

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Doktora Tezi

BÂKÎ DİVANI'NA GÖRE 16. YÜZYIL OSMANLI
TOPLUM HAYATI

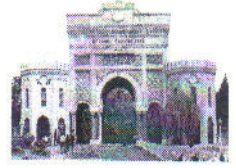
Esmâ ŞAHİN
2502050056

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN

İstanbul 2011



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM Dalında ders dönemindeki Eğitim - Öğretim Programını başarı ile tamamlayan **2502050056** numaralı **Esmâ ŞAHİN**'in hazırladığı "**Baki Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı**" konulu ~~YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA~~ **TEZİ** ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 13 .10.2011 PERŞEMBE günü saat: 13.00' de yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin *Kabulü* 'ne* OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

DOKTORA

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF. DR. Muhammed Nur DOĞAN	Kabul	
PROF. DR. Kemal YAVUZ	Kabul	
PROF. DR. Azmi BİLGİN	Kabul	
PROF. DR. Mustafa ÇİÇEKLER	Kabulü	
YRD.DOÇ.DR. Cemal AKSU	Kabulü	

ÖZ

BÂKÎ DİVANİ'NA GÖRE 16. YÜZYIL OSMANLI TOPLUM HAYATI

Esmâ ŞAHİN

Bu çalışmada 16. yüzyılda yaşamış ve “sultânu’ş-şuarâ” unvanını almış Osmanlı şiirinin tartışmasız en büyük şairlerinden biri olan Bâkî’nin divanı sosyal hayat bakış açısıyla incelenmiştir. Bâkî Divanı baştan sona taranarak sosyal hayat unsurları içeren beyitler alınmış ve konularına göre tasnif edilip açıklanmıştır. Bu unsurların tespiti ve açıklanmasında diğer şairlerin divanlarından destekleyici örneklere yer verilmiş, döneme ait bilgi bulunabilecek tarih ve sosyal tarih kaynaklarından, bilhassa o yüzyıllarda yazılmış seyahatnamelerden faydalanılmıştır. Belirgin bir üslûp özelliği olarak söylediklerini hissettirmeden ustalıkla söyleyen Bâkî, kullandığı kelimeleri özenle seçerek çağrışımlardan olabildiğince faydalanmıştır. Kendini kolay ele vermeyen söyleyişi ve yoğun çağrışımlara yer vermesi beyitlerinin açıklanıp yorumlanmasında en büyük zorluğu teşkil etmiştir. Bununla birlikte şiirlerinde o günün toplum yapısı, mekân ve mimarisi, giyim-kuşam ve kıyafetleri, eğlence hayatı, savaş kültürü, sanat dalları, ekonomi ve ticareti, âdet ve gelenekleri hakkında pek çok unsur tespit edilmiştir.

ABSTRACT

16th CENTURY OTTOMAN SOCIAL LIFE ACCORDING TO THE DIVAN OF BAKİ

Esma ŞAHİN

The Divan of Baki, “sultânu’ş-şuarâ” (the sultan of poets), who lived in the 16th century and was one of the most prominent Ottoman poets, has been investigated in this study from the social life perspective. In the present work, explanations have been provided for all the verses found in the Divan containing social life components that are selected and categorized according to their subjects. In these explanations, we have used supporting examples that are found in other divans of Ottoman poets and have benefited from the sources of history and social history and particularly from the books of travels written during those centuries. Baki, who was able to convey the message with high proficiency in his own style, used to frequently make use of implications that include skillfully selected words. It is considerably difficult to explain and interpret the verses of Baki because of many skillful implications and ambiguous statements found in his poems. However, many components that are related to Ottoman social structure, architecture, dress, entertainment life, war culture, branches of art, economy, business, customs and traditions of the time are found in his verses.

ÖNSÖZ

16. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin siyasî anlamda en üstün dönemi olduğu gibi ilim, sanat, mimarî ve edebiyatta da pek çok büyük şahsiyetin yetiştiği ve önemli eserlerin verildiği bir dönemdir. Bu dönemde yetişmiş en büyük şairlerden biri şüphesiz “sultânü’ş-şuarâ” unvanını asırlarca korumuş olan Bâkî’dir. Bu çalışmada Bâkî’nin şiirleri sosyal hayat bakış açısıyla ele alınıp incelenmiş ve şerh edilmeye çalışılmıştır. Göz önünde bir şair olduğu hâlde şiirlerini anlama ve açıklama noktasında bugüne kadar kayda değer bir çalışma yapılmamıştır. Şairin kendini ele vermeyen çetin ceviz üslûbu ve ilk bakışta basit ve yüzeysel gibi görünen söyleyişi göz önünde bulundurulduğunda bu durum şaşırtıcı gelmemektedir. Bu çalışma şairin şiir anlayışı ve şiirlerinin açıklanıp yorumlanması bakımından önemli bir adım olarak değerlendirilebilir.

Tez “Osmanlı toplum yapısı”, “mimarî”, “savaş ve askerî kültür”, “denizcilik”, “sağlık ve tıp”, “sanat”, “eğlence hayatı”, “spor ve oyunlar”, “ekonomik hayat”, “çeşitli âdet, inanış, davranış biçimleri ve günlük hayattan sahneler”, “tasavvufî ve batınî hayat”, “tekstil ve giyim kuşam”, “süslenme ve güzel koku”, “eşyalar”, “yeme içme” olmak üzere on beş bölümden oluşmaktadır. Bölüm alt başlıkları alfabetik olarak sıralandırılmıştır. Madde yazımında önce konuyla ilgili genel bir tanım verilmeye çalışılmış ardından beyit açıklamalarına yer verilmiştir. Bâkî bir iyham ve tevriye şairi olduğu için beyitler elden geldiğince bütün çağrışımları dikkate alınacak şekilde açıklanıp yorumlanmaya çalışılmıştır. Söylediği hemen her şeyi çağrıştırarak söyleme özelliği nedeniyle açıkça zikrettiği konular dışında gönderme yaptığı meseleler de madde hâline getirilmiştir. Yoğun anlam katmanlarını bir arada çağrıştırma özelliği nedeniyle beyitleri nesre çevirmede zorluk yaşanmıştır. Kimi zaman bazı beyitler iki ayrı cümleyle nesre çevrilmiş yahut bazı kelimelerin iki farklı manası nesre çeviride ayrı ayrı zikredilmiştir. Bunun yapılamadığı durumlarda ise çevrilmesinde zorluk yaşanan kelimeler, beyitte geçtiği şekliyle nesre çeviriye yerleştirilmiş ve taşıdığı farklı anlam boyutları beytin açıklanması esnasında detaylı biçimde tartışılmıştır. Şerh konusunda kaynak ve lügat yetersizliği nedeniyle “bir metin diğer bir metni açar” düşüncesiyle hareket edilerek

gerektiği zaman yapılan yorumu desteklemek veya zenginleştirici bir bakış açısı sunmak amacıyla dipnotlarda başka şairlerin divanlarından örneklere yer verilmiş, ele alınan meselelerle ilgili olarak yahut kelimelere anlam verme hususunda bu örnekler yardımıyla tahmin yrtlmeye çalışılmıştır. Yine maddeleştirilen konuları açması ve geçmişten bugüne canlı bir tanık teşkil etmesi bakımından Batılı seyyahların seyahatnamelerinden alıntılar yapmaya zen gösterilmiştir.

Yapılan alışmada Bâkî Divanı'nın Sabahattin Kk tarafından doktora tezi olarak hazırlanıp daha sonra basılan (Ankara 1994) edisyon kritikli metni esas alınmıştır. Metinde az sayıda da olsa farklı okuma gerektirdiği düşünülen yerler dipnotlarda belirtilmiştir.

Bu tez çalışmasına Prof. Dr. Ahmet Atillâ şentürk danışmanlığında başlandı. Emekliye ayrılma nedeniyle resmî danışmanlık görevini yrtemese de çalışmanın baştan sona bütün seyrinde kendisinin emeği bulunmaktadır. Metin şerhine dair kazandırmış olduğu bakış açısı, değerli fikir ve özverili yardımları nedeniyle kendisine gönülden teşekkür ederim. Bununla birlikte çalışmam esnasında görüşlerinden istifade ettiğim danışman hocam Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan'a, tashiş ve kaynak derleme konusundaki yardımları için Süreyya Uzun'a, teknik destek için ağabeyim Prof. Dr. Ahmet Ziyaettin şahin'e teşekkürü borç bilirim.

Esma şahin

Eylül 2011, Esenkent

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	xxi
GİRİŞ.....	1
1. Bâkî'nin Hayatı ve Sanatı	1
2. Eserleri.....	4
2.1. Divan:	4
2.2. Fezâilü'l-cihâd:	4
2.3. Meâlimü'l-yakîn fî sîreti seyyidi'l-mürselîn:	4
2.4. Fezâil-i Mekke:	4
1. OSMANLI TOPLUM YAPISI	5
1.1. Padişah	5
1.1.1. Padişahın İşaretle Konuşması	12
1.1.2. Padişaha Saygı ve Bağlılık	15
1.1.3. Padişahı Selamlama	19
1.1.4. Padişahlık Alâmetleri ve Saltanat Gelenekleri	20
1.1.4.1. Cûlûs	20
1.1.4.1.1. Cûlûs Bahşîşi ve Saçı.....	24
1.1.4.2. Divan	25
1.1.4.3. Hâtem.....	27
1.1.4.4. Kudûm	33
1.1.4.5. Mehter ve Nevbet Vurma	35
1.1.4.6. Otağ (bâr-geh, hayme)	38
1.1.4.7. Para Bastırmak	42
1.1.4.8. Pâyendâz	42
1.1.4.9. Rikâb-ı Hümâyûn	45
1.1.4.10. Sancak ('alem, livâ, nîze).....	45
1.1.4.11. Sâye bân	52
1.1.4.12. Sorguç (otâga)	54
1.1.4.13. Tâc	56
1.1.4.14. Taht	57
1.1.4.15. Tuğ	58
1.1.4.16. Tuğra ve Resmî Belgeler	61
1.1.4.17. Berat.....	64
1.1.4.18. Ferman (misâl)	65
1.1.4.19. Menşur	66
1.1.4.20. Unvan.....	67
1.2. Saray Halkı ve Resmî Görevliler.....	68
1.2.1. Derbân	68
1.2.2. Divan Kâtibi	69
1.2.3. Gözcü (dîdebân, pâsbân)	71
1.2.4. Kuloğlu.....	72

1.2.5.	Mîr-i Livâ	73
1.2.6.	Peyk (berîd)	74
1.2.7.	Rikâbdâr	79
1.2.8.	Tuğranüvîs	80
1.3.	Meslek Erbâbı.....	80
1.3.1.	Attâr.....	80
1.3.2.	Âyînedâr	82
1.3.3.	Bâgbân.....	83
1.3.4.	Çarkçı (bkz. Eşyalar > Çeşitli Âletler > Çarh)	85
1.3.5.	Dellâl	85
1.3.6.	Demirci (âhen-ger, bkz. Silahlar > Siper)	86
1.3.7.	Ferrâş.....	86
1.3.8.	Hakkâk	88
1.3.9.	Hallaç (hallâc).....	92
1.3.10.	Harrât.....	93
1.3.11.	İtr Ezici (‘itr-sâ)	94
1.3.12.	Kasap (kassâb).....	95
1.3.13.	Kebûterbâz.....	95
1.3.14.	Kehhâl	97
1.3.15.	Kıssahan	97
1.3.16.	Kuyumcu (zer-ger).....	99
1.3.17.	Meşşâta (mâşita)	103
1.3.18.	Micmeregerdân	104
1.3.19.	Mühendis	105
1.3.20.	Nahlbend	105
1.3.21.	Nâkîd	107
1.3.22.	Nakkaş (sûret-ger, sûret-nigâr)	107
1.3.22.1.	Bihzâd	112
1.3.22.2.	Mânî.....	113
1.3.23.	Sâhib-ayâr.....	114
1.3.24.	Saka (sakkâ).....	115
1.3.25.	Sarrâf	119
1.3.26.	Simkeş	120
1.3.27.	Şahne (nâşî)	122
1.3.28.	Şarap Satıcısı (mey-fürûş)	123
1.3.29.	Tabîb	124
1.3.30.	Terzi (hayyât).....	125
1.3.31.	Tüccar (hâce)	126
1.3.32.	Zerkûb	126
1.4.	Tipler.....	127
1.4.1.	Ayyâr.....	127
1.4.2.	Câdû	129
1.4.3.	Çocuk (tıfl)	131
1.4.4.	Dâye	133
1.4.5.	Dilenci (cerrâr, kâse-gerdân)	134
1.4.6.	Evbâş.....	136
1.4.7.	Hırsız (düzd)	137
1.4.8.	Kadın	137
1.4.8.1.	Gelin (‘arûs)	137
1.4.8.2.	Kız (duhter)	139

1.4.9.	Kallâş.....	139
1.4.10.	Kıpkızıl Deli	140
1.4.11.	Köle (bende, çâker, esîr, gulâm)	142
1.4.12.	Lala.....	145
1.4.13.	Levend	146
1.4.14.	Meczûb	149
1.4.15.	Pîrezen	149
1.4.16.	Şâhid-i Kâşâne	151
1.4.17.	Zürefâ	152
1.5.	Edebî Tipler.....	153
1.5.1.	Sevgili.....	153
1.5.2.	Âşık	158
1.5.3.	Rakip	162
1.5.4.	Sûfî ve Zâhit	163
1.5.5.	Şeyh.....	167
1.5.6.	Fakîh.....	168
1.5.7.	Molla	169
1.5.8.	Müderres	169
1.5.9.	Vâiz	170
2.	MÎMARÎ.....	175
2.1.	Mimar.....	175
2.2.	Dinî Mimari.....	175
2.2.1.	Cami	175
2.2.2.	Tekke (hânkâh)	178
2.3.	Sivil Mimari	180
2.3.1.	Ev (hâne)	180
2.3.1.1.	Duvarların Kumaşla Kaplanması	181
2.3.1.2.	Erkân.....	182
2.3.1.3.	Kapı Halkası.....	182
2.3.1.4.	Kapı Kanadı (mısra')	183
2.3.1.5.	Kapı Perdesi	183
2.3.1.6.	Kubbe (günbed), Kemer (eyvân, tâk)	184
2.3.1.7.	Pencere (manzar).....	188
2.3.1.8.	Şehnişîn.....	190
2.3.2.	Kasr	190
2.3.3.	Kâşâne	191
2.4.	Su Mimarisi	193
2.4.1.	Çeşme Lûlesi (lûle)	193
2.4.2.	Şadırvan.....	193
2.5.	Malzeme ve Yapı Stili	194
2.5.1.	Kârgir	194
2.5.2.	Mermer (ruhâm).....	194
3.	SAVAŞ VE ASKERÎ KÜLTÜR.....	197
3.1.	Savaş	197
3.1.1.	Akın ve Yağma	199
3.1.2.	İran'la Yapılan Savaşlar	201
3.2.	Savaş ve Askerlikle İlgili Âdet ve Gelenekler	203
3.2.1.	Atın Ayağına Kına Yakma	203
3.2.2.	Düşman Başlarının Kale Burçlarına Asılması.....	203

3.2.3.	Fethedilen Yerlerde Ezan Okunması	203
3.2.4.	Gaza Yoluna Yardım.....	204
3.2.5.	Kahramanlık Gösterenlerin Kılıçlarının Teşhir Edilmesi	205
3.2.6.	Kalkanla Altın Paylaşma	205
3.2.7.	Ordugâhta Çadır Kurulması ve Tuğ Dikilmesi.....	206
3.2.8.	Sancak Çekmek.....	207
3.2.9.	Savaş Meydanında Kırmızı Renk Giyinme	208
3.2.10.	Savaş Meydanında Mehter	208
3.2.11.	Seferlerin Baharda Yapılması.....	209
3.2.12.	Şebîhûn.....	209
3.3.	Silâhlar	209
3.3.1.	Bozdoğan.....	209
3.3.2.	Kılıç (pûlâd, şemsîr, tîg) ve Hançer	210
3.3.3.	Kûpâl	216
3.3.4.	Ok ve Yay (bkz. Okçuluk).....	217
3.3.5.	Siper	217
3.3.6.	Rûmî Siper.....	218
3.3.7.	Şeşper	218
3.3.8.	Top	219
3.4.	Savaş Giysileri.....	219
3.4.1.	Miğfer.....	219
3.4.2.	Zırh (cevşen).....	220
4.	DENİZCİLİK	222
4.1.	Deniz Taşıtları	224
4.1.1.	Fûlk	224
4.1.2.	Keştî	224
4.1.3.	Lenger.....	224
4.1.4.	Taht-ı Süleyman.....	225
4.1.5.	Tolmuş.....	226
4.1.6.	Zevrak.....	227
5.	SAĞLIK VE TIP	228
5.1.	Hasta	229
5.1.1.	Akıl Hastası	230
5.2.	Hastane (dârü'ş-şifâ).....	231
5.3.	Hastalıklar	232
5.3.1.	Aşk Hastalığı	232
5.3.2.	Hafakan (hafekân).....	234
5.3.3.	Sarılık (yerekân)	236
5.3.4.	Sıtma (teb)	237
5.3.5.	Davranış Bozuklukları	242
5.3.5.1.	Haset	242
5.4.	İlaç ve Tedavi	243
5.4.1.	Cüllâb	244
5.4.2.	Gülbeşeker	245
5.4.3.	Müzikle Tedavi	245
5.4.4.	Hasta Göze Çember Bağlama.....	246
5.4.5.	Tiryâk-ı Ekber.....	247
5.4.6.	Tûtiyâ / Kühl.....	248
6.	SANAT	252

6.1.	Hat.....	252
6.1.1.	Yazı Takımları	253
6.1.1.1.	Devât.....	253
6.1.1.2.	Kâğıt	254
6.1.1.3.	Kamış Kalem (hâme, kilk).....	255
6.1.1.3.1.	Altın Kalem.....	258
6.1.1.4.	Mıstar.....	259
6.1.1.5.	Mürekkep	260
6.1.1.6.	Rîk	260
6.1.2.	Hat Sanatı ile İlgili Terimler.....	261
6.1.2.1.	Karalamak	261
6.1.2.2.	Meşk Etmek	262
6.1.2.3.	Misâl	263
6.1.2.4.	Nokta-i Şek	263
6.1.2.5.	Zernişân Hat	263
6.1.3.	Yazı Çeşitleri ve Terimleri	264
6.1.3.1.	Gubârî	264
6.1.3.2.	Kırma	265
6.1.3.3.	Müselsel (hatt-ı müselsel).....	265
6.1.3.4.	Reyhânî	265
6.1.3.5.	Tomar (hatt-ı tûmâr).....	266
6.2.	Katı'	266
6.2.1.	Efşancı (efşân-ber).....	267
6.3.	Kitap ve Cilt Sanatı.....	267
6.3.1.	Cilt.....	267
6.3.2.	Hâşiye (kenâr).....	268
6.3.3.	Minyatür	268
6.3.4.	Şiraze.....	269
6.4.	Musikî	269
6.4.1.	Musikî Terimleri	270
6.4.1.1.	Âheng Etmek.....	270
6.4.1.2.	Amel	271
6.4.1.3.	Bağlamak	272
6.4.1.4.	Bahs	273
6.4.1.5.	Dem	274
6.4.1.6.	Demsâz	275
6.4.1.7.	Devr Usûlü	277
6.4.1.8.	Hemnefes	278
6.4.1.9.	Hevâ.....	278
6.4.1.10.	Karâr	279
6.4.1.11.	Nağme.....	280
6.4.1.12.	Nakş ve Nakş Bağlamak.....	281
6.4.1.13.	Nevâ.....	282
6.4.1.14.	Savt	283
6.4.1.15.	Sâz	284
6.4.1.16.	Sâzkâr	285
6.4.1.17.	Serâgâz.....	286
6.4.1.18.	Seyr.....	287
6.4.1.19.	Terâne	287
6.4.1.20.	Zemzeme.....	289

6.4.2.	Musikî Erbabı	290
6.4.2.1.	Çengî (bkz. Çeng, Deffâf).....	290
6.4.2.2.	Deffâf.....	290
6.4.2.3.	Ehl-i Nefes	291
6.4.2.4.	Muganni	292
6.4.2.5.	Mutrib	292
6.4.2.6.	Neyzen	294
6.4.2.7.	Üstâd.....	295
6.4.3.	Musikî Âletleri.....	296
6.4.3.1.	Çârpâre.....	296
6.4.3.2.	Çeng.....	296
6.4.3.3.	Def	300
6.4.3.4.	Kanun.....	302
6.4.3.5.	Musikâr	303
6.4.3.6.	Ney (nây)	306
6.4.3.7.	Rebâb	308
6.4.3.8.	Şeşhâne	311
6.4.3.9.	Tanbûr.....	312
6.4.3.10.	Tel (evtâr, rûd).....	313
6.4.3.11.	Ud	315
6.4.4.	Musikî Makamları.....	316
6.4.4.1.	Dilkeş	316
6.4.4.2.	Hüseynî	317
6.4.4.3.	Nevrûz.....	318
6.4.4.4.	Nevrûz-ı Acem	320
6.4.4.5.	Nigâr	320
6.4.4.6.	Râst	322
6.4.4.7.	Sünbüle	322
6.4.4.8.	Şehnâz.....	322
6.4.4.9.	Uşşâk	323
6.4.4.10.	Taksîm	323
6.5.	Tezhip	324
6.5.1.	Altın Ezme.....	324
6.5.2.	Cedvel.....	325
6.5.3.	Hatâyî ve Rûmî	326
6.5.4.	Serlevha	326
6.5.5.	Şemse	327
6.5.6.	Zerefşân	327
7.	EĞLENCE HAYATI.....	329
7.1.	Düğün ve Şenlikler	329
7.1.1.	Havai Fişekler	329
7.1.2.	Nahl	332
7.1.3.	Eğlence ve Gösteri Sanatçıları.....	333
7.1.3.1.	Âteşbâz (bkz. Havai Fişekler).....	333
7.1.3.2.	Cânâz	333
7.1.3.3.	Hokkabâz	333
7.1.3.4.	Şemşîrbâz.....	334
7.1.3.5.	Şîrînkâr	335
7.1.3.6.	Şîşebâz	336
7.2.	Meclis (bezm).....	336

7.2.1.	Şarap ve İşret Meclisi.....	338
7.2.1.1.	Meclis Erbabı	348
7.2.1.1.1.	Emîr-i Meclis.....	348
7.2.1.1.2.	Harîf	349
7.2.1.1.3.	Nedîm.....	350
7.2.1.1.4.	Sâkî	350
7.2.1.2.	Keyif Verici Maddeler ve Şarap.....	352
7.2.1.2.1.	Afyon (berş)	352
7.2.1.2.2.	Dilber Dudağı (leb-i dilber).....	353
7.2.1.2.3.	Esrar (gam, gubâr)	355
7.2.1.2.3.1.	Esrar Sarhoşluğunu Gidermek İçin Şarap İçme.....	361
7.2.1.2.3.2.	Şairlerin Esrar Kullanması	363
7.2.1.2.4.	Dârû-yı Hûşber	365
7.2.1.2.5.	Dârû-yı Kattâl.....	367
7.2.1.2.6.	Müferrih	370
7.2.1.2.7.	Şarap	371
7.2.1.2.7.1.	Şarabın Etkileri ve Sarhoşluk Hâlleri.....	380
7.2.1.2.7.2.	Şaraba Tuz Ekilmesi	389
7.2.1.2.7.3.	Şarabın Tıbbî Yönü.....	390
7.2.1.2.7.4.	Şarapla İlgili Âdetler.....	394
7.2.1.2.7.4.1.	Baharda İşret.....	394
7.2.1.2.7.4.2.	Başta Kadeh Taşıma.....	396
7.2.1.2.7.4.3.	Gam ve Kederi Yok Etmek İçin İçme	396
7.2.1.2.7.4.4.	Kadehe Para Koyma.....	398
7.2.1.2.7.4.5.	Meyhaneciye Eşya Rehin Bırakma	399
7.2.1.2.7.4.6.	Sabah Vakti İşret Etme / Sabûh	404
7.2.1.2.7.4.7.	Şarap Üzerine Su İçilmesi	405
7.2.1.2.7.4.8.	Şarap Üzerine Tatlı Yenmesi.....	405
7.2.1.2.7.4.9.	Şarap ve Kebap	406
7.2.1.2.7.4.10.	Tortunun Yere Dökülmesi	407
7.2.1.2.7.5.	Meyhane (hâne-i hammâr, harâbât, mey-gede)	409
7.2.1.2.7.5.1.	Sadr-ı Meyhâne	412
7.2.1.2.7.5.2.	Pîr-i Mugân.....	413
8.	SPOR VE OYUNLAR	416
8.1.	Avcılık.....	416
8.1.1.	Kara Avcılığı	416
8.1.2.	Balık Avı	422
8.2.	Çevgân Oyunu	423
8.3.	Güreş.....	424
8.4.	Okçuluk.....	430
8.4.1.	Putâ Atışı	432
8.4.2.	Darb Vurma	433
8.4.3.	Menzil Okçuluğu	433
8.4.4.	Okçulukta Kullanılan Araç Gereçler.....	434
8.4.4.1.	Hedef (âmâc, nişân, siper)	434
8.4.4.2.	Putâ (pûte).....	435
8.4.4.3.	Kullâb	437
8.4.4.4.	Ok (hadeng, nâvek, tîr).....	437
8.4.4.4.1.	Çarh Oku	439
8.4.4.4.2.	Ok Tüyü	440

8.4.4.4.3.	Peykân.....	441
8.4.4.5.	Şast	442
8.4.4.6.	Yay (kavs, kemân).....	442
8.4.4.6.1.	Çarh.....	443
8.5.	Oyunlar	444
8.5.1.	Ay ile Seğirtme	444
8.5.2.	Kandil Taşlama	444
8.5.3.	Satranç.....	446
8.5.4.	Taş Gizleme.....	448
8.5.5.	Tavla.....	448
8.5.6.	Üsküf Kapma.....	450
8.5.7.	Yüzük Oyunu.....	451
9.	EKONOMİK HAYAT	453
9.1.	Maliye	453
9.1.1.	Resîd.....	453
9.1.2.	Cihet ve Vech-i Ma'âş	453
9.2.	Ticaret	454
9.2.1.	Çarşı ve Pazar	454
9.3.	Para ve Para Birimleri.....	455
9.3.1.	Akçe	455
9.3.2.	Dinar.....	456
9.3.3.	Dirhem.....	456
9.3.4.	Filori.....	457
9.3.5.	Firengî	458
9.3.6.	Kızıl Altın.....	459
9.3.7.	Mangır	460
9.3.8.	Nakd	460
9.3.9.	Sultânî.....	461
9.3.10.	Şâhî.....	461
9.3.11.	Yalvar	462
10.	ÇEŞİTLİ ÂDET, İNANIŞ, DAVRANIŞ BİÇİMLERİ VE GÜNLÜK HAYATTAN SAHNELER.....	463
10.1.	Bazı Davranış Biçimleri.....	463
10.1.1.	Dudak Isırmak	463
10.1.2.	Külâh Atma (Sevinç İfadesi)	463
10.1.3.	Yere Kapanma (Beğenme İfadesi).....	464
10.2.	Büyü, Fal ve Tılsımlar	466
10.2.1.	Büyü	466
10.2.1.1.	Havâs: Büyü İçin Okuyup Üfleme	467
10.2.1.2.	Muska (hamâ'il, nüsha)	469
10.2.1.2.1.	Bâzûbend.....	471
10.2.1.2.2.	Şirinlik.....	472
10.2.2.	Fal	475
10.2.2.1.	Aynaya Bakarak Kehanette Bulunma.....	475
10.2.2.2.	Kitap Açma	476
10.2.2.3.	Kur'a.....	477
10.2.2.4.	Remil.....	479
10.3.	Dinî İnaniş, Âdet ve Uygulamalar.....	480
10.3.1.	Bayramda Oruç Tutulmaz	480

10.3.2.	Dua Ederken Baş Açma	480
10.3.3.	Dua ile Bela Def Olur	481
10.3.4.	İman Etme	481
10.3.5.	Ka'be ve Hac	482
10.3.6.	Kıyamet	485
10.3.7.	Kur'an Ayetleri Yazılı Kâğıtlar Yakılmaz	486
10.3.8.	Kur'an ve Hadis Nüshaları Yerden Kaldırılır	486
10.3.9.	Kur'ân'a El Basıp Yemin Etme	487
10.3.10.	Mehdi'nin Zuhur Edeceği İnancı	488
10.3.11.	Nazar Değmesi	488
10.3.12.	Semâ ve Zikir	489
10.4.	Efsanevî İnanışlar	492
10.4.1.	Ejderhanın Gökyüzüne Çekilmesi	492
10.4.2.	Gâv-ı Zemîn	494
10.4.3.	Hazinelerle İlgili İnanışlar	495
10.4.4.	Hümâ ile İlgili İnanışlar	496
10.4.5.	Madenlerin Güneşten Beslenmesi	497
10.4.6.	Nisan Yağmurundan İnci Oluşması	498
10.5.	Evlilikle İlgili Âdetler	498
10.5.1.	Ağırlık	498
10.5.2.	Yüz Görümlüğü (rû-nümâ)	500
10.6.	Giyim Kuşamla İlgili Âdetler	501
10.6.1.	Baş Tüy Takma	501
10.6.2.	Bele Hançer Takma	502
10.6.3.	Sarığa Çiçek Takma	503
10.6.4.	Sarığa Hilâl Koyma	505
10.7.	Günlük Hayattan Sahneler	505
10.7.1.	Nil Nehrinin Taşması	506
10.7.2.	Yangın	508
10.8.	Ölümle İlgili Âdet ve İnanışlar	509
10.8.1.	Matem Tutma	509
10.8.2.	Mezar Üzerine Çadır Kurulması	515
10.8.3.	Ruhun Ölümsüzlüğü	516
10.8.4.	Sandûka	516
10.8.5.	Türbelerde Mumlar	518
10.9.	Ramazân ve Bayramlarla İlgili Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler 519	
10.9.1.	Ramazân ve Bayram Hilâlini Gözetleme	519
10.9.2.	Bayram Divanı	522
10.9.3.	Bayramlaşma	523
10.9.4.	Bayramda Yeni ve Güzel Kıyafetler Giyme	525
10.9.5.	Bayramda Gezintiye Çıkma	526
10.9.6.	Bayramda İşret	529
10.9.7.	Bayramda Salıncak Kurulması	531
10.9.8.	Bayramda Dolap	533
10.9.9.	Defter-i Sıyâm	534
10.9.10.	Rûz-ı Şek	534
10.9.11.	Kurban Bayramı	535
10.9.12.	Nevruz Kutlamaları (Nevrûz-ı Sultanî)	535
10.10.	Yasadışı Uygulamalar	538

10.10.1.	Mühür Sahteciliği.....	538
10.10.2.	Yalancı Şahitlik (şâhid-i zûr).....	539
10.11.	Yol ve Yolculuk.....	539
10.11.1.	Derbend ve Derbendci.....	541
10.11.2.	Rehzen ve Harami.....	542
10.11.3.	At Nalı İzlerini Takip Ederek Yol Bulma.....	543
10.11.4.	Meşalelerle Yolcu Karşılama veya Uğurlama.....	544
10.11.5.	Yere Kulak Dayama.....	545
10.12.	Diğer Âdet, İnanış ve Uygulamalar.....	546
10.12.1.	Akarsu Ruha Ferahık Verir.....	546
10.12.2.	Arzuhal Mektubu.....	546
10.12.3.	Ayağa Gül Yaprağı Saçılması.....	548
10.12.4.	Aynaların Keçe İçinde Saklanması.....	548
10.12.5.	Baharda Gezintiye Çıkma.....	549
10.12.6.	Başın Altına Taş Koyma.....	549
10.12.7.	Buhur Yakma.....	551
10.12.8.	Çanak Yağması (hân-ı yağmâ).....	554
10.12.9.	Çiçek Demeti Sunma.....	556
10.12.10.	Çiçek Demetini İple Bağlama.....	557
10.12.11.	Çiçekleri Suyu Koyma.....	558
10.12.12.	Çiçeklerin Üzerine Altın Tozu Serpme.....	558
10.12.13.	Damdan Leğen Düşmesi.....	559
10.12.14.	Delileri ve Dilencileri Taşlama.....	559
10.12.15.	Diş Kirası.....	560
10.12.16.	Dostgânî.....	561
10.12.17.	Duvara Pamukla Gül Yapıştırılması.....	562
10.12.18.	El Öpme.....	563
10.12.19.	Ele Kadeh Alıp Yemin Etme.....	563
10.12.20.	Gece Sokağa Çıkma Yasağı.....	564
10.12.21.	Güneşe Bakan Göz Yaşarır.....	565
10.12.22.	Güneşe Doğrudan Bakılmaz.....	566
10.12.23.	Güvercinle Mektup Gönderme.....	566
10.12.24.	İlmiye Sınıfının Mavi Çizme Giymesi.....	567
10.12.25.	Kadehin Dibine Güzel Kokulu Maddeler Konması.....	568
10.12.26.	Kaftan Giydirmeye.....	568
10.12.27.	Kan Bahâsı.....	570
10.12.28.	Koyuna Gül Yaprağı Koyma.....	571
10.12.29.	Koyunda Kitap Saklama.....	572
10.12.30.	Mahremiyet.....	573
10.12.31.	Misafir Ağırılama.....	573
10.12.32.	Müjdeli Haber Getirene Saçı.....	575
10.12.33.	Pişkeş: Hediye Verme.....	576
10.12.34.	Saçı Saçma (nisâr).....	576
10.12.35.	Selamlaşma.....	580
10.12.36.	Şükrâne.....	582
10.12.37.	Turunç Üstüne Dağ Yakma.....	583
10.12.38.	Vahşi Hayvanların Zincirlenmesi.....	584
10.12.39.	Yağmurlu Havanın Uykuyu Getirmesi.....	586
10.12.40.	Zühre'ye Bakmanın Sevinç Vermesi.....	586
11.	TASAVVUFÎ VE BÂTİNÎ HAYAT.....	587

11.1.	Tasavvufî ve Bâtınî Gruplar.....	587
11.1.1.	Derviş	587
11.1.1.1.	Abdal.....	589
11.1.1.2.	Kalender	595
11.1.1.3.	Nimetullâhî.....	596
11.1.1.4.	Nurbahşî.....	597
11.2.	Bâtınî Hayat.....	597
11.2.1.	Abdal Sırrı	597
11.2.2.	Er Çerâğî ve Dilenme.....	599
11.2.3.	Esrar Kullanma	602
11.2.3.1.	Cür'adân.....	604
11.2.4.	Posta Bürünme	604
11.2.5.	Vücudu Yaralama	605
11.2.5.1.	Dağlama	608
11.2.5.2.	Elif Çekme	613
11.2.5.3.	Nal Kesme.....	615
11.2.5.4.	Yara ve Pamuk	618
11.2.5.5.	Yara ve Fitol.....	619
12.	TEKSTİL VE GİYİM KUŞAM.....	622
12.1.	Kumaş (kumâş, metâ')	622
12.1.1.	Kumaş Çeşitleri ve Motifleri	625
12.1.1.1.	Altın Benekli Kumaş	625
12.1.1.2.	Altınlı Kumaş	627
12.1.1.3.	Atlas.....	628
12.1.1.4.	Boğası	631
12.1.1.5.	Çatma.....	632
12.1.1.6.	Dîbâ	633
12.1.1.7.	Eksûn	636
12.1.1.8.	Firengî.....	637
12.1.1.9.	Hâre (hârâ)	638
12.1.1.10.	Harîr	639
12.1.1.11.	Kemha.....	640
12.1.1.12.	Kotan.....	641
12.1.1.13.	Kürk (semmûr ve sincâb).....	642
12.1.1.14.	Mermersâhî	645
12.1.1.15.	Mukaddem	646
12.1.1.16.	Münakkaş	647
12.1.1.17.	Nakş-ı Peleng	647
12.1.1.18.	Serâser.....	649
12.1.1.19.	Sereng	650
12.1.1.20.	Şâl	651
12.1.1.21.	Vâlâ.....	653
12.1.1.22.	Zerbeft.....	654
12.2.	Kıyafet ve Giyim Aksesuarları.....	655
12.2.1.	Elbise (câme, libâs) ve Renkler	655
12.2.2.	Bel Dolaması	660
12.2.3.	Çenber	661
12.2.4.	Destmâl.....	663
12.2.5.	Düğme (gûy).....	665
12.2.6.	Gömlek (pîrâhen, pîrehen).....	667

12.2.7.	Kabâ	670
12.2.8.	Kaftan (hil'at)	674
12.2.9.	Kapama.....	675
12.2.10.	Kemer	676
12.2.10.1.	Gayret Kemerî	677
12.2.11.	Na'lçe.....	679
12.2.12.	Peçe (nikâb, perde).....	680
12.2.13.	Sermûze	684
12.2.14.	Şâhdestûr.....	685
12.2.15.	Yaka (girîbân)	686
12.2.15.1.	Kamerî Yaka	687
12.2.16.	Zünnâr.....	689
12.3.	Serpuşlar.....	690
12.3.1.	Destâr	690
12.3.1.1.	Destâr-ı Mermerşâhî (bkz. Kumaşlar > Mermerşâhî)	692
12.3.1.2.	Yûsufî Destâr	692
12.3.2.	Tâc.....	694
12.3.2.1.	Dal Tâc.....	695
12.3.3.	Yelken Takke.....	697
12.3.4.	Zerrîn Külâh	698
12.4.	Derviş Çeyizi.....	698
12.4.1.	Asâ	698
12.4.2.	Delk	699
12.4.3.	Hırka-i Hindû.....	701
12.4.4.	Jende.....	702
12.4.5.	Kabâ	703
12.4.6.	Murakka.....	705
12.4.7.	Nemed	707
12.4.8.	Pâleheng	708
12.4.9.	Peşmîne	712
12.4.10.	Tâclar.....	713
12.4.10.1.	Fenâî	713
12.4.10.2.	Saâdet Tâcî	714
12.4.10.3.	Tâc-ı Edhem	715
12.4.10.4.	Tâc-ı Kalender.....	716
13.	SÜSLENME VE GÜZEL KOKU	717
13.1.	Süslenme	717
13.1.1.	Kına Yakma.....	717
13.1.2.	Misk veya Amberden Suni Ben Yapma.....	718
13.1.3.	Saç ve Sakala Misk Sürülmesi.....	719
13.1.4.	Yüz Yazmak	720
13.1.5.	Yüzük Kaşına Güzel Kokulu Maddeler Konması	721
13.1.6.	Yüzük Kaşına Zehir Konması	721
13.2.	Makyaj Malzemeleri	722
13.2.1.	Gülgüne	722
13.2.2.	Hâme-i Müşgîn	722
13.2.3.	Sürme (kühl).....	723
13.2.3.1.	Kühl-i Cevâhir.....	725
13.3.	Güzel Kokulu Maddeler ve Güzel Koku Kullanma	725
13.3.1.	Abir	726

13.3.2.	Amber (‘anber)	726
13.3.3.	Gâliye	728
13.3.4.	Gül Suyu.....	728
13.3.5.	Misk	729
13.3.5.1.	Nâfe	731
13.3.6.	Öd (‘ûd).....	733
13.3.7.	Sandal.....	734
13.3.8.	Sipend.....	735
14.	EŞYALAR	736
14.1.	Aydınlatma Araçları	736
14.1.1.	Âvîze	736
14.1.2.	Fanus	737
14.1.2.1.	Al Fanus.....	737
14.1.2.2.	Fânûs-ı Hayâl	738
14.1.3.	Kandil (çerâğ)	739
14.1.4.	Kibrit	741
14.1.5.	Meşale	741
14.1.6.	Mum (şem’).....	743
14.1.7.	Şamdan (şem‘-dân)	748
14.1.7.1.	Şamdan Sofrası.....	748
14.1.8.	Yel Mumu.....	749
14.2.	Diğer Eşyalar	749
14.2.1.	Ayna	750
14.2.2.	Elek (gırbâl).....	753
14.2.3.	Hokka	754
14.2.4.	Kafes	756
14.2.5.	Kâse.....	757
14.2.6.	Kevgir (kef-gîr).....	757
14.2.7.	Makas (kâz)	757
14.2.8.	Mangal (menkal).....	758
14.2.9.	Micmer	758
14.2.10.	Sandık	760
14.2.11.	Sifâl	761
14.2.12.	Sofra (hân, simât)	761
14.2.13.	Şişe	763
14.2.14.	Tarak (şâne)	763
14.2.15.	Tas	765
14.2.16.	Tespih (sübha).....	765
14.2.17.	Testi (kûze)	766
14.2.18.	Yatak (bister)	767
14.3.	Şarap Konulan Kaplar.....	767
14.3.1.	Âbgîne	767
14.3.2.	Bülbüle	767
14.3.3.	İbrik	768
14.3.4.	Kabak	769
14.3.5.	Kadeh (câm, keşfî, sâgar, peymâne, piyâle, zevrak).....	771
14.3.5.1.	Tâc-ı Edhem.....	775
14.3.5.2.	Rıtl-ı Girân	776
14.3.6.	Sürahi	777
14.3.7.	Şarap Küpü (desti, hum).....	778

14.3.8.	Şiše.....	780
14.4.	Çeşitli Âletler	780
14.4.1.	Çarh	780
14.4.2.	Dehre	781
14.4.3.	Kıblenümâ	782
14.4.4.	Minşâr.....	782
14.4.5.	Su Dolabı.....	783
14.5.	At Koşumları	785
14.5.1.	Fitrâk	786
14.5.2.	Gâşiye.....	786
14.5.3.	Kürsi.....	787
14.5.4.	Licâm.....	787
14.5.5.	Nal.....	788
14.5.6.	Pâleheng	788
14.5.7.	Rikâb	788
14.5.8.	Sînebend	789
14.5.9.	Sitâm	789
15.	YEME İÇME	791
15.1.	Meyveler	791
15.1.1.	Bozdoğan Armudu	791
15.2.	Tatlı ve Şekerlemeler.....	791
15.2.1.	Pâlûde (sükkerî pâlûde).....	791
15.2.2.	Şeker.....	792
15.2.2.1.	Habb-ı Nebât	793
15.2.2.2.	Kelle Şekeri.....	793
15.2.2.3.	Mümessek ve Mükerrer Şeker (kand-i mükerrer)	794
15.2.2.4.	Nöbet Şekeri (kand-i nebât)	795
15.2.3.	İçecekler	796
15.2.3.1.	Hoşaf (hoş-âb).....	796
15.2.3.2.	Şekerli Şerbet	797
SONUÇ.....		798
KAYNAKÇA.....		799
ÖZGEÇMİŞ		833

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: Aynı eser
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale / Adı geçen madde
a.m.	: Aynı makale / Aynı madde
a.mlf.	: Aynı müellif
a.y.	: Aynı yer
AKM	: Atatürk Kültür Merkezi
AÜ	: Ankara Üniversitesi
b.	: Beyit
BD	: Bâkî Divanı
bkz.	: Bakınız
bs.	: Basım / Baskı
çev.	: Çeviren
DİA	: Diyanet İslâm Ansiklopedisi
dnş.	: Danışman
DTCF	: Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi
e.	: Egemenlik dönemi
Ed. by	: Edited by
g.	: Gazel
haz.	: Hazırlayan
H.z.	: Hazreti
İA	: İslâm Ansiklopedisi (Millî Eğitim Bakanlığı)
İÜ	: İstanbul Üniversitesi
İÜEF	: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
k.	: Kaside
MEB	: Millî Eğitim Bakanlığı
M.Ö.	: Milattan Önce
msnf.	: Musannif
müf.	: Müfred
muk.	: Mukatta
mus.	: Musammat

n.	: Na't
nşr.	: Neşreden
ö.	: Ölüm tarihi
rub.	: Rubai
s.	: Sayfa
sdl.	: Sadeleştiren
sy.	: Sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
terc.	: Tercüme eden
TTK	: Türk Tarih Kurumu
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
vs.	: Vesaire
y.y.	: Yer yok
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

1. Bâkî'nin Hayatı ve Sanatı

XVI. yüzyıl Osmanlı şiirinin en büyük temsilcilerinden Bâkî'nin asıl adı Mahmud Abdülbâkî'dir. 933 (1526/1527)'te İstanbul'da doğdu. Babası Fatih Camii müezzinlerinden Mehmed Efendi'dir. Fakir bir ailenin çocuğu olan Bâkî, gençliğinde bir müddet saraç çıraklığı yapmıştır. Bir görüşe göre ise camilerde kandillerin yakılması ve bakımı hizmeti olan “serrâc” çıraklığı görevinde bulunmuştur. Döneminin önemli ilim adamlarından Ahaveyn lakaplı Karamanlı Ahmed ve Mehmed Efendilerden ders aldı. Ders arkadaşları arasında gelecekte âlim ve şair olarak ün kazancak olan Nev'î, Edrineli Mecdî, Hoca Sadeddin, Üsküplü Vâlihî ve Karamanlı Muhyiddin gibi isimler bulunuyordu. Eğitimi esnasında ilgi ve kabiliyeti nedeniyle yoğun bir şekilde şiirle uğraşmış ve devrin önde gelen şairlerine nazireler yazmıştır. Bu arada Zâtî'nin Beyazıt Camii avlusundaki remilci dükkânına sık sık giderek şiirlerini ona sunup takdirlerini kazanmıştır. Kendisi Zâtî'nin şiirlerine nazireler yazarak dilini olgunlaştırırken Zâtî de onun bir beytini¹ tazmin edip yazdığı gazeli divanına koymuş ve onu ayıplayanlara “Bâkî gibi bir şairin şiirlerini almak ayıp değildir” diyerek kendisini savunmuştur. Zâtî 953 (1546)'te vefat ettiğinde Bâkî henüz yirmi yaşlarındaydı.

Bâkî'nin kendisini ispat edip medrese çevresinde şöhretini arttıran, Hocası Karamanîzâde Mehmed Efendi için yazdığı “sünbül” redifli kasidesidir. 1552'de açılan Süleymaniye Medresesi'nde Kadızâde Şemseddin Ahmed Efendi'nin derslerine devam ederken bir yandan Süleymaniye Camii'nin inşasında bina emini olarak çalıştığı, Kanunî'ye Nahcivan Seferi dönüşü sunduğu kasideden anlaşılmaktadır. Atâ'î'nin ifadesine göre ilk defa bu münasebetle padişahın takdir ve ihsanına mazhar olmuştur. 1556'da Halep kadılığına tayin edilen hocasıyla birlikte giderek orada dört yıl civarında kadı naipliği yaptı. O yıllarda hocası Kadızâde'ye

¹ Âşık Çelebi konuyla ilgili olarak şu matları gösterir: *Kaddümi çeng ü eşkümi rûd eyledün / Cismüm âteş cânımı 'ûd eyledün* (Âşık Çelebi, **Meşâ'irü's-Şu'arâ**, c. 1, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 410.)

“râiyye”, Halep Beylerbeyi Kubad Paşa’ya ise “hilâl” kasidesini sundu. Hocasının Halep kadılığından istifa ederek dönüşü üzerine onunla birlikte yola çıkarak Konya’da Ebussuûd Efendi’nin kadılık göreviyle Şam’a gitmekte olan oğlu Mehmed Çelebi’ye rastladı. Kendisine bir “nûniyye” kasidesi sunarak babasına hitaben bir tavsiye mektubu aldı ve İstanbul’a varışında yazmış olduğu “lâmiyye” kasidesi ile şeyhülislâmın muhitine girmeyi başardı. Bir taraftan Sadrazam Rüstem Paşa’ya yakınlaşmak ümidiyle onun şeyhi Filibeli Mahmud Efendi’ye intisap etmeye çalışıyordu. Sadrazamın ölümünden sonra yerine geçen Semiz Ali Paşa’ya “hâtem” redifli kasideyle bir “bahâriyye” sundu. Bu dönemde yıldızı parlayarak Ekim 1561’de dânişmend, ardından mülâzim oldu. 1564’te yirmi beş akçe ile bir medreseye tayini çıktı. Rumeli Kazaskeri Hâmid Efendi bu tayine itiraz ettiği halde padişahın fermanı üzerine otuz akçe ile Silivri’de Pîrî Mehmed Paşa Medresesi’ne tayin edildi. Birkaç ay sonra ise 1564’te İstanbul Murad Paşa Medresesi’ne getirildi. Bu sırada Kanunî’nin şiirlerine onun isteği üzerine nazireler yazıyor ve padişaha kasideler sunuyordu. Böylece ona kendini ispat ederek ilgi ve alâkasını kazandı; nihayet padişahın emriyle **Dîvân**’ını düzenleyerek ona sundu. Kendisine maddî ve manevî iltifat gösteren Kanunî’nin vefatı üzerine sanatında önemli bir yeri olan meşhur mersiyesini yazdı. 1566’da tahta geçen II. Selim’e bir “cülûsiyye” sunduysa da umduğu ilgiyi göremedi ve Murad Paşa müderrisliğinden de azledildi. Uzun süren bir mazûllük devresinden sonra Mahmud Paşa ve ardından Eyüp müderrisliklerine atandı. Münşeat sahibi Feridun Bey vasıtasıyla Sokullu Mehmed Paşa’nın himayesini elde eden şair, böylece padişahın meclislerine de girmeye başladı. Hükümdara üç kaside sunarak elde ettiği yakınlıkla 1573 Mayıs ayında Sahn müderrisliğine getirildi. III. Murad’ın tahta geçişinden sonra da itibarlı durumu devam etti. Ekim 1575’te Süleymaniye müderrisliğine getirildi. Ancak kendisine haset besleyenler tarafından bir beyit sebebiyle onun II. Selim’i III. Murad’a tercih ettiği şeklinde bir iftiraya uğrayarak azledildi. Kasım 1576’da Edirne’de Selimiye müderrisliğine, Mart 1579’da Mekke kadılığına tayin edildi. Bu esnada Sokullu’nun emriyle Kutbüddîn el-Mekkî’nin Mekke tarihini anlatan eserini **Fezâil-i Mekke** adıyla tercüme ederek III. Murad’a sundu. Padişahın şiirlerine yazdığı nazireler ve ona sunduğu kaside ve gazellerle yakınlığını elde etmeye çalıştı. Önce İstanbul kadılığı, sonra Anadolu kazaskerliğine getirildi. (Ekim 1586) Burada iki yıl görev yaptıktan sonra azledilen şair, üç yıl kadar sonra tekrar aynı makama getirildi. Kendisini çekemeyen bazı çevrelerin oyunları, Şeyhülislâmın şair hakkında padişaha şikâyetinde bulunması ve

yaşanan bazı çekişmelerin ardından Rumeli kazaskerliğiyle vazifelendirildi. Böylece şeyhülislâmlığa en yakın payeye erişmiş oldu. Ancak üç ay sonra emekli edildi. III. Mehmed'in tahta geçmesiyle tekrar yükselme ümitleri canlanan Bâkî hükümdara kasideler sundu. Padişah kendisini tekrar Rumeli kazaskerliğine getirdi; fakat Şeyhülislâm Bostanzâde'nin oyunu ile yine bu görevden uzaklaştırıldı. Üç yıllık bir bekleyişten sonra tekrar aynı göreve getirildi. Bostanzâde'nin ölümü ile kendisine açılmış görünen şeyhülislâmlık yolu, Hoca Sadeddin'in bu göreve atanmasıyla kapanmış oldu. Bir yıl sonra Hoca Sadeddin'in vefatıyla son defa uyanan şeyhülislâmlık ümidi Sun'ullah Efendi'nin tayini ile tamamen yıkılmış oldu. Artık iyice yaşlanmış ve çökmüş olan şair 23 Ramazan 1008 (7 Nisan 1600) Cuma günü vefat etti.²

Bâkî, aruz veznindeki imale ve zihaf kusurlarını en aza indiren şair olarak kabul edilir. Şiirlerinde coşkun ve neşeli bir dil hâkimdir. Çok basit ifadeleri dahi kendisine has kalburüstü bir üslupla fakat ilk bakışta fazla derin gibi görünmeyen bir biçimde arz eder. Kendini kolay kolay ele vermeyen tarzı, şiirlerinin yeterli derecede anlaşılabilmesinde en büyük engel durumundadır. Söylediği hemen her şeyi açıkça değil çağrışımlarla dile getirdiğinden, onun şiirlerine yaklaşırken, eski şiirin genel kalıplarına hakim olmanın dışında titiz, dikkatli ve şüpheli bir okuma seyrini takip etmek gerekir. Bir kelime ardına birden çok mana sığdırmak ve kullandığı kelimelerle birden fazla hayal tablosunu aynı anda göz önünde canlandırmak onun için işten bile değildir. Birçok beytinde bir sihirbaz gibi kelimelerle oynayarak okuyucuyu şaşırtıp anlama çabası içinde âdeta yorduğu görülür. Münacat, na't gibi türlerde şiirlerinin bulunmayışı ve coşkulu, rintçe bir eda taşıyan söyleyişi, yalnızca zevk ve eğlenceye yönelmiş bir şair olduğu izlenimi uyandırarak böyle yaygın bir kanaatin yerleşmesine zemin hazırlamış olsa da divanının pek çok yerine serpiştirilmiş gazel ve beyitlerinde derin tasavvufî bir söyleyiş göze çarpar. Bununla birlikte rindâne tarzda kaleme aldığı birçok beytinde de tasavvufun saklı izlerini görmek mümkündür.

² M. Fuad Köprülü, "Bâkî", *İA*, c. 2, Eskişehir, MEB, 2001, s. 243-253; Mehmed Çavuşoğlu, "Bâkî", *DİA*, c. 4, İstanbul 1991, s. 537-540; Nev'î-zâde Atâyî, *Hadâîkü'l-hakâik fî tekmileti's-Şekâik (eş-Şekâiku'n-nu'maniyye ve Zeyilleri)*, c. 2, haz. Abdülkadir Özcan, İstanbul, Çağrı Yayınları, 1989, s. 434-439.

2. Eserleri

2.1. Divan: Bâkî, divanını ilk defa Kanunî Sultan Süleyman'ın isteğiyle onun sağlığında tertip etmiştir. Daha sonra yazdığı şiirleri de eklenerek farklı tertipleri ortaya konmuştur. Divanın çok sayıda nüshasının olması onun ne kadar çok okunan bir şair olduğunu göstermeye yeterlidir. Divan ilk defa Sadeddin Nüzhet Ergun tarafından bazı nüsha karşılaştırmaları ile Latin harflerine aktarılmıştır. (**Bâkî, Hayatı ve Şiirleri, 1, Divan**, İstanbul 1935.) Daha sonra on iki nüshaya dayalı karşılaştırmalı metni Sabahattin Küçük tarafından neşredilmiştir. (**Bâkî Dîvânı Tenkitli Basım**, Ankara 1994.) Divan'da 27 kaside, 550 gazel, 1 kıt'a-i kebîre, 19 kıt'a, 4 nazım, 1 tarih ve 34 beyit sıralanır. Farsça 8 gazel, 3 tahmis, 3 mesnevî ve 3 matla beyti bulunmaktadır.

2.2. Fezâilü'l-cihâd: Muhyiddin Ahmed b. İbrahim'in **Meşâri'u'l-eşvâk ilâ meşâri'i'l-uşşâk** adlı Arapça eserinin tercümesidir. Cihadın faziletlerinden hareketle Müslümanları cihada teşvik eden bir eserdir. Sokullu Mehmed Paşa'nın emriyle çevrilmiştir.

2.3. Meâlimü'l-yakîn fî sîreti seyyidi'l-mürselîn: el-Kastallânî'nin **el-Mevâhibü'l-ledünniyye bi'l-minâhi'l-Muhammediyye** adlı siyer kitabının tercümesidir. Sokullu Mehmed Paşa'nın emriyle tercüme edilmiştir.

2.4. Fezâil-i Mekke: Kutbüddin Muhammed b. Ahmed el-Mekkî'nin **el-İ'lâm fî ahvâli beledi'llâhi'l-harâm** adlı eserinden yaptığı tercümedir. Sokullu'nun emriyle tercüme edilmiş ve III. Murad'a takdim edilmiştir.

1. OSMANLI TOPLUM YAPISI

1.1. Padişah

Farsça “pâdşâh” kelimesi iktidar sahibi kimse, hükümdar anlamına gelir. Osmanlı’da örfî hükümdarlık sıfatlarını ifade eden başlıca unvan olarak kullanılmıştır. İlk dönem Osmanlı kaynaklarında *beg* (bey) unvanı ile beraber *padişah* unvanı yer alır. XIV ve XV. yüzyıllarda Osmanlı hükümdarları Orhan Bey’den itibaren sikke sahibi Müslüman hükümdarlar olarak kullandıkları *sultan* unvanı yanında resmî olarak *bey* ve *han* unvanlarını tercih etmişlerdir. Fatih Sultan Mehmed, kanunnamesinin dibacesinde diğer unvanlar arasında *hiüdâvendigâr* olarak da anılır. Klâsik anlamda Osmanlı padişahı tipi, devlet içinde mutlak örfî hakimiyet yetkisiyle Fatih Sultan Mehmed’in şahsında ortaya çıkmış, kudretini Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman zamanında kazanmıştır.³

İslamî anlayışa göre hakimiyet “elest bezmî”⁴ nazariyesi ile açıklanır. Mutlak itaat edilmesi gereken hükümdar Allah’tır, onun dışındakilere şartlı itaat edilir. Bununla beraber, hükümdarlar iktidarın Allah tarafından kendilerine verildiğini, hukukçular ise iktidarın yeryüzünde Allah’ın halifesi olan halka ait olduğunu ve adaletle hükmetmediği takdirde kendisine şartlı olarak biat eden halkın bu yetkiyi ondan alıp başka bir padişaha verdiğini kabul ederler. Osmanlı padişahları bu konuda mutedil bir yol benimseyerek saltanatın kendilerine Allah’ın lutfuyla nasip olduğunu ifade ederler.⁵ Bu anlayışın neticesi olarak, şiirlerde de sıkça değinildiği gibi, padişah Allah’ın yeryüzündeki temsilcisi ve gölgesi olarak kabul edilir. Bu bakımdan Bâkî de bir kıtasında Kânûnî’ye, “ezelî nurların ışığı” ve “Allah’ın lutfunun gölgesi” şeklinde hitap eder. Aynı beytin mısralarında padişah aynı zamanda cömertlik sahibi ve âlimleri himaye eden, ilmi koruyan ve seven biri olarak nitelendirilir. Zira padişah

³ Halil İnalcık, “Padişah”, *DİA*, c. 34, İstanbul 2007, s. 140-141.

⁴ Yeryüzünde insanlar yaratılmadan evvel Allah ile insan ruhları arasında bir akitleşmenin gerçekleştiği meclistir. Kur’an’da şöyle geçer: “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” diye sorduğu, ruhların da “Hani Rabbin (ezelde) Âdemoğullarının sulplerinden zürriyetlerini almış, onları kendilerine karşı şahit tutarak, “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?” demişti. Onlar da, “Evet, şahit olduk (ki Rabbimizsin)” demişlerdi. Böyle yapmamız kıyamet günü, “Biz bundan habersizdik” dememeniz içindir.” (Araf 7/172)

⁵ Mehmet İpşirli, “Klâsik Dönem Osmanlı Devlet Teşkilâtı”, *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, c. I, ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul, IRCICA, 1994, s. 139.279.

maddi yardım ve desteğiyle ilmin gelişmesine katkıda bulunarak ilim erbabını himaye eder.

Ey şehenşâh-ı kerem-güster ü dâniş-perver
Sâye-i lutf-i Hudâ pertev-i envâr-ı ezel⁶ kıt. 1/1

Benzer şekilde II. Selim için yazdığı bir kasidesinde onun tahta çıkmasıyla Allah'ın nurları ışığının cihanı aydınlattığını ifade eder. Beyitte padişah Allah'ın nuru olarak nitelendirilmiştir.

Beşâretler zemîne âsumânuñ gözleri aydın
Cihânı rûşen itdi pertev-i envâr-ı Yezdânî⁷ k. 5/3

Yeryüzünde Allah'ın gölgesi olan padişahlar aynı zamanda şer'î hükümleri uygulamakla ilahî kanunu yürüten ve dinî koruyan kimselerdir. Bu bakımdan Bâkî Kânûnî'yi peygamber şeriatının koruyucusu ve sağlam dinin bekçisi, Kur'an'ın hükümlerine tabi olup Allah'ın emrine uyan kişi olarak nitelendirir:

Hâfız-ı dîn-i kavî hâmî-i şer'-i Nebevî
Tâyi'-i emr-i Hudâ tâbi'-i nass-ı Kur'ân⁸ k. 2/11

Padişah İslam dünyasının halifesidir. Bu bakımdan dört halifenin hasletlerini taşımakla methedilir. O, Allah'ın lutfunun eseri olarak Hz. Ömer'in doğruluk ve adaletini, Hz. Ebûbekir'in sadakat ve temizliğini, Hz. Ali'nin ilim ve irfanını, Hz. Osman'ın hayâ ve yumuşak tabiatlılığını üzerinde toplamış yüce bir şahsiyettir:

Lutf-ı Hakk ile bu gün oldu eyâ kân-ı kerem
Bir nice fazl seniñ şân-ı şerîfünde 'ayân

⁶ Ey cömertlik sahibi, ilim ve âlimleri himaye eden padişahlar padişahı, ezeli nurların ışığı ve Allah'ın lutfunun gölgesi (olan sultan)!

⁷ Yeryüzüne müjdeler olsun, gökyüzünün gözleri aydın! Allah'ın nurlarının ışığı cihanı aydınlattı.

⁸ Peygamber şeriatının koruyucusu, sağlam dinin bekçisi, Kur'an'ın hükümlerine tabi olup Allah'ın emrine uyan (padişah)!

‘Adl ü dâd-ı ‘Ömer ü sıdk u safâ-yı Sıddîk
‘İlm ü ‘irfân-ı ‘Alî hilm ü hayâ-yı ‘Osmân⁹ k. 2/26-27

Padişah aynı zamanda hükmüyle cihan ülkesine can veren bir ruh gibi düşünülür. Padişahın ruh olması, devletin bekasını ve tebaasının rahat ve güvenlik içinde hayatının devam etmesini sağlaması bakımındandır. Padişahın “nakd-i hayât-ı ‘âlem” olması da bu münasebetledir. Dünya hayatının nizama girmesi, devlet işlerinin yolunda gitmesi padişahın varlığı ve adaletle hükmetmesiyle mümkündür.

Güher-i kân-ı kerem nakd-i hayât-ı ‘âlem
Rûhdur cismi cihân milketine hükmi revân¹⁰ k. 2/10

Padişahlarda bulunan veya bulunması gereken en önemli özelliklerden biri adalettir. Bu itibarla sultan methedilmek üzere tarihte adaletle hükmetmiş hükümdarlarla kıyaslanıp üstün tutulur. Kisrî, adil oluşuyla ün salmış İran şahı Nuşirevan’ın lakabıdır. Bâkî Kânûnî’ye hitaben, “adalette sana Kisrî’yi eş tutsam, sendeki din ve iman şerefi fazla gelir”, yani sen din ve iman nimetiyle ondan daha üstün gelirsın, onunla seni kıyaslamam yanlış olur demeye çalışmaktadır. Gerçekten de 48 yıl Sasani Devleti’nin başında bulunan Nuşirevan¹¹ hiçbir şekilde kimseye zulmetmemiş, fakat Müslüman olma şerefine ermeden ölmüştür.

Saňa Kisrîyi ‘adâletde mu‘âdil tutsam
Fazladur sende olan devlet-i dîn ü îmân¹² k. 2/28

Padişahların bir başka özellikleri kerem, yani cömertliktir. Bu bakımdan yukarıdaki bütün beyitlerde görüldüğü üzere padişaha “ey şehensâh-ı kerem-güster”, “güher-i kân-ı kerem” ve “eyâ kân-ı kerem” şeklinde hitap edilmektedir. Bâkî’nin Kânûnî Mersiyesi’ndeki bir beyti de padişahın cömertliğini dile getirmesi

⁹ Ey cömertlik madeni! Allah’ın lûtfu ile bu gün Ömer’in doğruluk ve adaleti, Ebûbekir’in sadakat ve temizliği, Ali’nin ilim ve irfanı, Osman’ın hayâsı ve yumuşak tabiatlılığı gibi nice güzel haslet senin mübarek şânında belirdi.

¹⁰ Cömertlik madeninin cevheri, dünya hayatının sermayesi (olan o padişahın) bedeni, hükmüyle cihan ülkesine can veren bir ruhtur.

¹¹ Nuşirevan 531-579 yılları arasında hükmeden Sasani hükümdarıdır. Adaletle hükmetmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Tefazzülî, “Enûşirvân”, **DİA**, c. 11, İstanbul 1995, s. 255.

¹² Adalette sana Nuşirevan’ı eş tutsam sende olan din ve iman şerefi fazla gelir.

bakımından burada zikredilmeye değerdir. Beyte göre padişah öyle cömert ve iyilik sahibi bir padişaktır ki, az bir bağışı ile en fakir dilenci veya en fakir kulu bile zengin olur.¹³ “Kemter gedâ” eksikli köle veya dilenci, yani elinde hiçbir şeyi olmayan, çok fakir kimse demektir. Beyitte “pâdişâh” ve “gedâ” kelimeleri tezat oluşturmak üzere bir arada kullanılmıştır. Padişah için zikredilen “lutf” ve mürüvvet” gibi özellikler aynı zamanda cömertlik anlamını da içine almaları bakımından özenle seçilmiş görünmektedir.

Kem-ter gedâyı az ‘atâsı kılurdu bay

*Bir lutfı çok mürüvveti çok pâdişâh idi*¹⁴ mus.I/II-3

Aşağıdaki beyitte de III. Mehmed’in cömertliği mübalağa yoluyla güneşten daha üstün görülmüştür. Parlak ışık huzmelerinin su gibi düşünülmesiyle güneş çeşmeye benzetilmiş ve eğer güneş çeşmesi akamaz olsa, o padişahın altınlar saçan elinin nurlarının feyzi dünyaya yeter, denilmiştir. Güneş ve çeşme arasındaki ilgi güneşin isimlerinden birinin “çeşme-i hâver” (doğunun çeşmesi) yahut “çeşme-i felek” (feleğin çeşmesi) olmasından kaynaklanır.¹⁵ “Kef” el ayası anlamındadır, beyitte padişahın elini kastetmek üzere kullanılmıştır. Sultan öylesine cömerttir ki, onun altınlar saçan elinin parlaklık ve ışığı güneşin ışıkları gibi cihanı aydınlatmaya yetecek durumdadır. Beyitteki hayalde, avuç içindeki altınların göz kamaştırıcı parlaklığıyla güneşin altın renkli ışıkları arasında ilgi kurulmuştur.

Feyz-i envâr-ı kefi zer-bahşı besdür ‘âleme

*Akmaz olsa çeşme-i hûrşîd-i nûr-efşân eger*¹⁶ k. 13/11

Aşağıdaki beyitte ise padişah, feleklerin sultanı olan güneşle kıyaslanarak kendisinin değil, en değersiz kölesinin bile ondan daha üstün olduğu dile

¹³ Padişahın yapmış olduğu ihsanlara örnek olarak şu pasaj burada zikredilmeye değerdir: “Bir kese beş yüz ekülük bir miktarı karşılar ve padişah olağan ihsanlarını hep bu keselerle yapar. Ne var ki, hanım sultanlara ve hasekilere dağıttığı keseler on beş bin sultânî ya da otuz bin ekü değerindedir. Bir kese aynı zamanda içinde on beş bin düka bulunan torba anlamına gelir.” (Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, çev. Teoman Tunçdoğan, ed. Necdet Sakaoğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 38.)

¹⁴ Az bir bağışı en fakir dilenciye zengin ederdi. İyiliği çok, insanlığı çok bir padişah idi.

¹⁵ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs., İstanbul, YKY, 2004, s. 73.

¹⁶ Eğer ışık saçan güneş çeşmesi akamaz olsa, (o padişahın) altın saçan elinin nurlarının feyzi dünyaya yeter.

getirilmiştir. Dört yastıklı demek olan “çâr-bâliš” padişahların ve kıdemli kimselerin oturdukları yeri ve makamı ifade eder. “Sultân-ı çâr-bâliš-i iklîm-i dehr”, yani “felek ikliminin dört yastıklı sultanı” ile gökyüzünün hükümdarı olarak kabul edilen güneş kastedilmektedir. Güneş dördüncü kat felekte olduğundan altındaki katmanlarla birlikte dört yastıklı ve dolayısıyla yüce makamlı olarak düşünülmüştür. Güneşin dört yastıklı olarak hayal edilmesi, aynı zamanda padişahların makamlarında yüksekçe sedirler, değerli halılar, büyük ve süslü şilteler üzerinde oturmalarıyla ilgilidir.¹⁷ Şairin padişaha verdiği değer öyle büyüktür ki, değil sultanın kendisini, onun en değersiz kölesini bile gökyüzü ülkesinin yüce makamlı sultanına benzetememektedir.

Sultân-ı çâr-bâliš-i iklîm-i dehre dil

*Kem-ter gedânu beñzedemez sen şehi degül*¹⁸ g. 288/3

Hayatlarının önemli bir kısmı fetihlerle geçen padişahlar savaşçı, kahraman ve yiğit kimselerdir. Bâkî III. Mehmed için kaleme aldığı kasidesinde, onun hışım ve kin esnasında şîr-i jeyâna bile saldırdığını, savaş zamanında ise bebr-i beyânın karşısına çıktığını, ona hücum ettiğini ifade eder. “Şîr-i jeyân” kükremiş arslan demektir. “Bebr-i beyân” kaplan veya parsa benzer bir hayvandır.¹⁹ Mütercim Âsım da pelengi açıklarken bazı sözlüklerde pelengin “bebr”e karşılık geldiğini ifade eder. Bâkî’nin beytinde bebr-i beyân ile kastedilen en az yırtıcı bir pars veya leopar kadar saldırgan düşman askerleridir. Birinci mısradaki “şîr-i jeyân”, yani kükremiş arslanla da aynı şeyin kastedildiği düşünülebilir. Askerlerin korkunç ve heybetli görünmek için kimi zaman leopar postu gibi benekli giysiler giydikleri veya gerçek leopar postuna büründükleri de düşünülecek olursa şairin kurduğu hayal daha iyi

¹⁷ Elçileri kabul meclisini tasvir eden satırlarında Schweigger yerlerin değerli halılarla ve şiltelerle kaplı olduğunu, padişahın yerden yüksekçe bir sedir üzerinde oturduğunu kaydeder: “Padişahın odası yaklaşık olarak 12 adım genişliğinde ve oldukça loştu. Yükseklerle yerleştirilmiş olan az sayıda pencereden içeriye zayıf bir aydınlık giriyordu. Yerler çok değerli İran halılarıyla kaplıydı. Padişah, zeminden bir ayak kadar yüksekte ve iki ayak boyunda, sahneye benzer, üzeri değerli taşlarla işlenmiş, yerdekilerden daha kıymetli ipek halılarla örtülü bir sedirde oturuyordu. Bütün duvarlar boyunca, halıların üstüne sırmalı ipliklerle dokunmuş, değerli taşlarla işlenmiş kumaşlardan yapılmış güzel yastıklar ve minderler dizilmişti. Padişah Türklerde âdet olduğu üzere sedirde bağdaş kurmamış, tıpkı bir iskemlede oturmuş gibi ayaklarını yere sarkıtmıştı.” (Salomon Schweigger, *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581*, çev. S. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004, s. 64.)

¹⁸ Gönül, felek ülkesinin dört yastıklı sultanına (yani güneşe) senin gibi bir padişahı değil en değersiz köleni bile benzetemez.

