkli özel bir mum çeşididir (Sungurhan, 2015: 150). Hâletî'ye göre sevgilinin beyaz gerdanı merhem-i kâfûrdur. Şair, kâfûr merheminin incinen ve vücutta ezilen yerlere uygulanması özelliğine gönderme yapar. Beyitte âşık, boynuna halka takılmış, zincirli bir esir olarak tasavvur edilmiştir. Âşığın boynundaki zincir, bela zinciridir ve boynuna öldürücü zarar vermiştir. Âşık, gördüğü zarardan kurtulmak için sevgilinin merhem-i kâfûra benzeyen gerdanından medet ummaktadır:

Merhem-i kâfûr olur ol şem'-i hüsnün gerdeni
Tavk-ı zencîr-i belâ âzürde kılsa gerdanüm (Azmizâde Hâletî, G.540/5)

7. Merhem-i Kâfûr-Kar

Merhem-i kâfûr, beyaz renginden dolayı kış mevsimi ve kar geçen beyitlerde benzetme unsuru olarak tercih edilir. Kâfûrun kış mevsimiyle birlikte kullanılmasının başka bir sebebi de kâfûr ağacının soğuğa karşı dayanıklı olmasıdır. Tabiat olaylarının kişileştirme ve hüsn-i ta'lîl yoluyla anlatıldığı bir beyitte, toprak, yerde yatan bir yaralı olarak düşünülmüştür. Yarası kılıç

yarasıdır. Toprağı kanlar içinde yere seren ‘güneş’tir. Klasik Türk edebiyatında güneş; -parlak görünüşünden ve hüzmelerinin kılıca benzemesinden dolayı çoğu zaman- elinde altın kılıç tutan ve dünyaya meydan okuyan bir hükümdara ya da askere benzetilir (Şentürk, 2000: 43). Güneşin elinde altın kılıç tutması, divan şiiri dışında Mısır, Yunan, Sümer, Asur, Akad vb. pek çok milletin mitolojisinde de vardır (Uğur, 2023: 187). Zâtî’ye göre, kılıç darbesiyle yaralanmış toprağı, tedavi etme görevi kış mevsiminindir. Kış (şitâ), beyaz kıyafet giymiş bir hekim gibi düşünülmüştür. Kar ise kış hekiminin tedavi amaçlı kullandığı merhem-i kâfûrdur:

Virmezdi şitâ merhem-i kâfûrî zemîne
Tig ile güneş cismine zahm urmasa anun (Zâtî, G. 718/7)

8. Merhem-i Kâfûr-Nâme

Aşka düşmüş biri için sevgiliye ait her şey mukaddestir. Güzelin bir bakışına, bir kuru selamına bile teşne olan âşığa, bir de mektubu gelse dünyanın en mutlu insanı olur. Kronik bir gönül hastası olan âşık, kendine gelen bu eşsiz kâğıt parçasını tüm dertlerinin dermanı olarak görür. Saadetten ne yapacağını, nasıl davranacağını bilemez. Ruhuna bedenine şifa olması için mektubun sayfalarını yüzüne gözüne sürer (Boz, 2024: 7). Celili’ye (ö. 1569) göre sevgiliden gelen nâme, dertlerine deva olması için yolunu gözlediği kâfûr merhemi gibidir. Bu nâmeyi, bütün acılarına şifa olarak görmesi kınanacak, yadırganacak bir durum değildir. Böyle bir saadet dünya yüzünde kaç âşığa nasip olur? Beyitte, kâğıdın beyaz rengiyle kâfûr merhemi arasında anlam ilişkisi kurulmuştur. Merhem-i kâfûrun pek çok derde deva olma özelliği öne çıkarılmıştır:

Ey beyâz nâme ki bir kâfûrî merhem eyledün
Ta’n mı idersem dil-i pür-derdüme dermân seni (Celili, G.408/6)

9. Merhem-i Kâfûr-Sabah

Merhem-i kâfûrun beyaz olduğu için bazen siyah renkli unsurlarla birlikte kullanılarak tezat sanatı yapılır. Aşağıdaki beyitte, âşığın içine düştüğü sıkıntılı durum, gece ve gündüz tezatının çağrışımlarıyla anlatılmıştır. Beyitte, ayrılık acısının açtığı yaralardan dolayı gece sabahlara kadar uyuyamayan bir aşk hastası vardır. Bu hastanın tedavisi için gerekli olan ilaç, merhem-i kâfûrdur. Parlak ışıklarıyla dünyayı aydınlatan sabah güneşi, kendisinden merhem yapılan kâfûr maddesine benzetilmiştir. Şair, “Sabah kâfûrunun aydınlığından merhem yapsalar, ayrılık acısıyla sabahlara kadar kıvranan ve uykusuzluktan bitap düşen âşığın acısı (yine de) bu merhemi kabul etmez.”

diyor. Ayrılık derdine düşen âşıkların derdinin dermansız olduğu, yaralarının merhem kabul etmediği ifade ediliyor:

İtseler merhem eger kâfûr-ı kân-ı subhdan

Zahm-ı şeb-bîdâr-ı hicr itmez kabûl-i iltiyâm (Azmizâde Hâletî, G.495/6)

10. Merhem-i Kâfûr-Sine

Merhem-i kâfûr ile ilgili en yaygın benzetmelerin başında sevgilinin sinesi gelmektedir. Güzelin sinesi, yasemin çiçeği gibi zarif, beyaz bir yaban gülü (nesrin) gibi bembeyazdır. Gül yaprağı gibi pürüzsüzdür. Şeffaf ve parlak olduğu için safi nurdur, berrak bir sudur, parlak bir güneştir. Bazen aydır bazen gümüşdür. Bu dünyada onun kokusunu tarif edecek kelime yoktur. Sanki bir cennet bahçesi gibi tüm kokular o sinenin kokusunda toplanmıştır (Erdoğan, 2013:395). Bu eşsiz sine, âşığın, ayrılık kılıcıyla yüzlerce kez yara almış ciğerleri için bir merhem-i kâfûrdur. Sızlayan yaraların acısını bir anda kesecek mucizevi bir ilaçtır. Âşık, beyaz sinesini kendisinden uzak tutmaması için yârine yalvarır, kanayan yaralarına merhem olması için ondan aman diler. Kâfûr, eski dönemlerde özellikle ciğer iltihabı hastalıklarında kullanılan ilaçların terkinde kullanılırdı (Doğuer, 2013: 118). Şair beyitte, merhem-i kâfûrun bu özelliğine dikkat çekmektedir:

Dirîğ itme amân ol merhem-i kâfûr-veş sinen

Cigergâhım benim sad-şerha iden tîg-i hicrândır (Yâver, G. 60)

Sevgilinin acımasız bakışları, kirpik oklarıyla attığı öldürücü oklar, zalim vuruşlar, âşığın canında derin yaralar açar. Onun gaddar bakışları kan dökmekten zevk alan merhametsiz cellada benzer. Bu yaraların yegane merhemi sevgilinin kâfûr merhemine benzeyen şifalı sinesidir. Şairler, güzelin kirpiklerini bazen neşter olarak tasavvur eder. Aşağıdaki beyitte yara-merhem-kâfûr kelimelerinin bir arada kullanılması kirpiğin neşter anlamında kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca beyitte, 'dâğ' kelimesiyle kâfûr merheminin ateş yanıklarında kullanılmasına, 'zahm' kelimesiyle de yaraların tedavisindeki etkisine işaret edilmektedir. Eski dönemlerde, yaranın iltihaplanmaması için kızgın demirle dağlama yöntemi kullanılmış. Daha sonra da tedavi için üzerine kâfûr merhemi sürülürmüş (Yeniterzi, 1998: 12):

Nigehün dâğ u müjen zahm urur câna velî

Yaraya merhem olan sine-i kâfûrundur (Pertev, G.191/3)

11. Merhem-i Kâfûr-Şebnem

Divan şiirinde, süsen çiçeğinin yaprakları kılıca benzediği için genellikle kılıç ve hançer gibi keskin savaş aletleri ile birlikte kullanılır (Bayram, 2007: 215). Şair Hâmî'ye (d.1679 - ö.1747) göre âşığın cismi, süsen hançeri tarafından yüz

parça edilmiştir. Parça parça olmuş bedenin üzerinde görülen şeffaf damlacıklar da şebnem değildir. Görünen kabarcıklar, kanamanın dinmesi için yaranın üzerine gül tarafından konulan kâfûr merhemidir. Beyitte, gül ile şebnem, zahm-ı hûn-feşân ile sad-pâre arasında çarpaz leff ü neşr sanatı yapılmıştır. Sûsen ve gül kişileştirilmiş, sûsen etrafı kılıçla kırıp geçiren acımasız bir asker; gül, kanamayı dindirmek için yaranın üzerine kâfûr merhemi süren şefkatli bir hasta bakıcı olarak düşünülmüştür. Hançer-i sûsen tamlamasıyla büyük ihtimal sevgilinin keskin bakışları kastedilmektedir:

İdüp sad-pâre cismün hançer-i sûsen degül şebnem

Komış gül merhem-i kâfûrî zahm-ı hûn-feşân üzre (Diyarbakırlı Hâmî, K.2/24)

12. Merhem-i Kâfûr-Yara

Ok, kılıç, hançer vb. savaş yaralanmalarının tedavisinde merhem-i kâfûr en temel tıbbî ilaçlardan biri olduğu için divanlarda en fazla savaş, yara ve yaralanma unsurlarıyla ilgili beyitlerde karşımıza çıkmaktadır.

12.1. Ayrılık Yarası

Antik çağlardan beri var olan ve kökeni Eski Mısır'a kadar dayanan daha sonra İslam dünyasında da kabul gören 'ahlât-ı erbaa' diğer bir söyleyişle 'patoloji teorisi' özellikle Müslüman hekimlerin araştırmalarıyla önemli bir noktaya gelmiştir. Bu teoriye göre insan bedeninde 'safra, kan, balgam, ve sevda' olmak üzere dört temel unsur vardır. İnsan bedeninde oluşan hastalıklar, vücutta bu unsurların dengesinin bozulmasından kaynaklanmaktadır (Eliacık, 2010: 134). Ahlât-ı erbaa teorisi, Hipokrat tarafından geliştirilmiş ve etkisi 19.yy'a kadar devam etmiştir. İlaçlar, bu dört unsurun sıcaklık, soğukluk, kuruluk, yaşlılık özelliklerine göre hazırlanırdı (Demirhan,1988: 24). Aşağıdaki beyitte geçen 'kâfûr-mizâc' tabiri bu teoriyle ilgilidir. Eski tıpta kâfûr, soğuk ve kuru olarak değerlendirilirdi. İbnî Sînâ *El-Urcûze Fit-Tıp* adlı eserinde *Kokuların ve Itırların Mizacı* başlığında kokulu ağaçların sıcak mizaçta olduklarını fakat kâfûr ve sandal ağacının diğerlerinden farklı olarak soğuk mizaçta olduklarını söyler (İbn Sina, 2023: 29). Osmanzâde Ta'ib (d.1659-1660 - ö.1724), âşığın sinesindeki yaranın hasretten kaynaklandığını söyler. Şair, yaranın ciddiyetini tasvir etmek ve kelimenin ateşle olan ilgisinden faydalanmak için 'dâğ' kelimesini özellikle seçmiştir. Bilindiği üzere enfeksiyon kapan yaralar bedende yüksek ateş yapar. Merhem ve kâfûr-mizaç kelimeleri kâfûr merhemini çağrıştırır. Burada merhem-i kâfûra benzetilen kelime hasrettir. Ta'ib'e göre hasret de merhem-i kâfûr gibi şeffaftır. Bundan maksat, yaranın içte olduğu ve vaziyetinin kimseye

gösterilememesidir. Dışarıdan görülmeyen, içten içe çeken tüketen bir yaranın acısını elbette ancak yaşayan bilir:

Kâfûr-mizâc eyledi sinemdeki dâğum

Bî-reng imiş ey hâzık-i dil merhem-i hasret (Osmanzâde Ta'ib)

Şeyh Gâlib de ayrılık yarısından mustariptir. Canı yanan her hasta gibi yaralarının acısından şikayet eder. Sızlanırken bir yandan da başkalarının kendi durumuna düşmemesi için yana yana dua eder. Burada, beraber düşünülmesi gereken ifadeler şunlardır: yara/sine, muhtâc-ı kâfûr/meh-pâre, olmasın bir kimsenin/ olmasın bir kimsenin. Şaire göre sevgili, açık istiare yoluyla ay parçasıdır. Kâfûr merhemi, sevgilinin ay gibi parlak ve beyaz yüzüdür. Âşığın yaralayan sebep, ay yüzlü sevgilinin âşıktan uzak olması, onun sinesinden ayrı kalmasıdır. Bu hasrete hangi âşık dayanabilir? Böyle bir yükü hangi can taşıyabilir? Kavramlar arasındaki paralelizm ve ahenk unsurları, kastedilen mananın okuyucuya daha güçlü aktarılmasını sağlar. Her iki mısranın sonunda yapılan tekrar sanatı, tekrarlanan “(Aman) ben yandım başkaları yanmasın” yakarışı âşığın çektiği sıkıntının derecesini yansıtması açısından önemlidir:

Yâresi muhtâc-ı kâfûr olmasın bir kimsenin

Sineden meh-pâresi dür olmasın bir kimsenin (Şeyh Gâlib, G.181/1)

12.2. Cân Yarası

Fevzî, tecrit sanatıyla gönlüne seslenir. Gönül, can yarısından dolayı kontrolden çıkmış, adeta acıdan çılgına dönmüştür. Tuhaf hareketler sergileyen bir meczup gibi ne yapacağını, nasıl davranacağını, ne söyleyeceğini bilemez. Yarı baygın bir hastanın sayıklaması, bilincinin gelip gitmesi gibi acayip gelgitler yaşar. Kimi zaman yaralarının sıhhat bulması için merhem-i kâfûra ihtiyaç duyar kimi zaman canındaki yaralardan kurtulmak istemez, merheme itiraz eder. Onun için dert de derman da acı da arzu da birbirine karışmıştır:

Kimün dâğ-ı dili kâfûr-ı bihbûdı bî-cûyândur

Kimün ya zahm-ı cânı merhem ister ey dil-i şeydâ (Fevzî, K. 2/5)

12.3. Gam Yarası

Sa'dî (ö.1693), sevgilinin kirpikleriyle attığı okları merhem-i kâfûra benzetir. Kirpik okları, âşığın gönlüne isabet ettikçe, -canını yakmasının aksine- onun gam yaralarına çare olmaktadır. Kirpik okuyla açılan yaralar âşık için mızrak ve kılıç yarısından daha fazla acı verir ama bu acıyı çekmeye dünden razıdır. Sevgilinin kirpiklerinin merhem-i kâfûra benzetilmesi, yardan gelen her şeyin âşık için şifa olarak görülmesinden dolayıdır:

Geldükce dilde zahm-ı gama çâre-sâz olur

Peykân-ı tîri merhem-i kâfûrdan mîdur (Sa'dî, G. 12/4)

12.4. Gönül Yarası

Merhem-i kâfûrla ilgili beyitlerde genellikle sevgilinin beyaz sinesi işlenirken, aşağıdaki beyitte, hem sevgilinin hem de âşığın sinesi birlikte ele alınmıştır. Sinelerin -bir aynaya bakar gibi- karşılıklı durdukları hayal edilmiş ve her iki sine arasındaki tezat, sanatlı bir şekilde ifade edilmiştir. Âşığın sinesindeki yara kişileştirilmiş ve gönül yarası olarak tanımlanmıştır. Sevgilinin kirpik oklarıyla âşığın sinesinde açtığı yaralar, kimi zaman pencere camı ya da kapı gibi düşünülür (Özerol, 2024: 6). Metinde, maşukun sinesi bir eve bir haneye, gönül yaraları da bu evin penceresinden şifa yolu gözleyen mustarip bir hastaya benzetilmiştir. Burada yolu gözlenen ve merhem-i kâfûr olarak düşünülen şey, yârin sinesinden, sinesinin şefkatinden başka bir şey değildir:

Sinene karşı değil dâğlarım sinemde

Dide-i zahm-ı dilim merhem-i kâfûra bakar (Diyarbakırlı Lebîb, K. 43/4)

12.5. Göz Yarası

Tıp tarihiyle ilgili kaynaklarda, kâfûrun; göz kızarıklığı, göz ağrısı, göz iltihabı gibi göz hastalıklarında da kullanıldığı rivayet edilir (İbni Şerif, 2017: 187-189). Sevgilinin keskin bakışlarının etkisi çok büyüktür. Onun yan bakışı âşığın bütün bedeninde yaralar açar. Baştan sona delik deşik eder. Bu yaraların bir an önce merhem-i kâfûrla tedavi edilmesi gerekir. Emrî'ye (ö.1575) göre merhem-i kâfûrla tedavi edilmesi gereken sadece yaralar değildir. Sevgiliyi uzun uzun hayal eden âşığın kanlanan göz bebeklerinin, uykusuzluktan kan çanağına dönen gözlerinin de merheme ihtiyacı vardır. Burada üzerinde burulması gereken başka bir ifade de 'beyâz-ı dide' tamlamasıdır. 'Beyâz-ı dide', bir göz hastalığıdır. Divan şiirinde âşık, sürekli ağladığı için gözünde oluşan beyazlık 'göze ak düşmesi' olarak adlandırılır. Şairlere göre çok ağlamak, güneşe ve aya benzeyen sevgiliye uzun uzun bakmak, ondan gözünü alamamak, rakibin kem nazarına uğramak, sürekli sevgilinin hayaliyle sabahlara kadar uykusuz kalmak bu hastalığın sebepleri arasındadır (Güler-Babür, 2020: 54). Beyitte, güzelin yan bakışının hayaliyle yaralanan âşığın yaralarına kâfûr merhemi süren yine sevgilinin yan bakışıdır:

Hayâl-i tîr-i gamzen zahm-nâk itmiş-durur cismüm

Beyâz-ı dide zahmına urupdur merhem-i kâfûr (Emrî, G.155/3)

12.6. Keten Yarası

Sünbülzâde Vehbî, merhem-i kâfûru, adalet kılıcının güneşine benzetir. Şaire göre, memduhun tesis ettiği adalet, toplumu ifsat eden manevi hastalıklar için şifa vesilesidir. Beyitte, keten yarasının iyileşmesi için merhem-i kâfûr

kullanılması gerektiği ifade edilir. Çünkü ay ışığı, keten kumaş üzerine yansıdığında, kumaşa zarar verir, keten bezini çürütürmüş (Kaya, 2006: 162). Ayrıca, dolunayda âşıklar ve divanelerin sıkıntısı artar, suça eğilimli insanlar daha fazla suç işlemiş (Öztoprak, 2010: 119). Beytin, Osmanlı döneminde yapılan mehtap âlemlerini çağrıştırdığı da söylenebilir. Özellikle yazın yapılan, Kanlıca'dan Emirgân'a doğru uzanan mehtap âlemlerine, iki-üç bin civarında kayık katılmış (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999: 143). Binlerce ehl-i keyfin katıldığı bu âlemlerde büyük ihtimal hoş olmayan durumlar da vuku bulmaktaydı. Adalet güneşinin, mehtaba olan etkisini bu bilgiler üzerinden değerlendirmek faydalı olacaktır. Beyitte, dolunayın parlak değil de gölgeli olarak düşünülmesi ve keten yarasıyla bağlantılı ele alınması, mehtaplı gecelerde işlenen karanlık işleri ima etmek içindir. Adalet güneşinin kılıcı - merhem-i kâfûrun yaraları tedavi etmesi gibi- toplumsal asayişin gerçekleşmesini sağlayacaktır:

Fürû-ı mihr-i adlin mâhtâba eylese te'sîr

Ziyâsı merhem-i kâfûr olur zahm-ı ketân üzre (Sünbül-zâde Vehbî, K. 15/42)

12.7. Kılıç Yarası

Sevgili, beyaz bir kılıçla âşığın sinisini paramparça etmiştir ama âşık bu durumdan hiç rahatsız değildir. Hatta, kendisini yaraladığı için ona 'yüzün ak olsun' (sakın bu yaptığınızdan rahatsız olma) diyerek neredeyse teşekkür bile eder. Âşığı yaralayan kılıç beyaz bir kılıçtır. Beyaz kılıçla kastedilen, sevgilinin güneşe benzeyen parlak ve beyaz yüzü ile öldürücü etkiye sahip olan bakışlarıdır. Sevgilinin kılıç darbesine maruz kalan âşık mutlu olur. Çünkü bu vesileyle ölürse aşk şehidi, ölmezse aşk yolunda şerefli bir gazi olacaktır. Hasret yarasıyla dolu olan sinesine, sevgilinin bakışlarının kılıcıyla açılan her yeni yara, onun için kâfûr merhemi gibi faydalı olacaktır:

Yüzün ag olsun ki urup sîneme tîg-i sefîd

Zahmuma ey şûh bir kâfûrî merhem eyledün (Celîlî, G. 220/2)

Şeyhülislam Es'ad (ö. 1625), aşağıdaki beyitte, son nefesinde, ruhunu rahat ve güzel bir şekilde teslim etme arzusunu dile getirir. Bu sefer âşığın canını yaralayan kılıç, sevgilinin kılıcı değil ecel kılıcıdır. Ecel kılıcının insan canına verdiği sıkıntı 'cana kâr etmek' deyimıyla aktarılmıştır. Bu deyim, ölüm acısının ne kadar şiddetli olduğunu anlatmak için kullanılmıştır. Şair arka planda, inceden inceye Allah'a niyaz etmektedir. Merhem-i kâfûrun acıları hafifletmesi gibi ölüm acısının da kendisine öyle hafifletilmesini talep etmektedir. Beyitte, merhem-i kâfûrun tedavi edici özelliği yanında, kâfûrun ölüm ritüellerinde kullanılması geleneği de hatırlatılmaktadır. Türk-İslam kültüründe cenaze yıkanırken yıkama suyuna kâfûr koymak, kefenlenmeden

önce secde azalarına, sakalına, saçına ve vücudun bazı bölgelerine güzel koku ve kâfûr sürmek adettendir (Şener, 1993: 355):

Ol dem ki zahm-ı tîg-i ecel câna kâr ide

Hüsn-i hitâmı merhem-i kâfûr-ı râhat it (Şeyhülislam Es'ad, G. 16/3)

12.8. Ok Yarası

Sevgilinin gözleri, hedefini şaşırmayan usta bir kemankeş, merhametsiz bir okçudur. Güzel, yan bakışının oklarıyla âşığın kalbini paramparça eder. Gamze okuyla açılan yaralar dışarıdan görünmediği için âşığın kalbinde, iç kanamaya sebep olur. Bu ölümcül yaraların bir an önce tedavi edilmesi, içteki kanamanın dindirilmesi gerekmektedir. Kanamayı en hızlı dindirecek ilaç da merhem-i kâfûrdur. Şair, sevgilinin keman kaşlarını merhem-i kâfûr olarak ele almıştır. Kaşların kâfûr merhemi olarak düşünülmesinin sebebi, hilale benzemesinden, hilalin parlaklığından dolayıdır. Peki bu hilal kaşlar, âşığın yarasına nasıl şifa olacak? Tabii ki sevgilinin âşığa dönüp güzel gözleriyle nazar etmesiyle... Beyitte sevgili, gözleriyle hastayı büyüleyip bayıltan sonra da kâfûr merhemine benzeyen kaşlarıyla ok yarasını tedavi eden bir hekim olarak hayal edilmiştir. Câzib, kâfûr merheminin ok yaralarının tedavisinde kullanılmasını estetik bir şekilde işlemiştir:

Merhem-i kâfûruna muhtâc kemân ebrûların

Zahm-ı tîr-i gamzeden pür-yâre oldun ey gönül (Câzib, G.248/3)

Aşağıdaki beyitte, yine gamze oklarıyla yaralanmış bir mazlumun durumu anlatılmaktadır. Normal şartlarda bir âşık için vuslat, çektiği tüm dertlerin devası olarak nitelendirilir. Sevgilisine kavuşan birinin çektiği tüm acıların tüm sıkıntıların son bulması gerekir. Şeyhülislam Es'ad, bunun tam aksi bir durumdan bahseder. Ona göre, ay yüzlü sevgilinin gamze oklarıyla âşıktı açtığı yaralar çok derindir ve tedavisi için çok geç kalınmıştır. Bir tedavinin amacına ulaşması için en büyük şart yerinde ve zamanında olmasıdır. Zamansız yapılan müdahalenin şifa olması mümkün değildir. Buradaki gönül hastasına; ay yüzlü sevgili bizzat gelse, ona vuslatını bahşetse ve bu lütfettiği vuslat kâfûr merhemi (bile) olsa yine de faydası yoktur:

Kâfûr-ı vuslat olsa da ger olmaz ol mehin

Zahm-ı hadeng-i gamzeleri merhem-âşinâ (Şeyhülislam Es'ad, G. 3/4)

13. Merhem-i Kâfûra Âşığın İtiraz Etmesi

Divan edebiyatında, âşığın derdini sevmesi, çektiği aşk acısını lütuf olarak görmesi, düştüğü hastalıklı durum için kendisine sunulan tedavileri reddetmesi çok yaygındır. Âşık için aşktan gelen her şey güzeldir ve onun başı gözü üstünedir. Başkalarının dert olarak gördüğü şey onun için dermandır.

Çünkü aşk hastasının derdi dermanıdır, dermanı derdidir. Onun derdi bedeninde değildir, ruhundadır. Gönlünü hasta eden bu amansız dert, ruhunun içinde memnun edilmesi, incitilmemesi gereken aziz bir misafirdir. Bu yüzden, dışarıdan gelen tavsiyelere ya da bir tabibin müdahalesine itiraz eder. Bazen de âşık, aşkının acısıyla sırdaş bir dost gibi hemhâl olur. O acının hafiflemesi için sevgiliden gelecek lütfu bile istemez hâle gelir. Şeyh Gâlib, bir beytinde ‘Ey gümüş tenli sevgili! Bana merhamet elini uzatman (artık benim için) hiç bir işe yaramaz. (Çünkü) sinemdeki yaralar, (tedavi için sunacağın) merhem-i kâfûra (bile) itiraz ediyor’ diyerek çektiği sıkıntıdan memnun olduğunu, sevgilinin merhametine ihtiyacı olmadığını ifade eder. Âşık, burada aşk halinin çok ötesine geçmiştir. Derdi vereni, derdin gerçek sahibini bulmuştur. Beyitte tasvir edilen hasta, maddeden manaya terakki etmiş, maddi sevgiliden azade olarak gerçek sevgiliye ulaşmış manevi bir aşk hastasıdır. Aşkın aslına ermiş bir can için sevgilinin kâfûr merhemine benzeyen gümüş teninin hiçbir hükmü yoktur:

Sunma dest-i merhamet bihûde ey sîmîn-beden
Zahm-ı sînem merhem-i kâfûra eyler itirâz (Şeyh Gâlib, G. 145/5)

14. Merhem-i Kâfûrun Derde Derman Olmaması

Âşığın gönlünde açılan yaralara merhem-i kâfûrun etki etmediği ile ilgili beyitler çok sık karşımıza çıkar. Bu beyitlerden biri de Leylâ Hanım’a (ö. 1847) aittir. Ona göre, âşığın kalbinde amansız yaralar açan, onu hayattan bezdiren el, sevgilinin kudret elidir. Beyitteki ‘kudret eli’ tamlaması, anlamı güçlendirmek için özellikle kullanılmıştır. ‘Kudret eli’ sözlüklerde; güç, kuvvet, iktidar olarak açıklanır. Manevi olarak da Allah’ın gücü, kuvveti anlamında kullanılır. Beyitte, tamlamanın her iki anlamından da istifade edilmiştir. Şaire göre sevgili, Allah’ın kendine verdiği tüm gücü kullanarak, aşıkta çok derin bir yara açmıştır. Böyle bir yaraya merhem-i kâfûrun etki etmesi düşünülemez. İkinci olarak da ‘kudret eli’ sevgiliye Hak tarafından bahşedilen hususi güçtür yani ‘aşk’tır. bu dünyada Allah’ın kudretinin en büyük tecellisi olan ‘aşk’la açılan bir yara, ancak yine Allah’ın kudret eliyle şifa bulabilir. Çünkü etkisi göklerden gelen bir derde, yerdeki hiç bir ilaç, hiç bir merhem deva olamaz:

Bir yâreyi kim sen açasın kudret elinle
Ol yâreye merhem mi olur merhem-i kâfûr (Leylâ Hanım, G.39/4)

15. Merhem-i Kâfûrla Birlikte Kullanılan Malzemeler

15.1. Gazl

‘Gazl’ kelimesi sözlüklerde; pamuktan ya da keten liflerinden eğrilmiş, bükülmüş özel bir iplik olarak geçmektedir (Özön, 1979: 254). Gazl, büyük

ihtimal günümüzde yaraların sarılmasında kullanılan sterile gazlı bezi karşılayan bir kelimedir. Tedaviyle ilgili beyitlerde yaralara yapılan müdahalede kullanılan araçlar arasında geçer. Aşağıdaki beyitte, yarası enfeksiyon kapmış, iltihabı sürekli akan, yüksek ateşli bir hasta vardır. ‘Teb’ kelimesi, yüksek ateş ve sıtma anlamındadır. ‘Teb-i cây-gîr’ tamlaması da düşmeyen kronikleşmiş ateşi ifade eder. Sıtma, bir hastalık adı olmasının dışında vücut ısısı yükselen hastanın bedeninin üşmesi ve buna bağlı olarak titremesi olarak da tanımlanır. Bugün hâlâ halk arasında yüksek ateşten titreyen hastalar için ‘sıtma tutmak’ deyiimi kullanılmaktadır. Sıtma, kelimesinin kökeninin Türkçedeki ‘ısıtmak’ kelimesindeki ‘ı’ sesinin düşmesiyle türediğine dair iddialar vardır (Akdur, 2006: 1). Azmizâde Hâleti, yarasındaki cerahatin sürekli akmasından dolayı ateşi düşürülemeyen bir hastanın durumunu anlatır. Bu hastanın ateşinin düşmesi için akan yarasına gazlı üzerine kâfur merhemi sürülerek müdahale edilmiş ama bu müdahalenin hiçbir faydası olmamıştır:

Tutar gitdükçe rîş-i gazl-ı nâsûr

Müfid olmaz teb-i cây-gîre kâfur (Azmizâde Hâleti, K. 9/84)

15.2. Fetil

Fetil; eski tıpta, keten ya da pamuklu bezin bükülmesiyle hazırlanırdı. Gazlı gibi derin, kanamalı ve iltihaplı yaralarda kanamayı ya da akan iltihabı durdurmak için kullanılırdı. Özellikle kılıç ve ok yaralanmaları gibi ciddi durumlarda (Şentürk, 2016: 480), şeritler hâlinde kesilmiş bezin, tiftiğin (fetilin) üstüne bir miktar merhem konulur, yaranın veya iltihaplı organın içine tampon yapılırdı (Gümüştam, 2022: 281). *Antepli Aynî Divanı*’nda durumu ağır ve kanaması olan bir hastaya, fetil ve kâfur merhemiyile yapılan tıbbî müdahaleden bahsedilir. Şair, hastanın durumunu renk sembolizminden faydalanarak resmeder. Beyitte ilk mısradaki kanlı fetil, ikinci mısradaki kırmızıya, merhem-i kâfur, beyaza ve dâğ-ı dil de siyah renge karşılık gelecek şekilde sıralanmıştır. Kırmızı renk; kanlı fetil ve sabah kızılığını, beyaz renk; kâfur merhemi ve sabah aydınlığını, siyah renk; geceyi ve âşğın göz göz olmuş yarasını çağırıştırır. Dâğ olarak nitelenen yaralar; çok ıstırap veren, bulunduğu uzvu yakan, kavuran yaralardır (Kantar, 2009: 333). Her iki mısradaki kullanılan bağlaçlar, bir yandan beyte ahenk katmış, diğer yandan hastanın ve hastaya yapılan müdahalenin nasıl olduğunu okuyucuya göstermiştir. Şair ‘ve’ bağlacı aracılığıyla, hastanın kanamasının sürekliliğini, acısının sabaha kadar devam ettiğini, yarasına gece boyunca ara vermeksizin müdahale edildiğini edebi bir şekilde yansıtmıştır. Metinde mutlaka ele alınması gereken başka bir kelime de ‘yanmak’ fiilidir. ‘Yanmak’ fiili; (1) sabaha kadar âşğın canının yanması, (2) amansız bir derde düşen hastanın

manevi olarak başının yanması (3) gün ağarınca kadar hasta evinin ışığının yanması, (4) hastanın hâlini görenlerin –merhametten- içlerinin yanması anlamlarını hissettirecek şekilde çok anlamlı ele alınmıştır. Ayrıca ‘dâğ’ şeklindeki yaranın; ateşle dağlamak ve yakmak anlamıyla olan ilişkisinin de ‘yanmak’ fiiliyle bağlantılı olması, beyte ayrı bir derinlik kazandırmıştır:

Hûnîn fetîl ü merhem-i kâfûr u dâğ-ı dil

Şeb tâ seher yanar sefid ü siyâh u sûrh (Antepli Aynî, G.22/6)

15.3. Pamuk

Pamuk, yaklaşık beş bin yıldan beri Antik Çağlardan günümüze sağlık, tekstil, beslenme ve savunma sanayi gibi pek çok sektörde kullanım alanına sahip önemli bir üründür. Özellikle sağlık alanında kullanılan tıbbî pamuk, tedavi malzemeleri arasında büyük bir öneme sahiptir. Ülkemiz topraklarında yapılan pamuk tarımının kökeni, M.Ö 330 yılına kadar uzanır. Pamuk üretimiyle ilgili önemli gelişmelerin büyük bir kısmı Selçuklu döneminde olmuştur. Osmanlı döneminde pamuk üretimi daha da ilerlemiş Balkanlardan, Irak, Suriye, Mısır’a kadar genişlemiştir. 18. yy’da Osmanlı başta İngiltere olmak üzere pek çok ülkenin pamuk ihtiyacını karşılamıştır (Görür, 2023: 468). Devletler kurduğumuz bu coğrafyada önemli bir ürün olan pamuk, divan şiirinde, çok sayıda mecaz ve benzetmeyle birlikte kullanılmıştır. Divanlarda farklı şekillerde ele alınan pamuk en çok da sağlık ve tedaviyle ilgili beyitlerde tercih edilmiştir. Yaranın üzerine tampon yapılması, pamuk yakılarak yaranın ateşle dağlanması, yaraların sarılması, pamuk üzerine merhem konularak yara üzerine sürülmesi vb. Divanlarda pamukla ilgili en yaygın kullanım; pamuk ve merhem tedavide birlikte kullanılmasıdır. Merhem-i kâfûr olan beyitlerde pamuğun sıkça geçtiği görülmektedir. *Emrî Divanı*’nda, yara, kâfûr merhemi ve pamuk birlikte ele alınmıştır. Tedaviyle ilgili bu üç unsur, âşığın düştüğü durumu anlatmak için -benzetme amaçlı- kullanılmıştır. Kendisine seslenen sevgili açık istiare yoluyla ‘ay’dır. Âşık ne kadar müşkül bir hâlde olduğunu anlatmak için sevgiliye seslenir: “Ey ay (yüzlü sevgili)!” Gökyüzünde görünen ne samanyoludur ne pamuktur ne de kâfûr merhemidir. Âhımın kılıcı, gökyüzünde yaralar açmıştır.” der. Âşığın ahı ok misali ta göklere kadar yükselmiş, gökyüzünü(n sinesini) delik deşik etmiştir. Semayı titreten bu ahın ağırlığına gökyüzü dayanamamış, adeta yüreği parça parça olmuştur. Samanyolundaki göz göz yıldızlar; yaraya, gecenin ortasında uzanan yıldız kümesi; pamuğa, aya benzeyen sevgilin parlaklığı; kâfûr merhemine teşbih edilmiştir. Emrî, hüsn-i ta’lil, kişileştirme, teşbih, mübalağa, leff ü neşr, tekrar, tenasüp gibi edebi sanatlarla beyitteki anlamı usta bir şekilde muhatabına aktarmıştır:

Sipihre tîg-ı âhum yara açmışdur benüm ey meh

Degüldür kehkeşân yâ penbe yâ kâfûrî merhemdûr (Emrî, G.161/2)

SONUÇ

Divanlarda, hasta ve hastalık kavramları, ilaç terkipleri ve ilaç çeşitleri, tedavi araç-gereçleri ve tedavi yöntemleriyle ilgili önemli bilgiler işlenmiştir. Divan şairleri, konuyla ilgili unsurları bazen gerçek bazen mecaz anlamlarıyla ele almış, dönemin anlayışını edebiyatın penceresinden okuyucuya yansıtmıştır. Tababetle ilgili renkli hayaller, benzetmeler, söyleyişler, eserler aracılığıyla günümüze kadar ulaşmıştır. Beyitlerin muhtevası sadece edebi açıdan değil, yazıldığı dönemdeki sosyo-kültürel ve bilimsel mirası günümüze aktarması açısından da önemlidir.

