

GENÇ ARAŞTIRMACILARDAN MAKALELER

Prof. Dr.
Ali Yılmaz'a Armağan



DENİR YADİGARLARAK YAĞLI ÇAMEN Dİ A KİŞİ
ŞİKLASİK TÜRK ŞİİRİNDE DEĞERLİ TAŞLARIN REDİF
KULANILDIĞI ŞİİR ÜZERİN BİR DENEME ÇİLDKİ
KİM ÖZDEN ÖREN KUYU HİKAYESİ MUZUN
MECNUN MESEVİNDEN HİMEİSAYI MUHİCİ
KÜYÜMLÜ DAYAŞAM ŞİKLASİK TÜRKEDİBİYAT ŞAİRİ AB
TAHÖZİEMİZ HACİTAHİR OĞLU BİR BAYRAK RÜZGAR
YORDA İH HAFİŞİRLER KADIN ŞAİRLERİN DİANLARINDA
MİH ADELİRİ BİDDU ÂİMEZEMAM MÂKİ HUDÂDAN
REMA BURRAHMAN ŞİREĞÜZ HAYAT DİANINDA
İMEH A DİKİBASAR DİR LÜTİFUNDADİĞİR ÂNSÜN
ZÂDEMEH BİNNAÇLAR REDİH KASİDESİN ŞİRİDEN MESİ
HÜLİSÂME SADHENDİ DİANNDAMÜSKİNSURLARI
ANEDİBİYATINDA İH ZİGHENİĞİ HÜSEYİN KÂMEYİN
ZÜLİNİSUKASİDESİNE İH ZİLİBURDURLUHAZRİZA
ÇİNTİ TÜRKÜLERÜZERİN BİR TAHLİL DENEMESİ İYA
ŞADANMEHMETAKİFETEMHİDMANZUMELERİNİN

EDİTÖRLER

PROF. DR. MELEK DİKMEN

DOÇ. DR. KAMİLE ÇETİN

DOÇ. DR. ATILA GÖKDEMİR

GENÇ ARAşTIRMACILARDAN MAKALELER
PROF. DR. ALİ YILMAZ'A ARMAĞAN

Editörler

Prof. Dr. Melek DİKMEN | Doç. Dr. Kamile ÇETİN | Doç. Dr. Atila GÖKDEMİR

Çizgi Kitabevi Yayınları (e-kitap)

©Çizgi Kitabevi
Temmuz 2025

ISBN: 978-625-396-589-1
Yayıncı Sertifika No: 52493

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
- Cataloging in Publication Data (CIP) -

Editörler
DİKMEN, Melek | ÇETİN, Kamile | GÖKDEMİR, Atila
GENÇ ARAŞTIRMACILARDAN MAKALELER
PROF. DR. ALİ YILMAZA ARMAĞAN

Kitabın içeriğindeki yazıların sorumluluğu yazarlara aittir.
Kitapta yer alan makalelerin her biri iThenticate benzerlik programı ile taranmıştır.

Baskıya Hazırlık: Çizgi Kitabevi Yayınları
Tel: 0332 353 62 65- 66

ÇİZGİ KİTABEVİ

Sahibiata Mah.
M. Muzaffer Cad. No:41/1
Meram/**Konya**
(0332) 353 62 65

Konevi Mah.
Larende Cad. No:20/A
Meram/**Konya**
(0332) 353 62 66

Siyavuşpaşa Mah.
Gül Sk. No:15 B
Bahçelievler/**İstanbul**
(0212) 514 82 93

www.cizgikitabevi.com
📞🌐 / cizgikitabevi

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	8
PROF. DR. ALİ YILMAZ’IN ÖZGEÇMİŞİ ve YAYINLARI	10
SEVGİLİDEN BİR YADİGÂR OLARAK YAĞLIĞA (MENDİL) ALKIŞ VE KARGIŞ / Yeşim ÇELİK, Melek DİKMEN	16
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE DEĞERLİ TAŞLARIN REDİF OLARAK KULLANILDIĞI ŞİİRLER ÜZERİNE BİR DENEME / Kamile ÇETİN, Ahmet GENÇAY.....	31
ÇÖLDEKİ KUYU: RASİM ÖZDENÖREN’İN KUYU HİKÂYESİYLE FUZÛLÎ’NİN LEYLÂ İLE MECNÛN MESNEVİSİNDE NEFİS VE TASAVVUFÎ YOLCULUK / Mirbey İsmail KAYNAK...	52
XX. YÜZYILDA YAŞAMIŞ KLASİK TÜRK EDEBİYATI ŞAİRİ: ABDULLAH ÖZTEMİZ HACİTAHİROĞLU / Mihriban KARA	66
BİR BAYRAK RÜZGÂR BEKLİYOR’DA İTHAF ŞİİRLERİ / Kader ÇİFTÇİ	83
KADIN ŞAİRLERİN DİVANLARINDA İLENME İFADELERİ: BEDDU’Â İTMEZEM AMMÂ Kİ HUDÂ’DAN DİLEREM” / Kübra ÖZER, Melek DİKMEN.....	101
ABDURRAHMAN ŞEREF GÜZELYAZICI DİVANI’NDA AYET ve HADİS İKTİBASLARI / Abdullah Mustafa ATMACA , Atila GÖKDEMİR.....	122
DER-İ LÜTFUNDA DİDE-İ GİRİYÂN: SÜNBÜLZÂDE VEHBÎ’NİN “AĞLAR” REDİFLİ KASİDESİNİ ŞERH DENEMESİ / Gamze YANK CAN	140

**MÛSİKÎ UNSURLARI AÇISINDAN ŞEYHÜLİSLAM ES'AD EFENDİ DİVANI ÜZERİNE
BİR İNCELEME / Halil Yasin APA, Melek DİKMEN157**

**DİVAN EDEBİYATINDA TEHZİL GELENEĞİ: HÜSEYİN KÂMÎ BEY'İN FUZÛLÎ'NİN SU
KASİDESİNE TEHZİLİ / Mehmet ŞAHİN181**

**BURDURLU HAFIZ RIZA YAĞIZ'IN TÜRKÜLERİ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ/
Yasin AKKAYA.....211**

**ZİYA PAŞA'DAN MEHMET AKİF'E TEVHİD MANZUMELERİNİN SÖYLEYİŞİNDE
KIRILMA / Nurettin ÇALIŞKAN.....229**

HAKEMLER

Prof. Dr. Abdülmecit İSLAMOĞLU (Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı)

Prof. Dr. Rifat OKUDAN (Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Temel İslam Bilimleri Bölümü Tasavvuf Anabilim Dalı)

Prof. Dr. Selami TURAN (Süleyman Demirel Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı)

Prof. Dr. Turgut KOĐOĐLU (Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı)

Doğ. Dr. Ali CANĐELİK (Kocaeli Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı)

Doğ. Dr. BAHANUR ÖZKAN BAHAR (Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı)

Doğ. Dr. Sagıp ATLI (Manisa Celal Bayar Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Halkbilimi Anabilim Dalı)

Dr. ÖĐr. Üyesi Abdullah Muaz GÜVEN (KaramanoĐlu Mehmetbey Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı)

Dr. ÖĞretim yesi Bülent KAYA (Kilis 7 Aralık Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı)

Dr. ÖĐr. Üyesi İbrahim AKĐA (Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı)

Dr. ÖĐr. Üyesi Maruf ĐAKIR (Dumlupınar Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı)

Dr. ÖĐr. Üyesi Şevket Enes SAMANCIOĐLU (Karabük Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı)

ÖĞretim Görevlisi Erdoğan ATEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk Din Musikisi Anabilim Dalı)

ÖN SÖZ

Akademide öğretim üyesi olarak görev yapmanın esasen iki kolu vardır. Bunlardan biri ders anlatıp öğrenci yetiştirmekken diğeri, akademik ve bilimsel çalışmalar kaleme almaktır. Öğrenci yetiştirmek denildiğinde ise bunun da lisans ve lisansüstü olmak üzere esasen yine iki koldan oluşan bir yönü bulunmaktadır. Bir akademisyeni sadece ortaya koyduğu bilimsel ve akademik çalışmalarla tanımak işin bir yönünü oluştururken bir diğer yönünü de o akademisyenin öğrencisi olarak ondan ders almak teşkil eder. Bu bağlamda bir öğretim üyesinin öğrencisi olmak, onu hem ders anlatırken hem de kaleme aldığı eserlerle tanımak manasına gelir. Elbette böylesi bir talebe, hocasının sadece akademik manadaki çalışmalarına değil, onun ete kemiğe bürünmüş hâline de yakînen şahadet eder. Bazı şahitlikler vardır ki öğrencinin zihninde, kalbinde ve ruhunda derin, müspet ve unutulmaz izler bırakırken bazılarında da durum tam tersi şekilde gerçekleşir. Biz de doktora hocasına birebir ve güzel manada şahadet eden Prof. Dr. Melek DİKMEN'in önerisiyle Prof. Dr. Ali YILMAZ adına bir armağan kitabı kaleme alalım fikrinin ve uygulamasının peşine düştük.

Prof. Dr. Ali YILMAZ, Türk-İslâm Edebiyatı alanına hem lisans hem lisansüstü öğrenciler yetiştirmek hem de akademik ve bilimsel eserler kaleme almakla çok önemli katkılar sunmuş bir isimdir. Biz de hocamız adına bir vefa ve kıymet bilme duygusuyla bir armağan kitap hazırlamak üzere yola çıktık. İstedik ki geçmişin deneyimini taşıyan bir hocamızdan aldığımız ilhamı, akademik yolculuğuna yeni başlamış genç araştırmacılarla geleceğe taşıyalım. Bu noktada armağan kitabında hem Türk-İslâm Edebiyatı hem de kardeş alan durumundaki Klasik Türk Edebiyatı sahasından yazılar bulunsun istedik. Ayrıca her bir yazının alanında uzman hocalar tarafından değerlendirilmesi düşüncesiyle hakem süreçlerini işlettik.

Yeşim ÇELİK, hocası Prof. Dr. Melek DİKMEN ile birlikte “Sevgiliden Bir Yadigâr Olarak Yağlığa (Mendil) Alkış Ve Kargış”; Doç. Dr. Kamile ÇETİN ve yüksek lisans öğrencisi Ahmet GENÇAY, “Klasik Türk Şiirinde Değerli Taşların Redif Olarak Kullanıldığı Şiirler Üzerine Bir Deneme”; genç araştırmacılarından Mihriban KARA, “XX. Yüzyılda Yaşamış Klasik Türk Edebiyatı Şairi: Abdullah Öztemiz Hacıtahtiroğlu”; Kader Çiftçi “Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor’da İthaf Şiirleri”, Kübra ÖZER, Prof. Dr. Melek DİKMEN rehberliğiyle “Kadın Şairlerin Divanlarında İlenme İfadeleri: Beddu’â İtmezem Ammâ Ki Hudâ’dan Dilerem”; Halil Yasin APA, hocası Prof. Dr. Melek DİKMEN’in kılavuzluğunda “Mûsikî Unsurları Açısından Şeyhülislam Es’ad Efendi Divanı Üzerine Bir İnceleme”; Abdullah Mustafa ATMACA, hocası Doç. Dr. Atila GÖKDEMİR’in yol göstericiliğiyle “Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı Divanı’nda Ayet ve Hadis İktibasları”; Gamze YANK CAN, “Der-i Lütunda Dîde-i Giryân: Sünbülzâde Vehbî’nin “Ağlar” Redifli Kasidesini Şerh Denemesi”; Doç. Dr. Nurettin ÇALIŞKAN, “Ziya Paşa’dan Mehmet Akif’e Tevhid Manzumelerinin Söyleyişinde Kırılma”; Doç. Dr. Mehmet ŞAHİN, “Divan Edebiyatında Tehzil Geleneği: Hüseyin Kâmî Bey’in Fuzûlî’nin Su Kasidesine Tehzili”; Yasin AKKAYA, “Burdurlu Hafız Rıza Yağız’ın Türküleri Üzerine Bir Tahlil Denemesi” başlıklı yazılarıyla armağan kitabımıza destek verdiler.

Yazarlarımıza katkıları, her bir yazıya eleştiri ve katkılarıyla akademik, bilimsel manada değer katan kıymetli hakemlerimize teşekkürü bir borç biliriz. Armağan kitabı kendisine ithaf ettiğimiz Prof. Dr. Ali YILMAZ hocamıza da sağlık, afiyet ve bereket dolu bir ömür temenni ederiz.

Prof. Dr. Melek DİKMEN

Doç. Dr. Kamile ÇETİN

Doç. Dr. Atila GÖKDEMİR

Isparta-2025

PROF. DR. ALİ YILMAZ'IN ÖZGEÇMİŞİ ve YAYINLARI

1952 yılında Denizli Acıpayam'a bağlı Yumrutaş köyünde dünyaya geldi. İlkokulu köyünde okuyan Ali Yılmaz, 1972 yılında Denizli İmam Hatip Lisesi'nden mezun oldu. Aynı yıl fark derslerini vererek Denizli Lisesi diplomasını aldı. 1973 yılında girdiği Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden 1978 yılında mezun oldu. Mart 1979'da Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde Türk-İslam Edebiyatı asistanlığına atandı. 1985 yılında "Molla-zade Süleyman Şeyh-i Köstendili Hayatı Eserleri Bahru'l-Velayesi" teziyle doktorasını tamamladı. 1989 yılında doçent, 1996 yılında profesör oldu. 1993-1995 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde Dekan Yardımcılığı, 1997-2003 yılları arasında Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dekanlığı, 2008-2012 yılları arasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dekan Yardımcılığı vazifesini icra etti. 2012'de Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dekanlığı'na atandı. 2012-2016 yılları arasında aynı üniversitede Rektör Yardımcılığı görevini sürdürdü. 2018 yılından bu yana Uşak Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dekanlığı görevine devam etmektedir.

- **Basılmış Kitapları**

1. Abdi-zâde Hüseyin Hüsâmeddîn, Amasya Tarihi I, (Dr. Mehmet Akkuş ile birlikte), Amasya Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara 1986.
2. Köstendilli Süleyman Şeyhî, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1014, Kaynak Eserler Dizisi, Ankara, 1989.
3. Kanunî Sultan Süleyman'a Yazılan Kasîdeler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996.
4. Hüseyin Vassâf, Sefîne-i Evlîyâ (I-V), (Prof. Dr. Mehmet Akkuş ile birlikte), Kitabevi, İstanbul, 2006.
5. Dîvân-ı Hulûsî-i Dârendevî, (Prof. Dr. Mehmet Akkuş ile birlikte), İstanbul, 2006.
6. Mektûbât-ı Hulusî-i Dârendevî, (Prof. Dr. Mehmet Akkuş ile birlikte), İstanbul, 2006.
7. Türk Dili ve Edebiyatı Tarihi, Ankara Üniversitesi İLİTAM Ders Kitabı, (Yrd. Doç. Dr. Zülfikar Güngör ile birlikte), Ankara, 2006.
8. Hacı Bektâş-ı Velî, Makâlât, (Prof. Dr. Mehmet Akkuş ve Dr. Ali Öztürk ile birlikte), T.D.V. Yayınları, Ankara 2007.
9. *Osmanlı Türkçesi*, (M. Akkuş, Z. Güngör, A. İslâmoğlu ile birlikte), Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları, Ankara, 2011.
10. *Türk-İslâm Edebiyatı El Kitabı*, (Prof. Dr. Alim Yıldız, Prof. Dr. Bilal Kemikli, Doç. Dr. Zülfikar Güngör, Yrd. Doç. Dr. Ali Öztürk, Yrd. Doç. Dr. Necdet Şengün, Dr. Ali İhsan Akçay, Arş. Gör. Mehmet Şamil Baş ve Arş. Gör. Kenan Özçelik ile birlikte), Grafiker Yayınevi, Ankara 2012. (Aynı zamanda editör)

- **Makaleleri**

1. "Tanınmayan Bir Evliya Tezkiresi: Bahrû'l-Velâye", İlim ve Sanat, sayı: 13, Mayıs-Haziran, 1987, İstanbul, s. 70-73.
2. "Edebiyatımızda 'Kırk Hadis'ler", İlim ve Sanat, Sayı: 15, Eylül-Ekim 1987, İstanbul, s. 85-88.
3. "Hacı Bektaş-ı Velî'nin, Makâlât'ında İnsanlar İçin Kullandığı Sıfatlar ve Hitap Şekilleri", Din Öğretimi Dergisi, Sayı: 18, Mart 1989, Ankara, s. 81-85.
4. "Elmalılı Hamdi Yazır'ın Türkçesi", Din Öğretimi Dergisi, S. 32, Ocak-Şubat 1992, Ankara, s. 72-83.
5. "Müslümanın Vakit Bilinci ve Ramazan", Diyanet Aylık Dergi, Sayı: 15, Mart 1992, Ankara, s. 36-41.
6. "Kültürümüzde Bayram", Diyanet Aylık Dergi, Sayı: 16, Nisan 1992, Ankara, s. 42-43.
7. "Dîvan-ı Hikmet", Diyanet Aylık Dergi, Sayı: 33, Eylül 1993, Ankara, s. 42-43.
8. "Ahmet Yesevî'nin Hikmetleri ile Yunus Emre'nin Şiirlerinde Tasavvufî Muhteva Benzerlikleri", Diyanet İlmi Dergi, c. 29, sayı: 4, Ekim-Kasım-Aralık 1993, Ankara, s. 17-33.
9. "Esmâ-i Hüsnâ Şârihi İbn-i İsmâ-yı Saruhânî", Diyanet İlmi Dergi, c. 30, sayı: 2, Nisan-Mayıs-Haziran 1994, Ankara, s. 19-29.
10. "Hacı Bektaş-ı Velî Gerçekten Kalenderî mi İdi? Makâlât Hacı Bektaş-ı Velî'nin Değil mi?", Türkiye Günlüğü, Sayı: 36, Eylül-Ekim 1995, Ankara, s. 161-175.
11. "Ahmed-i Yesevî, Yunus Emre ve Hacı Bektaş-ı Velî'nin İslâm Çizgisindeki Bütünlük", Bilig-9, Bahar 1999.
12. "Yûnus Emre Dîvânı'nda Kıyâmet, Mahşer ve Âhiret Hayatı", *Rusuh Uşak Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, cilt: 1, sayı: 2 Aralık 2021, ss. 90-114.

- **Bildirileri**

1. "Eski Harfli Türkçe Kaynaklara Dayalı Araştırmaların Önemi ve Problemleri", Günümüz Din Bilimleri Araştırmaları ve Problemleri Sempozyumu, 27-30 Haziran 1989, Samsun 1989, s. 385-396.
2. "Elmalılı Hamdi Yazır'ın Türkçesi", Elmalılı M. Hamdi Yazır Sempozyumu, 4-6 Eylül 1991, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1993, s. 33-44.
3. "Ahmet Yesevî'nin Hikmetleri ile Yunus Emre'nin Şiirlerinde Tasavvufi Muhteva Benzerlikleri", Milletlerarası Hoca Ahmet Yesevî Sempozyumu, 26-29 Mayıs 1993, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Baskı: Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri 1993, s. 389-413.
4. "Türk Atasözleri, Deyimler ve Manilerde Gül", I. Ulusal Isparta Gül Sempozyumu, 2-3 Haziran 2005, Isparta.
5. "Şiirimizde Sevgi Teması/ Sevginin Poetikası", Diyanet İşleri Başkanlığı Kutlu Doğum Sempozyumu (20-21 Nisan 2007 / Kahramanmaraş).
6. "İbrahim Hakkı Divanında Âyet ve Hadis İktibasları Çerçevesinde İşlenmiş Konular", (II. Uluslararası İbrahim Hakkı ve Siirt Uleması Sempozyumu 7-9 Eylül 2007/Siirt).
7. "Erzurumlu İbrahim Hakkı Dîvânı'nda Âyet ve Hadîs İktibasları", 2. Uluslararası Siirt Sempozyumu İbrahim Hakkı ve Siirt Uleması Sempozyumu Bildirileri, İstanbul 2008, s. 137-162.
8. Bir Arada Yaşama Tecrübesi, "Bektaşilikte Canlar İmgesi", Kutlu Doğum Sempozyumu, 15-17 Nisan 2008.
9. "Ümmi Sinan Divanı'nda İrfan ve Ârif Kavramları", Elmalılı'nın Canları Sevgi ve İrfan Sempozyumu (17-18 Mayıs 2008), Antalya.
10. "Hulûsî-i Dârendevî Dîvânı'nda İhramcızâde", İhramcızâde İsmail Hakkı Toprak Sempozyumu (04.10.2009), Sivas.
11. "Nâbî Dîvânı'nda Nefs", Şâir Nâbî Sempozyumu (13-15.10. 2009), Şanlıurfa.
12. "Yûnus Emre'ye Göre Kabir Yolculuğu ve Kabir Hayatı", 1. Uluslararası İslâm Kültür ve Medeniyeti "Yûnus Emre" Sempozyumu, 10.07.2021, Kocaeli Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Kocaeli.

- **Danışmanlığında Tamamlanan Tezler**

1. Zülfikar Güngör, Tahirü'l-Mevlevi (Olgun) Hayatı, Eserleri ve Dini Edebiyatla İlgili Şiirleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1994.
2. Mehmet Ergin, Cemaleddin-i Uşşaki'nin Hayatı, Eserleri ve Divanı'nın Edisyon Kritiği, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1995.
3. Houria Yekhlef, Kâtip Çelebi ve Süllemül-Vusul'u, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 1994.
4. Necmi Atik, Yesevilik ve Cevahirü'l-Ebrar min Emvaci Bihar, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1997.
5. Yusuf Karaca, Süleyman Nahifi Efendi ve Mevlidi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1997.
6. Bilal Kemikli, Sun'ullah-ı Gaybi Divanı İnceleme-Metin, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora, Ankara, 1998.
7. Mahmut Bozçalı, Bektaşilik ve Bektaşî Nefeslerinde Dini Muhteva, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1998.
8. Münire Kevser Baş, Lamii Çelebi'nin Şerh-i Muammeyat ala Esmâ-i Hüsnâ'sı, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1999.
9. Şenol Doğan, Hasan Nadir Efendi'nin Hayatı, Eserleri ve Mevritleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
10. Gülden Özay, Celâl-zâde Sâlih Çelebi Dîvânındaki Dinî Muhtevâ, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
11. Ayşe Ulusoy, Sûzi Divanı (Tenkitli Metin Neşri), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004.
12. Kenan Mermer, Mustafa Ma'nevi'nin Hayatı ve Divanı, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004.
13. Şahin Kızılabdullah, Hakim Seyyid Mehmed Efendi Hayatı, Eserleri ve Manzum Şerh-i Esmâ-i Hüsnâ'sı, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2004.
14. Münire Kevser Baş, Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2005.

15. Abdurrahman Adak, Za'fi-i Gülşeni Hayatı, Eserleri, Edebi Şahsiyeti ve Divanının İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2006.
16. Yasemin Demir, Tayyib-zâde Hâfız Mehmed Zühdi, Hayatı, Eserleri ve Nevbâve'si, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007.
17. Şerife Nihal Zeybek, Dinî Edebiyat Açısından Maverâ Dergisi (1-80. Sayılar) İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
18. Ayşe Nur Mermer, On Dokuzuncu Yüzyıl Mevlevî Şairleri, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
19. Melek Dikmen, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H. 1221 Nolu Siyer-i Nebî'de Metin Minyatür İlişkisi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2009.
20. Şerife Nihal Zeybek, Türkülerimizde Dinî Motifler: TRT Repertuarı Kapsamında, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara, 2014.
21. Aynur Kurt, Abdî'nin Fezâil-i Hulefâ-i Râşidîn ve Haşâil-i Çehâr-Yâr-i Güzîn Adlı Mesnevisi: İnceleme-Metin – Tıpkıbasım, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.
22. Bilge İlhan, Âşık Ruhsatî'nin Şiirlerinde Dinî-Tasavvufî Muhtevâ, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

SEVGİLİDEN BİR YADİGÂR OLARAK YAĞLIĞA (MENDİL) ALKIŞ VE KARGIŞ*

Yeşim ÇELİK**

Melek DİKMEN***

Özet: Yağlık (mendil), Türk kültür tarihinin başlangıcından itibaren var olmuş ve var olmaya da devam eden maddî kültür öğelerinden biridir. Bazen kullanıldığı yere ve şekle göre farklı isimler alır. Bazen de üzerine giydirilen ve yakıştırılan sembolik manaları layıkıyla taşır. Sosyal medya, kitle iletişim araçları ve yapay zekâ gibi teknolojilerin olmadığı zamanlarda büründüğü çeşit çeşit renklere, üzerine işlenen nakışlara ve veriliş şekillerine göre sevgililerin arasında gizli bir dil, haberleşme vasıtası olmuştur. Taraflar arasında -yüklendiği anlama binaen- kullanılmaktan ziyade saklanılmak üzere verilen yağlık, ilişkinin çıkmaza girdiği durumlardaysa hatıra kavlından can yakıcı bir yadigâra dönüşmektedir. 19. yüzyıl halk şairlerinden Âşık Tâlib'in *Dîvân-ı Tâlib* isimli yazmasında tam da böylesi bir yadigârın 4+4 8'li semaî nazım şekliyle söylenmiş bir nüvesi bulunmaktadır. Şairin sevgilisinden geriye kalan ve onunla ne yapacağını bilemediği mendille ilişkilendirilmiş şiir; yağlığın geçmişten bugüne kazandığı ve kaybettiği anlam üzerinden insanın maddeyle olan ilişkisi çerçevesinde işlenerek bu bildirinin konusunu oluşturmaktadır. Âşık Tâlib'in sevgilisinden kalan mendille kurduğu ilişki, her ne kadar bir mahzuniyet ve mağduriyet içerse de insanla ilişkilendirilen bir eşyanın kıymetinin insana verilen değerın nişanesi olarak okunması noktasında önem arz etmektedir. Bu ehemmiyet üzerinden şiir, eşyaya sadece "kullan-at" şeklinde tüketim nazarıyla bakabilen modern insana, hız ve ekseninden çıkarak anımsaması gereken meziyetleri hatırlatmaktadır. Nitel verilerle analiz edilen çalışma, "modern insanın yadigâr (hatıra) anlayışı" üzerine yapılan anket çalışmasıyla niceliğe dair elde edilen verilerle de desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Kültürü, Âşık Edebiyatı, Yağlık (Mendil), Tâlib Dîvânı, Sembolizm.

Praise and Curse For The Yaglik (Handkerchief) As An Heirloom From The Beloved

Abstract: Yaglik (handkerchief) is one of the material cultural elements that have existed and continue to exist since the beginning of Turkish cultural history. Sometimes it takes different names according to the place and shape it is used. Sometimes it bears the symbolic meanings that are worn and attached to it. In the absence of technologies such as social media, mass media and artificial intelligence, it has been a secret language and a means of communication between lovers according to the various colors it takes on, the embroideries embroidered on it and the way it is given. Yaglik, which is given to be kept rather than used between the parties due to its meaning, turns into a painful heirloom from a souvenir when the relationship reaches a dead end. In the 19th century folk poet Âşık Tâlib's manuscript titled *Dîvân-ı Tâlib*, there is

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan"da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Bilim Uzmanı, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, yesimkose16@gmail.com, ORCID NO: 0000-0002-7312-8764.

*** Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, melekdikmen@sdu.edu.tr, ORCID NO: 0000-0001-8035-2097.

a nucleus of just such a relic sung in 4+4 octet semaî verse form. The poem, which is associated with the handkerchief left behind by the poet's lover and which he does not know what to do with it, constitutes the subject of this paper through the meaning that oil has gained and lost from the past to the present within the framework of the human relationship with matter. The relationship that Aşık Tâlib establishes with the handkerchief left by his lover, although it contains a sense of sadness and victimization, is important in terms of reading the value of an object associated with human beings as a sign of the value given to human beings. Through this importance, the poem reminds the modern man, who can only look at things in the form of "disposable" consumption, of the virtues that he should remember by leaving the axis of speed and pleasure. The study, which was analyzed with qualitative data, was also supported with quantitative data through a survey on "modern man's understanding of heirlooms".

Key Words: Turkish Culture, Aşık Literature, Yağlık (Handkerchief), Tâlib Dîvânı, Symbolism.

GİRİŞ

Sanatın temel unsurlarından biri, nesneleri, estetik ve fikrî derinlik kazandıran vasıtalar olarak kullanmaktır. Şiir sanatı özelinde şair, duygu ve düşüncelerini aktarma sürecinde nesnelere rol kazandırarak onları anlamın taşıyıcı unsuru haline getirir. Bu misyon, nesnelerin sadece bir temsil aracı olmanın ötesine geçerek kavram olarak yeniden kurgulanmasını ve farklı anlam katmanları edinmesini sağlar.

Şairin sanat üretimi sürecinde nesnelerle kurduğu ilişki, yaşanmışlıkların ve ortak deneyimlerin bellekte bıraktığı izleri yansıtır. Şiirde sembolik işlev üstlenen nesneler, fizikî varlık olmanın ötesine geçerek şairin zihin dünyasında anlam dönüşümüne uğrar. Bu süreç, nesnelerin tarihî, kültürel ve sosyolojik bağlamlar içinde yeniden yorumlanmasına imkân tanır. Böylece şiirde kullanılan nesneler, doğrudan referans verildikleri gerçeklikten uzaklaşarak öznel bir anlam ağına eklemlenir. Nesnelerin anlam dönüşümü, şairin estetik algısıyla da doğrudan ilintilidir. Bu bağlamda nesne kullanımı sanata dair bir gereklilik olmanın ötesinde poetik bir strateji işlevi görür. Şiirin inşa sürecinde nesnelere yüklenen yeni anlamlar, eserin estetik değerini artırırken okuyucunun anlam dünyasında çok yönlü bir perspektif oluşturur. Dolayısıyla bu perspektifler, şiirin estetik ve kavram yapısını derinleştirirken aynı zamanda edebiyatın dönüştürücü gücünü ortaya koyar¹.

Buradan hareketle çalışmanın konusunu Cumhurbaşkanlığı Millet Kütüphanesi, Şefik Can Koleksiyonu envanterine kayıtlı, *Dîvân-ı Tâlib* başlıklı tek nüshası bulunan el yazmasında yağlık (mendil) üzerine kaleme alınmış bir şiir oluşturmaktadır. Çalışmada, şairin sevgilisinden geriye kalan ve anlamı belirsizleşen mendil etrafında şekillenen şiir, yağlığın tarihî süreç içinde kazandığı ve yitirdiği anlamlar üzerinden ele alınacaktır. Bildiri, insanın

¹ Ramazan Arı, "Eşyadan Sanata: Klasik Türk Şiirinde Eşya", *Şiir Kuran Nesneler*, ed. Ahmet Cüneyt İssı- Mehmet Özger, Hece Yayınları, İstanbul, 2019, s. 40-41.

maddî unsurlarla kurduğu ilişkiyi, mendilin hem özneye özgü hafızadaki hem de toplumun ortak belleğindeki dönüşümü çerçevesinde değerlendirecektir. Böylece nesnenin, edebî ve folklorik bağlamda nasıl bir anlam taşıdığı, değişen sosyo-kültürel dinamikler doğrultusunda incelenecektir. Bu çerçevede mendilin edebî, kültürel ve psikolojik katmanları arasındaki geçişkenlikler ortaya konacak; şairin bu nesneye yüklediği anlamın geleneksel ve modern perspektifler ışığında nasıl konumlandığı analiz edilecektir. Çalışma, yağlığın sadece bir aksesuar olmanın ötesinde insanın duygu dünyasıyla nasıl iç içe geçtiğini ve zaman içinde nasıl farklı algılandığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Öncesinde de söz konusu şiirin, yakın zamanda edebiyat dünyasına kazandırılan şairi ve içinde bulunduğu el yazması hakkında kısa bir tanıtım yapılacaktır².

Âşık Tâlib

Şair Tâlib'in biyografisine yönelik yapılan kaynak taramalarında onun yaşamına dair müstakil bir kayıt bulunamamış, dolayısıyla hakkında edinilen bilgiler doğrudan kendi eserinden çıkarılmıştır. Mevcut veriler, Tâlib'in şiirlerinde yer alan otobiyografik öğelerin derlenmesiyle oluşturulmuştur. Bu bağlamda şairin hayatına ilişkin yorumlar, doğrudan metin içi ipuçlarına ve şiirlerinden yansıyan kişisel ifadelerle duygu dünyasına dayanmaktadır.

Şairin şiirlerinde kullandığı "Tâlib/Tâlibî" ifadeleri, gerçek ismi olabileceği gibi yalnızca bir mahlas niteliğinde de değerlendirilebilir. Doğum yeri ve tarihi bilinmeyen şairin yaşadığı döneme ilişkin çıkarımlar, Dîvânı'nın son varlığında vefat eden oğlu için kaydettiği tarih üzerinden yapılmaktadır. Gazel nazım biçiminde kaleme alınan söz konusu manzumenin sonunda yer alan "19 Rebîu'l-evvel Sene 1290 / irtihâli 5 Safer Sene 1291" ifadelerinden hareketle, Yûsuf Cemal isimindeki evladının M. 1873 yılında doğduğu ve 1874 yılında vefat ettiği anlaşılmaktadır. Bu veriler doğrultusunda, şairin 19. yüzyılın ortalarında veya ikinci yarısının ilk on yılı içinde doğduğu ve yaşam sürecini kesintiye uğratabilecek herhangi bir kaza ya da hastalık durumunu yaşamadığı varsayımıyla 20. yüzyılın başlarında vefat ettiği öngörülmektedir³. Âşık Tâlib'in koşma tarzında kaleme aldığı bir şiirinden hareketle, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yer alan Erzurum'un İspir kazasına

² Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Yeşim Çelik, (Dertli) Tâlib Divânı (İnceleme-Metin), *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Isparta, 2025, s. 5-23.

³ Çelik, (Dertli) Tâlib Dîvânı (İnceleme-Metin), s. 5.

bağlı bir mezra köyünde yaşadığı ve aynı zamanda memuriyet görevinde bulunduğu düşünülmektedir. Nakşibendî Tarikatı'nın usul ve erkânına bağlı olduğu anlaşılan şairin, şeyhlik makamına ulaşip ulaşmadığı ise kesinlik kazanamamıştır⁴.

Dîvân-ı Tâlib

Tâlib Dîvânı, 336 şiir içermektedir. Bu şiirlerden 74'ü aruz vezniyle, 262'si ise hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır. Dîvân'daki şiirler, Klasik Türk edebiyatına ait gazel ve musammatlarla (murabba ve muhammes) Türk Halk edebiyatının nazım biçim ve türlerinden olan koşma, semaî, ilahî, devriye ve şathiyelerden oluşmaktadır. Nazım biçimlerinin genel dağılımı incelendiğinde Halk edebiyatı nazım şekillerinin %77,98 oranında baskın olduğu, özellikle Âşık ve Tekke edebiyatı çerçevesinde yoğun bir kullanımın söz konusu olduğu görülmektedir. Klasik Türk edebiyatı nazım şekilleri ise Dîvân'ın %22,2'lik bölümünü oluşturmaktadır. Bu dağılım, Şair Tâlib'in Halk edebiyatı geleneğiyle güçlü bir bağ kurduğunu, ancak Klasik Türk edebiyatı nazım biçimlerine de Dîvânı'nda belirli ölçüde yer verdiğini göstermektedir⁵.

Tâlib'in tapşırmasında sıklıkla yer alan "dertli, derdimend, bî-çâre, çâ-resiz" gibi sıfatlar, onun mahlasının anlam dünyasını güçlendiren önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca "baba" ve "dede" gibi unvanların mahlasında yer alması, şiirlerinde "saz" ve "bâde" vb. ibarelere yer vermesi, söylemlerindeki yönelimini daha da belirgin hâle getirmektedir. Bu doğrultuda Tâlib'in şiirleri, sadece biçime dair bir çeşitlilik sunmakla kalmayıp aynı zamanda "dertli" kolunun ifadedeki devamlılığını yansıtmaktadır. 19. yüzyılda edebî kimliğiyle dikkat çeken Bolulu Dertli İbrahim, dönemin birçok âşığını etkilemiş ve onların anlatımlarında belirgin izler bırakmıştır⁶. Aynı yüzyılda yaşayan Tâlib'in de bu etkileşimden bağımsız olmadığı gözlemlenmiştir. Şair Tâlib'in, Dîvânı'nda doğrudan Âşıklık geleneğine bağlılığına dair kesin kanıtlar bulunmamakla birlikte mahlasında yer alan sıfatlar ve şiirlerindeki anlatım tercihleri, Dertli'nin kullandığı kavramlarla belirgin benzerlikler taşımaktadır. Bu durum, iki şair arasında düşünce ve ifade açısından bir devamlılık olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Tâlib'in poetik kimliği incelenirken onun yalnızca kişisel bir üslup geliştirmediği, aynı zamanda kendisinden önceki Âşıklık geleneğinden belirli motifleri devralarak nazım diline dair bir bağ kurduğu anlaşılmaktadır⁷.

⁴ Çelik, (Dertli) Tâlib Dîvânı (İnceleme-Metin), s. 7-13.

⁵ Çelik, (Dertli) Tâlib Dîvânı (İnceleme-Metin), s. 24-25.

⁶ Recep Tek, Türk Edebiyatında Dertli Olgusu Âşık Dertli ve Eserleri (İnceleme-Metin), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Kayseri, 2011, s. 2-3.

⁷ Çelik, (Dertli) Tâlib Dîvânı (İnceleme-Metin), s. 399-400.

Dîvân-ı Tâlib'de yer alan şiirler; tematik olarak din-tasavvuf, aşk, gurbet, talihten şikâyet, tabiat ve insan üst başlıklarından ve bu başlıkların altında kavram örüntüleri oluşturan iç içe geçmiş alt başlıklardan oluşmaktadır. Manzumelerde beşerî ve ilahî veçheleriyle ele alınan terminoloji, sıklıkla bağlamlarından koparılmak suretiyle şiire dâhil edilmektedir. Şair, ilk sevmeye deneyimini beşerî düzlemde gerçekleştirmiş; ancak bu süreçte karşılaştığı vefasızlık, onu zamanla ilâhî olana yönlendirmiştir. Erken dönem şiirlerinde aşk, âşık, maşuk, rakip, gurbet ve talihten şikâyet gibi temalar belirgin bir şekilde öne çıkarken eserin ilerleyen bölümlerinde tasavvufî ve felsefî unsurlar giderek ağırlık kazanmış, böylece manzumeler, entelektüel ve manevî bir olgunlaşma sürecini yansıtan derin bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, doğru şeklindeki bir ilerleyişten ziyade inişli çıkışlı bir seyir izleyerek düşüş ve yükselişlerle biçimlenmiştir. Tâlib Dîvânı'nın bütüncül yapısı incelendiğinde insanın hakikat arayışı ve ilâhî olana yönelme süreci eserin iç dinamiğinde grafik hâlindeki bir dalgalanmayla somut bir anlatı formuna dönüşmektedir. Bu analiz, yalnızca ferdî bir şiir yolculuğunun izlerini sürmekle kalmayıp aynı zamanda daha geniş bir edebî ve kültürel dönüşüm sürecini de gözler önüne sermektedir. Dîvân'ın yapı özellikleri ve tematik içeriği hem tarihî hem de dinî bağlamda önemli bir geçiş sürecini temsil etmekle birlikte bu yönüyle Tâlib'in şiirleri, sadece kişisel bir deneyimin yansıması olmayıp aynı zamanda dönemin tasavvufî ve edebî geleneğiyle iç içe geçmiş kompleks bir metinsel örgü olarak da değerlendirilebilir⁸.

Bu bildiride Dîvân'a ait tek nüshası bulunan el yazmanın 116. sayfasında 4+4 8'li hece ölçüsüyle ve aBaB/ cccA/ dddD/... kafiye şemasıyla kaleme alınan beş bentlik bir semâiden hareketle; şairin sevgilisinden geriye kalan ve işlevsizleşen bir mendil (yağlık) üzerinden insanın maddeyle kurduğu ilişkinin ele alınması amaçlanmıştır. Yağlığın tarihî süreçte kazandığı ve kaybettiği anlamlar üzerinden yapılan analiz, nesnenin duygu ve kültüre dair olan dönüşümünü irdeleyerek şairin şahsî deneyimiyle kolektif hafızanın kesiştiği noktaları ortaya koymaya çalışacaktır.

Yağlığa (Mendil) Alkış ve Kargış

Mendil, Latince “manus (el)” ve “tergere (silmek)” kelimelerinin birleşmesiyle oluşan “manutergium (el bezi)” sözcüğünden türemiştir. Kavram, Grekçe aracılığıyla Arapçaya “mandil” şeklinde geçmiş ve Türkçede mendil şeklini almıştır⁹. Farsçada “el silinen şey” anlamına gelen “dest-mâl” kelime-

⁸ Çelik, (Dertli) Tâlib Dîvânı (İnceleme-Metin), s. 400.

⁹ Seyfettin Şimşek, “Mendilin Hikayesi”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 1960, c. 6, S. 129, s. 2123-2124; Reşat Ekrem Koçu, *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları,

siyle karşılık bulan mendil, Türkçedeyse işlevine göre değişkenlik göstererek çeşitli adlandırmalarla anılmıştır¹⁰. Türkçede mendil, el yağının ve alın terinin silinmesi amacıyla kullanılan “yağlık” sözcüğüyle ve burun temizlemek için koyunda taşınan kumaş parçasına karşılık gelen *Divânü Lugâti’t-Türk*’teki “ulatu” ifadesiyle tanımlanmıştır¹¹.

Mendilin tarihî süreçteki hizmet odaklı dönüşümüne dair literatür taramasında¹² günlük hayatta silme, kurulama ve taşıma gibi amaçlarla kullanılan bir eşya olarak değerlendirildiği ve aynı zamanda yüzeyleri örtme veya koruma amacıyla da kullanıldığı görülmektedir.¹³ Halk ananesinde doğum, evlilik ve ölüm gibi önemli geçiş ritüellerinde yer aldığı ve buradan hareketle mendilin en yaygın hediye edilen nesnelerden biri olup müjde getiren kişilere, kırkı çıkan bebeklere, yeni evlenen çiftlere, sağdıçlara, düğün hizmetlilerine, taziye ziyaretçilerine, sünnet çocuklarına ve askere giden gençlere armağan edildiği belirtilmektedir¹⁴. Mendilin çeşitli büyü ritüellerinin gerçekleştirilmesinde de kullanılan bir nesne olduğu, özellikle düğümleme pratiğiyle ilişkili birçok inanış ve uygulamada yer aldığı vurgulanmaktadır. Ayrıca yağlığın edebî ürünler arasında sayılan masallar, bilmeceler, menkıbeler, hikayeler, romanlar, şiirler ve türkülerde etkili bir öğe olarak yer aldığı hususuna da değinilmektedir¹⁵. Bunun yanında nesne halaylarda, kına gecelerinde, sıra seyirlik oyunlarında, meddah geleneğinde ve çocuk oyunlarında aksesuar ya da yardımcı unsur olarak bulunmasıyla da bilinmektedir¹⁶. Bunların dışında mendil, enfiye çekimi sırasında da kullanılmış olup sosyal

Ankara, 1969, s. 172; Dilek Türkylmaz, “Aşkın ve Ayrılığın Sessiz Dili: Türkülerde Mendilin Simgesel Yolculuğu”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 2024, c. 8, S. 3, s. 1360.

¹⁰ Koçu, *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, s. 88-89; Özlem Ünal, “İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Çerçevesinde Türk Halk Kültüründe Mendil”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 2023, c. 16, S. 41, s. 99.

¹¹ Koçu, *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, s. 238; Saadet Karaköse, “Mendil Mendile İşlenen Zaman: Kültürel Yansıma Aracı Olarak Mendilin Tükenişi”, *Folklor/Edebiyat* 2003, c. IX, S. XXXV, s. 6; Gülçin Tannıbuyurdu, “Bir Kültür Taşıyıcısı Bir Gizli Dil: Klâsik Türk Şiirinde Mendil”, *Milli Folklor* 2010, c. 22, S. 87 s. 197.

¹² Elnure Azizova, “İbrahim’in Havuzu’ndan İsa’nın Mendili’ne Oryantalizmin Edessa’sında Dini Eksen: 16.-19. Yüzyıl Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Urfa’sında Yahudi, Hristiyan ve Müslüman Kimliği Üzerine”, *İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa “Osmanlı Belge ve Kaynaklarında Urfa IV”*, ed. Kasım Şulul vd., Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Şanlıurfa, 2018, s. 193-194; Ünal, “İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Çerçevesinde Türk Halk Kültüründe Mendil”, s. 116.

¹³ Günay Uysal, “Tokat’ta Yaşatılan Hediye Mendil Geleneği”, *Uluslararası Geçmişten Günümüze Tokat’ta İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu Bildiriler 2*, ed. Hanifi Vural vd., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Yayınları, Tokat, 2018, s. 332.

¹⁴ Meral Avcı, “Türk Halk Kültüründe Mendil”, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Ankara, 2024, s. 185-186.

¹⁵ Emin Yıldırım, “Türkiye, Kazakistan, Azerbaycan Özelinde Türk Dünyası Müzik Kültüründe Mendil”, *EJMD* 2024, S. 25, s. 247.

¹⁶ Mahmut R. Gazimihal, “Oyun ve Mendil”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 1960, c. 6, S. 129, s. 2121; Durmuş Ersun, “Bir Tekstil Ürünü ve İkonografik Obje Olarak Mappa Kullanımı”, *JUHS* 2020, c. 3, S.1, s. 118.

statüye ve tercihlere göre farklılık göstermiştir. Siyah veya koyu lacivert zeminli beyaz çiçek motifli mendiller küberaya mahsusken, renkli ipek Hind mendili ve “Zindan Kapısı” enfiyecilerinde bulunan kırmızı-beyaz harelî keften mendiller umum tarafından tercih edilmiştir¹⁷.

Yağlık, Türk kültüründe tarihî ve içtimâî açıdan da önemli bir nesne olarak varlık göstermiştir. Uygur duvar resimlerindeki ulatu örnekleri, eski Türklerde mendil kullanımının mevcut olduğunu ortaya koymaktadır. Osmanlı döneminde mendil kültürü kurumsallaşmış, padişah minyatürlerinde bir statü göstergesi olarak yer almış, saraya gelen misafirlere işlemeli mendiller hediye edilmiş ve Ramazan aylarında içi şekerle doldurulmuş kıymetli mendiller halka dağıtılmıştır¹⁸. Topkapı Sarayı’nda sergilenen örnekler, mendilin Osmanlı’dan günümüze süregelen kültürel mirasının göstergesidir¹⁹. Mendilin bu tarihî sürekliliği, çok amaçlı bir nesne olmasının yanında; sosyal kimliklerin, statü göstergelerinin ve kültürel anlamların taşıyıcısı olduğunu da ortaya koymaktadır²⁰.



Resim 1: Nişan Mendili²¹



Resim 2: Gümüş Tel Kıрма İşçilikli İpek Mendil²²

19. yüzyıl âşık şairlerinden Tâlib’in bir şiiri, sevgiliden geriye kalan yağlığın hatıra nesnesi olarak konumlandırılmasıyla başlar ve ayrılık duygusunun etkisiyle bu objeye farklı anlamlar yüklenir. Başlangıçta somut bir iz

¹⁷ Abdülaziz Bey, “Enfiye Mendilleri, Enfiyeler, Enfiye Kutuları”, *Ehli Keyfin Kitabı*, ed. Fatih Tıgılı, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 366; H. Dilek Batıslam, “Cem Sultan’ın Destmâl (Mendil) Gazeli ve Benzeri İki Gazel Hakkında”, *Prof. Dr. Emine Gürsoy Naskali Armağanı Tevazu Kitabı*, ed. Gülden Sağol Yüksekkaya vd., Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2023, s. 140-145.

¹⁸ Nergiz Demir Solak- Yunus Berkli, “Türk-İslam Kültüründeki Destimal Geleneği ile Hristiyan İnancındaki Kutsal Mendil İkonografisinin Karşılaştırılması”, *Sanat Tarihi Dergisi* 2022, c. 31, S. 1, s. 765-766.

¹⁹ Hande Günyol, “Saray ve Osmanlı Toplum Yaşamında “Mendil” Kullanımı Üzerine Notlar”, *Filiz Çağman’a Armağan*, ed. Ayşe Erdoğan vd., Lale Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 296-302.

²⁰ Türkyılmaz, “Aşkın ve Aynlığın Sessiz Dili: Türklerde Mendilin Simgesel Yolculuğu”, s. 1360.

²¹ <https://www.bayrakmuzayede.com/osmanlica-yazili-nisan-mendili.html> Erişim tarihi: 31.05.2025

²² <https://www.bayrakmuzayede.com/gumus-tel-kirma-iscilikli-damat-mendili-soz-mendili.html> Erişim tarihi: 31.05.2025

olarak görünen yağlık, şairin duygu dünyasında giderek derin ve ince bir taşıyıcı hâline gelir. Bu süreç, nesnenin sadece fizikî bir hatıra olmaktan çıkıp melankoli ve özlem gibi hislerin yansımasına dönüşmesini sağlar. Böylece şair, nesneyi ayrılığın farklı evrelerini ifade eden bir sembol olarak kullanarak geçmişle ruha tesir eden bir bağ kurar. İlk dörtlüğün ikinci mısrasında yer alan “*ne yapayım yağlık seni*” ifadesi, şairin mendil karşısındaki çaresizliğini ve ona yüklenen anlamın ağırlığını vurgulamaktadır. Mendil, sevgilinin hatırası olarak değerli bir nesne olmasının yanında ayrılık ve kederle ilişkilendirildiğinde şair için bir tür yük hâline gelmektedir. Üçüncü ve dördüncü mısralarda “*kirlenürsen ben kimlere/ yıkadayım yağlık seni*” ifadesiyle zahirdeki görevine istinaden mendilin zamanla kirlenebilecek olmasına, âşığın dokunmaya dahi kıyamadığı sevgiliye ağyarın dokunması ihtimaline ve bu durumun şair için bir endişe kaynağı teşkil etmesine işaret eder. Mendilin kirlenmesi, sevgilinin hatırasının zaman içinde yitmesine yahut bu hatıranın ayrılığın etkisiyle değişime uğramasına da tekabül edebilir. Bu bağlamda mendilin temiz kalması, sevgiliye dair olan hatıranın zedelenmemesi ve içten bağın devamlılığı açısından önem taşır. Mendilin yıkanmasıysa ağyarın aradan çıkarak ayrılığın izlerinin silinmesine referansla açıklanabilir. Dolayısıyla mendil, somut bir obje olmanın ötesine geçerek şairin iç dünyasındaki dönüşümün bir parçası hâline gelmektedir. Dizede hususiyetle “mendil” yerine “yağlık” ibaresinin kullanılması ise kelimenin Türkçe karşılıklarının bilinçli bir şekilde tercih edildiğini göstermektedir. Bu seçim, şairin Âşıklık geleneği içinde yer almasıyla doğrudan ilişkilidir. Çünkü Âşıklık geleneği, dilin korunması ve yerli terminolojinin öne çıkarılması konusunda güçlü bir eğilim sergileyen edebî yapılardan biridir. Buradan hareketle, metinde kullanılan sözcüklerin yeğlenme biçimini dile ve kültüre dair bir tavır olarak değerlendirebilmek de mümkündür:

Cânân verdi seni bana

Ne yapayım yağlık²³ seni

Kirlenürsen ben kimlere

Yıkadayım yağlık seni (SM. 192/1)

Geleneksel toplumlarda teknolojinin henüz yaygınlaşmadığı dönemlerde çamaşır yıkama pratiği, çeşme ve nehir kenarlarında taş zeminler üzerinde tokaç darbeleriyle gerçekleştirilmiştir²⁴. Âşık Tâlib, bu zahmetli süreci metaforik bir bağlamda gözyaşlarıyla ıslattığı mendil üzerinden ele alır. “Kırı

²³ Yazmada, “yağlık” kelimesinin üstüne “mendil” açıklaması not olarak düşülmüştür.

²⁴ Ayşegül Sondaş- Özlem Sağıroğlu Demirci, “Kırsal mimarinin yok olma riski altındaki ortak mekanları: Çamaşırhaneler”, *Grid Mimarlık, Planma ve Tasarım Dergisi* 2022, c. 5, S. 2, s. 251.

başına (kalmak)" deyimi hem fizikî bir boşluk hem de hissî bir yoksunluk anlamı yüklenerek şairin içinde bulunduğu ruh hâlini pekiştirir. Ayrıca şair, mendile kendi varoluşunu da yansıtır. Sevgilisi tarafından terk edilip yalnız bırakılmasını, tokaç darbelerine maruz kalan bir yağlığa benzeterek hassasiyetini ve manevî yıkımını imgeler aracılığıyla ifade eder. Böylece mendil hem ferdî acının hem de harsî temayüllerin taşıyıcısı olarak çok yönlü bir göstergeye dönüşür:

Kaldım bir kuru başıla

Dögmeli beni taşıla

Çeşmimden akan yaşıla

Isladayım yağlık seni (SM. 192/2)

İnsanların birbirleriyle iletişim kurabilmesinin oldukça kısıtlı olduğu zamanlarda mendil, âşık ve maşuk arasında gizli bir dil, haberleşme vasıtası olmuştur. Sevgililerin ve evlenmek isteyenlerin duygularını ve niyetlerini ifade etmelerine aracılık eden mendil; renkleri, desenleri ve işlemeleriyle de derin anlamlar barındırır. Eflatundan yeşile, maviden mora kadar uzanan renk skalası, her biri farklı duygu ve mesajları simgeleyen derinlikli bir sembolizme erişir²⁵. Bu iç içe geçen sembolizmden hareketle Âşık Tâlib'in şiirinde ayrılık, ölümle eş değer bir kavram çerçevesinde ele alınarak derin bir ontolojik boyut kazanır. Şairin gönlü, karanlık bir kuyuya düşen insanın toza toprağa bulanmasına benzetilirken bu metafor, içe dair çöküşün fizikî tezahürleriyle de ilişkilendirilir. Ayrılık olgusunun hem psikolojik hem de somut bir gerçeklik olarak yorumlanması (siyaha boyama), beden (elbise) ve madde (yağlık) dünyasının bu dönüşüme katılımıyla desteklenir. Şairin iç dünyasındaki matem hâli, şahsî bir deneyim olmaktan çıkıp nesneler aracılığıyla dış dünyaya taşınır. Bu dönüşüm süreci, ruh-beden-nesne ilişkisi çerçevesinde incelendiğindeyse mendilin şairin duygu durumunu yansıtan bir işarete dönüştüğü görülmektedir²⁶. Ayrıca, mendilin matemle ilişkilendirilmesi, geleneksel yas ritüelleri ve renk remzi açısından da değerlendirilebilir²⁷. Siyah renk, ölüm ve kayıpla kayıtlılandığında mendilin bu dönüşümü ayrılığın bir tür ölüm olarak kodlandığını ortaya koyar²⁸. Böylece şairin kederi, kültüre ve topluma dair anlamları bünyesinde barındıran bir fenomene dönüşür:

²⁵ <https://www.ekrembugraekinci.com/article/?ID=679> Erişim tarihi: 31.05.2025

²⁶ Hülya Uysal- Onur Çetin, "Çağdaş Sanatta Nesne/İmge: Günümüz Sanatçısı İliko Zautashvili Örneği", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 2024, S. 14, s. 784-785.

²⁷ Nurullah Yelboğa, "Ölüm ve Yas Ritüelleri: Din, Modernizm ve Batı Medeniyetleri Ekseninde Bir Değerlendirme", *Kültür Araştırmaları Dergisi* 2024, S. 20, s. 340-342.

²⁸ Halil Daşkese, "Siyah Rengin İkonografisi: Louise Nevelson Örneği", *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 2023, c. 13, S. 2, s. 349-356.

Dertli gönül düşdi çâha

İşimiz kaldı eyvâha

Elbisem gibi siyâha

Boyadayım yağlık seni (SM. 192/3)

Şairin ilk bendinde mendille ilişkilendirilen ve son bende kadar uzanan ayrılık hikayesinin ilk kez, oluş sebebine dair bir açıklamada bulunulur. Söz konusu firakatin âşık, maşuk ve rakip üçlüsü arasında cereyan eden bir hadiseye istinaden gerçekleştiği beyan edilir. Rakibin desiseleriyle vuku bulan olay, maşuğun âşıktan yüz çevirmesiyle neticelenir. İfade edilene göre bu firak, şairin göğsüne aldığı bıçak darbesiyle fizikî acıya eş değer kılınır. Fakat burada asıl vurgulanmak istenen şey, şairin manen ölümüyle ontolojik bir yokluğa sürüklenmiş olmasıdır. Şair, maşuğun teninin değdiği ve kokusunun sindiği mendili, ona duyduğu son bağıllık ve erişememe hissiyle kavramsallaştırır. Böylece mendil, bir hatıra vasfından ziyade ölüm ritüellerinden biri olan çene bağlatmayla ilişkilendirilerek aşkın nihaî sona erişini simgeleyen bir nesneye dönüşür:

Rakîb basar izlerime

Sızı indi dizlerime

Ağladıkça gözlerime

Kapadayım yağlık seni (SM. 192/4)

Şairin yaşadığı çağla bugün arasında geçen takribi iki yüzyıllık süre içerisinde mendille yadigar ibarelerinin anlam dünyası modernleşme ve sanayileşme sürecinde önemli bir dönüşüm geçirir. Geleneksel olarak ipek, saten veya pamuklu dokuma kumaştan üretilen ve el işçiliğiyle süslenen mendiller, zamanla makine nakışıyla standartlaşmış ve günümüzde yerlerini pratik tüketim nesnesi hâline gelen kâğıt mendillere bırakmıştır. El emeğinin yerini hızlı tüketim ve kullanırlılığa bırakması, sanayileşmenin kültürel objeler üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir²⁹. Günümüzde geleneksel mendiller, hediye ve hatıra olarak anlamını korurken günlük kullanımdan büyük ölçüde uzaklaşmıştır. Bu süreç, maddî kültür öğelerinin değişen toplum pratiklerine uyum sağlama biçimi olarak değerlendirilebilir:

Tâlib ağlar gülmek neme

Yâr pıçak vurdu sîneme

Öldüğüm zamân çeñeme

Bağladayım yağlık seni (SM. 192/5)

²⁹ Ünalın, "İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Çerçevesinde Türk Halk Kültüründe Mendil", s. 116.

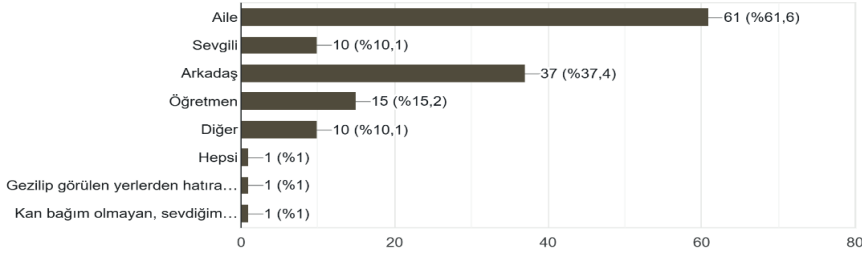
Buradan hareketle hızla değişen ve dönüşen dünyada sosyal medya, kit- le iletişim araçları ve yapay zekâ gibi teknolojilerin kullanımıyla mendil ve yadigâr telakkisinin evrildiği yere dair bir veri elde edebilmek için aşağıda detaylarının aktarıldığı bir anket düzenlenmiştir.

Modern İnsanın Yadigâr Anlayışı Üzerine³⁰

Bu çalışmada nitel bir araştırmayı nicel verilerle desteklemek ve modern insanın yadigâr kavramına yönelik tutumlarını incelemek amacıyla “Modern İnsanın Yadigâr Anlayışı” başlıklı bir anket uygulanmıştır. Çalışmaya 110 katılımcı dâhil edilmiş, konuya ilişkin çeşitli sorularla veri toplanmıştır. Katılımcıların %82,7’si kadın, %17,3’ü erkek olup yaş dağılımı şu şekilde be- lirlenmiştir: %42,7’si 30-44 yaş, %34,5’i 15-29 yaş, %20,9’u 45-50 yaş, %1,8’i ise 60 yaş ve üzeridir. Elde edilen bulgular, katılımcıların %87,3’ünün geçmişte ilişkileri sona ermiş olmasına rağmen hatıra nesnelerini saklamaya devam et- tiğini, %12,7’sinin ise böyle bir eğilime sahip olmadığını ortaya koymaktadır. Hatıra niteliğinde nesne saklayan katılımcılara, “saklanan nesnenin sahibinin kim olduğu” sorulmuş ve yanıtlar aşağıdaki grafikte kategorize edilmiştir.

Grafik 1. Hatıra Sahibi Kimliklerinin Dağılımı ve Yüzdelik Oranları

Bir önceki soruya cevabınız evet ise hatıra sahibinin sizin için ifade ettiği kimlik nedir?
99 yanıt



Bulgular, hatırası saklanan kişilerin ağırlıklı olarak aile üyeleri olduğunu göstermektedir. Bunu sırasıyla arkadaşlar, öğretmenler, sevgililer ve farklı sosyal roller üstlenen diğer kişiler takip etmektedir. Çalışma kapsamında sevgiliden yadigâr olarak saklanan bir mendil özel bir örnek teşkil ederken, genel anket sonuçları hatıra nesnelerinin sahiplerinin büyük ölçüde aile ve yakın sosyal çevreyle ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Bu veriler ışığında,

³⁰ Google Form üzerinden oluşturulan anket; sosyal medya hesaplarından paylaşılarak cinsiyet, yaş ve eğitim vb. açılardan farklılık arz eden katılımcılar tarafından yanıtlanmıştır. Google Form, “Modern İnsanın Yadigâr (Hatıra) Anlayışı Üzerine Anket”, <https://forms.gle/sX6W4M13n8BAym389> Erişim tarihi: 01.06.2025.

katılımcılar tarafından saklanan hatıra nesnelerinin türleri de belirlenerek aşağıda detaylı olarak sınıflandırılmıştır:

Tablo 1: Hatıra Nesnelerinin Kategori ve Örnekleri

Kategori	Örnek Hatıra Nesneleri
Yazılı Belgeler	Mektuplar, notlar, şiirler, dua yazılı kâğıt, hatıra defteri
Fotoğraflar	Eski fotoğraflar, vesikalık fotoğraflar, düğün fotoğrafları
Kişisel Eşyalar	Başörtüsü, elbise, ayakkabı, mendil, toka, yüzük
Dekoratif Eşyalar	Çini vazo, kahve fincanı, tabaka, kupa, biblo
Aksesuarlar	Kolye, tesbih, anahtarlık, saat, pul koleksiyonu
Sanatsal Ürünler	El yapımı oyuncaklar, çizimler, ebru tablosu
Manevî Bağ	Namaz takkesi (dede), mendil (baba), oyuncak kamyon (baba)

Verilen cevaplar içerisinde ebeveynlerden geriye kalan 85 yıllık bir söz mendili aracılığıyla; kişiye yaşanmışlıkların muhafızı ve nesiller arası aktarımın vesilesi olmanın verdiği huzur ve saadete dikkat çekilmiştir. Gemlik yöresinde kapı üstlerine serilen, 30 yıldır saklanan büyükçe bir mendil ise arkadaşla hürmet etmenin sembolik bir ifadesidir ve zahirdeki ayrılıkların daha az can yakmasına vesile olmasına vurgu yapılması hatıraların bir başka vechesine tekabül etmektedir. Anket katılımcılarına “geçmişten günümüze uzanan hatıra anlayışına dair düşünceleri” sorulduğunda gelen cevaplar kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde iki ana başlıkta sınıflandırılmıştır:

Kişiyeye Ait Bellek ve Toplumun Ortak Hafızası: Hatıralar, kişilerin kimlik inşasında ve toplumun ortak hafızasının oluşumunda merkezî bir rol oynar. İnsanlar, fânîliklerini fark ederek geçmişini saklama ihtiyacı hissederler. Bu süreç, sadece ferdî anılarla sınırlı kalmayıp aynı zamanda kolektif hafızanın şekillenmesine katkı sağlar. Nesneler, onlara yüklenen anlam ölçüsünde insanların hafızasında iz bırakır ve geçmişle bağ kurmanın somut bir aracı hâline gelir. Böylece hatıralar, zamanın akışına direnerek kültürel mirasın ve toplum aidiyetinin korunmasına da hizmet eder. *Hatıraların Dönüşümü ve Modern Etkiler:* Dijitalleşme, hatıraların saklanma biçimini dönüştürmüş ve bu değişim, anıların nicelik artışı nedeniyle nitelikteki değer kaybı riskini beraberinde getirmiştir. Tüketim kültürü, hatıraları manevî bağlamından kopararak onları metalaştırabilir ve şahsî hafızanın ticarî bir unsura (müzayedeler, antika pazarları vb.) dönüşmesine sebebiyet verebilir. Öte yandan nostalji ve geçmişe duyulan özlem, bireyin zaman algısını şekillendirirken hatıralar, sosyal ve duygusal bağların sürekliliğini sağlayan araçlar olarak vazife görebilmektedir.

SONUÇ

Ayrılık teması etrafında şekillenen şiirde yağlık (mendil), bir nesne olmasından ziyade, şairin yaşadığı yoğun duyguların maddî bir yansıması olarak da vazife görmektedir. Şiirde iç içe geçmiş kavram örüntüleri aracılığıyla şekillendirilen mendil, hatıra kimliği kazanarak metne dâhil edilir ve diğer nesneler arasında sevgiliden geriye kalan tek somut varlık olması sebebiyle merkezî bir konuma taşınır. Bu objenin etrafında kurulan tasvirler, şiirin sanatsal niteliğini artırarak metni basit bir anlatım düzleminden çıkarıp estetik değer taşıyan bir manzume hâline getirir. Yağlık; bir eşya olmanın ötesinde ayrılık, özlem, ölüm ve matem somutlaşmış bir simgesi olarak işlenir. Kirlenmesine, yıkanmasına, siyaha boyanmasına ve çeneye bağlatılmasına referansla şiirin dokusunda yerini alır. Bu bağlamda yağlık, şairin iç dünyasındaki değişim sürecinin ayrılmaz bir parçası hâline gelerek onun hissî çöküşünü sembolize eden bir imgeye tahavvül eder. Aynı zamanda ruh, beden ve nesne arasındaki ontolojik ilişkiyi yansıtan bir gösterge vazifesi görürken, aşkın nihaî sona erişini temsil eden bir obje olarak da konumlanır. Böylece hem ferdî acı ve tecrübenin hem de içtimâî ve harsî temsillerin taşıyıcısı olarak çok boyutlu bir fenomene dönüşür.

Mendil, tarihî süreçte çok yönlü bir göstergeye dönüştüğü gibi 19. yüzyıldan 21. yüzyıla uzanan zaman diliminde de teknolojinin etkisiyle anlam dünyasında önemli değişimler geçirmiştir. Bu değişimi incelemek amacıyla yürütülen anket çalışmasına 110 katılımcı dâhil edilmiş ve çeşitli sorular aracılığıyla veri toplanmıştır. Araştırma bulguları, katılımcıların %87,3'ünün geçmişte sona ermiş ilişkilerine ait hatıra nesnelerini korumaya devam ettiğini, %12,7'sinin ise bu tür nesneleri saklama eğilimi göstermediğini ortaya koymaktadır. Bildiri çerçevesinde sevgiliden yadigâr olarak saklanan mendil özel bir örnek teşkil ederken genel anket sonuçları hatıra nesnelerinin daha çok aile bireyleri ve yakın sosyal çevreyle bağlantılı olduğunu göstermektedir. Anket kapsamında katılımcılara "Geçmişten günümüze hatıra anlayışına dair düşünceleriniz nelerdir?" sorusu yöneltilmiş ve yanıtlar şu temel noktalar etrafında şekillenmiştir: Hatıralar, kişiye ait bellek ve toplumun ortak hafızasının oluşumunda merkezi bir rol üstlenmektedir. Nesneler, geçmişle bağ kurmanın somut araçları olarak vazife görürken dijitalleşme süreci, hatıraların saklanma biçimini değiştirerek onları metalaşma (müzayede, antika pazarları vb.) riskiyle karşı karşıya bırakmıştır. Tüketim kültürü, hatıraları manevî bağlamlarından koparma potansiyeline sahip olsa da nostalji ve geçmişe duyulan özlem, hatıraları sosyal ve duygusal bağların devamlılığı-

nı sağlayan unsurlar olarak konumlandırmaya devam etmektedir. Böylece hatıralar, kişiye ait deneyimlerin ötesinde kültürel mirasın korunmasına da katkıda bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey, “Enfiye Mendilleri, Enfiyeler, Enfiye Kutuları”, *Ehli Keyfin Kitabı*, ed. Fatih Tıgılı, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Arı, Ramazan, “Eşyadan Sanata: Klasik Türk Şiirinde Eşya”, *Şiir Kuran Nesneler*, ed. Ahmet Cüneyt İssı- Mehmet Özger, Hece Yayınları, İstanbul, 2019.
- Avcı, Meral, “Türk Halk Kültüründe Mendil”, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Ankara, 2024.
- Azizova, Elnure, “İbrahim’in Havuzu’ndan İsa’nın Mendili’ne Oryantalizmin Edessa’sında Dini Eksen: 16.-19. Yüzyıl Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Urfa’sında Yahudi, Hristiyan ve Müslüman Kimliği Üzerine”, *İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa “Osmanlı Belge ve Kaynaklarında Urfa IV”* ed. Kasım Şulul vd., Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Şanlıurfa, 2018.
- Batıslam, H. Dilek, “Cem Sultan’ın Destmâl (Mendil) Gazeli ve Benzeri İki Gazel Hakkında”, *Prof. Dr. Emine Gürsoy Naskali Armağanı Tevazu Kitabı*, ed. Gülten Sağol Yüksekaya vd., Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2023, s. 139-160.
- Çelik, Yeşim, “(Dertli) Tâlib Dîvânı (İnceleme-Metin)”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Isparta, 2025.
- Daşkesen, Halil, “Siyah Rengin İkonografisi: Louise Nevelson Örneği”, *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 2023, c. 13, S. 2, s. 348-367.
- Ersun, Durmuş, “Bir Tekstil Ürünü ve İkonografik Objeler Olarak Mappa Kullanımı”. *JUHIS* 2020, c. 3, S. 1, s. 115-125.
- Gazimihal, Mahmut R, “Oyun ve Mendil”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 1960, c. 6, S. 129, s. 2114-2135.
- Günyol, Hande, “Saray ve Osmanlı Toplum Yaşamında “Mendil” Kullanımı Üzerine Notlar”, *Filiz Çağman’a Armağan*, ed. Ayşe Erdoğan vd., Lale Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 291- 302.
- Karaköse, Saadet, “Mendil Mendile İşlenen Zaman: Kültürel Yansıtma Aracı Olarak Mendilin Tükenişi”, *Folklor/Edebiyat* 2003, c. IX, S. XXXV, s. 5-16.
- Koçu, Reşat Ekrem, *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları, Ankara, 1969.
- Solak Demir, Nergiz ve Berkli, Yunus, “Türk-İslam Kültüründeki Destimal Geleneği ile Hristiyan İnancındaki Kutsal Mendil İkonografisinin Karşılaştırılması”, *Sanat Tarihi Dergisi* 2022, c. 31, S. 1, s. 741-771.

- Sondaş Ayşegül ve Demirci Sağıroğlu, Özlem, “Kırsal mimarinin yok olma riski altındaki ortak mekanları: Çamaşırhaneler”, *Grid Mimarlık, Planma ve Tasarım Dergisi* 2022, c. 5, S. 2, s. 250-275.
- Şimşek, Seyfettin, “Mendilin Hikayesi”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* 1960, c. 6, S. 129, s. 2114-2135.
- Tek, Recep, “Türk Edebiyatında Dertli Olgusu Âşık Dertli ve Eserleri (İnceleme-Metin)”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi*, Kayseri, 2011.
- Tanrıbuyurdu, Gülçin, “Bir Kültür Taşıyıcısı Bir Gizli Dil: Klâsik Türk Şiirinde Mendil”. *Milli Folklor* 2010, c. 22 S. 87, s. 196-203.
- Türkyılmaz, Dilek, “Aşkın ve Ayrılığın Sessiz Dili: Türkülerde Mendilin Simgesel Yolculuğu”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 2024, c. 8, S. 3, s. 1358-1380.
- Uysal, Günay, “Tokat’ta Yaşatılan Hediye Mendil Geleneği”, *Uluslararası Geçmişten Günümüze Tokat’ta İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu Bildiriler 2*, ed. Hanifi Vural vd., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Yayınları, Tokat, 2018, s. 332.
- Uysal, Hülya ve Çetin, Onur, “Çağdaş Sanatta Nesne/İmge: Günümüz Sanatçısı Iliko Zautashvili Örneği”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2024, S.14, s. 783-797.
- Ünalan, Özlem “İşlevsel Halk Bilimi Kuramı Çerçevesinde Türk Halk Kültüründe Mendil”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* 2023, c. 16, S. 41, s. 98-122.
- Yelboğa, Nurullah, “Ölüm ve Yas Ritüelleri: Din, Modernizm ve Batı Medeniyetleri Ekseninde Bir Değerlendirme”. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2024, S. 20, s. 323-344.
- Yıldırım, Emin, “Türkiye, Kazakistan, Azerbaycan Özelinde Türk Dünyası Müzik Kültüründe Mendil”, *EJMD* 2024, S. 25, s. 227-248.
- <https://www.bayrakmuzayede.com/gumus-tel-kirma-iscilikli-damat-mendili-soz-mendili.html> Erişim tarihi: 31.05.2025
- <https://www.bayrakmuzayede.com/osmanlica-yazili-nisan-mendili.html> Erişim tarihi: 31.05.2025
- <https://forms.gle/sX6W4M13n8BAym389> Erişim tarihi: 01.06.2025.

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE DEĞERLİ TAŞLARIN REDİF OLARAK KULLANILDIĞI ŞİİRLER ÜZERİNE BİR DENEME*

Kamile ÇETİN**

Ahmet GENÇAY***

Özet: Öteden beri insanların ilgisini çeken değerli taşlar, Klasik Türk şiirinde de farklı ilgilerle konu edilmiş maddî kültür unsurlarındandır. Başta divanlar olmak üzere, Klasik Türk edebiyatı mahsullerine bakıldığında şairlerin kıymetli taşlara ilgi duydukları, onlarla ilgili çeşitli benzetmelere, inanç ve tasavvurlara yer verdikleri görülmektedir. Bazen beyitlere konu olan değerli taşlar, bazen de redif olarak söz konusu edilmiştir. Değerli taşların redif olduğu şiirlerde, bütün manzume o taş etrafında şekillenip hayat bulmuş, redifi oluşturan değerli taş, her bir şair tarafından ve şiirin her bir beytinde farklı ilgiler bağlamında türlü görüntülerle karşılık bulmuştur. Zira redif, şiirde ses ve ritim açısından bütünlük sağlarken anlam bakımından da mısralar arasında bağlantı kurmuştur. Böylece de konu bütünlüğüne katkıda bulunmuştur. Neticede şiir, redifi oluşturan değerli taş merkezinde şekillenmiştir. Klasik Türk edebiyatı şairleri onları; çeşitleri, kullanım alanları, renkleri, şekilleri, parlaklıkları, türleri ve kıymetli oluşları münasebetlerinden istifadeyle eserlerinde söz konusu etmişlerdir. Bununla birlikte, gündelik hayatta rastlanan birçok öğeyi de yukarıda sıralanan hususlar bağlamında, değerli taşlarla ilişkilendirerek ele almışlardır. Diğer taraftan, müstakil olarak değerli taşları tanıtan ve adına cevâhir-nâme denilen eserler kaleme almışlardır. Aynı zamanda, daha çok sevgilinin ağzı, dişleri, dudağı, yanağı gibi türlü güzellik unsurlarını teşbih ve tasvir etmede değerli taşlardan geniş şekilde yararlanmışlardır. Bu çalışmada, daha önce üzerlerinde herhangi bir akademik çalışma ve değerlendirme yapılmamış şiirler olmaları hasebiyle, 15. asır Klasik Türk şiiri geleneğine mensup şairlerden Molla Aşkî ile 18. asır ediplerinden Ahmed Bâ'is divanlarında yer alan "la'l", "yâkût", "zümürred" redifli gazeller inceleme konusu olarak seçilmiştir. Böylelikle, üç değerli taşın redif oldukları üç manzume bağlamında ve bahsi geçen şairler ekseninde, Klasik Türk şiirinin iki farklı yüzyılına ait iki divanda bulunduğu yansımalar dikkatlere sunulmuştur. Birer maddî kültür ögesi durumundaki lâl, yakut ve zümürred'in, Klasik Türk edebiyatı geleneğine mensup iki şair ve üç gazel bağlamında hangi edebî sanatlara, hangi çağrışımlara ve ne tür ilgilere konu edildikleri dikkatlere sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Değerli taşlar, redif, la'l, yâkût, zümürred

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan"da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Doç. Dr., SDÜ İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kamilecetin@sdu.edu.tr, ORCID NO: 0000-0003-1676-0234.

*** SDÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, y12230297009@ogr.sdu.edu.tr, ORCID NO: 0000-0001-8262-5108.

An Essay On Poems In Classical Turkish Poetry That Use Gemstones As Redif

Abstract: Gemstones, which have long attracted interest, are material cultural elements that have been addressed in various ways in classical Turkish poetry. Examining the works of classical Turkish literature, particularly divans, it is evident that poets were interested in gemstones and included various metaphors, beliefs, and ideas related to them in their works. Gemstones are sometimes the subject of couplets, and sometimes they are featured as redif. In poems where gemstones are redif, the entire poem is shaped and brought to life around that gemstone, and the gemstone that forms the redif is reflected in various images in the context of different interests by each poet and in each couplet of the poem. This is because the redif provides unity in terms of sound and rhythm in the poem, while also establishing a connection between the lines in terms of meaning. Thus, it contributes to the unity of the subject. Ultimately, the poem is formed around the gemstone that constitutes the redif. Classical Turkish poets refer to them in their works, drawing on their varieties, areas of use, colors, shapes, brilliance, types, and valuable properties. At the same time, they also address many elements encountered in everyday life in the context of these aspects, relating them to gemstones. On the other hand, the poets wrote works called *cevâhir-nâme*, which introduced gemstones independently. At the same time, they widely utilized gemstones in similes and descriptions of various elements of beauty, such as the lover's mouth, teeth, lips, and cheeks. In the present study, ghazals with the redif "la'l", "yâkût" and "zümrürd" from the divans of Molla Aşkî, a poet belonging to the 16th century Classical Turkish poetry tradition, and Ahmed Bâ'î, an 18th century scholar, were selected as the subjects of analysis. Thus, the reflections of these three gemstones in the context of the three poems in which they appear as redif, and within the framework of the aforementioned poets, in the two divans of two different centuries of Classical Turkish poetry are presented. The study examined the literary arts, associations, and interests related to lâl, yakut, and zümrüd, which are elements of material culture, in the context of two poets and three ghazals belonging to the Classical Turkish literary tradition.

Keywords: Gemstones, redif, la'l, yâkût, zümrürd.

GİRİŞ

Basitçe "mineral toplulukları" şeklinde tanımlanabilecek olan taşlar, içerdikleri-minerallere bakılarak oluştukları yer kabuğu ortamları hakkında geniş bilgiler elde edilebilen ve bu bağlamda bir tür belge niteliği taşıyan unsurlardır. Dolayısıyla dünyanın jeolojik gelişiminin izlerini üzerlerinde taşırlar¹. Taş kavramı denildiğinde akla gelen "değerli taşlar"; "farklı özelliklere sahip olan, çekiciliği yüksek, mücevher, süsleme ve benzeri sektörlerde kullanılan organik, mineral ya da kayalardan oluşmuş malzemeler"dir². Bu taşlar, dünyanın her bölgesinde ve hemen her uygarlıkta ya tek başlarına ya da birtakım metallerle birlikte işlenmiş; *süslenme*, *şifa verme*, *kutsallık atfetme* gibi türlü amaçlarla, başta takı olmak üzere, birçok objenin yapımında kullanılmıştır. Bir taşın, değerli taş olarak kabul edilmesinde *ender bulunmak*, *göz alıcı*, *gösterişli*, *sert ve şekillendirilmeye uygun olmak* gibi özellikler aranmakta-

¹ Erdoğan Yüzer-Yıldırım Güngör-Serdar Aydoğan, *Doğal Taşın Öyküsü*, Kare Tasarım, İstanbul, 2016, s. 26, <https://imib.org.tr/wp-content/uploads/k-6.pdf> (Erişim Tarihi: 23.06.2025).

² Murat Hatipoğlu, "Güğü Köyü'nde Ametist Madeni Potansiyeli ve Değerlendirmesi", *Alaçam Dağları ve Dursunbey I. Ulusal Sempozyumu* 2-3 Eylül 2002 Dursunbey/BALIKESİR, s. 4, https://www.academia.edu/62324573/G%C3%BC%C4%9F%C3%BC_K%C3%B6y%C3%BC_nde_ametist_madeni_potansiyeli_ve_de%C4%9Flerlendirilmesi_Potential_and_economics_of_amethyst_mine_in_G%C3%BC%C4%9F%C3%BC_village (Erişim Tarihi: 06.07.2025).

dır. Değerli taşlardan süs malzemesi, küçük heykelticiler yapma, farklı sanatsal yapıtlarda ve sergileme amacıyla koleksiyonculukta kullanma gibi çeşitli işlevlerde istifade edilmektedir³.

Taşlar; farklı milletlerde, dinlerde ve medeniyetlerde türlü bakımlardan ve çeşitli özellikleriyle yansıma bulmuştur⁴. Bahsi geçen durum, Türkler ve Türk kültürü için de geçerlidir. Bu bağlamda ilk akla gelen, yağmur gibi tabiat olaylarını yönlendirmede istifade edilen yada taşıdır⁵. Ayrıca Türklerde taş ve taşla ilgili birçok başka husus ve özellik yer almaktadır⁶.

İslâm dininde taş kültü bulunmamaktadır. Ancak, “Makâm-ı İbrâhim” ve “Hacerüleşved taşı” vardır⁷. Hem Türk hem de İslâm medeniyetinin en önemli temsilcilerinden olan Osmanlı Devleti’nde ise taşlar ve değerli taşlar, oldukça ilgi görmüştür⁸.

Klasik Türk şiiri, birçok unsurdan istifade eden bir şiir geleneğidir. Bu bağlamda, türlü tabiat öğeleri, gök cisimleri, âdetler, gelenek ve görenekler gibi sosyal hayat unsurları edebî eserlere -farklı ilgiler bağlamında- konu olmuştur. Parlaklıkları, güzellikleri, kendilerine mahsus renkleri, elde edilme şekilleri gibi türlü münasebetlerle akik, inci, elmas, kehribar, lâl, mercan, yakut, zümrüt gibi değerli taşlar da Klasik Türk şiiri geleneğine mensup şairlerin ilgisini çekmiş; şiirlerine, edebî eserlerine malzeme olmuştur. Şairler, değerli taşlar söz konusu olduğunda daha çok teşbih ilgisinden istifade etmekle birlikte, teşhis ve hüsn-i ta’lil, telmih gibi farklı edebî sanatların anlatım gücünden de yararlanmışlardır⁹. Kıymetli taşlara ilgi duyan şairler, onlarla ilgili çeşitli benzetmelere, inanç ve tasavvurlara yer vermişler¹⁰, diğer unsurlarda

³ Hakkı Babalık, *Türkiye Değerli Taş Potansiyeli ve Pazarlama Sorunları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın, 2009, s.3.

⁴ Bu konuda geniş bilgi için bk. Hikmet Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1968, s. 6-33.

⁵ Klasik Türk şiirinde yada taşı hakkında yapılmış bir çalışma için bk. Muvaffak Eflatun, “Klasik Türk Şiirinde Türk Mitolojisinin İzleri: Yada ve Galebe Taşı Örnekleri”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (ESTAD) [Journal Of Old Turkish Literature Researches]*, Eylül 2023, c. 6, S. 3, s. 570-601.

⁶ Bu konuda geniş bilgi için bk. Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, s. 34-92. Ayrıca bk. Hakkı Acun, “Taş”, (Türk Kültüründe Taş Türleri), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, TDV Yayınları, İstanbul, 2011, c. 40, s. 142-144.

⁷ Nebi Bozkurt, “Taş”, *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 2011, c. 40, s. 141.

⁸ Bu konuda geniş bilgi için bk. Cansu Ekinci, *Osmanlı Sarayında ve Osmanlı Ümerası Arasında Altın ve Mücevher Kullanımı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yeniçağ Bilim Dalı, Denizli, 2019, s. 3-70.

⁹ Seda Uysal Bozaslan, “Divan Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Değerli Taşlar”, *Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu (3-5 Ekim 2019 Balıkesir/Edremit) Tam Metin Bildiriler Kitabı*, ed. Doç. Dr. Mustafa Aça, Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği TOKÜAD Yayınları, Çanakkale, 2019, s. 389-390.

¹⁰ Mehmet Kırbıyık, “Bazı XVI. Yüzyıl Divanlarında Kıymetli Taşlar”, *Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, 2007, S. 18, s. 61-65.

olduğu gibi, değerli taşları da birtakım mecazları ve imgeleri oluşturmada söz konusu etmişlerdir¹¹. Ayrıca, geçmiş dönemde değerli taşlarla ilgili bilgi veren ve adına *cevher-nâme*, *cevâhir-nâme* denilen müstakil eserler ortaya konulmuştur¹².

Klasik Türk edebiyatında bulduğu yansımalarla ilgili bazı akademik çalışmalar da yapılan değerli taşlar¹³, beyit düzeyinde veya müstakil olarak şiir- lere konu olmuştur. Bu çerçevede, sevgilinin türlü güzellik unsurlarını (ağız, diş, dudak, yanak vs.), âşışın sararan yüzünü veya gözyaşlarını, bazen de gül gibi tabiattan alınan bir unsuru veya şarap gibi maddeleri teşbih veya istiâ- re yoluyla ortaya koymada değerli taşlardan yararlanılmıştır. Diğer taraftan, Klasik Türk şiirinde değerli taşların redif olarak söz konusu edildiği şiirler de kaleme alınmıştır. Bu durumda, bütün manzume o taş etrafında şekillenip hayat bulmuş, redifi oluşturan değerli taş, her bir şair tarafından ve şiirin her bir beytinde farklı ilgiler bağlamında türlü görüntülerle karşılık bulmuştur¹⁴. Zira redif, şiirde ses ve ritim açısından birlik sağlarken anlam bakımından da mısralar arasında bağlantı kurarak konu bütünlüğüne katkıda bulunur¹⁵.

¹¹ Kutlar, *Klasik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme*, s.1.

¹² Bu tür eserler hakkında geniş bilgi için bk. Remzi Demir-Mutlu Kılıç, "Cevâhirmâmeler ve Osmanlılar Dönemi'nde Yazılmış İki Cevâhirmâmeler", *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi* (OTAM), 2003, c. 14, S. 14, s. 1-64; Fatma Sabiha Kutlar, *Klasik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme*, Öncü Kitap, Ankara, 2005; Fatma Sabiha Kutlar, "Ahmed-i Bîcân'ın Manzum Cevâhir-nâmesi", *Milli Folklor*, 2013, S. 49, s. 81-86; Sümeyra Alan, "Çağatay Türkçesi Dönemi Eserlerinde Değerli Taşlar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2023, c. 63, S. 1, s. 40.

¹³ Değerli taşlarla ilgili yapılan bazı çalışmalar için bk. Fatma Sabiha Kutlar, "Değerli taşlar-I: Fîrûze", *Studia Uralo-Altaica*, c. 47 (1), s. 373-386, https://acta.bibl.u-szeged.hu/16659/1/altaica_047_373-386.pdf (Erişim Tarihi: 28.05.2025); Meryem Yılmaz, XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiiri'nde Değerli Taşlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde, 2004; Mutlu Melis Özgeriş, "Değerli Taşlar Yönünden Ahmet Paşa Divanı", *Türkiyat Mecmuası*, 2016, c. 26, S. 2, s. 307-324; Yeliz Toprak, *Kanûni Devri İhtişamının Divan Şiirine Yansımaları (Hayâlî, Bâkî ve Taşlıcalı Yahyâ Divanlarında Değerli Taşlar)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, 2017; Semih Yeşilbağ, "Muhibbî Divânı'nda Değerli Taşlar", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2019, 22, s. 689-712; Ela Aslan, "Bâkî Divânı'nda Değerli Taşlar ve Madenler", *T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi VI. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi 13-16 Haziran 2021 (TUDOK 2021) Genç Türkologlar, Kültür'de buluşuyor Bildiriler*, ed. M. Fatih Köksal-Emre Berkan Yeni, c. 1, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, 2022, s. 499-522; Fatma Aydın, "Aşk Yolunun Kara Taşları: Divan Şiirinde Taşlar", *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi (asbider)*, 2023, c. 10, S. 30, s. 255-281; Ceren Önal, *Üç Çağdaş Şair: Haşmet, Koca Râgıb Paşa ve Fâtma Hanım Divanlarında Değerli Taşlar ve Madenler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep, 2024; Merve Uzunburun, *Klasik Türk Edebiyatı'nın Kadın Şairlerinin Divanlarında Değerli Taşlar ve Madenler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Isparta, 2024.

¹⁴ Değerli taşların redif olduğu şiirlerle ilgili yapılan bazı çalışmalar için bk. Kamile Çetin-Merve Uzunburun, "Nazire Geleneği Bağlamında ve Rediflerin İzinde Elmasın ışıltısını Takip Etmek", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (ESTAD)*, Eylül 2023, c. 6, S.3, s. 665-718; Kamile Çetin, "Ahmed Paşa ve Ahmed-i Rıdvân'ın "La'l" Redifli Kasidelerinin Mukayesesi", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2022, (26), s. 582-602.

¹⁵ Şevkiye Kazan Nas, "Çaresizliğin Yankılanan Sesi: "Elimden Ne Gelir" Redifli Gazeller Üzerine Bir Değerlendirme", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2016, (36), s. 383.

Bildiride, “yakut”, “zümrüt” olmak üzere değerli taşlarla yarı değerli taşlar kategorisinde değerlendirilen “lâl” taşının¹⁶ Klasik Türk edebiyatında redif olduğu bazı şiirler inceleme konusu olarak seçilmiştir. Bir gazelinde “yâkût” kelimesini redif olarak tercih eden şair, Molla Aşkî'dir¹⁷. Asıl adı Muhammed Abdürrrezzak olan ve *Aşkî-yi Kadîm* olarak tanınan¹⁸ Aşkî¹⁹, 15. yüzyıl müelliflerinden olup II. Murad ve II. Mehmed (Fâtih) dönemlerinde yaşamıştır. Şair, devrinde yeterince tanınmamıştır. Tezkire yazarlarından Sehî Bey, Aşkî'nin Sultan Mehmed tarafından rağbet gördüğünü, gazel söyleme tarzıyla nazım üslûbunun beğenildiğini söylemiştir²⁰. Buna mukabil, şiir sanatı diğer tezkire yazarları tarafından takdir edilmemiş ve şair, zaman zaman aynı mahlaslı başka isimlerle karıştırılmıştır²¹. Latîfi, Aşkî'nin Sultan Mehmed'i metheden şiirler yazdığını, devrinde meşhur olduğunu, şiirinde hoşluk, tatlılık bulunmadığını, yine de yüksek rütbelere erişip dikkate değer bir ulufe aldığını ifade etmiştir²². Âşık Çelebi ise Aşkî'nin şairliğini beğenmediğini söylemiş; Sehî Bey ve Latîfi'nin izinden giderek eserinde ona yer verdiğini dile getirmiştir²³. Aşkî, yaşadığı yüzyıldan Necâtî Bey, Ahmed Paşa gibi şairlerin gölgesinde kalmıştır²⁴. Ancak şairin, Fatih Sultan Mehmed'den teveccüh görmesi ve bir kısım şiirleri dikkate alındığında Sehî Bey dışındaki tezkirecilerin onun hakkındaki kanaatlerinde yanıldıkları sonucuna varılabilir.

¹⁶ Sabah Yılmaz Şahin, “Süstaşlarının Tarihsel Yolculuğu”, Eşit Köşe, *jeodergi TMMOB Jeoloji Mühendisleri Odası e-dergisi*, Temmuz-Ağustos-Eylül 2023, S. 43, s. 36, https://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/02b1ef2daf2d218_ek.pdf?dergi=JEODERG%DD (Erişim Tarihi: 19.07.2025),

¹⁷ Ahmet Atilla Şentürk-Nurcan Boşdurmaz, *Molla Aşkî Divânı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s.384-386.

¹⁸ İlhan Genç, “Aşkî”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2002, c. 1, s. 508; Azmi Bilgin, “Aşkî'nin Manzumeleri”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi (TKİ)*, 2004, 10, s. 149.