¹⁹ F. Steingass, *A Comprehensive Persian - English Dictionary*, Beirut, Librairie du Liban Publishers, 1998, s. 154.

anlaşılabilir.²⁰ “Karşu varmak” savaşmak üzere meydana çıkmak, hücum etmek anlamında olmalıdır.²¹ “Kâr-zâr” savaş, ceng anlamındadır. Şair padişahın arslan, kaplan gibi yırtıcı hayvanlara karşı koyduğunu ifade ederek arka planda arslan veya kaplan gibi saldırgan ve acımasız düşman askerlerine karşı kahramanca savaştığını ima etmekte, böylelikle onun cesaretini ve yiğitliğini övmektedir.

Şîr-i jeyâna pençe salar gâh-ı hışm u kîn

Bebr-i beyâna²² karşu varur vakt-i kâr-zâr²³ k. 9/16

Kânûnî Mersiyesi’nde padişahın kahramanlığına gönderme yapılan bir beyti de burada zikretmekte yarar vardır. Beyitte şair “Senin kılıcın düşmana dil yaralarını içirmiştir, böylece kimse iddia edemez olmuş ve dilleri kesilmiştir” demektedir. Kılıç ile dil arasında şekil ve yaralama açısından benzerlik var olduğundan padişahın kılıcı düşmana dil yarası içirmiş gibi düşünülmüştür. Kılıcın bedene saplanması hakkında “içirmek” fiilinin kullanılması kılıç ve su arasındaki ilişki nedeniyledir. Bilindiği üzere “içirmek” veya yedirmek, ilaç veya başka bir nesneyi bir şeyin içine geçecek şekilde sürmek demektir.²⁴ Bir ilaç veya zehir gibi bir maddenin içirilerek veya yedirilerek insanın etkisiz hale getirilmesi gibi padişahın kılıcı da düşmana dil yaraları içirdiğinden, yani onları kılıcıyla kırıp geçirerek yendiğinden dolayı, ne kılıçlarının dili, ne de kendi dilleri artık iddiada bulunamaz olmuş ve onun büyüklüğünü kabul etmek zorunda kalmışlardır. Kânûnî’nin 46 yıllık saltanatı boyunca yaptığı fetihler ve Osmanlı’nın sınırlarını en uç seviyeye getirdiği düşünülecek olursa şairin çizdiği tablo daha iyi anlaşılabilir. Düşmanların dilinin kesilmesi birçok düşman devletin onun döneminde Osmanlı boyunduruğu altına girmesi şeklinde düşünülebilir. Bununla birlikte yönetimi altına girmeyen diğer

²⁰ Steingass’a göre bebr-i beyân aynı zamanda askerlerin leopar derisinden giydiği bir çeşit giysidir; bu giysi Rüstem tarafından da giyilmiştir. (a.y.) *At salsa Rüstemâne eder hasmı hîre-çeşm / Altun benekli câmesi bebr-i beyân* gibi k. 10/33 **Nailî-i Kadîm**

²¹ Söz konusu ibarenin bu anlamda kullanışına dair beyitler: *Karşu varur ol zülf-i girih-gîr ü zırh-pûş / Bu gamze-i hûn-rîz savaşına berâber* g. 36/4 **İshâk Çelebi**; *Sultân-ı cihân kulları şâhânelerüz biz / Karşu varuruz düşmene merdânelerüz biz* g. 134/1 **Şerîfî**

²² Metinde “bebr-i yabân” olarak okunmuş olan ibare “bebr-i beyân” olmalıdır. Şairler kimi zaman “beyân”ın belâgat ilmindeki yeri sebebiyle bu kavramı kullanarak kelime oyunları da yaparlar: *Pençe-i bahsümde makhûr oldı erbâb-ı şu’ûr / Hak bu kim mülk-i belâgatda benem bebr-i beyân* k. 27/44 **Gani-zâde Nâdirî**

²³ Hışım ve kin anında kükremitmiş arslana saldırır; savaş zamanı bebr-i beyâna hücum eder.

²⁴ Şentürk, a.g.e., s. 416.

düşman devletlerin de bu cihan imparatorluğunun büyüyen gücü karşısında susarak boyun eğme yolunu seçtikleri de aynı çerçeve içine rahatlıkla yerleştirilebilir.

Tîguñ içürdi düşmene zahm-ı zebânları

*Bahs itmez oldu kimse kesildi lisânları*²⁵ mus. I/VI-1

Devlet yönetimi için gerekli donanımı elde etmeleri bakımından padişahlar küçük yaşlarından itibaren iyi eğitim alarak dönemin en iyi hocalarından ders görürlerdi. Böylelikle şehzadelik dönemlerinden itibaren etraflarında ilim ve sanat erbabından bir halka oluşur ve bu sayede kendilerini daha fazla geliştirme imkânı bulurlardı. Özellikle bazı padişahların âlimlere özel bir değer verdiği, onları himaye ettikleri bilinmektedir. Aşağıdaki beyitte Bâkî padişaha bu anlamda güzel bir nasihatte bulunmaktadır. Padişaha “sen İskendersin” şeklinde hitap eden şair, yakınında ve etrafında daima cihan filozoflarının bulunmasını, yani bilge kişilerle oturup kalkmasını öğütlemektedir. Çünkü zamanın âlim ve bilgeleri cahil kimseyi hiçe saymayıp değer vermemektedirler. Şair burada padişaha güçlü bir hükümdar olmanın yolunun büyük bilginlerin eğitimini almaktan, onlara danışıp öğütlerinden yararlanmaktan geçtiğini hatırlatmaktadır. Nitekim yücelik ve kudret bakımından padişahı kendisine benzettiği Makedonyalı Büyük İskender, küçük yaşlardan itibaren eğitimini Aristo’dan almış olmakla birlikte devlet yönetiminde Sokrat, Eflatun ve Aristo gibi büyük filozofların fikirlerinden faydalanarak cihana hükmetmiştir.²⁶

İskendersin karînüñ feylesôfân-ı cihân olsun

*Hakîmân-ı zamâne hiçe saymaz şahs-ı nâ-dânı*²⁷ k. 14/33

Osmanlı İmparatorluğu’nda padişah sarayları hükümdarların şahsiyet ve ilgisine göre değişen derecelerde ilim, şiir ve edebiyatın koruyucusu ve teşvikçisi olmuştur. Devrin bütün ilim ve sanat erbabı saray etrafında kümelenmiştir. Kânûnî Sultan Süleyman’ın saltanatı döneminde en şaşılahtı devrini yaşayan Osmanlı Devleti ilim, sanat ve edebiyat bakımından da bu devirde en ileri düzeye ulaşmış, pek çok büyük âlim, sanatkâr ve şair yetiştirmiştir. Saltanatının ilk yıllarından itibaren kendi

²⁵ Senin kılıcın düşmana dil yaraları içirdi. (Böylece) kimse iddia etmez oldu, dilleri kesildi.

²⁶ Mahmut Kaya - İsmail Ünver, “İskender”, *DİA*, c. 22, İstanbul 2000, s. 555, 557.

²⁷ Sen İskendersin, yakınların cihanın filozofları olsun. Zamanın bilginleri cahil kimseyi hiçe saymazlar.

de şair olan ve şairlerin koruyucusu olarak tanınan Kânûnî'nin etrafında geniş bir şair topluluğu meydana geldi. Eli kalem tutan ve bir hüneri olan herkes, biraz meşhur olmaya başlayan her şair hünerini göstermek, şiirlerini sunmak ve padişahın beğenisini kazanmak için saraya koşuyordu.²⁸ Kendisi de Kânûnî zamanında şöhrete kavuşan ve padişahın büyük beğeni ve ilgisini kazanan Bâkî, mersiyesinde onun âlim ve sanatkârları himaye eden yönüne de yer verip büyüklüğünü teslim etmiştir. Şair beytinde padişahın bulunduğu yerin ve devleti dergâhının fazilet ve belâgat ehli için bir ümit kapısı olduğunu belirtir. Yücelik ve saygı ifade eden “cenâb” kelimesi aynı zamanda yer, yön bildiren bir kelime olması bakımından saygı duyulan bir kişinin huzuru, eşiği, dergâhı anlamındadır. Mübarek ve manevi anlamda değerli makamları ifade eden “dergâh” da yine hemen aynı manaya gelecek şekilde kullanılmıştır. Padişahın “dergâh-ı devleti” ile sarayı ve sarayının kapı eşiği anlaşılabilir. Bu makamın bir ümit yeri olması, himaye edilme, ihsan ve yardım görme isteğini ifade eder. Fazilet ve belâgat ehliyle âlimler, şairler ve her türlü hüneri olan sanatkârlar kastedilmiştir.

Hâk-i cenâb-ı hazreti der-gâh-ı devleti

*Fazl u belâgat ehline ümmîd-gâh idi*²⁹ mus. I/II-4

1.1.1. Padişahın İşaretle Konuşması

Osmanlı sarayındaki yerleşik geleneğe göre padişahlar mecbur kalmadıkça saray halkıyla veya huzuruna çıkan misafir devlet adamları ve elçilerle fazla konuşmaz, emir ve isteklerini birtakım mimik ve işaretlerle dile getirirlerdi. Şairlerin dilinde gamzenin kan dökmesi, bir işaretle ölüm fermanı verme gibi ifadeler aslında hep bu geleneğin şiire yansımalarıdır. İsveç kralının elçisi olarak Osmanlı sarayına gelen Claes Rålamb maiyetindekilerle birlikte padişahın huzuruna çıkarılıp kaftan giydirilme onuruna eriştiklerini anlatırken bu işleri yürüten kapıcıbaşılara kısmen korkudan kısmen gayretten ateş bastığını ve yüzlerinden ter damladığını yazar. Çünkü en ufak kusurda padişahın bir göz kırpmasıyla iş bitecektir.³⁰ Aynı yazar

²⁸ Halûk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, İstanbul, MEB, 1996, s. 15, 80-81.

²⁹ Yüce zatının bulunduğu yerin toprağı ve devletinin eşiği âlim, sanatkâr ve şairlerin ümit kapısı idi.

³⁰ Claes Rålamb, *İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658*, çev. Ayda Arel, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s. 45.

padişahın sarayında işaretle konuşmanın genel bir kural olduğunu şu gözlemleriyle ifade eder:

“(…) Sonra, sadrazam ile kızlarağası padişahın dairesine gittiler ve el hareketleriyle, orayı bekleyen kadınlardan küçük valide sultan ile oğlunu uyandırmalarını istediler. Onlar da tek söz etmeden söyleneni yaptılar. Padişahın sarayında işaretle konuşmak genel kuraldır, sözlü konuşma enderdir. Sessiz görüşme usulünün bulundukları yerin saygınlığını artırdığını düşünürler ve bu alanda öylesine ustalaşmışlardır ki, bu yöntemle masallar anlatır, aralarında anlaşırılar.”³¹

Padişahın bakışının etkisiyle ilgili olarak durumun ciddiyetini göstermesi bakımından Fresne-Canaye’nin naklettiği ilginç inanış da burada zikredilmeye değerdir:

“Padişah geçerken her yanda olağanüstü sessizlik vardı. Padişahın tek bir bakışının - tıpkı Medusa gibi- insanları mermere ya da dilsiz balıklara dönüştürdüğü söyleniyormuş; çünkü, bu subaylar padişahlarının Allah’ın dünyadaki soluğu ve gölgesi olduğuna gönülden inandırılmışlar ve gençliklerinden beri saraylarda onlara padişaha itaat ve saygı göstermek gerektiği öğretilmiş.”³²

Sultan Selim için yazdığı bir kasidesinde yer alan beytinde Bâkî onun emir ve yasaklarına itibar sahiplerinin, yani değerli kişilerin boyun eğdiğini; en basit, en küçük işaretine ise saygıdeğer kişilerin itaat ettiklerini belirtir. Padişahın büyüklüğünü gözler önüne sermek amacıyla zikredilmiş bu ifadeler yalnızca değersiz kulların değil padişahın etrafındaki vezir, paşa vb. büyük rütbeli kişilerin yahut boyunduruğu altında bulunan bölgelerdeki devlet başkanlarının da onun emirlerine ne denli sadık olduğunu ve ona nasıl büyük bir saygı ve hürmetle boyun eğdiklerini vurgular niteliktedir.

Münkâd emr ü nehyine eshâb-ı i’tibâr

*Ednâ işaretine zevi’l-ihirâm râm*³³ k. 23/17

³¹ a.g.e., s. 67.

³² Philippe du Fresne-Canaye, **Fresne-Canaye Seyahatnamesi 1573**, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 82.

³³ İtibarlı kimseler senin emir ve yasaklarına boyun eğer; saygıdeğer kişiler basit bir işaretine itaat ederler.

Aşağıdaki beyitte Bâkî talih sermayesi olarak kudretli ve yüce padişahın kendisine gelecek bir işaretin yeterli olacağını söylemektedir. Padişahla konuşmanın hayalinin bile uzak olduğu bir ortamda ondan gelecek bir işaretin en büyük devlet ve mutluluk olacağı açıktır. Diğer yandan bir işaretin kimi zaman terfi, makam yükseltme gibi anlamları olduğu düşünülecek olursa şairin kastettiği talih sermayesi daha iyi anlaşılmış olacaktır.

İşâret besdür ey Bâkî saña ser-mâye-i devlet

*Hudâvend-i kader-kudret şehenşâh-ı mu‘azzamdan*³⁴ g. 367/5

Bir gamzeyle bir anda binlerce insanı öldüren bir sevgiliden söz eden aşağıdaki beyitte de bu âdete telmihte bulunmaktadır. Beyitte ceylan ve göz arasında ilgi kurularak normalde ceylan en çok avlanan hayvanlardan biri olduğu halde sevgilinin gözlerinin ceylanı binlerce insanı bir anda avlayan, öldüren bir avcı gibi düşünülmüştür. Süzgün ve yan bakış anlamına gelen “gamze” aynı zamanda işaret ve gözle ima anlamına da gelir.

Bir gamze ile lahzada biñ âdem öldürür

*Hûnî gözüñ ki âhû-yı merdüm-şikârdur*³⁵ g. 90/2

Aşağıdaki beyitte de bir parmak işaretiyle verilen ölüm emrinden söz edilmektedir. Sevgilinin parmağı âşığın katline işaret edebilir, bunda hiçbir sorun yoktur; çünkü kalemin hükmünden kimse incinmez. Yani aklı başında herkesin kanuni emirlere sorgulamadan boyun eğmesi gibi âşıklar da sevgiliden gelen emirlere kayıtsız şartsız riayet ederler. Şair, âşığın sevgili karşısındaki itaatkâr halini “Şeriatın kestiği parmak acımaz” meseline olduğu gibi yasalara boyun eğmenin önemine dikkat çekerek ifade etmektedir. Beyitte parmak ve kalem arasında ilgi kurularak parmakla ölüm emri verilmesi ve kalemle bu çeşit hükümlerin yazılmasına işaret edilmiştir.

³⁴ Ey Bâkî! Sana talih sermayesi olarak kudretli hükümdar (ve) yüce padişahlar padişahından bir işaret yeter.

³⁵ İnsan avcısı bir ceylan olan kan dökücü gözüñ bir bakışla bir anda binlerce kişiyi öldürür.

Katlüme engüşt-i yâr itsün işâret gam degül
*Kangî nâ-dândur o kim hükûm-i kalemden incinür*³⁶ g. 76/2

1.1.2. Padişaha Saygı ve Bağlılık

Padişah devletin bekasını sağlayan, nizamı kuran ve dolayısıyla insanların rahat ve emniyette yaşamasının güvencesi tek güç olduğundan Osmanlı tebaası için padişaha bağlılık son derece önemlidir. Thévenot Türklerin büyük saygı besledikleri hükümdarlarına son derece bağlı olduklarını ve ona gözleri kapalı itaat ettiklerini gözlemleri arasında nakleder. Hükümdarlarına ihanet edip Hristiyanların safına geçen Türklere hiç rastlanmamaktadır.³⁷

“Şehriyâr” kendi dönemindeki hükümdarların en büyüğü anlamındadır. Bâkî, sevgilinin diyarının cefa ile terk edilmeyeceğini, kişinin şehriyârını, yani padişahını terk etmesinin uygun olmadığını ifade eder.

Cevr ile terk ider mi kişi şehr-i yârını
*Lâyık mudur ki terk ide kul şehriyârını*³⁸ g. 517/1

Bilhassa yabancı hükümdar ve elçilerin padişahın huzuruna çıktıklarında o günün anlayışı çerçevesinde saygı ve hürmet göstergesi olarak önünde eğilip yerlere kapandıkları bilinmektedir. Bu uygulamaya dair seyahatnamelerde birçok kayıt mevcuttur. Alman seyyah Stephan Gerlach Türk hükümdarına hediye sunmaya gelen elçilerin huzura çıkarılmalarını şöyle anlatır:

“Paşalar konumlarının gerektirdiği düzene uygun olarak birbirleri ardı sıra içeri girdiler, onları Rumeli beylerbeyi izledi. Hepsi hükümdarın önünde kıdem sıralarına göre dizildiler. Hükümdarın en yakınında Büyük Vezir [Vezir-i Azam, Sokollu] Mehmed Paşa yer aldı. Bunun üzerine elçilerin her biri ellerinde gümüş ve altın kaplama değnekler tutan iki kapıcıbaşı tarafından kollarından tutularak içeri alındılar (Bunun amacı, padişaha karşı bir

³⁶ Sevgilinin parmağı katlime işaret etsin, gam değildir. Hangi akılsız kalemin hükmünden gücenir ki?

³⁷ Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 110.

³⁸ Kişi cefa sebebiyle sevdiğinin diyarını terk eder mi? Kulun padişahını terk etmesi (hiç) uygun mudur?

kötü harekette bulunulmasını önlemektir) ve padişahın eteğini öpmeleri için önünde yere diz çökmeye zorlandılar. Bu selamlaşmadan sonra elçiler, paşaların yanına götürüldüler, karşılarında da tercüman yer aldı. Arkasından genç asilzadeler de önem sıralarına göre aynı biçimde kollarından tutularak padişahın önüne etek öptürmeye getirilip tekrar geri geri dışarı çıkartıldılar.”³⁹

Bâkî, Kânûnî Mersiyesi’nde sultana övgüsünü ve cihan padişahının büyüklüğünü, feleğin (gerdûn) onun ayağının tozuna boyun eğmesi, yani ayağının tozuna yüz sürmesi ve otağının bütün dünya halkı için secde yeri olmasıyla ifade etmiştir. Dairevi hareketlerle sürekli dönmesi ve eski astronomi bilgisine göre gök katmanlarının şekil bakımından kubbemsi bir yapıya sahip olduklarının kabul edilmesi nedeniyle felek, beyitte yere eğilmiş bir şahıs olarak kişileştirilmiş; bununla birlikte bir klişe olarak padişahın yüceliğini tanımlamak üzere feleğin onun ayağının tozuna baş eğdiği ve yüz sürdüğü ifade edilmiştir. Padişahın sarayı ve saraydaki düzeni nasıl ise, seferde otağı da aynı düzeni yansıtacak ve aynı gelenekleri devam ettirecek şekilde kurulurdu. Bu itibarla padişahın bârgehi, yani otağı da dünya halkının secde yeri olarak nitelendirilmiştir. İzin anlamındaki “bâr” ve yer bildiren “gâh” ekinin birleşiminden oluşan “bâr-geh”, izin yeri anlamında olup padişahların otağı izin verilerek girilen yer olması bakımından bu şekilde adlandırılmıştır.⁴⁰

Gerdûn ayağı tozına eylerdi ser-fürû

*Dünyâyâ hâk-i bâr-gehi secde-gâh idi*⁴¹ mus. I/II-2

Bir kasidesinin dua kısmında şair Sultan Murad’a hitaben “eşiğini padişahların talih kıblesi haline getiren Allah senin dergâhının toprağını cihan halkı için secde yeri etsin” demektedir. Padişahın eşiğinin talih kıblesi olması, bütün hükümdar ve yöneticilerin hayatlarını etkileyen ve bir anlamda kaderlerini belirleyen kararların cihan imparatoru olan padişahın sarayından çıkmasından kinâyedir. Aynı şekilde herkes bütün ihtiyaç ve isteklerin karşılanma mercii olması bakımından buraya yönelmektedir. Sultanın dergâhının toprağının secdegâh olmasıyla da yine

³⁹ Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, ed. Kemal Beydilli, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 80-81.

⁴⁰ Şentürk, **a.g.e.**, s. 407.

⁴¹ Onun (Kânûnî Sultan Süleyman’ın) otağının eşiği dünyanın secde ettiği yerdi. Felek ayağının tozuna baş eğdi (yüz sürerdi).

huzura gelmeleri durumunda bütün hükümdarların yeri öpmeleri kastedilmektedir. Dergâh ile sultanın sarayı ve huzuru kastedilmektedir.

Secde-gâh itsün cihâna hâk-i der-gâhuñ o kim
*Âsitânuñ kible-i ikbâl-i şâhân eyledi*⁴² k. 7/32

Tarih yazarı Selânikî, III. Mehmed'in seferden dönüşü üzerine düzenlenen kudûm törenlerini anlatırken vezir ve paşaların, Rumeli Kazaskeri Mevlanâ Abdülbâki (şair Bâkî) ile Anadolu Kazaskeri Ebussuudzâde Mevlanâ Mustafa Efendi ve önceki sultanların müderrislerinin padişahın atının üzengisine yüz sürdüklerini nakleder.⁴³ Aşağıdaki beyitte de Bâkî Kânûnî Sultan Süleyman'ı devrin hükümdarlarının atının ayağına yüz sürdükleri zamanın padişahı olarak nitelendirir. Belirtildiği üzere devlet büyüklerinin padişahın üzengisine yüz sürdüklerine bakılırsa bu ifadenin yalnızca şairane bir hayal olmadığı açıktır.

Dâver-i devr-i zamân Şâh Süleymân ol kim
*Yüz sürer pâ-yi semendine mülûk-i devrân*⁴⁴ k. 2/13

Yine padişahın dergâhına yüz sürmekten söz ettiği bir beytinde Bâkî, bu kez kurduğu hayalin içine kendisini yerleştirir. Buna göre şair padişahın dergâhının tozuna yüz yerde yüz sürmektedir. Onun bu hareketi padişaha yakınlaşmak şeklinde yorumlanarak karıncanın Süleyman'a yakınlaşmak istemesi gibi düşünülmüştür. Burada Süleyman iktidarı ve gücü sembolize ederken karınca küçüklük ve âcizliği temsil eder. Bir taraftan Hz. Süleyman ve karınca kıssasına telmihte bulunulur. Beyitte Süleyman isminin kullanılması beytin ve dolayısıyla gazelin Kânûnî için yazılmış olduğunu düşündürmektedir. Şair padişaha yakınlaşma ve onun himayesine girme kaygısını mutevazı ve nükteli bir biçimde dile getirmiştir. Dikkati çeken bir diğer husus "Gubâr-ı dergeh-i şâha sürer yüz yirde yüz Bâkî" mısraının bir başka şekilde de anlaşılabilir olmasıdır. Yani şair aynı zamanda padişahın dergâhının tozuna yüz tane Bâkî'nin yerde yüz sürdüğünü ifade ederek oyun yapmaktadır.

⁴² Eşiğini padişahların talih kıblesi haline getiren Allah, senin dergâhının toprağını cihan halkına secde yeri etsin.

⁴³ Selânikî Mustafa Efendi, **Tarih-i Selânikî**, c. 2, haz. Mehmet İpşirli, Ankara, TTK, 1999, s. 651-652.

⁴⁴ Dönemin hükümdarlarının, atının ayağına yüz sürdükleri zamanın hükümdarı Sultan Süleyman!

Birinci bakış açısıyla bu söyleyiş yüz yerde yüz sürmesiyle Bâkî'nin ısrarını vurgularken, diğer bakış açısıyla kendisi gibi padişaha yakınlaşmak isteyenlerin, yani rakiplerinin de çokluğunun altını çizer. Karınca kavramı aynı zamanda çokluğu ve sürü halinde bulunma tablosunu en güzel şekilde ifade etmesi bakımından anlamlı görünmektedir.

Gubâr-ı der-geh-i şâha sürer yüz yerde yüz Bâkî

*Süleymâna mukârin olmag ister seyr idüñ mûrî*⁴⁵ g. 547/5

Padişah divana çıktığı sırada yahut herhangi bir münasebetle padişahın huzurunda maiyeti ve bütün ileri gelenler el bağlayıp ayakta dururlardı. Salomon Schweigger bu saygılı duruş biçimini gözlemleri arasında şöyle nakleder:

“Padişahın karşısında, bizdeki elektör düğ konumuyla kıyaslanabilecek üç paşa ayakta duruyordu. Bunlar büyük olasılıkla en üst düzeydeki asiller sınıfındandı. Her biri ellerini kadınlar gibi önünde kavuşturmuş, gözlerini yere indirmişti. Üçü de kimsenin yüzüne bakmıyordu. Padişah dahi aynı biçimde, alçak bir sahneye benzeyen sedirde uyurmuş gibi oturuyor, konuşmadan, etrafına bakınmadan, canlı olduğunu belli eden bir harekette bulunmadan duruyor, tıpkı ağaçtan yontulmuş bir heykele benziyordu.”⁴⁶

Bâkî Sultan III. Murad için yazdığı bir terci-bendindeki mısralarında padişaha bütün dünya sultanlarının kul olmasını temenni eden ifadelere yer vermiştir. Buna göre şair, padişahın adalet otağına çıkıp divan kurmasını ve hükümdarların onun karşısında ayakta durup el bağlamalarını dilemektedir. Padişahın adalet otağına çıkıp divan kurması, onun dünyaya adaletle hükmetmesi anlamında olmalıdır. Cihan sultanları da onun karşısında el bağlayarak onun hükümlanlığını kabul etmiş durumdadırlar. “Ayak turmak” yahut “ayagın turmak” padişah veya rütbece yüksek kimseler karşısında ona bağlılığı ve hizmetine amade olmayı belirtmek üzere saygıyla ayakta durmak anlamında bir tabirdir.⁴⁷

⁴⁵ Bâkî, padişahın eşiğinin toprağına yüz yerde yüz sürer. Karıncaya bakın, Süleyman’a yakın olmak ister.

⁴⁶ Schweigger, **a.g.e.**, s. 64-65.

⁴⁷ *Gülşene varsañ eger serv-i bustân-i cemâl / Karşuñ cümle nihâl ayak tururlar kul gibi* g. 109/4 **Me’âlî**; *Şem’ ayagın turduğı karşuñda gelüp sohbeta / Dimek ister kim yoluñda turmuşuz her hidmete* g. 86/1 **Me’âlî**; *Şâh-ı gül divân idüp kurdı otagın lâleler / Nergis ayagın turur başında zerrîn efseri* k. 27/3 **Medhî**

Karşusunda ayagın tursun mülûk el baglasun
*Kendü çıksun bâr-gâh-ı ‘adle dîvân eylesün*⁴⁸ mus. 3/V-5

1.1.3. Padişahı Selamlama

Aşağıdaki beyitte protokol sırasına göre dizilerek padişahı selamlama tasviri yer almaktadır. Elif harfini anımsatan düzgün ve ince görünümüyle sevgilinin boyuna benzetilen servi, gerek estetik görüntüsü gerekse sık yapraklarıyla gölgelik bir ortam oluşturması bakımından eski bahçelerde en çok tercih edilen ağaçlardan biri olmuştur.⁴⁹ Bilhassa yürüyüş yollarının iki tarafına sıra sıra serviler dikilirdi. Servi ağaçlarının mütenasip boyları ve rüzgârda hoş bir salınımlarının olması şairlerin zihninde sıra sıra dizilmiş insan imajına sebep olmuştur. Bâkî, böyle bir bahçe tasvirinden yola çıkarak sevgiliye hitaben, gül bahçesinin yolunda seni seyretmek için serviler sıra sıra dizilmiştir, diyerek hüsn-i talil yapmıştır. Beyitte sevgili imajı padişah imajıyla birebir örtüştüğünden, servilerin padişahın geçişini görmek ve onu selamlayıp hürmetle emrine amade olduklarını hâl diliyle ifade etmek için yolun iki yanında sıralandıklarının ifade edilmesiyle devlet erkânının protokol sırasına göre dizilişine gönderme yapıldığını söylemek mümkündür.

Seni seyr itmek için reh-güzer-i gülşende
*İki cânibde turur serv-i hırâman saf saf*⁵⁰ g. 229/2

Benzeri bir manzaranın tasvir edildiği bir beyitte bu kez servilerin sıra sıra dizilişi sevgiliyi selamlamak şeklinde yorumlanmıştır. Servilerin dizilişi yine hüsn-i talil yoluyla tasvir edilirken padişah için selama duran devlet erkânına gönderme yapıldığı açıktır.

Saf saf çemende serv dizilsün selâmuña

⁴⁸ Kendisi adalet otağına çıkıp divan tertiplesin. Sultanlar karşısında ayakta durup el bağlasınlar.

⁴⁹ Servinin Osmanlı bahçelerinde çokça tercih edilen bir ağaç olduğu seyyahların da dikkatinden kaçmamıştır: “Eve dönerken Avrupa yakasında padişahın en son yaptırdığı ve hepsinin en büyüğü olan güzel bahçeyi gezdik. Ortasından bir akarsu geçiyor ve her tarafına sıra sıra servi ağaçları dikmişler. Zaten hükümdarın bütün bahçelerinde, gezenleri sevimli gölgeleri ile rahatlatan bu ağaçlardan görmek mümkün.” (Gerlach, a.g.e., c. 1, s. 305.)

⁵⁰ Düzgün endamlı serviler gül bahçesinin yolunda seni seyretmek için iki tarafta dizilerek durmaktadırlar.

Sen sahn-ı gülşen içre salın ‘izz ü nâz ile⁵¹ g. 477/2

Eski protokol anlayışında küçük rütbeliler yaya olarak en önde giderken rütbe sırasına göre diğerleri arkadan gelir, en arkada at üstünde padişah bulunurdu. Bu bakımdan aşağıdaki beyitte diğer hükümdarlar Kânûnî Sultan Süleyman’ın atı önünde yürüyen kimseler olarak tasvir edilmiş; padişahı yüceltmek için onun önünde giden küçük rütbelilerin dahi basit kimseler değil birer hükümdar olması uygun görülmüştür.

Ol şeh-siivâr-ı memleket-i ‘adl ü dâd kim

Atı önince olsa revâ husrevân revân⁵² k. 1/16

Yukarıdaki beyitte de geçtiği üzere at üstünde olmak aslında büyük rütbeli olmanın yahut en büyük rütbeye sahip kişi olarak padişah olmanın işaretidir. Aşağıdaki beyitte yine at üstünde giden bir sultan imajı göze çarpmaktadır. Bahar atlısının yeryüzüne at salmasıyla, yani atına binip yol almasıyla çiçeklerin onun önüne yaya olarak düştükleri ifade edilir. “Atlı” ve “yaya olmak” şeklinde büyük ve küçük rütbeli tezaadının yer aldığı beyitte bahar sultana, çiçekler de onun maiyetine benzetilmiştir. Nat’, at, piyâde gibi kelimeler beyitte ayrıca bir satranç tablosu çiçek biçimindedir. “Piyâde” kelimesinin aynı zamanda bir çiçek ismi olması⁵³ ise kelimelerin ne kadar özenle seçildiğini bir kez daha göstermektedir.

Nat’-ı zemîne at salıcak fâris-i bahâr

Düşdi şükûfeler hep önüne piyâde-vâr⁵⁴ g. 180/1

1.1.4. Padişahlık Alâmetleri ve Saltanat Gelenekleri

1.1.4.1. Cülûs

⁵¹ Sen gül bahçesinin avlusunda izzet ve nazla salın. Serviler (de) çimende sıra sıra seni selamlamak için dizilsinler.

⁵² O, adalet ve doğruluk ülkesinin atlısının atının önü sıra hükümdarlar yürüse yaraşır.

⁵³ **Burhân-ı Kâti**’da “piyâde” maddesinde şu bilgiler yer alır: Yaya ve râcil manasınadır. Satranç kitalarından bir kıta adıdır. Baydak dahi derler. Bir çiçek adıdır. Bir nevi söğüt ağacıdır. Bazılar bîd-müşk ile tefsir ettiler. Üzüm asmasına dahi derler. (Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâti**, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 608.)

⁵⁴ Bahar atlısı yeryüzüne atını salınca, çiçekler hep yaya olarak önüne düştüler.

Sözlük anlamı oturmak olan “cülûs” hükümdarların, bilhassa Osmanlı şehzadelerinin tahta geçmeleri hakkında kullanılır bir tabirdir. Osmanlılarda padişah ölünce yerine geçecek olan şehzade bir kolunda Dârüssaâde ağası, diğer kolunda Silâhtar ağa olduğu halde önce Hırka-i Şerif Dairesi’ne götürülürdü. Burada sadrazam ve şeyhülislam kendisine biat ettikten sonra başında saltanat alameti olarak yûsufî destar ve sırtında samur kürküyle müneccimbaşı tarafından belirlenen uğurlu saatte Bâbüssaâde önünde kurulan tahta oturtulur, diğer devlet ricali de kendisine biat ederdi.⁵⁵

II. Selim’in tahta çıkışı üzerine kaleme alınan kasidede Bâkî, padişahı ikinci İskender olarak nitelendirmiş ve onun saadet tahtına oturmasıyla Süleyman ülkesinin tekrar şeref bulduğunu dile getirmiştir. Beyitte “mülk-i Süleymân” özenle seçilmiş bir ibaredir. Burada Hz. Süleyman’ın saltanatına iyham yapılmakla birlikte daha önce hükümdar olan II. Selim’in babası Kânûnî Sultan Süleyman kastedilmektedir. Şair arka planda Kânûnî’yi isim benzerliği ve uzun yıllar süren muhteşem saltanatı bakımından Hz. Süleyman’a benzetmiş, oğlu II. Selim’i de büyük hükümdarlardan İskender yerine koymuştur. Böylelikle kudretli hükümdarın ülkesinin boşluktan doğan bir kaos ortamı oluşmadan yine büyük bir padişahla şereflediğini söyleyerek şükürünü ifade etmiştir. Gerçekten de cülûs törenleri herhangi bir taht kavgasına engel olmak için ölen hükümdarın cenaze merasiminden önce yapılırdı.⁵⁶ Dolayısıyla şairin şükür ifadesini bu gerçeği göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir.

Bi-hamdi’llâh şeref buldı yine mülk-i Süleymânî

*Cülûs itdi sa’âdet tahtına İskender-i sâni*⁵⁷ k. 5/1

Devamındaki beyitte ise padişahı güneşe benzetmiş ve altın tâciyle mutluluk burcundan doğarak adalet ve ihsan ışığının doğudan batıya ulaştığını belirtmiştir. Bu mısralar yeni padişaha övgü olmanın yanında bir bakıma onun tahta geçmesiyle devlet işleyişinin aynı düzende devam edeceğine dair duyulan sevincin ifadesidir. Bununla birlikte Osmanlı’da yeni bir padişahın tahta geçişi İstanbul’da dellâllar ve

⁵⁵ Abdülkadir Özcan, “Cülûs”, *DİA*, c. 8, İstanbul 1993, s. 108, 111.

⁵⁶ Özcan, *a.g.m.*, s. 110-111.

⁵⁷ Allah’a şükürler olsun ki Süleyman ülkesi tekrar şeref buldu. İkinci İskender mutluluk tahtına oturdu.

top atışıyla ilan edilir; devletin dört bir yanına gönderilen fermanlarla bütün tebaya duyurulurdu. Cülûsun elçiler aracılığıyla dost ve komşu devlet hükümdarlarına, ayrıca Osmanlı Devleti'ne bağlı krallıklara da bildirilmesi âdeti. Buna “cülûs tebliği” denirdi.⁵⁸ Padişahın adalet ve ihsanı ışığının doğudan batıya ulaşması, onun adalet ve ihsanıyla dünyaya hükmedecek olması yanında cülûs tebliğiyle birlikte tahta geçişini doğu ve batıdaki herkesin duyduğuna işaret ediyor olmalıdır. Güneşin doğudan doğup bütün dünyayı aydınlatması gibi padişah da imparatorluğun merkezinden, yani doğudan doğarak (tahta çıkarak) batıya ve bütün cihana hükmedecektir.

Togup gün gibi zerrîn tâc ile burc-ı sa'âdetden
*Yitişdi şarkdan garba ziyâ-yı 'adl u ihsânı'*⁵⁹ k. 5/2

Benzeri ifadeler III. Mehmed'in cülûsu üzerine yazdığı kasidesindeki beyitlerinde de yer alır. Şair kış mevsiminde cihan bahçesinin bahara ulaşmasından dolayı Allah'a şükrederek manzumesine başlar. Cihanın kış mevsiminde bahara ulaşması, yeni padişahın tahta geçmesiyle gerçekleşirken, babası Sultan III. Murad'ın vefatının ve dolayısıyla padişahın cülûsunun Ocak ayına denk gelmesi bu ifadenin somut gerçekliğini de ortaya koymaktadır.⁶⁰

Minnet Cenâb-ı Hakka dem-â-dem hezâr bâr
*Fasl-ı şitâda bâg-ı cihân buldı nev-bahâr'*⁶¹ k. 9/1

Kasidenin devam eden ikinci beytinde şair, II. Selim için söylediklerini biraz değiştirerek bu kez III. Mehmed için söylemiştir. Padişahın tâc giyip tahta geçmesi güneşin doğarak kâinata ışık vermesi gibi düşünülmüştür:

⁵⁸ Özcan, **a.g.m.**, s. 112.

⁵⁹ Altın tâc ile güneş gibi saadet burcundan doğarak adalet ve ihsanın ışığı doğudan batıya ulaştı.

⁶⁰ III. Murad'ın vefatı Ocak 1595'tedir. (bkz. Naîmâ Mustafa Efendi, **Târih-i Na'îmâ**, c. 1, haz. Mehmet İpşirli, Ankara, TTK, 2007, s. 78. Selânikî'nin III. Mehmed'in cülûsundan sonra ikinci cuma namazı için Sultan Mehmed Han Camii'ne gitmeye niyet edip hava şartları nedeniyle vazgeçtiğini nakletmesi, söz konusu dönemde kar ve kışın çetinliğini göstermesi bakımından burada zikredilmeye değerdir. Yazarın ifadesine göre yollar karla kaplanmış, atlar dondan yürümekte zorluk çekmekteydiler. (Selânikî, **a.g.e.**, c. 2, s. 444.)

⁶¹ Cenâb-ı Allah'a her nefeste yüzlerce kez şükrolsun ki, cihan bahçesi kış mevsiminde ilkbahara ulaştı.

Gün gibi tâc-ı devlet-i şâhî tülû' idiüp
*Kevn ü mekâna virdi ziyâ âfitâb-vâr*⁶² k. 9/2

Sultan III. Murad'ın cülûsu üzerine yazdığı terci-i bendinde Bâkî padişaha “henüz adaletin ismi ve nişanı dahi yokken saltanat fermanına senin mübarek ismini yazdılar” demektedir. Bu ifadeleriyle şair, senin padişahlığının ezelîdir, henüz hiçbir şey yaratılmadan, adaletin kendisi bile ortada yokken ezelde takdir edilmiştir diyerek sultana yücelik izafe etmektedir. Diğer yandan sultanın isminin saltanat fermanına yazılması ifadesiyle tahta geçişinin devletin dört bir yanına gönderilen fermanlarla bütün tebaaya duyurulmasına da işaret edilmiş görünmektedir. “Nişân” kelimesi aynı zamanda tuğra anlamına gelmesiyle ferman anlamındaki “menşûr” ile uyum teşkil eder.

Saltanat menşûrına ism-i şerîfün yazdılar
*Dahı peydâ olmadın nâm u nişân-ı ma'delet*⁶³ mus. 3/III-6

Padişahların tahta çıkmaları üzerine yazılan manzum veya mensur eserlere “cülûsiye” adı verilirdi.⁶⁴ Yukarıdaki beyitler ve içinde bulundukları manzumeler ayrıca bu âdetin birer kanıtı olarak da ele alınmalıdır.

Kös veya nevbet, padişahlık ve iktidarın sembolüdür. Bu bakımdan cülûs törenlerinde kös vurulması âdettendi.⁶⁵ Aşağıdaki beyitte de bu âdete gönderme yapılmaktadır. III. Murad için yazdığı cülûsiyyede Bâkî, cihanın talihli padişahının sırası gelmiştir, artık o tahta geçmiştir diye göklerden müjde davulu çaldıklarını belirtmektedir. Beyitte “nevbet” nöbet, sıra anlamında kullanılmakla birlikte aynı zamanda nevbet davulu anlamına gelmesi nedeniyle “kûs” ile iyham-ı tenasüp oluşturması bakımından bir arada zikredilmiştir. Cülûs için vurulan kösün göklerden çalınması padişaha yücelik atfetmek içindir.

Nebbet ol Şâh-ı cevân-baht-ı cihânuñdur diyü

⁶² Padişahın kutlu tâcı gün gibi doğarak kâinata güneş gibi ışık verdi.

⁶³ Henüz adaletin ismi ve nişanı bile ortada yokken saltanat fermanına senin mübarek ismini yazdılar.

⁶⁴ Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 1, İstanbul, MEB, 1971, s. 316.

⁶⁵ a.g.e., c. 2, s. 683.

1.1.4.1.1. Cûlûs Bahşîşi ve Saçı

Cûlûs bahşîşi padişahın ölümü veya tahttan indirilmesi üzerine yerine geçen hükümdar tarafından askerlerle memurlara verilen bahşîştir. Buna “cûlûs in‘amı” da denilirdi. Osmanlılardaki cûlûs bahşîşleri birisi bir defaya mahsus, diğeri ise askerlerin maaşlarına zam suretinde olmak üzere iki şekilde verilirdi.⁶⁷ Bununla birlikte Bâkî’nin beyitlerinden anlaşıldığı kadarıyla cûlûs için halka saçı saçma âdeti de mevcuttu.

III. Mehmed’in tahta geçmesi üzerine kaleme alınan kasidede yar alan beyitlerde onun cömertliği ve saçtığı altınlardan söz edilir. Bu beyitlerde yer alan “zemîn”, “rûy-ı zemîn” gibi ibareler sözü edilen ihsanların asker ve memurlara yapılan ihsanlar dışında halka saçı şeklinde de uygulandığını düşündürmektedir. Kaynaklarda belirtildiğine göre III. Mehmed’in cûlûsu münasebetiyle sadrazam ile şeyhülislâma 30.000’er, vezirler ve kazaskerlere 20.000’er, yüksek rütbeli kadırlara 15.000’er, müderrislerin büyüklerine 5000’er, küçüklerine 3000’er, meşâyihin bazısına 1000’er, defterdarlara 20.000’er, nişancıya 30.000, çavuşbaşı ile kapıcılar kethüdasına 15.000’er, rikâb-ı hümayun ağalarına 10.000’er, müteferrikalara 2000’er, reisülküttâba 7000, defter-i hâkânî eminine 5000, evkaf muhasebecisine, mukâtâacıya, teşrifatçıya, Anadolu ve haraç muhasebecilerinin her birine 3000’er, öteki memurlara da belirli miktarlarda bahşîş dağıtılmış, bazısına ayrıca elbiselik kumaş ve hil’at hediye edilmiştir.⁶⁸

Aşağıdaki beyitte padişah güneşe benzetilerek, güneşin altın rengi ışıklarını cömertçe ve esirgmeden yeryüzüne saçması gibi, onun da yeryüzüne tam ayar, saf altınlar saçtığı ifade edilmiştir. Güneşin ışıkları renk bakımından altına benzetilmekle birlikte eskilerin inancına göre yer altındaki madenlerin, bilhassa altının güneşin toprağı terbiye etmesi sonucu oluştuğı inancı da bu benzetmenin dayandığı kaynaklardan biri olarak düşünölmelidir. III. Mehmed’in tahta geçmesi

⁶⁶ Nöbet cihanın o talihli padişahınıdır diye sabah vakti göklerden müjde davulu çaldılar.

⁶⁷ Pakalın, **a.g.e.**, c. 1, s. 312.

⁶⁸ Özcan, **a.g.m.**, s. 112.

münasebetiyle yukarıda belirtildiği üzere verilen bahşişler göz önünde bulundurulduğunda beyitte şairin çizdiği tablonun hayalî olmaktan öte ne denli gerçeklik payına sahip olduğu daha iyi anlaşılacaktır.

Hûrşîd gibi pertev-i cûd u sehâ ile

Rây-ı zemîne saçdı zer-i kâmilü'l-'ayâr⁶⁹ k. 9/3

Bir sonraki beyitte cömert padişahın halka ihsanlarının yeryüzünü kar gibi gümüş paraya boğduğu ifade edilir. III. Mehmed'in tahta geçmesi kış mevsimine denk geldiğinden böyle bir hayal kurduğu anlaşılan şair, kar ve gümüş rengi arasında ilgi kurmuştur. Yukarıdaki beyitte olduğu gibi bu beyitte de yere veya yeryüzüne altın ve gümüş saçıldığının söylenmesi aynı zamanda birçok törende yerleşik bir gelenek halini alan saçının cülûs törenlerinde de uygulandığını göstermektedir.

Kıldı zemîni berf gibi nakd-i sîme gark

În'âm-ı 'âm-ı şâh-ı cevân-merd-i bahtiyâr⁷⁰ k. 9/4

Şair aynı manzaranın tasvirini bu sefer padişahın elini denize benzeterek devam ettirir. Onun elinin denizi öyle bir bağış dalgası vurmuştur ki, tek seferde, yani tek bir dalga vuruşuyla kıyıların tamamı saf altınla süslenmiştir. Elin denize benzetilmesi cömertliğin ifadesidir. Padişahın verdiği bağış ve bahşişlerle herkesi ihya etmesi, dalgaların sahile vurmasıyla kıyıların köpüklerle dolması gibi düşünülmüş ve dalga köpükleri saf gümüş paralara benzetilmiştir.

Deryâ-yı keffî mevc-i 'atâ urdı şöyle kim

Yek bâr sîm-i nâb ile zeyn oldu her kenâr⁷¹ k. 9/5

1.1.4.2. Divan

Eskiden devlet işlerinin konuşulup karara bağlandığı, halkın dava ve şikâyetlerinin dinlenip çözümlendiği kurula divan denirdi. Osmanlı

⁶⁹ Cömertlik ve eli açıklık ışıyla güneş gibi, yeryüzüne tam ayar altın saçtı.

⁷⁰ Kutlu, cömert padişahın halka yaptığı bağışlar kar gibi yeryüzünü gümüş paralara boğdu.

⁷¹ Elinin denizi öyle bir bağış dalgası vurdu ki tek seferde bütün kıyıları saf gümüşle süsledi.

İmparatorluğu'nda padişah divanı anlamında "Divan-ı Hümayun" adı verilen bu kurum, devletin önde gelen makam sahiplerinin katılımıyla haftanın belirli günlerinde toplanırdı. Toplantılar padişahın bulunduğu yerde yapıldığından genellikle Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda bulunan Kubbealtı'nda gerçekleştirilirdi.⁷²

Sultan III. Murad'ın tahta çıkışı için kaleme alınan terci-i bendde padişahların divan tertipleme âdetine gönderme yapılmıştır.⁷³ Şair devlet adamlarının padişah karşısında ayakta durarak hürmetle el bağlamalarını ve padişahın adalet otağına çıkıp divan kurmasını dilemektedir. Divan bir nevi eski Bakanlar Kurulu olarak işlediğinden devletin en önemli kademelerindeki yönetici ve görevlilerin katıldığı bir toplantıydı. Beyitte divana başkanlık eden padişahın karşısında bu kimselerin saygı ve hürmetle duruşu tasvir edilmiştir. "Bârgâh-ı adl", yani adalet otağı tabiri divanın aynı zamanda bir adalet kurumu olarak işlev görmesiyle ilgili olmalıdır. Bununla birlikte burada "dîvân eyleme" tabiriyle padişahın huzurundaki herhangi bir toplantının kastedildiğini düşünmek de mümkündür. Böylece "mülûk" kelimesiyle imparatorluğa bağlı hanlıkların veya diğer hükümdarların padişahın huzurundaki saygı ve hürmetle duruşlarının tasvir edildiği düşünülebilir. Ancak "bârgâh-ı adl" ibaresi devlet işlerinin görüşüldüğü divan olduğu düşüncesini desteklemektedir. Mülûk kavramı burada devletin önde gelen temsilcilerini ve yöneticilerini kastetmek üzere kullanılmış olmalıdır.

Karşusunda ayagın tursun mülûk el baglasun

*Kendü çıksun bâr-gâh-ı 'adle dîvân eylesün'*⁷⁴ mus. 3/V-5

Osmanlı Devleti'nde Divan-ı Hümayun'dan başka divanlar da vardı. İkinci divanı denen veziriazam divanı yanında cuma günleri yine onun konağında toplanan ve şer'î davalarla uğraşan, bundan dolayı sadece kazaskerlerin katıldığı cuma divanı, yine buna benzer nitelikte çarşamba divanı en önemli diğer kurul organlardandır. Her

⁷² Ahmet Mumcu, "Divan-ı Hümayun", **DİA**, c. 9, İstanbul 1994, s. 431.

⁷³ *Kapuña gelsün ko geh geh iy perî bî-dillerüñ / Şehlere 'âdetdürür her hafta dîvân eylemek g. 296/3 Necâtî*

⁷⁴ Hükümdarlar, karşısında ayakta durup el bağlasınlar. Kendisi adalet otağına çıkıp divan tertiplesin.

makam sahibi de ayrıca kendi dairesinde divan kurardı.⁷⁵ Bâkî veziriazam Ali Paşa'ya yazdığı kasidesinde onun fikirlerini övmek

amacıyla bir beyit kaleme almıştır. Beyitte “kasr-ı sa‘âdet” ibaresi ile divan toplantılarının yapıldığı, ictihad kararlarının verildiği ve kanunların belirlendiği bir nevi yargıtay binası işlevi gören adalet kasrı⁷⁶ kastediliyor olmalıdır. Kimi zaman divan toplantılarının yapıldığı yer olması sebebiyle, sadrazamın köşkünü kastetmek üzere de “kasr-ı sa‘âdet” ibaresinin kullanıldığı düşünülebilir. Şair, o kutlu kasrın veya adalet kasrının penceresinden onun fikir ve görüşleri gibi güleç yüzlü, şen çehreli bir güzelin daha yüz göstermediğini belirtir. Burada Sadrazam Ali Paşa'nın düzenlediği divan toplantıları ve bu toplantılarda öne sürdüğü fikir ve görüşler, aldığı âdil kararlar kastediliyor olmalıdır. Bu görüş ve kararlar devleti ve halkı memnun ettiğinden güler yüzlü, şen bir güzele benzetilmiştir. Diğer yandan kasidenin iki yönlü anlaşılabilirlik çağrışımlara sahip genel gidişatına bakıldığında burada Ali Paşa nezdinde padişaha da gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu durumda “manzar-ı kasr-ı sa‘âdet” ibaresi aynı zamanda padişahın adalet kasrında vezirlerin toplantılarını izlediği, divan salonuna açılan kafesli pencereyi çağrıştırmaktadır. Beyitteki manzar, re'y, dîdâr, şâhid, rûy kelimelerinin tamamı görmek, görünme ve görüş anlamıyla bağlantılı olmaları bakımından özellikle bir arada kullanılmışlardır. Bakılan, görünen yer anlamındaki “manzar” beyitte pencere, eyvan anlamlarında kullanılmış olmalıdır.

Manzar-ı kasr-ı sa‘âdetden anuñ re'yi gibi

*Rûy göstermedi bir şâhid-i hurrem-dîdâr*⁷⁷ k. 18/34

1.1.4.3. Hâtem

Hâtem, mühür ve üstü mühürlü yüzük demektir. Padişahların adına kazınan mührü “Mühr-i Hümayun” denirdi. Osmanlı tahtına çıkan yeni padişahın ilk işi kendi adına mühür kazdırmaktı. Bu mühürlerin bir tanesi padişahda bulunur, biri sadrazama verilir ve sadrazam bu mühürle padişahın mutlak vekâletini almış olurdu. Üçüncü

⁷⁵ Mumcu, **a.g.m.**, s. 431.

⁷⁶ Topkapı Sarayı'nda vezirlerin 2. bahçede Kubbealtı'nda toplandığı Divan'ın üzerinde bulunan köşke adalet köşkü yahut adalet kasrı denir. (M. Orhan Bayrak, **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul, Tarih Düşünce Kitapları, 2004, s. 146.) Divan toplantıları

⁷⁷ Kutlu kasrın penceresinden onun fikir ve görüşleri gibi güleç yüzlü bir güzel yüz göstermedi.

mühür has odabaşına, dördüncüsü Harem-i Hümayun hazinedarı kadına verilirdi.⁷⁸ Hâtem vezirliğin işaretidir ve “hâtem” redifli kasideler genellikle sadrazamlara yazılır. Sadrazamlar padişahın mutlak vekili olarak onların mühürlerini taşımakla birlikte kendi adlarına kazınmış mühürler de kullanırlardı. Sadrazamların ve üç tuğlu paşa olan vezirlerin isimlerini taşıyan mühürlere “pençe” denirdi. Bunlar resmi yazılarda sultanın mührü gibi kâğıdın yukarısına değil de kenarına yerleştirilirdi.⁷⁹

Mühürler genellikle yüzük şeklinde olmakla birlikte yüzüğün kaş kısmında değerli taş veya mücevher bulunabiliyordu. Sadrazam Ali Paşa için yazdığı “hâtem” redifli kasidesinin bir beytinde Bâkî, yüzüğün bu özelliğini paşanın cömertliğini övmek üzere bir hayal kurgulayarak dile getirmiştir. Şaire göre yüzük onun kapısına dilencilik etmeye gittiğinden dolayı kâsesini altın ve mücevherle doldurmuştur. Yani Ali Paşa öyle cömerttir ki kapısına dilencilığe gelen birine dahi altın ve mücevher saçmaktadır. Yüzüğün kâsesi ile kaş kısmı kastedilmektedir. Burada kaş kısmında değerli bir taş bulunan altın bir yüzükten söz edildiği düşünülebilir.

Var ise irdi der-i lutfuña şey’ lillâhe

K’eylemiş kâsesini pür-zer ü gevher hâtem⁸⁰ k. 19/35

Mühürlerin üzerinde padişahın ismi bulunması bakımından ve bütün yazışma, emir ve fermanların üzerine bu mühür basıldığından mührün padişahı temsilen cihanı hükmü altına aldığı söylenebilir. Aşağıdaki beyitte mührün padişahın ismiyle âlemi bir baştan bir başa kaplaması buna işaret etmektedir. Ali Paşa’nın övgüsünde zaman zaman padişaha da göndermeler yapan şair, onu tam anlamıyla yüceltmek için feleği, kadrinin yüzüğüne firuze bir taş olarak hayal etmiştir. Burada padişahla birlikte Ali Paşa’nın kendi adına düzenlenmiş mührün kastedildiğini düşünmek de mümkündür. Nitekim yukarıda söz edildiği gibi resmi yazılarda her iki mührün de yer aldığı bilinmektedir. “Nigîn” beyitte yüzük taşı anlamında kullanılmıştır.

Felek engüşterî-i kadriüne pîrûze nigîn

⁷⁸ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 605-606.

⁷⁹ Joseph von Hammer-Purgstall, **Osmanlı Mühürleri**, çev. Ümit Öztürk, İstanbul, PeraYayıncılık, 1999, s. 54.

⁸⁰ Yüzük galiba dilenmek için senin lutfunun kapısına erişmiş ki, kâsesini altın ve mücevherle doldurmuştur.

*Kapladı nâmuñ ile ‘âlemi yek-ser hâtem*⁸¹ k. 19/27

Benzer şekilde bir başka beytinde yine padişaha göndermede bulunarak mührünü ve dolayısıyla onun ismini ve kudretini yücelten Bâkî, nasıl başka mühür Süleyman mührünün yerini tutamazsa senin adına düzenlendiği için başka hiçbir mühür de bu mührün yerini tutamaz, demektedir. Şair “mühr-i Süleymân” ibaresinde Hz. Süleyman aracılığıyla Kanuni Sultan Süleyman’ın ismini de zikretmiş bulunarak aynı zamanda doğrudan padişahın kendisine işaret etmiş ve onun mührünü Süleyman mührü kadar değerli ve etkili bulduğunu ifade etmiştir. Diğer yandan şair burada “hâtem” kelimesiyle aynı zamanda kendi kasidesini kastederek güzel bir çağrışım daha ortaya koymuş ve “senin adına yazılmış bu “hâtem” redifli kasideye bedel başka bir kaside daha yoktur; bu kaside âdetâ Süleyman mührü gibi cihanda tektir ve yerini tutacak başka bir şiir daha yoktur” diyerek şiirini yüceltmıştır.

Bedel olmaz buña zirâ ki seniñ nâmuñadur

*Tutamaz mühr-i Süleymân yirin âher hâtem*⁸² k. 19/54

Mühür üzerine isim kazındıktan sonra kazınan yerlerin içi savatlama tekniğiyle doldurulur. Savat bir çeşit süsleme tekniği olmakla birlikte gümüş, bakır, kurşun ve kükürtün bir pota içerisinde eritilmesiyle hazırlanan bir karışımdır. Bu karışım soğumaya bırakılarak gümüş üzerine çelik kalemlerle açılan kanalların içine ekme yahut sürme biçiminde yerleştirilir.⁸³ Şair, bir beytinde mührü, üzerindeki savatla (sevâd) birlikte sahibinin devletinin parmağındaki parlak bir aya benzetmiştir. Beyitte “sevâd” kelimesi ile bahsi geçen savatlama tekniğine gönderme yapılmıştır. Mühür, yüzüğün madeninin parlaklığı bakımından aya benzetilirken, üzerinde ismin kazılı olduğu savatlanmış nakışlar ise ayın yüzeyindeki leke ve karaltılar gibi düşünülmüş olmalıdır.

Görinür nakş-ı nigîninde sevâd-ı mührüñ

⁸¹ Gökyüzü senin kadrinin yüzüğüne firuze bir taş (olduğundan) yüzük / mühür, isminle âlemi bir baştan bir başa kaplamıştır.

⁸² Senin adına düzenlendiği için buna eşdeğer olamaz; başka mühür Süleyman mührünün yerini tutamaz.

⁸³ Zeki Kuşoğlu, **Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken, 2006, s. 199.

*Devletüñ barmagına mâh-ı münevver hâtem*⁸⁴ k. 19/28

Bir başka beyitte paşanın eli devlet burcuna benzetilerek o elin üzerindeki mühür yüzüğünün hilâl ve yıldız şekilleri ortaya çıkarmasına şaşılmayacağı belirtilmiştir. Bu ifadeden mühürler üzerinde ay ve yıldız şekilleri olabildiği anlaşılmaktadır. Ay ve yıldızlar nasıl belli zamanlarda bir burcun üzerine toplanıyorsa, Ali Paşa'nın eli de devlet burcu olduğundan dolayı mührü ay ve yıldız şekilleri çıkartmaktadır. Elin devlet burcu olması, devletin en üst kademesini temsil etmesi ve memleketi etkileyen nihaî kararları onaylaması münasebetiyledir. Beyitte burc, hey'et, sûret, mâh-ı nev, ahter kelimeleri arasında tenasüp vardır.

Burc-ı devletdür eli eylese peydâ ne 'aceb

*Hey'et-i mâh-ı nev ü sûret-i ahter hâtem*⁸⁵ k. 19/23

Bir diğer beyitte kurgulanan hayalde ise kalemin methodilen kişinin lütuflarıyla kılıç vazifesi gördüğü, mührün ise onun kahıyyla hançer görevini üstlendiği, hançerin yaptığı işleri bitirdiği belirtilir. Kalem emir ve fermanları yazan âlet olması bakımından kılıç vazifesi görüyor olmalıdır. Yani şair burada tîg ve eltâf kelimelerini birlikte kullanarak senin lütufların, iyiliğin ve merhametinle kılıçlar işlemez olur, kılıca ve zor kullanmaya gerek kalmaz; kaleminin yazdığı emirlere kimse baş kaldırıp aykırı bir iş yapmadığından kılıcın göreceği işi kalem tek başına görür, demektedir. Padişahın imzası niteliğinde olan mühür de aynı şekilde bütün kararları nihayete erdiren, kesinleştiren bir semboldür. Bu bakımdan hançerin gördüğü işi görür. Beyitteki “bitirmek” fiili bir işi görmek, halletmek anlamında kullanılmıştır. Kelimenin aynı zamanda sonlandırmak, nihayete erdirmek manası taşıması “hâtem” kelimesiyle birlikte zikredilmesini anlamlı kılmaktadır. Diğer yandan kelime söz konusu anlamıyla mührün hançerin işini bitirmiş, yani hançere yapacak iş bırakmamış olmasına da çağrışım yapmaktadır.

Görür eltâfuñ ile maslahat-ı tîgı kalem

*Bitürür kahruñ ile hidmet-i hançer hâtem*⁸⁶ k. 19/34

⁸⁴ Yüzük kaşının nakşında mührünün karaltısı (savatı) görünür. (Bu hâliyle) mühür, senin devletinin parmağına parlak bir ay gibidir.

⁸⁵ Onun eli devlet burcudur; (parmağındaki) mühür yüzüğü yıldız ve yeni ay şekli ortaya çıkarsa buna şaşılır mı?

Bir kişiye mührün teslim edilmesi onun vezir olmasının işaretidir. Sadrazam Ali Paşa için padişahın ona mührü teslim etmesi ve böylelikle vezirlik makamında seçkin olmasının temenni edildiği beyitte buna gönderme yapılmaktadır.

Mesned-i sadr-ı vezâretde ser-efrâz olasin
*Kıla teslîm şehensâh-ı muzaffer hâtem*⁸⁷ k. 19/56

Mühürler üzerine ayet, hadis veya çeşitli güzel sözler yazılabiliyordu.⁸⁸ Bâkî'nin bir beytinde mühür, Kalem suresinin ilk ayetinde geçen “Nûn ve'l-kalem” ibaresini kalem, mürekkep ve mıstar istemeden yazmıştır, denilerek buna işaret edilmiştir. Mühürler üzerindeki yazılar hakkâkler tarafından çelik âletlerle kazınarak yazıldığı için bu yazıda normal yazılarda gerekli olan kalem, mürekkep ve mıstar gibi âletler kullanılmadığı söylenmiştir. Bununla birlikte mührün “Nûn ve'l-kalem” ayetini yazdığının belirtilmesi arka planda parmağın kaleme, mührün de yuvarlaklık bakımından nûn harfine benzetildiğini düşündürmektedir.

Yazdı hôş âyet-i Nûn ve'l-Kalem engüştüünde
*Ne midâd istedi ne hâme ne mıstar hâtem*⁸⁹ k. 19/29

Ayet ve hadisler dışında mühürlere güzel söz ve şiirler de kazınıyordu.⁹⁰ Kasidesinin tegazzüle geçiş beytinde Bâkî mührün Ali Paşa'nın meclisine hediye olarak bu güzel gazeli altın levhaya yazıp ezberlemesini istemektedir. Burada mühürler üzerine şiir yazılmasının yanı sıra meclislerde insanların birbirlerine hediye etmek üzere şiir okuması âdetine gönderme yapılmıştır. “Levh-i zerrîn” mühür yüzüğünün altın olduğunu göstermektedir.

⁸⁶ Kalem senin lütuflarınla kılıç vazifesi görür. Mühür senin kahrınla hançerin görevini halleder.

⁸⁷ Zaferler kazanan yüce padişah mührü teslim etsin (de böylelikle) vezirlik makamı payesinde seçkinlerden olasin.

⁸⁸ 17. Yüzyıl sadrazamalarından İbrahim Paşa'nın mühründe “İbrahim çok içli ve yumuşak huyluydu.” (Tevbe, 9/114) ayetinin yer aldığı belirtilmektedir. (Hammer-Purgstall, **a.g.e.**, s. 41.)

⁸⁹ Mühür ne mürekkep, ne kalem, ne mıstar istemiş, parmağında “Nûn ve'l-kalem” ayetini güzel bir şekilde yazmıştır.

Me'âlî'nin şu beytinde de mühürlerin üzerine yazı yazmanın âdet olduğu belirtilir: *Lebüñ üzre ne 'aceb olsa hat-ı 'anber-sâ / Hat yazarlar sanemâ resm durur hâtemde* g. 60/2 **Me'âlî**

⁹⁰ Pasarofça Antlaşması'ndan sonra 1719 yılında Viyana'ya gönderilen büyükelçinin Sadrazam Damat İbrahim Paşa'dan aldığı tasdik yazısının ortasındaki mühürde Farsça beyitler olduğu belirtilmektedir. (Hammer-Purgstall, **a.g.e.**, s. 45-46.)

Tuhfe-i bezmüñ için bu gazel-i rengîni
*Levh-i zerrîne yazup eylesün ez-ber hâtem*⁹¹ k. 19/38

Eskiden bilhassa önem ve gizlilik arz eden belgelerde veya içinde ferman, mektup vb. bulunan kese veya kutular üzerine erimiş mum akıtılıp üzerine mühür vurulurdu. Hazinesinin güvenliğini sağlamak için de aynı yönteme başvurulmaktaydı.⁹² Beyitlerde mühür ve mum kavramlarının birlikte kullanılması bu âdete işaret eder. Aşağıdaki beyitte padişahın mübarek ismini mumlayarak sakladığı için mührün kâinatı ele geçirmesine şaşılmayacağı belirtilmektedir. Mum aynı zamanda koruyucu özellikli bir madde olduğundan değer verilen, bozulması istenmeyen şeyler mumlanarak saklanırdı.⁹³ Mührün muma batırılması sonucu mühür üzerine kazınmış ismin erimiş mum üzerinde çıkması, onun mumlanarak saklandığını tahayyül ettirmiştir. Burada aynı zamanda tılsımların mumla saklanmasına işaret edilmektedir.⁹⁴ Padişahın ismi kâinatı ele geçirmeye yarayacak bir nevi tılsım olarak düşünüldüğünden mühür onu mumlayarak saklamaktadır. Dolayısıyla dünyayı ele geçirmesi şaşılacak bir durum değildir.

Ser-verâ mûmlayup ism-i şerîfüñ saklar
*Kâ'inâtı ne 'aceb kılrsa musahhar hâtem*⁹⁵ k. 19/25

⁹¹ Mühür, bu güzel gazeli senin meclisinin hediyesi olarak altın levhaya yazıp ezberlesin.

⁹² Tavernier hazine için padişahın aldığı önlemlerden söz ederken şu gözlemleri nakleder: “Padişah önünde beyaz bal mumundan şamdanlarla odaya girip iç hazinenin birinci kapısını açtırır. İçoğlanları ikişerli nizamda yürüyerek tonoz altındaki bölüme kadar padişahı izler. İpek kordonla bağlanmış torbalar buraya getirilir. Düğümün üstüne bir parça yumuşak, kırmızı bal mumu konur ve padişah bu mumun üstüne mührünü basar. Padişahın mührü, tahttaki padişahın adıyla birlikte daha önce belirttiğim sözleri içeren, altın bir yüzük biçimindedir. Daha sonra, torbalar ikişer asma kilit vurulmuş sandıklara yerleştirilir.” (Tavernier, **a.g.e.**, s. 99.)

⁹³ Şu beyit değer verilen şeylerin mumlanarak saklanmasına güzel bir örnek teşkil eder: *Fitil sanma saçuñ riştesini mûmlayup / Yüz ihtirâm ile koynunda götürür her şem'* muk. 240/2 **Emrî**

⁹⁴ Mum ve tılsım ilgisini şu beyitte de görmek mümkündür: *Bir tılsım ile cihân gencini hıfz etmek için / Mûmdan düzse olur Sedd-i Sikender hâtem* k. 6/2 **İshâk Çelebi**. Firdevsî-i Tavîl büyü ve tılsımlardan bahseden eserinde tılsımlı yazıların mumla saklanmasından söz eder. Güneş ikizler burcuna geldiğinde yapılacak bir daveti anlatırken bahsettiği tılsımı ak mum içine koyup nakışlı ipek içine sararak külâhta saklamak gerektiğini söylemektedir. (Fatma Büyükkarcı, **Firdevsî-i Tavîl and His Da'vet-nâme**, Harvard, Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1995, s. 154.

⁹⁵ Ey hükümdar! Mühür senin mübarek ismini mumlayıp saklamaktadır. Kâinatı ele geçirse buna şaşılır mı?

Benzer şekilde bir başka beyitte yine aynı meseleye temas edilmektedir. Bu kez cihan ülkesinin bir mum olduğunu söyleyen şair, Ali Paşa'nın mührü en yakın zamanda almasını temenni etmektedir. Yani şair bu ifadesiyle, mührün muma batırılması gibi sen de cihan mumuna mührünü vur, en yakın zamanda mührün sana teslim edilmesiyle dünyayı ele geçir demeye getirmektedir.

Mûmdur mülk-i cihân saña du'âm ol ki hemân
*'An-karîb eyleye Allâh müyesser hâtem*⁹⁶ k. 19/57

1.1.4.4. Kudûm

Kudûm uzak bir yoldan gelme, ayak basma demektir. Osmanlılarda padişah ve beraberindeki ordunun seferden dönüşleri için büyük kutlama törenleri yapılması âdetti. Selânikî Mustafa Efendi III. Mehmed'in seferden dönüşü üzerine yapılan kudûm törenlerini detaylı olarak anlatır. Buna göre tüccarlar ve kumaşçı esnafı ellerine serâser, dîbâ, atlas, kemha ve serenkleri alıp uzatarak kumaş sergilerler. Sultanın geçeceği yolda misk ve amber buhurları yakılır; fetih dolayısıyla şükürler ve dualar edilir, kurbanlar kesilir. Esnaf alayı sergiledikleri maharetler ve yaptıkları gösterilerle devletin iktidar gücünü bütün ihtişamıyla din ve devlet düşmanlarının gözleri önüne serer.⁹⁷

Padişah veya devlet büyüklerinin savaş veya başka bir vesileyle gittikleri yerlerden dönmeleri yahut görev icabı bir yere gelmeleri münasebetiyle yazılan şiirlere “kudûmiyye” adı verilir.⁹⁸ Kanunî'nin seferden dönüşü üzerine kaleme alınan dizelerde onun gelişyle şehrin İrem bağları ve cennet bahçelerinin kışkandığı bir yer haline geldiği söylenerek sultan yüceltilmiştir. Şehrin cennet bahçelerini ve İrem bağlarını kışkandıracak hale gelmesi; karşılama törenlerinde her tarafın süslenmesi, değerli kumaşların sokaklara gerilmesi, ortalıkta düğün - bayram havası esmesi ve eğlence için birçok hazırlığın yapılmasıyla ilgili olmalıdır.

İtdi şehri şeref-i makdem-i sultân-ı cihân

⁹⁶ Cihan ülkesi bir mumdur; sana duam hemen, en kısa zamanda Allah sana mührü nasip etsin.

⁹⁷ Selânikî, **a.g.e.**, s. 652-653.

⁹⁸ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 310.