Çalışmamıza konu olan merhem-i kâfûr, tıp tarihinde pek çok hastalığın tedavisinde kullanılan önemli bir ilaçtır. 'Merhem-i kâfûr'un ana maddesi Antik Çağlardan günümüze kadar çok sayıda ilacın terkiibinde yer alan kâfûr maddesidir. Divan şiirinde çok rağbet edilen kâfûr maddesi, tarihte kullanılan en önemli koku maddeleri arasındadır. Türk-İslam coğrafyasında kâfûrun bu denli ilgi görmesindeki en büyük sebep, şüphesiz *Kur'ân-ı Kerîm*'de ismen geçen dört kokudan biri olması ve cennetteki ırmaklardan birinin adının kâfûr olduğu rivayetidir.

Ana maddesi kâfûr olan merhem-i kâfûr, divan şairleri tarafından gerek edebiyatta gerek sağlıkla ilgili konularda çok yönlü ele alınmıştır. Konunun daha iyi görülmesi için divanlarda merhem-i kâfûrla ilgili kullanılan benzetmeler ve merhem-i kâfûr geçen beyitlerde tespit edilen hastalıklar, tablo olarak verilmiştir:

Merhem-i Kâfûrla İlgili Benzetmeler

Ateş	Gamze	Kaş	Sine
Ay,dolunay, hilal	Gerdan	Kemân	Şebnem
Beden	Gül	Kirpik	Ten
Cism	Güneş	Merhamet	Vuslat
Elmas	Kağıt	Nâme	
Elmas Merhemi	Kar-Kış	Sabah	

Divan şiirinde, merhem-i kâfûrla ilgili kullanılan benzetmeleri beş madde halinde göstermek mümkündür:

(1) Beyaz renkli unsurlar: Merhem-i kâfûrun görünüşü beyaz rengi çağrıştırdığı ve şifalı olduğu için sevgilinin sinesi, bedeni, cismi, teni olarak ele alınır. Beyaz renkle ilgili benzetmeler içinde en fazla tercih edilen güzellik unsuru, sevgilinin beyaz sinesidir. Beyaz renkle anılan ve diğerleri kadar

yaygın olmayan benzetmeler; kâğıt, mektup, kar ve kış mevsimidir. Mektubun yazıldığı kâğıt beyazdır. Mektup hem beyaz renginden hem de içinde yazan kelimelerden dolayı âşkın yaraları için merhem-i kâfûrdur. Kış mevsimi kâfûr ağacının soğuğa dayanıklı olması, kar da beyaz rengi, toprağa şifa vermesi, mikropları yok etmesi dolayısıyla merhem-i kâfûr olarak düşünülmüştür.

(2) Şeffaflık ve parlaklık: Merhem-i kâfûr, şeffaf bir merhem olduğu için sevgilinin yüzü-sıması, sinесinin parlaklığına teşbih edilir. Yüzünün parlaklığını anlatmak için yapılan diğer benzetmeler güneş, ay (dolunay), hilal, yıldızlar gibi kozmik unsurlardır. Sabah vakti doğan güneşin parlaklığı merhem-i kâfûr olarak nitelendirilir. Sabahın kızılığı âşkın kanayan yaraları, sabah güneşinin parlaklığı bu yaralara sürülen kâfûr merhemi olarak tasvir edilir. Parlaklığı açısından merhem-i kâfûr ile beraber işlenilen diğer bir unsur, elmas ve elmas merhemidir. Elmasın görünüşü şeffaf ve ışıltılı olduğu için benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Elmas/elmas merheminin öldürücü etkisi ve kâfûr merheminin olumlu etkisi, genellikle şairlerin duygularındaki çelişkiyi anlatmak için tezat teşkil edecek şekilde işlenmiştir.

(3) Sevgilinin Bakışları İlgili Unsurlar: Sevgilinin yan bakışının acımasızlığı ve kan dökücü özelliği, yaya benzeyen kaşların, oka benzeyen kirpiklerin âşkı yaralaması, âşkın yaralanıp kan-revan içinde kalması sonucunda yaralarının tedavisi ve kanamasının durdurulması, merhem-i kâfûrun tedavi ediciliğiyle birlikte ele alınmıştır.

(4) Tabiatla İlgili Unsurlar: Merhem-i kâfûr, zaman zaman beyaz renkli çiçeklerden yasemin, beyaz gül ve nesrin olarak düşünülür. Çiçekler arasında beyaz renkli olduğu ve sevgilinin sinесine benzetildiği için yaseminin daha fazla tercih edildiği görülmüştür. Eski tıptaki ilaç terkiplerinde; kâfûr, gül ve gül ürünlerinin sık sık birlikte kullanılması, divan şiirine de yansımıştır. Gül ve gülsuyu, şifa vermesi ve rengi yönüyle merhem-i kâfûr ile beraber işlenmiştir.

(5) Soyut Unsurlar: Vuslat, merhamet, acı, şifa, derman gibi kavramlar merhem-i kâfûr için benzetme unsuru olarak kullanılmıştır.

Merhem-i Kâfûr ve Hastalıklar

Ateş Yanığı	Ezilmeler	Kalp Yarası	Sakinleştirici
Ağrı Kesici	Gönül Yarası	Kanamalar	Sıtma
Can Yarası	Göz Hastalıkları	Keten Yarası	Yüksek Ateş
Cerahat	Haçer Yarası	Kılıç Yarası	Yürek Yarası
Ciğer Hastalıkları	Humma	Nâsûr	
Çıbanlar	İncinme	Neşter Yarası	

Dil Yarası	Kalp Hastalıkları	Ok Yarası	
------------	-------------------	-----------	--

Yukarıdaki tablo, -divanlarda- tedavisinde merhem-i kâfûr kullanılan hastalıkların listesini göstermektedir. Bu tabloya göre; merhem-i kâfûrun en çok yaralanmalarda, özellikle kanamalı yaraların tedavisinde kullanıldığı görülmüştür. Tespit edilen beyitlerde şairlerin en fazla tercih ettiği yara çeşidi ise görüntüsü göz göz olan ve ateşle dağlanma anlamından dolayı 'dâğ' dır. İçinde merhem-i kâfûr geçen beyitlerin tamamında yara ve yarayla ilgili unsurların geçmesi ve yarayla ilgili çok sayıda benzetme ve tamlama kullanılması buna en büyük delildir. Merhem-i kâfûr beyitlerinde yarayla ilgili geçen tamlamalar şöyledir: Can yarası, dil yarası, gönül yarası, kalp yarası, keten yarası, kılıç yarası, neşter yarası, ok yarası, yürek yarası. Kullanım sıklığına göre, ok ve kılıç yaraları gibi savaş yaralanmalarında merhem-i kâfûr, önemli bir tedavi aracıdır. Kanamalı yaralardan sonra sıkça tercih edilen diğer rahatsızlıklar, ateşli hastalıklardır. Beyitlere göre; enfeksiyon kaynaklı ateşlenmelerde, humma, sıtma, ateşli hastalıklarda, hastanın ateşinin düşürülmesinde ve güneş yanığı gibi farklı yanık türlerinde merhem-i kâfûr yaygın olarak kullanılmaktadır. Ateşli hastalıkları; akar yara olarak açıklanan nâsûr, cerahat, çıban gibi iltihaplı vak'alar ve (enfeksiyon) iltihapla ilgili hastalıklar, takip eder. Adı geçen hastalıklara kas rahatsızlıkları, organ ezilmeleri, incinmeleri, ciğer hastalıkları, göz hastalıklarını eklemek mümkündür. Beyitlerde, kâfûr merheminin önemli bir ağrı kesici olduğu da işlenmiştir. Aşığın dertlerinin devası için merhem-i kâfûru istemesi ve istememesiyle ilgili beyitler de çok fazladır. Bu etkili ilaç için bazı âşıklar talepkârdır bazıları reddeder. Âşığın yaralarının tedavisinde geç kalınması ve merhem-i kâfûrun artık fayda vermemesiyle ilgili beyitler, şifa vesilesi olduğu beyitlere göre daha fazladır.

Bu çalışmada, divan şiirinin her döneminde kullanılan merhem-i kâfûrun; edebiyata nasıl yansıdığı, şairlerin hayal dünyasında hangi çağrışımlarla yer aldığı, onunla ilgili kullanılan kelime kadrosunun şiir geleneğindeki yerinin ne olduğu üzerinde durulmuştur. Çalışmamız, pek çok hastalığın tedavisinde tercih edilen bu önemli ilacın; sağlık alanında nasıl kullanıldığını, tercih edildiği hastalık çeşitlerini, o devirdeki tedavi yöntemlerini, dönemin hekimlerinin metot ve yaklaşımlarını, ameliyat, muayene ve tedavi esnasında kullanılan araç-gereçleri göstermesi açısından tıp ve eczacılık tarihine kaynaklık edecek bilgiler içermektedir.

KAYNAKÇA

- AKARSU, Babür Mehmet; YÖNDEMLİ, Fuat; AKARSU, Seda (2020). “Antik Dönem Tıbbının Müntahab-ı Şifâ’da Tezahürü”, *Erdem*, Sayı: 78; s.s. 1-22.
- AKDUR, Recep (2006). “Sıtma Ve Sıtma Salgınları Tarihi”, *Bilim Tarihi Araştırmaları*, Sayı: 2, s.s. 1-11.
- ARSLAN, Mehmet; AKSOYAK, İsmail Hakkı (2018). *Haşmet Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57256,hasmet-divanipdf.pdf?0> (E.T. 05.04.2025).
- ARSLAN, Mehmet (2004). *Antepli Aynî Divanı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- AYDIN, Fatıma. (2022). “Divan Şiirinde Elmas”, *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 18, s.s. 1-14.
- BAKIR, Abdulhalık (2000). *Ortaçağ İslam Dünyasında İtiryat, Gıda, İlaç Üretimi ve Tağşişi*, Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- BAYRAM, Yavuz (2007). “Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 2, Sayı: 4, s.s. 209-219.
- BEKMEZCİ, Emine Selcen (2013). “Cerrahnâme” Adlı Manzum Tıp Eserinde Ahlât-ı Erbaanın İşleniş, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- BEKTAŞ, Ekrem, Muvakkit-Zâde Muhammed Pertev Divanı, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55973,pertev-divanipdf.pdf?0>
- BİLGİN, Emine Zülfa (2020). *Sünnette Koku Kullanımı ve “Bana Güzel Koku Sevdirdi” Hadisi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- BİLKAN, Ali Fuat (1997). *Nâbî Divanı (I-II)*, İstanbul: MEB Yayınları.
- ÇAĞATAY, Ömer (2024). “Osmanlı Ordusunda Sağlık Organizasyonun İşleyişi ve Orduda Kullanılan İlaçlar ile Sağladığı Faydalar (On Sekizinci Yüzyıl Örneği)”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, Cilt: 25, Sayı: 1, s.s. 107-136.
- ÇAKIR, Sevgi; ŞAHİN, Mustafa (2023). “Orta Çağ Türk-İslâm Dünyasında Büyüleyici Bir Koku: Kâfur”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları 4.* (haz. H. Yerkazan), Ankara: Sonçağ Akademi, s.s.211-234.
- ÇETİNDAS, Dilek (2013). “Mitolojinin Güçlü Dalı: Gül”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.1, Isparta: Gül Özel Sayısı, s.s.13-28.

DEMİR GÖRÜR, E. (2023). “Zirai Teşvik: Osmanlı Devleti’nde Pamuk Üretimini Arttırma Teşebbüsleri”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, Cilt: 38, Sayı: 2, s.s. 497-522.

DEMİRHAN ERDEMİR, Ayşegül (1989). “Ahlât-ı Erbaa”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.s. 24.

Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim Meâli (2011). (haz. Halil Altundaş ve Şahin Muzaffer), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

DOGUER, E. Binnur (ed.) (2013). *Hekim Bereket: Tuhfe-i Mübarizi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

DOYGUN, Meryem (2023). “İsmâil Cürcânî’nin Zahîre-i Hârezmşâhî Adlı Eserinde Humma-yi Yevmî”, *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 1, s.s. 213-231.

ELİAÇIK, Muhittin (2010). “Fuzûlî’nin Sıhhat u Maraz’ında Ahlât-ı Erbaanın İşlenişi ve Bir Tıp Eseri Terceme-i Hulâsa-i Tıb ile Mukayesesî”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 27, s.s.131-147.

ERDOĞAN, Mustafa (2013). *Güzellik Unsurlarıyla Divan Şiirinde Sevgili*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

GÜLER, Meryem; BABÜR, Yusuf (2020). “Ahmedî Divanı’nda Hasta Kavramı ve Göz Hastalıkları”, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 13, Sayı: 1, s.s. 42-60.

GÜLER, Ömer Faruk (2020). “Emrî Dîvânında Tabâbetle İlgili Kullanımlar”, *Uluslararası Ahmed-î Hânî Sempozyumu: İslâm’da Sağlık Ve Koruyucu Hekimlik*, s.s. 546-554.

GÜMÜŞATAM, Gürkan (2022). “Risâle-i Mu’alece’ye Göre On Altıncı Yüzyıl Osmanlı Tıbbında Bitkisel Tedavi Şekilleri ve Terminoloji”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, Cilt: 23, Sayı: 2, s.s. 261-290.

HALMAN, Talat Sait (1995). “Şeyh Galib ve Divan Şiirinin Değeri”, *Şeyh Galib Kitabı*, (Ed. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Başkanlığı Yayınları, s.s. 187-198.

İbn Sinâ (2023). *El-Urcûze Fit-Tıp*, (haz. Ö. Anlar ve A. Berraki), İstanbul: Sağlık Bilimleri Üniversitesi Yayınları.

İbn-i Şerif (2017). *15. Yüzyıl Türkçe Tıp Kitabı Yâdigâr-ı İbn-i Şerîf*, (ed. Orhan Sakin), İstanbul: Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği Yayını.

KALKIŞIM, Muhsin (1994). *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

KANAR, Mehmet (2003). *Örneklî Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Derin Yay.

KAPLAN, Yunus (2008). *17. Yüzyıl Şairlerinden Fevzî Dîvânı*, Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İstanbul.

KAPLAN, Yunus (2019). *Fevzî Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/67209,fevzi-divanipdf.pdf?0> (E.T. 05.04.2025).

KATIRCIOĞLU, Fehmi S.; ACIDUMAN, Ahmet Er (2011). “Uygur, Osmanlı Dönemi Eserlerinden Alâ'im-i Cerrâhîn Ve Yazarı Bilinmeyen Cerrâhnâme'de Dolaşım Sistemi”, *Türk Göğüs Kalp Damar Cerrahisi Dergisi*, Cilt: 19, Sayı: 2, s.s. 292-298.

KAYA, Bayram Ali (2006). “Klasik Türk Şiirinde Gömlek”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, Sayı: 15, s.s. 149-200.

KAYA, Bayram Ali (2015). “Klâsik Türk Şiirinde Şifâlı Bitkiler Üzerine Bir Deneme”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 15, s.s. 263-314.

KAYA, Bayram Ali (2017). *Osman Nevres Dîvânı*, Kesit Yayınları, İstanbul.

KAYA, Bayram Ali (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56159,azmizade-haleti-divanipdf.pdf?0> (E.T. 05.04.2025).

KILIÇ, Evrim (2011). *Hayat Ağacı Sembolizmi Ve Tekstil Baskıcılığındaki Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

KOÇAOĞLU, Burak (2020). “Osmanlı Donanması'nda Sağlık Hizmetlerine Genel Bir Bakış (1797-1858)”, *History Studies*, Doç. Dr. İlknur Mangır Karagöz Armağanı, Cilt: 12, Sayı: 2, s.s. 531-548.

KUFACI, Osman (2020). “Divan Şiirinin Estetik Dünyasında Şem'-i Kâfur (Kâfurdan Mum)”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 67, s.s.187-206.

KURTOĞLU, Orhan (2017). *Diyarbakırlı Lebîb Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55756,lebibi-divanipdf.pdf?0> (E.T. 05.04.2025).

KUTLAR, Fatma Sabiha (2004). “Kâfur”, *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü* İçinde, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, s.s. 15-18.

NAS, Şevkiye Kazan (2018). *Celîlî Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59375,celili-divanipdf.pdf?0> (E.T. 05.04.2025).

ONAY, Ahmet Talat (2004). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (haz. Cemal Kurnaz). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖNCÜ, Fatih; ÖGEL, Kültigin; ÇAKMAK, Duran (2002). “İçki Kültürü ve Edebiyatta İçki”, *Bağımlılık Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 1, s.s. 31-36.

ÖZEROL, Nazmi (2024). “Bir Âşıklık Nişanesi: Klasik Türk Şiirinde Yara”, *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 22, s.s. 293-317.

ÖZÖN, Mustafa N. (1979). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.

ÖZTOPRAK, Nihat (2010). “Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 4, s.s. 103-154.

PALA, İskender (2003). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: LM Yayınları, 2003.

SAKAOĞLU, Necdet; AKBAYAR, Nuri (1999). *Binbir Gün Binbir Gece Osmanlı'dan Günümüze Eğlence Hayatı*, İstanbul: Denizbank Yayınları.

SUNGURHAN, A. (2015). “Nedîm ve Şeyh Gâlib Divanı'nda Mum”, *Mum Kitabı*, (ed. Emine Gürsoy Naskali), İstanbul: Kitabevi Yayınları, s.s. 149 – 174.

Şemseddin Sami (1978). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları.

ŞENER, Mehmet (1993). “Cenaze”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, CİLT, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.s. 354-357.

ŞENTÜRK, Ahmet Atilla (2020). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, Cilt: 4, İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi Yayınları.

ŞENTÜRK, Ahmet Atilla (2020). *Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

TARLAN, Ali Nihad (1970). *Zatî Dîvânı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) Gazeller Kısmı*, Cilt: 2, İstanbul: İstanbul Üniv. Edebiyat Fak. Yay.

UĞUR, Fatih (2023). “Ahmed Paşa'nın ‘Güneş’ Redifli Kasidesinde Güneş-Hükümdar Sembolünün Mitolojik Yönleri”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 38, s.s. 173-197.

URALÇİN, Sema (2009). *Divan-ı S'adî*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

ÜSTÜNER, Kaplan (2017). *Yaver Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55748,yaver-divanipdf.pdf?0> (E.T. 05.04.2025).

ÜZGÖR, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Divan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

YENİTERZİ, Emine (1998). "Dîvan Şiirinde Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Bazı Hususlar", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 4, s.s. 87-103.

YILMAZ, Büşra Seda (2021). *Mîr Salih B. Havabî'nin Risale Fi't-Tıbb Adlı Eseri (Değerlendirme Ve Metin Neşri)*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

YILMAZ, Kadri Hüsnü (2017). *Diyarbakırlı Hâmî Ahmed Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56082,diyarbakirli-hami--ahmed-divanipdf.pdf?0> (E.T. 05.04.2025).

YILMAZ, Salih (2010). *Câzib Divanı İnceleme-Metin*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

<https://www.botanikmarket.org/urun/cinnamomum-camphora-yalanci-tarcin-kafur-agaci-fidani-100cm?srsId=AfmBOopcb7i0WV9pzz6uPUJLUVaX9jo6UMod4Ui25quAFjbc-3u9Y1nA> (E.T. 05.04.2025).

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 2 Haziran 2025

Volume: 8, Issue: 2 June 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1698428

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
13/05/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
13/06/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/06/2024

ARUZ VEZNİNİN TÜRKÇE KELİMELERDEKİ ÜNLÜLERİN GÖSTERİLME BİÇİMLERİNE ETKİSİ: GARİB-NÂME ÜSTÜNDE BİR DEĞERLENDİRME

The Effect of Aruz on The Representation of Vowels in Turkish Words: An Evaluation on Garib-nâme

Salih ARAĞAN

Yüksek Lisans Öğr., Türk Dili ABD., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
saliharagan02@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-0357-8809>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmalarını CC BY-NC 4.0 lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under CC BY-NC 4.0 licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Ağan, Salih (2025). "Aruz Vezninin Türkçe Kelimelerdeki Ünlülerin Gösterilme Biçimlerine Etkisi: Garib-nâme Üstünde Bir Değerlendirme", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (2), (Haziran 2025), s. 327-345, doi: 10.58659/estad.1698428

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025 s. 327-345

ÖZET

Arap edebiyatı içerisinde ortaya çıkan aruz vezni, Fars edebiyatından Türk edebiyatına geçmiştir. Türkçe ek ve kelimelerin, Türk edebiyatı için henüz yabancı ve yeni bir ölçü şekli olan bu vezne uygulanmasında bazı sorunlar ortaya çıkmıştır. Türkçe ek ve kelimelerin ünlülerinin aruz vezninde açık ve kapalı heceye denk gelen yerlerdeki gösterilme biçimi bu sorunlardan birisidir.

Bu sorun; Türkçe ek ve kelimelerin ünlülerinin açık heceye denk gelen yerlerde harekeyle, kapalı heceye denk gelen yerlerde hareke + med harfleri [elif (ل), vav (و) ve ye (ي)] veya yalnızca med harfleri ile gösterilmesiyle çözülmeye çalışılmıştır. Türkçe ek ve kelimelerin ünlülerinin; kapalı heceye denk geldiği yerde med harfleriyle, açık heceye denk geldiği yerde harekeyle gösterilmesi prensibine dayanan bu çözüm yöntemi; Eski Anadolu Türkçesi döneminde Türkçe ek ve kelimelerin farklı imlaya sahip olması sayesinde başarılı olmuştur.

Bu çalışmada; Eski Anadolu Türkçesi dönemi manzum eserlerinden birisi olan *Garîb-nâme*'deki kelimelerin farklı şekilde yazılmalarının Türkçenin aruz veznine uydurulma çabalarından kaynaklanmış olabileceği deniz, kamu, tolu, toprak, kapu, üküş, tamu, iş, kılavuz ve yoldaş kelimelerinin imlalarının aruz vezniyle olan ilişkisinden hareketle tespit edilmeye çalışılmıştır. Kelimeler ayrı ayrı alt başlıklar hâlinde ele alınarak farklı yazımlarının sebepleri açıklanmıştır. Her bir kelimenin farklı yazımlarının sıklığı tabloda gösterilmiştir. İncelenen kelimelerin *Garîb-nâme* için standart olan şekli, imlaların kullanım sıklığından hareketle tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aruz vezni, *Garîb-nâme*, Eski Anadolu Türkçesi, Aruz uygulamaları, Aruz imlası.

ABSTRACT

The aruz meter, which originated in Arabic literature, was transferred from Persian literature to Turkish literature. Some problems have arisen with the application of Turkish suffixes and words to this meter, which is a new and foreign form of meter for Turkish literature. One of these problems is how to represent the vowels of Turkish suffixes and words in open and closed syllables.

This problem was tried to be solved by representing the vowels of Turkish suffixes and words in open syllables with gestures, and in closed syllables with gesture + med letters [elif (ل), vav (و) and ye (ي)] or only with med letters. This method, based on representing vowels with med letters in closed syllables and with gestures in open syllables, was successful thanks to the different orthographies of Turkish suffixes and words in the Old Anatolian Turkish period.

In this study, it has been tried to determine whether the different spellings of the words in *Garîb-nâme*, one of the verse works of the Old Anatolian Turkish period, may have resulted from the efforts to adapt Turkish to the aruz meter, based on the

relationship between the spellings of the words deñiz, kamu, tolu, toprak, kapu, üküş, tamu, iş, kulavuz and yoldaş with the aruz meter. Each word is examined under different subheadings and the reason for their different spellings is explained. A table illustrates the different spellings, and the standard form of each word is determined based on the most commonly attested variant.

Keywords: Aruz meter, Garîb-nâme, Old Anatolian Turkish, Aruz applications, Aruz spelling.

GİRİŞ

Arap dilinde hece sonlarındaki harflerin harekeli ve sakin oluşuna dayanan aruz vezni, Arap edebiyatı içerisinde doğmuştur (İpekten, 2018: 131). Türk edebiyatına İran edebiyatı kanalıyla geçmiştir (İpekten, 2018: 140). Türk edebiyatı için yeni bir vezin olan aruz vezninin Türkçeye uydurulması sırasında Türkçe ek ve kelimelerin ünlülerinin gösteriminde bir karışıklık meydana gelmiştir. Arap harfli metinlerde Türkçe kelimelerin ünlüleri bazen hareke işaretleri bazen de hurûf-ı med (elif, vav, ye) ile gösterilir (Duman, 2000: 20; Özkan, 1995: 85). Manzum metinlerde; Türkçe ek veya kelimelerin ünlüleri; kapalı (uzun) heceye denk gelen yerlerde hurûf-ı medle, açık (kısa) heceye denk gelen yerlerde ise hareke işaretleriyle gösterilmiştir (Özkan, 1995: 85).

Tarlan, 1935'te yayımlanan “Bir İmlâ Hususiyeti” adlı çalışmasında Şeyhî ve Ahmedi dîvânından seçtiği beyitler üzerinden konuyu örneklendirerek açıklamış; Türkçe kelimelerin ünlülerinin uzun heceye denk gelen yerlerde sesli harflerle [elif (ل), vav (و) ve ye (ي)] gösterildiğini, kısa heceye denk gelen yerlerde ise bu sesli harflerin kullanılmadığını tespit etmiştir. Tarlan, Şeyhî ve Ahmedi dîvânlarında Türkçe kelimelerin imlasında sesli harflerin yazılışlarının düzenli olarak kullanılmamasına dikkat çekmiştir (1935: 229). *Şeyhî Dîvânı*'ndan örnek olarak gösterdiği bir beyitte geçen “rahmetü” ve “satvetü” kelimelerinin -tü hecelerinin uzun heceye denk gelmesinden dolayı sesli harfle gösterildiğini belirtmiştir (Tarlan, 1935: 229). Harekeli bir eser olan *Ahmedi Dîvânı*'nda ünlülerin kısa heceye denk geldiği yerlerde harekeyle, uzun heceye denk geldiği yerlerde sesli harf ve harekeyle gösterildiğini beyitler üzerinden açıklamıştır (Tarlan, 1935: 231).

Klasik şiirin kulağın yanında göze de hitap ettiğini belirten Pala, bunun sonucu olarak Türkçe kelimelerin uzun heceye denk gelen yerlerinde “artı harf” olarak tanımladığı elif, vav, ye ve güzel he seslerinin kullanıldığını ifade eder (2000: 108-109). Klasik şairler arasında bu tür uygulamaların bir aruz hatası olarak görülmediğini, aruzu Türkçeye uydurma çabası olarak görüldüğünü söyler (Pala, 2000: 110).

Ahmed-i Ridvan Dîvânı'nda vezin-ımla ilişkisini inceleyen Çeltik, vezin gereği ımlada yapılan değişikliklerin şair tarafından bizzat yapılmış olma ihtimalinden söz eder (2008: 145). Kelimelerin asli şekillerinin vezne uydurulması için kısa hecelerinin uzun yazılmasına dikkati çeker (Çeltik, 2008: 145). “Gibi” ve “bigi” kelimelerinin ilk ünlülerinin uzun okunacağına ye ile, kısa okunacağına ye olmadan yazıldığını örneklerle gösterir (Çeltik, 2008: 150-151). “Esirgemez”, “karanuluk”, “gicelere”, “senünile”, “nice”, “eyleye”, “düşeli”, “kara” kelimelerinin uzun okunacağı durumlarda elif ile yazıldığından bahseder (Çeltik, 2008: 151-153). “Bana” ve “sana” kelimelerinin uzun veya kısa okunacağı zamanlarda ilk ünlülerinin elifle veya elifsiz; son ünlülerinin elifle veya güzel he ile yazıldığına değinir (Çeltik, 2008: 153). Metinlerdeki farklı yazımların aruz vezninden dolayı olduğunu, birden çok ımlaya sahip kelimelerin yanlış yazılmadığını öne sürer (Çeltik, 2008: 155-156).

Kılıç; Türkçe kelimelerin, özellikle ünlüleri açısından, aruz kalıplarına göre yazılması olayına aruz ımlası adını verir (2008: 472). İmlayı nazım ımlası ve nesir ımlası olarak ikiye ayırır ve nazım ımlasını coğrafi olarak Doğu ımlası ve Batı ımlası olarak, tarihsel olarak da Eski Anadolu Türkçesi ımlası (15. yüzyıla kadar), geçiş dönemi ımlası (15. yüzyıldan 17. yüzyılın başına kadar) ve klasik dönem ımlası (17. yüzyılın başından 19. yüzyılın sonlarına kadar) olarak tasnif eder (Kılıç, 2008: 473-474). Aruz ımlası içerisinde Türkçe kelimelerin tek hecelilerinin en fazla iki, iki hecelilerin ise en fazla dört farklı şekilde yazılabileceğinden söz eder (Kılıç, 2008: 475). “Kara”, “sana”, “dağı” gibi kelimelerinin aruz ımlası içindeki şekillerini örnek olarak verir (Kılıç, 2008: 475-478). Müstensih hatalarının sadece kelimeler üzerinde yaptıkları hataya göre değil, aruz ımlasını uygulamadaki başarılarına göre de değerlendirilebileceğini ifade eder (Kılıç, 2008: 486).

Argunşah ve Kocaoğlu (2025), Eski Anadolu Türkçesi döneminden seçtikleri eserler üzerinde aruz vezninin a/e ünlülerinin yazımına etkisini örneklerle incelemişlerdir. /e/ ünlüsünün açık heceye denk gelen yerlerde kelime başında elif + üstün, kelime içinde üstün ve kelime sonunda üstün ile; kapalı heceye denk gelen yerlerde medli elif, medli elif + üstün ile gösterildiği sonucuna varmışlardır (Argunşah ve Kocaoğlu, 2025: 17). /a/ ünlüsünün açık heceye denk gelen yerlerde kelime başında elif + üstün, kelime içinde üstün ve kelime sonunda üstün, he + üstün ile; kapalı heceye denk gelen yerlerde medli elif, medli elif + çeker üstün ile gösterildiğini tespit etmişlerdir (Argunşah ve Kocaoğlu, 2025: 18).

Kaplan; Fuzûlî ile Bâkî'nin dîvânlarındaki aruz uygulamalarını incelediği çalışmasında; Türkçe kelimelerin ünlülerinin vezne uydurulmak için yapılmış

olan imaleleri, vezin gereği yapılan ahenksiz kelimeler ve ahenk gereği yapılan kelimeler şeklinde ikiye ayırmıştır (2017: 397). Fuzûlî'nin 162 farklı Türkçe kelime 1147 imale; Bâkî'nin 224 farklı Türkçe kelime 1745 imale yaptığını saptamıştır (Kaplan, 2017: 402). İmalelerin yalnızca Türkçe kelimelerde değil yapım ve çekim eklerinde de yapıldığını tespit etmiştir. (2017: 408).

Bu çalışmada aruz vezninin Türkçe kelimelerin ünlülerinin gösterilme biçimlerine etkisi, 14. yüzyılın ve Türk edebiyatının önemli eserleri arasında yer alan *Garîb-nâme* (Yavuz, 2000)'de incelenmiştir. Çalışmanın hacminin artmaması için incelenecek olan kelimeler kullanım sıklığı çok olan kelimelerden iş, kamu, toprak, yoldaş ve deniz; kullanım sıklığı az olan kelimelerden kapu, tolu, tamu, üküş ve kulavuz kelimeleriyle sınırlandırılmıştır. Bu kelimelerin seçilmesinde ünlülerinin açık hecelerde üstün, esre ve ötre; kapalı hecelerde elif harfi + üstün, ye harfi + esre ve vav harfi + ötre ile gösteriliyor olması ve imale, ulama ve zihaf uygulamalarında müellif veya müstensihnin yapmış oldukları vezin tasarruflarının net bir şekilde tespit ediliyor olması etkili olmuştur. Tespit edilen şekiller vezne uyup uymamalarına göre tabloda gösterilmiştir.

GARÎB-NÂME'DEKİ ARUZ TASARRUFLARINA ÖRNEK TÜRKÇE KELİMELEER

1. Deñiz

Kaynaklarda Türkçe kökenli olduğu ifade edilen (Eren, 2020: 135; Tietze, 2016a: 361; Clauson, 1972: 527) deniz kelimesinin, *Garîb-nâme*'de dört farklı şekli görülür. İki heceden oluşan kelimenin ilk hecesi açık, ikinci hecesi kapalıdır. Kullanıldığı yerlerde ilk hecesi kapalı heceye denk geliyorsa ünlüsü elif harfi + üstün ile, açık heceye denk geliyorsa yalnızca üstünle gösterilmiştir. İkinci hecesi ünlüyle başlayan ek aldığında veya kendisinden sonraki kelimeye ulama yapıldığında kapalı heceye denk geliyorsa ünlüsü ye + esreyle, açık heceye denk geliyorsa yalnızca esreyle gösterilmiştir.

دڭز şekli; ilk hecenin açık, ikinci hecenin kapalı veya ünlüyle başlayan bir ek alarak açık hece durumuna gelip açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. Bu şekil üç yerde ["Ol deniz içre-durur seyrânları", "Pes deniz ehli denizde yaraşur" (Yavuz, 2000: 173), "Mevc ü kıatre çün deniz oldu yine" (Yavuz, 2000: 461)] kendisinden sonraki kelimeye ulama yapıldığında vezin hatasına yol açacağından dolayı ulama yapılmayacağını gösterir.