¹⁹ Ahmet Atilla Şentürk-Nurcan Boşdurmaz, “Fatih Dönemi Şairlerinden Molla Aşkî'nin Hayatı ve Eserleri Hakkında”, *Journal of Turkish Studies Festschrift in Honor of Walter G. Andrews*, 2019, vol. 35/1, s. 239.

²⁰ Sehî Beg, *Heşt Bihişt*, (Haz.: Halûk İpekten- Günay Kut, Mustafa İsen - Hüseyin Ayan, Turgut Karabey), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2017, s. 86, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56165,hest-bihistpdf.pdf?0&_tag1=03E-E5380B678F1063BF0A9ED54D2FA0DD771F0E5&crefer=08AECEA8F6498F60272B2AFFC7E-42D80574AE78C10D2647957B2A847AD23141E (Erişim Tarihi: 06.07.2025).

²¹ Bilgin, Aşkî'nin Manzumeleri”, s. 150; Şentürk-Boşdurmaz, “Fatih Dönemi Şairlerinden Molla Aşkî'nin Hayatı ve Eserleri Hakkında”, s. 242-247; Nusret Gedik, “XV. YY. Şairi Mollâ ‘Aşkî’nin Yayımlanmamış Şiirleri”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi/The Journal of Ottoman Literature Studies*, Aralık/December, 2024, 33, s. 175.

²² Latîfi, *Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratu'n-Nuzamâ*. (Hazırlayan: Rıdvan Canım), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2018, s. 369, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 06.07.2025].

²³ Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, (Haz.: Filiz Kılıç), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2018, s. 471, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 06.07.2025).

²⁴ Şentürk-Boşdurmaz, “Fatih Dönemi Şairlerinden Molla Aşkî'nin Hayatı ve Eserleri Hakkında”, s. 247; Ahmet Atilla Şentürk, “Aşkî/İşki Aşkî-i Kadî, Muhammed Abdürrrezzâk”, 28.12.2014, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/aski-iski-askii-kadim-muhammed> (Erişim Tarihi: 20.06.2025).

lir²⁵. Aşkî'nin Divanı'ndan başka *Heft Peyker* adlı, Nizâmî-i Gencevî'nin aynı isimli eserinden tercüme ettiği 5612 beyitlik bir mesnevisi daha vardır²⁶.

Tebliğde ele alınan “la’l” ve “zümürüd” redifiyle yazılmış iki gazel ise 18. yüzyıl Klasik Türk edebiyatı şairlerinden Ahmed Bâ’is tarafından kaleme alınmıştır. Şairin Divanı’nda “-i elmâs” redifiyle yazılmış bir de övgü gazeli vardır²⁷. Ahmed Bâ’is, ya da diğer adıyla Kasapzade Ahmed Bâ’is Efendi, 18. yüzyılda yaşamış, hayatı hakkında yeterli bilgiye sahip olunamayan şairlerdendir. Bursa Karacabey/Mihaliç’te dünyaya gelmiştir. Medresede eğitim almış olan Ahmed Bâ’is, çeşitli devlet görevlerinde bulunmuştur. Bilinen tek eseri, Divançesi’dir²⁸. Döneminin kudretli şairlerinden kabul edilen, gazellelerini akıcı bir Türkçeyle kaleme alan Bâ’is, şiirlerinde Bâkî, Nâbî, Sâbit, Nâilî, Nevres, Nâşid, Fâzıl ve Fehîm’in etkisinde kalmıştır²⁹.

La’l (Lâl) Redifiyle Yazılmış Gazel

Esasen bir yakut çeşidi olan ve “kızıl, sarı, zebercet, zümrüt, benefş” olmak üzere farklı renkleri bulunan lâl³⁰, Klasik Türk edebiyatında daha ziyade kırmızı rengiyle konu edilen taşlardandır³¹. En kıymetli çeşidinin Bedahşan’da çıkarılmasından dolayı, *lâl-i Bedahşanî* tamlamasıyla zikredilmiştir³². Arap ve Fars edebiyatında olduğu gibi, Klasik Türk edebiyatında da daha çok sevgilinin dudağı için teşbih veya istiâre aracı olarak karşılık bulmuştur. Ayrıca, daha çok kırmızı renkli çeşidine atfen “şarap, kan, âşığın kanlı gözyaşla-

²⁵ İsmail Ünver, “Aşkî, Kadîm”, *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 1991, c. 4, s. 23.

²⁶ Gedik, “XV. YY. Şairi Mollâ ‘Aşkî’nin Yayınlanmamış Şiirleri”, s. 177.

²⁷ Bahsi geçen gazel, bir başka çalışmada incelendiği için makaleye dâhil edilmemiştir. Söz konusu çalışma için bk. Çetin-Uzunburun, “Nazire Geleneği Bağlamında ve Rediflerin İzinde Elmasın İşıltısını Takip Etmek”, s. 675-680.

²⁸ İdil Can Mamaş, *Divançe-i Bâis*, Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, İstanbul, 1965; Akın Zengin, *Bâ’is, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divançesi (Şekil ve Muhteva Özellikleri-Metin)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Türkiye Cumhuriyeti Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Giresun, 2018, s.16; Bilge Kaya Yiğit, “18. Yüzyıl Divan Şairi Ahmed Bâ’is ve Divançesi”, *DTCF Dergisi*, 2022, 62 (1), s. 296; Enes Yıldız, “Ahmed Bâ’is Divanı Üzerine”, *LITTERA TURCA Journal of Turkish Language and Literature*, 2024, c. 10, S. 2, s. 292-293; Ozan Kolbaş, “Divânçe-i Bâis’in Yeni Tespit Edilen Nüshası ve Ekler”, *ÇÜTAD Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2024, c. 9, S. 2, s. 727.

²⁹ Tahir Üzgör, “Bâ’is (?-1789)”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2002, c. II, s. 152; Seyhülislâm Ârif Hikmet, *Tezkiretü’ş-Şîarâ (İnceleme-Metin)*, (Haz.: Mehmet Nuri Çınarcı), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 27-28, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64059,seyhulislam-arif-hikmet-bey-tezkiresipdf.pdf?0>, (Erişim Tarihi: 29.06.2025); Beyhan Kesik, “Ba’is, Kasab-zâde Ahmed Bâ’is Efendi”, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/bais-kasabzade-ahmed-bais-efendi>, 14.06.2014, (Erişim Tarihi: 20.06.2025).

³⁰ Fatma Sabiha Kutlar, “La’l”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2004, c. 4, s. 229.

³¹ İskender Pala, “La’l”, *DİA*, TDV Yayınları, Ankara, 2003, c. 27, s. 69-70.

³² Ahmet Talat Onay, “Bedehşân”, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, Kurgan Edebiyat, Ankara, 2016, s. 87.

rı” gibi benzetmelere konu edilmiş, zaman zaman da kıymetli oluş ilgisinden yola çıkılarak şairin şiiri için teşbih veya mukayese unsuru olmuştur³³. Yapılan taramalar sonucu, 18. yüzyıl şairlerinden Ahmed Bâ’is Divanı’nda “-ı la’l” ifadesinin redif olduğu bir gazele rastlanmıştır³⁴. Söz konusu gazel, 10 (on) beyitten oluşmakta olup aruzun *Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilâtün Fâ’ilün* kalıbıyla kaleme alınmıştır. Ahmed Bâ’is, bir hüsn-i ta’lil örneğine yer verdiği ilk beyitte, sevgilinin hem kıymetli hem kıpkırmızı olan dudaklarını lâl taşıyla münasebete getirmiştir. Şaire göre, lâl taşı billur parçası gibi sıradan bir taş olmaktan kurtaran şey, sevgilinin kıpkırmızı dudağına benzer bir renge sahip olmasıdır:

Olmasaydı mazhar-ı reng-i leb-i dil-dâr-ı la’l

Pâre-i billûrveş olmazdı kıymetdâr-ı la’l (G. 50/1)

Şair, ikinci beyitte kırmızı şarabın sevgilinin kırmızı dudaklarından duyduğu keyifle coşkuya kapılması durumunda üzerinde bulunan hava kabarcıklarının her birinin lâl taşı kadar kıymetli hâle geleceğini ifade etmiştir. Aslında içen kişiye keyif vermesi gereken şarabın, sevgilinin lâl taşı gibi değerli ve kırmızı dudaklarının verdiği neşeyle coşması durumu dikkat çekicidir. Beyitte sadece “la’l” kelimesiyle değil, “bâde-i hamrâ” (kırmızı şarap) terkibiyle de kırmızı rengin vurgulandığı dikkati çekmektedir. Bir önceki beyitte olduğu gibi Bâ’is, burada da yine sevgilinin dudaklarını ön plana çıkarmış ve onların lâl taşından kıymetli olduğunu, kırmızı şaraptan daha çok keyif verdiğini dile getirmiştir:

Bâde-i hamrâ lebin keyfiyle gelse çûşişe

Her habâb-ı âb-dârın gösterir yek-bâr la’l (G. 50/2)

Bir sonraki beyitte lâl taşının yanında bir diğer değerli taş olan şebçerâğa (gece parlayan yakut veya inciye³⁵) yer verilmiştir. Işıma özelliği bulunan şebçerâğ, şimşirek (şımşırak) taşı olarak da isimlendirilmiştir³⁶. Bâ’is’in tasavvuruna göre, lâl taşı şebçerâğ gibi kıymetli ve sevgilinin meclisini aydınlatan değerli bir taş hâline getiren şey, renkli yağını sevgilinin gül yaprağına benzeyen yüzünden almasıdır. Sevgilinin yüzü, etkileyici güzelliği, parlaklığı ve canlılığıyla öne çıkar. “Revgan-i reng” ifadesi, rengârenk ve parlak

³³ İskender Pala, “La’l”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları. 9. Baskı, İstanbul, 2002, s. 284.

³⁴ Söz konusu gazel, şu çalışmadan alınmıştır: Zengin, *Bâ’is, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divançesi* (Şekil ve Muhteva Özellikleri-Metin), s. 189.

³⁵ Pala, “Şeb-çerâğ”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 422.

³⁶ Mehmet Yaşar Ethem, *A’dan Z’ye Kıymetli ve Yarı Kıymetli Taşlar* (Süs Taşları), Geliştirilmiş, Gözden Geçirilmiş ve Tasnife Tabi Tutulmuş İkinci Baskı, TMMOB Maden Mühendisleri Odası, 2006, s. 167 <https://madencilikrehberi.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/02/kitap-a-dan-z-dec49ferli-tac59flar.pdf> (Erişim Tarihi: 30.05.2025).

bir ışıltıyı çağrıştırırken “gül-berk-i rûy” tamlaması da gül gibi parlak, taze, ışıltılı bir yüze işaret etmektedir. Sevgilinin gençlik ve sağlığına bağlı olarak kırmızı ve parlak renkteki yüzü, lâl taşının yanında gül yaprağı ve şebçerâğla ilişkilendirilmiştir. Beyit, hüsn-i ta'lil sanatının ön planda oluşuyla dikkati çekmektedir:

Revgan-i rengin alıp gül-berk-i rûyından olur

Şeb-çerâğ-i pür-furûg-ı meclis-i dil-dâr la'l (G. 50/3)

Şairin tasavvuruna göre lâl taşı, sâkînin narçiçeği rengindeki dudaklarına arzu duymaktadır. Bu sebeple de daima vişne suyu ve kırmızı şarap içmektedir. Bâ'is, lâl taşının yanında “leb-i gül-nâr-ı sâkî”, “vişn-âb”, “mey-hâr” kelimeleriyle de kırmızı renk vurgusunu ön plana çıkarmıştır. Beyte hâkim olan edebî sanat, bir kez daha hüsn-i ta'lildir:

Ârzû-mend-i leb-i gül-nâr-ı sâkî olmasa

Dem-be-bem vişn-âb içmezdi olup mey-hâr la'l (G. 50/4)

Devam eden beyitte şair, sevgilinin dudağının üzerinde bulunan ayva tüylerini yeşil rengi bakımından zümrüt yüzük kutusuna, dudaklarını ise yaratılış kuyumcusunun (Allah) padişahlara layık iri taneli incileri bulunan ve lâl taşından mamul yüzük taşına benzetmiştir. Teşbih sanatının dikkati çektiği beyitte, kırmızıya yeşil ve sarı renkleri eşlik etmiştir. Beyit, halka kırsımları altın gibi madenlerden, yüzük kaşı (taşı) da zümrüt ve lâl gibi değerli taşlardan yapılan yüzük şeklindeki mühürleri³⁷ tedai ettirmiştir:

Bir nigîn-dân-ı zümürüddür hat-ı sebz-i lebin

Kim nigînin zer-ger-i sun' eylemiş şehvâr la'l (G. 50/5)

Nardan elde edile fermente ürünlerden biri nar şarabıdır³⁸. Kadehin kenarında görünenler su damlaları değildir. Sevgilinin kırmızı dudaklarına duyduğu şevk sebebiyle nar şarabıyla ağzına kadar dolu olan kadehin, lâl taşına benzeyen şeklidir. “Müdâm” kelimesini “devam, sürekli” manasının yanında “şarap” anlamını da karşılayacak şekilde kullanan Bâ'is, bir kez daha hüsn-i ta'lil sanatının anlatım gücünden istifade etmiştir:

Âb-ı ter sanma lebin şevkiyle olmuştur müdâm

Bâde-i rummân ile peymâne-i ser-şâr la'l (G. 50/6)

Temiz bir cevher, gönül kanı içse de herkes tarafından güzelliğiyle kabul görür. Nitekim lâl taşına çok rağbet kazandıran şey, içinin kan ağlamasıdır.

³⁷ Semra Tunç-Emine Yeniterzi, “Osmanlı Mühür Sanatı ve Klasik Türk Şiirinde Mühür”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/1, Winter 2013, s. 2639.

³⁸ Sema Özmert Ergin, “Nar Meyvesi (Punica granatum L.) ile Farklı Nar Ürünlerinin Antioksidan Özellikleri”, *Akademik Gıda*, 2019, 17 (2), s. 244.

Beyitte, “pâk-gevher” kelimesiyle lâl taşının kayaların kırılarak çıkarılmasına, “hûn-ı dil nûş etmek” ve “dil-hûn olmak” ifadeleriyle de kırmızı rengini ciğer kanıyla boyanıp güneşte kurutulmasından almasına³⁹ atıf yapılmıştır:

Pâk-gevher hûn-ı dil nûş etse de mergûbdur

Buldu dil-hûn oldıguyçün ragbet-i bisyâr la'l (G. 50/7)

Ahmed Bâ'is, gönlü aydın kimselerin meşreplerinin farklı olduğunu dile getirmiştir. Bunu ifade etmek için de her dem rakı içenlerin elmasa, kırmızı şarap içenlerin de lâl taşına döndüklerini söylemiştir. “Lâl” ve “şarap” sözcükleriyle kırmızı, “rakı” ve “elmas” kelimeleriyle beyaz renk vurgusu yapılmıştır. Renk ve kıymet ilgisi sebebiyle rakıyla elmas, şarapla da lâl arasında bir ilgi kurulmuştur:

Benzemez rûşen-dilânun birbirine meşrebi

Nûş eder her dem 'arak elmâs olur mey-hâr la'l (G. 50/8)

Klasik Türk edebiyatı şairleri, zaman zaman şiiri (nazım) bir deniz, kendilerini de o denizden cevher çıkaran bir dalgıç olarak nitelendirmişlerdir⁴⁰. Bâ'is, gazelinin dokuzuncu beytini kendi şairlik övgüsüne ayırmıştır. Şair, kalemini renkli cevherler çıkaran bir dalgıç, divitini ise lâl taşlarının bolca bulunduğu coşkun bir kıvılcık deniz olarak nitelendirmiştir. Bâ'is, böylece kalemiyle ve ona eşlik eden divitiyle her daim değerli ve parlak şiirler kaleme aldığını vurgulamıştır:

Cevher-i rengin çıkarsa kilik-i gavvâsım n'ola

Oldu çün Bâ'is devâtım kulzüm-ı zehhâr la'l (G. 50/9)

Klasik Türk şiiri geleneğinde mahlasın söylendiği beyitten sonraki beyit veya beyitlerin yer aldığı müzeyyel gazellerde bazen şair, kendi övgüsüne yer vermiştir⁴¹. Ahmed Bâ'is de son beyitte gazelin övmüştür. Buna göre, “la'l” redifli bu şiir, beklendiği gibi, sevgilinin dudağına duyulan şevkle kaleme alınmıştır. Dolayısıyla nükte dolu her bir noktası, padişahlara lâyük büyüklük ve kıymette bir lâl taşı hâline gelmiştir:

Oldıguyçün bu gazel şevk-i leb-i dil-berle tarh

Oldu her bir nokta-i pür-nüktesi şehvâr la'l (G. 50/10)

³⁹ Sûdî-i Bosnevî *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız Sûdî'nin Hâfız Dîvânı Şerhi*, (Haz.: Prof. Dr. İbrahim Kaya), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2020, c. 2, s. 1227, http://ekitap.yek.gov.tr/urun/serh-i-divan-i-hafiz-takim-3-cilt-_724.aspx?CatId=271 (Erişim Tarihi: 29.05.2025).

⁴⁰ Cenk Açıkgöz, “Klasik Türk Şiirinde Dalgıç”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (Teke)*, 2017, 6 (2), s. 901.

⁴¹ Osman Ünlü, “Müzeyyel Gazellerde Fahriye”, *Selçuk Üniversitesi Tarih Araştırmaları Enstitüsü Türkiye Araştırmaları Dergisi*, 2012, S. 31, s. 44.

Yâkût (Yakut) Redifiyle Yazılmış Gazel

Yakut, ateşe dayanıklı bir taştır⁴². Kırmızı, sarı, beyaz gibi çeşitli renkleri bulunmakla birlikte en değerlisi nar kırmızısı renginde olan yakut, Klasik Türk edebiyatında hem kıymetli oluşu hem de kırmızı rengiyle sevgilinin ağzına, dudağına, yanağına, âşığın gözyaşına ve şaraba teşbih edilmiştir⁴³. “Yâkût-ı hâm” sevgilinin dudağı, “yâkût-ı ser-beste” sevgilinin hem dudağı hem de ağzı için kullanılmıştır⁴⁴. Yakut taşından bazı rahatsızlıkların tedavisinde yararlanılmıştır⁴⁵. Yakutun, adına müferrih denilen bir kısım ilaçların terkinde de kullanımı söz konusudur⁴⁶. Taranan divanlar arasında “yâkût” sözcüğünü redif olarak seçen isim, 15. asır Klasik Türk edebiyatı şairlerinden Mollâ Aşkî'dir. Bahsi geçen gazel, *Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün Mefâ'ilün* kalıbıyla yazılmış olup 7 (yedi) beyittir⁴⁷. İlk beyitte, dünyada sevgilinin dudağından daha güzel bir yakutu kimsenin görmediği söylenmiştir. Nitekim ona can feda edilse yeridir. Çünkü onun ışığı, herhangi bir sıradan taşta düşecek olsa onu yakut hâline dönüştürecek kudrettedir:

Cihânda görmedi kimse lebünden hûb-ter yâkût

Fidâ cân ana kim şavkı düşerse ola hacir yâkût (G. 11/1)

Sevgilinin lâl istiâresiyle karşılanan dudaklarının içinde bulunan dişleri ise parlaklıkları, beyazlıkları ve kıymetleriyle ipe dizilmiş inciler hükmündedir. Dolayısıyla böylesi bir nazma (inciye) mercan can verirken yakut ise sedef gibi onu sarıp sarmalar. Aşkî, sevgilinin dudaklarını kırmızı renk, parlaklık ve kıymet ilgisinden yola çıkarak *lâl*, *mercan*, *yakut* olarak nitelendirirken dişlerini de *inci*, *cevher* ve *sedefle* ilişkilendirmiştir. Şair böylece, kırmızı ve beyaz renkleri ön plana çıkaran bir anlatıma yer vermiştir:

Ne silk-i dür-durur la'lün içinde gevherün yâ Rab

Virür nazmına mercân cân sade f bigi kuçer yâkût (G. 11/2)

Molla Aşkî'nin ifadesine göre, sevgilinin dudakları şeker saçan lâl gibidir. Burada kastedilen elbette, onun tatlı dilli oluşudur. Sevgilinin dudağına

⁴² Onay, “Yâkût”, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 426.

⁴³ Pala “Yâkût”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 479; Pelin Seval Esen, “Senâi-yi Gaznevî'nin Gazellerinde Değerli Taşlarla Süslenmiş Beyitler”, *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, Aralık, 2020, c. 12, S.24, s.1263.

⁴⁴ Süleyman Solmaz, “Yâkût”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, c. 6, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2006, s. 247.

⁴⁵ Onay, “Yakut”, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 426; Kutlar, “Yakut”, *Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme*, s. 18; M. Zeki Kuşoğlu, *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*, Ötügen Yayınları, İstanbul, 2006, s. 161; Bilal Kemikli, “Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi”, *T.C. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 16, S. 1, 2007, s. 34.

⁴⁶ Osman Kufacı, “Divan Şiiri Metinlerinde Müferrih-i Yâkûtların Akisleri”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS JOURNAL The Journal of Academic Social Science)*, Yıl: 10, S. 135, Aralık 2022, s. 37.

⁴⁷ Söz konusu gazel, şu çalışmadan alınmıştır: Şentürk-Boşdurmaz, *Molla Aşkî Divânı*, s.384-386.

duyulan hevesten dem vurulduğundan beri, cömertlik deryasının dalgasından çıkan her cevher, yakut mesabesindedir. Dudaklar, tatlı oluşları ve hoş sözleri sebebiyle şekerle; kıymeti, kırmızı rengi ve parlaklığı münasebetiyle de lâl ve yakutla tavsif edilmiştir:

Leb-i la'l-i şeker-rîzûn hevâsinden dem uralı

Kerem deryâsı mevcinden olur çıkan güher yâkût (G. 11/3)

Menekşe, misk kokulu bir çiçek olsa da ne onun ne de yakutun şeker tadı vermesi mümkündür. Buna karşılık, sevgilinin ayva tüyleri hoş kokuludur; dudakları ise, şeker lezzetinde ve yakut kıymetindedir. Beyitte dudaklar, ayva tüyleriyle birlikte hem menekşeden hem de yakuttan üstün tutulmuştur:

Hat u la'lün-durur ancak digerni görmedi kimse

Benefşe müşk-bû ola vire tu'm-ı şeker yâkût (G. 11/4)

Molla Aşkî'nin sevgiliden talebi, bir ateşe benzeyen âhından tedirgin olmayıp kendisine dudağını sunmasıdır. Şairin ifadesine göre, sevgilinin bundan çekinip korkmasına gerek yoktur. Çünkü onun da çok iyi bildiği üzere, yakutun ateşten herhangi bir zarar görme ihtimali bulunmamaktadır. Beyitte yakutun ateşe dayanıklı bir taş olması hususuna göndermede bulunularak yakutla sevgilinin dudağı arasında bir münasebet kurulmuştur. Zira inanışa göre, bütün taşlardan ağır olan yakut, erimez ve ateşe dayanıklıdır⁴⁸:

Lebüni sun dehânuma üşenme âhum odından

Bilürsin kendüyi âteşden irüşdürmez zarer yâkût (G. 11/5)

Sevgilinin dudaklarını anmak dahi, bir ölüye ebedî hayat bahşedecek kudrettedir. Buna mukabil, yakut kadar parlak, kırmızı ve kıymetli olan dudakların etrafında bulunan, henüz çıkmış olan ayva tüyleri de yeni yazılmış, ıslak bir yazı hükmündedir. Hat ve yakut kelimelerinin kullanımı, hat sanatına yaptığı katkılarla tanınan hattat Yakut el-Müsta'sımî'yi⁴⁹ akla getirmektedir. Diğer taraftan dudağın sadece anılmasıyla ölüye dahi ebedî bir yaşam vereceğine dair söylem, sevgilinin dudağında bulunan Hz. İsa gibi ölüleri diriltme özelliğine⁵⁰ vurgu için olsa gerektir:

Lebün ansa bulur idi hayât-ı câvidân mürde

Hatun görse bilür idi nicedür hatt-ı ter yâkût (G. 11/6)

⁴⁸ Onay, "Yâkût", *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 426.

⁴⁹ Uğur Derman, "Hat", *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, c. 16, s. 428.

⁵⁰ Seydi Kiraz, "Türk İslam Edebiyatında Bir Peygamber Portresi: Hz. İsa", *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl: 18, S. 60, Yaz 2014, s. 272.

Aşkî, kendi miskin gönlünün sevgilinin lâl taşı parlaklığında, kırmızılığında ve değerinde olan dudağına tamah ettiğini söylemiştir. Bu durumu da dilencinin padişaktan yakut dilenmesinin beklendik bir hâl olduğu ifadesiyle izah etmiştir. Dolayısıyla Klasik Türk şiirinin genel anlayışına uygun şekilde sevgili, “padişah”; âşık, “dilenci”⁵¹; sevgilinin dudakları ise “yakut” istiâreleriyle karşılanmıştır:

Tama' eyledi la'lüne dil-i miskini 'İşkînün

Gedâdur şehriyârından diler kim ide cer yâkût (G. 11/7)

Zümrüd (Zümrüt) Redifiyle Yazılmış Gazel

Zümrüdün mecazî anlamı; “pek yeşil renk”tir. Renksiz, pembe, sarı renkte olanları varsa da yeşil renkli çeşidine zümrüt denilmiştir. Sertlik bakımından elması takip eden zümrüt, mitlerde ve efsanelerde de adı geçen, en değerli taşlardan olup süs eşyalarıyla takı yapımının yanında⁵² bazı rahatsızlıkların tedavisinde de kullanılmıştır⁵³. Klasik Türk edebiyatında zümrüt; sevgilinin ayva tüyleri, çimen, gökyüzü, yüzük, kadeh, bazı tabiat unsurları vb. teşbihinde söz konusu edilmiştir. Zaman zaman zümrütle ilgili birtakım inanışlar da şiirlerde karşılık bulmuştur⁵⁴. Ahmed Bâ'is, “zümrürrüd” redifiyle kaleme aldığı gazelini 9 (dokuz) beyit şeklinde ve *Mef'ûlü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ûlün* kalıbıyla yazmıştır.

Zümrüt, “kubbe-i hadrâ” ile (yeşil kubbeye; Hz. Mevlânâ'nın Konya'daki türbesi⁵⁵) aynı renk olduğundan beri, eşsiz inci karşısında dahi övünç duymaktadır. Ahmed Bâ'is, renk ilgisinden yola çıkarak zümrüde kıymet veren şeyin, onun renk bakımından Hz. Mevlânâ'nın türbesine benzemek olduğunu dile getirmiştir. Böylelikle beyitte bir hüsn-i ta'lil örneği verilmiştir:

Hem-reng olalı kubbe-i hadrâya zümrürrüd

Fahr etme dür [ü] lü'lü'-i lâlâya zümrürrüd (G. 12/1)

⁵¹ Melek Dikmen-Kamile Çetin, “Dilencilğin Klâsik Türk Şiirindeki Tezahürleri”, *Sempozyum: Bir Kent Sorunu: Dilencilik “Sorunlar ve Çözüm Yolları” Tebliğler Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Zabıta Daire Başkanlığı, Yiltem Matbaası, İstanbul, 2008, s. 528.

⁵² Aysun Sungurhan Eydur, “Zümrüt”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2006, c. 6, s. 333-334.

⁵³ Onay, “Zümrüt”, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 441; Pala, “Zümrüt”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 496.

⁵⁴ Pala, “Zümrüt”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 496; Rumeysa Keskin Aslan, “Celîlî Divanı'nda Değerli Taşlar”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Yünus Emre'den Mehmed Âkîfe Şiir Özel Sayısı)*, 2021, s. 326; Fatıma Aydın, “Divan Şiirinin Yeşil Mücevherleri: Yeşim, Zümrüt ve Zümrüt”, *International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)*, C. 3, S. 2, 2022, s. 133-137.

⁵⁵ Ömer Suat İnan, “Konyalı Aczî'ye Ait Bir Na't-ı Mevlânâ”, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (Journal of Ottoman Legacy Studies)*, 2024, c. 11, S. 29, s. 30.

İkinci beyitteki tahayyüle göre zümrüt, boyu şimşir ağacı gibi olan güzellerin kulağına küpe olarak takıldığından beri Tuba ağacının meyvesine benzer olmuştur. Bu beyitte, zümrüdün kıymetli bir taş oluşu böyle bir tahayyüle ve hüsn-i ta'lil sanatından istifadeyle ortaya konulmuştur. Beyitte, bir Kur'ân terimi olan ve cennetle ilişkilendirilen Tuba ağacının olgunlaşmış yemişinin yeşil renkte oluşuna da⁵⁶ atıfta bulunulmuştur:

Her kâmet-i şimşâdın olup gûşına mengûş

Benzerse n'ola mîve-i tûbâya zümürürd (G. 12/2)

İslâm kültüründe cennetle ilişkilendirilen taşlardan biri, zümrüttür⁵⁷. Zümrüt, üçüncü beyitte söz konusu edilen tasavvura göre cennet bahçelerinde bulunan taze koruk gibidir. Dolayısıyla onun suyunun verdiği neşe, kırmızı şarabın verdiği keyfe eşdeğerdir. Ahmed Bâ'is, zümrüdü renk ilgisinden bakımından koruk suyuyla münasebete getirirken kırmızı şarap (mey-i hamrâ) ifadesiyle beyitte yeşil rengin yanında kırmızı rengi de ön plana çıkarmaktadır:

Bir gûre-i sîr-âb-ı cinândır n'ola âbın,

Hem-neş'e ederse mey-i hamrâyâ zümürürd (G. 12/3)

Her ne kadar kendisi küçücük bir su damlası kadar olsa dahi zümrüt, yeşil denizi kısıktırarak özellikte bir taştır. Beyitte mübalağa sanatına yer veren şair, zümrüdün çok küçük bir parçasının bile son derece kıymetli oluşunu böylesi bir tasavvurla ortaya koymuştur:

Bir dâne yeşil katre-i kemmî gibi ammâ

Reşk-âver olur kulzum-i hadrâyâ zümürürd (G. 12/4)

Klasik Türk edebiyatında renk ilgisinden yola çıkılarak sevgilinin ayva tüylerinin zaman zaman zümrüde teşbihi söz konusudur⁵⁸. Zümrüt, sırça renkli şarap kadehine zehirli su koyup içse de sevgilinin ayva tüylerinin kederiyle suya kanar, âdeta tazelenir. Beyitte, sevgilinin yeşil renkli ayva tüylerinin kıymet ve güzellik itibarıyla zümrütten çok önde olduğu vurgulanmıştır. Diğer taraftan, zümrüdün bazı zehirlenmeler için panzehir olarak kullanılmasına da⁵⁹ göndermede bulunulmuştur:

Nûş etse de şâd-âb olur endûh-ı hattınla

Zehr-âb koyup kâse-i mînâyâ zümürürd (G. 12/5)

⁵⁶ Ali Erbaş, "Tûbâ", *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, c. 41, s. 316-317.

⁵⁷ Hacı Çiçek, "Es-Suyûtî'nin Makâmât'ında Konuşan Değerli Taşlar: El-Makâmâtü'l-Yâkûtiyye Örneği", *Adıyaman Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi İslami İlimler Araştırmaları Dergisi*, c. 1, S. 2, 2017, s. 30.

⁵⁸ Kürşat Şamil Şahin, "Klasik Türk Edebiyatında Sevgilinin Ayva Tüyü/Hat", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, c. 6, S. 23, Güz 2012, s. 399.

⁵⁹ Onay, "Zümrüt", *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 441.

Osmanlı'da yeşil sarık, Hz. Peygamber soyundan gelen seyitlere ve şeriflere mahsus kabul edilmiştir. Aynı zamanda Kâdirî ve Mevlevî dervişleri de yeşil sarık kullanmıştır⁶⁰. Zümrüdün şeyhülislam, kazaskerler gibi yüksek rütbeli âlimlerin giydiği yeşil renkli kavuğu giymesinin sebebi, elmasın vekili tayin edilmesidir. Bâ'is, bir hüsn-i ta'lil örneği ortaya koyarak zümrüdün yeşil renkli ve değerli bir taş oluşunu, bu şekilde bir tahayyülle dile getirmeyi tercih etmiştir. Beyitte zümrüde eşlik eden diğer değerli taş, en kıymetli taşlardan biri olarak kabul edilen elmadır:

Giymezdi yeşil 'örf-i 'azâmı 'azametle

Elmâsa nikâbetle eger pâye zümürrüd (G. 12/6)

Yedinci beyitte teşhis sanatının ifade gücünden yararlanılarak zümrüt, altın kâseye ve yüzük kutusuna koyduğu zehri engerek yılanı yaratılışında olan düşmanlara içiren bir kimse olarak takdim edilmiştir. Ahmed Bâ'is, beyitte bir kez daha zümrüt ve zehir ilgisine yer vermiştir. Şair, kaşlarının altına zehir konulabilen zehir yüzüğüne⁶¹ ve bazı destanlarda da zikredilen altın kâsede zehir sunulmasına⁶² göndermede bulunmuştur:

Çün kâse-i zerrîn niğîndâna koyup zehr

İşrâb eder ef'î-meniş a'dâya zümürrüd (G. 12/7)

Sekizinci beyitte zümrüt, cennet yeşili, süslü bir elbise giymiş, huri gibi güzel yüzlü tertemiz bir kız çocuğu şeklinde tasvir edilmiştir. Beyitte Kur'ân-ı Kerîm'de cennet ve bilhassa hurilerin betimlemelerinde değerli taşlara ve madenlere yer verilmesine⁶³ atıfta bulunulmuştur. Yine cennet ehlinin ipekli yeşil elbiseler giymeleri⁶⁴ hususuna gönderme yapılmıştır:

Bir hûr-likâ duhter-i pâkîze ki girmiş

Cennet yeşili câme-i zîbâya zümürrüd (G. 12/8)

Bâ'is, son beyitte zümrüt redifli bir gazel yazmasının sebebinin ifade etmiştir. Buna göre, sevgilinin ayva tüylerinin fikri bir hazinedir ve böylesi bir

⁶⁰ Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri Âdât ve Merasim-i Kadime, Tabirât ve Muamelât-ı Kavmiye-i Osmaniye* (Yayına Haz.: Kâzım Arısan-Duygu Arısan Günay), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 223.

⁶¹ Züriye Oruç, "Selçuklularda Bir Hâkimiyet Alâmeti Olan Mühür-Yüzük ve Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, c. 10, S. 54, 2017, s. 341.

⁶² İrfan Polat, "Hakas ve Altay Destanlarında Zehir", *Zehir Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali, Libra Kitap, İstanbul, 2018, s. 201.

⁶³ Nûr, 24/35; Fâtır 35/33; Tûr, 52/24; Râhman, 55/22, 56, 58; Vâkıa, 56/11, 23; İnsan, 76/15, 16, 19. Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, *Kur'ân-ı Kerîm ve Türkçe Meâlî*. (Sadeleştirenler: Yakup Çelik-Necat Kahraman), Sefa Yayıncılık, Ankara, 2000. Geniş bilgi için bk. Kutlar, *Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme*, s. 5-6.

⁶⁴ Kehf, 18/31.

hazineye sahip olanlar, tıpkı şair gibi, dostlarına zümrüt ihsanında bulunurlar. Bir başka söyleyişle Ahmed Bâ'is'in bu gazeli, sevgilinin ayva tüylerinin hayaliyle yazılmıştır. Diğer taraftan, şairin ifadesine göre son derece başarılı ve kıymetli bir şiirdir:

Gencîne-i fikr-i hatına mâlik olanlar

Bâ'is gibi bahş eyler ahibbâya zümürriid (G. 12/9)

SONUÇ

Maddî kültürün en önemli unsurları arasında yer alan değerli taşlar, insanlığın varoluşundan bu yana çok farklı anlam ve semboller kazanarak varlığını sürdürmüştür. Bundan dolayıdır ki değerli taşlar, Klasik Türk şiirinde de geniş bir kullanım alanı bulmuş, şairlerin hayal dünyalarını besleyen birer ilham kaynağı olmuştur. Bu taşlar, bir kısım şiirlerde beyit düzeyinde ele alınırken bazen de redif olmuşlardır. Bildiride; lal, yakut ve zümrüt olmak üzere üç değerli taşın redif olduğu üç gazel değerlendirilmiştir.

Ahmed Bâ'is, "la'l" redifli gazelinde lâl; "sevgilinin dudakları ve yüzü; kırmızı şarap; kırmızı şarap içen kimse; ağzına kadar kırmızı şarapla dolu olan kadeh; şairin, içinde bol miktarda lâl taşlarının bulunduğu ve kızıl denize benzeyen şairlik kudreti; nükte dolu her bir noktası padişahlara lâyük büyüklük ve kıymette bir lâl taşı olan şiiri"dir. Diğer sanatların yanında, bu gazelde dikkati çeken edebî sanat, hüsn-i ta'lildir.

"Değerli oluş ve rengi bakımından sevgilinin dudağından üstün olması; lâl ve yakutla beraber sevgilinin dudaklarını karşılayan bir istiâre durumunda bulunması; erimeyen, ateşe dayanıklı bir taş oluşu; Yakut el-Müsta'sımı tarafından ortaya konulan yakut hattı", Mollâ Aşkî tarafından kaleme alınan gazelde yakuta dair zikredilen ilgililerdir. Şair, gazelinin hayal dünyasını daha çok yakutla sevgilinin dudakları arasında kıymetli oluş ve renk ilgisine dayandırarak oluşturmuştur.

Ahmed Bâ'is'in hüsn-i ta'lil sanatının dikkati çektiği, buna teşbih, teşhis, telmih, mübalağa gibi edebî sanatların da eşlik ettiği gazelinde zümrüt; "Hz. Mevlânâ'nın yeşil türbesi; Tuba ağacının yeşil renkli meyvesi; cennet bahçelerinde bulunan taze koruk; kıymetli oluşuyla bir damlası dahi yeşil denizi kışkandıran; yüksek rütbeli âlimlerin giydiği yeşil renkli kavuk; cennet yeşili" olarak tahayyül edilmiştir. Aynı zamanda zehirlenmelere karşı panzehir olarak kullanılması, hurilerin aralarında zümrüdün de yer aldığı değerli taşlarla süslenmeleri gibi ilgilere de yer verilmiştir.

Görüldüğü üzere, Mollâ Aşkî ve Ahmed Bâ'is redif olarak söz konusu ettikleri değerli taşları, Klasik Türk edebiyatı geleneğinin dünyasından yararlanarak şekil, değerli olma, bazı rahatsızlıkların tedavisinde kullanılma ve renk münasebetlerini esas alarak birçok unsurla ilişkilendirmişlerdir. Bu arada, sosyal hayatta rastlanılan bazı uygulamalara göndermede bulunmuşlar, değerli taşlarla ilgili inanışlara atıf yapmışlardır. Edebî sanatların ifade gücünden de yararlanarak redif olmalarından dolayı, gazellerinin merkezine koydukları değerli taşları, birer kuyumcu edasıyla şiir vitrininde ıslıl ıslıl görüntüleriyle okurların beğenisine sunmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey, Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri Âdât ve Merasim-i Kadime, Tabirât ve Muamelât-ı Kavmiye-i Osmaniye (Yayına Haz.: Kâzım Arısan-Duygu Arısan Günay), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995.
- Acun, Hakkı, “Taş” (Türk Kültüründe Taş Türleri), *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, TDV Yayınları, İstanbul, 2011, c. 40, s. 142-144.
- Açıkgöz, Cenk, “Klasik Türk Şiirinde Dalgıç”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (Teke)*, 2017, 6 (2), s. 894-924.
- Alan, Sümeyra, “Çağatay Türkçesi Dönemi Eserlerinde Değerli Taşlar”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2023, c. 63, S. 1, s.37-60.
- Aslan, Ela, “Bâkî Divânı’nda Değerli Taşlar ve Madenler”, *T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi VI. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi 13-16 Haziran 2021 (TUDOK 2021) Genç Türkologlar, Kültür’de buluşuyor Bildiriler*, ed. M. Fatih Köksal-Emre Berkan Yeni, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, 2022, c. 1, s. 499-522.
- Aslan Keskin, Rumeysa, “Celîlî Divanı’nda Değerli Taşlar”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi (Yünus Emre’den Mehmed Âkîfe Şiir Özel Sayısı)*, 2021, s. 312-330.
- Âşık Çelebi, *Meşâ’irü’ş-Şu’arâ*, (Haz.: Filiz Kılıç), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2018, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 06.07.2025).
- Aydın, Fatıma, “Divan Şiirinin Yeşil Mücevherleri: Yeşim, Zebercet ve Zümrüt”, *International Journal Of Turkish Academic Studies (TURAS)*, 2022, C. 3, S. 2, s. 126-139.
- Aydın Fatıma, “Aşk Yolunun Kara Taşları: Divan Şiirinde Taşlar”, *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi (asbider)*, 2023, c. 10, S. 30, s. 255-281.
- Babalık Hakkı, *Türkiye Değerli Taş Potansiyeli ve Pazarlama Sorunları*, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın, 2009.

- Bozaslan Uysal Seda, "Divan Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Değerli Taşlar", *Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu (3-5 Ekim 2019 Balıkesir/Edremit) Tam Metin Bildiriler Kitabı*, ed. Doç. Dr. Mustafa Aça, Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği TOKÜAD Yayınları, Çanakkale, 2019, s. 370-390.
- Bozkurt, Nebi, "Taş", *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 2011, c. 40, s. 140-142.
- Çetin, Kamile, "Ahmed Paşa ve Ahmed-i Rıdvân'ın "La'l" Redifli Kasidelerinin Mukayesesi", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2022, (26), s. 582-602.
- Çetin Kamile-Uzunburun, Merve, "Nazire Geleneği Bağlamında ve Rediflerin İzinde Elmasın Işıltısını Takip Etmek", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (ESTAD)*, Eylül 2023, c. 6, S.3, s. 665-718.
- Çiçek, Hacı "Es-Suyûtî'nin Makâmât'ında Konuşan Değerli Taşlar: El-Makâmâtü'l-Yâkûtiyye Örneği", *Adıyaman Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi İslami İlimler Araştırmaları Dergisi*, c. 1, S. 2, 2017, s. 21-42.
- Demir, Remzi-Kılıç, Mutlu, "Cevâhîr-nâmeler ve Osmanlılar Dönemi'nde Yazılmış İki Cevâhîr-nâme", *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi (OTAM)*, 2003, c. 14, S. 14, s. 1-64.
- Derman, Uğur, "Hat", *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, c. 16, s. 427-437.
- Dikmen, Melek-Çetin, "Kamile, Dilencilik'in Klâsik Türk Şiirindeki Tezahürleri", *Sempozyum: Bir Kent Sorunu: Dilencilik "Sorunlar ve Çözüm Yolları" Tebliğler Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Zabıta Daire Başkanlığı, Yılmaz Matbaası, İstanbul, 2008, s.525-543.
- Eflatun, Muvaffak, "Klasik Türk Şiirinde Türk Mitolojisinin İzleri: Yada ve Galebe Taşı Örnekleri", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (ESTAD) [Journal Of Old Turkish Literature Researches]*, Eylül 2023, c. 6, S. 3, s. 570-601.
- Ekinci, Cansu, *Osmanlı Sarayında ve Osmanlı Ümerası Arasında Altın ve Mücevher Kullanımı*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yeniçağ Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli, 2019.
- Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, *Kur'ân-ı Kerîm ve Türkçe Meâlî* (Sadeleştirenler: Yakup Çelik-Necat Kahraman), Sefa Yayıncılık, Ankara, 2000.
- Ergin Özmert, Sema "Nar Meyvesi (Punica granatum L.) ile Farklı Nar Ürünlerinin Antioksidan Özellikleri ", *Akademik Gıda*, 2019, 17 (2), s. 243-251.
- Esen, Pelin Seval, "Senâî-yi Gaznevî'nin Gazellerinde Değerli Taşlarla Süslenmiş Beyitler", *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, Aralık 2020, c. 12, S.24, s. 1255-1268.
- Erbaş, Ali, "Tûbâ", *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, c. 41, s. 316-317.
- Ethem, Mehmet Yaşar, *A'dan Z'ye Kıymetli ve Yarı Kıymetli Taşlar (Süs Taşları)*, Geliştirilmiş, Gözden Geçirilmiş ve Tasnife Tabi Tutulmuş İkinci Baskı, TMMOB Maden Mühendisleri Odası, 2006, <https://madencilikrehberi.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/02/kitap-a-dan-z-dec49ferli-tac59flar.pdf> (Erişim Tarihi: 30.05.2025).

- Eyduran Sungurhan, Aysun “Zümrüt”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2006, c. 6, s. 333-334.
- Gedik, Nusret, “XV. YY. Şairi Mollâ ‘Aşkî’nin Yayınlanmamış Şiirleri”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi/The Journal of Ottoman Literature Studies*, 33, 2024, s. 174-189.
- Genç, İlhan, “Aşkî”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2002, c. 1, s. 508.
- Hatipoğlu, Murat, “Güğü Köyü’nde Ametist Madeni Potansiyeli ve Değerlendirmesi”, *Alaçam Dağları ve Dursunbey I. Ulusal Sempozyumu 2-3 Eylül 2002 Dursunbey/BALIKESİR*, s. 1-15, https://www.academia.edu/62324573/G%C3%BC%C4%9F%C3%BC_K%C3%B6y%C3%BC_nde_ametist_madeni_potansiyeli_ve_de%C4%9Ferlendirilmesi_Potential_and_economics_of_amethyst_mine_in_G%C3%BC%C4%9F%C3%BC_village_ (Erişim Tarihi: 06.07.2025).
- İnan, Ömer Suat, “Konyalı Aczî’ye Ait Bir Naot-ı Mevlânâ”, *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (Journal of Ottoman Legacy Studies)*, 2024, c. 11, S. 29, s. 23-40.
- Kemikli, Bilal, “Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi”, *T.C. Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, 2007, c. 16, S. 1, s. 19-36.
- Kesik, Beyhan, “Ba’is, Kasab-zâde Ahmed Bâ’is Efendi”, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/bais-kasabzade-ahmed-bais-efendi>, 14.06.2014, (Erişim Tarihi: 20.06.2025).
- Kırbiyık, Mehmet, “Bazı XVI. Yüzyıl Divanlarında Kıymetli Taşlar”, *Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Edebiyat Dergisi*, 2007, S. 18, s. 61-75.
- Kiraz, Seydi, “Türk İslam Edebiyatında Bir Peygamber Portresi: Hz. İsa”, *EKEV Akademi Dergisi*, Yaz 2014, Yıl: 18, S. 60, s. 261-280.
- Kolbaş, Ozan, “Dîvânçe-i Bâis’in Yeni Tespit Edilen Nüshası ve Ekler”, *ÇÜTAD Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2024, c. 9, S. 2, s. 726-789.
- Kufacı, Osman, “Divan Şiiri Metinlerinde Müferrih-i Yâkûtların Akisleri”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS JOURNAL The Journal of Academic Social Science)*, Aralık 2022, Yıl: 10, S. 135, s. 37-50.
- Kuşoğlu, Mehmet, Z., *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.
- Kutlar, Fatma Sabiha “La’l”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2004, c. 4, s. 229-230.
- Kutlar, Fatma Sabiha, *Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme*, Öncü Kitap, Ankara, 2005.
- Kutlar, Fatma Sabiha, “Değerli taşlar-I: Fîrûze”, *Studia Uralo-Altaica*, 2007, c. 47 (1), s. 373-386, https://acta.bibl.u-szeged.hu/16659/1/altaica_047_373-386.pdf (Erişim Tarihi: 28.05.2025).

- Kutlar, Fatma Sabiha, "Ahmed-i Bîcân'ın Manzum Cevâhir-nâmesi", *Milli Folklor*, 2013, S. 49, s. 81-86.
- Lâtîfî, *Tezkiretü's-Su'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*, (Hazırlayan: Rıdvan Canım). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2018, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0>, [Erişim tarihi: 06.07.2025].
- Mamaş, İdil Can, *Divançe-i Bâis*, Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji Bölümü, İstanbul, 1965.
- Nas Kazan, Şevkiye, "Çaresizliğin Yankılanan Sesi: "Elimden Ne Gelir" Redifli Gazeller Üzerine Bir Değerlendirme", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2016, (36), s. 383-414.
- Onay, Ahmet, Talat, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü* (Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı), (Haz.: Cemal Kurnaz), Kurgan Edebiyat, Ankara, 2016.
- Oruç, Züriye "Selçuklularda Bir Hâkimiyet Alâmeti Olan Mühür-Yüzük ve Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, (2017), c. 10, S. 54, s. 340-349.
- Önal, Ceren, *Üç Çağdaş Şair: Haşmet, Koca Râgıb Paşa ve Fıtnat Hanım Divanlarında Değerli Taşlar ve Madenler*, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep, 2024.
- Özgeriş, Mutlu Melis "Değerli Taşlar Yönünden Ahmet Paşa Divanı", *Türkiyat Mecmuası*, 2016, c. 26, S. 2, s. 307-324
- Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 9. Baskı, L&M Yayınları, İstanbul, 2002.
- Polat, İrfan, "Hakas ve Altay Destinlerinde Zehir", *Zehir Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali, Libra Kitap, İstanbul, 2018, s. 171-247.
- Sehî Beg, *Heşt Bihişt*, (Haz.: Halûk İpekten- Günay Kut, Mustafa İsen - Hüseyin Ayan, Turgut Karabey), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2017, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56165,hest-bihistpdf.pdf?0&_tag1=03EE5380B678F1063BF0A9ED-54D2FA0DD771F0E5&crefer=08AECEA8F6498F60272B2AFFC7E42D80574A-E78C10D2647957B2A847AD23141E (Erişim Tarihi: 06.07.2025).
- Solmaz, Süleyman, "Yâkût", *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, c. 6, Ankara, 2006, s. 247.
- Sûdî-i Bosnevî, *Şerh-i Divân-ı Hâfız Sûdî'nin Hâfız Divânı Şerhi*, (Haz.: Prof. Dr. İbrahim Kaya), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, c. 2, İstanbul, 2020, http://ekitap.yek.gov.tr/urun/serh-i-divan-i-hafiz--takim-3-cilt-_724.aspx?Ca-tId=271 (Erişim Tarihi: 29.05.2025).
- Şahin, Kürşat Şamil "Klâsik Türk Edebiyatında Sevgilinin Ayva Tüyü/Hat", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, Güz 2012, c. 6, S. 23, s. 386-408.

- Şahin Yılmaz, Sabah, "Süstaşlarının Tarihsel Yolculuğu", Eşit Köşe, *jeodergi TMMOB Jeoloji Mühendisleri Odası e-dergisi*, Temmuz-Ağustos-Eylül 2023, S. 43, s. 36-41, https://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/02b1ef2daf2d218_ek.pdf?dergi=JEO-DERG%DD (Erişim Tarihi: 19.07.2025).
- Şentürk, Ahmet Atilla, "Aşki/İşki Aşkî-i Kadî, Muhammed Abdürrezzâk", <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/aski-iski-askii-kadimuhammed>, 28.12.2014 (Erişim Tarihi: 20.06.2025).
- Şentürk, Ahmet Atilla-Boşdurmaz, Nurcan, *Molla Aşkî Dîvânı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Şentürk, Ahmet Atilla-Boşdurmaz, Nurcan, "Fatih Dönemi Şairlerinden Molla Aşkî'nin Hayatı ve Eserleri Hakkında", *Journal of Turkish Studies Festchrift in Honor of Walter G. Andrews*, 2019, vol. 35/1, s. 239-252.
- Şeyhülislam Ârif Hikmet Bey, *Tezkiretü's-Şu'arâ (İnceleme-Metin)*. (Haz.: Mehmet Nuri Çınarcı). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 2019, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64059,seyhulislam-arif-hikmet-bey-tezkiresipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 29.06.2025).
- Tanyu, Hikmet, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1968.
- Toprak Yeliz, *Kanûnî Devri İhtişamının Divan Şiirine Yansıması (Hayâlî, Bâkî ve Taşlıcalı Yahyâ Divanlarında Değerli Taşlar)*, Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin, 2017.
- Tunç Semra, Yeniterzi, Emine, "Osmanlı Mühür Sanatı ve Klasik Türk Şiirinde Mühür", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Winter 2013, Volume 8/1, s. 2633-2650.
- Uzunburun, Merve, *Klâsik Türk Edebiyatı'nın Kadın Şairlerinin Divanlarında Değerli Taşlar ve Madenler*, T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2024.
- Ünlü, Osman, "Müzeyyel Gazellerde Fahriye", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2012, S. 31, s. 33-53.
- Ünver, İsmail, "Aşkî, Kadîm", *DİA*, TDV Yayınları, İstanbul, 1991, c. 4, s. 22-23.
- Üzgör, Tahir, "Bâ'is (?-1789)", *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2002, c. II, s. 152.
- Yeşilbağ, Semih, "Muhibbî Dîvânı'nda Değerli Taşlar", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, İstanbul, 2019, 22, s. 689-712.
- Yıldız, Enes, "Ahmed Bâ'is Divanı Üzerine", *LITTERA TURCA Journal of Turkish Language and Literature*, 2024, c. 10, S. 2, s. 291-319.

- Yılmaz, Meryem, *XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiiri'nde Değerli Taşlar*, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde, 2004.
- Yiğit Kaya, Bilge, "18. Yüzyıl Divan Şairi Ahmed Bâ'is ve Divançesi", *DTCF Dergisi*, 2022, 62 (1), s. 296-359.
- Yüzer, Erdoğan-Güngör Yıldırım-Aydoğan, Serdar, *Doğal Taşın Öyküsü*, Kare Tasarım, İstanbul, 2016, <https://imib.org.tr/wp-content/uploads/k-6.pdf> (Erişim Tarihi: 23. 06.2025).
- Zengin, Akın, *Bâ'is, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divançesi (Şekil ve Muhteva Özellikleri-Metin)*, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Giresun, 2018.

ÇÖLDEKİ KUYU: RASİM ÖZDENÖREN'İN KUYU HİKÂYESİYLE FUZÛLÎ'NİN LEYLÂ İLE MECNÛN MESNEVİSİNDE NEFİS VE TASAVVUFÎ YOLCULUK*

Mirbey İsmail KAYNAK**

Özet: Nefis terbiyesinin tasavvufi mahiyeti asırlar boyunca Türk edebiyatında işlenegelmiştir. Klasik Türk edebiyatında bu konunun işlendiği en meşhur eserlerden biri Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn'uyken Modern Türk edebiyatında Rasim Özdenören'in Kuyu hikâyesi olarak değerlendirilebilir. Her iki eserde de karakterler, dünyevi bağlarla olan ilişkilerinden kaynaklanan batını bir krizle karşı karşıya kalır ve bu kriz, onları manevi bir dönüşüme iten tasavvufi bir yolculuğun başlangıcı olur. Çalışmada, Özdenören'in Kuyu hikâyesinde Yusuf'un, şeyhe yönelmesi ve nefis terbiyesi arayışında olduğu süreç, Leylâ ile Mecnûn'daki Mecnûn'un aşk yolculuğuyla mukayese edilecektir. Mecnûn'un başlangıçta Leylâ'ya duyduğu aşk, onun masivâya olan bağlılığıyla tanımlanırken zamanla ilahi bir aşka dönüşür. Benzer şekilde, Yusuf'un nefisini terbiye için çıktığı yolda dünya sevgisi dolayısıyla günaha düşmesi, kimlik krizleri, onu nefisini tanıma ve terbiye sürecine sokar. Her iki karakter de içsel yolculuklarında dünyevi olandan vazgeçme ve ilahi olana yönelme arayışında benzer bir çizgi izler. Kullanılan bazı kavramların da paralellik arz ettiği görülür. Mesela; Yusuf'un kuyu metaforu, Mecnûn'un çölüne tekabül ederken Yusuf'un Zeliha'sı, Mecnûn'un Leylâ'sıdır. Diğer yandan, çölde Mecnûn'a eşlik eden hayvanlar, Yusuf'un hikâyesinde yolculuğu esnasında karşılaştığı köpeklerdir. Ayrıca Yusuf'un çıktığı yolculuk, trenle seyahatlerinde izlenen seyr u sülûk, Mecnûn'un seyahatlerindeki tekâmül süreciyle dikkat çeker. Bildiride, Kuyu hikâyesinde ve Leylâ ile Mecnûn'daki dönüşüm süreçleri, tasavvufi bir bakış açısıyla ele alınacak ve her iki metnin karakterlerinin nefisle mücadelesini, aşk ve dünyaya olan bağlılıkları çerçevesinde incelenecektir. Böylelikle Klasik Türk edebiyatına ve Modern Türk edebiyatına ait iki eser bağlamında tasavvufi yolculuğun müşterekleri ve farklılıkları ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kuyu, Leylâ ile Mecnûn, Nefis, Tasavvuf

The Well In The Desert: A Soulful and Sufi Journey In Fuzûlî's Leylâ And Mecnûn Mesnevi Through Rasim Özdenören's Story Of The WellAbstract

The Sufi nature of the nafs taming has been treated in Turkish literature for centuries. In classical Turkish literature, one of the most famous works on this subject is Fuzûlî's Leylâ ve Mecnûn, while in modern Turkish literature it can be considered Rasim Özdenören's The Well. In both works, the characters are confronted with a subconscious crisis arising from their relationship with worldly ties, and this crisis becomes the beginning of a mystical journey that leads them to a spiritual transformation. In this study, the process of Yusuf's turning to a sheikh and seeking self-training in Özdenören's story The Well will be compared with Mecnûn's love journey in

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan" da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, mir08bey@gmail.com, ORCID: 0009-0000-3454-4442

Leylâ and Majnûn. While Majnûn's love for Leyla is initially defined by his attachment to the mundane, in time it transforms into a divine love. Similarly, Yusuf's fall into sin and identity crises due to his love of the world on his way to discipline his soul leads him to a process of self-knowledge and discipline. Both characters follow a similar line in their inner journey in their quest to renounce the worldly and turn towards the divine. Some of the concepts used are also parallel. For example, Yusuf's well metaphor corresponds to Mecnûn's desert, while Yusuf's Zeliha is Mecnûn's Leylâ. On the other hand, the animals accompanying Majnûn in the desert are the dogs he encounters during his journey in Yusuf's story. In addition, Yusuf's journey draws attention with his journey by train, and Mecnûn's journeys with his process of transformation. In this paper, the transformation processes in the story of The Well and Leylâ and Majnûn will be discussed from a mystical perspective and the struggle of the characters of both texts with the ego will be analyzed within the framework of their love and their attachment to the world. In this way, the commonalities and differences of the Sufi journey in the context of two works belonging to Classical Turkish literature and Modern Turkish literature will be tried to be revealed.

Key Words: The Well, Leylâ and Majnûn, Nafs, Sufism

GİRİŞ

Tasavvuf, insanın iç dünyasına yönelerek nefsini tanıma, arındırma ve ilahi olana yaklaşma çabası olarak yüzyıllar boyunca Türk edebiyatında merkezî bir tema olmuştur. Özellikle “nefs terbiyesi” olgusu hem klasik hem de modern dönem metinlerinde farklı biçimlerde ele alınarak Türk edebiyatının manevi damarını oluşturmıştır.

16. yüzyıl Klasik Türk edebiyatı şairlerinden Fuzûlî, Leylâ ile Mecnûn mesnevisinde dünyevî aşkın bir dönüşümle ilâhî aşka evrilişini işler, “Leylâ vü Mecnûn mesnevisiyle ilgili çalışmalarda en çok ele alınıp vurgulanan husus; şairin bu eseri “Mecnun’un mecazi / beşerî aşktan ilahi aşka geçişini anlatmak” düşüncesiyle kaleme aldığıdır¹”. Mecnûn karakteri, aşkı vasıtasıyla kendi nefesine karşı mücadelesini verirken çölde geçirdiği yalnızlık ve tefekkür süreci, onu mâsivâdan sıyrılarak Hakk’a yönelten bir seyr u sülûk yolcusu hâline getirir. Fuzûlî’nin bu mesnevisi, sadece bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda derin bir tasavvufî tefekkürün ürünüdür. Leyla, görünürde beşerî bir aşkın muhatabı olsa da Mecnûn’un gözünde giderek ilâhî bir mazmun hâline gelir; böylece aşk, bir aracı, hatta bir perdeden ibaret kalır. Fuzûlî’nin diliyle ifade edilen bu aşk, mecazdan hakikate doğru akan tasavvufî bir nehir gibidir².

Öte yandan, modern dönemde bireyin kimlik krizlerini, yalnızlaşmasını ve hakikat arayışını hikâyelerinde sıkça işleyen Rasim Özdenören, Kuyu hikâyesinde bu geleneği çağdaş bir bağlamda sürdürür. 1940 yılında Maraş’ta

¹ Mücahit Kaçar ve Halil Koşık, “Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisinin Dibâcesi Hakkında Bazı Mülâhazalar,” *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi* 3, no. 2 (2014) s.155.

² İskender Pala, “Leyla vü Mecnun,” *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, 2003, c. 27, s. 162-164.

doğan Özdenören, Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde geçen çocukluk yıllarının ardından hukuk ve gazetecilik eğitimi almış, uzun yıllar devlet kademelelerinde görev yapmıştır³. Hayatının farklı dönemlerinde gözlemlediği bireysel ve toplumsal bunalımları hikâyelerinde işleyen yazar, özellikle bireyin manevî boşluk içinde "kuyuya" düşüşünü, gelenekle olan bağının kopuşunu ve tekrar hakikate yönelişini etkileyici bir üslupla kaleme almıştır. Kuyu hikâyesinde Yusuf karakteri, çağdaş dünyanın yönsüzlüğü içinde, nefesine yenik düşerek günaha sapar; ancak bu kriz, onun içsel bir yolculuğa çıkmasına ve şeyhle kurduğu bağ neticesinde manevi bir arayışa yönelmesine vesile olur. Özdenören'in eserlerinde toplumun köklerinden koparılmış bireyi, yalnızlık ve yabancılaşma duygusuyla baş başa kalır⁴. Bu anlamda Kuyu eseri, bir hakikat arayışının ve bireysel dönüşümün anlatısıdır. Yusuf'un kuyu metaforu etrafında şekillenen hikâyesi, klasik dönemin çöl metaforuyla karşılaştırıldığında dikkat çekici tasavvufî benzerlikler ortaya koyar. Yusuf'un dünyaya olan zaafı ve kimlik arayışı, Mecnun'un Leyla aşkındaki dönüşüm süreciyle örtüşür; her iki karakter de dünyevî aşk yahut arzu üzerinden ilâhî hakikate yönelir.

Bu bildiride, Leylâ ile Mecnûn mesnevisiyle Kuyu hikâyesi, karşılaştırmalı olarak ele alınacak, nefis terbiyesi, aşk ve dünyevî bağlılık temaları üzerinden karakterlerin seyr u sülûk süreçleri incelenecektir. Şahısların tasavvufî yolculuklarında karşılaştıkları unsurlar karşılaştırılarak farklılıklar ve müşterekler ortaya konulacaktır. Böylelikle Klasik ve Modern Türk edebiyatına ait iki farklı metinde tasavvufî tefekkürün yeniden nasıl üretildiği ortaya konulacaktır.

Aşkın Mahiyeti: Çöküş ve Doğuş

Fuzûlî'nin Leylâ ile Mecnûn mesnevisinde aşk, yalnızca iki genç arasındaki mecazî bir tutku değil; aynı zamanda hakikate açılan bir kapıdır. Mecnûn'un Leylâ'ya duyduğu sevgi, giderek artan, derinleşen ve dünyeviliğin sınırlarını aşarak ilâhî aşka ulaşan bir mahiyet taşır. Onların ilişkisi cismanî arzulara değil, ruha ait bir cezbe ve derinliğe yaslanır. Mecnûn ile Leylâ arasında öylesine bir ruhî bütünlük ve aşkınlık vardır ki, biri diğerinin sesi, cevabı ve yansıması hâline gelmiştir. Aşk, artık sadece bir kişiyi istemek değil, o kişinin suretinde Halık'ı aramaktır. Bu manevi boyutu, şu beyitler açıkça ifade eder:

³ Rasim Özdenören, *Kuyu*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 4.

⁴ Necip Tosun, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 13.

Her kim sorar olsa Kayse bir râz

Leyliden ana yiterdi âvâz

Kim Leyliye kılsa bir hitâbı

Kays idi âna viren cevâbı⁵

Bu artan aşk, fizikî tatmîne değil, ruhî tekâmüle işaret eder. Fuzûlî, aşkı ezeli bir sır ve ebedî bir yol olarak işler:

Eylerler idi hatt-ı vefâ meşk

Artardı demâdem anlara 'ışk⁶

Aşk, Mecnûn'un ezeli derdidir. Fani aşk son bulmaya mahkumdur ancak ezel derdi olarak tavsif edilen aşk ebede uzanır:

Derd-i ezeli devâ bulur mı

Mihr-i ebedî fenâ bulur mı⁷

Mecnûn'un aşkının beşeri olmadığı tevhid ehlinin yolunu tutmasıyla zahir olur, ebedi olan bu aşkla masiva terk edilir:

Dutmuşdı tarîk-ı ehl-i tevhîd

Bulmuşdı kemâl-i terk ü tecrîd⁸

Bu aşk yolculuğunda Mecnûn'un yaşadığı dönüşüm, şehveti değil, ruhu yücelten bir terk edıştır. Nitekim Leyla'nın iffeti de *hayâ sedefindeki inci* teşbihiyle anlatılır. Bu anlatımda Leylâ, iffetiyle övülür ve mecazdan hakikate geçiş vurgulanır:

Leylî sade-i hayâyâ bir dür

Mecnuna anunla min tefâhür⁹

Buna karşılık Rasim Özdenören'in Kuyu adlı eserinde aşk, modern bireyin içsel çatışmalarıyla örülüdür. Yusuf'un Zeliha'yla yaşadığı ilişki, ruhu doyurmaktan ziyade bedeni cezbeden bir arzuya dayanır. Aşk değil, heves baskındır. Bu nedenle aşk artmaz, tükenir; yerini pişmanlık ve içsel karmaşaya bırakır. Zeliha'yla yaşadığı yakınlaşma sahnesi, şehvetin geçici hâkimiyetini ve ardından gelen çöküşü anlatır:

"Kadın, elleri titreyerek Yusuf'un gömlek düğmelerini çözdü, kollarını onun gövdesine sardı, avuç içlerini göğsünde gezindiriyordu. Nerdeyse

⁵ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, haz. Muhammed Nur Doğan, Yelkenli Yayınları, İstanbul, 2020, s. 140-141.

⁶ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s.140-141.

⁷ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 214-215.

⁸ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 544-545.

⁹ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 184-185.

sakinleşmişti, derin derin soluyordu: Hadi, diye fısıldadı, ne kadar inatçıymışsın.¹⁰

Bu sahne, bedensel arzunun yoğunluğunu verirken hemen ardından gelen pişmanlık duygusu, modern bireyin aşkı yaşarken dahi kendine yabancı kalışını ortaya koyar. Yusuf'un iç sesi, bu çıkmazı şöyle tanımlar:

"İçinden çıkamayacağı kadar karmaşık bir durum. Bir çelişki. Kötü bir oyun...

...bu oyunu kendi kendine hazırlamıştı ya da zaten öylesine hazırdı ki, önüne çıkan hemen ilk fırsatın üstüne gözü kapalı atılmıştı...

...iki pişmanlık, iki tövbe arasında kalırdı: hangi pişmanlık daha kötüydü bilemezdi...¹¹

Burada aşk, ruhu yücelten değil, kişiyi sarsan ve çözen bir unsur hâline gelmiştir. Yusuf'un yaşadığı şey, aşk değil; nefsi arzularla yoğrulmuş bir boşluktur.

Sonuç olarak, Leylâ ile Mecnûn'da aşk, ezeli bir hikmetin ve ilahî bir vuslatın izlerini taşıırken Kuyu'da aşk, modern bireyin şehvetle sarsılıp ardından gelen içsel çözülmeyle kulun arayışa yönelmesini simgeler. Bu durum, klasik aşk anlayışının yücelik merkezli/ilahi doğasından modern aşkın kriz ve kimlik arayışı merkezli doğasına geçişi de açıkça yansıtır.

Toplumdan Yabancılaşma ve Yalnızlık

Klasik ve modern edebiyatın önemli temalarından biri olan yalnızlık açısından Leylâ ile Mecnûn mesnevisiyle Rasim Özdenören'in Kuyu'su karşılaştırıldığında, bu duygunun mahiyeti ve sebebi, değişen zamanın ruhuna göre farklılaşmaktadır. Mecnûn'un yalnızlığı, dünyevî bağlardan sıyrılıp ilahî aşka yönelmenin doğal bir neticesiyken Yusuf'un yalnızlığı modern bireyin kendilik sorunuyla yüzleştiği, kimlik krizine sürüklendiği bir içsel çöküştür.

Mecnûn, Leylâ'ya olan aşkı sebebiyle toplumla bağlarını koparır. Ancak bu bir buhranın değil, aşkla gelen bir arınmanın, bir seyr u sülûkun başlangıcıdır. Zira Mecnûn'un aşkı, dünyevî bağları çözüp ruhu ilahî olanla buluşturur. Mecnûn'un dostlarından ve beşerî dünyadan kopuşu, yalnızlık yolunu tutması şu beyitlerle ifade edilir:

Ol şîve-i 'ışk içinde mâhir

Kıldukda vasiyyetini âhir

¹⁰ Özdenören, *Kuyu*, s. 27.

¹¹ Özdenören, *Kuyu*, s. 31.

Kıldı gözedüp tarik-ı vahşet

Eshâbdan inkıtâ'-ı ülfet¹²

Bu yalnızlık bir inziva hâlidir ve Mecnûn'un çölde geçirdiği zaman, tasavvufî bir hâl üzere, içe yönelişin ifadesidir. Mecnûn artık güneş misali çöllerdedir. "Çünkü güneş bütün çöl ve vahaları tek başına dolaşarak batar¹³":

Sahraya düşüp güneş misâli

Tenhâ yürür oldu lâübâlî¹⁴

Onun yalnızlığı, dünyevî gürültülerden kaçış ve ilahî hakikatin sesine kulak verıştır. Bu sebeple Kâbe'de ettiği duada bile yalnızlık arzusu yer bulur:

Çohdur benî Âdem içre bî-dâd

İt gönlümi vahşet ile mu'tâd

Bir mülkde vir meñe karârı

Kim yitmeye âdemî gubârı¹⁵

Mecnûn'un çevresini kuşatan yalnızlık, bir sur gibi çekilir ve bu hisar, onu dünyevî olandan korur:

Etrâfını tayr ü vahş almış

Vahşet anı bir hisâra salmış¹⁶

Öte yandan Kuyu'da Yusuf'un yalnızlığı ruhani bir uzlet değil, parçalanmış bir benliğin, sarsılmış bir kimliğin sonucu olan ruhsal bir kopuştur. Yusuf, tren istasyonuna vardığında bile yalnızlığın mekânsal tezahürleriyle karşılaşır:

"Çevrede hiçbir canlı yoktu. Şimdiye değin gördüğü en terkedilmiş istasyon belki de burasıydı... Bu istasyon sanki dünyanın dışında kalan bir yerlerdeydi.¹⁷". Bu terk edilmişlik hissi, zamanla içsel bir boşluk ve kaybolmuşluk duygusuna evrilir: "Fakat bu küçük kentte kendini yitireceği aklına gelmemiştir.¹⁸"

Her iki metinde de bir sefer hali söz konusudur: "Sefer hâli, dini- tasavvufî literatürde önemli bir kavramdır. Dünya hayatı bir seferdir, gerçek yurda, ahiret mekânına varılınca nihai hedefe ulaşılır¹⁹".

¹² Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 196-197.

¹³ Kemal Yavuz, "Leylâ ile Mecnûn Hikâyesinin Edebiyattaki Yeri," *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, c. 2, S. 4, 2005, s. 57-69.

¹⁴ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 196-197.

¹⁵ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 234-235.

¹⁶ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 296-297.

¹⁷ Özdenören, *Kuyu*, s. 6.

¹⁸ Özdenören, *Kuyu*, s. 9.

¹⁹ Melike Türkdöğen, "Rasim Özdenören'in 'Kuyu' Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler," *Journal of Turkish Research Institute* c. 14, S. 35, 2010, s. 174.

Yusuf'un yalnızlığı, modern bireyin varoluşsal sorgulamasına açılır. Onu uykusuz bırakan, yüzleşmek zorunda kaldığı sorulardır:

“Uykusunu kaçırın nedenleri büsbütün bilmiyor değildi... İnsan nedir, var olmak nedir sorusu kafasını kurcalayıp duruyordu.”²⁰

Mecnûn, Leylâ'nın aşkıyla kendine ererken Yusuf, kendinden kaçışın kısıyısında dolanır. Onun yalnızlığı, kendiliğe tahammülsüzlükle örülüdür: “O şimdi kendinden kaçmayı yaşıyordu. Böyle bir şey yapılabilir miydi? Aslında kendinden kaçmak isteye isteye buraya gelmiş değil miydi?”²¹. Yusuf, artık sadece insanlardan değil, hatıralardan ve aidiyetlerden de kopmuştur: “Her şey birden tarihleşiyor, anı haline geliyordu... Zaman zaman başıboş olmakla özgür olmak arasında bir fark bulunması gerektiğini düşündüğü de olmamış değildi.”²². Bu noktada Mecnûn'un yalnızlığı bir vuslat, Yusuf'un yalnızlığı ise bir kayboluştur. Mecnûn'un çölde bulduğu ilahî huzur, Yusuf'un şehirde kaybettiği iç barışa zıttır. Mecnûn, insanlardan kaçarak Hakk'a yaklaşır; Yusuf ise hem kendinden hem diğerlerinden uzaklaşarak nefsi bir bozguna sürüklenir. Böylece Fuzûlî'nin eserindeki uzlet, aşk yoluyla kemale ulaşan bir halken Kuyu'daki yalnızlık, kimliksizliğin ve ruhsal parçalanmanın izdüşümüdür.

Sembollerle Sülûka Eşlik Edenler: Hayvanlar ve Mekânlar

Tasavvufî metinlerde nefis terbiyesiyle ilerleyen sülûk yolculuğu, yalnızca insan ilişkileriyle değil, doğadaki varlıklarla ve mekânla da örülüdür. Bu duruma Mantıku't-Tayr'da kuşlar ve geçtikleri vadiler, Hüsn-ü Aşk'ta Aşk'ın imtihanlara maruz kaldığı mekânlar, Mesnevi'deki hayvan hikayeleri gibi pek çok misal verilebilir. Fuzûlî'nin Leylâ ile Mecnûn mesnevisinde bu yolculuğun ruhsal izdüşümlerine çölün تنها ve yalın alanlarında rastlanırken Rasim Özdenören'in Kuyu hikâyesinde mekânlar ve hayvanlar modern bireyin kaotik iç dünyasının yansımalarına dönüşür. Her iki metinde de hayvanlar, sâlikin nefisine dair bir ayna işlevi görür; ancak anlam katmanları farklıdır. Leylâ ile Mecnûn'da hayvanlar dost ve yoldaşken Kuyu'da nefsin iç sesi ve muhatabıdır. Mecnûn, çöl yolculuğu süresince insanlıktan soyutlanmakta, hayvanlarla dostluk kurmaktadır. Bu durum, onun nefisini tamamen terbiye etmiş olmasının alameti gibidir:

Hem-sohbeti mûr ü hem-demi mâr

Tekyegehi hâk ü bisteri hâr²³

²⁰ Özdenören, *Kuyu*, s. 14.

²¹ Özdenören, *Kuyu*, s. 58.

²² Özdenören, *Kuyu*, s. 76.

²³ Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 200-201.

Bu yalnızlıkta bile dostluk arayışına devam eder ama dostluk yapmak istedikleri insanlar değildir:

Tenha koyma men-i zebûnı
Olgıl meñe deşt reh-nümûnı
Gez bir neçe gün menümle hem-râh
İnsân diyüp itme menden ikrah²⁴

Mecnûn'un hayvanlarla kurduğu ilişki, onun insani benliğinden sıyrılıp fıtratla bütünleştiğini gösterir. İnsanlığını unutunca hayvanlar onunla ünsiyet kurar ve zikrederler:

Çün ol beşeriyetin unuttı
Ahû hem anunla üns dutdı
Anun sebebiyle hem çoh âhû
Sahrâda anunla dutdılar hû²⁵

Bu noktada, Mecnûn'un manevi derecesinin hayvanlarca hatta meleklerce tanındığı anlaşılır ve nihayetinde melekler bile hayvan suretine girerek ona yoldaş olurlar:

Ma'mûre-i kurb-i Hak makamı
Ervâha farîza ihtirâmı
Çün nefret-i şerr-i nesl-i Adem
Kıldı aña vahşeti müsellemler

Her vahş tonında bir firîşte
Yâr oldı ol âdemî-sirişte²⁶

Fuzûlî'de hayvanların dostluğu, sâlikin saflaşmasının bir nişanesiyken modern anlatıda bu semboller karmaşılaşır. Kuyu'da köpek, nefsin çeşitli boyutlarını temsil eder. Köpek hem Yusuf'un iç sesidir hem de onun benliğini aksettiren bir varlıktır: "Beğeniyor musun kendini? Elbette. Bir köpek kendini beğenmedikçe başka hiçbir köpeğin onu beğenmesi beklenmez... Sen bana ne kadar benziyorsun?²⁷"

Camide karşılaştığı biri, köpek sembolü üzerinden sadakat ve başıboşluk gibi kavramları sorgular: "Köpekler de dedi adam, başıboş gezerler, insanla-

²⁴ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 246-247.

²⁵ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 246-247.

²⁶ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 542-543.

²⁷ Özdenören, *Kuyu*, s. 57.

rın köpeklerden farkı... bir yere bağlı olmaları... sadakatle...^{28''}. Hikâyenin sonunda ise köpek uslanmış bir hâlde görünür. Yusuf'un karşısına çıkan köpek artık yumuşamış, onunla konuşan ve ona cevap arayan bir varlığa dönüşmüştür: "Derken karşısında köpeği gördü... Yusuf ona: 'Söyle bakalım, ahbap, dedi, şimdi biz kuyunun içinde miyiz, dışında mı?'^{29''}. Hayvan sembolizmi, her iki eserde de nefisle ilgili bir aynaya dönüşür. Mecnûn, nefsini yenince hayvanlar ona dost olurken Yusuf, nefsini tanımaya çalışırken köpeğiyle yüzleşir.

Mekânlar da bu yolculukların zemini. Leylâ ile Mecnûn'da çöl, nefsin kabuğunun soyulduğu bir arınma alanıdır. Mecnûn, sevgilisinden ayrıldıktan sonra çölü mesken tutar. Fakat bu, sadece bir kaçış değil, bir dönüşüm yoludur. Kendisine yapılan nasihatler onu sahralara düşmekten alıkoyamaz:

Mutlak eser itmedi ana pend

Zencîr-i hevâ kaçan dutar bend

Efgân idüp itdi hırkasın çak

Sahralara düşdi zâr ü gem-nâk³⁰

Çöl, âdetâ nefsin arzularının gömüldüğü mezarlık hâline gelir:

Dutdı reh-i gûr-hâne-i necd³¹

Kuyu hikâyesinde ise mekân, kuyudur. Bu kuyu hem zihinsel hem varoluşsal bir çıkmazı temsil eder. Yusuf'un düştüğü kuyu bazen bir lağım, bazen bir bilinçaltı derinliği olarak görünür: "Kuyunun daha dibini yok, kuyunun sağ ve solu yok; önu ve ardı yok... bir çıkış yolu var, o da yukarıya, göğe doğru olan boşluğu...^{32''}.

Mecnûn'un çölü Allah'a yakınlığın mekânıyken Yusuf'un kuyusu varoluşsal krizlerin yaşandığı yerdir. Mecnûn, çölde meleklerle konuşurken, Yusuf kuyuda nefsiyle yüzleşir. O, artık Yusuf olmayan bir Yusuf'tur: "O, bir kuyuya düşmüş bulunuyor ama onun bir Züleyha'sı olmadı, doğru... onun bir Mısır'ı da yok, bir kardeşi de...^{33''}. Yusuf'un son sorusu bu çıkmazın ifadesidir: "Söyle bakalım, ahbap, dedi, şimdi biz kuyunun içinde miyiz, dışında mı?^{34''}.

²⁸ Özdenören, *Kuyu*, s. 45.

²⁹ Özdenören, *Kuyu*, s. 102.

³⁰ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 320-321.

³¹ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 428-429.

³² Özdenören, *Kuyu*, s. 79.

³³ Özdenören, *Kuyu*, s. 80.

³⁴ Özdenören, *Kuyu*, s. 102.

Netice itibarıyla, Leylâ ile Mecnûn'da mekân ve hayvanlar saflaşmaya hizmet ederken Kuyu'da aynı unsurlar, bireyin varoluşsal bunalımına eşlik eder. Çöl bir tasfiye alanıyken kuyu, bir tikanıklık ve yönsüzlük alanıdır. Hayvanlar, biri için dost ve yoldaş, diğeri için nefsin kendisi ya da onunla yüzleşmenin aynasıdır.

Rehberle Yolculuk: Şeyh Figürü ve Aşk

Tasavvufî gelenekte mürşit, seyr u sülûk yolunun vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirilerek "kişinin bir mürşide bağlanmadan mesafe alamayacağı belirtilmektedir"³⁵. Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevisindeyse doğrudan bir mürşit figürü bulunmaz; bunun yerine aşkın kendisi bir rehberlik makamında değerlendirilir. Aşkın mürşit olabileceği hususu şöyle ifade edilir: "Bu itibarla tarîkatsiz ve mürşidsiz Allah'a kavuşulamaz denilemez. Çünkü muhtemel ki o insan meczûb-u sâliktir. Meczûb-u sâlik ise, onun cezbesi, aşkı kendisine mürşiddir, yol göstericidir; yol gösterene ihtiyacı yoktur, çünkü kendisi yoldadır"³⁶. Buna mukabil, Rasim Özdenören'in Kuyu hikâyesinde kahraman, maddi manevi bunalımlar içinde bir mürşit arayışına yönelir ve bu arayışı onu bir şeyhe bağlanmaya kadar götürür.

Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn'unda aşk, yalnızca bir duygu değil, aynı zamanda bir hakikat yoludur. Mecnûn, aşkı aracılığıyla nefsinı terk eder, aşkla kendinden geçer, fena makamına ulaşır. Onun için aşk, mürşit yerini tutar. Nitekim aşk, ona gündüz gözyaşlarıyla, gece ise âhının ateşiyle yol gösterir:

"Gündüz gözi yaşı hâdî-i râh

Gice yolu şem'i şu'le-i âh"³⁷

Bu mısralar, Mecnûn'un mürşidinin bizzat aşk olduğunu gösterir. Aşk, yalnızca yön tayin eden bir içgüdü değil, aynı zamanda metafizik bir istikamet sunan ilahi bir rehberdir. Yâr yolunun tozunu dahi hatırasına getiren Mecnûn'un seyr u sülûku, aşkın içsel kıvılcımlarıyla şekillenir:

"Gerd-i reh-i yârı yâd iderdi

Geh otura geh tura giderdi"³⁸

Aşkla kendinden geçme hâli, Fuzûlî'nin Mecnûn dilinden şu gazelinde zirveye ulaşır:

³⁵ Ö. Faruk Altıparmak, "Tarikat Geleneğinde Mürit-Mürşit İlişkisi," *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 14, S. 14, 2005, s. 38.

³⁶ İsmail Çetin, *Ahlaki Reçeteler*, Dilara Yayınları, Isparta, 2017, s. 78.

³⁷ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 238-239.

³⁸ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 238-239.

“Eyle ser-mestem ki idrāk itmezem dünya nedür
Men kimem sâkî olan kimdür mey-i sahbâ nedür³⁹”

Bu beyitte Mecnûn’un aşk sebebiyle aklî sınırların ötesine geçtiği, kimlik, zaman ve mekân kavramlarını yitirdiği görülür. Aşk öyle bir hâle ulaşır ki, maşukun sorması hâlinde dahi, gönlün ne istediği bilinmez hâle gelir:

“Gerçi cânândan dil-i şeyda içün kâm isterem
Sorsa cânân bilmezem kâm-ı dil-i şeyda nedür⁴⁰”

Aşk, Mecnun’un iç dünyasında bir inkılap meydana getirir. Artık surete değer verilmez; görünüşün ardındaki hakikat aranır:

“Ref oldu bu i’tibâr-ı suret
Haşa ki olam şikâr-ı sûret⁴¹”
Varlık iddiası yok olur, yerini aşkın hakikatine bırakır:
“Mende olan aşikâr sensen
Men hûd yohem ol ki var sensen⁴²”

Bu hâl, fenafillah olarak okunabilecek bir hakikat algısını ortaya koyar. Mecnûn, artık aşkın ateşinde yanmış, nefsin kayıtlarından arınmıştır:

“Çün men olubem senünle memlû
Vahdet revişinde hoş degül bu
Kim daşrada isteyem nişânun
Bir özge mekân bilem mekânun⁴³”

Modern bireyin içsel yolculuğu, artık aşkın kendiliğinden rehberliğine terk edilemez. O, sorular içinde boğulmakta, nefsin ne olduğunu, ondan nasıl kurtulunacağını dahi bilmemektedir. Bu yüzden bir mürşide, bir üstadla muhtaçtır. Yusuf, kendi iç muhasebesinde bunu açıkça dile getirir:

“Ama onu nasıl terk etmeli? Terk edebilir mi? Nefs terk edilebilir mi? [...] Böyle bir şeyin üstesinden gelinebilir mi? Belki de bu yüzden, bu işin üstesinden gelmeyi öğretecek bir üstadın bulunması gerektiği söyleniyordu.⁴⁴”

Bu pasajda modern insanın iç bunalımı, aşkın metafizik gücünden mahrumiyetiyle izah edilir. Yusuf şeyhini arayan bir derviş gibidir: “Ya üstat olan o zat çıkacak karşıma ya da onun yolunu gösterecek biri...⁴⁵”. Nihayetinde

³⁹ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 518-519.

⁴⁰ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 518-519.

⁴¹ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 526-527.

⁴² Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 526-527.

⁴³ Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, s. 526-527.

⁴⁴ Özdenören, *Kuyu*, s. 81.

⁴⁵ Özdenören, *Kuyu*, s. 81.

Yusuf'un yolu şeyhe düşer. O, artık bir mürşide bağlanma ihtiyacını idrak etmiş, mürşidin yüzünde hakikati sezmeye başlamıştır: "Güzel, arı, arınmış, berrak bir yüz vardı orda, karşısında. Böyle bir yüzden yalan sadır olmaz, diye geçirdi içinden.⁴⁶". Şeyhin sohbeti, Yusuf'un iç dünyasında bir dönüşüm başlatır. Tasavvufî terbiyenin sohbet esasına dayandığı burada açıkça dile getirilir: "Bizim yolumuz sohbet yoludur... sohbet insanı öyle yoğurur ki, bir an gelir, sohbet ehlinde ham olan bir şey kalmaz, pişer...⁴⁷".

Ve nihayetinde Yusuf, seyr u sülûkun ilk durağı olan bir üstadı kabulle yola koyulur:

"Şeyh efendimizi şeyh efendiliğe kabul ediyor musun?"

"Ediyorum."

"De ki, kabul ediyorum."

"Kabul ediyorum."⁴⁸

Bir şeyhe bağlanma biat olarak adlandırılmaktadır: "Sûfiler arasında biat devam etmektedir. Bu ahid (söz verme), dinin hükümlerine devamlı uyma, zahîrî ve bâtinî amellere önem verme şeklinde olur, buna sûfiler genellikle biat-ı tarikat derler⁴⁹". Yusuf bu biatıyla artık madden ve manen dini kuralları tatbik edeceği sözünü verir.

Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevisinde aşk, doğrudan doğruya bir mürşit işlevi görürken Özdenören'in Kuyu hikâyesinde bireyin aşkı ve nefsiyle baş başa kalması, onu bir mürşide duyulan ihtiyaçla karşı karşıya bırakır. Klasik metinde aşk, bizzat irfanı taşıyan bir cevherdir. Mecnun, aşk yoluyla maşukun suretinden hakikatine erer. Modern metinde ise aşk bu kadar belirleyici ve istikamet verici bir güç değildir. Modern birey olan Yusuf'un yönünü tayin edebilmesi için bir dış rehber, bir şeyhe bağlanması gerekir. Bu, modern insanın nefsin kuşatmasından kendi başına çıkamayacağının bir kabulüdür. Her ne kadar mürşit ihtiyacı klasik metinlerde sıkça dile getiriliyor olsa da incelenen iki metin bağlamında mürşitlik noktasında bir farklılıktan söz edilebilir. Böylece klasik metinle modern metin arasında şeyh figürünün varlığı ya da yokluğu, hakikat yolunun doğrudanlığı veya dolaylılığı bakımından derin bir ayrım görülür.

⁴⁶ Özdenören, *Kuyu*, s. 89.

⁴⁷ Özdenören, *Kuyu*, s. 89.

⁴⁸ Özdenören, *Kuyu*, s. 92.

⁴⁹ Mevlânâ Eşref Ali Tânevî, *Hadislerle Tasavvuf*, çev. Halid Zaferullah Daudî-Ahmet Yıldırım, İnsan Yayınları, İstanbul, 2023, s. 48.

SONUÇ

Tasavvuf, asırlar boyu Türk edebiyatının en güçlü damarlarından biri olmuştur. Fuzûlî'nin Leylâ ile Mecnûn'uyla Özdenören'in Kuyu hikâyesinde nefis terbiyesi, aşk, yalnızlık ve hakikate ulaşma çabası gibi ortak temalar etrafında şekillenmesine rağmen, dönemlerin zihniyet dünyası ve birey anlayışı bağlamında ciddi farklılıklar arz eder.

Leylâ ve Mecnûn'da aşk, yalnızca mecazî bir tutku değil, aynı zamanda manevî kemalin vesilesidir. Mecnûn karakteri, Leylâ'ya olan aşkı vasıtasıyla beşerî sınırlarını aşar, nefsiyle savaşıyor ve ilâhî aşka yönelerek bir tür fenâ hâline ulaşır. Onun çöldeki yalnızlığı, tasavvufî bir inziva hâlidir; hayvanlarla dostluğu, meleklerin ona yoldaş olması gibi semboller, onun kemâl derecesini temsil eder. Mecnun, mürşide ihtiyaç duymaksızın aşkı bizzat mürşit edinmiş, aşk vasıtasıyla vahdet hakikatine ulaşmıştır. Böylece klasik metin, aşkı doğrudan hakikate açılan bir kapı olarak işlemiştir.

Öte yandan Kuyu'da Yusuf'un hikâyesi, modern bireyin nefsi arzularla olan çatışması ve hakikat arayışı etrafında gelişir. Yusuf, günah ve pişmanlık sarmalında kendi iç yolculuğuna başlar. Ancak bu yolculukta aşk, artık yeterli bir rehber değildir. O, sorularla boğuşan, yönünü tayin edemeyen çağdaş bir birey olarak mürşit arayışına girer. Nihayetinde şeyhle kurduğu bağ, onun seyr u sülûk yoluna girmesini sağlar.

Her iki eserde de hayvanlar ve mekânlar, tasavvufî yolculuğun sembolleri olarak işlevselleşir. Mecnûn'un çölü, ruhsal arınmanın mekânıyken; Yusuf'un kuyusu, modern insanın tıkanmış bilinçaltını ve varoluşsal karmaşasını temsil eder. Mecnûn'a dost olan vahşi hayvanlar ve melekler, onun nefsinin arındırılmış olmasının işaretidir. Yusuf ise köpek sembolü üzerinden nefsiyle yüzleşir, onu tanımaya ve dönüştürmeye çalışır. Bu da tasavvufî düşüncenin modern metinlerde nasıl yeniden üretildiğine dair önemli ipuçları sunar.