*Reşk-i bâg-ı İrem ü gayret-i gül-zâr-ı cinân*⁹⁹ k. 2/1

Ordunun zafer kazanması ve padişahın seferden sağ salim dönüşü halk üzerinde büyük sevinç uyandırır. Donanma şenlikleri bir bakıma bu mutluluğun dışa vurumudur. Bunu ifade eden mısralarında Bâkî, tekrar padişaha kavuştukları için mutluluktan kalplerinin gül gibi açıldığını söyleyerek Allah’a şükreder:

Hamdû li’llâh visâl-i Şeh-i ferhunde-hısâl

*Kalbümüz açdı yine niteki verd-i handân*¹⁰⁰ k. 2/9

Aşağıdaki beyitte kudûm törenlerinde padişahın ayağına saçı saçılması ve yollarına değerli kumaşlar serilmesine gönderme yapılmaktadır. III. Mehmed’in Eğri Seferi’nden dönüşü üzerine kaleme alınan kasidede yer alan beyte göre yağmur bulutları padişahın yoluna inci ve mücevher saçmalı, parlak güneş de baştan başa atlas ve dîbâlar döşemelidir. Beyitte bulutların yağdırdığı yağmurlar inci ve mücevhere benzetilirken, güneşin ışıkları, dokunuşunda ipek ve altın gibi parlaklık veren malzemelerin kullanıldığı değerli kumaşlardan atlas ve dîbâ şeklinde hayal edilmiştir. Baştan başa anlamına gelen “ser-â-ser” de ayrıca dokunuşunda yoğun biçimde altın tel kullanılan değerli bir kumaş ismi olması bakımından dikkat çekicidir. Yukarıda değinildiği üzere Selanikî’nin naklettiklerine bakıldığında beyitte çizilen tablonun tamamen gerçek olduğu anlaşılmış olacaktır.

Dür ü gevher nisâr itsün yolına ebr-i bârânî

*Ser-â-ser atlas u dîbâ döşetsün mihr-i rahşânî*¹⁰¹ k. 14/8

Bâkî aynı sevinci başka mısralarında halkın başına güneş doğması şeklinde tanımlar. Halkın başına güneş doğması, onların içinde bulundukları sevinçli ruh halini betimlerken, ikinci mısradaki padişahın üzengisinin dünyayı aydınlattığı göz önünde bulundurulacak olursa, onun atının üzengisinin güneşe benzetildiği ve halkın başına doğan güneşin de bununla irtibatlandırıldığı anlaşılabılır. Padişahların

⁹⁹ Cihan sultanının dönüşünün şerefi, şehri İrem bağlarının ve cennet bahçelerinin kışkandığı yer haline getirdi.

¹⁰⁰ Allah’a hamdolsun ki, mübarek yaradılışlı sultanın vuslatı yine gül gibi gönlümüzü açtı.

¹⁰¹ Yağmur bulutu, yoluna inci ve mücevher saçsın. Parlayan güneş, baştan başa atlas ve dîbâ döşetsin.

üzengilerinin altın veya gümüşten yapıldığı düşünüldüğünde şairin kurduğu hayalin dayanağı ortaya çıkmış olacaktır.

Kudûm-ı şâh ile halkuñ bu gün başına gün togdı
*Yine tâb-ı rikâbından cihanı kıldı nûrânî*¹⁰² k. 14/2

Selanikî, III. Mehmed'in Eğri seferinden dönüşünü anlatırken zengin - fakir, yaşlı - genç birçok insanın padişahı karşılamaya çıktığını ve onun cemalini görme arzusuyla dolu olduklarını ifade eder. Öylesine bir izdiham vardır ki söze dökülmesi ve anlatılması mümkün değildir.¹⁰³ Bâkî de bu manzarayı tasvir eden beytinde padişahı güç ve kudretiyle Süleyman Peygamber'e benzeterek onun sancağının gölgesine bütün âlemin toplandığını, sancağı altındaki insanların sayısının çekirge ve karınca ordusundan daha fazla olduğunu belirtir. Görüldüğü üzere Selanikî'nin tasvir ettiği görüntülerle Bâkî'nin mısraları birebir örtüşmektedir.

Süleymân gibi haşr oldu livâsı zıllına 'âlem
*Ziyâde leşger-i mûr u melahdan âdem oğlanı*¹⁰⁴ k. 14/11

1.1.4.5. Mehter ve Nevbet Vurma

Mehter, Osmanlı Devleti'nin askerî mızıkâ takımıdır. Zurna, nakkâre, nefir, zil, davul ve kösten oluşur.¹⁰⁵ Mehterin belirli vakitlerde resmî yerlerde çalınmasına ise "nevbet" adı verilir.¹⁰⁶ Nevbet saltanat alâmetlerindendir. Padişahın bulunduğu yerde yani padişah seferde ise çadırının önünde¹⁰⁷, değilse saraydaki belirli yerde her gün bir defa ikindi zamanında nevbet çalmak kanundu. Bundan başka padişah

¹⁰² Yine üzengisinin parlaklığı dünyayı aydınlattı. Bu gün sultanın dönüşüyle halkın başına güneş doğdu.

¹⁰³ Selânikî, **a.g.e.**, s. 652.

¹⁰⁴ Tıpkı Süleyman peygamber gibi, cihan (o padişahın) sancağının gölgesine toplanmıştır. (Sancağının gölgesinde toplanan) insanlar çekirge ve karınca ordusundan fazladır.

¹⁰⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, Ankara, TTK, 1988, s. 273.

¹⁰⁶ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 683.

¹⁰⁷ "Padişah savaşa gittiği zaman, çavuşlar ve diğer önemli hizmetkârları her gün ikindiden sonra padişahın çadırının önüne gelip birlikte davul, zurna [mehter] çalarak ona mutluluk ve başarı dileklerinde bulunurlarmış." (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 479.)

cülûslarında, kılıç alaylarında, zafer haberi geldiğinde, arife divanlarında ve düşünlerde de nevbet çalınırdı.¹⁰⁸

Bâkî aşağıdaki beyitte şöhretinin nevbetinin felek damında çalındığını ve nakkâresinin cihana velvele saldıgını belirtir. Herhangi bir belirleyici kelime veya ibare bulunmadığından burada “ıştîhâr”, yani şöhret bulma ile kastedilen âşıklık kabiliyeti veya şairin şiir sanatındaki üstünlüğü olarak düşünülebilir. Nazımdaki kudretine dikkat çektiği düşünülecek olursa şair kendisinin gerçekte de olduğu gibi şiirin sultanı olduğunu ima etmeye çalışmıştır. Nakkâre yarım küre biçiminde iki küçük davuldan ibaret vurmali bir çalgıdır. Bir çift ahşap çubukla çalınır. Beyitte geçen “bâm-ı felek” (feleğin damı) ibaresinden nevbetin kule vb. yüksekçe bir yere çıkılarak çalındığına işaret edilmektedir.¹⁰⁹ Nitekim Evliya Çelebi zamanında padişah mehterhanesinin yeni sarayın Demirkapı mevkiinde olduğu ve buradaki kuleden her gece yatsı namazından sonra nevbet çalınıp padişaha dua edildiği belirtilir.¹¹⁰

Nevbet-i ıştırûrumuz bâm-ı felekde çalınur
*Gulgule saldı ‘âleme velvele-i nekâremüz*¹¹¹ g. 202/3

Yukarıdaki beyittekiyle hemen hemen aynı bir tablo şu beyitte de mevcuttur. Bu kez şair daha net bir ifadeyle zamanın söz ülkesinde nevbetini çaldığını söylemekte ve şöhret davulunun gümbürtüsünün ufukları kapladığını belirtmektedir. Yani artık söz ülkesinin sultanı olma sırası kendisine gelmiştir. Bu ifadelerle şairin şöhret basamaklarını tırmanıp zirveye ulaştığı dönemleri düşünmek mümkündür.

Mülk-i sühandâ nevbetümüz çaldı rûzgâr
*Âfâkı tutdı velvele-i kûs-ı ıştırhar*¹¹² k. 17/9

¹⁰⁸ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 273-274, 275.

¹⁰⁹ Benzeri bir tablo şu beyitlerde de görülmektedir: *Çalındı bürc-i sipîhr üzre nevbet-i şâdî / Güneş nakâre-i zer Zühre-i felek mehter Nev’î* k. 16/5; *Çalındı bâm-ı felekde nekâre-i devlet / Pür etdi debdebe-i müjde gûş-ı eyyâmı* k. 21/2 **Nef’î**

¹¹⁰ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 274.

¹¹¹ Felek damında şöhretimizin nevbeti çalınmaktadır. Nakkâremizin sesi âlemde gümbürtü koparmıştır.

¹¹² Zaman söz ülkesinde nevbetimizi çaldı. Şöhret davulunun gümbürtüsü ufukları kapladı.

Bir diğ er beytinde yine söz söylemede, yani ş ir sanatında padişahlık sırasının artık kendisine geldiğini söyleyen ş air, saltanat k  s  n  n sesinin Dehl  ’da Hüsrev’in kulağına kadar ulaştığını belirtmiştir. Osmanlı ş airlerinin ş iirde kendilerini tarihte gelmiş geçmiş büyük ş airlerle kıyaslamaları gelenek halini almıştır. Burada da Bâkî kendi saltanat k  s  n  n sesinin Hüsrev-i Dihlev  ’nin kulağına eriştiğini söyleyerek artık ş iirde onun ayarında bir ş air olduğunu kanıtladığını ima etmeye çalışmıştır. “K  s” (k  s), mehterhanedeki büyük davullara denir. Beyitte “nevb  t” sıra anlamında kullanılmış, padişahlık nevb  ti anlamına da gönderme yapılmıştır. “Değmek” fiili ise ulaşmak, erişmek, gelmek anlamındadır.

Bâkî s  handa nevb  t-i ş  h   sa  na deg  p

*Dehl  da g  ş-ı Husreve irdi sad  -yı k  s*¹¹³ g. 212/7

Aşk bütün duygulara galip gelmesi ve insanın gönlünü ele geçirip hislerini yönetmesi sebebiyle sultana benzetilir. ş air aşk em  rinin padişahlara yaraşır ş ekilde yedi iklimde beş vakit nevb  t çaldırıp gökyüzünün dokuz kubbesini yankılandırđını söyler. Nebât Osmanlı’da normal zamanlarda günde bir kez ikinci vakitleri  alınmakla birlikte Selçuklu sultanlarının günde beş defa namaz vakitlerinde nevb  t  aldırđıkları bilinmektedir.¹¹⁴ Beyitteki “penç-nevb  t” ibaresi buna işaret eder. ş airler, sözcüklerin çağrışım alanını genişletmek, bilgi düzeylerini ve sanat kabiliyetlerini ortaya koymak amacıyla kullandıkları kelime ve kavramları son derece titizlikle seçerler. Bu gerçek göz önünde bulundurulduğunda göğün dokuz katmanını kastetmek üzere “n  h kıb  b” ibaresinin kullanılması dokuz sayısı ve mehter arasında bir ilgi olabileceği şüphesini uyandırmaktadır. Nitekim mehter takımında her sazdan dokuzar tane bulunur ve padişaha ait olan bu en büyük takıma “dokuz kat mehter” denilirdi.¹¹⁵ Dokuz sayısı bu çağrışımı vermek amacıyla beyte bilinçli olarak yerleştirilmiştir.

Husrev  ne penc-nevb  t çaldı heft-ikl  mde

¹¹³ Bâkî! S  z söyleme sanatında padişahlık sırası sana gelip k  s  n sesi Dehl  ’da Hüsrev’in kulağına erişti.

¹¹⁴ Abdülkerim   zaydın, “Nebât”, **D  A**, c. 33, İstanbul 2007, s. 39.

¹¹⁵ 17. yüzyılda mehterhane on iki kata çıkarıldı ve dokuz kat mehter sadrazamla     tuğlu paşalara tahsis edildi. En küçük mehterhaneler ise bir tuğlu paşalara verilen     kat olanlardı. (Nuri   zcan, “Mehter”, **D  A**, c. 28, Ankara 2008, s. 547.)

*Nüh kıbâbın yankulandurdu sipihrüñ mîr-i ‘aşk*¹¹⁶ g. 236/3

Mehter çalındığında ortalığı müthiş bir ses ve gürültü kaplar.¹¹⁷ Aşağıdaki beyitte aşkın âlemi kaplayan sesinin nefiri ve davulunun gümbürtüsünün âlemi titretip yeryüzünde deprem etkisi oluşturduğunun söylenmesi bu gerçeğe işaret etmektedir. Aşkın etkisinin gücü böyle bir benzetmeyle dile getirilmiştir. Mehter takımı sazlarından olan “nefîr” boru şeklinde olup uzun ve pirinçtendi. Konik biçimde, birkaç bükümünden mürekkep ve perdesizdi.¹¹⁸

Lerze virdi ‘âleme saldı zemîne zelzele

*Gulgul-i kûs u nefîr-i sîr-i ‘âlem-gîr-i ‘aşk*¹¹⁹ g. 236/5

Nevbet kimi zaman sabah vakitlerinde de çalınırdı.¹²⁰ Aşağıdaki beyitte sabah vakti kuşların ötüşü ve dağların yankısı padişahlık nevbetinin sesine benzetilmiştir. Yani şair söz konusu tabiat hadiselerini padişah için nevbet çalınması şeklinde hayal ederek hüsn-i talil yapmıştır. “Subh-dem” ibaresi seher vakti nevbet çalınmasına işaret eder.

Subh-dem velvele-i nevbet-i şâhî mi degül

*Savt-ı mürgân-ı hoş-elhân u sadâ-yı kûh-sâr*¹²¹ k. 18/9

1.1.4.6. Otağ (bâr-geh, hayme)

Osmanlı padişahlarının çadırlarına “otağ-ı hümayûn” denirdi. Otağ-ı hümayunun rengi kırmızı olmakla birlikte otağlar diğer çadırlardan çok daha büyük, gösterişli ve süslemeliydiler. Padişah sefere çıkacağı zaman çadırı kurmakla görevli

¹¹⁶ Aşk emîri yedi iklimde padişahlara yaraşır biçimde beş vakit nevbet çaldırıp gökyüzünün dokuz kubbesini yankılandırırdı.

¹¹⁷ Bilhassa savaşlarda düşmana korku salmak için mehter çalındığı bilinmektedir. Selçuklu Devleti tarihlerinde savaşlarda tarafların tablhanelerinin vurduğu nevbetlerle etrafı dolduran kös, davul ve borazan sesleri yüzünden cihanın yerinden oynadığı, kılıç ve kalkan şakırtılarıyla muazzam bir gürültünün dünyayı sardığı belirtilmiştir. (Nuri Özcan, **a.g.m.**, s. 546.)

¹¹⁸ Pakalın, **a.g.e.**, s. 448.

¹¹⁹ Aşkın cihanı tutan sesinin nefiri ve davulunun gümbürtüsü dünyayı titretip yeryüzünde deprem etkisi oluşturdu.

¹²⁰ Fatih döneminde de seher vakti, öğle ve yatsı namazlarından sonra olmak üzere günde üç nevbet çalınmaktaydı. (Nuri Özcan, **a.g.m.**, s. 547.)

¹²¹ Sabah vakti güzel ötüşlü kuşların sesi ve dağların yankısı padişahlık nevbetinin gümbürtüsü değil midir?

çadır mehterleri önceden gidip belirlenen yere otağı kurarlardı.¹²² İngiltere kralı II. Charles'ın sefaret papazı Dr. John Covell Osmanlı'da bulunduğu süre içinde kaleme aldığı günlüğünde padişahın çadırı hakkındaki gözlemlerini şöyle aktarır:

“Ana gövde sekiz ayak uzunluğunda bir kaidenin üstünde oturtulmuş olup birkaç küçük ayaklıkla tutturulmuştu; üst köşelerinde dört ve tepesinde bir altın top bulunan kırmızıya bakan mor bir bezle kaplanmıştı, köşeler yukarı kıvrılmış olup daha fazla hava alması için halkalar ve tahta düğmelerle tutturulan yan tarafı istendiğinde tamamıyla açılabilirdi. Bu köşkün veya çadırın yeri istendiğinde değiştirilebilirdi. (...) Edirne'deki nişangâhta şehzadeler için de bir çadır vardı. İlk çadır kare şeklinde olup bir taraftan yedi tahta kazık diğer yandan da dört kazık tarafından destekleniyordu. On beş adım uzunluğunda ve on iki adım genişliğindeydi; tepesi düz olup iplerle tutturulmuştu; ortasında büyük yuvarlak bir çiçek vardı. Hava soğuk olduğunda yan tarafları arzu edildiği gibi açılıp kapanabilirdi; dışında her direğin üstünde altın bir top veya çiçek saksısı vardı. İkinci çadır yuvarlak olup ortasından bir perde çekilerek ayrılabilirdi. Perdenin dış tarafında kurulan divana padişah oturur ve karşısında da devletin vekilleri yerlerini alır; iç veya arka taraflarda elçiler ve diğerleri otururdu.”¹²³

BD'nda padişah çadırı için “hayme” ve “bâr-geh” kelimeleri kullanılmıştır. Bâkî gözlerini bir otağa, kirpiklerini ise onun çadır iplerine benzettiği bir beytinde hayal padişahının gelip buraya yerleşmesine şaşmamak gerektiğini belirtir. Hayallerin gözlerin içinde canlandırıldığı düşüncesi, gözlerin bir çadıra, hayallerin de bu çadıra konmuş bir padişaha benzetilmesine sebep olmuştur. Hayallerdeki baş kişinin sevgili olduğu düşünülecek olursa padişahla kimin kastedildiği daha iyi anlaşılmış olacaktır. Beyitteki ifadelere bakıldığında sözü edilen çadırın (hayme) padişaha mahsus otağ olduğu açıktır. “Tınâb” çadır kumaşını gerili tutmak için çadırı yere sabitlemek üzere dikilen kazıklara bağlanıp çekilen iptir. Göz kapakları etrafında dizilmiş kirpikler çadırın dört bir yanında gerili bir şekilde bulunan bu iplere benzetilmiştir.

Haymedür gözlerüm tınâb müjem

¹²² Uzunçarşılı, **Osmanlı Saray Teşkilâtı**, s. 270; Cenap Çürük, “Çadır”, **DİA**, c. 8, İstanbul 1993, s. 164.

¹²³ John Covell, **Bir Papazın Osmanlı Günlüğü**, çev. Nurten Özmelek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2009, s. 92-93.

N'ola ger konsa aña şâh-ı hayâl¹²⁴ g. 314/4

Bahar tasvirinin yapıldığı bir beyitte baharın saltanat otağını kurduğu, çimenin Cem'in tahtı, lâlenin ise İskender'in tâcı olduğunu belirtilir. “Bâr-geh” otağ anlamındadır. “Bâr” izin, “geh” yer demek olup padişahların otağı izin verilerek girilen yer olmak bakımından “bâr-geh” olarak adlandırılmıştır.¹²⁵ Burada baharın saltanat çadırını kuran çadır mehteri olarak hayal edildiği düşünülebilir.

*Saltanat bâr-gehin kurdı yine fasl-ı bahâr
Taht-ı Cemşîd çemen tâc-ı Sikender lâle¹²⁶ g. 466/2*

Feridun Bey için yazdığı bir kasidesinde Bâkî memleket ve millet yeşilliğinin onun mektubunun satırlarından tazelik bulunduğunu, din ve devlet otağının kaleminin direkleriyle (sütûn) ayakta durduğunu belirtir. Çadır kurulurken çadırı yere sabitleyecek kazıklar toprağa çakılarak ipler kazıklara takılır, çadır örtüsü direklerle yukarı kaldırılırdı. Kazıklara bağlamaya yarayan ipler (tınâb) ve iç bölmelerde kullanılan kuşak ve kolonlar çadırı sağlam tutan başlıca elemanlardır.¹²⁷ Kasidede methedilen kişinin kaleminin din ve devlet otağını ayakta tutan bir sütuna benzetilmesi bu yüzdendir. Burada kastedilen, emir, ferman veya güçlü düşünce ve fikirleri yazarak devlet yönetiminde söz sahibi olmaya yarayan kalem olmalıdır. Bu şekilde din ve devlet çadırı ayakta durarak bekası sağlanmış olmaktadır.

*Sütûr-ı nâmesinden mülk ü millet sebzesi hurrem
Sütûn-ı hâmesinden dîn ü devlet haymesi ber-pâ¹²⁸ k. 27/15*

Diğer yandan beytin bağlamına bakıldığında yukarıda birinci mısra da yer alan satırlar anlamındaki “sütûr” kelimesiyle bahçelerde açılan sulama kanallarının yahut küçük ırmakların kastedildiği izlenimi uyanmaktadır. Bilindiği üzere sıra sıra dizili

¹²⁴ Gözlerim bir otağ, kirpiklerim onun tınabıdır. Hayal padişahı (gelip) oraya konsa buna şaşılır mı?

¹²⁵ Şentürk, **a.g.e.**, s. 407.

¹²⁶ Bahar mevsimi yine saltanat otağını kurdu. Çimen Cemşid'in tahtı, lâle İskender'in tâcıdır.

¹²⁷ Taciser Onuk, **Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX. Yüzyıl)**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2005, s. 30.

¹²⁸ Memleket ve millet çimenliği, onun mektubunun satırlarından tazelenmiştir. Din ve devlet otağı kaleminin direğiyle ayaktadır.

şeylerin geneline *sütûr* denir.¹²⁹ Su arklarının sıra sıra görünümü bir satır izlenimi uyandırdığından böyle bir ifade kullanılmış olmalıdır. Kolayca anlaşılacağı gibi “nâme” ile resmi yazışma ve devlet yönetimi hakkında yazılan mektup ve yazışmalar kastedilmiştir. Bu yazıların satırları memleket ve millet çimenliğini sulayarak taze tutan bir su arkı gibi düşünülmüş olmalıdır. Burada eklenecek bir diğer not ise kasidenin Feridun Bey’in sarayı hakkında yazılmış olmasıdır. Dolayısıyla buradaki ifadeleri, şair öncelikle Feridun Bey’in kendi şahsiyeti için söylemiş olsa da, bilhassa ikinci mısra da söylediğini onun yeni inşa ettirdiği saray için de yorumlanacak biçimde kullanmıştır. Yani aynı zamanda onun sarayının direkleri ve sütunları âdetâ din ve devlet çadırını ayakta tutuyor gibidir. Zira bu saray devlet için önemli bir insanı barındırmak üzere inşa edilmiştir.

Otağlar gezici saray niteliğindeydi. Padişah sefere çıktığında saray bütün teşkilâtıyla otağlarda temsil ediliyordu. Öyle ki saray ve müstemilatında görülen en ince mimari üslûp, detay ve süslemeleri dahi bu çadırlarda aynıyla görmek mümkündür. Bu bakımdan otağlar ve mimarî arasında birebir ilişki bulunmaktadır.¹³⁰ Aşağıdaki beyitte güneş, padişah çadırındaki altın bir şemseye benzetilmiştir. Eski mimarî yapılar da, bilhassa kubbe süslemeleri arasında şemse adı verilen işlemeli güneş motifleri çok yaygındır. Bu motiflerin kubbelerde olduğu gibi çadırın üst kısımlarında aynen kullanıldığı bilinmektedir. Burada güneşin şemseye benzetilmesi, motifin kendisinin güneş ismi taşımasının yanı sıra bu süslemelerde altının yoğun biçimde kullanılmasından dolayıdır. Beyitte de altın tellerle işlenmiş bir otağ şemsesinden söz edildiği anlaşılmaktadır.

¹²⁹ “Satır” sıraya denir, saf manasına, yazı, ağaç ve cemaat sırası gibi... (Firûzâbâdî, **Okyanûsü'l-basît fî Tercemeti'l-Kâmûsü'l-Muhît**, c. 2, terc. Mütercim Âsım, [İstanbul], Takvimhane-i Âmire, 1272 [1855] s. 392.) Satır ve ırmak benzetmesinin yer aldığı bazı beyitler şunlardır: *Sütûr-ı emridir bir cûy-bâr-ı lutf u himmet kim / Biter anıñla bâğ-ı mekrümetde miyve ma'nâda* k. 14/5 **Ârif Süleyman**; *Habâbı noktadur üstinde anuñ / Sütûr-ı nazmum enhâr-ı suhandur* k. 4/3 **Cem'î**. Asker safları ve satır arasında da ilgi kurulur: *Saf bağladı sütûr-ile Bâlî kasîdede / Dizdi hurûf alayını düşmen ola habîr* k. 15/18 **Bâlî Çelebi**; *Behişt nice saf 'asker çeküp şî'rüm sütûrından / Yine mülk-i belâgatde bugün bir kal'a aldum ben* g. 429/5 **Behiştî**

¹³⁰ Kemerler, sütunlar, sütun başlıkları gibi mimarî unsurlar çadır kumaşlarında desen olarak gerçeğini temsil edecek şekilde yer almaktaydı. Meselâ Topkapı Sarayı'nda önünde törenler yapılan Akağalar Kapısı denilen üçüncü kapının yerini otağlarda zokak almaktadır. Zokaklar genellikle kemer dizileriyle süslenmiştir. Bu da, zokakla çevrilmiş otağ-ı hümayun çadırlarına sanki etrafları revaklarla sarılıymış havası vermekteydi. Zokak revakların, sayeban sundurmanın, çadırın kendisi de arz odasının fonksiyonunu yüklenmiştir. (Nurhan Atasoy, **Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları**, İstanbul, Aygaz, 2000, s. 56.) Belgelerde çadırlar için “inşa etme” tabirinin kullanılması da çadırların bezden birer mimarî eleman olduğunu anlatıyor gibidir. (a.g.e., s. 81.)

Mu'allâ bâr-gâhuñda güneş bir şemse-i zerrîn
*Murassa' pâ-yi tahtuñda felek bir dâne pîrûze*¹³¹ g. 417/9

1.1.4.7. Para Bastırmak

Her yeni padişah tahta geçtiğinde darphanede onun adına sikke kestirilirdi. Sikkelerin üzerinde padişahın ve babasının ismi, paranın kesildiği darphane ve tarih bulunurdu.¹³² Aşkın ezeli oluşunun ifade edilmeye çalışıldığı aşağıdaki beyitte aşk bir padişaha benzetilerek ay, sancağını gökyüzüne dikmeden önce aşk padişahının adına şâhî sikke bastırıldığı söylenmektedir. Para bastırmak hükümdarlık alâmetlerinden biridir. Beyitteki ifadeye göre aşk daha dünya yaratılmadan, ay gökyüzünde görünmeden evvel var olmuş ve padişahlığını ilan etmiştir. Şâhî İran kaynaklı bir para çeşidi olup 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da görülmeye başlanmıştır. Şâhîler gümüş veya altın olabiliyordu.¹³³ Şâhî aynı zamanda kelime anlamı itibarıyla padişahlık, padişaha ait olma anlamındadır. Sikke-i şâhî bu anlamıyla ele alındığında beytin ikinci mısraı aşk hükümdarının adına padişahlık sikkesinin, yani tahta geçiş sembolü olan paranın yürürlüğe girmesi şeklinde de anlaşılmaya müsaittir.

Sancagın dikmezden evvel mâh çarhuñ bâmına
*Sikke-i şâhî yürürdi mîr-i 'aşkuñ nâmına*¹³⁴ g. 457/1

1.1.4.8. Pâyendâz

Padişahlar sefer yahut başka bir münasebetle İstanbul dışına çıktıklarında uğradıkları yerlerde yolun üzerine ve atının ayağının altına "pâyendâz" adıyla kumaş

¹³¹ Senin yüce otağında güneş altın bir şemsedir. Mücevherlerle süslü tahtının ayağında gökyüzü bir tane firuzedir.

¹³² Fatma Meliha Şen, "Tacizade Cafer Çelebi Divanı'nda XV. ve XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı", Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2002, s. 17.

¹³³ Erdoğan Merçil, "Şâhî", *İA*, c.11, İstanbul 1979, s. 281; Robert Mantran, **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, c. 1, çev. Mehmet Ali Kılıçbay - Enver Özcan, Ankara, TTK, 1990, s. 216. Şiirde sikke-i şâhî genellikle altın olarak zikredilmiştir: *Kadrüm artar ruh-ı zerd üzre itüñ bassa kadem / Sikke-i şâhî ile mu'teber olur altun* g. 316-36/2 **Hayâlî**; *Ca'fer ki seniñ aduñ dâg urdı kolına / Gûyâ zer üstine kodı sikke-i şâhî* g. 223/5 **Ca'fer Çelebi**

¹³⁴ Ay, sancağını feleğin damına dikmeden önce aşk hükümdarının adına (basılan) şâhî sikke yürürlüğe girmişti.

döşenirdi.¹³⁵ Bu âdet özellikle kumaşın çok değerli bir meta olduğu eski devirlerde hem bir değer verme ve hürmet göstergesi hem de zenginlik ve ihtişamın sembolüydü. Kılıç kuşanma merasimlerinde yere serilen kumaşlar rütbelerine, hisselerine göre harem ağaları ve baltacılar arasında paylaştırılırdı.¹³⁶

III. Mehmed'in Eğri seferinden dönüşü üzerine kaleme alınan kasidede zafer kazanan padişahın yoluna yağmur bulutunun inci ve mücevher saçması, parlayan güneşin baştan başa atlas ve diba kumaşlar döşetmesi istenmektedir. Bir önceki beyitte “*Bisât-ı emni bast itdi basât-i ‘arza ikbâli / Ne deñlü kılta ta’zîmi felek ol şâha erzânî*” diyerek feleğin padişaha saygı ve hürmet göstermesi gerektiğini ifade eden şair, bu beyitte yağmur bulutu ve güneşi kullanarak her birinin normal hallerini padişaha saygı ifadesi olarak şairane biçimde yorumlamıştır. Atlas ve dîbâ iki kıymetli kumaştır. Baştan başa anlamına gelen “serâser” kelimesi de aynı zamanda değerli bir çeşit kumaş çeşididir. Güneşin sultanın yollarına kumaş döşediğinin söylenmesi, güneşin ışıklarıyla ipek karışımı, altın tellerle dokunmuş ve işlenmiş, parlak bir görünüm arz eden bu kumaşlar arasında kurulan ilgiden kaynaklanmaktadır.

Dür ü gevher nisâr itsün yolına ebr-i bârânî
*Ser-â-ser atlas u dîbâ döşetsün mihr-i rahşânî*¹³⁷ k. 14/8

Eğri seferi dönüşü yapılan görkemli törenler ve değerli kumaşların yalnızca yollara serilmekle kalmayıp kumaşçı esnafı tarafından karşılama alanında dekor olarak tutulup sergilenerek ve dükkanlara asılarak gerçekleştirilen göz kamaştırıcı teşhirler tarih kaynaklarında detaylı bir şekilde anlatılmaktadır. Dolayısıyla bu ve benzeri beyitlerde parlak güneşin padişahın yollarına değerli kumaşlar sermesi gibi çizilen mübalağalı tablolar, geneli altın ve gümüş kılaptanlarla dokunmuş bu

¹³⁵ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 62. Sultan II. Mustafa'nın Temeşvar'dan dönüşünde Edirne'de Kazancı köprüsünden karşılanışında ayağının altına kumaş serilmesi ve yapılan teşrifat töreni şöyle anlatılır: “Padişah ayakları altına serilen kumaşlardan yürüyerek Bâb-ı Hümayûndan doğruca saraya inip arz odasına geldi. Sadrazamla şeyhülislam sancak-ı şerifi getirip burada padişaha teslim ettiler ve yerine koydular. Buna karşılık sadrazama kürklü ve sade iki kat hil’at-i fahire, şeyhülislama da beyaz çuhayla kaplı samur erkân kürkü giydirildikten sonra padişah, valde sultanın gönderdiği ata binerek hareme gitti. (Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa, **Nusretnâme**, haz. İsmet Parmaksızoğlu, c. 1, fs. 3, İstanbul, MEB, 1964, s. 307.)

¹³⁶ Nurhan Atasoy vd., **İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı**, TEB, 2001, s. 25.

¹³⁷ Yağmur bulutu yoluna inci ve mücevher saçsın. Parlayan güneş, baştan başa atlas ve dîbâ döşetsin.

kumaşların ışıltılı görüntüsü düşünüldüğünde, yalnızca hayali bir tablo olmayıp bu gösterileri bire bir yansıtan gerçeklik kesitleridir.¹³⁸

Sadrazam Ali Paşa için yazılmış “bahâriyye”nin bir parçası olan aşağıdaki beyitte bahar bir sultana benzetilerek onun teşrifi nedeniyle güneşin yolları dibalar ile döşediği ifade edilmektedir. Yukarıdaki beyitte olduğu gibi padişahı karşılama töreninde yollara kumaş sermeden söz edilen beyitte güneşin yolları dîba kumaş ile döşemesi parlak ve her yanı kaplayan ışıklarından kinaye olmalıdır.

Döşedi mihr-i felek yolları dîbâlar ile

*İtdi teşrîf çemen mülkini sultân-ı bahâr*¹³⁹ k. 18/8

Nevruz konulu bir gazelde yine aynı mazmunun söz konusu edildiği görülmektedir. Aynı anlama gelen “ser-be-ser” ve “ser-â-ser” kelimelerinin bir arada kullanılması dikkat çekmekle birlikte “ser-â-ser” kelimesinin burada kumaş anlamında kullanıldığı şüphesizdir. Yere serâser kumaş serilerek ilkbahar padişahı karşılanmak istenmiştir. Beyitte önceki beyitlerde olduğu yine güneşin ışıklarının yollara değerli kumaşlar döşemiş gibi hayal edildiği dikkati çekmektedir.

‘Âlem müzeyyen pertev-i hûrşîd-i ‘âlem-tâb ile

*Nat’-ı serâser saldılar rûy-ı zemîne ser-be-ser*¹⁴⁰ g. 78/2

Sevgili en büyük saygı ve hürmeti hak eden kişidir. Onun eşsiz vasıflarını yazmak bir kalem için şeref olarak addedilir. Bu bağlamda kurulan bir hayalde şair “onun misk saçan saçlarını vASFettiğimi bildiğinden hokka, kalemin ayağına siyah ipekli kumaş sermiştir” der. “Miskî harîr” misk renkli, yani siyah ipek anlamındadır. “Devât” içine mürekkep konulan hokkadır. Kalemin siyah mürekkebe batırılması ve yazdığı yazılar siyah ipek kumaş olarak düşünülmesine yol açmış ve sevgilinin vasıflarını yazması dolayısıyla kalemin ayağına kumaş serilerek ona bu şekilde hürmet edildiği ifade edilmiştir. Burada kalem nezdinde sevgiliyi vASFeden şairin hürmeti hak ettiğine işaret edildiği şüphesizdir.

¹³⁸ Selânikî, **a.g.e.**, s. 652-655.

¹³⁹ Gökyüzündeki güneş yolları ipekli kumaşlarla döşedi. Bahar sultanı çimen ülkesine teşrif etti.

¹⁴⁰ Dünya, âlemi aydınlatan güneşin ışıklarıyla süslenince, yeryüzüne (sanki) baştan başa seraser örtü sermiş gibi oldular.

Zülf-i müşg-efşânı vasfın yazduğum bildi devât
*Hâmenüñ saldı ayağı altına miskî harîr*¹⁴¹ g. 145/3

1.1.4.9. Rikâb-ı Hümâyûn

Rikâb üzeni demektir. Rikâb-ı hümâyûn padişahın bir yere gidişi sırasında maiyyetinde bulunma yerinde kullanılır bir tabirdir. Maiyyette gidip aynı zamanda koruma vazifesiyle de yükümlü olanlara “rikâb ağaları”, “rikâb-ı hümayun ağaları” da denirdi.¹⁴² Bâkî bir kasidesinde padişahı yüceltmek için zamanın hükümdarlarının onun önu sıra gittiklerini, rikâb-ı hümayununda ise Hakan ve Kayser’in bulunduğunu yazar. Kayser eski Roma ve Bizans hükümdarlarının lakabı, Hakan ise Türk imparatorlarına verilen unvandır. Kısacası şair bütün hükümdarları padişahdan daha alt mevkide tasvir ederek onu methetmiştir. Bilindiği üzere eski protokol anlayışında önden gidenler rütbece küçük olanlardı. Bu bakımdan zamanın hükümdarlarının padişahın önünde gittikleri ifade edilmiştir. Rikâb-ı hümayunda olmak da padişahın hizmetinde bulunmanın işaretidir. Hakan ve Kayser’e bir anlamda padişahın rikab ağaları görevi biçilmiştir. Rikâb ağalarının görevi padişah ata binerken rikâbını ve dizginini tutarak ona yardım etmektir.¹⁴³

Mülûk-i zamâne öñince revâne
*Rikâb-ı hümâyûnda Hâkân u Kayser*¹⁴⁴ k. 3/12

1.1.4.10. Sancak (‘alem, livâ, nîze)

Sancak orduların temsil ettikleri devletin alameti olarak kullandıkları bayrağın adıdır. Her padişah tahta geçtikten sonra üzerinde kendi ismi yazılı yedi sancak yaptırırdı. Saltanat sancakları muharebe esnasında padişahın arka tarafında bulunurdu.¹⁴⁵

¹⁴¹ Hokka (o sevgilinin) misk saçan saçının özelliklerini yazdığımı bildiğinden kalemimin ayakları altına siyah ipekli bir kumaş serdi.

¹⁴² Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 45.

¹⁴³ Abdülkadir Özcan, “Rikâb”, **DİA**, c. 35, İstanbul 2008, s. 110-111.

¹⁴⁴ Zamanın hükümdarları önu sıra gider, rikâb-ı hümayunda Hakan ve Kayser (vardır).

¹⁴⁵ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 110, 116.

Sancakların tepesinde bulunan altın veya gümüşten sembollere “alem” denir. Saltanat sancaklarının gönder başları altın alemli olup, üzerlerinde Mushaf-ı Şerif takılı ve sancakların üzerinde “İnnâ fetahnâ leke fethan mübinâ” âyeti yazılıdır.¹⁴⁶ Alem şiirde genel manada sancak, bayrak yerine kullanılır. Askerleri denize, sancakları (alem) da fetih ve zafer gemisinin yelkenine benzeten şair padişahın askerî gücünü ve kazandığı zaferleri methetmek üzere, senin deniz gibi askerlerinin içinde sancakların sanki fetih ve zafer gemisine yelken gibidir, demektedir. Askerler çokluk bakımından denize benzetilirken bayraklar yelken gibi düşünülmüştür. Sancakların fetih ve zafer gemisine yelken açması ifadesi, fetih ve zafer kazanmak amacıyla yola çıkmış olmalarına işaret ederken, üzerlerinde fetih âyetinin yazılı olduğu düşünüldüğünde bir kat daha anlamlı hale gelmektedir.

*Deryâ-misâl ‘askerüñ içre ‘alemlerüñ
Feth ü zafer sefînesine açdı bâd-bân¹⁴⁷ k. 1/24*

Konuya girişte de ifade edildiği gibi padişahların yedi sancağı bulunurdu. Bâkî’nin bir beytinde bu yedi sancak alemi padişahın saltanatının göğünün yedi gezegenine benzetilmiştir. Sancak alemlerinin parlaklıkta yedi gezegene benzetilmesi altın veya gümüşten yapılmalarından dolayıdır. Bu parlaklık “nur-efşân” sıfatıyla güçlendirilmiştir.

*Felek-i saltanatuñ seb‘a-i seyyâresidür
Kâm-kârâ o yedi ser-‘alem-i nûr-efşân¹⁴⁸ k. 2/21*

Aşağıdaki beyitte kalem ve sancak arasında ilgi kurularak kalem, sancak gibi, sevgilinin endamının vasfıyla yürürse satır askerlerini sıra sıra defter ve divana çeker, denilmektedir. Sancak askerler tarafından elde taşınır. Elde taşınması, insan boyuyla birlikte yürümesi şeklinde düşünülmüştür. Sancak aynı zamanda sevgilinin boyunu temsil eder ve ona benzetilir. Onun boyunun vasfıyla yürümesi, arka planda bu benzetmeye dayandırılmasından kaynaklanır. Askerlerin sancak altında toplanıp

¹⁴⁶ Erol Özbilgen, **Bütün Yönleriyle Osmanlı**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2003, s. 61.

¹⁴⁷ Sancakların deniz gibi askerlerinin içinde fetih ve zafer gemisine yelken açtı.

¹⁴⁸ Ey mutlu padişah! O ışık saçan yedi sancak başı, senin saltanatının göğünün yedi gezegenidir.

hizaya girdiği ve sancağın arkasından takip ettikleri düşünülecek olursa sevgilinin boyunu vasfederek giden kalem sancağının satır askerlerini saf saf çekmesinin ne demek olduğu daha iyi anlaşılmış olacaktır. Sancak nasıl askerleri bir araya toplayıp saf saf dizilmelerini sağlıyorsa kalem de sevgilinin boyunu vassettiği takdirde satır askerlerini sıra sıra defter ve divana dizecek, defter ve divanı satırlarla dolduracaktır. Aslında kalem de temelde sevgilinin boyunu temsil eder. Dolayısıyla yazdığı esnada sayfa üzerindeki ileri geri hareketleri sevgilinin hoş salınışlarla yürüyen endamına benzer. “Dîvân”, şairlerin şiirlerini bir araya getirip tertip ettikleri eserler olmakla birlikte, “defter”, henüz divan oluşturmayacak kadar şiirin bir araya getirildiği mecmua anlamındadır.¹⁴⁹

Vasf-ı kaddüñle hırâm itse ‘alem gibi kalem
Leşger-i satri çeker defter ü dîvân saf saf¹⁵⁰ g. 229/7

Bilindiği üzere sancak ordunun önünden giden neferler tarafından taşınır, askerler sancağın ardından belli bir düzen ve sırayla takip ederlerdi. Aşağıdaki beyitte bu gerçeğe işaret edilirken sevgilinin boyu bir sancağa benzetilerek âşıklar sancağın peşinden gelen ordu gibi hayal edilmiştir:

Uydurup leşger-i ‘uşşâkını ol şâh-ı cihân
Nâz ile salını salını ‘alem gibi gelür¹⁵¹ g. 146/3

Sancak, padişahı temsilen onun gücü ve hakimiyeti altında toplanmanın sembolüdür. III. Mehmed’in Eğri seferinden dönüşü üzerine kaleme aldığı kasidesinde Bâkî onu karşılayan kalabalığı anlatmak üzere Hz. Süleyman gibi bütün âlemin onun sancağının gölgesine toplandığını söyler. Bu ifadeler padişahın cihan imparatoru olduğunu ifade etmekle birlikte onu karşılamaya çıkan kalabalığın yoğunluğunu da tasvir etmektedir. Güç ve kudret bakımından padişahı Süleyman Peygamber’e benzeten şair sancağı altında toplanan kalabalığı karınca ve çekirge ordusundan fazla olarak tanımlar. Bu şekilde bir yandan Hz. Süleyman kıssasına da telmihte bulunur.

¹⁴⁹ Şentürk, a.g.e., s. 84.

¹⁵⁰ Kalem, sancak gibi senin endamının vasfıyla yürüse, satır askerlerini sıra sıra defter ve divana çeker.

¹⁵¹ O cihan padişahı âşıklar ordusunu kendisine uydurup sancak gibi nâz ile salına salına gelir.

Süleymân gibi haşr oldı livâsı zıllına ‘âlem

*Ziyâde leşger-i mûr u melahdan âdem oğlanı*¹⁵² k. 14/11

Kanunî Mersiyesi’nde geçen bir beyitte Bâkî, padişahın vefatından duyduğu üzüntü nedeniyle sancağın (alem) gömleğini yırtmasını dilemektedir. Sancağın gömleği ile kastedilen bayraktır. Bayrakların rüzgâr ve havanın etkisiyle yıpranmasından hareketle geliştirilen hayalde sancak kişileştirilerek matem sebebiyle giysilerini yırtan bir kişiye benzetilmiştir. Bilhassa bayrağın rüzgârda dalgalanışı, onun üstünü başını parçalaması gibi düşünülmüş olmalıdır. Diğer yandan her padişahın başa geçtiğinde kendi adına sancaklar yaptırdığı hatırlanacak olursa eski padişaha ait sancak artık hükmünü yitirmiş olduğundan, burada sancağın gömleğini parçalaması, vefat eden padişahın ardından bir geçerliğim kalmadı diyerek kendini ortadan kaldırmak istemesi şeklinde de düşünülebilir. Yani bayrağın parçalanması, söz konusu padişahın hükümlerlik döneminin de son bulduğunun bir göstergesidir. Beytin birinci mısraında ise yine padişahın vefatından duyduğu üzüntü ve keder nedeniyle kalemin yakasını yırtması istenmektedir. Bilindiği üzere eskiden kamyş kalemlerin ucu, açılıp şekil verildikten sonra, mürekkebin rahat akması için ortadan ikiye ayrılırdı. Kalemin yakasını yırtması bu işlemde kinayedir. Aynı şekilde kalem de matem sebebiyle yakasını yırtan bir şahıs olarak kişileştirilmiştir.

Derd ü gamuñla çâk-i girîbân idüp kalem

*Pîrâhenini pârelesün gussadan ‘âlem*¹⁵³ mus. I/V-8

Sancak hükümdarlık sembollerinden biridir. Bağımsızlık yahut bir nevi hükümdarlık ilan etmek anlamında ise “sancak çekmek” tabiri kullanılır. (bkz. Savaş ve Askerî Kültür > Sancak Çekmek) Bir beyitte âşığın kendi âhının dumanı aşk hükümdarının sancağı olarak nitelendirilmiştir. Âşık bu yönüyle başlı başına hükümdarlık payesine ermiş durumda olduğundan şair, aşkın hissedildiği yer olan gönlüne ve gönül nezdinde aslında kendisine seslenerek memleket padişahının sancağının minnetini çekmesine gerek olmadığını ifade eder. Çünkü zaten âşığın

¹⁵² Tıpkı Süleyman peygamber gibi, cihan (o padişahın) sancağının gölgesine toplanmıştır. (Sancağının gölgesinde toplanan) insanlar çekirge ve karınca ordusundan fazladır.

¹⁵³ Kalem senin dert ve gamınla yakasını yırtıp sancak kederden gömleğini parçalasın.

bizzat kendisi âhlarının sancağıyla aşk padişahıdır ve kimseye boyun eğmek zorunda değildir. “Sancak minnetini çekme” ifadesiyle âşığın padişahın boyunduruğuna katlanmak zorunda olmadığı ima edilmeye çalışıldığı gibi bağımsızlık ilan etme anlamında “sancak çekme” tabirine de iyham yoluyla çağrışım yapılmıştır.

Şâh-ı kişverden dilâ gel çekme sancak minnetin
*Kendü dūd-ı âhıdur zîrâ livâ-yı mîr-i ‘aşk*¹⁵⁴ g. 235/5

Sancaklar kimi zaman mızrakların ucuna bağlanırdı.¹⁵⁵ Bu bakımdan mızrak anlamındaki “nîze” kelimesi aynı zamanda sancak anlamında kullanılır. Aşağıdaki beyitte mızrağın (sancağın) fetih ve zafer rüzgârıyla salınması ifadesiyle buna işaret edilmektedir. Sancakların askerlerin ellerinde ilerleyip gitmesi ve havada uçuşmaları bahçedeki servi fidanları gibi rüzgârda hafifçe salınmalarına benzetilerek hoş bir hayal manzarası oluşturulmuştur. Kanûnî için yazıldığı anlaşılan bir gazelde yer alan beyitte padişahın kazandığı zaferlere ve sefer dönüşü ordunun ellerinde sancaklarla görünüşüne gönderme yapıldığı düşünülebilir.

Nihâl-i serv-i bâg-âsâ nesîm-i feth ü nusretten
*Salınsun nâz ile nîzeñ hurâmânî hurâmânî*¹⁵⁶ g. 494/4

Osmanlı sancakları arasında “ak alem” denilen beyaz sancak asıl saltanat sancağıydı. Bunun dışında kırmızı, yeşil ve sarı renklerde, ayrıca alaca yeşil ve kızıl, alaca sarı ve kızıl sancaklar da vardı.¹⁵⁷ Sancakların üzerinde simlerle veya altın varaklarla fetih âyetleri yazılı olurdu. 1659’da Sayda eyaletinde bulunan Fransız diplomat Chevalier d’Arvieux Sayda valisi Mehmed Paşa’nın vali olarak

¹⁵⁴ Ey gönül! Memleket padişahının sancağının minnetini çekme. Çünkü aşk emirinin sancağı kendi ahının dumanıdır.

¹⁵⁵ 1659’da Sayda eyaletinde bulunan Fransız diplomat Chevalier d’Arvieux Sayda valisi Mehmed Paşa’nın vali olarak atanmasından sonra şehre merasim alayı ile girişine tanık olduğu anki gözlemlerini aktarırken Sancak-ı Şerif’in bir mızrağın ucuna bağlı olduğunu yazar. (Gülgün Üçel-Aybet, *Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Ordusu (1530-1699)*, İstanbul, İletişim, 2010, s. 260.) Benzer şekilde Baron W. Wratislaw Eğri üzerine yürüyen padişahın askerlerini desteklemeye giden Bosna Beylerbeyinin ordusundan söz ederken bütün atlıların uzun mızraklarla silahlandırıldığını, mızrakların üzerinde ise renk renk bayrakların uçtuğunu nakleder. (Baron W. Wratislaw, *Baron W. Wratislaw’ın Anıları: 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler*, çev. M. Süreyya Dilmen, İstanbul, Ad Yayıncılık, 1996, s. 176-177.)

¹⁵⁶ Sancağın, bahçedeki servi fidanı gibi fetih ve nusret rüzgârıyla naz ile salına salına yürüsün.

¹⁵⁷ Pakalın, *a.g.e.*, c. 3, s. 109, 110.

atanmasından sonra şehre merasim alayı ile girişine tanık olduğu anki gözlemleri arasında Osmanlı sancaklarıyla ilgili şu bilgileri aktarır:

“Merasim alayında beylerbeyinin emrindeki iç oğlanların arkasında dört sancak geçiriliyordu. Bu sancakların her biri bizim piyade sancağından dört defa daha büyüktü. Sancaklar önde yürüyen dört süvari neferi tarafından taşınıyordu. Sancaklardan iki uçtakiler kırmızı fes rengi Şam ipeğindendi. Kenarlarında şerit süs vardı. Sancağın ortasında altın harflerle Kur’an’dan ayetler yazılmıştı, ayetler zaferle ilgiliydi. Onlar düşmanlarına karşı zafer kazanmayı ümit ederler... Sancak üzerine yazılı bu altın harfler altın yaprak tabakalar halinde kumaşa yapıştırılmıştı, bu yüzden sancak çok ağır çekiyordu. Ortadaki iki sancak ise biri çok sade, kırmızı renkteydi, şehit, yoksulluk sancağı adını taşıyordu. Diğeri ise sadece yeşil bir kumaştan olup daima bu renk giyinmiş olan ve bu rengi seven Peygamberin sancağı idi. Bu yeşil sancak bir kargıya (mızrak) bağlıydı.”¹⁵⁸

Sultan Murad’a yazmış olduğu terci-i bendinde geçen bir beytinde Bâkî onun kılıcını zerrîn külâh takan bir dilbere benzetirken sancağını la’l kaftan giymiş bir güzele benzetir. Kılıcın zerrîn külâh giymesi altından yapılmış kınından, sancağın la’l renkli kaftan giymesi ise kırmızı bayraktan kinâyedir. Beyitte söz edilen sancağın, yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi, “kırmızı fes rengi Şam ipeğinden” olduğu düşünülebilir.

Düşmene salınsa tîg-i hûn-feşânı yaraşur
Yiridür olsa hırâmân ol livâ-yı saltanat
Kim biri bir dilber-i zerrîn-külâh-ı bahtdur
*Ol biri bir şâhid-i la’lîn-kabâ-yı saltanat*¹⁵⁹ mus. 3/II-5,6

Bir başka beyitte altın başlı ve gümüş kaftanlı bir sancaktan söz edilmektedir. Sancağın altın başlı olması sancak alemlerinin altından yapılmasından kinayedir. Gümüş kaftanlı olması ise üzerinde gümüş yahut altın simlerle fetih âyetleri yazılmasıyla ilgili olmalıdır. III. Mehmed’in Eğri seferinden dönüşü üzerine kaleme aldığı kasidesinde yer alan beytinde Bâkî, altın başlı ve gümüş kaftanlı sancağın yine parlak sabah sancağı gibi, bu eyvanı aydınlattığını belirtmektedir. Nurlu veya parlak

¹⁵⁸ Üçel-Aybet, **a.g.e.**, s. 260.

¹⁵⁹ Kanlar saçan kılıcı düşmanın üzerine yürüse yaraşır, saltanat sancağı yeridir. Zira biri talihin altın külâhlı bir dilberi, diğeri saltanatın kırmızı kaftanlı bir güzelidir.

sabah sancağı ile kastedilen güneştir. Eski binalarda üç tarafı ve üstü kapalı, önü bir avluya veya herhangi bir mekâna açık yapı birimi anlamına gelen “eyvân” ile burada padişahın sarayı veya mecazi anlamda memleket ve dünya sarayının kastedildiği düşünülebilir. Güneş nasıl her sabah dünyayı aydınlatıyorsa padişahın sancağı da memleketi yine aydınlatmıştır. Yani padişah yine bir zafer kazanarak payitahta dönmüştür. Burada sefer dönüşü padişahın ve ordunun karşılanması âdetine gönderme yapılmaktadır. Sefer dönüşü askerlerin ellerindeki sancaklar beytin çizdiği manzaranın bir kısmını oluşturmakla birlikte karşılamaya gelenlerin de âdet olarak sancak açması manzarayı tamamlayıcı bir unsur olarak gözden kaçırılmamalıdır.¹⁶⁰

Yine ol sancak-ı zerrîn-ser ü sîmîn-kabâ kıldı

*Livâ-yı subh-ı nûrânî gibi rûşen bu eyvânı*¹⁶¹ k. 14/4

Yukarıdaki tabloya benzer bir manzaranın bu kez Kânûnî'nin sefer dönüşü üzerine kaleme alınan kasidede yer aldığını görmekteyiz. Padişahın muzaffer ordusu bayraklarla başarı vadisi ve zafer ovasını lâle bahçesi haline getirmiştir. Burada bayrakların ağırlıklı olarak kırmızı renkte olanlarına gönderme yapmak üzere lâle bahçesi benzetmesinin yapıldığı düşünülebilir.¹⁶²

Eyledi leşger-i mansûruñ o bayraklar ile

*Vâdî-i nusret ü deşt-i zaferi lâle-sitân*¹⁶³ k. 2/22

¹⁶⁰ Selânikî III. Mehmed'in Eğri seferine gidiş veya dönüşte ordunun ellerinde sancaklarla görünüşünü lâle bahçesine benzetir. Bununla birlikte sefer dönüşü devlet erkânının padişahı karşılamaya gittiklerini ve burada sancak açılarak devlet ve saltanatın debdebe ve ihtişamını temsilen mehter çalındığını belirtir: “Cümleden mukaddem vezîr-i rûşen-zamîr-i bâ-tedbîr mahmiyye-i İstanbul muhâfazası hizmetinde olan Hasan Paşa hazretleri Pâdişâh-ı âlem-penâh hazretleri süvâr olduğu gibi rikâb-ı hümayûna yüz sürüp, ol mahalde a'lâm-ı İslâm-ı zafer-penâh ve râyât-ı izzet-destgâh açılıp debdebe-i devlet ü saltanat ve tantana-i izzet ü şevket tabl u nakkâresi çalınup, neffîr ü nây-i rûyîn sît u sadâsı âfâkı pür-enîn eyleyüp yüründi.” (Selânikî, **a.g.e.**, s. 652.) Bu karşılama töreninde eski Rumeli Kazaskeri Mevlânâ Abdülbâkî Efendi, yani şair Bâkî de bulunmaktadır. Aynı zamanda Bâkî'nin söz konusu kasidesi de burada okunmuştur. (**a.g.e.**, s. 652,654.)

¹⁶¹ O altın başlı ve gümüş kaftanlı bayrak, parlak sabah sancağı gibi yine bu revakları aydınlattı.

¹⁶² III. Mehmed'in Eğri seferine çıkışını anlatırken Selânikî'nin (bkz. Selânikî, **a.g.e.**, s. 612.) ve yine aynı manzarayı batılı seyyah Baron W. Wratislaw'ın lâleazar benzetmesi yaparak tasvir etmesine bakılırsa ordunun içinde bayrakların görünümünü ifade etmek üzere lâle bahçesi benzetmesinin o günkü telakki içinde oldukça yaygın olduğu anlaşılabılır: “Ordunun sağ kanadını, atlı ve mızraklarının ucunda sarı flamalar uçuşan oniki bin Sipahi, sol kanadını da yine aynı sayıda ve mızraklarının ucunda bir lâle tarlasını andıran kırmızı flamalar uçuşan atlı birlikler oluşturuyordu.” (Wratislaw, **a.g.e.**, s. 167.)

¹⁶³ Senin muzaffer ordun o bayraklarla başarı vadisi ve zafer ovasını lale bahçesi hâline getirdi.

1.1.4.11.Sâyebân

Mütercim Âsım “sâyebân”ı sultanların başları üzerine güneş ışığından korumak için tutulan güneşlik ve şemsiye olarak tarif eder. Bununla birlikte saybân, sayvan veya samiyane şeklinde de tabir edilen çadır anlamındadır.¹⁶⁴ Sâyebânların çeşitli şekilleri vardı. Bunlardan biri çeşitli görüşme ve törenleri padişahın izlemesi için bir gölgelik oluşturan, doğrudan çadırın önünde ve ona bağlı olanıdır. Çadırın ön kısmına dikilen bu gölgeliğin iki köşesi bir direğe oturtulup iple gerilirdi. Bir diğeri kareye yakın iki dikdörtgen kısımdan oluşan sâyebân biçimidir. Bu dikdörtgen bölümlerden biri arkadan yere yakınca bağlanıp yukarı doğru meyilli bir şekilde yükselir ve iki direğe oturur. Buradan itibaren ikinci kısmı ise yere paralele yakın bir biçimde iki uç köşesi iki direğe oturarak uzanır. Bunlardan başka dört direk üzerinde sadece örtü şeklinde sâyebânlara da rastlanır. Bu tip sâyebânlar genellikle törenlerde kullanılmıştır.¹⁶⁵

Âşığın kendisini bir padişah gibi müstağni görmesinden hareketle şair başında yükselen âhın dumanını muhabbet padişahı üzerindeki bir sâyebâna benzetir. Beyitte “tutmak” fiilinin kullanımındaki incelik dikkat çekmektedir. Farzetmek anlamındaki kelime sâyebânın padişahın üzerinde gölgelik ve dekor oluşturmak amacıyla tutulmasına da işaret etmek üzere “tutmak” anlamına gönderme yapılacak şekilde kullanılmıştır.

Bâlâ-yı serde âteş-i âhum duhânını

Şâh-ı mahabbet üstine bir sâye-bân tutuñ¹⁶⁶ g. 281/3

Bahar tasvirinin yer aldığı bir beyitte nisan bulutunun değerli taşlarla süslü sâyebânından erguvan fidanı üzerine inci ve kırmızı yakut döküldüğü belirtilmiştir. Yâkût-ı rummânî nar rengine kırmızı yakut anlamındadır.¹⁶⁷ Yağmur damlalarının parlaklık ve şekil bakımından inciye benzetildiği malumdur. Şeffaflıkları itibarıyla

¹⁶⁴ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 647.

¹⁶⁵ Atasoy, **Otağ-ı Hümayun**, s. 92-96.

¹⁶⁶ Başımın üstünde âhımın ateşinin dumanını muhabbet padişahının üzerindeki bir sayebân farzedin.

¹⁶⁷ Rummân nar anlamındadır. Sûdî'nin belirttiğine göre yakutun en kıymetlisinin nar tanesi gibi kırmızı ve berrak olandır: “(...) yâkutda mu'teber olan enâr dânesi gibi rengin ve berrâk olandır.” (Sibel Özer, “Sûdî-i Bosnavî'nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız'ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi 2007, s. 118.)

erguvan fidanı üzerinde çiçeklerin rengini yansıtmaları nedeniyle aynı zamanda yakut gibi düşünülmüş olmalıdırlar. Nisan bulutu gökyüzünde güneşi gölgelemesi nedeniyle sâye-bân olarak hayal edilmiştir. Beyitteki “murassa‘ sâye-bân” ibaresi sâye-bânların kimi zaman değerli taşlarla süslü olduğunu çağrıştırmakla birlikte¹⁶⁸ burada sâye-bândan yakut ve inci dökülmesi ifadesiyle aynı zamanda sâye-bândan saçılma âdetine de gönderme yapıldığı düşünülmektedir.¹⁶⁹ (bkz. Saçı Saçma) Değerli taşlarla süslenip süslenmedikleri konusunda net bir bilgi olmamakla birlikte, beyitteki tasviri göz önünde canlandırabilmek için, çadırların altın tellerle dokunmuş değerli kumaşlardan yapılmış olması ve bu kumaşların canlı renklerinin göz önünde bulundurulması yeterli olacaktır.

Murassa‘ sâye-bânından dökildi ebr-i nîsânûn

*Dür ü yâkût-ı rummânî nihâl-i ergavân üzre*¹⁷⁰ g. 419/5

Bir beyitte ise “sâye-bân-ı ma‘delet” ibaresinin geçtiği görülür. Padişahın adaletini övmek üzere kaleme alınan beyitte yüce çadır iplerinin Sidre ve Tubâ’ya bağlandığı, adalet sâye-bânının (sâye-bân-ı ma‘delet) gökyüzünden daha yüksekçe kurulduğu belirtilir. Padişahın adaletine ilahî ve kutsal bir nitelik atfetmek amacı taşıyan bu ifadelerle aynı zamanda saray mimarisinin tipik bir örneği biçiminde kurulan otağ-ı hümayunlarda teşkilâtın bir parçası olarak mutlaka yer alan adalet kulesi kasrına gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Üzerine merdivenle çıkılan ve yüksekçe olan bu kasırlar taht gibi basit bir yapıya sahiptir. İşlemeli ve değerli örtülerle süslenerek padişahın kullanımına hazır hale getirilmiş olup adalet kulesi kasrının gezici kopyası niteliğindedir.¹⁷¹ Burada “tınâb-ı kibriyâ” ve “çarhıdan a‘lâ

¹⁶⁸ “Murassa‘ sâye-bân”, “murassa‘ çetr” gibi ibareler başka şairler tarafından da kullanılmıştır: *Letâfetden zemîn ferş-i münakkaş oldu aksiyle / Murassa‘ sâye-bân edince çarh ebr-i güher-bârı k. 49/3 Nef‘î; ‘Aceb mi eskiyüp şimdi dökilse dürr-i sır-âbı / O sultâna murassa‘ çetr idi ebr-i felek-fersâ k. 1/40 Ganî-zâde Nâdirî; Başî üzre murassa‘ çetr-i şâhî / Olur hem-sâye-i zıll-i ilâhî b. 103 Hamidî-zâde Celîlî, Hüsrev ü Şîrîn*

¹⁶⁹ Burada sâye-bân ile aynı zamanda şenlik ve törenlerde padişahın tahtının bulunduğu üstü kapalı seyyar platformun (kasr) çağrıştırıldığı düşünülmektedir. Bu çağrışımın hareketle beyitte padişahın buradan halka saçma saçması manzarası çizildiği çıkarımına varılmıştır. Şairlerin, söyledikleri her sözün ardında mutlaka bir şeyleri gizli tuttukları, boş söz söylemedikleri ve bilhassa Bâkî’nin bu özelliği fazlasıyla taşıyan bir şair olduğu göz önünde bulundurulacak olursa şairin sâye-bândan inci ve yakut döküldüğünü söylemesi boşuna olmasa gerektir.

¹⁷⁰ Nisan bulutunun değerli taşlarla süslü sâye-bânından erguvan fidanı üzerine inci ve kırmızı yakut döküldü.

¹⁷¹ Atasoy, *Otağ-ı Hümayûn*, s. 96-97. Antoine Galland da hatıralarında padişahın çadırında yer alan Adalet Kulesi Kasrı’ndan söz eder: “Duvarın birkaç adım ötede, sol tarafta, ahşap bir küçük köşk gördük, buna bozulup kaldırılması mümkün bir tarzda yapılmış sekiz on basamak bir merdivenden

kurıldı” ifadeleriyle bu sâyebânın merdivenlerle çıkılan yüksekçe yapısına gönderme yapıldığı düşünülebilir. Sidre, ötesinde Tanrı’ya varılan en üst makam anlamındadır. Tûbâ ise cennette bulunan kökleri yukarıda, dalları aşağıda olduğu rivayet edilen bir ağaçtır. Diğer yandan beyit kendisinden sonraki “*Saltanat menşûrına ism-i şerîfûñ yazdılar / Dahı peydâ olmadın nâm u nişân-ı ma‘delet*” beytiyle birlikte ele alındığında kibriyâ, Sidre ve Tûbâ kelimeleriyle ilahî adalet makamına gönderme yapıldığı da düşünülebilir. Böylece şairin padişaha, “yüce ve ilahî tınâb Sidre ve Tûbâ’ya bağlanarak felekten daha yüksek adalet sâyebânı kuruldu ve senin adın henüz adaletin ismi ortada yokken saltanat fermanına yazıldı” dediği anlaşılabilir. Yani ezelde kurulan ilahî adalet divanında, henüz maddî âlem ve orada yürürlüğe girecek adaletin ne olduğu bilinmezken, senin padişah olman kararlaştırıldı denilerek padişahın gerek sultanlığı ve gerekse adalet vasfı ilahî bir lütuf olarak değerlendirilmiş ve şahsiyetine kutsiyet atfedilmiştir.

Sidre vü Tûbâyâ bağlandı tınâb-ı kibriyâ

*Çarhdan a‘lâ kuruldı sâye-bân-ı ma‘delet*¹⁷² mus. 3/III-5

1.1.4.12.Sorguç (otâga)

Sorguç, sarık veya kavuğun ön tarafına takılan, turna, balıkçıl vb. değerli kuş tüylerinden yapılma kıymetli mücevherlerle süslü bir padişahlık sembolüdür. Osmanlı döneminde sorguçların ne denli kıymetli olduğu ve sorguç seçiminde önem verilen ince detaylarla tüy sayısına göre içerdikleri anlam hakkında Tavernier kayda değer bilgiler verir. Ünlü gezgin yalnızca Girit balıkçıllarının simsiyah, diğer bütün balıkçıllarınsa beyaz ya da kırçillı tepelikleri olduğunu söyledikten sonra şu satırlara yer verir:

“Sorguç demetine çok sayıda tüy girdiği için sorguçlar çok pahalı oluyor ve belki de bu yüzden Avrupa’da kullanım şansını yitiriyor. Çünkü, Asya’daki bütün hükümdarlar

çıkılıyordu, fakat kullanılmış malzemesi gayet kaba ve işçiliği fena idi. Sultan karargâhın manzarasına bakıp eğlenmek, yahut biri hakkında emretmiş bulunup ilk önce müracaat ettiğimiz kapıcılar köşkü önünde icra edilecek bir idam kararının icrasını seyretmek için geleceği takdirde kendisinin istirahatini temin etmek üzere burası yastıklarla doluydu.” (Antoine Galland, **İstanbul’a Ait Günlük Anılar (1672-1673)**, c. 2, haz. Charles Schefer, çev. Nahid Sırrı Örik, Ankara, TTK, 1987, s. 79.)

¹⁷² Yüce çadır ipleri Sidre ve Tubâ’ya bağlandı. Adalet sâyebânı gökyüzünden daha yüksekçe kuruldu.

sorguca pek düşkün; ne var ki, sorguçta hiçbir kusur bulunmaması gerekiyor ve ucunda en küçük bir kırık bile olsa onu hiç beğenmiyorlar; böyle olanlar bütün değerlerini yitiriyorlar. Padişahın kavuğundaki üç sorguca bakarak sadrazamın ordunun başında olup olmadığı anlaşılabilir: Çünkü, sadrazam ordunun başındaysa, padişahın kavuğunda yalnızca iki sorguç bulunur ve bu da dikkatten kaçırılmaması gereken bir durumdur. Ordunun yürüyüşe geçmesi gerektiğinde, padişah İstanbul ve çevresindeki birlikleri muharebe düzenine sokturur ve yanına sadrazamı alarak onu birliklerine komutan olarak tanıtır. Bu sırada askerler hiç konuşmazlar, alışılmış selamı asla vermezler, ancak padişah kendi kavuğundaki sorguçlardan birini çıkarıp sadrazamın kavuğuna takınca, sadrazamı selamlar, onu komutan olarak tanır ve ondan bir de bahşiş koparırlar.”¹⁷³

Bâkî III. Murad’ın tahta geçişi münasebetiyle yazdığı terci-i bendinde padişahı yüceltmek maksadıyla sarığının kenarındaki sorgucu saltanat hümâsının kanadının gölgesine benzetmiştir. Bilindiği üzere eski bir inanışa göre hümânın kanadının gölgesi kimin üzerine düşerse o kişi padişah olurmuş. Bu anlamda hümâ yücelik ve saltanat sembolüdür. Şairin mısralarına göre padişahın başında sorguç diye görünen aslında saltanat hümâsının kanadının gölgesidir. Daha açık bir ifadeyle saltanat aslında onun talihi ve kısmetidir. Beyitte sorguç anlamında “otâga” kelimesi kullanılmıştır.

Gûşe-i destârına sandum otâga taktılar

*Sâye salmış farkına perr-i hümâ-yı saltanat*¹⁷⁴ mus. 3/II-4

Hükümdarlığı sembolize eden sorguç ve hümâ kanadı gölgesi ilişkisi bir başka beyitte daha görülmektedir. Bâkî padişahın başındaki sorgucu yine hümâ kanadının gölgesine benzeterek gerçekten çok yakıştığını ifade eder. “Siyeh per” ile siyah renkteki bir kuş tüyünden sorguç kastedilmektedir. Beyitte dikkati çeken incelik, “düşmek” fiilinin hem gölge düşmesi hem de yakışmak anlamını çağrıştıracak biçimde kullanılmasıdır.

Farkında ol siyeh per zıll-ı hümâyâ beñzer

*Hakkâ bu kim yaraşmış ol tâc-dâre düşmüş*¹⁷⁵ g. 216/8

¹⁷³ Tavernier, a.g.e., s. 20-21.

¹⁷⁴ Sarığının köşesine sorguç taktılar zannettim. (Meğerse) başına saltanat hümâsının kanadı gölge salmış.

1.1.4.13. Tâc

Tâc hükümdarların resmî günlerde başlarına giydikleri murassa‘ başlığın adıdır.¹⁷⁶ Padişah tâcları genellikle inci, yakut, zümrüt gibi değerli taşlarla süslü oluyordu. Aşağıdaki beyitte tâc, üzerindeki incilerle belirgin bir hükümdarlık alâmeti olarak söz konusu edildiğinden gelincik çiçeğinin tâcına çiy damlalarından inci takınması, onun çimen ülkesine padişah olmasına yorulmuştur:

Jâlelerden takınur tâcına gevher lâle

*Şâh olupdur çemen iklimine beñzer lâle*¹⁷⁷ g. 466/1

Benzer şekilde meşhur “sünbül” redifli kasidesinin ilk beytinde Bâkî sünbülün, başına mücevherli bir tâc takınarak çimen ülkesinin tahtına hükümdar olduğunu belirtmiştir. Sünbülün renkli yaprakları, şairin zihninde mücevherli bir tâc imajı uyandırmış olmalıdır.

Urnup farkına bir tâc-ı mücevher sünbül

*Oldı iklim-i çemen tahtına ser-ver sünbül*¹⁷⁸ k. 24/1

Sultan III. Murad için yazdığı bir gazelinde Bâkî onun tâcına saadetin eşsiz incisinin, parlak ve keskin kılıcına ise zaferin değerli mücevherinin süs ve bezek olduğunu belirtir. Beyitte inciyle süslenmiş bir padişah tâcından söz edilmektedir. Aynı şekilde padişahın hançeri de mücevherle süslüdür. Hançer ve kılıçların kabza ve kılıflarının değerli taşlarla süslü olduğu bilinmektedir. “Dürr-i yektâ” eşsiz ve değerli inci anlamındadır.¹⁷⁹ Şair hem padişahı yüceltmek, hem de tabii olarak padişahlara ait mücevherlerin en kıymetlilerden olduğunu vurgulamak için onun tâcındaki inciye dürr-i yektâ olarak nitelendirmiştir.

¹⁷⁵ Padişahın başındaki o siyah tüy, üzerine düşmüş hüma gölgesine benziyor ki gerçekten yakışmıştır.