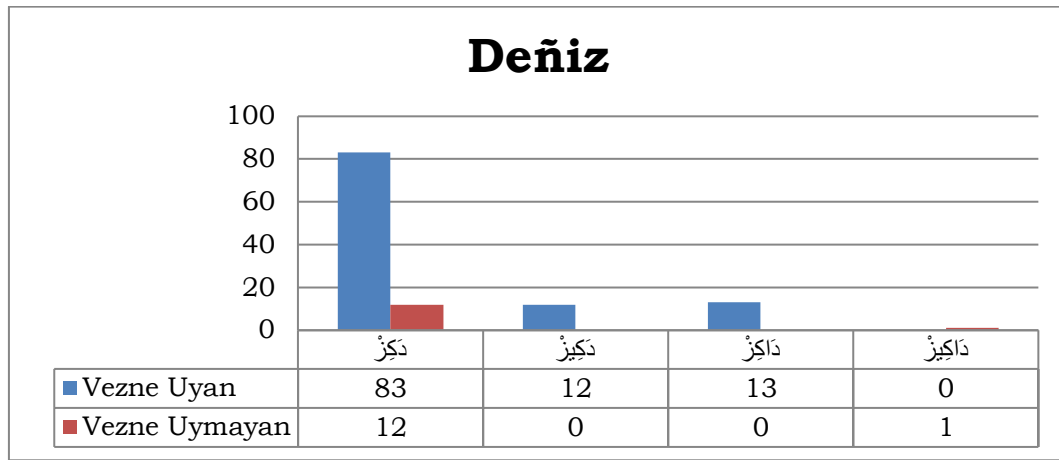
دڭز şekli; ilk hecesi açık, ikinci hecesi ünlüyle başlayan bir ek alıp, açık hece durumuna gelerek kapalı heceye denk gelen yerlerde kullanılmıştır.

دَاكِرْ şekli; ilk hecenin kapalı heceye, ikinci hecenin kapalı veya ulama yapılacağına ya da kendisinden sonra ünlüyle başlayan bir ek alıp hece açıldığında açık heceye denk gelen yerlerde kullanılmıştır.

دَاكِرْ şeklinin kullanımı vezin hatasına yol açmıştır. Bu imlada, tüm ünlülerinin gösterilmiş olması bakımından Eski Uygur imla geleneğinin etkisi görülür.

Tablo 1’de bu dört farklı şeklin vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 1. Deñiz kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



2. Kamu

Türkçeye Orta Farsçadan giren bir kelime olduğu ifade edilen (Gabain, 2007: 44; Clauson, 1972: 627) kamu kelimesini, Eski Türkçe olarak kaydeden çalışmalar da vardır (Tietze, 2016b: 90; Gülensoy, 2007: 457). İki açık heceden oluşan kamu kelimesi, *Garīb-nâme*’de üç farklı imlaya sahiptir. İlk hecenin ünlüsü kapalı heceye denk geldiği yerlerde elif + üstünle, açık heceye denk geldiği yerlerde yalnızca üstünle gösterilmiştir. İkinci hecenin ünlüsü uzun heceye denk geldiği yerlerde vav harfi + ötreyle, kısa heceye denk geldiği yerlerde ötre ile gösterilmiştir.

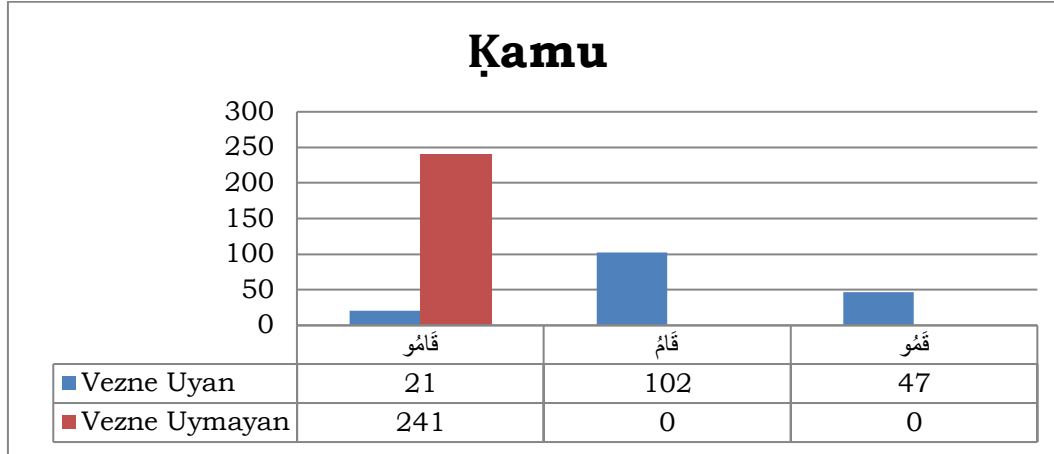
قَامُو şekli, hem ilk hecenin hem ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

قَام şekli; ilk hecenin kapalı, ikinci hecenin açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

قَمُو şekli; ilk hecenin açık, ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

Tablo 2’de bu üç farklı şeklin vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 2. Kamu kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



3. Tolu

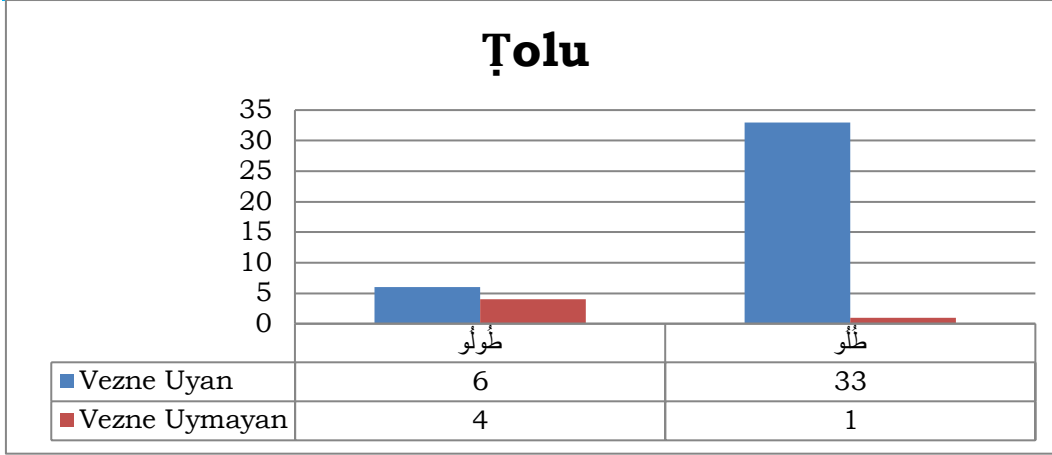
Tol- fiiline -u fiilden isim yapma eki getirilerek oluşturulan tolu kelimesinin *Garib-nâme*’de iki farklı imlası görülür. İki açık heceden oluşan tolu kelimesinin ikinci hecesi daima vav + ötre ile yazılmıştır. İlk hecenin ünlüsü kapalı heceye denk gelen yerlerde vav + ötreyle, kısa heceye denk gelen yerlerde ise yalnızca ötre ile gösterilmiştir.

طُولُو şekli, hem ilk hecenin hem de ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

طَلُو şekli; ilk hecenin açık, ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

Tablo 3’te bu iki şeklin vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 3. Tolu kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



4. Toprak

Kaynaklarda Türkçe kökenli olarak ifade edilen (Clauson, 1972: 433; Eren, 2020: 518) toprak kelimesinin *Garīb-nâme*'de dört farklı yazımını görüyoruz. İki kapalı heceden oluşan toprak kelimesinin ilk ünlüsü daima ötre ile gösterilmiştir. İkinci ünlüsünün ve son ünsüzünün gösteriminde durum biraz daha karmaşıktır. Toprak kelimesi kendisinden sonra gelen kelimeye ulandığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında sondaki /k/ sesi tonlularak /ğ/ sesine dönüşür¹. İkinci hecenin ünlüsü kapalı heceye denk gelen yerlerde elif harfi + üstünle, kısa heceye denk gelen yerlerde yalnızca üstünle gösterilir.

طُپْرُق şekli, hem ilk hecenin hem de ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılır. Bu şeklin vezne uymayan durumlarda kullanılması ["İlk foğullık toprak eyler ortada" (Yavuz, 2000: 505), "Toprak eyle yüzünü ol erene" (Yavuz, 2000: 721), "Toprak oldu şu gerek kim bitüre" (Yavuz, 2000: 759), "Toprak olur yine yire dökülür" (Yavuz, 2000: 139), "Ol ulular ayağında toprak ol" (Yavuz, 2000: 917)]; kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapılarak, kapalı olan ikinci hecesinin açılarak açık heceye denk gelmesinden kaynaklanmaktadır. Aslında bu durumda bir yanlışlıktan söz edilemez. Fakat toprak kelimesinin ünlüyle başlayan bir ek alarak veya kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapılarak kapalı olan ikinci hecenin açılacağını göstermek için طُپْرَغ şeklinin standartlaşmış olması nedeniyle burada bir yanlışlık olduğu kabul edilmiştir. Bu durumda طُپْرُق şeklinin yalnızca kapalı hecelere denk gelen yerlerde kullanımı vezin gereği doğru bir kullanılış olarak kabul edilmiştir.

¹ Bu çalışmada yalnızca hurûf-ı medlerin[elif(ı), ye (ی) ve vav (و)] vezin gereği Türkçe kelimeler için de kullanılması sonucunda ortaya çıkan standartsızlıklar ele alındığı için vezin etkisiyle gerçekleşen /k/ > /ğ/ tonlulaşma olayına bu kelime dışında değinilmemiştir.

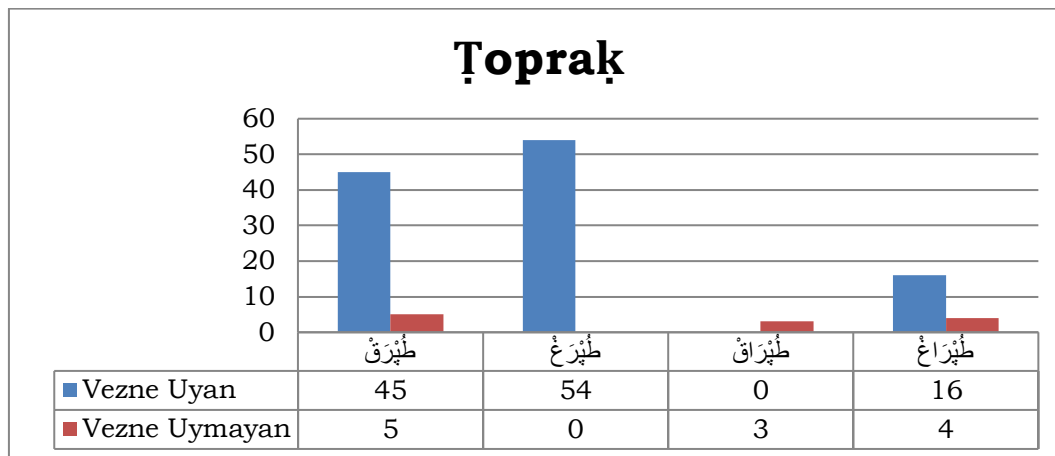
طُپْرَاقْ şekli, ilk hecenin kapalı, ikinci hecenin ünlüyle başlayan bir ek alarak veya kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapılarak açılması durumunda açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

طُپْرَاقْ şekli, hem ilk hecenin hem de ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. Kapalı hece durumundayken uzun heceye denk gelen yerde رَقْ yazımının standart olarak kabul edilmiş olmasından dolayı طُپْرَاقْ şeklinin üç yerde kapalı hece durumunda uzun heceye denk gelen yerlerdeki kullanımı [“Anı toprağdan u şudan eyledi” (Yavuz, 2000: 843), “Yoğsa şöyle hōr ola toprağda ol” (Yavuz, 2000: 957), “Nitekim toprağ içinden cevheri” (Yavuz, 2000: 207)] hatalı olarak değerlendirilmiştir.

طُپْرَاقْ şekli; ilk hecenin kapalı, ikinci hecenin kendinden sonra gelen kelimeye ulama yapılarak veya ünlüyle başlayan bir ek alarak açılması durumunda kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. طُپْرَاقْ şeklinin üç yerde ulamadan [“Toprağ olmadın ho külli yoğ-ıduğ” (Yavuz, 2000: 29), “Toprağ eyle ayağında yüzüni” (Yavuz, 2000: 43), “Ayağında toprağ olsun yüzümüz” (Yavuz, 2000: 263)], bir yerde ünlüyle başlayan bir ek almasından [“Çün Çalap ol toprağa kıldı nazar” (Yavuz, 2000: 41)] dolayı vezin hatasına neden olması ve iki yerde ünsüzle başlayan bir ek almış olması [“Kopdı toprağdan oldı ihtiyār” (Yavuz, 2000: 873), “Ayırup toprağdan adın döndüren” (Yavuz, 2000: 195)]; طُپْرَاقْ şeklinin ikinci ünlüsünün elif + üstün ile gösterilmesine gerek olmadığı hâlde kullanılması bu iki şeklin aslı olduğunu göstermektedir.

Tablo 4’te bu dört şeklin vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 4. Toprak kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



5. Kapu

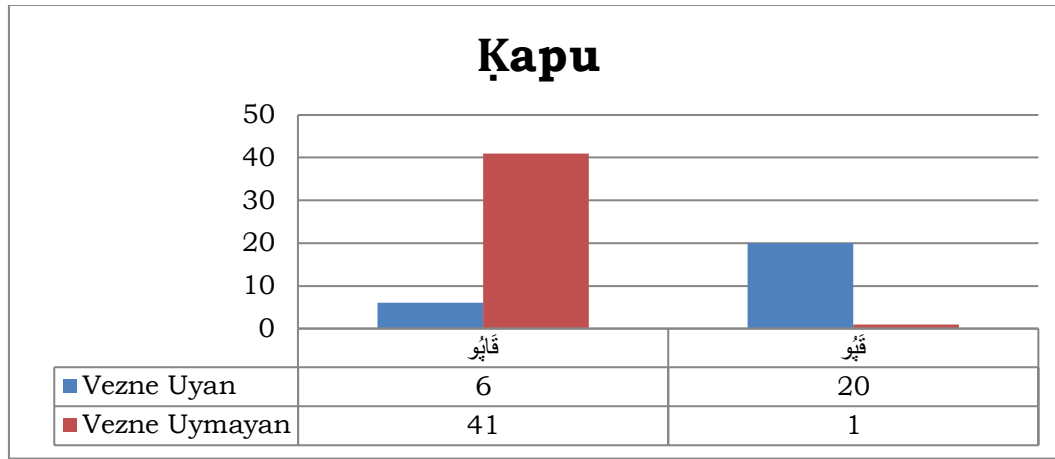
Kaynaklarda Türkçe olarak (Eren, 2020: 258; Clauson, 1972: 583) bahsedilen kapu kelimesinin *Garīb-nâme*'de iki farklı yazımı görülür. İki açık heceden oluşan kapu kelimesinin ikinci ünlüsü daima vav + ötre ile gösterilir.

قَپُو şekli, ilk hecenin açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

قَپُو şekli, hem ilk hecenin hem de ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

Tablo 5'te bu iki şeklin vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 5. Kapu kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



6. Üküş

Ük- fiiline -(ü)ş fiilden isim yapma eki getirilerek meydana gelen (Taş, 2020: 172; Clauson, 1972: 118) üküş kelimesi, *Garīb-nâme*'de iki farklı imlaya sahiptir. İlk hecesi açık, ikinci hecesi kapalı olan üküş kelimesinin ikinci ünlüsü daima ötre ile gösterilmiştir.

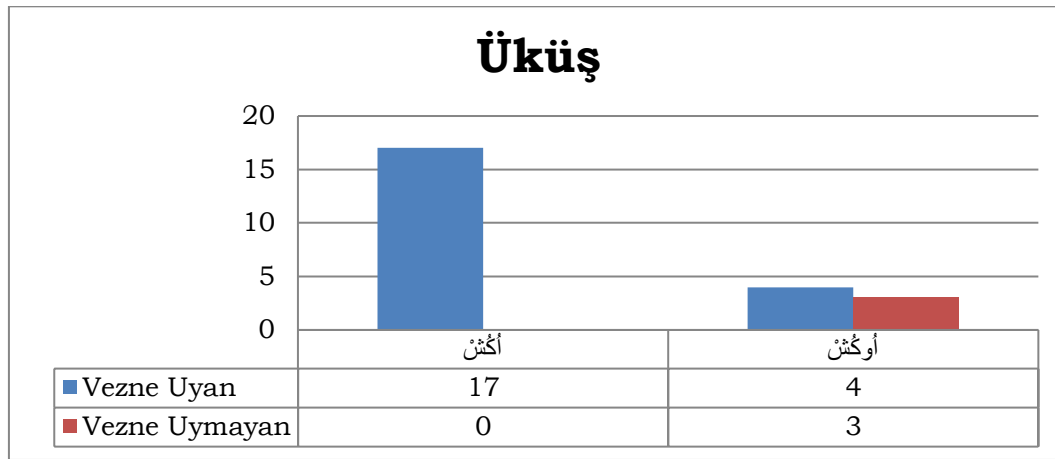
أُكُش şekli; ilk hecenin açık, ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. Bu şeklin kullanıldığı yerlerde ikinci hece hep kapalıdır.

أُكُش şekli; ilk hecenin kapalı, ikinci hecenin kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. Bu şeklin hem ilk hecenin hem de ikinci hecenin kapalı olduğu yerde de ["Cân-ıla ten hikmeti üküş-durur" (Yavuz, 2000: 161)] kullanıldığı görülür. Bu şekil bir yerde ["Raḥmetüñ çok faẓluñ üküş iy Kerim" (Yavuz, 2000: 903)] kendisinden sonra gelen kelimeye ulanmazsa vezin hatasına yol açmamış olacaktı. Fakat üküş kelimesinin ikinci

ünlüsünün ulama yapıldığında ötre ile gösterilmesi doğru bir kullanım olarak kabul edildiği için ulama yapılmadan ikinci ünlünün ötreyle gösterilmesi bir hata olarak değerlendirilmiştir. Vezne uymayan diğer iki örnekte de [“Cānlara kıldı üküş ihsānları” (Yavuz, 2000: 173), “Oğradum geçdüm üküş yokuş iniş” (Yavuz, 2000: 433)] açık heceye denk gelen ilk hecelerin ötre yerine vav + ötre ile kapalı bir şekilde gösterilişi vezin hatasına neden olmaktadır. Üküş kelimesinin yazımları ikinci hecenin (كُنْ) imlasının standartlaştığını göstermektedir.

Tablo 6’da bu iki şeklin vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 6. Üküş kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



7. Tāmu

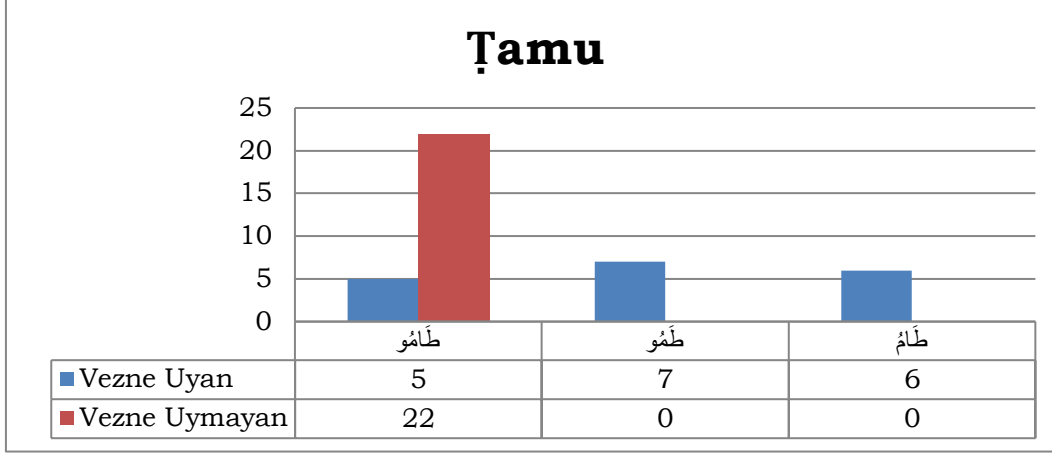
Kaynaklarda kökeni hakkında Soğdca (Clauson, 1972: 503; Gülensoy, 2007: 855) ve Türkçe (Ata, 2019: 193) olduğu iddia edilen tāmu kelimesi *Garīb-nāme*’de üç farklı şekilde yazılmıştır.

طَـمُو şekli, hem ilk hecenin hem de ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

طُـمُو şekli; ilk hecenin açık, ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

طَـمُ şekli; ilk hecenin kapalı, ikinci hecenin açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

Tablo 7’de bu şekillerin vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 7. Tāmu kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.

8. İş

Kaynaklarda Türkçe kökenli olduğu belirtilen (Clauson, 1972: 254; Gülensoy, 2007: 440) iş kelimesi, *Garīb-nāme*'de dört farklı yazıma sahiptir. Kapalı tek heceli olan iş kelimesi, kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında ünlüsü esre ile veya ye + esre ile gösterilir.

إش şekli; kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında kapalı olan hecesi açılarak, ünlüsünün açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. Kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapılacağını göstermek için kullanımı standartlaşmış olan bu şeklin, 28 örnekte ulama yapılmadığı hâlde kullanılması yanlış olarak değerlendirilmiştir. Kendinden sonraki kelimeye ulama yapılmadığında veya ünsüzle başlayan bir ek aldığında ve kapalı hece durumunda bu şeklin kullanımı doğru bir kullanım kabul edilmiştir.

إش şekli², إش yazımının varyasyonudur.

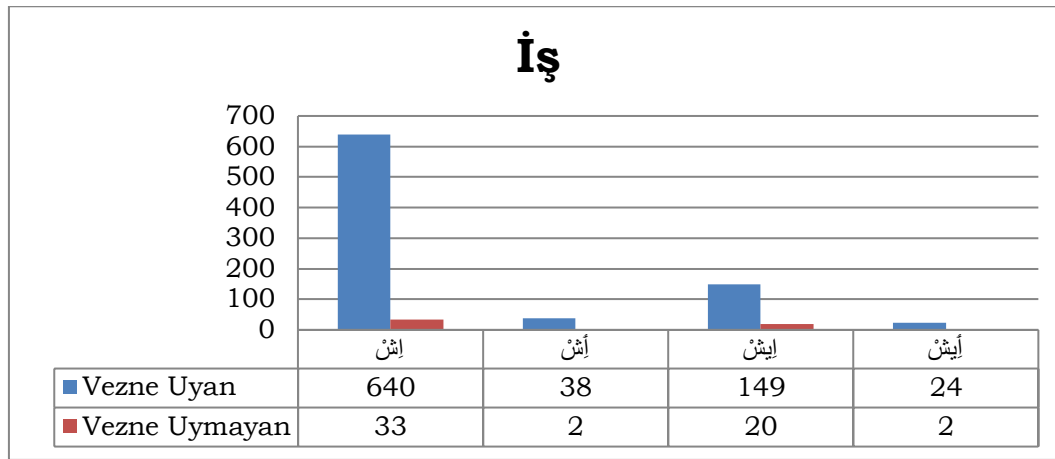
إش şekli; kendisinden sonraki kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında hecesi açılarak ünlüsünün kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. İş kelimesinin kapalı şekli için إش yazımı standart kabul edildiği için, إش şeklinin on bir örnekte kapalı heceye denk gelen yerde kullanılmış olması hatalı kullanım olarak değerlendirilmiştir.

² Bu çalışmada yalnızca hurûf-ı medlerin [elif(İ)], ye (ی) ve vav (و) vezin gereği Türkçe kelimeler için de kullanılması sonucunda ortaya çıkan standartsızlıklar ele alındığı için kelime başında hemzeli elif (İ) ve elif (I) harflerinin kullanıma nedenlerinden bahsedilmeyecektir.

ایش şekli, ایش yazımının varyasyonudur. İş kelimesi yalnızca bir yerde [“Her biri hoşnûd u râzî işine” (Yavuz, 2000: 213)] ایش olarak yazılmıştır. Bu kullanım vezin hatasına yol açmıştır.

Tablo 8’de iş kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 8. İş kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



9. Kulavuz

Kaynaklarda alıntı bir kelime olduğu ifade edilen (Clauson, 1972: 617; Doerfer, 1967: 491) fakat zaman içerisinde halka mâl olarak Türkçeleşmiş olan kulavuz kelimesinin *Garîb-nâme*’de üç farklı yazımı görülür. Kulavuz kelimesi, iki açık bir kapalı heceden oluşur. Kelimenin son hecesi olan -vuz hecesinin yazımı -وُ- olarak kalıplaşmıştır. Kendisinden sonraki kelimeye ulama yapıldığında veya yapılmadığında ve ünlüyle veya ünsüzle başlayan bir ek aldığında son hece daima -وُ- olarak yazılmıştır. Bu kelimenin imla standardının bozulmasına birinci ve ikinci hecedeki ünlülerinin gösterimindeki uygulamalar yol açmaktadır. Bu yüzden bu kelimenin birinci ve ikinci hecelerindeki ünlülerin nasıl gösterildiği açıklanmıştır.

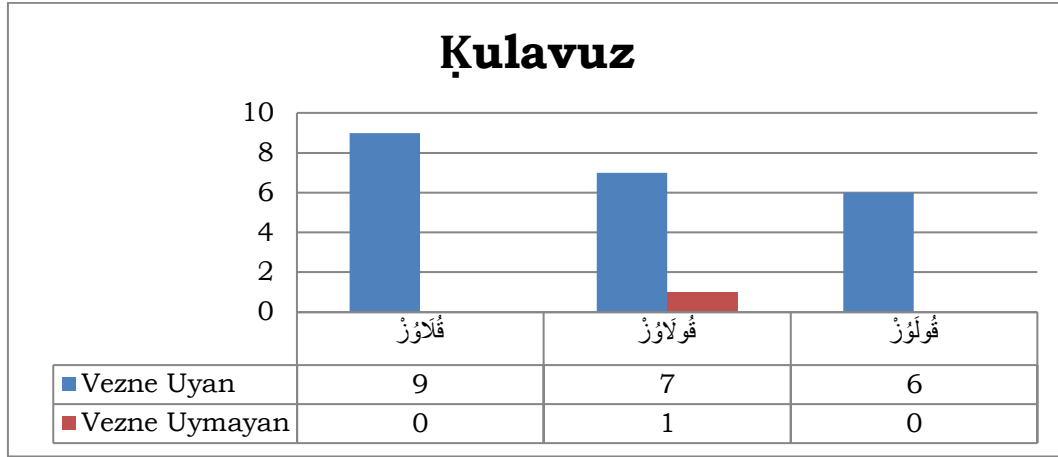
فُلَاوُز şekli; birinci hecenin açık, ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

فُولَاوُز şekli; birinci ve ikinci hecenin kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. Bu şeklin kullanımı yalnızca bir yerde ikinci hecenin açık heceye denk gelmesi nedeniyle vezin hatasına yol açmıştır.

فُولُوز şekli; birinci hecenin kapalı, ikinci hecenin açık heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır.

Tablo 9'da kılavuz kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 9. Kılavuz kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



10. Yoldaş

Yol kelimesine +daş isimden isim yapma eki getirilmesiyle meydana gelen yoldaş kelimesi, *Garīb-nâme*'de dört farklı şekilde yazıldığı görülür. Yoldaş kelimesi iki kapalı heceden oluşur. Yoldaş kelimesinin ilk hecesinin kapalı olmasından dolayı yalnızca ikinci hecedeki ünlülerinin gösterimindeki değişiklikler ve bunların sebepleri incelenmiştir.

يُلْدَاشْ şekli; ikinci hecenin kendisinden sonraki kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında açılarak uzun heceye denk geldiği yerlerde ve kapalı hece durumunda olduğu yerlerde kullanılır.

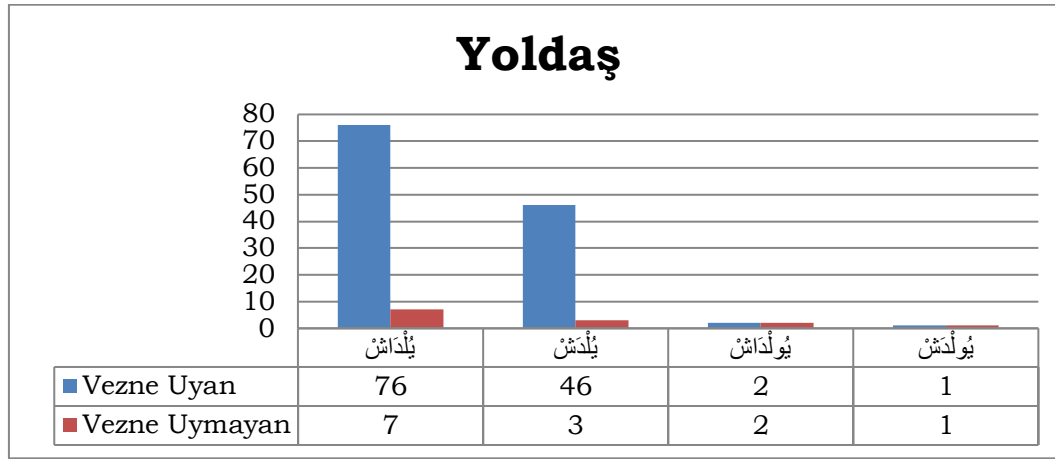
يُلْدَاشْ şekli; ikinci hecenin kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında kullanılır. İkinci hece kapalı olduğunda kullanılan standart şeklin -دَاشْ olması nedeniyle يُلْدَاشْ şeklinin ikinci hecenin kapalı olduğu iki yerde kullanılması hatalı olarak değerlendirilmiştir. Bir yerde de ulama yapılmadığı hâlde bu şeklin kullanılmış olması hatalı olarak kabul edilmiştir.

يُولْدَاشْ şekli; ikinci hecenin kendisinden sonraki kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında açık hece durumuna gelerek son hece ünlüsünün kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılır.

يُولَدَشْ şekli, ikinci hecenin kendisinden sonra gelen kelimeye ulama yapıldığında veya ünlüyle başlayan bir ek aldığında açık heceye denk gelen yerlerde kullanılır. Yoldaş kelimesinin ilk ünlüsü bazen vav + ötre bazen yalnızca ötre ile gösterilmiştir. İlk hece ünlüsünün ötre ile gösterilme sıklığının vav + ötre ile gösterilme sıklığından daha fazla olması, -يُولَ > -يُولْ değişiminin olduğunu göstermektedir.

Tablo 10'da yoldaş kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklıkları gösterilmiştir.

Tablo 10. Yoldaş kelimesinin farklı yazımlarının vezne uyumları ve sıklık oranları.



SONUÇ

Bu çalışmada; 14. yüzyıl eserlerinden olan *Garib-nâme*'de Türkçe deniz, kamu, tolu, toprak, kapu, üküş, tamu, iş, kulavuz ve yoldaş kelimelerinin vezne uyarlanma çabasından kaynaklanan farklı yazımları incelenmiştir.

Dört farklı imlaya sahip olan deniz kelimesi *Garib-nâme*'de toplam 121 defa geçer. دَكْرُ şekli metinde 95 defa kullanılmıştır. Bu imla kullanıldığı yerlerin 83'ünde vezne uygun olarak kullanılırken 12'sinde vezin hatasına yol açmıştır. دَكْرُ şekli metinde 12 defa geçer. Bu kullanımların hepsi vezne uygundur. دَاكِرُ şekli metinde 13 defa geçer. Tüm kullanımları vezne uygundur. دَاكِرُ şekli metinde bir defa geçer. Vezin hatasına da yol açan bu şekil, Eski Uygur imla geleneğini yansıtır. Diğer şekillere göre hem daha sık kullanılmasından hem de vezin hatasına yol açan kullanımlarının sıklığından hareketle deniz kelimesinin standart yazımının “دَكْرُ” olduğu tespit edilmiştir.

Üç farklı imlaya sahip olan kamu kelimesi *Garîb-nâme*'de toplam 411 defa geçer. قَامُو şekli metinde 262 defa geçer. Bu imlanın 21'i vezne uygun olarak kullanılırken 241'i vezin hatasına yol açmıştır. قَامُ şekli metinde 102 defa geçer. Tüm kullanımları vezne uygundur. قَمُو şekli metinde 47 defa geçer. Kullanıldığı her yerde vezne uygundur. Kullanım sıklığının çokluğu ve vezne uymadığı hâlde bu şeklin tercih edilmesinden hareketle kamu kelimesinin standart yazımının "قَامُو" olduğu söylenebilir.

İki şekilde yazılan tolu kelimesi *Garîb-nâme*'de 44 defa kullanılmıştır. طُولُو şekli metinde 10 defa geçer. Bu imla kullanıldığı yerlerin altısında vezne uygun olarak kullanılmış, dördünde ise vezin hatasına yol açmıştır. طُوو şekli metinde 34 defa geçer. Yalnızca bir yerde vezin hatasına yol açmıştır. Diğer şekle göre daha az kullanılmış olmasına karşın, vezin hatalarına daha sık yol açmasından dolayı *Garîb-nâme* için tolu kelimesinin standart yazımının "طُولُو" olduğu görülmektedir.

Dört farklı şekilde yazılan toprak kelimesi *Garîb-nâme*'de 127 defa kullanılmıştır. طُبْرُق şekli metinde 50 defa geçer. Bu imlanın kullanılışı beş yerde vezin hatasına yol açmıştır. طُبْرَغ şekli metinde 54 defa geçer. Tüm kullanımları vezne uygundur. طُبْرَاق şekli metinde üç defa geçer. Kullanıldığı yerlerin hepsinde vezin hatasına neden olmuştur. طُبْرَاق şekli metinde 20 defa geçer. Kullanıldığı dört yerde vezin hatasına yol açmıştır. طُبْرَاق şekli, طُبْرَاق şeklinin son hecesinin açılmış hâli; طُبْرَغ şekli de, طُبْرَق şeklinin son hecesinin açılmış hâlidir. Bu durumda toprak kelimesinin طُبْرَاق ve طُبْرُق şeklinde iki imlası olduğu sonucuna ulaşılabilir. Vezin uyumu gibi belirgin bir neden olmaksızın yine de kullanılmış olan طُبْرَاق şeklinin toprak kelimesinin standart yazımı olduğu söylenebilir. Toprak kelimesinin imlasında طُبْرَاق > طُبْرُق değişimi de görülmeye başlanmıştır.

İki farklı şekilde yazılan kapu kelimesi *Garîb-nâme*'de 68 defa kullanılmıştır. قَافُو şekli metinde 47 defa kullanılmıştır. Bu kullanımın 41'i vezin hatasına yol açmıştır. قَافُ şekli metinde 21 defa kullanılmıştır. Bu şeklin kullanımı yalnızca bir yerde vezin hatasına yol açmıştır. Kapu kelimesinin *Garîb-nâme*'deki standart yazımı "قَافُو"dur.

İlk ünlüsünün gösteriminden kaynaklı iki imlaya sahip olan üküş kelimesi *Garîb-nâme*'de 24 defa kullanılmıştır. أُكُش şekli metinde 17 defa kullanılmıştır. Tüm kullanımları vezne uygundur. أُوكُش şekli metinde yedi defa kullanılmış olup bunların dördü vezne uygundur. İlk hecesini vezne uydurma çabasıyla iki farklı şekilde yazılan üküş kelimesinin ilk hecede vezin hatasına sebep olan kullanılışından hareketle *Garîb-nâme* için standart olan yazımın "أوكُش" olduğu görülür.