Sonuç olarak, Leyla ve Mecnun ile Kuyu arasında kurulan bu karşılaştırmalı okumada, Klasik Türk edebiyatıyla Modern Türk edebiyatının tasavvufî meseleleri nasıl ele aldığı; aşk, yalnızlık, nefis, rehberlik, mekân ve sembolizm gibi kavramlar çerçevesinde gözlemlenmiştir. Klasik metinde aşk doğrudan hakikate ulaştıran bir yolken, modern metinde aşkın yetersizliği, bireyin arayışını dışsal rehberliklerle sürdüreceğini gösterir. Böylece bu iki metin, tasavvufî düşüncenin zaman içindeki yansımalarını hem biçim hem de içerik açısından karşılaştırmalı olarak ortaya koyar. Bu çalışma, edebiyatın tasavvufî olan bağını dönem bağlamında inceleyerek hem klasik hem de çağdaş insanın hakikat arayışına ışık tutmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Altıparmak, Ö. Faruk, "Tarikat Geleneğinde Mürit-Mürşit İlişkisi", *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2005, c. 14, S. 14, s. 37–55.
- Çetin, İsmail, *Ahlaki Reçeteler*, Dilara Yay., Isparta, 2017.
- Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnûn*, (Haz. Muhammet Nur Doğan), Yelkenli Yay., İstanbul, 2020.
- Kaçar, Mücahit-Koşık, Halil, "Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisinin Dibâcesi Hakkında Bazı Mülâhazalar." *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 2014, c. 3, S. 2, s. 154–166.
- Özdenören, Rasim, *Kuyu*, İz Yay., İstanbul, 2019.
- Pala, İskender, "Leyla vü Mecnun", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, TDV Yayınları, İstanbul, 2003, c. 27, s. 162–164.
- Tânevî, Mevlânâ Eşref Ali, *Hadislerle Tasavvuf*, (Çev. Halid Zaferullah Daudî-Ahmet Yıldırım), İnsan Yay., İstanbul, 2023.
- Tosun, Necip, *Türk Öykücülüğünde Rasim Özdenören*, İz Yay., İstanbul, 2017.
- Türkdoğan, Melike. "Rasim Özdenören'in 'Kuyu' Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler", *Journal of Turkish Research Institute*, 2010, c. 14, S. 35, s. 167–189.
- Yavuz, Kemal. "Leylâ ile Mecnûn Hikâyesinin Edebiyattaki Yeri." *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 2005, c. 2, s. 4, s. 57–69.

XX. YÜZYILDA YAŞAMIŞ KLASİK TÜRK EDEBİYATI ŞAİRİ: ABDULLAH ÖZTEMİZ HACİTAHİROĞLU*

Mihriban KARA**

Özet: Klasik Türk edebiyatı XIII. yüzyıldan itibaren devam eden bir edebiyat geleneğidir. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, bu edebî geleneğin XX. yüzyıldaki temsilcilerindendir. Asıl mesleği doktorluk olmakla birlikte Klasik Türk edebiyatına özel ilgi duymuş, bu minvalde birkaç eser ortaya koymuştur. 17 yaşından itibaren şiir yazan şair, çoğunlukla aruz ölçüsüyle şiir yazmakla birlikte az da olsa hece ölçüsünü kullanmıştır. Aynı zamanda bir heccâv olan müellif, Klasik dönem Türk şairleri ve bu edebî gelenek hakkında yazdığı nesirleri, bazı antoloji kitapları vardır. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin 2531 beytini *Mesnevî*'nin kalıbını kullanarak tercüme edip yayımlamıştır. Bu çalışmada, Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu'nun hayatı ele alınacak ve ortaya koyduğu çalışmalardan yola çıkarak edebî yönüne değinilecektir. Hacıtahiroğlu, XX. yüzyılda aruz ölçüsüyle şiirler kaleme alan ve Klasik Türk şiirine ehemmiyet veren bir şair olmuştur. Hacıtahiroğlu'nun Klasik Türk şiirine verdiği değere, eserlerinden anlaşıldığı gibi çevresi tarafından da tanıklık edilmiştir. Bu sebeple Hacıtahiroğlu'nun zihni altyapısının daha iyi anlaşılması adına çevresine de değinilecektir. Klasik Türk edebiyatı geleneğinin Yahya Kemal Beyatlı'yla XIX. yüzyılda son bulduğuna dair bazı yanlış kanaatlerin ortadan kalkmasına yardımcı olunacak ve Hacıtahiroğlu örneğiyle XX. yüzyılda da devam eden Klasik Türk edebiyatı geleneğinden misallere yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: XX. Yüzyıl, Klasik Türk Edebiyatı, Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, Heccav

Classic Turkish Literature Poet Of 20th Century: Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu

Abstract: Classical Turkish literature is a literary tradition that has been going on for 13th century. Abdullah Ozdemir Hacıtahiroğlu is representative of this literary tradition in 20st century. His real job is doctor but he had also very special interest to Classic Turkish literature and he produced some works in that manner. He wrote poems since 17 years old. He mostly used aruz meter but he also used syllabic meter. At the same time the author is also a satirist. He has proses written for Classic Turkish poems and about this literary tradition along with anthology books he has. He translated 2531 couplets of Mevlana's *Mesnevi* using the *Mesnevi*'s template and published it. In this study, Abdullah Ozdemir Hacıtahiroğlu's life will be discussed and his literary side will be mentioned upon based on his works. Hacıtahiroğlu became a tutor that who wrote poems on aruz meter in 20th century and give weight to Classical Turkish poems. Just like the value that Hacıtahiroğlu showed for Classical Turkish poems can be seen on his poetry, It was also witnessed by those around him. Therefore his environment will also be mention upon in order to better understand his mental infrastructure. It will be clarify the misunderstanding about ending the Classic Turkish literature with Yayha Kemal Beyatlı in 19th century. It will be include the example of Hacıtahiroğlu's Classic Turkish literature that continued in 20th century.

Key words: 20th century, Classic Turkish Literature, Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, Satirist

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan"da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** karamihriban4@gmail.com , ORCİD NO: 0000-0003-4040-2357

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatı, kurallarına bağlı bir edebiyat geleneğidir. XI. yüzyılda Kutadgu Bilig ile başlamış, belirgin özelliklerini gösteren eserlerini ise XIII. yüzyılda Ahmet Fakîh, Hoca Dehhânî, Şeyyad Hamza, Mevlana, Yunus Emre ile vermeye başlamıştır. Bu tarihlerden itibaren de XIX. yüzyıla kadar etkin bir şekilde devam etmiştir.¹ Bazı fikirlere göre XIX. yüzyılda Yahya Kemal Beyatlı ile son bulmuştur. Ancak bu yanlış bir kanaattir. Eski etkisi görülmesine de Klasik Türk edebiyatı günümüze kadar devam etmektedir. Yahya Kemal Beyatlı da meşhur dizeleri ile bunu anlatmaktadır:

Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre dek o şîr-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele²

XX. yüzyılda bu meşaleyi elden ele taşıyan birçok şair olduğu bilinmektedir: Ali Emiri, Tahirü'l- Mevlevî, Abdülbaki Gölpınarlı, Hasan Kavruk, Ömer Demirbağ gibi isimlerin divanları; Elmalılı Hamdi Yazır, Arif Nihat Asya ve Cem Dilçin gibi şairlerin de divançeleri mevcuttur. Bazı şairler ise aruz ölçüsü ile şiir yazmakla birlikte şiirlerini divan veya divançe adıyla toplamamıştır. Yahya Kemal Beyatlı'nın *Eski Şiirin Rüzgârıyla*; Ömer Ferid Kam'ın *Türrehât*, Ömer Nasûhi Bilmen'in *Nüzhetü'l-Ervâh* adlı eseri bunlara örnek verilebilir. Bu isimlerin yanı sıra aruz vezniyle klasik tarzda şiirler yazan başka şairler de vardır. Ali Ulvi Kurucu, Ali Nihad Tarlan, Âmil Çelebioğlu, Mehmet Çavuşoğlu bu isimlere örnek verilebilir. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu da bu son kategoriye girmektedir.³ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu'nun müstakil bir divanı olmamakla birlikte gelenekten beslenerek ortaya koyduğu eserleriyle bu geleneği devam ettiren tabip şair olmuştur. Hacıtahiroğlu, Klasik Türk edebiyatını yaşamış olduğu çağa taşımaya çalışmış ve bu yönde çalışmalar yapmıştır.

Bu bildiriye "Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatındaki Yeri" başlıklı hazırlamış olduğumuz tezden yararlanarak oluşturmaya çalıştık. Hacıtahiroğlu'nun hayatı hakkında bilgiler genel anlamda yakın çevresi ile yapılan röportajlardan elde edilmiştir. Bu röportajlara da bir bütün olarak mezkûr tezin ekler kısmında yer verilmiştir.⁴

¹ İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, Eylül 2020, 31. Baskı, s. 120-124.

² Yahya Kemal Beyatlı, *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2022, s. 6.

³ Detaylı bilgi için bkz. Emrah Gökçe, "20. Yüzyılda Yazılmış Divanların İncelenmesi", *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi*, Ankara, 2021.

⁴ Ayrıntılı bilgi ve kaynakça için teze bkz: Mührüban Kara, "Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatındaki Yeri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi*, Isparta, 2024.

ABDULLAH ÖZTEMİZ HACİTAHİROĞLU'NUN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ YÖNÜ

Hayatı

Abdullah Öztemiz Hacitahiroğlu, manifaturacı Mehmet Ali Öztemiz ile ev hanımı Zahide Öztemiz'in en büyük oğlu olup 4 Haziran 1929 tarihinde Malatya'da dünyaya gelmiştir. Ailesi Malatya'nın ileri gelenlerindendir. Hacitahiroğlu ilkokul, ortaokul ve liseyi Malatya'da bitirmiştir. Başarılı bir eğitim hayatı olmuş, 1949 yılında Malatya Lisesini birincilikle bitirmiştir. Akabinde İstanbul Üniversitesi tıp fakültesini kazanmıştır. Fakülte de eğitim hayatına devam ederken fakülteden arkadaşı Bülent Berkarda ile birlikte İspanya Madrid'de dâhiliye kliniğinde 9 ay çalışmıştır. 1957 yılında da tıp fakültesinden mezun olduğu bilinmektedir. Üniversiteden mezun olduktan sonra Balıkesir'de askerlik yapmıştır. Daha sonra Cerrahpaşa tıp fakültesinde ihtisasını yapmış ve 1964 yılında dâhiliye uzmanı olarak mezun olmuştur. Gemlik Sosyal Sigortalar Kurumu, Gemlik Azot Sanayi Müessesesi, Sunğipek Fabrikası uzman hekim olarak görev yapmıştır. Gemlik'te serbest hekimlik yaptığı da bilinmektedir. Ömrünün son zamanlarına kadar da mesleğini icra etmiştir. Hacitahiroğlu 1956 yılında İstanbullu bir ailenin kızı Fatma Verda Ergörür ile evlenmiş, bu evlilikten Uğur ve Umur adlı iki oğlu olmuştur.

Abdullah Öztemiz'in şiire olan tutkusu küçük yaşlardan itibaren vardır. İlk şiirini 17 yaşında yazmıştır. Bilindiği üzere Klasik Türk edebiyatında mahlas kullanmak gelenektir. Abdullah Öztemiz de bu geleneği devam ettirerek "Hacitahiroğlu" mahlasını kullanmıştır. Bu mahlas, Abdullah Öztemiz'in baba tarafından dedesi olan Abdullah Tahiroğlu ailesinden gelmektedir. Abdullah Öztemiz köklerine olan bağlılığı dolayısıyla Hacitahiroğlu mahlasını tercih etmiş ve ömrünün son demlerine kadar şiir yazmayı sürdürmüştür. Divan şiirine olan tutkusu ve ciddi anlamda Osmanlıca el yazması divan koleksiyoneri olarak bilinen Hacitahiroğlu, 15 Aralık 2015 yılında İstanbul'da vefat etmiş, 16 Aralıkta Karacaahmet mezarlığında aile kabristanına defnedilmiştir.⁵

⁵ Hacitahiroğlu'nun hayatı ve ailesi hakkında edinilen bilgiler oğlu Umur Öztemiz ile şahsım tarafından yapılan röportajdan elde edilmiştir. Röportaj metninin tamamı "Abdullah Öztemiz Hacitahiroğlu, Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatındaki Yeri" başlıklı tezde mevcuttur. Detaylı bilgi için bkz. Mihriban Kara, "Abdullah Öztemiz Hacitahiroğlu, Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatındaki Yeri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Isparta, 2024, s. 191-197.



Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu'nun mezar taşı kitaplara tutkusundan dolayı ailesi tarafından kitap şeklinde yapılmıştır. Fotoğraf Karacaahmet mezarlığında şahsım tarafından çekilmiştir.

Çevresi

Abdullah Öztemiz'in hayatının büyük bir çoğunluğu İstanbul ve Gemlik'te geçmiştir. Doktorluk mesleğinden dolayı Gemlik'te yaşasa da sık sık İstanbul'a gidip gelmiştir. Üniversiteyi İstanbul'da okuması hasebiyle de orada bir çevresi vardır. Kitaplara özellikle yazma eserlere olan tutkusu dolayısıyla da sık sık sahaflara gitmiş ve İstanbul'daki ilmî çevreden de geri kalmamıştır. İstanbul'daki çevresi edebiyat ve sanat dünyasında yer alan isimlerden oluşmaktadır. *Diriliş Dergisi*'nin kurucusu olan Sezai Karakoç bu isimlerden biridir. Karakoç'un yanı sıra yazar ve tercüman Sedat Umran, grafikçi ve edebiyatçı Sait Maden, Amerika'da doktorluk yapan Cemil Bikmen, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi eski dekanı ve rektörü Bülent Berkarda, doktor ve şair Vedat F. Belli Hacıtahiroğlu'nun arkadaşları arasında yer alır.⁶ Abdullah Öztemiz, yazdığı bazı şiirlerini arkadaşlarına ithaf ettiği de olmuştur: *Sessiz Gürültü* isimli kitabındaki "Hey Gidi"⁷ şiirini Bülent Berkarda'ya, "Dediler"⁸ şiirini Vedat F. Belli'ye, "Üçayak"⁹ şiirini Sait Maden'e ithaf etmiştir.

Hacıtahiroğlu'nun İstanbul'da uğradığı mekânlardan biri Beyazıt'ta bulunan Küllük Kahvehanesi bir diğer adıyla Marmara Kırathanesidir. Hacıtahiroğlu'nun müdavimi olduğu bu mekâna da birçok önemli isim uğramaktadır: Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, Erol Güngör, Mehmet Genç, Mehmet Çavuşoğlu, Sedat Umran, Ahmet Şevket Eygi, Muzaffer Özak bu

⁶ Mehmet Umur Öztemiz ile yapılan röportaj, İstanbul, 20.09.2022.

⁷ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, *Sessiz Gürültü*, Yağmur Yayınları, İstanbul, 1962, 57.

⁸ Hacıtahiroğlu, *Sessiz Gürültü*, s. 55.

⁹ Hacıtahiroğlu, *Sessiz Gürültü*, s. 49.

isimlerden birkaçıdır. Hacıtahiroğlu, bir edebî muhit olarak da görülebilecek olan bu mekân da oldukça vakit geçirmiştir.¹⁰

Hacıtahiroğlu, Marmara Kırâathanesinde divan şiirine olan tutkusu ile bilinmektedir. O zamanlar için Ali Nihat Tarlan'ın asistanı olan daha sonra Klasik Türk edebiyatı alanına büyük katkılar sağlayan Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu¹¹ ile sık sık şiir okuma yarışına girdiği Marmara Kırâathanesi müdavimleri tarafından bilinmektedir. Müdavimlerden biri olan ve mezkûr mekân hakkında *Marmara Kitabeleri* adıyla kitap yazan Ahmet Güner Elgin şu cümleleri ile şiir yarışını anlatmaktadır: “Bir akşam Mehmed’le Abdullah arasında yine, ‘ben senden iyiyim’ tartışması çıkmış, bizler de jüri üyeleri olarak bu tartışmayı zevkle, heyecanla izlemiştik. Önce birisi bir mısra söyleyecek, beytin ikinci mısraını da diğeri, zaman geçirmeden okuyacaktı. Herkese beşer hak verildi. Divan edebiyatının sadece ünlüleri değil, belki o akşam adını ilk defa duyduğum divan şairlerinden karşılıklı mısralar okundu ve sıra kimde ise, Mehmet ve Abdullah beyti tamamladı.”¹² Ahmet Güner Elgin yarışın sonunda berabere kaldıklarını da belirtir. Bunun yanı sıra Elgin, Hacıtahiroğlu ve Çavuşoğlu’nu divan edebiyatını hafızalarında taşıyan iki büyük koruyucu olarak görmektedir: “Söz divan edebiyatına gelince Mehmet Çavuşoğlu ile Dr. Abdullah arasındaki tartışmayı ve sataşmayı dinlemek ayrı bir zevk olurdu. O zamanlar şöyle düşünürdüm: Tüm divanlar yansa, kaybolsa, Mehmet’le Abdullah ezberlerinden onları yeniden yazabilirlerdi. Onların hafızalarına hep şaşırmışım. Daha siz ilk mısraın kelimelerini söylerken hem Mehmet hem Abdullah şairini söylemekle kalmazlar, gaze- li baştan sona ezbere okurlardı.”¹³ Marmara Kırâathanesi, Hacıtahiroğlu’nun arkadaş çevresini de oluşturan bir edebî muhit olmuştur.

Eserleri

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu’nun küçük yaşlardan itibaren şiire ilgisi olduğu bilinmektedir. İlk şiiri 1946 yılında haftalık *Yenigün* dergisinde çıkmıştır. Akabinde *Salon*, *Güney*, *Hisar*, *Büyükdoğu*, *Diriliş*, *Çınaraltı*, *Millî Kültür*, *İstanbul*, *Düşünen Adam*, *Kaynak*, *Yelken*, *Türk Dili*, *Türk Yurdu*, *Türk Edebiyatı* gibi dergilerde; *Hürriyet*, *Cumhuriyet*, *Yeni İstiklâl*, *Millî Gazete*, *Yeni İstanbul*, *Aydede*, *Hürsöz*, *Fırat*, *Halkın Sesi* (Kıbrıs) gazetelerinde; *Sevgi Şiiri*,

¹⁰ Detaylı bilgi için bkz. Ahmet Güner Elgin, *Marmara Kitâbeleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2003.

¹¹ Detaylı bilgi için bkz. Mehmet Kalpaklı, “Mehmet Çavuşoğlu”, *DİA*, İstanbul, 1993, c. VIII, s. 238-239.

¹² Elgin, *Marmara Kitabeleri*, s. 66.

¹³ Elgin, *Marmara Kitabeleri*, s. 64-65.

Aşk Şiiri, Biz Bize, Ajans Türk Antolojilerinde şiirleri yayımlanmıştır.¹⁴ Şair, mezkûr şiirlerinin birçoğunu *Sessiz Gürültü* ve *Kendimle Göz Göze* kitaplarında toplamıştır. Bu iki şiir kitabında olmayan şiirler de vardır. Bu şiirlere daha önce bahsetmiş olduğumuz tezde yer verilmiştir.

Hacıtahiroğlu 1962-1967 yılları arasında *Yeni İstiklâl*, 1974-1977 yılları arasında da *Millî Gazete*'de hicivler yazmış ve bu hicivlerin de kendi adının yanı sıra Zümrüdüanka müstear adını kullanarak yayımlamıştır. Yaşamış olduğu çağdaki olaylara ince nükteler ile dokunan şair bu şiirlerini de bir kitapta derlememiştir.

Hacıtahiroğlu iyi bir şair olduğu kadar iyi bir okuyucu ve araştırmacıdır da, Klasik Türk edebiyatı şairlerinin şiirlerini büyük bir zevkle okumuş ve incelemiştir. *Türk Edebiyatında Dinî ve Ahlâkî Şiirler (Antoloji)*¹⁵ ve *Hazreti Peygambere Şiirler Antolojisi (Na'lar)*¹⁶ adıyla iki antoloji yayımlayacak kadar Klasik Türk edebiyatı geleneğine hâkimdir. Bu iki antolojinin yanı sıra muhtelif dergilerde Klasik Türk şairleri hakkında yazılar yayımlamıştır. Nedim,¹⁷ Şeyhülislam Yahya,¹⁸ gibi bilinen şairler hakkında yazı yazdığı gibi Fehîm-i Kadîm,¹⁹ Fasîh Ahmed Dede,²⁰ Ahi Benli Hasan²¹ gibi çok bilinmeyen şairler hakkında da inceleme yazıları yazıp mezkûr şairleri tanıtmıştır. Bu gibi isimlerin yanı sıra XX. yüzyıldan Sezai Karakoç ve Sedat Umran hakkında da yazmış olduğu yazısı mevcuttur. Hacıtahiroğlu, Sezai Karakoç'u yeni şiirin kurucusu olarak görmektedir. Karakoç'un şiirlerinde maddenin değil, duygu ve ruhun ön planda olduğunu ifade etmekte, bu duygunun içinde de düşüncenin var olduğunu vurgulamaktadır.²² Sedat Umran için yazdığı yazıda ise Umran'ın *Leke* adlı şiir kitabına değerlendirme yazmış ve Sedat Umran'ın kendine has bir üslubu olduğuna değinmiş ve eşya şairi olarak nitelendirmiştir.²³

¹⁴ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, haz. Hasan Kavruk, Malatya Kültür Belediyesi Kültür Yayınları, Malatya, 2013, s. 1.

¹⁵ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, *Türk Edebiyatında Dinî ve Ahlâkî Şiirler (Antoloji)*, Bedir Yayınları, İstanbul, 1963.

¹⁶ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, *Hazreti Peygambere Şiirler Antolojisi (Na'lar)*, Yağmur Yayınları, İstanbul, 1966.

¹⁷ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Nedim", *Diriliş Dergisi*, 1 Aralık 1974, c.4, S.4, s. 60.

¹⁸ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Şeyhülislam Yahya Efendi", *Diriliş Dergisi*, 1 Haziran 1975, c.4, S. 10, s. 19-30.

¹⁹ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Fehîm-i Kadîm", *Diriliş Dergisi*, Kasım 1975, c. 4, S. 15, s. 69-74.

²⁰ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Fasîh Ahmed Dede", *Diriliş Dergisi*, 1 Temmuz 1976, c. 4, S. 27, s. 2.

²¹ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Âhi Benli Hasan", *Diriliş Dergisi*, 14 Ekim 1976, c. 4, S. 41-42, s. 3.

²² Uğur Umur (Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu), "Neo-Mistik Şâir Sezai Karakoç", *Yeni İstiklâl Gazetesi*, 23 Haziran 1962, y.2, S. 78, s. 6.

²³ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Şair Sedat Umran ve Leke Adlı Son Şiir Kitabı", *Hisar Dergisi*, Eylül 1977, c.17, S. 165, s. 22-23.

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu'nun Mevlana'ya karşı ayrı bir ihtimamı söz konusudur. Mevlânâ hakkında yazı yazdığı gibi²⁴ Mevlana'nın *Mesnevî*'sinin 2531 beyitini *Mesnevî*'nin kendi vezni olan "fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbı ile manzum tercüme etmiştir. Bu tercüme faaliyetine gireceğini ilk defa Marmara Kraathanesinde ifade etmiş daha sonra muhtelif dergilerde yapmış olduğu tercümeleri yayımlayarak mütercimliğine başlamıştır.²⁵ Akabinde *Mesnevî*'nin çevirmiş olduğu bölümlerini *Mesnevî'den Seçmeler*²⁶ başlığıyla bir kitap olarak yayımlamıştır. Hacıtahiroğlu'nun başka toplanmış eserleri mevcut değildir.

Edebî Yönü

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, XX. yüzyılda aruz ölçüsünü devam ettiren bir şair olarak nesirden ziyade nazma önem vermiş ve bu doğrultuda daha çok şiir kaleme almıştır. Hacıtahiroğlu, kendisini bir şair olarak tanımlar ve aruz vezniyle yazdığı şiirlerini özellikle Türkçe kelimeler kullanarak yazmaya özen göstermiştir. Şiiri "darası alınmış söz" ve Yahya Kemal'in tabiriyle "Duyuşun deyişe dönüşmesi" olarak tanımlamaktadır.²⁷

Şi'r özel sözdür alınmış darası

Şâir on sözcüğü tek tek düşünür²⁸

Bu düşünceler doğrultusunda daha çok şiir yazmıştır. Şiirleri aşk, tabiat gibi konuları içerdiği gibi dönemin siyasetini sert eleştiren hicivler de kaleme almıştır. Şairliğin yanı sıra Klasik Türk edebiyatıyla ilgili yapmış olduğu çalışmalar da kayda değerdir. *Mesnevî*'nin 2531 beyitini Türkçe'ye manzum çevirmesi de Türk edebiyatına yapmış olduğu önemli bir katkıdır. Burada Hacıtahiroğlu'nun şair, nasir, heccav ve mütercim yönüne kısaca değinilecektir.

Şairliği

Hacıtahiroğlu, küçük yaşlardan itibaren şiir yazmaya başlamış ve ömrünün son demlerine kadar da yazmaya devam etmiştir. 1962 yılında Yağmur Yayınlarından *Sessiz Gürültü* kitabını yayınlamıştır. Daha sonra 2013 yılında Hasan Kavruk, Hacıtahiroğlu'nun şiirlerini *Kendimle Göz Göze*

²⁴ Detaylı bilgi için bkz. Dr. Abdullah Öztemiz, "Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî ve Mevlevilik Üzerine", *İslâmî Edebiyat Dergisi*, Nisan-Haziran 2006, c.3, S. 42, s. 123-126.

²⁵ Elgin, *Marmara Kitabeleri*, s. 70. / Ebubekir Eroğlu ile yapılan görüşme, İstanbul, 23.09.2022.

²⁶ Çev. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, *Mesnevî'den Seçmeler*, Zigana Yayınları, İstanbul, 2007.

²⁷ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Şiir; Duyuşun Deyişe Dönüşmesidir", *Nida Dergisi*, Mart 2004, S. 83, s. 46-49.

²⁸ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 55.

adlı kitapta toplamış ve Malatya Belediyesi Kültür Yayınları tarafından basılmıştır. Hacıtahiroğlu bu şiirlerini gelenekten beslenerek ortaya koymuştur. Hacıtahiroğlu Osmanlı Türkçesini çok iyi bilen ve okuyan bir şairdir. Gelenekten beslenmenin ve Klasik Türk edebiyatını sevmenin etkisiyle de şiirlerini çoğunlukla aruz ölçüsüyle kaleme almıştır. En güzel şiirlerin aruz ölçüsü ile kaleme alınacağını düşünmüştür. Aruz ölçüsünü Türklerin İslamiyet'i kabul ettikten sonra kullanmaya başladığı bir vezin olması hasebiyle de İslamî bir vezin olarak görmüştür. Türk olduğu için de aruz ölçüsünü Türkçe kelimelerle yazmaya çalışmıştır.²⁹ Sadece şiirlerinde değil yapmış olduğu çevirisinde bile kökü Türkçe olan kelimeleri kullanmaya özen göstermiştir.

Hacıtahiroğlu şiirlerinde aruzun yanında hece ölçüsünü de kullanmıştır. Bu tercihini şiirlerine de yansıtmıştır. Aruz ölçüsünü bileğindeki bir bileziğe hece ölçüsünü de parmağındaki yüzüğe benzetmiştir. Yüzük ve bilezik genellikle altın olarak telakki edilir. Hacıtahiroğlu, altın da değerli bir madden olduğu için ölçüyle şiir yazmayı yüzük ve bileziğe benzetmiştir. Aruz ölçüsünü hacminin büyüklüğü açısından bileziğe, hece ölçüsünü ise yüzüğe benzetmektedir:

Bileğimde bir bilezik aruz

Hece parmağımdaki yüzük gibi³⁰

Abdullah Öztemiz şairliğin doğuştan gelen bir yetenek olduğunu düşünmekte ve sonradan çalışarak da olsa şair olunamayacağını ifade etmektedir. Şairlik tanrıdan gelen bir hediyedir. Çalışarak ancak teknik ilerletilebilir. Şairliğin iyi olması yeteneğe, tekniğin iyi olması ise çabaya bağlıdır:

Anneden şair doğar şair kişi

Şair olmaz sonradan hiçbir kişi³¹

Şairliğin doğuştan geldiği görüşüne sahip olan Hacıtahiroğlu aşağıdaki dizeleriyle de kendi görüşünü desteklemekte ve kendisinin doğuştan yetenekli olduğunu vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra şairliğin zor bir meslek olduğunu da dile getirmektedir:

Şairim ben doğduğum günden beri

Şair olmak hiç kolay iş değil³²

Şair, düşün kuvvetli bir unsur olduğunu vurgulayarak, demir kapıyı bile açabilecek mukavemette olduğunu söylemektedir. Hacıtahiroğlu, hayal ile

²⁹ Hacıtahiroğlu, "Şiir; Duyuşun Deyişe Dönüşmesidir", s. 46-49.

³⁰ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 52.

³¹ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 65.

³² Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 18.

gizem arasında da bir bağlantı olduğunu ifade etmiş hayalin bir sırrın kapısını açacağını söylemiştir. Bunun yanı sıra şair, aruz ölçüsüyle yazılan şiirlerin bir ahenk barındırmasından dolayı bestelenmeye uygun olmasına da dikkat çekmiştir. Şiir de kendi içinde bir beste taşımaktadır:

Her düş, giz ülkesinden açar bir demir kapı

Şâir kapatsa bir kapı, bir bestekâr açar³³

Abdullah Öztemiz yaşamış olduğu çağ kısır olarak nitelendirmektedir. Bunun sebebinin ise XX. yüzyıl edebiyatının gelenekten uzak ve Klasik Türk edebiyatına mesafeli olması görülebilir. Abdullah Öztemiz gelenekten beslenen bir şair olarak kısır çağda asıl şiirin kaynağını bulmuş ve iyi şiir ortaya koymuştur:

Bu kısır çağda bu tür şi'ri duyar mıydı kulak

Kalemim bulmasa şi'rin duru, gür kaynağını³⁴

Hacıtahiroğlu şairin özelliklerinden bahsetmektedir. Şairler sıradan sözleri bile anlamlandırıp yeni bir dünya oluşturmakta, hayal dünyası ve yetenekleriyle birlikte bir düş yolu hıyâban oluşturmaktadırlar:

Şair hem öz sunar gündelik söze

Hem sağlı sollu düş yollu bir cadde açtırır³⁵

Geçmişten kopuk şairlerin iyi şiir ortaya koyma ihtimalleri düşüktür. Çünkü şiir aynı zamanda bir kültürel aktarımdır. Kendi köklerinden ve kültüründen beslenmeyen şair, oluşan kültürel kopukluktan dolayı sağlıklı bir şiir de ortaya koyamayacaktır. Hacıtahiroğlu şairlerin gelenek edebiyatı olarak nitelendirilen Klasik Türk edebiyatından beslenmesi gerektiği düşüncesine sahiptir. Ancak geçmişten beslenme işi de o kadar kolay değildir. Dilde oluşan değişimden dolayı birçok şair Osmanlı Türkçesini bilmemekte ve kendi köklerinde beslenme noktasında zayıf kalmaktadır. Böyle bir durumdan dolayı XX. yüzyılda şiir yazan şairlerin birçoğunun da şiirleri sağlıklı ve sıhhsiz olmaktadır. Hacıtahiroğlu'nun kötü şiiri tanımlamak amacıyla "sağlıksız" ve "sıhhsiz" kelimelerini kullanması da dikkat çekicidir. Bunun sebebi olarak şairin doktor olması görülebilmektedir:

Hızla geçmişten kopan şâirin

Şi'ri sağlıksız ve sıhhsiz olur³⁶

³³ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 79.

³⁴ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 67.

³⁵ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 57.

³⁶ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 33.

Türk edebiyatı şairleri kendi kültüründen beslenmeli ve kendi köklerine karşı bir özen ve ihtimam taşımalıdır. Hacıtahiroğlu kendi edebiyat geleneğine uzak kalıp batı edebiyatına özenen şairleri eleştirmektedir. Batıyı tanımlarken “merkep” Doğuyu tanımlarken “at” tabirini kullanmaktadır. Bu durum bizlere iyiden kötüye geçmek anlamında kullanılan “attan inip eşeğe binmek” meselini hatırlatmaktadır. Hacıtahiroğlu, güneşin doğudan doğup batıdan batması olayını da benzetme unsuru olarak kullanarak Doğu kültürünü aydınlık ve parlak, Batı kültürünü karanlık ve batıp yok olan bir unsur olarak görmektedir. Ayrıca Batı kültürünün de Doğudan beslendiğini söylemektedir. Hacıtahiroğlu başka yazılarında da bu durumdan bahseder. *İslamî Edebiyat Dergisi*’nde “Anlamsız Şiir Okuyucuyu Şiirden Soğuttu” yazısında da bu duruma değinir: “Bizde edebiyatın temeli ve tüm yapısı şiirdir. Düzyazı nesir geleneğimiz yok gibidir. Tahttaki padişahından, dağdaki çobanına dek çağlar boyunca milletçe hep şiir söyleyegelmişizdir. Ünlü Fransız şairi Paul Varley: ‘Şiirin en sevildiği ülke Türkiye’dir’ diyor. Başka bir Fransız şairi Jean Cocteau ‘Şiiri her yerde aradım, onu ancak Türkiye’de buldum’ demiştir”.³⁷ Hacıtahiroğlu’nun cümlelerinden de anlaşıldığı üzere Batı Edebiyatının şairlerinden bazıları da Türk edebiyatını beğenmektedir. Türk Edebiyatının kendi içinde de şiirin en çok sevilip var olduğu yer Klasik Türk edebiyatıdır:

Batıdan yüz çevirip dön Doğuya
Ata bin artık inip merkepden
Ey güneş doğ Elâziz’den, Van’dan
Bolu’dan, Çankırı’dan, Ürgüp’ten
Kim ki öz kaynağa sık sık eğilir
Arınır sözleri çerden çöpden
Ey büyük Türk eğil öz kaynağına
Batı olmaz Doğu’suz terkipden³⁸

Heccavlığı

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu iyi bir şair olarak bu yeteneğini yazmış olduğu hicivlerinde de göstermiştir. *Yeni İstiklâl Gazetesi*’nde 1962-1967 yılları arasında, *Milli Gazete* de ise 1974-1977 yıllarında hicivler yazmıştır. Hacıtahiroğlu, yaşamış olduğu dönemi kendi perspektifinden bakarak us-

³⁷ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, “Anlamsız Şiir, Okuyucuyu Şiirden Soğuttu”, *İslamî Edebiyat Dergisi*, Ocak-Mart 1999, S. 28, s. 4.

³⁸ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, “Gazel”, *Diriliş Dergisi*, Nisan 1976, C.4, S. 20, s. 2.

taca eleştirmiştir. Bu eleştirileri aruz ölçüsüyle şiir formatında yapması ise onun kabiliyetini ve geleneğe olan bağlılığını göstermektedir. Heccav hicivlerini genellikle “Hicviler”, “İsabetli Oklar”, “Mayın Tarlası” ve “İsırgan Çiçekleri” başlığıyla yayımlamıştır. Bunların yanı sıra bazı yerdığı kişilere göre farklı başlıklar attığı veya “Rubai” “Gazel” “Kıt’a” gibi Klasik Türk edebiyatı biçimlerini başlık olarak kullandığı da olmuştur. Misal “Ecevitname”³⁹ isimli Bülent Ecevit’i eleştirdiği bir hicvi vardır. Ancak Hacıtahiroğlu’nun *Yeni İstiklâl Gazetesi*’nde Zümrüdüanka mahlasıyla yayımladığı hicivleri daha çok “Mayın Tarlası” başlığını taşımaktadır. Hacıtahiroğlu’nun hicivleri için tehlikeli ve riskli bir bölge olduğu için “Mayın Tarlası” başlığını seçmiş olduğu düşünülmektedir. Hicivlerini de mayın tarlası gibi her an patlayacak bir unsur olarak görmektedir.

Milli Gazete de Dr. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu ismiyle yayımladığı hicivler ise daha çok “İsırgan Çiçekleri” başlığını taşımaktadır. Hacıtahiroğlu’nun dalayıcı bir özellik taşımasından dolayı bu başlığı seçtiği düşünülmektedir. İsırgan otu nasıl insanı dalayarak rahatsız ediyorsa Hacıtahiroğlu’nun hicivleri muhabatını rahatsız edecek ölçüttedir. *Yeni İstiklâl* ve *Milli Gazete* dışında “İsırgan Çiçeklerinden” başlığı ile *İslam Aylık Mecmua* dergisinde de beş tane hiciv yayınlamıştır.⁴⁰ Hacıtahiroğlu döneminde yaşanan olayları ince nüktelerle hatta bazen ağır kelimelerle eleştiren bir heccavidir. Hacıtahiroğlu hicivdeki kabiliyetinden dolayı kendisini XX. yüzyılın Nef’isi olarak görmektedir:

-Hiciv oklarının vücutlarını ok meydanına çevirdiği kişilere toptan cevap-

Çook kafiri ettim ehl-i iman

Hicvim ile eyleyip perişân

“Nef’i” si benim bu çağda hicvin

Kimdeyse mühür odur Süleyman

Hacıtahiroğlu’nun Klasik Türk edebiyatına hâkimiyeti hicivlerinde hissedilmektedir. Hiciv yazarken divan şairlerinin şiirlerinden alıntılar yapmış ve bazı divan şairlerinin isimlerini şiirlerinde geçirmiştir. Nef’i, İzzet Molla,

³⁹ Hacıtahiroğlu, “Ecevitnâme”, *Milli Gazete*, 19 Eylül 1974, y. 2, S. 607, s. 1.

⁴⁰ *İslam Aylık Mecmua* dergisinde yazılan hicivler için ayrıntılı bkz. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, “İsırgan Çiçekleri’nden”, *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Mayıs 1989, y. 6, S. 69, s. 57. ; Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, “İsırgan Çiçekleri’nden Dörtlükler”, *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Ağustos 1989, y. 6, S. 72, s. 59. ; Dr. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, “İsırgan Çiçekleri’ den Dörtlükler”, *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Eylül 1989, y. 6, S. 73, s. 58. ; Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, “İsırgan Çiçekleri’nden Dörtlükler”, *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Kasım 1989, y. 7, S. 75, s. 58. ; Dr. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, “İsırgan Çiçeklerinden Dörtlükler”, *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Ocak 1990, y. 7, S. 77, s. 74.

Nâilî Kadîm, Lâ edrî bu isimler arasındadır. Bu durum Hacıtahiroğlu'nun Klasik Türk edebiyatına hâkimiyetini ve ilgisini göstermektedir.

Hacıtahiroğlu'nun eleştirdiği konular yıllara göre değişmektedir. Genellikle güncel olaylar ve siyasi kişiler hakkında hicivler yazmıştır. Bülent Ecevit, Sıtkı Ulay, Ferruh Bozbeyli, Süleyman Demirel, Behçet Kemal Çağlar gibi isimlere hicivler yazmıştır. Çoğunlukta Cumhuriyet Halk Partisi mensuplarını eleştirdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra belli isimlerden ziyade Rumların Kıbrıs'ta bulunan Türklere yaptıkları zulüm ve batılılaşma özentisi gibi olay ve durumları da eleştirdiği görülmektedir.

Hacıtahiroğlu hiciv yazarken kendine bir düstur edinmiştir. Bu da peygamber efendimizin "Sen Allah ve Rasulü için onları hicvettikçe Rûhu'l-Kudüs seni takviye etmektedir, yardımcındır."⁴¹ hadisidir. Hacıtahiroğlu mezkûr hadisi birçok hicvinin başında biraz farklı tercüme ile zikretmiştir:

-Münafıkları hicveyle, şüphesiz ki Cebrâil de seninle beraberdir- Hadîs-i Şerîf Meâli

Göğe yükselmek isteyen kişiler,

Yıkılırlar topallayıp, sekerek.

Hepsi beyhude bir ömür geçirir,

Yıldönüm kutlayıp, nutuk çekerek⁴²

Hacıtahiroğlu kendi yaşantısında da sert mizaca sahip bir kişilik olarak hicivlerinde de sert bir üslup kullanarak bazı kişileri ve kurumları sertçe eleştirmiştir. Yapmış olduğu eleştirilerin ince nükteler ve zekâ ışıltısı gösterdiği hiç şüphesizdir. Yazmış olduğu hicivler ile yaşamış olduğu döneme bir pencere açmıştır. Klasik Türk şiirinin bir türü olan hicvi aruz ölçüsü ile yazması da şairin geleneğe olan bağlılığının bir göstergesidir.

Nasirliği

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu iyi bir şair olduğu kadar iyi bir nasirdir. Ancak bu yazıları Klasik Türk edebiyatı araştırma yazısı niteliğini taşımaktadır. Mezkûr alanın dışında yazısı bulunmamaktadır. Abdullah Öztemiz şiire kıyasla nesre daha az önem vermektedir. Şiiri göğün maviliğine uçan bir kuşa, nesri ise yeraltında sürünen bir solucana benzetmektedir. Şiirdeki ahenk ve musikinin nesirde bulunmadığını düşünmektedir.⁴³ Ayrıca

⁴¹ Müslim, "Fedâilu's-Sahâbe", 157. (hadis no: 2490).

⁴² Zümrüdüanka, "Mayın Tarlası", *Yeni İstiklâl Gazetesi*, 21 Mart 1963, y. 3, S. 118, s. 8.

⁴³ Hacıtahiroğlu, *Mesnevî'den Seçmeler*, s. 6-7.

şiiirin nesre göre daha çok akılda kaldığı görüşüne sahip olmuştur. Bu görüşünü şu cümleleri ile anlatır: "...elektriğin bakır telden geçmesi ne kadar kolaysa, bir şiirin nesre göre belleklerde yer tutması da o kadar kolaydır."⁴⁴ Hacıtahiroğlu'nun belki de bu sebeple müstakil anlamda nesir yazma çabası olmamıştır. Sadece Klasik Türk edebiyatı alanıyla ilgili yazılar yazmıştır. Şahsi okumalarının şiir ağırlıklı olduğu düşünülmekte ve araştırma niteliği taşıyan yazılarını da okumalarından yararlanarak yazdığı ön görülmektedir. Hacıtahiroğlu yazılarını, *Diriliş, İslâmî Edebiyat, Hisar, Fedai Dergisi'*nde ve *Yeni İstiklâl Gazete'*sinde yayımlamıştır. Bu bağlamda yazılarına birkaç örnek verebilir; *Diriliş Dergisi'*nde "Figânî'nin Yeni Bulunan İki Şiiri"⁴⁵, "Bâki Nef'î ve Nedim'in Yeni Ele Geçen Şiirleri"⁴⁶, "Kaside-i Nedim Çelebi Der Nat-ı Resûl-i Ekrem"⁴⁷, "Za'îfî Mehmed Çelebi ve Cem'ül Hakaayık"⁴⁸, "Esrâr Dede"⁴⁹, "Şeyh Osman Şems"⁵⁰ gibi isimler hakkında inceleme yazıları yazmıştır. *İslâmî Edebiyat Dergisi'*nde ise "Anlamsız Şiir, Okuyucuyu Şiirden Soğuttu"⁵¹, "Cumhuriyet Döneminde Aruz Şairleri"⁵², "Gelenekçi Türk Şiirinin Batıdaki Yankıları ve Şair Padişahlarımız"⁵³ gibi konularda yazılar yazmıştır. Bu zikrettiğimiz yazıların dışında da inceleme yazıları mevcuttur. Ancak biz örnek olması adına sadece birkaçını zikrettik. Yazıların hepsi daha önce bahsedilen tezde geçmektedir.

Hacıtahiroğlu nesir yazma hususundaki tavrını "Sungu" adlı gazelinde "Sözlerinden şi'r akar hep; nesri, ender sundular"⁵⁴ dizesiyle anlatmaktadır. Hacıtahiroğlu'nun yazmış olduğu nesirleri Klasik Türk edebiyatına olan tutkusunu göstermekte ve iyi bir araştırmacı olduğunu da gözler önüne sermektedir.

⁴⁴ Hacıtahiroğlu, *Mesnevî'den Seçmeler*, s. 6.

⁴⁵ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Figânî'nin Yeni Bulunan İki Şiiri", *Diriliş Dergisi*, Kasım 1970, c. 3, S.14, s. 16-19

⁴⁶ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Bâki, Nef'î ve Nedim'in Yeni Ele geçen Şiirleri", *Diriliş Dergisi*, 1 Aralık 1970, c. 3, S. 15, s. 17-26.

⁴⁷ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Kaside-i Nedim Çelebi Der Nat-ı Resûl-i Ekrem", *Diriliş Dergisi*, Ocak 1975, c. 4, S.5, s. 50-53.

⁴⁸ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Zaifi Mehmed Çelebi ve Cem'ül Hakaayık", *Diriliş Dergisi*, 1 Şubat 1975, c. 4, S.6, s. 16-25.

⁴⁹ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Esrar Dede", *Diriliş Dergisi*, Temmuz 1975, c. 4, S. 11, s. 27-34.

⁵⁰ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Şeyh Osman Şems", *Diriliş Dergisi*, Eylül 1975, c. 4, S. 13, s. 25-33.

⁵¹ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Anlamsız Şiir, Okuyucuyu Şiirden Soğuttu", *İslami Edebiyat*, Ocak- Mart 1999, c. 3, S. 28, s. 3-9.

⁵² Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, "Cumhuriyet Döneminde Aruz Şairleri" *İslami Edebiyat Dergisi*, Nisan- Haziran 2002, c. 3, S. 37, s. 3-8.

⁵³ Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, " Gelenekçi Türk Şiirinin Batıdaki Yankıları ve Şair Padişahlarımız", *İslami Edebiyat Dergisi*, Ağustos- Ekim 2007, c. 3, S. 43, s. 5-8.

⁵⁴ Hacıtahiroğlu, *Kendimle Göz Göze*, s. 104.

Mütercimliği

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu'nun tercüme yaptığı tek eser Mevlana'nın *Mesnevî*'sinin 2531 beytidir. Yapmış olduğu bu tercümeyi *Mesnevî*'nin kendi vezni olan "fâilâtün fâilâtün fâilün" kalıbı ile manzum tercüme etmiş ve *Mesnevî'den Seçmeler*⁵⁵ adlı kitabında toplamıştır. Öztemiz, Farsçadan çevirdiği bu eserin yanı sıra arkadaşı Sedat Umran'la birlikte Rainer Maria Rilke'nin "Hazret-i Muhammed'in Elçiliği" isimli şiirini Almanca'dan çevirmiştir. Bu çeviriyi önce *Yeni İstiklâl Gazetesi*'nde⁵⁶ yayımlamışlar ardından Hacıtahiroğlu Hz. Peygambere Şiirler Antolojisi Na'tlar⁵⁷ isimli eserine almıştır. Abdullah Öztemiz'in bilinen başka tercümesi yoktur. Bu husus şairin kültürünü ve önem verdiği unsurları göstermektedir. Hacıtahiroğlu bir mevlî muhibbi olarak *Mesnevî*'nin belli bir kısmını tercüme etmiş ve Alman şair Rilke'nin herhangi bir şiirini değil Hz. Muhammed (sav) ile ilgili şiirini tercüme etmiştir.

SONUÇ

Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, XX. yüzyılda Klasik Türk edebiyatı geleneğine sahip çıkan tabip şairdir. Yazmış olduğu şiirler ve yapmış olduğu çalışmalar ile adından söz ettirmiş ve bu fani hayata adını altın harflerle yazdırmıştır. Müslüman milliyetçi bir şair olarak bilinen Hacıtahiroğlu, şiirlerini çoğunluk aruz olmak üzere aruz ve hece ölçüsüyle yazmıştır. Aruz ölçüsünü Türkçe kelimeler ile yapmaya çalışmasıyla milliyetçi özelliğini, na't ve dinî ahlaki şiirler antolojisi hazırlamasıyla da Müslüman kimliğini gözler önüne sermiştir. Hacıtahiroğlu Klasik Türk edebiyatını yaşadığı çağa ulaştırmak isteyen bir ediptir. Süleyman Nahifi'nin manzum *Mesnevî* tercümesi olduğu halde kendisinin tekrardan tercüme işine girmesi de bu sebeptir. Dildeki değişimden kaynaklı *Mesnevî*'yi günümüz Türkçesine ve günümüz insanlarına ulaştırmak istemiştir. Çok iyi Osmanlı Türkçesi bilen bir aydın olarak iyi bir Klasik Türk edebiyatı koleksiyoneri olmuş ve bu eserlerden yararlanarak bilinmeyen şairleri okuyuculara tanıtmaya çalışmıştır. Ömrünü kitaplara şiirlere adayan Hacıtahiroğlu XX. yüzyılda Klasik Türk edebiyatının bir temsilcisi ve vefadârı olmuştur. Nef'i, Balıkesirli Rasih, Mevlana gibi divan şairlerinden etkilendiği gibi Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl

⁵⁵ Çev. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, *Mesnevî'den Seçmeler*, Zigana Yayınları, İstanbul, 2007.

⁵⁶ Rainer Maria Rilke, "Hz. Muhammed'in Elçiliği" çev: Dr. Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, Sedat Umran, *Yeni İstiklâl Gazetesi*, 30 Haziran 1963, y. 3, S. 129, s. 1.

⁵⁷ Hacıtahiroğlu, *Hazreti Peygambere Şiirler Antolojisi Na'tlar*, s. 155-156.

Kısakürek, Sezai Karakoç gibi yakın zamanda yaşayan şairlerden de etkilenmiş ve beslenmiştir.

Yazmış olduğu hicivler ile okuyuculara Nef'i'yi hatırlatmış ve yaşamış olduğu döneme ince nükteler ile dokunmuştur. Mevlevi muhibbi olan Hacıtahiroğlu kendi değerleriyle yaşayıp kendi değerleriyle darı bekaya göçmüştür. Hacıtahiroğlu'na bir vefa göstergesi olarak da yazıyı kendi dizleri ile sonlandırmak istiyoruz:

Anarsa kim beni beş beytim, üç dizemle yarın

Yalın sözümden ısınmış alın terim dökülür

...

Şi're verdim bir ömür kendimi

Şi'r için ölsem fiyat fâhiş değil.

KAYNAKÇA

Beyatlı, Yahya Kemal, *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul, 2022.

Elgin, Ahmet Güner, *Marmara Kitâbeleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2003.

Eroğlu, Ebubekir, Görüşme, İstanbul, 23.09.2022.

Gökçe, Emrah, "20. Yüzyılda Yazılmış Divanların İncelenmesi", *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi*, Ankara, 2021.

Hacıtahiroğlu, "Ecevitnâme", *Milli Gazete*, 19 Eylül 1974, y. 2, S. 607, s. 1.

Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Isırgan Çiçekleri'nden Dörtlükler", *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Ağustos 1989, y. 6, S. 72, s. 59.

Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Isırgan Çiçekleri'nden", *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Mayıs 1989, y. 6, S. 69, s. 57.

Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Âhî Benli Hasan", *Diriliş Dergisi*, 14 Ekim 1976, c. 4, S. 41-42, s. 3.

Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Anlamsız Şiir, Okuyucuyu Şiirden Soğuttu", *İslamî Edebiyat Dergisi*, Ocak-Mart 1999, S. 28, s. 3-9.

Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Bâki, Nef'i ve Nedim'in Yeni Ele geçen Şiirleri", *Diriliş Dergisi*, 1 Aralık 1970, c. 3, S. 15, s. 17-26.

Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Cumhuriyet Döneminde Aruz Şairleri", *İslami Edebiyat Dergisi*, Nisan- Haziran 2002c. 3, S. 37, s. 3-8.

Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Esrar Dede", *Diriliş Dergisi*, Temmuz 1975, c. 4, S. 11, s. 27-34.

- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Fasîh Ahmed Dede", *Diriliş Dergisi* 4, sy. 27 (1 Temmuz 1976): 2.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Fehîm-i Kadîm", *Diriliş Dergisi*, Kasım 1975, c. 4, S. 15, s. 69-74.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Figaanî'nin Yeni Bulunan İki Şiiri", *Diriliş Dergisi*, Kasım 1970, c. 3, S.14, s. 16-19.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Gazel". *Diriliş Dergisi*, Nisan 1976, c. 4, S. 20, s. 2.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Gelenekçi Türk Şiirinin Batıdaki Yankıları ve Şair Padişahlarımız", *İslami Edebiyat Dergisi*, Ağustos- Ekim 2007,c.3, S. 43, s. 5-8.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Isırgan Çiçekleri'nden Dörtlükler", *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Kasım 1989, y. 7, S. 75, s. 58.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Kaside-i Nedim Çelebi Der Nat-ı Resûl-i Ekrem", *Diriliş Dergisi*, Ocak 1975, c. 4, S. 5, s. 50-53.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Nedim", *Diriliş Dergisi*, 1 Aralık 1974, c. 4, S.4, s. 60.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Şair Sedat Umran ve Leke Adlı Son Şiir Kitabı", *Hisar Dergisi*, Eylül 1977, c. 17, S. 165, s. 22-23.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Şeyh Osman Şems", *Diriliş Dergisi*, Eylül 1975, c. 4, S. 13, s. 25-33.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Şeyhülislam Yahya Efendi", *Diriliş Dergisi*, 1 Haziran 1975, c. 4, S. 10, s. 19-30.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Şiir; Duyuşun Deyişe Dönüşmesidir", *Nida Dergisi*, Mart 2004, S. 83, s. 46-49.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, "Zaifi Mehmed Çelebi ve Cem'ül Hakaayık", *Diriliş Dergisi*, 1 Şubat 1975, c. 4, S.6, s. 16-25.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, *Hazreti Peygambere Şiirler Antolojisi (Na'tlar)*, Yağmur Yayınları, İstanbul, 1966.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, *Kendimle Göz Göze*, haz. Hasan Kavruk, Malatya Kültür Belediyesi Kültür Yayınları, Malatya, 2013.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, *Sessiz Gürültü*, Yağmur Yayınları, İstanbul, 1962.
- Hacıtahiroğlu, Abdullah Öztemiz, *Türk Edebiyatında Dinî ve Ahlâkî Şiirler (Antoloji)*, Bedir Yayınları, İstanbul, 1963.
- Hacıtahiroğlu, çev. Abdullah Öztemiz, *Mesnevî'den Seçmeler*, Zigana Yayınları, İstanbul, 2007.
- Hacıtahiroğlu, Dr. Abdullah Öztemiz, "Isırgan Çiçeklerinden Dörtlükler", *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Ocak 1990, y. 7, S. 77, s. 74.
- Hacıtahiroğlu, Dr. Abdullah Öztemiz, "Isırgan Çiçekleri' den Dörtlükler", *İslam Aylık Mecmua Dergisi*, Eylül 1989, y. 6, 73, s. 58.

- Kalpakkı, Mehmet, "Mehmet Çavuşoğlu", *DİA*, İstanbul, 1993, c. VIII, s. 238-239.
- Kara, Mihriban, "Abdullah Öztemiz Hacıtahtiroğlu, Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatındaki Yeri", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Isparta, 2024.
- Müslim. "Fedâilu's-Sahâbe", 157. (hadis no: 2490).
- Öztemiz, Dr. Abdullah. "Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî ve Mevlevilik Üzerine", *İslâmî Edebiyat Dergisi*, Nisan-Haziran 2006, c.3, S. 42, s. 123-126.
- Öztemiz, Mehmet Umur, Röportaj, İstanbul, 20.09.2022.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, 31. Baskı, Eylül 2020.
- Rilke, Rainer Maria, "Hz. Muhammed'in Elçiliği", çev: Dr. Abdullah Öztemiz Hacıtahtiroğlu, Sedat Umran, *Yeni İstiklâl Gazetesi*, 30 Haziran 1963, y. 3, S. 129, s. 1.
- Uğur Umur (Abdullah Öztemiz Hacıtahtiroğlu), "Neo-Mistik Şâir Sezai Karakoç", *Yeni İstiklâl Gazetesi*, 23 Haziran 1962, y. 2, S. 78, s. 6.
- Zümrüdüanka, "Mayın Tarlası", *Yeni İstiklâl Gazetesi*, 21 Mart 1963, y. 3, S. 118, s. 8.
- Zümrüdüanka, "Mayın Tarlası", *Yeni İstiklâl Gazetesi*, 19 Ağustos 1964, y. 4, S. 158, s. 6.

BİR BAYRAK RÜZGÂR BEKLİYOR'DA İTHAF ŞİİRLERİ*

Kader ÇİFTÇİ**

Özet: Bir şahsa ithaf edilen eserler veya şiirlerde amaç, duyulan muhabbeti izhar etmek, takdir ve beğeniye ortaya koymak, methetmek, aradaki yakınlığı, bağı veya o kişiye duyduğu minneti ifade etmek, vefat eden birini yâd edip vefasını göstermektir. Bu bağlamda edebiyatta aile efradına, arkadaşlara ve dostlara, devlet erkânına, hayatında tesir bırakan kimselere eser hediye etme geleneği teşekkül etmiştir. Söz konusu ithaflar bazen övme ya da sevgi ifadesinden başka iğneleme ya da eleştirme gayesiyle de yapılmıştır. Klasik Dönemde yöneticiler başta olmak üzere farklı vesilelerle çeşitli şahıslar adına yazılan ithaf kasideleri de bulunmaktadır. Cumhuriyet Dönemi Türk şairlerimizden Arif Nihat Asya'nın da şiirlerinde ithafa sıklıkla yer verdiği görülmektedir. Vatan sevgisiyle yazdığı şiirlerinden dolayı "Bayrak şairi" olarak isimlendirilen Asya'nın görüştüğü, beraber yaşadığı, hayatında derin izleri olan kişilerin yanında tarihi şahsiyetlere de şiir ithaf ettiği görülmektedir. Şairin küçük yaştan itibaren yaşadığı sıkıntılar, eğitim hayatını yatılı okullarda devam ettirmesi gibi durumlar, onun vatan sevgisini perçinlemiş, düşünce dünyasını şekillendirmiştir. Bu yüzdendir ki şair, şiirlerindeki ithafını öncelikli olarak vatana yapmıştır. Şair, hayatında önemli etkileri olan şahsiyetlere şiirler hediye ederek onları yad etmiş, onlara olan özlemini ve sevgisini dile getirmiştir. *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* adlı kitabını Servet Asya'ya armağan eden şair *Naat* isimli şiirini Mevlevîlikle tanışmasına vesile olan Hakkı Mahmut Soykal'a, *Kayıplar* isimli şiirini Yavuz Bülent Bakiler'e, *Döner Kümbet* isimli şiirini Üsküdar Mevlevihanesi son şeyhi Ahmet Remzi Akyürek'e ithaf etmiştir. Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor isimli şiir kitabını eşi Servet Hanım'a armağan eden şair, kitapta yer alan şiirlerin bir kısmını hayatında etkisi olan kimselere de armağan etmiştir. Bu çalışmada Arif Nihat Asya'nın Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor kitabındaki şiirleri ithaf ettiği şahsiyetler, şairin hayatındaki etkileri, doğrudan ya da dolaylı yönden hangi özelliklerine vurgu yapıldığı ve ne tür teşbihlerin kullanıldığı ele alınacak, hayatında iz bırakan kişiler ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Arif Nihat Asya, İthaf Şiirleri, Ahmet Remzi Akyürek, Bayrak Şairi, Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor.

Dedication Poems In Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor

Abstract: The purpose of works or poems dedicated to a person is to express affection, express appreciation and admiration, to praise, to express closeness, bond, or gratitude to that person, and to commemorate the deceased and demonstrate loyalty. In this context, a tradition of gifting works to family members, friends, associates, government officials, and individuals who have made a significant impact on one's life has developed in literature. These dedications are sometimes intended not only as praise or expressions of affection but also as sarcasm or criticism. In the Classical Period, dedicatory odes were also written for various individuals, parti-

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan" da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, kadcerciftci241@gmail.com, ORCID 0009-0007-6202-7478, 05458963212.

cularly rulers, on various occasions. Arif Nihat Asya, one of the Turkish poets of the Republican Era, frequently included dedications in his poems. Known as the “flag poet” for his poems written with a love for his country, Asya dedicated poems not only to people he met, lived with, and who had a profound impact on his life, but also to historical figures. The hardships the poet faced from a young age, including his education in boarding schools, strengthened his patriotism and shaped his intellectual world. Therefore, the poet prioritized dedications to his homeland. He commemorated figures who had a significant impact on his life by gifting them poems, expressing his longing and love for them. The poet, who dedicated his book “Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor” to Servet Asya, dedicated his poem “Naat” to Hakkı Mahmut Soykal, who was instrumental in his introduction to the Mevlevi order; his poem “Kayıplar” to Yavuz Bülent Bakiler; and his poem “Döner Kümbet” to Ahmet Remzi Akyürek, the last sheikh of the Üsküdar Mevlevi Lodge. The poet, who presented his book of poetry “Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor” to his wife, Servet Hanım, also dedicated some of the poems in the book to people who had an impact on his life.

Key Words: Arif Nihat Asya, Dedication Poems, Ahmet Remzi Akyürek, Flag Poet, Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor

GİRİŞ

İthaf kelime olarak, Arapçadan dilimize geçmiş olup sözlükte “armağan, hediye, takdim”¹ manalarına gelmektedir. Geçmişten günümüze insanlar eserlerini, yazdıkları yazıları ve şiirlerini hayatına tesir eden kimselere veya değerlerine ithaf etmek istemişlerdir. Şairin ya da yazarın eserini hediye etmek isteyeceği kimse, aile bireylerinden olabileceği gibi devlet erkânından veya arkadaşlarından da olabilmektedir. Bir eserin tamamının ya da eserde yer alan sadece bir şiir veya yazının armağan edildiği de görülmektedir. Şairin bir kimseye şiirlerini ithafta bulunmasının nedeni ise, bu kimselerin hayatına etkide bulunmasıdır. Bir şairin hayatında etkide bulunan kimselere verebileceği en kıymetli hediyenin eserleri olduğu düşünülebilir.²

Klasik Dönem Türk Edebiyatı’nda bir eseri ithaf etme geleneği olduğu gibi Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nda da bu gelenek devam etmiştir. Cumhuriyet Dönemi Türk şairlerimizden Arif Nihat Asya’nın da eserlerinde sıklıkla ithafa yer verdiği görülmektedir. Bayrak şairi olarak tanıdığımız Asya, tarihi şahsiyetlere, aile bireylerine, dostlarına, vatana, bayrağa, şehitlere muhtelif eserlerinde çeşitli ithaflarda bulunmuştur. Bu ithafları onlara karşı olan vefasını, yakınlığını, bağlılığını gösterdiği gibi muhabbeti izhar etme arzusunu, yâd etme iştiyakını, özlemini, takdirini de beyan eder.

Bu çalışmada şairin *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* isimli şiir kitabındaki başlıklar altında geçmekte olan ithaf şiirleri üzerinde durulacaktır. Eserde yer alan ithaf şiirleri 15 tanedir. Bu kimseler muhtelif dönemlerde şairin hayatına tesir eden kişilerden oluştuğu gibi tarihi şahsiyetlerden de oluşmaktadır.

¹ Şemseddin Sami, *Kamûs-ı Türkî*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2021, s. 68.

² Mustafa Yurttutar, *İthaf Edebiyatı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2008, s. 1-2.

Ülkücü yönünden beslenerek şiirlerini vatan, bayrak ve kahramanlık duygusuyla aynı ülkü uğrunda hayatını idame eden şahsiyetlere ithaf eden şair, Mevlevilik yönünden de beslenerek kaleme aldığı şiirlerini tarihi Mevlevi şahsiyetlere ve dostlarına ithaf etmiştir. Bu şahsiyetlere örnek olarak Rasim Başgöz ve Remzi Akyürek verilebilir.

Arif Nihat Asya ve Servet Asya

Arif Nihat Asya iki evlilik yapmıştır. İlk evliliğini köklü bir aileye mensup olan Hatice Semiha Arın ile yapmıştır ve bu evlilikten iki çocuğu olmuştur. Birinci evliliği eşinin soylu bir aileden gelmesi nedeniyle Arif Nihat Asya'ya sürekli tepeden bakarak, onu küçümsemesi gibi nedenlerden dolayı son bulmuştur. İkinci evliliğini Edebiyat öğretmeni olarak çalıştığı Adana Erkek Lisesi'nde tanıştığı Kimya öğretmeni Servet Akdoğan ile yapmıştır. Bu evlilikten de iki çocuğu olmuştur. Arif Nihat Asya, Servet Akdoğan ile yaptığı evlilikte huzur bulmuş, ruh ve fikir dünyasına uygun bir evlilik yapmış olmanın mutluluğunu yaşamış ve yaşatmıştır. Servet Hanım'a şiirler yazmış, eşini mutluluğun kaynağı olarak görmüş ve şiirlerinde bu konuyu sıklıkla dile getirmiştir. Hatta bir mektubunda *hayatın bana getireceği en büyük mükâfat sen olacaksın* hitabı ve bir başka şiirinde yer verdiği *ne şiirden ne şöhretten / mutluluk Arif'e Servet'tendir* mısraları Servet Hanım'a olan sevgisinin ve muhabbetinin birer göstergesidir.³

Bu sevginin bir başka somut örneği olarak ona yazdığı mektuplardan oluşan *Sevgi Mektupları* isimli eseri de örnek verilebilir. Henüz boşanma sürecindeyken Servet Akdoğan'a mektuplar yazmış, evlendikten sonra da mektup yazmaya devam etmiştir. Bu eserde toplam doksan yedi mektup yer almakta olup, mektupların altmış altı tanesini evlenmeden önce yazmıştır.⁴ Mektuplarda yer alan ifadeler Arif Nihat Asya'nın, Servet Hanım'a olan sevgisini ve ona duyduğu ilgiyi açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Ondandır ayrı kaldığı zamanlarda ne denli hasretini çektiği, Servet Hanım'ın onun sevgisine ve mektuplarına karşılık ver(e)memesinin- ya da evlenememe ihtimalinin ona ıstırap verdiği mektuplardaki ifadelerinden anlaşılmaktadır. Servet Hanım'la yaptığı evlilik ise hayatının dönüm noktası olarak nitelendirilebilir. Çünkü bu evlilikle birlikte şair, eksikliğini hissettiği birçok duyguya yeniden kavuşmuştur. *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* isimli eserini Servet Hanım'a ithaf etmesi de buna verilebilecek örneklerden biridir. Şairin *Beyaz* isimli şi-

³ Yavuz Bülent Bakiler, *Arif Nihat Asya'nın İhtişamı*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 36-44.

⁴ Arif Nihat Asya, *Sevgi Mektupları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2018, s. 26.

irinde “hanımcığım, sonrası... sen / Bayrak gibisin, beyaz karışmış alına.”⁵ mısraları da bu durumu ifade etmektedir.

Servet Asya'nın hayatı Arif Nihat Asya ile benzerlik içermektedir. Ailesiyle beraber Yunanistan'dan İstanbul'a göç etmek zorunda kalmış Türk bir ailenin kızıdır. Annesinin ve babasının soyu Konya'ya dayanmaktadır. Servet Asya'nın annesinin bir Mevlevi olduğu bilinmektedir. Beş kardeşten biri olarak eğitime önem vermiş ve tahsilini tamamlamıştır. Arif Nihat Asya'nın yaşadığı zorlu göç zamanlarını yaşamış, göç sonrası kalp krizi geçiren babasını kaybetmiştir. Bu zorlu süreç onun da vatan sevgisini perçinlemiştir.⁶

Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor'da İthaf Şiirleri

Arif Nihat Asya *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* isimli şiir kitabını, “Servet Asya'ya Armağan” ithafıyla başta eşine armağan etmiştir. Eserde ayrıca şairin hayatına yön veren, kendisi için önem arz eden şahsiyetlere hediye ettiği şiirler bulunmaktadır.

İthaf şiirlerini temaları itibarıyla vatan, bayrak, kahramanlık konulu şiirler, Mevlevilik etkisiyle ithaf ettiği tasavvufi şiirler ve aşk şiiri olmak üzere üç kısımda incelemek mümkündür.

“Bayrak şairi” olarak bilinen Asya'nın vatan, bayrak, kahramanlık temalı şiirleri ithaf ettiği isimler şu şekildedir: Orhan Şaik Gökyay, Rasim Başgöz, Ziya İlhan Zaimoğlu, Kahraman Olgaç, Dadaloğlu, Fazıl Küçük. Mevlevilik etkisiyle tasavvufi şiirleri ithaf ettiği isimler Talat Mûter, Veled Çelebi, Remzi Akyürek, Neyzen Tevfik, Hakkı Mahmut Soykal, Osman Akkaya, Muhittin Erev. Aşk temalı yazılan şiir ise Zarifi ve Nadire Öngör'e ithaf edilmiştir.⁷

Şairin şiir başlıklarının altında isim zikrederek ithafta bulunduğu şahsiyetler dışında kitapta yer alan bazı şiirlerin isimle başlıklandırıldığı görülmektedir: Selim, Arif Nihat Asya, Anne, Sarıkamış Şehitleri, Sabriye, Ali, O, Hayri Tümer, Murat, Mevlana⁸ bu şiirlerdendir.

Vatan, Bayrak, Kahramanlık Temalı İthaf Şiirleri

Vatan, bayrak, kahramanlık temalı ithaf şiirlerinden *Onlar* Orhan Şaik Gökyay'a, *Ağıt* Rasim Başgöz'e, kitaba da adını veren *Bir Bayrak Rüzgar*

⁵ Arif Nihat Asya, *Rübaiyyat-ı Arif I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2005, s. 118.

⁶ Asya, *Sevgi Mektupları*, s. 18-23.

⁷ Arif Nihat Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1982, s. 7-308.

⁸ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 7-308.

Bekliyor Ziya İlhan Zaimoğlu'na, Pehlivanlar Kahraman Olgaç'a, Bizim Değildir Dadaloğlu'na, Kıbrıs Takvimi'nde Fazıl Küçük'e ithaf edilmiştir.

Orhan Şaik Gökyay

Cumhuriyet dönemi şairi ve edebiyat araştırmacılarından olan Gökyay⁹, Arif Nihat Asya'nın Kastamonu'da lise yıllarından arkadaşıdır. *Gençlik* dergisinde ikisinin yazı ve şiirleri yayımlanmıştır.¹⁰ Düşmanla mücadele içerisinde olan vatanseverlerin yazılarına, konuşmalarına Kastamonu'da defaatle şahit olmuş, Mehmet Âkif Ersoy başta olmak üzere dönemin önde gelen edebiyatçılarıyla vakit geçirme fırsatı da yakalamıştır.¹¹ Böyle bir süreçte başlayan duygu ve düşünce birliği Arif Nihat Asya ile Orhan Şaik Gökyay'ın arasında kuvvetli bir dostluğun oluşmasını sağlamıştır. Bu dostluğun bir neticesi olarak *Onlar* isimli kahramanlık ve vatan temalı şiirini Gökyay'a ithaf etmiştir.

Nerde kaldı o çağlar ki
Analar kurt doğururdu
Hilkat insan çamurunu
Destanlarla yoğururdu...

....

Onlardan kaldı bu toprak
Biz gezip tozmıyalım mı
Yabanlar kıskanır diye
Destan da yazmıyalım mı?

....

Benim, dedemle yanyana
Yazılı kalacak adım...
Yıldızların söneceği
Güne yıldızlar sakladım.¹²

Şairin Gökyay'a ithaf ettiği *Onlar* isimli şiirde; anaların doğurduğu kurt, vatani destanla yoğurma, yürüyünce dağları yürüten durunca kalpleri durduran yiğit, gökten koparılan ay-yıldız, bayrağın gölgesinde ayak basılan yurt, yeryüzünün göbeğine kurulan kurultay gibi kavramlar vurgulanmıştır. Sahip olunan toprakların ataların emaneti olduğu ifade edilmiş, şiiri arma-

⁹ Göksu, Kasrı, "Gökyay, Orhan Şaik", *DİA*, İstanbul, 1996, c. 14, s. 144-146.

¹⁰ Saadettin Yıldız, *Taşrada Büyüyen Şair Arif Nihat Asya*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 2023, s. 24-25.

¹¹ Asya, *Sevgi Mektupları*, s. 10.

¹² Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 11-12.

ğan ettiği Gökyay'la birlikte bu vedanın taşıyıcıları olarak ülküdaşlık yönüne işaret edilmiştir. Şair, içinde oldukları zor günler de dâhil yıldızların söneceği günde kendi yıldızlarını parlatmakla emanete sahip çıkılması gerektiğini vurgulayarak isminin dedesinin adının yanında yazılı kalacağını ifade etmiştir. *Onlar* şiiriyle atalarını kastederken bu uğurda yürüdüğü ülküdaş olan Orhan Şaik Gökyay'a ithaf etmesi manidardır.

Rasim Başgöz

Rasim Başgöz Adana Erkek Lisesi ve Balıkesir Lisesi'nde müdür ve felsefe öğretmeni¹³ ardından Milli eğitim Bakanlığı'nda Başmüfettişlik görevlerinde bulunmuştur.¹⁴ Rasim Başgöz'e ithafen yazdığı *Ağıt* isimli şiir, şairin vatan sevgisini ve birlik beraberliği sağlamaya yönelik arzusunu ifade etmektedir. *Ağıt*, insan için yapıldığı gibi kıymet biçilen değerler için de yapılır. Bu vatan, bayrak, toprak olacağı gibi çok sevilen, bir eşya için de olabilir. Şairin ağıttan kastı vatana ve onun uğruna canlarını feda eden kahramanlardır.

Ağlayın, parmakları nur
Sularından kınalı kızlarım,
Ağlasın Meraga göklerinden
Meraga'ya bakıp yıldızlarım!
Yollara Kürşad'lar uzanmış ölü..
Ağlasın Akülke, ağlasın Sütgölü!
Yiğitlerim uyur gurbet ellerde.
K imi Semerkant'ta bekler beni,
Kimi Caber'de...¹⁵

Şair bu şiirinde birlik ve beraberliğin olmaması sitemine uygun olarak başlığı *Ağıt* şeklinde isimlendirmiştir. Şiirde adı geçen Meraga bir zamanlar Selçuklu ve Osmanlı hâkimiyetinde olan ve günümüzde İran sınırları içerisinde yer alan kadim bir şehirdir.¹⁶ Meraga Türk biliminin ilk rasathanesi olmakla birlikte bunun korunmamış olması da şairi üzmüştür. Bu sebeple teşbihte bulunarak yıldızların da bundan etkilenip ağladığını ifade etmektedir.¹⁷ Şair şiirinde Meraga ifadesiyle sadece rasathane yönüne değil, ülkücü

¹³ <https://dhgm.meb.gov.tr/tebligler-dergisi/1944/297-ekim-1944.pdf> Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2025

¹⁴ <https://dhgm.meb.gov.tr/tebligler-dergisi/1965/1360-haziran-1965.pdf> Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2025

¹⁵ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 13-14.

¹⁶ Osman Gazi Özgüdenli, "Meraga", *DİA*, Ankara, c. 29, s. 162-163

¹⁷ Ahmet Fikret Kılıç ve Merve Nur Sezgin, "Arif Nihat Asya'nın Şiirlerinde Değerler Etrafında Tematik Bir Çalışma", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)*, 2017, X-II: 69-90, 83-84

yönüyle bir zamanlar sahip olunan bu kadim şehrin kaybedilmiş olmasına da sitem etmektedir. Meraga'nın göğünde parlayan yıldızları şehrinin kaybedilmiş olmasıyla ağlamaya davet etmektedir.

Şair, şiirde *Kürşad* kelimesiyle Çin sarayına saldıran yiğitleri, *yollar* kelimesiyle tarihi kastetmektedir. Kahramanca savaşıarak can veren yiğitleri için ağlayın demektir.¹⁸ Vatan uğruna can veren kahramanların gurbet ellerde uyuduğunu ifade ederek muhtelif yerlerde kabirlerinin bulunduğu ve bu yerlere örnek olarak Semerkant'ı ve Caber'i vermektedir. Caber, Aral ve Tiyanşan gibi mekânların yokluğunu belirterek bu topraklar kaybedilmişse var olmanın bir manası yoktur. Fırat, Dicle ve Aras'ın bir zamanlar sahip olunan topraklardan kaybedilmiş topraklara akıyor olmasına ve bu toprakların artık Türk yurdu olmamasına vurguda bulunmuştur. Dil konusunda son derece hassasiyet gösteren Asya, bu şiirde dil kullanımı üzerinde de durmuştur. Kullandığı dille Sangaryos'u Sakarya, İkonyom'u Konya yaparak esasında elde edilen toprakların sadece hâkimlerinin değil isimlerinin de değiştiğini, Türkçeleştiğini ve buraların Türk yurdu olduğunu ifade etmiştir.

...

Ben ki ateşle konuşurdum, selle konuşurdum

İtil'le, Tuna'yla, Nil'le konuşurdum.

"Sangaryos" u "Sakarya" yapan,

"İkonyom" u "Konya" yapan

Dille konuşurdum.¹⁹

Ziya İlhan Zaimoğlu

Polislik ve Adana'da gazetecilik yapan Zaimoğlu'nun, Arif Nihat Asya ve arkadaşlarının *Geçit* isimli dergisinde yazıları yayımlanmıştır. Zaimoğlu, Polis memurluğu yapmış, hukuk fakültesini bitirmiştir. Gazetecilik yaptıktan sonra hukuk alanında çalışmış, yaşamını bu şekilde devam ettirmiştir. Kalp krizi sonucu vefat ettiği bilinmektedir.²⁰ Asya, Ziya İlhan Zaimoğlu'na kitaba da ismini verdiği *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* isimli şiiri ithaf etmiştir. Zaimoğlu'nun polislik mesleğini icra etmesi ve aynı değerleri taşımasına istinaden bir şiirin kendisine armağan edildiği düşünülmektedir.

¹⁸ Kılıç ve Sezgin, "Değerler Etrafında Tematik Bir Çalışma", s. 83-84.

¹⁹ Asya, *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, s. 14.

²⁰ <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ziya-ilhan-zaimoglu> Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2025

Şehitler tepesi boş değil,
Biri var, bekliyor...
Ve bir göğüs nefes almak için
Rüzgâr bekliyor...²¹

Şehit kelimesi Allah yolunda can veren kimselerin cennet nimetlerine tanıklık etmesini ifade eden şahit olma, şahadet manalarına gelmektedir.²² İslâm dini şehitliğe kutsiyet atfeder, şehitler için ölü denilmemesi gerektiğini bilakis onların diri olduğunu fakat yaşayanların bunu bilemeyeceğini ifade eder²³ Şair, şiirde öncelikli olarak şehitliğe dikkat çekmiştir. Bunu bir mevkî olarak gösterip buranın asla boş olmadığını, her daim bekçilerinin olduğunu kastetmiştir. Şehitlerin rüzgâr bekleyen diriler gibi rüzgâr beklediğini ifade etmiştir.²⁴ Türk İslam kültüründe Anadolu insanı da şehitliğe her zaman hâzır ve nazır bir vaziyettedir. Evlatlarını askere uğurlarken kına yakmaları da bu sebeptendir.²⁵

Şaire göre şehitler, destanlaşan yaşamın kahramanları olarak faniden ba-kiye saygın bir şekilde ulaşmaktadırlar. Şehitlik makamının kutsiyetinden, şehitler tepesine erişenlere hürmet edilmelidir. Sesin yüksekliğinden söz ederken, bu makama erişenlerin olduğu konumda ses yüksek çıkmamalı ve matem İslâm adabına uygun tutulmalıdır. Şühedanın kabirlerini ziyarette yapma çiçeklerle gitmek yerine doğanın yapısı gereği yaz ve kış çiçeklerinin varlığının yeterlidir.²⁶ Şehitler tepesinin destanlaşan kahraman süngülü yi-ğitleri, derin ve sonsuz sükûtu ile dalgalanmak için rüzgâr bekleyen bayrağın altındaki türbesinde en kavi sözlerin hatipleridir. Akif'in *İstiklal Marşı*'nda ifade ettiği gibi toprak sıkılsa bir değil binlerce şühedanın çıkacağı şehitler tepesi öksüz destanların, derin sükûtların, meçhul asker değil bilakis malum vatan evlatlarının tuttuğu bayrağın rüzgâr serinliğinde daim dalgalanacağı vurgulanmaktadır.

Kahraman Olgaç

Asya'nın şiirlerini ezbere bilen Olgaç, Adana Erkek Lisesi'nden Arif Nihat Asya'nın edebiyata meraklı öğrencilerindendir.²⁷ Asya, satranç şampiyonu olan öğrencisine ithaf ettiği şiirde en büyük galibiyetin elleri ya da

²¹ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 17-19.

²² Bekir, Topaloğlu, "Şehid", *DİA*, İstanbul, 2010, c. 38, 428-431.

²³ Bakara Suresi, 2/154.

²⁴ Kılıç ve Sezgin, "Değerler Etrafında Tematik Bir Çalışma", s. 74-75.

²⁵ https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/mehmet_yardimci_geleneksel_kultur_asiklar_kina.pdf Erişim Tarihi: 3 Haziran 2025

²⁶ Kılıç ve Sezgin, "Değerler Etrafında Tematik Bir Çalışma", s. 74-75.

²⁷ <https://www.edebiyatdefteri.com/196858-kahraman-olgac-ve-adana/> Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2025

belleri yere sermek değil kişinin kendini ve nefisini tezkiye etmesi olduğunu söylemektedir. Bu yönüyle Hz. Peygamber(s.a.v.)'in en güçlü kimsenin güreşte rakibini yenen değil öfkesine hâkim olandır hadisine²⁸ telmihte bulunmuştur. Bu bağlamda şiirde manevi arınma yolunda verilen mücadele kırk yıl da sürse kişni bunu onca kalabalığa rağmen başarabilecektir. Bu uğurda yaşayacağı zorlukların muvaffakiyetle destanlaşacağı, dağların ve taşların bu destanı söyleyeceğine işaret edilmektedir. Şair, dağların ve taşların bu destanı söylediğini, kişinin içinde olduğu nefis mücadelesinin galibi ya da mağlubu olma yolunda nefisini tezkiye etme gayretlerinin verdiği huzura dikkat çekmektedir. Bu sebeple gölgesini yıkan Arif ifadesiyle nefisini tezkiye etme cehdinden bahsetmektedir.

Yere getirmek ne hoştur

Bu yıkılmadık belleri!

Yenmek , yenmek...fakat önce

Kendini, sonra elleri!

....

Dağlar, taşlar hikayemi

Destan edip söylemişler...

Bana "Gölgesini yıkan

Arif Pehlivan" demişler!²⁹

Dadaloğlu

Göçebe bir yaşam sürdüren Avşar boyuna mensup olan Dadaloğlu, Osmanlı Devleti'nin yerleşik hayata geçmeleri için uyguladığı iskân politikasına karşı çıkmıştır.³⁰ Vatanın her bir karışını paha biçilmez derecede kıymetlendiren vatan severler, şaire ilham kaynağı olmuşlardır.

Şaire göre, ecdadın kızıl elma ülküsü sonraki nesillerde kaybolmuş vaziyettedir. O sebeptendir ki Dadaloğlu'na ithaf ettiği bu şiirde kaybedilen vatan topraklarına imada bulunmuştur. Nimet dolu bahçelerin ve bağların bizim olmadığını, bugünkü neslin geçmişi hatırlamayarak tarih bilincinin kayboluşunu, içinden kopup geldiğimiz çağlara, dönemlere yabancılaşıp sırt döndüğümüzü ifade etmektedir. Bir zamanlar bu topraklarda yaşayanları artık yâd etmeyerek ölenleri toprağa terk etmiş, kendimizden ve özümüzden uzaklaş-

²⁸ Mehmet Görmez ve diğerleri, *Hadislerle İslam*, Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul, 2017, cilt: 3, s. 205.

²⁹ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 183.

³⁰ Nurettin, Albayrak, "Dadaloğlu", *DİA*, İstanbul, 1993, c. 8, s. 397-398.

miş vaziyette olduğumuz gibi, sağ kalanlarımız da ölü hükmündedir. Kişinin zamanda etkisi bulunmamakta, yedi cihana hükmeden ecdadın kuzeyde ve güneyde bayrağı dalgalandırabildiği en uzak topraklar bizden fersah fersah uzaklaşmaktadır. Hak yönü gösteren kibleye sırt dönüp haksızlığa evrilmiş, sağlar ve sollar yönünü hepten şaşırmıştır. Bozkurt'un dost bildiklerinin düşman çıkması nedeniyle kolu bükülmüş, bir zamanlar bizim diye bildiklerimiz artık bizden uzaklaşmış vaziyettedir.

...

Boşluk aşağıda, yukarıda...

Kuzey mi? silinmiş karda...

Kible kaybolmuş, sollar da,

Sağlar da bizim değildir!

Bozkurd'un bükülmüş kolu..

Yollar, köpeklerin yolu...

"Bizim!" deme, Dadaloğlu:

Dağlar da bizim değildir!³¹

Fazıl Küçük

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin kurulması için ömrünü adayan, büyük çabalar gösteren siyasi isimlerden Kıbrıs'ın ilk Cumhurbaşkanı Muavini'dir.³² Arif Nihat Asya'nın ithaf ettiği *Kıbrıs Takvimi*'nde isimli şiirde bu zorlu dönemde yaşanan olayların acı yönü ve bir an önce bitmesi arzusu ifade edilmektedir. Şair afetin, zulmün, eziyetin kinin bir an önce son bulması iştiyakındadır. Bu kadar acının, sefaletin ve zulmün arasında bir umuda tutunmak istemektedir. Şair bu yangın yeri içerisine Tanrı'dan bir su, rahmet, yardım beklemektedir. Bu sebeple yangın yerinde bir lalenin bitmesini arzulamaktadır. Müslüman yurdunda huzurlu bir şekilde bayram yapılmasını ve sonraki bayramlara aynı şekilde kavuşmayı dilemektedir. Akdeniz'in tehdidinin ve çilesinin bitmesini istemekte, bunun için de ellerini açmış Allah'a dua etmektedir.

³¹ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 190-191.

³² <https://muhahit.gov.ct.tr/Liderlerimiz/DrFazilKucuk> Erişim Tarihi: 1 Haziran 2025

...

Ey Akdeniz, kıyında tehdidi boğsa dalgan;
Enginlerinde şerri, hıncın eritse bari!

...

Mevlevilik Etkisiyle Yazdığı İthaf Şiirleri

Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor'da Mevlevilik etkisiyle yazılan ve Veled Çelebi, Remzi Akyürek, Neyzen Tefik, Hakkı Mahmut Soykâl, Osman Akkaya, Muhittin Erev ve Talat Mûter'e ithaf edilen şiirler bulunmaktadır.

Veled Çelebi

Anne tarafından soyu Mevlanâ'ya dayanan Veled Çelebi, son dönem Mevlevi şeyhlerindendir.³³ Kendisi de bir Mevlevi dervişi olan Arif Nihat Asya, Veled Çelebi'ye bir şiir ithaf etmiştir. Şair bu şiirinde azade ruhların yerden kanat koparak bir bir ayrıldığından söz ederken dünyadan göç eden başta Mevlanâ olmak üzere Mevlevilerden bahsetmektedir. Bu sebeple semalara Mevlevi ayini olan semâ ile varılması için Hakk'a dua etmektedir. Zikir ve dua ile geçirilen sermest bir hayatın encama eriştiği bir vuslat olarak kabul edilmektedir. Mevlanâ'nın ölümü şeb-i arus olarak görmesi Mevlevilik meşrebinde olanların da aynı şekilde düşünmesini sağlamıştır. Yaptığımız her işe besmeleyle başlamamız gerektiğini söyleyen Hz. Peygamber'in buyurduğu gibi dünya yaşamına da besmeleyle başlarız ve zikirlerle, dualarla nihayete erdiririz. Ayrılıklardan şikâyet eden neyin bu sefer Hakk'a vuslatı kutlar gibi düğün alanını coşturduğu, huzur verdiği anlatılmaktadır. Gözlerin yâre doymamasından şekva eden şair, ayın doğmadan büka ile zevale ermesinden, Konya'ya dikilen heybetli bir otağın altında sonraki nesillerin Mesnevi okumasından, niza ile hercümerç bir biçimde beyhude geçirilen ömürden söz etmektedir.

...

Altında Mesnevi okur ahfadın ey veli;
Akşam, saatlerin kurulur i'tina ile.

...³⁴

³³ Mustafa Kara, "İzbudak, Veled Çelebi", *DİA*, İstanbul, 2001, c. 23, s. 503-505

³⁴ Asya, *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*, s.127-128.

Remzi Akyürek

Remzi Akyürek Üsküdar Mevlevihanesi son şeyhidir.³⁵ Arif Nihat Asya Mevlevi arkadaşı Hakkı Mahmut Soykâl'in kendisini Remzi Akyürekle tanıştırmaya üzerine ondan el aldığını ifade etmektedir. Dervişlik çilesinden geçtikten sonramanevi yollarla Mevlevi şeyhliği görevinin verildiğini söylemektedir.³⁶ Remzi Akyürek Türkçe'ye ehemmiyet veren bir şahsiyettir. Arif Nihat Asya ile tanıştığı zamanlarda kütüphane görevlisi olduğu bilinmektedir. Sadece Arif Nihat Asya üzerinde değil, dönemin önemli isimlerinden olan Hasan Âli Yücel, Prof. Dr. Süheyl Ünver gibi isimler üzerinde de etkili olmuştur.³⁷ Şair, Mevlanâ'ya yazdığı şiiri Remzi Akyürek'e ithaf etmiştir.

Asya bu şiirinde kuşları Mevlevi dervişlerine benzetmektedir. Ayrıca Mevlanâ'dan sonra ney, kudüm, ud gibi enstrümanlarının sesinin kesildiğini, Mevlanâsızbir hayatın ne kadar durağan olduğunu ifade etmektedir. Mevlanâ'dan sonra Kubbe-i Hadra'nın iniş ve yokuşlarının boş kaldığından, temelsiz, çatısız, duvarsız, penceresiz meskenlerde neyzenlerin ney üflediğinden bahsetmektedir. Güzel mevsimin al güllerini gülşenlerin ne kadar bekleyeceğini ifade ederek bir bekleyiş içerisinde vuslatı arzulamaktadır.

Ney, kudüm,ud uyumuşlar şimdi

Okur Evrad'ını kuşlar şimdi.

...

Yolcusuz, Kubbe-i Hadra'ya gelen

Şu inişler, şu yokuşlar şimdi...³⁸

Neyzen Tevfik

Ney üflemede usta olan Neyzen Tevfik'in (1879-1953) bir Mevlevi olduğu bilinmektedir. Ney üflemedeki mahareti yayıldıkça çok daha fazla yere davet edilmiştir. İbadetlere gereken ehemmiyeti vermemesi ve Mevlevi erkanına uymaması gibi nedenlerden ötürü Yenikapı Mevlevihanesi'nden uzaklaştırılmıştır.³⁹ Şair, Neyzen Tevfik'teki musiki yeteneğinin Allah vergisi olduğunu düşünmektedir. Arif Nihat Asya, Neyzen Tevfik'e ney üfleyebilme maharetine dayanarak şiir ithafında bulunmuştur.

Şaire göre, ney daima niyaz ve ihtizaz halindedir. Mutasavvıf neyzenlerin ölümü bir düşün alayı, çeyizi de ney enstrümanıdır. Neyzenin ölümü

³⁵ Hasibe, Mazıoğlu, "Akyürek, Ahmet Remzi", *DİA*, İstanbul, 1989, c.2, s. 304-305

³⁶ Bakiler, *Arif Nihat Asya'nın İhtişamı*, s. 167-168.

³⁷ Yıldız, *Taşrada Büyüyen Şair Arif Nihat Asya*, s. 238-239.

³⁸ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 229.

³⁹ Hasan Aksoy, "Neyzen Tevfik", *DİA*, İstanbul, 2007, c. 33, s. 72-73

üzerine Pir emaneti olan ney sesinin inkıraz halinde kalmasından, neyzenin yazan, üfleyen, söyleyen, çizen ve içen bir mecaz halinde yaşamasından ötürü Allah'a naz eden bir melamet eridir. Fani dünyadan göç etmiş olsa da orada dostlara kavuşmuştur.

...

Söyledin, yazdın, üfledin içtin.

Yaşadın bir mecaz halinde.

...⁴⁰

Hakkı Mahmut Soykâl

Adana Erkek Lisesi'nde Fransızca öğretmeni olan Hakkı Mahmut Soykâl aynı zamanda tasavvufi yönü kuvvetli olan bir şairdir.⁴¹ Arif Nihat Asya ile Adana Erkek Lisesi'nde tanışmıştır. Asya'nın, Mevlevî dedesi olan Remzi Akyürek ile tanışmasına da vesile olmuştur.⁴² İslamî yaşantısı ve ahlakına duyduğu hayranlık Arif Nihat Asya'nın, Hakkı Mahmut Soykâl ile aralarındaki bağı güçlendirmiştir. Hz. Peygamber (s.a.v.) için yazdığı naatı Mevlevîlik ile tanışmasına vesile olan arkadaşı Hakkı Mahmut Soykâl'a armağan etmiştir.⁴³ *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*'da Kubbe-i Hadra Bölümünde yer alan XV numaralı şiiri ona ithaf etmiştir.

Şaire göre Soykal, doğmak istemeyen bir çocuğun feryadıyla köy evinde parmaklarıyla günleri saymaya başlayan isimsiz bir çocuktur. Bu çocukça saf bir düşüncenin dünyaya meyli yoktur. İlahi bahar ile bülbülleşip neşideler sunmakta, تنها köşede güzeli görmek için beklenmedik vesileler icad etmektedir. Rehberin huzuruna çıkıp "Leyla" adıyla rahlede evrada başlayıp, avare yolcuların yolda kalmaması için göklerde yıldızları birbirine bağlamaktadır. Rüyalarla başlayan maceralar, kubbede geceleri ve sükutu boş bırakmamaktadır. Mahrem aşinalık, hilkatten bilinen Havva'dan başlamıştır. Deryada devam eden latif bir seyr vardır.

...