¹⁷⁶ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 371.

¹⁷⁷ Gelincik çiçeği, tâcına çiy tanesinden inci takınmıştır. Öyle benziyor ki o, çimen ülkesine padişah olmuştur.

¹⁷⁸ Sünbül, başına mücevherli bir tâc takınıp çimen ülkesinin tahtına hükümdar olmuştur.

¹⁷⁹ Sûdî dürr-i yektânın bir sadefte yer alan tek inci olduğunu, bu bakımdan kıymetli olduğunu belirtir: “Yektâ ş’ol inciye dirler ki bir sadefde bir dâne ola ‘âdetâ ol ayrı olagelmışdür ol cihetden mu‘teberdür.” (Özer, **a.g.e.**, s. 115.)

Dürr-i yektâ-yı sa'âdet zîb ü zîver tâcına
*Gevher-i vâlâ-yı nusret hançer-i elmâsına*¹⁸⁰ g. 408/9

Tâc ve taht göz alıcı süsleriyle aynı zamanda devletin ihtişamını yansıtmının da bir aracıydı. III. Murad'ın tahta çıkışını tasvir etmek üzere güneş benzetmesini kullanan şair, onun dünyayı süsleyen güneş gibi altın tâc ve gümüş taht üzerine devletin gösteriş ve ihtişamını saldığını belirtir. Padişah tâclarında bilhassa sorguç yuvaları altından olabiliyordu. Burada “zerrîn tâc” ile bunun kastedildiği düşünülebilir. “Taht-ı sîmîn” ile de gümüşten yapılmış bir tahttan söz edilmektedir. Osmanlılarda taht yapımında gümüşün kullanıldığı bilinmektedir.¹⁸¹ “Ferr” süs, parlaklık, aydınlık, güzellik, muhteşemlik gibi anlamlara gelir. “Ferr-i devlet” devletin ihtişamı yahut gösterişli bir muhteşemlik, göz alıcılık şeklinde anlaşılabilir.

Âfitâb-ı 'âlem-ârâ gibi zerrîn tâc ile
*Taht-ı sîmîn üzre saldı ferr-i devlet subh-dem*¹⁸² mus. 3/I-7

1.1.4.14. Taht

Hükümdarların merasim günlerinde üstünde oturdukları koltuğa, süslü sedire verilen addır. Arapçası “serîr”dir.¹⁸³ Tahtlar ahşap, altın, gümüş gibi madenlerden yapılır ve kıymetli taşlarla süslenip değerli kumaşlar veya bu tür kumaşlardan yapılmış şilte ve yastıklarla döşenirdi.

Sultan Selîm için yazdığı anlaşılan bir gazelinde Bâkî çimende zümrüt taht üzerindeki gülü eşiği gökyüzü olan Sultan Selim'e benzettiğini dile getirir. Çimenler

¹⁸⁰ Onun tâcına saâdetin eşsiz incisi, parlak ve keskin hançerine zaferin değerli mücevheri süs ve bezek olmuştur.

¹⁸¹ Topkapı Sarayı Müzesi Kutsal Emanetler bölümünde günümüze gelmiş gümüş üzerine altın yaldızlı bir taht örneği mevcuttur. Bunun dışında gümüş tahtların bulunduğu bazı seyyahların eserlerinden de öğrenilmektedir. Lady Craven, padişahı kayıkta gümüş bir taht üzerinde gördüğünü anlatırken Galland Edirne'de Sultan IV. Mehmed'in çadırında ahşaptan yapılmış, kolçaklarında gümüşten birer topuzu olan bir taht gördüğünü nakleder. (Sime Özer Pınarbaşı, **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004, s. 79.)

¹⁸² Dünyayı süsleyen güneş gibi altın tâc ile gümüş taht üzerine sabah vakti devletin gösteriş ve ihtişamını saldı.

¹⁸³ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 319.

yeşil renkleri bakımından zümrüt tahta benzetilmiştir. Burada “serîr-i zümürredîn” ile zümrütle süslenmiş yahut zümrütle süslenmiş kumaşlarla döşenmiş bir taht kastedilmektedir. 1680 tarihli hazine sayım defterinde arz odasının döşemesiyle ilgili olarak işlemler ve işlemlerde kullanılan değerli taşlar belirtilmiştir. Bunlar arasında la’l, zümrüt, inci gibi kıymetli taşlar yer alır.¹⁸⁴ Sultanın gökyüzü eşikli olması, padişahı yüceltme amacı taşımakla birlikte yeşil çimenlerle yeşilimsi mavi renkteki gökyüzü arasında ilgi kurulmuştur.

Güli cemende serîr-i zümürredîn üzre

*Selîm Hân-ı sipîhr-âsitâna beñzetdüm*¹⁸⁵ g. 337/8

Bir başka beyitte şair, yine padişahı yüceltmek için feleği onun tahtının ayağındaki bir firuze taşına benzetir. Ayak kısmı değerli taşlarla süslü bir tahttan (murassa‘ pâ-y-i taht)¹⁸⁶ söz edilen beyitte padişahı yüceltmek için felek mübalağa yoluyla değersizleştirilerek onun tahtının ayağı altındaki bir firuze taşı olmaya layık görülmüştür. Beytin birinci mısraında ise çadırlardaki şemse motiflerine gönderme yapılarak güneşin padişahın yüce otağında altın bir şemse olduğu ifade edilir. (bkz. Otağ)

Mu‘allâ bâr-gâhuñda güneş bir şemse-i zerrîn

*Murassa‘ pâ-y-i tahtuñda felek bir dâne pîrûze*¹⁸⁷ g. 417/9

1.1.4.15. Tuğ

At kuyruğu bağlanmış, ucuna altın yıldızlı top geçirilmiş mızrak türünden bir hükümdarlık alâmetidir. Tuğ, ilk olarak Çinliler ve Türkler tarafından kutsal sayılan uzun tüylü Yak adındaki öküzün kuyruğundan yapılırken sonradan Türklerce at

¹⁸⁴ Özer Pınarbaşı, *a.g.e.*, s. 71-72.

¹⁸⁵ Çimende zümrüt taht üzerinde(ki) gülü gökyüzü eşikli Sultan Selim’e benzettim.

¹⁸⁶ Burada biraz daha geniş bir bakış açısıyla taht ayağı anlamına gelen “pây-i taht” ile padişahların tahta otururken ayaklarını üzerine koydukları küçük basamak şeklindeki altlıkların kastedildiği de düşünülebilir. Gerek tahtın ayakları, gerekse söz konusu ayak döşemeleri değerli taşlar ve mücevherlerle süslü olurdu. 1680 tarihli hazine sayım defterinde arz odası tahtının ayak döşemesi ile ilgili şu bilgiler yer alır: “...Üç kebir ve birbirinden tefavütlü kırk beş yeşim sim (altın) zümrüt ve yakutla murassa pafta güllü İstanbul seraseri üzerine inci işleme taht-ı şerifin ayak döşemesi.” (Özer Pınarbaşı, *a.g.e.*, s. 72.)

¹⁸⁷ Senin yüce otağında güneş altın bir şemsedir. Mücevherlerle süslü tahtının ayağında gökyüzü bir tane firuzedir.

kuyruğundan yapılmaya başlanmış ve Osmanlılar zamanında da aynı şekilde devam etmiştir. Osmanlılarda tuğ, kişinin görev ve memuriyetini gösteren bir işaretti. Vazife derecesi ve ehemmiyetine göre sayısı değişirdi. Padişahın yedi tuğu varken, veziriazamın beş, vezirlerin üç, beylerbeyilerin iki, sancakbeyleriyle mirlivaların da bir tuğu olurdu.¹⁸⁸

Sultan Murad için yazdığı bir kasidesinde Bâkî, doğu ve batıdaki hükümdarları tek tek zikrederek hepsinin cihan padişahının emrine amâde olduklarını, dergâhına yüz sürmeye can attıklarını söylerken Frenk krallarının onun himayesine muhtaç olduklarını da ekler. Şaire göre padişahın tuğunun perçeminden Frenk ülkesine ateş düşünce, Macar beyi de onun servi boyunun gölgesine sığınmayı özler. “Perçem” kelimesiyle tuğların püskülleri kastedilmektedir.¹⁸⁹ Tuğların tepesinde bulunan altın yaldızlı topuzun parlaklığı, tuğun ateş veya güçlü bir ışık saçması gibi düşünülmüş olmalıdır. Beyitteki bu ifadelerle asıl kastedilen padişahın Frenk ülkelerine savaş açmasıdır. Çünkü Osmanlı Devleti’nde padişahın tuğları ancak bir akın başlangıcı dolayısıyla çıkardı. Barış zamanında tuğlar hazineye dururdu.¹⁹⁰ Dolayısıyla tuğ aynı zamanda savaşa hazırlığın sembolüdür. Günlerce öncesinden yola çıkarılan tuğlar yavaş yavaş ilerleyip düşman sınırına ulaşıncaya telaşa kapılan Macar beyi Osmanlı padişahını güçlü bir sığınak olarak görüp onun

¹⁸⁸ Pakalın, **a.g.e.**, c. III, s. 522. Fransız diplomat Chevalier d’Arvieux de padişahın yedi tuğu olduğunu aktarırken şu gözlemlere yer verir: “(...) Bu iki sancağın arasında bir süvari ilerliyordu. Beyaz bir at kuyruğunda asılı duran bir gümüş elma bu süvarinin taşıdığı mızrağın tepesindeydi. Türkler bu elma şeklindeki gümüş topuzun asılı olduğu at kuyruğuna “tuğ” diyorlar. Beylerbeyleri sadece bir tuğ taşımak hakkına sahipti. Vezirler üç tuğ, padişah yedi tuğ taşırdı.” (Üçel-Aybet, **a.g.e.**, s. 260.) Fransız seyyah Tavernier ise seyahatnamesinde Osmanlı tuğları ile ilgili genel geçer bilgileri içeren gözlemlerini aktarırken savaşlarda tuğ kullanımının kökeni hakkında ilginç bir hikâyeye de yer verir: “Vezir rütbesine erişmiş paşalar üç tuğ taşırlar; tuğların her birinde, yeşil dışında diledikleri renge boyattıkları birer at kuyruğu bulunur; tuğların takıldığı sopaları da boyatmalarına izin verilir. Türklerin anlattığına göre bu uygulamanın kökeni şu olaya dayanır: Bir gün Hristiyanlarla göğüs göğüse savaşırken sancakları Hristiyanların eline geçmiş. Sancağın yitirilmesinin askerlerin maneviyatını bozduğunu ve askerlerin kaçmaya başladığını gören Türk paşası, bir kılıç darbesiyle bir atın kuyruğunu keserek bir mızrağın tepesine takmış, mızrağı havaya kaldırarak şöyle bağırır: ‘İşte büyük sancak, beni seven ardımdan gelsin.’ O anda Türkler yeniden cesaretlenmiş, toparlanmış, yeniden saldırıya geçerek savaşı kazanmışlar. Paşaların yanındaki ağaların da tuğları var, ama onların bu tuğlardan birini mızraklarına bağlamalarına izin verilmez; öte yandan, vezir rütbesinde olmayan paşaların ancak iki tuğ, paşaların altındaki beylerle küçük eyalet [sancak] valilerininse tek tuğ taşıdıklarını söylemek gerek. Padişah sefere çıktığında önünde yedi tuğ taşınır: Çünkü, Türkler göre dünya, yedi bölüme ya da iklime ayrılır ve padişah bunların efendisidir; işte bu nedenle padişaha bütün kralların efendisi unvanı verilir.” (Tavernier, **a.g.e.**, s. 19-20.)

¹⁸⁹ **Burhân-ı Kâfî**’da yer alan tanıma göre tuğların püsküllerine doğrudan perçem adı verilmektedir: “Mızrak ve bayrak zülfelerine denir ki başlarında zülûf gibi top nesnedir tozak tabir olunur.” (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, ss. 590.)

¹⁹⁰ Bahaeddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, c. VI, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984, s. 139.

himayesine girmeyi tercih eder. “Tâb irdükçe” ifadesi gerek tuğların yavaş yavaş ilerleyişi gerekse karşı tarafın içine korkudan ateş düşmesi sahnesini oldukça başarılı bir biçimde aksettirmesi bakımından dikkat çekicidir. Şair, senin tuğun savaş için çıkıp Frenk ülkelerine doğru ilerleyince, onun perçeminden çıkan ateş veya korkunun verdiği harareten dolayı Macar beyi, senin boyunun gölgesine sığınıp korunmak ister; yani senin güç ve büyüklüğünü anlayıp kabul ederek himayene girmeyi arzu eder, demektedir. Diğer yandan burada tuğ püsküllerinin kırmızıya boyanmasını¹⁹¹ da hatırlamak gerekir. Tuğun perçeminden ateş çıkması ifadesiyle bu renge gönderme yapıldığı da düşünülebilir. “Bân” Osmanlı Devleti’nde Macaristan ve Hırvatistan sancak beylerine ve küçük prenslere verilen unvandır. Aynı zamanda sorgun ağacı anlamına gelir. Bu anlamıyla beyitte “servi” kelimesiyle uyum sağladığı görülmektedir.

Perçem-i tûğından irdükçe Frengistâna tâb
*Sâye-i serv-i bülend-i kaddin özler bân gelür*¹⁹² k. 6/15

Düşman sınırına kadar padişahın tuğları ordunun önünde giderlerdi.¹⁹³ Aşağıdaki beyitte sümbül bahar padişahının tuğunu götürüp akın için kış ordusu üzerine asker getiren bir tuğ taşıyıcısına benzetilmiştir. Sümbül şekil itibarıyla sıkça saça benzetildiğinden püskül ve tuğ arasındaki ilişkiden hareketle bu kez tuğ olarak hayal edilmiş ve baharda ilk açan çiçeklerden olması sebebiyle bahar padişahının tuğunun taşıyıcısı olarak düşünülmüştür. Tuğları taşıyıp dikenler *konakçı*, *otakçı*, *kondurucu*, *tuğ çeker*, *konakçı başı* gibi unvanların yanı sıra *götürücü* adıyla da anılırdı.¹⁹⁴ Beyitte “götürüp” sözcüğü bu bağlamda dikkat çekicidir. Tuğun ordunun önünde götürülmesi gibi sümbül de sırayla kendisinden sonra açan diğer çiçekleri peşine takarak kış ordusunun üzerine yürümektedir. Kasidenin dua bölümünde yer alan ve anlamı bir sonraki beyitle tamamlanan ifadelerinde şair, sümbül bahar padişahının tuğunu taşıyıp kış ordusu üzerine asker getirdiği müddetçe, yani kıyamete dek padişahın düşmanlarına galip gelmesini dilemektedir.

¹⁹¹ Tuğlar boyalı at kıllarından müteşekkildi. At kıllarının sırtın tepesine doğru gelen kısmı beyaz ve siyah renkteki kıllarla örülür ve kırmızıya boyanan alt kısmı dağınık bir halde bırakılırdı. (Pakalın, **a.g.e.**, c. III, s. 522.)

¹⁹² Tuğun perçeminden Frenk ülkesine ateş (hararet) eriştikçe Macar beyi gelir, senin servi gibi uzun boyunun gölgesini özler.

¹⁹³ Ögel, **a.g.e.**, s. 137. Şu beyitte de bu gerçeğe işaret edilmektedir: *Tûğ-ı şâhî gibi yirden götürüp ser sümbül / Öñine düşdi gülün nite ki reh-ber sümbül* k. 34/1 **Gelibolulu Âlî**

¹⁹⁴ Ögel, **a.g.e.**, s. 137.

Götürüp tâ ki şehenzâh-ı bahâruñ tûğın
*Getüre cünd-i şitâ üstine leşger sünbül*¹⁹⁵ k. 24/46

1.1.4.16. Tuğra ve Resmî Belgeler

Arapçası “tevkî”, Farsçası “nişân” olan tuğra Osmanlı padişahlarının mühür ve imzasıdır. Devletin kuruluşundan saltanatın kaldırılışına kadar önemini kaybetmeden farklı yerlerde kullanılmış, hat sanatının bir kolu olarak da giderek gelişmiştir.¹⁹⁶ Tuğralarda hükümdarların isimleriyle babalarının isimleri ve “el-muzaffer dâimâ” ibaresi bulunurdu.¹⁹⁷ Tuğra çekenlere *nişancı*, *tevkî*, *tuğrakeş*, *tuğranüvîs*, *tuğrâî* gibi isimler verilir. Padişahın cülüsünde kendisine gösterilen örneklerden biri seçilmek suretiyle tesbit edilen tuğralar saltanatının sonuna kadar bir daha değişmezdi. Tuğranın tesbitinden sonra tuğra şeklinde mühürler kazdırılırdı.¹⁹⁸

Tuğra bir emir, hüküm ve fermanın onaylanması anlamına gelir. Padişahın imzası niteliğinde olan tuğranın yer aldığı her belge tebaası için derhal itaati gerektirir. Bu bakımdan bir beytinde Bâkî, sultana benzettiği aşkın emrine bütün kâinatın boyun eğişinin, sevgilinin kaşının bu hükümlere tuğra çekmesiyle gerçekleştiğini ifade eder. Aşk bütün duygulara hükmeden bir his olduğundan sultan gibi düşünülmeyle beraber aşk duygusunu yönlendirmesi sebebiyle burada arka planda asıl sultan aşkın sahibi olan sevgilidir. Onun kaşlarının aşkın hükümlerine tuğra çekmesi, bir kaş veya göz işaretiyle âşıkların yüreklerini alt üst edip derinden etkilemesi bakımındandır. Şiirde sözü edilen sevgilinin çoğu zaman padişah olduğu hesaba katılacak olursa padişahların mümkün olduğunca konuşmayıp çeşitli kaş, göz işareti ve mimiklerle emirlerini dile getirip uygulatmaları da burada çizilen sahneyi tamamlayıcı bir kesittir. Görüldüğü üzere kaşların aşk sultanının hükümlerine tuğra çekmesi, yalnızca şekil itibarıyla söz konusu edilmiş bir benzetme değil, aynı zamanda bir kaş işaretinin tek başına bir emir olmasıyla ilgilidir. Öte yandan kaşların

¹⁹⁵ Sünbül bahar padişahının tuğunu taşıyıp kış ordusu üzerine asker getirdiği müddetçe...

¹⁹⁶ Suha Umur, **Osmanlı Padişah Tuğraları**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1980, s. 11.

¹⁹⁷ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyurulduklara Dair”, **TTK Belleten**, c. V, sy. 17-18, Nisan 1941, s. 108.

¹⁹⁸ Umur, **a.g.e.**, s. 18.

yüzün üst kısmında bulunması ve tuğraların da fermanların üst tarafına çekilmesi kaş ve tuğra benzetmesini bir kat daha anlamlı kılmaktadır.

Emrine râm oldılar sultân-ı aşkuñ kâ'inât
*Kaşlaruñ tevki' u tuğra çekdiler ahkâmuna*¹⁹⁹ g. 457/2

Tuğralar genellikle altın suyuyla yazılırdı. Buna işaret edilmek suretiyle aşağıdaki beyitte yüz berata, üzerindeki sarı kaş ise altın suyuyla yazılmış bir tuğraya benzetilmiştir. “Ey padişah” (şâhâ) hitabı ve sarışın birisinin tasvir edilmesi, beytin Sarı Selim olarak da bilinen Sultan II. Selim için yazıldığını düşündürmektedir. “Berât”; bir tayin, vazife, imtiyaz, muafiyet verildiğini gösteren ve üzerinde padişahın tuğrası bulunan belgedir.²⁰⁰

Tuğrası berâtuñ yazılur ekseri altun
*Rûyuñda kaşuñ zerd olur ise n'ola şâhâ*²⁰¹ g. 5/3

Bir başka beyitte âşğın elif ve nal şekilleriyle gönlündeki aşk nişanı padişahın hükmünün tuğrası olarak nitelendirilmiştir. Âşık için aşkın karşı çıkılamaz bir emir ve ferman olduğunu vurgulayan beyitte “elif” ve “na’l” ile -harflerinin şekil bakımından benzemesi itibarıyla- gönülden çıkan “âh” nidası kastediliyor olmalıdır. Bununla birlikte biraz daha somutlaştırmak gerekirse çılgın âşıkların vücutlarında açtıkları elif ve nal şeklindeki yaralar da bu çerçeve içine girebilir. Elifler, yani dikine çizilen yaralar tuğrada “tuğ” adı verilen elif şeklindeki çizgilere, na’ller, yani yuvarlak biçimde çizilen yaralar ise tuğranın sol tarafında bulunan ve “beyze” adı verilen kavislere benzetilmiş olmalıdır.²⁰² Bu hâliyle âşık, aşk tuğrasını gönlünde ve üzerinde taşıyan canlı bir ferman ve o fermana boyun eğen kul durumundadır.

¹⁹⁹ Senin kaşların onun hükümlerine tuğra çekti (ve) kâinat aşk sultanının emrine itaat etti.

²⁰⁰ Mübahat S. Kütükoğlu, “Berat”, *DİA*, c. 5, İstanbul 1992, s. 472.

²⁰¹ Ey padişah! Yüzünde kaşın sarı ise buna şaşılmaz. (Çünkü) beratın tuğrası genellikle altınla yazılır.

²⁰² Tuğra dört bölümden ibarettir ve bunlara çeşitli isimler verilir: Tuğranın “sere”si alt tarafında bulunan ve asıl metnin yazılı olduğu kısımdır. Buraya “kürsü” adı da verilir. “Beyze”, tuğranın sol tarafında bulunan ve genellikle “hân” ve “bin” kelimelerindeki “nun” harflerinin, bazen de başka bir kelimedeki dal harfinin teşkil ettiği kavislere verilen isimdir. “Tuğ” tuğranın üst tarafındaki elif harfi şeklindeki çizgilerin adıdır. Tuğranın “kol”ları ise beyzelerin devamı olan ve muzaffer kelimesi üzerinden geçerek sağa doğru paralel bir şekilde uzanan kısımlardır. (Umur, *a.g.e.*, s. 25-26.)

Na'l ü elifler ile gönülde nişân-ı 'aşk
*Tugrâ-yı hükm-i husrev-i 'âlem-penâhdur*²⁰³ g. 61/5

Aşağıdaki beyitte yanak bir sayfaya, kıvrımlarla dolu saç ise şekil itibarıyla tuğraya benzetilmiştir. Şair sevgilinin yanağının beyazı üzerine düşen kıvrımlı saçlarının, emsali görülmemiş güzel bir tuğra olduğunu ifade eder. Saçın bükümleri tuğranın istifine benzetilmiş olmalıdır. Eş, benzer demek olan “misâl” kelimesi, aynı zamanda ferman anlamına gelmesi bakımından burada tuğra ile birlikte özellikle zikredilmiştir. Bu durumda beyit, senin yanağının beyazı üzerindeki kıvrım kıvrım saçların ferman yazısını kimsenin görmediği güzel bir tuğradır, şeklinde de anlaşılabilir. “Beyâz” kelimesi, yüzün rengini ifade etmenin yanında, üzerine yazı yazılmamış, temiz sayfayı çağrıştırmaları bakımından dikkat çeker. Burada beytin daha iyi anlaşılabilmesi için fermanların nasıl hazırlandığı konusuna bir göz atmak gerekir. Kaynaklarda belirtildiğine göre fermanların önce müsveddesi yazılır daha sonra temize geçirilirdi. Ferman tuğraları genellikle temizinin yazılmasından sonra çekilirse de önceden hazırlanmış tuğralı kâğıtlara yazıldığı da olurdu. Bu tuğralı kâğıtlar genellikle sadrazamın ordunun başında sefere çıktığı zamanlarda sefer sırasında yazılan fermanlarda kullanılması için hazırlanırdı. Padişahın İstanbul’dan ayrılması hâlinde bırakılan muhafıza da yine böyle kâğıtlar verilir veya isteği üzerine gönderilirdi.²⁰⁴ Dolayısıyla bu beyitte henüz ferman hükümleri yazılmamış boş bir kâğıda çekilmiş tuğraya işaret edildiği göze çarpmaktadır. Sevgilinin yüzü üzerindeki saçlar, âdeta fermanı yazılmadan önce temiz bir sayfaya çekilmiş güzel bir tuğra gibidir, fermanı ise sonradan eklenecektir. Ferman yazısıyla yüzdeki “hat”ın kastedildiği açıktır. Diğer yandan ferman yazılmak üzere hazırlanmış tuğralı kâğıtlara “beyaz tuğralı ahkâm kâğıtları”²⁰⁵ adı verilmesi, beyitteki “beyâz-ı safha” ibaresinin tesadüfen kullanılmadığını göstermektedir. “Tugrâ-yı garrâ” ibaresi ise eski belgelerde tuğralar için kullanılan klişe tabirlerdendir.

Beyâz-ı safha-i ruhsârûñ üzre zülf-i pür-çînüñ
*Misâlin görmemişdür kimse bir tugrâ-yı garrâdur*²⁰⁶ g. 52/3

²⁰³ Elif ve na’llerle gönülde aşkın nişanı, âlemin sığınağı olan padişahın hükmünün tuğrasıdır.

²⁰⁴ Mübahat S. Kütükoğlu, “Ferman”, *DİA*, İstanbul 1995, c. 12, s. 401.

²⁰⁵ a.y.

²⁰⁶ Senin yanak sayfanın beyazı üzerindeki kıvrımlarla dolu saçın, benzerini kimsenin görmediği güzel bir tuğradır.

Bir beyitte ise tuğra, tavus kuyruğu olarak adlandırılmıştır.²⁰⁷ Tuğranın “kol” veya “hançere” olarak adlandırılan uzantıları tavus kuyruğuna benzetildiğinden böyle bir isimlendirme yapılmış olmalıdır. Beyitte şair, güzelliği bir fermana ve saçını yine tuğraya benzeterek, sevgilinin saçının, güzelliğinin fermanına tavus kuyruğu, yani tuğra çektiğinden beri cihanı baştan başa emirlerine boyun eğdirdiğini söyler. “Misâl” burada doğrudan ferman anlamında kullanılmıştır. Bu ifadelerle sevgilinin güzelliğinin eşsizliği ve karşı konulmazlığı vurgulanmaktadır.

Misâl-i hüsnüñe tâvûs kuyruğı çekeli

*Cihânı hükmüne râm itdi ser-be-ser zülfün*²⁰⁸ g. 250/5

1.1.4.17. Berat

Berat bir tayin, vazife, imtiyaz, muafiyet verildiğini gösteren ve üzerinde padişahın tuğrası bulunan belgedir. Beratlar tuğranın sahibi olan padişahın saltanatı süresince geçerliydi.²⁰⁹

Bâkî’nin bir beytinde berat tuğralarının altınla yazıldığı ifade edilmektedir. Beratlarda verilen kişinin mevkiine uygun olarak yazı stiline değıştiğı, değışik renkteki mürekkeplerin yanı sıra altın da kullanıldığı²¹⁰ bilinmektedir. Beyitten tuğralarının da altın suyuyla çekildiğı anlaşılmaktadır. Şair yüzü berata, üzerindeki sarı kaşı ise altın suyuyla yazılmış bir tuğraya benzetmiştir. “Ey padişah” (şâhâ) hitabı ve sarışın birisinin tasvir edilmesi, beytin Sarı Selim olarak da bilinen Sultan II. Selim için yazıldığını düşündürmektedir.

Tugrası berâtun yazılır ekseri altun

²⁰⁷ Tavus kuyruğı - tuğra benzetmesi şiirde oldukça yaygındır: *Hattı üzre halka halka bir düm-i tâvûs-veş / ‘Anberîn tigrâya benzer kâkül-i müşkîn-i döst* k. 13/2 **Ca’fer Çelebi**; *Hükminde goncanuñ nice olmaya ehl-i bâğ / Tâvûs kuyruğı aña urdı nişân-ı gül* k. 16/2 **Revânî**

²⁰⁸ Saçın, güzelliğinin fermanına tavus kuyruğı çektiğinden beri cihanı baştan başa hükmüne boyun eğdirmiştir.

²⁰⁹ Mübahat S. Kütükoğlu, “Berat”, **DİA**, c. 5, İstanbul 1992, s. 472.

²¹⁰ **a.g.m.**, s. 473.

1.1.4.18.Ferman (misâl)

Ferman, Divan-ı Hümayun'da alınan kararlara uygun olarak yazılan ve üzerinde tuğra bulunan padişah emirlerinin genel adıdır. Ferman kelimesi “âlî-şân”, “hümâyun”, “pâdişâhî”, “şerîf” veya “celîlü'l-kadr”, “sa'âdet-unvân”, beşâret-unvân” vb. sıfatlarla kullanılırdı. Emir ve hüküm kelimeleri de fermanla eş anlamlı olarak kullanılmıştır.²¹² Fermanların biçimsel özellikleri muhatap üzerinde psikolojik etki oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Üst orta kısma oturtulmuş, metnin harflerine göre oldukça iri olan padişah tuğrası, kınından sıyrılmış bir kılıç gibi hafifçe eğri ve uçlara doğru sivrileşerek yükselen divanî hat ile yazılmış satırları, yalın fakat kat'î üslubuyla bu belgelerde doğrudan haşyet hissi uyandıran bir kompozisyon oluşturulmuştur.²¹³

Bâkî, aşağıdaki beyitte saçın yanağın üzerine düşmesini, gül renkli yanağın fermanının buyruğuna ister istemez uyması şeklinde şairane bir biçimde yorumlamıştır. “Hat-ı fermân” ferman yazısı, hükmü ve buyruğu anlamındadır. Aynı zamanda “hat” ile sakal kastedilmektedir. Sakalın ferman yazısına benzetilmesinden hareketle saç, bu hükme boyun eğen bir kul gibi düşünülmüştür.

‘Ârız-ı gül-gûnuñuñ dâ'im hat-ı fermânuna

*Hâh u nâ-hâh eyler ol zülf-i semen-bû ser-fürû*²¹⁴ g. 399/2

Yine saçın tuğraya benzetildiği bir beyitte, üzerinde sakal ve ben olan yüz bir ferman gibi düşünülmüştür. Saçların kıvrım kıvrım görünüşü tuğranın istifini anımsatırken, sakal fermanın yazısına, ben ise harflerin noktalarına benzetilmiş olmalıdır. “Üstindedür” kelimesiyle tuğranın fermanların üst kısmında yer almasına

²¹¹ Ey padişah! Yüzünde saçın sarı ise buna şaşılmaz. (Çünkü) fermanın tuğrası genellikle altınla yazılır.

²¹² Mübahat S. Kütükoğlu, “Ferman”, *DİA*, c. 12, İstanbul 1995, s. 400.

²¹³ Özbilgen, *a.g.e.*, s. 55.

²¹⁴ O yasemin kokulu saç, daima senin gül renkli yanağının fermanının buyruğuna ister istemez boyun eğmektedir.

işaret edilmektedir. Beyitte “misâl” ferman anlamında kullanılmıştır.²¹⁵ Kelime anlamı itibarıyla eşsiz ferman manasında düşünülebilecek olan “misâl-i bî-misâl” eski fermanlarda kullanılan klâsikleşmiş tabirlerdendir.²¹⁶

Halka halka zülf kim ol hatt u hâl üstindedür
*Şekl-i tuğrâdur misâl-i bî-misâl üstindedür*²¹⁷ g. 124/1

Aşağıdaki beyitte Kubad Paşa’dan ezel kâtibinin kudret kalemiyle mübarek ismine talih fermanı yazdığı kimse olarak söz edilmiştir. Onun talihi ve bahtının açıklığını ezele dayandıran şair, ferman anlamında “tevkî‘-nâme” kelimesini kullanmıştır.

O kim debîr-i ezel çekdi kilik-i kudretle
*Şerîf nâmına tevkî‘-nâme-i ikbâl*²¹⁸ k. 20/17

1.1.4.19. Menşur

Menşur padişah tarafından vezirlik, beylerbeyilik ve bir mansıp veya tayin verilmesi söz konusu olduğunda düzenlenen belgenin adıdır.²¹⁹

Bâkî, aşağıdaki beytinde kendisine sevgilinin aşkının payesi veya rütbesinin verildiğini, göğsündeki elif ve nal şeklinde çizilmiş yaraların ise bu fermanın tuğrası olduğunu söyler. Çılgın âşıkların aşklarının ispatı olarak vücutlarında yara açmalarına işaret eden şair, bunları aşk mansıbının veya âşıklıkta elde ettiği rütbenin kanıtı olarak sergilemektedir. Âşığın vücudunda dikey olarak açtığı yaralar (elifler)

²¹⁵ Uzunçarşılı’nın belirttiğine göre Osmanlı tarihlerinde hüküm, ferman, misâl, tevkî‘, nişân gibi istihlaklar ayrı ayrı açık bir şekilde tarif edilmeyip bazen ayrı, bazen eş anlamlı yazılarak hepsi aynı manaya gelmektedir. (Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 279.) Misâl Anadolu Selçuklularında padişah dışında veziriazam, vezir veya devlet büyüklerinin emirlerini içeren fermana denirdi. Fakat Osmanlılarda misâl ile ferman, nişan, tevkî tabirleri birbirlerine karıştırılmış ve bu kelime ferman ve tuğra manasına da alınmıştır. (a.g.e., s. 282-283.) Misâlin tuğra anlamının çağrıştırıldığı bir beyit: *Misâl-i mâh-ı nevi meşk ider debîr-i felek / Garaz bu kim çeke menşûr-ı fazluña tuğra* k. 1/11 **Nev’î**

²¹⁶ Sebeb-i tahrîr-i misâl-i bî-misâl, fermân-ı vâcibü’l-’imtisâl, misâl-i vâcibü’l-’imtisâl gibi sözler fermanlarda yer alan yerleşik tabirlerdendir. (Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 283.)

²¹⁷ O hat ve ben üzerindeki halka halka saç, eşsiz bir ferman üzerindeki tuğra gibidir.

²¹⁸ O, ezel kâtibinin kudret kalemiyle mübarek ismine ikbal fermanı yazdığı kimsedir.

²¹⁹ Uzunçarşılı, **Osmanlı Saray Teşkilâtı**, s. 285.

tuğralarda “tuğ” adı verilen elif şeklindeki çizgilere, na’ller ise “beyze” adı verilen kısma benzetilmiştir. (bkz. Tuğra) Yukarıdaki tanımda olduğu gibi “menşûr” burada bir makam, mevki veya mansıp için çıkarılmış ferman olarak zikredilmiştir.

Virildi cânâ ey Bâkî nigâruñ mansıb-ı ‘aşkı
Elifler na‘llerdür sînede tuğrâ-yı menşûr²²⁰ g. 505/5

Rintçe bir eda ile kaleme alınmış bir beyitte Bâkî, menekşeyi koyu rengi sebebiyle ferman yazısına, sümbülü ise o fermanın tuğrasına benzetmiştir. Şarap düşkünü rinde menekşenin bir ferman ve sümbülün de tuğra olması, iştret mevsimi olan baharla birlikte artık şaraba serbestlik tanındığı anlamı taşır. Gerçekte böyle bir serbestlik söz konusu olmasa dahi rintçe bir bakış açısıyla şair baharın gelmesi ve çiçeklerin açmasını şaraba davet, hatta emir olarak yorumlamıştır. Beyitte “menşûr” bu kez herhangi bir konuda serbestlik ve izin hükmü taşıyan bir ferman olarak zikredilmiştir.

Hat-ı menşûr-ı devletdür benefşe rind-i mey-hâra
Çemende şâh-ı sünbül aña bir tuğrâ-yı garrâdur²²¹ g. 127/4

1.1.4.20. Unvan

Unvan Osmanlı padişahlarının siyasî veya ticari sözleşmelerde yahut İslam ve gayrimüslim devlet başkanlarına gönderdikleri mektuplarda kullanılan; devletin ihtişamını, kudretini, diğer yandan padişahın hem atalarını hem kendisini yücelten etkili bir üslûpta kaleme alınmış tanıtma sözleridir. Unvanlar padişahın tuğrasının hemen altında “Ben ki...” girişiyle başlar.²²²

Kubad Paşa için yazdığı kasidesinde Bâkî paşanın cömertliğine övgüde bulunmak için feleğin kâtibinin onun cömetliği fermanına “faziletli kimseleri yetiştiren” ve “kemâl ehlinin elinden tutan” şeklinde unvan yazdığını söyler. Bu

²²⁰ Ey Bâkî! Cana sevgilinin aşkının payesi verildi. Göğüste elifler ve na’ller onun fermanının tuğrasıdır.

²²¹ Menekşe şarap düşkünü rinde devlet fermanının (hüküm) yazısıdır. Çimende sümbül dalı ise ona güzel bir tuğradır.

²²² Özbilgen, **a.g.e.**, s. 56.

ifadeleriyle şair muhtemelen paşadan bahşiş almayı ummaktadır. “Fuzalâ” ve “ehl-i kemâl” ile kendisi gibi âlim, şair ve sanatkârları kasteder. Yani, sen fazilet ve kemal sahiplerini koruyup gözettiğinden beni de himaye et, demeye getirmektedir. “Unvân” yukarıdaki tanımında da söz edildiği gibi padişahı veya bir devlet büyüğünü tanıtıcı ihtişamlı sözlerdir. Unvanlar fermanları kaleme alan kâtipler tarafından yazılırdı. Yazıcı, kâtip anlamına gelen “debîr”, aynı zamanda feleğin yazıcısı olarak nitelendirilen Utarid (Merkür) gezegeninin ismidir. Şair Utarid’i paşanın kâtibi olmaya layık görerek onu ve cömertliğini yüceltmıştır.

Misâl-i cûdına ‘unvân yazar debîr-i felek
*Mürebbî-i fuzalâ dest-gîr-i ehl-i kemâl*²²³ k. 20/24

1.2.Saray Halkı ve Resmî Görevliler

1.2.1. Derbân

Derbân kapıcı demektir. Kapıcılar sarayın bâb-ı hümayun ve orta kapısını beklemekle görevliydi. Amirlerine *kapıcılar kethüdası* adı verilir. Kapıcılar kethüdası divanda hizmet ederken elinde gümüşlü asa olurdu.²²⁴ Divan günleri divan erkânının toplantı salonuna girmelerine kapıcılar rehberlik ederler; sefer zamanı otağ-ı hümayunun girişinde bulunup beklerlerdi. Başlarında *zerrîn külâh* denilen üsküf vardı.²²⁵

Aşağıdaki beyitte Bâkî sevgiliye, “rakip senin kapıcın olmak istediğinden kendisine değnek lazım oldu” der. Rakip sevgiliye ulaşmada bir engel olması bakımından kapıcı olarak hayal edilmiştir. Nasıl padişahın huzuruna girecek kişiler kapıcıların onayından geçip içeri alınabilecekse ve onun önderliğinde huzura çıkabilecekse, âşık da sevgiliye ulaşabilmek için rakip engelini aşmalıdır. Bununla

²²³ Feleğin kâtibi (Utarid) onun cömertliğinin fermanına (şöyle) tuğra yazar: Faziletli kimseleri yetiştiren, kemâl ehlinin elinden tutan.

²²⁴ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 392-393. Kapıcıların gümüş ve altın asaları olduğuna dair bilgiyi şiirlerden de çıkarmak mümkündür: *Sîmîn ‘asâsı ile derbân-ı felekdür / Tâ subha çıkar dîde-i bîdârla meh-tâb* g. 16/4 **Şûhî**; *Tutmaya Keyvân şu ‘â’-ı mihirden zerrîn ‘asâ / Lâyık olmaz kim bu kasr-ı devlete der-bân ola* tar. 8/2 **Azmî-zâde Haletî**

²²⁵ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 399. Başlarında altın üsküf bulunmasına dair beyitler: *Derbânıdır serâ-yı semâ-kadriüñ sipîhr / Mihr altın üsküf aña ‘asâ elde kehkeşân* k. 1/12 **Me‘âfî**; *Zer üsküfiyle kapuñda hôr derbân / Sipihre atdı külâhu irişdi i‘zâza* k. 8/10 **Figânî**

birlikte beyitte kapıcıların asa kullanması âdetine telmihte bulunulmuştur. Her divan günü kapıcı başlıardan ikisi divan kapısında gümüşlü asa ile dururdu.²²⁶ Diğer yandan şair “degenek lâzım oldu” ifadesiyle kinayeli olarak, rakibin böyle bir şeyi istemeye cüret etmekle sopayla dövülmeyi hak ettiğini ima etmektedir. Çünkü bu durumda hem âşığa engel olacak hem de sevgiliye yakınlık kesbedecektir ki bu da âşğın tahammül edemeyeceği bir durumdur. Burada beytin çağrışım alanını genişletmek için şu gerçeği hatırlatmakta yarar vardır. Divan-ı hümayunda devletin vekili olan sadrazamın emriyle birisinin dövülmesi gerekirse bu görevi kapıcılar yetine getirirdi.²²⁷ Dolayısıyla bu ifadeleriyle şair alttan alta buna da işaret ediyor gibidir.

Degenek lâzım oldu agyâre

*Olmag ister kapuñda der-bânuñ*²²⁸ g. 249/6

Bir başka beyitte padişahı övmek maksadıyla büyük hükümdarlardan Dârâ'nın onun kapıcısı olmayı canına minnet bileceği, sadece Dârâ'nın değil yanı sıra İskender bile olsa onun da aynı şeyi hissedeceği ifade edilmiştir. Burada dünyaya nam salmış iki kudretli hükümdarın zikredilmesiyle padişahın kapısında iki kapıcıbaşının beklemesine işaret edilmektedir.²²⁹

Cânına minnet bilür Dârâyı der-bân eylese

*Hak bu kim Dârâ degül yanınca İskender bile*²³⁰ k. 10/13

1.2.2. Divan Kâtibi

Osmanlı merkez bürokrasisinde kâtipler Divan-ı Hümayun, defterdarlık ve defterhaneden oluşan üç ana dairede çalışmaktaydılar. Askerî ve dinî müesseselerde de çalışan çok sayıda kâtip bulunmaktaydı. Yeniçeri ve kapıkulu sipahileri içerisinde

²²⁶ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 404.

²²⁷ **a.g.e.**, s. 400.

²²⁸ Kapıda kapıcın olmak ister; rakibe değnek lazım oldu.

²²⁹ Kapıcıların iki tane oluşuyla ilgili örnek beyitler: *İki derbândur der-i dârü's-şifâda dâstım / İki nergis kim o la'l-i cân-fezâ üstindedür* g. 1225/3 **Edirneli Nazmî**, **Mecma'ü'n-nezâir**; *Sen şeh-i hüsnüñ iki âvâre mahzûn kulıdır / Rûz u şeb gitmez kapuñdan gözlerim derbân gibi* g. 461/2 **Nebzî**

²³⁰ Dârâ'yı kapıcı yapsa (Dârâ bunu) canına minnet bilir. Doğrusu Dârâ değil yanı sıra İskender bile olsa (öyledir).

bunların tayin, azil, maaş ödemesi gibi işlerini yapan, kayıtlarını tutan kâtipler vardı.²³¹

Aşağıdaki beyitte bir divan kâtibi mazmunu yer almaktadır. Sözü edilen kişi için, altın hokkasını takınıp sabahleyin erkenden evinden çıkarsa güneş onunla beraber meydana gelemez, denilmektedir. “Devât”, kalem koymak için uzun bir madenî sapı ve ucunda hokkası bulunan bir yazı takımıdır. “Zer devât” tabirinden burada tombaklama²³² tekniğiyle yapılmış altın kaplama bir hokkadan söz edildiği anlaşılmaktadır. Hokkanın altın renginin parlaklığından dolayı beyitte sözü edilen kişi güneşle kıyaslanmış ve üstün tutulmuştur. Devâtıyla birlikte parlaklığı güneşi bile bastıracağından, o, evinden çıktığında güneş sabahleyin onunla aynı meydana çıkamamakta, doğmaktan kaçınmakta, âdeta utanmaktadır. “Takınmak” fiiliyle devâtların kuşağa takılmasına işaret edilmiştir. Osmanlı bürokrasisinde çalışan kâtipler işe oldukça erken bir vakitte, sabah namazından sonra gelmeye başarlardı.²³³ Sabahın erken vakti ve şafak zamanı anlamlarına gelen “seherî” kelimesiyle de buna gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır.²³⁴ Bu beytin yer aldığı gazel bir önceki beyitte geçen “kuloğlu” şeklindeki hitaptan anlaşıldığı kadarıyla Kapıkulu Ocaklarına mensup birine yazılmıştır. Yukarıda belirtildiği üzere bu ocaklarda çok sayıda kâtibin çalıştığı göz önünde bulundurulacak olursa hayalin dayandığı gerçek daha iyi anlaşılmış olacaktır.

*Zer devâtın takınup çıkarsa evinden seherî
Âfitâb aña ber-â-ber gelimez meydâne*²³⁵ g. 439/4

Bir başka beyitte ise “Debîr-i felek”, yani feleğin kâtibi tabiri geçer. Kânûnî Sultan Süleyman’ın divanı için kaleme aldığı kasidesinde Bâkî, padişahın ilhamlarını

²³¹ Erhan Afyoncu - Recep Ahıskalı, “Kâtip”, **DİA**, Ankara 2002, c. 25, s. 53.

²³² Bakır üzerine cıvalı altın kaplama tekniğidir. Şöyle yapılır: “Biçimlendirilmiş bakır ya da gümüş eserin önce pürüzü giderilir, parlatılır, daha sonra da yağ ve pisliklerden arıtılır. Öbür yandan cıvada eritilmiş 24 ayar altın yumuşak özel bir fırça ya da işaret parmağına geçirilmiş bir tülbent ile tombaklanmağa hazırlanmış işin üzerine iyice yedirilecek biçimde sıvanır. Bu işlemten sonra kor durumundan geçmiş olgun ateş üzerinde tutulur. Bu işlem cıva zehirli olduğu için açık havalı bir yerde yapılmalıdır. Ateşte uçan cıvadan arta kalan altın böylece çıkmamak üzere bakırla birleşmiş olur. (Kuşoğlu, **a.g.e.**, s. 226.)

²³³ Afyoncu - Ahıskalı, **a.g.m.**, s. 54.

²³⁴ Bâkî’nin beytiyle benzer bir hayale sahip ancak daha açık bir üslûpla dîvân kâtibi isminin zikredildiği şu beyitte de “seher” kelimesinin kullanıldığı dikkat çekmektedir: *Âfitâbuñ zer devâtıyla gelürsin her seher / Ey utârid dergehinde kâtib-i dîvân mısın* k. 20/8 **Hayâlî**

²³⁵ Altın hokkasını takınıp sabah erkenden evinden çıkarsa, güneş onunla beraber meydana gelemez.

yazmak için felek kâtibinin ışıklardan altın kalemler getirdiğini söyler. Burada feleğin kâtibi ile kastedilen, bir adı da “Debîr” olan ve ikinci felekte bulunan Utarid gezegenidir. Şair Utarid’in parlak ışıklarını altın kalemler olarak hayal etmiştir. Altın kalem den kasıt, kamış kalemlerin üzerine zamkla altın varak yapıştırılmasıyla elde edilen kalem dir. Beyitten padişah, vezir gibi kimselerin yahut rütbeli kişilerin emrinde çalışan kâtiplerin bu çeşit altın kalemler kullandıkları anlaşılmaktadır. Debîr yahut diğ er adıyla Utarid fesahat ve belâğatin sembolü olduğ undan defter ve kalemle sembolize edilir.²³⁶

Debîr-i felek yazmağ a vâridâtın

Eş i“a getürmüşdür altın kalemler”²³⁷ k. 3/23

1.2.3. Gözcü (dîdebân, pâsbân)

Padişah veya vezir gibi diğ er önemli kişilerin saraylarında gözcü veya bekçiler bulunurdu. “Gözetmek” fiilinden anlaşılabileceğ i gibi aş ağıdaki beyitte bir gözcü, pâsbân mazmunu vardır. Mühür, padişahın vezirinin yakınlığını elde edeli beri göz kulak olmuş ufukları gözetmektedir. “Göz kulak olmak” koruyup gözetmek anlamında bugün de kullanılan bir tabirdir. Mühür yüzüğü için göz ve kulak; kaş kısmı ve parmağ a geçirilen halkasından kinaye olmalıdır. Yüzüğün yalnızca bu parçalardan oluşması itibarıyla baştan başa anlamında “ser-â-ser” ifadesi kullanılmıştır. Diğ er yandan burada “göz kulak olup gözetme” imajından hareketle tılsımlı, koruyucu bir yüzüğe işaret edildiğ ini düşünmek mümkündür.

Göz kulag oldı ser-â-ser gözedür âfâkı

Bulalı kurb-i vezîr-i şeh-i kişver hâtem”²³⁸ k. 19/16

“Pâsbân” gece bekçisi demektir. Yeni ay, gazelin muhatabı olan kişinin damında gece bekçiliğ i yapmazsa akşama erişmesin ve sabaha çıkmasın, kısacası hiç doğ masın, denilmektedir. “Bâm” kelimesi birinci mısra da “dam” anlamına gelirken

²³⁶ Ahmet Atillâ Şentürk, “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyâre ve Sâbiteler (Burçlar)”, **Türk Dünyası Araştırmaları** , sa. 90, Haziran 1994, s. 152.

²³⁷ Felek kâtibi ilhamlarını yazmak için güneş ışıklarından altın kalemler getirmiştir.

²³⁸ Mühür, memleket padişahının vezirine yakınlık sağlayalı beri baştan başa göz kulak olup ufukları gözetmektedir.

ikinci mısradaki “sabâh” anlamındadır.²³⁹ “Bâme çıkmaya” ibaresi ise sabaha çıkmasın, sabaha çıkmadan ölsün anlamında bir bedduadır.²⁴⁰ “Pâsbân” ve “bâm” kavramlarının birlikte kullanılması bekçi ve gözcülerin kule gibi yüksekçe yerlerden etrafı kollayıp gözetlemelerine gönderme yapmak içindir. Hilâlin gece bekçisine benzetilmesi de tepede, yani gökyüzünde bulunması ve geceleyin ortaya çıkması bakımından oldukça anlamlı görünmektedir.

Bâmuñda pâs-bânlıguñ itmezse mâh-ı nev
*Şâma irişmeye dilerin bâme çıkmaya*²⁴¹ g. 474/4

“Dîdebân” gözcü demektir. Gözcüler bir nevi “derbân (kapıcı)” gibi kolladıkları mekâna yabancı yahut uygun olmayan kimselerin girmesine izin vermezler. Aşağıdaki beyitte ise işret meclisini yabancılardan koruyup gözetken bir gözcü imajı mevcuttur. Yasak olması dolayısıyla şarabın genellikle gizli içildiği düşünülecek olursa böyle bir gözcü imajı daha iyi anlaşılabilir. Nergis şekil bakımından göze benzetilmesi nedeniyle dîdebân gibi düşünülmüştür.

Gelmesün bezm-i ‘ayşa nâ-mahrem
*Nergis-i bâğı dîde-bân idelüm*²⁴² g. 328/6

1.2.4. Kuloğlu

Osmanlı Devleti’nde başta yeniçeriler olmak üzere kapıkulu ocakları mensuplarının asker olarak görev yapan oğulları için kullanılan bir tabirdir. Başlangıçta hiç evlenmeyen yeniçerilerin Yavuz Sultan Selim döneminden itibaren evlenmelerine izin verildikten sonra, çocuklarının babalarının vefatıyla birlikte devlet tarafından himaye edilmelerine yönelik tedbirler alınmıştır. Önceleri gemi hizmetlerine, Gelibolu Acemi Ocağı’na, sonra saray ve sekban fırını hizmetlerine

²³⁹ Steingass, **a.g.e.**, s. 151.

²⁴⁰ Furkan Öztürk, “Bâkî Divanı Sözlüğü [Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük]”, Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi, 2007, s. 131.

²⁴¹ Yeni ay senin damında gözcülüğünü etmezse, dilerim akşama erişmesin sabaha çıkmasın.

²⁴² İşret meclisine yabancı gelmesin (diye) bahçedeki nergisi gözcü yapalım.

verildiler. Bazıları da mutfak hizmetlerinde kullanılmak üzere babalarının bölüklerinde görev yapmış ve acemiliklerini buralarda geçirmişlerdir.²⁴³

Bâkî'in bir beytinde “kuloğlu” tabiri geçmektedir. Şair gönlünün bir kuloğlunun kapısında esir olduğunu, ikinci mısrada kölenin sultanın huzuruna veya sarayına intisab etmesi benzetmesiyle örneklendirerek ifade eder. Beyitte “kapu” kelimesinin kullanılışı dikkat çekicidir. Bilindiği üzere Yeniçeri Ocağı'nın da bir parçası olduğu, Osmanlı Devleti'nin sürekli ordusunu oluşturan asker ocaklarına *Kapıkulu Ocakları* deniyordu. “Kapu” kelimesi bunu çağrıştırmak üzere özellikle kullanılmıştır. Bu ocaklara mensup olanlar önceleri pençik kanununa göre alınan savaş esirlerinden, daha sonra devşirme kanununa göre toplanan Osmanlı tebaası gayrimüslimlerin çocuklarından oluşuyordu.²⁴⁴ Dolayısıyla beyitte “esîr” kelimesinin kullanılması tesadüfî değildir. Bununla birlikte kulun veya esirin sultanın huzuruna, sarayına yahut otağına intisap etmesi anlamında “İntisâb itdi gedâ bâr-geh-i sultâne” ibaresinin kullanımı da aynı şekilde anlamlıdır. Çünkü bu kişiler çeşitli memleketlerden esir veya devşirme olarak sultanın sarayında ve ordusunda hizmet etmek amacıyla getiriliyordu. Beyitte çarpıcı bir ifade oluşturmak için gerçekte kendisi sultana intisap eden veya kapıya sığınan “kuloğlu”nun sultan yerine konması, sultana değil de bir kula esir olma tezadı söz konusudur.

Bir kuloglnuñ esîr oldı kapusunda gönül
*İntisâb itdi gedâ bâr-geh-i sultâne*²⁴⁵ g. 439/3

1.2.5. Mîr-i Livâ

Mîr-i livâ, eyaletleri teşkil eden sancakların en yüksek idarecisidir.²⁴⁶ Aşağıdaki beyitte âşığın âhı sancağa benzetilerek, âh çekmek sancak çekip isyan etmek veya bağımsızlığını ilan etmek gibi düşünülmüştür. Şair sevgilinin boyunun gölgesinde âhının başka sancak çektiğini bütün sancak beylerinin (mîr-i livâ), hatta padişahın bile duyduğunu söylemektedir. Yani, âşığın isyan ettiğini, boyunduruğu altında olduğu küçük yönetim biriminin idarecisinin yanı sıra ülkenin baş yönetici

²⁴³ Abdülkadir Özcan, “Kuloğlu”, *DİA*, c. 26, Ankara 2002, s. 358.

²⁴⁴ a.mlf., “Kapıkulu”, *DİA*, c. 24, İstanbul 2001, s. 347.

²⁴⁵ Gönül bir kuloğlunun kapısında esir oldu. Köle sultanın otağına intisap etti.

²⁴⁶ İlhan Şahin, “Sancak”, *DİA*, c. 36, İstanbul 2009, s. 99.

bile duymuştur. Bilindiği üzere boy sancağa benzetilir. Burada boy ile aynı zamanda, sultanlık vasıflarını üzerinde toplayan sevgili nezdinde, imparatorluk sınırları içinde yaşayanları gölgesi altına almayı sembolize eden saltanat sancağı ima ediliyor olmalıdır. Âşık, bu sancak altında belli belirsiz yaşamaya daha fazla dayanamayıp kendisini göstermek için âhının sancağını çeker. Burada âşık sevgiliye serzenişte bulunarak, âhının göklere eriştiğini ve isyan bayrakları açtığını herkes duydu, bir sen duymadın, demeye çalışmaktadır.

Sâye-i kaddüñde âhum başka sancak çekdiğin

Tuydı hep mîr-i livâ belki şeh-i kişver bile²⁴⁷ k. 10/3

1.2.6. Peyk (berîd)

Haber getiren, yürüyen, dolaşan anlamındaki “peyk”, Osmanlılarda yaya postacı sınıfına verilen isimdir. Fatih’in Kanunnamesi’nde peyk başından söz edilmesi, bu teşkilatın 15. yüzyıl ortalarından beri var olduğunu göstermektedir. Peykler başlangıçta padişahların emirlerini tebliğ etmekle görevliydi; sonradan süslü elbise, sorguç ve başlıklarıyla saltanat şiarından sayılarak gösteriş ve debdebe amaçlı kullanılmışlardır. İyi koşabilmek için küçük yaşlardan itibaren bu hizmete alıştırılırlar; az yerler, zayıf ve çevik yapılı olurlar ve sürekli idman yaparlardı.²⁴⁸ Gece gündüz durmadan koşarak İstanbul - Edirne arasındaki mesafeyi iki günde aldıkları ve iki günde de geri döndükleri belirtilir.²⁴⁹ Alman seyyah Stephan Gerlach peyk olarak alınacakların bir denetim ve sınavdan geçirildiğinden söz ederek şu bilgileri kaydeder:

“10 Haziran’da iki peyk sabah erkenden buradan yola çıkarak biri Silivri’ye, diğeri ise ondan daha öteye koşarak akşam saat beş - altı dolaylarında geri döndüler. Bu 15 saat süren gidiş - dönüş 18 Alman mili uzunluğunda bir yol katetmek demektir. Adamlar geri döndüklerinde de oturmalarına izin verilmedi, gece yarısına kadar yürümeye devam ettiler ve zaman zaman da onları ayaklarından astılar. Bunu yapmazlarsa hemen öleceklerini

²⁴⁷ Senin boyunun gölgesinde âhının başka sancak çektiğini, bütün sancak beyleri, hatta ülkenin padişahı bile duydu.

²⁴⁸ Bazı seyyahların bildirdiğine göre peykler dalaksızdı. Yorgunluk dalaktan kaynaklandığından küçük yaşlarda dalaklarını aldırılırlardı. (Fresne-Canaye, *a.g.e.*, s. 81; *Türkiye’nin Dört Yılı 1552-1556*, çev. A. Kurutluoğlu, İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser, [t.y.], s. 115.)

²⁴⁹ Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, s. 439, 440.

söylediler. Koşu sırasında onlara at üstünde eşlik edenler ara sıra üzerlerine su serpiyor ve karşılarına bir engel çıkmaması için yol açıyorlarmış. Bu bir sınav sayılıyor ve peyk olarak alınacakların önce böyle bir denetimden geçmesi gerekiyormuş. Bu arada Atmeydanı’nda bir çadır kuruluyor, davullar zurnalar çalınıyor, gelene geçene şerbet ikram ediliyor ve bir kişi koşuya çıkanlar geri dönünceye kadar meydanın çevresinde hiç durmadan koşarak daireler çiziyor. Bundan sonra üçü birden meydanın etrafında dört kez koşarak dönüyorlar ve arkasından paşanın huzuruna çıkıyorlar. Paşa onlara para ve ipekli giysiler armağan ediyor. Her yıl bir veya dört kişi böyle bir denemeden geçiriliyor.”²⁵⁰

Bâkî’nin bir beytinde düşüncenin peyke benzetildiği görülür. Düşünce peyki bin yıl koşsa da padişahı övme ve methetme arsasının sonuna erişemeyecektir. Padişahı tam anlamıyla ve lâyıkiyla övmenin imkânsızlığını anlatan beyitte, dilediği her yana ulaşabilen ve sınırları olmayan düşünce, bu yönüyle bir peyke benzetilmiş olmalıdır. Bununla birlikte, uzun süre düşünmeyi kastetmek üzere kullanılan “düşünce peykinin bin yıl koşması” ifadesiyle de peyklerin uzun süreli koşma, uzun mesafeleri koşarak kısa sürede katetme özelliklerine işaret edilmiştir.

‘Arsa-i medh ü senânuñ bulamaz pâyânın

*Peyk-i endîşe eger biñ yıl olursa pâyân*²⁵¹ k. 2/35

Peyklerin temel görevi haber getirip götürmektir. Aşağıdaki beyitte ismi zikredilmemekle beraber, koşup ter içinde kalma ve haber getirme özelliklerine bakıldığında bir peyk mazmunu göze çarpar. Sümbül, ilkbaharda açan ilk çiçeklerden olması nedeniyle²⁵² baharın geldiğini haber veren bir peyk gibi düşünülmüştür. Mor rengi, onun koşmaktan mosmor kesilmiş olmasına, üzerindeki çiy taneleri de tere²⁵³ benzetilmiş olmalıdır. “Gömgök” kelimesi aşırı derecede anlamı vermektedir.²⁵⁴ Şair

²⁵⁰ Gerlach, a.g.e., s. 596-597.

²⁵¹ Düşünce peyki bin yıl koşsa bile seni övme ve methetme arsasının sonunu bulamaz.

²⁵² Sümbül şiirde genellikle ilkbaharda kıştan hemen sonra açan ilk çiçeklerden biri olarak zikredilir: *Yine Fir’avn-ı şitâ ceyşine Mûsâ-mânend / Eyledi elde ‘asâsını bir ejder sümbül* k. 24/12 **Bâkî**; *Tagılup cünd-i şitâ tûg-ı perîşânı* gibi / *Bâga geldi yine mansûr u muzaffer sümbül* k. 4/20 **Tecellî**

²⁵³ Tâhirü’l-Mevlevî, söz konusu beyti benzetme yönleriyle birlikte açıklarken şairin, sümbülün ilk açılan çiçeklerden olmasını koşa koşa gelmeye, pembe ve mor rengini koşmaktan kızarıp morarmaya, üzerindeki çiy tanelerini ise terlemiş olmaya benzettiğini ifade etmiştir. (Şener Demirel, **Tâhirü’l-Mevlevî (Olgun)’den Metin Şerhi Örnekleri**, Ankara, Araştırma, 2005, s. 36.)

²⁵⁴ Gömgök kelimesi şu beyitlerde de aşırı derecede anlamındadır: *Sûsen ü gül görelî sen serv-kaddî bâgda / Birisi gömgök delü biri kızıl dîvânêdür* g. 85/3 **Mesîhî**; *Destmâlin gözleri yaşıyla gömgök su edüp / Ol bahâr-ı hüsne karşu ebr-i bârân aglasun* g. 87/2 **Âhî**

burada terlemenin şiddetini ifade etmek üzere bu kelimeyi kullanmıştır. “Gömgök tere batmak”, tere bulanmak, kan ter içinde kalmak diye tabir edilen durumdur. Bu haldeki insanın rengi aşırı derecede kızarmış ve mora dönük olduğundan mosmor anlamını da beraberinde taşır.²⁵⁵ Bu da sümbülün şiirde genellikle mor renkte zikredilmesine işaret etmesi bakımındandır. Sümbül uzun mesafelerden koşarak gelen peykler gibi kan ter içinde çimene gelerek baharı müjdelemiştir.

Yine gömgök tere batmış çıka geldi çemene
*Nev-bahâr irdi diyü virdi haberler sümbül*²⁵⁶ k. 24/8

Peykler yanlarında küçük bir balta (teber) bulundurlardı. Hilâlin tasvir edildiği bir beyitte şair feleği bir peyke benzeterek hilâli de onun omzunda taşıdığı bir balta şeklinde hayal etmiştir. Feleğin peyke benzetilmesi, durmaksızın dönmesi sebebiyledir. Peyklerin ellerinde taşıdıkları teber ay şeklinde ve altın kaplama olduğundan hilâl ile arasında ilgi kurulmuştur. Felek peykinin bayramdan haber vermesi, hilâlin görünmesiyle birlikte bayramın gelmesinden kinayedir. Burada peyklerin haber verme ve müjdecilik özelliklerine gönderme yapılmakla birlikte, kimi zaman bayramın girdiğini sultana haber verme görevini de üstlendikleri anlaşılmaktadır.²⁵⁷ Beytin içerisinde bulunduğu kasidenin başlığında “be-nâm-ı Hâce-i Sultân Selîm Hân” yazması beyitteki “hâce” kelimesiyle padişahın kastedildiğini göstermektedir.

Peyk-i zamâne zer teberin dûşına alup
*İrgürdi Hâce hidmetine ‘iddan peyâm*²⁵⁸ k. 23/13

Cuma ve bayram namazlarıyla padişah sefere giderken peykler saltanat alayının ön tarafında ve solakların önünde yürürlerdi.²⁵⁹ Muhtemelen padişah için

²⁵⁵ Gömgök kelimesinin mor anlamına geldiği bazı beyitler: *Çarhuñ sıfatın gömgök idüp sille-i âhum / Her gice yüzün kara kılur dūd-ı siyâhum* g. 159/1 **Mesîhî**; *Gömgök oldı yine ruhsâr-ı benefşe gâlibâ / Bencileyin çok yimişdür sillehâ-yı rûzgâr* k. 12/19 **Hayretî**

²⁵⁶ Sümbül yine çimene mosmor kesilmiş (bir şekilde), kan ter içinde çıkıp geldi; ilkbahar geldi diye haberler verdi.

²⁵⁷ Peyklerin bayramı müjdelemeleri konusu başka şairlerin beyitlerinde de geçmekle birlikte verdikleri haber karşılığında ödüllendirildikleri de anlaşılmaktadır: *Beñzer ol peyk-i teber-dâra sipîhr-i devvâr / ‘Âşîka müjde ider irdi diyü ‘îd-i visâl* k. 14/7 **Taşlıcalı Yahyâ**; *Virdi ‘ıyduñ haberin ‘âleme peyk-i meh-i nev / Egnine anuñ-içün virdi şafak hil‘at-ı al* k. 152/9 **Mecmu‘a-i Kasâid-i Türkiyye**

²⁵⁸ Felek peyki altın baltasını omzuna alıp sultana hizmet (amacıyla) bayramdan haber getirdi.

yazdığı bir gazelinde Bâkî, gökyüzünü onun atının önünde giden bir peyke benzetmiş, güneşi bu peykin başındaki altın bir başlık, hilâli ise sermûzesi olarak hayal etmiştir. Peyklerin kıyafetleri, emrinde oldukları kişinin rütbesine göre, kıymetli kumaşlardan veya sade, başlıkları tunç, gümüş veya som altından olabilirdi. Alaylarda veya mensup oldukları kişinin maiyetinde giderken daha süslü ve değerli kumaşlardan yapılmış giysiler giyerlerdi.²⁶⁰ Burada padişahın hizmetinde ve alayında bulunan altın başlıklı bir peykten söz edildiği görülmektedir. Feleğin peyke benzetilmesi sürekli devretmesiyle ilgiliyken, güneşin altın rengindeki parlak görünümü peykin başındaki som altından başlığa benzetilmesine neden olmuştur. Sermûze çizme veya mest üzerine onu korumak maksadıyla giyilen bir çeşit ayakkabıdır. (bkz. Sermûze) Peyklerin ayaklarına çok hafif deri pabuçlar giydikleri ve bu pabuçların çoraplarına dikilerek tek parça halinde bütünleştirildiği belirtilmektedir.²⁶¹ Bu deri pabuçların kolay aşınmasını engellemek amacıyla, üzerine sermûze giyildiği tahmin edilebilir. Sermûzenin görünümü yan taraftan bakıldığında şekil olarak hilâli anımsattığından hilâl ile arasında ilgi kurulmuş olmalıdır. Hilâlin rengi göz önünde bulundurulduğunda burada sarı renkte sermûze giymiş bir peyk tasviri olduğunu düşünmek mümkündür.

Olur atun önünce âsumân peyk-i cihân-peymâ

*Ana hûrşîd tâc-ı zer hilâl-i çarh ser-mûze*²⁶² g. 417/7

Peyklerin sayısı hakkında farklı bilgiler mevcuttur. Padişahın merasim ve alaylarındaki maiyetinde otuz peyk, hususi gezintilerinde ise on iki peyk bulunduğu belirtilir. Daramon seyahatnamesine göre 16. yüzyıl ortalarında sayıları kırk kadardı. Aynı yüzyılın sonlarında sayıları seksen ile yüz arasında değişirken, 17. yüzyılda altmış kadardır.²⁶³ Bunun gibi gerek dönem gerekse padişahın dışarı çıkış sebebine göre sayılarının değiştiği görülmektedir. Bâkî'nin beytinde yedi peykten söz edilir. Padişahı yüceltmek maksadıyla gökteki yedi yıldızın altın tâclarıyla yere inip onun önünde peyk olmalarının yaraşacağı dile getirilmiştir. Peyklerin altından başlık

²⁵⁹ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 440. Peykbaşının padişah alayında solaklarla birlikte sultanı koruma görevini de üstlendiği belirtilmektedir. (Zeynep Tarım Ertuğ, "Peyk", **DİA**, c. 34, İstanbul 2007, s. 263.)

²⁶⁰ **a.g.m.**, s. 263.

²⁶¹ **a.y.**

²⁶² Gökyüzü senin atının önünce cihanı dolaşan bir peyktir. Güneş ona altın bir tâc, gökteki hilâl sermûzedir.

²⁶³ Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, s. 442.

takmalarına işaret edilen beyitte yedi sayısının, salt ifade ettiği rakam değeri olarak değil daha ziyade çokluğu ifade etmek üzere kullanıldığı da düşünülebilir. Zira peykler gösterişli kıyafetleri, altın tâcları ve teberleri, ellerinde gülabdanları²⁶⁴ ve bellerinde çingiraklarıyla padişah alaylarında süs, görkem ve ihtişamı yansıtmak üzere bulunurlardı. Bunların sayıca çokluğu, padişahın gücünü ve zenginliğini göstermesi bakımından önemli olsa gerektir. Dolayısıyla göğün yedi katmanında bulunan yedi gezegenin her birinin başlarında altın tâclarıyla cihan padişahının önünde giden peyk olması onun yüceliğini, kudretini ve ihtişamını ifade etmesi bakımından güzel ve anlamlı bir hayal olarak değerlendirilmelidir. Beyitte gezegenler ve peyk arasında hareket bakımından ilgi kurulmuştur.

Eğer peyk olurlarsa lâyük önince

*İnüp tâc-ı zerrîn ile heft ahter*²⁶⁵ k. 3/14

Aşağıdaki beyitte peyk yerine yine postacı, haberci anlamında gelen “berîd” kullanılmıştır. Şair feryadıyla gökyüzünün çınladığını söyleyerek bu çınlama sesiyle âhını çingiraklı bir peyke benzetmiş ve felek topunu bu peykin çingırağı olarak hayal etmiştir. Âhın peyke benzetilmesi hızla gökyüzüne yükselmesi nedeniyle. “Gûy” top anlamındadır. “Gûy-ı sipîhr” ile eskilerin tahayyül ettikleri şekilde feleklerin kubbemsi yuvarlak yapısı kastedilmektedir. Felek dönüp durması itibarıyla sıkça topa benzetilir. Felek topunun çingırağa benzetilmesi ise çingirakların beyzi yapısı ile felek arasında şekil bakımından ilgi kurulmasından kaynaklanıyor olmalıdır. Peykler kemer veya diz bağlarına küçük çingiraklar asarlardı.²⁶⁶ Bu çingiraklar gizli bir görevleri olmadığı zaman gelişlerini halka duyurmayı ve hızlarına engel olunmamasını sağlardı.²⁶⁷ Beyitteki bu benzetme ve ifadelerle aynı zamanda peyklerin çingirak takmalarına işaret edilmektedir. Koşarken peyklerin çingiraklarının ses çıkarması gibi, şairin feryatları da feleği çınlattığından, felek âdeta onun âhının peykine çingirak vazifesi görmektedir.

²⁶⁴ Peyklerin bir ellerinde nöbet şekeri, bir ellerinde gül suyuyla rast geldiklerine gül suyu serpererek gittikleri belirtilir. (*Türkiye’nin Dört Yılı 1552-1556*, s. 115.)

²⁶⁵ Yedi yıldız altın tâc ile inip senin önünde peyk olurlarsa yaraşır.