Üç farklı şekilde yazılan tamu kelimesi *Garîb-nâme*'de 40 defa kullanılmıştır. طَامُو şekli beşi vezne uygun bir şekilde 27 defa kullanılmıştır. طُمُو şekli yedi defa, طَامْ şekli ise altı defa vezne uygun bir şekilde kullanılmıştır. *Garîb-nâme*'de طَامُو şekli, tamu kelimesinin standart yazımıdır.

Dört farklı imlaya sahip olan iş kelimesi *Garîb-nâme*'de 908 defa kullanılmıştır. اِش şekli metinde 673 defa geçer. Bu kullanımların 33'ü vezin hatasına yol açarken 640'ı vezne uygundur. اِش şekli metinde 40 defa kullanılmış olup bunların ikisi vezin hatasına yol açmıştır. اِيش şekli metinde 169 defa geçer. Bu kullanımların 20'si vezin hatasına yol açarken 149'u vezne uygundur. اِيش şekli metinde 24'ü vezne uygun olarak 26 defa kullanılmıştır. İş kelimesinin gösteriminde asıl yazımlar اِش ve اِيش'tir. Diğer iki şekil bu şekillerin varyasyonudur. Metinde yalnızca bir yerde اِيش yazımı da görülür. اِيش şekli, hece açılıp ünlünün kapalı heceye denk geldiği yerlerde kullanılmıştır. Buna göre bu şekil kelimenin vezne uygulanma çabası sonucu ortaya çıkmıştır. *Garîb-nâme*'de iş kelimesinin standart yazımı اِش şeklindedir.

Üç farklı şekilde yazılan kulavuz kelimesi *Garîb-nâme*'de 23 defa kullanılmıştır. قُولَوزُ şekli metinde vezne uygun olarak dokuz defa kullanılmıştır. قُولُوزُ şekli metinde sekiz defa kullanılmış olup bunların yedisi vezne uygundur. قُولُوزُ şekli metinde vezne uygun olarak altı defa kullanılmıştır. Kulavuz kelimesinin son hecesinin gösterimi قُولَ- olarak standartlaşmıştır. Bir yerde orta hecenin gösteriminden kaynaklanan vezin hatasından hareketle orta hecenin قُولَ- şeklinde kalıplaştığını söyleyebiliriz. İlk hece için standart şeklin, kullanıldığı yerlerden hareketle ihtiyatı bir şekilde قُولَ- olduğunu düşünebiliriz. Sonuç olarak *Garîb-nâme* için kulavuz kelimesinin standart yazımı قُولَوزُ'dur.

Dört farklı imlaya sahip olan yoldaş kelimesi *Garîb-nâme*'de 138 defa kullanılmıştır. يُولَاش şekli metinde 83 defa kullanılmıştır. Bu kullanımların yedisi vezin hatasına yol açarken 76'sı vezne uygundur. يُولَاش şekli metinde 49 defa kullanılmıştır. Bu kullanımlardan üçü vezin hatasına yol açmıştır. يُولَاش şekli metinde dört defa kullanılmış olup bunlardan ikisi vezne uygundur. يُولَاش şekli metinde iki defa kullanılmış olup bunun biri vezne uygundur. Birinci hecenin ünlüsünün gösterilmiş olması kelimenin köküyle (yol) olan ilişkisini göstermesi nedeniyle birinci hece ünlüsünün gösterildiği şekiller aslı şekillerdir. İkinci hecenin gösterilmesinde ise يُولَاش yazımı standartlaşmıştır. Bu bilgilere dayanarak *Garîb-nâme*'de yoldaş kelimesinin standart yazımının يُولَاش şeklinde olduğu ifade edilebilir. Yoldaş kelimesinin imlasında يُولَاش > يُولَاش değişiminin başlamış olduğu da görülmektedir.

Garîb-nâme'de açık heceye denk gelen ünlüler hareke ile, kapalı heceye denk gelen ünlüler ise hurûf-ı med + hareke ile gösterilmiştir. /a/ ve /e/ sesleri;

açık hecelerde yalnızca üstün ile, kapalı hecelerde ise elif + üstün ile gösterilmiştir. /o/, /u/ ve /ü/ sesleri; açık hecelerde yalnızca ötre ile, kapalı hecelerde vav + ötre ile gösterilmiştir. /i/ sesi; açık hecelerde yalnızca esre ile, kapalı hecelerde ye + esre ile gösterilmiştir. *Garîb-nâme*'de incelenen kelimelerin aruz veznine başarılı bir şekilde uydurulmasında standart dışı yazımlarının etkisinin olduğu görülmüştür. İncelenen kelimelerin aslında bir standart yazımı olduğu, bu kelimelerin vezin gereği farklı şekilde yazıldıkları tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

ARGUNŞAH, Mustafa; KOCAOĞLU, Semiha Merve (2025). "Eski Anadolu Türkçesi Eserlerinde a/e Ünlülerinin Yazımında Aruz Vezninin İmlaya Etkisi", *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi*, Cilt: 11, Sayı: 24, s.s.1-21.

ATA, Aysu (2019). *Karahanlı Türkçesinde İlk Kur'ân Tercümesi (Rylands Nüshası, Giriş-Metin-Notlar, Dizin)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

CLAUSON, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, Oxford: Oxford University Press.

ÇELTİK, Halil (2008). "Ahmed-i Rıdvân Divânına Göre Eski Harfli Metinlerde Vezin İmlâ İlişkisi", *Turkish Studies*, Cilt: 3, Sayı: 6, s.s.159-172.

DOERFER, Gerhard (1967). *Türkische Und Mongolische Elemente Im Neupersischen, Unter Besonderer Berücksichtigung Älterer Neupersischer Geschichtsquellen, Vor Allem Der Mongolen- Und Timuridenzeit Vol. 3*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.

DUMAN, Musa (2000). *Birgili Muhammed Efendi Vasiyyet-name*, İstanbul: R Yayınları.

EREN, Hasan (2020), *Eren Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü (ETDES)*, (Haz: Şükrü Halûk Akalın), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

GABAIN, Annemarie Von (2007). *Eski Türkçenin Grameri*, (Çev: Mehmet Akalın), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

GÜLENSOY, Tuncer (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü (2 Cilt)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İPEKTEN, Haluk (2018). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

- KAPLAN, Hasan (2018). “Fuzûlî’nin Gazellerinde Aruz Uygulamaları: Fuzûlî’nin Med Kullanımının Bâkî’yle Mukayesesi”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 2, s.s.837-876.
- KILIÇ, Atabey (2008). “Aruz İmlâsı Üzerine Notlar”, *Turkish Studies*, Cilt: 3, Sayı: 6, s.s.471-487.
- ÖZKAN, Mustafa (1995). *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- PALA, İskender (2000). “İmale ile Med Arasında Bir Hata”. *İlmî Araştırmalar*, Sayı: 10, s.s.107-112.
- TARLAN, Ali Nihat (1935). “Bir İmlâ Hususiyeti”, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt: 3, s.s.229-232.
- TAŞ, İbrahim (2020). *Kutadgu Bilig’de Söz Yapımı*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- TIETZE, Andreas (2016a). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati İkinci Cilt C-E*, Ankara: TÜBA Yayınları.
- TIETZE, Andreas (2016b). *Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati Dördüncü Cilt K-L*, Ankara: TÜBA Yayınları.
- YAVUZ, Kemal (2000), *Âşık Paşa, Garib-nâme I (I-II)-II (I-II): Tıpkıbasım, Karşılaştırmalı Metin ve Aktarma*, İstanbul: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları.

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 2 Haziran 2025

Volume: 8, Issue: 2 June 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1710604

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
31/04/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
23/06/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/06/2024

MASKÜLEN BELLEĞİN GÖLGESİNDE: İSKENDERNÂME'DE KADIN KAHRAMANLARIN PSİKANALİTİK TEMSİLİ

In the Shadow of Masculine Memory: The Psychoanalytic Representation of
Female Characters in Iskendername

Nurten BOZKURT

Yüksek Lisans Öğr., Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Eski Türk Edebiyatı ABD.,
mejar_nurten@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0718-4872>

Kenan BOZKURT

Doç. Dr., Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Eski Türk Edebiyatı ABD.,
kenan.bozkurt@batman.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5227-0614>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmaları [CC BY-NC 4.0](#) lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under [CC BY-NC 4.0](#) licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Bozkurt, Kenan & Bozkurt, Nurten (2025). "Maskülen Belleğin Gölgesinde: İskendernâme'de Kadın Kahramanların Psikanalitik Temsili", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (2), (Haziran 2025), s. 346-370, doi: 10.58659/estad.1710604

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025 s. 346-370

ÖZET

Bu çalışmada, 14. yüzyıl şairlerinden Ahmedî'nin *İskendernâme* adlı mesnevisinde yer alan Kaydâfa ve Gülşah adlı kadın karakterlerin psikanalitik bağlamda temsili ele alınmıştır. Özellikle Jung'un analitik psikolojisinde yer alan *animus* ve *kolektif bilinçdışı* kavramları ekseninde kadın kimliğinin aşk ve iktidar ile olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Jung'a göre kadın, bilinçdışı düzlemde taşıdığı eril unsurları tanıma ve içselleştirme sürecinde animus arketipiyle yüzleşerek bireyleşim yolunda ilerler. Bu bağlamda çalışma, Kaydâfa ve Gülşah'ın klasik edebî anlatılarda rastlanan pasif kadın imgesinin ötesine geçip geçmediğini sorgulamakta, maskülen yönlerinin nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Eserde aşk, iktidar ve kimlik mücadelelerinin iç içe geçtiği bu kadın figürlerinin, kendi içsel erklerini keşfederek edilgenlikten aktifliğe evrildikleri, erkek egemen yapılar karşısında dengeleyici ve dönüştürücü roller üstlendikleri sonucuna ulaşılmıştır. Böylelikle Ahmedî'nin söz konusu karakterleri, yalnızca mesnevi geleneğinde biçimsel bir unsur değil; aynı zamanda bireysel ve kolektif bilinçdışının edebî bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma aynı zamanda klasik metinlerdeki kadın temsillerinin psikanalitik okumalarla yeniden yorumlanabileceğini göstermesi bakımından da önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ahmedî, *İskendernâme*, animus, kadın kimliği, analitik psikoloji.

ABSTRACT

This study examines the representation of the female characters Kaydâfa and Gülşah in Ahmedî's 14th-century masnavi *İskendernâme* through a psychoanalytic lens. Specifically, the relationship between female identity, love, and power is evaluated in the context of Carl Jung's concepts of *animus* and *collective unconscious*. According to Jung, a woman progresses on the individuation path by confronting the animus archetype and internalizing the masculine elements she carries within her unconscious. This study aims to investigate whether the characters of Kaydâfa and Gülşah transcend the passive female image commonly found in classical literary narratives and to explore how their masculine traits are represented. The findings suggest that these female figures, where love, power, and identity struggles intertwine, evolve from passivity to activity by discovering their inner strength and assume balancing and transformative roles against male-dominated structures. Thus, Ahmedî's characters are not only formal elements of the masnavi tradition but also literary reflections of both individual and collective unconscious. This study is significant in that it demonstrates how female representations in classical texts can be reinterpreted through psychoanalytic readings.

Keywords: Ahmedî, *İskendernâme*, animus, female identity, analytical psychology.

GİRİŞ

Varoluşun temel kaynağını oluşturan tezat cinsiyetlerin uyumu ve kaosu, insanın varlık ve toplumsal kimliğini şekillendiren önemli dinamiklerden biridir. Beden, ontolojik bir mekân olarak içerisindeki toplumu ve değerleri, binlerce yıl boyunca biçimlenen eril ve dişil kodlar aracılığıyla algılar. Bu yüzden toplumsal kaosu beden üzerindeki yansımaları ve bu kaosu toplumsal normlar aracılığıyla nasıl normalleştirdiği, o topluma ait *habitus* üzerinden açıkça gözlemlenebilir (Solaker, 2017: 582). İlk insandan bugüne birbirini tamamlayan dişil ve eril kodlar, toplumun içyapısında kadın ve erkek rolleriyle zamanla kolektif bir mirasa dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sadece biyolojik bir cinsiyet ayrımıyla sınırlı kalmamış; toplumsal, kültürel ve psikolojik katmanlarda da derin izler bırakmıştır. Analitik psikolojinin kurucusu Carl G. Jung, bu süreci; “Bir bebek olarak sosyal yaşama başladığımızda, sosyal açıdan ne erkek ne de dişiydik. Fakat neredeyse eşzamanlı olarak -pembe ve mavi kurdeleler gibi şeylerle- bizi yavaş yavaş erkeğe veya kadına dönüştüren toplumun etkisine girmişizdir” şeklinde tanımlar (Jung, 2020a: 203). Bu çerçevede kadın ve erkek kimliklerinin oluşum süreçleri ve bunların tarihsel ve kültürel bağlamları bilim insanlarının dikkatini çekmiş ve bu konuda çok sayıda çalışma yapılmıştır. *Kadın Çalışmaları* (Women’s studies), *Cinsiyet Çalışmaları* (Gender studies) disiplininin en temel alanlarından birini oluşturmaktadır. Günümüzde birçok alt başlık ve kuramsal yaklaşım üzerinden şekillenen bu alan, Jung’un *toplumsal bilinçdışı* ve *arketip* kuramı gibi psikanalitik temelli yorumlardan da beslenerek birey ile toplum arasındaki bu çok katmanlı ilişkiyi anlamlandırma çabasını sürdürmektedir (Solaker, 2021: 228).

Carl Gustav Jung (1875-1961), cinsiyet rollerinin biçimlenmesinde toplumun ve bireyin bilinçdışındaki erkek ve kadın algılarının belirleyici rol oynadığını vurgular. Bu etkileşimin özü, ayrımlaşma üzerine kuruludur; bireyin bilinçdışında var olan kadın ve erkek imgelerinin bütünleşmiş bir benlik için ruhsal düzeyde ayrılması gerekir (Jung, 2021b: 459). Jung, bu ayrımı anima/animus gibi arketiplerle açıklar ve kadınlarda *psişenin* erkek yönünü oluşturan içsel tavırlara animus adını verir. Bir kadının animusuyla özdeşleşmesi, onu maskülen tavırlar geliştirmeye iter; bu tavırlar, sivri dilli, tartışmacı, mantıklı ve eleştirel bir yapıya bürünmesine ya da dini ve felsefi dogmatizme kaymasına neden olabilir (Meier, 2022: 67). Psikanalitik açıdan bakıldığında, kadının bilinçdışında içselleştirdiği bu özellikler zamanla bir kültüre dönüşür, kültürel sabitler üretir. Bu sabitler, kadına dair üretilen söylemlere de yansır ve böylece kadının imgesi, kültürel kodlar içinde sürekliliğe ve kalıcılığa kavuşur (Solaker, 2017: 584). Bu süreç, yazılı edebiyat

eserlerinde de iz bırakır ve kadın kimliğine dair üretilen imgelerin evrimini, geçmişten günümüze uzanan dönüşümünü gösterir.

İlk yaratılıştan günümüze kadar kadın, tanrının yaratma kudretinin somutlaşmış bir yansıması olarak kabul edilmiş; her dönem ve her toplumda, toplumsal sürdürülebilirliğin ana kaynağı olarak değer bulmuştur (Tunç, 2010: 227). Bu özelliğinden dolayı kadın figürü, yaşadığı çağın toplumsal normları, giyim biçimleri ve rol atamaları aracılığıyla edebi metinlerde şekillendirilmiş ve toplumun görmek istediği özellikleri ile temsil edilmiştir. Özellikle Orta Çağ'da kaleme alınan edebi eserlerde idealize edilen kadın imgesi, genellikle itaatkâr ve pasif bir karakter üzerinden kurgulanırken “kötü” kadın figürü ise erkeğine karşı başkaldıran, itaat etmeyen ve maskülen özellikler sergileyen bir varlık olarak belirginleşmiştir (Reis, 2009: 493-494). Bu karşıtlık, kadının toplumsal rol ve kimlik inşasında etkili olan dinsel tutumların, inanışların ve beklentilerin edebi yansıması olarak karşımıza çıkar.

Tarihi süreç içinde Türk toplumunda kadın rolü, dönemden döneme değişiklik gösterir ve bu değişiklikler edebi metinlere de yansır (Yiğit, 2018: 218). Bu değişim genel itibarıyla üç ayrı dönemde tasnif edilir. Birinci dönem, İslamiyet öncesi ve göçebelik dönemi olup, kadının erkek tipine yakın davranışlar sergileyip savaşçı özellikler gösterdiği, maskülen tavırların öne çıktığı bir evredir. İkinci dönem, kadının pasif ve edilgen kabul edildiği, aşk ve haz kaynağı olarak algılandığı yerleşik uygarlık ve İslam kültürü dönemidir. Üçüncü dönem ise Batı uygarlığının etkisiyle kadının erkekle eşit düzeyde olması gerektiğini savunan anlayışın benimsendiği dönemdir (Çetinkaya, 2008: 280).

Yerleşik uygarlık ve İslam kültürünün derin etkileri, klasik metinlerin önemli ürünlerinden olan mesnevilerde kadın imgesinin şekillenmesinde kendini belirgin bir biçimde gösterir. Zira İslam kültüründe kadın; genellikle pasif, edilgen ve itaatkâr bir varlık olarak algılanmış; bu algı, mesnevilerde de açıkça kendini göstermiştir. Örneğin Hüsn ü Aşk mesnevisinde Hüsn'ün dadısı İsmet, onun Aşk'a âşık olduğunu öğrenince Hüsn'ü uyarma ihtiyacı hisseder. Ona, sevgili olması gerekirken âşık olmasının pek de hoş karşılanacak bir durum olmadığını ve bu sırrını kimselere bildirmemesini ısrarla tembih eder (Doğan, 2017: 34). Aşkın test edici boyutlarına dair kurgulanan anlatılarda kadın, çoğunlukla bu kültürel anlayışa uygun olarak edilgen bir pozisyonda tasvir edilir. Ancak macera örgüsü üzerine inşa edilen mesnevilerde kadın figürü, daha mücadeleci bir kimlikle ön plana çıkar; maskülen tavırlar sergileyen, göçebe kültürünün izlerini taşıyan bir karakter olarak varlık gösterir. Ahmedî'nin 14. yüzyılda kaleme aldığı “İskendernâme”, hem aşk hem de macera unsurlarını barındıran özgün yapısıyla klasik

mesnevi geleneği içinde kendine has bir konum edinir. Bu eser, söz konusu kültürel ve toplumsal kodların yanı sıra kadın karakterlerin pasif ve aktif kimliklerinin iç içe geçerek temsil edildiği nadir örneklerden biri olarak öne çıkar.

Ahmedi'nin (1334-1413) bu mesnevisi, Makedonyalı İskender'in (M.Ö. 356-323) hayatını ve fetihlerini konu alır. İskender aynı zamanda *Kur'an*'da Kehf suresinde ismi Zulkarneyn olarak geçen ve Hızır'la birlikte abı hayatı arayan mitik bir karakterdir (Türkdoğan, 2009: 761). Bunun yanı sıra eser, Kaydâfa ve hükümdar kızı olan Gülşah gibi kadın karakterleriyle de ayrıca dikkat çeker. Zira klasik mesnevilerde güzellik ve dişillik yönüyle zayıf ve edilgen olarak işlenen kadın karakterler, *İskendernâme*'de yerini mücadeleci, bilge ve eleştirel yönleriyle maskülen tavırlar geliştiren kadın kahramanlara bırakır. Burada iktidar imtihanıyla sınanan Hükümdar Kaydâfa ve İskender'in aşkıyla sınanan Hükümdar Zeresb'in kızı Gülşah, maskülen kadın karakterler olarak dönemin kadın algısına farklı birer örnek olurlar.

Bu çalışma, Ahmedi'nin *İskendernâme*'sinde yer alan Gülşah ve Kaydâfa gibi kadın karakterler üzerinden, Jung'un *animus* arketipi bağlamında klasik mesnevi geleneğinde kadına atfedilen rollerin psikanalitik bir çözümlemesini sunar. Güzelliğe indirgenen pasif kadın tipolojisinin ötesine geçen bu figürler; liderlik, akıl yürütme ve sorgulayıcılık gibi maskülen kodlarla donatılmış yapılarıyla, animusun kadın bilinçdışındaki yansımalarını temsil eder. Gülşah'ın İskender'e yönelttiği eleştirel aşk dili ile Kaydâfa'nın iktidar karşısındaki konumlanması, kadın öznenin içsel eril yönleriyle yüzleşmesini mümkün kılar. Çalışma, bu karakterlerin klasik mesnevilerdeki kadın imgeleriyle benzerlik ve farklılıklarını irdelemekle kalmaz; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerindeki esnekliği ve kadın figürlerin kültürel-psikolojik inşasını da çok katmanlı bir şekilde tartışır. Nitel araştırma yöntemine dayanan bu çözümleme, edebî metin analizi teknikleriyle karakterlerin anlatı içindeki işlevlerini açığa çıkarır ve Jung'cu teorik çerçeveye maskülen özelliklerini anlamlandırır.

1. Gülşah: Kadın Bedeninde Eril Bir Ruh

İskendernâme'nin kadın kahramanı olan Gülşâh, Zabilistân hükümdarı Zeresb'in kızıdır. O, tanıdığı ilk erkek olan babası ile vakit geçirip onunla kurduğu iletişim üzerinden çeşitli deneyimler elde eder. Böylece eril özelliklerin nasıl olması gerektiği üzerine çeşitli okumalar yapar ve bunları, kolektif bilinçdışında yer alan eril şablona yükler. Zamanla Gülşâh'ın eril şablonundaki kişisel deneyimler, genetiğinde mevcut olan erkeğe dair tecrübelerle bir araya gelerek onun animusunu şekillendirir ve ileride bu durum Gülşah'ın maskülen tavırlar geliştirmesine vesile olur. Burada şair,

Gülşâh'ın kolektif bilinçaltındaki maskülen tarafıyla/animusuyla onu yüzleştirmek için imtihan edici bir unsur olan aşkı özellikle seçer. Çünkü aşk, onu çokluktan/mecazdan sıyrarak hakikate/bire ulaştıracak olan yegâne unsurdur. O halde Gülşâh'ın kendi karşı cinsiyle bir uyum elde etmesi ve ikilikten arınması için aşkın çilelerle dolu yollarını aşması gereklidir. Ancak Gülşâh'ın bu teste tabi olması için önce kadın olarak kendini tanıması gereklidir.

Gülşâh'ın ileride karşı cins ile kuracağı bağı anlaması için öncelikle kendi cinsini oluşturan fiziksel ve ruhsal özelliklerin farkında olması gerekir. Bu amaçla da şair, çeşitli semboller aracılığıyla Gülşâh'ın güzelliğini anlatmaya çalışır. Sembollerle tasvir ettiği güzellik üzerinden İskender'i aşka davet eder ve şair, güzel bir kadının nasıl olması gerektiği hakkında fikir sunar:

*Var-ıdı bir kız'anuñ Gülşâh nâm
Kim yüzinden mihr nûr alurdı vâm
Saçı Mûsiden virür-idi nişân
Agzı İsi sırrın iderdi beyân
Yüzi-y-ile tâze-y-idi 'erd-i behişt
Fitne olurdı gözine hûr-ı behişt
Dişinüñ vasfın sorarlarsa nedür
Utana pervîn diyen aña ne dür
Gözinüñ nergis perestân müdâm
Saçlarına müşğ-ile anber gulâm
Yüzi hande olur-ıdı ter-güle
Zülfî ta'ne ider-idi sünbüle
Agzı vasfın nâzûk ide-y-düm edâ
Rûh sırrın dimek olsa-y-dı revâ
Saçı reyhân u yüzi nev-rûz-ıdı
Ala gözi bûsitân-efrûz-ıdı
Görse yüzün vâlih olurdı melek
Arır-ıdı ışkına mâ-ı felek
Gözlerinüñ cân-ıdı itdügi sayd
Göñli-y-idi zülfinüñ kılduğı kayd
Mihr-i lâle cânına ururdı dâg
Yüzi mâha şem'-ıdı mihre çirâg
Yañağı tâbına döymezi âfitâb
Teşne-y-idi la'line dürr-i hoş-âb
Yüzinüñ aksi-y-ile ol dîl-fürûz
Sîstânı kılmuş-ıdı nîm-rûz
Gözlerinüñ sihri-le ol dîl-sitân
Kâbilistânı itdidi Bâbil-sitân
Virmiş-ıdı Sâni' aña bir cemâl
Görmemiş mislin hayâlinde hayâl
Nakş-bend-i fitrat olal âşikâr
Görmemişdi kimse anuñ bigi nigâr (b. 1376-1391)*

Gülşâh'ın güzelliğini anlatmak için şairin tercih ettiği güneş sembolü, Jung'un psikanalitik yaklaşımda öz kavramına tekabül eder. Mandala sembolizminden esinlenen Jung, kahramanın/bireyin özünü bulması için girdiği dönüşüm çemberi ile en eski dinsel sembollerden biri olan güneş çemberi arasında bağ kurar. Ona göre bu büyülü daire bütünselliğin açık bir simgesi olup güneş gibi merkezine sürekli dönüşen bir libidal enerji veya psişik yaşam gücü bırakır (akt. Fordham, 2011: 83). Bu psişik enerji, sürekli dönüştüğünden güneşle simgelenir ya da güneş vasıflarını taşıyan bir kahraman figüründe kendini kişileştirilir. Bu nedenle Gülşâh da şair tarafından güneşe vasıflarını veren asıl kaynak olarak gösterilir ve güzelliğiyle simgesel güneşi gölgede bırakır. Burada güneş sembolüyle öncelikle ilahi bir güzellik algısı oluşturan şair, Gülşâh'ı ulaşılmaz bir güç kaynağı olarak sunar. Zira Gülşâh, ben ve bilinç alanını temsil eden parlaklığı sayesinde güneş gibi etrafa ışık saçarken İskender'in varlığıyla karşılaşır. Bu karşılaşma Gülşâh'ın özünde yatan karanlığı keşfetmesine vesile olur.

Gülşâh'ın hakikati kavrayabilmesi için öncelikle içindeki eril yanı harekete geçirecek olan bir hadiseyle karşılaşması gerekir. Şair, bu hadiseyi İskender'in Zabolistân'ı fethetmek için yaptığı planlar üzerinden şekillendirir. Zira İskender, Zabolistân'ın hükümdarı olan Zeresb'in topraklarını elde etmek için elçi kılığına girer ve onunla sıkça görüşerek ülkenin stratejik yerlerini öğrenmeye çalışır. Bu muhabbet ilerledikçe Zeresb, elçi olduğunu düşündüğü İskender'e hayranlık duymaya başlar. Bu hayranlığını kızı Gülşâh'ın yanında da sıkça dile getirir ve elçiye sürekli över. Zeresb'in yaptığı bu övgü, Gülşâh'ın animusunu harekete geçiren kritik bir nokta olur:

*Sîstânda çün Zeresb-i nâm-cûy
Oldı bir müddet şeh-ile kâm-cûy
Çünkü mest olur şeb-istâna gider
Halvetinde İskenderi eyle vasf ider
Kim sözünü işiden kalur aceb
Görmegini ilçinüñ kılur taleb
Ol kadar söyler kimesne sormadın
Kim kızı aña âşık olur görmedin (b. 1392-1395)*

Baba figürü, kız çocuğundaki animus imajını biçimlendirdiğinden Zeresb, Gülşâh'ın duygusal seçimlerinin de mimarı olur. Zira Gülşâh, bilinçaltında yer alan eril şablonu babasıyla kurduğu iletişim sayesinde keşfeder. Bu ilişki, onun aklını derin ve büyüleyici bir etkiyle sarsar ve ilerleyen dönemlerde hayatında alacağı duygusal kararlarda belirleyici olur. Gülşâh kendi adına düşünmek ve hareket etmek yerine babasının ağzından çıkan sözleri referans alır ve onun yaşam biçimine uygun olan seçimleri tercih eder. Bu durumda o, biliçdışındaki eril yönü harekete geçirmiş olur ve bu da ilerde Gülşâh'ın seçim yaparken maskülen tavırlar geliştirmesine neden olur.

Babası Zeresb'in övgü dolu sözlerinden etkilenen Gülşâh, artık beden şehrinin talan edecek olan aşkı/çileyi deneyimlemeye ve kolektif kodlarındaki eril imajla yüzleşmeye hazırdır. Şair, bu yüzleşme için İskender'in yüz güzelliğini tercih eder. Zira ona göre İskender'in yüzü Hakkın/Allah'ın güzelliğinin yansıdığı bir aynadır. Bu sebeple Gülşâh'ın mecazdan manaya ve kesretten vahdete ulaşabilmesi adına bu güzelliği temaşa etmesi zaruridir. Aksi takdirde Gülşâh, aşkın belalı imtihanına tabii olamaz ve ruhunu dönüştürecek olan kayıp parçasını tamamlayamaz:

*Işk odı cânına olur kâr-ger
Gönlü mülkini ider zîr ü zeber
Hile ile cehd idüp çâre kılur
Şâhı görmege bacadan yol bulur
Cidd ü cehd-ile olur hâsıl her iş
İster-iseñ cedd ü cidd-ile düriş
Bir nazarla çünki gördi şeh yüzin
Âh idüben unıtdı kendüzin
Göz-durur gönüllere ayn-ı anâ
Göz ider cânı belâya mübtelâ
Âh idüp kız hasret-ile akladı
Şöyle kim dâye yüregın dagladı
Aldı dâye kızı vü ive ive
Tamlar üstinden irişdürdi ive (b. 1396-1402)*

Her ne kadar aşk iki cins arasında gerçekleşen bir duygulanım olarak tanımlansa da Orta Çağ dünyasında aşk, özünde maskülen bir his olarak kodlanır; Leylâ vü Mecnûn, Hüsn ü Aşk gibi mesnevilerde açıkça görüldüğü üzere bir kadının aşkı deneyimlemesi toplumsal normlarca ayıp kabul edilir. Bu kültürel kodlama, Züleyhâ örneğinde olduğu gibi, aşkın öznesi olan kadını düşkün konuma yerleştirir. *İskendernâme*'de Gülşâh da bu geleneği sürdürür; ancak onu aşan bir temsil düzeyine ulaşır. Züleyhâ gibi sevdiği uğruna mücadele eder, fakat bunu edilgen bir tutku içinde değil, arzuyu bizzat yöneten bir özne olarak gerçekleştirir (Bezenmiş, 2022, s. 117-124). Aşk karşısında kadın kimliğini geri çekip damdan İskender'i gözetleyen, onu zihninde yeniden kuran ve bu görüntüye şiddetli bir tutkuyla bağlanan Gülşâh, eril bir bakışın taşıyıcısı olur. Bu bakış, onu aşkın nesnesi değil, öznesi konumuna taşır. Duygularının hem coşkunu hem de hedefini kendi belirler; bacadan İskender'i izleme arzusu, Jung'cu anlamda içindeki animusun belirginleştiği bir eyleme dönüşür. Gülşâh'ın gözlemci, yönlendiren ve arzuyu yöneten bu tavrı, klasik aşk anlatılarında kadına biçilen rollerin dışına taşarak, onu maskülen belleğin yeniden yazıldığı bir kadın özneye dönüştürür.

Şairin yukarıdaki beyitlerde ateş sembolü ile aşkı ilişkilendirmesi ise oldukça manidardır. Zira ateş, çeşitli nesnelerin dayanıklılığını ölçmek için nasıl ki

imtihan edici bir misyona sahipse aşk da Gülşâh'ın olgunlaşma sürecindeki sabrını test etmek için o denli elzem bir role sahiptir. Bu sebeple şair, Gülşâh'ın hakikati algılaması ve ilahi olana erişmesi için ateşin arındırıcılığıyla aşkı ilişkilendirir (Bozkurt, 2024: 427). Burada aşk, ilahi ve sonsuz olanı kavramak için ıstırap taşlarıyla döşenmiş bir yoldur. Bu çileli yolu Gülşâh'ın bilinçdışında yeniden doğurtmak isteyen şair, İskender'le ilgili sunduğu övgüleri yeterli bulmaz. Dolayısıyla o, Gülşâh'ı İskender'in güzelliğini görme iştiağıyla yanan bir âşık olarak figürize eder. Nasıl ki bir birey/salığ, maddenin kabuğunu gözleriyle aydınlatmadan içindeki öze/manaya ulaşamıyorsa âşık da ilahi güzelliğin yansıdığı bir sevgiliyi gözleriyle temaşa etmeden aşkın derinliğine varamaz. Dolayısıyla gözle görmenin aşk için elzem bir hadise olduğunu vurgulayan şair, aslında bizlere ilahi sırların kaynağını anlamanın yolunu gözle görmeye bağlayan ayne'l-yakîn mertebesini hatırlatır. Tıpkı tasavvufta olduğu gibi şair, aşk için elzem olan gözü burada canı belaya müptela kılan bir unsur olarak ele alır. O halde Gülşâh, İskender'in güzelliğine gözleriyle tanıklık ettiği ilk andan itibaren ona âşık olduğundan zamanla bir müptelaya dönerek kendini unuttur ve İskender'in suretindeki güzelliğin asıl kaynağına ulaşma kederiyle ah edip durur. Burada müptela olmak, kendini unutarak aşığa ulaşma kederiyle ah etmek eril tavırlarla ilişkili olduğundan klasik mesnevilerde geçen kadın algısına ters düşer. Şu halde Gülşâh, artık haz ve güzellik kaynağı olarak algılanan kadın portresinden sıyrılmış aksine mücadele eden maskülen tavırlar geliştiren bir âşık rolüne bürünmüştür.