Birgün çıkıp huzuruna elpençe, rehberin

"Leyla" adıyla rahlede Evrad'a başlayan?⁴⁴

⁴⁰ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 232-233.

⁴¹ Yıldız, *Taşrada Büyüyen Şair Arif Nihat Asya*, s. 237.

⁴² Bakiler, *Arif Nihat Asya'nın İhtişamı*, s. 167.

⁴³ Arif Nihat Asya, *Dualar ve Aminler*, Yağmur Yayınevi, İstanbul, 1967, s. 99.

⁴⁴ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 276.

Osman Akkaya

Şair, *Niyaz Penceresi* başlıklı Mevlevilikle ilgili olan şiirini hakkında yeterince bilgiye ulaşamadığımız Osman Akkaya'ya armağan etmiştir. Şair, şiirin başlangıç ve bitişinde ne mekânın elinde imkân ne de zamanın dizinde derman olduğundan söz ederek ölenlerin geri dönüşünün olmamasına işaret etmektedir. Uluların sofrasındaki mihmana yer vermesinden, Mevlanâ'nın sarığının ucunun batırıldığı "destar suyu" olarak da isimlendirilen ve bereket vesilesi görülen, yağdığı zamanlar dergâhta bir kapta toplanarak bereketsizlik ve kuraklık zamanlarında kullanılan nisan suyunun⁴⁵ ve sevincinin yokluğu anlatılmaktadır. Ayinlerin ervaha kaldığından, özleminden, gözyaşlarıyla dünlerin arandığından, nısıfıyyenin sesinde değil susmasında hicran olduğundan bahsetmektedir.

...

Arıyor gözyaşıyla dünlerini:

Orda (Evrâd), burda, (Divan) var!

...

Ne mekanın elinde imkan var,

Ne zamanın dizinde derman var⁴⁶!

Muhittin Erev

Şair, hakkında yeterince bilgiye ulaşamadığımız Muhittin Erev'e ithaf ettiği *Yoktur* başlıklı şiirinde ebedi aşka, sonsuzluğa, kâinatın her zerresinin vahyi temsil etmesine veduaya vurguda bulunmuştur.

Şair, ebedî aşka hailin engel olmadığından ve ezeli hüsne bir ridâ bulunmadığından, gönül kuşuna her iki dünyanın da kanat olduğundan, musiki-nin boşluğu dolduran bilinen, tanıdık bir sadâ olduğundan, denizlerin iptida ve intihâsının olmadığından bahsetmektedir. Hakk'ın kâinatta yarattıklarının ayetleri temsilinden daha güzel bir üslubun olmamasını, aşkın daimi bir visal hali olduğunu ve aşktan daha güzel bir devanın olmadığını, başka maceraya da hâcet olmadığını, Hakk'a açılan ellerin boş dönmediğini ifade etmektedir.

...

Bu sular, böyle ayet ayet, akar...

Vahyden gayri bir nida, yoktur!...⁴⁷

⁴⁵ <https://www.zdergisi.istanbul/makale/nisan-tasi-80> Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2025

⁴⁶ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 301.

⁴⁷ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 303.

Talat Mûter

Resimli Adana Gazetesi'nde önemli çalışmalarıyla öne çıkan isimlerden biri⁴⁸ olmakla beraber aynı zamanda şair ve mutasavvıf⁴⁹ yönüyle tanınan Talat Mûter, Arif Nihat Asya'nın şiir ithafında bulunduğu bir diğer şahsiyettir. Şair ithaf ettiği *Su* ve *Hakkuşları* isimli şiirlerde Talat Mûter'in Mevlevilik yönüne vurguda bulunmuştur. Şair *Su* isimli şiirinde içenlere serinlik, uçanlara hafiflik veren sudan maksat Mevleviler için bereket vesilesi olarak görülen nisan yağmurundan ve mecazen düşünülecek olursa Mevlevilik meşrebinde olanların usul ve erkânından söz etmektedir.

Hakkuşları isimli şiirde şair, kendilerini Allah'a adanmış erlerin bir bir göç etmesinden dolayı onları bir uçuşta Hakk'a ulaşan kuşlar olarak görmektedir. Erlerden soyha, lokma ve hırka kaldığından, bu erlerin kollara ayrılarak Kur'an-ı Kerim nidasını kutuplara kadar ulaştırma cehdinden, şerbetlerle ballarla kiminin neyle kiminin dille aşka dem tuttuğundan, teberle, kudümle şarka ve garba bu aşkı ünettiğinden, bu erlerden kanat kanat, halka halka sur ve nur olduğundan söz etmektedir.

Su

Serinliği içenlere,
Hafifliği uçanlara,
Ağırlığı değirmenlere
Kaldı bu suyun.

...

Muhammed'in bahçesinde
Güllerinden öperim,
Celâleddin-i Rûmi'nin
Ellerinden öperim.⁵⁰

Hakkuşları

...

Kimi dil söyler
Kimi ney üfler,
Kimi dem tutar aşka.

...

⁴⁸ Murat Kütükçü, "Adana Tarihinde Basında Öncü Bir Girişim: Resimli Adana Gazetesi (1926-?)", *TAD*, 2023, C. 42/S. 73, s. 382.

⁴⁹ Yıldız, *Taşrada Büyüyen Şair Arif Nihat Asya*, s.32.

⁵⁰ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 34.

Burak aştı kemerlerden
Soyha kaldı erlerden
Bir lokma, bir hırka.⁵¹

Aşk Temalı İthaf Şiiri **Zarifi ve Nadire Öngör**

Zarifi Öngör doktor; Nadire Öngör ise matematik öğretmenidir. İstanbul Üniversitesi mezunu olan Nadire Öngör 1900'lerin başında Bulgaristan'dan göç eden bir aileden gelmektedir.⁵² Kendileri hakkında yeteri kadar bilgiye ulaşamadığımız bu çiftin Arif Nihat Asya ile üniversiteden gelen bir arkadaşlığı olduğu düşüncesi hâsıl olmuştur. Arif Nihat Asya'nın bu çifte ithaf ettiği *Duvaklar* isimli şiiri aşk temalıdır. Şair şiirde aşkın maşuk için ne yollar dolanarak çocukluk uykularından uyanıp, yarı için içini ve dışını temizleyip kuşanarak geldiğini, Bulgaristan göçmeni olan Nadire Hanım'ın, Zarifi Bey'e seslenişini ifade etmek istercesine altın tarakla taranarak, yalnızlığından utanarak, yanarak, kanarak ve inanarak, çocukluk uykularından uyanarak geldiğini söylemektedir.

Senin için ne yollar, ne yollar
Dolandım da geldim;
"Çocukluk" denen uykulardan
Uyandım da geldim.
...

SONUÇ

İthaf, insana yapıldığı gibi bir hayvana veya cansız varlıklara da yapılabilir. O kimseyi ya da varlığı kıymetlendirme maksadı yahut yâd etme arzusu ile ithafla yüceltilir. Sadece kıymetlendirmek için değil bazen eleştirmek maksadıyla da ithaf etme durumu söz konusudur.

Cumhuriyet Dönemi şairlerimizden Arif Nihat Asya birçok eserinde it-hafa yer vermiştir. *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor* isimli eserini eşine armağan ederek içerisindeki şiirleri de tarihi şahsiyetlere ve hayatına tesir eden kimselere hediye etmiştir. Şiirlerindeki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere ithafta bulunduğu bu şahsiyetlerin kimi zaman vatan sevgisi kimi zaman da Mevlevilik yönü ön plana çıkmaktadır. Maksadı sadece şahsiyetleri yad etmek değil,

⁵¹ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 36.

⁵² <https://www.canyayinlari.com/akin-ongor> Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2025

⁵³ Asya, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, s. 125-126.

o şahsiyetlerin sahip olduğu değerlerin de vurgusudur. Denilebilir ki şair, şiirlerinde bu şahsiyetlerin kıymet arz eden değerlerini dile getirmektedir. Aradığı manayı kimde bulduysa o kimse ya da varlık şair için şiirlerinin kaçınılmaz konusu haline gelmiştir. Anne, vatan ve Mevlevilik konuları şairin şiirlerinin öncelikli muhtevasıdır. Bu muhtevalarla doğrudan ya da dolaylı bu kimselerin yazılan şiirlerde ithafı görülmekle beraber, mevcut şahsiyetler üzerinden şiir temalarının oluştuğu görülmektedir.

Arif Nihat Asya'nın zor zamanlara denk gelen ömrü onu vatanının, bayrağının kadrini bilme doğrultusunda yetiştirmiştir. Anne-baba yokluğunun olduğu bir aile yaşamı şairin zihin dünyasını şekillendirmiş, evlilikleri neticesinde bu duygu ve düşünceler iyice olgunlaşmış, mesleğin kazanımları yazıları ve şiirleri üzerinde etkisini göstermiştir. Savaş ve göç zamanlarına şahit olması vatan, bayrak duygularını perçinlemiş; bu minvalde dostluklar kurmasını sağlamıştır. Ömrü boyunca edindiği bu çevreyle aynı ülkü uğruna canhıraş bir şekilde meslek hayatında, gazetelerde, siyaset hayatında, aile ve dost çevresinde çalışmış ve daima bir bilinç oluşturma gayreti içerisinde olmuştur. Türkçe'nin kullanımı konusunda son derece hassas olan şair, bunu şiirlerinde de dile getirmiştir. Vatan, bayrak ve kahramanlık temalı şiirleri övgü dolu olmakla beraber kaybedilen topraklara duyulan hüznün ve hasretin şekvasıyla yoğrulmuştur. Şair bu şiirlerini aynı duygu dünyasına sahip, kendisinde de bu doğrultuda tesir oluşturan dostlarına armağan etmiştir.

Var olan vatan, bayrak tutkusu tasavvufi yönüyle ile birleşince şairin yazı dili bu minvalde yeniden şekillenmiştir. Mevlâna aşığı olan şair, Mevlâna ve Mevlevilik kavramlarının ekseninde şiirlerini yazmıştır. Şiirlerinde Mevlâna'ya duyulan hasretin vurgusu apaçıktır. Mevlevilik etkisiyle yazdığı şiirleri ithaf ettiği şahsiyetler, şairin Mevlevilik yönüne katkıda bulunan, bu yönüne tesir eden kimselerden oluşmaktadır. Bu şiirlerindeki gayesi Özlem ifadesi olduğu gibi şükranın ve hatırdan tutarak kıymetlendirmenin de ifadesidir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Hasan, "Neyzen Tevfik", *DİA*, İstanbul, 2007, c. 33, s. 72-73.
 Albayrak, Nurettin, "Dadaloğlu", *DİA*, İstanbul, 1993, c. 8, s. 397-398.
 Asya, Arif Nihat, *Rûbaiyyat-ı Arif I*, Ötüken Neşriyat., İstanbul, 2005.
 Asya, Arif Nihat, *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, Ötüken Neşriyat., İstanbul, 1982.
 Asya, Arif Nihat, *Dualar ve Aminler*, Yağmur Yayınevi., İstanbul, 1967.
 Asya, Arif Nihat, *Sevgi Mektupları*, Ötüken Neşriyat., İstanbul, 2018.

- Bakiler, Yavuz Bülent, *Arif Nihat Asya'nın İhtişamı*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Kasrı, Göksu, "GÖKYAY, Orhan Şaik", *DİA*, İstanbul, 1996, c. 14, s. 144-146.
- Görmez, Mehmet ve diğerleri, *Hadislerle İslam*, Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul, 2017, cilt: 3.
- Güvenlik. "Güvenlik Kuvvetleri Komutanlığı". Son güncelleme 1 Haziran. 2025. <https://mucahit.gov.ct.tr/Liderlerimiz/DrFazilKucuk>.
- <https://dhgm.meb.gov.tr/tebligler-dergisi/1944/297-ekim-1944.pdf> Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2025
- <https://dhgm.meb.gov.tr/tebligler-dergisi/1965/1360-haziran-1965.pdf> Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2025
- <https://mucahit.gov.ct.tr/Liderlerimiz/DrFazilKucuk> Erişim Tarihi: 1 Haziran 2025.
- <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ziya-ilhan-zaimoglu> Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2025.
- https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/mehmet_yardimci_geleneksel_kultur_asiklar_kina.pdf Erişim Tarihi: 3 Haziran 2025.
- <https://www.canyayinlari.com/akin-ongor> Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2025.
- <https://www.edebiyatdefteri.com/196858-kahraman-olgac-ve-adana/> Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2025.
- <https://www.zdergisi.istanbul/makale/nisan-tasi-80> Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2025
- Kılıç, Ahmet Fikret ve Sezgin Merve Nur. "Arif Nihat Asya'nın Şiirlerinde Değerler Etrafında Tematik Bir Çalışma", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)*, 2017, X-II: 69-90, s. 69-88.
- Kara, Mustafa, "İZBUDAK, Veled Çelebi", *DİA*, İstanbul, 2001, c. 23, s. 503-505.
- Kütükçü, Murat. "Adana Tarihinde Basında Öncü Bir Girişim: Resimli Adana Gazetesi (1926-?)", *TAD*, Mersin, Şubat-2023, C. 42/S. 73, s.371-382..
- Mazıoğlu, Hasibe, "AKYÜREK, Ahmet Remzi", *DİA*, İstanbul, 1989, c.2, s. 304-305.
- Sami, Şemseddin, *Kamûs-ı Türkî*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul, 2021.
- Özgüdenli, Osman Gazi, "Meraga", *DİA*, Ankara, c. 29, s. 162-163.
- Topaloğlu, Bekir, "Şehid", *DİA*, İstanbul, 2010, c. 38, 428-431.
- Yıldız, Saadettin, *Taşrada Büyüyen Şair Arif Nihat Asya*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 2023.
- Yurttutar, Mustafa, *İthaf Edebiyatı*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2008.

KADIN ŞAİRLERİN DİVANLARINDA İLENME İFADELERİ: BEDDU'Â İTMEZEM AMMÂ Kİ HUDÂ'DAN DİLEREM’’*

Kübra ÖZER**

Melek DİKMEN***

Özet: Asırlarca etkisini devam ettiren Klasik Türk edebiyatı, manzum ve mensur pek çok eseri ihtiva etmektedir. Bu eserleri kaleme alan müelliflerin genellikle erkek olduğu görülmekle birlikte farklı yüzyıllardan kadın şairlerin de güçlü seslerine şahit olunmaktadır. Gülperi Hanım, Fitnat Hanım, Hatice Nakıyye Hanım, Sırrî Râhile Hanım, Çeşmî Âfet Hanım, Mihrî Hâtun, Ayşe Teymûrî Hanım, Baharzâde Ferîde Hanım, Tevhîde Hanım, Leylâ Hanım, Şeref Hanım, Sıdkî Emetullâh Hanım ve Adile Sultân, divan sahibi kadın şairler olarak zikredilebilir. Şairlerin divanlarında geleneğe uygun söyledikleri şiirlerde zaman zaman muhtelif muhataplara yönelik sarf ettikleri olumsuz ifadelerle, âh ve beddua cümleleriyle de karşılaşmak mümkün olmaktadır. Fıtrî hususiyetlerinin beraberinde getirdiği duygusallıklarının gereği üzüldükleri, kızdıkları, kırıldıkları hâller karşısında beddua ifadelerine ve ilençlere sarıldıkları olmuştur. Bu çalışmada, divan sahibi kadın şairlerin şiirlerinde geçen beddualara, hangi muhataplara ve ne şekilde dile getirildiğine yönelik bir tarama yapılmıştır. Yukarıda söz konusu edilen 13 hanım şairin divanı taranmış, Mihrî Hâtun, Ayşe Teymûrî Hanım, Baharzâde Ferîde Hanım, Tevhîde Hanım, Leylâ Hanım, Şeref Hanım, Sıdkî Emetullâh Hanım ve Adile Sultân'ın divanlarında doğrudan beddua ifadelerine yer verdiği tespit edilmiştir. Buna göre; 'âşığa, sevgiliye ve rakibe hitaben edilen bedduaların yanında Kerbelâ Olayı'ndan dolayı Yezid'e ve Şimr'e yönelik iki dünyada da susuz kalmaları ve gün yüzü görmemeleriyle ilgili ağır beddualarla da karşılaşmak mümkün olmuştur. Beyitlerden hareketle bedduaların muhatapları ve ne tür ifadelerin kullanıldığı çalışmada ele alınacak ve tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Beddua, Kadın Şairler, Âh, Mihrî Hatun, Klasik Türk Şiiri.

Expressions Of Blessing In The Divans Of Women Poets:

"I Do Not Impress The Curse, But I Apply To God"

Abstract: Classical Turkish literature, which has maintained its influence for centuries, comprises numerous works in both verse and prose. While the authors of these works are generally male, the powerful voices of female poets from different centuries are also evident. Gülperi Hanım, Fitnat Hanım, Hatice Nakıyye Hanım, Sırrî Râhile Hanım, Çeşmî Âfet Hanım, Mihrî Hatun, Ayşe Teymûrî Hanım, Baharzâde Ferîde Hanım, Tevhîde Hanım, Leylâ Hanım, Şeref

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan"da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID: 0000-0001-6125-0052, yl2230251002@ogr.sdu.edu.tr

*** Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, Isparta, ORCID: 0000-0001-8035-2097, melekdikmen@sdu.edu.tr

Hanım, Sıdkî Emetüllâh Hanım, and Adile Sultan can be cited as female poets with a *divan*. In the poems these poets wrote in accordance with tradition in their *divans*, it is also possible to encounter negative expressions, laments, and imprecations directed at various addressees. Due to the emotionality inherent in their nature, they sometimes resorted to imprecations and curses when they felt sad, angry, or hurt. This study examined the imprecations found in the poems of female poets with *divans*, their intended audiences, and the manner in which they were expressed. The *divans* of the 13 female poets mentioned above were scanned, and it was determined that Mihrî Hatun, Ayşe Teymûrî Hanım, Baharzâde Ferîde Hanım, Tevhîde Hanım, Leylâ Hanım, Şeref Hanım, Sıdkî Emetüllâh Hanım, and Adile Sultan included direct imprecations in their *divans*. Accordingly, in addition to imprecations addressed to lovers, beloveds, and rivals, it is also possible to encounter severe imprecations directed at Yazid and Shimr, regarding their deprivation of water in both worlds and their impossibility of seeing the light of day due to the Karbala Incident. Based on the couplets, the addressees of the curses and the types of expressions used will be discussed and analyzed.

Key words: Curse, Women Poets, Sigh, Mihrî Hatun, Classical Turkish Poetry.

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatında şairlerin aşk ve sevgiliye ait güzellik unsurları yanında din, tasavvuf, tabiat, sosyal hayat, gelenekler gibi pek çok hususa vurgu yaptığı görülmektedir. Aynı zamanda insani duyguların ve hissiyatın da şiirlere yansımaları söz konusudur. Bu bağlamda iyi dilekler ve niyazların yanında canı yandığı ve üzüldüğü durumlarda âh edip beddua etme hâli vakidir. Bedduanın kelime anlamı sözlükte “birinin kötü duruma düşmesini gönülden isteme ilenme, ilenç, kargış, inkisar, intizar” olarak yer almaktadır¹. *Âh etmek, âh almak, âhin yerde kalmaması* gibi bedduayla yakın ilişkili deyimler kullanılmaktadır. Beddua, aslen sosyal yaşamda daha fazla kabul görmüştür. Dinî bağlamda, beddua genellikle hoş karşılanmasa da zulme uğrayan kimsenin bedduasının istisna tutulduğu belirtilmiştir. Nitekim “Allah, zulme uğrayanın dile getirmesi dışında, çirkin sözün açıklanmasını sevmez.”² âyeti bu durumu ortaya koymaktadır.

Divan şiirinde âşık, genellikle, sevgili ve rakibin ezasından dolayı âhlar, beddualar etmektedir. Çünkü rakip ve sevgili, daima âşığa cevriye etmek-
tedir. Âşık, başkalarına ilenmenin yanında, zaman zaman kendine de bed-
duada bulunmaktadır. Aynı zamanda başına gelen talihsiz olaylardan dolayı
suçlu bulunduğu feleğe, gerçekleşen talihsiz olaylara sebep olan kötü karak-
terlere de beddua etme durumu söz konusudur. Bu çalışmada Klasik Türk
edebiyatında yer alan divan sahibi 13 kadın şairin divanları yapılan âhlar ve
beddualar açısından incelenmiştir. Ancak âh kavramından ziyade doğrudan
beddua ve ilenme ifadeleri tespit edilmiştir. Bu şairlerden Mihrî Hâtun, Ayşe

¹ Şükrü Haluk Akalın vd., *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 11. Baskı, Ankara, 2011 s. 292.

² Nisâ 4/148.

Teymûrî Hanım, Baharzâde Ferîde Hanım, Tevhîde Hanım, Leylâ Hanım, Şeref Hanım, Sıdkî Emetullâh Hanım ve Adile Sultân'ın divanlarında özgün beddua ifadelerine yer verildiği görülmüştür. Tespit edilen beddualar, muhataplarına göre tasnif edilmiş ve şiirlerden hareketle ele alınmıştır.

Sevgiliye Hitaben Yapılan Beddualar

Klasik Türk edebiyatında âşıkâne şiirler sevgili, âşık, rakip karakterleri etrafında teşekkül etmektedir. Sevgili ne kadar eziyet ederse etsin âşık hep onun hakkında endişe eder ve rakip konusunda uyarır.

Elifnâme³ türündeki kasidede yer alan beyitte Mihrî Hatun'un ifadelelerinden, aşk yolunda âşığın elde ettiği kazancın gönlüne gam, gözüne nem, içinde her daim yanan ateş ve yangından başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. Müteakip beyitlerde âşığın serzenişlerinin yerini beddua almaktadır. "İttiğine sonra peşîman olasin!" diyerek ilenen âşık, bunca eziyetin karşılıksız kalmayacağını söylemektedir. Kendisine yüz vermeyen sevgiliye bu güzelliğin geçici olduğunu, gül yüzünde diken mesabesinde hat (ayva tüyleri) belirince bütün bunlara pişman olacağını hatırlatmakta, hatta bu pişmanlığı duymasını da bilhassa arzulamaktadır:

Nem var dahi 'aşkunda budur tahşîlüm

Dilde gam dîdede nem sînede âteş her bâr

Var itdügüne sonra peşîmân olasin

Gül yüzün dâ'iresini tutucak bir gün hâr (Mihrî Hatun, K. 17/25-26)

Mihrî Hatun'un başka bir beytinde sevgiliye dönük âhın ve ilenmenin varlığı dikkati çekmektedir. Buna göre şair, âşıklarına yüz vermeyip rakiplere ihsanlarda bulunan sevgilinin yüzünün ak olmaması niyazında bulunmaktadır. Beyitte utanılacak bir durumu olmayan kimseler için kullanılan "yüzü ak olmak" deyiminin olumsuz biçiminin kullanıldığı görülmektedir. Âşık, sevgilinin cevrucefasına da razıdır, bir anlamda bu eziyetler ona ihsan ve lütuf gibidir. Katlanamadığı şey, sevgilinin ağyara yüz vermesidir:

Ko yüzleri ag olmasun ol hîzlerün kim

'Uşşâkı kor ihsânları agyâra olupdur (Mihrî Hatun, G. 42/2)

Mihrî Hatun, sevgilinin güzellik unsuru olan dudağını anlatırken yalnızca "la'l" kelimesinden yararlanarak klasik bir mazmuna başvurmuştur.

³ Hasan Kaplan, "Klasik Türk Edebiyatında Elifname Geleneği ve İsmail Hikmetî'nin Elifnameleri", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED)*, 2022, c. 6, S. 2, s. 437-484. <https://doi.org/10.34083/akaded.1140752>.

La'l kırmızı ve pembe rengi dolayısıyla zikredilmiş, sevgilinin dudağını âşığa hayat veren, can katan bir kaynak olarak betimlemiştir⁴. Bir anlamda canlılık veren hayat suyunu yani abıhayatı, leb-i lal kaynağından çıkan ve hayat bahşeden bir unsur olarak düşünmektedir. Böylece şiirlerde susuz kalmış pejmürde âşık, sevgilinin lebinden hayat bulmak istemektedir. Mihrî Hatun, bu beytinde; “Lal dudağının suyunun hasretiyle beni öldürürsen Cenab-ı Hak da sana bir yudum su nasip etmesin, susuz can ver.” diyerek ilenmektedir. Zira suyu kıskanan için edilecek beddua da susuz can vermesi olacaktır. Zira “teşne can vir Hak tabıtmasun bir içim su sana” ifadesi, ölüm döşeginde yatan hastanın imanla göçmesine yardımcı olmak amacıyla ağzını ıslatıp pamukla su verilmesi âdetine işaret etmektedir. İnanişâ göre kişi ölmek üzereyken susuzlukla sınanmaktadır. Bu aşamada şeytan kişiye su vereceğini, fakat karşılığında imanını alacağını söyleyerek kandırır. Bu sebeple ölmek üzere olan kişilerin ağzına su damlatılır⁵. Zira inanişâ göre kişi, ölüm anındaki harareten dolayı çok susar ve şeytan bundan istifade ederek imanı karşılığında ona su teklif eder. Şair de sevgilinin bir damla suya hasret can vermesi arzusundadır:

Öldürürsen la'lün âbı hasretiyle ger beni

Teşne cân vir Hak tabıtmasun bir içim su sana (Mihrî Hatun, G. 4/4)

Mihrî Hatun'un aşağıdaki beytinde rücu sanatından istifade ederek kelimelerle oynadığı görülmektedir. Lügat anlamı “dönme” anlamına gelen rücu, söylenilen sözden bir nükteye dayalı olarak bir nükteye geri dönmektir. Bu, daha önce söylenilen söze dönüş olabileceği gibi söylenilen sözü iptal edip farklı bir düşünceye yöneliş de olabilir⁶. Beyitte önce beddua etmediğini belirten şair, “amma” diyerek yine aynı manaya ulaşabilecek olumlu bir ifade kullanmakta ve “Hudâdan dilerem” demektedir. Dua ve niyazda bulunacağını söylemesinden öte arzusu mühimdir ki bu da ikinci mısra da açığa çıkmaktadır. Sevgilinin kendisi gibi cefa ve eziyetten vazgeçmeyen birine gönlünü kaptırması arzusunu dile getirmektedir:

Bed-du'â itmezem ammâ ki Hudâ'dan dilerem

Bir senüñ gibi cefâ-kâra hevâ-dâr olasın (Mihrî Hatun, G. 120/8)

Kendini âşık olarak vafeden şair, sevgiliye duyduğu aşk ve muhabbet sebebiyle ne güçlükler çektiğini, ne belalara duçar olduğunu şiirlerinde dile

⁴ İskender Pala, “La'l”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara, 2003, c. 27, s. 69-70; Kamile Çetin, “Ahmed Paşa ve Ahmed-i Rıdvân'ın “La'l” Redifli Kasidelerinin Mukayesesi”, *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2022, S. 26, s. 582-602. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1073996>.

⁵ Ömer Özkan, *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 363.

⁶ M.A. Yekta Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi Belagat*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul, 2013, s. 187.

getirmektedir. Her ne kadar bu durumdan şikâyet eder gibi görünse de aslında ümitvardır. Zira bu, sevgilinin âşığa iltifat ettiğinin de işaretidir. Şairin bunca eziyete rağmen sevgiliye “ey dost” şeklinde hitap etmesi de bu fikri teyit eder mahiyettedir. Bir yandan ona “yaşattıklarını yaşa” derken diğer yandan da “bir gün ola aşka giriftâr olasin” demektedir. Bu ifadeyi hem beddua hem de dua olarak düşünmek mümkündür; zira aşka düşmesi durumunda âşığın sevgiliye vuslatı ihtimal dâhilindedir:

Reh-i ‘aşkuñda neler çekdüğüm ey dost benüm

Bilesin bir gün ola ‘aşka giriftâr olasin (Mihri Hatun, G. 120/3)

Mihri Hanım’ın sevgilisine “dostum” diye hitap ettiği bir başka beyitte, bir gün olsun yanında sözünün geçmediği için serzenişte bulunmaktadır. “Sözü geçmek” ifadesi tevriyeli bir şekilde hem sevgilinin yanında âşığın adının dahi anılmadığını hem de onun yanında hatırı sayılır, sözü dinlenir birisi olmadığını anlatmaktadır.⁷ Sevgiliden beklediği ilgiyi göremeyen âşık, sevgiliye “bana ettiklerini imanında bul” diyerek ilenmektedir:

Dostum bir gün geçmedi sözümüz yanında

Bana itdiklerini bulasin îmânunñda (Mihri Hatun, G. 154/1)

Feride Hanım ise sevgilinin kendisine eziyet ederken başkalarına meyllettiğini görmenin daha büyük bir cefa olduğunu söylemektedir. Çektirdiği sıkıntıdan dolayı sevgilinin karşılığını görmesini isteyen şair, Cenab-ı Hakk’a niyazda bulunmakta ve “ettiğini bulsun” bedduasını dile getirmektedir:

Bana cevri eyleyüp agyâra meyl eyler ise ol yâr

Feride isterim Hakdan bana itdiklerin bulsun (Feride Hanım, G. 64/5)

Tevhide Hanım’ın bir muammasında ifade edildiğine göre âşık, sevgilinin cefalarına dayanamayıp ondan ayrıldığını söylemektedir. Sevgiliye “ay yüzlüm (rûy-ı mâhım)” diyerek hitap eden şair, ona ilenirken de ayın farklı şekillerinden istifade ederek beddua etmektedir. Yuvarlak ve parlak yüzüyle sevgili, âşık için bir dolunay güzelliğindeyken onu terk edip âh eylemesinden dolayı hilâl dönmelidir⁸. Nitekim hilâl, ayın küçüldüğü ve parlaklığının azaldığı hâlidir. Fakat sevgili, özünü muhafaza etmektedir. Onun hilale dönmesi demek, yay şeklini alıp iki büküm olmasıdır. Gayrı kelimesi tevriyeli olarak “artık” anlamının yanında terk etmekle birlikte kullanılmasından dolayı “masiva” şeklinde de anlaşılabilir:

⁷ İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lugatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Bilnet Matbaacılık, İstanbul 2011, s. 1127.

⁸ Ay ve ayın şekilleri ile ilgili teşbihler ve deyimler hakkında bkz. Amil Çelebioğlu, “Ay”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991, c. 4, s. 186-191.

Çare ne gayrı terk ettim ey rûy-ı mahım seni

Sen görürsün bir gün hilale döndürür âhım seni (Tevhide Hanım, 296.)

“Dost” olarak vassettiği sevgiliye sıklıkla beddua ifadeleri sarf eden Mihrî Hatun, “hercâyî cefâkâr” olan yârin eteğini vefadar bir şekilde tutma arzusundadır. Ancak ağyara yüz verme meylinde olan bî-vefâ sevgiliden yakınan âşık, felekten bu tıynete sahip sevgililerin yüzlerini kara kılmasını istemektedir. Hatta bu niyazının gecikmeden ve ivedilikle gerçekleşmesi için “yarından tezi yok” anlamındaki “irteden tiz” ifadesini kullanmıştır:

İrteden tiz felek uş yüzlerin kara kıla

Mihrî muhkem tutasın şıdk ile ikrâr etegin (Mihrî Hatun, G. 125/5)

Leyla Hanım Divanı’nda yer alan bir gazelin tamamında genel olarak sevgiliye sitem ve beddua üslubu hâkimdir. Birinci beyitte âşık, geceler boyunca âh etmesine rağmen sevgiliye hiç tesir etmediğini düşünmektedir. Sonraki mısradaki âh ve feryat edenin sevgili olması için. “Allah seni de benim gibi bu hâllerden haberdar kılsın” söylemiyle bir ilenme cümlesi kurulmaktadır:

Giceler itdigim âh itmedi âgâh seni

Âh u feryâddan âgâh ide Allâh seni (Leyla Hanım, G. 120/1)

Takip eden ikinci beyitte kıymet bilmeyen sevgiliyi muhatap alan şair, bir gün kendisinin kıymetini bildireceğine dair ümidi olduğunu vurgulamaktadır. Seher vaktinde edilen duanın daha tesirli olacağı gerçeğini hatırlatırken aksi hususa da işaret etmektedir. Zira şehirlerde samimiyetle yapılan duanın kabul edilmesi gibi⁹, çaresiz âşığın âhı da bir ok gibi hedefine isabet eder¹⁰. Mazlumun âhı yerde kalmadığı gibi, âşığın bedduası da karşılıksız kalmayacaktır:

Kıymetim bildiririm ben sana bir gün elbet

Hâlîme vâkıf ider âh-ı seher-gâh seni (Leyla Hanım, G. 120/2)

Aynı gazelin beşinci beytinde âşık, çektirdiği çilelerden dolayı sevgilinin sonunda pişman olacağını söylemektedir. “Billâhi” şeklinde yemin ifadesi kullanarak onu Allah’a havale edeceğinden söz etmektedir. “Kendisinden kötülük görülen birini cezalandırma işini Allah’ın adâletine bırakmak” manasındaki “Allah’a havale etmek”, doğrudan bir beddua ifadesi olmamakla birlikte zımnen olumsuz bir anlam ihtiva etmektedir. İşin içinden çıkamadığı

⁹ Hüseyin Güftâ, “Divan Şiirinde Vakt-i Seher”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı-*, 2010, c. 3, S. 15, s. 95; Şevkiye Kazan Nas, “Klasik Türk Şairlerinin Dilinden Beddualar”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2009, c. 4, S. 2, s. 748-749.

¹⁰ Ah kavramıyla ilgili teşbihler ve hayaller hakkında bkz. Ahmet Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiir Kılavuzu*, OSEDAM, İstanbul, Ocak 2016, s. 162-175.

durumda âşık için Allah'a havale etmek huzurlu bir yol ve rahatlama vesilesi olarak kullanılmıştır. "Seni" zamirini şairin iki kez kullanması da sevgilinin hiçbir şekilde kurtuluşunun olmadığını teyit etmek için olmalıdır:

İtdigin cevre peşîmân olacaksın âhir

İderim Hakk'a havâle seni billâh seni (Leyla Hanım, G. 120/5)

Leyla Hanım, makta beytinde kendisinin bunca âhına merhamet etmeyen sevgiliye karşı, eteğindeki taşları dökmektedir. Bu kadar acımasızlığına ve taş kalpli oluşuna karşı sevgilinin ağâh olması niyazında bulunmaktadır. Bir dua gibi inceden inceye söylenen bu söz, âşığın ah ve feryatlarına karşı uyanık ve müteyakkız olma mesajı içerdiği için çok da olumlu anlam taşıyan bir dua gibi görünmemektedir. Bir anlamda "Allah seni de benim gibi yapsın, hâlîme vâkıf olasin" söylemiyle muhababına ilenmektedir:

Bu kadar âhına rahm eylemedin Leylânın

Âh u feryâddan âgâh ide Allâh seni (Leyla Hanım, G. 120/6)

Âşığın / Şairin Kendine Hitaben Ettiği Beddualar

Mihri Hanım'ın bu beytinde tecrid sanatından istifade ederek kendi gönlüne seslendiği, sözünü dinlemediği için onu "asılası gönül" olarak nitelendirdiği görülmektedir. "Ser-i zülfine anun ahiri ber-dâr olasin" şeklinde bir ilenme ifadesinin yer aldığı beyitte, birbiriyle tenasüplü kelimelerin varlığı dikkati çekmektedir. "Asılası" sıfatı "darağacına çekilmiş, asılmış" anlamını taşıyan "ber-dâr" kelimesiyle yakın anlamlıdır. Âşığın söz dinlemeyen gönlünün ceza olarak asılacağı yerin, sevgilinin saç olması münasiptir¹¹. Zira sevgilinin saçlarının kıvrımlarına takılıp tuzağa düşen gönlün ferman dinlememesi, saça asılıp darağacına çekilmesiyle nihayet bulmalıdır. Dil ve dilemek kelimelerinin beyitte arka arkaya kullanımı farklı bir anlatım katmış, "ser ve âhir" ile de tezata yer verilmiştir:

Sözüme uymadun ey asılası dil dilerem

Ser-i zülfine anun âhiri ber-dâr olasin (Mihri Hatun, G. 120/4)

Mihri Hatun, tezat sanatından istifade ederek hür ve kayıtsız olan âşığın, gönlünü sevgiliye kaptırmasıyla birlikte aşka giriftar olduğunu söylemektedir. Ettiğini bulması arzusuyla şair, "Sen de giriftar ol da göreyim nasıl oluyormuş" demek suretiyle beddua etmektedir:

¹¹ Kürşat Şamil Şahin, "Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Âşık Üzerindeki Etkisi", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2011, c. 6, S. 3, s. 1865.

Beni âzâde iken 'aşka giriftâr itdün

Göreyin sen de benüm gibi giriftâr olasin (Mihri Hatun, G. 120/6)

Sevgilinin zülfü, büyüleyici güzelliğiyle âşkın gönlünü her vakit meşgul eden, aklını başından alan bir unsur olmanın yanında acımasız, anlayışsız ve merhametsizdir. İlk mısradaki zülûf ve gönül, iş birliği yapıp âşığı baştan çıkarmakla suçlanmaktadır. İkinci mısradaki ise bu suçundan dolayı berdar olması hususunda bir ilençte bulunmaktadır. Zira sevgilinin saçları Klasik Türk edebiyatında uzun, siyah ve uçlarına doğru kıvrıkcık bir ip şeklindedir. Uçlarındaki kıvrıkcıklar, darağacındaki halatın asılma yerini andırmaktadır. Âşıkların gönülleri bu darağacına benzeyen saçla takılıp can vermektedirler:

Sen çıkardun beni zülfine uyup baştan i dil

Göreyin sen dahi bu yolda ki ber-dâr olasin (Mihri Hatun, G. 120/7)

Mihri Hatun'un makta beytinde, tüm gazel boyunca anlatıldığı üzere sevgilinin elinden gönlünün çektiklerinin yer almaktadır. "Şimdi bir hâldeyem" ifadesi, içinde bulunduğu pejmürde ve çaresiz hâli anlatmaktadır. Aslında beyitten anlaşıldığına göre şairin bu hâli, düşmanlarına ilenmek isteyenler için darbimesel hâline gelmiştir. Zira "Mihri gibi sen dahi siyeh-kâr olasin" cümlesinin bir beddua şeklinde kullanılması ilenmek için yeterlidir. "Siyeh-kâr" kelimesi, "günahlı, suçlu" anlamındadır¹²:

Şimdi bir hâldeyem kim ilenen düşmenine

Dir ki Mihri gibi sen dahi siyeh-kâr olasin (Mihri Hatun, G. 120/9)

Klasik Türk edebiyatında sevgilinin ismi âşık tarafından kimsenin bulunmadığı تنها bir mekânda zikredilmektedir. Zira âşık tarafından sevgilinin isminin duyulması arzu edilen bir durum bir değildir. Sevgilinin ismini daima tenhada andığını belirten şair, onun rahat uykularının olmaması için ilençte bulunmaktadır. Sevgilinin siyah saçlarının sevdasıyla¹³ gece gündüz ağlayıp kanlı gözyaşları dökme arzusu da bir anlamda beddua olarak tavsif edilebilir. *Sabah akşam* ifadesi hem süreklilik hem de herkesin elini ayağını çekip تنها vakitleri çağırıştırması yönüyle manidardır:

İsmi tenhâda yâd edip müdâm

Râhat uykular bana olsun harâm

Sevdâ-yı zülfün için her subh u şâm

Sirişk-i çeşmim döküp kan ağlayam (Tevhide Hanım, 161/1)

¹² Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, 29. Baskı, Ankara, 2012, s. 1118.

¹³ Şahin, "Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Âşık Üzerindeki Etkisi", s. 1856.

Leyla Hanım'ın hem öz dayısı hem de hocası Keçeçizade İzzet Molla Efendi¹⁴ için yazdığı mersiye-den alınan beyitte üzüntüsünün derinliği, ne derece müteessir olduğu hissedilmektedir. Beyitte geçen “veliyyünnimetim” ifadesi, muhatabının kendisine çok şey borçlu olduğu bir zat olduğunu hatırlatmakta, böyle bir kişiyi elinden aldığı için vefasız feleği suçlamaktadır. Bu elim ve hazin olay karşısında haşre dek gözlerinin kan ağlamasını temenni eden şair, ölümle ilgili yas geleneklerinden birini zikretmekle birlikte bu acının hiç dinmeyip devam etmesi için de bedduada bulunmaktadır:

Kan ağlasun bu dîdelerim haşr olunca tâ

Kıydı veliyy-i ni 'metime çarh-ı bî-vefâ (Leylâ Hanım, *Terkîb-i Bend*, 4/1)

Leyla Hanım'ın Bağdatlı Ruhi'ye nazire olarak kaleme aldığı terkibi-bentte “büt” açık istiaresiyle anlattığı sevgili, âşığın gönül verdiği güzeldir. Gönlünü kaptırdığı gibi aklını da kaptırmıştır. Sevgiliye, düştüğü hâllerden dolayı perişan olduğunu belirtirse “şu'arâ sözleri billâh yalandır” diyerek kendisine inanmayacağını da dile getirmektedir. Bu ifade aynı zamanda Fuzûlî'nin “Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var/Aldanma ki şair sözü elbet yalandır”¹⁵ beytini akıllara getirmektedir. Eğer aşkıta yanmak eski bir âdet ise şair, kendisini ayrılığın ateşinde yakması temennisinde bulunmaktadır:

Ben bir büte dil baglayalı hayli zamândır

'Akl almada kâfir ne yaman rind-i cihândır

Ahvâl-i perişânımı söylersem o şâha

Dir ki şu'arâ sözleri billâh yalandır

Âyîn-i kadîm ise eger 'aşk ile yanmak

Leylâ kuluñu âteş-i hicrânına yandır (Leylâ Hanım, *Terkîb-i Bend*, 6/VI)

Şeref Hanım Divanı'ndan alınan beyitte sevgiliden ayrı kalan âşığın, gece-den seher vaktine kadar feryat figan edip inlemekten başka bir şey istemediği, hatta biraz rahatlık ve uyku arzularsa kendisine uykuların haram olması niyazı söz konusudur. Âşık, rahatı ve uykuyu kendine haram kılmak suretiyle bir anlamda bedduada bulunmaktadır. Zira beyitte geçen “haram olsun” ifadesi, kişinin yaptığı işin hayrını görmemesi ve içine sinmemesi anlamında kullanılan bir beddua sözüdür. Aynı zamanda “figân u nâle” ile “hâb u râhat”, anlam açısından tezat kelimelerdir:

¹⁴ Keçeçizade İzzet Molla hakkında detaylı bilgi için bkz. Ömür Ceylan, Ozan Yılmaz, *Hazâna Sürgün Bahâr Keçeçizâde İzzet Molla ve Divân-ı Bahâr-ı Efkar*, Sahaflar Kitap Sarayı, İstanbul, 2005.

¹⁵ Muhammet Nur Doğan, *Fuzulî Leyla ve Mecnun Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s. 192.

Figân u nâleden gayri baña şeb-tâ-seher sensiz

Harâm olsun eger bir lahza hâb u râhat istersem (Şeref Hanım, G. 117/4)

Şeref Hanım'ın bentler hâlinde kaleme aldığı şarkının genel teması, sevgiliye duyulan aşktır. Her an sevgiliyle olmak arzusundaki şair, onsuz dünyanın anlamsız oluşuna, düşmanın yani rakibin âh okuyula vurulup bertaraf edilmesi gerektiğine değinmektedir. Zira sevgiliyle birlikte olmak âşığa huzur, sükûnet ve rahat vermektedir. Şarkının nakaratında âşığın kendisine ettiği "sensiz harâm olsun cihân" şeklindeki beddua cümlesi, o olmadıktan sonra hiçbir şeyin tat vermediğinin işaretidir:

Esrâr-ı 'aşkıñ bî-gümân

İtsem nola dilde nihân

Her vakt ü her dem her zamân

Sensin baña ârâm-ı cân

Sensiz harâm olsun cihân

Sensiz cihânı neyleyim

Bâg-ı cinânı neyleyim

Bu cism ü cânı neyleyim

Sensin baña ârâm-ı cân

Sensiz harâm olsun cihân (Şeref Hanım, Ş. 20/1-2)

Şeref Hanım'a ait olan kıtada, canandan ayrı düştüğü için ağlayıp inleyen âşığa sadece baş gözünün ağlaması değil, can ve gönlün ağlaması da eşlik etmelidir. Şair, âşığın hâlini görüp acıyan merhamet sahiplerinin de ağlamasını temenni etmiştir. Kitanın son beytinde hatırlayıp üzüldüğü bir durum söz konusudur. Buna göre iki gece sevgilinin eşiğinde kalmış, fakat sonra ayrılık kapısını çalmıştır. Bu sebeple misafir kaldığı anları hatırlayıp iki gözünün kan ağlamasını isteyerek kendine ilençte bulunmaktadır:

Yine cânândan cüdâ düşdüm dil ü cân aglasın

Rahm iden ahvâlime her vakt ü her ân aglasın

İki gice âsitân-ı yâre mihmân olduğum

Ben Şeref yâd eyleyim iki gözüm kan aglasın (Şeref Hanım, Kıt'a 95/2)

Sıdkî Emetullah Hanım'a ait olan makta beyitte "meh-veş" ibaresi, açık istiareyle kullanılmakta olup kastedilen sevgilidir. Kendine nida eden şair, ay yüzlü sevgilinin kırmızı dudaklarını hatırlayıp kan ağlamayı temenni etmektedir. Çünkü kendisinden çok sevgiliyi düşünen şair, vuslata ermek için yolunda canını ve gönlünü vermeye hazırdır:

Leb-i la‘lin anup ol meh-veşin kan ağla ey Şıdkî

Dem-i vaslına irmek kasdına cân ü dil îsâr it (Sıdkî Emetullah Hanım, G. 18/5)

Rakibe Hitaben Edilen Beddualar

Klasik Türk edebiyatının ana tiplerinden biri olan rakip, genel manada âşığın tek düşmanı değildir; fakat ezelî düşmanıdır. Sevgilinin yöresinde dolaşarak âşığın canından bezdiren bir karakterdir ve gayr, ağyâr, rakîb, hasım gibi isimlerle anılmakla birlikte el (bîgâne), yaban, zâhid, eğri, yavuz, fitne, iftiracı, arabozucu (nemmâm), ihbâr edici (gammâz), düşman (adû), dev (dîv), ifrit, belâ, karga (zâğ), baykuş (bûm), tilki, akrep, köpek (it, seg, kelb), domuz (hınzır), zâlim, münâfık, kâfir, şeytân...¹⁶ gibi sıfatlarla vasfedilmektedir. Bu isimlerden biri de eşkıya manasına gelen “şaki” kelimesidir. Şair, “hışmına gelsin” diyerek ilendiği rakibin şah konumundaki sevgilinin öfkesine ve gazabına maruz kalıp maddî ve manevî anlamda zararını görmesi, hastaların bulunduğu yerlere sürülmesi niyazındadır. Beyitte geçen “hışım, malul, bi-mar” kelimelerinden hareketle bu mekanın akıl ve ruh hastalarının bulunduğu yer olma ihtimali yüksektir:

Ne itdiyse şakî itdi o şâhın hışmına gelsin

Kovulsun mesken-i bî-mâr kâne câ-yı ma‘lûle (Ayşe Teymûrî, G. 44/6)

Rakip genel olarak sevgilinin çevresinde dolaşmakta, âşığın öfkesine maruz kalırken sevgilinin dikkatini çekmektedir. Âşığın çileden çıkaran bu durum sebebiyle şairler, rakibi muhtelif olumsuz lakaplarla anmakta veya yer yer beddua etmektedir. Mihrî Hatun’un beyitlerinde “Habibimün eteğinden el çek” diyerek rakibi uyardığı ve âdeta gözdağı verdiği görülmektedir. Sonraki beyitlerinde ikazlarını devam ettiren şair ve “kapusından kaçasın, gidesin” ifadelerini kullanmaktadır. Rakibin, sevgiliyle arasından çabucak çekilmesini isteyen şair, onun ölmesini arzulayan “Allah tez vakitte canını alsın” şeklinde bir bedduaya yer vermektedir:

Depele ey rakîb gel beni dek

Dâmeninden habîbimün el çek

Kapusından kaçan gidesin âh

Meğer Allâh ala seni tîzcek (Mihrî Hatun, G. 85/2)

¹⁶ Ahmet Atilla Şentürk, “Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler”, *Osmanlı Araştırmaları*, 1995, S. 15, s. 2-7; Ömer Demirbağ, “Divan Şiirinde Kıskaçlık”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 45, 2019, s. 15.

Nazar; az çok herkeste olan, mavi gözlü kimselerde daha fazla bulunduğu inanılan ve böyle kimselerin bakışlarından kaynaklanan zarar verici, çarpıcı ve öldürücü güç anlamındadır. Bilhassa halk arasında bazı kimselerin sebebi bilinmeyen olağanüstü nazar güçlerinin olduğuna inanılır. Bu güce sahip bir kimsenin bir insana, hayvana ve özellikle bir çocuğa bakmakla durup dururken hastalık, sakatlık, ölüm gibi bir olayın meydana gelmesine yol açacağı sanılır¹⁷. Sevgiliyle arası iyi olduğu ve güzel vakit geçirdikleri için onları kıskanan rakibin kötü bakışlarının tesiriyle nazar değdiğini söyleyen âşık, rakibin uğursuzluğuna ve kem gözlerine işaret etmektedir. Nazar değdirme usulü bakışla olduğu için âşık, rakibin göz bebeklerinin çatlamasını arzulamaktadır. Rakibe seslenirken nida sanatından yararlanan şair, *hoş* ve *bed* kelimelerinde tezat sanatından istifade etmiştir. Ayrıca inşallah ibaresini, vezne uydurmak suretiyle şallah şeklinde kısaltmıştır:

Yâr ile hoş-dem idük irdi bize bed-nazarun

Çatlaya şallah rakîbâ iki gözün bebeği (Mihri Hatun, G. 202/4)

Tevhide Hanım Divanı'ndan alınan beyitlerde, rakibin hastalığa ve dara düşmesinin âşığa ne derece zevk verdiği ele alınmaktadır. Sevgilinin mutsuzluğunu yatalak hasta konumundaki rakibe bağlayan şair, rakibin canını vermesi durumunun âşığın canına minnet oluşuna işaret etmektedir. “Ölürse canıma minnet” ifadesi, arayıp da bulamadığı bir şey olduğu için çoktan razı olduğunu ortaya koymakta, tersten bir okumayla beddua anlamı taşımaktadır. Rakibin hastalığının ve derdinin ne olduğunu soran âşık, bilmiyormuş gibi davranarak tecâhül-i ârif yapmaktadır. Beyitte geçen “ettiğini buldu” ifadesi, âşıkla maşuk arasına girmeye çalışan rakibin sonunun iyi olmadığını vurgulamakta, yaşattığını yaşamasını arzulamaktadır. Kendisine her türlü eziyeti eden ve dertlere düşüren rakipten şikâyet ederken “sıhhat bulmasın” diyerek sağlık yüzü görmemesini de temenni etmektedir:

Niçin neş'eniz yok cânâ bu gam agyâr için mi hep

Dedi çokdan yatar hasta ölürse cânıma minnet

Nedir zahm nedir derdi nedir hastalığı sordum

Dedi etdiğini buldu ben de bilmem 'illet

Neler etdi neler çekdim dedi koy derdimideşme

Beni dûcâr-ı derd etdi kendisi bulmasın sıhhat (Tevhide Hanım, 85/3-5)

Şair, “şah-ı cihanım” olarak tavsif ettiği sevgiliyle kendisini bir nefes bile yalnız bırakmayan rakibe iç çekerek âh etmektedir. Öfkesinden dolayı

¹⁷ Şevkiye Kazan, “Klâsik Türk Şiirinde Nazar: Göz Değmesi”, *Millî Folklor*, 2005, Yıl 17, S. 68, s. 166.

“yere batasica” anlamında “yere geçesi” ifadesini kullanmakta, rakibin ölüp yok olmasını istemektedir. Dikkati çeken diğer bir unsur da rakibe yönelik nuhuset (uğursuzluk) ve ağyar çingenesi tavsifleridir:

Bir nefes şâh-ı cihanımla beni âh tenhâ komaz

Yere geçesi nuhhûset o âgyâr çingânesi (Tevhide Hanım, 107/2)

Yezid'e Hitaben Yapılan Beddualar

Genel olarak sevilen birinin ya da din ve devlet büyüklerinin kaybedilmesi, vefatı gibi büyük bir acının ardından yazılan mersiyeler içinde Kerbelâ Vak'ası hakkında yazılanlar oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Hz. Peygamber'in torunu Hz. Hüseyin ve yakınlarının Emevî halifesi Yezid bin Muaviye (I. Yezid) ve ordusu tarafından Kerbelâ'da elim bir şekilde şehit edilmesi, şairlerin mersiyelerine çokça konu olmuştur. Yezid hakkında birtakım yergi ifadelerinin ve olumsuz vasıfların yer aldığı Kerbelâ mersiyelerinde zaman zaman beddua ve âh ifadelerine de rastlanmaktadır¹⁸. Söz konusu hususa örnek olarak I. Mahmut'un kızı *Adile Sultan Divânı*'ndaki Kerbelâ mersiyesinde yer alan beyit zikredilebilir. Şair, Hz. Peygamber'in ailesine ve soyuna ihanet edenlere âh ederken bir yandan derin üzüntüsünü dile getirmekte bir yandan da beddua üslubunu hatırlatmaktadır. Yezid'in yaptıklarından dolayı hem bu dünyada hem de ahirette kahır ve eziyet göreceğini de eklemektedir:

Âh bu Âl'e ihânet eyleyen

İki 'âlemde görür kahr u mihen (Adile Sultan, K. 26/63)

Benzer şekilde bir ilenme ifadesini, Şeref Hanım'ın mersiyelerinde de görmek mümkündür. Şairin her iki dünyada da yüzünün gülmemesi için beddua ettiği kişi, Yezid'dir. Zira Yezid, Müslümanlara sıkıntı ve üzüntü sebebi olacak bir olayı gerçekleştirdiği için bela ve gamı çekmiştir. Beyitte geçen tev'em kelimesi, “ikiz” anlamının yanında “eş, benzer” manası da taşımaktadır¹⁹. Ayrıca aynı beyitte “iki âlem” ile kederi karşılaştıracak “belâ ve gam” şeklinde iki kavramın kullanılması bu manada manidardır:

Gülmesin yâ Rab anıñ da iki 'âlemde yüzi

Ehl-i islâma belâ vü gam-ı tev'emdir bu (Şeref Hanım, K. 14/6)

¹⁸ Detaylı bilgi için bkz. Hayriye Durkaya, “Kerbelâ Mersiyelerinde Beddua”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 59, 2017, s. 185-194.

¹⁹ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, 29. Baskı, Ankara, 2012, s. 1283.

Şeref Hanım'ın Kerbela mersiyelerindeki keskin ve mübalağalı üslubu, bir anlamda Yezid'in yaşattığı kederin ve gamın büyüklüğünü gözler önüne sermektedir. Yezid'e olan nefretini mersiyelerinde her daim dile getiren şair, beytin her bir mısraında ayrı ayrı ilenme ifadelerine yer vermiştir. İlk mısra da yer alan “Yedi kat yerlere geçsin yine seyl-i eşkim” ifadesi bir yandan Şeref Hanım'ın üzüntüsünün derinliğini ifade ederken diğer yandan Hz. Hüseyin'in şehit edilmesinden dolayı gözyaşlarının sellere dönüşüp yedi kat yerin dibine kadar sirayet edişini anlatmaktadır. Aynı zamanda kinaye sanatından hareketle “yedi kat yerlere geçsin” ifadesiyle şair, Yezid'in cürmünden dolayı yedi kat yerin dibine geçmesini de talep etmektedir. İkinci mısra da ise şairin bu olay karşısındaki âhının haykırışıyla dokuz kat feleği titretmesi niyazı söz edilmiştir. Şairler, sözlerinin ne denli ulvî olduğunu iddia etmek için beddua ettiklerinde âhlarının göğe çıktığını savunurlar. Bu anlam açısından ele alındığında Şeref Hanım'ın âhi, göğe çıkıp dokuz feleği birden titretmiştir:

Yedi kat yerlere geçsin yine seyl-i eşkim

Na'ra-i âhum ile nüh-felek olsun lerzân (Şeref Hanım, K. 18/5)

Bir diğer beytinde Şeref Hanım, Yezid'i yılanla teşbih etmekte; mahşer günü iki elinin ve ayağının kopması, yılan gibi yüzüstü sürünmesi niyazında bulunmaktadır. Bu yönüyle beyit, “Allah kime hidayet verirse doğru yolu bulan işte odur; kimi de hidayetten uzaklaştırırsa artık böylelerine Allah'tan başka destekçiler bulamazsın. Kıyamet gününde onları kör, dilsiz ve sağır bir halde yüzükoyun süründürerek toplarsın. Onların varıp kalacağı yer cehennemdir; onun ateşi zayıfladıkça yakıcı alevlerini çoğaltarak azaplarını sürdürürüz.”²⁰ meâlindeki ayeti akla getirmektedir. Ayette yüzükoyun sürünmenin yanında kör, sağır ve dilsiz olmak ifadeleri de geçmektedir. Yezid'e yapılan “İki elin ayağın kopsun” bedduası yanında kullanılan yılan ifadesi; sinsi, hain ve sevimsiz ve soğuk kimseler için kullanılan mecâzî anlatımı²¹ da tedai ettirmektedir:

Dilerim kopsun iki eli ayığı birden

Yüzi üzre sürüne rûz-ı cezâ hem-çü yılan (Şeref Hanım, K. 18/23)

Hiz. Peygamber'in “Hasan ve Hüseyin benim dünyada kokladığım iki reyhanımdır.”²² diyerek merhametini ve sevgisini derin bir şekilde dile getirdiği torunlarını ve arkadaşlarını haince katleden Yezid'e “Habibullah'ın ve O'nun ümmetinin canını kederli bir gamla ve eziyetle yaktın, sen de yan!”

²⁰ İsra, 17/93.

²¹ Akalın vd., *Güncel Türkçe Sözlük*, s. 2590.

²² Ahmed b. Hanbel, *Müsned* 5675. Hadis, Buhari, *Sahih*, c.4, s.217, Tirmizi, *Sünen*, c. 5, s. 657.

diyerek beddua eden Şeref Hanım, mihnet kavramını boşuna kullanmamıştır, zira Hz. Hüseyin'in başı gövdesinden ayrılmak suretiyle şehit edilmiştir:

Bu gam-ı renciş ü mihnetle Habîbullâh'ın

Yakdın ümmetlerini cânını var sen dahi yan (Şeref Hanım, K. 18/28)

“Vâveylâ Der-Musîbet-i Âl-i ‘Abâ” başlıklı Kerbela mersiyesinde Leyla Hanım; Yezid'i, ailesini, taraftarlarını kâfir olarak vafsetmiş; yüzlerinin kara olduğunu, insafsız ve merhametsiz olduklarını belirtmiştir. Bendde geçen kâfir ifadesi, “uğursuz, kahrolası” anlamında küfür sözü olarak kullanılmış olup rû-siyeh ifadesi de “yüzü kara, utanmaz, rezil kimse” manasındadır. Aynı mısradaki gelen bî-amân da Yezid'in güvenilemeyecek biri olduğuna işaret etmektedir. Yezid için “kâfir, rû-siyeh, bî-amân” gibi olumsuz vasıfları arka arkaya sıralamakta, ailesi ve taraftarlarına lanetle devam etmektedir. Şaire göre Zira laîn Yezid'in cürmü ve işlediği küfür, cehennemde azap çekmesi için yeterli delillerdir. Bu sebeple şair, gerçekleştirdiği elim olaydan dolayı Yezid'in azabının çok olması için Allah'a niyazda bulunmuş ve yalvarmıştır. “Mesâib” ifadesi Kerbela Vakası'nda şehit edilenlerin yanında Hz. Hüseyin'in ev halkının Yezid'e gönderilmesi ve onlara yaptığı zulümler, Hz. Zeyneb'le yaşanan münakaşalar, Hz. Hüseyin'in kucağında evladının boynuna ok isabet etmesi suretiyle şehit edilmesi, susuz bırakılmaları bu zalimliklere gösterilebilecek bazı örneklerdir:²³

Ne kâfir rû-siyeh bir bî-amândır

Yezid'in âl ü a'vânına la'net

Yeter küfrine burhân bu mesâ'ib

Cehennemde ola yâ Rab mu'azzeb (Leyla Hanım, *Terkîb-i Bend*, 2/IV)

Leyla Hanım, “Mersiye-i Zîbâ Der Hakk-ı Şehîd-i Kerbelâ” başlıklı terkîb-i bendinde zahide seslenmekte, Yezid'e lanet okurken kendisini “ehl-i aşk, Alevî, Mustafavî” olarak nitelendirmektedir. Beyitteki Alevî ifadesi, Hz. Ali'ye ve ailesine olan muhabbetin, Mustafavî de Hz. Peygamber'e ve ailesine olan sevgi ve hürmetin ifadesidir. Hz. Hüseyin'in hem Hz. Ali'nin oğlu hem de Hz. Peygamber'in torunu olması hasebiyle özel bir yere sahip olduğuna da işaret etmektedir:

Ehl-i ‘aşkız ‘Alevî Mustafavîyüz zâhid

Gice gündüz ideriz cân-ı Yezid'e la'net (Leyla Hanım, *Terkîb-i Bend*, 1/II)

²³ M. A. Köksal, *İslam Tarihi Hz. Hüseyin ve Kerbela Faciası*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1979, s. 170-202.

Şimr'e Yapılan Beddualar

Divanı'nda üç tane Kerbela Mersiyesi kaleme almış olan Şeref Hanım'ın bir kasidesinde Şimr için beddua ve lanet okuma ifadelerine rastlanmaktadır. “ey Şimr-i la'în” şeklinde seslendiği kişi, Kerbela Hadisesi'nde zikredilen en canî ve çarpıcı karakterlerden biridir. Şimr bin Cevşen adıyla bilinen bu kişi, kimi kaynaklarda Şemr ya da Şemir olarak da bilinmektedir²⁴. Bu kişi, Hz. Hüseyin'in başını bedeninden ayıran kimse olması sebebiyle her daim lanetlenerek anılmış bir isimdir. Şimr'in caniliğine işaret eden Şeref Hanım, arka arkaya sıraladığı beddualarda ellerinin kuruması, ayaklarının kopması ve iki âlemin başına zindan olması talebinde bulunmaktadır. İlk mısradaki “kurusun kopsun elin ayağın” ifadesi, “elin ayağın kuruşun kopsun” şeklinde genel olarak değerlendirilebileceği gibi leff ü neşr sanatından hareketle “elin kuruşun, ayağın kopsun” şeklinde de anlaşılabilir. Bu ifade, “Ebu Leheb'in elleri kuruşun!”²⁵ şeklindeki ayeti hatırlatmaktadır. Ayetteki ifade mecazi olup “Kahrolası!” ve “işleri kötüye gitsin, işinde zarar etsin” anlamlarında bir bedduadır. Bir anlamda Kur'ânî bir ifadeyle âh eden şair, aynı zamanda Hz. Hüseyin'i şehit eden Yezid'i Hz. Peygamber'e eziyet eden amcası Ebu Leheb'le eş tutmuştur. İkinci mısradaki yer alan “İki 'âlem dilerim başına zindân olsun” ifadesi, birine bir yeri yaşanılmaz kılmak manasındaki “dünyayı zindan etmek” deyiminin daha vurgulu bir söyleyişidir. Zira dünyası kadar ukbasının da karanlık ve zindan hükmünde olması talebi, cehennemi mesken edinmesi arzusundandır:

El uzatmak nic'olur zât-ı Habîbullâh'ın

Bûse-gâhı o gümüş gerden-i rahşân olsun

Kurusun kopsun elin ayağın ey Şimr-i la'în

İki 'âlem dilerim başına zindân olsun (Şeref Hanım, K. 16/29-30)

Feleğe Hitaben Edilen Beddualar

Felek kavramı, “gök, gökyüzü, sema, talih, baht, kader; her gezegene mahsus gök tabakası” manasında olup çoğulu eflaktır. Batlamyos sisteminde çıkarılan bir düşünüşe göre dünya, kâinatın merkezidir. Dünyayı soğan zarı gibi iç içe geçmiş dokuz felek çevreler. Birinci felekte Ay olmak üzere sırasıyla Utarid, Zühre, Şems, Mirrih, Müşteri, Zühal gezegenleri bulunur. Sekizinci felek sabit gezegenler ve burçlar feleğidir. Dokuzuncusu da cisim-

²⁴ Onur Aykaç, “Alevi-Bektaşî Kültüründe Bir Aşağılama Sözü Olarak ‘Şimr’”, *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşîlik Sempozyumu (18-20 Ekim 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı*, Ankara 2018, c. 1, s. 122.

²⁵ Tebbet, 111/1.

den arınmış olan ve bütün felekleri saran en büyük, en yüksek felektir ki felek-i atlas, felek-i azam, felekü'l-eflak adıyla anılır. Atlas feleği dönerken diğerlerini de kendi istikametinde dönmeye zorlar. Bu dönüş büyük bir özelliğe taşır. Kendi istikameti dışında dönüşe zorlanan sekiz felek; insanların talihleri, refah ve mutlulukları üzerinde değişken ve aksi durumlar ortaya koyar. İşte felekler üzerine şikâyet etmenin nedeni budur. “Kahpe felek, dönek felek” gibi şikâyetlerin aslı da dokuzuncu olan Atlas feleğinin ters dönüşü nedeniyledir. “Kambur felek” tabiri feleğin sırtının değirmeni oluşundandır. Dokuzuncu felekten sonra Allah ilminin başlaması, insanların kaderlerinden dolayı ettikleri şikâyetleri bu feleğe yüklemelerine neden olmuştur²⁶.

Tevhide Hanım Divanı’ndan alınan dörtlüklerde ilk göze çarpan durum, feleğe karşı sitemli bir tavır sergilenmesidir. Şair, ilk dörtlükte şair kelimesini hem büyü yapan, aldatan hem de gece gündüz uyanık olan anlamlarına gelecek şekilde ele almıştır. Felekler tüm zaman dilimlerinde hareket hâlinde oldukları için hiç uyumazlar. Diğer yandan, felekler şans ve talih üzerindeki etkileri sebebiyle dönek ve alçak olarak nitelendirilmiştir. Dörtlüğün devam eden mısralarında feleğe bir teslimiyet söz konusudur. Zira mal mülk ne varsa al denilmektedir. Yıldızlardan dilek dileme hadisesine değinen şairin diğer mısra da bundan da vazgeçtiği görülmektedir. Sevdiceğinin ondan alınması ve onun yalnız bırakılması eziyetini tekrar eden mısralarda dile getiren *Tevhide Hanım*, mahlasını kullandığı dörtlükte feleğe hem sitem etmekte hem de kendisi gibi onun da âhlar edip ümitlerinin ve hayallerinin kırılması, inlemesi ilencinde bulunmaktadır:

Göstermezsin yâri bana er ü geç

Kurtulma âh ü inkisardan sen de hiç

Eyledin *Tevhîdeye* sen bunca reñç

Aldın bir tanemi koydun beni tek (*Tevhide Hanım*, 207/4)

Mihri Hatun Divanı’nda yer alan methiyelerden biri de Sultan Ahmed’e yazdığı kasidedir. Kasidenin tümünde Sultan Ahmed’in yüzünü “ay gibi parlak” sıfatıyla betimlemektedir. Onunla feleklerdeki ayı kıyas edip nihayetle Sultan Ahmed’i daha parlak bulmaktadır. Daha sonra feleklerle dönerek “felekler senin gibi parlak bir yüz görmesinler, çemberin ve çarkın yıkılsın” diyerek ilençte bulunmaktadır. “Devr etmek, devr-i felek, çenber, çarh, meh-i taban” dönmek ce yuvarlak şekille alakalı tenasüplü kelimelerdir:

Devr ide devr-i felek çenberi çarhıñ yıkıla

Görmeye sencileyin bir meh-i tâbân-şekil (*Mihri Hatun*, K. 8/18)

²⁶ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 149.

Şeref Hanım Divanı'nda yer alan ve Cemâleddin Efendi'nin kızının vefatı üzerine yazılmış olan tercî-i benddeki derin matem havası okuyucuya, *felek onu harcadı* ifadesiyle hissettirilmektedir. Anne ve babasının durumu "Peder ü mâderi bu hüzn ile Ken'ân olsun" şeklinde ifade edilmektedir. Bu da akıllara telmih sanatını getirmektedir. Hz. Yusuf'un başına gelen olaylarda babası Hz. Yakub'un çektiği sıkıntılar hatırlatılmaktadır. Yaşanılan derin üzüntüden dolayı şairin içindeki ateşin etkisiyle dünyadaki tüm sümbüllerin ve lalelerin yanıp perişan olduğu dile getirilir. Sümbül ve lale, öylesine tercih edilmiş çiçekler değildir. Hakk'a kavuşan genç kızla sümbül ve lale arasında güzellik unsurları açısından bir çağrışım kurulmaya çalışılmaktadır. Tekrarlanan hane beyitlerinde ise feleğe bir beddua ve sitem söz konusudur. Şair, suçu felekte bulduğu için feleğin çarklarının ettiği âhla titremesini istemektedir. Titreme durumu az gelecek olmalı ki devamındaki mısra da feleğin, inleyen gönlü gibi virane olmasını arzulamaktadır:

Bir Zelîhâ-yı zamânı felek itdi zâyî'

Peder ü mâderi bu hüzn ile Ken'ân olsun

Eser-i âteş-i sînemle bütün dünyânın

Sünbül ü lâlesi sûzân u perîşân olsun

Kubbe-i çarh-ı felek âh ile lertzân olsun

O da varsın dil-i zârım gibi vîrân olsun (Şeref Hanım, Tercî-i Bend, 1/I)

Leyla Hanım'ın öz dayısı ve şiirde yol göstericiliğinden dolayı hocası Keçecizade İzzet Molla Efendi²⁷ için kaleme aldığı mersiyesinde feleğe sitem söz konusudur. Beyitte geçen "ey bana rağmen aksine devran eden felek" ifadesi, atlas feleğinin ters dönmesi ve diğer felekleri de zorlamasıyla ilişkilidir. Şair, bu şekilde hitap ettiği feleğin yapıp ettikleri karşısında ağzından bir kelime söz çıkacak hâlinin kalmadığını ve çaresizliğini dile getirmektedir. Devamında ise söylenecek söz kalmadığını belirttiği hâlde feleğe, *dönen tekerleğin kırılısın* diyerek ilençte bulunmaktadır. İkinci beyitte ise feleğe gaddar yakıştırması yaparak günün birinde ettiği ahların feleğe zarar vereceğinden şüphe duymamasını istemektedir.

Çarhın kırılı kalmadı bir söz ki söyleyim

Ey bana ragmen 'aksine devrân iden felek

Ey çarh-ı gaddâr itme sakın hîc iştibâh

Bir gün olur ki sana eser eyleye bu âh (Leyla Hanım, Terkîb-i Bend, 4/IV)

²⁷ İsmail Ünver, "Leylâ Hanım", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 2003, c. 27, s. 157.

SONUÇ

Bu çalışmada Klasik Türk edebiyatında yer alan divan sahibi 13 kadın şairin divanı incelenmiştir. Bu şairlerden Mihrî Hâtun, Ayşe Teymûrî Hanım, Baharzâde Ferîde Hanım, Tevhîde Hanım, Leylâ Hanım, Şeref Hanım, Sıdkî Emetullâh Hanım ve Adile Sultân'ın divanlarında dikkat çekici ve özgün beddua ifadelerine yer verdiği tespit edilmiştir. Bireysel ve toplumsal açıdan sözlü kültür içinde olan beddua ve kargışların hanım şairlerimizin divanlarında biraz daha ince söyleyişlerle ele alındığı görülmektedir.

Tespit edilen beddualar; sevgiliye yapılan, âşığın kendine yaptığı, rakibe yönelik, feleğe yapılan ve Kerbela Vakası'ndan dolayı Şimr ve Yezid'e yapılan beddualar şeklinde sınıflandırılmış ve açıklanmıştır. Sevgili, rakip, felek gibi farklı muhatapların yanında zaman zaman âh oklarının kendine dönmesi de ilgi çekicidir. Bu durum bir anlamda yaşadığı sıkıntılı olaylar karşısında bir iç döküş yahut biriktirmek yerine söylenerek rahatlama vesilesi gibi düşünülebilir. Kerbela mersiyelerinde özellikle dikkati çeken beddualar ise Hz. Peygamber'in torununa kasten gerçekleştirilen olay karşısında suskun kalmayıp tarafını belli etme şeklinde değerlendirilebilir.

İslamiyet'te kişinin kendisine veya başkalarına ilenmesi çok tasvip edilen bir husus olmamakla birlikte şiirlerdeki bu söyleyişleri örfî, fitrî ve insanî bir husus olarak düşünmek kanaatimizce daha uygun olacaktır.

KAYNAKÇA

- AKALIN, Şükrü Halûk vd., *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 11. Baskı, Ankara, 2011.
- ARSLAN, Mehmet, *Mihrî Hatun Dîvânı*, Amasya Valiliği, Ankara, 2007.
- ARSLAN, Mehmet, *Şeref Hanım Divanı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2018.
- ARSLAN, Mehmet, *Leylâ Hanım Dîvânı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2018.
- AYKAÇ, Onur, "Alevi-Bektaşî Kültüründe Bir Aşağılama Sözü Olarak 'Şimr'", IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu (18-20 EKİM 2018 Ankara) Bildiriler Kitabı, Ankara 2018, c. 1, s.122.
- CEYLAN, Ömür; YILMAZ, Ozan, Hazâna Sürgün Bahâr Keçecizâde İzzet Molla ve Divân-ı Bahâr-ı Efkâr, Sahaflar Kitap Sarayı, İstanbul, 2005.
- ÇAĞLAYAN, Bünyamin, *Baharzade Feride Hanım Divanı*, Çağhan Matbaacılık, Ankara, 2006.

- ÇELEBİOĞLU, Amil, “Ay”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991, c. 4, s. 186-191.
- ÇETİN, Kamile, “Ahmed Paşa ve Ahmed-i Rıdvân’ın “La’l” Redifli Kasidelerinin Mukayesesi”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2022, S. 26, s. 582-602. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1073996>.
- ÇOLAK, Murat, “Emetullâh Hanım Dîvânı”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Kütahya, 2010.
- DEMİRBAĞ Ömer, “Dîvân Şiirinde Kıskançlık”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 45, s. 15.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, 29. Baskı, Ankara, 2012.
- DOĞAN, Muhammet Nur, *Fuzulî Leyla ve Mecnun Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.
- DURKAYA, Hayriye, “Kerbela Mersiyelerinde Beddua”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 59, 2017, s. 185-194.
- GÜFTÂ, Hüseyin, “Divan Şiirinde Vakt-i Seher”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı-*, 2010, c. 3, S. 15, s. 93-137.
- KALYON, Abuzer, *Divan Şiirinin Nil’deki Sesi Ayşe Teymûri Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2013.
- KAPLAN, H. (2022). Klasik Türk Edebiyatında Elifname Geleneği ve İsmail Hikmetî’nin Elifnameleri, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 (2), 437-484. <https://doi.org/10.34083/akaded.1140752>
- KAZAN, Şevkiye, “Klasik Türk Şiirinde Nazar: Göz Değmesi”, *Millî Folklor*, 2005, Yıl 17, Sayı 68, s.166.
- KÖKSAL, M. Asım., *İslam Tarihi Hz. Hüseyin ve Kerbela Faciası*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1979.
- ÖZDEMİR, Hikmet, *Adile Sultan Divanı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1996.
- ÖZKAN, Ömer, *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2007.
- PALA, İskender, “La’l”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara 2003, c. 27, s.122.
- PALA, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2004.
- PEHLİVAN, Gürol, BAYRAM Bülent, Dörtbudak Mehmet Veysi, *Tevhîde Hanım ve Dîvânı Osmanlı Taşrasında Kadın, Şair, Mevlevî Olmak*, Manisa Belediyesi Kültür Yayınları, Manisa, 2006.
- SARAÇ, M.A. Yekta, *Klasik Edebiyat Bilgisi Belagat*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul, 2013.

- ŞAHİN, Kürşat Şamil, “Sevgilinin Güzellik Unsurlarından Saç ve Saçın Âşık Üzerindeki Etkisi”, *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3, 2011, s.1851-1867.
- ŞENTÜRK Ahmet Atilla, Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler, Rakip, *The Journal Of Ottoman Studies* XV, İstanbul, 1995, S. 15, s. 2-7.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla, *Osmanlı Şiir Kılavuzu*, OSEDAM, İstanbul, Ocak 2016, s. 162-175.
- ÜNVER, İsmail, “Leylâ Hanım”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 2003, c. 27, s. 157.

ABDURRAHMAN ŞEREF GÜZELYAZICI DİVANI'NDA AYET ve HADİS İKTİBASLARI*

Abdullah Mustafa ATMACA**

Atila GÖKDEMİR***

Özet: Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri, yaşantılarının her alanına aksetmiş, özellikle kültür ve sanat alanında tesirlerini göstermiştir. İslam medeniyeti havzasında şekillenerek gelişen ilimler, edebî eserlerin muhtevasına yön vermiştir. Bu açıdan bakıldığında Türk İslam edebiyatının gelişiminde ve muhtevasının beslenmesinde en önemli etkenin şüphesiz İslam dini ve bu dinin telakkisi ile kavram ve bilgilerinden doğan ilimlerin olduğu görülmektedir. Türk İslam edebiyatının teşekkül ve gelişim sürecinde etkisi olan muhteva kaynaklarının başında Kur'an-ı

Kerîm ve hadis-i şerifler gelmektedir. Türklerin İslâm'ı kabul etmelerinin ardından bu iki temel kaynağın Türk İslam edebiyatındaki tesirleri telif edilen eserlerde açıkça görülmektedir. Türk

edebiyatı sahasında eser veren müellifler Kur'an-ı Kerîm ile Hz. Peygamber'in hadislerinden, iktibas sanatı vasıtasıyla sıkça istifade etmişlerdir. Bu çalışmada, 20. asır Divan şairlerinden ve İstanbul eski müftülerinden olan Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı'nın Divan'ında yer alan ayet ve hadis iktibaslarını incelenmiştir. Osmanlı'nın son döneminde ilim geleneğine sahip bir ailede yetişen Güzelyazıcı, hem medrese hem de tekke kültürüne vâkıf, dinî ilimlerde derinlik kazanmış bir şahsiyettir. Bu birikimini edebî şahsiyetine yansıtan şair, ifadeyi güçlendirmek, süslemek ve manayı pekiştirmek amacıyla iktibas sanatını Divan'ında sıkça kullanmıştır. Güzelyazıcı, şiirlerinde *kâbe kavseyn, len terânî, nahnu kasemnâ* gibi Divan edebiyatı geleneğinde çok rastlanan ayet iktibaslarına yer vermiştir. Aynı şekilde, *Küntü Kenzen* ve *el-Fakru fahrî* gibi özellikle mutasavvıf şairler tarafından yaygın olarak kullanılan hadisleri iktibas etmesi, şairin tasavvufi kimliğine de işaret etmektedir. Ayrıca, dünyanın faniliği, kabir ve ölüm konulu hadislerle yer vermesi, vaizlik ve hatiplik görevinin şiirine yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Neticede bu çalışma ile Güzelyazıcı'nın, Türk-İslam edebiyatının iki temel kaynağı olan Kur'an ve hadisleri başarılı bir şekilde şiirlerine yansıttığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk İslam Edebiyatı, Divan Şiiri, İktibas, Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı

The Quotations of Quranic Verses and Hadiths In Diwan of Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı

Abstract: Turks' acceptance of Islam was reflected in every aspect of their lives, especially in the field of culture and art. The sciences that took shape and developed in the basin of Islamic civilization shaped the content of literary works. From this perspective, it can be seen that the most important factor in the development of Turkish-Islamic literature and the nourishment

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan"da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı yl2230251006@ogr.sdu.edu.tr ORCID NO: 0000-0003-2259-704X

*** Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı atilagokdemir@sdu.edu.tr ORCID NO: 0000-0002-3533-4604

of its content is undoubtedly the Islamic religion and the sciences arising from the concepts, concepts and knowledge of this religion. The main content sources that have an impact on the formation and development process of Turkish-Islamic literature are the Qur'an and hadiths. After the Turks accepted Islam, the effects of these two basic sources on Turkish-Islamic literature are clearly seen in the compiled works. The authors who produced works in the field of Turkish literature are the Qur'an and the Prophet Muhammad. They frequently benefited from the hadiths of the Prophet through the art of quotation. In this study, the verse and hadith quotations in the Divan of Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı, one of the 20th century Divan poets and former muftis of Istanbul, were examined. Güzelyazıcı, who grew up in a family with a scientific tradition in the last period of the Ottoman Empire, is a person who is familiar with both madrasah and lodge culture and has gained depth in religious sciences. The poet, who reflected this knowledge on his literary personality, frequently used the art of quotation in his Divan in order to strengthen the expression, embellish it and reinforce the meaning. Güzelyazıcı included verse quotations in his poems, such as kâbe kavseyn, len terânî, nahnû kasemna, which are very common in the Divan literature tradition. Likewise, his quoting of hadiths widely used by Sufi poets such as Küntü Kenzen and el-Fakru Fahri also points to the poet's Sufi identity. In addition, his inclusion of hadiths about the mortality of the world, the grave and death is considered as a reflection of his duty as a preacher and orator in his poetry. As a result, with this study, it has been revealed that Güzelyazıcı successfully reflects the Quran and hadiths, the two basic sources of Turkish-Islamic literature, in his poems.

Key Words: Turkish Islamic Literature, Diwan Poetry, Quoting, Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı

GİRİŞ

Toplumların teşekkülü ve terakkisinde önemli paya sahip etkenlerden biri şüphesiz dindir. Yeni bir inanç sistemini benimsemesiyle beraber bir milletin sosyal ve kültürel yapısı ile dil ve estetik anlayışında dönüşüm ve yenilikler meydana gelmektedir. Türkler de İslamiyet'i kabul etmelerinin ardından yeni bir dinin camiasına dâhil olmuşlar ve bu dinin bünyesinde teşekkül eden telakkiler, mefhumlar ve bilgileri benlik ve hususiyetlerinden fedakârlık yaparak kabul etmiş ve benimsemişlerdir.¹ İslam havzasına dâhil olmalarıyla karşılaştıkları bu telakki, mefhum ve bilgiler, Türklerin yaşantılarının her alanına aksetmiş, özellikle kültür ve sanat alanında tesirlerini göstermiştir. İslam medeniyeti havzasında şekillenerek gelişen ilimler, İslam estetiğine ve Müslümanların sanat algısına, özellikle de edebî eserlerin muhtevasına yön vermiştir. Bu açıdan bakıldığında Türk İslam edebiyatının gelişiminde ve muhtevasının beslenmesinde en önemli etkenin şüphesiz İslam dini ve bu dinin telakki, kavram ve bilgilerinden doğan ilimlerin olduğu görülmektedir.²

Türk İslam edebiyatının teşekkülü ve gelişmesinde rolü olan muhteva kaynaklarının başında Kur'ân-ı Kerim gelmektedir. Türklerin İslâm'ı kabul etmelerinin ardından Kur'ân-ı Kerim'in Türk İslam edebiyatındaki tesirleri ve şekillendirici rolü, ortaya konulan eserlerde açıkça müşahade edilmektedir.³ Türk Edebiyatının sekiz-dokuz asırlık en uzun ve en verimli dönemi,

¹ Agah Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 8.

² Bilal Kemikli, *Türk İslam Edebiyatı Giriş*, Emin Yayınları, İstanbul, 2011, s. 31-32.

³ Zülfikar Güngör, "Türk İslam Edebiyatının Kaynağı Olarak Kur'an-ı Kerim", *İslami İlimler Dergisi 1. Kur'an Sempozyumu*, İslami İlimler Dergisi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 179.

İslam dini ve medeniyeti ile bu medeniyete en önemli hususiyetlerini kazandıran Kur'ân-ı Kerîm'in tesiri altında gelişmiştir. Türk edebiyatının birtakım şekli özellikleri ve muhtevasına derinden tesir eden Kur'ân-ı Kerîm, pek çok edebî türün ortaya çıkışında ve sanat değerinin belirlenmesini sağlayan belagat ile ilgili ölçülerin teşekkülü hususunda en önemli kaynak olmuştur.⁴

Kur'ân-ı Kerîm'den sonra Türk İslam edebiyatının teşekkülü ve gelişiminde önemli tesirleri bulunan unsurların başında Hz. Peygamber (s.a.v.)'in hadislerinin olduğu görülmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'de ana hatlarıyla yer alan bazı hususların en uygun şekilde izah edilmesini sağlayan hadisler kültür, sanat ve edebiyatı besleyerek gelişimine katkı sağlayan ana kaynak durumundadır. Kur'ân-ı Kerîm'in yanında Müslüman Türk şairlerin inançları ile birlikte ifade ve üsluplarının yönlendirilmesine de katkı sağlamıştır.⁵

Türk edebiyatı sahasında eser veren müellifler için vazgeçilmez birer hazine ve ilham kaynağı olan İslam dininin kutsal kitabı Kur'ân-ı Kerîm ile Hz. Peygamber'in hadislerinden⁶, edebî sanatların bir kolunu oluşturan iktibas sanatı vasıtasıyla sıkça istifade edilmiştir.⁷ Sözlükte “ateşten köz almak” manasına gelen iktibas, edebî bir sanat olarak bir manayı kuvvetlendirmek, ifadeyi süslemek veya sözü daha etkili hale getirmek maksadıyla ayet, hadis ya da kelam-ı kibarın tamamını veya bir kısmını kullanmaktır.⁸ Bu edebî sanat, ayet ve hadislerin aynen alınıp alınmamasına göre tam iktibas ve nakıs iktibas olarak iki kısma ayrılır. Ayet veya hadislerin, söz içerisinde tam bir mana ifade edilecek şekilde kullanılmasına tam iktibas denilmektedir. Vezin ve diğer nedenlerden ötürü asıl manayı bozmayacak şekilde artırma, eksiltme veya kelimelerin yerlerinde değişiklik yapılmak suretiyle yapılan iktibasa da nakıs iktibas denilmektedir.⁹

Bu çalışma Klasik Türk edebiyatının 20. asırdaki önemli temsilcilerinden olan Abdurrahman Şeref Güzeyazıcı'nın Divan'ında yer alan ayet ve hadis iktibaslarının incelenmesini amaçlamaktadır. Çalışmada öncelikle muhtasar olarak şairin hayatı ve edebî yönü üzerinde durulacaktır. Akabinde Divan'ında sıkça yer alan ayet iktibasları ele alınacaktır. Son olarak ise şairin

⁴ Mustafa Uzun, “Türk İslam Edebiyatının Kaynakları”, *Türk İslam Edebiyatı*, ed. Hasan Aksoy, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2010, s. 25.

⁵ Uzun, “Türk İslam Edebiyatının Kaynakları”, *Türk İslam Edebiyatı*, s. 29.

⁶ Halil İbrahim Şener-Alim Yıldız, *Türk İslam Edebiyatı*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2011, s. 280-281.

⁷ Reyhan Keleş, *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 27.

⁸ İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, İstanbul, 2002, s. 242; Menderes Coşkun, *Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2007, s. 177; İsa Kocakaplan, *Açıklamalı Edebi Sanatlar*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 60; Numan Külekçi, *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 172.

⁹ Külekçi, *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar*, s. 172.

sözü güzelleştirmek ve manayı pekiştirmek maksadıyla Divan'ında yer verdiği hadis iktibasları ortaya konulacaktır.

ABDURRAHMAN ŞEREF GÜZELYAZICI'NIN HAYATI VE EDEBÎ ŞAHSİYETİ

Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı, 6 Mayıs 1904 tarihinde, o zamanlar Selanik vilayetinin Serez Sancağı'na bağlı Petriç kasabasında dünyaya gelmiştir. Babası Petriç Fazlı Ağa Camii imamı olan ve burada müderrislik yapan Hâfız İbrahim Edhem Efendi, annesi ise Hattat Ali Siyâmî Efendi'nin kızı Latife Hanım'dır. Dedesinin hattatlığı münasebetiyle ailesi "Güzelyazıcı" soyadını almıştır. Küçük yaşlarda anne ve babasını kaybeden şair, değerli bir âlim olan ağabeyi Abdullah Hulûsi Efendi tarafından himaye edilmiştir. İlk tahsiline Petriç'te başlamış, Sırp, Bulgar ve Yunan işgali nedeniyle sırasıyla İstanbul, Amasya ve Tekirdağ'ın Vize kazasına iskân edilmişlerdir. Vize'de kısa bir müddet kaldıktan sonra İstanbul'a dönerek Dârü'l-Hilâfeti'l-Âliyye Medresesi ve İstanbul Dârülfünûnu'na bağlı İlahiyat Fakültesi'nde öğrenim görmüştür. İstanbul'un bazı mescitlerinde müezzinlik, kütüphane memurluğu ve öğretmenlik ile İstanbul Müftülüğü'nde memurluk, murakıplık ve vaizlik görevlerinde bulunmuştur. 1972-1978 yılları arasında ise İstanbul Müftüsü olarak görev yapmıştır. Güzelyazıcı, 1978 senesinde İstanbul'da vefat etmiştir.¹⁰

Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı, Osmanlı'nın son dönemine yetişmiş, ilim geleneğinden gelen bir aile içerisinde büyümüş, hem medrese hem de tekke kültürüne aşina bir şahsiyettir. Din adamlığı ile beraber entelektüel kimliği ile de ön plana çıkan Güzelyazıcı'nın yetişmesinde Osmanlı'nın son devir ulemâ ve meşâyihî ile edip ve şairlerini yakından tanınmasının önemli rolü bulunmaktadır.¹¹ Dârü'l-Hilâfeti'l-Âliyye ve İstanbul Dârülfünûnu'na bağlı İlahiyat Fakültesi'ndeki eğitiminin yanı sıra Elmalılı Hamdi Yazır başta olmak üzere devrin önemli âlimlerinin ders halkalarına katılmıştır. Nakşibendiyye'nin Gümüşhanevî kolu postnişinlerinden Serezli Hasib Efendi'nin müntesiplerinden olduğu bilinmektedir. Güzelyazıcı, daha çok din adamı olarak tanınmakla beraber, bu yönünü edebî birikimi ile mezcetmiş kâmil bir şahsiyettir.¹² Velud bir müellif olan Güzelyazıcı pek çok man-

¹⁰ Abdülkerim Yatgın, "Âlim, Edip, Müftü: Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı", *Din ve Hayat*, S. 24, 2015, s. 144-145; Emrah Gökçe, *İstanbul Müftülerinden Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı ve Divan'ı*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2021, s. 15-18.

¹¹ Abülaziz Bayındır, "Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1996, C. 14, s. 331-332.

¹² Yatgın, "Âlim, Edip, Müftü: Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı", s. 146; Gökçe, *İstanbul Müftülerinden Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı ve Divan'ı*, s. 18.

zum ve mensur eser kaleme almıştır. Neşredilen manzum eserleri *Divan, Eylül Yaprakları* ve *Gönül Yolcuları*; mensur eserleri ise *Ehl-i Sünnet İnanışının Değişmez Metinleri, Din Dersleri* ve *Fatih Minberi'nden Müminlere Hutbeler'*dir.

ABDURRAHMAN ŞEREF GÜZELYAZICI DİVANI'NDA AYET VE HADİS İKTİBASLARI

Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı, Dârü'l-Hilâfeti'l-Aliyye Medresesi ve İstanbul Dârülfünûnu'na bağlı İlahiyat Fakültesi'nde aldığı eğitim ve devrin önemli âlimlerinin ders halkalarına katılması neticesinde İslâmî ilimlerde derinlik kazanmış, özellikle Türk İslam edebiyatının iki temel kaynağı olan Kur'an-ı Kerîm ve hadislerde elde ettiği bu derinliği edebî şahsiyetine de başarıyla yansıtmıştır. Şair, Divan'ında ifadenin kuvvetlenmesi ve mananın pekiştirilmesi noktasında önemli bir edebî sanat olarak iktibasî divan şiiri geleneğine uygun biçimde kullanmıştır.

Ayet İktibasları

Güzelyazıcı, Divan'ında manayı destekleyerek şiirlerine kuvvet kazandırmak, ifadeyi süslemek veya sözü okuyucu üzerinde daha tesirli hale getirmek maksadıyla zaman zaman nakıs ayet iktibaslarına başvurmaktadır. Divan'da iktibas sanatının pek çok örneği olmakla beraber bu çalışmada, tebliğ sınırlarını aşmamak için divan şiiri geleneğinde sıkça kullanılan ayet iktibaslarına yer verilecektir.

Bakara Suresi 2. Ayet

ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ

“Bu kendisinde şüphe olmayan kitaptır. Allah’a karşı gelmekten sakınanlar için yol göstericidir.”