²⁶⁶ Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, s. 440. Peyklerin çingirak takmaları birçok beyitte geçmektedir. Şu beyit ise birden fazla çingirak taktıklarına örnek teşkil eder: *Yâ peyk-i Hindûdur bu felek zînet eyleyüp / Takdı nücûm her yañadan aña nice zeng* k. 14/5 *Revânî*

²⁶⁷ Ertuğ, *a.g.m.*, s. 263.

Figânum ile felek çıñ çıñ ötdi ey Bâkî
*Berîd-i âhuma gûy-ı sipihr zeng oldı*²⁶⁸ g. 489/7

1.2.7. Rikâbdâr

Rikâbdâr, padişah ata binerken atın üzensini tutan saray görevlisidir. Asıl görevi önceleri padişahın çizmelerine bakmak ve ayakkabılarını giydirmek iken, sonraları bu görevi başçuhadar ve maiyetindekiler üstlendi. 16. yüzyılda padişahın bahçe gezilerinde atının üzensini tutardı. Resmî günlerde bu işleri rikâb ağaları yapardı.²⁶⁹

Rikâbdâr saray teşkilatında doğrudan padişaha bağlı önemli bir kişidir.²⁷⁰ Sultanın güzeller padişahı gibi düşünüldüğü aşağıdaki beyitte diğer bütün güzeller, onun atının üzensini tutması gereken rikâbdârlar olmaya layık görülmüştür. “Husrev-i hûbân” güzeller padişahı demektir. Felek naz atını o güzeller padişahına çekince, yani onun hizmetine sununca, güzellere atının üzensini tutup ona hizmet etmek düşer. Âşıkların sevgiliye yakın olup onun etrafında dolaşması gibi rikâbdârlar da sultana doğrudan yakın olup ona hizmet eden kimselerdir.

Hûblar tutsa rikâbın yiridür cümle kaçan
*Esb-i nâzı felek ol husrev-i hûbâne çeker*²⁷¹ k. 12/9

III. Mehmed için yazılan kasidede ise sultanı yüceltmek için tarihteki meşhur ve büyük hükümdarlardan İskender, padişahın rikâbdârı olmaya layık görülür. İranlı hükümdarlardan Dârâ ise gâşiyedârı, yani eyer örtüsünün taşıyıcısı olmaya uygundur:

Dârâ revâ ki gâşiyesin ala dûşma
*Lâyık budur ki ola Sikender rikâb-dâr*²⁷² k. 9/10

²⁶⁸ Ey Bâkî! Feryadıyla felek çınladı. Âhımın peykine feleğin topu çingirak oldu.

²⁶⁹ Abdülkadir Özcan, “Rikâbdâr”, *DİA*, c. 35, İstanbul 2008, s. 111.

²⁷⁰ *a.g.m.*, s. 111.

²⁷¹ Felek o güzeller padişahına naz atını çekince cümle güzeller atının üzensini tutsa yeridir.

²⁷² Dârâ onun eyer örtüsünü omzuna alsa yaraşır; İskender rikab ağası olsa uygundur.

1.2.8. Tuğranüvîs

Tuğranüvîs, tuğra çeken anlamındadır. Bâkî bir kasidesinde Kânûnî Sultan Süleyman'ın padişah olarak ortaya çıkışını, gökyüzünü bütün unsurlarıyla âdetâ büyük bir hazırlık içerisinde göstererek olağanüstü bir havayla resmeder. Bu beyitlerden birinde insanların ve cinlerin hükümdarının buyruklarına tuğra çeken felek kâtibinin, kayan yıldız kalemine el uzattığını ifade ettiği görülür. Burada padişaha yüce bir kimlik izafe etme gayreti içinde olan şair, onun padişahlığını âdetâ ilahî bir hükme bağlar. “İnsanların ve cinlerin hükümdarı” ibaresiyle Allah'ı düşündüğümüzde, onun buyruklarına tuğra çeken felek kâtibinin, yani Utarid'in Sultan Süleyman'ın padişah olması hükmüne tuğra çektiğini anlamak mümkündür. Yani Kânûnî'nin padişahlığı ilahî bir merci tarafından onaylıdır. Diğer yandan bu ibareyle padişahın şahsına çağrışım yoluyla gönderme yapıldığı da düşünülebilir. Bu durumda felek kâtibinin insanların ve cinlerin hükümdarı olarak nitelendirilen padişahın buyruklarına tuğra çekmek ve onun tuğrakeşi olmak için hazır durumda beklediği manası çıkabilir.

Dest urmuş idi kilk-i şihâba debîr-i çarh

*Tuğrâ-nüvîs-i hükm-i Hudâvend-i ins ü cân*²⁷³ k. 1/3

1.3.Meslek Erbâbı

1.3.1. Attâr

Arapça güzel koku anlamındaki “itr” kökünden gelen “attâr”, güzel koku ve her türlü şifalı bitkileri ve bunlardan yaptığı ilaçları satan kimsedir. Attar dükkânları eczanelerin ilk örnekleridir.²⁷⁴

Attar güzel koku satan bir esnaf olduğu için genellikle güzel kokuyla birlikte anılır. Bâkî ilkbaharı, getirdiği güzel kokular nedeniyle attara benzetmiş ve ilkbahar attarının padişahın huyunun (hulk) güzel kokusunu arzulamakta olduğunu

²⁷³ İnsanların ve cinlerin hükümdarının buyruklarına tuğra çeken felek yazıcısı (Utarid), kayan yıldız kalemlerine elini uzatmıştı.

²⁷⁴ Nîl Sarı, “Attar”, *DİA*, c. 4, İstanbul 1991, s. 94.

söylemiştir. Huy, ahlâk anlamına gelen “hulk” aynı zamanda güzel koku anlamına²⁷⁵ gelmesi bakımından “bûy” kelimesiyle birlikte özellikle kullanılmıştır. Sonbahar ise muhtemelen sarı yaprakların altın olarak düşünülmesinden dolayı tüccara benzetilmiş ve padişahın himmetine muhtaç olduğu dile getirilmiştir.

Müşâtâk bûy-ı hulkına ‘attâr-ı nev-bahâr
*Muhtâc dest-i himmetine hâce-i hazân*²⁷⁶ k. 1/19

Sûdî’nin belirttiğine göre Araplar’da ve Acemler’de attarların çeşitli güzel kokulu maddeleri ve eczaları bir tablanın üzerinde tertip ederek gezdirip satmaları âdettir.²⁷⁷ Bâkî’nin beytinde “attâr” ve “tabla” kelimelerinin birlikte kullanılması buna işaret olsa gerektir. Sevgilinin saçları güzel kokusu sebebiyle üzerinde çeşit çeşit buhur malzemesi taşıyan attar tablasına benzetilmiştir.

Künc-i ebrûsın hayâl it gûşe-i gül-zârı gör
*Halka-i zülfin kıyâs it tabla-i ‘attârı gör*²⁷⁸ g. 71/1

Misk gerçekte sevgilinin beninin kanlı kefen içinde yatan bir maktulüdür. Ancak insanlar attarların onu kırmızı vâlâyâ sarmış olduğunu zannederler. Beyitte miskin attarlar tarafından kırmızı vâlâyâ sarılıp satılması âdetine işaret edilmektedir. Vâlâ bir cins ipekli kumaştır. Misk değerli bir madde olduğu için böyle bir uygulamaya gidildiği düşünülebilir. Beyitteki hayalde miskin bir ölü olarak tanımlanması, sevgilinin beni yanında onun bir değeri ve öneminin kalmamış olmasıyla ilgilidir.

²⁷⁵ “İnsanın huyu subjektif bir nesnedir, elle tutulup gözle görülemez. Bununla birlikte hareket ve davranışları ile ortaya çıkar, dışa yansır. Koku da elle tutulup gözle görülen bir nesne olmadığı halde onu hisseder ve varlığını idrak ederiz. Bu bakımdan “huy” ve “koku” her ikisi de yapı ve zuhur ediş biçimleri itibarıyla birbirlerine benzedikleri için edebiyatta hemen daima birlikte zikredilirler. Huy ve kokunun birlikte geçmesinin bir diğer sebebi de “hulk” kelimesinin aynı zamanda bir çeşit esans anlamına gelmesidir.” (Şentürk, **a.g.e.**, s. 125.) Hulk, Arabistan yarımadasında kadınların safranı bir takım maddelerle karıştırarak elde ettikleri çok hoş kokulu bir maddedir. (**a.g.e.**, s. 470.)

²⁷⁶ İlkbahar attarı onun huyunun kokusunu arzulamakta... Sonbahar tüccarı himmetinin eline muhtaç...

²⁷⁷ Sûdî-i Bosnavî, **Şerh-i Dîvân-ı Hâfız**, c. 1, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1288 [1871], s. 130. İlkbaharın attar tablasına benzetildiği şu beyit attar tablalarındaki çeşitliliğe dikkat çekmesi bakımından güzel bir örnektir: *Her şükûfe reng ü bâyn ‘âleme ‘arz eyledi / Tabla-i ‘attâra döndi çâr-sûy-ı nev-bahâr* g. 42/4 **Nisârî**

²⁷⁸ Kaşlarının kenarını hayal edip gül bahçesinin köşesini gör. Saçlarının halkasını kıyaslayıp attar tablasını gör.

Hâl-i yârûñ müşg bir hûnîn kefen maktûlidür
Âl vâlâya sarupdur sanmañuz ‘attârlar’²⁷⁹ g. 85/6

1.3.2. Âyinedâr

Ayna tutan anlamına gelen “âyinedâr” Sûdî’nin belirttiğine göre meşşata yerine kullanılır ve eline bir ayna alıp gezdirip insanlara sunarak para kazanan kimseye denir.²⁸⁰ Eskiden süslenmeye verilen önem ve sokaklarda rastlanan âyinedârlarla ilgili şu not kayda değerdir:

“Bu çağın şık erkekleri yüzlerine ve vücutlarına çokça özenirlerdi. Sakallarına kokulu briyantınlar sürer ve kadınlar gibi gözlerine Isfahan sürmesi çekerlerdi. Uzun uzun aynaya bakmaktan çekinmezler, sokaklarda arada sırada ayinedar denilen kişilerin önünde dururlardı. Bunlar iyi temizlenmiş bir aynayı ağaca veya bir duvara asarlar, üzerini bir örtü ile kapatırlardı. Müşteri gelince birkaç metelik karşılığında aynanın üstü açılır ve o, aynada kendisini seyretmeğe fırsat bulur, sakalını tarar, sarığını düzeltir, eksiklerini tamamlardı.”²⁸¹

Sevgilinin güzelliğine ayna tutmak için güneş aynaya, felek de ayinedara benzetilerek, sevgiliden güzelliğinin ışığından güneş ve aya nur bahşetmesi istenir. Sözü edilen kişinin güzelliği mübalağa yoluyla güneşe ve aya ışık verecek niteliktedir. Eski astronomi ilminde güneşin diğer adı “âyine-i felek”tir.²⁸² Güneşin aynaya benzetilmesi bu bakımdan manidardır. Doğup yükselmesi ve batması nedeniyle güneşin gökyüzünde hareket ediyor gibi görünmesi feleğin bir âyinedâra, güneşin de onun elindeki bir aynaya benzetilmesine sebep olmuştur.

Cemâlûñ pertevinden nûr-bahş ol mâh u hûrşîde
Güneş âyine-i hüsnûñ felek âyine-dâr olsun²⁸³ g. 352/2

²⁷⁹ Misk kanlı kefen içinde sevgilinin beninin bir maktulüdür. Attarlar onu kırmızı vâlâya sarmaktadır zannetmeyin.

²⁸⁰ “Âyinedâr ekser mâşîtanda isti‘mâl iderler ve şol kimse ki bir âyine eline alır ve gezdürüp ele sunar ve âyineyi eline alup bakan eline bir akçe veyâ birkaç mankır virür aña da âyine-dâr ve âyine-gerdân [dirler].” (Özer, a.g.e., s. 78.)

²⁸¹ Ali Mazaheri’den naklen Ömer Zülfe, *On Altıncı Yüzyıl Şairi Selikî ve Şiirleri*, Ankara, Edebiyât, 2006, s. 173.

²⁸² Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, Çorum, Karam Yayınları, 2005, s. 188.

²⁸³ Cemalinin ışığından güneş ve aya ışık bahşet. Güneş güzelliğinin aynası, felek ayinedar olsun.

Bahar tasvirinin yapıldığı bir beyitte çimenin yeşillik ve rengârenk çiçeklerle donanması süslenen bir gelin mazmununun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çimen gelinini süslemek için yasemin tarak, sabâ rüzgârı meşşata, su âyinedâr olmuştur. Mâşita gelin süsleyicisi, meşşata demektir. Âyinedâr burada geline ayna tutan kişi olarak karşımıza çıkmıştır.

Zib ü fer virmek için rûy-ı ‘arûs-ı çemene
*Yâsemen şâne sabâ mâşita âb âyine-dâr*²⁸⁴ k. 18/15

1.3.3. Bâgbân

Günümüz tabiriyle bahçıvan demek olan “bâgbân” Osmanlı saray teşkilâtında bağ ve bahçelerin bakımıyla görevli bostancı demektir.²⁸⁵ Sanavber bir çeşit çam ağacıdır. Şiirde sevgilinin boyu sanavber ve serviye sıkça benzetilir. Bâkî’ye göre bahçıvan sevgilinin sanavber salınışlı servi fidanı gibi boyunu görüp çimende başka söğüt ağacı beslemek için uğraşmamalıdır. Sevgilinin boyu dururken servi, söğüt vb. hiçbir ağaca gerek yoktur.

Görsün nihâl-i serv-i sanavber-hırâmuñi
*Ayruk çemende beslemesiün bâg-bân bân*²⁸⁶ k. 1/30

II. Selim için yazdığı kasidesinde Bâkî padişahın yönetim ve nizamını bahçıvana benzetmiş ve “senin güzel yönetimin dünya bahçesine bahçıvan olursa sonsuza kadar sonbahar rüzgârının âfetinden korunur” demiştir. Padişahın yönetimi sayesinde dünya bahçesi hiçbir zaman sonbahar görmeyecek, sararıp solmayacak ve daima ilkbahar gibi taze ve yeşil olacaktır.

²⁸⁴ Çimen gelininin yüzünü süsleyip güzelleştirmek için yasemin tarak, sabâ rüzgârı meşşata, su âyinedardır.

²⁸⁵ Bostancılar eski Osmanlı teşkilâtında devşirmelerden seçilip hükümdar saray ve kasırlarının bahçe ve bostanları ile, saraya ait kayıkâne ve kayıklarda hizmet eden kişilerdir. Bostancı ocağının en büyük zabıtine bostancıbaşı denirdi. Bostancıbaşı padişah kayıkla bir yere giderken kayığının dümenini tutmak, saraydan çıkarken koltuğuna girmek ve atının üzengisini tutmakla da görevliydi. Böylelikle padişaha yakınlaşma fırsatı bulduğundan, saraydaki önemli görevlilerden biri durumundaydı. (İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Bostancı” **İA**, c. 2, Eskişehir, MEB, 2001, s. 736; a.mlf., “Bostancıbaşı”, **İA**, c. 2, Eskişehir, MEB, 2001, s. 738.)

²⁸⁶ Bahçıvan senin sanavber salınışlı servi fidanı (gibi boyunu) görsün de başka çimende söğüt ağacı beslemesin.

Âfet-i bâd-ı hazândan tâ ebed mahfûz olur
Bâg-ı dehre hüsn-i tedbîrîn olursa bâg-bân²⁸⁷ k. 22/24

Eskiden sevilen ve değer verilen kimselerin ayaklarına, bilhassa padişahı karşılama törenlerinde onun geçtiği yollara gül yaprakları saçmak âdeti. Aşağıdaki beyitte bahçıvan ayağa gül yaprağı saçma imajı içinde yer almaktadır. Beden gülistanında kanlı gözyaşlarıyla dolu göz, sevgilinin ayağının toprağına hediye olarak (tuhfe) kırmızı gül yaprakları saçan bir bahçıvana benzetilmiştir. Beyitte, üzerindeki yaralarla beden bir gülistana benzetilirken kanlı gözyaşları, yere saçılan kırmızı gül yaprakları gibi düşünülmüştür. Âşığın en değerli sermayesi olan gözyaşları sevgilinin ayağının altına atılmaya değer görülerek her zaman olduğu gibi sevgiliye verilen değer ön plana çıkarılmış ve sevgili yüceltilmiştir. “Tuhfe çekmek” hediye vermek demektir.

Gülsitân-ı tende oldı çeşm-i pür-hûn bâg-bân
Hâk-i pâye tuhfe ey gonca gül-i ahmer çeker²⁸⁸ g. 183/6

Benzeri bir manzara aşağıdaki beyitte de görülmektedir. Bu kez yağan karlar beyaz gül yapraklarına benzetilerek gökyüzü bu yaprakları padişahın yollarına saçan bir bahçıvan gibi düşünülmüştür. III. Mehmed’in tahta çıkışı için kaleme alınan kasidede cülûs törenlerinde böyle bir uygulamanın gerçekleştirildiği düşünülmekle birlikte bu işin sarayın bağ bahçe işleriyle ilgilenen bostancılar tarafından yapıldığı da hatıra gelmektedir.²⁸⁹

Berg-i gül-i sefidî yolup bâg-bân-ı çarh
Mânend-i berf yollarına eyledi nisâr²⁹⁰ k. 9/6

²⁸⁷ Senin güzel yönetimin dünya bahçesine bahçıvan olursa (dünya bahçesi) sonsuza kadar sonbahar rüzgârının âfetinden korunur.

²⁸⁸ Ey gonca! Kanlı göz beden gül bahçesinde ayağının toprağına hediye olarak kırmızı güller saçan bir bahçıvan olmuştur.

²⁸⁹ Bâgbân ve çiçek saçısı şu beyitte de görülmektedir: *Nisâr-ı bezmûn için bâgbân-ı tab‘-ı hured / Getirdi tarz-ı gazelde bir iki ter lâle* k. 27/46 **Ca’fer Çelebi**

²⁹⁰ Gökyüzü bahçıvanı beyaz gül yapraklarını koparıp kar gibi (o padişahın) yollarına saçtı.

Eskiden bahçeleri sulamak amacıyla etrafında toprak testiler dizili büyükçe bir çark şeklinde ve kimi zaman suyun gücüyle, kimi zaman ise bir su kuyusunun yanında at veya eşek gibi koşulan bir hayvanın yardımıyla döndürülerek çalışan su dolapları vardı. Bunlar ahşaptan imal edildiği için dönerken iniltiye benzer sesler çıkardığından âşığın iniltilerine benzetilir. Beyitteki hayale göre su dolabı âşığın sevgilinin gamıyla inleyip feryat etmesine öykündüğü için bahçıvan tarafından çekilip çevrilmektedir. “Çekip çevirmek” ibaresiyle hem su dolabının döndürülerek çalışması hem de sevgilinin feryat ve iniltilerine benzemeye çalıştığı için tartaklanması, cezalandırılması kastedilmektedir.

Bâgda dölâbı çok çekdi çevürdi bâg-bân
*Öykünür diyü gamuñda nâle vü efgânuma*²⁹¹ g. 434/2

1.3.4. Çarkçı (bkz. Eşyalar > Çeşitli Âletler > Çarh)

1.3.5. Dellâl

Osmanlılar’da bir haberi duyurmak yahut ticarî sahada alıcı ile satıcı arasında aracılık yapmakla görevli iki ayrı dellâl vardı. Dellâlbaşı emrinde çalışan haberci dellâllar kendilerine bildirilen haberi halka duyurur ve buna karşılık ücret alırlardı. Ticarî sahada görev yapan dellâllar alan ve satan arasında kanunlarda gösterilen hükümlere göre aracılık yaparlardı. Bunun yanı sıra ikinci elden malların satışını da yaptıkları da bilinmektedir. Bu durum özellikle tereke satışlarında daha çok görülmekte ve kendilerine dellâliye adıyla bir ücret ödenmekteydi.²⁹² Dellâllar tarafından satılan mallar kimi zaman kıyemî yani emsali bulunmayan ve genellikle pazarlık veya açık artırmayla satılan mallardan olabilirdi.²⁹³

Bâkî kurduğu hayalde hilâli Dârâ’nın işret kadehi yahut Kısırâ’nın tâcı olarak nitelendirerek gökyüzünün onu satmak üzere dolaştırıp dellâllık ettiğini söyler. Feleklerin durmaksızın dönmesi gökyüzünün dolaşarak mal satan bir dellâla

²⁹¹ Bahçıvan senin gamında inleyiş ve feryadına öykünmektedir diye bahçede dolabı çok çekip çevirdi.

²⁹² Yusuf Halaçoğlu, “Dellâl”, *DİA*, c. 9, İstanbul 1994, s. 145-146.

²⁹³ Tahsin Özcan, *Fetvalar Işığında Osmanlı Esnafı*, İstanbul, Kitabevi, 2003, s. 51.

benzetilmesine sebep olmuştur. Tarihe mâl olmuş büyük padişahlardan kalan eşyaların satıldığına bakılırsa burada müzayede yahut açık artırma yoluyla değerli malları satan bir dellâldan söz ediliyor olmalıdır.

Ya câm-ı 'işret-i Dârâ ya tâc-ı Kistrâdur
*Tolaşdurur bu cihânı sipihr olup dellâl*²⁹⁴ k. 20/9

1.3.6. Demirci (âhen-ger, bkz. Silahlar > Siper)

1.3.7. Ferrâş

Yaymak, döşemek anlamındaki “ferş” kelimesinden türeyen “ferrâş” Osmanlılarda saray hizmetlisi dışında çeşitli vakıf eserlerinin temizliğiyle ilgilenen görevliler için kullanılmıştır.²⁹⁵

Aşağıdaki beyitte sümbül sarayda hizmet eden bir ferrâşa benzetilmiştir. Beyitte çizilen tabloya göre sümbül padişahın kapısının eşiğine hizmet edebilmek için eline süpürge almıştır. Sümbül şekil olarak süpürgeye benzetildiğinden böyle bir hayal kurulmuş olmalıdır. Burada sümbülün hizmetli ve kölelere verilen yaygın isimlerden biri olduğunu da hatırlamakta fayda vardır.

Yine ferrâş-sıfat destine cârûb almış
*Ki ide hidmet-i hâk-i der-i dâver sünbül*²⁹⁶ k. 24/17

Bir beyitte rüzgârın çimende tozu toprağı kaldırması ferrâşa benzetilmesine sebep olmuştur. Ferrâşların etrafı süpürüp temizlemesi gibi rüzgâr da çimen avlusunda tozu toprağı kaldırıp sürüklemektedir. “Yelmek yopurmak” koşuşturmak, telaşla hareket etmek anlamındadır. Ferrâşın iş esnasındaki hareketini ifade etmek üzere kullanılmış olmalıdır.

²⁹⁴ (Yeni ay gibi görünen) ya Dârâ'nın işret kadehi yahut Kistrâ'nın tâcî olmalı ki gökyüzü dellâl olup bu cihânı dolaştırmaktadır.

²⁹⁵ Tahsin Yazıcı - Mehmet İpşirli, “Ferrâş”, *DİA*, c. 12, İstanbul 1995, s. 408.

²⁹⁶ Sümbül yine padişahın kapısının eşiğine hizmet etmek için ferrâş gibi eline süpürge almış.

Sildi süpürdi sahn-ı çemende gubârı bâd
*Yeldi yopurdı turmadı ferrâş-ı rûzgâr*²⁹⁷ g. 180/2

Allah dostları, harabat ve himmet ehlerinden söz ettiği bir gazelinin beytinde Bâkî fena meyhanesinde kirpiklerini süpürge ederek onların ferrâşı olmayı ister. Beyitte ferrâş meyhane temizlikçisi olarak söz konusu edilmiştir. Beytin içeriğine bakıldığında buradaki “fenâ meyhanesi” ile kastedilen dünya olmalıdır. İnsanın kendisini dünyada manevî bakımdan yüce kimselerin hizmetçisi olmaya adanması en şerefli işlerden biridir. Onlardan aldığı feyiz ve himmetle kişinin derecesi yükselir. Bu nedenle şair böyle bir ifade kullanmıştır. Mekke Medine gibi kutsal yerlerde temizleyicilik yapmayı övünç vesilesi sayanlara da ferrâş denildiği²⁹⁸ hatırlanacak olursa şairin çizdiği tablodaki ferrâşın niteliği daha iyi anlaşılmış olacaktır.

Garazı bu ki fenâ mey-gedesinde Bâkî
*Kıla müjgânını cârûb ola ferrâşları*²⁹⁹ g. 483/7

Güzel bir bahar tablosunun çizildiği bir beyitte yine rûzgâr ferrâşa benzetilmiştir. Beyitte sabâ rûzgârı ferrâşı çimen kervansarayının avlusuna bir kervan yükü bahar getirmiştir. Ferrâş burada mallarını sergileyerek yayan kimse, tüccar anlamındadır. “Ribât” kervanların ve yolcuların konakladığı kervansaraydır. “Bahâr” ise baharat demektir.³⁰⁰ Eskiden çeşitli ticarî eşya ve baharatlar kervanlarla bir yerden bir yere taşınırdı. Bu kervanlar yollarda yolculara hizmet vermek amacıyla kurulmuş hanlarda konaklardı. Sabâ rûzgârıyla birlikte çimende çiçeklerin açması

²⁹⁷ Rûzgâr çimen avlusunda tozu toprağı silip süpürdü; rûzgâr ferrâşı durmadı öteye beriye koşuşturdu.

²⁹⁸ Yazıcı - İpşirli, **a.g.m.**, s. 408.

²⁹⁹ Bâkî’nin maksadı fena meyhanesinde kirpiğini süpürge edip (onların) ferrâşları olmaktır.

³⁰⁰ 18. yüzyıldan bir mecmuada Valide Sultan Camii tanıtılırken Mısır Çarşısı ve Ketenciler Çarşısı’nın da Eminönü semtinde bulunduğu belirtilerek burada keten, şeker ve baharat türüne ait ne varsa bulunduğu söylenirken baharat için “bahâr” kelimesinin kullanıldığı dikkat çeker: “Ve Mısır Çârşûsı, Ketenciler Çârşûsı dahi dirler andadur. Keten ve şeker ve ne kadar bahâra müte’allık şey var ise bu çârşûda bulunur.” (Bahir Selçuk - İ. Halil Tuğluk, “Bir Mecmuanın Işığında 18. Yüzyılda İstanbul”, **Akademik Bakış**, sy. 16, Nisan 2009, s. 221.) Bahar ayrıca özellikle Basra Körfezi ve Hint Okyanusu uluslar arası baharat ticaretinde büyük önem taşıyan eski bir ağırlık ölçüsüdür. Arapça’da deve yükü ve yarım yük anlamına geldiği gibi ağırlık ölçüsü olarak da bir deve yükü veya yarım yük (idl) ile eşdeğer kabul edilmiştir. (Cengiz Kallek, “Bahâr”, **DİA**, c. 4, İstanbul 1991, s. 469.) Kelime bu anlamıyla da beyitteki tabloya uyum sağlaması bakımından dikkat çekicidir.

ferrâşın kervansarayın avlusunda getirdiği bir kervan dolusu malı sergilemesine benzetilmiştir.³⁰¹

Yine ferrâş-ı sabâ sahn-ı ribât-ı çemene
*Geldi bir kâfile kondurdu yüki cümle bahâr*³⁰² k. 18/4

Kelime anlamı itibarıyla süpürücü, süpüren demek olan “cârû-keş” aynı zamanda Mekke ve Medine’de haremın temizliği ile meşgul olanlara verilen isimdir. Ferrâş ile aynı kategoride değerlendirilebilir.³⁰³ Hurilerin saçlarının cennet bahçelerini süpürmesi gibi sümbül, bahçenin süpürgecisine benzetilmiştir. Beyitte sümbülün saça, saçın da süpürgeye benzetilmesinden yola çıkılarak cârûkeş hayali kurulduğu anlaşılmaktadır.

Cârû-keş oldı sünbül-i ter bâga nitekim
*Sahn-ı bihişte turra-i müşğîn-i hûr-ı ‘în*³⁰⁴ g. 379/2

1.3.8. Hakkâk

Sert yüzeylere delici, oyucu aletlerle yapılan sanat anlamına gelen “hakk” kelimesinden türeyen hakkâk, bu sanatı icra eden sanatkârdır.³⁰⁵ Osmanlılarda hattatlıktan sonra en çok önem verilen meslek olduğu,³⁰⁶ sarayda ve saray dışında oldukça rağbet gördüğü bilinmektedir. Hakkâklar iki kısımdı. Bir kısmı akik, firuze, yeşim, necef gibi taşları işleyen sanatkârlar olup bir kısmı da mühür kazanlardı. Mühürler, altın, gümüş, pirinç gibi madenlere; bazen de akik, zümrüt nevinden kıymetli taşlara hakkolunurdu.³⁰⁷

³⁰¹ Bir hatıratı geçen şu ibareler beyitte çizilen tabloyu gözler önüne serer niteliktedir: “Ertesi sabah gene dönüş yolculuğumuza çıkmak zorundaydık. Develeri tarçın, biber, hindistancevizi gibi çeşitli baharatla, ipek ve başka ticaret eşyasıyla yükledik. Bütün bu mallar, bu ticarethane gibi kullanılan o handa bekletilmekteydi.” (**Osmanlıda Bir Köle: Brettenli Michael Heberer’in Anıları 1585-1588**, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2003, s. 111.)

³⁰² Saba ferrâşı yine çimen kervansarayının avlusuna yükü bütünüyle bahar olan bir kâfile kondurdu.

³⁰³ Dehkhodâ cârû-keş için ferrâş manası vermiştir. (Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 5, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 7350.)

³⁰⁴ Hurilerin miskli saçlarının cennet bahçesini süpürmesi gibi taze sümbül bahçenin süpürgecisi oldu.

³⁰⁵ Hasan Özönder, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, y.y., 2003, s. 60.

³⁰⁶ Kuşoğlu, **a.g.e.**, s. 100.

³⁰⁷ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi**, 2. cilt, 4. bs., Ankara, TTK, 1983, s. 627.

Beyitlerde hakkâk mühür kazıma özelliğinden ziyade ham haldeki değerli taşları delen, şekil vermek üzere yontup işleyen, parlatan ve ipler üzerine dizen sanatkâr özelliğiyle geçmektedir.³⁰⁸ Hakkâk büyük bir ustalık ve maharet isteyen değerli taşları delme işlemini elmasla yapmaktaydı.³⁰⁹ Bununla birlikte beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla mücevherleri yontup onlara şekil vermek üzere “çarh / çerh” adı verilen bir çeşit alet kullanıyordu.³¹⁰

BD’nda hakkâk tasvirinin yapıldığı üç beyitte de hakkâk, sözü edilen bu hayal ve imajlar çerçevesinde bir mücevher ustası şeklinde ele alınmaktadır. Buna göre şair bir beytinde feleği bir hakkâke, sevgilinin dudağını da değerli bir taş benzeterek felek hakkâkinin sevgilinin dudağının devrinde mücevherin adını alem sayfasından kazıyacağını ümit ettiğini ifade etmektedir. Değerli taşları delip işleme işiyle meşgul olan hakkâk aynı zamanda bu taşların kıymeti ve değerini en iyi anlayan kimse durumundaydı. Dolayısıyla şair, sevgilinin dudağının devrinde felek hakkâkinin başka mücevherlerin adını bile anmayacağı, onları defterden sileceği ümidini taşımakta ve belki de aksi bir ihtimali düşünmemektedir. Beyitte geçen “devr” kelimesi zaman, devir anlamı yanında yuvarlaklık, pürüzsüzlük gibi şekil bakımından mükemmelliği de vurgular görünmektedir. Bununla birlikte kazıma, bir şeyin üstünü yazı veya resimle oyma anlamına gelen “hakk” kelimesiyle hakkâkların yaptığı işe gönderme yapıldığı gibi aynı zamanda yazıların kazınarak silinmesine işaret edilmektedir.³¹¹ Bilindiği üzere eskiden kâğıt kalem ve mürekkeple yazılan yazılarda herhangi bir yanlışlık yapılması durumunda yanlış yazılan yer bir bıçağın ucu yardımıyla kazınarak ortadan kaldırılıyor veya düzeltiliyordu. Burada da değerli

³⁰⁸ *Dişlerüñ vasfını kılmuş hakkâk / Dürlerüñ şöyle ki bagrını deler g. 151/4 Emrî; Çemen diyârınıñ olmasaydı hakkâki / Öñine dökmez idi jâleden güher gonca k. 28/6 Revânî; Hikâyet rîsmânı üzre hakkâk / Şu resme düzdi sözden gevher-i pâk b. 3680 Lârendeli Hamdî Leylâ ve Mecnûn.* Evliya Çelebi kuyumcubaşı büyük esnafının alt dalı olarak zikrettiği hakkâklar esnafı alayından söz ederken bunların akik, seylân, yemenî, firuze ve yeşim taşlarını hakkederek geçtiklerini kaydeder. (Evliyâ Çelebi *Seyahatnâmesi*, c. 1, haz. R. Dankoff - S. A. Kahraman, İstanbul, YKY, 2006, s. 274.)

³⁰⁹ “...şöyle ma’lûm ola ki elmâs taşlarıñ gâyetde pek ve katı muhkemidür her taşı anuñla delerler her ne dürlü taş olursa bunuñla anı delmege kudret vardır” (Fatma Sabiha Kutlar, *Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme*, Ankara, Öncü Kitap, 2005, s. 87(174a/24-25). *Nite k’elmâs-ı gamze cân delerdi / Müjsem hakkâk olup mercân delerdi b. 3011 Cafer Çelebi, Heves-nâme*

³¹⁰ *Nat’-ı gerdünü pür itdi rîze-i yâkût-ı mihr / Çerhe çok tutmuş anı hakkâk-i çerh-i bed-güher k. 31/8 Azmî-zâde Hâletî*

³¹¹ *Defter-i cevri felek dürmes ise hançer-i Şah / Safhasından rakam-ı mihri gerek kim ide hak k. 12/10 Necâtî*

taşlardan anlama kabiliyeti münasebetiyle sevgilinin kıymetli ve güzel bir mücevher niteliğinde olan dudağı yanında, isminin zikredilmesi bile hata olan mücevherin adını âlem sayfasından âdeta yanlış yazılmış bir yazı gibi görerek kazıması ümit edilen bir hakkâkten söz edilmektedir.

Devr-i la'lûnde ümîdüm bu ki hakkâk-i felek
*Gevherü'n nâmın ide safha-i 'âlemden hak*³¹² g. 274/1

Bir diğer beyitte Bâkî'nin gözyaşı damlalarına özendiği için hakkâkin çarhı, döne döne inciye / mücevheri delmekte / şekillendirmektedir. Güher kelimesi hem inci, hem mücevher ve değerli taş anlamına gelebilmektedir. Gözyaşları büyük ölçüde şekil ve parlaklık bakımından inciye benzetildiğinden “güher” kelimesine inci manası verilebilir; ancak kanlı gözyaşları düşünüldüğünde inciden ziyade yakut, la'l ve benzeri kırmızı renkte bir mücevher veya değerli taş söz konusu olmalıdır. Beyitteki “yonupdur” kelimesiyle kastedilen, mücevher anlamı düşünüldüğünde, şekillendirmek olabileceği gibi, inci söz konusu edildiğinde delmek olmalıdır.³¹³ “Çarh” kavramından kolayca anlaşılabilirdi üzere hakkâkin çarhı olarak nitelendirilen gökyüzüdür. Gökyüzünün yuvarlak ve dönen yapısının hakkâk çarhına benzetilmesinden yola çıkılarak hakkâklerin kullandığı çarhın da yuvarlak ve dönen bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır.³¹⁴ Hakkâk çarhına benzetilen gökyüzü / felek aynı zamanda arka planda bu işi yapan kişi (hakkâk) durumundadır. Şairin gözyaşlarına özenen inci / mücevher bu hareketine karşılık cezalandırma maksatlı olarak delinmekte / yontulmaktadır. “Döne döne” ikilemesiyle ise çarh adı verilen

³¹² Senin dudağının devrinde felek hakkâkinin âlem sayfasından mücevherin ismini kazıyacağını ümit ediyorum.

³¹³ Burada beyitteki “Çarh-i hakkâk yonupdur” ibaresi için “Çarh hakkâki delüpdür”, “Çarh hakkâki yonupdur” şeklinde iki nüsha farkı bulunduğunu da belirtmekte fayda vardır. (Sabahattin Küçük, **Bâkî Divanı**, Ankara, TDK, 1994, s. 387.) “Yonupdur” fiili iki farklı nüshada da geçtiği için tercih edilmiş olmalıdır ve farklı versiyon olarak “delüpdür” fiilinin kullanılmış olması yakın anlamları ifade ettiklerini ortaya koymaktadır. Yonmak kelimesinin doğrudan delmek anlamına rastlanmamakla birlikte incinin delinmesi için delici aletle ince ince yontularak delik açıldığı düşünülecek olursa delmeyi kastettiği anlaşılabilir.

³¹⁴ Evliya Çelebi'nin elmas hakkâklerinin çarklar üzerinde elmasları işlemelerinden söz ederken sarf ettiği sözler de bunu destekler niteliktedir: “Kara taşdan elmâs-ı hâmları pâre pâre çıkarup her parçasın kurşumlu direfşler içine koyup âdem çevirir düllâblar üzre koyup yine kurşumdan çarhlarda elmâs birâdeleri eğüp hâm elmâslar çarhlr üzre deverân ide ide berrâk olur. Ba'dehü yine bir cânibin kurşuma koyup ol tarafı dahi pâk olur. Murâdı üzre çârgûşesi ve bâd-ı mîmî ve şeshâne iderse idüp pâk ider görmeğe muhtâc bir çarh-ı dollâblı kârhanedir. Zîrâ elmâs ol kadar sengîn ve berkdir kim kurşum ne kadar nerm ise Cenâb-ı Bârî aña hasm halk idüp elmâsı kurşum hakk ider, aceb hikmetdir ve elmâsdan zî-kıymet cevher yoktur.” (**Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 1, s. 274.)

aletin dönmesi yanında bir süreklilik de vurgulanmaktadır. Felek hakkâki, şekil ve hareket bakımından feleklerin sonu gelmeyen devr-i daimlerini anımsatarak işleyen çarhına daim surette inciyi / mücevheri tutarak delme işlemini gerçekleştirmektedir. Feleklerin dönüşünün kâinata olup bitenlere etki ettiği inancı ve yeryüzünde vücûda gelen binlerce inci ve mücevher düşünüldüğünde bu süreklilik ve etki daha iyi anlaşılacaktır. Diğer yandan burada çarh adı verilen aletin mücevherleri yontup şekillendirme yanında incileri delme özelliği bulunduğu da anlaşılabilir.

Katre-i eşkine öykündi diyü Bâkînüñ

*Çarh-i hakkâk yonupdur güheri döne döne*³¹⁵ g. 464/8

Yukarıdaki beyitte yer alan gerçeklik kesitinden hareketle bir diğer beyitte Bâkî yine benzeri bir hayal tablosunu çizer gibidir. Bu kez sevgilinin yanağının mumunu kıskandığından dolayı felek hakkâki yıllardan beri ayın şebçerâğını çarha tutmaktadır. Beyitte ay, şebçerâğ³¹⁶ adı verilen bir çeşit mücevhere benzetilmekte ve felek hakkâkinin parlaklık yönüyle muma benzetilen sevgilinin yanağını kıskanması bakımından yıllardır onun gibi bir mücevher elde etme isteğiyle ay şebçerâğını çarha tuttuğu belirtilmektedir. Burada çarh adı verilen aletin mücevherleri şekillendirirken, nurundan dolayı muma benzetilen sevgilinin yanağına benzetilmeye çalışılması hayalinden hareketle, bir yandan da parlattığı anlaşılmaktadır.³¹⁷ Çarha tutma ifadesiyle, felek hakkâkinin çarh adı verilen âlet ile yaptığı bu işlem yanında ayın her gece gökyüzünde parlak bir şekilde belirmesi kastedilmektedir. Ayrıca çarha tutulan bir mücevherin incelik şekillenmesi, parlaklık kazanması gibi ayın görünüşte parlaklık ve şekil bakımından eksilip çoğalarak çeşitli evrelere girmesine de işaret ediliyor olmalıdır. Çarha tutma eyleminin kıskançlık duygusuyla özdeşleştirilmesi ise çarhın tıraşlama, yontup şekil verme yahut delme özelliğine benzer şekilde bu duygunun da insanı içten içe kemirmesi ve bağrını delmesi yönüyle olsa gerektir.

Yıllar-durur ki şem'-i ruhuñ reşkine mehuñ

³¹⁵ Hakkâkin çarkı inciyi Bâkî'nin gözyaşı damlasına benzemeye çalıştığı için (sürekli) dönerek delmektedir.

³¹⁶ Bir gevherdir. Gece vakti çıra gibi yanar. Şöyle naklederler ki gâv-i bahrî bazı geceler otlamak için karaya çıktıkta o gevheri ağzına beraber çıkarıp otlayacağı mevziye kor. Onun aydınlığında otlar. Ona dürr-i şebgûn dahi derler. (BK)

³¹⁷ Bıçak yapımında kullanılan çarklar da ağız açma, bileme gibi işlemlerin yanı sıra parlatma işlemi gibi her türlü iş için kullanılmaktadır. (Doğan Kaya - Uğur Mesci, **Sivas'ta Bıçakçılık**, Sivas, Sivas İli Sanat Kültür ve Araştırma Vakfı, 2002, s. 31.)

*Hakkâk-i dehr çarha dutar şeb-çerâğını*³¹⁸ g. 487/6

Bir diğer beyitte hakkâk ismi geçmediği halde, sözü edilen eylem hakkâk mazmununun varlığını göstermektedir. Beyte göre bir anda birçok Bedahşan yakutu delen yaşlı gözlerin kirpikleri gibi usta ve maharetli bir sanatkâr bulunmamaktadır. Şekil itibarıyla delici bir alete benzetilen kirpikler gözlerin yaşarıp gözyaşı incilerinin dökülmesiyle inci delen hakkâk âletine ve eli işe yatkın, işi çabuk, usta, maharetli anlamındaki “ter-dest” sıfatının kullanılmasıyla aynı zamanda bu işi yapan sanatkâra, yani hakkâke benzetilmiş olmalıdır. Gözyaşlarının la’le benzetilmesi kanlı olmalarından kinayedir. Kirpiklerin ucundan süzülen gözyaşları delici âletle delinip kenara konulan incilere benzetilmiştir. Bu arada ter-dest kelimesindeki “ter” kelimesinin ıslaklık, nemlilik anlamı düşünüldüğünde “pür-nem” kelimesiyle arasında tenasüp olduğu fark edilmektedir.

Müje-i dîde-i pür-nem gibi ter-dest olmaz

*Yine bir demde nice la’l-i Bedahşân deldi*³¹⁹ g. 501/2

1.3.9. Hallaç (hallâc)

Hallaç yay ve tahta bir tokmak yardımıyla yün veya pamukları kabartan kimsedir. Bugün unutulmuş meslekler arasındadır. Hallaçların yayı kestane, dut veya çam gibi ağaçlardan yapılır, yaşken eğriltilerek yay biçimine getirilir ve iki ucu arasına hayvan bağırsağından yapılan kiriş gerilir. Kabartma esnasında hallaç kirişi, atılacak pamuk yahut yün arasına sokup tokmakla titretir. Kirişin kopmaması ve pamukların kabarması için tokmağın dikkatli bir biçimde ayarlanarak vurulması gerekirdi.³²⁰ Evliya Çelebi hallaç esnafının kemanlarına tokmak vurup pamuk atarak geçişlerini şu şekilde anlatır:

“Bu hallâclar araba ve kızaklar üzre dükkânlarında üsûl-i âheng ile kemânlarının vertârlarına tokmak urup, “Tır tıka tır tık tır tır tık tıka” deyü düyek usûlünde tokmak urarak

³¹⁸ Felek hakkâki senin yanağının mumunu kıskandığından ötürü ay şebçerâğını yıllardan beri çarha tutmaktadır.

³¹⁹ Yaşlarla dolu gözlerin kirpikleri gibi maharetli ve eli çabuk (bir hakkâk) bulunmaz. Yine bir anda birçok Bedahşan la’li delmiştir.

³²⁰ “Unutulan Meslekler ve Değişen Kültürümüz: Hallaç”, (Çevrimiçi) <http://erceevik34.blogcu.com/hallac/9529378>, 8 Temmuz 2011.

pembe atarak gülüp oynayarak üzre oturarak ubûr ederler. Bir sınıfı dahi serâpâ elvân elvân pembelerden muvahhidî ferrâce ve hil'atlar ve çakşırlar ve pembe destâr-ı gûnâ-gûnlar ve pembe topuz ve teberler ve tûfengler ile ubûr ederler. Ve tahtrevânlar üzre rengâmîz pembelerden siyâh gözlü âdemler ve hayvânâtlar ve arslan ve kaplanlar ve ejdehâ ve evrenler edüp gözleri nârenc ve turuncdan edüp her arslanı ve kaplanı demir zencîrler ile kayd [u] bend edüp zencîrin bir ucu yine pembeden eli deyenekli arslancı elinde olup tahtrevânlar üzre ubûr ederken alayköşkü dibinde hünkâr huzûrunda ba'zı pembe hil'at giyen âdemlere âteş verüp seyrâncılar üzre varup cümle halk bir hây-hûya varup bu şakalar ile ubûr ederler. Ba'zı hallâc ârifleri “Sakin pamukdan arslan geliyor” der. Ba'zılar, “Korkma pamukdan arslandır, kaba kaftan kâlibıdır, hâkim değildir” deyü darb-ı mesel edüp giderler.”³²¹

Klâsik şiirde yay, kemân ve hallâc kelimelerinin birlikte geçmesi hallaçların yukarıda sözü edilen yay adı verilen bir alet kullanmalarıyla ilgilidir. Bâkî sevgilinin aşk ve muhabbet yayını hallaç gibi astığını, gönlün de pamuk gibi o yay şeklindeki kaşa atıldığını söyler. Kullandığı kelimelerle hallaçların âletlerine ve yaptıkları işleme gönderme yapan şair, temelde kaşların yaya ve yay gibi kaşların âşık üzerinde bıraktığı etkiden yola çıkarak böyle bir hayal geliştirmiştir. Yay, kaşlar; pamuk ise âşığın gönlüdür. “Atılmak” pamukların yay üzerinde atılıp kabartılması işlemidir; burada âşığın gönlünün kaşlara meyletmesi kastedilmiştir. Birinci mısradaki kullanılan “asmak” fiili hallacın yayını duvar vb. bir yere asarak bu işlemi gerçekleştirdiğini göstermektedir.³²²

Asdı hallâc-sıfat 'aşk u mahabbet yayın

Atılup penbe gibi dil o kemân-ebrûya g. 479/4

1.3.10. Harrât

Harrât çıkırıkçı ve doğramacı anlamlarına gelir. Çıkırıkçılık Anadolu'da “kemâne” denilen elektriksiz torna ile ahşabı biçimlendirme mesleği olarak

³²¹ Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, c. 1, s. 319.

³²² Burada hallaç yaylarının dal kısmına askı denildiğini de hatırlatmak yerinde olacaktır: “Askı: Yaş Dut dalının “U” biçimine getirilerek duvara tutturulmuş hali. Uç kısmına Yay bağlanır.” (“Keçecilik”, (Çevrimiçi) <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-15497/eski2yeni.html>, 15 Temmuz 2011.)

bilinmektedir.³²³ Bâkî, bir kış tasviri yaptığı beytinde yağın karları, zamane doğramacısının felek hokkasının talaşlarını dağlara ve ovalara döktüğünü söyleyerek tarif eder. Çizilen tasvirle birlikte yaptığı hokkayı tornadan geçirerek ona şekil veren bir harrat ve bu esnada yerlere dökülen talaşlar göz önünde canlanmaktadır.³²⁴

Meger ki hokka-i çarhuñ zamâne harrâtı
*Döker tırâşesini kûh u deşte berf-misâl*³²⁵ k. 21/3

1.3.11. İtır Ezici (‘ıtr-sâ)

“İtr-sâ” ıtır ezici demektir. Misk, amber gibi maddeler ezilince fazlasıyla güzel koku çıkarır.³²⁶ Seher rüzgârı topladığı çiçek kokularını estiği yerlere götürdüğünden ıtır eziciye, sabah rüzgârı da yine aynı sebeple micmer dolaştırıcıya benzetilmiştir. Muhtemelen padişah yahut bir devlet büyüğünün sarayı için kaleme alınan gazelin beytinde, sarayın her köşesinde sabah rüzgârı micmer dolaştırıcı, her sofasında seher rüzgârı ıtır ezicidir.

Her gûşesinde micmere-gerdân nesîm-i subh
*Her suffesinde bâd-ı seher-gâh ‘ıtr-sâ*³²⁷ g. 4/6

Bir başka beyitte bahar rüzgârı, yine çiçek kokularını getirmesi nedeniyle ıtır ezici olarak düşünülmüştür. Beyitteki “safha” kelimesi, üzerinde ıtır ezilen zemin veya tablayı anımsatmaktadır.³²⁸

Micmer-i gülde nesîm-i subh-gâhî ‘ûd-sûz
*Safha-i gül-zârda bâd-ı bahârî ‘ıtr-sâ*³²⁹ g. 8/4

³²³ Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkârları, 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008, s. 100.

³²⁴ 1640 tarihli narh defterine göre harratların yaygın olarak yaptıkları eşyalar arasında hokka da yer almaktadır. (Yaman, *a.g.e.*, s. 100.)

³²⁵ Zamane doğramacısı felek hokkasının talaşlarını kar misali dağa ve ovaya döker.

³²⁶ Sûdî “ıtr-sây” kelimesini şöyle açıklar: “‘İtr-sây, ‘sâyiden’den ezmek ma‘nâsına ıtır ezici dimektür, ziyâde koku virmekden kinâyetdür. Zîrâ misk ve anber ve lahlaha ve gayrileri ezildükde ziyâde koku virürler. (Sûdî-i Bosnavî, *a.g.e.*, c. 2, s. 539.)

³²⁷ Sabah rüzgârı her köşesinde micmer dolaştırıcıdır. Seher rüzgârı her sofasında ıtır ezicidir.

³²⁸ Za‘îfî attarların, üzerinde ıtır ezdikleri taşla salâye denildiğini belirtir. (Kutlar, *a.g.e.*, s. 88, 174b/20.) Ayrıca Sûdî’nin belirttiğine göre attarların çeşitli güzel kokulu maddeleri üzerinde tertip ederek gezdirip sattıkları bir tablaları vardır. (Sûdî-i Bosnavî, *a.g.e.*, c. 1, s. 130.)

1.3.12. Kasap (kassâb)

Şair kan dökücü sevgilinin başını kesmesine razıdır; tek dileği kasap gibi ayağını yüzüne basmasıdır. Yüze basma arzusu eski edebiyatta sürekli işlenen bir husustur. Yüz en değerli, ayaklar ise en aşağıda kalan uzuv olması sebebiyle sevgilinin değerini ön plana çıkarmak için böyle bir yola başvurulur. Burada kesilecek hayvanı zaptedebilmek için kasapların ayaklarıyla bastırmalarına işaret edildiği düşünülebilir.

Başımı kesdügine râzıyem ol hûnînüñ

*Ayağın bassa yüzüm üstine kassâb gibi*³³⁰ g. 507/3

1.3.13. Kebûterbâz

Güvercin anlamına gelen “kebûter” kelimesiyle “oynayan, oynayıcı” anlamındaki “bâz” kelimesinin birleşiminden meydana gelen “kebûter-bâz”, güvercinleri besleyip eğiten, onlarla eğitime amaçlı çeşitli oyunlar oynayan, avlayan ve avcılık için yetiştiren ve satan meslek erbabına verilen isimdir. Evliya Çelebi kuşbâzlar esnafı adı altında ele aldığı bu esnaftan “kuşbâzı komaz bâzı, onları katleden gazi” şeklindeki atasözünü zikrederek bir alay uğursuz kavim olarak söz eder. Taklabâz, pâl, şeber, cevizî, şâmî, mısırî, bağdâdî, münakkat, alara, martalos, demkeş, saya, talazlı, pelenk, çibar, şeber, kızıl ala, darkıl ala, kara ala, tekir ala, çakır ala, habar ala, sade kut ve çakşırılı kut gibi güvercin çeşitlerini besleyip kâr ettiklerini belirtir.³³¹ Pakalın “kuşbâz”ın padişahların avlandıkları kuşları yetiştirenler hakkında kullanılan bir tabir olduğunu ifade eder.³³²

Bâkî, baharda yapraklarını açmasıyla birlikte gülü -arka planda yapraklarını güvercinler gibi hayal ederek- güvercinlerini elinden salıp tek tek gökyüzüne uçuran bir kebûterbâza benzetmiştir. Kebûterbâzların güvercinleri eğittiği ve onlarla oynayıp

³²⁹ Sabah vakti esen rüzgâr gül micmerinde öd yakıcıdır. Bahar rüzgârı gül bahçesi safhasında ıtır ezicidir.

³³⁰ Ayağını kasap gibi yüzümün üzerine bassa o kan dökücünün başımı kesmesine razıyım.

³³¹ **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 1, s. 279.

³³² Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 330.

uçurduğu malumdur. Burada  air g l yapraklarını kuşlara benzetmekle birlikte “evrâk salmak” ibaresini kullanarak güvercinle mektup uçurmaya da iyham yoluyla gönderme yapmıştır. Beyitte çizilen mektup gönderme ve keb terb z imajı posta güvercinlerinin de keb terb zlar tarafından yetiştirildiği düşüncesini uyandırmaktadır.

Elden evr kın salup bir bir uçurdu göklere

*Be zedi bir dil-ber-i   h-ı kebuter-b ze g l*³³³ g. 301/2

Günümüzde olduğu gibi eskiden de kuş yetiştiricileri kuşların bakımına son derece  zen gösterirler ve onları takılarla süslerlerdi.³³⁴ Fransız seyyah Tavernier padişahın kuşlarının hepsinin boyunlarında değerli taşlar takılı olduğunu belirterek özellikle hükümdarlar avdan dönerken oluşturulan kortejin –kollarında her birinin boynunda elmas yahut başka değerli taşlar takılı doğanlar bulunması bakımından-görülmeye değer olduğunu söyler.³³⁵ Kuşların boyunlarına değerli taşlar takılması dışında kulaklarına küpe ve ayaklarına halhal takıldığı da bilinmektedir.

Bâkî’nin aşağıdaki beytinde ayağına halhal takılan bir kuş imajı yer alır. Beyte göre mühür yüzü eğer kasidenin muhatabı olan kişinin ismini ta ımasaydı güvercin halhalı kadar rağbet görmezdi. Mühre değer veren şey, sahibinin ismidir. Bu isim olmasa değersiz bir güvercin halhalı kadar bile ilgi görmeyecektir.

Şeref-i n m-ı  er f  nden olursa h l 

*Bulamaz ragbet-i halh l-i kebûter hâtem*³³⁶ k. 19/30

Aşağıdaki beyitte ise özel yetiştirilmiş takla g vercinlerinden söz edilmektedir.³³⁷ Bâkî II. Selim için yazdığı kasidesinde felekleri padişahın faziletinin

³³³ (Yapraklarını açan) gül, (bu hâliyle) elinden güvercinlerini salıp bir bir göklere uçuran güzel bir keb terb z (güvercin yetiştiricisi) sevgiliye benzedi.

³³⁴ Revânî’nin şu beyti güvercinlerin ayaklarına s s olarak halhal takıldığını göstermektedir: *Y  mu’allaklar urur  ar  keb terd r kim / Takdılar zînet i  n p yına zerrîn halh l* k. 17/11 **Revânî**

³³⁵ Tavernier, **a.g.e.**, s. 125.

³³⁶ Mühür yüzü senin mübarek isminin şerefinden yoksun olursa güvercin ayağındaki halhal kadar bile rağbet bulamaz.

³³⁷ Gerlach, güvercin yetiştiricileri tarafından eğitilmiş takla güvercinlerinin gösterilerinden   yle söz eder: “Galata’da bazı kimselerin besledikleri güvercinler için dört-beş duka ödendiğinde, ok gibi havaya fırlıyorlar ve sonra hızla d ne d ne geri geliyorlar, 50-60 kez takla atarak yere konuyorlar.” (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 426.)

fezası içinde yedi takla atan güvercine benzetmiştir. Feleklerin devretmesiyle güvercinlerin takla atması arasında ilgi kurulduğu anlaşılan beyitte “yidi mu‘allak döner hamâm” ibaresi “yedi takla atan güvercin” şeklinde anlaşılabilir gibi, feleklerin yedi katmanına işareten “takla atan yedi güvercin” şeklinde de anlaşılmaya müsaittir. “Mu‘allak dönmek” takla atmak demektir. “Mu‘allak” aynı zamanda “asılı” demek olup havada asılı felekler imajını tamamlar niteliktedir.

Fazlı fezâsı içre bu eflâk-ı bî-karâr

*Evc-i hevâda yidi mu‘allak döner hamâm*³³⁸ k. 23/21

1.3.14. Kehhâl

Sürme anlamındaki “kühl” kelimesinden türetilen “kehhâl”, göze sürme çeken anlamına gelmekle birlikte, sürmenin göz rahatsızlıklarını tedavi edici yönü itibarıyla aynı zamanda göz hekimi demektir. Bâkî, tûtiyânın minnetini ve kehhâl kahrını çekmeye gerek kalmadan sevgilinin tutiyaya benzer, hatta ondan daha etkili olan ayağının tozunun kanlar saçan göze iyi geldiğini söyler. Tûtiyânın kanlar saçan göze iyi gelmesi, kanı kesme özelliğiyle ilgilidir. (bkz. Tûtiyâ)

Tûtiyânuñ minnetin kehhâl kahrın çekmeden

*Hâk-i pâyüñ dîde-i hûn-bâre gâyet hış gelür*³³⁹ g. 56/2

1.3.15. Kıssahan

Kıssahan bir topluluk önünde insanlara bir şeyler öğretmek ve hoşça vakit geçirtmek için hikâyeler anlatan kişidir. Kökeni cahiliye devri Arap sosyal hayatına kadar dayanır. Türk toplumunda 15. yüzyıldan itibaren çokça rastlanan kıssahanlar düzenli bir tahsil görmemekle birlikte edebî terbiye almış zeki ve kabiliyetli kimselerdi. Konaklar ve saraylardaki kıssahanlar arasında iyi eğitim görmüş ve fikrî seviyesi yüksek olanlar da vardı. Bunlar padişahlara ve devlet adamlarına musahiblik

³³⁸ Bu durmak bilmeyen felekler o padişahın faziletinin fezası içinde göğün en tepesinde yedi takla atan güvercin (gibidir).

³³⁹ Senin ayağının toprağı, tutiyanın minnetini ve kehhâl kahrını çekmeye gerek kalmadan kanlar saçan göze gayet iyi gelmektedir.

ve nedimlik yaparlardı. Osmanlı sarayında kıssahanlar son dönemlere kadar önemli bir yere sahip olmuştur.³⁴⁰ Kıssahan yerine meddah terimi de kullanılmış ve zamanla bu terim daha da yaygınlaşmıştır.³⁴¹

Gonca hâl diliyle sevgilinin dudaklarını yad etse âdeta tatlı bir hikâye anlatmaya başlamış gibi olur. Beyitte “hikâyet” ve “gonca-i rengîn-edâ” kavramlarından bir kıssahan mazmunu bulunduğu anlaşılmaktadır. Şekil ve renk bakımından dudaklara benzeyen gonca, hâl diliyle sevgilinin dudağını yad ederek tatlı tatlı hikâyeler anlatıp dinleyenleri etkileyen yahut eğlendiren bir kıssahan gibi düşünülmüştür. Kıssahanın anlattığı hikâyeleri dinlemek nasıl zevkli bir şey ise goncanın bu hâlini seyredip sevgiliyi tefekkür etmek de âşık için hoş bir hâl olsa gerektir. Renkli edaya sahip gonca anlamındaki “gonca-i rengîn-edâ” ibaresiyle kıssahanların anlattıkları kişi veya varlıkların rollerine bürünmelerine, ses ve hareketleri taklit etmelerine işaret edildiği düşünülebilir.

Leblerin yâd eylese yârûñ lisân-ı hâl ile

Nakl ider şîrîn hikâyet gonca-i rengîn-edâ³⁴² g. 8/5

Yukarıdaki beytin sonrasında aynı sahneye devamla bir kıssahan mazmunu ve bu kez ona heyecanla kulak vermiş bir dinleyici tasviri görülür. Baharın habercisi güllerin açılması ve ardından gelincik çiçeklerinin gelmesi şairin böyle bir hayal kurmasına sebep olmuştur. Gül dalı, üzerindeki güllerin kulağa benzetilmesinden hareketle hikâye dinlemek için kulak tutmuş bir kişi gibi tasavvur edilmiş, lâle ise la'l renkli kaftanıyla renkli ve güzel hikâyeler anlatan bir kıssahan yahut meddah gibi düşünülmüştür.”Kıssa-i rengîn” ile kıssahanların insanları eğlendirmek ve hoşça

³⁴⁰ İbrahim Altunel, “Kıssahan”, *DİA*, c. 25, Ankara 2002, s. 502.

³⁴¹ Özdemir Nutku, “Meddah”, *DİA*, c. 28, Ankara 2003, s. 293. “Medh” kökünden gelen “meddâh” sözlükte çok öven, metheden demektir. Meddahlığı ilk defa Hz. Peygamber’i öven şiirleriyle Hassân bi Sâbit’in başlattığı kanaati yaygındır. Başlangıçta Hz. Peygamber’i ve Ehl-i Beyti’ni anlatan ve öven kişilere meddah denilmekle birlikte daha sonra din dışı konulara yer vermeleriyle birlikte kıssahan olarak adlandırılmışlar, kıssahanlar arasında da dini konulara yer verenler bulunduğu hâlde zamanla hepsine ortak bir isimlendirmeye meddah denilmiştir. (a.g.m., s. 293-294.) Bâkî’nin bazı beyitlerinde “meddâh” daha ziyade sözlük anlamını ve yukarıda sözü edilen ilk fonksiyonunu yüklenmiş biçimde “öven, metheden” manasında şairliği kastederek kullanılmıştır: *Ya’nî sultân-ı cevân-baht Mehmed Hân kim / Yirde meddâhı beşer gökde senâ-hânı melek g. 274/7; Meddâh olalı çeşm-i gazâlânefe Bâkî / Öğrendi gazel tarzını Rûmun şu’arâsı g. 508/7.*

³⁴² Renkli bir tarza sahip gonca, sevgilinin dudaklarını hâl diliyle yad etse tatlı bir hikâye anlatır (gibi olur).

vakit geçirtmek için anlattıkları renkli ve eğlenceli hikâyelere işaret edilmektedir. “Lâle-i la‘lîn-kabâ” tabiriyle ise bu kimselerin renkli ve ilgi çekici kıyafetler giymelerine işaret edildiği düşünülebilir. Beytin inceliklerinden biri, bu ibareyle Bâkî’nin de içinde yaşadığı III. Murad devrindeki meşhur meddahlardan “La‘lîn-Kabâ”³⁴³ya iyham yoluyla gönderme yapılmasıdır.

Gûş tutsa şâh-ı gül çıksa libâs-ı âl ile

*Kıssa-i rengîne başlar lâle-i la‘lîn-kabâ*³⁴⁴ g. 8/6

1.3.16. Kuyumcu (zer-ger)

“Zerger” kuyumcu demektir. Osmanlı döneminde İstanbul kuyumculuğu iki ayrı yönde gelişmiştir. Birincisi saray kuyumculuğudur. Bunlar Topkapı Sarayı’nda özel olarak yetiştirilen ustaların veya dışarıda yaptıkları eserlerle dikkati çektikten sonra saraya alınan sanatkârların meydana getirdiği teşkilattır. İkinci grup ise, Kapalıçarşı içinde ve etrafındaki hanlarda tezgâh kurmuş olan ve ülkenin çeşitli yörelerinden gelip İstanbul’a yerleşmiş olan kuyumculardır.³⁴⁵

Şair aşk derdinden dolayı sararmış yüzüyle işini ve sanatını doruklara çıkaran, sanatından çok başarılı sonuç alan bir kuyumcu gibidir. Bu bakımdan bulunduğu dönemde mesleğinde en iyisi olmakla beğenilir ve takdir edilir. “İşini altın etmek” çok başarılı sonuç almak, işi iyi gitmek, değerlenmek anlamlarında bir tabirdir.³⁴⁶ Aynı zamanda bu tabirle kuyumcunun işinin altın olması, altınla uğraşıp ona şekil

³⁴³ “XVI. yüzyıl kıssahanlarının en önemlilerinden biri ve III. Murad’ın sarayının gelmiş geçmiş en büyük meddahı La’lîn Kaba takma adıyla ünlenen Bursalı Seyyid Mustafa Baba’dır. Bursalı Belig, biraz eğitim görüp şahnamecilikte ilerledikten sonra, o dönemin sufi şeyhlerinden Sümbül Sinan ve Zarîfî Hasan Efendiler’e hizmet ettiğini, nefsini kırmak, ikiyüzlülüktan kaçınmak ve benliğini eğitmek için epeyce gezip dolaştıktan sonra kıssahanlık yapmaya başladığını ve bu alanda ünlenince III. Murad’ın sarayına alındığını; Padişah’ın takdirini kazandığını, III. Murad ölünce (1595) doğduğu Bursa’ya dönüp 1601 (H. 1010) yılında öldüğünü ve Bursa’da, Abdal Mehmet yakınında Deveciler mezarlığına gömüldüğünü yazar.” (Özdemir Nutku, “XIV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla Kadar Bursalı Kıssahanlar ve Meddahlar”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörleri Bildirileri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997, s. 251.)

³⁴⁴ Gül dalı kırmızı elbiseyle çıkıp kulak tutsa, kırmızı kaftanlı lâle renkli hikâyelere başlar.

³⁴⁵ M. Zeki Kuşoğlu, “Kuyumculuk”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, c. 5, İstanbul, Tarih Vakfı, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1994, s. 144.

³⁴⁶ *İşüñi altun iden meydür gümüş peymânedür / Ol harâbât ey birâder şimdi devlet-hânedür* g. 60/1 **Necâfî**; *Kara toprak idüñ ammâ işüñ altun eyledüñ / Çünki bu dergâha irdüñ ey gedâ-yı rûzgâr* k. 12/34 **Hayretî**; *İşin altun eyledi yüz sürmek ile kapuñ / Sahn-ı gülşende hakîr u hor idi ekser hazân* k. 3/20 **Rahîmî**

vermesine gönderme yapılmaktadır. Bir beğenme, takdir ifadesi olan “hezâr ahsent” binlerce kez aferin anlamındadır. Âşık olmanın insanı yüceltip değerini arttırdığını ve aşkın değersiz bir maddeyi altına çevirecek güçte bir iksir olduğunu şair böyle bir benzetme ve hayalle dile getirmiştir.

İşüñ altun ider kâr-ı mahabbet rûy-ı zerd ile
*Hezâr ahsent ey Bâkî bu gün fennüñde zer-gersin*³⁴⁷ g. 347/7

Kalem işi de denilen “kalemkârlık” uçları değişik biçimlerde keskinleştirilmiş kalemlemlerle naden üzerine, zeminden yonga çıkarılarak nakışlar yapma işidir. Altın, gümüş veya bakır eşyaların üzerine uygulanabilir.³⁴⁸ Bâkî, sanatını övmek için kendisini şiir sanatının en usta kuyumcusuna benzeterek kalemkârlığın nasıl olduğunu görmek için kendisini seyretmek gerektiğini söyler. Kuyumcuların kalem işiyle enfes nakışlar ortaya çıkarması gibi şair de kelimeleri işleyerek söz sanatındaki ustalığını gözler önüne serer. “Kalemkârlık” beyitte aynı zamanda mecazen şairin kalemini kullanma yeteneğini temsil etmektedir.

Zer-ger-i kâmilidür san‘at-ı şi‘rûñ Bâkî
*Nic’olur gel berü seyr eyle kalem-kârlığı*³⁴⁹ g. 495/7

Kuyumcular pota (pûte) adı verilen, yüksek dereceli ısılarla dayanıklı ve içinde altın, gümüş vb. maden filizlerinin, artıklarının ve karışımlarının eritildiği bir kap³⁵⁰ kullanırlar. Altının yabancı madenlerden ayrışıp saf hâlini alması için potada eritilmesi gerekir. Bâkî’nin beytine göre âşık, gümüş bedenli güzeller aşkına ayrılık potasında yanıp yakılarak altın hâline, yani değerli hâle gelir. Aşkın ve ayrılık acısının insanı manevî açıdan yücelttiği böyle bir hayal ve imajla dile getirilirken güzeller için gümüş tenli anlamında “sîm-ten” tabirinin kullanılması beyitteki tabloya uyum sağlaması bakımındandır.

Pûte-i hicrân içinde sîm-tenler ‘aşkına

³⁴⁷ Ey Bâkî! Muhabbet meşgalesi sararmış yüzle mesleğinde çok başarılı olmanı sağlamaktadır. Kuyumcusun, bugün sanatında (sana) binlerce kez aferin.

³⁴⁸ Kuşoğlu, **a.g.e.**, s. 122.

³⁴⁹ Bâkî şiir sanatının en usta kuyumcusudur. Buraya gel, kalemkârlık nasıl olurmuş seyret.

³⁵⁰ Kuşoğlu, **a.g.e.**, s. 188.

*Gerçi yanur yakılır ‘âşık velî altun olur*³⁵¹ g. 142/4

Aşağıdaki beyitte “kalbi altın gibi saf olan gelsin de şarap ateşinde imtihan edelim” denilirken yine altının ateşte eritilip saflaştırılmasına işaret edilmektedir. Şarap sembolik olarak aşk demektir. Yani şairin asıl söylemek istediği aşk ateşinde imtihan olmak ve aşk imtihanından geçmektir. Altın ateşte ne kadar yanarsa o derece saf ve katıksız hâle gelip değeri artar.³⁵² Tıpkı bunun gibi insan da aşk ateşinde ne kadar yanıp kavrulursa gönlü o derece tasfiye olacak ve mertebesi o kadar artacaktır.

Zer gibi kalbi sâf olan gelsün

*Âteş-i meyde imtihân idelüm*³⁵³ g. 328/5

“Kâl” maden külçelerini ateşte eriterek arıtmak demektir.³⁵⁴ “Kâl ocağı” ise bu işlemin yapıldığı yerdir. Sultana (II. Selim) hitaben şair, “senin meclisinde kalbi saf olmayan kimseyi eğer sınamak istersen kâl ocağından kurtulamaz” demektedir. İçinde yabancı maddelerin çok olduğu bir külçeyi arıtmak için uzun süre kâl edilmesi, yani potada eritilmesi gerekir. Bunun gibi gönlü saf olmayan insanlar da çokça mihnet ve eziyet çekerek manevî olgunluğa erişebilir. Şair padişahın meclisinde yahut çevresinde değersiz insanların barınamayacağını bu şekilde dile getirmiştir.

Meclisüñde kalbi altun gibi sâf olmayan

*Kâl ocağından halâs olmaz kılursañ imtihân*³⁵⁵ k. 22/23

Şair bir başka beytinde hâlinden şikâyet edercesine sarf ettiği sözlerinde binlerce kez bela potasında eritildiğini ancak yine de mihnet ateşinden kurtulmaya güç veya imkân bulamadığını söyler:

Hezâr bâr belâ pûtesinde kâl oldum

³⁵¹ Gerçi âşık ayrılık potası içinde gümüş bedenliler aşkına yanıp yakılır fakat altın olur.

³⁵² *Sâf iden kalbümüziñ nakdini ‘ışk âteşidür / Kıymeti artug olur yansa oda altunuñ* g. 99/5 **Şem’î**

³⁵³ Altın gibi kalbi saf olan gelsin, şarap ateşinde imtihan edelim.