Kahramanın ruhunu sarsan ve onda çeşitli bağımlılıklar veya travmalar yaratan aşk, amacı ve mahiyetiyle düşündüren bir olgudur. Öyle ki bir antik Yunan efsanesinde aşkın amacı şöyle ele alınır: "Karşı cinste diğer yarımızı, Tanrıların bizden aldığı diğer yarıyı ararız" (Jung, 2020a: 117). Bu durumda İskender'e ilk görüşte âşık olan Gülşâh'ta tanrının onu tamamlaması için yarattığı diğer yarısını, yani psikanalitik açıdan zihnindeki animus arketipine uyan diğer yarısını bulmuş olur. Bu aşkı bulma süreci, her ne kadar olumlu görünse de aslında Gülşâh'a kaos, sancılı bir dönüşüm ve ıstırap getirir ki bu aynı zamanda bir sınavlar yoludur. Bu dönüşümü şair, aşağıdaki beyitlerde şöyle izah eder:

*'İşk odından cânı ol dem itdi cûş
Gitdi ol sâ'atde andan 'akl u hûş
Şöyle gitdi kuvvet-i cân u revân
Kim teninde bir nefes kaldı hemân
Yatdı üç gün ol arada bî-haber
Soñra buldı rûhdan hem bir eser (b. 1631-1633)
Agladı şöyle ki ebr-i nev-bahâr
Gözleri yaş'itdi yiri lâle-zâr
Giryesinde toldı yiryüzi figân*

*Tutdı âhından gönül sakf-ı duhân
 Derd-i dilden şol kadar kan agladı
 Kim kamu halkuñ yüregın tagladı
 On iki gün şöyle bî-hûş oldu ol
 Kim görenler sanur idi öldi ol
 On iki günden başına geldi hûş
 Girü itdi yüregınuñ kanı cûş
 Su-y-iken kan oldu gözindeki yaş
 Münfecir oldu yüreğindeki baş (b. 1838-1843)*

Gülşâh'ın İskender'e duyduğu derin hayranlık, Jungcu bakışa göre bilinçdışının bilince sızıp telepatik bir bağlantı hâlinde tezahür ettiği bir animus evresidir (2020b, s. 132). Bu evrede Gülşâh, kendi içsel erkekliğiyle, yani animusuyla temas kurar ve düşünsel düzlemde maskülen yargılar üretmeye başlar. Jung'a göre bu tür düşünceler, genellikle sarsılmaz inançlarla ya da katı hüküm cümleleriyle şekillenir ve kadını, çoklu kişilikler taşıyan animusun etkisi altında, mantıksal tutarlılıktan uzaklaşan kalıp yargılar üretmeye sevk eder (2021a, s. 233–234). Gülşâh'ın zihinsel süreçleri de bu doğrultuda işler; rasyonellikten uzak, aşkın idealize edilmiş ve abartılı bir formuna yönelir. Ancak bu bilinçdışı süreç, aynı zamanda ona şiirsel ifade becerisi kazandırır. Zira Jung'a göre animusun olumlu izdüşümlerinden biri de entelektüel ve sanatsal üretim kapasitesidir. Gülşâh'ın aşkını İskender'e şiirle duyurması, yalnızca duygusal bir itiraf değil, aynı zamanda onun bilinçdışında gelişen maskülen yönünün yaratıcı dil aracılığıyla dışa vurumudur. Şiir yazmak, burada hem animusun olumlu tezahürüdür hem de Gülşâh'ın kadın kimliğini aşan özneleşme pratiğinin merkezindedir.

Gülşâh, İskender'e olan aşkını dile getirirken sadece klasik metaforlardan faydalanmaz. O aynı zamanda bilinçdışının derinliklerinde yer edinmiş animusundaki çeşitli sembollerden de faydalanır. Bu sembollerden biri de genellikle kirpikle özdeşleştirilen oktur. Ok, psikanalitik açıdan fallusu çağrıştıran eril bir obje olduğundan Gülşâh'ın animusundaki eril imajları harekete geçirir ve onun animus düşünceler üretmesini sağlar. Böylece o zihnindeki çok sesli eril imajlara uygunluk gösteren İskender'i, taze gülzara ve şekeristana benzetirken diğer taraftan da kendisini de bu iki yere varmak üzere yola çıkmış bir tutiye ve bülbüle benzetir:

*Vâlihem yâre aceb yârum kanı
 Âşıkam dil-dâre dil-dârum kanı
 Yanaram ışk odına pervâne-vâr
 Bilmezem ol şem'-ruhsârum kanı
 Kanumu içdi füsûnı-y-la gözün
 Bilsem ol ser-mest ü hûn-hârum kanı
 Işk bîmâr itdi bini zahm idüp
 Dimedi bir gün ki bîmârum kanı*

*Oh urur gizler kemânın gamzesi
 Bilemezem ol-cefâ-kârum kanı
 Tûtüyem ol şekker-istân kandadur
 Bülbülem ol tâze gül-zârum kanı
 Gitdi yoluñda dil ü cân u hured
 Var mı varlıhdan dahı âsârum kanı (b 1434-1440)*

Gülşâh, İskender'e duyduğu aşkın etkisiyle benliğini yitirir ve arzularını dile getirmek üzere kendi portresini bir nakkaşa çizdirir; ardından portre arkasına yazdığı gazeli ipek kumaşa sararak mühürler ve bunu bir köle aracılığıyla elçi kılığındaki İskender'e ulaştırır. Bu eylem, onun duygularını hem estetik hem de simgesel bir düzlemde dışa vurma biçimidir. Resimle sözün birleştiği bu göndermede, hem beden hem de dil aracılığıyla özneleşen bir kadın profili ortaya çıkar. İskender, bu simgesel iletinin taşıdığı erotik ve sanatsal kodları çözdüğü anda, Gülşâh'a karşı karşılık veren arzular geliştirmeye başlar; böylece Gülşâh için içsel ve dışsal bir sınanma evresi başlar. Bu evrede Gülşâh yalnızca dış dünyayla değil, aynı zamanda kendi iç evreninde kolektif bilinçdışının bir parçası olan ataerkil imgelerle mücadele eder. Jung'cu anlamda bu mücadele, kadının içindeki eril kalıplarla yüzleşmesi sürecidir; zira kadın, animusunun tarihsel birikimiyle ne kadar barışırsa, sevgi nesnesiyle o ölçüde sağlıklı bir bağ kurabilir. Aksi hâlde, arzularını bastıramayan, bedeniyle benliği arasında bütünlük kuramayan bir kadın kimliğine savrulur ve ilişki, hem ruhsal hem de varoluşsal düzeyde kırılgan bir zemin kazanır.

İskender'e kendi varlığını hissettiren Gülşâh, artık onunla bir diyalog evresi kurmuştur. Bu evrede İskender de Gülşâh'a gazel yazıp mektup gönderir. Bu mektubu alan Gülşâh, arzularının karşılıksız olmadığını fark edince mest olup kendinden geçer. Çünkü o, artık animusundaki eril tarafla örtüşen bir İskender'le karşılaştığını düşünür ve bu yüzden de ona ulaşabilme konusunda kesin ve ısrarcı tavırlar geliştirir. Bu durum, zamanla Gülşâh'ın bilincini zayıflatarak benliğini yaralar. Dolayısıyla bu yaralı benlik, beden ve ruh şehirleri üzerindeki hâkimiyetini gittikçe kaybettiğinden Gülşâh, artık İskender gibi güçlü bir hükümdara erişmeye layık olmadığını düşünmeye başlar ve onu gözünde tanrı gibi erişilmez bir yere konumlandırır. O, erişilmesi zor olan bu tanrıyla/İskender'le karşılaştığı için her ne kadar mutlu görünse de aslında bir o kadar da dertlidir. Bu derdini dile getirmek için de Gülşâh, ona aşağıdaki mektubu yazar:

*Pes eline aluban ol dem kalem
 Çekdi levha derd-ile müşgîn-rakam
 Didi kim iy şâh-ı nev-baht u cüvân
 K'itmişem bu cânı ıskuña revân*

Şöyle olupdur firâkuñda odum
 Kim çıkupdur perdeden taşra odum
 Şem' bigi işkuña yanan benem
 Dil bigi ağızlarda söylenen benem
 Binüm-içün mi-y-di kim bunda gelüp
 Bini koyup gidesin gönlüm alup
 Ne sorarsın hâlümü senden ırâh
 N'ola ten çün düşe cân andan ırâh
 Sorma baña nitdi yâruñ fûrkati
 Gözlerüme bah göresin ibreti
 Kalbden olmaga hâlis zer bigi
 Oda yanar yüregüm micmer bigi
 Cân dilerem virbiyem tuhfe saña
 Girü didüm bu ne lâyıkdur aña
 N'ola bir cân vîrseler iki cihân
 Ayaguñ tozına ola râyigân
 Yoluñuñ toprağı cânâ kîmiyâ
 İşigüñüñ tozu göze tûtiyâ
 Dilümi dirseñ senüñ zikründe dir
 Gönlümü sorsañ senüñ fikründe dir
 Diledüñ bu hastayı şâd idesin
 Yohsa kimem kim beni yâd idesin
 Ben saña lâyük degülem irmege
 Yâ senüñ zîbâ-cemâlün görmege
 Varsa lutfuñdur bu işe çâre bes
 Bizde yohdur bu murâda dest-res
 Niçe kim añañ cemâlünü senüñ
 Yâ görem düşde hayâlünü senüñ
 Gözlerümüñ mevci deryâyâ ırer
 Âhumuñ dûdı süreyyâyâ ırer (b. 1641- 1657)

İskender'i görme arzusu içinde yanıp tutuşan Gülşâh, aşkının onu adeta şem gibi yaktığını ve bu nedenle toplumun diline düştüğünü ifade eder; ardından "Senden ayrı düşmüş halimi neden sorarsın? Sevgilisinden ayrı düşenin hali ne olur?" diyerek ironik bir sitemle ayrılığın verdiği derin acıyı tarif eder. Bu acı, Gülşâh'ta kendini feda etme isteğine dönüşür; ancak ardından kendi canını bile İskender'in güzelliği karşısında değersiz görür. Böylece, özünü karamsar ve değersiz görürken İskender'i yücelten ve hatta ilahlaştıran bir tutum geliştirir. İskender'in kendisine karşı gösterdiği ilgiyi, hastaya duyulan acıma olarak yorumlar ve kendini onun karşısında aciz, lütuf bekleyen bir hasta olarak konumlandırır. Bu durum, Gülşâh'ın İskender'e ulaşmak için

giriştiği çabanın aslında onun bilinçdışındaki eril kodları harekete geçirdiğini ve maskülen davranışların yanı sıra özneleşme sürecine dair psikanalitik bir kırılmayı gösterir. İskender'e erişmenin çoğu zaman ulaşılmaz bir hayal olarak kalması, Gülşâh'ın içsel çatışmalarını, arzularını hem kısıtlayan hem de güçlendiren bu maskülen kodların psikodinamik etkilerini yansıtır.

Gülşâh'ta aşkın bu kadar galeyana gelmiş olması, dönemin kadına yüklenen kimlik algısıyla pek örtüşmez. Nitekim İslam toplumunda aşk, eril kimliğe ait bir duygu olarak kabul edildiğinden bir kadının aşkından dolayı dile düşmesi, intiharı düşünmesi, aşığı için her türlü cefaya göğüs germesi, erkeğe has davranış olarak kabul edildiğinden hoş karşılanan bir durum değildir. Bu da Gülşâh'taki aşkın maskülen bir hüviyet kazandığını, animusunun kendi dışıl kimliğini baskılandığını, denge mekanizması olan aklın devre dışı kaldığını gösterir. Nitekim çeşitli arzuları ve istekleri kontrol etmek, baskılamak üzere inşa edilmiş aklın en büyük düşmanı aşktır ve aşk, gönüle sirayet ettiği andan itibaren akıl, beden korku saçan zindanı olur. Bu zindan her ne kadar duyguları koruma gayesiyle hareket etse de bilinçdışının derinliklerinden gelen güçlü arzuları dizginlemekte zorlanır. Dolayısıyla bilincin kıyısına vuran bu arzular, zamanla akıl zindanının kapısını aralar ve içindeki tüm mekânizmaları çökertir. Böylece bireyin/aşığın beden ve ruh iklimi hastalıklı bir hal alır. Tıpkı İskender'e âşık olan Gülşâh'ın kendisini ruhsal anlamda değersiz, bedensel anlamda da güçsüz hissetmesi gibi. O kendini değersiz görmekle kalmayıp bir de gerçek dünyadaki güzelliğin geçici sembolü olan İskender'i de gözünde ilahlaştırır. Gün geçtikçe kendisini İskender karşısında değersizleştiren ve çaresiz gören Gülşâh, hem beden hem de ruhen hasta düşer ve animusuyla gerçek bir yüzleşme sağlayamaz. Bu durumda o, yetersizlik ve özgüvensizlik ekseninde şekillenmiş düşünce kalıpları üzerinden takıntılı ve mantık dışı söylemler üreterek kolektif kodlarındaki eril şablondan diğer bir deyişle kendi özünü oluşturan asıl nesneden koparak uzaklaşır. Dolayısıyla Gülşâh, özünü şekillendiren bu kayıp nesneyi bulmak ve onu çeşitli deneyimlerle tamamlamak için İskender'le olan diyalogunu sürdürmeye devam eder. Hatta aralarındaki muhabbeti arttırmak için yazdığı mektubun yanına bir de gazel de ekler:

*Çünkü işbu hâle irişdi makâl
Ber-bedîha bir gazel didi ol gazâl
K'iy nigâr-ı gül-izâr u servi-kad
V'iy bût-i gonca-dehân u lâle-had
İşkuñ derdin dilerem şerh idem
N'ideyüm dükenmez itdügümce ad
Şavkumı yüzün cemâlin görmege
Nice ideyüm vasf çün yoh aña had*

*İRte gice elhamdülillâh vasfuñu
 Ohıram çün kulhüvallâhü ahad
 Fırkatüñüñ hurkatında giceler
 Hırzdur cânuma Allâhü's-Samed
 Hicrüñ uş kahr-ıla alur cânımı
 Vasluñuñ mührinden irmezse meded
 Baht bigi kapuña yüz süreyim
 Gel beni bu kapudan eyleme red (b 1658-1665)*

Duygu değişimini yoğun ve anlık yaşayan Gülşâh, gazelinde kullandığı sözcükleri zihninde önceden tasarlama gereği duymaz, duygularını irticalen sunar. Aklından geçen ve yüreğinde hissettiği bütün duyguları olduğu gibi yazıya döker. İskender'in güzelliğini anlatmak için gül bahçesi, servi, gonca ve lale gibi klasik güzellik unsurlarını tercih eder. İskender'in güzelliği sınırsız ve kalıpsız bir kaynağın eşsiz mozayığı olduğundan Gülşâh, onu tarif ederken evrendeki bütün güzelliğin asıl kaynağı olan Allah'ın eşsiz varlığından ilham alır. Gülşâh, bu güzellikten irak düşüp ayrılık acısıyla yandığı gecelerde yine sığınabileceği ve muhtaç olduğu tek kaynağın Allah olduğundan bahseder. Akabinde ise güneş metaforuyla İskender'in güzelliğini tasvir eden Gülşâh, ondan kavuşma yönünde bir adım atmasını talep eder, aksi takdirde yaşadığı ayrılık acısının onu canından edeceğini belirtir.

Gülşâh, yazdığı gazelin yanına kendi resmini de ekleyerek, arzularının hem sözel hem görsel bir ifadesi olarak kavuşma talebini İskender'e ulaştırır. Bu simgesel ve çok katmanlı ileti, İskender'de karşılıklı bir duygusal uyanışı tetikler; o da yazdığı olumlu içerikli bir gazeli hizmetçi aracılığıyla Gülşâh'a göndererek aşkın karşılıklılığını başlatır. Ardından Gülşâh'ın gül bahçesinde gezintiye çıkacağını öğrenen İskender, onu uzaktan seyretme imkânı bulur ve bastıramadığı arzularla içsel bir gerilim yaşamaya başlar. Bu noktada İskender'in aşkı bireysel bir tutku olmaktan çıkar, politik bir hedefe dönüşür. Arzunun hizmetine giren akıl devreye girer; İskender veziri Aristo'yu çağırarak Zeresb'in ülkesine gidip Gülşâh'ı kendisi için istemesini ister. Aristo bu görevi yerine getirir; fakat Zeresb, geçmişte kendi atalarıyla İskender'in ataları arasında yaşanan husumeti gerekçe göstererek bu evlilik talebini reddeder. Bu reddediş, aşkın artık bireysel değil tarihsel ve siyasal bir çatışma zeminine kaydığını gösterir. Bunun üzerine İskender, Sistan ülkesini kuşatma kararı alır ve sınır hattına çadır kurdurur. Stratejik konumlanışına paralel biçimde, Gülşâh'a bir mektup yazar; bu mektubu sembolik bir jestle, bir ok aracılığıyla onun bulunduğu yöne fırlatır. Mektubu getiren Gülşâh, okla birlikte gelen bu mesaj karşısında hem fiziksel hem duygusal anlamda sarsılır; yüreğinde kapanmamış olan yara yeniden açılır. Yazılan her mektup, aşkın yalnızca duygusal değil aynı zamanda eril iktidarın sembolik düzlemde yeniden

kurulduğu bir iletişim aracına dönüşür. Gülşâh ise bu yeni eşikte son bir gazel kaleme alarak kendi cevabını verir ve aşkın anlatı içindeki yeniden yazımını üstlenir:

*Âşık oldum hâlüm anlamaz habîb
Derd-mendem derdümi bilmez tabîb
Görse ol zülfî ki ben akdindeyim
Ola mecnûn her hamında biñ lebîb
Sinüm-içün bini bî-gân'itdi hîş
Kaldum uş kavmüm arasında garîb
Bu aceb kim baña cüz' derd ü ta'ab
Olmadı hüsnüñ nısâbından nasîb
Gâh hâcîb cevır ider cânuma
Gâh cevır ider baña aynı râkîb
Karşuñ efgân iderem rûz u şeb
Nitekim gül karşusına andelîb
Hâcetüm yüzün saçuñdur subh u şâm
Kim görem hayr-ıla v'Allahü'l-mücîb (b. 1874-1880)*

Aşk ve dert sahibi olduğunu belirten Gülşâh, ne sevgilisinin ne de tabiplerin bu durumu anlayamadıklarını ifade ederek gazeline başlar. Bu aşk, onu öyle bir hale getirir ki artık akrabaları dahi onunla ilişki kurmaz. O, artık kendi kabilesi içinde yaşayan bir yabancıya dönüşmüştür. Çekilen bunca dert ve sıkıntı arasında ne yazık ki sevgilinin güzelliğini görmek Gülşâh'a nasip olmaz. Bu yetmezmiş gibi bazen bir *hacîb* bazen de bir *rakib* sıkıntı verir. Böylece o, tıpkı gülün karşısında inleyen bülbül gibi figan eder.

Aşk acısını derinden yaşayan Gülşâh'ın dile getirdiği sözler, Züleyhâ'yı ayrı tutarsak onu klasik mesnevilerdeki kadın algısından ayırır ve aşkı için mücadele eden, acı çeken, bu uğurda dile düşmeyi göze alan maskülen bir kadına dönüştürür. Bu tavırlardan kaynaklı Gülşâh'a zarar geleceğinden endişe eden dadısı, ipek kumaştan bir merdiven yaparak onu bulunduğu burçtan çıkarır. Böylece onu İskender'le kavuşturmak için ilk adımı atmış olur. Ancak İskender, Gülşâh'ın özgür kılındığını bilmesine rağmen ona sadece hediyeler göndermekle yetinir. Onun yanına gidip yüzünü görmekte ısrar etmez. Bu durumu duyan Zeresb, İskender'in tavrından memnun kalır ve İskender'e teslim olarak kızının onla evlenmesine razı gelir.

Psikanalitik açıdan Gülşâh'ın İskender'le yaşadığı aşk, onun kişiliğinin dönüşümünde bir mihenk taşı olmuştur. Gülşâh, bilinçaltındaki erkek atalarının mirasıyla şekillenmiş olan animusuna ilk kez İskender vasıtasıyla erişir. Bu bağlamda İskender, sadece Gülşâh'ın hayranlık duyduğu bir erkek figürü değil, aynı zamanda babası Zeresb'in de tavırlarını onayladığı bir

kişiliktir. Özellikle Zeresb'in İskender'e duyduğu hayranlık ve ona teslim oluşu ile Gülşâh'ın İskender'e karşı beslediği duygular neticesinde zayıf düşmesi arasında anlamlı bir bağ vardır. Gülşâh, aşkının ilk onayını aslında babasının İskender'e duyduğu takdirden alır. Bu durum onun animusunu harekete geçirirken, aynı zamanda onu gerçeklikten koparan, mantıksız bir düşünce yapısına da sürükler. Ancak zamanla, maddenin ardındaki hakikatin fark edilmesiyle birlikte, Gülşâh, bu denetimsiz animusu dizginlemeyi başarır ve böylece mutlu olma yolunda ilk adımını sağlam ve zararsız bir biçimde atar. Başlangıçta pasif bir kadın figürü gibi görünen Gülşâh, aşkı uğruna verdiği mücadeleyle erkeksi tavırlar sergileyerek klasik mesnevilerdeki bazı kadın karakterlerle ayrışır. Ancak aşkı için mücadele etme, sabır gösterme, dillere düşmeyi göze alma yönleri bakımından Leylâ vü Mecnûn, Hüsrev ü Şîrîn ve Yûsuf u Züleyhâ mesnevilerindeki kadınlarla benzeşir. Zira bu mesnevilerin kadın kahramanları, dışarıdan edilgen görünmelerine rağmen aşklarını ifade etme biçimleri, bu uğurda gösterdikleri çaba ve kendilerini feda etmeleri bakımından Gülşâh gibi maskülen tavırlar sergilemektedirler (İçli, 2016: 906).

2. Eril Düzene Karşı Maskülen Bir Kadın İmgesi: Kaydâfa

İskendernâme'nin diğer bir kadın kahramanı ise İskender'in kişiliğindeki derin çıkmazları açığa vuran Hükümdar Kaydâfa olur. O, zekâsı ve gücüyle göz dolduran bir hükümdar olmasının yanı sıra İskender'in iç dünyasındaki dişil şablonu zorlayan bir kadın olarak da dikkat çeker. Zira pek çok erkek hükümdarın dünyayı şekillendirdiği eril bir düzende Kaydâfa'nın kadın olarak büyük bir gücü temsil etmesi, onu İskender'in gözünde cezbedici bir konuma yükseltir. Bu nedenle İskender Kaydâfa'yı güçlü bir erkek rakibi gibi görür ve onu hâkimiyeti altına almak için çeşitli planlar yapar.

Sınırsız bir mülke ve sayısız askerlere sahip olan Kaydâfa, bilge ve güç gibi vasıfları bünyesinde barındıran bir şahsiyet (Türkdoğan, 2009: 764) olarak belirir ve bu özellikler onun klasik zayıf ve edilgen olan kadın algısından uzak düştüğünü ve maskülen tavırlar geliştirdiğini göstermektedir. İskender'in tehlikeli hırsını ve gücünü duyan Hükümdar Kaydâfa, bilinçdışındaki kolektif eril kodlara erişim sağlar. Bu kodlarda yazılı olan erkeğe dair tecrübeler ile Kaydâfa'nın yaşantısı bir potada birleşir ve onun zihni, güvende hissetmek ve korumacı bir tavır sergilemek adına maskülen düşünceler üretir. Bu düşüncelerden ilki, İskender'in Mânî adlı bir ressam tarafından resmedilmesi üzerinedir. Kaydâfa, ilerleyen zamanlarda karşısına İskender'in bir tehdit olarak çıkabileceğini düşündüğünden onun resmini Mânî'ye nakşettirir. İskender'in resmini aslına uygun bir şekilde nakşeden Mânî, onu Kaydâfa'nın huzuruna sunar. İskender'i ilk defa bu resim vasıtasıyla gören Kaydâfa ondan etkilenir:

*Sûrete Kaydâfa çün kıldı nazar
Kaldı hayrân düşdi cânına hatar
Didi bunuñ Maşrık u Magrib temâm
Oldı vü olasıdur hükmine râm
Ger neheng ü şîr ger bebr ü peleng
Çengi künd ola bunuñla itse ceng (b. 4537-4539)*

İskender'in resmini gördüğü andan itibaren Kaydâfa'nın bilinçaltında korku ve hayranlık gibi çeşitli duygular belirir. O, bu duyguların da tesiriyle Magrib ile kendi ülkesi olan Maşrık'ın ileride İskender'e boyun eğeceğini belirtir. Hatta bu söylemiyle de yetinmez. Heybetli bir görünüşe sahip olan İskender'le savaşmak isteyen güçlü rakiplerin onun karşısında pençesi kör bir kaplan gibi kalacağını söyler. Eleştirel bir düşünce sistemiyle hareket eden Kaydâfa, İskender'in duygusal yanını harekete geçirecek düşünceler üretmez. Aciz veya budala bir âşık tavrını İskender'den beklemeyen Kaydâfa, daha çok onun beceri ve hünerlerini görmeye odaklanır. Onun geliştirdiği bu maskülen tavırlar, sanılanın aksine karşı cinsi olan İskender'de nefret uyandırır ve onun yıkıcı yönünü ortaya koymasına neden olur.

Hükümdar Kaydâfa, iktidarını korumak için İskender'in gücüne boyun eğmez ve bu durumu reddeder. Bu reddedilme duygusu, İskender'in hırsını artırır ve o, ordusunu yanına alarak Kaydâfa'nın ülkesine doğru yola çıkar. Ordusuyla birlikte Mağrip'e doğru ilerleyen İskender, önce yolunun üzerindeki bir burcu yıkıp şehre girer ve orada Kaydâfa'nın oğlu Kanderûş'u esir alır. İskender, Kanderûş'a kendini şah olarak tanıtmaz. Bir plan yaparak vezirini kendi yerine tahta geçirir ve onun önüne Kanderûş'u esir olarak çıkartır. Ardından İskender, celladın karşısına çıkarılan Kanderûş'a elçi kılığına girerek yardım eder. Onun affedilmesi için ona yol gösterip güvenini kazanır. Bu stratejinin ardından İskender, elçi kılığına girerek onu yanına alır ve Mağrib'e doğru yola çıkar. Bu hadise, tez yayılır. Oğlunun İskender'e esir düştüğünü duyunca gözyaşlarına boğulan Kaydâfa, onun bir elçi ile döndüğü haberini alır. Oğlunu huzurunda sağ gören Kaydâfa'nın, şefkat ve merhamet duyguları kabarır ve oğluna başından neler geçtiğini sorar. Ardından onun anlattığı hadiseleri bir bir dinler:

*Şeh geliben şehri alduğı haber
Kıldı-dı Kaydâfa'yı zir ü zeber
Dutmuş-ıdı yola dâyim çeşm ü gûş
Aglar-ıdı kanda diyü Kanderûş
Nâ-gehân Kaydâfa'ya irdi haber
Kim gelür uş Kanderûş-ı nâm-ver (b. 4635-4637)
Şâdilıhdan oldı yüzi lâle-reng
Kanderûş'a karşı vardı bî-direng*

*Anuñ-ıla bî-kerân hayl ü haşem
Çetr-i sultânî vü hem kûs u alem
Gördi Kaydâfa ki geldi Kanderûş
İtdi şefkatden yüregi kanı cûş (b. 4638- 4640)*

Akılcı yargılar geliştiren animus, bazen aşırı bir vicdan şeklinde kadına doğru yönelir ve onun hayat karşısındaki inisiyatifini köreltir (Fordham, 2011: 74). Özellikle mesnevide Kaydâfa'nın oğlunu dinlerken duygularına yenik düşmesi, onun animusundaki eleştirel düşünceleri vicdanıyla sınırlaması şeklinde yorumlanır. Çünkü İskender'in ölüme mahkûm ettiği ve kendisini celladın elinden bir elçinin kurtardığını anlatan Kanderûş'a, animus düşünceler üreten Kaydâfa'nın sorgulayıcı bakması gerekirken o, oğlunun anlattıklarına inanmayı tercih eder. Böylece oğlunu sağ bulmanın sevinciyle gözyaşları döken Kaydâfa, onu kurtaran elçiye minnet duyacağını ifade eder:

*Çünkü Kaydâfa işitdi bu sözi
Agladı şöyle ki kan toldı gözi
Pes didi minnet aña kim ol Ganî
Sag irgürdi girü baña seni (b. 4649-4650)*

Kaydâfa, yaşadığı duygusal çalkantıların ardından yeniden sağduyulu kimliğine döner ve oğlunu kurtaran elçinin huzura getirilmesini emreder. Elçi karşısına çıktığında onu dikkatle süzer ve fiziksel ipuçlarından yola çıkarak onun sıradan bir elçi değil, nakkaşın resmettiği İskender olduğunu fark eder; ancak bu gerçeği derhal ifşa etmez. Kaydâfa, sezgisel farkındalığını stratejik bir sessizlikle dengeler ve durumu hemen kontrol altına alır. Onun “Bize ne haber getirdin?” şeklindeki sorusu, yüzeyde sıradan bir soru gibi görünse de özünde iktidarı elden bırakmayan, sorgulama ve yönlendirme gücünü koruyan bilinçli bir maskülen tavidir. Jung’cu arketipsel çerçevede bu tür davranışlar, kadın öznenin içindeki animus’un aktifleştiği anlara karşılık gelir; zira stratejik düşünme, soru sorma, gerçeği geciktirme ve karşısındakini çözümleyerek konuşturma gibi eylemler eril şablonlara içkindir. Kaydâfa'nın bu tavrı, onu klasik anlatılardaki edilgen kadın figüründen ayırarak, güç, denetim ve zihinsel üstünlük gibi maskülen değerleri temsil eden istisnai bir kadın karaktere dönüştürür:

*Dönüp andan girü şehre girdiler
İlçiyi dahi ohıdup gördiler
İlçiye Kaydâfa çün kıldı nazar
Gördi anda padişahlıktan eser (b. 4651-52)
Pes didi bir kula k’ol Çînî harîr
K’anı nakş itmişdi ol nakkâş pîr
Mahzen içinden anı bulup getir
Kim gümânum oldu k’ol sûret budur*

Çün getürdiler anı Kaydâfâ şâh
 Bir aña bir ilçie kıldı nigâh
 Bildi kim bu sûret anuñdur yakîn
 Fark ara yirde bir cândur hemîn
 Didi k'İskender bu-durur bî-gümân
 İlçi resmine gelüp-durur ayân
 Geldi bu vaz'ıla kim ile gire
 Mülkümüzün resm ü âyînin göre
 Yollar u der-bendin illerün bile
 Pes aña lâıyk yarak neyse kıla
 Eyle fettân-durur üşbu hîle-ger
 K'ider ins ü cinn mekrinden hazer
 Şîr-dildür bu velî dimne-füsûn
 Belki biñ dimne elindedür zebûn
 Bu kamusun göñl'ichinde dir nihân
 Kimseye hergiz anı itmez ayân
 Pes did'ilçie ki şâh-ı nîg-nâm
 Ne buyurdu nicedür bize peyâm (b. 4653- 4666)

Erkeksi aklın bilinçdışında gömülü olan uygulamalarını Kaydâfa, politik ve stratejik bir yaklaşımla açığa vurmayı tercih eder. Dolayısıyla öncelikle elçinin tavır ve davranışlarını eleştirel bir bakış açısıyla yorumlar ve daha sonra İskender'in resminden ve dahi onu resmeden nakkaşın gözünden gerçeği görür. Bu durumda Kaydâfa, erkeksi aklın ürünü olan akılcı ve sabırlı davranış biçimlerini devreye koymuş olur. Böylece o, doğru bir hamleyle İskender'in tuzağını bertaraf etmiş olur. Elçi kılığına giren İskender ise Kaydâfa'ye bakarak "Şahım haraç ister, eğer vermezsen mülkünü yerle bir edecek" der ve bu yolla onun tepkisini gözlemlemek ister. Kaydâfa ise sanılanın aksine politik davranmayı sürdürmez ve bu sözler karşısında öfkelenir:

Çünkü Kaydâfa bu söze tutdı güş
 Eyledi tende gazabdan kanı cûş (b. 4672)

İskender'in politik tavırlarındaki acımasızlığı sezen Kaydâfa, iktidarının hafife alındığını anlar ve bu durum karşısında maskülen davranışlar geliştirir. O önce, İskender'e öfkesini yansıtır. Daha sonra ise bu tavırlarından vazgeçmesi adına onu uyarma yoluna gider:

Didi sen hâşâ ki çâker olasın
 Togrı söylerseñ Sikender olasın
 Şâhsın aduñı çâker eyleme
 Girçegin di sözi yalan söyleme
 Togrı söyle kim yalan erlik degül

*Dirligi yalancının dirlik degül
 Râst günün tâzedür dâim yüzi
 Nâ-kabûl olur yalancının sözi
 Pâdişâhlıhdan yüzünde uş nişân
 Âyet-i rûşen-durur olmaz nihân (b. 4698-4702)*

Elçi olduğu konusunda ısrar eden İskender, animusunu eleştirel bir gözle değerlendiren Kaydâfa'nın amaçlı davranışlar sergileyebileceğini hesaba katmaz. Oysaki Kaydâfa, animusunu bilgi ve gerçeği araştırma yoluna yönlendirebildiği için İskender'i gördüğü andan itibaren onun elçi olmadığını anlamıştır. Fakat bu gerçeği direk dillendirmek yerine onun tepkilerini izlemeyi tercih etmiştir. Bu durum, Kaydâfa'nın eril şablonunun aslında İskender'in zihinsel ve ruhsal kodlarındaki dişil şablonla ne kadar benzeştiğini gözler önüne serer. Yalnız bu benzeşme ikisini ruhsal anlamda yakınlaştırmaz aksine aralarındaki iletişimi birbirine meydan okuyan aynı güçte iki rakibin amansız mücadelesine dönüştürür. Bu nedenle İskender, Kaydâfa'nın onca imasına rağmen kimliğini açıklamaz ve ona karşı stratejik davranmayı seçer. Fakat Kaydâfa, onun dişil bir versiyonunu temsil ettiğinden entrikalarını çabuk çözer ve bunları bertaraf etmek için dürüst olmanın öneminden dem vurur. Bu şekilde İskender'i içsel bir sorgulamaya iterek gerçek kimliğini ona itiraf ettirmek için uğraşır. Fakat İskender, Kaydâfa'nın bu hamlesi karşısında inkâr yoluna giderek renk vermemeyi tercih eder. Kaydâfa ise İskender'e yönelerek gerçek kimliğini bildiğini söyler ve ona "Sen elçi değilsin, inkâr etme resmini gördüm." der. Ardından ise İskender'e elinde bulundurduğu resmi uzatır. Bu resimde kendi suretini gören İskender, artık gerçeği inkâr edemez ve ölümcül bir yenilgiye uğradığını fark ederek pişman olur; fakat artık iş isten geçmiştir ve o, Kaydâfa'nın esiri konumuna düşmüştür:

*Didi Kaydâfa sözi çoğ eyleme
 Nesne k'işidilmez anı söyleme
 Göstereyim ben saña senden misâl
 Kim dahı kalmaya inkâra mecâl
 Arz ideyim ben saña senden nişân
 K'añlayasın kim seni bildüm ayân
 Pes getürdi anı kim Nakkâş-ı Çîn
 Yazmış-ıd'anda Sikender sûretin
 Vird'eline didi kim key kıl nazar
 Kim ola bu nakşuñ ıssı vir habar
 Bahdı gördi kendüzinden bir misâl
 K'anda inkâr etmege yohdur mecâl (b. 4704-4709)*

Animusunu başarılı yönlendiren Kaydâfa, İskender'in maskesini düşürse de onu esir almayı tercih etmez. Çünkü İskender, her ne kadar tehlike arz eden

tavırlar sergilese de elinde güç varken Kaydâfa'nın oğluna zarar vermemiştir. Bu durumda Kaydâfa da animusunun etkisiyle ideal hükümdarların muktedirlik anlayışına uygun olacak şekilde tarafsız bir bakış açısıyla hareket eder ve evladının canını bağışlayan İskender'i affeder:

*Pes didi Kaydâfa k'iy şâh-ı cihân
Gam yime kim saña benden yoh ziyân
Bâde eyle nûş tut gönlüni şâd
Kıssasını gussanuñ hiç itme yâd
Memleket sinüñ-durur u taht-ı âc
Uş ayaguña fidî zerrîne tâc
Oglum elünde-y-di kıymaduñ aña
Ben dahı lâ-büd kıyamazam saña
Çün senüñ ben eylügüñ gördüm yakîn
Ben dah'eylük eylerem saña hemin (b. 4716-4720)*

Kaydâfa, İskender'i bağışlar; fakat hırslı yapısından dolayı ona güven duymaz. Zira İskender, o kadar hırslı bir yapıya sahiptir ki bağışlanmayı gururuna yediremeyip ileride Kaydâfa'nın ülkesine zarar verebilir. Dolayısıyla korku ve endişeye kapılan Kaydâfa, çeşitli akılcı yargılarda bulunarak önlem alır:

*Pes didi kim gel kasem yâd eylegil
Dostlıh binümle bünyâd eylegil
Kim bizümle yagılıh kılmayasın
Mülküme leşker çeküp gelmeyesin
Dostumı dost bilesin hemin
Düşmenüne düşmen olasın yakîn
İtmeyesin kasd mülk ü mâluma
Hem hasâret leşker ü a'mâlüme
Üstüme gelmeyesin tezvîr-ile
Baña mekr itmeyesin tedbir-ile
Çünkü bu andı idesin yâd sen
Sini virbiyem yirüñe şâd ben (b. 4728-4733)*

Kaydâfa, düşmanlarıyla el sıkışmama ve mülküne göz dikmeme üzerine yemin ettiği sürece İskender'le dost kalacağını belirtir. Bu şartlı dostluk önerisi aslında Kaydâfa'nın maskülen tavırlar geliştirdiğinin, bir hükümdara yaşayacak şekilde akılcı yargılarla hareket ettiğinin bir göstergesidir. Zira İskender'in güvensiz oluşu, Kaydâfa'nın bilinçdışındaki korumacı eril şablonları harekete geçirdiğinden çeşitli tehlikeleri bertaraf etmek üzere o mantıklı fikirler üretme yolunu seçer.