“Şüphe yoktur” manasına gelen *lâ rayb* ifadesi, başta Bakara suresinin 2. ayeti olmak üzere çeşitli ayetlerde geçmekte ve bu ayetlerde Kur'an-ı Kerîm'i kendisinde hiçbir şüphenin bulunmadığı bir kitap olarak tavsif etmektedir.

Güzelyazıcı, *kitâbu lâ reyb* şeklinde zikrettiği Kur'an-ı Kerîm'in iman çehresinde bir ay gibi parlaması durumunda, gönülde de hiçbir şüphenin barınmayacağını söylemektedir:

Gönülde şek barınır mı kitâbü *lâ-reybin*

Olursa çehre-i îmâna hâle Allâhım (K. 1/42)

Bakara Suresi 31. Ayet

وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا

“Ve Âdem’e bütün isimleri öğretti.”

Allah Teâlâ, Hz. Âdem’e maddî ve mânevî bütün varlıkların ve kavramların isimleriyle bunların hususiyetlerini öğretti veya bunları isimlendirme ve dil icat etme kabiliyetini verdi; sonra aslı gayb âleminde, ilâhî planda mevcut olan varlık ve kavramları meleklerine gösterdi. Hz. Âdem’e verdiği kabiliyetin kendilerinde olup olmadığını göstermek için meleklerle bunların isimlerini bilip söylemelerini istedi. Melekler bu imtihan neticesinde sahip oldukları bilme ve bilgi üretme kabiliyetinin Âdem’e verilenden farklı ve halife olmaya onun ehil olduğunu kabul ettiler. Böylelikle Allah Teâlâ’nın ilim, hikmet ve eserini müşahade ve tasdik etmiş oldular.¹³

Hiz. Âdem’in yaratılışı ile ilgili bu hadisenin yer aldığı ayetten kısmi ictibas yapan şair, Allah Teâlâ’yı Hiz. Âdem’e isimleri öğretten muallim olarak tavsif etmektedir:

Mekteb-i ‘*alleme*’-*esmâ*da mu’allim sen idin

Çeşm-i âdemle sana dikkat eden zât görür (G. 84/5)

Kadir Suresi 5. Ayet

سَلَامٌ هِيَ حَتَّىٰ مَطْلَعِ الْفَجْرِ

“O gece tan yeri ağarıncaya kadar esenlik doludur.”

Kurân-ı Kerîm’in indirildiği ve bin aydan hayırlı olan Kadir gecesı hakkında nazil olan Kadir suresine göre, bu gece fecrin doğuşuna kadar esenlik doludur ve melekler gecenin başından itibaren şafak sökünceye kadar gruplar halinde inerek müminlere selâm verir. Bu durum tan yeri ağarıncaya kadar devam eder.

Güzelyazıcı, ayette yer alan *matlau’l-fecr* terki binı, lâ ilâhe illallâh lafzı ile ilişkilendirmektedir. Buna göre, Kadir gecesinin sabahında fecrin aydınlanması gibi lâ ilâhe illallâh lafzı da müminin kalbine ay gibi doğmakta ve gönöl dünyasını aydınlatmaktadır:

Matla’u’l-fecri leyletü’l-kadrin

Tal’at-ı lâ ilâhe illallâh

Mü’minin cebhesinde mâh gibi

Safvet-i lâ ilâhe illallâh (K. 2/2-3)

¹³ Hayreddin Karaman vd., *Kur’ân Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2006, c. 1, s. 105.

Zuhruf Suresi 32. Ayet

أَهُمْ يَقْسِمُونَ رَحْمَتَ رَبِّكَ نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا

“Rabbinin rahmetini paylaştırmak onlara mı düşmüş? Dünya hayatında onların geçimliklerini biz paylaştırdık.”

Hız. Peygamber (s.a.v.), kavmine peygamberliğini tebliğ edince, inkârcılar Kur’ân’ın bir büyü olduğunu, peygamberliğin Hız. Muhammed’e değil, Mekke ve Tâif’in büyüklerinden birine gelmesi gerektiğini söylemişlerdir. Bunun üzerine Allah Teâlâ, kendi nezdinde kıymetli olan peygamberlik nimetini ancak seçtiği kimselere vereceğini bildirmiştir.

Ayette yer alan “Biz paylaştırdık” manasındaki *nahnu kasemnâ* sözü divan şiirinde iktibas sanatı ile sıkça kullanılmıştır. Güzelyazıcı da lâ ilâhe illallâh demenin bir kismet olduğunu, bu kismetin de *kasemnâ* meclisinden dağıldığını söylemektedir. Bu ifadesiyle şair, iman nimetinin Allah Teâlâ’nın dilemesi, bir başka deyişle murâd-ı ilâhi neticesinde kismet olduğuna işaret etmektedir:

Dağılır meclis-i *kasemnâ*dan

Kismet-i lâ ilâhe illallâh (K. 2/36)

A’raf Suresi 143. Ayet

وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي الْإِنِّكَ قَالَ لَنْ تُرَٰيَنِي وَلَٰكِنِ أَنْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرٰٰنِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ

“Mûsâ, tayin ettiğimiz vakitte (Tûr’a) gelip de rabbi onunla konuştuğunda o, “Rabbim! Bana görün; sana bakayım” dedi. Rabbi, “Sen beni asla göremezsin. Fakat şu dağa bak; eğer o yerinde durabilirse sen de beni görebilirsin” buyurdu. Rabbi o dağa tecelli edince onu paramparça etti. Mûsâ da bayılıp düştü. Kendine gelince dedi ki: “Seni noksan sıfatlardan tenzih ederim, sana tövbe ettim, ben inananların ilkiyim.”

Hız. Mûsâ’nın Allah Teâlâ’yı dünyada iken görmek istemesi üzerine meydana gelen hadiselerin yer aldığı A’raf suresinin 143. ayeti, divan şiirinde en fazla iktibas edilen ayetlerdendir. Şairler, ayette geçen *len terânî* (sen beni asla göremezsin) lafzına şiirlerinde sıkça yer vermişlerdir.¹⁴

Güzelyazıcı, Hız. Mûsâ’nın Rabbini görmek istemesi üzerine Tûr Dağı’na gelmesine telmihte bulunarak, sevgilinin bir ihsanı olarak cemalindeki şu-

¹⁴ Keleş, *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*, s. 87.

leyi gördüğünü, aslında ise bu nurun *len terânî* hicabıyla perdelendiğini söylemektedir:

Tûr-ı ihsânında gördüm şu'le-i dîdârını

Gerçi nûrun bir hicâb-ı *lenterânî*dir bana (G. 16/6)

Bir başka beyitte şair, mâverâ-yı zülfdan çok *lenterânî* dinledik diyerek Hz. Mûsâ'nın Tûr Dağı'nda Hakk'ın cemâlini göremediği gibi, kendisinin de sevgiliye kavuşamadığına işaret etmektedir. Nitekim tasavvufta zülf, ulaşılamayan gaybî hüviyet ve kesrettir. Hakk'ın zâtı ve künhü manalarına gelmektedir.¹⁵

Mâ-verâ-yı zülfdan çok *lenterânî* dinledik

Biz de Mûsâ-yı cemâliz Tûr'a girmiş çıkmışız (G. 208/6)

Araf Suresi 172-173. Ayetler

وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَمَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ

“Rabbin Âdemoğullarından -onların sırtlarından- zürriyetlerini alıp bunları kendileri hakkındaki şu sözleşmeye şahit tutmuştu. Ben sizin rabbiniz değil miyim? “Elbette öyle! Şahitlik ederiz” dediler. Böyle yaptık ki kıyamet gününde, “Bizim bundan haberimiz yoktu” demeyesiniz.”

İslâm akidesine göre insanın en başta gelen sorumluluğu Allah'ın varlık ve birliğini kabul etme ve yalnız O'nu ilah olarak tanıyıp kulluk etmektir. Söz konusu sorumluluğun âdil bir temele dayanması için insanların Allah tarafından böyle bir bilgi veya yetenekle donatılması ve bunun gerekçesi ilgili ayette haber verilmektedir. Rivayetlere göre Allah Teâlâ dünyayı yaratmadan önce bütün insanların ruhlarını bir araya getirerek onları kendi varlığına tanık kılmış; Rab olduğunu onaylatmış, bu gerçeği tasdik ettikleri yönünde onlardan söz almıştır.¹⁶

Allah Teâlâ ile kulları arasında vuku bulan bu hadise divan şiirinde bezm-i elest, bezm-i ezel, rûz-i elest, kâlû belâ, ahd-i ezel, bezm-i belâ vb. isimlerle anılmaktadır. Âyette geçen “*Elestü bi-rabbiküm* (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?)” sorusuna kulların verdikleri “*Kâlû belâ* (Evet, Rabbimizsin.)” ifadesi divan şiirinde iktibas yoluyla sıkça kullanılmıştır.¹⁷

¹⁵ Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 398.

¹⁶ Karaman vd., *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir*, c. 2, s. 623-624.

¹⁷ Kaplan Üstüner, *Tasavvuf ve Klasik Şiirimiz*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014, s. 94; Keleş, *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*, s. 91.

Güzelyazıcı'ya göre, ezelde bütün zerreler *Kâlû belâ* diyerek Allah'ın kulu olduklarını ikrar etmişlerdir. Dünya ahvaline bakınca da verdikleri sözü unuttukları ve mâsivânın esiri oldukları görülmektedir:

Ezel ikrârı üzre zerreler *kâlû belâ*dır hep

Cihân ahvâlini seyret esîr-i mâsivâdır hep (G. 21/1)

Şaire göre tabibin dudağı ile ülfet kulların bezm-i elestteki nasipleridir. Bu durum ruhların bezm-i eleste Allah'ın hitabına mazhar olmalarına işaret etmektedir. Ayrıca belâ kelimesinde hem gönlün *belâ* cevabı hem de musibete uğramış gönül manasına gelebilecek şekilde tevriyeli bir kullanım söz konusudur:

Leb-i tabîb ile ülfet nasîb-i bezm-i elest

*Belâ*lı gönlüme her bir belâ müessirdir (G. 132/4)

Necm Suresi 8-9. Ayetler

ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ

“Sonra yaklaştıkça yaklaştı. Öyle ki iki yay kadar hatta daha yakın oldu.”

8. ayette yer alan “Sonra yaklaştıkça yaklaştı” ifadesi ile Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Allah’a yaklaşması, O’nun çekmesiyle yukarılara yükseltilmesi kastedilmiştir. Bazı kaynaklarda bu ifade habîb (seven) ve mahbûb (sevi- len) arasındaki naz ve muhabbet tecellilerinin kastedildiği edebî bir anlatım olarak değerlendirilmektedir. “Öyle ki iki yay kadar hatta daha yakın oldu” mealindeki 9. ayette yer alan *kavseyn* ibaresi “iki yay” demektir. Kaynaklarda *kabe kavseyn* hakkında çeşitli yorumlar bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde göre Araplar bir antlaşma esnasında iki yay çıkarıp üst üste koyarak yayları birleştirirler. Buna göre *kabe kavseyn* hem maddî anlamda yakın olmayı hem de mânevî bir yakınlığı ifade eder. *Kabe kavseyn* ifadesi “bir yayın iki ucu arasındaki mesafe kadar” manasında anlaşılabilir. Tasavvufî ve işârî tefsirlerdeki bazı yorumlara göre ise buradaki yaklaşma olayı mi’racda Allah ile Hz. Peygamber (s.a.v.) arasında gerçekleşmiştir.¹⁸

Necm suresinin 8-9. ayetleri, divan şiirinde iktibas yapılırken en sık kullanılan ayetlerdendir. Şairler, Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Mirac hadisesinde Allah’a olan yakınlığını ifade etmek için bu ayetlerden sıkça iktibas yapmışlardır. Güzelyazıcı da Divan’ında Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Miracda Allah’a yakınlığını kendisine bahşedilmiş şerefli bir makam olarak tavsif etmektedir:

¹⁸ Karaman vd., *Kur’ân Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir*, c. 5, s. 161-162.

Ey ser-i devletine *sümmе denâ* eşref-i tâc

Kâbe kavseyn-i takarrub sana taht-ı mi'râc (G. 43/1)

Şair, bir diğer beyitte Hz. Peygamber (s.a.v.)'in hilal ebrularının Miracda Allah'a yakınlığa şahit olduklarını şöyle ifade etmektedir:

Hilâl ebrûların şâhid-i kurbiyyet-i mi'râc

Ne remz-i *kâbe kavseyni ev ednâ* yâ Resûlallâh (G. 315/5)

Hicr Suresi 72. Ayet

لَعَنَّاكَ إِنَّمَا لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ

“Ömrüne andolsun ki onlar gözleri dönmüş halde sarhoşlukları içinde bocalayıp duruyorlar.”

Lût kavmi, tarihte ahlâksız ve azgın bir kavim olarak bilinmektedir. Hz. Lût, kavmini meşru ve ahlaki yollarla evlilik yapmaya davet etmiş, ancak kavmi ahlaksızlıklarından vazgeçmemiştir. Felaketi hak eden bu kavim yine de yüce Allah'ın, yukarıda işaret buyurulan geniş rahmeti ve bir peygamber olarak Hz. Lût'un ümmetine duyduğu şefkat sebebiyle hallerini düzeltmeye çağırılmıştır. Ancak sapkınlıklarından vazgeçmemişler, makul ve ahlaki düşünüp hareket etmeye yanaşmamışlardır. Hicr suresinin 9. ayetinde geçen yemin ifadesi, onların artık ıslah edilemez bir halde olduklarına işaret etmektedir.

Divan şairleri Lût kavmi hakkında nazil olan bu ayette geçen *le'amruke* (ömrüne andolsun ki) ibaresine Allah'ın Hz. Muhammed (s.a.v.)'e yemin ettiği yönünde bir anlam kazandırmışlar ve bu ayetin Hz. Peygamber (s.a.v.)'e büyük bir tazimin ve şanınin üstünlüğünün ifadesi olduğunu söylemişlerdir.¹⁹

Güzelyazıcı, Hz. Peygamber (s.a.v.)'in yüce mertebesine işaret ettiği beyitinde Allah'ın Hz. Peygamber (s.a.v.)'e *le'amruke* demesini bir yücelik tacına benzetmekte ve güneşin bile bu parlak tacın yanında bir demet tel mesabesinde kaldığını söylemektedir:

Nedir dü-kevn-i ziyâsında haşr eden sultân

Güneş o tâc-ı *le'amrük*de bir demet teldir

¹⁹ Emel Nalçacıgil Çopur, 16. Yüzyıl Mesnevilerinde Ayet ve Hadis İktibasları, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Konya, 2016, s. 480.

Kaf Suresi 30. Ayet

يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ

“O gün cehenneme “Doldun mu?” diyeceğiz; cevap verecek: “Daha yok mu?”

Kaf suresinin 30. ayetinde cehennemdeki şiddetli azaptan söz edilmektedir. Ayette bildirildiği üzere cehenneme doldun mu denildiği vakit, cehennem “daha yok mu?” (*hel min mezîd*) şeklinde yanıt verecektir. Ayette yer alan bu ibare nakıs iktibas yoluyla divan şairleri tarafından mübalağa için kullanılmıştır.

Şair, sevgilinin hançer gibi bakışlarından zulüm görüp canını vermeyi, aşk cengi sırasında erişilebilecek yüce bir devlet olarak görmektedir. Sayısız insan girmesine rağmen cehennemin daha yok mu dediği gibi, sevgilinin âşıkları feryat ettiren cefasının da sonu gelmemektedir:

Ne devlet hançer-i gamzenle zulmen terk-i cân etmek

Cidâl-i aşk içinde böyle ulvî bir şehîd olmaz

Doyar mı nâle vü feryâd ile cevrin cehennemdir

Cinân olsa lebinde şû'le-i *hel min mezîd* olmaz

Kasas Suresi 30. Ayet

فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ

“Oraya gelince, o mübarek yerdeki vadinin sağ tarafından, (oradaki) ağaç yönünden kendisine şöyle seslenildi: “Ey Mûsâ! Muhakkak ki ben yalnızca âlemlerin rabbi olan Allahım.”

Ayette ifade edildiği üzere Yüce Allah, Tûr Dağı civarında bir bölgede yer alan vadinin sağ tarafından gelen bir sesle, Hz. Mûsâ ile vasıtasız olarak konuşmuştur. Ayette geçen *innî ena'llâh* lafzı zaman zaman divan şairleri tarafından iktibas edilmiştir.

Güzelyazıcı'ya göre levh-i mahfuzda yazılı hadiseler ilahi hitaba mazhar olan insanın yüzünde açıkça görülmektedir. *İnnî ena'llâh* hitabını işiten insan, Allah'ın bu tecellisini ve ilahi sırları kendinde barındıran bir varlıktır:

Nûr-ı vechimden 'ayândır levh-i mahfûz-ı şû'ûn

Şu'le-i *innî ena'llâh* sırr-ı insân olmuşum (G. 256/6)

Hud Suresi 41. Ayet

وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرِبَهَا وَمُزْسِمُهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ

“Nûh, “Haydi gemiye binin! Yüzerken de dururken de Allah’ın adını anın. Şüphesiz ki Rabbim çok bağışlayan, pek esirgeyendir” dedi.”

Hz. Nûh ile kavminin yaşadığı bazı hadiselerin aktarıldığı ilgili ayette yer alan *bismi’llâhi mecrâhâ* lafzı divan şiirinde kurtuluş ümit eden şairler tarafından iktibas edilmiştir. Aşağıdaki beyitte şair, yaşadığı sıkıntılardan dolayı gözyaşıyla çepeçevre kuşatılmış bir tufan içerisinde bulunduğunu söylemektedir. Ümit gemisini bıraktık diyen şair, *Bismi’llâhi mecrâhâ* diyerek işini Allah’a bırakmıştır:

Bizim de gözyaşından çevre bir tûfânımız vardır

Bırakdık keşd-i ümmîdi *Bismi’llâhi mecrâhâ* (E. 20)

Hadis İktibasları

Güzelyazıcı, şiirlerindeki manayı desteklemek ve anlatım zenginliği sağlamak amacıyla ayet iktibasları kadar yoğun olmamakla birlikte hadislerden istifade etmiştir. Divan’da ölüm ve dünyanın geçiciliği, kabir hayatı, Hz. Peygamber (s.a.v.)’in rüyada görülmesi gibi hususlarda rivayet edilen hadisler görülmektedir. Bununla birlikte şair, özellikle tasavvufi divanlarda sıkça geçen ve ilk yaratılış ile bağlantılı olan “Küntü kenzen” ve “Levlâke” hadislerine de Divan’ında yer vermektedir.

Küntü Kenzen Mahfiyyen

كنت كنزاً مخفياً وأردت أن أعرف وخلقته الخلق حتى يعرفوني

“Gizli bir hazine idim, bilinmeyi istedim ve mahlukatı yarattım.”²⁰

Mutasavvıflar, söz konusu kudsi hadisi ilahi aşkın kaynağı olarak kabul etmektedir. İlahi aşk ise âlemlerin yaratılmasına sebep olan ilk esastır. Tasavvuf ehline göre Allah vardı ve başka şey yoktu. Allah zâtını başka bir şeyde görmeyi murat etti ve hilkat âlemini yarattı. Bir başka deyişle Allah vahdet mertebesinde gizli bir hazine iken merhametinin cemalinin, büyüklüğünün celalinin, nimetlerinin bolluğunun, hikmetlerinin sırlarının bilinmesini dilemiş ve âlemleri yaratmıştır.²¹

²⁰ Aclûnî, *Keşfü’l-Hafa*, hadis no: 2016, c. 2, s. 132.

²¹ Ahmet Yıldırım, *Tasavvufun Temel Öğretilerinin Hadislerdeki Dayanakları*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2000, s. 95-96.

“Küntü kenzen” kudsi hadisi özellikle sufi şairler tarafından sıkça iktibas edilmiştir. Güzelyazıcı da beytinde bu fani âlemde Şeref ismiyle mevcut olduğunu, fakat gizli bir hazine olan Allah’ın bilinmeyi murad etmesi neticesinde yaratıldığını söylemektedir:

‘Âlem-i fânîde gerçekden Şeref nâmım fakat

*Kenz-i mahfî*den muhabbetle nümâyân olmuşum (G. 256/8)

Lev-Lâke Lev-Lâk

لَوْلَاكَ لَمَّا خَلَقْتُ الْأَفْلَاقَ

“Sen olmasaydın, sen olmasaydın felekleri/kâinatı yaratmazdım.”²²

Levlâke levlâk lemâ halaktü'l-eflâk kudsi hadisi, Hz. Peygamber (s.a.v.)’in şanının yüceliği, makamının üstünlüğü ve bütün yaratılmışlara nazaran Allah katındaki kıymeti vb. hususları ifade ederken sıkça zikredilmektedir. Yaygın olarak levlâke hadisi diye de bilinen bu kudsi hadise göre Allah, -*küntü kenzen* kudsi hadisi ile beraber düşünüldüğünde- kendi varlığının bilinmesi için mevcudatı yaratmayı istemiş, varlığı yaratma sebebi olarak da Hz. Muhammed (s.a.v.)’e işaret etmiştir. “Sen olmasaydın, felekleri/kâinatı yaratmazdım.” sözü ile bütün mevcudatın yaratılışına sebep olarak gösterilmesi, Hz. Muhammed (s.a.v.) için yüce bir paye olarak telakki edilmiştir. Bu yönüyle mezkûr hadis, divan şiirinde -özellikle de tasavvuf edebiyatında- şairlerin Hz. Peygamber (s.a.v.)’in Allah katındaki ve mevcudat arasındaki eşsiz konumunu beyan ederken en fazla iktibas ettikleri hadislerin başında gelmektedir.²³

Güzelyazıcı, Divan’ında levlâke kudsi hadisinin esas teşkil ettiği müstakil bir şiir kaleme almıştır. Buna göre Hz. Muhammed (s.a.v.) olmasaydı dünya pür-nur olmaz, ukba ise bomboş kalırdı. Cenâb-ı Hak, dünyayı kudretiyle yoktan icat etmezdi. Şair, “tekvine besmeleydin” diyerek Allah’ın yaratmaya Hz. Peygamber (s.a.v.) ile başladığını vurgulamaktadır:

Pür-nûr olur mu dünyâ *levlâke* yâ Muhammed

Bomboş kalırdı ‘ukbâ *levlâke* yâ Muhammed

Etmezdi kevni yokdan icâd lâ-mekânda

Kudretle Hak Te‘âlâ *levlâke* yâ Muhammed

Tekvîne besmeleydin ‘unvân kün-fekânında

Nûr indirir mi Mevlâ *levlâke* yâ Muhammed (G. 52/1,4,5)

²² Aclûnî, *Keşfü'l-Hafa*, hadis no: 2123, c. 2, s. 164.

²³ Ali Yıldırım, “Sen Olmasaydın Felekleri Yaratmazdım Hadis-i Kudsisinin Klasik Şiire Yansımaları”, *ESTAD Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 1, S. 1, s. 154.

El-Fakru Fahrî

الفقر فخرى وبه افتخر

“Fakirlik benim övüncümdür, ben onunla övünürüm.”²⁴

Fakr kelimesi lügatte yoksulluk, muhtaçlık gibi manalara gelmekle beraber tasavvufi bir terim olarak kişinin hiçbir şeye malik olmadığını kabullenmesi, varlığından kurtulup fenâfillâha ulaşmasıdır. Tasavvuf erbabına göre fakir, kendisinin mutlak surette Allah’a muhtaç ve her şeyin gerçek malikinin Allah olduğunun şuurunda olan kimsedir.²⁵

Şair, Divan’ında muhabbet ikliminin sultanı olduğunu söylemekte ve sözü edilen rivayeti şöyle iktibas etmektedir:

Ey Şeref sultân-ı iklîm-i muhabbet olduğum

Bellidir *el-fakru fahrî* bak edeb tâcîmdadır (G. 79/7)

el-Kabru immâ ravzaten min riyâzi’l-cenneti ev hufretin min huferi’n-nâr

القبور روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار

“Kabir, cennet bahçelerinden bir bahçe veya cehennem çukurlarından bir çukurdur.”²⁶

İnsanın dünya hayatında iken işlediği amellerin neticesinde kabrinin cennet bahçesi veya cehennem çukuru olacağı yönündeki hadis-i şerif, Divan şiirinde zaman zaman iktibasa konu olmuştur. Güzelyazıcı “makber” redifli müstakil gazelinde insanların bir kısmının ahirete dair endişelerinin bulunmadığını ve dünya hayatını gaflet içinde geçirdiklerini ifade etmektedir. Şair, her nefsin öleceğine işaret ederek hayatını ibadet ve taatle geçirenler için kabrin bir cennet bahçesi, gaflet içerisinde tüketenler için ise bir cehennem çukuru olacağını ilgili hadisten iktibasla şöyle ifade etmektedir:

Geçen gafletle geçsin tek hakîkatdır bu her nefsin

Riyâz-ı cenneti ya *hufre-i nîrâm*dır makber (G. 165/8)

²⁴ Aclûnî, *Keşfü’l-Hafa*, hadis no: 1835, c. 2, s. 87.

²⁵ Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 131; Süleyman Solmaz, “Tasavvufta Ulaşılmaya Gereken Bir Mertebe el-Fakru Fahrî ve Eski Edebiyatımıza Yansımaları”, *Uluslararası Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, Ankara, 2016, s. 117.

²⁶ Tirmizî, *Sıfatü’l-Kiyâme*, c. 4, s. 247, hadis no: 2460.

Men Re'ânî Fe-kad Re'a'l-Hak

مَنْ رَأَى فِي الْمَنَامِ فَقَدْ رَأَى الْحَقَّ

“Kim beni rüyasında görürse şüphesiz gerçekten görmüştür.”²⁷

Hiz. Peygamber (s.a.v.), rüyasında kendisini gören kimsenin gerçekten görmüş olduğunu beyan etmiş, buna istinaden Ehl-i sünnet âlimleri Hiz. Peygamber'in rüyada görülmesine müspet yaklaşmışlardır. Bazı sufiler de Hiz. Peygamber (s.a.v.) ve velileri rüyada görmenin mümkün olduğu düşüncesiyle rüyalara ayrı bir önem atfetmişlerdir.²⁸

Divan şairleri, Hiz. Peygamber (s.a.v.)'in rüyada görülmesi hakkında rivayet edilen mezkûr hadise sık olmasa da Divanlarında yer vermişlerdir. Şairler bazen ilgili rivayeti hakiki manası çerçevesinde ele almışlar, bazen de bağlamından kopararak hadisten kısmi iktibas yapmışlardır. Güzelyazıcı da aşağıda yer alan beytinde hadisin *men re'ânî* lafzını iktibas etmiştir. Şair, sevgiliden ayrı geçirilen gecelerde rüyaların sevgiliyi görmek için bir umut olduğunu ifade etmektedir:

Şeb-i hicrinde rû'yâlar hayâl-i *men re'ânî*dir

Enîn-i zikr-i 'aşkı bir nevâ-yı zindegânîdir (G. 174/1)

Hâdimü'l-Lezzât

أَكْثَرُوا ذَكَرَ هَادِمِ اللَّذَاتِ يَعْنِي: الْمَوْتَ

“Lezzetleri acılaştıran ölümü çok zikrediniz.”²⁹

Divan şairleri dünya hayatının faniliği ve ahiret hayatının bakiliğini ve ölümün mutlak hakikat olduğunu hatırlatmak maksadıyla “Lezzetleri acılaştıran ölümü çok zikrediniz.” manasındaki hadisten iktibas yoluyla istifade etmişlerdir. Güzelyazıcı da “mezâristan” redifli müstakil gazelinde ilk olarak, dünya hayatında iken Allah'ın emir ve yasaklarına riayet etmiş kulun kabrinin cennet; Allah'ın gönderdiği dinden, emir ve yasaklarından habersiz, gaflet içinde yaşayan kulun kabrinin ise cehennem olacağını belirtmektedir. Diğer beytinde şair “hâdimü'l-lezzât” terkibiyle tavsif ettiği ölümün insanın koynunda uyuduğunu söyleyerek her an hazırlıklı olmak gerektiği yönünde okuyucuyu uyarmaktadır:

Hakikat-âşînâ enzâra cennetdir mezâristân

²⁷ Tirmizî, *Ru'ya*, c. 4, s. 121, hadis no: 2266.

²⁸ İlyas Çelebi, “Rüya”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2008, c. 35, s. 307; Süleyman Uludağ, “Rüya”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2008, c. 35, s. 309.

²⁹ Tirmizî, *Câmiu's-Sahih*, “Zühed”, c. 4, s. 141, hadis no: 2307.

Cehûle hufre hufre nâr-ı hasretidir mezâristan

Uyur koynunda ferdâlarla çeşm-i *hâdimü'l-lezzât*

Bekâdan kibriyâ-yı 'aks-ı rû'yetdir mezâristân (G. 284/1,5)

SONUÇ

Bu çalışma ile 20. asır Divan edebiyatının önemli şairlerinden biri olan Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı'nın, ilim geleneğinden gelen bir aile içerisinde büyüdüğü, Osmanlı'nın son döneminde medrese kültürü içerisinde yetiştiği, aynı zamanda tekke kültürüne de aşina olduğu görülmüştür. Cumhuriyet döneminde İstanbul müftülüğü yapan Güzelyazıcı, müminlere vaaz ve nasihat maksadıyla telif ettiği mensur eserleri vasıtasıyla dini meselelerle ilgilenen bir ilim adamı olmanın gereğini yerine getirmiş, kaleme aldığı Divan'ı ve diğer manzum eserleriyle de edebî sahadaki kudretini ortaya koymuştur.

Güzelyazıcı, Divan'ında Türk İslam edebiyatının iki temel kaynağı olan Kur'an-ı Kerîm ve hadislerle sıkça ve sanatkârane bir üslupla yer vermiştir. Bu durumu şairin, aynı zamanda ilmî seviyesindeki derinliğin bir tezahürü olarak değerlendirmek de mümkündür. Divan'da yer alan ayet iktibasları incelendiğinde, şairin hem aldığı dinî eğitim hem de deruhte ettiği müftülük vazifesi neticesinde Kur'an-ı Kerîm'e olan derin vukufiyeti açıkça görülmüştür. Şiirlerinde ekseriyetle nakıs iktibasları tercih eden şair, *kâbe kavseyn, lâ rayb, kâlû belâ, nahnu kasemnâ, len terânî, innî ena'llâh* gibi Divan şiirinde sıkça iktibas edilen ayetlere yer vermiştir. Ayet iktibaslarının yanı sıra "*Küntü Kenzen*", "*Levlâke*", "*el-Fakru fahrî*" gibi mutasavvıf şairlerin Divanlarında sıkça görülen hadislerle yer vererek geleneğin takipçisi olan şair, tasavvufi kimliğini ve bu geleneğe olan bağlılığını Divan'ında hissettirmiştir. Şairin dünyanın faniliği, kabir ve ölüm temalı hadislerden de iktibas yoluyla istifade etmesi, uzun yıllar icra ettiği vaizlik ve hatiplik vazifelerinin edebî sahadaki yansımaları olarak değerlendirilebilir. Netice itibarıyla, Güzelyazıcı'nın Divan şiirinde en fazla kullanılan edebî sanatlardan ayet ve hadis iktibaslarına sıkça yer verdiği ve bu suretle iktibas sanatının Güzelyazıcı'nın şiirlerindeki mananın kuvvetlenmesi, ifadenin süslenmesi ve sözün daha tesirli hale gelmesine katkıda bulunduğu ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

- Aclûnî, İsmail b. Muhammed el-Cerrâhî, *Keşfü'l-Hafâ ve Müzîlû'l-İlbâs*, Mektebetü'l-Kudsî, Kahire, h. 1351, c. 1-2.
- Bayındır, Abûlaziz, "Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1996, C. 14, s. 331-332.
- Coşkun, Menderes, *Sözün Büyüsü Edebi Sanatlar*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2007.
- Çelebi, İlyas, "Rüya", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2008, c. 35, s. 306-309.
- Gökçe, Emrah, *İstanbul Müftülerinden Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı ve Divan'ı*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2021.
- Güngör, Zülfiyar, "Türk İslam Edebiyatının Kaynağı Olarak Kur'an-ı Kerim", *İslami İlimler Dergisi 1. Kur'an Sempozyumu*, İslami İlimler Dergisi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 178-188.
- Karaman, Hayreddin vd., *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2006, c. 1-5.
- Keleş, Reyhan, *Divan Şiirinde Âyet ve Hadis İktibasları*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Kemikli, Bilal, *Türk İslam Edebiyatı Giriş*, Emin Yayınları, İstanbul, 2011.
- Kocakaplan, İsa, *Açıklamalı Edebi Sanatlar*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008.
- Külekçi, Numan, *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.
- Levend, Agah Sırrı, *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1984.
- Çopur, Emel Nalçacıgil, 16. Yüzyıl Mesnevilerinde Ayet ve Hadis İktibasları, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Konya, 2016.
- Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayınları, İstanbul, 2002.
- Solmaz, Süleyman, "Tasavvuf Ulaşılmaya Gereken Bir Mertebe el-Fakru Fahri ve Eski Edebiyatımıza Yansımaları", *Uluslararası Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, Ankara, 2016, s. 115-133.
- Şener, Halil İbrahim -Yıldız, Alim, *Türk İslam Edebiyatı*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2011.
- Tirmizî, Ebu İsa Muhammed b. İsa, *el-Câmiu's-Sahîh*, thk. Beşşar Avvad Maruf, Daru'l-Ğarbi'l-İslâmî, Beyrut Lübnan, 1996,
- Uludağ, Süleyman, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2001.
- Uludağ, Süleyman, "Rüya", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2008, c. 35, s. 309-310.

- Uzun, Mustafa, “Türk İslam Edebiyatının Kaynakları”, *Türk İslam Edebiyatı*, ed. Hasan Aksoy, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2010.
- Üstüner, Kaplan, *Tasavvuf ve Klasik Şiirimiz*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014.
- Yatgın, Abdülkerim, “Âlim, Edip, Müftü: Abdurrahman Şeref Güzelyazıcı”, *Din ve Hayat*, S. 24, 2015, s. 144-149.
- Yıldırım, Ahmet, *Tasavvufun Temel Öğretilerinin Hadislerdeki Dayanakları*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2000.
- Yıldırım, Ali, “Sen Olmasaydın Felekleri Yaratmazdım Hadis-i Kudsisinin Klasik Şiire Yansımaları”, *ESTAD Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 2018, c. 1, S. 1, s. 154-168.

DER-İ LÜTFUNDA DÎDE-İ GİRYÂN: SÜNBUŁZÂDE VEHBÎ'NİN “AĞLAR” REDİFLİ KASİDESİNİ ŞERH DENEMESİ*

Gamze YANK CAN**

Özet: Klasik Türk edebiyatının önemli nazım şekillerinden olan kasideler, Allah'ın sanatını övmek, Hz. Muhammed'den şefaât dilemek, ölen bir kimsenin ardından üzüntüyü dile getirmek gibi çeşitli sebeplerle kaleme alınmıştır. Bu amaçla divanların hemen hepsi klasik tertibe uygun olarak kaside nazım şekliyle yazılan tevhit, münacat ve naatla başlamış; şairler bu tür kasidelere ayrı bir önem vermiştir. Diğer taraftan görevine son verilen, sürgüne gönderilen veya idama mahkûm edilen sanatkârlar, şairlik marifetlerini kaside yazarak göstermiş, verilen cezanın affını dilemişlerdir. Bu şairlerden biri de 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış Sünbülzâde Vehbî'dir. *Divan*'ında Sultan III. Selim için yazdığı hacimli kasideler dışında III. Mustafa ve I. Abdülhamid'e, daha sonra sadrazam ve şeyhülislamı sunduğu kasideler mevcuttur. Vehbî'nin azledildiği kadılık görevine yeniden dönmek ve devlet büyüklerinin himayesine girmek amacıyla kaside yazdığı sadrazamlardan biri de Ispartalı Halil Hamîd Paşa'dır. Paşaya sunduğu “ağlar” redifli kasidesi Vehbî'nin sanat anlayışını yansıtmaya açısından önemli bir yere sahiptir. Kasidede her beyit Vehbî'nin çektiği meşakkatin yansıması olarak tebellür etmiş, yer ve gök şairin eza ve cefasının çokluğuna ağlamıştır. Bu yüzden ağlayan sadece göz değildir. Vehbî, divanında kasideyi yazmadan önce bir hadis-i şerife yer vermiş, bu hadisten mülhem olan şiirini Halil Hamîd Paşa'ya hayır getirmesi için tanzim ettiğini belirtmiştir. Bildiride Vehbî'nin “ağlar” redifli kasidesi şerh edilerek şekil ve muhteva bakımından incelenecektir. Şekil kısmında şiirin redif, kafiye gibi ahenk unsurları; muhteva kısmında ise “ağlama” eyleminin metafor olarak nasıl kullanıldığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kaside, Sünbülzâde Vehbî, Halil Hamîd Paşa

A Commentary Attempt on Sünbülzâde Vehbî's Qasida With The Refrain 'Ağlar': The Tearful Eye in The Presence Of Grace

Abstract: Qasidas, one of the significant verse forms of Classical Turkish literature, were composed for various purposes such as praising the art of God, seeking intercession from the Prophet Muhammad, or expressing sorrow over the death of an individual. Accordingly, nearly all divans begin with qasidas constructed in the classical order-starting with a tawhid (praise of God's unity), munajat (supplication), and naat (praise of the Prophet)-to which poets attached special importance. On the other hand, poets who were dismissed from their posts, exiled, or sentenced to death often demonstrated their poetic skills through qasidas to seek pardon or regain favor. One such poet is Sünbülzâde Vehbî, who lived in the second half of the 18th century. In his divan, besides extensive qasidas written for Sultan Selim III, there are also poems

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen “I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan”da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, gamzeyankcan@gmail.com, Orcid: 0009-0003-4443-8717

dedicated to Mustafa III, Abdulhamid I, and later to various grand viziers and chief jurists. One of these viziers was Halil Hamîd Pasha of Isparta, to whom Vehbî presented a qasida with the refrain (redif) “ağlar” (“weeps”), aiming to return to his former post as a judge and gain the protection of powerful statesmen. This particular qasida holds significance in reflecting Vehbî’s poetic vision. Each couplet reveals the hardships he endured; both the heavens and the earth weep for the torments he suffered—thus, it is not only the eye that cries. Before including the qasida in his divan, Vehbî quoted a hadith, stating that his poem, inspired by this hadith, was composed as a blessing for Halil Hamîd Pasha. This paper will analyze Vehbî’s “ağlar” qasida through both formal and thematic lenses. The formal section will focus on aesthetic elements such as rhyme and refrain, while the thematic section will explore how the act of “weeping” is employed as a metaphor.

Key Words: Qasida, Sünbülzâde Vehbî, Halil Hamîd Pasha

GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatının önemli simalarından olan Vehbî (=Mehmed bin Raşid bin Mehmed)¹ Maraş’ta Sünbülzâdeler adıyla tanınmış büyük bir aileye mensuptur. Maraş’ta ilim tahsil ettikten sonra İstanbul’a gelen şair, burada müderris ve kadılık vazifelerinde bulunmuş, mutasavvıf Galatalı Tıflî Efendi’ye intisap etmiştir. İstanbul’a hangi tarihte gittiği bilinmemekle birlikte III. Selim’in doğumu münasebetiyle yazdığı kaside, onun 1761’de İstanbul’da olduğunu göstermektedir. Farsçayı iyi derecede bildiği için I. Abdülhamit döneminde İran’a sefir olarak gönderilmiş ancak sefer dönüşü Bağdat Valisi Ömer Paşa ile araları açılmıştır. Paşanın şikâyeti üzerine idama mahkûm edilen şair, padişaha yazdığı Tannâne Kasidesi² sayesinde affedilmiştir. Hâcegânlık görevinden uzaklaştırıldığı için yedi yıl boyunca fakr-uzaruret çeken şair, Ispartalı Sadrazam Halil Hamîd Paşa’ya³ yazdığı dört kaside⁴ sayesinde 1783’te kadılığa getirilmiştir. Kadılığa dönen şairin *Tuhfe-i Vehbî* adlı eserini de bir şükran nişanesi olarak Halil Hamîd Paşa’nın iki oğlu

¹ Nihad Sâmî Banarlı, Vehbî’nin doğumu sırasında babasının Halep’te Seyyid Vehbî’nin yanında bulunduğu ve isim olarak oğluna bu şairin mahlasını verdiğiyle ilgili bir rivayeti aktarmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nihad Sâmî Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*, MEB, İstanbul, 1998, c. 2, s. 781.

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Cüneyt Taşan, “Tâhirü’l-Mevlevî’nin “Sünbülzâde Vehbî’nin Tannâne ve Tayyâre Kasideleri” Adlı Eseri (İnceleme-Metin)”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018; Mehmet Ünal, Nurettin Çalışkan, “Manzum Bir Sefaretnâme: Tannâne Kasidesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2015, c. 8, S. 40, s. 158-169; Süreyya Beyzâdeoğlu, “Tannâne Kasidesi”, *Dergâh*, 1991, c. 2, S. 14, s. 10-12.

³ 1736’da Isparta’da dünyaya gelen Halil Hamîd Paşa, Babîâlî Divan Kalemî’nde devlet hizmetine başlamış, zamanla sadrazamlığa kadar yükselmiştir. I. Abdülhamit’i tahttan indirip yerine III. Selim’i geçirmeyi planladığı ileri sürülerek 31 Mart 1785’te sürgüne gönderilmiş, bir müddet sonra da idam edilerek kesik başı İstanbul’a getirilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Beydilli, “Halil Hamîd Paşa”, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, YKY, İstanbul, 2002, c. 1, s. 516.

⁴ Vehbî’nin *Divan*’ında Sadrazam Halil Hamîd Paşa dışında kaside yazdığı devlet erbabı şu isimlerden oluşmaktadır: III. Selim, III. Mustafa, I. Abdülhamit, Koca Ragıp Paşa, Sadrazam Derviş Mehmed Paşa, Darendeli Mehmed Paşa, Yigen Mehmed Paşa, Şeyhülislam Çelebizâde Âsım İsmail Efendi, Veliyyüddin Efendi-zâde Mehmed Emin Efendi, Pîrîzâde Sâhib Osman Efendi, İranîzâde Mehmed Esad Efendi, Esadzâde Mehmed Şerîf Efendi, Şeyhülislam Mehmed Kâmil Efendi, Melek Mehmed Paşa, Ömer Paşa, Râif İsmâil Paşa, Âtîfzâde Ömer Vâhid Efendi, Hilmi Paşa, Osman Paşa.

adına kaleme aldığı bilinmektedir. *Divan*'ını sunduğu III. Selim döneminde "Sultânü's-Şuarâ" ünvanını alan şair, seksen yaşlarında nikris hastalığına yakalanmış, 1809'da vefat etmiştir. Kaynaklarda şairin vefat ettiğinde doksan yaşını aştığı belirtilerek 1719'dan önce doğmuş olabileceği öngörülmüştür⁵.

Vehbî'nin *Divan*'ında sunulduğu kişiler itibariyle mevki sırasına göre düzenlenmiş 67 kaside yer almaktadır. Kasideler içerisinde Halil Hamîd Paşa'ya sunmak için Nef'î'ye nazire şeklinde yazdığı 72 beyitlik medhiyye, 58 beyitlik Bahariyye Kasidesi, 126 beyitlik Sühan Kasidesi ve bu bildirinin konusunu oluşturan 17 beyitlik "ağlar" redifli kaside bulunmaktadır. "Ağlar" redifli kaside, şairin işsiz kaldığı yedi yıllık sürede çektiği sıkıntı ve cefaların ifadesi olması ve üzerinde yer alan hadis-i şerifin manası bakımından önemlidir. Şiirin "Der Mazmûn-ı İn Hadîs-i Şerîf Berây-ı Maslahatî Be-Hamîd Halîl Paşa Nüvişte Bûd ki Müsâ'ade Kerdeest" şeklindeki Farsça başlığından anlaşıldığına göre Vehbî, kasidesini söz konusu hadis-i şerîf bağlamında Halil Hamîd Paşa'ya iyilik ve hayır getirmesi için yazmış, muhtevasının hadis-i şerif mealiyle uygun olduğunu belirtmiştir. *Divan*'da Ebû Hureyre'den rivayet edildiği bildirilen ve yerlerin, göklerin ağlamasını konu edinen hadis şöyledir:

وَعَنِي ذَلَّ لِعَزِيْزٍ عَلَيَّهِنَّ وَمَنْ فِيْهِنَّ وَمَنْ السُّنْبُ وَالْأَرْضُونَ عَلَيَّهِنَّ وَمَنْ فِيْهِنَّ وَمَنْ السَّمَاءَاتُ بَكَتِ الْجُهَالُ⁶ بِهِ تَلْعَبُ وَعَالِمِ افْتَقَر

"Kâle'n-nebiyyü salla'llâhu aleyhi ve selleme bi-rivâyeti an Ebî Hureyre radi-ya'llâhu anhu bekete's-semâvâtü's-seb'u ve men fihinne ve men 'aleyhinne ve'l-arzû-ne's-seb'u ve men fihinne ve men âleyhinne li-'azîzin zelle ve ganâ iftekara ve 'âlimin yel'abü'c-cühhlâbihi sadaka resûlu'llâh el-melikü'l-müte'âl fi külli mâ-kâl."

Bu hadis "Azizken zelil olana, zenginken fakir olana ve cahillerin oyuncacı olmuş âlime, yedi kat gök, onun içindekiler ve üzerindikiler; yedi kat yer, onun içindekiler ve üzerindikiler ağladı" anlamına gelmektedir. Hadis-i şerifin mealine uygun olarak ağlama eylemi üzerine temellendirilen şiirde genellikle kâinata ait unsurların azizken zelil ve zenginken fakir olan Vehbî'ye ağladığı görülmektedir. Şairin kasidede ağlama metaforu yüklediği unsurlar

⁵ Sünbülzâde Vehbî'nin hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Canip Yöntem, Sünbülzade Vehbî, T.D.E.D., 1946, c. 1, s. 81-104; Bursalı Mehmed Tahir, "Sünbülzade Vehbî Mehmed Efendi", *Osmanlı Müellifleri I-II-III ve Ahmed Remzi Akyürek Miftâhu'l-Kütüb ve Esâmî-i Müellifin Fihristi*, Bizim Büro Basımevi Yayın Dağıtım, Ankara, 2000, c. 2, s. 234-235; Kolektif, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, c. 8, 1976, s. 526-527; Mustafa Koç, "Vehbî (Sünbülzade)", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, YKY, İstanbul, 2002, c. 2, s. 655-656; Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*, s. 781-782; Selim Sırrı Kuru, "Sünbülzâde Vehbî", *DİA*, İstanbul, 2010, c. 38, s. 140-141; Vasfi Mahir Kocatürk, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1964, s. 547.

⁶ Celeleddin es-Suyûtî, *el-Leâli'l-Masnâa*, Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye, Beyrut, 1417, (1/193); Ebû Abdullah Fahreddin Râzî, *Mefâtihi'l-Gayb*, Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye, Beyrut, 1430, (2, 409); İsmail Hakkı Bursevî, *Rûhu'l-Beyân*, Dâru'l-Fikir, Beyrut, ts. (7/63); Nurettin Ali İbn Arrâk, *Tenzihü's-Şeriatî'l-Merfûa*, Dâru'l-Kütübî'l-İlmiyye, Beyrut, 1399, (1/263).

sırasıyla “kalem, tıfl-ı bî-dâye-yi dil, yetîmân, gül-i handân, çeşme-i hayvân, ebr-i bahârân, katre-i hûn-ı eşk, lûle-yi germâbe-yi sûzân, dolâb-ı gülîstân, cûy-ı firâvân, sâgar-ı rindân, kûh-ı girân-cân, biryân, şem’-i şebîstân, mevce-i ummân, külbe-yi ahzân, Vehbî-yi nâlân”dır. Ağlama eyleminin tasviri ve niteliği her beyitte bahsi geçen unsurla bağlantılıdır. Dolabın nâle vü zârı su çıkarırken ortaya çıkan seslere, ebr-ı bahârânın şefkat gözyaşlarıyla ağlaması yağmurun rahmet olarak anılmasına, biryânın dönerek ağlaması şiş üzerindeki kebabın çevrilerek pişmesine, mevce-yi ummânın eşk-i telhin saçarak ağlaması okyanusun tuzlu suyuna işaret etmektedir. Beyitlerde ağlama eylemi, öznenin kendi niteliğini yansıtmaya bakımından gerçektir ancak eylemin gerçek olmayan bir sebebe bağlanması açısından hayalîdir. Ağlama eyleminin sebebi her beyitte şairin içinde bulunduğu durumla örtüşmektedir. Beyitlerde Vehbî “dertli, pişman, kimsesiz, garip, eteği sitem dikeninin pençesinde, istek yolunun karanlığında susuz, emel tarlası çorak, bahtı kara, istek elbisesi üzerinden çıkarılmış, üryan, yapraksız gönlün ümit bağı kurumuş, gözyaşları sel gibi çağlayıp akmış, baş ağrısı çeken, yakıcı inlemeleri olan, gönlü yanık, melal girdabının düşkünü, Hz. Yakûb ile hem-dem, ağlayıp inleyen, hüznü, keder görmüş, Vehbî-yi nâlân” vasıflarıyla anılmıştır.

Vehbî’nin “ağlar” redifli kasidesi aşağıda şekil ve muhteva bakımından incelenecek, şiirin vezin, kafiye-redif gibi yapılarının ardından ağlama eylemi üzerine inşa edilen konusu tahlil edilecektir. Muhteva kısmında klasik şerh metodunun yanı sıra modern şerh yönteminde daha çok gazel nazım şeklinin unsurlarını belirlemek amacıyla oluşturulan tablo, Vehbî’nin “ağlar” redifli kasidesine uygulanacaktır. Bu yöntemle Ali Nihad Tarlan’ın “insan vücudunda sayısız değişiklik gösteren et örgüsünün altında iskelet birliği”⁷ şeklinde tarif ettiği mazmunlar ortaya çıkarılacak ve şairin çok defa kullanılan bir mazmunu nasıl işlediği, üzerinde ne gibi değişiklikler yaptığı ayırt edilecektir.

Şekil İncelemesi

Vehbî’nin “ağlar” redifli kasidesinin şekil incelemesi “Vezin”, “Kafiye ve Redif” şeklinde iki başlıkta ele alınacak; bu başlıklarda aruz ölçüsünün şiirde kullanım mahiyeti, vezin kusurları, kafiye türü ve bir ahenk unsuru olarak “ağlar” redifi üzerinde durulacaktır.

⁷ Ali Nihad Tarlan, *Metinler Şerhi’ne Dair*, Sühulet Basım Evi, İstanbul, 1937, s. 19.

Vezin

Vehbî kasidelerinde en çok mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün veznini kullanmıştır. Bildiriye konu olan “ağlar” redifli kaside Remel bahrinin “fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün” kalıbıyla yazılmıştır. Bu vezin, klasik Türk edebiyatında ve sonraki dönemlerde en çok tercih edilen kalıplardan olup en bariz örneği İstiklal Marşı'nda görülmüştür. İsmail Habib, *Edebiyat Bilgileri*'nde bu vezinle şiir söyleyen şairlerin çokluğuna dikkat çekerek Yunus Emre, Şeyhî, Nef'î, Şeyh Galib, Tefvîk Fikret ve Mehmed Âkîf'in isimlerini sıralamıştır⁸. Veznin şairler tarafından tercih edilme sebeplerinden biri tef'ilelerin birbiri yerine kullanılabilmesidir. Diğer sebep söyleyiş kolaylığıdır. Ancak Vehbî'nin şiirde anlam bütünlüğünü koruma gayesi zaman zaman söyleyiş tarzının önüne geçmiştir. Şiirde aruz hususiyetlerinin çokluğu da şairin teknik bakımdan tekrara düşmesinin önüne geçemediğini düşündürmektedir. Aşağıdaki beytin ilk dizesinde altı çizili hecelerde imale yapılmıştır:

Pençe-yi hâr-ı sitemde görelî dâmenimi

Çeşm-i şebnemle benimçün gül-i handân ağlar

Kasidede aruzun özellikleri arasında yer alan imâle-i memdûde veya med kavramına da rastlanır. Med “Arapça ve Farsça kelimelerde bir uzun heceyi ya da sonu iki sessiz harfle veya “hemze” ile biten bir heceyi bir uzun bir kısa olmak üzere iki hece okumaktır”⁹. Aşağıdaki beytin ilk dizesinde geçen “kışt-zâr” kelimesi vezin gereği medli okunmuştur. İkinci dizede yer alan “şefkat ile” kelimelerinde ise mısranın vezne uyması amacıyla vasl yapılmıştır:

Kışt-zâr-ı emelim şûre-zemîn olduğuna

Girye-yi şefkat ile ebr-i bahârân ağlar

Şiirde yer alan aruz hususiyetlerinden biri de zihafıdır. Heceyi vezne uydurmak amacıyla uzun olan hecenin kısa okunması¹⁰ anlamına gelen zihaf örneği aşağıdaki beytin ikinci dizesinde altı çizili hecede görülmektedir. Beytin ilk dizesinde “güldür o” kelimeleri arasında yapılan vasl da dikkati

⁸ İsmail Habib, *Edebiyat Bilgileri*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942, s. 34.

⁹ Haluk İpekten, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 150; Habib, *Edebiyat Bilgileri*, s. 72; M. A. Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*, Gökkuşbu, İstanbul, 2022, s. 215.

¹⁰ İpekten, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, s. 155; Habib, *Edebiyat Bilgileri*, s. 71; Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*, s. 215.

çekmektedir:

Âsafâ güldür o gam-dîde-yi mahzûnu meded

Der-i lutfunda gelip Vehbî-i nâlân ağlar

Sonuç olarak Vehbî'nin kasidesi vezin açısından incelendiğinde şiirde en sık rastlanılan aruz hususiyetinin imâle olduğu, vasl ve med gibi unsurlara daha seyrek rastlandığı, mısra başındaki ve sonundaki tef'ilelerin değiştirildiği, her dizenin ağlama eylemi üzerine inşa edilmesi sebebiyle Arapça ve Farsça terkiplerin sıklıkla kullanıldığı söylenebilir.

Kafiye ve Redif

Kafiye, kelime sonlarındaki birbirine uygun olan seslerin tekrarlanmasıdır¹¹. Vehbî "ağlar" redifli kasidesinde mürekkebe kafiyesinin üç unsurundan biri olan mürdef kafiye yer vermiştir. Reviden önceki harfin (=ridf) kafiye de aynen tekrar etmesiyle oluşan¹² mürdef kafiye örnekleri aşağıdaki beyitlerde altı çizilerek gösterilmiştir:

Pençe-yi hâr-ı sitemde görelî dâmenimi

Çeşm-i şebnemle benimçün gül-i handân ağlar

Zulmet-i râh-ı talebde bu tekâpûlar ile

Teşne-leb kaldığıma çeşme-yi hayvân ağlar

Kasidede kafiye harflerinin bulunduğu kelimeler daha çok Arapça ve Farsçadır. Şairin aşağıdaki beytinde "kâfiye-i şâyegân" şeklinde anılan, Farsça çokluk ve sıfat-ı müşebbehe ekiyle (=ân) kurulan kafiye türünü¹³ kullandığı görülür. Yetimân kelimesindeki "-ân" eki Farsça çokluk eki olarak kafiye-i şâyegân örneği oluşturmuştur:

Bî-kesem öyle ki bu hâl-i garîbim görse

Kendi derdin unutup bana yetîmân ağlar

Revîden sonra aynen tekrar eden ve şiirlerde ek, kelime veya kelime grubu olarak karşımıza çıkan redif, Vehbî'nin kasidesinde "ağlar" kelimesinden oluşmaktadır. Redifte bu tür kullanım kasideye kendi ismini vermesi bakımından önemlidir. "Ağlar" redifinin her beyitte gitgide artan bir şevkle tekrar etmesi Yahya Kemal'in "redifi şevkin en yüksek zirvesine fırlamak için

¹¹ Habib, *Edebiyat Bilgileri*, s. 90; Tahir-ül Mevlî, "Kafiye", *Edebiyat Lügatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1994, s. 77.

¹² Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*, s. 272.

¹³ Saraç, *Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*, s. 273.

kullanılır¹⁴” ifadesini hatırlatmaktadır. Zira Vehbî şiirde insan, eşya, tabiat hatta yiyecek gibi kavramları kapsamlı bir şekilde ağlama metaforuyla ilişkilendirmiştir. Gözyaşının her aşaması beyitlerde tedricen artan bir mübalağa ile şairin muhayyilesini açığa çıkarırken her beytin “ağlar” şeklinde tekriri de bu coşkuyu artıran en önemli yapı hâline gelmiştir.

Muhteva

Vehbî’nin kasidesini şerh etmeden önce “şairin “ağlar” redifini tercih etme sebebi” üzerinde durmak şair-şiir bağlamında ağlama eyleminin şiire yansımaları konusuna açıklık getirecektir. Söz konusu bağlam, okuyucuyu iç ve dış dünyada ağlama eylemini ortaya çıkaran faktörlere ve bu durumun insan üzerindeki etkilerini tetkik etmeye yönlendirmektedir. Hz. Âdem’den beri ağlama metaforu tıpkı gülme, korkma, üzülme duyguları gibi insanın doğasında var olan fizyolojik veya psikolojik bir olgudur. Keder ve ızdırabın en somut göstergesi olan bu eylem kişinin affedilme, konuşma, bir şey talep etme, merhamet dileme gibi duygu durumlarını ifade etme biçimidir. Ağlama eyleminin dinî hayatta da önemli bir yeri vardır. Zira, Hz. Âdem cennetten çıkarıldığında işlediği günaha o kadar çok ağlamıştır ki göz yaşları sonunda affedilmesini sağlamıştır. Bir diğer peygamber Hz. Yakûb, oğlu Yusuf’un hasretiyle gözlerine perde inecek kadar ağlamıştır¹⁵. Öte yandan klasik Türk edebiyatının en güzel şiirleri sevgilinin hasretiyle ağlayan aşıkla- rı konu edinmiştir. Tek taraflı cereyan eden bu aşıkta seven ve ızdırap çeken aşıktır. Şiirde ağlama metaforu genellikle sevgilinin ayrılık acısı, vuslat ümidi veya cefalarını konu edinse de farklı sebeplerle gözyaşı dökten şairler de vardır. Bazen ölen bir kimsenin ardından dökülen gözyaşlarıyla inşa edilen beyitler¹⁶ bazen Allah’a duyulan derin sevgi ve samimiyetin tezahürü, bazen de devlet büyüklerinden başışlanma talebi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ağlama metaforunun insan psikolojisi üzerindeki etkisi diğer duygularla ilişkili olup bu eylemin fizyolojik ve psikolojik sebeplere tepki olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda Vehbî’nin “ağlar” redifli kasidesi onun

¹⁴ Yahya Kemâl Beyatlı, *Edebiyata Dair*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971, s. 134.

¹⁵ Süleyman Uludağ, “Ağlama”, *DİA*, İstanbul, 1988, c. 1, s. 473.

¹⁶ Şeyh Galib’in Esrar Dede için yazdığı mersiye ağlama eylemini konu edinen şiirlerin başarılı bir örneğidir:

Kan ağlasın bu dîde-i dür-bârım ağlasın
Ansin benim o yâr-i vefâdârım ağlasın
Çeşm ü dehân u ârız u ruhsârım ağlasın
Baştan başa bu cism-i siyeh-kârım ağlasın
Ağyarım ağlasın bana hem yârım ağlasın
Güş eyleyen hikâyet-i Esrâr’ım ağlasın (M.1/1).

psikolojisini yansıtmaması bakımından önemlidir. Kadılık görevinden azledilen şairin çektiği sıkıntılar, şiirinde havf u reca arasında bir ağlayışa dönüşmüştür. Ancak kasidede ağlamanın coşkusu öyle yücedir ki şair bu hâliyle her varlığı kendi derdine ağlatmış adeta kederini kâinatın bütün ızdıraplarına mihver yapmıştır. Ağlamanın en belirgin özelliği gözden akan yaştır. Vehbî ilk beyitte kendisine ağlayanın sadece göz olmadığını belirterek derdini yazmak için eline aldığı kalemin bile kan ağladığını dile getirmiştir:

Sanma ancak bana bu dîde-i giryân ağlar
Derdimi yazdığı demde kalemim kân ağlar

İkinci beyitte gönlünü süt annesiz kalmış bir bebeğe benzeten şairin gözyaşlarına pişmanlık duygusu iştirak etmiştir. Bir bebeğin iletişim kurabilmesi ve ihtiyacını anlatabilmesinin yolu ağlamaktır. Bu ihtiyaçların en önemlisi bebeğin anne ile kurduğu vücut temasıdır. Anne şefkati görmeyen bebek kendini güvende hissetmediği için daha çok ağlayacaktır¹⁷. Beyitte yer alan “giryasin artırmadadır” ifadesi muhtemelen bu hususa dikkat çekmek için kullanılmıştır. Kadılık görevinden uzaklaştırılınca hamisiz kalan Vehbî, gönlünü süt annesiz kalmış bebeğin hâline benzeterek dünyaya geldiğine pişman olup şiddetle ağlamaktadır. Beytin ikinci mısraı “çok eziyet görmek, üzülmek, bezdirilmek” anlamlarına gelen “doğduğuna pişman olmak” deyimini hatırlatmaktadır:

Tıfl-i bî-dâye-yi dil giryasin artırmadadır
Âleme geldiğine oldu peşîman ağlar

Halil Hamîd Paşa'ya derdini anlatmak için eline kalem alan Vehbî'nin önce kalemi kan ağlamış, ardından gözyaşları çoğalmıştır. Feleğin acımasızlığı karşısında kimsesiz ve çaresiz hisseden şair, aşağıdaki beyitte durumun vehametini “yetimler bu garip ve perişan hâlimi görse kendi dertlerini unutup benim için ağlamaya başlar” diyerek anlatmıştır:

Bî-kesem öyle ki bu hâl-i garîbim görse
Kendi derdin unutup bana yetîmân ağlar

Klasik Türk edebiyatında şairlerinin döktüğü gözyaşları kâinatta her varlığa sirayet edecek kadar yakıcı olmuştur. Mütemadiyen ağlayan göz, sonunda ya etrafındaki her şeyi ağlarken görmüş ya da dönen kubbeyi bile su renginde tahayyül etmiştir¹⁸. Gözyaşının olduğu yerde ateş de vardır.

¹⁷ Abdurrahman Kasapoğlu, ““Ağlama” Olgusu Modern Psikoloji ve Kur’ân Eksenli Bir Yaklaşım”, *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2015, c. 6, S. 1, s. 16.

¹⁸ “Âb-gündür günbed-i devvâr rengi bilmezem
Yâ muhîr olmuş gözümden günbed-i devvâra su” (K.3/2)

Baktığı yeri ateş olarak gören şairler kırmızı rengi sebebiyle “gül-i handân”ı ateşle ilişkilendirmişlerdir. Vehbî'nin kasidesinde ise “gül-i handân” ağlama eylemiyle ön plana çıkmıştır. Beyitte güllerin üzerinde buharlaşma ile oluşan çiy tanesinin göz olarak tahayyül edilmesi de Vehbî'ye has bir benzetmedir. Gül, şairin eteğini sitem dikeninin pençesinde harap olmuş hâlde görünce, gülmeyi bırakıp çiy tanesinin gözüyle kan ağlamıştır. Çiy tanesinin kanlı yaş olarak tasviri gülün kırmızılığıyla ilgilidir. Şeffaf bir su kabarcığı olan şebnem, gülün üzerinde kırmızı renkte görünmüş, muhtemelen havanın ısınmasıyla akıp gitmiştir. Çiy tanesiyle gözyaşının akması arasında benzerlik ilgisi kuran şairin beyitte gülün gülü tercih etmesi ağlamanın zıddı olması bakımından bilinçli bir kullanımdır. Gülün diğer ayırt edici özelliği dikenidir. Klasik edebiyatta genellikle aşğın ayrılık dikeniyi yırtılan eteği Vehbî'de “sitem diken”i terkibiyle yoksulluk ve çaresizliğin sembolüne dönüşmüştür:

Pençe-yi hâr-ı sitemde görelî dâmenimi

Çeşm-i şebnemle benimçün gül-i handân ağlar

Klasik Türk edebiyatı mazmunlarını “ağlama” eylemiyle ilişkili kullanan şair, su ve susuzluk kavramlarıyla kurulu bir tezat örneği vermiştir. Şairlerin sıklıkla kullandığı mazmunlardan olan ve manevi neşeyi, aşkı, ırfa-nı, sevgilinin dudağını karşılayan çeşme-i hayvân/âb-ı hayât/âb-ı hayvân¹⁹ (=ölümsüzlük suyu) aşağıdaki beyitte Vehbî'nin susuzluğuna ağlamasıyla konu edilmiştir. Rivayete göre İskender, Hızır ile ölümsüzlük suyunu aramış; ancak Hızır'ın bulduğu suya İskender erişememiştir. Vehbî her ne kadar İskender'in adını anmasa da bu yolculukta/arayıta kendisinin de İskender gibi susuz kaldığını “teşne-leb” ifadesini kullanarak dile getirmiş, “çeşme-yi hayvân”ın dilek yolunun karanlığında dalkavuklarla birlikte susuzluğuna ağladığını dile getirmiştir:

Zulmet-i râh-ı talebde bu tekâpûlar ile

Teşne-leb kaldığıma çeşme-yi hayvân ağlar

Kasidede tabiat, ihtiva ettiği unsurlarıyla şairin düşünce ve hayallerine zemin oluşturmuş ve ağlama eylemi deniz, dağ, bulut, yağmur, rüzgâr gibi tabiata ait unsurlarla istiare edilmiştir²⁰. Bu ağlayışın tek sebebi isteklerine erişemeyen şairin kederli ve yoksun hâlidir. Klasik şiirde ağlama sembolü olarak kullanılan bulutlar²¹ genellikle aşğın dertli hâline gözyaşı dökerken

¹⁹ Ahmet Talât Onay, “Âb-ı Hayât”, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000, s. 55; İskender Pala, “âb-ı hayât”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 3.

²⁰ Kerbelâ mersiyelerinde de şair kendi ağlamalarına ve yasına tabiatın iştirak etmesini istemektedir.

²¹ Hayretî'nin şu beyti de ağlama eyleminin bulut istiaresiyle anlatıldığı örneklerden biridir:

tasvir edilmiştir. Vehbî de bulut sembolünü kullandığı beytinde yağmuru şefkat gözyaşları olarak tahayyül etmiş ve “bahar bulutları istek tarlamın çorak bir yer olduğuna şefkat gözyaşlarıyla ağlar” demiştir. Beyitte geçen “ebr-i bahârân” terkibi baharda yağmurun çok yağması, “giry-e-yi şefkat” terkibi ise tabiatın canlanmasını sağlayan bahar yağmurlarının rahmet ve merhameti temsil etmesi sebebiyle söz konusu edilmiştir²²:

Kışt-zâr-ı emelim şûre-zemîn olduğuna

Giry-e-yi şefkat ile ebr-i bahârân ağlar

Kasidede gözyaşı ilgisi kurulan mazmunlardan biri de la'l ile aynı özellikleri taşıyan yakuttur. Kırmızı yakut taşı aşığın ağlamaktan kızarmış gözü veya kanlı gözyaşları arasında benzerlik ilgisiyle söz konusu edilmiştir²³. Vehbî'nin beytinde “yakut rengine dönen kanlı gözyaşının şairin kara talihi-ne kanlar dökerek kan ağladığı” dile getirilmiştir. “Kanlı gözyaşı” ve “yakut” sözcükleri arasında kırmızı rengi sebebiyle ilgi kuran şair, “kan” ve “damla” kelimelerinin tekrarını Farsça karşılığı olan “hun” ve “katre” sözcükleriyle yapmış, ikinci mısırda geçen “kan dökmek” ve “kan ağlamak” deyimleriyle de tekrar ve mübalağa sanatını genişletmiştir:

Tamla-i yâkûta döner katre-yi hûn-ı eşki

Sahtî-yi bahtıma kanlar dökerek kân ağlar

Kasidede su ile ilgili her unsurun gözyaşına dönüştüğü görülmektedir. Bu unsurlardan biri de “yakıcı sıcaklıktaki hamam çeşmesi” anlamına gelen “lûle-i germâbe-yi sûzân”dır. Beyitteki “çağlamak” ve “sûzân” kelimeleri hem hamam çeşmesi hem ağlama eylemi için uygundur. Vehbî; çıplaklığı, yoksulluğunu ifade etmek için mecazi anlamda kullanarak “yakacak derecede sıcak akan hamam çeşmesi tenimdeki istek elbisesinin çıkartılışına ve böyle çıplak kalışıma çağlayarak ağlar” demiştir. Şairin üzerindeki emel elbisesinin çıkartılması işini, mevkini, itibarını kaybetmesi şeklinde yorumlanabilir. Suyun ve gözyaşının yakıcılığı Vehbî'de bir nevi “beyân-ı sûziş” (=yanmanın beyanı)²⁴ niteliğinde olup şairin ateş renkli mısralar dile getirmesine sebep

“Dâne-i bârân degüldür yer yüzine dökülen

Derd ile göklerde olmuştur bulutlar eşkbâr” (K.9/78)

²² Vehbî'nin şiirlerinde yağmurun rahmet ve merhamet vesilesi olduğu “bârân-ı himmet, bârân-ı ref'et, ebr-i şefkat, ebr-i ihsân” gibi terkiplerle kurulan örneklere rastlamak mümkündür. Bkz. K.39/52, K.37/30, K.34/36, K.21/25.

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kamile Çetin, “Ahmed Paşa ve Ahmed-i Rıdvân'ın “la'l” redifli kasidelerinin mukayesesi”, *Rumeli De Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2022, (26), s. 583; Pala, “yakût”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 479.

²⁴ Şeyh Galip'in bir beytine işaret edilmiştir. “Çınarın etrafa saçtığı kıvılcımlar gibi aşıklar da ateş renkli mısralar söyleyerek yandığını gösterir” anlamındaki beyit şöyledir:

“Beyân-ı sûziş eyler herkes isti'dâd-ı fitratdan

Eder berceste âşık mısra'-ı rengin çenâr âteş” (G.164/8)

olmuştur:

Böyle uryân ten-i esbâb-ı emel kaldığıma

Çağlayıp lûle-yi germâbe-yi sûzân ağlar

Klasik Türk edebiyatında sık kullanılan mazmunlardan biri de dolaptır. Kuyu veya dereden su çıkarmak için kullanılan dolap ile aşığın gözyaşları dökerek dönmesi²⁵ arasında benzerlik kurulmuştur. Gül bahçesine yerleştirilen dolap, inilti ve ağlamayı andıran sesler çıkararak su dökmesi²⁶ bakımından şairin yapraksız gönlündeki ümit bağının kuruluşuna inleyip feryat etmesiyle söz konusu edilmiştir. Beytin ilk mısraı Vehbî'nin kasidede kullandığı en uzun terkib olması bakımından da dikkati çekmektedir:

Hüşkî-yi bâğ-ı ümîd-i dil-i bî-bergim için

Nâle vü zâr ile dölâb-ı gülîstân ağlar

Önceki beyitte bahar bulutlarının ağlamasını konu edinen şair, tabiat unsurlarından biri olan nehirlerin çağlamasını da gözyaşının sel gibi akmasına benzetmiş, “çağlayan nehirler gözyaşımın sel gibi coştüğünü gördükçe şefkat dolu gözüyle (benim için) ağlar” anlamına gelen aşağıdaki beyti dile getirmiştir:

Cûşîş-i eşkimi seyl-âb gibi gördükçe

‘Ayn-ı pür-şefkat ile cûy-i firâvân ağlar

Genellikle şarap üzerinde bulunan hava kabarcığı olarak bilinen habab, kasidede şairin hâline ağlayan göz şeklinde tahayyül edilmiştir. Birbiriyle bağlantılı olan “humâr, habâb, cür’a, sâgar ve rindân” kelimeleriyle kurulan tasvire göre “rindlerin içki kadehi, şarap üzerindeki hava kabarcığı gözüyle şairin sersemliğine (=baş ağrısı) damla damla içki saçarak ağlamıştır.” Rindlerin kadehindeki habâb gözünü kendi derdine ağlatan Vehbî, “efşân” kelimesiyle gözyaşlarının etrafa saçılacak kadar çokluğuna, “pür-humâr” sözcüğünün münasebetiyle de çektiği sıkıntı ve mihnetin derecesine işaret etmiştir:

Pür-humâr olduğumu çeşm-i habâb ile görüp

Cür’a-efşân olarak sâgar-ı rindân ağlar

Kasidede derdiyle ağlayıp inleyen şairin göklere erişen feryadı yakıcılığı ile dağın tepesindeki şimşegi bile eritmiş; bu durumu gören dağ, taş kalpli olmasına rağmen şairin hâline ağlamıştır. Dağın taş kalpli olması hem gerçek hem mecaz anlamın kastedildiği tevriye sanatıyla manayı derinleştirirken

²⁵ Pala, “dolâb”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 124.

²⁶ Ahmet Atilla Şentürk, “Dolap”, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, OSEDAM, İstanbul, 2019, c. 3, s. 262-265.

şairin dağı taşı eritecek kadar yakıcı olan feryadı klasik şiirdeki “ah” kavramına işaret etmektedir. Sözlüklerde farklı anlamlara gelen “ah” yeis, azap, hüznün, ızdırap gibi kalbî hâllere delalet eden bir edattır. Tasavvufta “ah”, Allah lafzının ilk ve son harfi bir araya getirilerek meydana gelmiştir. Buna göre aşışın ahı, aşk ateşiyle kulun inleyişi ve Allah’a sığınması anlamına gelmektedir²⁷. Göklere yükselen ah, bazen yıldızların, ay ve güneşin tutuşup yanmasına, bazen Vehbî’nin beytinde olduğu gibi demir veya taş benzeyen gönüllerin yumuşamasına sebep olmaktadır²⁸. Beyitte kullanılan berk (=şimşek) sözcüğü yakıcılık vasfıyla ah ile benzerlik gösterir. Aşık bazen ahının şimşegi ile cihanı yakan²⁹ bazen de dağı taşı eritendir:

Berk-i kûhsârı dahi nâle-yi germim eridip
Yüregi taşdan iken kûh-ı girân-cân ağlar

Vehbî’nin kasidesindeki en orijinal benzetmelerden olan biryan/büryan, gam demirinin şişinde döne döne ağlamaktadır. Bilindiği gibi şiş üzerindeki kebab ateş üzerinde dönerek pişmektedir. Bu esnada kebaptan damlayan kanlar şairin muhayyilesinde hayalî bir nedene bağlanmıştır. Hüsn-i ta’lîl sanatının ön planda tutulduğu beyitte “kebabın kan akıtmasının sebebi ateştir zannetme, o kebab gamın demir şişinde dönerek benim hâlime ağlar” denilmiştir:

Hûn-çekân olduğuna sanma sebab âteştir
Sih-i gamda dönerek hâlime biryân ağlar

Gündüzü gibi gecesi de elem ve ızdırapla geçen şair, mekânın poetikasını daraltarak yatak odasında yanan mum tasvirine yer vermiş ve “yatak odasının mumu yanma kuvvetiyle yağın gözyaşı gibi akıtip benim yürek yangınım için ağlar” demiştir. Beyitte görselliğe dayalı bir anlatımla yağın damla damla akıtan mum teşbihine yer verilmiştir. Bu damlaların akma sebebi tıpkı ağlayan kimsenin hâli gibi yanmaktır. Ayrıca beyitte beş defa tekrarlanan “ş” sesiyle ağlama eyleminin devamlılığına işaret edilmiştir:

Revganın tâb-ı güdâzişle edip eşk-i revân
Sûziş-i sînem için şem’-i şebistân ağlar

Vehbî şiirinde, cümle semantiği bakımından birbiriyle anlam ilgisi olan kelimelerin harmoni oluşturmaları sağlamış, anlatılmak istenen temel dü-

²⁷ Ethem Cebecioğlu, “Ah”, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 36.

²⁸ Pala, “âh”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 10.

²⁹ Fuzûlî’nin bir beytinde geçen “berk-i âh” terkibine işaret edilmiştir:

Yandırıp cânım cihân-sûz etme berk-i âhımı

Âsman hur-şîd-i rahşânın gerekmez mi sana (G.19/5)

şünceyi, her beyitte tekrar eden “ağlar” redifine bağlamıştır. Şiirde tabiata ait unsurlardan okyanus dalgaları, etrafa saçılması ve tuzlu olması münasebe-tiyle gözyaşına benzetilirken şairin kederinin derinliği yine okyanusla mana bakımından ilgili olan “girdâb” kelimesiyle açıklanmıştır. Girdâb, denizde ve nehirde suların dolap gibi döndüğü tehlikeli bir yerdir³⁰. Vehbî, içinde bulunduğuşu keder ve düşkünlüğü girdâba benzeterek perişan hâlini “okyanus-ların dalgası böyle keder girdabının düşkünü olduğuma acı gözyaşı saçarak ağlar” şeklinde dile getirmiştir:

Böyle üftâde-yi gird-âb-ı melâl olduğuma

Eşk-i telhin saçarak mevce-i ummân ağlar

Temeli ağlama eylemi üzerine inşa edilen şiirlerde olduğu gibi Vehbî'nin kasidesinde de Hz. Yakûb; ayrılık acısı, çok ağlaması ve külbe-i ahzân gibi telmih konularıyla anılmıştır. Kur'ân-ı Kerîm'de ahsenü'l-kasas (=kıssaların en güzeli) tabiriyle bilinen Yusuf peygamberin kıssası, Hz. Yakûb'un cefasını ve sabrını anlatması bakımından hikmet doludur. Külbe-i ahzân (=hüzünler kulübesi), Yakûb peygamberin Hz. Yusuf'un hasretiyle yıllarca ağlaya ağlaya gözlerini kaybettiği kulübesidir³¹. Vehbî “ayrılık acısı beni Yakûb peygambere benzettiğinden beri hüzünler kulübesi feryat ve figanıma ağlar” anlamına gelen aşağıdaki beytinde derdinin çokluğunu ifade etmek için külbe-i ahzanı bile kendisi için ağlarken tasvir etmiştir:

Gam-ı hicrân beni hem-hâlet-i Ya'kûb edeli

Girye vü nâlişime külbe-yi ahzân ağlar

Şair, son beyitte Halil Hamîd Paşa için “Âsaf” ve “der-i lütuf”; kendisini için “gam-dîde-yi mahzûn” ve “Vehbî-yi nâlân” terkiplerini kullanarak leff ü neşr, tecrid, istiare, telmih gibi edebi sanatlarla manayı kuvvetlendirmiştir. Hz. Süleyman'ın veziri olarak bilinen Âsaf, İbn Barayhâ'nın adıdır. Klasik Türk şiirinde istiare yoluyla çokça kullanılması sebebiyle “sadrizam” anlamı kazanmıştır. Ahmet Talat Onay, şairlerin vezirlere yazdığı kasidelerde fahriye veya ta'rif-i nefse girerken Âsafâ hitabıyla başladığını belirtmiştir³². Dönemin sadrazamı Halil Hamîd Paşa'nın “der-i lütfunda dîde-i giryân” olan Vehbî de aynı amaçla Paşa'ya “ey Âsâf” şeklinde seslenmiş, “o acılar görmüş kederli (kimseyi/şairi) güldürmen için inleyen Vehbî lütuf kapına ge-

³⁰ Doktor Hüseyin Remzî, *Lügat-i Remzî*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2018, c. 2, s. 197.

³¹ Onay, “Gülbe-i Ahzân”, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, s. 223; Pala, “Külbe-i Ahzân”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 281.

³² Onay, “Âsaf”, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, s. 93; Pala, “Âsaf”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 33; Şentürk, “Âsaf”, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, c. 1, s. 359.

lip ağlar” anlamına gelen beyitle medet dilemiştir:

Âsafâ güldür o gam-dîde-yi mahzunu meded

Der-i lutfunda gelip Vehbî-i nâlân ağlar

Vehbî'nin “ağlar” redifli kasidesi muhtevanın mahiyeti hususuna açıklık getirmek amacıyla Şerife Yalçınkaya'nın gazel tahlilinde uyguladığı yöntemlerden hareketle tablolaştırılmıştır³³. Beyitlerdeki kavramların anlam kategorisini gösteren tabloda ilk beyitte ağlayan iki unsur dikkati çekmektedir. Birincisi “dîde-i giryân”, ikincisi “kalem” dir. Son beyit ise fâ'îl, mef'ûl ve etkilenme şeklinin iki mısradaki da görülmesi açısından önemlidir. Tecrit sanatının yer aldığı bu beyitte Vehbî, gam-dîde-yi mahzûndur. “Asafâ” şeklinde seslendiği kişi dönemin sadrazamı Halil Hamîd Paşa'dır. Aynı beyitteki ikinci fâ'îl olan bu isim etkilenme şekliyle diğer beyitlerden ayrılmıştır. Kasidenin tamamında ağlama eylemi söz konusuysa Halil Hamîd Paşa için “güldür” fiilini kullanan Vehbî, şiirin sonunda etkilenme şeklini ağlamaktan gülmeye çevirmiştir. Bu bilinçli kullanım, Vehbî'nin sanatındaki ve şiiri yazma amacındaki başarısını ortaya koymaktadır. Nitekim yedi yıllık işsizlik ve sefalet döneminden sonra Halil Hamîd Paşa'nın der-i lutfunda gam-dîde-i mahzûn olan Vehbî, yeniden kadılık görevine dönmüştür.

Fâ'il		Mef'ûl	Etkilenme Şekli
1. Beyit	Dîde-i giryân/ Kalemim	Derdimi yazdığı demde	Ağlar/ Kan ağlar
2. Beyit	Tıfl-ı bî-dâye-yi dil	Âleme geldiğine oldu peşimân	Giryesin artırmadadır/ Ağlar
3. Beyit	Yetimân	Hâl-i garîbim görse	Kendi derdin unutup ağlar
4. Beyit	Çeşm-i şebnemle gül-i handân	Pençe-i hâr-i sitemde görelî dâmenimi	Ağlar
5. Beyit	Çeşme-i hayvân	Zulmet-i râh-ı talebde bu tekâpular ile teşne-leb kaldığıma	Ağlar
6. Beyit	Ebr-i bahârân	Kışt-zâr-ı emelim şûre zemîn olduğuna	Girye-yi şefkat ile ağlar
7. Beyit	Katre-i hûn-ı eşk	Sahti-i bahtıma	Kanlar dökerek kan ağlar
8. Beyit	Lûle-i germâbe-yi sûzân	Böyle uryân-ten-i esbâb-ı emel kaldığıma	Çağlayıp ağlar
9. Beyit	Dolâb-i gülîstân	Huşkî-yi bağ-ı ümid-i dil-i bî-bergim için	Nâle vü zâr ile ağlar
10. Beyit	Cûy-ı firâvân	Cûşîş-i eşkimi seyl-âb gibi gördükçe	'Ayn-ı pür-şefkat ile ağlar
11. Beyit	Sâgar-ı rindân	Pür-humâr olduğumu görüp	Cür'a-efşân olarak ağlar
12. Beyit	Kûh-i girân-cân	Berk-i kühsârı nâle-yi germim eridip	Ağlar
13. Beyit	Biryân	Hâlime	Sih-i gamda dönerek ağlar
14. Beyit	Şem-i şebistân	Sûziş-i sinem için	Revganın tâb-ı güdâzişle edip eşk-i revân ağlar
15. Beyit	Mevce-yi ummân	Böyle üftâde-yi gird-âb-ı melâl olduğuma	Eşk-i telhin saçarak ağlar

³³ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Şerife Yalçınkaya, *Şâirin Lirik Mülkü Gazel (Türk-Osmanlı Gazeli)*, Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2023.

16. Beyit	Külbe-yi ahzân	Gam-ı hicrân beni hem-hâlet-i Ya'kûb edeli giryê vü nâlîşime	Ağlar
17. Beyit	Vehbî-yi nâlân/ Asaf	Gam-dîde-i mahzûn/ Meded	Der-i lûtfunda gelip ağlar/ Güldür

SONUÇ

Vehbî'nin Sadrazam Halil Hamîd Paşa'ya yazdığı “ağlar” redifli kasideinde Remel bahrini kullandığı, kafiye türünün mürdef şekline yer verdiği ve kafiye yapıyı oluşturan sözcüklerin genellikle Arapça ve Farsça kökenli olduğu görülmüştür. Şiirde daha çok tabiata ait unsurlardan oluşan muhteva “çeşme-i hayvân, gül-i handân, ebr-i bahârân, dolâb-ı gülistân, cûy-i firâvân, kûh-ı girân-cân, mevce-i ummân” terkipleriyle kurulmuştur. Beyitlerde kullanılan kelimeler ve onların anlam katmanları şairin kelime hazinesini yansıtmaları bakımından önemlidir. Bu bağlamda kasidede bazen bir kelimenin farklı dildeki karşılığına rastlanmıştır. Mesela kan kelimesi Farsça “hun” sözcüğü ile karşılanmıştır.

Kasidede ağlama eyleminin en yoğun ifadesi beyit sonlarında tekrar eden “ağlar” redifinde görülmektedir. Bunun yanı sıra Farsça “ağlayan, ağlayış, gözyaşı, göz” anlamlarına gelen “giryân, giryê, eşk, çeşm/dide” kelimeleriyle kurulan terkiplerde, eylemin farklı nüanslarına yer verilmiştir. Bu bağlamda “giryê-yi şefkat” terkibi merhamet duygusunun ifade biçimiyken “katre-i hûn-ı eşk” gözyaşının kanlı akmasına, “cûşîş-i eşk” çokluğuna, “eşk-i revân” akıcılığına, “eşk-i telh” yakıcılığına işaret etmektedir. Vehbî şiirinde “tıfl-ı bî-dâye-yi dil, pençe-yi hâr-ı sitem, zulmet-i râh-ı talep, katre-yi hûn-ı eşk, üryân-ten-i esbâb-ı emel, lûle-i germâbe-yi sûzân, üftâde-yi gird-âb-ı melâl, hem-hâlet-i Yâkub, gam-dîde-yi mahzun” gibi dört kelimeye kadar çıkan terkip örneklerine yer vermiş, dokuzuncu beyitte ise “huşkî-yi bâğ-ı ümîd-i dil-i bî-berg” terkipleriyle kelime sayısını beşe çıkarmıştır.

Şiirde ağlama eyleminin ifade biçimi olan gözyaşı, genellikle teşbih ve tezat sanatından istifade edilerek tasvir edilmiş; bunun yanı sıra tenasüp, leff ü neşr, istiare, telmih, mübalağa, hüsn-i ta'lil gibi sanatlara da yer verilmiştir. Vehbî'nin *Divan'*ında ağlama eylemini konu edinen hadis-i şerife yer vermesi ve şiirini bu hadisten mülhem kaleme alması, onun dinî literatüre vakıf olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın sonucunda 18. yüzyıl Osmanlı şiirinin genel özellikleri çerçevesinde Sümbülzâde Vehbî'nin şiirinin şekil yönünü oluşturan vezin, kafiye ve redif yapıları ile muhteva yönünü oluşturan kaynaklar, terkip, kavram ve tasvirler tespit edilip örneklerle izah edilmiştir. Bu bağlamda Arapça, Farsça

sözcüklerin yoğun kullanımı, uzun terkiplere yer verilmesi, tasvirlerin ağlama metaforuyla şekillenmesi, orijinal benzetmelerin hayal gücünü zorlaması, aynı sözcüklerin farklı veya mecaz anlamlarına yer verilmesi Vehbî'nin kasideinin genel özellikleridir denilebilir.

KAYNAKÇA

- Banarlı, Nihad Sâmî, *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi*, MEB, İstanbul, 1998.
- Beyatlı, Yahya Kemâl, *Edebiyata Dair*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971.
- Beyzâdeoğlu, Süreyya, "Tannâne Kasidesi", *Dergâh*, 1991, c. 2, S. 14, ss. 10-12.
- Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri I-II-III ve Ahmed Remzi Akyürek Miftâhu'l-Kütüb ve Esâmî-i Müellifin Fihristi*, Bizim Büro Basımevi Yayın Dağıtım, Ankara, 2000.
- Cebecioğlu, Ethem, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2009.
- Celaleddin es-Suyûtî, *el-Leâli'l-Masnûa*, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut, 1417, (1/193).
- Çavuşoğlu, Mehmed- Tanyeri, M. Ali, (*Hayretî*) *Dîvan*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 2023; e-kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/118576,hayreti-divanipdf.pdf?0> [E.T. 13.V.2025]
- Çetin, Kamile, "Ahmed Paşa ve Ahmed-i Rıdvân'ın "la'l" redifli kasidelerinin mukayesesini", *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2022, (26), ss. 582-602.
- Doktor Hüseyin Remzî, *Lügat-i Remzî*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2018.
- Ebû Abdullah Fahreddin Râzî, *Mefâtihü'l-Gayb*, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut, 1430, (2, 409).
- İpekten, Haluk, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
- İsmail Habîb, *Edebiyat Bilgileri*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942.
- İsmail Hakkı Bursevî, *Rûhu'l-Beyân*, Dâru'l-Fikir, Beyrut, ts. (7/63)
- Kasapoğlu, Abdurrahman, "'Ağlama" Olgusu Modern Psikoloji ve Kur'an Eksenli Bir Yaklaşım", *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2015, c. 6, S. 1, ss. 9-43.
- Kocatürk, Vasfi Mahir, *Türk Edebiyatı Tarihi*, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1964.
- Kolektif, *Fuzûlî Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.
- Kolektif, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, c. 8, 1976.
- Kolektif, *Yaşamları ve Yaptıklarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, YKY, İstanbul, 2002.
- Kuru, Selim Sırrı, "Sünbülzâde Vehbî", *DİA*, İstanbul, 2010, c. 38, ss. 140-141.
- Nurettin Ali İbn Arrâk, *Tenzihü'l-Ş-Şeriatî'l-Merfûa*, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrut, 1399, (1/263).
- Okçu, Naci, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, TDV, Ankara, 2011.

- Onay, Ahmet Talât, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2000.
- Pala, İskender, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Saraç, M. A. Yekta, *Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*, Gökkuşbu, İstanbul, 2022.
- Şentürk, Ahmet Atilla, *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, OSEDAM, İstanbul, 2019.
- Tahir-ül Mevlevî, *Edebiyat Lügati*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1994.
- Tarlan, Ali Nihad, *Metinler Şerhi'ne Dair*, Sühulet Basım Evi, İstanbul, 1937.
- Taşan, Cüneyt, "Tâhirü'l-Mevlevî'nin "Sünbülzâde Vehbî'nin Tannâne ve Tayyâre Kasideleri" Adlı Eseri (İnceleme-Metin)", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2018.
- Uludağ, Süleyman, "Ağlama", *DİA*, İstanbul, 1988, c. 1, ss. 473-474.
- Ünal, Mehmet-Çalışkan, Nurettin, "Manzum Bir Sefaretnâme: Tannane Kasidesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2015, c. 8, S. 40, ss. 158-169.
- Yalçınkaya, Şerife, *Şâirin Lirik Mülkü Gazel (Türk-Osmanlı Gazeli)*, II. Baskı, Paradigma Akademi Yayınları, Çanakkale, 2023.
- Yenikale, Ahmet, *Sünbülzâde Vehbî Divânı*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 2017; e-kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-Vehbî-divanipdf.pdf?0> [E.T. 13.V.2025].
- Yöntem, Ali Canip, "Sünbülzade Vehbî", T.D.E.D., 1946, c. 1, S.1, ss. 81-104.