³⁵⁴ “Altın ve gümüş çalışan iş yerleri ay sonlarında biriktirdikleri süprüntüleri -ki bunların içinde her türlü çamur ve pislik de bulunur- kâl ocaklarına gönderirler. Burada arıtılan dükkân süprüntülerinden, atölyesine göre önce külçe altın veya gümüş ondan sonra da has maden elde edilir. Eskiden bu işle uğraşanlara ifrazcı denirdi.” (Kuşoğlu, **a.g.e.**, s. 121.)

³⁵⁵ Senin meclisinde kalbi altın gibi saf olmayan (kimse) imtihan edersen kâl ocağından kurtulamaz.

*Henûz âteş-i mihnetde yok halâsa mecâl*³⁵⁶ k. 21/30

Altını eritme ve arıtma işinde kezzap da kullanılır. Bu bakımdan Bâkî sararmış yüzünü altına, akan gözyaşlarını kezzaba benzeterek altının kezzapta çer çöpten arınması gibi gözyaşlarının da sararmış yüzünü riya tozundan arındırdığını söyler.

Rûy-ı zerdi göz yaşı gerd-i riyâdan sâf ider
*Zer bilürsin gull u gışdan pâk olur tîz-âbda*³⁵⁷ g. 442/2

Beyitlerden anlaşıldığına göre kuyumcuların, içinde altın ve mücevherlerini sergiledikleri –muhtemelen koruma amaçlı-³⁵⁸ demirden yapılmış³⁵⁹ kafesleri bulunuyordu.³⁶⁰ Bâkî üzerinde yaralar bulunan gönlünü bir kuyumcu kafesine, yaraları da bu kafesin içindeki yüzüklere benzetmiştir.

Ten-i sad-pâre ki şekl-i kafes-i zer-gerdür
*Dâğlar dilde olupdur aña yir yir hâtem*³⁶¹ k. 19/42

³⁵⁶ Bela potasında binlerce kez eritildim; hâlâ mihnet ateşinden kurtulmaya imkan yok.

³⁵⁷ Sararmış yüzü gözyaşı riya tozundan temizler. Bilirsin altın kezzapta çer çöpten arınır.

³⁵⁸ *Cevheriler etmede sermâyesin hufz-ı kafes / Gevher-i kâm-ı cihândır pençe-i hâşâk u hâs* g. 115/2

Haşmet

³⁵⁹ *Bâzâr -ı şâm içinde habeş sayrafsine / Çarh âhenîn kafes idi encüm dür-i hoş-âb* k. 3/4 **Necâfî**

³⁶⁰ Evliya Çelebi kuyumcubaşı esnafından bahsederken bir alt bölüm olarak kafesdarlar esnafından bahseder. Kafesdarlar esnafının pirinç tel kafesler içinde çeşit çeşit yapılmış bıçak, hançer, kuşak ve başka gümüş eşyaları satıp kâr ettiklerini söyler. Bunlar seyishaneler üzerinde dükkânlarını kafesler içinde söz konusu eşyalarla donatıp geçerler. (Seyit Ali Kahraman – Yücel Dağlı (haz.), **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul**, c. 1, 2. Kitap, 2. bs., İstanbul, YKY, 2004, s. 579.) Buradan anlaşıldığı üzere kuyumcular ve değerli eşyalar yapıp satan esnaf eşyalarını demir veya prinç gibi madenlerden yapılmış bir kafes içinde sergiliyordu.

Aynı şekilde Surnâme’de kuyumcular tasvir edilirken de kullandıkları kafeslerden söz edilir: “Dükkan, ocak ve malzemeleri bir arabanın üzerindeydi. Aletlerini, değerli malzemeleri için sandık biçimli kafeslerini, örs ve çekiçlerini yerli yerine yerleştirmişlerdi. Bir kısmı damgaya gelir gümüş levhaları düzeltmekle meşguldü. Güzel bir demir kafes içinde, önünde kıymetli yüzükler, süslü mücevherli bilezikler ve halhaller olan bir genç vardı. Bir sürü genç de altın, gümüş ve mücevhere garkolmuş durumda yürüyerek meydanı dolaşıyordu. Bu minyatür, atölye-dükkan içinde kullanılan aletleri gösterdiği için bizi o devrin kuyumculuk çalışmaları hakkında aydınlatmaktadır. Burada görülen ve metinde sözü edilen demir kafes, oran bakımından pek küçüktür; hele hele içine oturduğu anlatılan genç, küçük bir yapma bebek boyutlarında olmalıdır. Belki bu ayrı bir kafestir ve minyatürde gösterilmemiştir. Böyle demir kafesler herhalde dükkanlarda veya atölyelerde en değerli mücevher ve malzemelerin içinde muhafaza edildiği kasaya benzer bir eşya görevini yaptığı için burada da gösterilmiş olmalıdır. Altın, gümüş ve mücevherlere garkolmuş oldukları belirtilen genç figürleri üzerinde bunlar pek farkedilmemektedir.” (Nurhan Atasoy, **1582 Surname-i Hümayun: Düşün Kitabı**, İstanbul, Koçbank, 1997, s. 93.)

³⁶¹ Kuyumcu kafesi şeklindeki parçalanmış bedene gönüldeki yer yer yaralar yüzük olmuştur.

Kuyumculukta kullanılan âletlerden biri “gırbâl”dir. Gırbâl toz, toprak ve süprüntüler arasından altın bulup çıkarmaya yarayan bir çeşit elektir. Kuyumcu atölyelerinde yerde toplanan süprüntüler bu gırballerden geçirilerek aralarında altın varsa kaybolup gitmemesine özen gösterilirdi. Bâkî “hâle içinde gökyüzündeki parlak ayı görenler feleğin senin yolunun toprağında gırbâl ile altın bulduğunu zannederler” demiştir. Anlaşıldığı kadarıyla hâleyi eleğe, ayı altına benzeten şair, sevgilinin yolunun toprağını bu şekilde yüceltmektedir.

Felek gırbâl ile zer buldı dirler hâk-i râhuñda
*Miyân-ı hâlede seyr eyleyenler mâh-ı tâbânî*³⁶² k. 5/23

1.3.17. Meşşâta (mâşita)

Meşşâta veya mâşita gelinin makyajını yapıp süsleyen kişidir. Allah’ın kudreti dünyayı süsleyen bir meşşata gibi düşünülmüştür. Sultan III. Mehmed için yazılmış bahariyyenin beytinde dünyanın kış mevsimindeki cansız, soluk ve renksiz hâlinden bir anda kurtulup canlanması, renklenmesi, tazelik ve güzellik bulması Allah’ın kudretinin köhne ve eskimiş dünyayı süsleyen bir meşşataya benzetilmesine sebep olmuştur.

Cihâna zîb ü fer virdi yine meşşâta-i kudret
*‘Arûs-ı nev gibi ârâyış itdi kühne dünyâyı*³⁶³ k. 15/3

Çimen gelininin yüzüne güzellik ve parlaklık vermek için yasemin tarak, sabâ rüzgârı meşşata, su ise âyinedâr olmuştur. Baharda yaseminlerin açması, rüzgârın ılıkça esmesi ve suların çoğalması her bir unsura ayrı bir görev verilerek çimeni süslemeleri şeklinde hayal edilmiştir. Yaseminin sivri uçlu yaprakları tarak gibi düşünülmeye sebep olmuştur. Rüzgârın esişiyle çiçeklerin açılması inancından hareketle rüzgâr - meşşata benzetmesi ortaya çıkmıştır. Su bitki ve çiçeklere, tabiata hayat vermesi, aynı zamanda yansıtıcı özelliği bakımından âyinedâr olmuştur.

³⁶² Parlak ayı hâlenin ortasında seyredenler, felek senin yolunun toprağında gırbâl ile altın buldu derler.

³⁶³ Kudret meşşâtası yine cihana güzellik ve parlaklık verdi. Eski ve köhne dünyayı yeni gelin gibi süsledi.

Zib ü fer virmek için rûy-ı ‘arûs-ı çemene
Yâsemen şâne sabâ mâşîta âb âyine-dâr³⁶⁴ k. 18/15

1.3.18. Micmeregerdân

Micmer, içinde öd, amber, misk gibi güzel kokulu maddelerin yakıldığı kaptır. “Micmere-gerdân” micmer dolaştırıcı demektir. Eskiden misafir ağırlamanın vazgeçilmezlerinden biri buhur ikramıydı. İçinde buhur yakılan kap, yani micmer tek tek misafirlere sunulurdu. Tavernier’in anlatışına göre buhur ikramı ve micmer dolaştırma şöyle yapılırdı:

“(…) Yağlı ise (en iyisi her zaman yağlı olanıdır), yarım kilosu bin eküyü bulan sarısabır kökleri var. Türkler bu köklere çok para harcıyorlar. Onları ziyarete gittiğinizde, daha oturur oturmaz tütün çubuğu ve sarı sabır kökünü ikrâm etmek âdetten. Bu ikram şöyle yapılıyor: Yağlı olup olmamasına ve dolayısıyla da daha çok duman çıkarıp çıkarmamasına bağlı olarak, bu kökten bezelye ya da küçük bir bakla tanesi iriliğinde bir parça alınıyor, ısıtıldıktan sonra bir çeşit buhurdanlık içindeki bir közün üstüne yerleştirilerek herkese sunuluyor. Çıkan güzel kokulu dumanla herkes sakalını, kafasını ve hatta sarığının içini tütsülüyor; daha sonra herkes ellerini havaya kaldırarak yüksek sesle Elhamdülillah yani Allah’a şükür diyor. Ama buhurdanlıktan önce, gelen konukların önemine göre altın ya da gümüş bir kap içinde gülsuyu getiriliyor.”³⁶⁵

Muhtemelen padişah yahut bir devlet büyüğünün sarayı için kaleme alınan bir gazelin aşağıdaki beytinde, sabah rüzgârı sarayın her köşesinde micmer dolaştırıcı olarak hayal edilmiştir. Micmer dolaştıran kişinin tek tek herkesin önüne micmeri sunması ve herkesi kokudan nasiplendirmesi gibi rüzgâr da her yana eserek güzel kokular taşır.

Her gûşesinde micmere-gerdân nesîm-i subh
Her suffesinde bâd-ı seher-gâh ‘itr-sâ³⁶⁶ g. 4/6

³⁶⁴ Çimen gelininin yüzüne güzellik ve parlaklık vermek için yasemin tarak, sabâ rüzgârı meşşâta, su ayna tutucudur.

³⁶⁵ Tavernier, **a.g.e.**, s. 89.

³⁶⁶ Sabah rüzgârı her köşesinde micmer dolaştırıcıdır. Seher rüzgârı her sofasında ıtır ezicidir.

1.3.19. Mühendis

Mühendis hendese ilmini bilen kişiye denir. İnşaatın malzeme veya dayanıklılık hesabını iyi bilen ve matematikte uzman olan her türlü inşaatın tekniğine vakıf olan kişilere denmektedir.³⁶⁷

Mühendis, cetvel ve pergel gibi kullandığı âletlerle söz konusu edilmiştir. “Kec-rev” eğri giden anlamındadır. Feleğin bu sıfatla vasıflandırılması şekil bakımından yuvarlak oluşu ve bütün kötülüklerin sebebi olarak görülmesi nedeniyle soyut manada bir eğriliği de sembolize etmesindendir. Ayrıca atlas feleği olarak adlandırılan dokuzuncu kat feleğin ters dönüşü de bu bağlamda göz önünde bulundurulabilir. Akıl her şeyi ölçüp tartması, belli ölçü ve kıstaslar dahilinde değerlendirmesi bakımından matematik hesaplar yapan mühendise benzetilmiştir. Akıl mühendisi feleğin eğri dönüşünde hayran kalmış, hiçbir yerini cetvele ve pergele, ölçü ve hesaba uyduramamıştır. Kâinata olup biten hâdiselerin akıllara durgunluk veren durumunu şair bu benzetmeyle dile getirmiştir.

Çarh-ı kec-revde kalur ‘akl-ı mühendis hayrân
*Bir yirin uyduramaz cedvele vü pergâre*³⁶⁸ g. 426/3

1.3.20. Nahlbend

Nahl (bkz. Eğlence Hayatı > Nahl) yapan ustalara nahlbend denir. **Burhân-ı Kâti**’da nahlbend “O kimsedir ki mumdan meyve ve ağaç suretleri imal eyleye.” şeklinde tarif edilerek bahçıvan manasına da geldiği belirtilmiştir.³⁶⁹ Evliya Çelebi bu esnafın dükkânlarının Koska fırını yanında, Aksaray’da, Tahtakale’de ve Odunkapısı’nın iç yüzünde Şem’ahâne karşısında bulunduğunu söyler.³⁷⁰

³⁶⁷ Celâl Esat Arseven, **Sanat Ansiklopedisi**, c. 3, İstanbul, MEB, 1966, s. 1480.

³⁶⁸ Akıl mühendisi feleğin eğri gidişinde hayran kalır; hiçbir yerini cetvele ve pergele uyduramaz.

³⁶⁹ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 549.

³⁷⁰ Kahraman – Dağlı, **a.g.e.**, s. 616.

Bâkî bir beytinde çarşı ve pazarlarda nahıl süsleyip satan bir nahılcı tasviri çizer. Şaire göre sevgilinin güzel boyuna gönül bağlayalı beri nahlbend pazarlarda nahıl süslemeye başlamıştır. Yani süslenip pazarda satılan nahıllar aslında sevgilinin boyunu yad etmek içindir.

Bâzârlarda başladı nahli tonatmaga

*Dil bağlayalı kâmet-i zîbâña nahl-bend*³⁷¹ g. 34/2

Nahıllar düğün ve şenliklerin vazgeçilmezlerindendi. Baharın gelişiyle tabiatın, ağaç dallarının donanıp renklenmesi düğün ve şenlik için nahıl süslenmesine benzetilmiştir. İlkbahar bu hâliyle düğün ve şenlik için nahıl süsleyen bir nahılcı gibidir. “Eşkâl ü elvân eylemek” tabiri nahılcının nahıllar üzerinde türlü renk ve şekillerde süslemeler yapmasına işaret eder.³⁷²

Nevbet-i sûr u sürûr oldu tonandı her nihâl

*Nahl-bend-i nev-bahâr eşkâl ü elvân eyledi*³⁷³ k. 7/7

Bâkî kendisini beyitler bahçesinin baş nahlbendi olarak tarif ettiği beytinde “nahlbend” kelimesini bahçıvan, bostancı anlamında kullanmış görünmekle birlikte “ser-nahlbend” terkibine bakıldığında baş nahlbend, yani bostancıbaşıyı kastettiği düşünülebilir.³⁷⁴ Şiirin bir bahçe olarak düşünüldüğü beyitte Bâkî kendisini başı

³⁷¹ Nahılcı senin güzel boyuna gönül bağlayalı beri pazarlarda nahılı süslemeye başladı.

³⁷² Nahıllarda görülen gösterişli şekil ve süslemelerle ilgili bir fikir vermesi bakımından Kanunî'nin veziri İbrahim Paşa'nın düğününde yapılan nahıllardan biri hakkında Uzunçarşılı'nın Koca Nişancı Celâlzâde Mustafa Bey'den naklen aktardığı bilgiler şöyledir: “Arûs-ı mübâreke âdeti üzere mum tertip ettirmişti. Cümle paşalar ve defterdarlar, yeniçeri ağası vesair ağalar cümle varup sağdıç mumunu getirdiler. Ba‘dehû paşa mumu dahi gelüp üstâdlar bir veçhile zinetler ve şöhetler eylemişler ki tahrîre kâbil ve takrîre mütehammil değildir. Meselâ mumun birisi altmış bin pâreden ve âharı kırk altı bin cüz'den işlenmiş münakkaş ve mevzûn acâib ve garâib küreler ile toplar etrafında çimenzârlar ve çimenler içinde müseddes ve müsemmen havuzlar kenarlarında serviler, tavuslar cevelân ederler ve sahn-ı lâlezârında hezâr ezhâr ile güller ve goncalar, süsenler, çiğdemler, benefşeler, lâleler, karanfiller, sünbül-i hindîler, nergisler ve şakâyıklar, serv dallarında tütîler, kameriyeler, eşcâr-ı esmâr şahlarında turunçlar, enarlar, fıstıklar, elmalar, emrutlar, ayvalar, gûna-gûn meyveler, gûnâ-gûn çiçekler ve şükûfeler, eşkâl-i bedîa ve temâsîl-i garîbe ile hü mâ kuşları, deniz mâlikleri tasvir eylemişler.” (İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Nahil ve Nakıl Alayları”, **TTK Belleten**, c. XL, sy. 157, Ankara 1976, s. 58.)

³⁷³ Düğün ve eğlence zamanı geldi, bütün fidanlar süslendi. İlkbahar nahılcısı çeşitli renkler ve şekiller gösterdi.

³⁷⁴ Bostancıbaşı padişah kayıkla bir yere giderken kayığının dümenini tutmak, saraydan çıkarken koltuğuna girmek ve atının üzenişini tutmakla da görevliydi. Böylelikle padişaha yakınlaşma fırsatı bulduğundan, sarayda diğer görevlilerin de kendisine saygı duyduğu ve iyi geçinmeye çalıştığı önemli kişilerden biri durumundaydı. (İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Bostancıbaşı”, **İA**, c. 2,

eken görevli şeklinde konumlandırımı, diğerk şairlerin onun emri altında çalışan, alt rütbede yer alan kişiler olduğunu ima etmiştir. Bununla da yetinmeyerek yüce ve değerli şiirlerinin Selmân'ı bile geride bıraktığını söylemiştir. Selmân ile İranlı şair Selmân-ı Sâvecî (. 778/1376) kastedilmektedir. Bâkî bu beytinde Osmanlı şairlerinin kendilerini İranlı büyük şairlerle kıyaslayıp onlardan üstün tutma âdetini sürdürmektedir.

Bâkıyâ ser-nahl-bend-i gülşen-i ebyâtsın

*Eyledi nazm-ı blendñ hâsılı Selmânı pest*³⁷⁵ g. 24/5

1.3.21. Nâkîd

Para anlamındaki “nakd” kökünden türeyen “nâkîd” paranın ayarını tespit eden kimsedir. Nakkâd olarak da geçer. Bu tabirle sarraf ve sâhib-ayârla hemen hemen aynı iş yapan kimsenin kastedildiği söylenebilir.

Bâkî, beytinde felek nâkîdı eğer ayar tespiti yapsa bugün ehil olanla olmayanın kıymetinin bir olmayacağını söyler. Beyitte felek nâkîda benzetilirken bir yandan yine felekten şikâyet edercesine onun görevini yapmayan bir nâkîd olduğu dile getirilir. Zamanede ehil olmayan kimselerin değer görmesi şairi böyle bir söyleyişe itmiş olmalıdır.

Bir olur mıydı bu gün kıymet-i ehl  nâ-ehl

*Nâkîd-ı çarh eger eylese teşhîs-i ‘ayâr*³⁷⁶ k. 25/28

1.3.22. Nakkaş (sûret-ger, sûret-nigâr)

Nakkaş genel olarak minyatür ustalarına verilen bir isim olmakla birlikte hakkâk, oymacı, tezhip ustası gibi sanatkârları da içerir.³⁷⁷ Dolayısıyla başta

Eskişehir, MEB, 2001, s. 738.) Bu görevin önemi göz önünde bulundurulduğunda şairin kendisini ve şairlik kabiliyetini övmek üzere böyle bir benzetmeye konu etmesi daha anlamlı hâle gelmektedir.

³⁷⁵ Ey Bâkî! Beyitler gl bahçesinin baş nahlbendisin (bostancıbaşsın). Kısacası senin yüce şiirin Selmân'ı geride bıraktı.

³⁷⁶ Eğer felek nâkîdı (sarrafı) ayar tespiti yapsa, bugün ehil olanla olmayanın değeri bir olur muydu?

minyatür olmak üzere resim ve süsleme sanatçılarının tümüne birden nakkaş denildiği söylenebilir.

“Nakş” kelimesi geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğundan şairler bu fırsatı azami derecede değerlendirerek bütün anlam katmanlarına gönderme yapacak şekilde sözler sarf ederler. Resim ve süsleme anlamı dışında nakş, bir musikî terimidir. Aşağıdaki beyitte Bâkî kelimeyi her iki anlamda da kullanmıştır. Beyte göre kader nakkaşı baharistan levhasına resim çizmiş ve bülbül ilkbaharda yahut nevrüz makamında sanatkârane bir nakış bağlamıştır. “Nakş bağlamak” beste yapmak, şarkı söylemek anlamındadır. (bkz. Musikî > Nakş ve Nakş Bağlamak) İlkbahar anlamına gelen nevrûz aynı zamanda musikîde bir makam ismidir. İlkbaharda tabiatla ortaya çıkan güzellikler kader nakkaşının çizdiği resimler gibi hayal edilmiştir. “Nakkâş-ı kazâ” ile Allah kastedilmektedir. Bilindiği üzere “bahâristân” aynı zamanda Molla Câmî’nin bir eserinin ismidir. Burada kitapların nakkaşlar tarafından minyatür yahut tezhipte süslenmesine de iyham yoluyla çağrışım yapıldığı anlaşılmaktadır.

*Yazdı nakkâş-ı kazâ levh-i bahâristâne nakş
Bagladı nev-rûzda bülbül bir üstâdâne nakş³⁷⁸ g. 213/1*

“Nakş”ın bir diğer anlamı hile ve düzendir. Bâkî’nin bir beytinde kelimenin hile ve resim, nakış anlamları iç içe geçmiş bir şekilde kullanılmıştır. Felek nakkaşı hayret verici renkler geçerek hileleriyle yahut göstermelik olarak dünyayı cazip kılıp süsleyerek sunduğu nakışlarla dünya halkını kandırır. “Reng geçmek” de hile yapmak anlamındadır. Aynı zamanda nakkaşın kullandığı renklere işaret edilmektedir. “Fîrifte eylemek” kandırmak demektir. Feleklerin dönüşünün dünyada gerçekleşen olaylara tesir ettiği inancından hareketle, ortaya çıkan hadiseler ve karşılaşılan olaylar feleğin hilekâr olarak düşünülmesine ve her gün ayrı bir nakış ve resimle insanların karşısına çıkıyormuş izlenimi vermesi bakımından nakkaşa benzetilmesine sebep olmuştur.

³⁷⁷ Nebi Bozkurt, “Nakkaş”, **DİA**, c. 32, İstanbul 2006, s. 326.

³⁷⁸ Kader nakkaşı ilkbahar levhasına resim çizdi. Bülbül nevrüz makamında / ilkbaharda sanatkârca bir beste yaptı.

Halk-ı cihânı nakşına eyler fîrifte
Nakkâş-ı rûzgâr ‘aceb rengler geçer³⁷⁹ g. 134/5

Mimarî yapılarıdaki süslemeleri yapan kişilere de nakkaş adı verilir. Bâkî, kudret nakkaşı bu yüce kemer veya kubbeye nakış yazmadan önce sevgilinin eşiğinin âşığın gözyaşlarının kanlı suyuyla renklenmiş olduğunu söyler. “Eyvân” mimarî yapılarıdaki kemer anlamında olmakla birlikte gökyüzü kastedilmiştir. Gökyüzü üzerindeki nakışlar güneş, ay ve yıldızlardan kinayedir. “Nakkâş-ı kudret” ile kastedilen Allah’tır. Allah henüz dünyayı ve gökkubbeyi yaratmadan evvel âşık sevgilinin eşiğini kanlı gözyaşlarıyla renklendirmiştir. “Reng-âmîz” kelimesi nakkaş tablosuna uyum sağlaması için seçilmiştir. Şairlerin çeşitli benzetme ve hayaller kurarak henüz dünya yaratılmadan önce kendilerinin âşık konumunda olduklarını söylemeleri bir şiir geleneğidir. Burada da Bâkî bu âdeti böyle bir hayalle sürdürmektedir.

İşigüñ hûn-âbe-i eşkümler reng-âmîz idi
Yazmadın nakkâş-ı kudret bu büilend eyvâne nakş³⁸⁰ g. 213/4

Aşk derdinden dolayı incelmış bedenini kalemin içindeki “nâl” denilen liflere benzeten şair, insanların bu mükemmel incelikteki resmi kalemden çıkaran üstadı tebrik ettiklerini dile getirir. “Kalemden çıkarmak” tasvir etmek, çizmek anlamındadır. Bununla birlikte burada kâğıt kalemin yazı yazılabilecek hâle getirilmesi için içindeki nâllerin çıkarılıp temizlenmesine de iyham yoluyla işaret edilmiştir. (bkz. Hat Sanatı > Kâğıt Kalem) “Üstâd” ile nakış üstâdı, yani nakkaş kastedilmiştir. İnce ve zarif bir fırçaya sahip olmak başarılı bir nakkaşta aranan en önemli özelliklerden olmakla birlikte nakkaşlar kimi zaman çok küçük nesnelere, mesela bir pirinç tanesi üzerine resim çizebiliyor, sayfalara sığdırılabilecek şeyleri bu küçücük zemin üzerine nakşedebiliyorlardı. Üstün bir maharet isteyen bu iş takdire değer olduğundan şair kendi bedenini böylesine ince ve küçük bir tasvire benzeterek, insanların onu resmeden nakkaşı tebrik ettiklerini söylemektedir.

³⁷⁹ Felek nakkaşı öylesine hayret verici renkler geçerek dünya halkını hilesine kandırır.

³⁸⁰ Kudret nakkaşı bu yüce kubbeye nakış çizmeden evvel eşiğin, gözyaşlarının kanlı suyuyla renklenmişti.

Nâle beñzer tenümiñ didi gören tasvirin
*Âferîn anı kalemden çıkaran üstâde*³⁸¹ g. 423/3

Beyte göre yıldız, ay tasvirini sevgiliye benzetinceye kadar ne göz nurları dökmüştür. “Göz nuru dökmek” dikkat ve titizlik isteyen işler için yoğun çaba sarf etmek anlamındadır. Yıldızlar arka planda göze benzetildiğinden şair böyle bir ifadede bulunmuştur. Ayrıca yıldızların nokta nokta görünümü göz nuru dökme hayaliyle uyum sağlamaktadır. Beyitte, bakarak bir şeyi resmetmeye çalışmaktan söz edilmekle birlikte herhangi bir sanatta ilerleme kaydedebilmek için bir üstâdı taklit etmeye, onun yaptığıının benzerini yapmaya çalışmaya da işaret edildiği anlaşılmaktadır.

Saňa tasvîr-i mâhı beñzedince
*Ne gözler nûrını dökdi sitâre*³⁸² g. 468/2

Kıl kalem nakkaşların ince çizgiler çekmek için kullandığı tek kıldan oluşan bir fırçadır. Ezel nakkaşı, yani Allah sevgilinin güzelliğini resmettiği zaman ince ve zarif kaşlarını kıl kalem gibi ince bir şekilde çizmiştir. Beyitte kaşların inceliği kıl kalem benzetmesiyle dile getirilmiştir.

Nâzenîn ebrûlaruñ hakkâ ki kılmuş kıl kalem
*Hüsniñi şol dem ki tasvîr itmiş üstâd-ı ezel*³⁸³ g. 310/3

Yaratıcının baharda tabiatı süsleyip bezemesi karşısında Çin ressamaları hayrette kalmışlardır. “Sûret-nigâr” ressam demektir. “Nakkaş-ı sun” ile Allah kastedilmektedir. Çin ressamlarının böyle bir tablo içine yerleştirilmesi resim sanatındaki üstünlükleri nedeniyledir. Ancak Allah’ın sanatı onları hayrette bırakacak niteliktedir.

Bir zînet itdi ‘âlemi nakkâş-ı sun’ kim
*Hayrette kaldı nakşına sûret-nigâr-ı Çîn*³⁸⁴ g. 387/2

³⁸¹ Nâle benzeyen bedenimin tasvirini gören “onu kalemden çıkaran üstada aferin” demiştir.

³⁸² Yıldız, ayın resmini sana benzetinceye kadar ne göz nurları döktü.

³⁸³ Ezel nakkaşı senin güzelliğini tasvir ettiği zaman ince ve zarif kaşlarını gerçekten kıl kalem (gibi ince) yapmıştır.

Yukarıdaki beytin devamında Yaratıcı iki renkli dünyaya öyle bir resim çizmiştir ki bu resimde zaman ve zemin, bütün kâinat Cem'in şekilleriyle nakş edilmiş gibi görünmektedir. "Tarh salmak" beyitte resim yapmak, nakşetmek, işlemek, çizmek anlamında kullanılmış olmalıdır.³⁸⁵ "Dehr-i dü-reng" ile gece ve gündüz gibi biri karanlık biri aydınlık iki yüzü bulunan dünya veya felek kastedilmiştir. "Eşkâl-i Cem" ile Cem'in kadehi üzerinde bulunan şekiller kastediliyor olmalıdır. Şarabın mucidi olarak kabul edilen Cem'in bütün evrendeki durumu, yedi feleğin sırrını açık ve ayrıntılı bir şekilde gösteren bir kadehi vardır. Astronomik şekiller, yıldızlar ve gezegenlerin resimleri, yeryüzünün yedi kıtasının şekilleri onun üzerine işlenmiştir. Aynı zamanda yeryüzünün en uzak yerlerinde gerçekleşen olaylar da bu kadehe yansımaktadır.³⁸⁶ Beyitte baharda tabiatta görülen şekil, renkler ve canlılık Cem'in kadehindeki şekillere benzetilmiş ve Yaratıcı bu olağanüstü nakış ve resimleri çizen nakkaş olarak övülmüştür. Bununla birlikte beyitte dikkati çeken bir diğer husus "zamân ve zemîn" kelimelerinin kullanımındaki inceliklerdir. Zira "zamân ve zemîn" aynı zamanda tasvir ve süsleme sanatlarıyla ilgili terimlerdir.³⁸⁷

Bir tarh saldı safhâ-i dehr-i dü-reng kim

*Eşkâl-i Cemle nakş görindi zamân zemîn*³⁸⁸ g. 387/3

³⁸⁴ Yaratıcı nakkaşı dünyayı öyle bir şekilde süsledi ki Çin ressamı nakşına hayrette kaldılar.

³⁸⁵ "Tarh" kelimesinin bu anlamı şu beyitte de görülmektedir: *İtse ger hâsiyyet-i hıfzı sirâyet âleme / Tarh olurdu safhâ-i âb üzre nakş-ı âzerî* k. 14/34 **Nef'î**; *Mecliste eline hâme aldı / Bir resm-i latîfe tarh saldı / Nakş eyledi hüsn-i dil-peşîri / Gösterdi cemâl-i bî-nazîri* b. 1319-1320 **Vâfî, Hüsn ü Dil**

³⁸⁶ Nimet Yıldırım, **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008, s. 190. Nedîm'in şu beytinde de Cem'in kadehi üzerindeki şekillere işaret edilmektedir: *Nigâr ü nakş bir resm üzre kim bulmak değil mümkün / Safâsın lâle-i tasvîrinin peymâne-i Cemde* kıt. 38/14 **Nedîm**

³⁸⁷ Hat, tezhip, minyatür, kâti' vb. bütün sanat dallarında kullanılan bu terimler zemin ve üzerindeki hareketli kısmı ifade etmek için kullanılır. Yani zemin üzerindeki motif ve şekil yahut kabartmalı kısım "zamân" olarak adlandırılır ve şairler bir yandan kelimelerin birlikte ifade ettiği kâinat ve varlık âlemi anlamını kastederken bir yandan tasvir ve süsleme sanatlarıyla ilgili bu anlamına da gönderme yaparlar. Şu beyitlerde de kelimelerin söz konusu anlamları açıktır: *Degüldür mihr ü meh levh-i sipihri tâb-ı âhumla / Zamânını zer-endûd u zemînin lâciverd itdüm* g. 75/2 **Üsküdarlı Sırrî**; *Tecelliyâ niçe nakş-ı zemânı gördüñ mi / Şükûfeye çemeni başka bir zemîn itmiş* g. 54/5 **Tecellî**. Âşık Çelebi'nin Sâ'î adlı hat ve kâti' sanatında maharetli bir şairden söz ederken sarfettiği sözler de zamân ve zemîn kelimelerinin söz konusu anlamlarda kâti' sanatında kullanıldığını göstermektedir: "Zemân resm eylese zemîne düşen hurûf bürîdesiyle 'âlemde nigâr-hâne-i Çin âşkâr olur; zemîn kat' eylese zemânı safhâ-i felekde revzene-i mihr ü mâha hatt-ı kitâbe-i zer-nigâr olur." (Âşık Çelebi, **Meşâ'irü's-Şu'arâ**, c. 1, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 933.)

³⁸⁸ (Yaratıcı nakkaşı) iki renkli dünya sayfasına öyle bir resim çizdi ki zaman ve zemin Cem'in (kadehinin) şekilleriyle nakşedilmiş (gibi) göründü.

“Sûret-ger” de ressam anlamındadır. Şairin sararmış ve zayıf bedeni dururken Mecnun’un resmini çizen ressamın akıllı olmadığı söylenir. “Nakş yazmak” resim çizmek demektir. Mecnûn ve dîvâne kelimeleri arasında tenasüp vardır:

Peyker-i zerd ü nizârum var iken ‘âkil midür
*Hey’et-i Mecnûn yazan sûret-ger-i dîvâne nakş*³⁸⁹ g. 213/5

Hayal bir ressama benzetilerek hayal ressamının gönül levhasına sevgilinin yanağı gibi gönül aldatan, çelen bir başka nakış daha çizmediği ifade edilmiştir. “Dil-firîb” gönül aldatan anlamındadır.

Şekl-i izâr-ı yâr gibi nakş-ı dil-firîb
*Levh-i zamîre yazmadı sûret-ger-i hayâl*³⁹⁰ g. 291/3

1.3.22.1. Bihzâd

Bihzâd nakkaşların önde gelenlerindendir. (ö. 942/1535-36) En faal dönemi Herat’ta Hüseyin Baykara zamanındadır. Onun olağanüstü sanat yeteneği konusunda bütün kaynaklar birleşmekle beraber sanatının bütün tasvir sanatlarını etkilediği, fırçasının cansız şekillere can verdiği ve son derece ince ve zarif bir fırçaya sahip olduğu belirtilir.³⁹¹ Bâkî iki beytinde Bihzâd’dan söz eder. Bir beytinde şair, sevgilinin yanağını resmetmek için kana bulanmış kirpiklerinin Bihzâd’ın kalemine çok fazla renk verdiklerini belirtir. Yanağın allığını resmetmek üzere kanlı gözyaşları boyaya benzetilmiş ve kirpikler nakkaşın eline boyaları hazırlayıp veren bir yardımcı gibi düşünülmüştür.³⁹² Beyitteki ifadeden anlaşıldığı kadarıyla kirpikler yanakların hakkıyla ve gerçeğe yakın resmedilebilmesi için çok fazla boya vermek

³⁸⁹ Benim sararmış ve zayıf bedenim dururken Mecnun’un resmini çizen divane ressam hiç akıllı olabilir mi?

³⁹⁰ Hayal ressamı, gönül levhasına sevgilin yanağının şekli gibi gönül çelen bir nakış çizmemiştir.

³⁹¹ Filiz Çağman, “Bihzâd”, *DİA*, c. 6, İstanbul 1992, s. 147-149.

³⁹² Burada yeri gelmişken Bihzâd ile ilgili şu notu vermekte fayda vardır. 1520 yılı civarında Fahrî Sultan Muhammed tarafından yazılmış *Letâ’ifnâme* adlı esere göre Bihzâd’ın boyalarını hazırlattığı Horasanlı Derviş Muhammed Nakkaş adında bir yardımcısı vardı. Bihzâd sonraları yaşlılığı sebebiyle bütün işlerini ona bırakmıştı. (Çağman, *a.g.m.*, s. 147.)

durumundadırlar. Bu da âşığın sürekli ağlaması ve kanlı gözyaşları dökmesi demektir.

Yazmada nakş-ı ‘izâruñ müje-i hûn-âlûd
*Katı çok renk virüpdür kalem-i Bih-zâde*³⁹³ g. 423/2

Bâkî’nin kalemi sevgilinin yanaklarını öylesine güzel vasfetmektedir ki büyük nakkaş Bihzâd dahi resimlerine o sûreti veremez. Şairlerin şiirdeki âdet gereği kendi sanatlarını büyük üstadların sanatlarıyla kıyasladıkları malumdur. Burada da Bâkî kendi sanatını Bihzâd’inkiyle kıyaslarak kendi sanatını yüceltmıştır.

Rengîn ider evsâf-ı ruhuñ hâme-i Bâkî
*Ol sûreti virmez sanemâ nakşına Bih-zâde*³⁹⁴ g. 35/7

1.3.22.2. Mânî

Mânî Sasani hükümdarlarından I. Erdeşîr (e. 226-241) ve I. Şapur (e. 241-272) döneminde yaşamış ünlü bir ressamdır. Mânî gençlik yıllarında Çin’e gitmiş ve ressamlığı bu alanda en iyisi olarak ünlenecek şekilde ilerletmiştir. Çok güzel resimlerle bezediği Erjeng adıyla bilinen bir eseri vardır.³⁹⁵ “Nigârîstân” veya “Nigârhâne” resim ve heykellerle süslenmiş yer, ev anlamındadır. Nakkaş Manî’nin kurduğu ve hem kendi resimlerinin hem diğer usta nakkaşların resimlerinin bulunduğu bir evdir.³⁹⁶ Bâkî bahar tasviri yaptığı bir beytinde bülbülde güzel bir ses, güllerde Çin sûreti olduğunu belirterek bahar mevsimini nakkaş Mânî’ye, gül bahçesini de Nigârhâne’ye benzetir. Güllerin “sûret-i Çin” olarak nitelendirilmesi Çin resimleri kadar güzel olduğunu belirtmenin yanında “çîn” kelimesinin kıvrım anlamından hareketle şekillerinden kinâyedir. Bahar mevsimi ise bu resimleri çizen bir ressam gibi düşünülmüş ve Mânî’ye benzetilmiştir.

³⁹³ Kana bulanmış kirpik senin yanağının resmini çizmek için Bihzâd’ın kalemine çok fazla renk vermektedir.

³⁹⁴ Ey heykel (kadar güzel sevgili)! Bâkî’nin kalemi yanaklarını (öyle) renkli bir biçimde vasfetmektedir ki Bihzâd (dahi) resimlerine o sûreti veremez.

³⁹⁵ Yıldırım, **a.g.e.**, s. 501.

³⁹⁶ Sûdî Nigârîstân’ı şöyle tanımlar: “Nigârîstân ve Nigârhâne Çin’de bir hânenüñ ismidür ki Mânî-i nakkâş peydâ eylemişdür ve kendinüñ istihrâc eylediği nukûş-ı garîbeyi anda nakş eylemiş. Ve andan gayrı her üstâd ki bir nakş-ı gayr-ı mükerrer istihrâc eylemişdür, anda nakş eylemişdür. Pes pür-nukûş-ı garîbe bir hânedür ki kitâblarda mezkûr u mestûrdur.” (Özer, **a.g.e.**, s. 73.)

Bülbülde savt-ı rengîn güllerde sûret-i Çîn
*Fasl-ı bahâr Mânî gülşen Nigâr-hâne*³⁹⁷ g. 470/3

Bâkî aşağıdaki beyitte baharda gül bahçesinin Çîn Nigâristân'ını kışkandıran bir yer hâline geldiğini, zemin nakşını görenlerin tercihini bu mevsimden, yani bahardan yana kullandığını belirtir. Beyitte zamân ve zemîn kelimeleri nakş kavramıyla birlikte yine tasvir sanatındaki anlamlarına çağrışım yapacak biçimde kullanılmıştır (bkz. g. 387/3). Ancak “zamân” kelimesi ilk anlam itibarıyla mevsim manasındadır.

Harîm-i gülsitân reşk-i Nigâristân-ı Çîn oldu
*Zemîn nakşın gören tercîh ider şimdi zamân üzre*³⁹⁸ g. 419/2

1.3.23. Sâhib-ayâr

Darphanede kesilen paraların ölçü ve ayarlarını tespit eden memurdur.³⁹⁹ Bâkî sâhib-ayârı mürşit yerine kullanmıştır. Şaire göre şarap satıcısının mihenk taşı şaraptır; insanı şarapla imtihan eder ve değerini belirler. O halde kalp nakdini sâhib-ayâra göstermelidir. Beyitte şarap aşkı temsilen kullanılmıştır. İkinci mısradaki sâhib-ayârın karşılığı olarak birinci mısradaki yine mürşidi temsilen şarap satıcısı (mey-fürûş) geçer. Sâhib-ayârın paraların ayarından anlaması gibi kâmil mürşit de insanın manevî durumu hususunda tespitler yapıp yönlendirmelerde bulunabilecek yegâne mercidir.

Meydür mihekk-i tecrîbe-i pîr-i mey-fürûş
*'Arz eyle nakd-i kalbüñi sâhib-'ayâre gel*⁴⁰⁰ g. 303/3

³⁹⁷ Bülbülde güzel bir ses, güllerde Çîn sûreti... Bahar mevsimi (âdeta) Mânî, gül bahçesi Nigâr-hâne'dir.

³⁹⁸ Gül bahçesi Çîn Nigâristân'ını kışkandırır oldu. (Gül bahçesinin) zeminindeki nakışları gören tercihini (Nigâristân'dan yana değil) bu mevsimden yana kullanır.

³⁹⁹ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 93.

⁴⁰⁰ Yaşlı şarap satıcısının tecrübe mihengi şaraptır. Gel, sâhib-ayâre kalp nakdini sun.

Aşk, âşığın gözyaşları ve sararmış yüzüne altın ve mücevher kıymeti veren yegâne iksir olduğundan gözyaşları değerli inci veya mücevherlere, sararmış yüz ise altına benzetilir. Şair, mücevherin kıymetini bilen kişinin gözyaşlarının değerini bileceğini, altının ayarından anlayanın sararmış yüzünü hoş göreceğini söyler. Burada altının ayarını bilen kişiden kastın “sâhib-ayâr” olduğu düşünülebilir.⁴⁰¹ Beyitteki tarife bakıldığında altının ayarını ve mücevherin kıymetini bilen kimse, ancak aşkın değerini bilen ve anlayan kimsedir.

Kadr-i eşküim ol bilür kim kıymet-i gevher bile

Rûy-ı zerdüm hûş görür şol kim ‘ayâr-ı zer bile’⁴⁰² k. 10/1

1.3.24. Saka (sakkâ)

Arapça “su taşıyan, su getiren” anlamındaki “sakkâ” Yeniçeri ocağının su ihtiyacını karşılayanlar hakkında kullanılan bir tabirdir. Saka teşkilatı sarayda da bulunmaktaydı. Başlarına “sakabaşı” denilirdi. Halk arasında da bu tabir aynı manada kullanılırdı.⁴⁰³

Edebî metinlerde yer aldığı şekliyle saka sokaklarda, bayram yerlerinde⁴⁰⁴, kervanların geçtiği yollarda,⁴⁰⁵ Ka’be güzergâhında⁴⁰⁶ halka su dağıtan ve ferrâşlar tarafından süpürülmeden önce toz kalkmaması için yolları sulayan,⁴⁰⁷ bilhassa padişahın geçeceği yerlerde aynı amaçla yollara su serpen⁴⁰⁸ görevli durumundaydı.

⁴⁰¹ Aynı şekilde sarraflar da altının ayarından anlayan kimselerdir. Bu kavramlar biraz iç içe geçmiş olmakla birlikte beyitte “ayâr” kelimesi yer aldığından dolayı sâhib-ayâr olması daha uygun görülmüştür.

⁴⁰² Mücevherin kıymetini bilen gözyaşlarının değerini bilir. Altının ayarından anlayan sararmış yüzümü hoş görür.

⁴⁰³ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 96. Sakaların aynı zamanda Osmanlı mahalle yapısı içinde önemli bir yeri olduğu kaydedilmektedir. Yakın mesafede çeşme bulunmayan kimi yüksek yerlerde kurulmuş mahallelerde en yakındaki çeşmeye kadar uzun bir yol gitmek istemeyenler suyu evlerine getirmek zorundaydılar. (Suraiya Faroqhi, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla**, çev. Elif Kılıç, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002, s. 167.)

⁴⁰⁴ *Nevbet-i şâhî çalar her gün kapuında âsümân / Yollaruñ üstinde şâhâ ebrdür sakkâ-yı* ‘ıyd k. 3/12 **Revânî**

⁴⁰⁵ *Gam kâfilesine reh-i ‘ıškuñda habîbüm / Nâlem ceres ü merdüm-i çeşmüm aña sakkâ g.* 296/4 **Edirneli Nazmî, Mecma‘ü’n-nezâir**

⁴⁰⁶ *Reh-i kâyuñda Revânî akıdur göz yaşını / Ka’be yolındaki sakkâ gibi ider su sebîl g.* 226/5 **Revânî**

⁴⁰⁷ *Suladı yollaruñ sakkâ-yı eşküim / Gelüp ferrâş-ı çeşmüm urdı cârû (s. 137) Kemâl Paşa-zâde*

⁴⁰⁸ *Dem-be-dem karşı suları yolları sakkâ-yı ebr / Dâmen-i şâh-ı cihâna konmasun diyü gubâr k.* 12/16 **Ca’fer Çelebi**

Sakaların, içinde su bulundurdıkları kaba meşk⁴⁰⁹ yahut kırba⁴¹⁰ adı veriliyordu. Suyu dağıtmak üzere ellerinde bulunan taslar altın yahut gümüş yaldızlı olabiliyordu. Bununla birlikte bu tasların içine kimi zaman süs amaçlı olarak mercan dalı konuyordu.⁴¹¹

Beyitlerde saka yaygın olarak aşığın gözü için benzetilen durumundadır. Aşığın döktüğü sel gibi gözyaşları sakaların dağıttığı suya benzetilir. Bu imaj çerçevesi içinde BD’ndaki bir beyitte ağlayan göz saka şeklinde düşünülerek aşığın sararmış yüzünde gözyaşlarının yol yol akması, sebil eden sakanın durumuna benzetilmiştir. Beyitte geçen “sebîl” kelimesi hayrat olarak, parasız dağıtılan su anlamında olmakla birlikte sakaların bu işi herhangi bir ücret talep etmeden yaptıklarına işaret eder.⁴¹² “Yollar itdi” ibaresiyle su yolları açılarak belli mevkilere su getirtilerek çeşmeler yapılması ve buralardan sakaların meşin kırbalarını doldurarak mahallelere ulaştırmalarına çağrışım yapıldığı anlaşılmaktadır.

Yollar itdi çihre-i zerdümde seyl-i eşk ile

*Çeşm-i giryân beñzer ol sakkâya kim eyler sebîl*⁴¹³ g. 285/4

Yukarıda sakaların kervanların ve hac kabilelerinin geçtiği yollarda konuşlandığı ve gelip geçenlere su dağıttığından söz edilmişti. Bu imaja yakın, ancak

⁴⁰⁹ *Meşkini sakkâ-yı çeşmüm nice pür-âb itmesün / Tâs-ı sakkâ lâ'lüni öpdi bir içim su ile g. 1334/4 Zâtî*

⁴¹⁰ *Tolunca dîde-i ter çeşme-sâr-ı eşkimden / Misâl-i kırba-i sakkâ tolar taşar boşalır g. 50/3 Haşmet*

⁴¹¹ *Tâs-ı sakkâdur gözüm kim zînet için kirpiğüm / Eşk-i gül-gün ile oldı pençe-i mercân aña g. 123/4 Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir; Dest-i hûn-âlûdeñün 'aksi ile çeşmüñ gütyiyâ / Tâs-ı sakkâdur ki konmuş pençe-i mercân aña g. 47/5 Zâtî*

⁴¹² Schweigger sakaları anlatırken bazı dindar Türklerin su dağıtım hizmeti için vasiyetnamelerinde belli bir miktar para ayırdıklarını ve bazı kimselerin de çeşme yaptırarak su dağıtım için bir kişiyi görevlendirdiklerini yazar: “Sırası gelmişken, saka adı verilen su taşıyıcılarından da söz etmek istiyorum. Bunlar kentin bütün sokaklarını dolaşarak, sırtlarında taşıdıkları deriden yapılma bir tulumun içine doldurulmuş olan içme suyunu halka dağıtırlar. Su tulumu el kalınlığında, meşinden yapılma ve üzerine madeni tokalar bulunan bir kayış takılıdır. Saka bu kayışı göğsü üzerinden çaprazlama geçirir. Tulumun ucunda suyun akıtılmasına yarayan pirinç musluktan bir elinde tuttuğu pirinçten yapılma çanaklara su doldurup yolda rastladığı susamış kişilere sunar. Öbür elinde bir ayna tutar ve bunu su içenlere, kendilerini seyrederek, yaratıldıkları için Tanrı'ya şükretsiner diye uzatır. Dindar Türkler, hacca giderken yolda susuzluk çeken hacıları anmak ve onlara duydukları saygıyı göstermek amacıyla, vasiyetnamelerinde böyle bir su dağıtım hizmeti için para ayırırlar. Aynı sebeple pek çok kişi büyük caddelerde, cami yakınlarında ya da cami olmayan yerlerde, etrafı duvarla çevrili bir avluda veya bir çeşme yakınında bulunan dükkânlardan toprak kaplar içinde gelene geçene su dağıtılmasını vasiyet ederler. Bu geleneğe uygun olarak bazı kimseler çeşme yaptırırlar, bazıları da su tulumu ile sokak sokak dolaşarak susayanlara içme suyu dağıtması için böyle bir adamı görevlendirirler.” (Schweigger, a.g.e., s. 198.)

⁴¹³ Ağlayan gözüm sararmış yüzümde gözyaşı selini yol yol ederek su dağıtan sakaya benzemektedir.

daha soyut bir tablo içeren bir beyitte hicran sakasının, Mecnun'u susamış gönüllü bir şekilde çölde bulup ecel kadehini sunarak âb-ı hayâta kandırdığı dile getirilmiştir. Ayrılık derdinin Mecnun'u yollara düşürmesi, sonunda ölümüne yol açması ve aşkın ölümünün gerçekte vuslat ve ölümsüzlük olması, şairin zihninde ölümüne sebep olan ayrılığın çölde ecel kadehinde hayat suyu sunan bir saka imajı canlandırmasına sebep olmuştur. Bitmek tükenmek bilmeyen yollarda ve bir damla su bulmanın bile zor olduğu çöllerde yolculuk esnasında, kavurucu sıcaklığın ve yorgunluğun etkisiyle bitap düşmüş ve susamış bulunan bir insanın karşısına çıkan ilk sakanın elinden kana kana su içmesi gibi, susamış gönüllü âşık da ayrılık sakasının sunduğu ecel kadehinde bulunan ölümsüzlük suyunu kana kana içmiş, gerçek sevgiliye ve ölümsüzlüğe kavuşmuştur.

Bulup sakkâ-yı hicrân teşne-dil sahrâda Mecnûnı

*Ecel peymânesin sunmuş hayât âbına kandurmuş*⁴¹⁴ g. 219/4

Başka bir beyitte tasavvur edilen saka, Ramazan akşamlarında susamış kimselere altın yıldızlı tasındaki suya bir parça buz koyarak su sunmaktadır. Beyit Ramazan bayramı gecesini tasvir eden bahariyye türündeki bir kasidede yer alır. Kasidede bayramı müjdeleyen hilal, çeşitli benzetmelere konu edilmiştir. Sözü edilen beyitte de yeni ay felek sakasının altın yıldızlı tasına konmuş bir buz parçası şeklinde hayal edilmiştir. Felek bir saka olarak düşünüldüğünde onun altın yıldızlı tası yıldızlarla dolu gökyüzü olmalıdır. Muhtemelen yaz günlerine denk gelen bir Ramazan gecesini tasvirinin söz konusu olduğu beyitten anlaşıldığı kadarıyla sakalar yaz mevsiminde dağıttıkları sularını soğutmak üzere buz kullanırlardı.⁴¹⁵ “Tâs-ı zer-

⁴¹⁴ Hicran sakası, Mecnun'u çölde susamış gönüllü bir halde bularak ecel kadehini sunmuş ve onu hayat suyuna kandırmıştır.

⁴¹⁵ “Divanın toplantı günlerinde sakabaşı yaz ise erkâna buzlu şerbet, kış ise macun sunduğu gibi yemekten evvel sadrazamla vezirlere ve nişancıya leğen, ibrik ve havlu tutar, yemek yenilirken de hizmet ederdi.” (Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 96.) Eski dönemlerde buz, yere kazılan derin çukurlara kışın dolan karın donarak buz haline geldiği buz çukurlarından elde edilmekteydi. Buradan çıkarılan buzlar aynı zamanda para kazanılan bir ticaret metaı durumundaydı. Kentin çevresinde çok sayıda buz çukuru bulunduğunu gözlemleri arasında zikreden Schweigger özel olarak tutulan işçilerin kış mevsimi süresince bu çukurlara kar döktüklerini, karın burada donarak buz haline geldiğini ve sonradan bu buz kütlelerinin testereyle büyük parçalar halinde kesilerek ikişer ikişer atların sırtına yüklendiğini, Hristiyan ve Bulgarların belli bir para karşılığında bu buz parçalarını keçelere sararak kente nakledip meyve tüccarlarına sattıklarını söylemektedir. Paşaların dahi bu ticaretle uğraştığını nakleden seyyah meyve satıcılarının satın aldıkları bu buzları yazın halka sattıklarını ve içeceklerin bu buzlarla soğutulduğunu nakletmektedir: “Meyve satıcıları yazın bu buzlardan satın alırlar ve halka satarlar. Çeyrek ekmek büyüklüğündeki buz parçası bir buçuk asper'e, yani bizim paramızla 3 kreuzer'e satılır. Buz parçalarıyla içecekler soğutulur. Bir kupa

endûd” ibaresinden sakaların kimi zaman altın yaldızlı taslar kullandıkları anlaşılmaktadır.

Kodı bir pâre yahı tâs-ı zer-endûda felek

*Sıvara tâ Ramazân teşnelerin sakkâ-vâr*⁴¹⁶ k. 25/13

Aşağıdaki beyitte ise cami içinde safları dolaşarak cemaate su dağıtan bir saka imajı dikkati çekmektedir. Bâkî’nin meşhur “saf saf” redifli gazelinde yer alan bu beyitte sevgilinin cami içinde başkalarıyla yan yana ve diz dize oturmasını kıskanan ve üzüntüsünden gözyaşı döken bir aşık imajıyla karşılaşılmaktadır. Aşık, kıskançlığın verdiği ıstırap sebebiyle yaş döken gözlerini cami içinde saflar arasında su dağıtan sakaya benzetmiştir. Diğer bir deyişle saflar arasında görünen, su dağıtan saka değil, aslında sevgiliye yakın olma iştiağını daima içinde taşıyıp da buna ulaşamayan aşığın onu başkalarıyla birlikte görüp ağlayan gözleridir.

Câmi ‘içre göre tâ kimlere hem-zânûsın

*Şekl-i sakkâda gezer dîde-i giryân saf saf*⁴¹⁷ g. 229/5

Temel görevi itibarıyla su dağıtıcı konumundaki sakalar beyitlerde geçen ifadelerle göre aynı zamanda temizlik işlerinde ferrâşlarla birlikte çalışan görevlilerdi veya herhangi bir yer temizlenirken su serpmeye ve yıkama işlemini yapan kişilere de saka adı veriliyordu. Sakaların saray teşkilatının bir parçası olduklarına yukarıda değinilmişti. BD’nda geçen aşağıdaki beyitte de padişahın hizmetinde bulunan temizlik görevlisi bir saka imajı göze çarpmaktadır. Beyitte çizilen tasvire göre padişahın temiz dergâhında hizmet etmek için şairin gözü saka, yaşı akan su, kirpiği de süpürgeci. Burada sözü edilen sakanın ferrâştan bağımsız olarak zikredildiği, sulama ve süpürme işlemini tek başına yaptığı dikkati çekmektedir. Diğer yandan ismi açıkça zikredilmese de cârû ile yine arka planda bir ferrâşa işaret edildiği de düşünülebilir. Beyitte sakaya benzetilen gözün akıttığı gözyaşları temizlik için kullanılan suya, kirpikler de şekil itibarıyla süpürgeye benzetilmiş olmalıdır:

şerbet, yani meyve suyu alan kişi, bunun yanında bir parça da buz satın alır. Bunu ya içeceğin içine atar ya da buz ağızına alıp sokaklarda dolaşırken emer.” (Schweigger, **a.g.e.**, s. 141-142.)

⁴¹⁶ Felek Ramazan susuzlarına saka gibi su vermek için bir parça buz altın yaldızlı tasa koydu.

⁴¹⁷ Ağlayan gözlerim cami içinde kimlerle diz dize oturduğunu görmek için saka şeklinde saflar arasında gezer durur.

O şâhun der-geh-i pâkinde hidmet kılmada Bâkî
*Gözi sakkâ yaşı âb-ı revân müjgânı cârûdur*⁴¹⁸ g. 170/5

1.3.25. Sarrâf

Sarraf para alıp satan ve takas eden esnaftır. Osmanlı'da sarraflara ait bilgilere 15. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Değişik isimde ve ayarda birçok yerli ve yabancı paranın kullanılması bunlar arasında fiyat farkı oluşturmuş, bu da para alıp satmayı ve aradaki farktan yararlanmayı meslek edinen bir aracı grubun, yani sarrafların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sarrafların ilk dönemde faaliyetleri para ve değerli maden alım satımıyken zamanla malî sistemin ayrılmaz parçası hâline gelmişlerdir.⁴¹⁹ Sarraf altının ayarını, şekil özelliğini bir bakışta anlayan kişidir. Aynı zamanda cam bir masa üzerine belli bir mesafeden bıraktığı altının sesinden ayarını anlayacak kadar kulağı hassastır. Basılmış altın paraların bütün özelliklerini diğerlerinden bakarak ayırt edebilir.⁴²⁰

Sarrafların altınları tartmak için kullandıkları hassas terazileri vardı. Bâkî feleği altın tartan bir sarrafa benzeterek güneş ve ayı terazinin iki kefesini gibi düşünmüştür. Felek bu hâliyle dünya / kâinat çarşısı içinde gece gündüz altın tartan bir sarraf gibidir. Feleğin kuyumcuya benzetilmesinde eskiden madenlerin oluşumunda gök cisimlerinin etkili olduğuna dair inanışın rol oynadığı düşünülebilir. “Çârsû-yı dehr” ibaresi eskiden sarrafların bedesten gibi kapalı mekanlarda bulunmasıyla ilgili olmalıdır. “Çekmek” fiili tartmak anlamında kullanılmıştır. “Gece gündüz” deyimini hem ay ile güneşin göründükleri zamanlara işaretle bulunmak, hem de bir süreklilik ifade etmek bakımından iki yönlü anlam ifade eder.⁴²¹ Beyitte terazi kefesini şeklinde hayal edilen güneş ve ayın aynı zamanda bu kefelere konan altın külçesi şeklinde hayal edildiği de anlaşılmaktadır.

Çarh bir sarrâfdur mihr ile meh mîzân aña

⁴¹⁸ Bâkî'nin o padişahın temiz dergâhında hizmet etmesi için gözü saka, yaşı akan su, kirpikleri de süpürge olmuştur.

⁴¹⁹ Ali Akyıldız, “Sarrafılık”, *DİA*, c. 36, İstanbul 2009, s. 163.

⁴²⁰ Kuşoğlu, *a.g.e.*, s. 198.

⁴²¹ Şentürk, *a.g.e.*, s. 427.

*Çâr-sû-yı dehr içinde gice gündüz zer çeker*⁴²² g. 183/5

Aşağıdaki beyitte ise sarrafların altın ve mücevheratı içine tuttıkları kafeslerinden söz edilmektedir. Şair gönlünü muhabbet hazinesiyle dolu bir kafese benzeterek kendisini aşk pazarının sarrafı olarak nitelendirmiştir.

Toludur dil kafesi genc-i mahabbetle bu gün
*‘Aşk bâzârının ey hâce benem sarrâfi*⁴²³ g. 541/3

Para alım satımı ve altının ayarını tespit etme işiyle uğraşan sarraflar altın veya gümüş gibi değerli madenlerin ayarını tespit etmek için mehek (mihen) adı verilen bir taş kullanırlardı. Ayarı tespit edilecek metal mihen taşının üzerine sürülerek taş üzerinde kalan çizikle ayarı bilinen diğer metalin çiziklerinin karşılaştırılması şeklinde yahut metal üzerinde kalan çizige değişik asitler tatbik edilerek ayar tespiti yapılırdı. Bâkî, feleği dünya sarrafına dinar satan biri olarak hayal etmiş, dünya sarrafının ise ayarını ve değerini anlamak için bu dinarı akşam mihengine vurduğunu belirterek hilâli mihen taşının üzerindeki çizige benzetmiştir. Beyitte feleğin dünya yahut kâinat sarrafına sattığı dinar güneştir. Güneş dinarı akşam mihengine vurulmuş ve ortaya hilâl çizigi çıkmıştır. Akşamın mihenge benzetilmesi mihen taşlarının siyah renkte olmasıyla ilgilidir.⁴²⁴

Eseridür görinen urdı mihekk-i şâma
*Satıcak sayrafi-i dehre felek bir dînâr*⁴²⁵ k. 25/14

1.3.26. Simkeş

“Sîmkeş” haddeden gümüş veya altın tel çeken sanatkârdır. Simkeşler ehl-i hıref teşkilâtının kuruluşundan 18. yüzyıla kadar her dönemde varlıklarını

⁴²² Felek kâinat çarşısı içinde gece gündüz altın tartan bir sarraf, güneş ile ay (ise) onun terazisidir.

⁴²³ Gönül kafesi muhabbet hazinesiyle doludur. Ey tüccar, bugün aşk pazarının sarrafı benim.

⁴²⁴ Celîlî'nin Meheknâme'sinde geçen şu beyitler mihen taşının siyah olduğuna dairdir: *Meheki ol siyâh-rû itdi / Ayb-gû kıldı ayb-cû itdi* b. 6, *Bir siyeh-pûş vardur adı Mehek / Adı levh-i vücûddan ola hak* b. 53 (Hüseyin Ayan, “Celîlî'nin Mehek-nâmesi”, **Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, sy. 2, İzmir 1983, s. 5-13.)

⁴²⁵ Felek, dünya sarrafına bir dinar satınca (dünya sarrafı) onu akşam mihengine vurdu; (hilâl şeklinde) görünen onun izidir.

sürdürmüşlerdir.⁴²⁶ Eskiden birçok kumaş çeşidinde altın veya gümüş telin kullanıldığı bilinmektedir. Osmanlı döneminde İstanbul’da sırma şu şekilde hazırlanırdı:

“Sırmalar çok iptidai bir makineyle imal edilmektedir. Bu makine, ipek telle işleyen paletli büyük bir tekerlekten ve her biri bakır bir ipek telle tutturulan otuz kadar milli fişten ibarettir. Bu ipek teli yirmi adım mesafeye durmuş bulunan bir başka işçi germektedir. Tel, kendi üzerinde dönerek kabuğundan kurtulup altın veya gümüşlenmeye hazır vaziyete geldiğinde başka bir tezgâha alınır; orada tarif ettiğimize yakın bir usulle madeni tel onu sarar. Nakış teli böylece hazırlanmış olur. (...) Bu sırma teller çarşıda çileler hâline getirilir. Bu işlem, tekerlekler sistemiyle yapılır ve tekerleklerin dönme sayısı ile uzunlukları ölçülür.”⁴²⁷

Bâkî, iplik iplik akan yağmur damlalarını gümüş tele bulutları da simkeşe benzeterek yeryüzü ve gökyüzünü bu simkeşin haddeden tel çekmek için kullandığı “çarh” adlı âlete benzetmiştir. “Çarh” mutlak manada dönen şeyler için kullanılır. Yukarıdaki alıntıda geçtiği üzere simkeşlerin âletleri dönen bir tekerlek biçimindedir ve beyitten anlaşıldığı kadarıyla bunlara çarh adı verilmektedir. Simkeşler haddeden gümüşü bu tekerleğe sararak çekerler ve tellerin uzunluğu dönme sayısına göre belirlenir. Yağmur damlalarının gökyüzünden yeryüzüne inişleri ve devr-i daimleri bu dönen âlet yardımıyla gümüş tel çekilmesine benzetilmiştir. “Harîf” sanatkâr, meslektaş gibi manalara gelir. Bulutlar gümüş tele benzeyen yağmur damlalarını üreten ehl-i hıref teşkilatına mensup simkeşler gibi hayal edilmiştir.

Rişte-i bârân gümüş tel sîm-keş ebr-i harîf

*İki çarha döndiler gûyâ zemîn ü âsumân*⁴²⁸ k. 22/2

“Nukre” külçe hâlindeki gümüştür. Aşağıdaki beyitte Bâkî bu kez kirpikleri arasından sicim gibi dökülen gözyaşlarını haddeden çekilen gümüş tellere benzeterek kendisini simkeş olarak hayal etmiştir. Yukarıdaki beyitte yağmur damlaları, bu beyitte ise gözyaşları şeffaf renkleri itibarıyla gümüş tellere benzetilmiş olmalıdır.

⁴²⁶ Yaman, **a.g.e.**, s. 109.

⁴²⁷ Lecomte’dan naklen Yaman, **a.g.e.**, s. 109-110.

⁴²⁸ (İplik iplik akan) yağmur damlaları gümüş tel, zanaatkâr bulut simkeştir. Yeryüzü ve gökyüzü sanki iki çıkırığa benzemiştir.

Nukre-i eşküim ile sîm-keş oldum şimdi
*Müjümüñ aralarından bir iki tel çekdüm*⁴²⁹ g. 327/4

1.3.27. Şahne (nâşî)

Şahne, şehrin inzibat işleriyle ilgilenen zabıta memurlardan birine verilen isimdir. Meyhanelerin denetimi de ona bağlıdır.⁴³⁰ Subaşı ve muhtesiple hemen aynı görevlere sahiptir.

Bâkî şarap ve kebabı meşhur iki kanlı olarak nitelendirdiği beytinde felek şahnesinin onları sürekli çekip çevirmesine şaşılmayacağını söyler. Şarap ve kebabın kanlı olarak vasıflandırılması renkleriyle ilgilidir. “Çekmek çevirmek” şarap kadehinin döndürülerek içilmesi, kebabın da döndürülerek pişirilmesinden kinayedir. Şair bunu felek şahnesi tarafından bir tür cezalandırma olarak yorumlamış ve iki kanlı olmalarına bağlamıştır. Şahnelerin suçluları değnek cezasıyla cezalandırdıkları bilinmektedir.⁴³¹ Şarap ve kebab iki suçlu olduğundan felek şahnesi tarafından çekip çevrilmekte, yani dövülmektedirler. “Dem-be-dem” daima, sürekli anlamındadır. “Anılmış” namılı, ünlü, meşhur gibi anlamlara gelen bir eski Anadolu tabiridir.

⁴²⁹ Şimdi (gümüş gibi) gözyaşlarımın külçesiyle kirpiklerimin arasından bir iki tel çekerek simkeş oldum.

⁴³⁰ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 305. Şairler şarap meclislerini şahnenin basmasına sıkça değinmişlerdir: *Şöyle bir gâflet ile basdı ki ta'bir idemem / Güyiyâ bezmi basan şahne gibi bî-hengâm k. 3/3 Koca Râğb Paşa; Ederse şahne şarâbı yasaga ikdâmı / Basarsa meclisi üftâdeler sebûya düşer g. 91/2 Erzurumlu Zihni; Şahne-i bâd-ı hazân meclis-i bâğı basamaz / İttifak ile bütün ayaga kalkmış eşcâr k. 21/10 Adanah Sürûfî*

⁴³¹ Şahne ile aynı kategoride değerlendirilebilecek bir görevli olan muhtesibin esnafı denetlediği esnada bir suç tespit ettiğinde derhal orada değnek cezasını uyguladığı belirtilir. Dayak sırasında esnafın yaşına ve servetine bakılmaz, kendisiyle beraber suç ortakları sayılan usta, kalfalar ve çıraklar da dükkânın önünde falakaya yatırılarak çıplak ayak tabanlarına sopa vurulurdu. (Özbilgen, **a.g.e.**, s. 404.) Seyyahların gözlemleri de bu ifadelerle birebir örtüşmektedir. Schweigger'in subaşı hakkında yazdıkları hem denetim şekilleri, kıyafetleri, çalışmaları hem de cezalarının şekli hususunda önemli bilgiler içerir: “Bir güvenlik görevlisi olan subaşı, şehir içinde atıyla sürekli dolaşır durur ve büyük bir titizlikle tartuları, ölçüleri denetler. Eğer ekmeğin, tereyağının ve sıvı yağın yanlış ya da eksik tartıldığını saptarsa, bundan sorumlu olan tüccarları veya satıcıları -ister Hristiyan olsun, ister Türk- zorla dükkânlarından dışarı sürükletir ve çıplak tabanlarına sopayla vurdurur. Herhangi başka bir uygunsuzluk fark ederse, bu da cezalandırılır. Subaşının yanında daima esaslar, yardımcıları ve hizmetkarları bulunur. Onların başlıkları da yeniçerilerinkine benzer, fakat alınlarının üzerinde altından süsleri ve içine tüyler sokulan gümüş kaplama bir boru yoktur; yeniçeriler gibi güzel giysileri olmadığı gibi, onlar kadar bol para da almazlar, hiç durmaksızın kentin içinde oraya buraya koşuştururlar ve cezalandırabilecekleri bir suçlu bulmaya çalışırlar.” (Schweigger, **a.g.e.**, s. 190.)

Şahne-i devrân n'ola çekse çevürse dem-be-dem
*İki kanludur añılmış bâde-i nâb u kebâb*⁴³² g. 20/4

Sûfî şaraba karşı oluşuyla bilinmekle beraber onun bu tavrı daha çok toplumun kendisi hakkında ne düşüneceğine dayanır. Bunu bilen şair ona takılma amaçlı gizli içmesi ve içerken yakalanırsa kadehi saklaması öğüdünü verir. Beyte göre sûfî kadehi elinde tutarken ansızın şahne (nâşî) gelse gül renkli şarabı hava kabarcığı gibi tac ve sarığın altında gizlemelidir. Yaygın olarak yabancı, ansızın gelen, birden ortaya çıkan anlamındaki “nâşî” beyitte şahne, muhtesip veya subaşı gibi bir denetleme memuru yerine kullanılmıştır.⁴³³ Bu tip görevlilerin ansızın gelip şarap meclislerini basmaları ve insanları suçüstü yakalamaları nedeniyle kelimenin doğrudan bu görevlilere alem olduğu düşünülebilir. Beyitte sûfî kisvesinin vazgeçilmez parçalarından biri olan sarık, şarap kadehini gizleme vazifesi üstlenmiştir. Gerçekten de şekil itibarıyla kadehin üzerini tam olarak ve belli etmeden örtmesi iyi bir kamufle aracı olduğunu göstermektedir. “Günbed” sözlük anlamı itibarıyla kubbe demektir. Ancak tâcların üst kısımlarına kubbe denilmesinden⁴³⁴ hareketle parçayla bütünün kastedilmesi ve beyitte tâc kelimesiyle araya atıf vavı konularak zikredilmesi bakımından burada bu kelimeyle tâc ve sarığın kastedildiği anlaşılmaktadır. Su kabarcığı gibi anlamında “habâb-âsâ” denilmesinin sebebi ise bu kabarcıkların kubbemsi yapısıyla şarabı örttüğünün düşünülmesindendir.

Tutarken câmı nâşî gelse tâc ü günbed altında
*Mey-i gül-rengi pinhân eyle ey sôfî habâb-âsâ*⁴³⁵ g. 2/7

1.3.28. Şarap Satıcısı (mey-fürûş)

⁴³² Felek şahnesi daima (onları) çekip çevirse buna şaşılır mı? Saf şarap ve kebab meşhur iki kanlıdır.