Bir hükümdarın kızı olan Kaydâfa, erkek ataları hakkındaki deneyimlerini depoladığı animusu sayesinde yaratıcı veya üretken çözümler geliştirir. Bu

animus, bir tür vicdan mahkemesinde akılcı yargılar geliştiren bir baba şablonunu Kaydâfa'ya anımsattığından o, İskender'le yaşadığı bütün sorunları akılcı yollarla bertaraf etmeyi seçer. Bu nedenle de animusuyla başarılı bir yüzleşme sağladığı görülür. Fakat animus düşünceler üreten “Kaydâfa, Jung'un da belirttiği üzere “erkeğin duygusal yanını harekete geçirmiyorsa ve kendisinden yakaran bir acizlik ve budalalıktan çok beceri bekleniyorsa” (Jung, 2021a: 235) o zaman karşı cinsi olan İskender'in yıkıcı yönünü harekete geçirecektir. Çünkü bireysel düşünceler üreten Kaydâfa'nın animusu, sürekli ilgi ve onaylanma ihtiyacı duyan İskender'in dişil yönüne boyun eğmek yerine onu çoğu kez yenilgiye uğratar. Bu durum İskender'in kibrini şahlandırdığından ilerleyen zamanlarda o, maskülen tavırlar sergileyen Kaydâfa'ya zarar verir ve onun mülkünü sular altında bırakır.

İdeal bir erkek hükümdarın iktidarını koruyabilmek için geliştirdiği tüm akılcı yargılara ve stratejilere kadın hükümdar Kaydâfa'nın da sahip olması, onu klasik mesnevilerdeki kadın kahramanlardan belirgin şekilde ayırmaktadır. Zira Kaydâfa'nın bir kadın olarak İskender gibi kudretli bir hükümdar tarafından ciddi bir rakip olarak görülmesi, onun eril şablonlardaki yönlerle yüzleştiğini ve bu yönleri zamanla maskülen tavırlara dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu bağlamda Kaydâfa, ideal bir hükümdar portresi çizerek dişil yanını gölgelemiş; daha çok erkeksi tutum ve davranışlarla öne çıkan, maskülen özellikler sergileyen bir kadın kimliğiyle İskendernâme'de kendine özgü yerini almıştır. Kaydâfa figürü, klasik mesnevilerde kadınlara biçilen edilgen, pasif, çoğu zaman sevilen ya da kurtarılmayı bekleyen karakter kalıbının dışına çıkarak aktif, stratejik ve iktidar odaklı bir varlık olarak temayüz eder. Ancak klasik mesnevilerde az da olsa Kaydâfa gibi eril tavırlar sergileyen kadın kahramanlar da yer almaktadır. İçli'ye göre maskülen kimliği ön plana çıkan kadın karakterler, Vamık u Azra, Mihr ü Mah ve Varka u Gülşâh mesnevilerinde de görülmektedir. Bu mesnevilerdeki kadın karakterler, erkekler gibi savaşmaktan geri durmayan, mücadeleci tutumlar sergileyen kişilikleriyle dikkat çeker. Örneğin Gülşâh ile Varka mesnevisinde yer alan Gülşâh da erkekler gibi ata biner, silah eğitimi alır ve savaşçı kimliğiyle öne çıkar. Yine Mihr ü Mah mesnevisindeki Mihr karakteri de savaş meydanında düşmanlarını yenilgiye uğratan, hatta erkeklerin dahi hayranlık duyabileceği düzeyde bir savaşçı kadın imajı çizer (İçli, 2016: 903-905). Bu tür anlatılarda maskülen özelliklere sahip kadın portresi, özellikle gayr-ı müslim kadın karakterleri üzerinden anlatılması tercih edilir (bkz. İçli, 2022: 225-260). Bu kadın karakterlerin tümü, savaşçı ve mücadeleci yönleriyle Kaydâfa'yla benzerlik gösterse de, Kaydâfa'nın temsil ettiği iktidar ve stratejik akıl derinliği, onu sadece savaşçı bir kadın olmaktan öteye taşıyarak bir hükümdar prototipi hâline getirir. Bu yönüyle Kaydâfa, klasik mesnevi geleneğinde

nadiren görülen, cinsiyet kalıplarını aşan ve iktidar tahayyülünü yeniden tanımlayan istisnai bir kadın karakter olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Toplumların tarihsel gelişimi boyunca kadın ve erkek arasındaki karşıtlık, yalnızca bireysel ilişkileri değil, kültürel ve toplumsal yapıları da belirler. Kadının toplumsal rolü, siyasal, sosyal ve dinsel dönüşümlerle birlikte anlam değiştirir; bazı toplumlarda edilgen, sessiz bir figür hâline gelirken, bazılarında ise güçlü, etkili ve karar alıcı bir özneye dönüşür. Jung, bu dönüşümü kadının bilinçdışında yer alan eril enerjiyle, yani animus arketipiyle açıklar. Kadının içsel dünyasında mevcut olan bu maskülen öğeler; düşünsel üretim, sorgulayıcı tavır, liderlik kapasitesi ve stratejik davranış biçimleriyle dışa vurulur.

Bu çalışma, *İskendernâme*'de yer alan Gülşâh ve Kaydâfa gibi kadın karakterlerin klasik mesnevi geleneğinde nadiren rastlanan biçimde aktif ve erkeksi tavırlar sergileyerek özneleştiğini ortaya koyar. Jung'un animus arketipi, bu karakterlerin bilinçdışı düzlemde şekillenen eril yanlarını anlamlandırmak için işlevsel bir kuramsal çerçeve sunar. Gülşâh ve Kaydâfa, klasik metinlerdeki pasif kadın tipolojisinin aksine, liderlik, strateji, sorgulama ve direnç gibi genellikle erkeklikle ilişkilendirilen özellikleri benimseyerek klasik kadın imgesini dönüştürür. Böylece yalnızca bireysel düzlemde değil, toplumsal normlara karşı geliştirilen bir kadın özne modeli oluştururlar.

Kaydâfa, bir hükümdar olarak stratejik düşünme, sezgisel okuma ve iktidarı elde tutma konusunda sergilediği kararlılıkla maskülen aklın edebî temsilcisi hâline gelir. Erkek vezirleriyle kurduğu ilişkilerde hiyerarşik üstünlüğünü koruması, onun eril bilinçdışı ile kurduğu dinamik ilişkiyi görünür kılar. Gülşâh ise aşkı yöneten, dili aracılığıyla arzularını ifade eden ve bunu yaparken şiir gibi entelektüel bir formu tercih eden bir kadın özne olarak, animusun yaratıcı kapasitesiyle doğrudan temas hâlinindedir. Onun aşkını yönlendirme biçimi, yalnızca duygusal bir teslimiyet değil, aynı zamanda bilinçdışının aktif bir yorumlama sürecidir.

Gülşâh ve Kaydâfa, bu bağlamda yalnızca erkek figürlerine karşı değil, aynı zamanda kendi iç dünyalarındaki ataerkil kodlara karşı da mücadele yürüten figürlerdir. Kadının içindeki animus ile yüzleşmesi, onu yalnızca dış dünyada değil, içsel düzlemde de güçlü kılar. Bu psikodinamik süreç, kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rollerini dönüştürme potansiyelini açığa çıkarır. Böylece bireysel psikoloji ile kültürel normlar arasında çift yönlü bir etkileşim gelişir; kadın karakter hem içsel olarak dönüşür hem de dışsal sistemleri dönüştürme kapasitesi kazanır.

Sonuç olarak Ahmedî, Gülşâh ve Kaydâfa'yı yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve stratejik bakımdan da erkeklerle eşit düzeyde güçlü karakterler olarak kurgular. Onları klasik metinlerdeki edilgen kadın kalıplarının ötesine taşıyarak akılcı, stratejik ve özneleşmiş bireyler olarak sunar. Bu yaklaşım, biyolojik cinsiyetin ötesinde, kültürel ve psikolojik düzeyde kadının toplumsal yapıyı nasıl etkileyebileceğini gösterir. Jung'un animus arketipiyle açıklanan savaşçı, sorgulayıcı ve entelektüel yönler, Gülşâh ve Kaydâfa'da belirginleşir; bu özellikler onları yalnızca Züleyhâ, Mîhr ve Azrâ gibi klasik karakterlerle benzeştirmez, aynı zamanda klasik kadın tiplerinin ötesine geçen modern psikanalitik okumaları da mümkün kılar. Bu bağlamda *İskendernâme*'deki kadın kahramanlar, sadece tarihsel bir metnin karakterleri olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin dönüşümüne dair kuramsal bir tartışmanın merkezine yerleşir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, Yaşar (2017). *Ahmedî İskendernâme*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/?>
- Bezenmiş, Tuba (2022). *Bir Yolculuğun Hikâyesi, Yûsuf û Züleyhâ Mesnevisinde Kemâlât (Psikanalitik Bir İnceleme)*. Ankara: Sonçağ Yayınları.
- Bozkurt, Kenan (2024). *Fuzûlî'de Güzellik Tasavvuru*. Ankara: Sonçağ Yayınları.
- Çetinkaya, Ülkü (2008). Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış. *Turkish Studies*, 3 (4), 279-334.
- Doğan, Ahmet (2017). *Hüsn ü Aşk Aşkın Kalbe Yolculuğu*. İstanbul: Değişim Yayınları.
- Fordham, Frieda (2011) *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın. İstanbul: Say Yayınları.
- İçli, Ahmet (2016). *Şehir ve Kadın: V. Uluslararası Canik Sempozyumu*, 2.cilt (s. 899-907). Samsun.
- İçli, Ahmet (2022). Şehrin Öteki Yüzü: Gayrimüslimler. *Klasik Türk Edebiyatında Öteki* (ed. Adnan Oktay). İstanbul: Çizgi Yayınları.
- Jung, Carl G. (2020a). *Jung Psikolojisi "Bir Psikoloji & Modern Psikanaliz Kuramı"*. İstanbul: Ekitap Yayınları.
- Jung, Carl G. (2020b) *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdiç. İstanbul: Pinhan Yayınları.

- Jung, C. G. (2021a). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Jung, Carl G. (2021b), *Kırmızı Kitap Liber Novus*, çev. Okhan Gündüz. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Jung, Carl G. (2022). *Jung: Arketipler, Rüyalar ve Din*, çev. Süha Zaimoğlu. İstanbul: Lejand Kitap Yayınları.
- Reis, Huriye (2009). Kitaplarda Kadın Olmak: Chaucer ve Ortaçağ İngiliz Edebiyatında Kadın Söyleminin Sorunsallığı. *Turkish Studies*, 4 (2), 487-506.
- Solak, Ömer (2021). *Edebiyat Bilgi ve Kuramları: Edebiyat Çalışmalarında Kuram ve Yöntem*. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Solaker, A. A. (2017). Eril Tahakkümün İmgesi Olarak Edebiyatta Kadın. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*. 4 (11), 582-588
- Tunç, Semra (2010). Klasik Türk Şiirinde Kadın Şahsiyetler. *Journal of International Social Research*, 3 (15), 225-258.
- Türkdoğan, Melike G. (2009). Ahmedî'nin "İskendernâme"sinde Kadın Hükümdar Modeli ve Kraliçe Kaydâfa. *Turkish Studies*, 4 (7), 760-773.
- Yiğit, Süleyman (2018). Lâmi'î'nin Mesnevîlerinde Kadın Algısı. *Söylem Filoloji Dergisi*. 3 (2), 217-251.

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 2 Haziran 2025

Volume: 8, Issue: 2 June 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1699323

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
14/05/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
23/06/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/06/2024

KURMACANIN ÖTESİNDE, GERÇEKLERİN ARASINDA KÜLTÜREL BİR DİYALOG: KASİDELERİN TARİHİ VE SOSYAL HAYATA TANIKLIK ŞEKİLLERİ

A Cultural Dialogue Beyond Fiction and Amongs The Realities: The History
The Kaside and Ways In Which They Witness Social Life

İbrahim TOPAL

Dr. Öğr. Gör., Boğaziçi Üniversitesi, Türkçe Dersler Koordinatörlüğü,
ibrahim.topal@boun.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8828-9416>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmaları [CC BY-NC 4.0](#) lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under [CC BY-NC 4.0](#) licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Topal, İbrahim (2025). "Kurmacanın Ötesinde, Gerçeklerin Arasında Kültürel Bir Diyalog: Kasidelerin Tarihi ve Sosyal Hayata Tanıklık Şekilleri", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (2), (Haziran 2025), s. 371-396, doi: 10.58659/estad.1699323

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]
Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025 s. 371-396

ÖZET

Bu çalışmada, klasik Türk edebiyatını şekillendiren önemli şiir formlarından biri olan kasidenin Osmanlı edebiyatını ve entelektüel zeminini anlamlandırmada nasıl bir işleve sahip olduğu bu formda yazılan eserlerin tarihe şahitlik şekilleri üzerinden tartışılacaktır. Bu noktada sağlıklı tespitlere varabilmek amacıyla tarihsellik ve edebilik kavramları da tartışma bağlamında sorgulanmaktadır. Bu anlamda tarihin ve edebiyatın kaside için nasıl bir etkileşim alanı hâline geldiğine ve bu alana kasidenin kurgusal bir tür olarak nasıl cevap verdiği odaklanılmaktadır. Özellikle kasideler için neyin tarihî bir veri sayılıp sayılmadığı, tarihî olan ve edebî olanının kapsamlarının nasıl tayin edildiği, kasidelerin kendi kurgusal gerçekliklerini ve tarihselliklerini nasıl yarattıkları, yaratılan bu metinsel gerçekliğin tarihî gerçekliği şekillendirme konusundaki konumu, kaside yazarlarının poetik söylemleri ve geleneğin kasidelerde sunulan malzemenin vesika değerini nasıl etkilediği gibi konular bu çalışmanın merkezini oluşturmaktadır. Çoğunlukla tarihe yön veren figürlere sunulan ya da bu niyetle kaleme alınan bir şiir biçimi olarak kasidelerin hangi konularda ve hangi amaçlarla, nasıl bir söylem ile kurgulandıkları farklı şairlerden ve yüzyıllardan örnekler verilerek açıklanacaktır. Böylece kasidelerin Osmanlı edebiyatı, tarihî ve sosyolojisine dair özgün verilerin elde edilebildiği önemli bir kültürel müzakere alanı olduğu gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kaside, Tarih, Gerçeklik, Kurgusallık, Şiirsel Söylem, Entelektüel Hafıza, Kültürel Diyalog.

ABSTRACT

This study discusses how *kaside*, which is an important form of poetry that shaped the classical Turkish literature, functioned to give meaning to the Ottoman Literature and intellectual foundations by focusing on the ways in which these works act as witnesses to history. In order to reach healthy conclusions at this point, the concepts of historicity and being literary are questioned in this context. In this regard, the focus is on how history and literature became a platform of interaction for the *kaside* poetry form and how the *kaside* responded to this platform as a fictional genre, which are explored in the light of several questions. The focal points of this study consist especially of what counts as historical data for the *kaside* and what does not, how to determine the scope of what is historical and literary, how the *kaside* reflects its own fictional reality along with its historicity, the position this artificial textual reality holds in shaping the historical reality, poetic discourses of *kaside* poets and how traditions influenced the materials presented in the *kaside* in terms of its document value. Examples are given from different poets and centuries to explain, citing the couplets from the respective works in order to clarify the topics and purposes the *kaside* had and the discourses in its formulation as a form of poetry which was presented mostly to people who influenced history or written for that purpose. In this way, the *kaside* is shown to be a significant platform for cultural negotiation where one can obtain authentic data relating to Ottoman literature, history and sociology.

Keywords: Kaide, Reality, Fictionality, Poetic Discourse, Intellectual Memory, Cultural Dialogue

GİRİŞ

Klasik Türk şiirinde farklı yüzyıllara yayılan geniş bir dönem içerisinde gazel, kaside, mesnevi gibi birçok şiir biçiminde türlü eserler verilmiştir. Genellikle bu şiir formlarında bazı içkin kurallar, bölümler söz konusudur. Bu şiir biçimlerinden olan kaside, özellikle XIII. ve XIX. yüzyıllar arasında farklı trendleri takip ederek şairlerce tercih edilen makbul türlerden birisidir. “Kaside, niyet etmek, yaklaşmak, kastetmek, yönelmek” manalarında “kasada” kökünden gelen Arapça bir kelimedir. Belli bir maksada yönelmeyi, bir maksada dayanılarak yapılan işi ifade eder (Aydemir, 2002: 133).” Bundan dolayı kasidelerin kaleme alınmalarının arkasındaki kasıt çoğu zaman dönemin tarihi, sosyal bağlamına da ışık tutar. Ancak kasidelerin dönemlerine şahit olma şekilleri yalnızca kaleme alınma kasıtlarının ifşa ettiği tarihsellikle sınırlı değildir. Kasidelerde işlenen konuların yüzyıllara göre farklılaşması, fahriye gibi bazı bölümlerinin zamanla ön plana çıkması, kasidelerin muhataplarının zaman içerisinde değişmesi, büyük bir figürü değil de toplumsal terakkide büyük kabul edilebilecek bir fikri, düşünceyi övmesi gibi detaylar da bu şiirlerin üretildiği dönemin tarihî ve sosyal hayatına şahitlik şekillerinin bir neticesi olarak okunabilirler. Dolayısıyla, bu şiir biçimlerinin dönemlerinin tarihî ve sosyal hayatlarını yansıtmaya imkânları da değişen sosyokültürel ve politik bağlamlara göre farklılaşmaktadır. Hatta çoğu zaman aynı türün farklı yüzyıllarındaki örneklerinin dahi gerçeklik ve sosyal hayat karşısında konumlanışları farklılaşabilmektedir.

Edebiyatın Tarihinden Tarihin Edebiyatına Paydaş Bir Yolculuk

Öncelikle bu çalışmanın konusu olan kaside de dâhil olmak üzere edebiyat ürünlerinin üretildikleri dönemin sosyal ve tarihî olay ve olgulara karşı konumlanışının anlaşılabilmesi için edebiyatın ve tarihin sınırlarının bazen daha keskin olabildiği gibi çoğu zaman bu sınırların müphem olabildiğine de dikkat çekmek gerekir. Ancak bu çalışmanın temel amacı edebî ve tarihî vesikaları birbirinde ayırt edebilme önerileri sumak değil, bu iki alanın aslında birbirini nasıl beslediğini kaside üzerinden anlamaya çalışmaktır. Bu alanlardan anlaşılmanın ne olduğu kişiden kişiye, akımdan akıma ya da dönemden döneme değişmekle beraber her durumda ortak olan şey edebî metnin de tarihî metnin de yazılı olmasıdır.

Diğer yandan, metinlerin üretildikleri bağlamların kendisinin de başlı başına bir metin olduğu düşünülürse aslında yazılı olan metnin anlamlandırılmasında bize yardımcı olan, bu yazılı metnin imkânlarının araştırmacılara sunduğu farklı “metinsellikler” söz konusudur. Bu noktadan

yola çıkınca aslında elimizde metinlerin ve bu metinlerin sunduğu metinselliklerin olduğu -bazı kıstaslara göre “edebî olanın” ya da “tarihî olanın” metne ve metnin metinselliklerine bakışa göre belirlendiği- anlaşılır. Yani aslında araştırmacıların elinde sadece çeşitli dönemlere ve kişilere ait metinsel bir havuz vardır. “Edebiyat” da “tarih” de bu havuzdan kişiler tarafından “icat edilen” birer bakışın neticesidir. Bu metinsellik, sadece edebiyatı değil tarihi de yeniden konumlandırmamız gerektiğini göstermektedir. Genel olarak tarihsel malzeme ilk bakışta daha çok siyasî olaylar ve figürlerin eklemlendiği sahneler, olaylar, durumlar üzerine yoğunlaşsa da aslında bir siyasî figürün toplumsal cinsiyet normlarına karşı tavrı, bir metnin dil ve üslubundaki dönüşüm, farklı dönemlerde aynı formdaki şiirlerde makbul olan muhtevanın dönüşümü gibi noktalar da tarihî bir vesikadırlar. Dolayısıyla tarihî olan şey sadece savaşlar, taht değişiklikleri, seferler gibi bazı majör olay ve olgulara indirgenemeyeceği gibi edebî olan da çoğu zaman tarihî olanı içermektedir. Bu bağlamda kasidelerde padişahın ya da paşaların intisap edilen konumundaki rolleri ve intisap edilenin müntesip ile kurduğu semiyotik ilişkinin boyutu, şairlerin kendilerine dair verdikleri otobiyografik bilgiler de tarihsel noktaları yansıtmaktadır. Tam da bu noktada konunun iki temel farklı noktasıyla karşılaşırız. Bunlardan ilki kasidelerin hangi detaylarının tarihî olarak kabul edileceğinin belirlenmesidir. Burada kasidelerin tarihsel olanı yansıtmadaki potansiyelini belirlerken sadece içeriğe mi odaklanmamız gerektiğidir. Diğer ise kasidelerin tarihsel olanla kurduğu yansıtmadaki ilişki her zaman aynı mıdır? Bundan dolayı çalışmanın ilerleyen bölümlerinde “Kasidelerde Tarihsel Olanın Neliği” başlığı altında bir kasidede ne tür veriler üzerinden tarihsel vesikalara ulaşılabilirliği örnekler üzerinden sorgulanmış, “Yansıtan Konumundan Yadsıyan” Konumuna Kasidenin Serüveni” başlığı altında da kasidelerin tarihsel gerçeklikle kurduğu ilişkinin nasıl çeşitlendiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Kasidelerde Tarihsel Olanın “Neliği”

Tarih disiplini edebiyatı hizaya getiren bir üst disiplin olarak algılayıp bu bakış ile metinlerde tarih avına çıkmak yanlış noktalara sürükleyebilme potansiyeline sahiptir. Çünkü olaylar ve olgular tarihsel kayıtlara geçerken az ya da çok muktedirlerin söylemi, şiir veya tarih öznelerinin intisap edilene karşı bakışı gibi kendi döneminin çeşitli sosyokültürel mekanizmaları ile etkileşerek belirli yönlerde kanallize edilebilmektedir. Örneğin birçok tarihî metin XVI. yüzyılı Osmanlı’nın altın çağı olarak yansıtırken bazı edebî metinler aslında durumun hiç de anlatıldığı gibi parlak olmadığını işaret etmektedir.¹ Bundan dolayı, ne tarih ne de edebiyat her zaman tam olarak gerçeğin

¹ Fuzûlî’nin “Şikâyetnâme” adlı eseri bu metinlere örnek olarak gösterilebilir.

tezahürü olarak algılanabilir. Çoğu zaman edebî metinlerin bünyesine dönemin şartlarının (tarihsel bağlamın) bir neticesi olarak sirayet eden birçok detay, bir tarih metindeki bilgiden bazı yönleriyle daha gerçekçi olabilmektedir. Bu durum yazının ilerleyen bölümünde metinlerin kendi tarihselliklerini oluşturması bahsinde örnekler üzerinden detaylandırılacaktır.

“Tarihsel olanın ne olduğu” sorusu aslında veri olarak sadece içeriğin mi alınması gerektiği sorusunu da beraberinde getirir. Bu anlamda kasidelerin tarihsel olanı yansıtmaya potansiyellerini değerlendirirken sadece içeriği odaklanmak metnin bize sunduğu diğer birçok tarihsel malzemeyi göz ardı etmek anlamına gelmektedir. Aksi takdirde içeriğinde herhangi bir savaş, zafer, isyan gibi somut tarihsel bilgi parçacığı olmayan kasideler tarihsel olanı yeteri kadar yansıtamaz neticesine varılır ki bu sonuç sorgulanmaya muhtaç bir noktadır. Diğer yandan, içerisinde somut tarihsel bir olaydan bahsetmeyen yüzlerce kasidenin biçimsel ve biçimsel birçok özelliğinin önemli sosyal ve tarihsel dönüşümleri gösterdiği söylenebilir. Örneğin kasidelerde özellikle XVII. yüzyıl ve sonrasında kasidenin bölümlerinin biri olan fahriyenin hacimsel ve dilsel değişimi (uzaması) arka planda ciddi bir tarihsel ve sosyolojik değişimi de yansıtır. Ayrıca, kasidelerin sunulan kişiye göre ya da yazıldıkları döneme göre dillerinin çeşitlenmesi, tarihsel süreçlerden etkilenmemiş olabilir mi? Kaside yazarlarının ve bu kasidelerin sunulduğu kişilerin cinsiyetlerine baktığımızda hem kaside sunulan olarak hem de kaside yazarı olarak kadın öznelerin az olmasında tarihsel bir bağlam yok mudur? Çoğu zaman kadın yazarların dönemlerinde var olabilmek için iktidarın da şekillendirdiği söylemi temellük etmek zorunda kalmaları dönemin tarihsel ve sosyal yapısını yansıtmaz mı?

Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için bu soruların bazılarını somut örnekler vererek cevaplar arayalım. Osmanlı edebiyat tarihî araştırmacısı Walter Andrews (öl. 2020), “Yabancılaşmış Benin Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne'nin Lirik Kod Çözümü” başlıklı yazısında Osmanlı şiirindeki lirizmin ve öznellik pozisyonunun bir çeşit “despotizm” tarafından şekillendiğine değinir. Klasik şiirdeki birçok kodun da aslında merkezi otoritenin temsil ettiği bu despotik algı tarafından şekillendiğini ve yönetildiğini şu şekilde ifade eder:

“Despotik bir toplumda, burada Osmanlı toplumunda, merkezi işlev, despotun adı/sevgili göstereni, kendi gösterileni olarak, tüm artık değerın nihai ve biricik tüketicisine işaret eder: Hükümdardır bu, başka bir deyişle tüm libidinal enerji ürünlerinin aktığı, biriktiği tekil yatırım nesnesi. Hükümdar bütün ürünlerin dağılımını denetler; bütün zenginliğin, adaletin, barış ve güvenliğin kaynağıdır. Artık değerın müsrifçe harcanmasıyla, hükümdar, hiyerarşinin en güçlü

katmanları ile devleti sürdürme amacını birbirine bağlayan yoksunlukları yaratır ve tanımlar (Andrews, 200:121).

Dolayısıyla kasideler dâhil klasik şiirdeki söylemin patronaj sistemi gibi bir üst güç tarafından şekillendirilip denetleniyor olması başlı başına tarihî bir bağlamı imlemektedir. İçinde metinlerin üretildiği bu kültürel atmosferin kendi metinselliği tarihsel bağlam tarafından kuşatılmış bir mecradır. Andrews'un de işaret ettiği bu despotik bağlamı klasik şiirin kaderini belirleyen ve iktidar özneleri karşısındaki konumunu tayin eden mühim bir noktadır. Mercek altına alınan metin dönemindeki siyasî, dinî, ekonomik olarak belirli iktidara sahip kişilere sunulmak üzere yazılan kaside türünde yazılmış bir metinse bu gibi bağlamları özellikle dikkate almak gerekir. Ancak bu noktaların farkında olabilmek için tarihsel olanı sadece metnin içindeki birkaç beyitte gizli somut bilgiler ile sınırlandırmayan bütünlükçü bir bakış şarttır. Dolayısıyla ne sadece somut tarihî olaylara odaklanan ne de bu olayları göz ardı eden eleştirel bir bakış, kasidelerin tarihî ve sosyal hayat karşısındaki konumlarını anlamada ancak yeterli olabilir.

Çoğu zaman “kasidelerin yazılma nedenlerinin altında yatan kastın kendisi” de birer tarihsel veri olarak algılanabilir. İster caize güdüsüyle ister makam ya da farklı bir dilekle yazılsın netice olarak kasidenin kastı, aynı zamanda metinsel olarak tarihe işlenmiş bir mühürdür. Bu noktada Şeyh Galip'in (öl. 1799) dönemin padişahı III. Selim'den (öl. 1808) Galata Mevlevihânesi'nin bakım ve onarılmasını talep ettiği “*Gönül bir beyt-i mâ'mûr u safâdır aşk mi'mârı / Yâtır ammâ ki şimdi başka bâmu başka dîvârı*” matlalı kasidesi güzel bir örnektir. Gâlip, Mevlevihâne'nin durumunu bu kasidesinde padişaha şu beyitlerle sunmaktadır:

Çürük kettâne dönmüş tahtalar bir rütbe kim gâhî
Verir seylâba râhtın mâhtâb"n tâb-ı envârı

Kolaylanmış kâbül-i hüsn-i ta'mîr etmeğe zîrâ
Delikler var ki muhtâc eylemez girbâle neccârı

Ser-i engüş ile mânend-i peşşe hedmi mümkündür
Bıraksın çire dest üstâdlar tişeyle minşârı

Nukûş-ı hendesinden müstakîmin gayri hep mevcûd
Mu'avvecler mukavveslerle memlû tâk u dîvârı

Dedim âyâ nedendir böyle vîrâne kaldığı çokdan
Olurken mânzar-ı ayn-ı hidîvân-ı keremkârı

Dedi peyk-i beşâret sâhibîn gözlerdi ol mâ'bed
Açıp revzenleri dest-i du'âyı çeşm-i bidârı²

Bu beyitlerde şiir öznesinin kendisinin fark ettiği ancak muhatabının farkında olmadığı bir durum, muhatabına aktarma ve bu durumu düzelttirme gayesiyle hareket ettiği görülmektedir. Bu anlamda burada tasvir edilen viran mâbet sahneleri ile kasidenin sunulduğu kişi bir şekilde eyleme davet edilmektedir. Nitekim çeşitli kaynaklar, Galata Mevlevihânesi'ne sık sık uğrayan biri olan III. Selim'e yazılan bu beyitler neticesinde III. Selim'in, Şeyh Galip'in işaret ettiği sorun ile yakından ilgilendiğini ve bu sorunu çözdüğünü hatırlatmaktadır³. Böylece sunulan bir kaside neticesinde Galata Mevlevihâne'si tekrar mâmur hâle gelmiştir. Dolayısıyla bu kaside, padişahın dönemin din adamları ve entelektüel çevre ile ilişkisi de yansıtan dikkat çekici bir örnektir. Ayrıca, Galata Mevlevihâne'si dönemin önemli bir tarihî yapısı olması nedeniyle aslında zamanın sosyalleşme ortamları ve bunların bakım ve onarım metotları hakkında da ipuçları sunmaktadır. Yani, buradan yola çıkılarak bazı yapıların dönemin yöneticilerine durumun arz edilmesiyle tamirata alındığı bilgisine varabiliriz.

Dönemi hakkında bizleri tarihsel bağlam noktasında aydınlatan bir diğer kaside örneği olarak Cem Sultan'ın (öl. 1495) II. Bayezid'e (öl. 1512) sunduğu birçok kaside gösterilebilir. Cem Sultan'ın kardeşi II. Bayezid için kaleme aldığı ve bir "afnâme" özelliği gösteren *Kerem Kasidesi*nden yola çıkarak sultanın, iktidarın ve hanedan üyelerinin kendi aralarındaki ilişkilerinin nasıl olduğu konusunda ipuçları yakalamak mümkündür. Babası II. Mehmed'in (öl. 1481) ölümü üzerine kardeşi II. Bayezid ile taht mücadelesi veren ve sonunda Avrupa'ya kaçmak zorunda kalan Cem Sultan, Avrupa'daki durumunu şu beyitler ile kardeşi II. Bayezid'e anlatarak ondan af dilemektedir:

Yine yüz urmaga geldüm kapuna haclet ile
'Aybumı yüzüme urma ki budur şân-ı kerem

Peyk-i zî-sıdkumı kapuna revân eyledüm uş
Ger icâzet vire dergâhuna derbân-ı kerem

² <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf?0>

³ <https://islamansiklopedisi.org.tr/galata-mevlevihanesi>

Sûziş-i hâlûmi şol resme beyân ide sana

Der ü dîvâr dahı aglaya kim kanı kerem

...

Ölürem zehr-i gam-ı dehr-ile ben haste garîb

Ger dirîg eyleye tiryâkini Lokmân-ı kerem

Şeb-i hicrânda kaçan yol bula güm-râh gönül

Reh-nümûn olmaz ise meş'ale-gerdân-ı kerem

Nûh-ı lutfûn eger ırgürmeye keştî-i necât

Gark ider bahr-ı belâya beni tûfân-ı kerem (Ersoylu, 2013: 50)

Cem Sultan, bu beyitler ile kardeşinden af dilerken bir yandan da ülkesi dışında geçirdiği sürede hâlinin nasıl olduğunu ifade ederek kardeşinden lütuf temennisinde bulunur. Şiir öznesi kendinden bahsederken “hasta, garip, ayrılık, zehir, ayıp” gibi kelimeleri kullanarak bir yandan da aslında ne kadar kerem görmeye muhtaç olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Buradan yola çıkarak Osmanlı padişahının bu isteklere karşı nasıl tepki verdiğine ulaşamasak da eski bir Osmanlı hanedan üyesi olan Cem Sultan’ın Papa’ya sığındığında onu nasıl bir tablonun karşıladığı hakkında Cem Sultan’ın kendi ağzından, birincil kaynaktan önemli ipuçlarına şahit oluruz. Bu bağlamda bu şahitlik Cem Sultan’ı işleyen tezkirelerden elde edilen tarihsel bilgiler ile karşılaştırıldığında hangisi daha kıymetlidir? Ya da edebiyat için birisi diğerinden daha mı kıymetlidir? Nitekim tezkire yazarları da kaside yazarları da aynı patronaj sistemi çevresinde yer alan figürlerin tesiri altındadır. Bu şiiri yazan da bu şiirin muhatabı olan sultan da bu patronaj sisteminin merkezinde konumlanmaktadır. Yine de kasidenin kurmaca dünyasında anlatılanlara elbette şüpheyile yaklaşılabilir. Ancak kasidenin tarihî vesika değeri zaten anlattığı olaylar kadar kim tarafından, kime, hangi şartlar altında sunulduğuna da bağlıdır.