MÛSİKÎ UNSURLARI AÇISINDAN ŞEYHÜLİSLAM ES'AD EFENDİ DİVANİ ÜZERİNE BİR İNCELEME*

Halil Yasin APA**

Melek DİKMEN***

Özet: Klasik dönem Türk şiirinde dinî tasavvufi muhtevanın yanı sıra tabiat, sosyal hayat, kozmoloji, gelenek ve görenekler gibi pek çok unsur konu edilmiş, çeşitli edebî sanatlarla birlikte işlenmiştir. Bu bağlamda, işlenen konulardan biri de mûsikî olmuş, klasik dönem şairleri söz konusu terimleri şiirlerinde farklı şekillerde kullanmışlardır. Bu çalışmada XVIII. yüzyılda yaşamış, döneminin önemli şahsiyetlerinden ve bestekârlarından olan Şeyhülislâm Esad Efendi'nin Divanı'ndan hareketle mûsikî konusu ele alınmaya çalışılacaktır. Şeyhülislâm kimliğinin yanı sıra daha önce icra ettiği fetva eminliği, kadılık, müderrislik gibi devlet kademelerinde muhtelif ve mühim görevlerde vazife almasıyla, şair ve musikişinaslığıyla ön plana çıkan Şeyhülislâm Esad Efendi'nin günümüze ulaşan sekiz eseri bulunmaktadır. *Tezkire-i Mûsikîşinâsân* ve *Tezkire-i Hânendegân* adlarıyla da bilinen *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr*, mûsikîşinaslara dair müstakil bir eserdir. Sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'ya ithaf edilen eser, içinde Sultan I. Ahmed ile III. Ahmed devirleri arasında yetişen bestekârlardan büyük bir kısmının biyografilerini bulundurmaktadır. Şeyhülislâm Esad Efendi'nin mûsikîşinaslığı *Atrabü'l-Âsâr* dışında *Divan*'ında da görülmektedir. Yedi beyitten oluşan gazelinde kanun, rebab, tanbur, ney, ud, def gibi enstrümanlardan istifade etmek suretiyle müstakil şiir yazmış; na't türündeki şiirinde rebab, miskal gibi sazları Hz. Peygamber'i övmek için benzetme yoluyla kullanmıştır. *Şeyhülislam Esad Efendi Divanı*'nda müzik aletleri haricinde makamlara da yer verilmiştir. Makamları kelime anlamlarından hareketle ele aldığı gibi kendi formları, iniş çıkış seyirleri, bir makamdan başka bir makama geçkideki kuralları da söz konusu ederek büyük bir incelikle işlediği görülmektedir. Şeyhülislam şairin *Divan*'ındaki örnek beyitlerden hareketle mûsikî terimleri ele alınacak, enstrüman, makamın yanında mûsikî terimlerini ne şekilde ele aldığı incelenmekte, beyitlerde kullandığı teşbih unsurlarıyla değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mûsikî, Şeyhülislâm, Esad Efendi, Divan, Atrabü'l-Âsâr.

Musical Elements In The Divan Of Sheikhuslislam Es'ad Efendi

Abstract: In classical Turkish poetry, in addition to religious and mystical themes, many elements of social life were discussed in poems and incorporated into various literary arts. In this context, music was one of the themes explored. Classical poets employ musical terms in various ways in their poems. This study will explore the subject of music, drawing on the Divan of

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan"da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, halilyasinapam@gmail.com, ORCID NO: 0000-0002-1182-5775

*** Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, melekdikmen@sdu.edu.tr, ORCID NO: 0000-0001-8035-2097

Şeyhülislam Esad Efendi, who lived in the 18th century and is considered one of the most important figures and composers of his time. In addition to his role as Şeyhülislam, Şeyhülislam Esad Efendi, who previously held important and various positions in government positions such as fatwa issuance, judgeship, and lecturership, and who is known for his poetic and musical expertise, has eight extant works. Among these, *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr*, also known as *Tezkire-i Müsikişinâsân* and *Tezkire-i Hânendegân*, is a standalone work on music lovers. Dedicated to Grand Vizier Nevşehirli Damad İbrahim Pasha, the work contains biographies of a large number of composers who emerged between the reigns of Sultan Ahmed I and Ahmed III. Şeyhülislam Esad Efendi's musical appreciation is evident not only in *Atrabü'l-Âsâr* but also in his *Divan*. In his seven-couplet ghazal, he composed independent poetry utilizing instruments such as the kanun, rebab, tanbur, ney, oud, and tambourine. In his na't poem, he used instruments such as the rebab and miskal as metaphors to praise the Prophet. In addition to instruments, the *Divan* of Şeyhülislam Esad Efendi also includes a detailed account of makams used in music. He examines makams based on their literal meanings, as well as their forms, their progressions, and the rules for transitioning from one makam to another. Drawing on exemplary couplets from Şeyhülislam's *Divan*, the poet's musical heritage will be examined, his treatment of other musical terms such as instrument and makam will be examined, and the similes he uses in his couplets will be evaluated.

Key Words: Music, Sheikh al-Islam, Esad Efendi, Divan, *Atrabü'l-Âsâr*

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nin 67. şeyhülislamı olan ve Osmanlı ilmiyye teşkilâtının önemli simalarından biri olan Mehmed Es'ad Efendi, Zilkade 1096 (Ekim 1685) tarihinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Kendisi, Osmanlı ilim ve kültür hayatına beş şeyhülislâm, çok sayıda kazasker, kadı, müderris, âlim ve şair kazandırmış Ebûishakzâde ailesinin bir ferdidir. Babası, Osmanlı Devleti'nin 56. şeyhülislâmı Ebû İshâk İsmail Efendi; ağabeyi ise yine şeyhülislâm pâyesine erişmiş İshak Efendi'dir.¹ Es'ad Efendi, ilk tahsilini babasından almış, ardından Mutavvelci Mehmed Efendi başta olmak üzere dönemin tanınmış ulemâlarından istifade etmiştir.² Kısa süre içinde mantık ilminin hem lafız hem de anlam yönlerini öğrenerek dikkatleri üzerine çekmiş, olağan süreç beklenmeden müderrisler arasına alınmıştır.³

1122 Recebinde (1710), Pasmakçızâde Seyyid Ali Efendi'nin ikinci meşihat döneminde kendisine verilen hâric derecesindeki "Galatasaray sâ-lisesi pâyesi" ile müderrisliğe adım atmıştır. Babasının şeyhülislâmlığı döneminde (1129–1130/1716–1717) "Musile-i Sahn"⁴ derecesiyle Abdüsselâm Medresesi'ne tayin edilmiş, akabinde Yenişehirli Abdullah Efendi'nin meşi-

¹ Muhammet Nur Doğan, *Şeyhülislâm Es'ad Efendi ve Divanının Tenkitli Metni*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1997, s. 9.

² Adnan İnce, *Mirzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi Tezkiretü's-suarâ İnceleme Metni*, Ankara, 2018, s. 89.

³ Alper Yıldırım, *Müstakimzade Süleyman Saadeddin'in Devhatü'l-Meşâyih Osmanlı Şeyhül-İslamlarının Biyografileri Adlı Eserinin Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi*, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans Tezi, 2014, s. 192.

⁴ Musile-i Sahn: Osmanlı eğitim sisteminde yüksek tahsile hazırlayan ve hareket-i dâhilden sonra gelen Sahn-ı Semân medrese derecesine verilen isimdir. Detaylı bilgi için bkz. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1993, c. 2, s. 585.

hatı sırasında (1131–1133/1718–1730) Sahn-ı Semân medreselerinden birine terfi ettirilmiştir. Es'ad Efendi, bu süreçte aynı zamanda Mekke ve Medine müfettişliğiyle fetvâ eminliği gibi mühim görevlerde de bulunmuştur.⁵ 1146/1733 yılında Selânik kadılığına “Edirne pâyesi” ile atanmış; ancak bu görevinden azledildikten sonra kendisine “Medîne-i Münnevvere pâyesi” tevdi edilmiştir. Kardeşi İshak Efendi’nin şeyhülislâmlığı sırasında, 1147 Muharrem’inde (Haziran 1734) “İstanbul pâyesi” ile Mekke kadılığına, 23 Zilkâde 1150 (14 Mart 1737) tarihinde “Anadolu kazaskerliği pâyesi” ile ordu kadılığına tayin edilmiştir. getirilmiştir.

Es'ad Efendi, 27 Muharrem 1157 (13 Mart 1744) tarihinde fiilen Rumeli kazaskerliğine atanmış,⁶ yaklaşık 17 ay bu görevde kaldıktan sonra 27 Cemâziyelâhir 1158 (27 Temmuz 1745) tarihinde görevinden alınmıştır. Bir yılı aşkın süreli mazuliyetin ardından, 10 Şevval 1159 (29 Ekim 1746) tarihinde tekrar aynı göreve tayin edilmiş, ancak 24 Receb 1160 (1 Ağustos 1747) tarihinde örfî süresini tamamlamadan ikinci kez azledilmiştir. Bu azlin ardından, Hisar ile Bebek arasında bulunan sahilhanesinde ikamete mecbur bırakılmıştır.

Sultan I. Mahmud’un teveccühüne mazhar olan Es'ad Efendi, 24 Receb 1161 (20 Temmuz 1748) tarihinde Defterdar’daki Neşâtâbâd Köşkü’ne davet edilerek, Seyyid Mehmed Zeynî Efendi’den boşalan şeyhülislâmlık makamına tayin edilmiştir. Bu görevi yaklaşık on üç ay süreyle ifa etmiş; iffet, dirayet ve doğrulukla yürüttüğü bu görevden 27 Şaban 1162 (12 Ağustos 1749) tarihinde azledilmiştir.⁷

Azlından sonra, önce Sinop sonrasında Gelibolu’da sürgün hayatı geçiren Es'ad Efendi, burada üç yıl kaldıktan sonra affedilerek İstanbul’a dönüşüne izin verilmiştir. Dönüşünden kısa süre sonra hastalanarak 10 Şevval 1166 (10 Ağustos 1753) tarihinde vefat etmiştir. Cenazesi, babası Ebû İshâk İsmail Efendi tarafından İstanbul’un Çarşamba semtinde inşa ettirilen camiin haziresine, babası ve ağabeyi İshak Efendi’nin yanına defnedilmiştir. Mehmed Es'ad Efendi, Şeyhülislâm Mirzazâde Şeyh Mehmed Efendi’nin damadı olup, bu evlilikten Şerif Mehmed Efendi adında bir oğlu ve klasik Türk edebiyatının önde gelen kadın şairlerinden olan Fitnat Zübeyde Hanım adında bir kızı dünyaya gelmiştir. 10 Şevval 1166 yılında (10 Ağustos 1753) cuma günü vefat eden Es'ad Efendi’nin mezar taşında yer alan “pîrâye-bahş-ı sadr-ı fetvâ” ifadesi şairin şeyhülislâmlığına işaret eder.⁸

⁵ İnce, *Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi Tezkiretü’ş-şuarâ İnceleme Metni*, s. 91.

⁶ İzzî Süleyman, *İzzî Tarihi*, Haz. Süleyman Yılmaz, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 911.

⁷ Doğan, *Şeyhülislâm Es'ad Efendi ve Divanının Tenkitli Metni*, s. 12.

⁸ Muhammet Nur Doğan, “Esad Efendi, Ebûishakzâde”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul, 1995, c. 11, s. 337-339.

Şeyhülislâm Es'ad Efendinin başta *Divan*'ı olmak üzere sekiz tane eseri bulunmaktadır. Eserleri içinde en çok dikkat çeken ve mûsikî ilmi açısından en mühim olanı *Atrabü'l-Âsâr fî Tezkireti Urefâi'l-Edvâr*'dır. Sadrazam Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'ya ithaf edilen eser, mûsikîşinaslar tezkiresi mesabesinde olduğu için aynı zamanda *Tezkire-i Mûsikîşinâsân* ve *Tezkire-i Hânendegân* adlarıyla da bilinmektedir. İçinde Sultan I. Ahmed ile III. Ahmed devirleri arasında yetişen bestekârlardan büyük bir kısmının bibliyografileri yer almaktadır. Mûsikîşinasların bibliyografilerinde onların hayatlarının yanı sıra sanat değerleri üzerinde durulmuş, bestelediği güftelerden örnekler verilmiştir.⁹ Bu eserden hareketle Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin mûsikî yönünün yaşadığı yıllarda önemli bir noktada olduğu anlaşılmaktadır.

Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Mûsikîşinaslığı

Şeyhülislam Es'ad Efendi kaynaklarda, Türk mûsikî tarihinin önemli şahsiyetlerinden ve devrinin tanınmış bestekârlarından biri olarak ifade edilmektedir. Mûsikîyi bir eğlence olmaktan ziyade ruhları ulvî âleme yaklaştıran, ruhî neşe ve hallere vesile olma vasıtası olarak kabul etmektedir. Es'ad Efendi konuyla ilgili ifadelerini mûsikîşinaslar tezkiresi olarak kaleme aldığı *Atrabü'l-Âsâr*'da şöyle ifade etmektedir: "Ol zevât-ı pür-berekâtın mahzâ agrâzı lehv ü lu'b olmayıp belki ervâh-ı nüfus-ı nâtika-i bi-âlem-i kuds ile te'nîs etmektir. Zira hüsn-i te'lîf-i nefehât ve tenasüb-i meratib-i nagamât mucib-i inbisât ü hâlât olmağın sahib-i nüfus-ı âliye mücâveret-i 'âlem-i 'ulvîyi tezekkür etmekle vâsıl-ı emâkin-i kudsiyân olur..."¹⁰

Ahmed b. eş-Şeyh Mustafa el-Gedûsî'nin kitap haline getirip şeyhülislâm Dürrîzâde Mehmed Ârif Efendi'nin fetvaları başta olmak üzere Dürrîzâde'den önceki bazı şeyhülislâmların fetvalarını da ihtiva eden *Netîcetü'l-Fetâvâ* adlı eserde, Es'ad Efendi'nin şeyhülislâmlık makamında görevli olduğu zamanlarda vermiş olduğu fetvalar da yer almaktadır. Kitapta yer alan fetvalar incelendiğinde Es'ad Efendi'nin mûsikîyle ilgili herhangi bir fetvasına rastlanmamıştır.¹¹

Bir musikişinas olarak günümüze dinî ve din dışı formlarda, değişik makam ve usullerde beste, ağır semâî, yürük semâî ve ilahi gibi birçok eser bestelemiştir. Bu eserlerde klasik musikimizin anlayış ve geleneklerine bağlı

⁹ Cem Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 7.

¹⁰ "O çok bereketli zatların tek maksatları oyun ve eğlence olmayıp aslında kudsiyet âlemine dâhil olan insan, ruhlar ile yakınlık peyda etmektir. Çünkü nefeslerin uyumunun güzelliği ve nağme mertebelerinin uyumu ruhî neş'e ve hallere sebep olduğundan yüksek nefislere sahip olanlar ulvî âleme yakınlığı zikir konusu ederek kutsal mekânlara ulaşırlar..." Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği*, s. 54.

¹¹ Tacetdin Bıyık, *Osmanlı Fetva Mecmuaları*, Gece Kitaplığı, Ankara, 2022, s. 158-159.

kalmıştır. Kesin olarak bilinmemekle birlikte ney ve tanbur çaldığı söylenmektedir.¹² Matbu mûsikî mecmualarında ve el yazması eserlerinde güftele-rine rastlandığı, fakat bestelerinin günümüzde hemen hepsinin unutulduğu belirtilmiştir. Bestelerinden sadece birkaç tanesi notaya alınmıştır ki güftesi şair Sâmi'ye ait olan “kâr-ı nâtık”, unutilan eserler arasında gösterilmektedir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin günümüze ulaşan eserleri şunlardır: Dügâh çenber beste, dügâh nakış sengîn semâi, dügâh nakış yürük semâi, nühüft saz semâisi, nühüft peşrevi I (ağır düyek), nühüft peşrevi II (düyek), hicaz peşrevi, hicaz saz semâisi, arazbar nakış yürük semâi, hüseyinî nakış yürük semâi, İsfahan nakış yürük semâi, Rast sofyan ilâhî, rast düyek ilâhî.¹³

Beyitlerin Enstrümanlar Açısından İncelenmesi

Es'ad Efendi enstrümanları fiziki yapısına, formuna göre şiirlerinde kaleme almıştır. Bu bağlamda beyitleri incelediğimizde Es'ad Efendi'nin mûsikî bilgisinin yalnızca teoride değil pratikte de güçlü olduğu görülmektedir. Doktor Suphi Ezgi onun çalgı icracılığında bulunduğunu iddia etmiş olmakla birlikte konuyla ilgili herhangi bir belge bulunmamaktadır.¹⁴ Beyitleri incelediğimizde bu hususun sadece bir iddia olmanın ötesinde doğruluk payının olabileceği düşünülmüştür.

Es'ad Efendi Divanı'nda şeştâr, rebab, kanun, ud, tambur, çeng gibi telli; ney, nefir ve mîskal gibi üflemeli enstrümanlar yanında vurmali çalgılardan def ve dâire söz konusu edilmiştir. Şiirlerinde Es'ad Efendi aynı beyitte hatta kimi yerlerde aynı mısra üzerinde birden fazla enstrümanı fizikî yapılarına ve formlarına göre söz konusu etmiş, mûsikî meclislerinde nelerin bulunduğu ve sazların birbirleriyle uyum içerisinde çalındığına değinmiştir. Ayrıca yedi beyitten oluşan ve mûsikî terminolojisi üzerinden kaleme alınmış olan gazeli de dikkati çekmektedir. Divan'daki 190 numaralı müstakil gazel, şeyhülislam şairin mûsikîye olan ilgisini ortaya koymaktadır. Es'ad Efendi'nin mûsikîye dair unsurları hangi ilgilerle ve teşbihlerle ele aldığı hususunu beyitler üzerinden detaylıca incelemek, şairin mûsikîye olan meylini daha net ortaya koyacaktır.

¹² Ali Cançelik, *18. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinde Musiki Bestekâr, Terminoloji ve Tahlil*, Entropi Yayınları, Konya, 2022, s. 47.

¹³ Doğan, “Esad Efendi, Ebûishakzâde”, s. 339.

¹⁴ Behar, *Şeyhülislâm'ın Müziği*, s. 14.

Ney

Nefesli sazlardan biri olan ney, dokuz boğumlu tek parça kamışın içi boşaltılıp yedi delik açılmasıyla elde edilen bir enstrümandır.¹⁵ Dinleyen üzerinde hisli bir tesir bırakan ney, Mevlânâ'nın Mesnevî'nin ilk beyitlerinde metafor olarak kullanıldığı gibi sonrasında da manzum ve mensur eserlerde hikayesine işaret edilmiştir. Mevlevîlikte insana en çok benzeyen enstrüman olduğu ifade edilen neyin üzerindeki yedi delikle insanın başındaki göz, kulak, burun ve ağızındaki yedi delik arasında benzerlik kurulmuştur. Abidin Paşa, ârifin Ney'e benzetilmesindeki münasebetleri şerhinde şöyle izah etmektedir: *"Ney kesilmeden evvel, kamışlıkta iken daima büyyür, taze hayat bulurdu. Ârifin ruhu da ruhlar âleminde iken nihayetsiz manevî lezzetlerden istifade ediyordu. Gaddar ve kuru dünyaya gelince âb-ı zülâl ve hayat kaynağı olan ruhlar âleminde mahrum olduğu için susuz kalmış kamış gibi kurumuştur. Ney'den âşıkâne sadâlar çıkar, kâmil olan insandan da âşıkâne ve ârifâne sözler çıkar. Ney'in sesi, dinleyenlerin aşklarını artırır, ârif olan kişi de hikmet dolu sözleriyle istidatlı kimselerin aşklarını çoğaltır"*.¹⁶ Neyin bir kamışken sazlıktan kesilip üzerinde delikler açılıp çıkardığı sesle feryat figan edip inlemesi, insanın ilâhî âlemdeki vatanından uzak kalarak gurbete düşüp sürgün yaşadığı dünya hayatındaki yolculuğuna benzetilmiştir. Bu haliyle ney, sazlıkta biten sıradan bir kamış parçası olmayıp Allah'ın sırlarından insanlara fısıldayan bir ses ve nefese dönüşmüştür.¹⁷ Neyin inlemesi ve feryadı, sesinin etkileyiciliği ve gönüllere dokunması, vatanından ayrı oluşu, garipliği gibi hususlar, şairlerin kaleminde işlenen konular arasında yerini almıştır.¹⁸

Şeyhülislâm Es'ad Efendi aşağıdaki beyitte, gönül telini¹⁹ aşk meclisinin rebabının teline teşbih etmektedir. Gamla dağlanmış sarı beden ney gibi ağlayıp inlediğini ifade eden şair, insanla ney arasında bağlantı kurmaktadır. Buna göre kamış sarardıktan sonra dağlanıp cisminde delikler açılmış, insanın da acı ve kederle bedeni sararıp solmuştur. Her ikisi de bu acının tesiriyle inlemektedir. Gönül telini titretmeleri de bundan dolayıdır. Ayrıca beyitte re-

¹⁵ Ney hakkında bkz. Süleyman Erguner, *Ney "Metod"*, MAS Matbaacılık, İstanbul 2002.

¹⁶ Yalçın Çetinkaya, "Mevlevî Düşüncesinde Ney ve İnsân-ı Kâmil Sembolizmi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2019, 7(1), s. 1984.

¹⁷ Bayram Ali Çetinkaya, "Mevlâna Öğretisinde Müzik ve Ney", *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlânâ Sempozyumu Bildirileri*, Rûmî Yayınları, Konya, 2006, s. 693.

¹⁸ Cançelik, 18. *Yüzyıl Klasik Türk Şiirinde Musiki*, s. 153-160.

¹⁹ Gönülün rebaba benzetilmesi Mevlânâ'nın "Gönüller rebap gibidir. Senin aşkın rebabın yayına benziyor, bu yaycağın rebap üzerine gidiş gelişinden gönüller inliyor, feryâd ediyor. O yayın yapılması için kıl lazımdır, ama düşünce tasa, bir kıl bile olsa araya sığmaz" rubaisini hatırlatmaktadır. Şefik Can, *Hız. Mevlana'nın Rubailer*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2001, s. 125, no: 1576 (Gönül rebab ilişkisi hakkında bkz. Mehmet Nuri Uygur, "Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında "Rebap", *İstem*, Yıl 5, S. 10, s. 125. (113-126))

bab ve neyin birlikte zikredilmesi dikkati çekmektedir; zira kudümle birlikte bu iki saz, Mevlevî musikîsinin temel enstrümanlarındandır:

Eyleyen mûy-ı dilin **târ-ı rebâb-ı** bezm-i 'aşk

Dâg-ı gamla cism-i zerdi **ney** gibi nâlân olur (G. 68/4)²⁰

Çeng-Dâire

Çeng, tarihsel kökeni Mezopotamya uygarlıklarına dayanan, telli ve dik pozisyonda çalınan bir müzik aletidir. Morfolojik açıdan Batı müziğindeki arp (harp) enstrümanı ile benzerlik göstermektedir. İlk örneklerine M.Ö. 3. binyılda Sümerler döneminde rastlanan ve “zagsal” adıyla anılan bu çalgı, üçlü yedişerli takım halinde düzenlenmiş toplam yirmi bir tele sahipti. Zagsal terimi, Sümerce’de “Tanrı’ya karşı şükran ve övgü ifade etmek” anlamına gelmekte olup, bu enstrüman özellikle dinî ayinlerde, ilahilerin ve duaların icrasında eşlik çalgısı olarak kullanılmıştır. Zamanla bu çalgının adı ve biçimi çeşitli kültürel etkileşimler yoluyla dönüşüme uğramıştır. Asurlular döneminde “zakal” veya “çaggal” olarak adlandırılan enstrüman, Keldânîce’de “çangal” ve daha sonra Farsçaya “çeng” biçiminde geçmiştir. Çeng, özellikle Sasani ve erken İslâm dönemlerinde saray müziklerinde önemli bir yer edinmiş, minyatürlerde ve edebî eserlerde sıkça betimlenmiştir. Çalgının yayılımı, hem dinî hem de seküler müzik gelenekleri içinde farklı işlevler kazanmasına neden olmuştur.²¹

Es’ad Efendi aşağıdaki beyitinde mehtaplı bir gecede düzenlenmiş bir mûsikî meclisini aşkın ıstırapıyla harmanlayarak tablolaştırmıştır. Beyit, görsel bir tasvirin yanında her bir enstrümanın tınısını ve sembolik anlam katmanlarını hissettirmektedir. Bu beyitte şair, nefesli enstrümanlardan (ney), telli enstrümanlardan (çeng) ve vurmali enstrümanlardan (daire)’yi bir araya getirerek bütünlüklü bir mûsikî topluluğu portresi çizmiştir. Sevgili cevri ü cefasıyla âşığın bağrını dağlamak suretiyle onu “ney”e dönüştürmüştür. Kamışlıktan koparıldıktan sonra içi oyulup dağlanarak ses veren ney gibi, âşığın bağı da aşk ateşiyle dağlanmış, yanmış, onu feryat edip inleyen bir saza çevirmiştir. Ayrıca sevgili âşığın boyunu iki büküm yapmış, bu haliyle onu adeta çenge döndürmüştür. Arpa benzeyen ancak ondan daha kavisli ve “boynu bükük” bir görünüme sahip olan çeng, form itibarıyla önünde saygıyla eğilmiş, iki büküm olmuş bir insanı andırır. Bu enstrüman, âşığın

²⁰ Çalışmamızda Muhammet Nur Doğan’ın, *Şeyhülislâm Es’ad Efendi ve Divanının Tenkitli Metni* çalışması kaynak olarak kullanılmıştır.

²¹ Fatih Yavuz, *Mevlâna Celâleddin Rumi’nin Dîvan-ı Kebîr Adlı Eserinde Çeng Çalgısının Metafor Unsuru Olarak İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi Mevlana Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s. 41.

sevgili karşısındaki teslimiyetini, aşkın yüküyle nasıl iki büklüm olduğunu ve bu ıstırap dolu duruşun bile estetik bir ahenk taşıdığını simgeler. Şair, mehtabı da şekli itibariyle vurmali çalgılardan daireye benzeterek meclisin ritmini ve atmosferini tamamlamıştır. Mehtap, geceyi aydınlatan bir unsur olarak meclisin zamanını da belirlemektedir. Dairenin bir meclisteki birleştirici ve ritim verici rolü gibi, mehtap da tüm bu acıları ve estetik unsurları bir araya getirerek geceye bir bütünlük ve ahenk katmıştır:

Bagırımı dâğ ile **ney** kaddimi **çeng** eyler o yâr

Olsa râmiş-ger idüp **dâ'ire** mâh-ı tâbı (G. 190/3)

Nefir, Def

Def, ahşap kasnak üzerine gerilmiş genellikle deve ya da koyun derisinden yapılan, tarihin çok eski dönemlerinden beri bilinen ve genellikle ritim amacıyla kullanılan bir vurmali enstrümandır.²² Nefir ise; Arapçada “cemaat” veya “topluluk” anlamına gelmekteyken mûsikî terminolojisinde genellikle boynuzdan yapılmış basit bir üflemeli çalgı olarak tanımlanır. Haydar Sanal, bu çalgının tarihî süreçte “bor” veya “borgu” adlarıyla da anıldığını ve söz konusu isimlerin nefirle aynı çalgıya işaret ettiğini ileri sürmektedir. Doğal üflemeli çalgılar sınıfında yer alan bu enstrüman, özellikle Osmanlı mehter müziği geleneğinde önemli bir işlev üstlenmektedir.²³ Nefir daha çok mitolojik savaş filmlerinde ya da eski kavimlerden olan vikinglerin savaşta orduyu saldırı için harekete geçirmek amacıyla üfledikleri boynuzdan yapılan borudur.

Es'ad Efendi söz konusu beyitte defe vurulduktan sonra çıkan tok sesi tevriyeli olarak betimlemiştir. Şair, içindeki sıkıntıların ve acıların etkisiyle ettiği âh sesinin boğazından çıkıp yükselişini, nefirin narasına benzetmiştir. Aynı zamanda boynuz şeklinde olan nefirin uzunluğu elif, ucundaki yuvarlak kısmı he harfine benzetilmiş, ve eski harflerle âh yazımına işaret etmiştir. Böylece nefirle âh arasında hem ses hem de şekil benzerliği kurulmuştur. Bu mecliste nefirin derin ve şiddetli sesine eşlik eden enstrüman defdir. Beyitte yer alan “dögünüp” ifadesi, aynı zamanda defin vurmali çalgı olduğuna da işaret etmektedir. Def nefire ritim katarak ortaya çıkan nağmelerin sürekliliğini sağlar. “Nagam dolabı” ifadesi bu sürekliliğe işaret etmektedir. Müzik notasında tekrar edecek notaların yeniden yazılmaması için konan işarete dolap denmektedir. Nefir ve defin oluşturduğu nağmelerin çark etmesi

²² Nebi Bozkurt, “Def”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1995, c. 9, s. 83-85.

²³ Fikret Karakaya, “Nefir”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2006, c. 32, s. 525-526.

yani ortaya çıkan ezgilerin tekrar etmesi, müzikteki dolap işaretine çağrışım yapmaktadır:

Âhdan sîr-i gelû savt-ı **nefire** döndi

Dögünüp **def** gibi dil oldu **nagam dolabı** (G. 190/5)

Kanun, Rebab

Kanun, telli bir saz olup mutrip heyetinde genelde ön plana çıkan diğer sazlara eşlikçi ya da diğer sazların giriş yapacağı perdelere nağme oluşturan bir enstrümandır. Kanunun Türkistan'ın Farab kasabasında doğmuş ve 870-950 yılları arasında yaşamış ünlü filozof ve müzik bilgini Ebu Nasır Muhammed b.Turhan bin Uzluğ Fârâbi tarafından geliştirildiği çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir.²⁴ Es'ad Efendi mûsikî konusundaki mahirliğini kanunla ilgili beyitlerde detaylı işlemiştir.

Rebab, İslâm dünyasında yaygın olarak kullanılan telli çalgıların genel adıdır. Hem lavta türü hem de ayaklı kemane şeklindeki, tamamen ya da kısmen deri göğüslü çalgılar için kullanılır. Türk rebabı, organolojide “ayaklı kemane” olarak bilinir ve kökeni Orta Asya Türkleri'nin yaylı çalgısı ıklığa dayandırılır. Hindistan cevizi kabuğundan yapılan gövdesi, deri göğsü, uzun sapı ve genellikle iki ya da üç teli bulunur. Sapın ucu, büyük burgularla donatılmış olup genellikle soğan biçiminde ya da Mevlevî sikkisi şeklinde süslenir. Özellikle Mevlevî mûsikisinde taksim sazı olarak kullanılmıştır ve bu isimlendirmeyi de Mevlevîler yapmıştır.²⁵

Şairin beyitte geçen kelimeleri tevriyeli kullanarak hem uzak manalarına hem mûsikî ilmindeki karşılıklarına yer verdiği görülmüştür. Mutribin anlamı mûsikîde saz, sazende, hanende topluluğu demektir. Mutrip heyetinde kanun, baş enstrüman olarak görülmektedir. Bunun sebebi ise kanunun 72 telden oluşan, geniş bir perde ve ses yelpazesi olan enstrüman olmasıdır. Bir mutrip heyetinde diğer enstrümanlar kanuna eşlik eder. Beyitteki kanunun rebaba sıcaklığını vermesi bu sebeptendir. Tâb olmak ifadesi “vermek” fiilinin daha derin anlamıdır ki gönülden vermek manasındadır. Her enstrümanın rengi, dokusu farklı ve güzeldir. Rebab tıpkı ney gibi yalnızca bir enstrüman değil insan için duyguları ifade eden bir saz olarak kabul edilmektedir. İkinci mısradaki Farabi'nin yer alması da boşa değildir, zira kaynaklarda kanunun Fârâbi'nin icadı olduğu ifade edilmektedir.²⁶ Şairin Farabi'yi söz konusu et-

²⁴ Pınar Munzur, *Tarih, Teknik ve İcra Özellikleriyle Kanun*, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1995, s. 2.

²⁵ Fikret Karakaya, “Rebab”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 2007, c. 34, s. 493-494.

²⁶ Munzur, *Tarih, Teknik ve İcra özellikleriyle Kanun*, s. 3.

mesi, muhtemelen bu nedenledir. Ayrıca Farabi'nin felsefedeki lakabı “muallim-i sâni” iken mûsikîde pek çok alim tarafından “muallim-i evvel” olarak kabul edilmektedir. Mûsikî üzerine kaleme aldığı *el-Mûsîka'l-Kebîr* adlı mûs-takil eserinde makamlar, makamların tarifi, sınıflandırılması, türleri, enstrü-manların ortaya çıkışı, akustiğe giriş, sesin tizlik, pestliği, uddaki tabii sesler, aralıklar ve çeşitleri, sesin oluşumu, tizlik ve pestliği, aralıklar, oktav, dörtlü, beşli, tanini, cinslerin dereceleri ve türleri gibi konular ele alınmıştır:²⁷

Virse **kânûn** safâ üzre **rebâba** tâbı

Cân bulup **mutribe** reşk eyler idi **Fârâbi** (G. 190/1)

Miskal

Miskal, Osmanlı döneminde XVIII. yüzyıl sonlarına kadar hem saray mûsikîsinde hem de şehir eğlence müziğinde önemli bir yer tutmuş olan nefesli bir çalgıdır. Bununla birlikte, “esnaf mehterleri” olarak adlandırılan sivil mehter topluluklarında ve müzikle tedavi uygulamalarında da kullanılmıştır. Dönemin icra pratiklerine bağlı olarak farklı türdeki enstrümanlarla birlikte çalınan miskal, hem işlevsel hem de sembolik boyutlarıyla dikkate değer bir müzik aletidir. Batı müziğinde yer alan panflüt (panpipe) ile benzerlik göstermektedir. Birbirine paralel biçimde dizilmiş farklı uzunluklardaki borulardan oluşan bu çalgı, antik döneme kadar uzanan tarihî geçmişiyle dikkat çeker. Eski Yunan mitolojisinde çobanlar tanrısı Pan tarafından icat edildiğine inanılan panflütün farklı kültürel varyasyonları arasında miskal da yer almaktadır. Türk müzik geleneğinde miskal, zaman zaman “mûsikâr” adıyla da anılmıştır. Bu isim aynı zamanda efsanevi bir kuşun adı olup, çalgının mistik ve sanatsal değerine işaret etmektedir. Osmanlı kültüründe özellikle klasik dönem boyunca rağbet gören bu çalgı, XIX. yüzyıla birlikte kullanımını büyük ölçüde yitirmiş ve geleneksel müzik repertuarından çekilmiştir.²⁸

Tarihsel ve kültürel bağlamda miskal, hem ses üretim tekniği hem de çok katmanlı kullanım alanlarıyla, Türk müzik tarihinin özgün nefesli çalgılarından biri olarak değerlendirilmektedir. Es'ad Efendi'nin na'tında yer alan beyitte enstrümanların tevriye ve teşbih sanatıyla işlendiği görülmektedir. Şair Hz.Peygamber'i, ilim ve belagat sahiplerine ilham veren nihai kaynak olarak resmederken, mızraplı rebab ve nefesli miskal enstrümanlarını birer metafor

²⁷ Ahmet Hakkı Turabi, “El-Mûsîka'l-Kebîr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara, 2020, c. 31, s. 257.

²⁸ Neşe Can, “Unutulan Sazımız Miskal”, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara, 2004, 24(3), s.193.

olarak kullanmıştır. Şair ulemanın ilmini ses veren rebaba benzetmiş, onun çalınabilmesi, yani bilginin ifadeye dökülebilmesi için ihtiyaç duyulan mızrabı Hz. Peygamber'in ilham veren kalemi olarak tahayyül etmiştir. Rebaba ses veren mızrabın darbesidir. Âlimlerin zihnindeki ilim ve irfan da potansiyel halinde, sessizce duran teller gibidir. Hz. Peygamber'in ilhamı, bir mızrap gibi bu tellere dokunduğunda, o sessiz ilim, duyulabilir, ahenkli ve anlamlı bir söze, nağmeye dönüşür. Şair, Hz. Peygamber'i sadece bir ilham kaynağı olarak değil, aynı zamanda bilginin kendisini seslendiren temel aracı, o ilk dokunuşu yapan sanatçı olarak ifade etmektedir. Yaylı bir enstrüman olan rebabın beyitten hareketle geçmiş yüzyıllarda mızrapla çalınan telli bir saz olarak kullanıldığı görülmektedir. Nitekim rebâbın İran kültür ve çevresinde yaylı çalgıların değil tamamen veya kısmen deri göğüslü, mızrapla çalınan lavtaların adı olduğu ifade edilmektedir.²⁹

İkinci mısradaki yer alan mıskal, tevriyeli bir kullanımla ele alınmış, ilk anlam katmanında ayna, ikinci anlam katmanında üflemeli bir enstrüman oluşu söz konusu edilmiştir. Mısranın ilk manasına baktığımızda şair, ediplerin sözlerinin güzelliğini Hz. Peygamber'in hakikatının bir yansımasından (âyine) ibaret olduğu görülür. İkinci anlamında mıskal, güzel sesler veren nefesli bir enstrümandır ve onu harekete geçiren de nefestir. Tıpkı mızrabın rebaba dokunması gibi, ilahi bir nefes de miskale üflenmelidir ki o güzel nağmeler (ediplerin sözleri) ortaya çıkabilsin. Bu ilahi nefesin kaynağı da yine Hz. Peygamber'dir. Edipler, O'nun nefesiyle ses veren birer mıskal gibidir. Es'ad Efendi, Hz. Peygamber'i sadece övülen bir şahsiyet olarak değil; ilim ve sanatın ardındaki fail olarak görmektedir:

Gele ey hâme-i **mızrâb-ı rebâb-ı** dâniş

Gele ey **mıskal-i** âyine-i nutk-ı üdebâ (K. 2/4)

Tambur

Uzun saplı lavta türü çalgıların tipik örneklerinden olan tambur (tanbûr), telli bir müzik aletidir. Özbek ve Uygur müziğinde çalınan benzer iki enstrümanın yanı sıra İran'ın Luristan bölgesindeki Ehl-i Hak dergâhlarında, Kuzey Irak ve Suriye'nin halk müziğinde kullanılan bağlamaya benzeyen çalgılar da tambur adıyla anılmaktadır.³⁰ Ağaçtan yapılmış yarım daire şeklindeki tekneye, bir kapağın ve uzun bir sapın eklenmesiyle oluşan, yedi veya sekiz telli, perdeli bir çalgıdır.

²⁹ Karakaya, "Rebap", c. 34, s. 493-494.

³⁰ Fikret Karakaya, "Tambur", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2010, c. 39, s. 553-556.

Es'ad Efendi'nin na'tından alınan beyitte tamburla insan arasında bağ kurulmakta, insanın kendi diliyle oluşturduğu ses ve sözleri enstrümanın oluşturduğu melodiyle kıyaslanmaktadır. Şair, insanın konuşma yetisini, bir sazendenin enstrümanını çalma sürecine benzeterek, estetik ve ahenkli bir ifadenin ardındaki hassas dengeyi gözler önüne sermiştir. Beyitte insanın ağzı, bir taburun gövdesine benzetilmiştir. Ağız, tanburun ses ve tınısını oluşturan kâsesi, gövdesidir. Bu kâse, rastgele sesler çıkarmaz, sözün nağmelerini ölçüp tartan bir rezonans kutusudur. Beyitte geçen sühan ifadesi sadece sıradan bir söz değil, "ustaca söylenmiş, sanatlı söz" anlamındadır. Şair, ağzın sadece seslerin çıktığı bir organ olmadığını, aynı zamanda sözün tınısının, ahenginin ve etkisinin şekillendiği, tıpkı bir tanburun kâsesi gibi, nağmelere derinlik kazandıran bir mûsikî boşluğu olduğunu ifade etmektedir. Sözün güzelliği, bu kâse içinde ölçülüp biçilerek bir melodiye dönüşür. Tanburun gövdesi ağız ise, onu konuşturan dil de tanburun tellerine vuran mızraptır. Şair, mızrabın vuracağı teli de "târ-ı imlâ" olarak vasfetmiştir. "İmla teli" daha geniş anlamıyla "düzgün ve kurallı ifadenin teli" demektir. Es'ad Efendi beyitte, söz ve ses arasındaki ayrılmaz ilişkiyi vurgulamıştır. Bir sazende, mızrabını tellere hoyratça vurursa, ortaya çıkan ses kulak tırmalayıcı bir gürültü olur; hatta daha sert bir darbe teli koparabilir. Aynı şekilde, bir insan da dilini (mızrabını) kaba, düşüncesiz ve sert bir şekilde kullanırsa, sözleri karşı tarafın kulağını tırmalar ve daha da kötüsü, tıpkı kopan bir tel gibi, insanlar arasındaki iletişim bağı koparabilir.

Dehen ki kâse-i **tanbûr-ı nagme**-senc-i sühan

Zebân-ı nâtika **mızrâb-ı târ-ı imlâ**dır (K. 3/7)

Tamburun söz konusu edildiği başka bir beyitte Es'ad Efendi, tamburu Zühre'yle birlikte ele almaktadır. Klasik dönem şairleri Zühre'yi özellikle eğlence, dans ve müzik söz konusu olduğunda elinde çeng, kopuz, saz, def, ney gibi çeşitli müzik aletleriyle sâzende, rakkâse ve mutrip olarak tahayyül etmişlerdir.³¹ Dinlediğimiz bir tanbur taksimindeki veya peşrevdeki mızrap darbelerinin çokluğu ve şiddeti, aslında rastgele bir icra değildir. Şaire göre bu durumun asıl sebebi, mûsikînin pîri kabul edilen Zühre'nin kulakları tırmalayan inlemeleri ve feryatları dolayısıyladır. Sazende, tanburun teline mızrabıyla defalarca vuruyorsa, bu aslında Zühre'nin dinmeyen acısını, bitmeyen feryadını notalara dökme çabasından başka bir şey değildir. Bu beyit, mûsikînin sadece teknik bir beceri olmadığını, aksine derin bir duygunun

³¹ Sueda Yılmaz-Sema Köse, "Klasik Türk Şiirinde Zühre", *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s.14, s. 132.

sese dönüşmüş hali olduğunu vurgular. Sazende, enstrümanını çalarken aslında bir hikaye anlatıcısı gibidir. Tamburun telleri, bu anlatıyı dile getirmek için gerilmiştir ve mızrap onu duyulur hale getirmektedir. Tamburun tellerine mızrap darbelerinin bu denli yoğun olması, inlemeleri bastırmanın yanında duygusal coşkunu da vermek içindir. Beyitte yer alan “gûş-hırâş-ı Zühre” ifadesi tevriyeli kullanılmış olup kulak tırmalamak deyiminin yanında Zühre’nin inlemelerini kulaklarımıza ulaştırması manası da görülmektedir. Beyitte tamburun mızrapla birlikte zikredilmesi, dik tutularak çalınan yaylı tambura değil de yan çalınan mızraplı tambura işaret edildiğini göstermektedir.³² Ayrıca Cançelik bu beyti kozmoloji açısından değerlendirmiş, bazı felsefecilerin gezegenlerin hareketleri esnasında uyumlu nağmeler çıkarması görüşüyle ve Konfüçyanizmin “Müzik, gökle toprak arasında bir âhenktir.” anlayışıyla bağlantılı ele almıştır³³:

Olmasa nâleleri gûş-hırâş-ı **zühre**

Târ-ı tanbûr yemezdi bu kadar **mızrabı** (G. 190/2)

Ud

Telli enstrümanlardan bir diğeri olan ud, genellikle beş ya da altı telden oluşur. Tambura nazaran daha kısa saplı ama kasnak tarafı daha kayıgın ön tarafına benzer.³⁴ Es’ad Efendi mahlasını tevriyeli kullanarak aşkın yanıcı etkisinin kendine yani Es’ad’a yakışacağını vurgular ve kendini en mutlu ve talihli (esad) kişi olarak görür. Udun sesi ve nağmeleri, dinleyicinin sadece kulağını değil gönlünü de doyurmaktadır. Beyitte ud kelimesi de tevriyeli olarak kullanılmıştır. Zira ud, enstrüman anlamının yanında “öd ağacı” denilen, dini törenlerde yakılan ve yanarken güzel koku veren, odunu ve kabuğu hoş kokulu bir ağaçtır. Dolayısıyla öd ağacının yanması, özündeki güzelliğin ve kokunun ortaya çıkması demektir. Öd ağacı gibi nağme ustası da aşk ateşiyle yanmalı, içindeki dokunaklı ve içli nağmeleri ortaya çıkarmalıdır. Sazendenin gönlü yanmadan uddan çıkan ses sadece teknik bir icra olarak kalır, dinleyicinin gönül teline dokunan bir feryada dönüşmez. Yakıldığında kokusu göklere yükselen buhurdan gibi âşık her daim aşk ateşiyle tutuşmaktadır. Aşka mübtela olan âşığın en büyük delili, aşkın ateşinde yanması, âh ile feryat figan etmesi, nağmeler çıkarmasıdır.³⁵ Bu yönüyle âşık,

³² Tambur çeşitleri hakkında bkz. Karakaya, “Tambur”, c. 39, s. 553-556.

³³ Ali Cançelik, “Divan Şiiri-Osmanlı Klasik Musikisi İlişkisi Ve 18. Yüzyıl Divan Şiirinden Örnekler”, *Türkiyat Mecmuası*, 2013, c. 23, s.32.

³⁴ Fikret Karakaya, “Ud”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 2012, c. 42, s.39-41.

³⁵ Nurgül Özcan, “Divan Şiirinde Buhur Yakmada Kullanılan Koku Maddeleri”, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), s.243-246.

hem bir buhurdan hem de mecliste yanık aşk şarkıları çalan bir ud mesabesindedir. Sabahlara kadar inleyip öd ağacı gibi yanan âşığın oturduğu yer elbette ateştir:

Eser-i germî-i 'aşk ile sezâdır Es'ad
'Ûd-veş yansa yakılsa nagamât erbâbı (G. 190/7)

Şeştâr

Farsçada "tel" anlamına gelen tar, uzun saplı telli bir çalgıdır. Bu isim aynı zamanda, sahip olduğu tel sayısına göre isimlendirilen bir enstrüman ailesinin de kökünü oluşturur. Bu aile içinde iki telli dütar, üç telli setar ve altı telli şeştâr gibi çalgılar bulunur. İran ve Azerbaycan'da yaygın olarak kullanılan bu enstrüman, aynı zamanda Gürcistan ve bazı Kafkas ülkelerinde de görülmektedir. Bu saz İran'da diz üzerine konularak çalınırken, Azerbaycan'da göğse yaslanarak icra edilir. Türkiye'de ise özellikle Kars, Ardahan ve Iğdır bölgelerinde Azerbaycan tarzı tar kullanılmaktadır. Şeştâr aslında müstakil bir enstrümandan ziyade tarın altı telli bir türü olarak kabul edilir.³⁶

Es'ad Efendi başka bir beyitte telli sazlar ailesinden şeştâr ile tamburu birlikte kullanarak kendi gönül feryadının sesini duyurmak istemektedir. Tambur genellikle yedi veya sekiz telli uzun saplı bir enstrüman iken şeştâr altı telden oluşan kısa saplı bir sazdır. Şeştâr tambura göre daha ritmik ve akışkandır. Âşığın sinesindeki yaralarla ve çiziklerle şeştâr ve tamburun telleri arasında bağ kurulmuştur. Bu iki sazın sesini birleştiren şair, feryadının hem tambur gibi derin ve dokunaklı hem de şeştâr gibi acı ve feryat dolu olduğunu ima etmektedir. Âşığın gönlünden yükselen inlemeleri duyanlar feryadından etkilenerek gözyaşı dökerler:

Sînede bu elif ü dâğ-ile nâlem işiden
Bâng-i şeş-târ ile **tanbûrdan** olur âbî (G. 190/6)

Beyitlerin Makamlar Açısından İncelenmesi

Türk mûsikîsi, kendine özgü yapısal ve karakteristik nitelikleriyle dikkat çeken bir müzik türüdür. Bu niteliklerden en belirgin olanı ise makamsal oluşudur. Belirli bir melodi çizgisi ve kurallar bütününe sahip olan bu ezgisel yapı, geçmişte makam, âvâze, şube ve terkîb gibi çeşitli unsurlar temelinde sınıflandırılmış ve adlandırılmıştır. 17. yüzyıldan itibaren ise makamların

³⁶ Aşkın Çelik, *Tar'ın Tarihî Süreç İçindeki Değişimi ve Gelişimi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans Tezi, İzmir, 1998, s.5-9.

tanımı, sınıflandırılması ve seyir özelliklerinde farklı yaklaşımlar gelişmeye başlamış, bu süreçte yeni kavramlar da ortaya çıkmıştır. Zamanla makam sayısı giderek artmış ve Türk mûsikîsi, yaklaşık 600 makama ulaşan zengin bir repertuvara kavuşarak büyük bir çeşitlilik kazanmıştır.³⁷

Şeyhülislam Es'ad Efendi Divanı'nda enstrümanlar haricinde mûsikîde kullanılan makamlara yer verilmiştir. Makamlar beytin konusuna göre doğrudan mûsikî ile anlamlandırıldığı gibi kendi formlarına, iniş çıkış seyirlerine de işaret edilerek başka konu ve olaylarla birlikte benzetme yoluyla kullanılmıştır. Divanı incelediğimizde **muhayyer**, **uşşak**, **buselik**, **neva**, **hicaz**, **şehnaz** ve **nühüft** makamlarının beyitlerde kullanıldığını görülmektedir.

Muhayyer, Uşşak, Buselik, Neva Makamları:

Makamlar notalara, seyir özelliklerine, seyir esnasında güçlü seslere göre ayrılarak isimlendirilmiştir. Muhayyer, uşşak, buselik, nevâ gibi makam isimlerini kullandığı bir beyitte Şeyhülislâm Es'ad Efendi, tevriye sanatından istifade etmek suretiyle hem kelime anlamlarından oluşan bir anlam katmanı hem de mûsikî terimi olarak ikinci anlam dünyasına kapı aralamıştır.

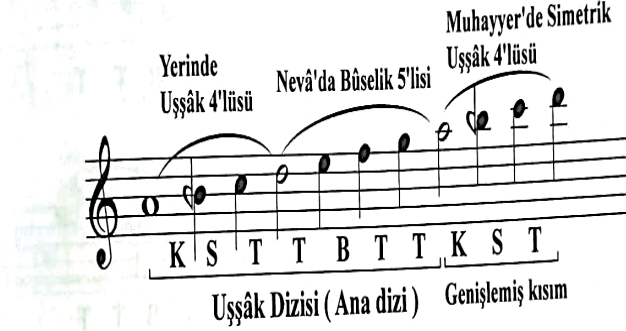
Beytin ilk anlamının mûsikîyle doğrudan bir ilişkisinin olmadığı görülmektedir. Ama ikinci anlam katmanında dört tane makam ismi ortaya çıkmaktadır. Makamlar kendi içinde incelendiğinde rastgele kullanılmadığı, bir makamdan başka bir makama geçkideki kuralların da söz konusu edilerek büyük bir incelikle işlendiği görülmektedir. Nitekim yerinde uşşâk dörtlüsü ile muhayyerde simetrik uşşak dörtlüsü incelendiğinde makamın yapısı gereği buselik makamında nevaya meyletmektedir.³⁸



Resim1: Türk Müziğinde Perde İsimleri (Zeki Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Dersleri*, Kardeşler Matbaası, İstanbul 1988, s. 30.)

³⁷ Gülçin Yahya Kaçar, "Türk Musîkisinde Makam", *İstem*, (11), 2008, s. 145-158.

³⁸ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2016, s. 145.



Resim 2: Uşşâk Makamı Dizisi. (Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, s. 145)

Makam geçkilerine dair bu detay, yalnızca mûsikî müktesebatı olan biri tarafından işlenebilir. Burada Es'ad Efendinin mûsikî alanındaki bilgi birikimi tekrar ön plana çıkmaktadır:

Muhayyer olsa dem-i vasl-ı yârda 'uşşâk
Niyâz-ı bûselik ile nevâya mâ'ildir (G. 41/3)

Hicaz Makamı

Hicaz, Türk sanat müziğinin en köklü ve tanınmış, en çok eser bestelenmiş makamlarındandır. Hem coşkulu hem de hüznü duyuları aynı anda barındırabilen zengin yapısıyla dinleyicinin ruhunda derin izler bırakır. Adını, Mekke ve Medine'nin de bulunduğu Arap Yarımadası'ndaki Hicaz bölgesinden alır ve bu ismin tınısı, makamın karakterine de yansır. Ayrıca hicaz makamı ikili denilen dokuz komayı aşır 12-13 komalık bir aralık kullanmasından dolayı diğer makamlardan ayrı bir melodik seyre sahiptir.

Es'ad Efendi beyitte Hicaz'ı sadece bir mûsikî terimi olarak kullanmaz; onu coğrafî ve beşerî özellikleriyle bütünleştirerek çok katmanlı ve sanatsal bir anlam ortaya çıkarır. Şair, kelimeler arasında kurduğu ahenk ile adeta beytin kendisini Hicaz makamında bestelenmiş bir nağmeye dönüştürür. Beyitte "şûh-ı siyah-çerde" şeklinde vafettiği siyah renkli ve neşeli bir kimseye niyazda bulunduğundan bahsetmekte, hicaz makamında nağmeler söylediğini de ilave etmektedir. Söz konusu edilen kimsenin siyah tenli olması, Hicaz bölgesinin halkının siyahî ve esmer tenli olmasıyla bağlantılıdır. "Dem, niyaz, sadâ, nağme, Hicaz" kelimeleri, mûsikîyle ilgili tenasüplü kelimelerdir:

Ne dem o şûh-ı siyah-çerdeye niyâz ideriz
Sadâ-yı minneti hem-nagme-i hicâz ideriz (G. 94/1)

Şehnâz Makamı

Şehnâz makamı birleşik makamlardan olup inici bir seyir karakterine sahiptir. Bu makam hüseyinî perdesindeki hümâyûn dizisine yerinde (dügâh perdesinde), inici olmak kaydıyla hümâyûn, hicaz, uzzâl ve zirgüleli hicaz dizilerinin katılmasıyla meydana gelmiştir. İnci seyirde olmasından dolayı makam tiz seslerden başlamaktadır. Yani giriş kısmına ince ve tiz sesler hâkimdir.³⁹

Şehnâz makamını tevriyeli olarak kullandığı aşağıdaki beyitinde Es'ad Efendi, sevgilinin zarafeti ve güzelliğinin yanında nazlı oluşuna da işaret etmekte, kendine mahsus binlerce cilvesini ve işvesini belirli bir usulde ve düzende yaptığını ifade etmektedir. Sevgilinin bu tavrı aşkın dilini bağlamakta ve onu suskun bir hale getirmektedir. Bu husustaki tecrübesi, onu güzellik feleğinin çemberinden geçirmiş ve kemale erdirmiştir. Burada "beste" kelimesi, hem bağlamak, susturmak anlamına gelir hem de doğrudan doğruya bir mûsikî formu olan besteyi çağırıştırır. Sevgilinin bu nazlı ve planlı hareketleriyle âşık, "çarh-ı hüsnün çenberinden geçmiştir" ve güzellik feleğinin çemberinden geçerek kemale ermiştir. Çenberin ilk anlamı daire, mûsikîdeki karşılığı ise 24 zamanlı, büyük ve ağırbaşlı eserlerin (peşrev, kâr, beste) ölçüldüğü en büyük usûllerden biridir.⁴⁰ Bir eserin çenber gibi büyük bir usûlde bestelenmesi, o eserin ciddiyetini ve sanatsal ağırlığını gösterir. Dolayısıyla sevgili, güzellikteki ustalığını, en zorlu mûsikî kalıplarından birini başarıyla icra ederek ispatlamış gibidir. Eserin makamı ise kendi karakterine uygun olan, nazlı ve parlak tınılara sahip şehnâzdır. Bu beste karşısında dinleyici konumundaki âşığın adeta nefesi kesilmiştir. Buna göre "usûl, beste, çenber, şehnâz, geçmek" kelimeleri tenasüplü kullanılmıştır. Beyit; beste formunda çenber usulü, hatta geçkileri de olan şehnaz bir ezgiyi hatırlatmaktadır:

Bir **usûl**-ile kılup biñ 'işveyi dem-**bestesi**

Çarh-ı hüsnün **çenberinden** geçdi ol **şeh nâz** ile (G. 171/2)

Nühüft Makamı

Farsça'da "saklı" veya "gizli" anlamına gelen ve "nihüft" şeklinde de kullanılan nühüft, Türk mûsikîsinin en eski makamlarından biridir. Pest (kalın) ses bölgesinde doğal olarak geniş bir yapıya sahip olan bu makam, karakteristik olarak tiz (ince) seslere fazla çıkmadan seyreder.⁴¹

³⁹ Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, s.145.

⁴⁰ İsmail Hakkı Özkan, "Çenber", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1993, c. 8, s. 268.

⁴¹ Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, s. 145.

Es'ad Efendi aşağıdaki beytinde küçüklüğü itibarıyla sevgilinin ağzını ve ondan dökülen sözleri varlıkla yokluk arasında bir sır olarak tahayyül eder. Bunu ifade etmek için 'adem vücut ve nühüftten bahseder. Sevgilinin gonca gibi ağzındaki sözler, "nühüfte bû" yani "gizli, saklı bir koku" gibidir. Goncanın içindeki koku, çiçek tam açmadan hissedilmediği gibi sevgilinin sözleri de ağzından çıkmadığı sürece gizlidir. Burada nühüft kelimesi gizli saklı anlamında kullanılsa da aynı zamanda nühüft makamının karakteristik özelliğine bir gönderme de söz konusudur. Nitekim bu makam diğer makamlar gibi dışa dönük değil, içe kapanık, derin, hüznü ve mistik bir tınıya sahiptir. Bu nedenle dinleyicide uhrevî ve derinden etkileyen hisler uyandırır. Genellikle tasavvufi metinlerdeki derin manaları ve ilahî sırları ifade etmek için kullanılır. Bu bağlamda şair, sevgilinin küçücük ağzından çıkan sözlerin aynı zamanda nühüft makamında bestelenmiş bir nağme gibi olduğunu ima eder:

'Adem-vücûd o denlû dehân-ı tengi kim

Nühüfte bû gibi **güftâr** o gonça-i femde (G. 170/2)

Beyitlerin Mûsikî Terimleri Açısından İncelenmesi

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Divanı'nda makamlar ve enstrümanların yanı sıra mûsikî ile ilgili terimleri de kullanılmıştır. Beyitleri incelediğimizde agaz, raks, mutrib, nağme, pes, perde, dolap, rakkas, evtar, cünbüş, nakş, kar, terennüm gibi mûsikî terimlerin kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Agaz, Raks, Dolap

Mevlevîlik için sembol haline gelen ney, genellikle dinî törenlerde ve özellikle de sema esnasında kullanılır. Bayramlar için de önemli olduğuna işaret eden Es'ad Efendi, bayram neyinin tatlı dilli mutribinin mûsikî icra etmeye başlamasıyla feleklerin de raksa gelip adeta semaya başlayıp döndüğünden bahsetmektedir. "Agaz, mutrib, hoş-gûy, nây, raks, sadâ" gibi mûsikîyle ilgili terimler üzerine kurulu beyitte, "dülâb, çarh, raks" kelimelerinin dönüşle ilgili anlamlarının yanında hem mûsikî terimi hem de Mevlevîlikle ilgili tevriyeli kullanımları hatıra getirilebilir. "Âgâz" kelimesi ise hem başlamak anlamındadır hem de bir makama giriş taksimini, yani mûsikînin ilk nefesini çağrıştırır. Bu taksim, semâ âyininde baş taksim⁴² olarak adlandırılır.

⁴² Neyzen başının okunacak ayının makamına göre başladığı bu taksim, ilahî nefesi temsil etmektedir. Konuyla ilgili bkz. Erdoğan Ateş, *Türk Din Mûsikîsi*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2019, 3. Baskı, s. 1433-144.

Gökyüzü, anlamının yanında çarh “Mevlevîler’de semâ esnâsında, direk denen ve yerden kaldırılmayan sol ayağın etrâfında döndürülen sağ ayağa ve bu ayak etrâfında sola doğru bir kere dönüş verilen isim” dir.⁴³ Dolayısıyla neyin sesiyle sadece felekler değil, adeta bir semâzen de dönmeye başlamıştır. Dülâb kelimesi ise; ilk bakışta “dönen şey, dolap” anlamıyla çark kelimesini pekiştirir. Ancak mûsikî ilminde dülâb (dolap), bir nota cümlesinin, nota çizgisi üzerine konan iki işâretten birincisine gelinince belli bir yere kadar geriye dönülmesi ve tekrar bu işârete gelinince bu iki işâret arasındaki kısmın atlanıp ikinci işâretten ileriye doğru devam edilmesi sûretiyle icrâ edilmesine verilen isimdir.⁴⁴ Yani bir eserin icrası sırasında belirli bir bölümün tekrar edilmesini sağlayan, notasyondaki bir geri dönüş işaretidir ve esere döngüsel bir yapı kazandırır. Buna göre beyti “Tatlı dilli mutribin elindeki bayram neyinin sesi, kâinatı harekete geçirir. Bu hareket, sıradan bir dans değil, Mevlevî semâzenlerinin çarh atarak yaptığı sema ayinidir. Evrenin bu dönüşü ise rastgele bir dönüş değildir; tıpkı bir bestedeki dülâb işareti gibi, sürekli başa dönen, döngüsel, ritmik ve ilahi bir düzen içindedir.” şeklinde anlamak mümkündür:

Âgâz idince **mutrib-i** hôş-gûy-i **nây-i** ‘îd

Dülâb-ı çarhı **raksa** getürdi sadâ-yı ‘îd (G. 33/1)

Mutrib, Nağme

Mutrib, mûsikî aleti çalan sâzende anlamının yanında gazel, şarkı okuyan hânende de demektir. Ayrıca Mevlevîhânelerde âyin sırasında neyzen, kudümzen, âyinhanın... birlikte mûsikî icrâ ettikleri yer ve burada bulunan mûsikîşinas topluluğu manasına da gelmektedir.⁴⁵ Mûsikînin insan ruhu üzerindeki dönüştürücü gücünü anlattığı beytinde Es’ad Efendi, çalgıya büyük bir naz ve işveyle başlayan mutribin yanık nağmelerinin mahzun gönlünü neşelendirdiğini söylemiştir. Şair bu beytinde mûsikînin hissettirdiği duyguyu ifade etmiş, hüznünü gidermesine, mahzun gönlünü şad edip ruhen iyi geldiğine işaret etmiştir. “Mutrib, nağme, ağaz eylemek, sûz-ı sâz” mûsikîyle ilgili tenasüplü kelimelerken mahzun ve şâd kelimelerinde tezat dikkati çekmektedir:

Eyleyüp ağâz **mutrib** **nagmeye** biñ naz ile

Hâtır-ı mahzunumu şâd itdi sûz-ı **sâz** ile (G. 171/1)

⁴³ Cemal Kurnaz, “Çarh”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1993, c. 8, s. 229.

⁴⁴ Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Dersleri*, s. 23.

⁴⁵ İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lugatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Bilnet Matbaacılık, İstanbul, 2011, 2. Baskı, s. 859.

Pes, Perde

Es'ad Efendi ölüm ile yaşam arasındaki farkı vurguladığı bir beytinde insanın sadece ölüyü diriden sadece bakarak ayırt edemeyeceğini, ölüye sorulsa pes-i perdeden sırlar vereceğini belirtmektedir. Beyitte kullanılan pes-i perdenin ilk katmanı ile mûsikîde kullanılan anlamı birbirine yakındır. Pes-i perde beyitte “yavaş ve alçak ses” anlamında kullanılmıştır. Pes kelimesi mûsikîde kalın anlamında, tiz yani ince kelimesinin zıttı olarak kullanılmaktadır. Perde ifadesi ise mutrip heyetinde hem sazende hem de hanende için nota kelimesinin karşılığıdır. Buradaki pes-i perde “kalın notalardan” çıkarılan ses anlamında mûsikîyi işaret etmektedir:

‘Aceb ki meyyiti haydan görünce fark eyler

Süâl olursa **pes-i perdeden** neler söyler (Lugaz 8/5)

Rakkas

Şairler rakkas kelimesini kullanırken mûsikîyle bağlantılı bir ortamla ilişkilendirmişlerdir. Şeyhülislam Es'ad Efendi aşağıdaki beyitte farklı bir yaklaşım sunarak kâinatın nizamı ile mûsikîyi ilişkilendirmiştir. Şair ilk mısradaki gökyüzünün salınarak hareket etmesinin sebepsiz olmadığını ifade etmektedir. Gökyüzünün böyle ahenkli şekilde hareket etmesinin sebebinin hüsn-i talil sanatından istifade ederek Zühre'nin çaldığı çengin melodisinin feleğin kulağına erişmesi olarak düşünmektedir. Şair burada evrenin hareketlerinin bir müzikal uyum içinde oluşuna vurgu yapmaktadır. Feleğin ahenkli hareketlerinin Zühre'nin yani Venüs'ün çaldığı çengin melodisiyle mümkün olduğunu anlatmaktadır. Şairin feleklerin düzenine mûsikîdeki ahenk yönüyle bir bakış açısı sunması, kâinattaki düzen ve nizama da çağrışım yapmaktadır. Mûsikîde çalgının tellerinden dökülen notaların uyumlu olması, kusurlu bir nota hemen fark edilip ahenkli nağmeyi bozar. Kainattaki düzen de kusursuz çalınan bir enstrüman gibidir, her nota bir diğerine çarpmadan iç içe geçmiş bir vaziyette besteyi oluşturmaktadır. Evrende sayısı bilinmeyen yıldız, karadelik, gezegen ve diğer maddeler kâinat var olduğundan beri kusursuz şekilde iç içe geçmiş bir vaziyette hareket etmektedir. Bu yüzden Es'ad Efendi'nin mûsikîyle uyumlu kâinat fikri bizlere farklı bakış açıları sunmaktadır.

Böyle her dem kec-hırâm olmazdı **rakkâs-ı** felek

Gûşına dûş olmasa **âheng-i çengi** zührenin (G. 128/2)

Evtar, Cünbüş, Nakş

Kelime anlamı teller ya da kirişler olan evtar, mûsikîde telli çalgılarla ilişkili birçok beyitte kullanılmıştır. Es'ad Efendi'nin kaleme aldığı beyitte sanatçı kadar enstrümanın da önemini vurgulamakta, “kem âletle kemâlât olmaz” ilkesini hatırlatmaktadır. Bir işin güzel bir şekilde nakşedilmesi, bir yardımcıya ve destekleyici unsura bağlıdır. Bu ilke, sanatın her dalı için geçerlidir; ressam için fırça, hattat için kalem ne ise, müzisyen için de enstrüman odur. Başarılı bir sanatçının her ne kadar mûsikî yeteneği, ilmi, kulak, göz ve el kabiliyeti ön planda olsa da enstrüman iyi olmadan bunları sunması mümkün değildir:

Nîk-nakş-ı **kâr-sâzî** yâvere vâbestedir

Cünbüş-i engüşt ile **evtâr** kendin gösterir (G. 69/3)

Terennüm

Terennüm, güzel ve hoş bir sesle hafif hafif şarkı söylemek demektir. Es'ad Efendi bu beytinde ağzı bir kafese, dili ise o kafesin içinde şakıyan usta bir bülbüle benzetirken, asıl müzikal vurguyu “konuşma” yerine “terennüm” kelimesini seçerek yapmıştır. Beytin ilk mısrası, ağzı “kafes-i dâniş ü hüküm” yani bilgi ve hikmet kafesi olarak tanımlar. Bu kafesin içi ilim ve irfanla doludur. Bu benzetme, ağızdan çıkan sözlerin kaynağının akıl ve bilgelik olduğunu, gelişigüzel sesler olmadığını vurgular. Dil ise bu kafesin içinde sıradan bir kuş olmayıp “hezâr” yani bülbüldür. Bülbül, güzel sesin, dokunaklı nağmelerin ve âşkın sembolüdür. Es'ad Efendi, bülbülün yaptığı işi tanımlarken “şarkı söyler” demek yerine onu “terennüm-ger”, yani “terennüm eden” bir sanatkâr olarak tanımlamaktadır. Terennüm, genellikle sözsüz, “ten, tenen, teneni” gibi ritmik ve melodik hecelerle yapılan, bir besnenin sözlü kısımları arasında yer alan müzikal bir geçiştir.⁴⁶ Şarkı söylemekten daha sanatlı, daha ritmik ve daha akıcı bir icrayı ifade eder. Kelimelerin ötesinde, sesin ahengine odaklanır.

Bu bağlamda Es'ad Efendi, dilin sadece anlam taşıyan kelimeler söylemediğini; aynı zamanda kelimeleri bir bülbülün terennümü gibi ahenkli, ritmik ve melodik bir biçimde sunduğunu ima eder. Dil, sadece bir konuşmacı değil, bir besteyi süsleyen, ona ruh katan usta bir hanende gibidir. Bülbülün terennüm ettiği şey ise “senâyâ” yani övgülerdir. Dil, o bilgi kafesinden aldığı ilhamla en güzel övgüleri, en sanatlı nağmelerle dışa vurur.

⁴⁶ Ayşe Emsal, Aksın Çevik, “Terennüm, Lafız ve Katma Söz Kullanımının Türk Müziğindeki İşlevselliği”, *İstem*, 44 (2024), s. 586.

Sonuç olarak Es'ad Efendi, bu beyitle insan dilinin potansiyelini yüceltir. Ona göre bilge bir insanın ağzından dökülen sözler, kuru bir bilgi aktarımı değildir. Aksine bilgelik kafesinin içinde yaşayan sanatçı bir ruhun (dilin) en güzel övgüleri, bir bülbülün ağzından dökülen sanatlı ve ahenkli terennümler gibi icra etmesidir:

Dehendir ol kafes-i dâniş ü hüküm k'anda

Zebân hezâr-ı **terennüm**-ger-i senâyâdır (K. 3/8)

SONUÇ

Şeyhülislâm Es'ad Efendi şeyhülislamlık görevi başta olmak üzere öncesinde icra ettiği fetva eminliği, kadılık, müderrislik gibi devlet kademelelerinde önemli ve muhtelif vazifelerde bulunmuştur. Bütün bu görevleri icra ederken bir yandan da bestekâr ve şair olarak döneminin mühim şahsiyetleri arasında yer almıştır.

Bir şeyhülislam olarak mûsikîşinaslara münhasır *Atrabü'l-Âsâr* (Mûsikîşinaslar Tezkiresi) adında müstakil bir kitap kaleme alması ve bunun dönemine ışık tutan güzide eserler arasında bulunması, Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Divanı'na mûsikî unsurları açısından yaklaşmamızı destekleyen unsurlar olmuştur. Es'ad Efendi'nin şeyhülislamlık makamında görevli olduğu zamanlarda vermiş olduğu fetvalar incelendiğinde Es'ad Efendi'nin mûsikîyle ilgili fetvasına rastlanmamıştır. Divanı'nda yaptığımız taramalar neticesinde mûsikî ile ilgili unsurları teşbih, teşhis, tevriye... başta olmak üzere farklı edebî sanatlardan istifade etmek suretiyle çok katmanlı anlam dünyası içinde ele aldığı görülmüştür. Divan'ından hareketle mûsikî üç başlık altında kategorize edilip enstrümanlar, makamlar ve mûsikî terimleri olarak tasnif edilmiştir. Enstrümanlardan çeng, şeştâr, rebab, kanun, ud, tambur gibi telli; ney, nefir ve miskal gibi üflemelilerin, yanında vurmali çalgılardan def ve dâire'yi edebî sanatlarla birlikte ele alınmıştır. Makamlardan muhayyer, uşşak, buselik, neva, hicaz, şehnaz ve nühuftü; mûsikî terimlerinden ise agaz, raks, dolap, mutrib, nağme, pes, perde, rakkas, evtar, cümbüş, nakş ve terennümü kullanmıştır.

Bir şeyhülislam olarak Hz. Peygamber'e yazdığı na'tlardan birini mûsikî terimleriyle kaleme alması, yalnızca kelime manalarından değil terim anlamlarını da çağrıştıracak şekilde kullanması dikkat çekicidir. Makamları sadece anlam yönünden sıralamamış, teknik icradaki geçkilerini, tınılarını da dikkate alarak ön plana çıkarmıştır. Bu husus mûsikî ilmindeki müktesebatını göstermesi açısından mühimdir.

Bazı beyitlerde Mevleviliğin önemli temellerinden olan sema, ayin, semazenlerin çarh etmesi, mutrib heyeti gibi konuları işlediği görülmüştür. Kendisinin Mevlevî olduğuna dair herhangi bir ifadeye rastlanmamakla birlikte Mevleviliğe karşı ilgi gösterdiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ateş, Erdoğan, *Türk Din Mûsikîsi*, Rağbet Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2019.
- İlhan Ayverdi, *Kubbealtı Lugatı, Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Bilnet Matbaacılık, 2. Baskı, İstanbul, 2011.
- Behar, Cem, *Şeyhülislâm'ın Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Bıyık, Tacetdin, *Osmanlı Fetva Mecmuaları*, Gece Kitaplığı, Ankara, 2022.
- Bozkurt, Nebi, "Def", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, c. 9, s. 83-85.
- Can, Neşe, "Unutulan Sazımız Miskal", *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara, 2004, 24(3), s.193-206.
- Cançelik, Ali, "Divan Şiiri-Osmanlı Klasik Musikisi İlişkisi Ve 18. Yüzyıl Divan Şiirinden Örnekler", *Türkiyat Mecmuası*, 2013, c. 23, s. 19-36.
- Cançelik, Ali, *18. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinde Musiki Bestekâr, Terminoloji ve Tahlil*, Entropi Yayınları, Konya, 2022.
- Çetinkaya, Bayram Ali, "Mevlâna Öğretisinde Müzik ve Ney", *Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlânâ Sempozyumu Bildirileri*, Rûmî Yayınları, Konya, 2006, s. 679-699.
- Çetinkaya, Yalçın, "Mevlevî Düşüncesinde Ney ve İnsân-ı Kâmil Sembolizmi, Rast Müzikoloji Dergisi, 2019, 7/1, s. 1979-1992.
- Doğan, Muhammet Nur, "Esad Efendi, Ebûishakzâde", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, c. 11, s. 337-339.
- Doğan, Muhammet Nur, *Şeyhülislâm Es'ad Efendi ve Divanının Tenkitli Metni*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1997.
- Emsal, Ayşe ve Çevik, Aksın, "Terennüm, Lafız ve Katma Söz Kullanımının Türk Müziğindeki İşlevselliği", *İstem*, 44 (2024), s. 581- 608.
- Erguner, Süleyman, *Ney "Metod"*, MAS Matbaacılık, İstanbul 2002.
- İnce, Adnan, *Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi Tezkiretü's-şuarâ İnceleme Metni*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 2018.
- Karakaya, Fikret, "Nefir". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2006, c. 32, s. 525-526.
- Karakaya, Fikret, "Rebap", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2007, c. 34, s. 493-494.

- Karakaya, Fikret, “Tambur”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2010, c. 39, s. 553-556.
- Karakaya, Fikret, “Ud”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, c. 42, s. 39-41.
- Kurnaz, Cemal, “Çarh (Çark)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, c. 8, s. 229.
- Munzur, Pınar, “Tarih, Teknik Ve İcra Özellikleriyle Kanun”, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1995.
- Özcan, Nurgül, “Divan Şiirinde Buhur Yakmada Kullanılan Koku Maddeleri”, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2025, 11(2), s. 223-257.
- Özkan, İsmail Hakkı, “Çenber”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, c. 8, s. 268.
- Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2016.
- Süleyman, İzzi, Haz. Süleyman Yılmaz, *İzzî tarihi*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 2019.
- Turabi, Ahmet Hakkı, “El-Mûsîka'l-Kebîr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2020; 31: s. 256-257.
- Uygun, Mehmet Nuri “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında “Rebap””, *İstem*, 2007, 10, s. 113-126.
- Y. Kaçar, Gülçin, “Türk Musîkisinde Makam”, *İstem*, 2008, 11, s. 145-158.
- Yavuz, Fatih, “Mevlâna Celâleddin Rumî'nin Dîvan-ı Kebîr Adlı Eserinde Çeng Çalgısının Metafor Unsuru Olarak İncelenmesi”, Selçuk Üniversitesi Mevlana Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2024.
- Yıldırım, Alper, “Müstakimzade Süleyman Saadeddin'in Devhatü'l-Meşâyih Osmanlı Şeyhü'l-İslamlarının Biyografileri Adlı Eserinin Transkripsiyon Ve Değerlendirilmesi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans Tezi, Hatay, 2014.
- Yılmaz, Sueda - Köse, Sema, “Klasik Türk Şiirinde Zühre”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 128-144.
- Yılmaz, Zeki, *Türk Mûsikîsi Dersleri*, Kardeşler Matbaası, İstanbul, 1988.

DİVAN EDEBİYATINDA TEHZİL GELENEĞİ: HÜSEYİN KÂMÎ BEY'İN FUZÛLÎ'NİN SU KASİDESİNE TEHZİLİ*

Mehmet ŞAHİN**

Özet: Bu çalışmanın amacı, Divan Edebiyatı'nın önemli geleneklerinden biri olan tehzili, Fuzûlî'nin klasikleşmiş Su Kasidesi ile Hüseyin Kâmî Bey'in aynı eser üzerine yaptığı tehzil örneği üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemektir. Tehzil, bir şairin eserini orijinal vezin ve kafiye yapısını koruyarak mizahi ve eleştirel bir dille yeniden yorumlama sanatıdır. Bu gelenek, toplumsal ve bireysel eleştiri işlevini yerine getirmesi, kelime oyunları ve ince ironilerle dolu bir anlatım kullanması ve ahenk ile ritmi ön planda tutarak orijinal metnin biçim özelliklerine sadık kalmasıyla karakterize edilir. Bu doğrultuda çalışmada, her iki metnin biçimsel (vezin, kafiye ve söz sanatları) ve içeriksel (tematik unsurlar, imge ve metaforlar) yönleri sistematik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. 20. yüzyılda klasik divan geleneğini sürdüren Hüseyin Kâmî Bey, *Dehrî Divançesi*'nde tehzil yoluyla kendi döneminin toplumsal ve siyasi sorunlarını eleştirmiş, bu amaçla Fuzûlî'nin Su Kasidesi'ndeki imge ve metaforları güncel koşullara ustaca uyarlamıştır. İnceleme sonucunda, Hüseyin Kâmî Bey'in tehzilinin klasik formu titizlikle korurken çağdaş toplumsal eleştiriye başarıyla yansıttığı, geleneksel ve modern unsurları bir arada kullanarak dönemin sosyal panoramasını çizdiği görülmüştür. Bu durum, tehzilin yalnızca edebî bir tür olmayıp aynı zamanda güçlü bir toplumsal eleştiri aracı olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, Hüseyin Kâmî Bey'in Su Kasidesi tehzili, tehzil geleneğinin modern dönemdeki başarılı örneklerinden biri olarak literatürdeki yerini almış ve klasik edebî formların modern içeriklerle etkili bir biçimde buluşabileceğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Divan Edebiyatı, Tehzil, Hüseyin Kâmî Bey, Fuzûlî, Su Kasidesi, Nazire, Hiciv, Toplumsal Eleştiri

Tehzil Tradition In Divan Literature: Hüseyin Kâmî Bey's Tehzil To Fuzûlî's Water Ode

Abstract: The aim of this study is to examine tehzil, one of the important traditions of Divan Literature, comparatively through the example of Fuzûlî's classic Water Ode and Hüseyin Kâmî Bey's tehzil on the same work. Tehzil is the art of reinterpreting a poet's work in a humorous and critical language while preserving the original meter and rhyme structure. This tradition is characterized by fulfilling the function of social and individual criticism, using a narrative full of puns and subtle ironies, and remaining faithful to the formal features of the original text by prioritizing harmony and rhythm. Accordingly, in this study, the formal (meter, rhyme and rhetoric) and contextual (thematic elements, imagery and metaphors) aspects of both texts are evaluated with a systematic approach. Continuing the 20th century classical divan tradition, Hüseyin Kâmî Bey criticized the social and political problems of his time through

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan" da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk-İslam Edebiyatı Anabilim Dalı
Assoc. Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Theology, Department of Turkish-Islamic Literature, Antalya/Türkiye, mehmetshahin@akdeniz.edu.tr, orcid.org/0000-0002-2548-211X

tehzil in Dehrî Divançesi, skillfully adapting the images and metaphors of Fuzûlî's Water Ode to contemporary conditions. As a result of the analysis, it is seen that Hüseyin Kâmî Bey's tehzil successfully reflects contemporary social criticism while meticulously preserving the classical form, and draws the social panorama of the period by using traditional and modern elements together. This shows that tehzil is not only a literary genre but also a powerful tool of social criticism. In conclusion, Hüseyin Kâmî Bey's tehzil of the Water Ode has taken its place in the literature as one of the successful examples of the tehzil tradition in the modern period and has shown that classical literary forms can effectively meet modern content.

Keywords: Divan Literature, Tehzil, Hüseyin Kâmî Bey, Fuzûlî, Water Ode, Nazire, Satire, Social Criticism

GİRİŞ

Tehzil, Türk edebiyatında hezl türünün en yaygın ve etkili kullanım biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu edebî tür, bir şairin mevcut bir manzumeye nazire yazarak oluşturduğu, nükte ve mizah unsurlarını ustaca harmanlayan bir eleştiri metodudur. Tehzil, öncelikle içinde bulunan dönemin sosyal, siyasi ve kültürel şartlarını eleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Bu türün en önemli özelliği, nükteyi esas alması ve mizahi açıdan belirli bir olgunluğa erişmiş olması gerekliliğidir. Tehzil ustası şairler, model aldıkları şiirin şekil özelliklerine bağlı kalırken, fikir ve ifade bakımından özgür bir yaklaşım sergilemişlerdir.

Edebiyatta zengin bir tür olan tehzil, Arapça kökenli bir kavram olup "hezl" kökünden türetilmiştir. *Lisânü'l-'Arab*'da hezl kelimesi, "sert ve ağır sözlerin daha yumuşak ve rahat bir üslupla, çeşitli ifade biçimleri kullanılarak dile getirilmesi" şeklinde açıklanmıştır.³ Bu tanım, hezl kavramının edebî terim olarak kullanımına oldukça yakındır. Öte yandan, modern Arapça sözlüklerde bu kavram çoğunlukla "hezli" terimiyle ifade edilmekte olup, çoğulu "hezliyyât" veya "hezeliyyât" şeklinde geçmektedir.⁴ Genel anlamıyla hezl, divan şiirinde güldürü ve alay unsurlarını edep ölçüleri içerisinde işleyen eserlerin tümünü ifade eder.⁵ Bu kapsamda divan şairleri, zarif ve ince nükteler içeren nazımların yanı sıra ağır ve müstehcen ifadeler içeren hicivlere de yer veren geniş çaplı "hezeliyyat" mecmuaları düzenlemekten çekinmemişlerdir.⁶ Dolayısıyla hezl kavramının sınırları oldukça geniş tutulmuştur. Eski Türk edebiyatında hezl, ciddi fikirlerin mizahî bir anlatımla dile getirildiği edebî bir tür olarak da görülmektedir.

³ Muhammed b. Mükerrrem İbn Manzûr, *Lisânü'l-'Arab*, nşr. Abdullah Ali el-Kebîr, (Kahire: Dâru'l-Maârif, ts.), "hezl" md.

⁴ Muhammed Altuncî, *el-Mu'cemü'l-mufaşşal fî'l-edeb*. Cilt 2. (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1993), II, 873; İsmail Durmuş, "Hezl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, C.17, s. 304-305.

⁵ Ağâh Sırrı Levend, Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi. *TDAY-Belleten*, 1970, s. 40.

⁶ İskender Pala, "Hezl"-Türk Edebiyatı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1998, C. 17, s. 306.

Hezlin alt türlerinden biri olan tehzil ise daha dar bir anlam içermekte ve özel bir uygulama biçimini ifade etmektedir. Divan şiirinde tehzil, bir şairin başka bir şair tarafından kaleme alınmış ciddi bir manzumeyi aynı vezin, kafiye ve edayla, mizahi ve nükteci bir tarzda yazdığı naziredir.⁷ Tehzilin temel amacı, nazire olunan şiiri mizahi açıdan yeniden yorumlamak ve genellikle içinde bulunulan dönemin olaylarını ve sosyal hayatı mizahi bir tenkit üslubuyla eleştirmektir. Bu türde başarılı olabilmek için mizahi yönün son derece gelişmiş ve ince nüktelerin etkili biçimde kullanılmış olması beklenir; aksi hâlde tehzil, edebî açıdan değerli kabul edilmez.⁸

Öte yandan Tahirü'l-Mevlevî'nin bu konu üzerine görüşleri ise, hezl ve tehzil kavramları arasındaki farkın belirsizleşmesine yol açmıştır. Tahirü'l-Mevlevî, hezl maddesini tanımlarken “meşhur bir nazmın vezni ve kafiyesini taklit ederek mizahi ve latifeli şiir yazmak”⁹ şeklinde tarif etmiş ve böylece tehzil ile hezl arasında belirgin bir ayrım gözetmediğini ortaya koymuştur. Bu tanım, kavramsal netlik açısından önemli bir tartışma alanı açmakta ve klasik edebiyat incelemelerinde hezl ile tehzil arasındaki sınırların daha ayırtımlı olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Tehzil, mizahi bir edebî tür olarak çeşitli edebî sanatların ustaca kullanımıyla şekillenir. Bu türün temelinde dört önemli unsur yer alır: nükte, kinaye, telmih ve mübalağa. Bunların yanı sıra benzetme, istiare, mecaz, cinas, tevriye ve tecahül-i ârif gibi edebî sanatlar da tehzilin doğası gereği sıkça kullanılmaktadır.¹⁰ Tehzilin biçimsel özellikleri incelendiğinde, manzum olmasının zorunlu olmadığı, ancak geleneksel kullanımda manzum biçimin tercih edildiği görülmektedir. Tehzil yazarları, model aldıkları şiirin ya tek bir beytini ele alabilir ya da şiirin tamamına yönelik bir tehzil oluşturabilirler.¹¹ Hatta bazı örneklerde yalnızca bir beyitlik tehzillere de rastlanmaktadır. Tehzilin en önemli özelliklerinden biri, şekli açıdan belirli kurallara bağlı kalması gerekirken, içerik açısından yazara geniş bir özgürlük alanı tanımasıdır. Temel çerçeve şu şekilde belirlenmiştir: Tehzil edilen şiir, vezin, kafiye veya eda yoluyla okuyucuya hatırlatılmalı ve bu yapı içerisinde verilmek istenen mesaj ustaca yerleştirilmelidir.¹²

⁷ Muallim Naci. *İstılâhat-ı Edebiyye*. Haz. Mehmet Ali Yekta Saraç. İstanbul, 1996, s. 181; Mehmet Kalpaklı. “Osmanlı Şiir Akademisi: Nazire.” *Türk Edebiyatı Tarihi* 2 (2006): 133-37; TDK (Türk Dil Kurumu). *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1998, s. 2168; Ferit Devellioğlu. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara, 2002, s. 1063.

⁸ Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 306; M. Fatih Köksal, *Sana Benzer Güzel Olmaz (Divân Şiirinde Nazire)*, Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 2018, s. 58.

⁹ Tahirü'l-Mevlevî, *Edebiyat Lûgati*, Haz. Kemal Edip Kürkçüoğlu, İstanbul, 1973, s. 53.

¹⁰ Ağâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 1: Giriş, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1973, s. 148.

¹¹ Menderes Coşkun, *Sözün Büyüsü: Edebi Sanatlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012, s. 305; Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 446.

¹² İrem Işıl Altun, “Klasik Türk Şiirindeki Tehzile TÜREV İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım.” Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018, s. 26.

Klasik Türk edebiyatında mizâhî unsurlar içeren edebî türler, içerdikleri eleştiri ve alay unsurlarının şiddetine göre belirli bir hiyerarşi içerisinde sınıflandırılmaktadır. Bu bağlamda hezl kavramı, diğer mizâhî türlerle yakından ilişkili olup, çoğu zaman bu türlerle iç içe geçmiş bir görünüm arz etmektedir. Mizâhî türler arasındaki hiyerarşik yapılanmada, en şiddetli yergi türü olan hicivden başlayarak sırasıyla zem (kınama), kadh ve şetm (sövgü), ta'riz (sataşma ve taşlama) ile latife/mülatafa ve mutâyêbe (zarif şakalar) yer almaktadır. Bu türlerin tamamında, değişen oranlarda şakacılık, alaya alma ve zaman zaman ahlakî ve edebî sınırları zorlayan unsurlar bulunmaktadır. Söz konusu özelliklerin birbirine yakın ve çoğu zaman iç içe geçmiş olması, türler arasında kesin sınırlar çizilmesini güçleştirmektedir. Hezl, literatürde genel olarak "alay ederek küçük düşürme" şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanım çerçevesinde hezlin, alt kademesinde ta'riz türü yer alırken, üst kademesinde zem, hiciv, şetm ve kadh türleri konumlandırılmaktadır. Latife ve nükte türleri ise kimseyi incitmeme prensibi ve zarafeti ön planda tutmaları bakımından hezlden ayrılmaktadır. Türk edebiyatındaki hezl kavramının, Arap belagatindeki nükte kavramından farklılaşarak, daha ziyade hiciv türüne yakın bir anlam kazandığı görülmektedir. Bu durum, Türk edebiyatında mizahi türlerin kendine özgü bir gelişim çizgisi izlediğini göstermektedir.¹³

Klasik Türk edebiyatında tehzil geleneği, 15. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlayan ve 20. yüzyıla kadar uzanan zengin bir edebî mirası temsil etmektedir. Bu geleneğin gelişim süreci, yüzyıllar içinde belirgin bir evrim göstermiştir. Şeyhî (ö. 1431) ile birlikte hiciv türünün belirginleşmesi, hezl için uygun bir zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Zekâyî (ö. ?), Kabûlî (ö. 1478), Nahîfî (ö. 1494-95) ve Gülşenî-i Saruhânî (ö. 1484'ten sonra) hezl türünde eserler vermişlerdir. Latîfî'nin bildirdiğine göre, Zekâyî'nin müstakil bir *Hezliyyât*'ı bulunmaktadır.¹⁴ Kabûlî'nin *Külliyât-ı Dîvân-ı Kâbûlî* adlı eserinin üçüncü bölümü tamamen hezllerden oluşmaktadır.¹⁵ 16. yüzyılda Sâgarî (ö. 1523-24), Basîrî (ö. 1534-35), Me'âlî (ö. 1535-36), Nihâlî (ö. 1542), Cemâlî (ö. 1583), Safâyî, Peykî ve Germî Bey gibi şairler hezl sahasında önemli eserler vermişlerdir.¹⁶ Bu dönemde henüz tehzil algısı tam olarak gelişmemiş olmakla birlikte, Sâgarî'nin çalışmaları türün gelişimi açısından önemli bir

¹³ Levend, "Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi.", s. 40; Pala, "Hezl." *TDV İslâm Ansiklopedisi*, s. 305; Mine Mengi. "Divan Şiirinde Yergi Amaçlı Söz Sanatları." *Journal of Turkish Studies* 20 (1996), s. 126-32; Şemseddin Sami, *Kamus-ı Türkî*, Haz. Paşa Yavuzarslan. Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2010, s. 454.

¹⁴ Altun, "Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım.", s. 30; Latîfî, *Tezkiretü's-Su'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*, Haz. Rıdvan Canım, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 2000, s. 268.

¹⁵ İsa Kayaalp. "Kabûlî." *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 2001, c. 24, s. 43.

¹⁶ Latîfî. *Tezkiretü's-Su'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*, s. 293, 355.

aşamayı temsil etmektedir.¹⁷ Türk edebiyatında tehzil türünün gerçek anlamda yerleştiği 17. yüzyılda Niksârî (ö. 1616), Nev'î-zâde Atâî (ö. 1635), Mantıkî (ö. 1635), Küfrî-i Bahâyî (ö. 1660), Kelîm (ö. 1686-87) ve Hüseyin Can (ö. 1695-96) öne çıkan isimlerdir. Özellikle Küfrî-i Bahâyî, klasik Türk edebiyatının ilk sistemli tehzil şairi olarak kabul edilmektedir. *Dîvân-ı Hezliyyât* adlı eseri, yaklaşık 110 şiirden oluşan ve türün en kapsamlı örneklerini içeren bir çalışmadır.¹⁸ 18. yüzyılda Hevâyî (ö. 1710-1715?), Tâ'ib (ö. 1723), Tırsî (ö. 1766), Şânî (ö. 1766-67), Kânî (ö. 1791) ve Sürûrî (ö. 1814) gibi şairler türün gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Sürûrî'nin, Sünbül-zâde Vehbî (ö. 1809), Ref'î-i Kâlâyî (ö. 1823) ve Ref'î-i Amidî (ö. 1816) gibi çağdaşlarıyla olan edebî münasebetleri, hezliyyât türünün sosyal boyutunu göstermesi açısından önemlidir.¹⁹ 19. yüzyılda Fevzî Paşa (ö. 1824-25), Zâ'ik (ö. 1852-53), Bayburtlu Zihnî (ö. 1859), Mehmed Celâl Bey (ö. 1882) ve Nebîl (ö. 1890) gibi şairler hezl geleneğini sürdürmüşlerdir.²⁰ 20. ve 21. yüzyıllarda ise Halil Nihat Boztepe (1882-1949), Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957), Fazıl Ahmet Aykaç (1884-1967), Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967) ve Orhan Seyfi Orhon (1890-1972) gibi modern dönem şairleri, geleneksel tehzil türünü yeni bir anlayışla ele almışlardır. Millî Edebiyat döneminde tehzil geleneği, özellikle mizah dergilerinde kendine geniş bir uygulama alanı bulmuştur.²¹

Hüseyin Kâmî Bey

19. yüzyıl divan şairlerinden Hüseyin Kâmî Bey (ö. 1912-14-16), Osmanlı Devleti'nin dağılma sürecinde İstanbul'da dünyaya gelmiştir. İbnü'l-Emin Mahmud Kemal'in aktardığına göre, aslen Dağıstanlı olan Kâmî'nin babası, İstanbul'da Vâlîde Hanı'nda ikamet eden Rus tebaasından Revanlı matbaacı Hacı Abbas, annesi ise Kafkasyalı Çerkes'tir.²² Eğitim hayatına Aksaray'daki Medrese-i Edebiye'de başlayan Hüseyin Kâmî, tahsilini tamamladıktan sonra

¹⁷ Altun, "Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım.", s. 31.