⁴³³ *Şişe simadan muhtesibe tevbe simak yeg / Getür ayagı hele bize nâşî duyınca* g. 475/9 **Necâfî**; *Mahbûb ile Rahîmî şarâbı nihânî gör / Nâşînuñ ehl-i ‘aşka be-gâyet yasağı var* g. 93/9 **Rahîmî**; *Mey içsek kâse-i serden olur peymânemüz elde / Bizi kanlu çıkarur gelmesün bu meclise nâşî* g. 400-19/2 **Hayâlî**

⁴³⁴ Tâc ve günbed kelimeleri bu manayı yansıtabilecek şekilde şu beyitlerde de kullanılmıştır: *Mestler na‘ra vü âh immez olaldan kaldı / Tâc-ı sûfî gibi bu günbed-i vîrâne tehî* g. 475/2 **Nev‘î**; *Sôfî-i sâfî kendüyi öldi mesâbesinde kor / Tâcî olur bi-‘aynihi türbe-i kabri künbedi* g. 480/5 **Taşlıcalı Yahyâ**; *Ol ne şeyh-i halvet kim gözi yaşlu dâimâ / Günbed-i tâcın görenler dir ana ehl-i riyâ* lgz. 38/1 **Muammâ ve Lügaz Mecmuası**

⁴³⁵ Ey sûfî! Kadehi tutarken muhtesip (aniden) gelse su kabarcığı gibi tâc ve sarık altında gül renkli şarabı sakla.

Şarap satıcı anlamına gelen “meyfürûş” şiirde genellikle sembolik anlamda yahut her iki anlamını çağrıştıracak biçimde kullanılır. Sembolik olarak meyfürûş Allah veya insana bu dünyada manevî önderlik eden kâmil mürşittir. Bâkî şarap satıcısının eşiğinin toprağını kimya olarak nitelendirir. Bu bakımdan o devletlinin dergâhına yahut eşiğine hizmetten kaçınmamalıdır. “Kimyâ” ile her türlü madeni altına çevirdiğine inanılan bir madde olan iksiri elde etme ilmi ve dolayısıyla iksir kastediliyor olmalıdır. Kâmil mürşidin dergâhına hizmet ederek manevî merteye kateden kişi sıradan bir madenin iksirle altına dönüşmesi gibi değer kazanır. Beyitte adı geçmemekle birlikte bu iksir şarap, yani aşktır.

Kimyâdur Bâkıyâ hâk-i cenâb-ı mey-fürûş
*Âsitânı hizmetinden kaçma bir devletlüdür*⁴³⁶ g. 60/7

Şarap satıcısının dergâhı ulu bir dergâh olarak nitelendirilir ve insanın gidip orada şarap kupu gibi içini, gönlünü (bâtın) tasfiye etmesi öğütlenir. İnsanın gönlünü tasfiye etmesi ve her şeyden arındırması ancak şarapla, yani aşkla mümkündür. Bu bakımdan şarap kupu (hum) örneği verilerek arınmaktan söz edilmiş olmalıdır. Açıkça anlaşılabileceği gibi şarap satıcısı insanın aşkla arınıp yücelmesine öncülük eden kâmil mürşittir.

Hum gibi sen de tasfiye-i bâtın it yûri
*Der-gâh-ı mey-fürûş ulu hânkâhdur*⁴³⁷ g. 61/4

1.3.29. Tabîb

Tabîb doktor demektir. Aşağıdaki beyitte can çekişen bir hastaya doktorun yetişip müdahale etmesi istenmektedir. “İztırâb eylemek” tabiri ile canın bedenden çıkmaya çalışması, çırpınması ve can çekişme hâli ifade ediliyor olmalıdır.⁴³⁸

⁴³⁶ Ey Bâkî! Şarap satıcısının eşiğinin toprağı kimyadır (iksirdir). Dergâhının hizmetinden kaçma, (o) bir devletlidir.

⁴³⁷ Sen de git, kup gibi içini temizle. Şarap satıcısının dergâhı yüce bir dergâhtır.

⁴³⁸ “İztırâb” kelimesi Hayâlî’nin şu beytinde olduğu gibi denizin çalkalanması anlamında kullanılır: *Bir güzeller şâhınun uyup hevâ-yi ‘aşkına / Kendüyi deryâ gibi pür-ıztırâb ister gönül* g. 266-15/4 **Hayâlî**. Can çekişen insanın hâli de bu çırpınma ve çalkalanmayı anımsattığından olmalı yukarıdaki beyitte bu kelime söz konusu anlamda kullanılmıştır.

Yitişgil ölmedin ey cân tabîbi dest-gîr ol kim
*Bedenden cân-ı Bâkî turmayuben ıztırâb eyler*⁴³⁹ g. 167/5

Güzellerin âşığa meyletmesi doktorun hastalardan hoşlanmasına benzetilmiştir. Vazifesi gereği bir doktor nasıl hastalarla ilgilenmeyi seviyor yahut bunu görev biliyorsa, mutlaka güzeller de âşığa meylederler.

Be-her takdîr olur mâ'il güzeller 'âşık-ı zâra
*Tabîb olanlar elbette iderler mübtelâdan haz*⁴⁴⁰ g. 223/4

Aşk derdi dermansız bir dert olduğu gibi iyileştirilmeye çalışıldıkça artar ve şairler bunu sık sık dile getirirler.⁴⁴¹ Aşk derdinin tedavisi doktorları âciz bırakan bir konudur.

Derd-i 'aşk artar ilâç itdükçe Bâkî şöyle bil
*'Âciz olmuştur etibbâ aña dermân itmede*⁴⁴² g. 414/7

1.3.30. Terzi (hayyât)

Aşağıdaki beyitte bayram için kıyafet biçip diken bir terzi tasviri görülmektedir. Şair felek terzisinin kendisine giysi olarak mihnet elbisesi biçmediği bir mübarek bayramın gelip gelmeyeceğini merak etmektedir. Feleğin mihnet elbisesi biçmesi, eski yaygın telakkiye göre insanın karşılaştığı zorluk ve sıkıntıların feleğe isnad edilmesiyle ilgilidir. Beyitte bayramda yeni elbiseler giyilmesine işaret edilirken bir yandan mihnet elbisesi biçme ifadesiyle felekten şikâyet edilmektedir.

Bir mübârek 'îd olur mı kim bu hayyât-ı felek
*Egñüme hil'at diyü mihnet libâsın biçmeye*⁴⁴³ kıt. 14/2

⁴³⁹ Ey can tabibi! Ölmeden yetiş, yardım et ki Bâkî'nin canı durmadan bedenden (çıkmaq için) çırpınmaktadır.

⁴⁴⁰ Güzeller zavallı âşığa mutlaka meyleder. Tabip olanlar elbette hastalardan hazzederler.

⁴⁴¹ Aşk hastalığının olabilecek tek şifası canı terk etmekten geçer: *İçmezüz şerbetüñi eyleme gel rence kadem / Terk-i cåndur çü tabîbâ maraz-ı 'ışka şifâ* g. 221/4 **Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir**

⁴⁴² Bâkî, aşk derdi ilâç verdikçe artmaktadır. Tabipler ona çare bulmakta âciz kalmışlardır.

1.3.31. Tüccar (hâce)

“Hâce” eski metinlerde aynı zamanda tüccar anlamına gelir. Tüccarlar değerli taş, kumaş, baharat vb. çeşitli ürünleri uzak bölgelerden kervanlar aracılığıyla taşıyıp getirirlerdi. Aşağıdaki beyitte gönül bir tüccara, sevgilinin dudağı la’l taşına, yüz ise şark memleketlerine benzetilmiş ve gönlün yüzden dudağa meyledişinden yola çıkılarak şarktan Bedahşan la’li getiren bir tüccar imajı geliştirilmiştir.

Çihresinden lebi yâdıyla gelür dil gûyâ

*Şarkdan hâce gelür la’l-i Bedahşân getirür*⁴⁴⁴ g. 131/3

Değer görmeyen mal ucuza satılır. Eziyet çeken âşık, öylesine değersizleşir ki ayrılık pazarının tüccarı sonunda onu hiçe satar. “Hiçe satmak” yok pahasına vermek anlamındadır. Burada tüccarların değersiz malları ellerinden çıkarmak için çok cüzî bir fiyatla satmalarına işaret ediliyor olmalıdır.

Şöyle bî-kıymet olur ‘âşık-ı mihnet-zede kim

*‘Akıbet hîçe satar hâce-i bâzâr-ı firâk*⁴⁴⁵ g. 244/4

1.3.32. Zerkûb

“Zerkûb” altını döverek varak (yaprak) hâline getiren sanatkârdır.⁴⁴⁶ Bâkî sonbahar rüzgârının gül bahçesini altın varaklarla süsleyince gül bahçesinin âdeta zerkûblar dükkânı hâline geldiğini söyler. Sonbaharda her yerin sarı yapraklarla dolması, şairin zihninde zerkûblar dükkânı imajını ortaya çıkarmıştır. Ağaçlardan dökülen sarı yapraklar altın varaklar, sonbahar yahut onları bir yerden bir yere

⁴⁴³ (Acaba) şu felek terzisinin üzerime giysi olarak mihnet elbisesini biçmediği kutlu bir bayram gelir mi?

⁴⁴⁴ Gönül çehresinden dudağının yâdıyla gelir. Sanki doğudan tüccar gelir, Bedahşan la’li getirir.

⁴⁴⁵ Mihnet çeken âşık öyle değersiz olur ki sonunda ayrılık pazarının tüccarı onu hiçe satar.

⁴⁴⁶ Kuşoğlu, **a.g.e.**, s. 255. 16. yüzyıl sonuna kadar ehl-i hıref teşkilâtında zerkûblar grubu bulunmuyor, altın varak ihtiyacı piyasadaki varakçılardan karşılanıyordu. Ancak piyasada yeterli üretimin olmaması ve bu yüzden sarayın altın ihtiyacının karşılanmasında sıkıntı yaşanması saray sanat teşkilâtı olan ehl-i hırefte altın varak üretimi yapan grubun kurulması ihtiyacını doğurmuştur. Yüzyılın sonuna doğru 10 çalışanıyla zerkûbân grubu kurulmuştur. (Yaman, **a.g.e.**, s. 113.)

sürükleyen sonbahar rüzgârı ise altın varak ustası (zerkûb) gibi düşünülmüş olmalıdır. Bu durumda gülbahçesi altın varaklarla süslenmiş bir zerkûblar dükkânıdır.

Gülşene altun varaklar zeyn idiüp bâd-ı hazân
*Güyyîâ zer-kûblar dükkânı oldı gülsitân*⁴⁴⁷ k. 22/1

1.4. Tipler

1.4.1. Ayyâr

Sözlük anlamı hilekâr, dolandırıcı, zeki, kurnaz, çevik olan ayyâr, çeşitli hileler ve zekice sarf edilmiş güzel sözlerle insanları kandırıp dolandıran kimseye denir.⁴⁴⁸ Klâsik şiirde genellikle sevgilinin gözü, bakışı, gamzesi, beni ayyâr’a benzetilir. Beyitlerden edinilen bilgilere göre ayyârlar genellikle siyah giyinen⁴⁴⁹, kimi zaman çalmak istedikleri şeyi kolayca çekip alabilmek için kement kullanan⁴⁵⁰ ve dolandırmak istedikleri insanlara şirin görünmeye çalışıp bir çeşit ilaç, uyuşturucu vb. bir şey vererek yahut koklatarak aklını başından alan ve uyutan⁴⁵¹ kimselerdir. Bâkî Divanı’nda ayyâr, daha ziyade verdiği uyuşturucuyla insanları bayıltıp dolandırması bakımından söz konusu edilmiştir. Aşağıdaki beyitlerden anlaşıldığı üzere ayyâr denilen hilekârlar bayıltma, uyutma işini gerçekleştirmek için “dârû-yı hûş-ber” (bkz. Keyif Verici Maddeler ve Şarap > Dârû-yı Hûşber) adı verilen sarhoş

⁴⁴⁷ Sonbahar rüzgârı gül bahçesini altın varaklarla süsleyince gül bahçesi sanki zerkublar dükkânı oldu.

⁴⁴⁸ Burada ayyâr ile ilgili Sûdî’nin **Şerh-i Divan-ı Hâfız**’ında yer alan tanımlamayı zikretmek yerinde olacaktır: “‘Ayyâr şol kimsedür ki ziyâde âkıllığından bî-pervâ olup halî‘ü’l-‘izâr gezer. Halk mukayyed olduğu i’tibârât-i cüz’iyyeye mukayyed degül.” (Sûdî-i Bosnavî, **a.g.e.**, s. 164) Ayrıca ayyâr hakkında bilgi için bkz. A. Talat Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemal Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 124.

⁴⁴⁹ *Merdüm-i dîdemdedür dâ’im hayâl-i hâl-i yâr / Lâ-cerem ‘ayyâr olanlar câme-i şeb-gûn geyer* g. 186-129/4 **Hayâlî**; ‘*Aceb mi olmasa hiç çeşmi sürmeden hâl / Olur hemîşe libâsı siyâh ‘ayyârûn* g. 398/3 **Azmî-zâde Halefî**

⁴⁵⁰ *Eyledi ayyâr-ı hâlîñ zülf-i müşgînün kemend / Gözlerün şehbâzınıñ ebrûlaruñdur şehperi* g. 403-25/3 **Hayâlî**; *Zülfün ucında beñün pusudadur dil almaga / Vay nice ‘ayyârdur nice kemend-endâz olur* g. 71/4 **Mesîhî**; *Tokuz kat çarhda yirüñ olursa âhdan havf it / O bir ‘ayyârdur atar kemendini nüñ eyvâna* g. 1318/4 **Zâtî**. Eskiden hırsızların kement vasıtasıyla hırsızlık ettiklerinden Sûdî de **Şerh-i Divan-ı Hâfız**’da söz etmektedir. Hırsız evin bir yerine kement atar ve o kementle evin üstüne çıkıp yine kementle aşağı inermiş ve el verdiği kadar eşyayı çalıp gidermiş. (Ahmet Yaman, “Sûdî’nin Şerh-i Divân-ı Hâfız’ının III. Cildinde Klâsik Türk Edebiyatı İle İlgili Kavramlar”, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale, Kırıkkale Üniversitesi, 2004, s. 71.)

⁴⁵¹ *Hatt degül dârû-yı hûş-ber hâzır itmîş la’l-i yâr / Tâ ala dil nakdini hergiz haber-dâr olmayam* g. 517/3 **Azmî-zâde Halefî**

edici, uyuşturucu olması muhtemel bir madde yahut terkip kullanarak halkın parasını çalmaktadırlar:

Göñül nakdini aldı ‘ayyâr-ı gamzeñ
*Gamuñdan viriüp câna dârû-yı hûş-ber*⁴⁵² k.3/3

Beyitte sosyal hayattan canlı bir sahne yardımıyla düşüncesini dile getirmeye çalışan şair, aslında sevgilinin gamzesini dolandırıcıya benzeterek onun hilekâr gamzesinin, cana gamından dârû-yı hûşber verip âşığın en değerli sermayesi olan gönül nakdini aldığını belirtmektedir. Bir diğer beyitte de yine ayyâr ve dârû-yı hûşber kavramları bir arada kullanılarak ayyârların bu özelliklerine dikkat çekildiği görülmektedir:

Geh bî-dil ü bî-hûş ider geh mest ü geh medhûş ider
*‘Ayyâre-i gamzeñ gamı dârû-yı hûş-ber kendidür*⁴⁵³ g. 95/6

Beyitte şair sevgilinin insanı bazen gönülsüz bırakan, bazen aklını başından alarak sarhoş edip dehşete düşüren gamzesi dolandırıcısının gamının kendisinin başlı başına dârû-yı hûşber olduğunu söyleyerek belki de bu dolandırıcının ayrıca sarhoş edip aklı baştan alıcı herhangi bir madde kullanmasına gerek olmadığını belirtmektedir. Yukarıdaki her iki beyitte de ‘gam’ kelimesinin geçmesi, gam’ın aynı zamanda esrar anlamı taşımasından hareketle (bkz. Esrar) dârû-yı hûşber kavramıyla uyum teşkil etmesi bakımındandır.

Bir başka beyitte bu kez dârû-yı hûşber kullanmadan karşımıza çıkan ayyâr’ın sadece temel özelliği olan değerli eşyaları çalma, hırsızlık yapma özelliğiyle zikredildiği görülmektedir. Şair bu beyitte sevgiliyi hırsıza, dolandırıcıya benzeterek can, ruh sermayesini kendiliğinden aldığını, ancak her nasılsa değerli gözyaşı incilerini ortadan kaldırmadığını ifade etmektedir. Sevgili ayyâr bile olsa âşığın gözyaşı incilerinin ortada kalması aşk derdinin ve sevgilinin cefasının geçmişte olduğu gibi gelecekte de devam edeceğinin göstergesidir. Beyitte can ve ruh

⁴⁵² Senin gamzenin dolandırıcısı, gamından cana aklı baştan alan bir uyuşturucu vererek gönül sermayesini aldı.

⁴⁵³ Bazen gönülsüz bırakıp aklı baştan alan, bazen sarhoş edip dehşete düşüren gamzenin dolandırıcısının gamı aklı baştan alan uyuşturucunun ta kendisidir.

anlamına gelen “nakd-i revân” kavramının altın ve râyiç akçe anlamı da çağrışımlararak söyleyişe güzellik katılmaktadır.

Nakd-i revânı almada bî-ihyâr iken
*Eşküm güherlerini o 'ayyâr silmedi*⁴⁵⁴ g.486/3

1.4.2. Câdû

Câdû büyücü yahut sihirbaz demektir. Büyücü tipi eski şiirde genellikle yaşlı kadındır (pîrezen). Aşağıdaki beyitte felek, beyaz saç teli halkasıyla bütün insanlara tuzak kurmak isteyen yaşlı bir büyücü kadın olarak hayal edilmiştir. Feleğin, insanların başına gelen bütün kötülüklerin sebebi olarak kabul edilmesi, bu hayalin çıkış noktasıdır. Burada saç teliyle büyü yapmaya işaret edilmiştir.⁴⁵⁵ Ayrıca “halka” kelimesiyle de büyüye çağrışım yapıldığı görülür.⁴⁵⁶ Kasidenin her beytinde birbirinden farklı hayallerle hilâlin tanımlandığına bakılırsa, feleğin beyaz saç teli halkası ile kastedilen de hilâldir.

Mûy-ı sefîdi halkasını çarh-ı pîre-zen
*İsterdi dahı eyleye halk-ı cihâna dâm*⁴⁵⁷ k. 23/4

Göz, güzelliğiyle göreni büyüleyip etkisi altına aldığından sıklıkla büyücüye benzetilir.⁴⁵⁸ Aşağıdaki beyitte göz, saç sihirle yılan gibi gösteren bir sihirbaza

⁴⁵⁴ Can sermayesini kendiliğinden alan o hilekâr (sevgili) gözyaşının incilerini alıp götürmedi, silmedi.

⁴⁵⁵ Saç teliyle büyüye şu beyit de güzel bir örnektir: *Cân olubdur dilberün mûy-ı miyânına esîr / Bir kıl ile bağlamışdur gözleñ ol fettân beni* g. 245/2 **Ca’fer Çelebi**

⁴⁵⁶ Şiirde halka ve büyü, sihir kavramları genellikle birlikte geçer. Bu bağlamda kimi zaman “dâire çekmek” tabiri de kullanılır. Daire çekmek sihir veya tılsım için kullanılan bir yöntemdir. Özellikle cin ve peri çağırma için daire çizildiği bilinmektedir. Şu beyitler bu meseleye güzel bir örnek teşkil eder: *Dâne döksem halka-i teshîre gelmez bir perî / Kâf-ı istignâda ol ‘ankâ-cenâbîñ lânesi Mislî* (Adnan İnce (haz.), **Tezkiretü’ş-Şu’arâ: Sâlim Efendi**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 2005, s. 613.); *Hat midur ol ki çekmeye sihr ile dâ’ire / Beñ midür ol ki fitnede bir dâne olmaya* g. 9/5 **Necâtî**; *Satup bend-i sûra o dîvi yine / Felek dâ’ire çekdi teshîrine* b. 1930 **Vuslatî Ali Bey, Çehrin Gazavatnâmesi**. Davet esnasında kişinin kendi etrafına bir halka çizdiği, cin veya perinin o halka yahut daire içine geldiği anlaşılmaktadır: *Çevreme dâ’ire çekdi yaşum aqlamag ile / Bir perî da’vetini imgedür niyyetümüz* g. 223/5 **Necâtî**. (Daire çekmek hakkında bkz. Fatih Köksal, “Edebiyatımızda Kalıp Sözler ve Divan Şiirinden Dört Örnek”, **İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, sy. 30, 2003, ss. 331-348.)

⁴⁵⁷ Kocakarı felek beyaz saç teli halkasıyla bütün insanlara tuzak kurmak isterdi.

benzetilmiştir. Yüzdeki ateşler saçan ben de büyücünün ta kendisidir. Bu söyleyişin arka planında, benin görünüm bakımından öd, üzerlik tohumu gibi büyü için ateşe atılan maddelere benzetilmesi yatıyor olmalıdır. Cadının ta kendisi anlamına gelen “‘ayn-ı câdû” ibaresindeki “‘ayn”, göz anlamına da gelmesiyle birinci mısradaki “‘çeşm” kelimesiyle tenasüp oluşturur.

Siyeh zülfeynüñi sihr ile çeşmüñ gösterür su‘bân
*Ruhuñda hâlîüñ âteşler saçar ol ‘ayn-i câdûdur*⁴⁵⁹ g. 170/3

Câdû tipinin sihir yoluyla suda batmama, ateşte yanmama gibi özellikleri vardır. Bâkî’nin beytinde yüz su, saç büyücü gibi düşünülerek, saçların yüz üzerindeki duruşu câdûların suda batmama özelliklerine benzetilmiştir:

Görüp zülfüñ ‘izâruñ üzre bildüm
*Mukarrer batmaz imiş suya câdû*⁴⁶⁰ g. 398/2

Aşağıdaki beyitte büyücüye benzetilen gamzeler fitneye başladıktan sonra, hilâl kaşların bazen görünüp bazen görünmediği belirtilmiştir. “Fitne” burada büyü anlamında kullanılmış olmalıdır. Eski şiirde ay ve büyü kavramları sıkça birlikte kullanılarak sihirle ayı yere indirmek⁴⁶¹ ve “mâh-ı Nahşeb”⁴⁶² olarak bilinen, Nahşeb civarında bir kuyudan sihirle düzmece bir ay çıkartıp gökyüzüne aksettirmek şeklinde birtakım büyülerden söz edilir. Burada da hilâli bir gösterip bir ortadan kaldırma şeklinde bir büyü söz konusudur.⁴⁶³ Fitne ve hilâl kavramlarının birlikte

⁴⁵⁸ Bâkî’nin şu beytinde de göz, güzelliğiyle âşığın aklını başından alması bakımından büyücüye benzetilmiştir: ‘*Aklumı gamze-i câdûları meftûn itdi / Göñlümi silsile-i mûlari mecnûn itdi* g. 491/1

⁴⁵⁹ Gözün, siyah saçlarını sihirle yılan gibi gösterir. Yanağında ateşler saçan benin de büyücünün ta kendisidir.

⁴⁶⁰ Saçını yanağının üzerinde görünce, büyücülerin suya batmadığını kesin olarak anladım.

⁴⁶¹ *Yüzüñ âb içre gördi didi Şem‘î / Yire indürmiş ayı gör bu câdû* g. 141/9 **Şem‘î**

⁴⁶² Mâh-ı Nahşeb bir rivayete göre İbn-i Mukanna’ adında, sihir ve simya ilminde mahir bir şahsın Maveraünnehir’de Nahşeb civarında ve Siyam dağı eteğinde bir kuyudan civa vesair maddelerden sihir ve hokkabazlıkla gökyüzüne aksettirip gösterdiği düzmece aydır. Altmış gece gökyüzünde görünür ve bu müddet zarfında gökte iki ay görülürmüş. (Onay, a.g.e., s. 342.) **Tuhfe-i Vehbî**’de mâh-ı Nahşeb’i tanımlayan beyti burada zikretmek yerinde olacaktır: *İçinde ay görünmüş bir kuyudur câh-ı Nahşeb hem / O aydur mâh-ı Nahşeb İbn Mukanna’ eylemiş icâd* b. 248. Şu beyit de mâh-ı Nahşeb’e güzel bir örnektir: *Bir sâhirem ki câhdaki mâh-ı Nahşebe / Sihr ü füsûnum evc-i semâda mekân virür* k. 1/20 **Adanahî Sürûrî**

⁴⁶³ Ayı ortadan kaybetmek şeklinde bir büyüden şu beyitte de söz edildiği görülmektedir: *Rûy-ı zîbâsın kara zülfü idinmiş zîr-i dest / Ca‘fer ol câdûyı gör kim mâhı teshîr eylemiş* g. 74/5 **Ca‘fer Çelebi**

kullanılmasıyla, aynı zamanda ay başlarında fitnenin artması şeklindeki inanışa telmih yapılmıştır.⁴⁶⁴

Fitneye âgâz idelden gamze-i câdûlaruñ
*Geh görünür gâh görünmez hilâl ebrûlaruñ*⁴⁶⁵ g. 253/1

1.4.3. Çocuk (tıfl)

BD’da kimi beyitlerde yapılan benzetmeler çocukların bazı özellikleri zikredilerek dile getirilmiştir. Baba sözü veya nasihati dinlemeyen bir çocuğa benzetilen sevgili, anne sütü içmek yerine âşığın kanını içmeye özenmektedir:

Tıfldur pend-i peder diñlemez ol mâh dahu
*Şîr-i mâder yirine içmege kanum özenür*⁴⁶⁶ g. 75/2

Bayramın çocuklar için ayrı bir önemi vardır. Aşağıdaki beyitte çimen çocukları olarak nitelendirilen çiçeklerin renk renk görünümü, bayram sabahında çeşit çeşit renkli elbiseler giyen çocuklara benzetilmiştir. Bununla birlikte çiçeklerin sabah vaktinde rengârenk yapraklarını açmalarıyla çocukların bayram sabahında renkli ve yeni elbiseler giymesi arasında ilgi kurulmuştur.

Rûz-ı ‘îd irdüğini tıydılar etfâl-i çemen
*Subh-dem geydiler enva‘-ı libâs-ı rengîn*⁴⁶⁷ g. 392/5

Aşağıdaki beyitte çizilen tabloda sabah vakti bülbülün şakıması ve üveyik kuşunun ötüşü çimen çocuklarının uykularını kaçırmıştır. Çimen çocuklarıyla kastedilen çiçekler olmalıdır. Çiçeklerin kapalı yapraklarının açılması, uykularının kaçması gibi düşünülmüş ve şairane bir yorumla bu durum kuşların ve bülbülün ötüşüne bağlanmıştır. Bilindiği üzere çiçeklerin açması, kuşların ötmesi gibi birtakım

⁴⁶⁴ Böyle bir inanış olduğunu şu beyitte açıkça görmek mümkündür: *Gün yüzi takvîmine ey dil nazar kıl dâ’imâ / Ay başında fitneler vardır hezâr kıl dâ’imâ* g. 3/1 **Ahmed Paşa**

⁴⁶⁵ Senin büyücü gamzelerin fitneye başlayalı beri hilâl kaşların bazen görünür bazen görünmez.

⁴⁶⁶ O ay (gibi güzel sevgili) çocuktur; babasının sözünü dinlemez de anne sütü yerine kanını içmeye özenir.

⁴⁶⁷ Çimen çocukları bayram gününün geldiğini duydular; sabahleyin çeşit çeşit renkli elbiseler giydiler.

tabiat olayları güneşin doğuşuyla gerçekleşir. Burada şair çiçeklerin sabahleyin yapraklarını açmasını, kuşların ötüşüne bağlamıştır.⁴⁶⁸

Çemen etfâliniñ uyhuların uçurdı yine
*Subh-dem gulgule-i fâhte gül-bâng-i hezâr*⁴⁶⁹ k. 18/10

Bir başka beyitte küçük çocukların erken uyumasına gönderme yapılarak, gönlün sevgilinin saçının ucundayken gözüne meyletmesi, erken vakitte uyuyan bir çocuğun durumuna benzetilmiştir. Saç, rengi nedeniyle geceye benzetilir. Ser-i zülf, yani saçın ucu da gecenin başlangıcı gibi düşünülmüş olmalıdır.

Ser-i zülfünde iken çeşmüñe meyl itse gönül
*Beñzer ol tıfla varur evvel-i şebden hâba*⁴⁷⁰ g. 436/2

Aşağıdaki beyitte ise ağlayan çocuğun eline ekmek vermeye gönderme yapılmıştır.⁴⁷¹ III. Mehmed için yazdığı kasidesinde yer alan beytinde Bâkî'nin, padişaha inceden inceye mesaj verdiği görülür. Çocukları ağlatan şeyin açlık ve zillet derdi olduğunu söyleyen şair, gönül çocuğunun elinde ekmek olsa ağlamazdı, diyerek sultanın himmetini umar:

Cû' u zillet derdidür etfâli giryân eyleyen
*Ağlamazdı tıfl-ı dil olsa elinde nân eger*⁴⁷² k. 13/6

Eskiden medreselerde çocuklara Kur'ân-ı Kerim öğretilip okutturulurdu. Aşağıdaki beyitte çimende kuşların ses ve ötüşleri, mektep çocuklarının Kur'ân'ı hatmetmesine benzetilmiştir:

⁴⁶⁸ Şairler çiçeklerin açışını aynı zamanda rüzgârın esişine de bağlamışlardır. Yukarıdakine benzer bir hayal, rüzgârın esişinin de eklenmesiyle Bâkî'nin bir başka beytinde daha mevcuttur: *Hâb-ı 'ademden dide-i ezhârî bî-dâr eyledi / Tahrîk-i bâd-ı subh-dem âvâze-i mürg-i seher* g. 78/4

⁴⁶⁹ Sabah vakti üveyik kuşunun ötüşü, bülbülün şakıması yine çimen çocuklarının uykularını kaçırdı.

⁴⁷⁰ Gönül saçının ucundayken gözüne meyletse gecenin erken vaktinde uykuya geçen bir çocuğa benzer.

⁴⁷¹ Çocukların eline ekmek verilmesi yaygın bir uygulama olmakla birlikte Tavernier, doğu toplumlarında daha ziyade salatalık verildiğini yazmaktadır: "(...) çocuk yiyecek bir şey istediğinde, biz nasıl Fransa'da ya da başka yerde ona bir parça ekmek veriyorsak, Doğuda da çocuğa sapından koparılmış bir hıyar veriliyor." (Tavernier, **a.g.e.**, s. 161.)

⁴⁷² Çocukları ağlatan açlık ve perişanlık derdidir. Gönül çocuğu eğer elinde ekmek olsa ağlamazdı.

Çıkdı bir yirden sadâ vü sât-ı mürgân-ı çemen
*Gûyiyâ etfâl-i mekteb hatm-i Kur'ân eyledi*⁴⁷³ k. 7/3

17. yüzyılın ünlü gezgini Tavernier bir dönem basılan sahte gümüş paralardan söz ederken alt tabakadan kadınlar ve kızların bunları başlıklarına süs olarak taktıklarını söyler ve ekler: “Tıpkı varlıklı kadınların altın takmaları gibi, onlar da bu güzel küçük sikkeleri alınlık olarak başlıklarına sıralıyorlarmış.”⁴⁷⁴ Bâkî’nin bir beytinden eskiden çocukların başlarına da süs amacıyla gümüş paralar dizildiği anlaşılmaktadır.⁴⁷⁵ Beyte göre bulut dadısı -tıpkı küçük çocuklar gibi- goncaların başlarına çiy tanesinden akçe dizmektedir. Gül bahçesinin henüz açmamış gülleri olan goncalar minik görünümüleriyle çocuklara benzetilirken, bulutlar yağmurlarıyla onları besleyen dadılar (dâye) gibi hayal edilmiştir. Baharda, bilhassa sabaha karşı, havada su buharının yoğunlaşmasıyla bitkiler üzerinde oluşan su damlacıklarına *şebnem* denir. Goncalar üzerindeki şebnem, yani çiy taneleri gümüş paralar (akçe) gibi düşünülmüştür.

Dâye-i ebr yine goncalaruñ şeb-nemden
*Başına akçe dizer niteki etfâl-i sıgâr*⁴⁷⁶ k. 18/11

1.4.4. Dâye

Osmanlı’da şehzadeleri veya varlıklı ailelerin çocuklarını yetiştirmesi, bakımını üstlenmesi ve süt emzirmesi için görevlendirilen kadınlar vardı. Bunlara “dâye” adı verilirdi.

Dâyelerin en önemli vazifesi süt annelikti. Bâkî’nin iki beytinde dâye bu göreviyle zikredilir. Şair sevgilinin nazından usanmış bir eda ile “Allah bilir dadı

⁴⁷³ Çimen kuşlarının sesi ve sedası bir yerden yükseldi. Sanki mektep çocukları Kur’ân’ı hatm ettiler.

⁴⁷⁴ Tavernier, **a.g.e.**, s. 40.

⁴⁷⁵ Çocukların saçlarının sırmalı iplerle örüldüğüne dair bazı bilgiler de mevcuttur: “Türklerin sünnet edilmemiş erkek çocuklarının saçları arkaya doğru taranıp uzun bir örgü haline getiriliyor, bazen de bu örgünün arasından sırma iplikler geçiriliyor.” (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 197.) Sûdî’nin bu konuda verdiği bilgiler de Gerlach’inkini destekler niteliktedir: “‘Âdetdür ki etfâlün zülfini altun teller ile yâ gümüş tellerle örerler nihâyeti devletlü olan teli çok ider şöyle ki saç tel içinde mestûr olur.’” (Özer, **a.g.e.**, s. 158.)

⁴⁷⁶ Bulut dadısı yine küçük çocuklar gibi goncaların başına çiy tanelerinden akçe dizmektedir.

seni çocukken emzirmek için ne uğraşmış, ne eziyet çekmiştir” diyerek ondan yakınmaktadır:

Nâzenînâ dahı sen tıfl iken Allâh biliür
*Seni emzürmege ne canlar eritdi dâye*⁴⁷⁷ g. 467/4

Aşağıdaki beyitte ise bahar bulutu bir dadıya benzetilerek gül bahçesi beşik, gonca ise çocuk olarak hayal edilmiştir. Çizilen tabloya göre bahar bulutu dadısı, gül bahçesi beşiği üzerine gelmiş; gonca çocuğu ağzını açarak memesine uzanmıştır. Bahar bulutunun yağdırdığı yağmurlar -tıpkı çocukların sütle beslenmesi gibi- çiçekleri ve ekinleri besleyip büyüttüğünden dolayı böyle bir benzetme yapılmıştır.

Mehd-i gül-zâr üzre geldi dâye-i ebr-i bahâr
*Tıfl-ı gonca agzın açdı meyl-i pistân eyledi*⁴⁷⁸ k. 7/4

Bulutun dadıya, goncaların çocuklara benzetildiği bir başka beyitte, bulut dadısı gonca çocuklarının başına bu kez şebnemden akçe diziyormuş gibi hayal edilmiştir. Goncaların üzerindeki çiy tanelerinin akçelere benzetilmesiyle bir yandan dadıların çocukların başlarına gümüş paralar dizerek onları süslemesine işaret edilmiştir. Eskiden süs maksatlı olarak kadınların ve kızların başlıklarına para taktıkları bilinmektedir.⁴⁷⁹ Beyitten anlaşıldığı üzere çocuklar da aynı şekilde süslenebilmekteydi.

Dâye-i ebr yine goncalaruñ şeb-nemden
*Başına akçe dizer niteki etfâl-i sıgâr*⁴⁸⁰ k. 18/11

1.4.5. Dilenci (cerrâr, kâse-gerdân)

⁴⁷⁷ Ey nazlı (sevgili)! Allah bilir sen çocukken de seni emzirmek için dadı ne eziyet çekmiştir.

⁴⁷⁸ Bahar bulutu dadısı gül bahçesi beşiğinin üzerine geldi; gonca çocuğu ağzını açıp memesine uzandı.

⁴⁷⁹ Tavernier bir dönem basılan sahte gümüş paralardan söz ederken alt tabakadan kadınlar ve kızların bunları başlıklarına süs olarak taktıklarını söyler ve ekler: “Tıpkı varlıklı kadınların altın takmaları gibi, onlar da bu güzel küçük sikkeleri alınlık olarak başlıklarına sıralıyorlarmış.” (Tavernier, **a.g.e.**, s. 40.)

⁴⁸⁰ Bulut dadısı yine küçük çocuklar gibi goncaların başına çiy tanelerinden akçe dizmektedir.

Abdal, kalenderî (bkz.) gibi batınî derviş grupları geçimlerini temin için dilenmeyi âdet haline getirdiklerinden eski şiirdeki dilenci tipi bu gibi grupları da içine alır. Bu bakımdan dilenme mazmunu içinde çoğu zaman bir batınî derviş portresi gizli olduğu söylenebilir.

Kelime anlamı itibarıyla kâse dolaştıran anlamına gelen “kâsegerdân” dilenci demektir. Sultan III. Mehmed için yazdığı bir kasidesinde Bâkî, onun şehrinde ay eğer dilenci olsa, güneşe altın zekât verebilecek durumda olur, diyerek padişahın maddî gücüne övgüde bulunur. Gerçekte ay, ışığını güneşten aldığı halde, burada tam tersi bir tasvir yapılarak ışık bakımından daha sönük olan ayın güneşe altın zekât verdiği, yani bir anlamda ışık bahşettiği mübalağa yoluyla belirtilmiştir. Ayın dilenciye (kâse-gerdân) benzetilmesi, şekil bakımından dilencilerin elindeki kâse yahut keşkülü anımsatması ve gökyüzünde konum değiştirmesiyle dolaşıyor gibi görünmesi bakımındandır.

Ol ki hûrşîd-i cihân-tâba zekât-ı zer virür
*Kâse-gerdân olsa şehrinde meh-i tâbân eger*⁴⁸¹ k. 13/10

Aşağıdaki beyitte yüzük veya mühür padişahın kapısına dilenmeye gelen bir dilenci gibi düşünülmüş ve kâsesini altın ve mücevherle doldurmuş olması buna bağlanmıştır. Yüzüğün kâsesi kaş kısmı olmalıdır. Altın olması ve kaş kısmında değerli bir taş bulunması, kâsesini altın ve mücevherle doldurmuş olması gibi düşünülmüştür. Dilenmeyi kastetmek üzere kullanılan “şey’ lillâhe”, dilencilerin günümüzde el açıp “Allah rızası için” demelerinin o günkü karşılığıdır.

Var ise irdi der-i lutfuña şey’ lillâhe
*K’eylemiş kâsesini pür-zer ü gevher hâtem*⁴⁸² k. 19/35

Eskiden mollaların Ramazan’da halka vaaz vermek için belirli köylere gönderilmesi ve buralarda halkın onlara her türlü maddî yardımda bulunması sonucu ihtiyaçlarını karşılamalarına “cerre gitmek” denirdi. “Cerr” sözcüğü zamanla dilenme

⁴⁸¹ O, öyle bir padişaktır ki, eğer parıldayan ay, (onun) şehrinde dilenci olsa, cihanı aydınlatan güneşe altın zekât verir.

⁴⁸² Yüzük, dilenmek için senin lütfunun kapısına gelmiş olmalı ki, kâsesini altın ve mücevherle doldurmuştur.

anlamına gelmiş ve cerr eden anlamındaki “cerrâr” kelimesi de mutlak anlamda dilenci manasına kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte yeni ay, kasidenin yazıldığı kişinin cömertliğini övmek için, onun sofrasındaki artıkları almak üzere elini açan bir dilenciye (şahs-ı cerrâr) benzetilmiştir. Eskiden ziyafet tertip edildikten sonra dilencilerin sofradan arta kalanları dilendikleri anlaşılmaktadır.

Eline girmek için fazla-i hân-ı keremi

*Meh-i nev destin açar niteki şahs-ı cerrâr*⁴⁸³ k. 25/22

1.4.6. Evbâş

Mütercim Âsım “evbâş” kelimesini söz anlamaz, söz dinlemez, ‘amî, cehûl, mutaassıp, yosma ve levent olarak anlamlandırmıştır.⁴⁸⁴ Evbâş, şiirde genellikle sarhoşluk, ayyaşlık, meyhane müdavimliği gibi rindvârî özellikleri nedeniyle melâmî bir tip olarak karşımıza çıkar. Bâkî’nin bir gazelinde tümüyle evbâş ve kallâş (bkz.) gibi melâmî ve harâbâtî tiplerin tanımlandığı görülür. (g. 483) “Fenâ kûyunun evbâşları” olarak kendilerine yüce bir kimlik atfedilen bu tiplerle kastedilen rint, melâmî, gönül ehli ve Hak âşığı kimseler olmalıdır. Yokluk yolunda daim olmaları arzu edilen evbâşlar, birbirleri yolunda kendilerini feda etme özellikleriyle zikredilmişlerdir:

Müstedâm ola fenâ kûyinuñ evbâşları

*Kim olur bir biri yolunda fîdâ başları*⁴⁸⁵ g. 483/1

Bu kimseler seher vakitlerinde ettikleri âh ile dünyayı yele verip döktükleri gözyaşlarıyla âlemi sele verirler. Bu sözler Hak âşıklarının seher vakitlerinde ettikleri dua ve niyazların, döktükleri gözyaşlarının dünyayı mahvedecek derecede çokluğuna işaret etmekle birlikte, bu vakitte edilen yakarış ve ibadetlerin son derece makbul olduğuna da atıfta bulunmaktadır.

Dehri bir âh-ı seher-gehleri ber-bâd eyler

⁴⁸³ Onun cömertlik sofrasının artıkları eline geçsin diye yeni ay dilenci gibi elini açar.

⁴⁸⁴ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 231.

⁴⁸⁵ Birbirleri yolunda başlarını feda eden fenâ mahallesinin evbâşları var olsun!

‘Âlemi seyle virür gözleriniñ yaşları⁴⁸⁶ g. 483/3

1.4.7. Hırsız (düzd)

Aşağıdaki beyitte gamzeler hırsıza benzetilmiştir. Hırsızların kimseye hissettirmeden, ustalıkla işlerini halletmeleri gibi⁴⁸⁷, gamze hırsızları da âşığın can evini soymuşlar ve kimse haberdar olmamıştır. Genellikle kesici yahut delici bir âlete benzetilen ve öldürücü özelliği olan gamzeler, bu kez beyitte can evini bütünüyle soyan bir hırsıza benzetilmiş, ancak can evini alması ifadesiyle öldürücü özelliği yinelenmiştir. “Nâzükâne”, ustaca, hissettirmeden anlamındadır.

Cân evinden hânümânım aldı düzd-i gamzeler
Olmadı hiç kimse vâkıf nâzükâne girdiler⁴⁸⁸ g. 182/3

1.4.8. Kadın

1.4.8.1. Gelin (‘arûs)

Eski Türk kültüründe gelinlik ve duvağın rengi kırmızıdır. Bâkî’nin beytinde “arûs” kavramıyla geçen “pîrâhen-i âl” ibaresiyle gelinlik kastedilmiş olmalıdır. Tasvire göre lâle, gül yeni gelini gibi, gelinliğinin yakasına çiy tanesi incisinden düğme yapmıştır. Baharda çiçekler üzerinde yoğun biçimde görülen çiy taneleri inci düğmelere benzetilirken, o dönemde gelinlikler üzerinde inci düğmeler kullanıldığına işaret edilmektedir.

Nev-‘arûs-ı gül gibi pîrâhen-i al üstine

⁴⁸⁶ (Onların) seher vaktinde ettikleri bir âh dünyayı yele verir. Gözlerinin yaşları âlemi sele verir.

⁴⁸⁷ Seyyah Tournafort, kervanlarla yolculuk ederken yolların soyguncular yüzünden çok tehlikeli olduğundan söz ederek hırsızların soygunlarını nasıl ustaca yaptıklarıyla ilgili bazı notlar aktarır. Buna göre kimi zaman hırsızlar çalmak istediklerini çengeller yardımıyla çekip alırlar: “Gece hırsızları kimi zaman gündüz hırsızlarından daha ürkütücüdür. Eğer çadırlarda iyi nöbet tutulmazsa, uyuduğunuz sırada yavaşça ve gürültüsüzce çadıra girerler, hiç görünmeden, çengeller aracılığıyla mal denklerini çekerler; eğer denkler birbirine iplerle bağlıysa ipleri kesmek için yanlarında keskin usturalar bulundurlar. Kimi zaman çadırın birkaç metre ilerisinde denklerin içini boşaltırlar; ama denklerin içinde misk olduğunu anlarırsa, o zaman dengi alıp götürürler, geride yalnızca dengin kılıfını bırakırlar.” (Joseph de Tournafort, **Tournafort Seyahatnamesi**, c. 2, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005, s. 134.)

⁴⁸⁸ Gamze hırsızları can evinden her şeyimi aldılar. (Öyle ustaca) girdiler ki, kimse haberdar olmadı.

*Lâle dürr-i jaleden gûy-ı girîbân eyledi*⁴⁸⁹ k. 7/8

Gelin süsleyen kadına *meşşâta* adı verilir. Baharda kudret meşşatası yine cihana süs ve parlaklık vererek köhne dünyayı yeni gelin gibi süslemiştir. Köhne dünya ibaresi, kıştan yeni çıkmış tabiatın kupkuru ve cansız halini güzel bir şekilde ifade etmesi bakımından dikkat çekicidir. Allah'ın kudreti baharda tüm dünyayı yeniden canlandırıp renklendirdiğinden meşşâtaya benzetilmiştir.

Cihâna zîb ü fer virdi yine meşşâta-i kudret
*'Arûs-ı nev gibi ârâyîş itdi kühne dünyâyı*⁴⁹⁰ k. 15/3

Aşağıdaki beyitte gelinlerin inci veya mücevherden gerdanlık takmalarına işaret edilmektedir. Güher kelimesi değerli taş, mücevher veya inci anlamlarına gelir. Bâkî, Ebussuud Efendi için yazdığı kasidesinin bir beytinde onun övgüsünü dünya gelinine gerdanlık yaptığını ifade ederek kendi şiirini yüceltir. Onun söyleyiş tarzı, şiiri inci veya mücevher, ince hayalleri ise ipliklidir. İnce hayâl, ustaca, kılı yararak kurulmuş, benzeri bulunmayacak derecede orijinal hayal anlamında olmalıdır.⁴⁹¹

'Arûs-ı dehre senâñı benem kılâde kılan
*Güher edâ-yı girân-mâye rişte ince hayâl*⁴⁹² k. 21/23

Bir başka beyitte gelinlerin altınlı yazmalar kullanmalarına işaret edilmektedir. Beyte göre felek acuzesi, altınlı çenberini bağlayıp bir yeni gelin edâsıyla salınıp durmaktadır. Feleğin durmaksızın dönüşü onun salınmasına, hilâl ise altınlı çenberine benzetilmiştir. Hilâlin rengi altına, ince şekli de yüzü çevreleyen çenbere⁴⁹³ benzetildiğinden böyle bir tasvir yapılmıştır. “Altınlu çenber”in altın tellerle işlenmiş yahut altın paralarla süslenmiş yazma olduğu düşünülebilir. (bkz. Tekstil ve Giyim Kuşam > Çenber)

⁴⁸⁹ Lâle, gül yeni gelini gibi kırmızı gömleğinin üzerine çiy tanesi incisinden yaka düğmesi yaptı.

⁴⁹⁰ Kudret meşşatası cihana yine zinet ve parlaklık vererek köhne dünyayı yeni gelin gibi süsledi.

⁴⁹¹ İnce hayâl aynı zamanda Yahya Bey'in Şehzade Mustafa Mersiyesi'nde geçen bir beyitten anlaşıldığı kadarıyla kurnazca, kılı kırk yararak, hilekârca bir düzen anlamındadır: *Kara geyürdi Karamana gussa idi hüçûm / O mâhu ince hayâl ile kıldılar ma'dûm* (Şentürk, **a.g.e.**, s. 370.)

⁴⁹² Dünya gelinine senin övgünü gerdanlık yapan benim! Kıymetli söyleyişim inci / mücevher, ince hayallerim ipliklidir.

⁴⁹³ Hilâlin altınlı bir yemeniye benzetildiği bir başka örnek: *'Arûs-ı çarha virür zîb ü zîver / Meh-i nevden tolar bir çenber-i zer* b. 42 **Hamidî-zâde Celîlî, Hüsrev ü Şîrîn**

Çarh-ı ‘acûze bağlanup altunlu çenberin
*Bir nev-‘arûs gibi ider nâz ile hırâm*⁴⁹⁴ k. 23/5

1.4.8.2. Kız (duhter)

“Hâtem” redifli kasidenin bir beytinde yüzük bir kıza benzetilmiştir. Elmas taşlı altın bir yüzüğün tarif edildiği anlaşılan beyitte, yüzüğün taşı elmas bir aynaya, taşı tutan dişler de altın tarağa benzetilmiştir. Böylelikle yüzüğün elmas bir ayna ve altın bir tarakla insanlara karşı âdeta bir genç kız havasına büründüğü ifade edilmiştir. Bu ifadeyle kızların elde tarak-ayna süslenmeleri söz konusu olduğu gibi varlıklı kimselerin elmas ayna ve altın tarak kullandıkları sonucuna varılabilir.⁴⁹⁵ Öte yandan elmas yüzük ve ayna arasındaki ilgi, aynı zamanda elmas ve pırlanta gibi taşların yüzük kaşına yerleştirilirken taşın derinlik kazanması ve parlaklığını yansıtabilmesi için alt taraflarına küçük bir ayna veya aynaya benzer yansıtıcı bir plaka konulmasıyla ilgili olabilir.

İdüp elmâsdan âyîne vü zerden şâne
*Gösterür halka yine şîve-i duhter hâtem*⁴⁹⁶ k. 19/4

1.4.9. Kallâş

Evbâş (bkz.) ile hemen aynı kategoride değerlendirilebilecek olan “kallâş”, melâmî ve harâbâtî demektir. Bu kimselerin cür’a saçtıkları yer Bedahşan madenine eş görülür. Cür’a şarap tortusu demektir. Şarap tortusunun içilmeyip yere atılması âdettir. Beyitte sözü edilen şarap sembolik bir anlam arz ettiğinden cür’a ve cür’anın atıldığı yer, yani meyhane kutsiyet ve değer taşımaktadır. Bu bakımdan Bedahşan madenine eş hatta ondan daha üstündür. Kallâş ve harâbâtîler meyhane ve şarap

⁴⁹⁴ Felek yaşlısı altunlu çenberini bağlayıp bir yeni gelin gibi nazlı nazlı salınmaktadır.

⁴⁹⁵ Osmanlı döneminde madenden yapılmış aynalar yanında cam veya kristal aynaların yaygın biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. 1485 tarihli bir kadı sicilinde “Bursalı aynacı Mahmud’un Şamlı ipekçi Safiyeddin’den 600 akçalık ayna camı aldığına dair ikrarı”, bu tarihte cam aynaların Osmanlı pazarında dolaştığını açıkça göstermektedir. (Serpil Bağcı, “Gerçeğin Suretinin Saklandığı Yer: Ayna”, **Sultanların Aynaları**, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, 1998, s. 25-26.)

⁴⁹⁶ Yüzük elmaştan ayna ve altından tarak yapıp insanlara karşı yine genç kız edasına bürünmüştür.

dururken la'l ve yakuta meyletmezler. Beyitte çizilen tabloya bakıldığında la'l ve yakutun dünyevî ve maddî değerleri temsil ettiği anlaşılmaktadır.

Cür'a saçdıkları yir kân-ı Bedahşâna deger
*La'l ü yâkûtı n'ider mey-gede kallâşları*⁴⁹⁷ g. 483/6

Bir başka beyitte Mecnun (Kays), varlık elbisesini aşk şarabına rehin veren bir kallâşa benzetilmiştir. Kallâş burada aşk yolunda varlığından geçerek elinde nesi varsa sarf eden bir hakikat eri olarak tanımlanmış ve şiirde bunun nihaî temsilcisi olan Mecnun'la özdeşleştirilmiştir. Rehin verme şaraba düşkünlüğün göstergesidir. Aşk şarabına varlık elbisesini rehin verme ise insanın bütünüyle kendisini aşka kaptırmasına işaret eder. Mecnun'un Leyla'nın mecazî aşkıyla başlayıp hakikî aşka ulaşma yolculuğu ve bu seyir esnasında yaşadıkları ve düştüğü hâller varlığını aşk şarabına rehin veren bir melâmet bezmi kallâşı olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur. Hakikate ulaşmada en büyük ölçü varlığı terk etmek olduğundan Mecnun'un bu hareketi beğenilerek takdir edilmiştir.

Bâde-i 'aşka vücdı câmesin rehn itdi Kays
*Âferînler ol melâmet bezminüñ kallâşına*⁴⁹⁸ g. 421/ 4

1.4.10. Kıpkızıl Deli

Kızıl veya kıpkızıl deli delilikte haddi aşmış, kontrolünü tamamıyla kaybetmiş, yüzü kızarmış⁴⁹⁹ akıl hastası anlamında bir tabirdir. BD'nda şarap ve lâl kıpkızıl deli veya divane olarak adlandırılmıştır. Aşağıdaki beyitte şarap, üzerindeki kabarcıkla sevgilinin dudağının kadehine duyduğu özlem nedeniyle, yani onun dudaklarına değememenin, dudakları kadehine dökülememenin hasretiyle, kıpkızıl deli ve başı açık bir abdal gibi hayal edilmiştir. Şarabın rengi ve kızıl arasında renk

⁴⁹⁷ Cür'a saçtıkları yer Bedahşan madenine denktir. Meyhane kallâşları la'l ve yakutu ne yapsın?

⁴⁹⁸ Kays varlık elbisesini aşk şarabına rehin vermiştir. O melâmet meclisinin ayyaşına aferin!

⁴⁹⁹ Şen, a.g.e., s. 234.

bakımından ilgi kurulduğundan böyle bir benzetme yapılmış olmalıdır. Bununla birlikte Bektaşiler arasında şarabın bir diğer adı da kızıl delidir.⁵⁰⁰

Hasret-i câm-ı lebûñ şol deñlü te'sîr itdi kim
*Kıpkızıl dîvâne mey baş açık abdâlûñ habâb*⁵⁰¹ g. 18/4

Eski tıpta insan vücudunun kan, balgam, safra ve seveda adı verilen dört unsurdan oluştuğuna ve bu unsurlar dengede olduğu müddetçe insanın sağlıklı olarak yaşayabileceğine inanılıyordu. Bunlardan biri fazlalaştığında çeşitli hastalıkların meydana geldiği kabul edilmekteydi. Bu dört unsurdan sevdanın artması melankoli ve cünuna sebep olduğundan bir beyitte lâle, sevgilinin beninin sevdasıyla dimağı bozulmuş (muhtel) bir kıpkızıl deliye benzetilmiştir. Bilindiği üzere eski metinlerde lâle ile kastedilen gelincik çiçeğidir. Gelincik çiçeği kırmızı rengi nedeniyle kıpkızıl deli olarak tahayyül edilmiş, içindeki siyah noktalar ise sevgilinin beninin sevdası olarak düşünülmüştür. Lâle bu haliyle dört unsurdan sevdanın artması nedeniyle dimağı bozularak deliye dönmüş birine benzetilmiştir.

Lâle cemende başı açık kıpkızıl deli
*Sevdâ-yı hâl-i yâr ile muhtel dimâğı var*⁵⁰² g. 53/4

Sevdanın artmasıyla deliliğin ortaya çıktığına gönderme yapılan bir başka beyitte lâle bu kez baş açık bir deliye benzetilmiştir. Eskiden herkesin kendi konumu ve sosyal statüsüne göre belli başlıklar giyinmesi önemli bir giyim kuşam âdeti olduğundan başı açık olmak zelillik alâmetiydi. Abdallar ve kalenderler, çılgın âşıklar ve delilerin derbederliklerinin alâmeti olarak başları açık gezdikleri malumdur. Bu bakımdan delilik ve başı açık olma sıklıkla birlikte zikredilir. Beyte göre lâle sevgilinin yanağının baş açık delisidir ve dimağında onun beninin sevdası bulunmaktadır. Lâle ile yanak arasında kırmızılık bakımından ilgi kurulurken seveda, ben ve lâlenin içindeki siyah noktalar arasında da renk bakımından benzerlik kurulmuştur.

⁵⁰⁰ Onay, **a.g.e.**, s. 94. Şarabın kıpkızıl divane olarak adlandırıldığı şu beyit Bâkî'nin beytindeki tablonun bir benzerini aksettirmesi bakımından dikkat çekicidir: *Şevk-ı la'lûñle delürmiş kıbkızıl dîvânedür / Sâkıyâ mestâne la'lûñ öpmesün sakın şarâb* g. 10/4 **Helâkî**

⁵⁰¹ Senin dudağının kadehinin hasreti öylesine tesir etti ki şarap kıpkızıl bir divane, habâb ise senin baş açık abdalın olmuştur.

⁵⁰² Lâle çimende sevgilinin beninin sevdasıyla dimağı bozulmuş başı açık kıpkızıl bir delidir.

Ruhunuñ lâle baş açuk delüsi
*Hâli sevdası var dimagında*⁵⁰³ g. 424/3

1.4.11. Köle (bende, çâker, esîr, gulâm)

Osmanlılarda “köle” savaş esiri yahut savaş esiri olmaksızın Afrika, Kafkaslar ve Kuzey steplerinden getirilip esir pazarlarında satılan kimseler için kullanılan bir kavramdır.⁵⁰⁴ Aşağıdaki beyitte sümbül koyu rengi sebebiyle “hindû” olarak nitelendirilmiş ve -kasidenin yazıldığı şahsın kapısında- köle olmak için geldiği dile getirilmiştir. Hintli anlamına gelen “hindû” siyahî bir köleyi kastetmek üzere kullanılmıştır. Kölelerin uzak ülkelerden getirilen kimseler olması ve esmer tenli olmaları beytin çağrışımları kapsamında yer alır. Sarayın hizmetinde çok sayıda kölenin bulunduğu düşünüldüğünde “kapı” sözcüğünün padişahın sarayını anımsatması beyit bakımından ayrıca anlamlıdır.

Geldi bir Hindû-yı bî-çâre-sıfat işigüñe
*Garaı bu ki kapuñda ola çâker sünbül*⁵⁰⁵ k. 24/20

“Gulâm” köle demektir. Bir başka beyitte yine sümbül, sevgilinin saçının Hintli kölesi olarak nitelendirilmiştir. Gül bahçeleri ise onun gül yanağının düşkünü ve hakir kuludur.

Sünbül-i ter zülfüñüñ Hindî gulâmıdur senüñ
*Hâk-sârıdur gül-i ruhsârıñıñ gül-zârlar*⁵⁰⁶ g. 85/4

Sevgilinin saçı yanağına bir aylığına (ay ile) yanaşmış, ancak nice yıldır yanından ayrılmamıştır. Beyitte “ay ile” tabiri bir aylığına anlamında olmalıdır.⁵⁰⁷ Yani saç sevgilinin yanağının yanına bir aylığına hizmet etmek için gelmiş bir köle

⁵⁰³ Gelincik çiçeği dimağında senin yanağının beninin sevdası bulunan başı açık bir delidir.

⁵⁰⁴ Nihat Engin, “Köle”, *DİA*, c. 26, Ankara 2002, s. 246.

⁵⁰⁵ Sümbül zavallı bir Hintli gibi eşiğine geldi. Maksudı kapıda köle olmaktır.

⁵⁰⁶ Taze sümbül senin saçının Hintli kölesidir. Gül bahçeleri yanağının gülünün düşkünüdür.

⁵⁰⁷ Bu tabir başka şairlerin beyitlerinde de geçer: *Kullaruñdan sayılır mâh-ı felek ammâ güneş / Bir ter oğlandıürür kim tutulubdur ay ile* g. 451/4 **Necâtî**; *Her gün güneş kapuñdadur ey meh kuluñ gibi / Hidmet için yanaşdı sana benzer ay ile* g. 398/2 **Revânî**

yahut hizmetlidir; fakat ona bağlandığından dolayı yıllardır yanından ayrılmamıştır. Saç siyah renk olması sebebiyle Hindû olarak nitelendirilirken yüz-yanak ve ay arasında da ilgi kurulduğu dikkat çekmektedir.

‘Îzâr-ı yâre ay ile yanaşdı zülf-i Hindûsı
*Velî ayrılmadı yanından anuñ bir nice yıldur*⁵⁰⁸ g. 89/2

Kölelerin boyunlarına tavr adı verilen halka takıldığı malumdur.⁵⁰⁹ Güneş bir köleye benzetilerek, saçtığı ışıklar boynuna takılmış bir halka ve altın zincir olarak düşünülmüştür. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla zincirin boyuna takılan genişçe halkasına “tavr” denilmektedir.

Hûrşîd esîr-i ‘aşkuñ olupdur eşi‘‘adan
*Boynunda tavr-ı şevk ile zencîr-i zer çeker*⁵¹⁰ g. 163/2

Bâkî bir beytinde mührün, ferman halkasıyla (tavr-ı fermân) nice hür kimseleri köle hâline getirdiğini ifade etmektedir. Burada “tavr” imajını ortaya çıkaran, mühür yüzüğünün yuvarlaklığı ve halkası olmalıdır. Beyitte “tavr-ı fermân” ile kölelerin, emir sonucunda boyunlarına halka ve zincir takılması yahut savaşlarda alınan esirlerin boyunlarına halka takılarak köleleştirilmesi kastedilmektedir. Hükümlülerin -bilhassa idam cezasına çarptırılanların- fermanlarının boyunlarına asılması da yine beytin kapsamı içindedir. Bununla birlikte belge açısından düşünüldüğünde “tavr-ı fermân”, fermanların rulo haline getirilerek üzerine halka geçirilmesine işaret ediyor olmalıdır. Bu halkanın üzerine aynı zamanda mühür vurulması gerçeğiyle beytin çağrışım kapsamı genişlemiş olmaktadır. Köleler için düzenlenen resmi belgeler⁵¹¹ de düşünülecek olursa ifadenin uzandığı boyut daha iyi

⁵⁰⁸ Hintli saç sevgilinin yanağına bir aylığına yanaştı; fakat onun yanından nice yıldır ayrılmadı.

⁵⁰⁹ Bir dönem Osmanlı’ya esir düşen Michael Heberer, anılarında, esirlerin bir kentten diğerine aktarılırken yuvarlak biçimde oyulmuş ve birbirine çivilenmiş tahtalarla birbirlerine bağlandıklarını anlatır: “Sağlam tahta parçalarına karşılıklı yarım daire biçiminde oyuklar açtılar. Bu oyukların genişliği, kolumuzu içine soktuğumuzda birazcık hareket ettirebileceğimiz kadardı. Tahtaların her birine bir tutsağın sağ kolunu, ötekini de sol kolunu geçirdiler ve sonra bunları birbirine çivilediler. Ayaklarımıza önceden takılmış olan demir kelepçelerimiz de duruyordu.” (**Osmanlıda Bir Köle: Brettenli Michael Heberer’in Anıları 1585-1588**, s. 100.)

⁵¹⁰ Güneş, boynunda ışıklardan (oluşan) şevk halkasıyla altın zincir çekerek aşkının esiri olmaktadır.

⁵¹¹ Köle ve esirlerin azad edilmesi durumunda da belge veriliyordu: “Paşa’nın elini öpmek için eğilince mahkeme ilâmına benzeyen mühürlü bir azad kâğıdını elime verdi.” (**Türkiye’nin Dört Yılı**, s. 47.) Esirler ayrıca deftere, kayda geçirilmektedir: “Efendime armağan edilen bu tutsaklar

anlaşılabilir. Diğer yandan kölelerin boyunlarına mühür vurulması da beytin çağrışımları arasında yerini almaktadır.⁵¹²

Tavk-ı fermâne çeküp gerden-i teslîmlerin
*Nice âzâdeleri eyledi çâker hâtem*⁵¹³ k. 19/26

Aşağıdaki beyitte esir ve kölelerin boyunlarına zincir takılmasına işaret edilmektedir. Âşık, dünyada başına sultan, özgür ve rahat yaşarken aşkın zinciri onu boynu bağlı bir esir haline getirmiştir. “Başına sultan olmak” kendi sultanlığını ilan etmek, kimsenin boyunduruğu olmadan yaşamak anlamında bir tabirdir.

Cihânda başuma sultân iken âzâde vü fârig
*Beni zencîr-i ‘aşkuñ boynu baglu bir esîr itdi*⁵¹⁴ g. 523/5

Eskiden kölelerin kulaklarında halka bulunduğu kulağa halka takmak beyitlerde kölelik alâmeti olarak yer alır. Bâkî’nin beytine göre gökyüzü, hilâl halkasını hizmet kulağına takıp sevgilinin buyruğunun kölesi olmuş durumdadır. Hilâl ve kulağa takılan halka arasında şekil benzerliği bulunur. Gökyüzü ve onun üzerindekiilerin Allah’ın emriyle döndüğü ve hareketlerini devam ettirdiği düşünülecek olursa buradaki buyruk sahibinin kim olduğu daha iyi anlaşılabilir. Elbette şiirin kendisine yazıldığı padişah vb. bir kimseyi yüceltmek amacıyla böyle bir ifadenin kullanılması da mümkündür.

Takdı hilâl halkasını gûş-ı hidmete
*Oldı sipihr bende-i fermân-pezîr aña*⁵¹⁵ g. 7/2

kayıtlardan silineceği zaman...” (Gerlach, **a.g.e.**, c. 2, s. 797.) Beyitlerde geçen köle ve hatt ifadesi de bu ilginin ipuçlarını taşımaktadır: *Bende çekdi kâküli sünbülleri / Servi âzâd itdi kaddi virdi hatt* g. 248/3 **Karamanlı Aynî**

⁵¹² Pakalın İslamiyetten sonra yapılan fetihlerde, savaşlarda alınan esirlerin sayısı çok olduğu zaman boyunlarına mühür basılarak hisse hisse taksim edildiklerini söyler. (Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 301.) *Mühr urulmuş şem‘-i kâfûrî midür ya sîm-i sâf / Yohsa dendân zahmı mı nakş itdi yâruñ gerdenin* g. 78/3 **Amrî**; *Hâtem-âsâ Haşmetâ ol gerden-i billûrda / Nakş-ı nâm-ı vuslat oldu zahm-ı dendânıñ seniñ* g. 157/5 **Haşmet**

⁵¹³ Mühür, teslim boyunlarını ferman halkasına çekip nice hür kimseyi esir haline getirdi.

⁵¹⁴ Dünyada özgür ve rahat bir şekilde başına sultan iken aşkının zinciri beni boynu bağlı bir esir haline getirdi.

⁵¹⁵ Gökyüzü, onun buyruğuna itaat eden bir köle olup hilâl halkasını hizmet kulağına taktı.

Afrika bölgesinden gelen esmer tenli kölelere sümbül⁵¹⁶, reyhan vb. isimler verilirdi. Bu bakımdan Bâkî, amber saçan sakalı, yanağın reyhan adlı Habeşli kölesi olarak nitelendirmiştir. Köle ve hizmetlilerin efendilerinin yanında dolaşmalarından hareketle yanağın hemen üzerindeki sakal, siyahlığı sebebiyle siyahî bir köle gibi düşünülmüştür:

Ruhsârûña hatt-ı ‘anber-efşân
*‘Abd-i Habeşîdür adı reyhân*⁵¹⁷ g. 375/1

Yukarıdaki beytin hemen devamındaki beyitten anlaşıldığına göre Bilal, yakut ve mercan gibi isimler de yine köle ismi olarak yaygın biçimde kullanılıyordu. Yüzdeki ben Bilal, dudakların biri yakut biri de mercan olarak nitelendirilmiştir. İlgi ve benzetmeler renk bakımındandır.

Ol hâl-i siyeh Bilâl ü lebler
*Yâkût biri birisi mercân*⁵¹⁸ g. 375/2

1.4.12. Lala

Lala, ileri gelenlerin ve yüksek dereceli idarecilerin, bey, han ve hükümdarların çocuklarını, Osmanlılarda şehzadeleri eğiten, onları siyasî bakımdan yetiştiren, her türlü bakım ve yetişmesinden sorumlu olan kişidir. Lalalar genellikle Enderun’dan yetişmiş, tecrübeli, güvenilir şahıslar tarafından titizlikle seçilir ve görevlendirilirdi.⁵¹⁹

Çocuk ve gençlerin yetişmesiyle ilgilenen lalalar onların en yakınlarındaki kişiler olmaları bakımından daima bir arada görülmeleri mümkündü. Aşağıdaki

⁵¹⁶ Uzak bir çağrışım olarak Bâkî’nin şu beytinde sümbülün bir hizmetli yahut köle ismini çağrıştırdığı düşünülebilir: *Yine ferrâş-sıfat destine cârûb almış / Ki ide hidmet-i hâk-i der-i dâver sünbül* k. 24/17. Sümbülün açıkça köle ismi olarak zikredildiği beyitler başka şairlerde mevcuttur: *Zülf ü hattun harem-i hüsnâ iki hâdimdür / Birisinün adı reyhân birinün sünbüldür* g. 79/3 **İshâk Çelebi**; *‘Anberîn zülfine bir hâdim-i Hindû’dur kim / Âsitânında aña nâm ile dirler sünbül* k. 34/21 **Gelibolulu Âlî**; *Zülf kim başına sultân idi pâ-mâlün olup / Saña kul eylediler adını sünbül kodılar* g. 98/2 **Şeyhülislâm Yahyâ**

⁵¹⁷ Amber saçan hattın, yanağının reyhan adlı Habeşli bir kölesidir.

⁵¹⁸ O siyah ben Bilâl, ve dudakların birisi yahut birisi mercandır.

⁵¹⁹ Tuncer Baykara, “Lala”, **DİA**, c. 27, Ankara 2003, s. 70, 71.

beyitte gencecik, yeni yetme birisinden, belki bir şehzadeden söz eden şair, onun yalnız gezmeye korktuğu için nereye gitse lalasıyla birlikte gittiğini söyler. Burada lala bir nevi rakip görevi üstlendiğinden şairin inceden inceye serzenişte bulunduğunu düşünmek mümkündür.

Yaluñuz nev-rüstedür seyr itmege korkar dahi
*Kanda gitse bilesince salınur lâlâcuğı*⁵²⁰ g. 534/4

1.4.13. Levend

Osmanlı donanmasında görev yapan bir bölük asker sınıfına “levend” adı verilir. Levend tabiri 15. yüzyılın son yarısından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Yine bu yüzyıl sonuyla 16. yüzyılda Türk korsan gemilerinde çalışan ve Akdeniz’de faaliyet gösteren, güçlü kuvvetli denizcilere bu isim verilirdi. Levendler sonradan Osmanlı bahriyesinde hizmet etmişlerdir.⁵²¹ Bu askerler sefere çıkmayıp şehirde kaldıklarında topluma aykırı ve rahatsız edici davranışlar sergilediklerinden zamanla bu isim serserilikle özdeşleşmiştir. **Burhân-ı Kâfî**’de levend; tembel, başboş, zânî, ayyaş ve ahlakî değerlerden yoksun kimse şeklinde tanımlanarak ıstılahta Allah korkusu ve hayadan eser taşımayan, korkusuz ve pervasızca halka zulmeden, mallarını elinden alan asker olduğu belirtilmiştir.⁵²² Tanımlamalardan anlaşılacağı üzere levend; serseri, bıçkın, pervasız, topluma aykırı hareketler içinde bulunup bunu umursamayan, kural tanımayan ve bu halleriyle şehir halkına da rahat vermeyen bir tiptir. Bu kimselerin boylu boslu ve gösterişli kimseler olmaları daha sonraki zamanlarda bu kelimenin “yakışıklı delikanlı” anlamına gelmesine sebep olmuştur.