Dönemin tarihî ve sosyal hayatını yansıtan bir diğer kaside ise, manzum bir sefaretname tarzında yazılan “Tannâme” kasidesidir. Bu şiir, dönemin İran büyükelçisi olan Sünbülzâde Vehbî’nin (öl. 1809) I. Abdülhamid’e (öl. 1789) sunduğu bir kasidedir ve dönemin hayatına dair önemli ipuçları ile doludur. Bu kasidenin özellikle tarihî ve siyasî görevi olan bir şiir öznesi tarafından yazılması da önemli bir noktadır.¹¹⁴ beyitlik uzun bir şiir olan bu kasidede Vehbî, rakipleri tarafından uğradığı iftiraları dile getirerek şiirin sonunda

padişaha bağlılığını bildirir. Kaside -yazarın uğradığı iftiralara cevap özelliğinde bir beyitle- şu şekilde sonlandırılır:

Dil-beste olan lutf-ı Hudâvend-i kerime

Rabt-ı emel etmez kerem-i Zend Kerim'e⁴

Sünbülzâde, bu kasidesinde gerçekçi betimlemelerle yüklü beyitlere sıklıkla yer vererek döneminin gerçek siyasî figürlerine sefir kimliğini de hatırlatarak göndermeler yapmaktadır. Yukarıda alıntılanan beytinden yola çıkarak şiir öznesinin bir elçi olarak döneminin padişahına bağlılığını dile getirdiğini ve İran sultanı olan Kerim Han'dan (öl. 1779) beklentisinin olmadığını ifade ettiğini görürüz. Bu beyit kasidenin yazılma amacını ve dönemin siyasî ortamını yansıtan önemli bir mihenk taşıdır. Çünkü Vehbî, bu kasidesini I. Abdülhamid'in sözlerinden çıkarak İran sultanı Kerim Han'a intisap ettiği söylentisi dolayısıyla sefirlik görevinden azledilmesi üzerine kendisini affettirmek için kaleme almıştır. Bu durumun tarihî perde arkası kısaca şu şekilde özetlenebilir:

“Sünbülzâde Vehbî, Basra'yı kuşatmış olan Zend Kerim Han ile Bağdat valisi Ömer Paşa arasındaki anlaşmazlık üzerine, 1775 yılında I. Abdülhamid tarafından İran'a elçi olarak gönderilmiştir. Vehbî, anlaşmazlığı kısa sürede çözümleyip, bu durumdan Ömer Paşa'nın mesul olduğu kararına varmış ve 1776 yılında padişaha bu kararını bildiren bir rapor göndermiştir. Bunun üzerine Ömer Paşa ve Vehbî'nin araları açılmış ve Ömer Paşa Vehbî'yi Kerim Han ile dost olmak ve devletin menfaatlerini hiçe saymakla suçlamıştır. Ömer Paşa'nın bu ve Vehbî'nin İran'da içki içip bir kadınla beraber olduğu suçlamalarını içeren raporu üzerine, 1. Abdülhamid Vehbî'yi görevden almış ve idamını istemiştir. Aleyhine gelişen olaylardan haberdar olan Vehbî ise gizlice İstanbul'a dönmüş ve Üsküdar'da saklanmıştır. İşte bu sırada Tannâne kasidesini yazan şair, bu övgü dolu manzumesini padişaha ulaştırmış ve yapılan yeni tahkikatla beraber suçsuzluğu anlaşıncı affedilmiştir (Ünal, 2015: 181).

Bu anlatılanlardan yola çıkarak Vehbî'nin rakiplerinin onun sefirlik görevi sırasında nasıl konumlandığı, Vehbî'nin bu rekabete nasıl karşılık verdiği ve kendisini padişaha nasıl affettirdi kasidenin yakından mevzusudur:

Husûsâ pâdişâhân-ı cihân hep bende olmuştur

Şehenşâh-ı muazzam Hazret-i Abdülhamid Hâna

...

⁴ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0>

Hezârân Nâdiri ma'dûm eder şemşir-i hûn-hârı

Gürizân olsa da farazâ Horasana hirâsâne

...

Nümâyân idi etvârımda şân u şevket-i devlet

Müsûl-i bî-muhâbâ eyledim nezd-i Kerîm Hana

...

Tanîn-endâz-ı âfâk oldu böyle sît-i 'îrfanım

Sezâdır nâm-ı mergûb-ı kasidem olsa tannâne

Celâdet geldi tab'a şevk-i vâsıf-ı pâdişâhîden

Neşât-âver müsellemler bir gazel yazdın levendâne⁵

Bu beyitlerde aynı zamanda sefirlik görevinden azledilmiş bir şair olarak Vehbî'nin dönemin padişahını methettiğini, Abdülhamid Han'ın XVIII. yüzyıl İran hükümdarı olan Nâdir Şah'a olan üstünlüğünü vurguladığını, şairin Kerim Han'ın huzurunda nasıl davrandığını, bu bağlamda kasidesinin adının neden "tannâme" olduğunu açıklamaktadır. Vehbî'nin bu kasidesindeki tutumunu Hasan Kaplan şu şekilde açıklamaktadır:

Vehbi, Ömer Paşa'nın kendisine yönelik suçlamalarına cevap olması bakımından kasidesinde özel bir düzenleme yapmıştır. Bu doğrultuda şair kasidesine sadece sultanı değil hanedan ve Osmanlıları da överek başlar. Böylece padişaha nasıl bir hanedanın tebaası olduğunu bildiğini gösterir. Bu dokuz beyitlik girişten sonra şair, Sultan I. Abdülhamid'in övgüsüne yer verdiği methiye bölümüne geçer. Bu bölümde de bilinçli bir şekilde sultanın İran şah ve mitolojik kahramanlarına olan üstünlüğünü vurgular. Bu yolla şair, İranlılarla bir gönül bağının olmadığını göstermeye çalışır. Vehbi 35. beyte kadar devam eden methiyeden sonra kasidesini farklı kılan sefaretnâme kısmına geçer. Bu kısmı oldukça uzun tutan şair, bu kısımdaki bazı beyitlerde İran'ı küçültürken Osmanlı Devleti'ni ve padişahı ön plana çıkaran yönleri yer verir (Kaplan, 2018: 216).

Verilen bu örneklerin dışında Fuzûlî'nin (öl. 1556) dönemin Bağdat Valisi Ayas Paşa'ya (öl. 1539) sunmuş olduğu kasidelerinden yola çıkarak Osmanlı'nın Bağdat'ı mamur hale getirmek için ne tür adımlar atıldığını görmek

⁵ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0>

mümkündür. Bunun yanında, Nedim'in (öl. 1730) Damat İbrahim Paşa'ya, (öl. 1730) Ali Paşa ve Mahmut Paşa'ya sunmuş olduğu kasidelerinden Lale Devrine dair bazı ipuçları yakalamak mümkündür. Bu kasidelerde bir şiir öznesi olarak Nedim'in anlattıklarının gerçekliği ya da kurmaca oluşları tartışılabilir bir durum olsa da sonuç olarak Nedim'in sunduğu kasidelerde dönemin paşalarının hatırı sayılır bir paya sahip olması, paşaların dönemin tarihinde üstlendiği etkin rolü gösteren önemli bir noktadır. Yani Nedim'in bu paşalara sunduğu kasidelerde dile getirdiklerinin tamamı kurmaca dahi olsa dönemin entelektüel ve tarihî ortamı üzerinde paşaların rolünün arttığını göstermesi yönüyle bu şiirler yine sosyal ve tarihî bir olguyu işaret eden veriler olarak değerlendirilebilir. Nitekim XVII. yüzyılda ve XVIII. yüzyılda padişahlar ve paşalara sunulan kasidelerin oranları karşılaştırıldığında XVII. yüzyılda padişaha sunulan kasidelerin oranının giderek azaldığını paşalara sunulan kasidelerin ise arttığını görmekteyiz. Hatta bu dönüşüm XVI. yüzyılda başlamıştır:

"16. yüzyıl dîvanlarında sultanlar için kaleme alınan 549 şiirin toplam şiir sayısının yaklaşık %35'ini oluşturduğu görülürken bu durum 17. yüzyıl dîvanları için yaklaşık %22'dir. Bu yüzyılda rakamlar sultanlar için kaleme alınan şiirlerin sayıca azaldığını göstermektedir. (...)16. yüzyıl dîvanlarında üst düzey devlet görevlileri için kaleme alınan şiirlerin toplam şiir sayısının yaklaşık %40'ını oluşturduğu görülürken bu durum 17. yüzyıl dîvanları için yaklaşık %70'tir. 18. yüzyıl verilerine bakıldığında ise benzer tablonun %65 civarında olduğu görülmektedir. Bu yüzyılda da bir önceki yüzyılda olduğu ölçüde sadrazam, vezir, şeyhülislam konumundaki isimlerin desteklerinin üst düzeyde olduğu görülmektedir. (Durmuş, 2020: 225)."

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere kasidelerde anlatılan olayların tamamının kurmaca olması varsayımında dahi, bu yüzyıllarda kasidelerin sunulduğu patronların statüsündeki oransal değişiklik başlı başına değişen bir tarihî atmosferi iletmektedir. Dolayısıyla kasidelerin tarihe şahitliklerini daha önce de dile getirildiği üzere sadece beyitler arasında sunulan somut tarihî kırıntılarla sınırlandıramayız. Ancak yine de sadece kasidelerdeki beyitlerin arasından sızan somut tarihî kırıntılar üzerinden ilerleyen bir araştırma yapılsa dahi yüzlerce kaside örnek verilebilir. Ancak bu çalışmanın odağı sadece beyitler arasındaki somut tarihî olaylara dayalı bir bakış olmadığından dolayı bir form olarak kasidenin bölümlerinin dönemlerinin tarihsel atmosferini nasıl yansıttıklarına geçilmiştir.

Kaside Bölümleri ve Konuları Üzerinden Döneme Şahitlik

Kaside, çeşitli bölümlerden oluşan ve her bölümü kendi içerisinde belirli bir kompozisyonda oluşan bir şiir formu olduğundan dolayı bu bölümlerin zaman içerisinde göstermiş olduğu dalgalanmalar da bu şiirlerin sosyal ve tarihî hayata dair bizlere sunmuş olduğu birer veri olarak değerlendirilebilir. Aksi hâlde kasidelerin yüzyıllara göre bazen methiye bölümlerinde, bazen fahriye bölümlerinde bazen ise diğer bölümlerde meydana gelen değişikliklerin bu şiirlerin içerisinde şekillendiği bağlamdan bağımsız olduğu ne ölçüde iddia edilebilir? Bu anlamda özellikle XVII. yüzyılda yazılan kasidelerin fahriye bölümlerinin daha uzun ve ön planda olmasının dönemin sosyal ve tarihî hayatından bağımsız olduğunu iddia etmek ne derece mümkündür?

XVII. yüzyılda fahriye geleneği bu dönemde Nefî gibi güçlü bir şiirsel sese sahip bir yazarın varlığıyla daha da anlamlı hale gelse de bu yüzyılda fahriyenin yolculuğu yalnızca Nefî'nin gölgesinde değerlendirilemez. XVII. yüzyıl nitelik bakımından saygın kaside örneklerinin verildiği bir yüzyıldır ve Nefî'nin de bu geleneğe katkısı tartışılmaz. Ancak Nefî mi XVII. yüzyıl kaside ve fahriye geleneğini var etmiştir yoksa XVII. yüzyılın tarihi, sosyal ve kültürel şartları mı Nefî gibi bir şairi yaratmıştır? Bu soruya illa net bir cevap vermesek de fahriye gibi bir şiir bölümünü dönemin şartlarından koparıp Nefî dahi olsa sadece bir yazara indirgmeden ele almanın daha yerinde olabileceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu bağlamda XVI. ve XVII. yüzyıllarda yazılan kasidelere fahriye bölümleri bağlamında bakıldığında şu tabloyla karşılaşılır:

XVI. yüzyıldaki 743 kasidenin 395'inde (%53,16) fahriye bölümü bulunmaktadır. Bu bölümlerin 1'i tevhîd, 2'si mersiye, 21'i na't, 367'si ise medhiye türündeki kasidelerde yer almıştır. (...)XVII. yüzyılda kaleme alınan 760 kasidenin 503 tanesinde (%66,18) fahriye bölümü tespit edilmiştir. Tespit edilen bu fahriye bölümlerinin 403 tanesinde fahriye bölümü medhiyeden sonra, 46 tanesinde tegazzül bölümünden sonra, 41'inde doğrudan, 11 tanesinde nesib bölümünden sonra, 1 tanesi dua bölümünden sonra ve 1 tanesinde ise medhiye bölümü içinde yer almıştır (Otal, 2022: 189).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere XVII. yüzyılda kasidelerde fahriye bölümlerine XVI. yüzyıla göre daha sıklıkla rastlanmaktadır. Niceliksel bu artışın yanı sıra nitelik olarak da özellikle XVII. yüzyılda özgün fahriye bölümleriyle öne çıkan onlarca kaside örneğine rastlanmaktadır Gelenek içinde fahriye için farklı tanımlamalara rastlanabilse de genel olarak fahriye bölümü şu şekilde tanımlanmaktadır:

Fahriyye kelimesi, eski Arap şiirinde kasidenin iç planındaki şiir konularından olan “övünme, büyülenme” anlamındaki fahrdan (iftihâr) gelir. Genellikle methedilen kimseden bir câize almak amacıyla yazılan ve nesib veya teşbib, girizgâh, methiye, tegazzül ve dua gibi beş veya altı ana bölümden meydana gelen kasidenin şairin kendisini övdüğü birkaç beyitle sınırlandırılmış bölümüne fahriyye adı verilir. Ayrıca şairlerin sahip oldukları yüksek sanat gücü yanında kendi fazilet ve üstünlükleriyle de övünmek maksadıyla kaside şeklinde yazdıkları müstakil manzumelere de fahriyye denilmiştir.⁶

Yine aynı ansiklopedi de fahriyenin tarihe şahitliğine şu şekilde değinilmektedir:

“Fahriyyeler tarihe ıstık tutma yönünden de önem taşır. Eski Arap toplumunda daha çok melik, hükümdar, vali gibi kimselerin gerek karakter ve davranışları gerekse her türlü icraatı müsbet veya menfî taraflarıyla şiirlerde ortaya dökülür ve neticede bunlar birer vesika mahiyetinde tarihe mal olurdu.”⁷

Fahriye bölümlerindeki vurgunun artması başlı başına edebî bir olgu iken, bu durum özellikle XVII. yüzyılın sonlarına doğru gelişip yayılmaya başlayan “birey ve bireysellik” algısının kasidelerdeki bir yansıması olarak da okunabilir. Bu gözle bakıldığında bir edebî türde işlenen konuların değişimi ya da şiirdeki şiirsel sesin farklılaşmasının işaret ettiği önemli, sosyal ve tarihî bağlamlar olabilmektedir. Dolayısıyla bir tür olarak kasidenin tarihin nabzını tuttuğu alanlardan birisi de bu şiirlerdeki anlatıcının tavrının değişikliğidir. Nitekim bu dönemde “şahsi intiba ve ben” kavramlarının edebiyatta görünürlüğün artmasına bağlı olarak sadece kasidelerde değil klasik edebiyattaki diğer ürünlerde de bireysel ve otobiyografik malzemenin arttığını görürüz. “Sergüzeştname” türündeki eserlerin artması, ilk örneklerine XVI. yüzyılda görmeye başladığımız “şehrengiz” türündeki eserlerin bu yüzyılda daha çok bireysellik ve şahsi arzulara vurgu yapması, bu yüzyıldaki mesnevilerde şairlerin orijinallik arayışlarına dair şahsi vurgularının yoğunlaşması, bu yüzyılda sayısı artan “seyahatname” ve “biladname” tarzında eserlerde yazarların anlatılan coğrafyaları tecrübe ediş biçiminin de başlı başına ana bir konu olarak karşımıza çıkması gibi birçok husus bu tespiti desteklemektedir. XVII. yüzyılda bireysel tecrübeye olan ilgi XVIII. yüzyılda da devam etmiş, bununla bağlantılı olarak realist aşk mesnevileri geleneği alevlenmiş, “Defter-i Aşk” gibi şairin doğrudan aşk maceralarının anlatıldığı daha “birey ve şahsi intiba merkezli” geleneğin kapısı aralanmıştır. Nitekim özellikle XVI. yüzyıl sonlarından itibaren klasik şiirin merkezinde bir çeşit patron, sevgili, arzu nesnesi olarak görülen sevgilinin de değiştiği, yazarın

⁶ <https://islamansiklopedisi.org.tr/fahriyye>

⁷ <https://islamansiklopedisi.org.tr/fahriyye>

gelenekten koparak kendi makbul sevgilisini yarattığı görülür. Bu bağlamda çingenelerin, hamamdaki güzel oğlanların, çeşitli esnafların artık şiirin merkezine davet edildiği, şairin kendi şahsi arzu ve intibasının, geleneğin belirlediği kanonik çizgiden farklılaştığı görülür. Bütün bunlar bu tarihsel süreçte klasik şiirde anlatıcının hegemonik/kanonik sevgiliden koparak “ben” anlatısına kaymaya başladığını işaret etmektedir. Kasideler de özellikle şairlerin fahriye bölümlerindeki söylemleri ve bu bölümün uzunluğundaki değişim üzerinden edebiyatın atmosferindeki bu tarihî değişime eklenmektedir. Klasik şiir biçimleri içerisinde aleni bir muhataba yazıldığı neredeyse en şeffaf olan şiir formu olarak kasideler, yaşanan sosyal ve tarihî gelişmelere bağlı olarak dönemin entelektüel camiasındaki dalgalanmaları da doğrudan yansıtmışlardır.

Anlatılan bu durum klasik edebiyatın maruz kaldığı tarihsel ve sosyal döngü ile de doğrudan ilintilidir. Kasideler genel olarak övgü amaçlı yazılan şiirler olmasına rağmen “dinî ve siyasi” olarak övülecek olayların pek de yaşanmamaya başlandığı, hatta isyanların çıktığı, otoritenin zayıfladığı, savaşların kaybedilmeye başlandığı bir dönemde kasidelerin fahriye bölümlerinde yazarlar kendi güç ve otorite söylemlerine ağırlık vererek şiirdeki bu övgü halkasının merkezini dışarıdan içeriye kaydırmaya başlamışlardır. Yani, aslında siyasi ve dinî kurum ve şahsiyetlere yoğunlaşan methiyelerden daha çok fahriyelere doğru özellikle XVII. yüzyıldan itibaren övgüsü yapılan şeyde bir kayma olmuştur. Bu durum Osmanlı’nın tarihsel bağlamı ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla kasidelerde ne söylendiğinden ziyade neyin, hangi bölümde, ne kadar uzunlukta söylendiğinin de yansıttığı tarihsel bağlamlar vardır.

Temel olarak kamusal başarıların ve merkezi otoritenin övgüsünden bireyselliğe hatta daha sonra XIX. yüzyılda hürriyet gibi soyut kavramların övgüsüne dönüşen bir kaside çizgisinden bahsetmek mümkündür. Bu dönüşüm tamamen tarihî ve sosyal olaylar tarafından şekillenmiş ve yeni olay ve olguları beslemiştir. Edebiyatta estetiği belirleyen şey de nihayetinde tarihsel ve sosyolojik bir durumun neticesidir. Tarihî ve sosyolojik şartlar değişince bu farklılaşma şiirlerin bünyesinde de kendisine yer bulur. Dönemin değişen şartlarının sürekli yeniden ürettiği ideal övgü nesnesi kasidelerin konusunu da aynı ölçüde şekillendirmiş, gittikçe gelenekten farklılaştırmıştır. XIX. yüzyılda “hürriyet” kavramına bile övgüyle yaklaşıp kasideler yazılabilirken daha önceki yüzyıllarda neden bu tür ürünler verilmemiştir? Kasidenin bir şiir formu olarak geçirdiği bu dönüşüm, dönemin tarihî ve sosyolojik bağlamlarından bağımsız olabilir mi? Tanzimat Fermânı’nın ilanından sonra tarihî ve sosyolojik gündemin merkezine oturan konulardan

biri olan “hürriyet”, dönüşen bu yeni atmosferde makbul bir konu iken, aynı konunun XV. yüzyılda sorgulanması belki de merkezi otoriteye doğrudan bir başkaldırı ve alternatif arayışı olarak görülecekti. Zamanla dönüşen makbul övgü nesnesinin kasidenin diline nasıl tesir ettiğini Hürriyet Kasidesi’nden alıntılanan aşağıdaki beyitlerde görmek mümkündür:

Usanmaz kendini insan bilenler halka hizmetten

Mürüvvet-mend olan mazlûma el çekmez i’nâetten

...

“Muîni zâlimin dünyâda erbâb-ı denâettir

Köpektir zevk alan sayyâd-ı bi-insâfa hizmetten

...

Hakîr olduysa millet şânına noksan gelir sanma

Yere düşmekle cevher sâkıt olmaz kadr ü kıymetten

...

Eder tedvîr-i âlem bir mekînin kuvve-i azmi

Cihân titrer sebât-ı pâ-y-ı i erbâb-ı metanetten

...

“Ne mümkün zulm ile bîdâd ile imhâ-yı hürriyyet

Çalış idrâki kaldır muktedirsen âdemiyetten (Göçgün, 1999: 9)

Namık Kemal’in (öl. 1888) bu beyitlerde işlediği konular, bu konuları izah ederken kullanılan dil ve üslup XV. ya da XVI. yüzyılda gördüğümüz klasik kasidecilik geleneğinden farklılaşmaktadır. Benzer şekilde XIX. Yüzyılda Akif Paşa (öl. 1845) tarafından kaleme alınan “Âdem Kasidesi” de yine değişen tarihi ve sosyal bağlama bağlı olarak kasidecilik de nasıl değiştiğini gösteren bir diğer örnektir. “Adem Kasidesi”yle biçim olarak değil fakat içerik olarak geleneğin dışına çıkar. Gelenekte kaside, daha çok padişahların ya da din büyüklerinin övüldüğü şiir türüdür. Ne var ki Akif Paşa, “Adem Kasidesi”nde önemli bir şahsı değil “yokluk” kavramını överek metni hem içerik olarak hem de içeriğin ele alınışı bakımından klasik şiirden farklılaştırır (Sağıroğlu, 2023, 837).

Burada insanın iç dünyasının, ferdiyet bilincinin, insanlık kavramının kendisinin mercek altına alındığını, işlenen konuların adeta felsefi bir sorgulama edasıyla ele alındığına şahit oluruz:

Ye'sim ol mertebe kim sûret-i ümmîdimdir

Mâverâ-yı felek-i mahv-ı heyûlâ-yı adem

Mahv-ı hâk-i reh-i şâhenşeh-i kevneynim ben

Ne tevellâ-yıvücûd ü ne teberrâ-yı adem

Buna tâkat mı gelir yâ buna can mı dayanır

Meğer imdâd ede hestî-i dih-i eczâ-yı adem

...

Çâk çâk eyler idim ceyb-i kabâ-yı ömrü

Olmasa zeyli tirazîde-i damgâ-yı adem

Öyle bîmar-ı gamım kim olamam âsûde

Câme-hâb olsa bana şeh-per-i ankâ-yı adem (Sağıroğlu, 2023: 841)

Görüldüğü üzere XIX. yüzyılda artık yaşanan tarihsel ve sosyal hayattaki dönüşümlere paralel olarak kasidelerdeki şiirsel sesin ve anlatıcının arayışlarının da dönüştüğü -hayata dair yeni sorgulamaların kasidenin kurmaca dünyasında kendine yer edindiği- anlaşılmaktadır.

Kasidelerde övgünün şiirsel ses olarak şairin kendisine mi yoksa şiirin sunulduğu muhataba mı yoğunlaştığı başlı başına naratolojik ve tarihsel bir veridir. Bu anlamda fahriye ve methiye bölümlerinin yoğunluğunun değişiminin imlediği bir sosyal ve tarihî dönüşüm olmakla birlikte methiye bölümünde övülen kişilerin statülerinin yüzyıllara göre değişmesi de başlı başına değişen tarihî ve siyasî şartlarla ilgilidir. Özellikle XVII. yüzyıl itibariyle merkezi otoritenin belirgin bir şekilde güç kaybettiği ve paşaların yönetimde söz sahibi olma oranlarının giderek arttığı bilinmektedir. Böyle bir tarihî gerçeklikte, bu yüzyılda yazılan kasidelerin sunulduğu patronlar içerisinde paşaların oranlarındaki ciddi artış, dönemin bir şahidi olarak kasidenin tarihî ve sosyal vesika değerini doğrudan gösteren önemli bir noktadır.

Klasik Şiirde Tarihî Olanın Sosyalliği ve Sosyal Olanın Tarihselliği

Kasidelerin tarihsel olan ile kurduğu ilişkiden yola çıkarak sosyal hayatı ne ölçüde yansıttığı da buradaki tartışmamızı besleyerek kasidelerin vesika değerlerini ortaya koymaktadır. Bu anlamda aslında tarihsel olan birçok nokta aynı zamanda sosyal hayatın nasıl ilerlediğine de işaret etmektedir. Kasidelerde özellikle şairlerin “intisap” ilişkileri ve “hami” arayışları ya da kadınların yazdığı kasidelerde çoğu zaman hegemonik erkeklik söylemine eklenilebilecek eril bir dil kullanmak zorunda kalmaları Osmanlı toplumsal yaşamı hakkında bilgi veren önemli noktalardan sadece birkaçıdır. Ayrıca, özellikle XVII. yüzyıldan itibaren kaside yazarlarının şiirsel güç olarak merkezi otorite karşısında elde ettikleri konum dolayısıyla âdeta çeşitli toplumsal grupların sözcüsü olan yazarların devletten taleplerinden yola çıkarak o dönemin toplumsal beklentileri ya da ihtiyaçlarına dair bazı neticelere varmak mümkündür. Bu bağlamda kasidelerde dile getirilen talepler aslında şahsi isteklerden çok daha fazlasını yansıtır. Neticede toplumdaki herkesin şairlik kabiliyeti, şairlik kabiliyeti olan herkesin merkezi otoriteyle yakın bağı yoktur. Bu bağlamda “şiir, Osmanlı’da sadece estetik duygu ve ihtiyaçların ifadesine aracılık etmekle kalmamış, sanatçıların herhangi bir talebinin ifadesi için de kullanılmıştır (Kurtoğlu, 2011: 281). Bazen bu talepler bireysel olurken bazen de toplumsal bir sözcü konumundaki şairler toplumun beklentilerini de dile getirmişlerdir. XV. yüzyıl şairi Necâtî (öl. 1509) ve XVI. yüzyıl şairi Hayretî’nin (öl. 1534/35) yaşadıkları dönemlerde yaşanan arpa kıtlıklarını ve bu olayın toplumsal yansımalarını, bu olaylardan duydukları sıkıntıları dile getirdikleri kasideleri bu noktayı örneklemektedir:

Kalmadı faka takıcak buğday

İlde olalıdan girân arpa

...

Dânesin akçeye alan öğünür

Ki eline girdi râyegân arpa (Çetinkaya, 2009: 50)

Osmanlı’nın toplumsal hayatına bakıldığında aslında sosyal hayatın zaten tarihî olan ile sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir. Siyasî ya da tarihî herhangi bir gelişme doğrudan ya da dolaylı olarak sosyal hayata da yansımaktadır. Örneğin Pasarofça Antlaşması ile başlayan Lale Devri sosyal hayatta en çok kendisini hissettiren gelişmelerden biridir. Dolayısıyla tarihî olaylar aslında bir o kadar da sosyal hayatın bir parçası ya da belirleyici

olabilmektedir. Üstelik söz konusu edebiyat ürünü kasideler olunca iktidara ve iktidarı temsil eden çeşitli mekanizmalara şiir sunan konumundaki kaside yazarları ile muhatapları arasındaki bağ, toplumun entelektüel yapısını anlamlandırmada daha da önemli bir paya sahiptir. Özellikle Lale Devri ile birlikte Osmanlı padişahları Topkapı Sarayı'nın dışında, toplum hayatı içinde daha çok görülmeye başlanmıştır. Böylece ortak olarak halkla toplu bir şekilde aynı ortamı paylaşmaya müsaade eden yeni yapı ve saraylar inşa edilmiştir. Lale Devri'nin önde gelen zevk ve eğlence şairi Nedim'in kasidelerinde bu dönemde yaşanan bu sosyal ve tarihî dönüşümün yansımalarını doğrudan görmek mümkündür.

Çubuklu Göksu sâir gûşe gûşe münteziher hep
Zamân-ı devletinde oldu her biri cihân-pîrâ

Eger seyr etmedinse her birinin tarh-ı dil-cûsun
Bu cây-ı dil-güşâyı gör de anla onları nev'â⁸

...

Şehriyârâ şüphe yokdur böyle bir dâna vezîr
Olmadı dehrin müyesser husrev ü hâkânına

Ey şehenşâh-ı cihân lutfunla Sa'd-âbâda çün
Eyleyüp teşrif verdin tâze revnak şânına⁹

Bu beyitlerde Nedim, döneminin önemli eğlence ve sosyalleşme mekânlarının nereler olduğunu işaret ederek padişahın da artık halkın içinde görünür olduğunu belirtmekte, cihan şahı olan padişahın çeşitli mesire yerlerine gelmesiyle oraları şerefliendirdiğine değinmektedir. Bu anlamda döneminin sosyal hayatının vazgeçilmesi haline gelen yerlerin (Çubuklu, Göksu vb.) ve siyasî kişiliklerin değişmeye başlayan halk tahayyüllerini bu şiirlerde doğrudan görmek mümkündür. Artık şair, padişahın sarayında onun meclisinde değil İstanbul'da bir bahçede padişah ile karşılaşabilmektedir. Bu durum XVII. yüzyılda Osmanlı yöneticilerinin değişen yönetim ve halk algıları ile yakından ilgilidir. Toplumun bütün aşamasını denetleyen ve yönlendiren olarak padişahın artık halk kitleleri içinde görünür olmaya başlaması sosyal hayatta önemli bir kırılma noktasıdır ve bu nokta Nedim'in kasidelerinde kendisine yer bulur.

Şairlerin kasidelerde çoğu zaman açıkça dile getirdikleri hami arayışları da sosyal yapıdaki çeşitli sınıflar arasındaki bir çeşit dayanışma modelini gözler

⁸ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>

⁹ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>

önüne sermektedir. Nedim, döneminin önde gelen paşalarından olan Damat İbrahim Paşa sayesinde hükümdarın huzuruna erişmesini “Kasîde Berây-ı Sultân Ahmed Hân” başlıklı kasidesinde şu şekilde anlatmaktadır:

Pâdişâhân-ı selefden bunca ihsânlar görüp
Her biri olmuşken ol bâb-ı refî'in çâkeri

Ben kulun bî-kes muhakkar şöyle kalmışken yetim
Mihnet ü endûh ile ağlar gezerdim serseri

Ne rikâb-ı devlete arz-ı merâma bir mesâğ
Ne bu bâr-ı mihnete sabr etmeğe tâb-âverî

Hak mü'eyyed eylesin dâmâd-ı âlî-şânını
Âsmân durdukça olsun zîb-i sadr-ı dâverî

Kim bu bî-kes bendeni hünkârıma ta'rif edüp
Eyledi bu derd-mendi mihnet ü gamdan beri¹⁰

Bu beyitlerde kendisine kasideler sunan Nedim'i dönemin padişahına tanıttığı için Sadrazam İbrahim Paşa'ya şiir öznesi tarafından minnet duyulduğu dile getirilmektedir. Buradan yola çıkarak Osmanlı yöneten sınıfının entelektüel camiaya karşı tutumunu yani Osmanlı Devleti'ndeki patronaj sisteminin toplumsal yapıdaki yansımalarını görebiliriz. Patronaj sistemi, toplumun tamamını ilgilendiren bir kurum olmasa da özellikle dönemin entelektüel çevresinin sosyal hayatının vazgeçilmez bir parçası olduğundan birçok tarihî figürün hayatından bizlere izler sunmaktadır. Dolayısıyla kasidelerdeki bu tür verileri, içerisinde şekillendikleri dönemlerin tarihsel ve sosyal yapısını yansıtan unsurlar olarak değerlendirmek mümkündür.

“Yansıtan” Konumundan “Yadsıyan” Konumuna Kasidenin Serüveni

Kasidelerin tarihsel olana karşı tavrını tam olarak anlayabilmek için tarihsel olanı ne ölçüde yansıttıklarına bakmak kadar tarihsel olanı ne ölçüde yadsıdıklarına bakmak da aynı ölçüde kıymetlidir. Bu anlamda gerçekliği yansıtan bir kurguyla yazılmaları da gerçekliği yadsıyan bir kurguyla yazılmaları da kasidelerin birer tarihe şahitlik şeklidir. Yazılan metin ister

¹⁰ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>

edebî ister tarihî bir eser olsun tarihe şahitlik biçimi her zaman tarihsel olanı yansıtmaya değıldir -belki de yansıtmaya kadar yadsımadır da-.

Şiirlerin tarihsel olan ile kurduğı ilişkiyi anlayabilmek için bu şiirsel üretimin tarihî olanı nasıl yadsıyıp kendi tarihselliklerini yarattıklarına da bakılmalıdır. Ancak bu şekilde edebî metinlerin kendi dönemleri ve tarihsel bağlamlarıyla girdikleri kültürel müzakereler anlaşılabilir. Bu anlamda kasidenin sunulan ya da çoğı zaman sunulmak amacıyla yazılan bir tür olması ve sunulan kişilerin genellikle din ve devlet büyüğü yani “tarihsel olanı şekillendiren temel otoriteler” olması dolayısıyla bu şiirlerin tarihselliğe yaklaşımı diğeri şiir biçimlerine göre farklılaşabilmektedir. Bundan dolayı kasidelerde kimi zaman tarihsel olayları yadsıyan ve kendi tarihselliğini yaratmaya çalışan söylemlerle de karşılaşırız. Şairleri kaside biçiminde şiirler kaleme almaya iten temel olayların başında cüluslar, zaferler, savaşlar gibi tarihî olaylar gelmektedir ve yazarlar bu olayları anlattıkları kasidelerinin sonunda muhataplarından taleplerini sıralamaktadırlar. Bu anlamda bir padişahın ya da paşanın başarısızlıklarından, yenilgilerinden bahsedebilen kaç tane kaide vardır ya da var mıdır? Bu soru kasidelerin yansıttığı gerçekliğin ne kadar nesnel ne kadar taraflı bir gerçeklik olabileceğini potansiyelleri ile fa eden bir sorudur. Yani, kaybedilen bir savaşı işleyen ve bu savaştaki çeşitli hataları dile getiren bir kaside yazılabilir mi? Yazılsa bu kaside de yazar kendisini ya da muhatabını övebilir mi? Överse herhangi bir memuriyet ya da nakdi yardım alabilir mi? Özellikle kasidenin en parlak yılları sayılabilecek XVII. yüzyılın aynı zamanda bu şiirlerin içerisinde şekillendiğı imparatorluğun duraklama ve gerileme dönemleri olduğı göz önünde bulundurulduğunda kasidenin dönemin tarihine şahitliğı konusunda neler söylenebilir? Bu soruların her biri derinlemesine, ciltlerce araştırma gerektirse de burada bu soruları gündeme getirmekteki amaç kasidelerin tarihsel ve sosyal duyarlılığının sorgulanabilirliğini açıklamak noktasında ufuk açıcı olmalarıdır.