¹⁸ Altun, "Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım.", s. 31; Ramazan Ekinci, "Türk Hiciv Edebiyatının Sıradışı Bir Şairi: Küfrî-i Bahâyî ve Eserlerinden Örnekler." *Türkiyat Mecmuası* 24, 2014, s. 33-58;

¹⁹ Osman Horata, "Son Klasik Dönem (1700-1800) Şiir" *Türk Edebiyatı Tarihi*, Cilt 2, 449-63, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2007, 462; Altun, "Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım.", s. 33.

²⁰ Altun, "Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım", s. 36; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlî'ş-Şuarâ)*, Haz. Hidayet Özcan, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 2000, c. 3, 1573; İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlî'ş-Şuarâ)*, Haz. Ayşegül Celepoğlu, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2013; c. 5, s. 2473, 2484.

²¹ Ali Şükrü Çoruk, "Yeni Türk Edebiyatında Tehzil." *Bildiri*, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi), Ankara, 2007, s. 481-89; Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, s. 305-306; Altun, "Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım.", s. 37.

²² M. Kayahan Özgül, haz. İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal: *Son Asır Türk Şairleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 2000, c. 2, s. 1110.

Bâbîâlî Matbûat Kalemî'nde memuriyet görevine başlamıştır. Bu görevi süresince dönemin çeşitli gazete ve mecmualarında yazılar yazmış, konferanslar vermiştir. Abdülhâmid döneminde yaklaşık üç yıl Mısır'da kalan Kâmî, II. Meşrutîyet'in ilanıyla 1908'de İstanbul'a dönmüştür. İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne muhalif duruşuyla tanınan Hüseyin Kâmî, 31 Mart Hadisesi sonrasında tutuklanmış, on sekiz günlük hapis sürecinin ardından Dîvân-ı Harb'de yargılanıp beraat etmiştir. 1909-10 yıllarında Dîvânçe-yi Dehrî adlı eserini yayımlayan Kâmî, eserin neşri sürecinde tekrar gözaltına alınmıştır. 1910 yılında Rehber-i İttihâd-ı Osmânî Mektebi yararına verdiği bir konferans sonrasında otuz iki gün boyunca düzenli olarak ifadeye çağırılmıştır. Hüseyin Kâmî'nin 1912 sonrası hayatına dair bilgiler çelişkilidir. 1912'de Dîvânçe-yi Dehrî'nin ikinci baskısını yaptıran şairin, aynı yıl Karaman'a sürgün edildiği bilinmektedir. İbnü'l-Emin'e göre İttihatçılarla olan mücadelesi nedeniyle sürgün edilen Kâmî, muhtemelen aynı yıl içinde vefat etmiştir. Sefer Berzeg ise şairin 1916'da Karaman'da tifüs salgınından öldüğünü kaydetmektedir.²³

Hüseyin Kâmî'nin en önemli eseri, tehzîl ve hiciv tarzında manzumeler ile gazete yazıları ve konferans metinlerinden oluşan ve 1327/1909 yılında Dersâdet, Nefâset Matbaasında basılan Dîvânçe-i Dehrî'dir. Dehrî mahlasıyla yazdığı sosyal eleştiri içerikli şiirlerinde aruz veznini kullanan şair, özellikle Fuzûlî, Nef'î ve Nedîm gibi klasik şairlerin eserlerine tehziller yazmıştır. Kâmî'nin diğer eserleri ise şunlardır: *Nutk-ı Siyasi* (1326), *Kâbus İçinde* (1328), *Matem Tülleri* (1328), *Mecnune* (1328), *Müteverrim* (1328), *Üvey Valide* (1328), *Kapitülasyonlar* (1329), *Zarafet-i Nisvan* (y.y), *Emrâz-ı Müzmine ve Sariyeden Verem* (1331), *Muhabbet İzdivac Mektupları* (1331), *Mazlume* (1332), *Paris Muhasarası* (1331), *Mayıs Ayında Doğanlar Mesud ve Bahtiyar Olmak İçin Ne Yapmalı Neye Teşebbüs ve Neden İhtiraz Etmeli* (1331), II. Ramses ve Sabâh-ı Hürriyet adlı iki piyes kaleme almış, dönemin çeşitli yayın organlarında Donkişot ve Diyojen gibi müstear isimlerle yazılar yazmıştır.²⁴

Şairin eserlerinde dönemin siyasi olayları, kurumları ve şahsiyetleri merkezî bir yer tutmaktadır. Küçük Saîd Paşa, Talat Paşa, Mahmûd Şevket Paşa ve İbrahim Hakkı Paşa gibi devlet adamlarını sıkça hicveden Kâmî, Şirket-i Hayriye'nin işleyişi, Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin yapısı ve hayvan hakları gibi sosyal meselelere de eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir.²⁵

²³ Özgül, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal: *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1111; Ahmet Tanyıldız, *Hüseyin Kâmî Dehrî Dîvânçesi*, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2013, s. 13-26; Sefer E. Berzeg, *Kafkas Diasporası'nda Edebiyatçılar ve Yazarlar Sözlüğü*, Sönmez Ofset Matbaacılık, Samsun, 1995.

²⁴ Ali Sarıca, Hüseyin Kâmî'nin Hayatı ve Eserleri, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, Uşak, 2012, s. 1-13; Tanyıldız, *Hüseyin Kâmî Dehrî Dîvânçesi*, s. 13-26; İlyas Kayaokay, "Türk Masal Araştırmacılığında Yüz Yıllık Bir Muamma: Bir 'Hanım' Olduğu Sanılan 'K.D.' Müstear Adı Kime Aittir?" *Hikmet – Akademik Edebiyat Dergisi* 5, no. 10, 2019, s. 309.

²⁵ Tanyıldız, *Hüseyin Kâmî Dehrî Dîvânçesi*, s. 13-26.

II. Meşrutiyet döneminin çok yönlü aydınlarından biri olan Hüseyin Kâmî Bey, farklı mesleki kimlikleriyle dönemin kültür ve sanat hayatına önemli katkılarda bulunmuştur. Bir yandan devlet memurluğu görevini sürdürürken, diğer yandan gazeteci kimliğiyle İstanbul basın dünyasının önde gelen isimlerinden biri olarak dikkat çekmiştir. Onun edebî kişiliği ise şair ve tiyatro yazarı olarak çok yönlü bir görünüm sergiler. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde İstanbul matbuat dünyasının saygın simalarından biri haline gelen Hüseyin Kâmî, klasik edebiyat geleneğini modern bir duyarlılıkla yorumlayarak özgün eserler ortaya koymuştur. Şiirlerinde sosyal ve siyasi eleştiriyi öne çıkarması, onun aydın sorumluluğunu ne denli içselleştirdiğinin bir göstergesidir. Onun en belirgin özelliği, geleneksel formları modern bir içerikle harmanlama becerisidir. Klasik Osmanlı şiirinin kasîde ve gazel gibi nazım biçimlerini ustaca kullanırken, dönemin sosyal ve siyasi meselelerini şiirlerine taşımayı başarmıştır. Eleştirel bakış açısını keskin bir hiciv diliyle birleştiren şair, tanzir ve tehzil yöntemlerini toplumsal eleştiri aracı olarak kullanmıştır. Hüseyin Kâmî'nin şiir anlayışı çeşitli kaynaklardan beslenmiştir. Fuzûlî'nin lirik derinliği, Nefî'nin güçlü üslubu ve Nedîm'in zarif söyleyişi onun şiirlerinde kendini gösterir. Bunların yanı sıra, Recaizâde Mahmud Ekrem ve Âkif Paşa gibi son dönem şairlerinin yenilikçi yaklaşımlarından da etkilenmiştir. Bu etkilenme, onun geleneksel ile modern harmanlama çabasının bir göstergesidir. *Dehrî Dîvânçesi* adlı eserinde dönemin sosyal ve siyasi aksaklıklarını cesurca eleştiren Hüseyin Kâmî, klasik formları çağdaş içerikle buluşturmuş ve nesir yazılarıyla şiirlerini desteklemiştir. Bu cesur üslubu ve eleştirel tavrı nedeniyle İstanbul'dan Anadolu'ya sürgün edilmesi, onun edebî kimliğinin bedeli olmuştur. Hüseyin Kâmî Bey'in Türk edebiyatına en önemli katkısı, geleneksel Osmanlı şiir formlarını toplumsal eleştiri aracı olarak yeniden yorumlamasıdır. Onun bu yenilikçi tavrı, geleneksel ile modernin nasıl başarılı bir şekilde harmanlanabileceğini göstermesi açısından da değerlidir.

Hüseyin Kâmî'nin Su Manzumesi ve Şerhi

Su

Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilâtün/Fâilün

Dökme hortumdan sakın etraftaki damlara su

Kim bu ahşab evlere yangında virmez çâre su

Hortumdan etraftaki damlara su dökme, çünkü bu ahşap evlere yangın çıktığında su bile çare olamaz.

Ey diyen vardur vatanda âfet-i kahtu'r-ricâl
Şûrezâr olmaz mı elbet virmesen gülzâra su
Ey vatanda adam kıtlığı felaketi var diyen, gül bahçesine (ülkeye/toplu-
ma) su (yetiştirilmiş insan/imkân) vermezsen elbette çorak arazi olur.
Ümmet-i 'atşânı sîr-âb eylemekdür ma'rifet
Yoksa her kes bahş ider a'yân ile nuzzâra su
Marifet (asıl iş) susamış halkı suya kandırmaktır, yoksa herkes (zaten)
ileri gelenlere ve bakanlara/yetkililere su (iltifat/kaynak) verir.
Teşne-leb kalsın dimem ağyârı kat'ıyyen fakat
Yâri reyyân it mukaddem sonra vir ağyâra su
Yabancılar (başkaları) susuz kalsın kesinlikle demiyorum ama, önce dos-
tu/yakını suya kandır (kayır), sonra yabancılar/başkalarına su ver.
Kurd elinden çok şükür kurtuldu ammâ gûsfend
Virme kendin hırs ile ol tîğ-i âteş-bâra su
Koyun kurdun elinden kurtuldu çok şükür ama, (şimdi de) hırsla ken-
dini o ateş saçan kılıca (başka bir tehlikeye/güce) su verme (kendini atma).
Aldanıp pek talma altından miyâh-i râkidîn
Bir muhâlif bâd ile deryâ atar kuhsâra su
Durgun suların (aldatıcı görünüşün) altına (derinine) aldanıp pek dal-
ma, (zira) ters bir rüzgarla deniz (bile) dağlara su atar (beklenmedik felaket-
ler çıkar).
Ehl olan nâehle aslâ eylemez 'atf-ı umûr
Kim virir âlemde rahmen beççe-yi şeh-mâra su
Ehil (işin uzmanı) olan, ehil olmayana asla iş havale etmez; kim dünyada
acıyarak yılan yavrusuna su verir (onu besler)?
Söyleyin yavrum nasıl virsin temettu' virgisi
Köpri başında satanlar bardağı beş para su
Söyleyin yavrularım, köprü başında bardağı beş paraya su satanlar nasıl
temettü vergisi (kazanç vergisi) versin?
Geçti üç yıl hep kapıp aldık elinden varını
Virmeden bir katre olsun ümmet-i gam-hâra su
Üç yıl geçti, (onun/halkın) elinden her şeyini kapıp aldık, (ama) bu gam
yiyen halka (ümmete) bir damla olsun su vermeden.

Cebr ile mümkün degüldür celb-i hoşnûdî-yi âm

Mîve divşirmek olur mu virmeden eşcâra su

Zor kullanarak halkın genelinin memnuniyetini kazanmak mümkün değildir; ağaçlara su vermeden (yatırım yapmadan) meyve toplamak olur mu?

Ey iden hasr-ı hüçûm ancak za'îf nâzırlara

Virsen a kaynatmadan ol süngülü serdâra su

Ey saldırısını sadece zayıf bakanlara yönelten (kişi)! Keşke hiç (ortalığı) karıştırmadan/kaynatmadan o süngülü komutana da su versen (onunla da yüzleşsen)!

Bir kanal bir cedvel olsun açmadık üç yılda biz

Mülk-i Osmânî'de varken lâyu'ad âvâre su

Osmanlı mülkünde sayısız başıboş (akan) su varken, biz üç yılda bir kanal, bir su yolu olsun açmadık.

Cehl ise isrâr ise artık yiter Allâh için

Virmeyin isrâf ile cühhâl-i bed-kirdâra su

Cahillikse, (yanlışta) ısrarsa, artık yeter Allah için! Kötü huylu cahillere israf ederek su (imkân/destek) vermeyin!

Bir gün olsun fıkır idip zürrâ'ı insâf eyleyin

Ta bekey cehlen götürmek kulzüm-i zehhâra su

Bir gün olsun düşünüp çiftçilere insaf edin! Ne zamana kadar cahillikle kükreyen denize su taşıyacaksınız (boşa kürek çekeceksiniz/kaynak israf edeceksiniz)?

Sanmayın tasmayla bağlansın dehân-ı ma'rifet

Muntafî olmaz dökülse şems-i feyz-âsâra su

Sanmayın ki bilgi/ırfan ağzı (ifadesi) tasmayla bağlanır; üzerine su dökülse (bile) feyiz/bereket saçan güneş sönmez (hakikat engellenemez).

Yol açarken makdem-i Mûsâ için deryâ-yı Nîl

Öpdürür destin bizim Mûsâ'ya şimdi kara su

Nil denizi Hz. Musa'nın gelişi için yol açarken, şimdi (bizim) kara su (kirli su? sıradan su?) bizim Musa'mıza (liderimize?) elini öptürür (onu kendine muhtaç eder/uğraştırır).

El-hazer artık yiter gaygâ-yı în ü ânımız

Keşf idin kimdür viren Yunan ile Bulgar'a su

Sakıyalım! Artık bu anlamsız (boş) işlerle uğraştığımız yeter! Yunan'a ve Bulgar'a kimin su (destek/cesaret) verdiğini araştırın!

Virdi mi bilmem Potsdam'da ziyâfet akşamı

Dicle Nehri'nden aceb Vilhem-i Sâni Çar'a su

Bilmem, acaba (Alman İmparatoru) II. Wilhelm, Potsdam'daki²⁶ ziyafet akşamında (Rus imparatoru) Çar'a Dicle Nehri'nden su verdi mi (Osmanlı'nın kaynağını peşkeş mi çekti)?

Tâ bekey meşgûl-ı hezl itmek bu âlî milleti

Virsin erbâb-ı fazîlet ba'de mâ eş'âra su

Ne zamana kadar bu yüce milleti hezl (alay/boş iş) ile meşgul etmek? Bundan sonra fazilet sahipleri şiirlere su (ciddiyet/değer) versin!

Fecr-i Âtî ufka karşı sembolik ebyât ile

Dâyimâ mezc idedursun sâgar-ı ser-şâra su

Fecr-i Ati, ufka karşı sembolik beyitler ile taşan kadehe (belki şiire/sana-ta?) sürekli su karıştırırdursun (onu sulandırırdursun?).

Vakt-i ciddiyâtı katl itmek revâ mı hezl ile

Siz dahı zamm itmeyin peymâne-yi eşrâra su

Ciddiyet vaktini alay/boş iş (hezl) ile öldürmek uygun mu? Siz de kötü-lerin/şairlerin (?) kadehine su (boşluk/hafiflik) eklemeyin!

Kâfiyem teng oldı artık korkaram tazyîkden

İnficâr eyler gelirse çünkü pek de dara su²⁷

Kafiyem daraldı (bulmak zorlaştı) artık baskıdan korkarım; çünkü su, pek dar yere gelirse patlar (sıkışınca zorluk çıkar).

Fuzûlî'nin Su Kasidesi

Hüseyin Kâmi'nin tehzil yazdığı Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan "Su Kasidesi", Fuzûlî'nin (ö. 1556) Türkçe Dîvân'ında yer alır.²⁸ Bu eser, kaside nazım şekliyle yazılmış bir na't örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Divan nüshalarında farklı başlıklar altında karşımıza çıkan bu na't, kimi nüshalarda "Kasîde Der-Na't-ı Hazret-i Nebvî", kimi nüshalarda

²⁶ I. Dünya savaşı öncesi, Rus Çar II. Nikolaus ile Alman II. Wilhelm'in Almanya'nın Potsdam'da Kasım 1910 yılında Ortadoğu üzerine yaptıkları anlaşmaya atıf yapmıştır. Geniş bilgi için bkz. Mustafa Şehitoğlu- Nevzat Erdoğan, "I. Dünya Savaşı Öncesinde Osmanlı Devleti ve İran'ın Almanya'yı Üçüncü Güç Olarak Görme Politikaları", Tarih ve Gelecek Dergisi, 5/1 Nisan-2019, s. 142-159.

²⁷ Hüseyin Kâmi, *Divançe-i Dehrî*, Nefasat Matbaası, İstanbul, 1911, s. 64.

²⁸ Kenan Ayüz vd., *Fuzûlî Divanı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1990, s. 31-33.

da ise “Kasîde Der-Medh-i Hazret-i Fahr-ı Kâ’inât” başlığıyla yer almaktadır. Ancak şiir, redifinin “su” olması sebebiyle Türk edebiyatı tarihinde “Su Kasîdesi” adıyla şöhret bulmuş ve bu isimle anılagelmiştir.

Kasîde Der-Na’t-ı Hazret-i Nebevî²⁹

“Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilâtün/Fâ’ilün

Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlara su
 Kim bu denlü dutuşan odlara kılmaz çâre su
 Âb-gündur günbed-i devvâr rengi bilmezem
 Yâ muhît olmuş gözümünden günbed-i devvâra su
 Zevk-ı tîğundan aceb yoh olsa gönlüm çâk çâk
 Kim mürûr ilen bırakur rahneler dîvâra su
 Vehm ilen söyler dil-i mecrûh peykânun sözün
 İhtiyât ilen içer her kimde olsa yara su
 Suya virsün bâğ-bân gül-zârı zahmet çekmesün
 Bir gül açılmaz yüzün tek virse min gül-zâra su
 Ohşadabilmez gubârını muharrir hattuna
 Hâme tek bahmahdan inse gözlerine kara su
 Ârizun yâdıyla nem-nâk olsa müjgânun n’ola
 Zayi olmaz gül temennâsıyla virmek hâra su
 Gam günü itme dil-i bîmârdan tîgun dirîğ
 Hayrdur virmek karanu gicede bîmâra su
 İşte peykânın gönül hecrinde şevkum sâkin it
 Susuzam bir kez bu sahrâda menüm-çün ara su
 Men lebün müştâkıyam zühhâd kevser tâlibi
 Nitekim meste mey içmek hoş gelür hûş-yâra su
 Ravza-i kûyuna her dem durmayup eyler güzâr
 Âşık olmuş galibâ ol serv-i hoş-reftâra su
 Su yolın ol kûydan toprağ olup dutsam gerek
 Çün rakîbümdür dahı ol kûya koyman vara su
 Dest-bûsı ârzûsıyla ger ölsem dostlar
 Kûze eylen toprağum sunun anunla yâra su

²⁹ Konumuz Fuzûlî’nin Su Kasidesi’ni incelemek olmadığı ve çalışmamız Hüseyin Kâmi’nin tehzili üzerine yoğunlaştığı için, Fuzûlî’nin şiir metnini sadece karşılaştırma amacıyla buraya alıyoruz.

Serv ser-keşlûk kılur kumrî niyâzından meger
Dâmenin duta ayağına düşe yalvara su
İçmek ister bülbülün kanın meger bir reng ile
Gül budağının mizâcına gire kurtara su
Tıynet-i pâkini rûşen kılmış ehl-i âleme
İktidâ kılmış tarîk-ı Ahmed-i Muhtâr'a su
Seyyid-i nev'-i beşer deryâ-yı dürr-i istifâ
Kim sepüpdür mu'cizâtı âteş-i eşrâra su
Kılmağ için tâze gül-zâr-ı nübüvvet revnakın
Mu'cizinden eylemiş izhâr seng-i hâra su
Mu'cizi bir bahr-ı bî-pâyân imiş âlemde kim
Yetmiş andan min min âteş-hâne-i küffara su
Hayret ilen barmağın dişler kim itse istimâ
Barmağından virdüğün şiddet günü Ensâr'a su
Dostı ger zehr-i mâr içse olur âb-ı hayât
Hasmı su içse döner elbette zehr-i mâra su
Eylemiş her katrede min bahr-ı rahmet mevc-hîz
El sunup urgaç vuzû için gül-i ruhsâra su
Hâk-i pâyine yetem dir ömrlerdür muttasıl
Başını daşdan daşa urup gezer âvâre su
Zerre zerre hâk-i dergâhına ister sala nûr
Dönmez ol dergâhdan ger olsa pâre pâre su
Zikr-i na'tün derdine dermân bilür ehl-i hatâ
Eyle kim def-i humâr için içer mey-hâre su
Yâ Habîballâh yâ Hayre'l-beşer müştâkunam
Eyle kim leb-teşneler yanup diler hemvâre su
Sensen ol bahr-ı kerâmet kim şeb-i Mî'râc'da
Şebnem-i feyzün yetürmüş sâbit ü seyyâra su
Çeşme-i hurşîdden her dem zülâl-i feyz iner
Hâcet olsa merkadün tecdîd iden mi'mâra su
Bîm-i dûzah nâr-ı gam salmış dil-i sûzânuma
Var ümîdüm ebr-i ihsânun sepe ol nâra su

Yümn-i na'tünden güher olmuş Fuzûlî sözleri
 Ebr-i nîsândan dönen tek lü'lü-i şeh-vâra su
 Hâb-ı gafletden olan bîdâr olanda rûz-ı haşr
 Eşk-i hasretten tökende dîde-i bîdâra su
 Umduğum oldur ki rûz-ı haşr mahrûm olmayam
 Çeşme-i vaslun vire men teşne-i dîdâra su

Karşılaştırmalı İnceleme

Fuzûlî'nin eseri, Divan şiirinin nazım şekillerinden kaside formunda ve "Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün" aruz vezniyle yazılmış, Hz. Muhammed'e derin bir aşk ve saygıyı ifade eden bir na't örneğidir. Şiirin yapısal bütünlüğünü sağlayan temel unsurlardan biri, her beytin sonunda tekrarlanan "su" redifidir. Hüseyin Kâmi ise, Fuzûlî'nin bu eserine şekilsel olarak öykünerek, aynı "Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün" veznini ve "su" redifini kullanmıştır. Bu açıdan Kâmi'nin şiiri, Fuzûlî'ye bir nazire niteliği taşır; ancak içeriği ve amacı itibarıyla bu nazire, alay ve mizah içeren bir tehzil örneğine dönüşür. Tematik olarak iki şiir arasında derin bir uçurum bulunmaktadır. Fuzûlî, şiirinin merkezine Hz. Peygamber'e duyulan yüce, manevi aşkı, bu aşkın yol açtığı ıstırapı ve tasavvufi düşünceleri yerleştirir. "Su" redifini gözyaşı, ab-ı hayat, kevser, arınma, Peygamber'in güzelliğinin yansıması gibi çok yönlü ve soyut anlamlarda kullanarak manevi bir atmosfer yaratır. Buna karşılık Hüseyin Kâmi, Fuzûlî'nin bu ulvi dünyasından tamamen uzaklaşarak, kendi yaşadığı yüzyılın son derece dünyevî, sosyal ve siyasî sorunlarına odaklanır. Kâmi'nin şiirinde ahşap evlerdeki yangın tehlikesi, liyakatsizlik, devlet adamı kıtlığı, sosyal adaletsizlik, nimetlerin dağılımı, pragmatizm, güvenlik kaygıları ve hatta vergi gibi güncel ve eleştirel konular işlenir. Fuzûlî'nin maneviyatına karşılık Kâmi'nin materyalist ve sosyal gerçekçiliği ön plandadır. Dil ve üslup açısından da bu iki eser taban tabana zıttır. Fuzûlî, son derece sanatlı, imgelerle yüklü, lirik ve duygu yoğunluğu yüksek bir dil kullanırken; Hüseyin Kâmi, daha sade, konuşma diline yakın, yer yer didaktik, iğneleyici ve mizâhî bir üslup benimser. Fuzûlî'nin derin ve sanatlı ifadelerinin yerini, Kâmi'de güncel sorunlara yönelik net gözlemler ve eleştirel bir ton alır. Özellikle "su" redifinin kullanımı bu zıtlığı belirginleştirir: Fuzûlî'de manevi ve sembolik değerler taşıyan su, Kâmi'de yangın söndürme suyu, içme suyu, parayla satılan bir meta veya sosyal statü göstergesi gibi somut ve dünyevî anlamlara bürünür. Hüseyin Kâmi, Fuzûlî'nin

hem şekil hem de içerik olarak zirve kabul edilen³⁰ “Su Kasidesi”nin yalnızca dış yapısını (vezin, redif) alarak, onu kendi çağının sorunlarını alaycı bir dille eleştirmek için bir araç olarak kullanmıştır. Fuzûlî’nin yüce ideallerle örülü şiirinin formunu, sıradan ve eleştirel bir içerikle doldurarak güçlü bir tezat oluşturmuş ve tehzil türünün başarılı bir örneğini vermiştir. Bu karşıtlık, Kâmi’nin hem Fuzûlî’nin erişilmez ustalığına bir gönderme yapmasını hem de kendi döneminin aksaklıklarını hicvetmesini sağlamıştır. Fuzûlî’nin şiiri, Divan edebiyatının edebî sanatlarını (mazmunlar, teşbihler, istiareler, teşhis ve intak, tezat vb.) ustalıkla kullandığı bir sanat eseridir. Özellikle “su” redifi etrafında kurduğu özgün imgeler, soyut kavramları somutlaştırması ve duygusal derinliği edebî sanatlarla zirveye taşınması onun sanatsal gücünü gösterir. İmge dünyası zengin ve orijinaldir. Hüseyin Kâmi’nin şiirindeki sanatsallık ise Fuzûlî’den farklı bir yönde gelişir. Kâmi, Fuzûlî kadar yoğun edebî sanatlara başvurmaz; onun yerine daha basit teşbihler veya doğrudan ifadeler kullanır. Kâmi’nin asıl sanatı, Fuzûlî’nin yüksek sanatını ve formunu alıp, bunu kendi döneminin sıradan veya sorunlu gerçekleriyle doldurarak yarattığı tezat ve ironide yatar.

Su Redifi Yönünden Karşılaştırma

Yapılan karşılaştırmalı analizde, iki şairin aynı biçimsel unsuru ne denli farklı amaçlarla ve ne kadar zıt sanatsal derinliklerde değerlendirdiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu karşıtlık, tehzil türünün edebî ve işlevsel temelini oluşturan kilit unsurlardan biridir. Kafiye den sonra gelen kelime tekrarı olan redif³¹, sadece ahenk ve ritim sağlayan teknik bir unsur değil, aynı zamanda şiirin tematik yapısını pekiştiren, anlama derinlik katan ve okuyucunun zihninde kalıcı izler bırakan güçlü bir taşıyıcıdır.³²

Fuzûlî’de “-su” Redifinin Kullanımı:

Fuzuli, “-su” redifini şiirinin merkezine yerleştirir ve ona çok yönlü, derin sembolik anlamlar yükler. Su, sadece bir kafiye unsuru değil, şiirin ana temasını (Hz. Peygamber’e aşk ve övgü) işleyen temel bir imgedir. Fuzûlî suyu şu şekillerde kullanır:

1. Gözyaşı ve Çaresizlik: İlk beyitte “*Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlara su / Kim bu denli duduşan odlara kılmaz çâre su*”, su, aşğın gözyaşıdır ancak bu

³⁰ Necmettin Halil Onan, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1991, s. 71.

³¹ Naci. *İstilahat-ı Edebiyye*, s. 39-43.

³² Yaşar Aydemir-Halil Çeltik, “Redife Farklı Bir Bakış: Çift/Çapraz Redifle Yazılmış Tek Kafiye Şiirler.” *Bilig*, Bahar 2005, s. 184.

gözyaşı bile içindeki manevi aşk ateşini söndürmeye yetmez. Su, dünyevi bir unsur olarak manevi ıstırap karşısında çaresizdir.

2. Hayat Kaynağı ve İlahi Güzellik: Beşinci beyitte “*Suya vîrsün bağ-bân gül-zârı zahmet çekmesün / Bir gül açılmaz yüzün tek virse min gül-zâra su*”, su, gül bahçesine hayat veren temel unsurdur. Ancak binlerce gül bahçesine su verilse bile Peygamber’in yüzü gibi bir gülün açılmayacağı söylenerek, suyun hayat vericiliği Peygamber’in ilahi güzelliği karşısında sönük kalır.

3. Adanmışlık ve Umut Suyu: Yedinci beyitte “*Ârızun yâdıyla nem-nâk olsa müjgânım n’ola / Zayı olmaz gül temennâsıyla virmek hâra su*”, Peygamber’in yanağını anarak dökülen gözyaşı suyu, gül umuduyla dikene verilen suya benzetilir. Bu, boşa gitmeyecek bir adanmışlık ve umut eylemidir. Su, burada adanmışlığın ve umudun taşıyıcısıdır.

4. Aşık ve Özlem Duyan Varlık: On birinci beyitte “*Ravza-i kûyuna her dem durmayup eyler güzâr / Âşık olmuş gâlibâ ol serv-i hoş-reftâra su*”, su kişileştirilir. Peygamber’in medfun olduğu Ravza’ya doğru durmadan akması, onun da Peygamber’e âşık olmasına bağlanır. Su, bilinçli, özlem duyan bir varlığa dönüşür.

5. Vuslat Aracı: On üçüncü beyitte “*Dest-bûsı ârzûsıyla ger ölsem dostlar / Kûze eylen toprağum sunun anunla yâre su*”, şair öldükten sonra toprağının testi yapılıp onunla sevgiliye (Peygamber’e) su sunulmasını ister. Su, ölümden sonra bile sevgiliye hizmet etme ve bir tür vuslata erme aracıdır. Fuzûlî’de su; gözyaşı, rahmet, hayat, arınma, ayna, aşık bir varlık, vuslat aracı gibi pek çok derin ve birbiriyle bağlantılı anlamı taşıyarak şiirin manevi atmosferini kurar ve zenginleştirir.

Hüseyin Kâmi’de “-su” Redifinin Kullanımı:

Hüseyin Kâmi ise “-su” redifini Fuzûlî’nin tam tersi bir yaklaşımla ele alır. Fuzûlî, “-su” redifine ilahi aşk, rahmet, gözyaşı, arınma gibi derin manevi ve sembolik anlamlar yüklerken; Kâmi Bey, şekilsel olarak uyum sağlamak zorunda olduğu bu redifi, Fuzûlî’nin yüklediği bu derinlikten bilinçli olarak soyutlar. Kâmi Bey, “-su”yu çoğunlukla gerçek anlamında veya basit, eleştirel bağlamda kullanır. Onun şiirinde redifin tekrarı, sembolik derinlik yaratmak yerine, hicvettiği toplumsal veya güncel konuları vurgulama işlevi görür. Redifin tekrarı, Kâmi için sembolik bir derinlik yaratmaktan çok, hicvettiği konuları vurgulama işlevi görür:

1. Yangın Suyu: İlk beyitte “*Dökme hortumdan sakın etraftaki damlara su / Kim bu ahşab evlere yangında virmez çâre su*”, su, Fuzûlî’nin manevi ateşine kar-

şılık, ahşap ev yangınında kullanılan gerçek, fiziksel ve hatta yetersiz kalan hortum suyudur.

2.Kaynak/İmkân Metaforu: İkinci beyitte “...Şûrezâr olmaz mı elbet vir-mesen gülzâra su”, su, bir ülkenin veya toplumun gelişimi için gerekli olan kaynak, yatırım veya yetişmiş insan gücü anlamında basit bir metafordur. Fuzûlî’nin gül bahçesi ve Peygamber ilişkisi, burada sosyal bir soruna işaret eden bir benzetmeye indirgenir.

3.Sosyal Adalet ve Kaynak Dağılımı: Üçüncü beyitte “...Yoksa her kes bahş ider a’yân ile nuzzâra su”, su, sadece elitlere ve yöneticilere verilen bir lütuf, kaynak veya imtiyaz anlamındadır. Marifetin ise halka (“ümme-i ‘atşân”) su vermek olduğu söylenerek, su sosyal adalet tartışmasının merkezine yerleştirilir.

4.Ticari Meta: Sekizinci beyitte “...Köpri başında satanlar bardağı beş para su”, su, en temel ve gündelik haline indirgenir: parayla satılan bir mal. Fuzûlî’nin kutsallık atfettiği unsur, burada ekonomik hayatın sıradan bir parçasıdır.

5.İhmal Edilen Kaynak: On ikinci beyitte “...Mülk-i Osmânî’de varken lâ-yu’ad âvâre su”, su, ülkede bolca bulunan ama kanallar açılmadığı için başıboş, âtlı (“âvâre”) kalan bir doğal kaynaktır. Fuzuli’nin bilinçli ve hedefe yönelen suyuyla tam bir tezat oluşturur.

6.Siyasi Destek: On yedinci beyitte “...Keşf idin kimdür viren Yunan ile Bulgar’a su”, su, açıkça düşman veya rakip görülen ülkelere verilen siyasi/maddi destek anlamında kullanılır.

7.Teknik Zorluk ve Nükte: Son beyitte “...İnficâr eyler gelirse çünkü pek de dâra su”, su, dar bir yere sıkışınca patlama özelliğinden yola çıkarak, kafiye bulmanın zorluğunu ifade eden bir benzetmede kullanılır. Bu, redifin tamamen teknik ve nükteli bir kullanımıdır.

Kâmi, “-su” redifini sistematik olarak Fuzûlî’nin yücelttiği anlamlardan arındırır, onu günlük hayata, sosyal ve siyasi eleştirilere malzeme yapar. Redifin tekrarı, Fuzûlî’deki gibi manevi bir derinleşmeye değil, eleştirilen konuların altının çizilmesine hizmet eder. Bu karşıtlık, Kâmi’nin tehzilinin en belirgin ve etkili yönlerinden biridir; yüce formun sıradan veya eleştirel içerikle buluşmasıyla ortaya çıkan ironi ve hiciv, redifin bu farklı kullanımıyla güçlenir.

İmge Yönünden Karşılaştırma

Kâmi'nin "Su" şiirini imge açısından incelediğimizde, Fuzûlî'nin "Su Kasidesi"ndeki zengin, çok yönlü ve genellikle soyut/manevi imgelerin yerini, daha somut, gerçekçi, güncel ve eleştirel bir amaca hizmet eden imgelerin aldığını görürüz. Kâmi'nin imge dünyası, tehzil türünün doğasına uygun olarak, Fuzûlî'nin yücelttiği kavramları ve görüntüleri dünyevi düzleme çekme veya tersine çevirme üzerine kuruludur.

1. Suyun İmgesel Dönüşümü (Redif İmgesi): Fuzûlî'de aşkın gözyaşı, ilahi rahmet, hayat kaynağı, arınma unsuru, sevgiliye aşık bir varlık gibi derin sembolik anlamlar taşıyan su imgesi, Kâmi'de dönüşüme uğrar. Yangın söndürmede kullanılan "hortum suyu" (Beyit 1), ağaçları yeşerten "eşcâra su" (Beyit 10), kanallarla akıtılması gereken "âvâre su" (Beyit 12), köprü başında satılan "bardağı beş para su" (Beyit 8). Bu kullanımlarda su, gündelik hayattaki fiziksel varlığı veya işleviyle ele alınır. Toplum için gerekli insan kaynağı ("gülzâra su", Beyit 2), elitlere verilen iltimas/kaynak ("a'yân ile nuzzâra su", Beyit 3), cahillere israf edilen imkân ("cühâl-i bed-kirdâra su", Beyit 13), düşmanlara verilen siyasi destek ("Yunan ile Bulgar'a su", Beyit 17), şiire katılması gereken ciddiyet/değer ("eş'âra su", Beyit 19). Bu metaforlar genellikle soyut kavramları somutlaştırmak için kullanılır, ancak Fuzûlî'deki gibi derin ve çok yönlü bir sembolizmden ziyade, daha doğrudan ve eleştirel bir amaca hizmet ederler. Durgun suyun altındaki tehlike ("miyâh-ı râkid", Beyit 6), yılan yavrusuna verilen su (Beyit 7), denize taşınan su (Beyit 14) gibi imgelerle su, tehlike, anlamsızlık veya israfı temsil eder hale gelir. Hz. Musa kıssasındaki mucizevi suyun karşısına konan ve bugünün liderini zorlayan "kara su" (Beyit 16) da bu bağlamda düşünülebilir.

2. Somut ve Gerçekçi Mekân/Nesne İmgelemi: Kâmi, Fuzûlî'nin genellikle soyut veya idealleştirilmiş mekanlarının (gül bahçesi, Ravza, çöl) aksine, kendi çağının fiziksel gerçekliğine ait imgeler kullanır: "Ahşab evler", "damlar", "hortum" (Beyit 1) dönemin İstanbul'unun yangın tehlikesini ve mimarisini akla getirir. "Köprü başı" (Beyit 8) gündelik ticaretin yapıldığı somut bir mekandır. "Kanal", "cedvel" (Beyit 12) eksikliği vurgulanan altyapı unsurlarıdır. "Süngülü serdar" (Beyit 11) dönemin askeri/siyasi figürlerine somut bir göndermedir. "Potsdam", "Dicle Nehri", "Vilhem-i Sâni", "Çar" (Beyit 18) gibi spesifik yer ve kişi adları, şiiri doğrudan o günün siyasi ve diplomatik olaylarına bağlar.

3. Doğa ve Tarım İmgelemi: Fuzûlî'nin genellikle aşk ve güzellik bağlamında kullandığı doğa imgeleri, Kâmi'de daha çok sosyal veya ahlakî dersler

için birer araç olur: “Gülzâr” (gül bahçesi) ve “şûrezâr” (çorak arazi) (Beyit 2) yatırımın/ilginin önemini gösteren bir karşıtlık sunar. “Eşcâr” (ağaçlar) ve “mîve” (meyve) (Beyit 10) iyi yönetimin basit bir modelidir. “Kurd” (kurt) ve “gûsfend” (koyun) (Beyit 5) tehlike ve tedbir temasını işler. “Beççe-yi şeh-mâr” (yılan yavrusu) (Beyit 7) tehlikeli olana yapılan yanlış iyiliği simgeler. “Zürrâ” (çiftçiler) ve “külzüm-i zehhâr” (kükreyen deniz) (Beyit 14) üretken kesimin ihmali ve kaynak israfını vurgular.

4. Soyut Kavramların Somutlaştırılması: Kâmi, eleştirdiği soyut kavramları bazen somut imgelerle ifade eder: “Kaht-ı rical” (adam kıtlığı) (Beyit 2), “Dehân-ı ma’rifet” (bilgi/irfan ağzı) (Beyit 15), “Şems-i feyz-âsâr” (feyiz saçan güneş) (Beyit 15), “Vakt-i ciddiyât” (ciddiyet vakti) (Beyit 21).

Kâmi’nin şiirindeki imgeler, Fuzûlî’nin eserindeki estetik ve manevi derinliği hedeflemez. Bunun yerine, didaktik (öğretici), hicivsel (eleştirel) ve gerçekçi bir işlev görürler. İmgelem, şiirin toplumsal eleştiri yönünü güçlendirmek için kullanılır. Fuzûlî’nin yücelttiği “su” başta olmak üzere birçok kavram ve imge, Kâmi tarafından bilinçli olarak dünyevîleştirilir, sıradanlaştırılır veya eleştirel bir metafora dönüştürülür. Bu durum, şiirin bir tehzil olarak Fuzûlî’nin eserinden ayrışmasını ve kendi özgün eleştirel sesini bulmasını sağlar. İmge dünyasındaki bu somutluk ve güncellik, okuyucuyu doğrudan şairin yaşadığı dönemin sorunları ve gerçekleriyle yüzleştirir.

Tehzil Yönünden Karşılaştırma

Beyitlerin karşılaştırmalı okuması, tehzilin edebî mahiyetinin, basit bir taklit veya nazire geleneği çerçevesindeki bir öykünmenin çok ötesinde olduğunu gözler önüne seren kritik bir adımdır. Zira bu tarz inceleme, tehzilin, geleneksel formun muhafaza edildiği biçimsel düzlemde (vezin, kafiye, redif), radikal bir anlamsal kopuşa alan açtığını açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Her bir beytin kendi içindeki yapısal bütünlüğü ve bu bütünlüğün Fuzûlî’deki aşkın, sembolik bağlamından sökülerek Kâmi’deki somut, dünyevî ve sosyo-politik gerçekliklere nasıl eklemelendiği süreci, tehzilin kendi çağına özgü, incelikli ve çoğu zaman iğneleyici bir eleştirel dil (polemik) inşa etme potansiyelini taşıdığını göstermektedir. Bu süreç, tehzilin, metinlerarası bir ‘oyun’ olmanın ötesinde, kültürel belleği ve edebî mirası, güncel meseleler ve eleştirel bir duruş için verimli bir zemine dönüştüren, dönüştürücü bir edebî eylem olduğunu göstermektedir.

1. Beyit Karşılaştırması (Matla)

Fuzûlî: Saçma ey göz eşkden gönlümdeki odlara su / Kim bu denlü du-tuşan odlara kılmaz çâre su

Kâmî: Dökme hortumdan sakın etraftaki damlara su / Kim bu ahşab evlere yangında virmez çâre su

Her iki şiirin matla beyti, biçimsel kalıbın (vezin, kafiye, redif) aynı olmasının yanı sıra, bir “su”yun bir “ateş”e “çâre” olamaması temasını da paylaşıyor. Ancak içerik tamamen zıttır. Fuzûlî’de “su” gözyaşıdır (“eşk”), “odlar” ise gönüldeki aşk ateşidir. Beyit, aşk ateşinin gözyaşıyla bile söndürüle-meycek kadar şiddetli olduğunu anlatır. Kâmî’de ise “su” hortumdan dökülen somut sudur, “odlar” ahşap evlerde çıkabilecek gerçek bir yangındır. Kâmî, Fuzûlî’nin içsel ve manevi yangınını alıp, onu dışsal ve fiziksel, üstelik dö-nemin ahşap evlerinin yangın güvenliği sorununa gönderme yapan somut bir tehlikeye dönüştürür. Redifin ilk kullanımında bile Fuzûlî’de manevi bir yoğunluk varken, Kâmî’de dünyevi ve eleştirel bir ton hakimdir.

2. Beyit Karşılaştırması

Fuzûlî: Âb-gündür günbed-i devvâr rengi bilmezem / Yâ muhîl olmuş gözüm-den günbed-i devvâra su

Kâmî: (Bu beyit numarasına karşılık gelen bir beyit yok.)

Fuzûlî’nin bu beyti, gözyaşının (su) yoğunluğundan dolayı gökyüzü-nün (günbed-i devvâr) renginin suya benzediğini veya gözyaşının gökyü-zünü çevrelediğini ifade eder. Aşkın hüznünün yarattığı gözyaşının kozmik boyutlara ulaşmasını anlatan, son derece soyut ve mübalağalı bir imgedir. Kâmî’nin tehzilinde, Fuzûlî’nin bu beyitine doğrudan sayısal veya tematik bir karşılık gelmemesi, Kâmî’nin imge dünyasının Fuzûlî’deki gibi soyut, kozmik veya aşkın düzeylerde hareket etmediğini, daha çok somut gerçek-liklere odaklandığını göstermesi açısından anlamlıdır.

3. Beyit Karşılaştırması

Fuzûlî: Zevk-ı tîğundan aceb yoh olsa gönlüm çâk çâk / Kim mürûr ilen bırakur rahneler dîvâra su

Kâmî: Ümmet-i ‘atşânı sîr-âb eylemekdür ma’rifet / Yoksa her kes bahş ider a’yân ile nuzzâra su

Fuzûlî’nin üçüncü beyti, sevgilinin kılıcından (veya gamından) haz du-yarak kalbinin paramparça olmasının şaşırtıcı olmadığını, zira suyun bile akarken duvarda (dîvâr) yarıklar (rahneler) bıraktığını söyler. Acıdan du-yulan haz ve bunun kalpte bıraktığı izleri anlatan, içsel bir durumun dış-

sal bir doğa olayıyla benzetildiği bir metafordur. Kâmî'nin üçüncü beyti ise bambaşka bir temadadır. "Su", kaynakları veya imkanları simgeler. Gerçek "marifet" in (bilgelik, yapılması gereken) "ümmet-i atşânı" (susuz/muhtaç toplumu) bu "su" ya (kaynaklara) doyurmak olduğunu, oysa herkesin "a'yân ile nuzzâra" (ileri gelenlere ve bakanlara) su verdiğini (kaynakları onlara aktardığını) söyleyerek dönemin kaynak dağılımını eleştirir. İki beyit arasında biçimsel (vezin, kafiye, redif) ve sayısal sıra dışında hiçbir ortaklık yoktur. Fuzûlî'nin aşkın acı ve kalp kırıklığı imgesine karşılık Kâmî, toplumsal kaynakların yanlış tahsisi üzerine somut bir eleştiri sunar. Redif, Fuzûlî'de fiziksel bir etkiyi (duvarda yarık açan su) betimlerken, Kâmî'de kaynakların dağıtımını simgeler.

4. Beyit Karşılaştırması

Fuzûlî: Vehm ilen söyler dil-i mecrûh peykânun sözün / İhtiyât ilen içer her kimde olsa yara su

Kâmî: Teşne-leb kalsın dimem ağyârı kat'ıyyen fakat / Yâri reyyân it mu-kaddem sonra vir ağyâra su

Fuzûlî'de yaralı kalp (dil-i mecrûh), sevgilinin okunun (peykân) sözünü korkuyla söyler; tıpkı yarası olanın suyu (su) dikkatle içmesi gibi. "Su", burada hem literal içme suyu hem de bir eylem (içmek) üzerinden yara-su ilişkisini kurar. Kâmî'de ise "su", nimet veya imkân anlamındadır. "Ağyârı" (düşmanları/rakipleri) susuz bırakmayı kesinlikle istemediğini, ancak önce "yâr" (dost/millet) suya kandırılmalı (reyyân it) sonra ağyâra verilmelidir diyerek, Fuzûlî'nin "kara gecede hastaya su vermek hayırdır" (8. beyit) dizesindeki merhamet ve hayır işleme fikrini alıp, "önce dosta" prensibine dönüştürmüştür (Kâmî'nin 8. beytine de bu yönüyle paralel). Fuzûlî'deki içsel korku ve yara-su metaforuna karşılık, Kâmî'de siyasi/sosyal bir önceliklendirme (kaynak dağılımı) teması işlenir.

5. Beyit Karşılaştırması

Fuzûlî: Suya virsün bâğ-bân gül-zârı zahmet çekmesün / Bir gül açılmaz yüzün tek virse min gül-zâra su

Kâmî: Kurd elinden çok şükür kurtuldu ammâ gûsfend / Virme kendin hırs ile ol tûğ-i âteş-bâra su

Fuzûlî, sevgilinin yüzünün eşsiz güzelliğini anlatmak için, bahçıvanın (bâğ-bân) gül bahçesine (gül-zâr) su vermesine gerek olmadığını, çünkü binlerce gül bahçesine su verilse bile sevgilinin yüzü gibi bir gülün açılmayacağını söyler. "Su", burada güzellik yaratma potansiyeli olan ancak aşkın gü-

zellik karşısında yetersiz kalan bir araçtır. Kâmî'nin beyti ise tamamen farklıdır: Kurdu elinden kurtulmuş koyunların (gûsfend) açgözlülükle ateş saçan kılıca (tîğ-i âteş-bâr - tehlike/iktidar simgesi) kendilerini vermemelerini, ona "su vermemeleri" gerektiğini söyler. Burada "su verme", belki de onu beslememe, desteklememe, ona yaklaşmama anlamındadır. Fuzûlî'deki aşkın güzelliğin yüceltilmesine karşılık, Kâmî'de halkın (koyun) tehlikeli güçlerden (kurt/kılıç) korunması teması işlenir. Redif, Fuzûlî'de yetersiz kalan güzellik aracı iken, Kâmî'de tehlikeden uzak durma eylemiyle ilişkilidir.

6. Beyit Karşılaştırması

Fuzûlî: Ohşadabilmez gubârını muharrir hattuna / Hâme tek bahmahdan inse gözlerine kara su

Kâmî: Aldanıp pek talma altından miyâh-i râkidîn / Bir muhâlif bâd ile deryâ atar kuhsâra su

Fuzûlî'de sevgilinin yazısının (hatt) eşsizliğini anlatırken, kâtibin (muharrir) bu yazıya benzemek için çok bakmaktan gözlerine "kara su" inse bile (göz yorgunluğundan kaynaklanan akıntı, mübalağa) başaramayacağını söyler. "Kara su", burada literal ama mübalağalı bir fiziksel durumdur. Kâmî'de ise "su", durgun sular (miyâh-i râkidîn) olarak geçer ve bunların altından dalmamak gerektiği, zira muhalif bir rüzgarın denizi bile dağa (kuhsâr) su atabileceği söylenir. Kâmî'deki imge, siyasi veya sosyal olaylara gönderme yapan (durgun suların tehlikesi, beklenmedik çalkantılar) daha dünyevi ve uyarıcı bir nitelik taşır. Fuzûlî'deki göz yorgunluğu/yetersizlik imgesine karşılık, Kâmî'de riskli durumlar imgesi vardır. Redif, Fuzûlî'de fiziksel bir yorgunluk belirtisiyken, Kâmî'de tehlikeli sular ve beklenmedik olaylarla ilişkilidir.

Kâmî'nin 7. beytine karşılık Fuzûlî'nin bir beyti yok. Ancak Kâmî'nin bazı beyitleri Fuzûlî'nin ileriki beyitleriyle tematik veya kelime benzerliği üzerinden tehzil ilişkisi kurar.

Kâmî'nin 8. Beyti

Kâmî: Söyleyin yavrum nasıl virsin temettu' virgisi / Köpri başında satanlar bardağı beş para su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî'nin bu beyti, tamamen güncel ve somut bir konuyu ele alır: Köprü başında bardakla su satan küçük esnafın temettu' vergisi (kazanç vergisi) vermesinin zorluğunu ironik bir dille ifade eder. "Su" burada ticari bir mal"dır. Fuzûlî'nin şiirinde bu tür bir ekonomik veya vergi sistemine dair tema bulunmaz.

Kâmî'nin 9. Beyti

Kâmî: Geçdi üç yıl hep kapıp aldık elinden varını / Virmeden bir katre olsun ümmet-i gam-hâra su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Bu beyit, belirli bir döneme (üç yıl) ve yönetime yönelik somut bir siyasi eleştiridir. Halkın (ümme-i gam-hâra - gam yiyen ümmet) elinden her şeyin alındığını ve karşılığında bir damla bile “su” (refah, yardım, hak) verilmediğini ifade eder. “Su” burada mecazi olarak maddi veya manevi desteği simgeler. Fuzûlî'nin şiirinde böyle bir dönemsel ve doğrudan siyasi eleştiri yoktur.

Kâmî'nin 10. Beyti

Kâmî: Cebr ile mümkün degüldür celb-i hoşnûdî-yi âm / Mîve divşirmek olur mu virmeden eşcâra su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî, zorla halkın memnuniyetinin (hoşnûdî-yi âm) kazanılamayacağını, tıpkı ağaçlara (eşcâr) su vermeden meyve toplanamayacağı gibi söyler. Yönetim tarzına dair bu eleştiride “su”, ağaçların gelişimi için gereken besin/ilgi gibi, halkın memnuniyeti için gerekli olan (hak, adalet, ilgi) şeyleri simgeler. Fuzûlî'nin şiirinde bu tür bir yönetim prensibi veya siyasi nasihat bulunmaz.

Kâmî'nin 11. Beyti

Kâmî: Ey iden hasr-ı hüçûm ancak za'if nâzırlara / Virsen a kaynatmadan ol süngülü serdâra su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî, eleştirilerin sadece zayıf bakanlara (nâzırlar) yöneltildiğini, asıl gücün sahibi olan süngülü komutana (serdâr) ise pervasızca, olduğu gibi “su verilmesi” gerektiğini (belki hesap sorulması, eleştirilmesi) söyler. “Su verme” burada eleştiri yöneltme, gerçekleri söyleme anlamında mecazdır. Bu, dönemin siyasi yapısındaki güç dengelerine ve eleştiri kültürüne dair somut bir göndermedir. Fuzûlî'nin şiirinde bu tür spesifik bürokratik/askeri eleştiriler yoktur.

Kâmî'nin 12. Beyti

Kâmî: Bir kanal bir cedvel olsun açmadık üç yılda biz / Mülk-i Osmânî'de varken lâyu'ad âvâre su

Fuzûlî: Hâk-i pâyine yetem dir ömrlerdür muttasıl / Başını daşdan daş urup gezer âvâre su (23. beyit)

Kâmî'nin 12. beyti, Osmanlı ülkesinde sayılamayacak kadar “âvâre su” (boşa akan, kullanılmayan su) olmasına rağmen, üç yılda bir kanal veya cetvel bile açılmadığını söyleyerek altyapı yetersizliğini eleştirir. “Âvâre su” burada somut, atıl bir kaynaktır. Fuzûlî'nin 23. beytinde ise “âvâre su”, Peygamberin ayak toprağına ulaşmak için başını taştan taşa vurarak âşıkâne bir arayış içinde gezen suyun kişileştirilmiş halidir. İki beyitte de “âvâre su” ifadesi geçse de, Fuzûlî'de manevi bir arayışın sembolü iken, Kâmî'de kaynak israfının ve beceriksizliğin göstergesidir. Bu, aynı kelime grubunun tehzilde ne denli farklı anlamlar kazanabileceğinin çarpıcı bir örneğidir.

Kâmî'nin 13. Beyti

Kâmî: Cehl ise isrâr ise artık yiter Allâh için / Virmeyin isrâf ile cühhâl-i bed-kirdâra su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî, cehalette ısrarın yeterli olduğunu, kötü işler yapan cahillere (cühhâl-i bed-kirdâr) israfla (gereksiz yere) “su verilmemesi” gerektiğini söyler. “Su verme” burada destek olma, imkan sağlama veya ciddiye alma anlamında mecazdır. Cahillere ve kötülere gereksiz yere kaynak veya değer verilmemesi gerektiğini savunan bu beyit, Fuzûlî'nin şiirindeki genel ahlakî/dinî öğütlerden farklı olarak daha spesifik, toplumsal bir eleştiri içerir.

Kâmî'nin 14. Beyti

Kâmî: Bir gün olsun fikr idip zürrâ'ı insâf eyleyin / Ta bekey cehlen götürmek kulzüm-i zehhâra su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî, yöneticilere seslenerek çiftçilere (zürrâ') insaf etmelerini, bilgisizce/kötü niyetle (cehlen) ne zamana kadar coşkun denize (kulzüm-i zehhâr) “su götüreceklerini” (boşa çaba harcayacaklarını, yanlış iş yapacaklarını) sorar. “Su götürmek” burada boşa çabalama anlamında deyimsel/mecazi kullanılmıştır. Çiftçilerin sorunları ve yanlış tarım/ekonomi politikaları eleştirilir. Fuzûlî'nin şiirinde bu tür somut meslek grupları veya ekonomik faaliyetlere dair tema yoktur.

Kâmî'nin 15. Beyti

Kâmî: Sanmayın tasmayla bağlansın dehân-ı ma'rifet / Muntafî olmaz dökülse şems-i feyz-âsâra su

Fuzûlî: Sensen ol bahr-ı kerâmet kim şeb-i Mi'râc'da / Şebnem-i feyzün yetürmüş sâbit ü seyyâra su (27. beyit)

Kâmî, bilginin/bilgeliğin (ma'rifet) ağzının tasma ile bağlanamayacağını, feyz saçan güneşin (şems-i feyz-âsâr) üzerine su dökülse bile sönmeyeceğini söyler. Bilgiye uygulanan baskıyı eleştirir. Fuzûlî'nin 27. beytinde ise Peygamberin feyzinin (şebnem-i feyz) Mî'raç gecesinde evrene (sâbit ü sey-yâr) ulaştığını anlatır. Fuzûlî'deki "feyz", ilahi bir lütuf ve Peygamberin kerametidir; Kâmî'deki "feyz", bilgi veya aydınlanmadır. Fuzûlî'de feyzin yayılımı ("su yetürmüş"), Kâmî'de feyzin söndürülememesi ("su dökülse sönmez") teması işlenir. İki beyit, "feyz" ve "su" kelimelerini ortak kullansa da, anlam ve bağlam tamamen farklıdır; Fuzûlî'de ilahi yayılım, Kâmî'de dünyevi bilgiye baskı ve dirençtir.

Kâmî'nin 16. Beyti

Kâmî: Yol açarken makdem-i Mûsâ için deryâ-yı Nîl / Öpdürür destin bizim Mûsâ'ya şimdi kara su

Fuzûlî: (Doğrudan bu olaya gönderme yapan bir beyit yok, ancak mucize teması işlenir.)

Kâmî, Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i yarması gibi büyük bir mucizeyi hatırlatıp, kendi dönemindeki "bizim Musa" (muhtemelen bir lider) denen kişinin ise "kara suya" (değersiz, utanç verici bir duruma veya figüre) el öptüğünü söyler. Kutsal ve yüce bir olaya atıf yaparak, mevcut liderin düşkünlüğünü veya değersizliğini hicveder. "Kara su" burada değersizliği veya utancı simgeler. Fuzûlî'nin şiirinde bu tür dinî olaylar yüceltilirken, Kâmî'de aynı form içinde bu yücelik bir hiciv aracı olarak kullanılır.

Kâmî'nin 17. Beyti

Kâmî: El-hazer artık yiter gaygâ-yı îñ ü ânımız / Keşf idin kimdür viren Yunan ile Bulgar'a su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî, ülkedeki "önü sonu" kavgalarının yeterli olduğunu, kimin Yunan ve Bulgar'a (dönemin düşmanları) "su verdiğini" (destek olduğunu, yardımcı olduğunu) ortaya çıkarmaları gerektiğini söyler. "Su verme" burada düşmana yardım etme, vatana ihanet anlamında kullanılan sert bir mecazdır. Doğrudan siyasi bir itham ve iç düşman arayışını yansıtan bu beyit, Fuzûlî'nin manevi dünyasına tamamen yabancısıdır.

Kâmî'nin 18. Beyti

Kâmî: Virdi mi bilmem Potusdam'da ziyâfet akşamı / Dicle Nehri'nden aceb Vilhem-i Sâñî Çar'a su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî'nin bu beyti, spesifik bir uluslararası olaya ve diplomatik ilişkilere gönderme yapar. II. Wilhelm'in Çar'a Dicle Nehri'nden su verip vermediğini ironik bir dille sorarak, dönemin büyük güçler arasındaki anlaşmaları veya Osmanlı'nın kaynaklarının başkalarına aktarılmasını ima eder. "Su", burada diplomatik bir jest, belki de kaynak aktarımını simgeler. Fuzûlî'nin şiirinde böyle bir güncel uluslararası politika teması yoktur.

Kâmî'nin 19. Beyti

Kâmî: Tâ bekey meşgûl-ı hezl itmek bu âlî milleti / Virsin erbâb-ı fazîlet
ba'de mâ eş'âra su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî, yüce milleti ne zamana kadar alay ve şakayla (hezl) meşgul edeceklerini sorar ve fazilet ehlinin bundan sonra şiirlere (eş'âr) "su vermesini" (değer katmasını, ciddiyetle işlemlerini) ister. Hem dönemin ciddiyetsizliğini hem de edebî üretimin kalitesini eleştiren bu beyitte "su verme", emek, değer katma, ciddiyetle yaklaşma anlamında mecazdır. Fuzûlî'nin şiirinde bu tür bir edebî veya sosyal eleştiriye yer verilmez.

Kâmî'nin 20. Beyti

Kâmî: Fecr-i Âtî ufka karşı sembolik ebyât ile / Dâyimâ mezc idedursun
sâgar-ı ser-şâra su

Fuzûlî: (Doğrudan bir karşılığı yok)

Kâmî, dönemin edebî akımlarından Fecr-i Âtî'yi ve sembolist şiiri eleştirir. Sembolik beyitlerle ufka karşı yazan bu akımın, dolu kadehe (belki dolu dolu yazılan şiire?) sürekli "su kattığını" (mezc etmek - karıştırmak, sulandırmak) söyleyerek, şiirlerini ciddiyetsiz, sulandırılmış veya değersiz bulduğunu ima eder. "Su katmak", değersizleştirme, sulandırma anlamında mecazdır. Bu, tehzilin sadece sosyal/siyasi değil, edebî eleştiri için de kullanılabileceğini gösteren bir örnektir.

Kâmî'nin 21. Beyti

Kâmî: Vakt-i ciddiyyâtı katl itmek revâ mı hezl ile / Siz dahı zamm itmeyin
peymâne-yi eşrâra su

Fuzûlî: Seyyid-i nev'-i beşer deryâ-yı dürr-i ıstıfâ / Kim sepüpdür
mu'cizâtı âteş-i eşrâra su (17. beyit)

Kâmî, ciddi işler zamanı alay/şaka (hezl) ile öldürmenin doğru olmadığını, "kötülerin" (eşrâr) kadehine/işine "su zamm etmemek" (katılmamak, destek olmamak) gerektiğini söyler. Fuzûlî'nin 17. beytinde de "eşrâr" kelimesi geçer, ancak burada Peygamberin mucizelerinin kötülük edenlerin ate-

şini söndürdüğü (“su sepüpdür”) anlatılır. Fuzûlî’deki ilahi bir eylemle kötülüğün etkisiz hale getirilmesine karşılık, Kâmî’de dünyevi bir eylem (destek olmama) ile kötülere karşı durma teması işlenir. İki beyit, aynı kelimeyi farklı bağlamlarda kullanarak tehzilin anlamsal kaymasını gösterir.

Kâmî’nin 22. Beyti (Makta)

Kâmî: Kâfiyem teng oldu artık korkaram tazyîkden / İnfiçâr eyler gelirse çünkü pek de dara su

Fuzûlî: Umduğum oldur ki rûz-ı haşr mahrûm olmayam / Çeşme-i vaslun vire men teşne-i dîdâra su (32. beyit)

Kâmî’nin tehzili, şairin kendi şiir yazma süreci ve tehzilin biçimsel kısıtlılığı üzerine üstkurmaca (metapoetic) bir yorumla sona erer. Kafiyesinin daraldığını (teng oldu), bu baskıdan (tazyîk) korktuğunu, zira çok dara (sıkışır) “su gelirse” (mecazi olarak şiirin akışı, ilham veya redifin kendisi) “infiçâr eyleyeceğini” (patlayacağını, tıkanacağını) söyler. Fuzûlî’nin 32. beyti ise vuslat çeşmesinden (çeşme-i vasl) “su” verilmesini dilediği, mahşer günü şefaata umudunu dile getiren manevi bir yakarıyla biter. İki makta beyti arasındaki bu keskin zıtlık, tehzilin ne kadar farklı bir dünyaya ait olduğunu gösterir: Fuzûlî’de ilahi vuslat beklentisi, Kâmî’de ise tehzilin getirdiği teknik zorluğun ironik ifadesi.

Hüseyin Kâmî’nin şiiri, tehzil geleneği açısından oldukça başarılı ve güçlü bir örnektir. Tehzilin temel unsurları olan şekle tam bağlılık ve içeriği tamamen tersine çevirme stratejisini ustalıklı uygular. Alaycılık ve eleştiri dozu yüksektir. Kâmî, Fuzûlî’nin eserinin yüceliğini ve manevi derinliğini, kendi çağının somut sorunları, sosyal adaletsizlikleri ve gündelik hayatın sıradanlığıyla karşı karşıya getirerek güçlü bir ironi yaratır. Bu tehzil, sadece Fuzûlî’nin şiirini alaya almakla kalmaz, aynı zamanda o yüce formu kullanarak kendi döneminin aksaklıklarına yönelik sert bir sosyal eleştiri de sunar. Klasik şiirin yüksek estetiği ile 19.-20. yüzyıl Osmanlı toplumunun gerçekleri arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Bu yönüyle Kâmî’nin tehzili hem edebî bir oyun hem de etkili bir sosyal hiciv aracı olarak işlev görür. Tehzilin derecesi, basit bir şakalaşmanın ötesinde, derin bir toplumsal eleştiriye ve dönemin edebî zevklerindeki değişime işaret eden yoğun bir satır (hiciv) düzeyindedir. Hüseyin Kâmî, Fuzûlî’nin “Su Kasidesi”nin formunu (vezin, redif) alarak, içerik ve ruh olarak tamamen farklı bir eser ortaya koymuştur. Fuzûlî’nin manevi aşkı, yüce değerleri ve lirik anlatımı yerine; Kâmî, kendi çağının sosyal, siyasi ve ekonomik sorunlarını, eleştirel ve mizahi bir dille işlemiştir. “Su” redifini Fuzûlî’nin aksine çoğunlukla literal (gerçek) anlamın-

da veya güncel sorunlara işaret eden metaforlarla kullanarak, klasik formun içine dünyevi ve eleştirel bir içerik yerleştirmiştir. Bu durum, tehzil türünün başarılı bir örneğidir ve Kâmi'nin hem Fuzûlî'nin büyüklüğüne bir saygı duruşu (formu kullanarak) hem de kendi dönemine yönelik bir eleştiri ve mizah anlayışı sergilediğini gösterir.

SONUÇ

Bu çalışma, Hüseyin Kâmi'nin 20. yüzyıla ait "Su" başlıklı şiirini, Fuzûlî'nin 16. yüzyılda kaleme aldığı ve Divan şiirinin şaheserlerinden kabul edilen "Su Kasidesi"ne yönelik bir tehzil örneği olarak incelemiştir. Yapılan analiz, Kâmi'nin eserinin tehzil geleneği içerisinde son derece yetkin bir örnek olduğunu ortaya koymaktadır. Şair, Fuzûlî'nin na't türündeki kasidesinin aruz vezni ve "-su" redifi gibi belirleyici biçimsel unsurlarına harfiyen bağlı kalırken; eserin içeriğini, ruhunu ve tonunu köklü bir biçimde tersine çevirmiştir. Fuzûlî'nin derin bir manevi aşkı, tasavvufi düşüncüyü ve yüce lirizmi işlediği kasidesinin aksine Kâmi, aynı nazım yapısını kendi çağının somut gerçekleri, pragmatik öğütleri ve keskin toplumsal eleştirileriyle doldurmuş; yangın tehlikesi, sosyal adalet sorunları, liyakat tartışmaları ve ekonomik zorluklar gibi konuları işlemiştir.

Hüseyin Kâmi'nin bu tehzilinin önemi, basit bir edebî parodinin ötesine geçmektedir. Son dönem Osmanlı edebiyatında gözlemlenen önemli dönüşümlerden biri, klasik nazım şekillerinin korunarak içeriğin modernleştirilmesi ve bu formların toplumsal eleştiri amacıyla kullanılmasıdır. Kâmi'nin "Su" şiiri, tam da bu eğilimin dikkate değer bir örneğidir. Fuzûlî'nin kasidesi gibi yüksek sanatın zirvesini temsil eden bir formu, dönemin gündelik sorunlarını – ahşap ev yangınlarını, kaynakların eşitsiz dağılımını ("a'yân ile nuzzâra su"), liyakatsiz kişilere görev verilmesinin tehlikelerini ("beççe-yi şeh-mâra su") veya sıradan su satıcılarının vergi yükünü ("bardağı beş para su") – tartışmak için kullanarak, klasik gelenek ile çağının güncel meseleleri arasında bir köprü kurmuştur. Böylece onun tehzili, sadece Fuzûlî'nin üslubuna veya duyarlılığına bir nazire olmaktan çıkarak, yüce form ile sıradan içerik arasındaki keskin tezat aracılığıyla güçlü bir toplumsal hicve dönüşmüştür.

Dahası, Kâmi'nin bu tehzili başarıyla ortaya koyması, Osmanlı şiir geleneğinin içsel dinamizmini ve uyum sağlama yeteneğini de göstermektedir. Bu durum, klasik formların statik kalıntılar olmadığını, sonraki dönem şairleri tarafından yeni iletişim ve eleştirel işlevler üstlenecek şekilde yaratıcı

biçimde dönüştürülebildiğini kanıtlar. Karmaşık vezin ve kafiye düzenini koruyarak tematik yönelimi tamamen tersine çevirme becerisi hem Kâmi'nin teknik ustalığına hem de 20. yüzyılın değişen edebî ve toplumsal atmosferine işaret eder.

Sonuç olarak, Hüseyin Kâmi'nin "Su" tehzili, Osmanlı edebiyatında gelenek ve modernlik arasındaki etkileşimi anlamak açısından değerli bir vaka incelemesi sunmaktadır. Yerleşik klasik şiir kuralları içinde işleyen parodi ve hicvin, nasıl önemli bir toplumsal eleştiri aracı olarak işlev görebildiğini örneklendirir. Bu tür eserlerin incelenmesi, yalnızca tehzil türünün inceliklerini takdir etmek için değil, aynı zamanda edebiyat tarihindeki dönüşüm süreçlerini, geleneğin yenilikle olan diyalogunu ve edebiyatın Osmanlı bağlamındaki sosyo-kültürel rolünü daha kapsamlı bir şekilde kavramak için de büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Akyüz, Kenan vd. Fuzûlî Divanı. Ankara: Akçağ Yayınları, 1990.
- Altun, İrem Işıl. "Klasik Türk Şiirindeki Tehzile Türev İlişkileri Üzerinden Metinlerarası Bir Yaklaşım." Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2018.
- Altuncî, Muhammed. el-Mu'cemü'l-mufaşşal fi'l-edeb. Cilt 2. Beyrut: Dâru'l-Kütübü'l-İlmiyye, 1993.
- Aydemir, Yaşar ve Halil Çeltik. "Redife Farklı Bir Bakış: Çift/Çapraz Redifle Yazılmış Tek Kafiye Şiirler." Bilig (Bahar 2005): 167-88.
- Batıslam, H. Dilek. "Kâni'nin Mensur Letâifnâmesi ve Hezliyyâtı." Doktora tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.
- Berzeg, Sefer E. Kafkas Diasporası'nda Edebiyatçılar ve Yazarlar Sözlüğü. Samsun: Sönmez Ofset Matbaacılık, 1995. https://tr.kafpedia.org/index.php?title=Huseyin_Kami.
- Coşkun, Menderes. Sözün Büyüsü: Edebi Sanatlar. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Çoruk, Ali Şükrü. "Yeni Türk Edebiyatında Tehzil." Bildiri, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi), Ankara, 2007, 481-89.
- Devellioğlu, Ferit. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat. Ankara: Aydın Kitabevi, 2002.
- Durmuş, İsmail. "Hezl." Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 17 (1998): 304-5.
- Ekinci, Ramazan. "Türk Hiciv Edebiyatının Sıradışı Bir Şairi: Küfrî-i Bahâyî ve Eserlerinden Örnekler." Türkiyat Mecmuası 24 (2014): 33-58.
- Horata, Osman. "Son Klasik Dönem (1700-1800) Şiir." Türk Edebiyatı Tarihi, Cilt 2, 449-63. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2007.

- Hüseyin Kâmi. Su. Divançe-i Dehrî. İstanbul: Nefasat Matbaası, 1911.
- İbn Manzûr, Muhammed b. Mükerrrem, *Lisânü'l-'Arab*, nşr. Abdullah Ali el-Kebîr, Kahire: Dârü'l-Maârif, ts., “hezl” md.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. Son Asır Türk Şairleri (Kemâlû's-Şuarâ). Cilt 3. Haz. Hidayet Özcan. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2000.
- — —. Son Asır Türk Şairleri (Kemâlû's-Şuarâ). Cilt 5. Haz. Ayşegül Celepoğlu. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2013.
- Kalpakkı, Mehmet. “Osmanlı Şiir Akademisi: Nazire.” *Türk Edebiyatı Tarihi* 2 (2006): 133-37.
- Kayaalp, İsa. “Kabûlî.” *TDV İslâm Ansiklopedisi* 24 (2001): 43.
- Kayaokay, İlyas. “Türk Masal Araştırmacılığında Yüz Yıllık Bir Muamma: Bir ‘Hanım’ Olduğu Sanılan ‘K.D.’ Müstear Adı Kime Aittir?” *Hikmet – Akademik Edebiyat Dergisi* 5, no. 10 (2019): 304-17.
- Köksal, M. Fatih. Sana Benzer Güzel Olmaz (Dîvân Şiirinde Nazire). İstanbul: Büyüyenay Yayınları, 2018.
- Latîfî. Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin). Haz. Rıdvan Canım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2000.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Türk Edebiyatı Tarihi*. Cilt 1: Giriş. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973.
- — —. “Divan Edebiyatında Gülmece ve Yergi.” *TDAY-Belleten* (1970).
- Mengi, Mine. “Divan Şiirinde Yergi Amaçlı Söz Sanatları.” *Journal of Turkish Studies* 20 (1996): 126-32.
- Muallim Naci. *İstîlâhat-ı Edebiyye*. Haz. Mehmet Ali Yekta Saraç. İstanbul, 1996.
- Onan, Necmettin Halil. *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Özgül, M. Kayahan, haz. İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal: Son Asır Türk Şairleri. Cilt 2. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2000.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2004.
- — —. “Hezl.” *TDV İslâm Ansiklopedisi* 17 (1998).
- Sami, Şemseddin. *Kamus-ı Türkî*. Haz. Paşa Yavuzarslan. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2010.
- Sarıca, Ali. “Hüseyin Kâmi'nin Hayatı ve Eserleri.” Yüksek lisans tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Şehitoğlu, Mustafa ve Nevzat Erdoğan. “I. Dünya Savaşı Öncesinde Osmanlı Devleti ve İran'ın Almanya'yı Üçüncü Güç Olarak Görme Politikaları.” *Tarih ve Gelecek Dergisi* 5, no. 1 (2019): 142-59.
- Tahirü'l-Mevlevî. *Edebiyat Lügati*. Haz. Kemal Edip Kürkçüoğlu. İstanbul, 1973.
- Tanyıldız, Ahmet. *Hüseyin Kâmi Dehrî Dîvânçesi*. İstanbul: Akademik Kitaplar, 2013.

— — — . “Kâmî, Hüseyin Kâmî Bey.” Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. (Erişim Tarihi: 1 Mart 2025.) <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kami-huseyin-kami-bey>.
TDK (Türk Dil Kurumu). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1998.
Seyfettin Özege Nadir Eserler Koleksiyonu. (Erişim Tarihi: 1 Mart 2025.) <https://ata-uni.edu.tr/tr/index>.

BURDURLU HAFIZ RIZA YAĞIZ'IN TÜRKÜLERİ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ*

Yasin AKKAYA**

Özet: Türküler; besteyle güfteden oluşan ve bu ikisinin birbiriyle bütünleşmesi neticesinde meydana gelen müzikal yapılardır. Güfteler bazen Karacaoğlan, Yunus Emre gibi şairlerin şiirleri ve sözleri olurken bazen de herhangi bir tarihî kaynağa geçememiş, adları unutulup gitmiş şairlerin yaygınlaşmış şiirleri ya da sözleridir. Yakın dönemin Türk Halk Müziği güfte ve beste yazarlarından biri Burdurlu Hafız Rıza Yağız'dır. Burdur'un Kozluca kasabasında yaşayan 1941 doğumlu Rıza Yağız'ın, Teke Yöresi başta olmak üzere Ege ve Batı Akdeniz'de oldukça popüler bir sanatkâr olduğu bilinmektedir. Karakteristik ses rengiyle okuduğu gurbet havaları başta olmak üzere çeşitli türküler; onu imam kimliğinden halk ozanı ve sanatkârı kimliğine yönlendirmiş ve "Hafız" lakabıyla anılmasına yol açmıştır. Bildiride, Rıza Yağız'ın sözü ve müziği kendisine ait türkülerinin sözleri edebî sanatlar ve temalar açısından tahlil edilecektir. Ayrıca eserlerinde geçen dinî ve örfî kavramlara da temas edilerek türküler hakkında kısa mûsikî bilgileri verilecek ve böylelikle Yağız'ın çalışmaları üzerine hem edebî hem de mûsikî camia adına bir kaynak oluşturmak amacı güdülecektir.

Anahtar Kelimeler: Teke Yöresi, Hafız Rıza Yağız, Türkü, Din, Folklor

An Analysis Essay On The Folk Songs of Hafiz Riza Yağiz From Burdur

Abstract: Folk songs are musical structures composed of a composition and lyrics, resulting from the integration of these two. Lyrics are sometimes poems and lyrics by poets such as Karacaoğlan and Yunus Emre, while sometimes they are widely disseminated poems or lyrics by poets whose names have been forgotten and have not been recorded in any historical sources. One of the most prominent Turkish Folk Music lyrics and composition writers of recent times is Hafız Rıza Yağız from Burdur. Born in 1941 in the town of Kozluca in Burdur, Rıza Yağız is known to have been a highly popular artist, particularly in the Teke region, as well as in the Aegean and Western Mediterranean regions. The various folk songs, especially the exile tunes he sang with his characteristic vocal timbre, transformed him from an imam to a folk poet and artist, leading him to be known as "Hafız." This paper will analyze the lyrics of Rıza Yağız's own songs, both written and composed, in terms of literary arts and themes. In addition, the religious and customary concepts mentioned in his works will be addressed, and brief musical information about the folk songs will be provided, aiming to create a resource on Yağız's work for both the literary and musical communities.

Keywords: Teke Region, Hafız Rıza Yağız, Folk Song, Religion, Folklore

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan" da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, 92746akkaya@gmail.com, ORCID NO: 0009-0009-1667-3289

GİRİŞ

İnsanlık var olduğu günden bu yana kendini ifade edebilme yeteneği sayesinde diğer canlılardan ayrılmış, gelişmiş ve ileriye gitmiştir. Bu yetenek kimi zaman konuşma kimi zaman yazı kimi zaman da müzik ile kendini göstermiş ve hatta müzik birçok dinde Tanrı ile bağlantı kurmak adına bir araç durumuna gelmiştir. “Hristiyan kiliselerindeki korolar, Orta Asya’daki şamanlar, Kızılderili büyücüler”¹, Budist tapınaklarındaki Tingsha Zilleri eşliğinde yapılan meditasyonlar ve Türk İslam Edebiyatı alanına önemli kaynak teşkil eden ilahiler gibi örnekler bu bağ kurma çabasının en açık dışavurumlarıdır.

Müzik; ezgi, melodi ve beste gibi ifadelerle açıklanan, belli bir ritmik kalıp içerisinde ya da serbest zamanlı olarak kalıba sokulmadan icra edilen, ahenkli tınlar ile söz ya da güfte olarak ifade edilen manzum ya da mensur unsurların harmanlanması ile ortaya çıkan üründür. Bu ürün kulağa, gönle, zihne farklı çağrışım ve hissiyatlar verip kişinin ruh hâlini dahi etkileyebilen, insanlığın binlerce yıldır kültürel miras yolu ile taşıdığı ve geliştirdiği bir üründür.

Müziğin Anadolu sahasındaki ürünlerinden biri de “Halk Edebiyatının herhangi bir nazım biçimi ya da türünde ya da bu biçim ve türleri çağrıştıracak özgün bir karakterde oluşturulmuş geleneksel nitelikli manzum bir metnin, yine geleneksel ezgilerle birlikte söylendiği söz-ezgi bütünlüğü”² ile ifade edilen türkülerdir. Söze ve ezgiye şekil verme konusunda ehil kişiler olan, âşık/ozan gibi unvanlar ile toplumda yer bulan kişilerce üretilen türküler tema olarak aşk, gurbet, sevda, hasret, ölüm, savaş, hastalık gibi birçok toplumsal konuyu ele alır.

Türk Halk Müziği Halil Bedi Yönetken, Nida Tüfekçi, Muzaffer Sarısözen gibi kişilerce yapılan derleme çalışmaları ve TRT’nin kurumsallaşması ile yörelere ayrılarak tasnif edilmiştir. Yörelere bazen sadece bir il, ilçe ya da köy adı ile³ bazen de kültürel ortaklıkların görüldüğü coğrafi bir bölgeye⁴ verilen ad ile ifade edilmiştir.

Anadolu’nun mühim kültür havzalarından biri de “merkezinde Antalya’nın bulunduğu doğuda Köprüçayı, batıda Eşen Çayı, kuzeyde Toros

¹ Batuk, Cengiz. “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişkisine Genel Bir Bakış Denemesi” *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2013, S. 35, ss. 45-70.

² Çevik, Mehmet, *Türkü ve Alğı/Türkü Kültüründe Değişim Süreci*. Ankara: Ürün Yayınları, 2013, ss.33.

³ Eğin Yöresi, Tokat Yöresi, Elâzığ Yöresi, Burdur Yöresi, Mardin Yöresi, Kars Yöresi, Muğla Yöresi, İzmir Yöresi, Dirmil Yöresi, Çörtlen Yöresi vb.

⁴ Bu bölgeler birkaç ilden oluşabilir.

dağlarının üzeri, güneyde Akdeniz ile çevrili coğrafi alan içerisinde kapsa"yan⁵ Teke Yöresidir. Bu bölge Sipsi, Cura ve Kabak Kemane gibi otantik çalgıları, çeşitli halk oyunları ve zengin ritmik yapıları türküleri ile tanınır. Birçok ozan yetişen yörede özellikle yakın dönemin beste ve söz yazarı, ses sanatçısı bir isim olan Burdur Kozlucalı Hafız Rıza Yağız ve eserleri çalışmamıza konu olmuştur.

Burdurlu Hafız Rıza Yağız Üzerine

1941 yılında Burdur Kozluca'da Ali Yağız (d.1319) ve Mihriban Yağız (d.1319) çiftinin oğlu olarak dünyaya gelen Rıza Yağız ilkökulu Kozluca'da okumuştur. Babasının tunçtan yapılmış çoban kavalı çaldığını öğrendiğimiz Rıza Yağız'ın amcaları bağlama çalmakta, dayıları ise türküleri okumaktadır. Sanat ile küçük yaşta tanışan Rıza Yağız; en büyük ağabeyi Osman Yağız'ın zurna çaldığını ve ilkökul 3. sınıfta davul sürükleyerek ağabeyine ritim ile eşlik ettiğini ifade etmiştir. Rıza Yağız ilkökulda iken annesi tarafından kendine her gün bir sayfa *Kuran-ı Kerim* ezberletildiğini ve bazen çocukluk nedeniyle yorulduğundan annesinin sayfanın kalan kısmını akşama bırakarak kendini desteklediğini dile getirmiştir. Üç senede *Kuran-ı Kerim*'i hıfzeden Rıza Yağız annesinden sonra da köy hocasına giderek ezberini tasdik ettirmiş ve 8-9 yaşlarında hafız olmuştur. İlkokul sonrası öğretmenlik arzusu ile yanan Yağız; Gönen Öğretmen Okulu'nu kazanmış ancak ilkökula bir sene evvel başlaması nedeniyle yaş küçüklüğü gerekçesi ile Gönen Öğretmen Okulu'na alınmamıştır. Bu durum Rıza Yağız'ı çok üzmüş lakin kader onu köyüne köprü yapmak için gelen Ispartalı müteahhit Mustafa Bey ile Boğaziçi köyünde bir cuma namazı vakti, okuduğu Aşır-ı Şerif sayesinde tanıştırmış ve Mustafa Bey vesilesiyle Antalya İmam Hatip Lisesi'ne öğrenci olmuştur. Rıza Yağız hafızası ve ses yeteneği sayesinde radyodan duyduğu türküleri hızla öğrenen kabiliyetli bir gençtir ve lisedeki müzik öğretmeninin yönlendirmesi ile 1957 yılında Ankara Radyosu'na sanatçı sınavına gitmiştir. Sınavı kazanan Yağız yaşından dolayı ailesinden ve muhtarlıktan muvafakat almak zorundadır. TRT eline imzalanması için kâğıtlar vermiş ve bir ay süre tanıyarak memleketine göndermiştir. Kozluca'dan bir müftü yetişecek diye konuşulan Rıza Yağız, bir anda köyün ilgisinden düşmüş; kendi tabiri ile köçek olacak denilerek toplumsal dışlanmaya maruz bırakılmıştır. Annesinin hakkını helal etmeyeceğini söylemesi üzerine Devlet Sanatçılığı hayali yarıda ka-

⁵ Ak, Mehmet. "Teke Adı Ve Yöresi Üzerine", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2018, Yıl 10, S. 30, s. 1019-1040.

lan Yağız, Antalya'ya dönmüş ancak lise eğitimini İstanbul Eminönü İmam Hatip Lisesi'nde tamamlayarak imam olmuştur. Elmacık'ta imamlık yapan Yağız, 1961'de askerlik vazifesini ifa etmek için Trakya Lüleburgaz'a gitmiş ve 15 gün askerliğin ardından kalan görev süresini askeri gazinoda sanatçı olarak tamamlamıştır. 1963 senesinde TRT Antalya Radyosu'nu kazanan Yağız yine ailesinin isteği üzerine burayı bırakmıştır. 1964 yılında ağabeyi İsmail Yağız'ın yerine vekâleten Yeşilova İğdir'de imamlık ve kurs hocalığı yapan Yağız, burada eşi Sultan Hanım ile tanışmış ve aynı yıl evlenmiştir. Yağız'ın ilk iki çocuğu on beş günlük iken vefat etmiştir. Sonrasında 1967 yılında Yücel, 1969 yılında İsmail ve 1975 yılında Menderes isimli çocukları dünyaya gelmiştir.

1965 yılında Yeşilova Armutköy'de imamlık yapan Yağız "28 Şubat 1968 tarihinde belediye statüsü alarak beldeye dönüşen Kozluca"⁶da aynı sene Belediye Zabıtası olarak göreve geldiğini, 1970 senesinde Burdur Trafik Bürosu'na tescil memuru olarak geçiş yaptığını dile getirdi. 1974 yılında Almanya'ya sanatçı olarak giden ve kısa bir süre sonra dönen Rıza Yağız, 1977 yılında TRT İzmir Radyosu'nu kazanmış ancak anne babasının rızasını yine alamamış ve onlara bakmak için Kozluca'ya geri dönmüştür. İmamlık yaptığı dönemde cemaatin çok az olduğunu gören ve namazı, ibadeti sevdirmek için sazını, türkülerini araç olarak kullanan büyük usta; namaz vakitlerinde köylüyü camiye toplayıp namaz kıldırarak, sonrasında kahvede aynı köylünün türküler söyleyerek gönlünü etmeye çalışmıştır. "Rıza Yağız, 1995 yılında emekli oldu. "Memleketin aydın imamlarından, cemaati oynatan imam" gibi unvanlar aldı."⁷ Burdur Kozluca'da yaşamını devam ettiren Rıza Yağız annesi Mihriban Hanım'ın donanımlı, imanlı ve hafızası kuvvetli birisi olduğundan bahsetmiş; kendine ait eserlerin oluşmasında annesinin çok büyük etkisi olduğunu dile getirmiştir.⁸

Hafız Rıza Yağız, döneminin güçlü seslerinden olmuştur. Ünü yaşadığı ili ve hatta bölgeyi aşmış; Ege, Trakya, İç Anadolu, Doğu Anadolu⁹ gibi yerlere dahi türküler söylemek için çağırılmıştır. "-Burdurlu Hafız Rıza Yağız-Sözlü Ege Oyun Havaları, Burdurlu Hafız Rıza Yağız Klasikler-2 Türkülerle Ege Bölgesi, Burdurlu Hafız Rıza Yağız-Kıraatına Binemedim Heybeden, Burdurlu Hafız Rıza Yağız-Kara Ova Düğünü, Burdurlu Hafız Rıza Yağız-

⁶ Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, Fon Kodu: 030.11.1, Yer No: 333.9.18. tarih yok.

⁷ Kayacan, İsa, *Burdur'un Saz ve Söz Ustaları-2*, T.C. Burdur Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yay., Burdur, 2012, s. 241.

⁸ Yağız, (Hafız) Rıza, röportaj yapan: Yasin Akkaya. (1/10/15/17/25 Nisan, 3/12/16/26 Mayıs, 10/13/18 Haziran 2025).

⁹ Yağız, Yücel, röportaj yapan: Yasin Akkaya. (25 Nisan 2025, 26 Mayıs 2025).

Halı Dokur Elleri, Burdurlu Hafız Rıza Yağız-Klasikler, Egenin İki Asından Ege Yaren Geceleri 6, Burdurlu Hafız Rıza Yağız-Osmanın Mendili, Burdurlu Hafız Rıza Yağız- Turnalar, Burdurlu Hafız Rıza Yağız-Çeşme Kurbanın Olam” gibi albüm çalışmaları bulunan Yağız; Egenin İki Asından Ege Yaren Geceleri 6 adlı çalışmasında Kütahya Tavşanlı sanatçı Mustafa Oruç ile yer alırken diğer tüm albümlerini tek başına çıkarmıştır. Çalgı seçimi olarak Sipsi, Cura, Kabak Kemane gibi yöresinin otantik çalgılarının yanı sıra Kaval, Bağlama gibi yaygın kullanılan çalgıları da tercih eden Yağız; mahalli eserlerin yanında farklı yörelerden eserler de seslendirmiş ve halk tarafından beğenildiğini ifade etmiştir.⁸

Halen Burdur Kozluca Köyünde yaşamını sürdüren Hafız Rıza Yağız’ın üç oğlu hayatlarını idame ettirmek için başka meslekler yapsalar da gündelik hayatlarında müzikle uğraşmaktadır. Oğlu Yücel ve Menderes bağlama çalmakta, İsmail ise bağlamanın yanı sıra kabak kemane de çalmaktadır. Hafız Rıza’nın torunları da aktif olarak müzikle uğraşmakta olup; torunu Ozan, Askeri Bando personelidir. Diğer torunu Elvan, Devlet Konservatuvarı öğrencisi olup ağabeyi Özay ise kaval ve bağlama icra etmektedir. Ayrıca her biri babalarının ve dedelerinin izinde türküler okuyup kültürel mirasa sahip çıkmaktadırlar.¹⁰

Teke Yöresi Müzik Türleri Üzerine

Teke Yöresi farklı ritim kalıpları ve melodik zenginliği ile bilinen bir yöredir. Yörede karşımıza çıkan farklı eser türleri vardır. Ancak çalışmamızda karşılaştığımız başlıca türler şunlardır:

- Menevşeli, boğaz havası ya da yayla olarak bilinen 9/16 ritim ölçüsü içerisinde icra edilen eserler; Yayla Yolları, Dirmil Dağı vb.
- Yüksek Hava olarak bilinen 9/8 ritim ölçüsü içerisinde icra edilen eserler; Cemilem, Dirmildedir Evimiz vb.
- Düz Hava olarak bilinen 2/4 ritim ölçüsü içerisinde icra edilen eserler; Kezban Yenge, Çek Devci, Erik Dalı vb.
- Gurbet Havaları; “Gurbet havası, Türk halk müziğinin önemli bir türüdür ve özellikle Teke Yöresi’nde kendine özgü bir şekilde icra edilmektedir. Bu müzik türü, Teke Yöresi’nin zengin müzik kültürünü ve insanların tanık olduğu tarihi olayları, acıları, kahramanlıkları, gurbetliği ve özlemleri en saf hâliyle yansıtmaktadır. Gurbet havaları, uzun hava for-

¹⁰ Yağız, İsmail, röportaj yapan: Yasin Akkaya. (01 Haziran 2025).

munda olup; sözleriyle birlikte dinleyicisine derin duygular yaşatan özel bir halk ürünüdür.”¹¹

Hafız Rıza Yağız'ın Türkülerinin Tahlili

Rıza Yağız'ın birçok türkü seslendirdiği görülmüştür. Çalışmanın bu bölümünde Yağız'ın sözü ya da bestesi kendine ait eserlerinden ziyade sözü ve müziği kendine ait eserleri; edebî sanatlar, temalar, içinde geçen dinî ve örfî kavramlar ile mûsikî bilgileri üzerinden tahlil edilecektir.