Çoğı zaman kasidelerde intisap edilen memdûha yönelik başarı, adalet gibi kavramlar hakkındaki söylemlerin şiir özneleri tarafından yeniden üretildiğı görülmektedir. Hatta belki de kasidelerin temel fonksiyonların bir tanesi de bu söylemleri şekillendirerek şiirin sunulacağı patronun lehine yeniden üreterek entelektüel çevrede bu yeni imajı dolayına sokabilmektir. Özellikle XVII. yüzyılın bir övgü şiiri olarak kasidenin en parlak dönemini yaşaması, bu dönemdeki kasidelerdeki övgü nesnesinin daha çok sultan, paşalar ve dini liderler olması ancak yine aynı yüzyılın Osmanlı Devleti’nin siyasî başarılar, askerî zaferler, toplumsal refah ve kamusal liyakat noktasında gerileme dönemi olması tarihsel ve siyasal gerçeklikle çelişkili yeni gerçeklik biçimlerinin bu şiirlerde üretilme potansiyellerini akıllara getirir. Dolayısıyla

askerî başarısızlıkların yoğunlaştığı bir dönemde bu askerî başarısızlardan sorumlu yöneticilerin birer patron olarak kaside şairlerince askerî hünerleriyle ön plana çıkarılmaları gerçekliği yadsıyan bir şiirsel kurguyu işaret eder. Bu şekilde gerçekliğin yadsınması, kaside şiir biçimini adeta bir “saray retoriki” dönüştürmüş, böylece merkezi iktidarın “meşruiyetinin onaylanmaya” ihtiyacı olduğu bir dönemde bu şiirlerle iktidarın makbuliyeti yeniden üretilmiştir.

Kasideler de bu makbuliyet söyleminin temel edebî aygıtları konumuna yükselmiştir. En büyük kaside ve övgü yazarı olarak kabul edilen Nefî'nin (öl. 1635) yine dili yüzünden acıklı ölümü şiirlerdeki tesirin övgüden yergiye döndüğünde siyasilerce nasıl karşılandığının en bariz örneklerinden birisidir. Methiyeleri ve fahriyeleri yani dilsel hünerini övgü odaklı şiirlerinde kullanmasıyla ünlenen bir yazarın dilsel hünerini övgüde değil yergide kullanıyor olması o yazarın öldürülmesinin bir sebebi olarak görüldüğü bir yüzyılın (XII. yüzyıl) kasidelerin en parlak yüzyılı olması gerçeklik ve bu şiirlerdeki kurmacanın gerçeklikle kurduğu ilişki noktasında başlı başına büyük bir tutarsızlıktır. Kaldı ki eleştirileri yüzünden öldürülen bir yazar olan Nefî'nin kasidelerinde çoğu zaman gerçekliği kendi kurgusalılığıyla filtrelediği ve övgü unsurunun ön plana alındığı görülür. Bu bağlamda III. Murad'a (öl. 1595), III. Mehmed'e (öl. 1603), I. Ahmed'e (öl. 1617), I. Mustafa'ya (öl. 1639), II. Osman'a (öl. 1622), IV. Murad'a (öl. 1640) çeşitli kasideler sunmuş ve onların askerî hünerlerini abartılı bir dille methetmiştir.

Bu bağlamda Nefî'nin II. Osman'ın (öl. 1622) Hotin Seferi için kaleme aldığı “Kaside-i Aliyyü'l-Al Der Ta'rif-i Cihâd-ı Sultan Osman”¹¹ başlıklı kasidesi bu duruma örnek olarak verilebilir. II. Osman 14 yaşında tahta geçmiş ve 16 yaşındayken çıkan isyan ve karışıklıkları gidermek için Lehistan'a sefer düzenlemeye karar vermiştir.¹² Ancak bu dönem, Osmanlı'nın askerî ve siyasî olarak en çalkantılı dönemlerindendir. Padişahın ordu ve askerler üzerindeki etkisi azalmış, yeniçeriler isyanları sıklaşmış ve devlet adamları arasında siyasî çıkar çatışmaları yoğunlaşmıştır. Nitekim 18 yaşındayken Lehistan seferinden sadece iki yıl sonra II. Osman bir yeniçeri isyanı sonucunda öldürülmüştür. Zaten bu durum da padişahın ne kadar zor bir duruma düştüğünü ve yeniçerilerin padişahı öldürecek kadar isyankâr olduğunu göstermektedir. Nefî'nin bu kasidesinde işaret ettiği Hotin Seferi'nde de yeniçerilerin isyanları, savaşa karşı itaatsizlikleri, devlet erkânı arasındaki çıkar çatışmaları kuşatanın seyrini belirlemiştir. Hotin Seferi'nde komutan olan Karakaş Mehmet Paşa kuşatma esnasında öldürülürken onu kıskanan vezir Hüseyin Paşa olayı görmesine rağmen Mehmet Paşa'ya yardım

¹¹ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0>

¹² <https://islamansiklopedisi.org.tr/osman-ii>

etmemiştir (Uzunçarşılı, 1988: 131). Nefi'nin II. Osman'ın Hotin Seferi'ni tebrik etmek ve padişahı övmek için kaleme aldığı bu kasideye baktığımızda ise şiirde özellikle askerî güç ve başarılar üzerinden padişahın ve ordunun övüldüğü görülmektedir. Şiirde padişahın askerî gücüne sürekli vurgu yapılırken Nefi'nin şiirde işaret ettiği bu askerî güç, şiirin yazıldığı dönemden çok geçmeden padişahın sonunu getirmiştir ve böylece II. Osman ayaklanma sırasında öldürülen ilk Osmanlı padişahı olmuştur. Bu anlamda şiirde yansıtılan tarihî ve sosyal tablo ile gerçekte olanın aslında taban tabana zıt olduğunu söylemek mümkündür. II. Osman askerî itaatsizliklerle mücadele ederken yaptığı yeniliklerle düşmanlarını artırırken Nefi ise bu dönemi şiirinde şu şekilde yansıtmaktadır:

Âferîn ey rûzgârın şehsüvâr-ı safderi
Arşa as şimdiden geri tîg-ı Süreyyâ cevheri

Pâre-i elmâsdır seng-i fesânı neyler ol
Çarha çekme bir dahi şemşîr-i vâlâ gevheri

Tîgına nola yemîn eylerse rûh-ı Murtazâ
Bir gazâ ettin ki hoşnûd eyledin peygamberi
...
Her alay bir mevc-i tûfânhîzidir anın nola
Hâr u has gibi önünce kaçsa kâfir askeri

Gün gibi tenhâda çıksan tîg ile meydâna sen
Kârger düşmez sipâh-ı düşmanın şûr u şeri

Şeb çerâğ-ı dîn ü devlettir vücûdun hıfz için
Kat kat olmuş ejdehâdır heft çarhın çenberi

Karşı durmaz sana şimdiden sonra bu ikbâl ile
Düşmanın ger Kahramân olsa serâser leşkeri¹³

Nefi, bu kasidesinde II. Osman'ın yaptığı sefer dolayısıyla daha çok askerî unsurlara (tîg, leşker, sipâh, düşman, asker, şemşîr...) gönderme yaparak padişahın düşman askerini âdeta dize getirdiğini söylemesine karşın aynı padişah kısa bir süre sonra düşman değil kendi komutasındaki yeniçeri askerlerinin isyanı sonucunda hayatını kaybetmiştir. Dolayısıyla Nefi'nin bu kasidesindeki söyleminin gerçekleri yansıtmaktan ziyade kendi gerçekliğini

¹³ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0>

yarattığını söylemek yerinde olacaktır. Dolayısıyla bu durum şiir özneleri olarak kaside yazarlarının kendi gerçekliğini yaratacak söylemleri üretme gücüne sahip olduklarını da göstermektedir.

Döneminin gerçekliğini yadsıyan bir diğer kaside örneği olarak Nedim'in Lâle Devri İstanbul'unu işleyen "Berây-ı Sitâyiş-i Sadâbâd" adlı kasidesi örnek olarak verilebilir. Kendisi de toplumsal bir isyanda ölen bir şair olan Nedim, gerçekte toplumsal çalkantıların yaşandığı bir dönemde bu şiirinde gerçekliğin tam aksini sunarak adeta her şey yolunda mesajı verir.

Bak Sitanbulun şu Sa'd-âbâd-ı nev-bünyânına
Âdemin cânlar katar âb u havâsı cânına

Ey sabâ gördün mü mislin bunca demdir âlemin
Püşt-i pâ urmakdasın İrânına Turânına

Ey felek insâf ey mihr-i cihân-ârâ amân
Bir nazîri var ise söylen konulsun yanına

...

Arşa dek çıkmakda mânend-i du'â-yı müstecâb
Uğrayan âb-ı musaffâ râh-ı şâdırvânına

Sizde böyle müşk olur mu deyü hâkinden birâz
Âh göndersem sabâyile Hoten hâkânına

Cedvel-i Sîm içre âdem binse bir zevrâkçeye
İstese mümkün varılmak cennetin tâ yanına

...

Devlete verdi nizâm-ı tâze re'y-i enveri
Herkesi irgürdi lutfu rütbe-i şâyânına

Âsaf-ı pür-haşmet ü pür-cûd kim ona nazar
Hâtem-i Tay benzemiştir bir Arab heccânına

Hak hatâsız eyleyüp bağışlasın ikbâl ile

Ol vezîr-i a'zamı hâkân-ı âlî-şânına

Sahn-ı Sa'd-âbâda lutfu verdiği pîrâyeyi

Vermedi fasl-ı bahâran gülşenin meydânına¹⁴

İbrahim Paşa'ya sunulan bu kaside de görüldüğü üzere hem yöneticilerin ehliyet sahibi kişiler olduğu hem de sosyal hayatın cennet misali ilerlediği bir tablo çizilmektedir.

Burada önemli olan iki nokta vardır. İlki tarihsel olanı yadsımanın ya da görmezden gelmenin hatta yeniden yorumlamanın da tarihsel olan ile kurulan bir ilişki çeşidi olduğunu unutmayıp bu ilintinin de metnin tarihsel olanla girmiş olduğu müzakerenin bir türevi olduğunu göz ardı etmemektir. Dikkat edilmesi gerek diğer nokta ise kasideler tarihsel olanı nasıl yansıtırsa yansıtсын bu yansıtma şeklinin tarihselleşmesinin önemli bir veri olduğudur. Yani gerçekliği yansıtmak da yadsımak da tarihsel bir bağlamın tezahürüdür. Belirli bir dönemde yazarlar onca mağlubiyete karşın kasidelerde zafer söylemi yaratmaya devam ediyorlarsa artık o dönem için bu söylemin edebiyat sahasında zuhur etmiş olmasının tarihsel bir boyut kazanacağını görmezden gelmemeliyiz. Buradan yola çıkarak aslında söylemsel olarak da tarihsel malzemeye eklemlenen, hatta tarihsel malzemeyi reddetse dahi reddederken bile farklı bir tarihselliğe dönüşen bir alan ile karşı karşıyayız.

SONUÇ

Bütün bu anlatılanların ışığında sanat bir “yansıtma” aracı olarak görüldüğünde klasik Osmanlı şiiri ve bu bağlamda kaside nasıl konumlandırılmalıdır sorusuna çeşitli açılardan cevaplar arandı. Bu anlamda, verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere tarih ve edebiyatın gerçekliği yansıtma konusundaki durumları göz önünde bulundurulurken tarihi, edebiyatı hizaya getiren (extra textual) bir disiplin olarak algılamak yanıltıcı neticeler doğurabilmektedir. Edebiyatın da tarihin de gerçekliği farklı şekilde yansıtma potansiyellerinin olduğu göz önünde bulundurularak kasidelerde anlatılanlar sadece tarih kitaplarındaki bilgiyle örtüştüğü ölçüde doğru ya da gerçek olarak algılanmamalıdır. Tarih de edebiyat da yazılırken kendi döneminin çeşitli mekanizmalarının etkisinde kalabilir. Ancak edebiyat metinlerine yazarlarının bilinçleri dışında sirayet eden bazı detaylar edebî ve tarihsel gerçekliğin anahtarı olabilmektedir. Böyle düşünüldüğünde edebiyat,

¹⁴ <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>

tarih tarafından denetlenen bir alan değil tam tersi tarihî bilgilerin doğruluğunun sağlamasının yapılacağı kıymetli bir saha olarak karşımıza çıkar. Çünkü tarih yazımında tarihin kendi paradigmalarına bağlı olarak yaptığı somut bir eleştiri çoğu zaman yoktur. Bu işlevi de edebî metinler tesis etmektedir. Bu noktada metinlere yaklaşılrken aslında tarih denilen şeyi de kültürel bir ürün olarak değerlendirmeli ve tarihsel malzemeyi de sadece şiirlerin içeriğiyle sınırlandırmadan metinlerin diline, yapısına, bölümlerine, söylemlerine de yoğunlaşılmalıdır. Çoğu zaman tarafsız tarihî bilgiyi bulacağımız asıl noktalar buralardır.

Kasideler, tarihsel ve sosyal olanın şekillendirdiği birer sonuç durumundan ziyade kültürel birer müzakere alanı/ürünü olarak algılanmalıdır. Çünkü kasideler şiir özneleri ve muhatapları (memdûhları) arasında, tarih ve edebiyat arasında, halk ve iktidar arasında çeşitli yönlerle müzakere alanları yaratan şiirsel formlardır. Sunulan bir şiir biçimi olarak kurgulanmaları, kasidelerin entelektüel hafızadaki bu kültürel müzakere alanını gösteren önemli bir detaydır. Bu alanda kasidelerde üretilen söylemlerin de başlı başına tarihsel birer bağlam yaratmaktadır. Kasidelere özellikle yüzyılları kapsayan çizgisel bir boyuttan bakıldığında kasidenin bu “kültürel diyaloga dayalı yapısı” daha iyi anlaşılacaktır.

KAYNAKÇA

ANDREWS, Walter (2013). “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Özne’nin Lirik Kod Çözümü,” Çev. Mehmet Moralı ve Semih Sökmen. Defter 39, s. 106-132.

ÇETİNKAYA, Ülkü (2009). Divan Şiirinde Sosyal Hayattan Yansımalar: Necatî ve Hayretî’nin Arpa Kıtlığını Anlatan İki Manzumesi. *Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 10(17), s. 47-55.

DURMUŞ, Tuba Işınsu (2020). “Yöneticilere Sunulan Kasideler Üzerinden Osmanlı Edebî Himâye Geleneğinin Seyri”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 25, s. 191-275.

ERSOYLU, Halil (2013). *Cem Sultan’ın Türkçe Divanı*, Ankara: Türk Dil Kurumları Yayınları.

GÖÇGÜN, Önder (1999). *Namık Kemal*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

KAPLAN, Hasan (2018). “Geleneğin İzinde Yeniliğin Peşinde Bir Şair: Vehbî”, *Sünbülzâde Vehbî Kitabı Cilt I*, Bölüm 11, Ed. Lütfi Alıcı vd., Kahramanmaraş:

Kahramanmaraş Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Dair İşleri Başkanlığı, s. 176-226.

KURTOĞLU, Orhan (2011). "Osmanlı Sosyal Hayatında Şiir: Divan Şiirinde Afnâmeler ve Cem Sultan'ın Kerem Kasidesi" , *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1 (8), s. 285-310.

OTAL, Ali Fuat (2022). "Klasik Türk Edebiyatında Kaside Nazım Şeklinin Şekil ve Muhtevasına Dair", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), 171-197.

SAĞIROĞLU, Birsal (2023). Yokluğun Yüceltilmesi ve Kendiliğin Nesneleşmesi Üzerine Bir Tartışma: "Adem Kasidesi". *Folklor/Edebiyat*, 29(115), 833-848.

SAİD, Edward (1983). *The World, The Txt, and the Critic*. Cammbridge: Harvard University Press, Cambridge: Harvard University Press.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı. 1988. *Osmanlı Tarihi, III. Cilt*, I. Kısım, Ankara: TTK Basımevi.

ÜNAL, Mahmut (2015). Manzum Bir Sefaretnâme: Tannâme Kasidesi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8 Sayı: 40, s.158-169.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>
(E.T.:05.05.2025)

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
(E.T.:05.05.2025)

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf?0> (E.T.: 05.05.2025)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/galata-mevlevihanesi>(E.T.: 05.05.2025)

<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0> (E.T.05.05.2025)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/osman-ii> (E.T.:05.05.2025)

<https://islamansiklopedisi.org.tr/fahriyye> (E.T.:05.05.2025)

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 2 Haziran 2025

Volume: 8, Issue: 2 June 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1698075

Kitap Tanıtımı
Book Review

Geliş Tarihi
Date of Submission
13/05/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
27/05/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
30/06/2024

VESİM DİVÂNI

Jale Zümrüt MENTEŞ

Dr., Eski Türk Edebiyatı, M.E.B., edebiyatci7900@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3585-5925>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmalarını [CC BY-NC 4.0](#) lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under [CC BY-NC 4.0](#) licence.

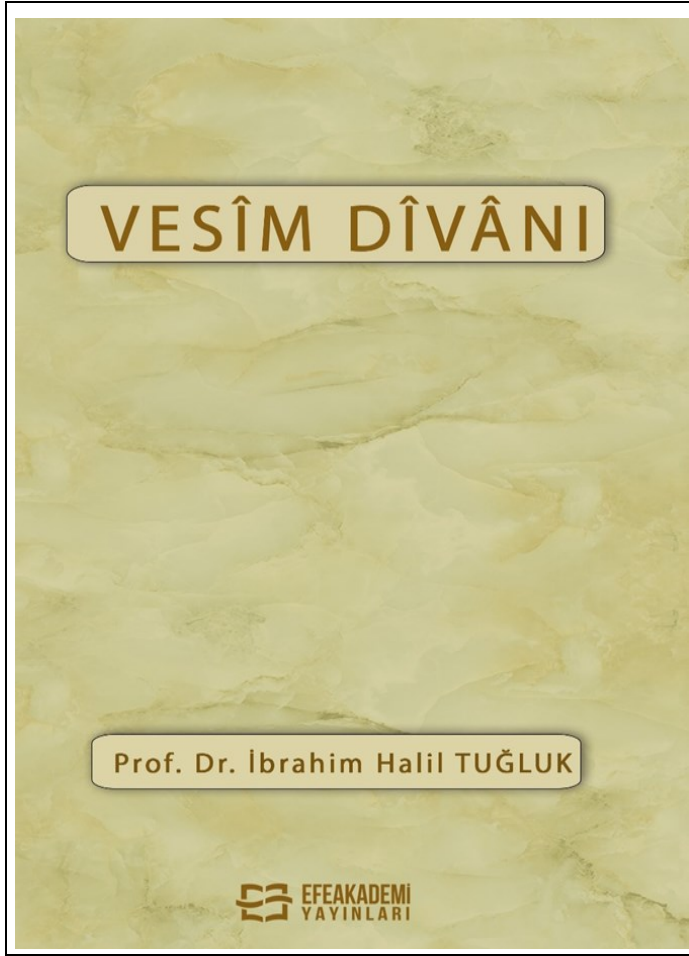
Atıf Bilgisi/Citation: Menteş, Jale Zümrüt (2025). "Vesim Divanı", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (2), (Haziran 2025), s. 397-402, doi: 10.58659/estad.1698075

Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]

Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 2 Haziran/June 2025 s. 397-402

Tuğluk, İbrahim Halil (2022). Vesîm Dîvânı, İstanbul: Efe Akademi Yayınevi. 1. Baskı, ISBN: 978-625-6954-55-7

Klasik Türk edebiyatının XVIII. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden Ahmed Vesîm'in şiirlerini gün yüzüne çıkaran Vesîm Dîvânı, divan edebiyatı araştırmalarına değerli bir katkı sunmaktadır. Vesîm mahlasını taşıyan birden fazla şairin varlığı göz önüne alındığında, bu eser sadece edebî bir neşir değil, aynı zamanda edebiyat tarihi ve metin tahlili açısından da dikkatle ele alınması gereken bir kaynak niteliğindedir. Daha önce Vesîm adını kullanan farklı şairler üzerine yapılan akademik çalışmaların devamı niteliğinde olan bu eser, dönemin edebî anlayışını ve şiir estetiğini yansıtan metinleri titizlikle derleyerek literatüre kazandırmaktadır. Şairin dil ve üslup özelliklerini yansıtan bu divan hem araştırmacılar hem de klasik şiir meraklıları için zengin bir inceleme alanı sunmaktadır.



Adıyaman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Prof. Dr. İbrahim Halil Tuğluk'un yayıma hazırladığı "Vesîm Dîvânı", (Tuğluk, 2022) Efe Akademi Yayınları tarafından basılmıştır. Divan yayımı (Tuğluk 2010a, Tuğluk, 2010b, Tuğluk, 2016, Tuğluk, 2021, Tuğluk, 2022) çalışmalarıyla Tuğluk, hazırladığı bu eserle XVIII. yüzyılda şiirleriyle tanınan Ahmed Vesîm'in "Dîvânı"nı bilim dünyasına kazandırmıştır. Tuğluk, eserinin ön sözünde Vesîm mahlasını kullanan birkaç şairin varlığından bahsetmektedir. Vesîm mahlaslı şairler üzerine

daha önce iki önemli çalışma yapmış olan Tuğluk'un bu çalışmalarından ilki "Abbas Vesîm Efendi; Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divanı'nın Tenkitli Metni ve İncelemesi" (Tuğluk, 2007) adlı doktora tezidir. Tuğluk ayrıca Abbas Vesîm'in mensur eserleri ve bu eserlerdeki şiirleri ayrıca incelemiştir. (Tuğluk, 2015) İkinci çalışma ise "Ahmed Vesîm Dîvânı İnceleme-Metin" (Tuğluk, 2010) adlı kitap çalışmasıdır. Vesim Divanı (Tuğluk, 2022) adlı çalışma ise Tuğluk'un Vesîm mahlasını taşıyan şairlere dair kaleme aldığı serinin üçüncü kitabını oluşturmaktadır. Eser, üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerden önce çalışmanın mahiyeti hakkında genel bilgi içeren ve çalışmada takip edilen usul hakkında üç sayfadan oluşan bir ön söz mevcuttur. Eserin birinci bölümünde Vesîm'in hayatı, edebî şahsiyeti, Dîvân'ı ve Dîvân'ın incelemesi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümünde Dîvân'ın çeviri yazısı yapılmıştır. Üçüncü bölümünde ise eserin tıpkıbasımı verilmiştir. Üç bölümün sonunda ise çeviri yazı, özel adlar dizini, kaynakça ve tıpkıbasım yer almaktadır.

Metnin çeviriyazısında metinde yapılan eklemeler ve çıkarmalar ile diğer gerekli açıklamalar dipnotta verilmiştir. Tuğluk, Ön söz'de metnin çeviriyazısı yapılırken şiirlerin bazılarında sıralama değişikliği yaptığını, bu sıralama değişikliğinin okuyucuya/araştırmacıya kolaylık sağlamak için olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Dîvân'da kasideler arasında yer alan ve methiye özelliği gösteren bir şiiri [xa xa] şeklinde kafiyeli olması nedeniyle kıtalar arasına aldığını ve bu durumu da dipnotta belirttiğini ifade etmiştir. Yine kıtalar arasında yer alan bir şiirin rubâî nazım şekliyle kaleme alındığını, bu şiire de kıtaların sonunda yer verdiğini ve kıtalar arasında yer alan bir mısrayı da kıtaların sonuna ilave ettiğini belirtmiştir.

Dîvân'da gazellerden sonra sâkinâme türünde mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış bir şiir bulunduğu ifade edilirken şiirde mahlasa yer verilmemiş olmasına rağmen şiirin çalışmaya dâhil edildiği belirtilmiştir. Eserdeki kısa mesnevilere ilaveten bu şiir üçüncü bir mesnevi olmakla birlikte metindeki yeri, metnin uzunluğu ve şiirin türü de göz önünde bulundurularak şiirin yerine müdahale edilmemiştir. Sâkinâmedeki müstehcen kullanımlar köşeli parantez içinde [...] gösterilmiştir. Okunamayan kelimelerin okunmasına imkân sağlamak için nüshanın orijinaline yer verilmiştir. Eserde yer alan şiirlerin sıralamasına zorunlu olarak müdahale edildiği ve bu nedenle varak numaralarının metin içerisinde gösterildiği ifade edilmiştir. Sıralamada değişiklik yapılan şiirlerin orijinal olarak bulunduğu varaklar ise ilgili şiirlerin dipnotlarında belirtilmiştir. Şiirlerin numaralandırılmasında nazım şekilleri esas alınmış, şiirlerin her beyti kendi içinde 1, 2, 3... şeklinde numaralandırılmıştır. Eserdeki ayet ve hadisler, Arapça ifadeler, kelâm-ı kibarlar italik biçimde yazılmıştır. Ayet ve hadislerin mealleri de dipnotta verilmiştir.

Eserin birinci bölümünde Tuğluk (s. 9-23); Vesîm'in hayatı, edebî şahsiyeti, Divân ve Divân'ın incelemesi üzerinde durmuştur. Vesîm'in hayatı hakkında fazla bir bilgi yoktur. Tezkirelerde ve birincil derecede biyografi kaynaklarında da şairin adı geçmemektedir. Divân'ın başında sonradan yazıldığı anlaşılan "Divân-ı Vesîm Tabîb" ifadesi yer almakla birlikte "tabîb" ifadesindeki karışıklığın Vesîm ile aynı yüzyılda yaşamış ve hekim olarak görev yapmış olan Abbâs Vesîm arasındaki mahlas benzerliğinden kaynaklandığı düşünülmekte olduğu ifade edilmiştir. Zira tabib olan Vesîm (s.9), aynı yüzyılda yaşayan ve hekim olarak görev yapmış olan Abbâs Vesîm'dir (Tuğluk, 2007).

Doğum tarihi ve doğduğu yeri tespit edilemeyen Vesîm, şiirlerinin büyük bir kısmını Sultan III. Ahmed ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa'ya sunmuştur. Klasik şiir anlayışı içinde şiirlerini kaleme alan Vesîm'in şiirlerinde hikemî üslûbun izleri görülmektedir. Ayrıca Nedîm'in şiirlerinin etkisini hissettiren ifadelerde söz konusudur. Vesîm, Divan şairlerinde âdet olduğu üzere şair ve şiirle ilgili düşüncelerini ve kendisini bu şiir anlayışı içinde nasıl gördüğünü dile getirmiştir. Yer yer şiirini öven Vesîm etkilendiği, beğendiği şairlerin isimlerini zikretmekten de geri durmamıştır. Bütün şairler gibi Vesîm de hem şairliğini hem de şiirini beğenmektedir (s. 9- 11).

Vesîm'in tespit edilebilen tek eseri Divânı'dır. Eserin bilinen tek nüshası İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi T. 483 numaraya kayıtlı nüshadır. Tespit edilen Divân, bir mecmua içerisinde yer almaktadır (s. 13-24).

Vesîm Divânı'nda; 54 gazel, 22 kıta/tarih, 13 kaside, 2 mesnevi ve 1 sâkinâme yer almaktadır. Divân, hacim olarak küçük bir eser olsa da kullanılan nazım biçimleri bakımından bir Divân özelliği taşımaktadır. Divân'da on üç kaside yer almaktadır. İlk üç kaside naattır. Bunların dışındaki kasidelerin dokuzu Damat İbrahim Paşa'ya biri de Sultan III. Ahmed'e sunulmuştur (s.14). Divân'da iki küçük mesnevi ve sâkinâme türünde bir uzun mesnevi yer almaktadır (s.15). Divân'da gazellerden sonra en çok yer alan nazım şekli kıtalardır. Sadece iki kıta hariç geriye kalan kıtaların tarih düşürülmesi için kaleme alındığı tespit edilmiştir (s.16). Kıtalar arasında yer alan ve yine tarih düşürmek amacıyla kaleme alınmış bir diğer şiirin nazım şekli ise rubâidir (s.17). Divân'da kıtalar arasında yer alan bir tarih tek mısradan oluşmaktadır (s.17).

Vesîm Divânı'nda 54 gazel vardır. Gazellerin yaklaşık yarısı (26 adet), beş beyitten oluşmaktadır (s. 17). Vesîm Divânı'nda klasik Türk şiirinde en çok kullanılan remel ve hezec bahirleri kullanılmıştır (s.18). Vesîm Divânı'nda şiirler genellikle redif kullanılmadan yazılmıştır. Nazım şekilleri açısından değerlendirildiğinde üç kasidenin redifli kaleme alındığı görülmektedir (s.20).

Vesîm, şiirlerinin çoğunu Türkçe yazmıştır. Dîvân'da üç gazel (2, 36, 40) Farsçadır. Vesîm'in şiirlerinde kullandığı dil onun her üç dile de hâkim olduğunu göstermektedir (s.20).

Vesîm'in dili klasik Türk edebiyatın 18. yüzyıl Türkçesinin genel özelliklerini taşımaktadır (s.20).

Vesîm Dîvânı, hacim bakımından küçük bir eser olsa da klasik Türk edebiyatın yüzyıllar içinde işlediği pek çok temayı bünyesinde barındırmaktadır. Eserde dinî, tasavvufî, aşk, tabiat, sosyal yaşam, astronomi ve mitoloji gibi çeşitli konular yer almakta, bunlar da eserin anlam dünyasını şekillendirmektedir (s.21).

Vesîm Dîvânı, Lâle Devri'nin tipik bir anlatısı gibidir. Şairin kaside, kıta ve gazelleri, Lâle Devri'nin öne çıkan şahsiyetlerinden Sultan III. Ahmed ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa içindir. Yazdığı şiirlerin çoğunda Sadrazam İbrahim Paşa'yı Divan şiirinin anlam, hayal ve ifade dünyası içinde anlatan şairin eseri, âdeta Sadrazam İbrahim Paşa övgüsünde bir metin ve onun şahsında bir Lâle Devri anlatımı olarak değerlendirilebilir (s.22).

Sadrazam İbrahim Paşa'dan sonra en çok övülen şahsiyet, Lâle Devri'nin padişahı Sultan III. Ahmed'dir. Vesîm, Sultan III. Ahmed'in birçok özelliğinin yanında şairliğini de övmektedir (s.22). Lâle Devri ile ilgili olarak "lâle" redifli bir kaside kaleme alan Vesîm, Sadrazam İbrahim Paşa'yı lâle redifi etrafında anlatmaktadır (s.22).

Dönemin birçok hâdisesine düşürülen tarihler kıta nazım şekliyle kaleme alınmıştır: Mektep, kasır, çeşme yapımı, Tebriz'in alınması, Revan'ın fethi, doğum ve vefat tarihleri, yeni bir makama atanma gibi münasebetlerle kaleme alınan tarihler kıta nazım şekli ile yazılmıştır (Damat İbrahim Paşa'ya medhi, Solakbaşı Ağa'nın yaptırdığı mektebe tarih, Sultan III. Ahmed'in şehzadesinin sünnetine tarih, III. Ahmed Çeşmesi'ne tarih, Sâdâbâd Kasrı'na tarih, Afife'nin vefat tarihi, Sultan Ahmed'in Nu'mân adındaki şehzadesinin doğumu, Sultan Ahmed'in Tebriz'i alması, Revan'ın fethi, Ali Gürgânî'nin vefatına tarih, Şerife Fâtıma Hanım'ın vefatına tarih, Hacı Bekir'in yaptırdığı çeşme, Mustafa'nın vefatına tarih, Velîyüddin Efendi'nin Sadr-ı Rum olmasına tarih, Receb Efendi'nin vefatına tarih, Kethüda Mustafa'nın vefatı, Hacı Hüseyin'in kethüda olması, Hüseyin Efendi'nin vefatına tarih, Âişe'nin vefatına tarih...) (s.23).

Gazellerde; aşk, âşık, sevgili, muhabbet, bezm, şarap, gönül, din, tasavvuf, hikmet gibi konular işlenmiştir (s.23). Dîvân'ın sonunda 67 beyitten oluşan sâkinâme türünde mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış bir şiir vardır. Bir bezm âleminin anlatıldığı hikâyede ders vermeyi amaçlayan bir anlatım vardır. Muhibb-i dervîşân olarak nitelenen bir şahsın bir güzel ve babasını meclise

çağırması ve burada yaşananlar yer yer müstehcen ve ahlak sınırlarını zorlayan bir anlatımla aktarılmıştır. Meclisteki şahısların isimlerinin (Kaygusuz, Ak Yazılı, Kızıl Deli Sultân) tasavvufî anlamlar çağrıştırmaları, tasavvufî mazmunların kullanımı, bezme ait unsurların tavsifi, şeytan ve şeytanın insana yaptırdığı kötülükler sâkinâmeye tasavvufî bir anlam yüklemekle beraber, anlatımda müstehcen kelime ve kavramların kullanımından çekinilmemiştir (s.23).

Tuğluk, eserin ikinci bölümünde Dîvân'ın çeviri yazısını sunmuş ve ardından özel adlar dizinini (s. 161-164) eklemiştir. Eserin üçüncü bölümünde ise eserin tıpkıbasımına yer verilmiştir (s. 167-192).

Sonuç olarak İbrahim Halil Tuğluk'un yayıma hazırladığı "Vesîm Dîvânı", Ahmed Vesîm'in edebî kimliğini ve üslubunu derinlemesine inceleyen önemli bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Eserde yer alan kaside, kıta, rubâî, mısra, mesnevi ve gazeller, şairin Sebk-i Hindi üslubunun etkilerini açıkça ortaya koyar. Dinî, tasavvufî, aşk, tabiat, sosyal yaşam, astronomi ve mitoloji gibi zengin temalarla dolu olan bu eser, aynı zamanda dönemin önemli olaylarına dair verdiği tarihlerle hem şaire hem de döneme dair derinlemesine analizler sunar. "Vesîm Dîvânı" adlı eserin neşrini yaparak klasik Türk edebiyatı tarihine kazandırması vesilesiyle İbrahim Halil Tuğluk'a şükranlarımızı sunarız.

Kaynakça

- Tuğluk, İ.H. (2010a). *Ahmed Vesîm Dîvânı (İnceleme-Metin)*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Tuğluk, İ.H. (2010b). *Enderunlu Hâmid Dîvânı İnceleme Metin*. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Tuğluk, İ. H. (2015). Abbas Vesîm in Mensur Eserleri ve Bu Eserlerdeki Şiirlerin İncelenmesi. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (21), 771-820.
- Tuğluk, İ.H. (2016). *Dîvânçe İzmir Müftüsü Mehmed Said Efendi. Öncü Kitap*, Editör: Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ.
- Tuğluk, İ.H. (2022). *Vesîm Dîvânı*, İstanbul: Efe Akademi Yayınevi.
- Tuğluk İ.H. ve Ciğa Ö. (2021a) *Besnili Sıdkî Divânı İnceleme-Metin-Tıpkıbasım. Dün Bugün Yarın Yayınları*.