Dolan Gel Sevdığım Burdur Dağını

1. Bent

Dolan gel sevdiğim Burdur Dağını
Geçirmişiz de şu gençliğin çağını (ah)
Biz de bekleriz bayram ayını
Yar gine gurbette geçti bayram ayları (ah)
Gadersiz gelin (ah)

2. Bent

Salınıp gelir de yayla yolundan
Zekât da vermez misin ince belinden (of)
Korkmaz mısın da gelin ayrılıktan ölümden (of)
Yar seviler mahşere galdı kömür gözlüm (ah)
Gadersiz gelin (ah)

3. Bent

Bizim yaylamızın gorusu vardır
Açılan güllerin sarısı vardır (ah)
Gızınan oğlanın sevisi vardır (ah)
Yar gine gurbette geçti bayram ayları (ah)
Gadersiz ömrüm (of)

TRT İzmir Radyosu Türk Halk Müziği Müdürlüğüne Rıza Yağız'dan derlenen bu türkü hem dil hem de mûsikî yönüyle Burdur ve çevresinde söylenen gurbet havası formunun güçlü örneklerinden biridir. TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 950 no¹² ile kayıtlı eser; aşk, ayrılık, kader ve hasret

¹¹ Aladağ, Nazım, ve Sertan Demir. “Türk Halk Müziğinde Bir Tür Olan Gurbet Havasının İncelenmesi” *Journal of Music and Folklore Studies*, Cilt: 1, Sayı: 1, 2024, s. 37-59.

¹² Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). <https://www.repertukul.com/DOLAN-GEL-SEVDIGIM-BURDUR-DAGINI-950> Erişim tarihi: 14 Nisan, 2025.

gibi lirik temalar içermektedir. Eserde sıkça karşımıza çıkan “gadersiz” (kadersiz), “gız” (kız), “goru” (koru), “galdı” (kaldı) gibi yöresel sözcük telaffuzları bölgenin ağız özelliklerini yansıtmaktadır. Eserin tematik derinlikte de dini-tasavvufi göndermeler içerdiği görülmüştür. Özellikle “Zekât da vermez misin ince belinden” mısrasında İslâm’ın beş temel şartından biri olan zekât, aşka dair bir ilgi ve teveccüh beklentisi anlamında mecazlaştırılmıştır. “Yar sevilir mahşere galdı kömür gözlüm” dizesinde kişinin kendi akrabalarından bile kaçacağı mizan gününde¹³ dahi sevgiliye duyulan vuslat umudu saklanmıştır. Bu yönüyle türkünün, tasavvufun “kavuşma ancak ebedî âlemde olur” düşüncesini çok sade ama etkileyici bir biçimde yansıttığı görülmüştür. Eserde geçen “gelin” figürü ise Anadolu toplumunda örfî değerlerin sembolü olarak kadının güzelliğini, beklenmesini ve alın yazısını temsil eder. “Gadersiz gelin” ve “Gadersiz ömrüm” sözlerinde kişinin dünya hayatında yaşayacaklarının karşılığı olan kader olgusuna atıf yapılmıştır. Eserde mecaz, istiare, tezat, nida ve ironi gibi birçok edebî sanat yer yer örnekli şekilde karşımıza çıkar. “Ah”, “of”, “öf öf” gibi ünlemler nida sanatı ile doğrudan duygu aktarımı sağlarken; “bel-güzellik” ve “zekât-ilgi” ilişkisiyle kurulan mecaz ve istiare sanatı örnekleridir. Yine “Bayram” kavramı İslam kültüründe sevinç, paylaşım ve toplumsal birlik ve beraberliği simgelerken; bu eserde “yar gine gurbette geçti bayram ayları” ifadesiyle tezat sanatı kullanılmıştır. Halk şiirinde sıkça kullanılan imgeler olan yayla, dağ, gül, koru gibi doğa unsurları eserin pastoral yönünü güçlendirmektedir. Mûsikî yönüyle eser, Gülizar makamında serbest usulle icra edilmekte olup Teke Yöresi’ne özgü sipsi, bağlama, cura ve kabak kemane gibi çalgılarla seslendirilmektedir. Ayrıca türküde glissando¹⁴ tekniği yaygın kullanılmaktadır. Eser inci seyir göstermektedir. “Eserin ses genişliği 10 sestir.” 2

Güllük Dağı

1. Bent

Güllük Dağı’nın başında koyun yayılır

Akşam olur da evlerine (of) dağılır (of)

Yari de güzel olan da ilk akşamdan sarılır

Yari çirkin olan da Mevlâ’sına darılır

¹³ “Kişinin kardeşinden, annesinden, babasından, eşinden ve çocuklarından kaçacağı gün kulakları sağır edercesine şiddetli ses geldiği vakit, işte o gün onlardan herkesin kendini meşgul edecek bir işi vardır.”, Altuntaş, Halil-Şahin, Muzaffer, *Kur’an-ı Kerim Meâli*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, 2011. Abese, 80/33-37.

¹⁴ Herhangi iki nota arasında kopukluk olmadan, sesler arasında kayarak geçiş yapılması tekniğidir.

2. Bent

Güllük Dağı'nın yamacında (of) yurdumuz
Eteğine de menzil almış ordumuz (of)
Bin düşmana karşı gelir dördümüz
Seyre geldim de seni de Güllük Dağı, Beydağı
Mor menevşenin gülü efeler (ey ey)

"Güllük Dağı" adlı türkü TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında 228 no ile kayıtlı Hamit Çine tarafından Hafız Rıza Yağız'dan derlenen bir Gurbet Havasıdır.¹⁵ Gurbet Havası geleneği içinde hem pastoral hem destansı unsurları bünyesinde barındıran eserde Antalya il sınırları içerisinde bulunan Beydağları ve Güllük Dağı coğrafi olarak işaret edilir. İlk bentte geçen "Yari çirkin olan da Mevlâ'sına darılır" dizesinde "Mevlâ'sına darılmak" ifadesi, dünyevî beklentilerin karşılanmaması durumunda kişinin kadere sitem etmesini yansıtır. Bu durum tasavvufta "nefsin razı olmaması" ile ilişkilendirilebilir. "Yari de güzel olan da ilk akşamdan sarılır" dizesindeki memnuniyet ise bir şükür ve mutluluk ifadesidir. Bu mısralarda hem beşerî arzular hem de kader karşısında sabır ve teslimiyet tartışması işlenmiştir. İkinci bentte geçen "Eteğine de menzil almış ordumuz/Bin düşmana karşı gelir dördümüz" dizeleri; efeliğe ve yiğitliğe dair bir söylemdir. "Mor menevşe" ise hem güzelliğe hem de zarafete ve yakışıklılığa dair imgedir. Eserde kullanılan "of", "ey ey" gibi söylemler, nida sanatı örneklerindendir. Gülizar makamında okunan eser serbest zamanlı ölçü ile inici seyir göstermektedir. "Eserin ses genişliği 12 sestir." 5

Kocamandı Dağların Başı

1. Bent

Kocamandı dağların başı arkadaşlar kocaman olur
Etekleri eylim eylim yol olur
Bir yiğit ne kadar kahraman olursa olsun
O da düşer de gurbetin ellerine yok olur

2. Bent

Çinil çinil çinilerde şu yaylanın taşları
Garip garip de öter şu gurbetin kuşları

¹⁵ Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). <https://www.repertukul.com/GULLUK-DAGI-NIN-BASINDA-KOYUN-YAYILIR-228> Erişim tarihi: 16 Nisan 2025.

Kendi sılasında gülmeyen de şu garibin başları

Ellerin sılasında güler mi sandın

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Müdürlüğüne Rıza Yağız'dan derlenen ve TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 1033 no ile kayıtlı "Kocamandı Dağların Başı" adlı türkû¹⁶, toplumsal gözlemler sunan bir Gurbet Havası örneğidir. "Bir yiğit ne kadar kahraman olursa olsun / O da düşer de gurbetin ellerine yok olur" dizeleriyle, yalnızca bireysel bir kader değil, aynı zamanda gurbette erime düşüncesi işlenir. Dini boyutta kaderin, alın yazısının kabullenilmesi söz konusudur. Aynı zamanda, burada zikredilen "gurbet" yalnızca fizikî uzaklığı değil; toplumdan, sevdiklerinden, köklerinden ve inancından kopuşu da simgeler. İkinci bentte yalnızlığın sadece insana değil yaratılmış her canlıya bir imtihan olduğu; yurdunda, yuvasında duramamış gerek geçim gerek başka nedenler ile yurdunu terk etmek zorunda kalmış kişilerin vardıkları yerde de çok mutlu olamayacağı vurgulanır. Türküdeki "kocamandı dağların başı", hem tabiatın haşmeti hem de insanın aczini temsil eder. Eserde "eylim eylim", "garip garip", "çinil çinil" gibi ikiyelemeler görülmüştür. Mûsikî yönüyle ise serbest usulde, çoğunlukla sipsi, bağlama ya da kabak kemane gibi Teke Yöresi çalgıları eşliğinde icra edilmektedir. Glissando aralığı daha dardır. İnci seyir gösteren eserin ses genişliği 5 sestir. "Gülizar makamında bir örnektir." 6

Salınıp Gelir de Gelin Yayla Yolundan

1. Bent

Salınıp gelir de gelin yayla yolundan

Zekât da vermez misin ince belinden (ah)

Korkmaz mısın da ayrılıktan ölümden (of)

Yar seviler mahşere kaldı kömür gözlüm (ah)

2. Bent

Gar mı da yağmış da Karaman'ın üstüne

Bilmem şu feleğin bizim ile kasti ne (ah ah)

Bülbül yuva yapmış da top zülüfün üstüne

Yar çok salınma da gelin zülüflerin bozulur sevdiğim (ah)

¹⁶ Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). <https://www.repertukul.com/KOCAMANDI-DAGLARIN-BASI-1033> Erişim tarihi: 4 Mayıs 2025.

“Salınıp Gelir de Gelin Yayla Yolundan” adlı türkü TRT Türk Halk Müziği Repertuarında 1032 no ile kayıtlı ve Hafız Rıza Yağız’dan TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Müdürlüğüne derlenmiş Gurbet Havalarından biridir.¹⁷ İlk bent “Dolan Gel Sevdiğim Burdur Dağını” adlı eserin ikinci bendi ile aynıdır. İkinci bentte geçen “Bilmem şu feleğin bizim ile kastı ne” dizesi ise kadere yönelik bir sorgulama ile ezeli takdire karşı duyulan bir kırılganlığı yansıtmaktadır. “Bülbül yuva yapmış da top zülüfün üstüne” gibi mazmunlar, klasik halk şiiri geleneğindeki sevgiliye dair güzellik tasvirlerine dayanır. Burada bülbülü âşığın gönlü, top zülfü de mâşukun gönlü olarak tasvir edebiliriz. Sonuçta âşık bir bülbülün bir insan saçını yuva kılması ne kadar imkânsız ise mâşukun gönlünde yer edinmeyi o kadar imkânsız görür. “Gelin”in çok salınmaması öğüdü, bir yandan halk ahlakına vurgu yaparken, diğer yandan sevgilinin erişilmezliğini ve âşığın hassasiyetini yansıtır. Duygu aktarımı “ah”, “of”, “ah ah” gibi ünlemlerle pekiştirilerek nida sanatı kullanılmıştır. Edebî açıdan mecaz, istiare, teşbih ve tezat gibi örnekler ihtiva etmektedir. Pastoral unsurlar arasında yayla, Karaman, bülbül ve zülf yer alır. Mûsikî yönüyle eser, serbest usulde ve “Gülizar makamında icra edilir ve eserin ses genişliği 7 sestir.”¹⁷

Kır Atıma Binemedim Heybeden

1. Bent

Kır atıma binemedim heybeden
Ak göğsünü çözemedim düğmeden
Bin terkiye ela gözlüm gidelim
Gül sinelere yaban eller değmeden a gız değmeden (aah)

2. Bent

Ayrık biter tarlaların anında
Yiğit yatar güzellerin koynunda (ah)
Top top olmuş gül sinelerin goynunda
Gece benim, gündüz senin değil mi a gız değil mi (aah)

3. Bent

İkindi olunca hava serinler
Gızlar ile yaktı beni gelinler (ooof)

¹⁷ Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). <https://www.repertukul.com/SALINIP-GELIR-GELIN-YAYLA-YOLUNDAN-1032> Erişim tarihi: 5 Mayıs 2025.

Sevdiğini saramayan gelinler

Uyur uyur uykusunda belinler, gelin belinler (aah)

“Kır Atıma Binemedim Heybeden” adlı türkünün sözleri Rıza Yağız’a aitken müziği ise halk müziğinde Kerem Ayağı olarak bilinen ve Afyon ilinin Dinar ilçesi, Çöl Ovası çevresinde yaygın olarak okunan, bölgede Anayasa olarak adlandırılan ve yüzlerce kıtası bulunan bir türe aittir. Yağız ile yaptığımız görüşmede bu tür için kullanılan Anayasa adının; makamda bir değişiklik olmadan sadece sözlerin değiştirilmesine ve yenilerinin eklenmesine müsaade edilmesi sebebiyle dendiği öğrenilmiştir.¹⁸ Bu gerekçe ile ezgisi mahrem sayılan ve sadece söz yazılarak ortaya ürün konulabilen Kerem eserlerden Rıza Yağız’ın Kır Atıma Binemedim Heybeden’i incelenmek için seçilmiştir. Türkü aşkın arzulu hâli ile toplumsal sınırlamalar arasındaki gerilimi dile getiren bir eser olarak karşımıza çıkar. İlk bentte geçen “Ak göğsünü çözemedim düğmeden” ifadesi, mahremiyete duyulan hayranlık ve ulaşamama hâlini imgelemektedir. “Bin terkiye gidelim” çağrısı, âşığın sevgiliyle kurmak istediği uzak ve baş başa bir hayatı simgeler. İkinci bentte geçen “Ayrık biter tarlaların anında / Yiğit yatar güzellerin koynunda” dizeleri lirizm örneğidir. “Gece benim, gündüz senin değil mi?” ifadesi ise aşkın iki yönlü yaşanması gerektiğine dair bir beklentiye dile getirir. Gül sineler, ilk anlamından ziyade ilahî aşkın merkezi olan kalbin sembolüdür. Üçüncü bentte yer alan “Uyur uyur uykusunda belinler” mısraı, sevgilinin aşk karşısındaki farkında olma hâlini; yani gafleti temsil eder.

Bu bağlamda, tasavvufî yorumla “gaflette olan sevgili” ile “uyanmış âşık” arasındaki dengesizlik anlatılmıştır. Gönülün uyanıklığına karşılık bedenin uyuşukluğu, âşığın elemidir. Edebi açıdan türküde teşbih (gül sineler, ak göğüs), istiare (binmek, sarılmak, çözmek), mecaz (gizli ilgi, hicret), nida (ah, ooof) ve tezat (gece-benim/ gündüz-senin) gibi sanatlar kullanılmıştır. “Gız”, “goş” gibi yerel söyleyişlere rastlanmıştır. Mûsikî yönünden eser 4/4’lük ölçü ile Gülizar makamında icra edilir. Karcıgar geçki alır. Bazı Kerem eserlerin mi bemol geçki alarak bazılarının ise natürel mi ile okunması sebebiyle Hafız Rıza’nın ezgi seçiminde de özgün kimliğine yakın bir tercih yapığını söylemek mümkündür. Sipsi, bağlama ve kabak kemane gibi çalgılarla seslendirilen eserin ses genişliği 13 sesten oluşur. Eser Yağız’ın “Kır Atıma Binemedim Heybeden” albümünde mevcuttur.¹⁹

¹⁸ (Hafız) Rıza Yağız, röportaj yapan: Yasin Akkaya. (15 Nisan 2025, 12 Mayıs 2025).

¹⁹ Kır Atıma Binemedim Heybeden Albümü, Bey Plak. tarih yok. <https://www.youtube.com/watch?v=3phF9KOWZ9U>. Erişim tarihi: 11 Mayıs 2025.

Keklik de Koydum Al Ardıcın Başına

1. Bent

Keklik de koydum al ardıcın başına
Ganrılır ganrılır da öter eşine
Selamlar yolladım can gardaşıma
Ya selamı da geldi de kendi gelmedi

2. Bent

Benim de ölüm şu dağlarda galırsa
Gözlerime yeşil sinek konarsa
Öldüğümü düşmanlarım duyarsa
Ya kabirde de kemiklerim ah çeker ağlar of, vay ömrüm ah

Söz ve müziği Yağız'a ait olan bu türküde keklik figürü, ötüşüyle hem sevgiliye seslenen âşığı hem de özlem içinde dolanan ruhu temsil etmektedir. Ardıc ağacı ise hem doğal bir unsur hem de yalnızlığa açılan bir sembol olarak karşımıza çıkar. "Ganrılır ganrılır da öter eşine" dizesi hem teşbih hem de insan tabiatına benzetme yönüyle kişileştirme barındırır. "Selamlar yolladım can gardaşıma / Ya selamı da geldi de kendi gelmedi" ifadesinde özlemin cevapsız kalışı, âşığın ya da özleyenin iç boşluğunu ve vuslatsızlığı simgeler. İkinci bentteki "Benim de ölüm şu dağlarda galırsa"²⁰ dizesiyle başlayan bölümde ise bireyin tek başına iken ölmekle yüzleşmesi betimlenir.²¹ "Gözlerime yeşil sinek konarsa" ifadesi, terk edilmişliği ve cesedin dahi sapsizliğini gösterirken, "öldüğümü düşmanlarım duyarsa kabirde kemiklerim ah çeker ağlar" dizesi ölüm sonrası dahi yitiliğin önemsendiği epik bir anlatım örneğidir. Türküde "gardaş, ganrılır, galırsa" gibi yerel ağız örnekleri görülmüştür. Eserde duygular, "ah" ve "of" gibi nida sanatı unsurları ile desteklenmiştir. Gurbet Havası örneği olan eser Gülizar makamında olup serbest ölçü ile okunur. Ses genişliği 11 ses olan eser cura, sipsi, bağlama ve kabak kemane gibi çalgılarla icra edilir.

²⁰ "Nerede olursanız olun, sağlam ve tahkim edilmiş kaleler içinde bulunsanız bile ölüm size ulaşacaktır." Nisâ, 4/78.

²¹ "Her canlı ölümü tadacaktır." Âl-i İmrân, 3/185.

Sarı Zeybek Eşelere Yaslanır

1. Bent

Sarı Zeybek Eşelere yaslanır aman yaslanır hele yaslanır
Deli olan Onacak'ta uslanır aman uslanır efem uslanır

2. Bent

Çam Oluktan soğuk sular içilir
Yaz gelince Kozpınar'a göçülür
Göz nuruyla nakışlanan halı var
Dertlilere derman derman Maşta balı var
(Aynı bent 4. bent olarak tekrar edilir)

3. Bent

Cemileler yalnız gezer dağlarda aman dağlarda
Gözüm galdı mor sümbüllü bağlarda aman bağlarda

Sözü ve müziği Yağız'a ait olan eser Burdur/Yeşilova/Eşeler Dağı ve çevresinde halk hafızasında yer etmiş epik bir anlatıdır. "Sarı Zeybek" figürü bir kahraman olarak karşımıza çıkar; "Eşelere yaslanır" dizesiyle bu kahramanın meskeni hakkında bilgi verilir. "Deli olan Onacak'ta uslanır" dizesi ile Burdur'un Onacak köyünde bulunan ve Anadolu'nun ilk akıl hastanelerinden biri olan Onacak Köyü Akıl ve Ruh Hastalıkları Dârüş's-şifası ve hekimi Veli Dede'nin türbesine işaret edilir.²² Tasavvufi yorumla bu "delilik", aşkın coşkusuyla aklını yitiren âşışın hâlini temsil eder; "uslanmak" ise tecelli ve teslimiyete erebilmekle mümkündür. "Çam Oluktan soğuk sular içilir / Yaz gelince Kozpınar'a göçülür" dizeleri yöre halkının rutinlerini ve doğal güzelliklerini ifade etmektedir. "Göz nuruyla nakışlanan halı" mecazı insan kaderinin ince ince dokunduğu alın yazısını simgeler denilebilir. Adını Balık olarak gördüğümüz Dirmil Maşta köyü bal üretimi ile bilinen bölgelerdendir. Ancak "Dertlilere derman Maşta balı var" dizesinde bal; "Onların karınlarından çeşitli renklerde bal çıkar. Onda insanlar için şifa vardır"²³ ayetine bir ittiba olarak özellikle seçilmiştir. Hüseyini makamı eser 9/16 ritim ölçüsü ile icra edilir. Yayla, Menevşeli türlerine örnektir ve eserin ses genişliği 8 sestir.

²² Fatih Demir, "Onacak Köyü Akıl ve Ruh Hastalıkları Dârüş's-şifası ve Veli (Onacak) Dede Türbesi", *Burdur Yeni Gün Gazetesi*, 7-8-9 Temmuz 2017 (Yazı Dizisi).

²³ Nahl, 16/69.

Çeşme Kurbanın Olam

1. Bent

Çeşme kurban olam senin taşına
Mor fistanlım gelmez gelmez oldu başıma
A kız senin bir yanına vurgun değilem
Ela gözlerine yavrum hilal kaşına

2. Bent

Yüce dağlar arkasından aştım da geldim
Boyunu boyuma yavrum ölçtüm de geldim

3. Bent

Endim yârin bahçesine kuru üzüm var
Eğlen a kız eğlen sana bir çift sözüm var
Utandım ben yüzüne diyemiyorum
O gül sinelerinde benim gözüm var

4. Bent

Kara taş kurşun attım vururum diye
A kız aşkına düştüm alırım diye

5. Bent

Yüce dağ başında selvi değilem
A kız senin aşkına ben bağlı değilem
Kalk gidelim dorum gözlüm bizim ellere
Yeminler yemin olsun evli değilem

6. Bent

Yüce dağlar arkasından aştım da geldim
A kız senin sevdana düştüm de geldim
Kara taş kurşun attım vururum diye
A kız sevdana düştüm alırım diye

“Çeşme Kurbanın Olam” adlı türkünün söz ve müziği Hafız Rıza Yağız’a aittir. Eserin ilk dizesi olan “Çeşme kurban olam senin taşına” ifadesiyle, özellikle halk edebiyatında çokça rastlanan bir motif olan çeşme; sevgili buluşmalarının ve âşıkların durağıdır. Bu dize âşığın kendini bütünüyle sevgiliye adadığı, hatta feda ettiği anlamında hem beşerî hem de tasavvufî bir aşk vurgusu içerir. Burada “kurban” kelimesi dini muhtevastan ziyade kişinin

benliğinden vazgeçerek aşk yolunda yok oluşunu temsil eder. “Ela gözlerine yavrum, hilal kaşına” gibi halk şiiri güzelleme unsurları kullanılmıştır. “Kara taş kurşun attım vururum diye” mısraında yer alan kara taş, sevdanın sembolü olup; “vururum” fiiliyle kavuşurum, talihimi döndürürüm denilmek istenmiştir. Türküdeki “Yüce dağlar arkasından aştım da geldim” mısraı ise, âşık sevgili uğruna çektiği çileyi, fedakârlığı ve azmi simgeler. Bu dağ imgesi, tasavvufî anlamda da mecazdır; âşık, nefsanî engelleri aşarak mâşukuna – zahiren sevgiliye, batnen ise Hakk’a – ulaşmaya çalışmaktadır. “O gül sinelerinde benim gözüm var” dizesiyle aşka dair arzusun fiziksel boyutu ifade edilir ancak tasavvufî bir yorumla “gül” sembolü, ilahî güzelliğin remzidir; “göz” ise gönül gözü ya da kalbin odak noktasıdır. Mûsikî olarak eserin icrasında sipsi, bağlama, kaval, kabak kemane ve cura gibi çalgılar tercih edilmektedir. Eser hüseyinî makamı olup 4/4 lük ölçü içerisinde seslendirilir. Eserin ses genişliği 8 sestir. Türkü ustanın “Çeşme Kurbanın Olam” adlı albümünde mevcuttur.²⁴

Sevsem Bir Başka

1. Bent

Sevsem bir başka
Sevmesem bir başka
Neden düşürdün Allah’ım
Beni bu aşka?

2. Bent

Ölüyorum kurtar beni aşkın elinden
Seviyorum anla beni sazın telinden

3. Bent

Ağlasam bir başka
Gülsem bir başka
Neden düşürdün Allah’ım
Ümitsiz aşka?

4. Bent

Amaan aldanma kadın vehbine sen de benim
Bir gün yanarsın gönül ey

²⁴ Çeşme Kurbanın Olam Albümü, Bey Plak. tarih yok <https://www.youtube.com/watch?v=wTFAk-H0u5KY>. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2025.

Seviyormuş gibi gözüdür, sevmez de

İnanırsın gönül ey ama an ama an

5. Bent

Bu kadar içme arkadaş

Yalnız sen misin efkârlı

Benim de içim yanıyor

Yüreğim de yaralı

6. Bent

Sevmemiştim kimseyi

Seni sevdiğim kadar

Çekmemiştim kimseden

Senden çektiğim kadar

“Sevsem Bir Başka” söz ve müziği Hafız Rıza Yağız’a ait bir türküdür. Eserin temel teması aşk acısıdır. Açılıştaki “Sevsem bir başka / sevmesem bir başka” sözleri aşkın müptela edici yanını ifade eder. “Neden düşürdün Allah’ım beni bu aşka” dizesi ilk bakışta isyan gibi görünse de beşerî aşkın ilâhî kaynaklı olduğuna dair tasavvufî bir yorum zemini ile ele alınabilir. Tasavvufta aşk; insanın beşerden Allah’a yönelmesinde en etkili vesiledir. Bu bağlamda “aşkın elinden kurtulmak” isteyen âşık, zahiren acı çekse de manen terbiye sürecindedir ve sabretmelidir. “Sazın telinden anla beni” dizesinde, mûsikînin ifade gücüne işaret edilir. “Bu kadar içme arkadaş / yalnız sen misin efkârlı” dizesiyle bireysel acıların herkeste olabileceği ve bu durumun alkol ile şifalanacak bir rahatsızlık olmadığı işaret edilmiştir.²⁵ Aynı zamanda, “Amaan aldanma kadın vehbine” dizesi, zahiri güzelliğin aldaticılığına dair bir uyarı barındırır ki bu hem ahlâkî hem de dinî tasavvufî olarak bir uyarıdır. “Aman”, “ey” gibi nida ile “gülsem-ağlasam” gibi tezat örneklerinin yanı sıra tekrar, kişileştirme, iç konuşma, istifham gibi sanatlar da görülmüştür. Hüseyini makamı eser 4/4lük ritim ölçüsü içerisinde icra edilir. Ara bölümde, Yağız tarafından, muhayyer benzeri bir makam ile dördüncü bent okunmaktadır. Alışılmış Teke Yöresi ezgilerinden ziyade sanat müziği havası hâkim olan eserde sipsi kullanılması dikkat çekmiştir. Eser ustanın “Taşa Verdim Yanımı” adlı albümünde mevcuttur.²⁶

²⁵ “Ey iman edenler! (Aklî örten) içki (ve benzeri şeyler), ku mar, dikili taşlar ve fal okları ancak, şeytan işi birer pisliktir. Onlardan kaçın ki kurtuluşa eresiniz.” Mâide, 5/90.

²⁶ Taşa Verdim Yanımı Albümü, Bey Plak. tarih yok. <https://www.youtube.com/watch?v=9d8qSnTUCBU>. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2025.

Sonuç

Bu çalışmada alan araştırması, derleme ve arşiv taraması neticesinde bulunan sözü ve müziği Hafız Rıza Yağız'a ait türküler; edebî sanatlar, temalar, dinî-örfi kavramlar ile mûsikî terimler açılarından ele alındı. Birçoğu Teke Yöresi'nin yerel söyleyiş biçimiyle dile gelen bu türkülerde gurbet, yoksulluk, kader, ölüm, aşk, sevdâ, hasret, ayrılık, sabır, tevekkül ve ilahî adalet gibi temaların ele alındığı tespit edilmiştir. Eserlerin bir dönemin toplumsal yapısından, inancından ve değer dünyasından yansımalar içerdiği görülmüştür. Türkülerde teşbih, telmih, tezat, kinaye, nida, istifham, kişileştirme ve tekrar gibi edebî sanatlar kullanılmış ve eserlerin halk şiiri olarak değerlendirilebileceği düşünülmüştür. Özellikle Hafız Rıza'nın almış olduğu dinî eğitim sebebiyle eserlerin sözlerinde dinî-örfi imgelere sıkça yer verdiği ve güfte yazımında gelişigüzel kelimeler yerine mana yönü katmanlı, düşünümlere çözülmesi gereken kavramlar tercih ettiği saptanmıştır. Yağız'ın musiki çatısı altında sıklıkla Gülizar ve Hüseyinî gibi makamlar kullandığı ancak yer yer yaptığı geçkiler ile Karcıgar makamı seslendirmeler de yaptığı ortaya çıkmıştır. Bu çalışma ile Hafız Rıza Yağız'ın eserleri itibarıyla sadece güçlü bir ses değil aynı zamanda iyi bir musiki ve söz ustası olduğu ortaya konulmuştur.

Kaynakça

- Ak, Mehmet. "Teke Adı ve Yöresi Üzerine.", *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 10, Sayı 30 (2018): 1019–1040.
- Aladağ, Nazım ve Sertan Demir. "Türk Halk Müziğinde Bir Tür Olan Gurbet Havasının İncelenmesi." *Journal of Music and Folklore Studies*, Cilt 1, Sayı 1 (2024): 37–59.
- Altuntaş, Halil ve Muzaffer Şahin. *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2011.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi. Fon Kodu: 030.11.1, Yer No: 333.9.18, tarih yok.
- Batuk, Cengiz. "Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişisine Genel Bir Bakış Denemesi.", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 35 (2013): 45–70.
- Çeşme Kurbanın Olam albümü. Bey Plak, tarih yok. <https://www.youtube.com/watch?v=wTFAkH0u5KY> (erişim: 18 Mayıs 2025).
- Çevik, Mehmet. *Türkü ve Algi / Türkü Kültüründe Değişim Süreci*. Ankara: Ürün Yayınları, 2013.
- Demir, Fatih. "Onacak Köyü Akıl ve Ruh Hastalıkları Dârüş-ş-şifası ve Veli (Onacak) Dede Türbesi.", *Burdur Yeni Gün Gazetesi*, 7-9 Temmuz 2017. (Yazı dizisi).

Kayacan, İsa. *Burdur'un Saz ve Söz Ustaları-2*. Burdur: T.C. Burdur Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2012.

Kır Atıma Binemedim Heybeden albümü. Bey Plak, tarih yok. <https://www.youtube.com/watch?v=3phF9K0WZ9U> (erişim: 11 Mayıs 2025).

Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). "Güllük Dağı'nın Başında Koyun Yayılır." <https://www.repertukul.com/GULLUK-DAGI-NIN-BASINDA-KOYUN-YAYILIR-228> (erişim: 16 Nisan 2025).

Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). "Dolan Gel Sevdığım Burdur Dağını." <https://www.repertukul.com/DOLAN-GEL-SEVDIGIM-BURDUR-DAGINI-950> (erişim: 14 Nisan 2025).

Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). "Kocamandı Dağların Başı." <https://www.repertukul.com/KOCAMANDI-DAGLARIN-BASI-1033> (erişim: 4 Mayıs 2025).

Repertuar Türküleri Külliyyatı (İnteraktif Kütüphane). "Salınıp Gelir Gelin Yayla Yolundan." <https://www.repertukul.com/SALINIP-GELIR-GELIN-YAYLA-YOLUNDAN-1032> (erişim: 5 Mayıs 2025).

Taşa Verdim Yanımı albümü. Bey Plak, tarih yok. <https://www.youtube.com/watch?v=9d8qSnTUCBU> (erişim: 19 Mayıs 2025).

Yağız, Rıza (Hafız). Röportajı yapan: Yasin Akkaya. 1, 10, 15, 17, 25 Nisan; 3, 12, 16, 26 Mayıs; 10, 13, 18 Haziran 2025.

Yağız, İsmail. Röportajı yapan: Yasin Akkaya. 1 Haziran 2025.

Yağız, Yücel. Röportajı yapan: Yasin Akkaya. 25 Nisan, 26 Mayıs 2025.

ZİYA PAŞA'DAN MEHMET AKİF'E TEVHİD MANZUMELERİNİN SÖYLEYİŞİNDE KIRILMA*

Nurettin ÇALIŞKAN**

Özet: 19. yüzyıl, Batı ile karşılaşmanın yalnız siyasi ve iktisadi değil düşünce bakımından da Osmanlı Devleti'nde olağanüstü ve dışı bunalım ve değişime sebep olduğu bir dönem olmuştur. Savaşların, iktisadi darlık, idari zaafılar ve yozlaşmanın yol açtığı sosyal buhranlar, devrin edebî fikrini ve edebî muhitlerini derinden etkilemiş, Türk şiiri de klasikten moderne seyrinde düşünce, anlam ve biçim yönünden büyük değişim geçirmiştir. Batı düşüncesi ve edebiyatı ile tanışan Osmanlı münevverinin varlık telakkisi ve Tanrı idrakinde kırılmanın ilk işareti olan Şinâsî'nin "Münâcât"ı ile akıl naklin önüne geçmiş, soru sorma yoluyla sorgulama ve kıyas yoluyla Tanrı'ya naz ve sitem tevhid manzumelerinde usul haline gelmiştir. Tanrı-insan, insan-insan, insan-cemiyet ve insan-tabiat ilişkilerinin mahiyeti ve esrarını sorgulama; insanoğlunun yekdiğeri ile ilişkilerini kötülük sorunsalı üzerinden tahlil ve tenkidin yolu, Âkif Paşanın "Adem Kasidesi" ile açılmıştır. Ziyâ Paşa'nın Terci-i Bend ve Terki-i Bend'i ile giderek derinleşen eleştiri ve sorgulama hali, Abdülhak Hamid'de akideyi zorlayan buhran ve hezeyan, Mehmet Âkif'de feryat ve isyan halinde şiire dönüşmüştür. Bu kırılma Cumhuriyet döneminde hızı artan batılılaşma, güç kazanan ideolojiler, dinin birey ve toplum hayatında tesirinin azalmasına paralel olarak tevhit zeminli şiirler bugünkü Türk şiirinden ve gönül dünyamızdan çekilmiştir. Bu bildiride Ziya Paşa, Abdülhak Hamid ve Mehmet Akif'in varlık, tevhit, kötülük meselelerini işledikleri manzumelerinde klasik şiir geleneğinden ayrılan hususlar ve kullandıkları yeni temaların tespitine çalışılmış, Tanzimat döneminden itibaren Cenâb-ı Hakk'ın zat, sıfat, tasarruf ve tecellilerini idrak etmedeki kırılma ve farklılaşmanın mahiyeti değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk-İslam Edebiyatı, Batılılaşma, Zihniyet, Tanrı İdraki, Tevhid

A Break In The Talking Of Tevhid Poetry From Ziya Paşa To Mehmet Akif

Abstract: The 19th century was a period in which the encounter with the West caused extraordinary and extraordinary crisis and change in the Ottoman Empire, not only politically and economically but also intellectually. The social crises caused by wars, economic hardship, administrative weaknesses, and corruption profoundly affected the literary thought and literary circles of the period, and Turkish poetry, in its journey from classical to modern, underwent significant transformations in thought, meaning, and form. Şinâsî's "Münâcât," the first sign of a rupture in the understanding of existence and the perception of God of Ottoman intellectuals who encountered Western thought and literature, overshadowed reasoning over transmission. Questioning through questioning and coquetry and reproach for God through analogy became the norm in monotheistic poems. Questioning the nature and mysteries of God-human,

* Bu makale, 25 Haziran 2025 tarihinde düzenlenen "I. Genç Araştırmacılar Sempozyumu-Prof. Dr. Ali Yılmaz'a Armağan"da sunulan, özet ve tam metni yayımlanmayan bildirinin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş şeklidir.

** Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı, ncaliskan@mehmetakif.edu.tr ORCID NO: 0000-0002-6255-0871

human-human, human-society, and human-nature relationships; analyzing and criticizing humankind's relationships with one another through the lens of evil—was paved by Akif Pasha's "Adam Kasidesi." The increasingly profound state of critique and questioning that emerged with Ziya Pasha's Tercî-i Bend and Terki-i Bend transformed into poetry, a crisis and delirium that challenged belief in Abdülhak Hamid, and a cry and rebellion in Mehmet Akif. This rupture, parallel to the accelerating Westernization of the Republican era, the strengthening of ideologies, and the diminishing influence of religion on individual and social life, led to the withdrawal of poems grounded in monotheism from contemporary Turkish poetry and our spiritual world. In this paper, an attempt was made to identify the issues that differ from the classical poetic tradition and the new themes they used in the poems of Ziya Pasha, Abdülhak Hamid and Mehmet Akif, in which they deal with the issues of existence, unity and evil, and the nature of the rupture and differentiation in the perception of the essence, attributes, disposition and manifestations of God Almighty since the Tanzimat period was evaluated.

Key Words: Turkish-Islamic Literature, Westernization, Mentality, Realization of God, Tawhid.

GİRİŞ

19. yüzyıl Devlet-i Aliye-i Osmaniye insanının zihni, ateşi iki asırdır giderek yükselen derin ve yıkıcı bir buhranın etkisi ile çok karıştı. Yenilenmiş değerlerle (Kanun-ı Esâsî) yeni bir devr-i saadete girildiği ve onun ağır, toksik havasından bir miktar uzaklaşıldığı yanılgısı ve zehabını veren Tanzimat fermanı ve sonrasındaki yeni düzenin belirsizlikleri ile beyinler daha da karışmıştı. Batıda olduğu gibi hususi bir düşünür zümresi olmadığı için, düşünce üretme ve aktarma görevini de üstlenen Osmanlı edip ve şair sınıfı, karşı konulması imkânsız addedilen Batı düşüncesi, bilim, uygarlık, milliyetçilik gibi kavram ve değerlerin güçlü dalgası karşısında dinî, sosyal, iktisadi, siyasi her alanda savunmacı, telifçi, hatta "vaz geç, kurtul"a dayalı bir düşünce hattı oluşturmaya çalıştılar. Bu hattın teorik zemini İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ziyâ Paşa, Sâdullah Paşa, Şemsettin Sâmî, Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Vefik Paşa, Ahmet Cevdet Paşa ve Ali Suâvî gibi Tanzimat ve Ahmet Rıza, Abdullah Cevdet, Tunalı Hilmi ve Mizancı Murat gibi Jön Türk ve Yeni Osmanlılar Cemiyeti kadrosunun imal ettiği fikir ve tekliflerle şekillendi. Din yani İslam mevzi kaybediyor, Abdullah Cevdet'in "İlim havasın dini; din avamın ilmidir"³ ifadesi avam ve havas bölünmesine meşruiyet kazandırıyor, aydınlanma çağının iki parametresi akıl ve tabiat Osmanlı aydınının zihniyet paradigmasının da temelini oluşturuyordu. "Aydınlanma görüşünü temsil eden Şinasi'ye göre, girdiğimiz yeni medeniyet, Avrupa'nın mucizesi akıl ve kanundur. Kanun bu yeni dinin getirdiği hükümlerin temelidir. İslamiyet bir cehalet devrini kapadığı gibi, bu devir de bir zulüm ve cehalet devrini kapar, akıl ve adalet devrini açar." Yeni medeniyet, İslamiyet'in ana ilkelerine uygundur, fakat ona yeni içerik getirmiş ve yeni bir insan tipi

³ Ramazan Uçar, "Abdullah Cevdet'in Din Anlayışı", *Toplum Bilimleri Dergisi*, 2012, S. 11, s. 206.

meydana çıkarmıştır.⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, “imparatorluk, asırlardır içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele halinde olduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilan ediyor, onun değerlerini açıkça kabul ediyordu”⁵

Batılılaşmanın tek kurtuluş yolu olduğu görüşünün savunucuları geleceğin iç kalesi durumundaki dini ve onun vazettiği ilkeleri akıl ile çürütmeye çalışıp yerine materyalist ve pozitivist düşünceyi koymaya çalışırken, Ahmet Cevdet Paşa'dan Sait Halim Paşa ve Mehmet Akif'e Müslüman özü yaşatma ceht ve gayreti içindeki münevverler ise dinin terakkiye mani olmadığı, Batının ahlak ve yaşama biçimlerinin değil ama bilim ve tekniğinin elbette alınması gerektiği düşüncesi ile savunmacı bir direniş hattı inşa etmeye çalışıyorlardı. Fakat kökten ve gelenekten sürmeyen, Batılı pozitivist materyalist düşünür ve ilim adamlarının metinlerinden tercümeler aracılığıyla sathi biçimde devşirilen bu teklifler/kabuller mecmuası her zaman çatışmacı bir karakter taşıyordu. Batı ile arada var olduğunu gördükleri devasa medenilik ve zihniyet farkı mesafesinin taklit / kopyala-yapıştır usulüyle kapatılabileceğine inanıldı. “Garplılaşmanın neresindeyiz?” sorusunun cevabı, bir kesim tarafından yetersiz ve eksik olduğu iken, diğer bir kesim için aşırı gidildiği, ret ve inkâr derecesine vardığı biçiminde oldu.

Kudemâ Tarzı'ndan Edebiyat-ı Sahiha'ya bu farklılaşmanın hem davranış ve şekil hem de zihniyet bakımından keskin bir raddeye ulaşma seyrini romandan, yaşanan inanç krizini şiir üzerinden takip etmek mümkündür. 19. yüzyıl düşünce ve edebiyat tarihi araştırmalarının dikkate değer bir kısmını bu buhranın sebepleri ve sonuçları üzerine yazılar oluşturmaktadır. Batı ile karşılaşan Osmanlı düşüncesi Tanrı, varlık idraki ve bunların mahiyeti üzerinden tecrübe ettiği gelgitler, tereddütler ve buhranları araştıran yazılar esaslı bir hacme ulaşmış durumdadır. Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Hamdi Tanpınar, Şerif Mardin, İsmail Kara, Kaya Bilgegil, Niyazi Berkes, Mehmet Kaplan, Orhan Okay, M. Kayahan Özgül, Murtaza Korlaelçi vd. bu sorunsalın derin ve etraflı tahlilini yapıp önemli tespitlerde bulunmuşlardır. Sözelimi Orhan Okay, devr-i Mahmud-ı Sâni den beri taşları döşenen modernleşme şahrının nasıl bir zihniyet ürettiğini ele aldığı bir yazısında Batı'da kilişenin hür düşünceye yüzyıllardır yaptığı baskıya karşı gelişen rasyonalizm, pozitivism ve materyalizm gibi felsefi akımları karşısında Osmanlı insanının hazırlıksız olduğunu, Avrupalı hocalar ve orada basılan ders kitapları yoluyla Tıbbiye ile Harbiye talebelerinin dini inancını kökten sarstığını ifade eder:

⁴ Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s.73.

⁵ A. Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1967, s. 97.

“En azından şurası muhakkaktır ki Batı’nın, sistemli değil fakat tesadüfen ve bir yığın halinde Türkiye’ye ulaşan felsefi bilgileri fertte, klasik ve nassi bilgilerin sınırlarını aşarak, inançları bir takım psikolojik ve akli denemelere zorlamaktaydı. Düşüncenin tabii bir tezahürü olan edebiyatın da bu değişmelerden payını alacağını tahmin etmek zor değildir.”⁶

Tanzimat ve meşrutiyet dönemlerinin ürünü olan şiir gelenekli/klasik Türk şiirinin tasfiyesi ve batılı nazım ve nesir edebî türlerinin ikamesi şeklinde gelişmiştir. Cumhuriyet döneminde modern şiir adlandırması ile klasik menba ve mecraindan tamamen bağımsız olduğunu ilan eden Türk şiiri, biri Encümen-i Şuara örneğinde olduğu gibi, kısmi bir açılma ile birlikte sanatını geleneğin içinde kalarak icra etmeye çalışan; diğeri yeninin ve yenileşmenin her sahada olduğu gibi biricik çıkış yolu olduğunu kabul eden edip ve şairler olmak üzere iki farklı sınıfta varlığını sürdürmüştür.

Türk şiiri Batı düşüncesinden yalnız şekli unsurlar değil, eşya ve hadiseleri idrak ve yorumlayış bakımından da etkilenmiştir. Nispeti şairden şaire farklılık göstermekle birlikte, rasyonalizm, pozitivizm ve materyalizm gibi felsefi akımların etkisi ile Osmanlı-Türk düşüncesinin iman ve akaide dayalı çekirdeği çatlamıştır. Bu paradigma değişikliği Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi şiirinde metafizik buhran halinde tezahür etmiş; kabaca, Akif Paşa, İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Ekrem, Tevfik Fikret ile devam eden inanç krizi, Abdülhak Hamid ve Cenab Şehabettin ile Cumhuriyet’e uzanmıştır. Bu dönemde İslam’dan beslenen ontolojik ve epistemolojik aidiyet zayıflamış, dinî- imani mensubiyet bireyin iradesine bırakılınca ikrardan agnostikliğe ve oradan inkâra giden buhranın şiirde görünür-lüğü görece azalmıştır.

Paradigma Değişikliğini Tevhid Manzumeleri Üzerinden Okuma Denemesi

İslam inancında “Hâkim-i Mutlak” olan Cenab-ı Hakk, kudret, irade ve tekvin sıfatlarının gereği “lâ-yüs’el”dir. “Fa ‘âlün limâ yürîd”, “Allâmu’l-guyûb” ve “Vâhidü’l-Kahhâr”dır. Bir mü’minin iman ettiği yaratıcısının kudretini zihninde nasıl idrak etmesi gerektiğini şu iki ayet örneğinde görebiliriz: “Gaybın anahtarları O’nun yanındadır; onları ancak O bilir/onları başkası bilmez ancak O. Karada ve denizde ne varsa bilir. O karada denizde ne varsa bilir. Tek bir yaprak düşmez ne de bir tane arzın zulmetleri içinde gitmez ki O bilmesin. Ne bir yaş ne bir kuru yoktur ki hep bir Kitab-ı Mübîn’de olmasın.”⁷ “Her biri için önünden ve arka-

⁶ Orhan Okay, “Osmanlı’nın Son Döneminde Şiirde Dini Düşüncenin Gelenekten Uzaklaşması”, *İslami Edebiyat Dergisi*, 1999, s. 31, s. 6.

⁷ En’âm, 59/133. Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır, *Yeni Kur’an Meâli*, Mahya Yayınları, İstanbul, 2024, s. 133.

sından takip eden melaike vardır, onu Allah'ın emrinden dolayı gözetirler. Her halde Allah bir kavme verdiğini, onlar nefislerindeki bozmadıkça bozmaz. Bir kavme de Allah kötülük iredi buyurdu mu artık onun reddine çare bulunmaz. Öyle ya, onlar için O'ndan başka vâli yok.”⁸

Klasik / gelenekli tevhid manzumeleri kaside, mesnevi, terci', terkip ve gazel hemen her nazım biçiminde kaşımıza çıkar. Mahiyet ve muhtevasına dair en gerçekçi anlatım, herhalde Ali Nihat Tarlan'ın *Dîvân Edebiyatında Tevhîdler* adlı eserindeki tasvirdir:

“San'atkâr, rûhunda havf ve recânın çarpışmasını duyar. Bütün heyecân, evvelâ kendi aczinin şuurundan başlar. Bunu şiire tevdi ederken Ehl-i Sünnet akâidinin muayyen mevzûlarını sıralar. Heyecân mısraların üzerinde uçan, çırpman; fakat mevzûların hiç birine konamayan bir kuş gibidir. Biz ekseriyâ onun kanatlarının sesini duyarız; fakat onu ancak kasidenin münâcât yerinde bulabiliriz. Münâcât aczin ifadesidir, o zaman esere biraz lirizm girer. Bu duyuş ve görüş tarzı; evvelâ akim, objenin fevkına çıkıp derûnîleşir ve bu derûnî lirizmini bütün kâinâta taşır.”⁹

Bu ifadeden anlaşıldığı üzere yakîn sahibi oldukları ve şek ve şüpheyi asla mahal vermedikleri için şairlerin muhayyile ve zihninden asla Cenab-ı Hak'ın tasarruf ve tecellilerinin hikmetini sorgulamak geçmez.

17. yüzyılın büyük şair Yusuf Nâbî'nin divanındaki tevhid bu tasvirin çerçevesine bütünüyle oturmaktadır. Kasideden seçilen örnek beyitler kemal çağındaki klasik şiirde kâinat ve beşerin esrarı tamamen hikmet kavramı içinde telakki edilmektedir. Şair insandan nebata İlâhi düzeni, marifet kitabını okumaya çalışmakta ve var olan bütün zıtlıkları eşya, tabiat ve insan eylemlerindeki diyalektiği akli ve bilgisi kadarınca anlamaya gayretindedir. Kul haşyet ve hayretle müşahedesini derinleştirmekte, yaratılmışın niye yaratıldığını akaidi içinde yorumlamaktadır. Hakikat-bînlik soru sormakta değil anlayıp tefekkür etmektedir. Zira hîred-akıl sunn-i ilahiye idrakte aciz, kalp hayran, kula düşen ise Tanrı'yı sena ve hamddir:

Bu ulviyyât u süfliyyât tedbîrât-ı Rabbânî

Kitâb-ı marifetdür nokta-i zerrât ser-tâ-pâ (s. 3, 23)

Melâ'ik hâdimân-ı “Ye'müru bil-adli ve'l-ihsân”

Şeyâtîn dîdebân-ı fursat-ı “Yenhâ 'ani'l-fahşâ” (s. 5, 42)

Kimin hem-pister-i 'illet kimin hem-hâbe-i sıhhat

⁸ Ra'd, 11/249. Yazır, s. 249.

⁹ Ali Nihat Tarlan, *Dîvân Edebiyatında Tevhîdler ve Muamma*, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2019, s. 6.

Kimin itmiş re'âya kimisin şâh-ı cihân-ârâ (s. 5, 44)

Cihândan aşl-ı makşûd enbiyâ vü evliyâdur hep

Velîkin oldılar envâ'-ı uhrâ bi't-teba' peydâ (s. 5, 47)

Nübüvvet hâkim-i fermân-revâ-yı mesned-i teşrî'

Velâyet hâzin-i envâr-ı sırrü'l-ğayb-i lâ-yühsâ (s. 5, 48)

Hakikat-bîn olanlar fehîm iderler oldığın ancak

Cihân-ı zâhîr ü bâtın hükûmet hâne-i esmâ (s. 6, 58)

Hîred derkinde âciz sun'ının fehminde dil hayrân

Ta'âlallâh zihî sâni ta'âllâh zihî dâni (s. 7, 66)¹⁰

Nabi örneğinde görüldüğü gibi Tanrı-insan ilişkisini baştan beri vahyi aklın önüne geçirerek tesis eden Müslüman zihin, Batı ile yoğun münasebete girince aks değiştirmiş ve Yaratıcısını yalnız saf akılla idrak etmeyi tecrübe etmeye başlamıştır. Akif Paşa'nın "Adem" ve Şinasi'nin "Münâcât" kasideleri ile şiirde ilahi olanın dokunulmazlığı, Kur'ân ve Hz. Peygamber'in beyanına dayalı tevhid idraki yerini tabiat ve kainatta olup bitenden hareketle tevhid tasavvuruna bırakmıştır. Tanzimat'tan sonra bir yüzyıl daha klasiği ve moderniyi birlikte seyreden Türk şiirinde, yakının devreden çıkıp şek ve şüphenin düşmesi ve zihne yerleşmesi ile birlikte tevhid manzumesinin içeriği farklı bir istikamete evrilmiştir. Şair doğrudan Yaratıcı'ya seslenir, hitap kipinde kâinatta nizamın işleyişindeki dakiklik ve hassasiyet ile insanlığın akla muhal eylemleri arasındaki yaman çelişkinin hayata yansımalarından son derece şikâyetçidir.¹¹ Fakat şikâyetin hâlik ve merciide aynı varlıktır. Bu yeni dönemin ve yeni biçim seslenişin mucidi, asırlar süren sosyal ve iktisadi düzensizliğin köklerini Allah'ın bizatihi takdirine bağlayan Ziya Paşa'dır. "Halletmediler bu lügazın sırrını kimse / Bin kâfile geçti hükemâdan fuzelâdan; Kıl san'at-ı üstadî tahayyürle temaşa / Dem vurma ger arif isen çün ü çiradan; İdrâk-i meali bu küçük akla gerekmez / Zîrâ bu terâzû o kadar sıkleti çekmez"¹² diyen Paşa için, hikmetini ancak Cenab-ı Hakk'ın kendisinin bildiği tezatlar ve yeryü-

¹⁰ Yusuf Nabi, *Divan-ı Nabi*, İstanbul, 1292/1875, s. 2-5

¹¹ Ziya Paşa, bu bağlamda 5 Nisan 1869 tarihli Hürriyet Gazetesi'ndeki bir makalesinde şu önemli cümleleri serdedir: "Ahlâk-ı millîye fâsîd oldu. Ve bu günde devletimizin her şü'be-i idâresinde, nazar-ı ye's ü te'essüfle görülen fenâlıkların kâffesi, işte bu mebdeden, "dînî mübâlâtsizlikden" tevellüd etti. Vükelâ ve ricâl-i devlet beyninde dînsizlik modasının mu'teber olduğunu gören ikbâl-perestân, lisân ve etvârını o yola koyup ve bu hâl, teba'a ve bi't-teselsül ahâda ve nîsvâna ve etfâle kadar sirâyet etti. Namaz kılmak ve oruç tutmak gibi farâiz-i İslâmîyyenin icrâsı, âdetâ nümûne-i humk u belâhat, alenen irtikâbî fîsk u menâhi nişâne-i akl ü fetânet addolundu. (...) Avrupa'yı taklîd ile ortaya çıktık, fakat Avrupa'nın iyi şeylerini değil, hep sefâhatini taklîde koyulduk." Bkz. Mustafa Albaş, *Tanzimat Döneminde Muhalefet Kültürü: Ziya Paşa Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi SBE, 2020, s. 193.

¹² Bildiride Ziya Paşa'nın Tercî' ve Terkiib-i Bend'inden alıntılar için bkz. Ziya Paşa, *Tercî-i Bend ve Terkiib-i Bend*, (hız.) Hüseyin Yorulmaz, Şule Yayınları, İstanbul, 1999.

zünde dengesizlik üzerine kurulu düzenin neden, niçin ve nasılını anlamının imkânsızlığı derin bir huzursuzluk sebebidir. İnsanoğlunu derin kaygılara sürükleyen ve hayatları perişan eden bu sırrın kühnünü açıklamaya tek araç olan akıl da ne yazık ki güç yetirememektedir.

Ziya Paşa, tevhit veya yaratıcıya dair manzumelerinde tanrı-insan, tanrı-âlem ve insan-insan ilişkisi hakkında şüphe, tereddüt ve itirazlarını şiirinde soru kipi ile dile getiren, Cenab-ı Hakk'ın ilahi tasarrufunu sorgulayan ilk şair ve fikir insanıdır. İtikadı ve düşüncesi bakımından mümin kalabilmiş ve Batı'nın iğvasına aklını ve kalbini kaptırmamış ise de, Batı düşüncesi ve hayat anlayışına vakıf oluşu, düşünce hürriyetine engel ve sınırı reddeden kişiliği ve tanık olduğu sosyal, siyasi ve iktisadi buhranların etkisi ile derin iç çatışmalar ve tezatlar ve gelgitler kendisini hiç bırakmamıştır. Onun divanı diyebileceğimiz Harabat'ın *"Ey varlığı, varı var eden var / Yok yok, sana yok demek ne düşvâr / Der her şeyin lisânı her gâh / Allah, Allah, Allah, Allah"* beyitleri ile başlayan Tevhid mesnevisinde dahi Tanzimat'la beliren batılı rasyonalist anlayışın yansıması olarak Tanrı'yı, eşya ve hadiseleri yalnız akıl ile idrak etme-kavrama anlayışının yerleşmiş olduğu görülür.¹³ Fakat, nazımının genelinden Cenabı Allah'ın mülkü dilediğine verme ve dilediğinden alma, dilediğini aziz, dilediğini zelil etme tasarrufunun yegâne sahibi olduğuna akıl ve kalp yoluyla iman ettiği anlaşılmaktadır.

Bu tevhid mesnevisinden Terkid ve Terci-i Bend'e geçildiğinde hayret, haşyet ve teslim oluş yerini sorular ve sitemlerle dolu derin bir sorgulamaya bırakır. Ziya paşa, bu keskin idrak ve tavır değişikliği ile ara neslin imanı şüphelerine baskın bir mensubu olsa da bentlerin geneline bedbinliğin sindiği görülür. Dünyada iyilerin hayatı biteviye sıkıntı ve cefa ile geçerken kötülerin bolluk ve rahat ile şımartılıp mükâfatlandırılması feleğin/çarhın oyunu diye açıklanamaz, Ona göre, *"Bir fâilin meâsiridir cümle hâdisât / Ne iktizâ-yı çerh ü ne hükm-i zamanedir"*

Ziya Paşa, şüphe ve tereddüt bağlamında bir yerde *"Kesb-i yakîne âdem için yoktur ihtimâl / Her i'tikâd akla göre gâibânedir."* beytinde akla göre her bir meçhule inanıldığını ve insanın mutlak ve kesin doğruya, yakîne ulaşma imkânının olmadığını söylerken septisizm ve agnostikliğe yaklaşır. Büyük tezatları izahtan âciz kalır ve vasıta beyti olan *"Subhâne men tahayyera fî sun'i-hi'l-ukûl/ Subhâne men bikudretihî ya'cizü'l-fühûl"* beyti ile aklının acziyetini ilan etmekte ve çağdaşlarından farklı olarak inancı muhkem samimi bir mümin duruşu arz etmiş ve *"Mülkünde Hakk tasarruf eder keyfemâyâşâ / İsterse kevnî*

¹³ Ziya Paşa, *Harabat*, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1291.

yok eder isterse var eder.” diyerek Cenab-ı Hakk’ın “*Lâ yüs’elü ammâ yef’alü*” beyanına teslim olmuştur.

“*Bin ders-i maârif okunur her varakında / Ya Rabb ne güzel mekteb olur mekteb-i âlem*” beyti ile tabiatı ve kâinatta işleyen tamamıyla kusursuz bir nizama karşı hayranlığını belirtir. Fakat “*Akl ü cünûnu, bâtil u hakkı beyân için / Yoktur cihânda hayf ki mîzân-ı i’tidâl*” ifadesiyle eşref-i mahlûkat olan insanın şerre/kötücüllüğe eğilimi şairi derin bir şüphe ve sorgulamaya sevk etmektedir. Bu akli zorlayan çelişki, insanoğlunun kader-i ilahisine tabi beşerin tabiatının gereği tezatlarla dolu davranışlarının toplumdaki yıkıcılığı hakkında sitemlerle dolu bir şikâyetname haline dönüşür.

Terci-i Bend’in 7. bendi, merd-i zu-fünûn ve şahs-ı ârifin kemal ehli ve dânâların dünyada mutlak başına gelecekleri anlatan sorularla başlar. Onlar için Paşa “*Yârab! Nedir bu dehrde her merd-i zû-fünûn / Olmuş belâ-yı akl ile ârâm-dan masun / Yârab! Niçin bu arsada her şahs-ı ârifin / Mikdâr-ı fazlına göre derdi olur füzûn?*” sorularını sorarken, karşı tarafta nâdânların niçin “*fîrâz-ı izz ü saâdette ser-fîrâz*” ve “*tâli-i bülend*” ile “*kâm-perver*” olduklarını sorgular.

Terci-i Bend’in 9. bendi, “kimdir?” diye başlayan ve cevaplarını okurun vermesinin beklendiği 20 can yakıcı sorudan oluşur. Bizim Bağdat felaketi olarak bildiğimiz Hülagu’nun kanlı mezaliminde Nasîruddin Tûsî ve İbni Alkame’nin pay ve rolünün olduğunu bilmek ne kadar acıdır: “*Kimdir Nasîr-i Tûs’u Hülâgû’ya sevk eden / Musta’sım’ı kim etti karîn İbn-i Alkem’e*” Şarabı haram kılan irade ile Cem’e içki ve kadeh yapmayı öğrenmeyi bahşeden kudretin sahibi elbette farklı değil, Tanrı idi: “*Kimdir şarâbı hurmet ile telh-kâm eden / İ’mâl-i câm ü bâdeyi kim öğreten Cem’e?*” Terkîb-i Bend’in “*Ey kudretine olmayan âğâz u tenâhî / Mümkün değil evsâfını idrâk kemâhî / Her nesne kılar varlığına hüsn-i şehâdet / Her zerre eder vahdetine arz-ı güvâhî*” ikrar beyitleri ile başlayan 3. bendi soru soran ve tezatları sorgulayan bir tür metafizik manifestodur:

Zâlimleri adlin ne zaman hâk edecektir
Mazlumların çıkmadadır göklere âhı
Bigânelere münhasır enva’-ı huzûzât
Mihnet-zede-i aşkına mahsûs devâhî
Sensin eden idlâl nice ehl-i tariki
Sensin eden ihdâ nice gümgeşte-i râhı
Hükmün ki ola mûcib-i hayr u şer-i ef âl
Yarab ne içindir bu evâmir bu nevâhî

Ziya Paşa, kısa ömründe Tanrı-insan ve insan-insan ilişkisine dair sorduğu zor soruların cevaplarını kendi düşünce dünyasında nasıl cevaplandırıldığı meçhuldür. Fakat “Terc-i Bend” ve “Terkib-i Bend”i döneminin en çok okunan eserlerinden ve klasik Türk şiirinin aforizma ve atasözüne dönüşmüş metinlerindendir. Kendisinin Tanrı-kâinat ve Tanrı-insan vadisinde açtığı bu çığırın bir takipçisi ferdiyetçi Abdülhak Hâmid iken, ontolojik bağlamda daha yakın tek takipçisi kendisinden yarım asır sonra cemiyetçi Mehmed Akif olmuştur.

Varlık ve Tanrı idraki meselesini anlama ve yorumlamada farklı bir yerde duran şair Abdülhak Hamid’in tefekkürü ve metafizik buhranları, Ziya Paşa ve Mehmet Akif’in aksine umumi insanlık, ümmet veya millet nokta-i nazarından değil, tamamen ferdi/ben merkezli bir karakter taşır. Okay, tereddüt, şüphe ve isyanla coşan sonra tevekkül ve boyun eğme/itaat ile sakinleşen bu ruhi buhran ile iman-inkâr arasında gidip gelen şairin, kaderi ve onda tezahür eden beşeri zaafının nedenini lâ-yüs’el olan Tanrı’ya arkası kesilmeyen sorular sorduğunu belirtir.¹⁴ Fakat uluhiyetin tecellilerini, insan-Tanrı münasebetini işlediği nazmında sitem ve nazla soru yöneltme Ziya Paşa ve Akif kadar sık olmamakla birlikte, taşıdığı din ve Tanrı idrakinin İslam akaidinin dışında kaldığı görülmektedir: “*Evet, bay u gedâ bir / İbâd ile Huda bir ne büthâne, ne mescid / Fakat, her ferdi sâcid / ne maziden haberdar, / ne istikbâli müdrik, ne mülhittir, ne müşrik, fakat, herkes güneşkâr! / Tabiattır şeriat / Onun yahut tabiat / denir İslâm’ı vardır.*”¹⁵ Mısralardan, peygambersiz ve vahye istinat etmeden kendisinde Tanrı’nın mündemiç olduğu bir tabiattan doğal bir din türetildiği anlaşılmaktadır. 294 kıtalık “Makber” şiiri, “*Benim bugün sanırım, gördüğüm fenalıktır / Demem ki, böyle fenalık Hudâ’ya lâyıktır / Bu hâle hükm-i tabiat demek muvafık olur, Egerçi emr-i İlâhî o hükme sâiktir*” gibi daha başından irkiltici ifadelerle başlayan 116 mısra’dan oluşan 11 kıtalık “Ölü” şiiri, metafizik gerilimin ve bir ucunda dünyevi hazların vazgeçilmezliği diğer ucunda ölüm/fani oluş gerçeğini yaşayan şairin buhrana sebep olan biteviye sorularının devr-i daimi gibidir.

Mecnun gibi ben onu severken.

Yâ Rab, öleyim mi neyleyim ben?

Ayrı yaşayım mı sevdiğimden?

Verdin bana böyle bir mûsibet

¹⁴ Orhan Okay. *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 32.

¹⁵ Abdülhak Hâmid Tarhan, *Bütün Şiirleri*-(Hızr.) İnc. Enginün, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013, s. 774-75.

Ettin beni düşmen-i muhabbet

...

Ya bir kulu sevmiyor musun sen?

Ya böyle bir ölüm değil mi erken?

Hiç bulmamak üzre gâib ettim

Mecnun gibi ben onu severken

...

Mir'âtı mıyım celâlinin ben?

Yâ aksi miyim cemâlinin ben?

Benden bu cihan ne anlar, eyvah

Me'yûs ederim ukulü billâh

Bir lâfzı isem mealinin ben

En çirkiniyim zılâlinin ben

Cilven olamaz mı tâm bensiz?

Noksanı mıyım kemâlinin ben?

...

Zâtındır o zât-ı bî-nihâyet

Her nâ-mütenâhiye nihâyet

Ma'dum ebediyetinde gâyet

Mevhum ezeliyyetinde neş'et

Sen Hâlıkımızsın, ettik iyman

Bir sende bulur bu ye's pâyan

Sen varken olur mu âhiret yok?

Yok şüphe ki sende mağrifet çok

Duydum, seni istiyor bu vicdan

Bildim, sana vâsıl oldu cânan

Tekrâr buyur fakat hayatın

Can ver ona vermedinse derman¹⁶

“Tehlil” başlıklı şiirinde, Cenab-ı Hakk karşısında kendi acziyetini ikrar ederken dahi cevaplarının “evet” olacağından tamamen emin olduğu soruları yöneltir:

¹⁶ Tarhan, *Bütün Şiirleri*, s. 50.

Allahsın ey ilâh-ı âlem
 Allah-ı rahimsin müsellemler
Hâlim sana olmasın mı mâlum?
Mecrûh gönül değil mi mâsum
 Vicdan beni eyliyor haberdâr
 Kim bu kulunum senin güneşkâr
Sende var iken o rahîm u gufrân
Olmaz mı ya bende cürm ü isyan?
 Ben âsiyim ey Hüdâ-yı mutlak
 Ben âsimim anda şek yok, ancak
 Zikrinle bulur içim teselli

...

Bir sözde eğer fasîh isem ben
Mefhûmu anın değil misin sen?
Hâmemde benim ne olsa hâdis
İhâmın değil mi bâis?
 Asârımı gördü yâr u düşmen
 Şensin maksûd cümlesinden
 Takvâda kusurumu gören çok
 Gönlümdeki hâli bir bilen yok
Yârab sen olunca kalbe şâhid
Teşrîhine hak bulur mu zâhid?
 Gönlünde olan gamınla âdi
 Bilsin mi zevâhir-i ibâd
 Cânında olan seninle nâz
 Anlar mı merasim-i niyâz
 Aczim cehlîm kemâl-i hâcet
 Taksirlerim değil mi tâat
Senden aceb ayrılır mı benlik?
Tevhid değil mi nâle-zenlik?
 Mihrâbların nücûm-ı zehrâ
 Ben mahşere karşı ferd-i tenhâ

Allah deyip çıkınca Hâmid
Ben ten kalırım zeminde câmid
Gökten düşerek olur o ber-ter
Her secdede hâk ile beraber
Derdinle bulur iken safâ ben
Senden nasıl isterim şifâ ben?
Billah nedâmetim büyüktür
Ben ahkar u hâcetim büyüktür
Matlûb veren değil misin sen?
*Matlûb nedir bilir miyim ben?*¹⁷

Garam, Hâmid'in yaratılış felsefesini, panteist inanışa meylini açıkça ifade ettiği Tanrı-insan ve insan-Tanrı ilişkisine derinlemesine anlattığı yer yer tahkiyeli şiiri yahut şiir kitabıdır:

Zerreyim ben kâinatım, âlemim
Hem behîmim, hem hacir, hem âdemim
Mest ü medhûşum mecalim kalmadı
Hâl-i dilden gayri hâlim kalmadı
Aşıkım ben, âşıkım ben, âşıkım
Aşkdan mahlûk dersen lâıyıkım
Pirine söyle, umûma söyle git
Hazret-i Molla-yı Rûm'a söyle git
Bence birdir Müslümanla İsevî
Kadiri ve kâfiri ve Mevlevî¹⁸

Cenab-ı Hakk'a dair hakikatleri anlatma iddiasındaki cahil vaizlere öfkelerini aktarırken yine panteist inanışını serdeder:

Sonra karşımda sâhib-i destâr
durdu bir tayf-ı mağribî-reftâr
Kail olmuştu öz kerâmetine
halka saçmıştı zehr-i tıynetini
Tanrı'nın seddedip o cennetini
yollar açmıştı hep kıyametine

¹⁷ Tarhan, *Bütün Şiirleri*, s. 243-44

¹⁸ Tarhan, *Bütün Şiirleri*, s. 438.

Dedim “ey hâtırında yâdı kalan
 Rabbını taht-ı inhisâra alan
 ülemâ kisvesinde cehl-i beşer
 Engerekten senin ne farkın var?
 Köstebekten benim ne farkım var?
 Sonra birçok tuyûf, bir mahşer
 mahşer-i hâtırât-ı gûnâgûn
 oldular dağ başında kün fe-yekûn
Bu ne Yarab! Nedir bu maskaralık?
Gitti eğlence, geldi işkence
 Gerçi cânân göründü bir aralık
 Rûh-ı cânân ki kendidir bence
 Dedim “ey âşinâ-yı rûhânî
 bir çiçekten senin ne farkın var
 Kelebekten benim ne farkım var
 Müntehâ, bir tecelli-i sâni
 O benim müntehâ-yı âmâlim
 mütecessim teselli-i bâlim
 Eve meyûsâne avdet eylerken
 vâlidem zâhir oldu yâdımnda
 Bir o var sâbit itiyâdımnda
 şöyle etmekteyim hitap ona ben
Bir melekten senin ne farkın var?
*Bir böcekten benim ne farkım var?*¹⁹

Hoca Tahsin Efendi'ye yazdığı mersiyede yine ölüm idraki ile birlikte onun karşısındaki çaresizliğin kabulü vardır:

Bunda vardır fakat kemâlullah
 Gerçi zahirde hâk-i esmerdir
 Nûr-ı vicdân ile meâlullah
 Safha-ı makbere muharrerdir
 Hoca Tahsin olunca dâhil-i hâk

¹⁹ Tarhan, *Bütün Şiirleri*, s. 701.

Söyleriz Rabb-i kâinâta ki biz
 Seni bilmiş o, var olup bir dem
 Yok olursa, ne öğrenir âdem?
 Aklımız ermiyor, hayâta ki biz
 Edelim mevtin aslını idrâk.
 Var mıyız, yok muyuz, neyiz? Meçhul
 Şu kadar var ki rahmetin me'mûl.²⁰

Ziya Paşa ve Abdülhak Hamid'den sonra Tanrı'ya hitap dilinde Tevhide yer verdiği manzumelerinde farklı bir dil ve üslup kullanan belki de son şair Mehmed Akif'tir. Akif, şiirinde Cenab-ı Hakk'ın ulûhiyetinin tecelli ve tezahürlerini çok yoğun yansıtmış ve bunu soru yöneltme usulü ile fikri ve kelami bakımdan üst seviyelere taşımıştır. Ziya Paşa'dan kendisine uzanan dönemde daha da artan sosyal ve iktisadi darlık ve buhran, Düvel-i Muazzama'nın dayanılmaz tazyiki, Balkan, Kafkas, Mağrip vb. kayıpların şairde sebep olduğu derin elem ve keder, Cenab-ı Hakk'a feryad ve yalvarışındaki sorgulamanın dozunu artırmıştır. Ziya Paşa, genel insanlık halleri ve hareketlerini eleştirirken, Akif, Batı'nın kıyımı, zulmü ve Osmanlı insanındaki atalet üzerinden İlâhi adalet kavramına yüklenmiştir: "*Mazlûmu nedir ezmede, ezdirmede mânâ / Zâlimleri adlin, hani öldürmedi hâlâ / Câni geziyor dipdiri, can vermede mâsûm / Suç başkasındır da niçin başkası mahkûm*"²¹ şeklindeki sorgulaması, Paşa'nın "*Zâlimleri adlin ne zaman hâk edecektir / Mazlumların çıkmadadır göklere âhu*" sorusunun güncellenmiş biçimidir. Akif de bu ve benzeri cüretkâr sorularından ötürü pişmanlık duyacak ve "*Yetmez mi musâb olduğumuz bunca devâhi / Ağzım kurusun, yok musun ey adl-i İlâhî*" diyerek bir yandan tevbe ederken, diğer yandan naz makamında yakaracaktır. Safahat'ın farklı beş manzumesinde farklı zamanlarda zat-ı uluhiyyete hitapla yüreğindeki yangının düşünce semasını sardığına tanık oluruz.

"Tevhîd Yâhud Feryâd" manzumesi, tasavvufi anlamda afakın enfüsü kuşatması, inanmış bir insanın uçsuz bucaksız kâinatın karşısında tefekkürün hayret ve haşyet seli halinde coşkun akışı ve feryadın kelimelerde somutlaşmış halidir. 69 beyitlik uzun şiirde ilk 46 dize gelenekle mütenasip ama Cenab-ı Hakk'ın kâinatın yegâne mutasarrıfı olduğunun bildirisi, hatta bildirgesidir. Bu yönüyle hikmeti karşısında acziyetin itirafını içeren gelenekten farklı olarak, şiirin sorgulayıcı tonu en üst seviyeye çıkmıştır.²²

²⁰ Tarhan, *Bütün Şiirleri*, s. 535

²¹ Mehmed Akif Ersoy, *Safahat*, MAKÜ Yayınları, İstanbul, 2021, s. 170.

²² Ersoy, *Safahat*, s. 14-18.

Artık sefaletle mahkûm mazlumların feryadı, vaveylası arzı doldurmakta ve şair sorularını 32 mısırda peş peşe yönelterek takdir-i ilahiye sorgulamaktadır:

Yâ Rab, bu yüreklerdeki ses dinmeyecek mi?
 Senden daha bir emr-i sükûn inmeyecek mi?
 Her an ediyorsun bizi makhûr-ı celâlin
 Kurbân olayım, nerde senin, nerde cemâlin
 Sendense eğer çektiğimiz bunca devâhî
 Kimden kime feryâd edelim, söyle İlâhî
 Lâ yüs'el'e binlerce suâl olsa da kurban
 İnsan bu muammâlara dehşetle nighban
 Bir şahsa esîr olmayı bir koskoca millet
 Mekrinle mi, yâ Rab, sanıyor kendine devlet
 Dünyâyı yakıp yıkmaya bir seyf-i teaddî
 Emrinle mi, yâ Rab, ediyor böyle tesaddî
 Zâlimlere kahrın o kadar verdi ki meydan
 "Yok âdil-i mutlak" diyecek ye's ile vicdan

...

Bîmârı, felâketliyi, üryânı, sefili
 Meflûcu, amel-mandeyi, miskîni, zelîli
 Gaddârı, cefâ-dîdeyi, mahkûmu, esîri
 Heyhât, şu pâyansız olan cemm-i gafîri
 Teşhîr ile şöhret kazanan sahne-i dünyâ
 Gelmez mi İlâhî sana bir kanlı temâşâ?

Son bölümde şiirin dili biraz sakinleşir ve şair "İmandır o cevher ki İlâhî ne büyüktür / İmansız olan paslı yürek sînede yüktür" diyerek mümindeki gücün kaynağına işaret eder. Tevhid'in münâcât bölümünde hitabın tonu hala yüksektir. "Mü'minlere imdâda yetiş merhametinle / Mülhidlere lâkin daha çok merhamet eyle / Gümrâhlarındır ki karanlıklara dalmış / Bir rehber olur necm-i emel yok da bunalmış / Sensin bu şebistâna süren onları elbet / Senden doğacak doğsa da bir fecr-i hidâyet" Beyninde dönen soruların devamı bu bölümde sorulur. Şairi kelâmi bakımdan Cebriye'ye yaklaşan mısraları söylemeye hangi saiklerin sevk ettiğinin cevabını bulmak zor değildir. Çökmüş ve işgal edilmiş bir devlet, kaybedilen topraklarda ölen yüzbinlerce Müslüman, kalan vatan parçasına iltica

eden muhacir kitleler ve hala devam eden harplerin şairin ruhunda derin acı ve infiale yol açtığı açıktır: “Senden doğacak doğsa da bir fecr-i hidâyet / Mülhid de senin, kalb-i muvahhid de senindir / İlâh ile tevhid nedir? Menşei hep bir / Öyleyse nedendir bu tefâvüt ara yerde / Esbâb-ı tehâlîf nedir efkâr-ı beşerde / Yâ Rab, bu serâir gün olur da açılır mı / Bir leyl-i müebbed olarak yoksa kalır mı?”

Akif’in “Tevhid Yahud Feryâd” manzumesinin dışında 3. kitap “Hakkın Sesleri”nde hitap, feryad ve sitem tonunun zirveye çıktığı ve Balkan Harbi’nin en kanlı günlerinden var ettiği on bendlik Muhammes’i her bakımdan sorgulamadır ve *Tevhid Yahud Feryâd* umumi insanlık durumunu işlerken, burada doğrudan Müslüman millete reva görülen zulme tanıklığın doğurduğu dehşet ve öfke ve vardır. Cenab-ı Hakk’ın ezeli ve ebedi âlemlerin tek mutasarrıfı olduğuna tam iman etmiş olmakla beraber, neden kudret-i ilahinin mazlumlara acısını azaltan bir tecellisinin olamadığını sorgulama vardır: “Diyorduk: “Bir buçuk milyar!” Meğer tek bir nefer yokmuş / Bu hissiz toprağın üstünde mazlûmîne yer yokmuş / Adâlet şöyle dursun, böyle bir şeyden haber yokmuş / Bütün boşlukmuş insanlık: Ne istersen, meğer yokmuş / İlâhî, altı yüz bin Müslüman birden boğazlandı”²³ Burada, Akif’in bu acının doğurduğu öfkesinin soru ve nidalarla sözden çıkıp kelimelerle somut bir gerçekliğe ulaştığını görürüz.

Yetmez mi celâlinle göründüklerin artık

Kurbân olayım, biz bu tecellîden usandık

Bir fecr-i ümîd etmeli ferdâları te’min.

Göster bize, yâ Rab, o güzel günleri

– Âmin! / Ferdâlara kaldıksa eğer... Nerde o ferdâ

Hâlâ mı bu İslâm’ı ezen mâtem-i yeldâ

Hâlâ mı bu âfâka çöken perde-i hûnîn

Nârın yetişir, bekliyoruz nûrunu – Âmin!²⁴

“Hakkın Sesleri” kitabında “İçimizdeki beyinsizlerin işledikleri yüzünden, bizi helâk eder misin, Allah’ım...” (A’râf, 155) ayet-i celilesinin tefsiri mahiyetinde çok bilinen “Yâ Râb, bu uğursuz gecenin yok mu sabâhı? / Mahşerde mi biçârelerin, yoksa felâhı! / Nûr istiyoruz... Sen bize yangın veriyorsun! Yandık diyoruz... Boğmaya kan gönderiyorsun!”²⁵ mısraları ile başlayan ve yine 1913 Balkan Harbi’ne tarihlenen manzume de, öfke ve isyanın bir seyl-i huruşanıdır. Facianın tam realist bir tablosu resmedilmekte, küfrün binlerce camiye

²³ Ersoy, *Safahat*, s. 158.

²⁴ Ersoy, *Safahat*, s. 238.

²⁵ Ersoy, *Safahat*, s. 169.

yerle bir ettiği, yıkılmayanların tepesine haçın asıldığı, kadınların dul, çocukların babasız kaldığı, binlerce ailenin en kanlı ve şenaatle vatansız bıraktığı gerçeği haykırılmakta, “ezeli bir nefha yetişmezse” yaşanan felaketin ve topyekûn Avrupa ve Rusya’nın saldırısının daha hangi kaçınılmaz yıkıcı neticelerinin olacağı sorusu Cenab’ı Hakk’ın huzuruna sunulmaktadır. Şair, Belde-i Haremeyn’e ehli salib’in haçının dolacağı, Hicaz’daki tekbir ve salatın değil çan seslerine boğulacağı, vahdet/tevhid meşalesi yerine teslisin zulmetinin çökeceğinden çok korkmakta ve sormaktadır:

İslâm ayak altında sürünsün mü nihâyet?
 Yâ Rab, bu ne hüsrandır, İlâhi, bu ne zillet
 Mazlûmu nedir ezmede, ezdirmede mânâ?
 Zâlimleri adlin, hani öldürmedi hâlâ?
 Câni geziyor dipdiri... Can vermede mâsûm
 Suç başkasınıdır da niçin başkası mahkûm?
 Lâ yûs’ele binlerce sual olmasa da kurbân
 İnsan bu muammalara dehşetle nîgeh-bân
 Eyvâh! Beş on kâfirin îmanına kandık
 Bir uykuya daldık ki: cehennemde uyandık
 Mâdâm ki, ey adl-i İlâhi yakacaktın?
 Yaksaydın a mel’unları... Tuttun bizi yaktın²⁶

İleri gittiğinin, haddi aşmışının farkındadır ve bir tür şatahat serdetmiş gibi af diler fakat yine de ilahi adaletin mazlumdan yana tecellisi için seslenmekten geri durmaz: “Yetmez mi musâb olduğumuz bunca devâhi? /Ağzım kurusun... Yok musun ey adl-i İlâhi”²⁷

Beşinci kitap “Hatıralar”ında Akif, birinci çoğul şahıs kipiyle doğrudan Türk Milleti ve Ümmet adına Cenab-ı Hakk’a hitapta bulunur. Yine açıktan Balkan harbi zikredilerek bir harpten diğerinin girdabına düşüşün verdiği halet-i ruhiyeden doğan sert, realist ve idraki zorladığı ifadeler dönemin tahammül ötesi şartları akılda tutarak okunmalıdır. 30 mısraı “millet ve Ümmet Allah ve resulüne iman etmiş olmakla doğumdan ölüme eza ve cefa ile geçecek bir hayat yaşamaya mahkûm edilmiş mi olmalıydı” sorusuna hasreder:

Ey bunca zamandır bizi te’dîb eden Allah
 Ey âlem-i İslâm’ı ezen, inleyen Allah

²⁶ Ersoy, Safahat, s. 169.

²⁷ Ersoy, Safahat, s. 241.

Bizler ki senin va'd-i İlâhîne inandık
Bizler ki bin üç yüz bu kadar yıl seni andık
Bizler ki beşer bir sürü ma'bûda taparken
Yıktık o zaman şirki, devirden ebediyyen
Bizler ki birer hamlede evhâmı bitirdik
Ma'bedlere Ma'bûd-i Hakîkî'yi getirdik
Bizler ki senin ismini dünyâyâ tanıttık
Gördükse mükâfâtını, yâ Rab, yeter artık
Çektirmediğin hangi elem, hangi ezâdır
Her ânı hayâtın bize bir rûz-i cezadır
Ecdâdımızın kanları seller gibi akmış
Maksatları dîninle berâber yaşamakmış
Evlâdı da kurbân olacaktı bu uğurda
Olsun yine, lâkin bu ışık yoksulu yurda
Bir nûr-i nazar yok mu ki baksın bacasından
Bir yıldız, İlâhî! Bu ne zulmet, bu ne zindan
Hâlâ mı semâmızda geçen leyle-i memdûd
Hâlâ mı görünmez o seher-pâre-i mev'ûd²⁸

Bütün bir millet kaç asırlık savaşımlardan bitap düşmüştür: *"Balkan'daki yangın daha kül bağlamamışken / Bir başka cehennem çıkıversin... Bu ne erken"* fakat millet hala metanet ve dirayetini korumakta, cehenneme meydan okuyup Hakk'ın namını yüceltmeye seğirmektedir: *"Lâkin bu cehennem onu yıldır mı? Aslâ! / İlâyâ seğırtip duruyor nâmını hâlâ / Kum dalgalarından geçiyor öyle şitâban: / Gûyâ o sabâ, geçtiği çöller de hıyâban"*²⁹

Safahat'ın 1918'den 1933'e kadarki şiirleri barındıran yedinci kitabı "Gölgeler" de Akif'in Mısır'da sonuncusu 1925'ten 1936'ya kadar 11 yıl süren gurbette inziva hayatının ikinci yılında yazdığı "Hicran" başlıklı şiiri de yine onun sorularla dolu son şiiridir. Bu kez memleket hasreti ile içi yanarken dönemeyecek olduğunu bilmekte, hep millet ve İslam yaptığı naz ve sitemini bu kez hasretini, içteki yangınını terennüm için hal diliyle Cenab-ı Hak'la söylemekte, onu mihman olarak gönül evinde ağırlamak için yakarmaktadır: *"İlâhî! Bir hatâ ettimse, elvermez mi hüsrânım? / Güneşler doğdu, aylar doğdu, ben*

²⁸ Ersoy, *Safahat*, s. 241.

²⁹ Ersoy, *Safahat*, s. 242.

*hâlâ perîşânım!" "Îlâhî! Pek bunaldım, nerde nûrun? / Nerde gufrânın? Cehennem gezdirip dursun mu âfâkımda hicrânın?" "Îlâhî sînemin çınlar durur yâdınla eb'âdî, / Ne yapsın âbidin sensiz bu vîran vahşet-âbâdî"*³⁰

Akif'in haklı olarak kulak kesilmek zorunda olduğu dış âlemdeki acı çığlıkların ve feryadın kesilmesi yani harbin sona ermesi ile Mısır'da kendi iç sesini dinleme imkânı bulduğu bu dönemde, onun şiir dilinin tasavvuf diline yaklaştığı, ama onun kurumsal aidiyet veya felsefi anlatısının çok ötesinde enfüsi bir derinleşme yaşadığına tanık olunmaktadır: "*Güneşler geçti, aylar geçti, artık gel ki, mihmânım / Şuhûdundan cüdâ îmanla yoktur kalmak imkânım*"³¹

Tevhid ve yakarış / münâcât manzumelerinin dili ve arkasındaki varlık idrakindeki kırılma ve değişimde Mehmet Akif, kemal noktasını temsil etmektedir. Tanrı idrakinde çağdaşı şairlerden apayrı bir yerde durmakta ve Tanrı'nın iradesinin tecellilerine sitemini feryat ile dile getirmesine rağmen, imanı sarsılmazlığını ve muhkemliğini hiç kaybetmemektedir. Ne Elmalılı Hamdi Yazır gibi hem âlim hem şair dostlarının, ne döneminin divan şiiri geleneğini sürdüren şairlerinin yaşanan çok ağır felaket ve buhranları kalbinden kaleme Mehmet Akif kadar kusursuz bir şiir diliyle iletememiş oldukları bir vakiydir. Bu da onun samimi feryadını sorgulama içeren isyan dili ile ifadesini bağışlanabilir ve paranteze alınabilir kılmaktadır. Okay, Tanzîmat'tan Cumhuriyet'e akide ve inanç temelli buhranların edebi eserlerde görünür-lüğünün yalnız şiirde vuku bulduğunu (Tevfik Fikret Tarih-i Kadim şiirini hatırlayalım.) ve bu sorunsalın yalnız duygu düzleminde yaşandığını, yerli bir varlık felsefesi paradigmasının olmadığını söyler.³² Roman vb. edebi türlerde iman-inkâr dikatomisinin görünürlüğü ise 40'lı yıllarda başlayacaktır.

SONUÇ

Klasik Türk Şiirinde biçim ve dini/İslami muhtevası bakımından yeri ve özellikleri sıkı bir düzene tabi olan nazım türlerinden biri olan Tevhid, 19. yüzyılın ortalarına kadar bu yapısını korudu ve kendini tekrar ederek de olsa 20. yüzyıldan bugüne klasik şiirde Cenab-ı Hakk'ın zatı ve sıfatları ve O'na yakarış düzeninde devam edegeldi. Batı dünyası ile her sahada karşılaşma-

³⁰ Ersoy, *Safahat*, s. 410.

³¹ Ersoy, *Safahat*, s. 411.

³² "19. yüzyıl Osmanlı düşünce hayatını, kendilerini ilmi çalışmalara, felsefeye ve fikir meselelerine adanmış şahsiyetler değil, daha çok edebiyatçılar sürdürmüştür. Tanzimat şair ve yazarları Batı'dan gelen sosyal ve felsefi konulara herhangi bir sebepten ve herhangi bir şekilde ilgi duymuşlar, bunları fikir yazılarında olduğu kadar roman, hikâye, tiyatro hatta şiirlerinde de kullanmışlardır. Konunun edebiyatla ilgisinin azalıp daha bilinçli olarak sosyolog ve fikir adamlarınca ele alınması ise ancak yirminci yüzyıl başlarından itibaren örülebilecektir." Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 15.

nın hep savunma tarafında kalmak ve sıklıkla kayıp vermek bir gibi uzun bir buhranlı dönem Osmanlı ve İslam âleminde inanç krizlerini de tetikledi. Materyalizm, pozitivizm, rasyonalizm gibi Batıda kilisenin yüzyıllar süren dogmatik tahakküme tepki olarak gelişen Tanrı iradesini ve varlığını devre dışı bırakan düşünce akımları İslam coğrafyasında zihinleri etkilemeye/ifsad etmeye başladı. Bu zihni alt üst oluş ve değişme yani ithal fikri modernleşme meselesi Ahmet Rıza, Baha Tevfik ve Beşir Fuad, Abdullah Cevdet, Hüseyin Cahit gibi şahısların öncülüğünde matbuatta ifade imkânı bulurken Şinasi ile başlayıp Ziya Paşa, Abdülhak Hamid, Cenab Şehabettin ve Tevfik Fikret'e ve oradan Cumhuriyet'e doğru ise şiir üzerinden müessir oldu. Klasik tevhid manzumelerinde Kur'an ve Hz. Peygamber'in anlattığını ikrara dayalı Tanrı tasavvur ve tasviri, yerini Batı etkisindeki Osmanlı şiirinde beşerden uzaya, insandan tabiata akılla müşahade edilen Tanrı idraki ikame edildi ve işlendi.

Tevhit manzumelerinin biçim ve fakat muhteva bakımından gelenekten ayrılıp şairin insanlık, tabiat ve kâinatı, tabir-i diğerle insan-âlem insan-tabiat, insan-insan ve insan-Tanrı ilişkisini dönemin ruhu doğrultusunda yorumlayıp nazma dökmesi üzerine şu tespitlerde bulunabiliriz:

Varlık, mebde, mead, kötülük gibi meseleleri Batı düşüncesinden hareketle akıl ile tasavvurda Ziya Paşa Abdülhak Hâmid ve Mehmet Akif bir devamlılık çizgisi oluşturmaktadır. Ziya Paşa'nın Akif üzerindeki etkisi daha belirgindir. Zihnindeki tereddüt ve şüpheleri soru kipinde Tanrı'ya yöneltme üslubu Ziya Paşa ile başlamış, çok uzun şiirlerinde uzun bahislerle yoğun olmasa da Abdülhak Hâmid ile devam etmiş, Mehmet Akif'de ise hem derinlik hem şiirsellik bakımından kemal derecesine ulaşmıştır.

Sorularla Tanrı'yı idrak bahsi Hamid'in şiirinde "ben" ve Akif'in şiirinde "biz" üzerinden yürümüştür. Ziya Paşa tabir yerinde ise hümanist, Hâmid ben-merkezli, Akif ise cemiyetçidir. Akif'in insan-Tanrı ilişkisi, "*Ne dinlenir, ne de âtil kalır, velev bir an / Şu'ûn-i hilkati teksif edip yaratmaktan.*"³³ dizesinde ifadesini bulan "dinamik ulûhiyet" anlayışından beslenmektedir.

KAYNAKÇA

- Albaş Mustafa, *Tanzimat Döneminde Muhalefet Kültürü: Ziya Paşa Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi SBE, 2020.
- Ersoy, Mehmed Akif, *Safahat*, MAKÜ Yayınları, İstanbul, 2021.
- Okay, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.
- Tanpınar, A. Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1967.

³³ Ersoy, *Safahat*, s. 220.

- Tarhan, Abdülhak Hâmid, *Bütün Şiirleri (Hzr.) İnci Enginün*, Dergâh Yayınları, İstanbul,
- Tarlan, Ali Nihat, *Dîvân Edebiyatında Tevhîdler ve Muamma*, Ketebe yayınları, İstanbul, 2019.
- Uçar Ramazan, "Abdullah Cevdet'in Din Anlayışı", *Toplum Bilimleri Dergisi*, 2012.
- Ülken Hilmi Ziya, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, 73.
- Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi, *Yeni Kur'an Meâli*, Mahya Yayınları, İstanbul, 2024.
- Yusuf Nabi, *Divan-ı Nabi*, İstanbul, 1292/1875.
- Ziya Paşa, *Tercî-i Bend ve Terkîb-i Bend*, (hızr.) Hüseyin Yorulmaz, Şule Yayınları, İstanbul, 1999.
- Ziya Paşa, *Harabat*, Matbaa-i Amire, İstanbul, 1291.