Levendler şehirde çıkardıkları sorunlar nedeniyle 1718 yılında kentin dış mahallelerinde bulunan dört kışlaya hapsedilmişlerdir. Bugünkü Levent semti de

⁵²⁰ Yeni yetmedir; yalnız gezmeye korkar da nereye gitse lalacığın onun yanında yürür.

⁵²¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı**, Ankara, TTK, 1988, s. 479-480.

⁵²² “Kemend vezninde bî-kâr, kâhil, tembel manasıdır. Zânî, ayyaş manasıdır. Fâhişe kariya ve mî-dehed ve mef’ûl oğlana derler. Pişkâr manasıdır ki şâgird, hizmetkâr, saraydar ve ırgat makulesi kimselerdir. Müferrih habere dahi denir. Harabat dalkavuşuna da ıtlak olunur. İstilahta o serheng-i bî-fetheng’e denir ki derûnunda havf-i Hûda’dan ve hayâdan eser olmayıp bî-bâk ve bî-pervâ halka, itâle-i dest-i ta’addî ve emvâllerin indinde mübah addiyle beğendiği gibi alıp katiyen insaf ve mübalât eylemeye.” (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 488.)

ismini bu kışlalardan almıştır. Tournefort İstanbul halkının yangın ve veba dışındaki belalı leventlerle ilgili gözlemlerinde şunlara yer verir:

“Gemi askerleri olan ve ellerinde saldırmaları kendilerini tanımayan kişileri korkutmak amacıyla insanların üstüne doğru koşan leventlere gelince, büyükelçilerin girişimi üzerine birkaç yıl önce kaymakam, yabancıların leventlere karşı kendilerini savunmalarına izin verdi ve bu ayak takımı epe ve tabanca zoruyla yola getirildi. Her ne kadar en cesur Müslümanlar bizleri silahları soylu ve başarılı biçimde kullanamayan acemiler gibi görürse de, leventler epelerimizin önünden kaçmaktan başka çare bulamadılar. Bu köpoğlular bize savunma zamanı bırakmadan birdenbire karnımızı deliyorlar, dediler. Kılıcı savurmak için iki hareket yapıncaya kadar, epelerimiz can alıcı vuruşu yapmış oluyordu bile. İstanbul sokaklarında, gömlekli ve çakşırlı, ayaklarında yemeni ve ellerinde hançer bulunan baldırı çıplakları görür görmez hemen epeyi kınından çekmek gerekir; hatta bazıları, epelerini kınından çıkmış halde kaftanlarının altında taşıma ihtiyatlılığını bile gösterirler. Eğer ceketle dolaşıyorsanız cebinizden iyice doldurulmuş, ateşlenmeye hazır bir tabancayı eksik etmemeniz ya da en azından cebinizden tabanca çekiyormuş gibi davranmanız gerekir. Bir gün bir Fransız tüccar uzun bir divitle iki levendi durdurdu; leventler bunu ateşli bir silah sandılar. Bütün bastonlarımızda gizli kesici ağızlar bulunduğunu düşündüler ve buna göre önlemlerini aldılar. Buna karşılık yabancılar, leventlerin saldırılarından korunmak için yeniçeri muhafızlarla dolaşmaya başladılar.”⁵²³

Bâkî’nin aşağıdaki beytinde güzelliğiyle âşıkları avlayan bir şeh-levendden söz edilmektedir. “Şeh-levend” levendlerin şâhı, reisi, önde geleni anlamındadır. Güzellik unsurlarının her biri av sahnesine uygun olarak seçilen beyitte kirpikler ok, kaşlar yay, saçlar kementtir. Bunlar aynı zamanda levendlerin şâhı olarak söz edilen kişinin güzelliğini vurgulamak içindir:

İtdi şikâr gönlümi bir şûh-ı şeh-levend

*Müjgânı tîr ü kaşı kemân turrası kemend*⁵²⁴ g. 34/1

Pakalın “levent külâhı”nı İtalyan baratalarına benzeyen, kırmızı renkte, ortası geniş, tepesi düğmeli ve üzeri dilimli bir başlık olarak tanımlayıp üzerine yemeni

⁵²³ Tournefort, **a.g.e.**, c. 2, s. 15-16.

⁵²⁴ Kirpiği ok, kaşı yay ve saç kement olan bir güzel şehlewend gönlümü avladı.

sarıldığını söyler.⁵²⁵ Bâkî'nin beytinden anlaşıldığı kadarıyla ayyaş ve serseri bir tip olan levendler külâhlarının kenarını serserilik alâmeti olmak üzere eğiyorlar ve yaka bağı açık dolaşıyorlardı. Külâhı şikest etmek, eğri takmaktan kinayedir. Beyitte sümbül, külâhının kenarını eğer ve göğsünün düğmelerini baştan başa çözen bir levende benzetilmiştir. Sümbülün, dalında hafif eğikçe duruşu nedeniyle böyle bir benzetmenin yapıldığı düşünülebilir. Diğer yandan açılmış tanelerinden her birinin birer düğmeye benzetilmesi de baştan başa düğmelerini çözmesi şeklinde hayal edilmesine sebep olmalıdır. Külâhı eğik, yakası bağı açık tanımlamasına bakıldığında burada arka planda aynı zamanda bir sarhoş tiplemesi çizilmiş olduğu söylenebilir.⁵²⁶ Yukarıda değinildiği gibi levendler meyhaneden çıkmayan ve ayyaş gezen tiplerdi.

Şeh-levendâne şikest eyledi taraf-ı külehin
*Göğsinün düğmelerin çözdü ser-â-ser sümbül*⁵²⁷ k. 24/2

Bir başka beytinde şair, bir sipâhî oğluna âşık olduğunu ve bu bakımdan onun kendisine hışım ve öfkeyle levendini gösterip durduğunu söyleyerek bundan yakınır. *Sipâhîzâde* zarif, görgülü, soylu ve asil kimse demektir. Bu anlamda kural tanımayan, serseri levend tipiyle zıtlık gösterir. Bununla birlikte levend burada sevgiliyi koruyup kollamak ve başkalarının ona yaklaşmasını engellemek için sürekli peşinde ve etrafında dolanan fedai bir tipi karşılar. Anlaşıldığı kadarıyla sevgiliye yakın olabilmek için can atıp fırsat kollayan âşık, her hamlesinde sevgilinin hışımıyla karşılaşmakta ve sevgili, onu, kendi fedailiğine soyunan levendiyle tehdit etmektedir. Levendlerin saldırgan ve belalı tipler olduğu hatırlanacak olursa buradaki tehditin boyutu daha iyi anlaşılabilir. Sipâhî günlük hayatta -tıpkı levend kelimesinin zamanla yakışıklı ve boylu boslu anlamı kazanmış olması gibi- “güzel” anlamında kullanılır.

Âşık oldum bir sipâhî-zâdeye
*Hışm idüp baña levendin gösterür*⁵²⁸ g. 174/3

⁵²⁵ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 359.

⁵²⁶ Külâhın eğri takılması aynı zamanda sarhoşluk alâmeti olarak zikredilir: *O meyden eger sümbül olmasa mest / İder miydi taraf-ı külâhın şikest sâkinâme /35 Şeyhülislâm Yahyâ*

⁵²⁷ Sümbül leventçe bir edayla külâhının kenarını eğdi (ve) göğsünün düğmelerini baştan başa çözdü.

⁵²⁸ Bir sipahi oğluna âşık oldum (fakat) o öfkeyle bana (yanındaki) fedaisini göstermektedir.

Bâkî, bir beytinde ise şiirini “levendâne” ve “zarîfâne” olarak nitelendirir. Yukarıdaki tanım ve açıklamalardan anlaşılacağı üzere levend tipi oldukça serbest ve açık meşrepli olma özelliğine sahiptir. Şiir tarzının “levendâne” ve “zarîfâne” olması, şuh ve serbest edalı olması yanında nükteli, ince ve hoş bir üslûba sahip olması demektir. Şair kendi şiirini beğenip överek, işte şiir dediğin böyle olmalı demeye getirmektedir.

Bâkıyâ tarz-ı şi‘r böyle gerek
*Hem zarîfâne hem levendâne*⁵²⁹ g. 471/7

1.4.14. Meczûb

“Meczûb”, ilahî aşkın cezbesinde kendisini kaybeden kişi demektir. Bunların bir kısmı aklını tamamen yitirmiş, bir kısmı ise halka karşı kendisini meczup gösterip bu şekilde gizlenen kimselerdir. Aklını kaybetmiş olan meczupların zât tecellisine, herhangi bir şeyhe bağlı olmadan doğrudan kapılmaları sonucu akıllarının yandığı söylenir.⁵³⁰ Bâkî, beytinde güneşi bir meczuba benzeterek “eğer güneş senin aşkının cezbisine kapılıp meczup olmasaydı, her sabah kendisini senin eyvanından atmazdı” demiştir. Burada sözü edilen sevgili mecazî veya ilahî olarak, her iki türlü düşünölmeye müsaittir. Akıllarını yitirmiş olduklarından meczupların taşkın ve kendini bilmez hareketleri olduğu malumdur. Güneşin her sabah gökyüzünde doğması, onun tıpkı bir meczup gibi, bilmeden kendisini eyvandan aşağı atmasına benzetilmiştir.

Cezbe-i ‘aşkuñ ile olmasa meczûb güneş
*Her seher atmaz idi kendüyi eyvânuñdan*⁵³¹ g. 389/4

1.4.15. Pîrezen

⁵²⁹ Bâkî! Şiirin tarzı işte böyle olmalı: Hem zarîfâne, hem levendâne!

⁵³⁰ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul, Anka Yayınları, 2004, s. 420.

⁵³¹ Güneş, senin aşkının cezbesiyle meczup olmasa her sabah eyvanından kendisini atmazdı.

Yaşlı kadın, kocakarı anlamına gelen “pîrezen” şiirde genellikle feleğin vasfı olarak zikredilir. Eski astronomide dünyaya yakınlığına göre gezegenlerin her birine bir yaş biçilmiş, en yakın olan Ay’a bin yıl, en uzak bilinen Zuhâl’e ise yedi bin yıl verilmiştir. Felek bunların her birinin içinde bulunduğu katmanlar bütünü olması ve yaratılış bakımından en eski olması sebebiyle yaşlıya yahut hileciliği sebebiyle yaşlı bir kadına benzetilmiştir.⁵³²

Cana kasteden yaşlı ve âciz bir kadın olarak nitelendirilen feleği şair, erenlerin himmetiyle etkisiz hale getirdiğini yahut başından savdığını söyler. Geniş bir anlama sahip olan “tapşırmak” fiili burada üstesinden gelmek, başından savmak gibi anlamlarda kullanılmış olmalıdır. Felek bütün kötülüklerin sebebi olarak kabul edildiğinden, yaşlı kadın tipi de eski şiirde genellikle büyücülük ve kötülükle anıldığından aralarında ilgi kurulmuş ve felek burada cana kasteden bir kocakarıya benzetilmiştir. Dünyaya meyletmek şairler tarafından daima yerilen bir durumdur. Bu ifadelerle aynı zamanda dünyaya meyletmenin zararına dikkat çekilerek, ondan sakınmanın canı kurtarmak kadar önemli olduğu ima edilmeye çalışılmıştır.

Acûz u pîre-zen dehriûn çü kasdı cân imiş bildüm

*Erenler himmetinde anı ben merdâne tapşurdum*⁵³³ g. 341/4

Pîrezen tipinin en önemli özelliklerinden biri büyü ve sihirdir. Bu bakımdan aşağıdaki beyitte şair felek kocakarisının, sevgilisini büyüyle kendisinden ayırarak ona oyun ettiğini söyler:

Ayırdı sihr idiüp yâri sipihr-i pîre-zen benden

*Ne lu‘b itdi bana gör bi’llâhi oynaşum*⁵³⁴ g. 322/5

Dünya aldatıcı süs ve çekiciliklerle doludur. İnsan eğer mert ise aşağılık feleğin hilelerine aldanıp ona gönül vermemelidir. Gerçek er bu kocakarı feleği boşayan kişidir:

⁵³² Ahmet Atillâ Şentürk, “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sâbiteler (Burçlar)”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, nr. 90, Haziran 1994, s. 145.

⁵³³ Acuze ve kocakarı feleğin amacının cana kastetmek olduğunu anlayınca, erenlerin himmetiyle ben onu mertçe başımdan savdım.

⁵³⁴ Kocakarı felek büyü yapıp sevgiliyi benden ayırdı. Vallahi oynaşım bana ne oyun etti, gör!

Merd iseñ dehr-i denî mekrine meftûn olma
*Er odur kim vire bu pîre-zen-i dehre talâk*⁵³⁵ g. 232/4

1.4.16. Şâhid-i Kâşâne

A. Talat Onay “şâhid-i kâşâne”yi cariyeye olarak anlamlandırmıştır. Cariye ve kölelerin pazarda satılmasına işaret edilerek burada böyle bir ifade kullanıldığını söyler.⁵³⁶ Kâşâne lügatlarda aynı zamanda camekânlı kışlık oda anlamına gelir. Bu anlamda aşağıdaki beyitte kâşâne ve menekşenin birlikte zikredilmesi bazı çiçeklerin kışın dondan korunmak için serada yetiştirilmesiyle ilgili olmalıdır. Menekşe yerde yetişen, koyu renkli bir çiçektir. Bu bakımdan değersizliği temsil eder; diğer yandan koyu rengi sebebiyle saçla benzetilir. Beyitte, değersiz bir güzel olarak görülen menekşenin kendisini sevgilinin saçına benzetmesi, bir çeşit densizlik ve haddini bilmezlik olarak görülmüş ve şair onu pazara düşmüş bir kâşâne güzeli (şâhid-i kâşâne) olarak nitelendirmiştir. Şâhid-i kâşâne tabiri de bu tür satılık esirlerin camekân arkasında teşhir edilmeleri sebebiyle geliştirilmiş bir tabir olabilir.⁵³⁷ Orta malı, herkesin ulaşabileceği, değersiz bir güzellik olması sebebiyle şâhid-i kâşâne şiirde genellikle yerilir.⁵³⁸ Bununla birlikte muhtemelen sureta güzel⁵³⁹, ancak oturup kalkması, görgüsü ve davranışlarıyla güzelliğine yakışacak hareketlerden yoksun olan bir dilberi kastetmek üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır. Esir alınmış, henüz toplum kurallarını bilmeyen, konuşmayı dahi beceremeyen fakat kaşı gözü, boyu bosu yerinde olan esir alınmış güzeller düşünülecek olursa mesele daha iyi anlaşılmış olacaktır. Değer bakımından yerlerde sürünen birinin, içinde bulunduğu hâle bakmadan kendisini yüce birine benzetmesinin çirkinliği ve yersizliği böyle bir tasvirle dile getirilmiştir.

⁵³⁵ Mert isen aşağılık feleğin hilesine vurulma. Erkek, bu kocakarı feleği boşayan kişidir.

⁵³⁶ Onay, **a.g.e.**, s. 447.

⁵³⁷ Şarap da cam kadeh içinde bulunduğundan olmalı şâhid-i kâşâneye benzetilmiştir: *Ey bâde-i gül-çihre müdâm al geyersin / Bu şîve nedür şâhid-i kâşâne degülseñ* g. 293/5 **Necâtî**

⁵³⁸ *Bir midür mihr-i cihân-tâb-ı ruhuñla şem'-i cem' / Sen meh-i burc-ı sa'âdet şâhid-i kâşâne şem' b.* 11935 **Hisâlî, Matâlî'ü'n-nezâir**

⁵³⁹ Şâhid-i kâşânenin güzellik bakımından kusursuzluğunu anlamak için şu beyitlere bakmak yeterli olacaktır: *Görmek istersen cemâl-i şâhid-i kâşâneyi / Sâkiyâ mir'ât-ı câm-ı bâde-i sahbâya bak* g. 102/3 **Ümîdî**; *Bir sanem tasvîrini gördüm helâk oldum bugün / Şöyle sandum ol perî-rû şâhid-i kâşânedür* g. 12/2 **Hilâlî**

Benefşe kendüyi zülfüñe teşbîh itse incinme
*Ki ol bir şâhid-i kâşânedür bâzâre düşmüşdür*⁵⁴⁰ g. 173/3

1.4.17. Zürefâ

Zarafetli, ince ve nazik gibi anlamlara gelen “zarîf” kelimesinin çoğulu olan “zürefâ”, şiirde genellikle zâhid tipinin karşıtı bir prototip sergileyen, şarap düşkünü, zevk ve işret ehli bir kimsedir.⁵⁴¹ Bâkî’nin beytinde de zürefâ şarap meclisi içinde tasvir edilir. Aşağıdaki beyitte zürefânın bir araya gelip işret etmesi, şarap kadehinin sevgilinin dudağına benzemeye çalışıp sonradan bundan vazgeçmesinden dolayı onu hesaba çekmeleri şeklinde yorumlanmıştır. Şarap veya şarap kadehi çoğu kez öykünme sebebiyle hesaba çekilirken burada öykünmekten vazgeçtiği için sorguya çekildiği söylenerek farklı bir yaklaşım sergilenmiştir. Şarap kadehi, içindeki şarabın rengi bakımından sevgilinin dudağına benzetilir. “Ele almak”; hesaba çekmek, ifadesini almak anlamındadır. Bu tabir aynı zamanda işret meclisinde kadehin elden ele dolaşmasını da kastedecek biçimde kullanılmıştır. Vazgeçmiş anlamında kullanılan “dönmiş” fiiliyle de kadehin döndürülmesine işaret edilmiştir.

Öykünürdi lebüñe câm-ı mey ammâ dönmiş
*Bu gün almışlar ele bir yire gelmiş zürefâ*⁵⁴² g. 9/6

Aşağıdaki beyitte ise zürefânın şarap yasağı nedeniyle esrara düşkünlük gösterdiği dile getirilmektedir. “Döşenmek” kendini bir şeye iyice vermek ve kaptırmak anlamındadır. Zürefâ esrar sarhoşluğuna kendilerini kaptırmış ve dostlar şarabın ayağını almada hayran durumdadırlar. “Hayrân” esrar sarhoşu demektir. “Ayağını almak” bir şeyin hakkından gelmek, alaşağı etmek⁵⁴³ anlamında olmakla

⁵⁴⁰ Menekşe kendisini senin saçına benzetirse bundan alınma. Çünkü o pazara düşmüş bir kâşâne güzelidir.

⁵⁴¹ *Leb-i cânâne tolanır diyü bezm-i meyde / Câm-ı sahbâyı bugün ortaya aldı zürefâ* g. 4/4 **Ümîdî**; *Şimdiden rûl-ı girânı çeke görsün zürefâ / Ağır aylar geleyor soñra çekilmez zîrâ* g. 3/1 **Şeyhî Mehmed Efendi**; *Mahbûb u meyyûn bilse idi zevk u safâsın / Ta’n itmez-idi sûfî-i ebleh zürefâyâ* g. 4646/4 **Edirneli Nazmî**, *Mecma’ü’n-nezâir*; *Ma’zûrdur etvârıma dahl eylese zâhid / Kim yok haberi tarz u tarîk-i zürefâdan terk*. 819-IV/6 **Nigârî**

⁵⁴² Şarap kadehi dudağına öykünürdü fakat vazgeçmiş; bugün zürefa bir araya toplanmış ifadesini almışlar.

⁵⁴³ BD’ndan bu tabirin geçtiği bir başka beyit: *Turmaz ayagın almaga kasd eyler anuñ âb / Ser-keşlik ider var ise tenhâda sanavber* g. 158/3

birlikte beyitte ayak kelimesinin kadeh anlamına da işaret eder şekilde şarap içmek yerine kullanılmıştır.

Keyfiyyet-i esrâra dōşendi zürefâ hep

Yârân ayagın almada hayrân mey-i nâbuñ⁵⁴⁴ g. 269/2

Aşağıdaki beyitte ise “erbâb-ı zarâfet” tabiri geçmektedir. Kânûnî döneminde şarapla yüklü geminin yakılmasına işaret eden şair, zarafet erbabının, yani işret ehli ve meyhane müdavimlerinin, bu işi gammazlayanlara “galiba birkaç çivisine göz diktiniz” diyerek çıkıştıklarını dile getirir. Burada çivi (mismâr) ile kastedilen geminin çivileri olmalıdır. Yani padişahı kışkırtarak gemileri yaktırmakla elinize ne geçti, bunu yaptırmakla ne kazandınız, demektedirler.

Bir iki mismârına var ise göz dikdün diyü

Başına gammâzuñ erbâb-ı zarâfet kaktılar⁵⁴⁵ g. 117/4

1.5.Edebî Tipler

Diğer konu başlıkları altında işlenen hemen bütün beyitlerden başta sevgili ve âşık olmak üzere, rakip, sûfî yahut zâhit gibi temel tiplerin durumları, tutumları ve kişilik özellikleri hakkında fikir sahibi olmak mümkündür. **Bâkî Divanı** için bu tiplerin tam bir analizini yapmak neredeyse bütün şiirleri elden geçirmekle mümkün kapsamlı bir çalışma olacağından burada yalnızca temel birtakım özellikleriyle tanıtılacaklardır.

1.5.1. Sevgili

Şiirdeki sevgilinin en belirgin özelliği güzellik bakımından eşsiz oluşudur. İnsan Allah’ın yarattığı en kutsal ve en mükemmel varlık olmakla sanatını en güzel biçimde ortaya koyduğu muhteşem bir eser niteliğindedir. Bu bakımdan insana verilen değer ve ona yapılan övgü, gerçekte onu yaratanın övülmesi ve yüceltilmesi

⁵⁴⁴ Zürefâ, esrar keyfiyetine kendini bütünüyle kaptırdı; dostlar saf şarap kadehini kaldıramayacak kadar kendilerinden geçmiştir.

⁵⁴⁵ Zarafet ehli, galiba birkaç çivisine göz diktin diye, gammazlayanın başına kaktılar.

anlamını taşır. Şairler de bu düşünceden hareketle bilhassa güzellik unsurlarının etkileyciliği bakımından tamamen idealize edilmiş bir sevgili portresi çizerler. Bâkî'nin bir beytinde özetle ifade ettiği gibi sevgili, insanın görür görmez etkilendiği ve meylettiği bir kimsedir. Güzellik unsurları hoş olmakla birlikte güzel, cazibeli ve alımlı olması esastır:

Cânân odur ki meyl ide anı görince cân
*Esbâb-ı hüsnî hûb ola ammâ be-şart-ı ân*⁵⁴⁶ g. 362/1

Eski şiirde terennüm edilen ve övülen sevgili erkektir. Övülen şahsın kadın olması şiirin can damarını ve asıl hedefini oluşturan besleyici kaynaklar niteliğindeki padişah, peygamber ve Allah'a uzanabilecek çağrışımların bir anda ortadan kalkması demektir. Kaldı ki, o dönem şartlarına göre kadının şiire konu edilmesi ayıp ve suç sayılacak bir durum oluştuyordu. Bu nedenle övülen şahıs kadın olsa bile - Kanûnî'nin Hürrem Sultan'a yazdığı şiirlerde olduğu gibi- erkeklere has güzellik unsurları işlenerek bunun anlaşılmamasına özen gösterilmiştir.⁵⁴⁷ Eskilerin anlayışına göre Allah'ın yaratma sanatının temaşa edileceği en mükemmel tecelligâh insan yüzüydü. Bu bakımdan yüzdeki "hat" adı verilen yeni çıkmış tüyler, kusursuz güzelliğe halel getiren bir unsur olarak zikredilir ve bundan şikâyet edilir. Bâkî'yi rakibin eziyetinin dışında üzen bir başka mesele sevgilinin yüzüne hat gelmesidir:

Ancak rakîb cevri degül in fi 'âlümüz
*Hat geldi la'l-i yâre odur bu melâlümüz*⁵⁴⁸ g. 207/1

Hat âşıkların hoşuna gitmeyen bir şey olması ve ansızın, beklenmedik bir zamanda ortaya çıkıvermesi bakımından "görünmez belâ" olarak nitelendirilir:

Hatt-ı ruhuñ ki dahı hicâb-ı hafâdadur
*'Aşk ehlinüñ efendi görünmez belâsıdur*⁵⁴⁹ g. 80/3

⁵⁴⁶ Sevgili canın onu görünce meylettiği kimsedir. Cazibeli ve alımlı olması şartıyla güzellik unsurları hoş olandır.

⁵⁴⁷ Eski şiirdeki sevgilinin cinsiyet ve hüviyetiyle bunun sebepleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Atilla Şentürk, "Klasik Şiir Estetiği", **Türk Edebiyatı Tarihi**, c. I, ed. Talat Sait Halman vd., Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, ss. 349-389.

⁵⁴⁸ Üzüntümüz sadece rakibin cevri değil; sevgilinin dudağına hat geldi, bu sıkıntımız o yüzdendir.

⁵⁴⁹ Efendim! Yanağının üzerinde gizli bir örtü altında olan hat aşk ehlinin görünmez belasıdır.

Her ne kadar istenmeyen bir şey olsa da önüne geçilemediğinden sevgilinin güzelliğinin hattan zarar görmeyeceği düşünülerek teselli bulunmaya çalışılır. Süleyman mülkünün düzeni nasıl karıncadan bozulmayacaksa sevgilinin güzelliğine de hattan bir zarar gelmez:

Hatdan zarar ne hüsnine yâruñ ki mûrdan
*Olmaz nizâm-ı mülk-i Süleyman halel-pezîr*⁵⁵⁰ g. 91/4

Sevgili âşığa cevır ve eziyet etmesiyle bilinir. Onun eziyeti âşıkla ilgilenmesi anlamına geldiğinden sevilir, arzu edilir ve başkalarından gelecek muhabbete tercih edilir. Her şeyden önce saf ve katıksız bir aşkı terennüm eden şiirde bu durum, âşığın aşkının ziyadeleşmesi ve mertebe katetmesi bakımından da gereklidir. Bu nedenle Bâkî sevgiliden gelen cevır ve cefayı lütuf ve kerem olarak görürken başkalarından gelen sevgi ve vefayı üzüntü ve sıkıntı olarak nitelendirir:

Yârdan cevır ü cefâ lutf u kerem gibi gelür
*Gayrdan mihr ü vefâ derd ü elem gibi gelür*⁵⁵¹ g. 146/1

Aynı şekilde bir başka beyitte başkalarından veya rakipten gelen eziyet esaslı bir bela olarak nitelendirilir ve sevgiliden gelen cefanın bir zarar vermediği dile getirilir:

Cevr-i agyârdur belâyı iden
*Yogsa yâr itdügi cefa n'eyler*⁵⁵² g. 164/2

Sevgilinin eziyetinden şikâyet eski bir âdettir ama hakikatte vefa ehline o eziyet ancak bir safa ve neşeden ibarettir. “Safâ” kelimesi ile beyitte kalbin arınması ve aşk ıstırabının gönlü tasfiye etmesine de gönderme yapılmıştır.

⁵⁵⁰ Sevgilinin güzelliğine hattan ne zarar gelir ki? Süleyman mülkünün düzeni karınca yüzünden bozulmaz.

⁵⁵¹ Sevgiliden gelen eziyet ve cefa lütuf ve kerem gibi gelir. Başkalarından gelen sevgi ve vefa dert ve sıkıntı gibi gelir.

⁵⁵² Asıl bela rakibin eziyetidir. Yoksa sevgilinin cefasından ne çıkar ki?

Şikâyet cevri-i dilberden kadîmi resmdür ammâ
*Hakikatde cefâ ehl-i vefâyâ bir safâ ancak*⁵⁵³ g. 234/2

Sevgili aynı zamanda ettiği eziyetlerden de zevk alan bir portre çizer. Onun âşığı öldürmemesi, merhametinden değil âşığın feryat ve iniltilerini duyup ne kadar eziyet çektiğini görerek mutlu olmasından kaynaklanır:

Beni öldürmediğin merhametinden sanmañ
*Hôş olur gûş idicek hasteleriñ feryâdın*⁵⁵⁴ g. 374/3

Sevgili istiğna sahibidir, âşığa meyletmez. Ancak Bâkî, sevgilinin istiğna sahibi görünmekle beraber âşıklarına meylettiğini söyler. Yukarıdaki beyitte de geçtiği gibi, sevgilinin, çektiği eziyetlere sesini çıkarmadan katlanan ve daima vefa gösteren âşığın bu hâlden hoşlanmaması mümkün değildir. Gözlerini müstağni edasıyla âşığa doğru çevirmese dahi kulağı daima ondadır:

Hûblar mâ'ildür elbet 'âşık-ı şeydâsına
*Dilber-i 'âlî-cenâbuñ bakma istignâsına*⁵⁵⁵ g. 408/1

Bakmaz ammâ sendedür gül gibi gûş n'eylesün
*Kühl-i istignâ çekilmiş nergis-i ra'nâsına*⁵⁵⁶ g. 408/2

Sevgilinin bulunduğu diyar, mahalle veya mekân cennettir. Öyle ki cennet bahçeleri, onun mahallesine nispetle kusurludur. Eksik, kusurlu anlamına elen “kusûr” aynı zamanda saray manasına gelen “kasr” kelimesinin çoğuludur. Şair cennet bahçelerinin sevgilinin mahallesi yanında eksik ve kusurlu olduğunu dile getirirken cennet bahçelerinde köşkler ve saraylar olduğunu da ima ederek anlamayıp karşı çıkanlar için durumu tevil eder. Yani beyitteki ifade “senin mahallen her şeyiyle bir cennettir, yalnızca kasırları ve köşkları eksiktir” şeklinde de anlaşılmaya müsaittir. Sevgiliye de hurilerin kıskanacağı kimse olarak hitap edilir:

⁵⁵³ Sevgilinin eziyetinden şikâyet eski bir âdettir; fakat gerçekte o eziyet vefa ehline safâdan başka bir şey değildir.

⁵⁵⁴ Beni öldürmemesini merhametinden zannetmeyin. Hastalarının feryadını işitince mutlu olur.

⁵⁵⁵ Yüce eşikli sevgilinin istiğnasına bakma. Güzeller elbette çılgın âşıklarına meylederler.

⁵⁵⁶ Ne yapsın, güzel gözlerine istiğna sürmesi çekilmiş, bakmaz; ama gül gibi kulağı sendedir.

Hele ben şöyle kıyâs eylerin ey gayret-i hûr
*Kûyuña nisbet ola gülşen-i cennetde kusûr*⁵⁵⁷ g. 125/1

Sevgilinin eşiği ve bulunduğu mahal secdegâh, yani secde edilen yerdir. Şair eğer sevgilinin mahallesine secde etmek caiz olmasaydı, Mustafa'nın mahallesi dünyada secdegâh olmazdı diyerek bu anlayışın temelinde yatan sebebi gözler önüne sermektedir. Bilindiği üzere Mustafa Hz. Peygamber'in isimlerinden biridir. Müslümanların kiblesi Ka'be onun doğduğu yer olan Mekke'dedir. Dolayısıyla Allah'ın sevgilim diye hitap ettiği Hz. Muhammed'in mahallesi dünyanın secde ettiği yer olmuştur. Kible insanların yöneldiği yer anlamındadır. Beyitte sevgiliye “kiblem” diye hitap edildiği görülmektedir.

Eger kûy-ı habîbe secde kılmak câ'iz olmasa
*Cihânda secdegâh olmazdı kûy-ı Mustafâ kiblem*⁵⁵⁸ g. 333/5

Âşık için sevgili ve ona ait her şey son derece değerlidir. Harabat illerinde sevgilinin mahallesinin köpeğinin çanağını Cem'in kadehine değişmeyen nice meyhane sakinleri vardır. Harap olmuş, virane yer anlamındaki “harâbât” aynı zamanda meyhane demektir. Beyitte “harabat illerindeki meyhane sakinleri” ile gerçek âşıklar ve gönül ehli kimseler kastedilmektedir. Dışarıdan bakıldığında kınanıp hor görülebilecek olan bu kimseler sevginin ve sevgilinin gerçek değerini bilenlerdir. Bu bakımdan sevgilinin mahallesinin köpeğinin çanağını Cem'in kadehine bile değişmezler.⁵⁵⁹

Seg-i kûyuñ sıfâlin sâgar-ı Cemşîde virmezler
*Harâbât illerinde sâkin-i mey-hâneler vardur*⁵⁶⁰ g. 187/3

⁵⁵⁷ Ey hurilerin kıskanacağı (güzellikte sevgili)! Ben şöylece kıyaslarım ki, senin mahallene nispetle cennet bahçelerinde kusur / köşkler vardır.

⁵⁵⁸ Kiblem! Eğer sevgilinin mahallesine secde etmek caiz olmasa dünyada Mustafa'nın mahallesi secdegâh olmazdı.

⁵⁵⁹ Sevgilinin mahallesindeki köpeklerin çanağından yemek bir alçakgönüllülük ve sevgiliye ne kadar değer verildiğinin göstergesidir. Tasavvuf büyükleri arasında bu tür davranışlara rastlanmaktadır. Akşemseddin'in Hacı Bayram-ı Veli'ye olan bağlılığını göstermek için yerdeki çanaktan yemek yediği rivayet edilir. (Zülfe, **a.g.e.**, s. 161.)

⁵⁶⁰ Harabat illerinde senin mahallenin köpeğinin çanağını Cem'in kadehine değişmeyen meyhane sakinleri vardır.

Sevgilinin güzelliği harmana, benleri de daneye benzetilerek, onun güzelliği harmanında cennet hurilerinin gözbebeklerine değişilmeyecek nice daneler olduğu dile getirilir. Sevgilinin mahallesı cennetten, kendisi de bütün güzellik unsurlarıyla hurilerden üstündür:

Sevâd-ı çeşm-i havrâya değişmez âdem ey sôfî
*Saçılmış hurmen-i hüsninde yârûñ dâneler vardır*⁵⁶¹ g. 187/4

1.5.2. Âşık

Klâsik şiirde âşık hakiki aşkı arayan sâlik durumundadır. Aşk mecazi bir özellik taşısa bile yüceltilmiş ve idealize edilmiş saf bir aşk olmakla gerçek aşka ulaşmada bir araç niteliğindedir. Aşk insanı manevi anlamda terbiye ederek merteye kazanmasına vesile olur. Bu bakımdan âşıklar varılacak menzile herkesten önce varırlar. O mertebelere zahitler çalışarak erişemezler:

Ser-menzile ‘uşşâk irişür cümleden evvel
*Ol mertebeye sa’y ile zühhâd yitişmez*⁵⁶² g. 201/2

Elest bezmi ve orada insana yapılan hitap aşkın başlangıcı olarak kabul edilir. Ruhlar o âlemden kopup dünyaya geldikten sonra gerçek sevgiliden ayrı kalmanın acısını çekerler. Eski şiirde terennüm edilen aşkın temel dayanağı budur. Şairlerin aşkın âşığa ezelde kısmet olduğunu söylemeleri de gerçekte bununla ilgilidir. Bütün kısmetlerin ezelde tayin olunması gibi aşk da ezelde âşığın nasibine düşen bir duygudur. “Belâ” kelimesi elest bezmini ve ruhlara “Ben sizin Rabbiniz değil miyim?”⁵⁶³ hitabına verilen evet cevabını (belî) hatırlatması bakımından özellikle seçilmiştir:

⁵⁶¹ Ey sôfî! Sevgilinin güzelliğinin harmanında, insanın hurilerin gözlerinin karalığına değişmeyeceği saçılmış daneler vardır.

⁵⁶² Âşıklar menzilin başına herkesten önce erişirler. O mertebeye zâhitler çalışarak ulaşamazlar.

⁵⁶³ “Kıyamet gününde, biz bundan habersizdik demeyesiniz diye Rabbin Âdem oğullarından, onların bellerinden zürriyetlerini çıkardı, onları kendilerine şahit tuttu ve dedi ki: Ben sizin Rabbiniz değil miyim? (Onlar da), Evet (buna) şahit olduk, dediler.” (A’râf, 7/172)

Belâ ‘âşıklara rûz-ı ezelde kısmet oldukda
*Tabîbüm derd-i hicrânun dil-i bîmâre düşmüşdür*⁵⁶⁴ g. 173/2

Sevgiliden gelen dert ve sıkıntı âşık için zevk ve safâ niteliğindedir. Çekilen dert ve eziyetler âşığın manevî mertebeler katetmesini sağlar. Bâkî âşıklar için dert ve belâyı zevk ve safâ olarak nitelendirerek ayrıca zevk ve safâ derdine düşmeyi gerçek belâ olarak görür:

Âşıklara çün derd ü belâ zevk u safâdur
*Yâ zevk u safâ derdine düşmek ne belâdur*⁵⁶⁵ g. 105/1

Âşığın sevgilinin eziyetlerine dayanamayarak vazgeçeceğini düşünmek boşunadır. O, bu durumdan memnun olduğu gibi zamanla bu sıkıntılara karşı alışkanlık kazanır. Bu nedenle Bâkî güzeller boş yere eziyeti artırmassın; Bâkî cefa ve eziyete alışıp gitmektedir, der:

Bîhûde yire cevri güzeller çoğ itmesün
*Bâkî cefâ vü mihnete mu‘tâd olup gider*⁵⁶⁶ g. 141/6

Âşığı rahatlatan tek şey sevgilinin yanında ve yakınında olmaktır. Bu bakımdan Bâkî gül ve gülşeni seyretmekle huzur bulamayan ruhunun sevgilinin mahallesinde rahata erdiğini söyler:

Temâşâ-yı gül ü gülşende ârâm eylemez cânım
*Ser-i kûyında cânânun garaz ârâm-ı cânumdur*⁵⁶⁷ g. 128/3

Âşık kendisini herkesçe bilinen meşhur âşıklarla kıyaslayarak üstün tutar. Bâkî kendisini aşk ilminin en büyük ustası olarak görerek Ferhat ve Mecnun’u hiçe saymaktadır:

⁵⁶⁴ Tabibim! Belâ âşıklara ezelde kısmet olduğu zaman ayrılığının acısı hasta gönüle düşmüştür.

⁵⁶⁵ Âşıklara dert ve belâ zevk ü safâ olduğu hâlde zevk ü safâ derdine düşmek nasıl bir belâdır?

⁵⁶⁶ Güzeller boş yere eziyeti artırmassın. Bâkî cefa ve sıkıntılara alışıp gitmektedir.

⁵⁶⁷ Gül ve gül bahçesini seyrederek canım huzur bulmaz. Sevgilinin mahallesinde maksat ruhumu rahatlatmaktır.

Göñül tekmîl-i fenn-i ‘aşk iden üstâd-ı kâmindür

*Anuñ yanında kimdür Kûh-ken Mecnûn ne câhildür*⁵⁶⁸ g. 89/1

Aşkî ifşa etmek âşıklar için hoş karşılanan bir durum değildir. Ancak muhabbet sırrının ağırlığını taşımak kolay olmadığından nihayetinde belli etmemek imkânsız gibidir. Bâkî’ye göre muhabbet sırrı gönülde saklanmaz, sevginin etkisi güneş gibi kendisini belli eder. “Mihır” hem sevgi hem de güneş anlamındadır. Beytin ikinci mısraı “güneşin etkisi apaçık kendini belli eder” şeklinde anlaşılabilir gibi “sevginin etkileri güneş gibi kendisini gösterir” şeklinde anlaşılmaya da müsaittir.

Sanmañ göñülde saklana râz-ı mahabbeti

*Âsâr-ı mihr gün gibi kendin ‘ayân ider*⁵⁶⁹ g. 109/4

Âşık elden geldiğince sevgilinin aşkının sırrını gizlemeye çalışır. Ancak gözyaşı ırmakları onu ele verir:

Elinden geldiğince râz-ı ‘aşkuñ dil nihân itdi

*Akup cûy-ı sirişk ol sırrı hayfâ kim ‘ayân itdi*⁵⁷⁰ g. 543/1

Âşıklık alâmeti olarak vücutta yaralar yakılmasına gönderme yaptığı bir beyitte şair “bedenimde taze taze muhabbet yaraları yakmasam benim âşıklığımı kimse bilmezdi” diyerek yaralarının kendisini ele verdiğini ifade eder:

Benüm bilmezdi kimse ‘âşık-ı şeydâlıgum hergiz

*Tenümde taze taze yakmasam dâg-ı mahabbetler*⁵⁷¹ g. 166/2

Âşık şarap kadehi gibi açık meşreplidir. Kadehi kendisine arkadaş edinse buna şaşılmaz. Rint ve melâmî meşreplikle hemen aynı olan “güşâde-meşrep” açık meşrepli olmak, gizlisi saklısı olmamak, her şeyi ortada olmak gibi manalara gelir. Şarap sarhoşluk verdiğinde gizlilik diye bir şeyin kalmaması gibi âşık da açık

⁵⁶⁸ Gönül aşk ilmini kemâle erdiren kâmil bir üstadıdır. Onun yanında Ferhat kimdir, Mecnun ne cahildir?

⁵⁶⁹ Muhabbet sırrını gönülde saklanabilir zannetmeyin. Sevginin etkisi güneş gibi kendisini gösterir.

⁵⁷⁰ Gönül elinden geldiğince senin aşkının sırrını gizledi. Yazık ki gözyaşı ırmağı akıp onu açığa çıkardı.

⁵⁷¹ Bedenimde taze taze muhabbet yaraları yakmasam benim çılgın âşıklığımı kimse asla bilmezdi.

meşrepli olmakla bir anlamda şarabın verdiği hâlete sahiptir. Zaten aşkın etkisi mana bakımından sarhoşluk veren şarabın etkisinden farklı değildir.

*‘Âşık güşâde-meşreb olur câm-ı mey gibi
Hem-dem idinse kendüsine tañ mı sâgarı⁵⁷² g. 504/3*

Âşık, meşrep olarak melâmeti benimsediğinden sûfî veya zâhit tipi gibi insanların ne düşündüğünü önemsemez. Bu bakımdan içip rezil rüsva görünmek onun için önemli değildir. Burada içmek, şarabın aşkı temsil etmesinden hareketle âşık olmak yahut aşkın gerektirdiği biçimde hareket etmek anlamlarında düşünülebilir. Âşığın adı bir kere kötüye çıkmıştır. Dolayısıyla utanma kaygısı taşımasına gerek yoktur:

*İçeyin ‘âleme rüsvây olayın n’olsa gerek
‘Âşıkam ‘âşık-ı bed-nâma gam-ı neng olmaz⁵⁷³ g. 204/4*

İnsanlar dünyayı terk etmeyi bir alçalış (tedennî) veya değersizlik zannedebilirler. Oysa âşık için ne dünyanın ne de âhiretin önemi vardır. O, bu dünyaya değer vermediği gibi, yaptıklarını cennet - cehennem kaygısı taşımadan yaptığından ahiret endişesinden de arınmıştır. Tek derdi katıksız aşk olmakla birlikte sevgilinin cemâlidir.

*Terk-i dünyâ-i denî halka tedennî görünür
Çeşm-i ‘uşşâka ne dünyî vü ne ‘ukbî görünür⁵⁷⁴ g. 74/1*

Aşk âşığın bütün duygu, his ve düşüncelerini yönetmesi bakımından sultan olarak nitelendirilir. Âşık sultan ve cihan padişahı dahi olsa, aşka düştüğünde bir köle gibi onun yönlendirdiği biçimde yaşamaya mahkumdur. Aslında âşık için gerçek padişahlık da aşka köle olmaktan geçer. Aşağıdaki beyitte Bâkî’nin “aceb pâdişâh” olarak nitelendirilmesi bununla ilgilidir:

⁵⁷² Âşık şarap kadehi gibi açık meşrepli olur. Kendisine kadehi arkadaş edinse buna şaşılır mı?

⁵⁷³ İçeyim, âleme rezil olayım ne olur ki? Âşığım, adı kötüye çıkmış âşıkta utanma kaygısı olmaz.

⁵⁷⁴ Alçak dünyayı terk etmek halka alçalış gibi görünür. Âşıkların gözüne ne dünya ne de âhiret görünür.

Sultân-ı ‘aşka bende satar şimdi kendüyi
*Bâkî de hak budur ki ‘aceb pâdişâhdur*⁵⁷⁵ g. 61/6

Âşık, elinde hiçbir şeyi olmadığı hâlde yalnızca aşk ona gerçek sultanlığı tattırdığından dolayı istiğna sahibidir. O, sırtındaki eskimiş kabâsı elinde bir parçacık ekmeğiyle başına sultan olup gezer. “Başına sultân olmak” kendini sultan gibi görmek, istiğna göstermek anlamında bir tabirdir. Başsız ve ayaksız anlamına gelen “bî-ser ü pâ” beyitte âşığın hâlini tanımlamak üzere zavallı ve perişan anlamında kullanılmıştır. “Kabâ” burada süs ve gösterişi olmayan derviş giysisi anlamındadır.

Tende bir kühne kabâ elde biraz nân olsun
*‘Âşık-ı bî-ser ü pâ başına sultân olsun*⁵⁷⁶ g. 354/1

1.5.3. Rakip

Rakip âşığın karşı cephesinde yer alan, istenmeyen fakat sevgiliye yaklaşması bir türlü engellenemeyen kişidir. Sürekli hakaret edilen ve en kötü sıfatlarla anılan rakiple âşık arasında ezeli bir kavga söz konusudur. Sevgilinin eşiğinde secde eden âşığın yüzüne yapışan rakip sevgilinin mahallesinin yolundaki bir toza benzetilir. Toz benzetmesi rakibin âşık için değersizliğini ifade eder.

Rakîb âzâr ider yâr işiginde eylesem secde
*Yüzüme yapışur gûyâ gubâr-ı kûy-ı dilberdür*⁵⁷⁷ g. 149/3

Rakip sevgiliyle daima vuslat hâlindedir. Âşıklar ise hiçbir zaman vuslata erişemeyip ayrılmaktadırlar:

‘Âlem-i vuslatdadur her dem rakîb
*Âh kim ‘âşıklarun hicrânda*⁵⁷⁸ g. 476/4

⁵⁷⁵ Şimdi aşk sultanına kendisini köle olarak satar. Gerçek şu ki Bâkî garip bir padişahır.

⁵⁷⁶ Üzerinde bir eski kabâ, elinde bir ekmek parçası olsun, zavallı âşık başına sultan olsun.

⁵⁷⁷ Sevgilinin eşiğinde secde etsem rakip azarlar ve sanki sevgilinin mahallesinin (yolundaki) toz, toprak gibi yüzüme yapışır.

⁵⁷⁸ Âh! Rakip her an vuslat âlemindedir; âşıkların ayrılıkta...

Sevgili gül ise rakip dikene benzetilir. Çiçekten bal toplamaya çalışan âşığın arının iğnesinden nasiplenmemesi mümkün değildir. Bu bakımdan dikenini hoş görmelidir:

O gonca-leb yanında hoş gör ey dil hâr-ı agyârı
‘Asel cem’ eyleyen nûş eyler ekser nîş-i zenbûrî⁵⁷⁹ g. 547/4

Rakip kimi zaman hakaretlerin en kötüsüyle şeytan olarak nitelendirilir. Onun sevgilinin mahallesinde olmasını hazmedemeyen âşık, şeytanın da yerinin bir zamanlar cennet olduğunu söyleyerek kalbini ferahlatır. Sevgilinin mahallesi cennetse rakip ancak oradaki şeytan olabilir. Şeytanın cennetten kovulması gibi, rakibin de sevgilinin yanından sürüleceği günler gelecektir.

Kûyna varsa ‘aceb mi dilberüñ gâhî rakîb
Cennet idi bir zamân İblîs-i mel‘ûnuñ yiri⁵⁸⁰ g. 548/3

1.5.4. Sûfî ve Zâhit

Sûfî veya zâhit dini kurallara sıkı sıkıya bağlı görünmekle birlikte, şer‘î hükümlerin özüne inemeyip şekle takılıp kalmış ve gerçek aşktan nasibini alamamış bir tipi simgeler. Kınanmak ve ayıplanmaktan çekinmeyen rint ve melâmî meşrepli âşık tipine karşılık zâhit tipi için başkalarının ne düşündüğü ve toplumda “görünen” dindar statüsü oldukça önem taşır.⁵⁸¹ Zâhit kendi fikirlerine uymayanlara, bilhassa rint ve melâmî meşrep âşıklara karşı katı ve müsamahasız bir tutum sergiler. İçerisindirilememiş din anlayışıyla birlikte bu katı tutum, zaman zaman onu gülünç durumlara düşürerek âşıkların dilinde alay konusu hâline getirir. Eski bir şiir geleneği olarak şairler ve zâhit tipi arasında süregelen meşrep kavgası Osmanlı şiirinin dayandığı temel esaslardan birini teşkil eder. BD’nda da bu çatışmanın izlerini taşıyan pek çok beyit mevcuttur. Bunlardan bir kısmı aşağıda ele alınacaktır.

⁵⁷⁹ Ey gönül! O gonca dudaklı (sevgili) yanında rakip dikenini hoş gör. Bal toplayan, çoğunlukla arının iğnesinden nasiplenir.

⁵⁸⁰ Rakip kimi zaman sevgilinin mahallesine gitse buna şaşılır mı? Lanetlenmiş şeytanın yeri bir zamanlar cennetti.

⁵⁸¹ Esmâ Şahin, “Osmanlı Şiirinde ‘Şaraba Rehin Verme’ Metaforu”, *Yücel Dağlı Anısına*, haz. Evangelia Balta vd., İstanbul, Turkuaz, 2011, s. 510.

Sûfî şaraptan zevk almayan bir tabiata sahiptir. Şarap sembolik manada ilahî aşkı temsil ettiğinden burada şairin kınadığı asıl şey sûfînin aşktan anlamayışıdır. Dudak tasavvufî manada vahdeti temsil eder. Dudaktan haz almak vahdette yok olmak anlamındadır. Sûfî dudak ve şarabın ancak zahirî manasını anlayabilecek kapasiteye sahiptir:

Safâ-yı câm-ı la'lûnden ne hâlet kesb ider sôfî
*Ki tab'-ı bî-mezâk itmez şarâb-ı dil-güşâdan haz*⁵⁸² g. 223/3

Zâhidin bu anlayışını bilen şair, onu şarap konusunda biraz da hafife alarak uyarır. Şarap dersem, üzüm şarabı zannetme; asıl marifet kapalı söyleyişlerden mana sırlarını çekip çıkarmaktır, der.

Sakın mey dirsem ey zâhid mey-i engûrı fehm itme
*Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamakdur lafz-ı muglakdan*⁵⁸³ g. 366/4

Aşkın ve şiirin nüktelerinden anlamayan zâhit bu yönüyle şairler tarafından sürekli eleştirilir. Bâkî, zâhide hakikat sırrını âşığın saf gönlünden öğrenmesini ve aşkın remizlerini idrak ederek biraz bu dilden anlamasını söyler. Zâhidin aşkın dilinden anlayabilmesi için kalbini tasfiye etmesi ve manevî bakımdan biraz eğitilmesi gereklidir. Ancak bu takdirde âşıkla aynı dili konuşup anlaşabileceklerdir.

Hakikat sırrın ey zâhid dil-i bî-gışş u gilden bil
*Rümûz-ı 'aşkı fehm eyle biraz sen de bu dilden bil*⁵⁸⁴ g. 312/1

Zâhit riya ve gösteriş ehlidir. Şaraptan bu denli uzak durmasının sebebi toplumun kendisi hakkında olumsuz düşünmesi ve dindar imajının sarsılmasıdır. Şair bunu bildiğinden ona gizli işreti teklif ederek, gizli işretin riyaya engel teşkil etmediğini söyler; onu ahmaklık ve zarafet bilmemekle suçlar:

⁵⁸² Sûfî senin dudağının kadehinin safâsından ne hâlet elde edebilir ki? Zevk duyusundan yoksun bir tabiat gönül açıcı şaraptan haz alamaz.

⁵⁸³ Ey zâhit! Sakın şarap dersem üzüm şarabı olarak anlama. Hüner, kapalı söyleyişlerden mana sırlarına vakıf olmaktır.

⁵⁸⁴ Ey zâhit! Hakikat sırrını bu saf ve tertemiz gönlünden öğren. Aşk remizlerini idrak edip sen de biraz bu dilden anla.

Zâhidâ olmaz riyâ mâni‘ nihânî ‘işrete
*Gûlsin gâyetde bilmezsin zarâfet neydügin*⁵⁸⁵ g. 348/5

Bir başka beytinde ise yine istihza ile şaraba veya şarap içenlere bu denli kin beslemesinin doğru olmadığını, işret ve eğlence meclisine girip onun da bu kervana katılmasını ister:

Zâhid ne lâzım ehl-i dile kîne-i şütûr
*Gir bezm-i ‘ayş u işrete sen de kütâre gel*⁵⁸⁶ g. 303/2

Cübbe, sarık, tespih gibi dindar kimliği ortaya koyan kıyafet ve eşyalar toplum önündeki saygınlığı, riyaı ve maddî bağları temsil eder. Hakikate ermek için başta riya kirinden temizlenmek ve bütün dünyevî bağ ve alâkalardan kurtulmak esastır. Bu bakımdan Bâkî, zâhide üzerindeki cübbe ve sarıkla uçmağa hazırlanmamasını, onları çıkarıp biraz hafiflemesini söyler. Şair “uçmaga” kelimesini tevriyeli biçimde kullanarak zâhide “üzerinde onca ağırlıkla uçamazsın” derken aynı zamanda “cübbe ve sarıkla cennete hazırlanma, aşk ve kalp tasfiyesi olmadan bunlarla cennete ulaşamazsın” demektedir.

Zâhid ol sıklet ile uçmaga hazırlanma
*Çıkar ol cübbe vü destârı biraz hıffet bul*⁵⁸⁷ g. 307/5

Zâhidin tespihi, kuş avlamak için konulmuş tanelere benzetilir. Ancak bu tespihin riya ve gösteriş aracı olarak kullanıldığını bilen akıllı kimseler buna bakıp aldanmazlar. Şair bunu akıllı kuşun riya tuzağına meyletmemesi olarak yorumlamıştır:

Dâne-i tesbîhüñe ey zâhid aldanmaz gönül
*Mürğ-i zîrek sanma hergiz meyl-i dâm-ı zerk ide*⁵⁸⁸ g. 461/3

⁵⁸⁵ Ey zâhit! Riya gizli işrete engel olmaz. Son derece ahmaksın, zarafetin ne olduğunu bilmezsin.

⁵⁸⁶ Zâhit! Gönül ehline deve kini yakışmaz. Gel, sen de işret ve eğlence meclisine gir, kervana (topluluğa) katıl.

⁵⁸⁷ Zâhit! O ağırlıkla uçmağa hazırlanma. O cübbe ve sarığı çıkar, biraz hafifle.

⁵⁸⁸ Ey zâhit! Gönül, tespihinin tanesine aldanmaz. Akıllı kuş asla riya tuzağına meyleder zannetme.

Gerçek âşıklar Allah'ın huzurunda huşu içinde ve kalplerindeki muhabbetle niyazda bulunurlar. Zâhit ise namazda boş şeyler düşünmekle meşguldür. Burada zâhidin boş şeyler düşünmesi (bâtıl tasavvur etme) namazda dünya işleriyle ilgili meseleleri aklına getirmesi şeklinde anlaşılabilceği gibi, yaptığı ibadetlerin bir işe yarayacağını zannetmesi ve cennete gireceğini hayal etmesi olarak da düşünülebilir.⁵⁸⁹

Der-gâh-ı Hakka derd ile 'âşık niyâzda
*Bâtıl tasavvur itmede zâhid namazda*⁵⁹⁰ g. 446/1

Yine sûfinin samimi olmadığını ifade eden bir beyitte Bâkî, onun sohbette güzellerin şevkiyle çalgısız biçimde oynadığını, fakat bunu bilmeyenlerin onu sema ediyor zannettiklerini söyler:

Güzeller şevkine sohbetde sôfi çalgusuz oynar
*Velî her bilmeyen eyle sanur anı semâ' eyler*⁵⁹¹ g. 82/2

Âşıklar kendi hallerinden anlayacak kimseyi pek kolay bulamazlar. Âşığın hâlinden ancak bir âşık anlar. Aşk hor gören sûfî aşktan ve âşığın hâlinden anlayabilecek olgunluğa erişmemiştir. Bu bakımdan onun yanında aşktan söz etmemek gerekir. "Hadîs" haber, bahis, konu gibi anlamlara gelir.

Sôfi gelicek açma sakın 'aşk hadîsin
*Dânâ-dil isen sırrını nâ-dâne tuyurma*⁵⁹² g. 405/4

⁵⁸⁹ Burada Bâkî'nin Allah'ın lütfu ve keremi olmadan yalnızca ibadet ve taatle kurtuluşa erilemeyeceğini ifade ettiği ve insanoğlunun doğru yaptım zannettiklerinin hakikatte öyle olmayabileceği kaygısını dile getirdiği kendi samimi duygularını aksettiren beytlere yer vermekte fayda vardır: 'Aceb ol tâ'at u takvâ diyü zu'm itdügümüz / Varıcak n'olsa gerekdür nazar-ı Cebbâre / Zulmet-i cehlde cevher diyü cem' itdügümüz / Korkum oldur çıka ol rûzda seng-i hâre / Bu tasavvurlar eger bâtil olursa nic'olur / Katı hayret yiridür bir gözün aç bî-çâre / Katı el virdi hevâ gâyet açılduk gâyet / İşümüz kaldı kemâl-i kerem-i Settâre g. 426/5-8

⁵⁹⁰ Âşık Hakk'ın dergâhına dertle niyazda bulunmakta, zâhit namazda boş şeyler düşünmektedir.

⁵⁹¹ Sûfî sohbette güzellerin şevkiyle çalgısız oynar. Fakat bilmeyenlerin hepsi onu sema ediyor zannederler.

⁵⁹² Sûfî gelince aşk hadisini açma. Gönül gözü açık biriysen sırrını cahile duyurma.

Her yaptığı, şair veya âşık tarafından sürekli eleştirilen sûfî kimi zaman beyitlerde doğru yolu bulmuş olarak tasvir edilir. Aşağıdaki beyte göre zâhit yüzünü eline alıp meclise gelmiş ve tespihinin ipi çengin teli olmuştur. “Yüzünü eline almak” utanmayı göze alarak, utana sıkıla gelmek anlamındadır. Çünkü sürekli çatıştığı âşıklara karşı yüzü kalmamıştır. Üstelik alışık olmadığı biçimde gururundan ve saygınlığından taviz vermiştir. Tespihin çengin teli olması, zâhidin riya kirinden arınmasını temsil eder.

Yüzün eline alup geldi meclise sôfi

Bu gice rişte-i tesbîhi târ-ı çeng oldı⁵⁹³ g. 489/5

1.5.5. Şeyh

Şiirdeki şeyh tipi sûfî, vâiz veya zâhit tipiyle aynı özellikleri taşır. Bu bakımdan BD’nda şeyhin ismi şaraba karşı olmak ve iki yüzlülükle birlikte zikredilmiştir. Tespih riyakâr sofu veya şeyhlerin en önemli sembollerinden biridir. Bâkî’ye göre yüz taneli tespihin siyah taneleri aslında riyayı alışkanlık haline getirmiş olan şeyhin yüzünün karasıdır. Şeyhin yüzünün kara olarak nitelendirilmesi, dini içine sindirmeden gösteriş amaçlı yaşamasıyla ilgilidir. Tespih (sübha) de onun bu yönünü simgeler. Bu bakımdan görünürde dindarlığı simgeleyen tespih, hakikat gözüyle bakıldığında böylesi riyakâr bir kişi için yüz karalığından başka bir şey değildir. Beyitte tespihin siyah taneleri ile yüz karalığı arasında ilgi kurulmuştur. “Yüz” ve sayı anlamındaki yüzü kasteden “sad” ile “sevâd” ve “kara” kelimeleri arasında tenasüp vardır. “Sâlûs” iki yüzlü ve riyakâr demektir.

Sevâd-ı sübha-i sad-dâne şeyh-i sâlûsuñ

Hakîkate nazar olınsa yüzi karasıdur⁵⁹⁴ g. 94/3

Şeyh, tıpkı zâhit gibi şaraba ve dolayısıyla şarapla temsil edilen aşka, zıt bir anlayış sergiler. Şarap içip idrak aynasına cila vermediği için şair, şeyhi kınamakta ve bu anlayış ve idrakin idrak olmadığını dile getirmektedir. Şarabın cilâ olması, insanın içindeki kederleri gidermesi olarak düşünülebileceği gibi mecazi anlamıyla

⁵⁹³ Sûfî bu gece yüzünü eline alıp meclise geldi; tespihinin ipi çengin teli oldu.

⁵⁹⁴ Yüz taneli tespihin karası, hakikat (gözüyle) bakılacak olursa, iki yüzlü şeyhin yüzünün karasıdır.

şarabın, yani aşkın cilâsı kalpleri parlatması yönüyledir. Saykalın aynayı parlatması gibi şarap da bu anlamda idrak aynasını cilâlar. Şeyh aslında şarap içse, yani hakikî aşka kapılsa idrak aynasını parlatabilecektir; ama vazgeçemediği riya alışkanlığı nedeniyle bunu yapmaz. Şair bu düşünce tarzını doğru bulmadığından, “sendeki bu akıl, akıl değil; bunu gider ve anlayışını bir an evvel değiştir” demektedir.

Mey içüp virmediñ âyîne-i idrâke cilâ

*Gider ey şeyh-i riyâ-pîşe bu idrâk degül*⁵⁹⁵ g. 309/4

1.5.6. Fakîh

Fakîh, İslâm hukuku anlamına gelen fıkıh ilminin üstadıdır. Dinî konularda karşılaşılan müşkülliği cevaplayan, yerine göre fetva veren merci durumundadır. Şiirde zâhitle aynı tipi sergiler. Âlim bir kimse olduğundan bilgisiyle övünmesi beklenen fakih, şairin sevgilinin saçının teliyle ilgili sorduğu soruya cevap veremez ve mahcubiyetten perişan duruma düşer. “Hadîs”, beyitte haber ve bilgi anlamında kullanılmış; aynı zamanda hadis-i şerif manasını çağrıştıracak biçimde zikredilmiştir. “Endbend” parça parça, mahcup ve utanmış anlamlarındadır. Şair, sürekli çatışma hâlinde olduğu ve hafife aldığı tiplerden olan fakihi sorduğu soruyla mahcubiyetten yerin dibine geçirdiğini bir bakıma övünerek söylemektedir. Saç vahdetin kesret şeklinde tecellisi olmakla birlikte siyahlık, kemal mertebesinin rengidir. Sûfîlere göre gece nasıl karanlığıyla her şeyi örterse, Allah da zatının tecellisiyle her şeyi, bütün mahlukatı örter. Birçok şeyi bildiğini iddia eden fakih, sevgilinin saçı hakkında bilgisizdir. Dolayısıyla aşktan habersizdir. Oysa şaire göre her şeyin başı aşktır ve bu konuda bilgisi olmayan, cahilin ta kendisidir. Fakih, zâhit tipiyle aynı özelliklere sahip olduğundan aşktan ve şaraptan anlamayan biridir. Sorulan soru karşısında düştüğü mahcup ve perişan durumla bu özelliğini bir kez daha teyit etmiştir.

Hadîs-i târ-ı zülfünden fakihe bir sü’âl itdüm

*Cevâba kâdir olmadı herîfi endbend itdüm*⁵⁹⁶ g. 336/2

⁵⁹⁵ Şarap içip idrâk aynasını cilalamadın. Ey riyakâr şeyh, (bu kusuru) gidermeye bak, (seninki) akıl değil.

⁵⁹⁶ Fakihe senin saçının teli hakkında bir soru sordum. Cevap veremedi, adamı utancından perişan ettim.

1.5.7. Molla

Molla, büyük âlim, kadı veya medrese mensubu kişilere denir. Şiirde sûfî veya zahit tipiyle aynı mantaliteyi paylaşan biri durumundadır. Mollâ-yı asr ise şeyhülislâm, yani yaşanan dönemde dinî ve hukukî konularda nihai söz sahibi kimse olmalıdır. Şair, “Kan içmek mümkün, fakat gül renkli şarap yasak, bu nasıl olur; asrın mollası kitapta böyle bir şeyin yazılı olduğunu görmüş mü?” demektedir. Şarabın yasaklanmasıyla şarap içmeyi engellemek mümkündür. Ancak insanın insana kıymasına tam anlamıyla engel olmak hiçbir devirde mümkün olamamıştır. Kur’ân-ı Kerim’e göre bir insanı öldürmek en büyük günahların başında gelir.⁵⁹⁷ Şair, hâl böyleyken ve bunu engellemek mümkün değilken şarap içmeyi men etsen ne olur; kan dökmek serbest ama şarap içmek yasak bu nasıl olur; böyle bir şey Kur’ân’da var mıdır, demeye getirmektedir. Burada aynı zamanda şarabın mecazi anlamının kastedildiği düşünülecek olursa şairin serzenişini güçlü temellere dayandırdığı da anlaşılmış olacaktır.

Kan içmek ola bâde-i gül-gûn içilmeye

*Mollâ-yı ‘asr böyle mi görmüş kitâbda*⁵⁹⁸ g. 429/3

1.5.8. Müderris

Müderris medrese hocasıdır. Aşk ve şarap müderrisin de tasvip etmediği, anlamadığı şeyler arasındadır. Bâkî, müderrisin aşkı men etmesine bakarak, “galiba, onun kazâsı yaklaştı” demektedir. “Kazâ” müderrislerin belirli bir görev süresinden sonra yükselmek için belirlenmiş uzak medreselere göreve gitmesidir. Aynı zamanda son ve ölüm anlamındadır. Ayrıca bu tabirle abdest bozma anlamında “kazâ-i hâcet”e gönderme yapılarak müderris tipiyle alay edilmektedir.

Men‘ eyler imiş mes‘ele-i ‘aşkı müderris

*Ey hâce anuñ var ise yaklaştı kazâsı*⁵⁹⁹ g. 508/2

⁵⁹⁷ “Kim bir cana veya yeryüzünde bozgunculuk çıkarmaya karşılık olmaksızın (haksız yere) bir cana kıyarsa bütün insanları öldürmüş gibi olur.” (Mâide, 32)

⁵⁹⁸ Kan içmek olur (ama) gül renkli şarap içilmezmiş. Asrın mollası kitapta böyle mi (yazdığını) görmüş?

⁵⁹⁹ Müderris aşk meselesini men edermiş. Ey hoca, galiba onun sonu yaklaştı.

1.5.9. Vâiz

Vaiz, dinî öğüt ve nasihatlerde bulunan kimsedir. Zâhit, sûfî gibi tiplerle aynı mantaliteyi taşımakla birlikte ayırt edici en önemli özelliği vaaz vermesi ve bu bakımdan “minber”le birlikte anılmasıdır. Minber vaizin, çıkıp hutbe okuduğu merdivenli kürsüdür. Vaiz minberde vaaz verirken şarap içmenin münâfıklık olduğunu söylemiştir. Şair ise bahar mevsiminin gelmiş olmasından dolayı münâfıklık zamanı olduğunu söyleyerek onun zıddına şarap içmeye gönderme yapar. Yani vaiz şarap içmeyi tasvip etmiyor ama ne yapalım, bahar gelmiştir ve çaresiz münâfıklık etme zamanıdır demeye getirir. Aslında zahirî manada şarabı kasteder gibi görünse de asıl maksadı vâize takılmak ve şarabın gerçek manasını anlamayanları şaşırtıp tepkilerini çekmektir. Şarap, sembolik manada vaiz ve onun gibi dinin zahirinde kalmış kimselerin anlamaktan âciz oldukları aşkı temsil eder. “Münâfık” dinî bir ıstılah olarak, gerçekte Allah’a inanmayıp kendini inanmış gibi gösteren kimse anlamında olmakla birlikte, kelime manası itibarıyla iki yüzlü demektir. Şarabın, kanunlarca yasak olduğundan dolayı gizli içildiği düşünüldüğünde, münâfıklık etmenin burada –bilhassa ikinci mısradaki münâfık kelimesinin- gizli içme, içip de içtiğini başkalarına bildirmeyerek içmiyormuş gibi göstermeyi kastettiği anlaşılmaktadır.

Müdâm içen münâfıkdur demiş minberde bir vâ‘iz

*Ne çâre hey müselmânlar münâfıklık zamânıdır*⁶⁰⁰ g. 181/3

Şarap ve aşk vaiz tipinin karşı olduğu şeylerin başında gelir. Şair alaycı bir dille -vaiz bütün bunları şiddetle menettiği hâlde- bahar gelse, sevgili ve şarap olsa da bir bir vaizin öğütlerini yerine getirsem demektedir. Böylece onun öğütlerini değil, aksine tam tersini yapma konusundaki ısrarını ve vaiz ne kadar söylerse söylesin aldırmayacağını dile getirmektedir. Vaizin nasihatlerinin bu denli umursanmaması, gerçekte söylediklerini kendisinin de içselleştirmemiş olmasıyla ilgilidir.

⁶⁰⁰ Bir vaiz minberde şarap içen münâfıktır demiş. Ne çare ey Müslümanlar, münâfıklık zamanıdır.

Getürsem pendini bir bir yirine vâ'iz-i şehriñ
*Bahâr olsa nigâr olsa şarâb-ı hoş-güvâr olsa*⁶⁰¹ g. 452/2

Vaizin nasihatleri âşığa kesinlikle kâr etmediği gibi cennet bahçelerini övmesi dahi boş görülür. Çünkü sevgilinin güzel yüzü âşıklar için en güzel ve iç açıcı bahçedir:

Ögmesün 'âşıklara vâ'iz riâyât-ı cenneti
*Bâg-ı hurrem olmaz ehl-i 'aşka dîdârûñ gibi*⁶⁰² g. 485/5

Vaiz, anlattığı etkili hikâyelerle veya cennet ve cehennemden bahsederken zaman zaman kendini coşkun duygulara kaptırıp ağlar. Her yaptığı riya olarak yorumlanan vaizin ağlaması da gerçekçi ve sevimli görünmediğinden, ağlamaklı yüzüne de kimse hevesli değildir. Bu nedenle keyif ehli (erbâb-ı safâ) onun meclisine uğramaz. Erbâb-ı safâ, bir yönüyle gönül açıcı meclislerin müdavimleri olan şarap, işret ve eğlence ehli olmakla birlikte “safâ” kelimesinin berraklık, temizlik anlamından hareketle, hakikî aşk ve hâl ehlini de kastederek. İşret ehlinin vaizin sohbetleriyle keyiflerini bozmaya meraklı olmadığı kesindir. Hakikî aşk ehli de onun ağlatıcı veya korkutucu üslûbuna ihtiyaç duymaz. Çünkü onlar zaten kendi gönül meclislerinde, sürekli Allah'ı zikredip tefekkür ederek eğlenmektedirler.

Varmaz erbâb-ı safâ meclisüñe ey vâ'iz
*Ağlamış sûretüñe kimse heves-nâk degül*⁶⁰³ g. 309/5

Bir başka beyitte vaiz bu kez uzun uzun hikâyeler ve garip efsaneler anlatması bakımından eleştirilir. Şair takındığı rind ve melâmî tavır gereği “Vaiz! Mercan tespihi bırakıp seni kim dinler” diyerek bu yönüyle onu hafife alır. Burada mercan tespihle kastedilen, mercan gibi kırmızı renge sahip olan şaraptır.⁶⁰⁴ Tespih

⁶⁰¹ Bahar olsa, sevgili olsa ve tatlı şarap olsa da şehrin vaizinin öğüdünü bir bir yerine getirsem.

⁶⁰² Vaiz, âşıklara cennet bahçelerini (boşuna) övmesin. Aşk ehline senin yüzün gibi gönül açıcı bir bahçe yoktur.

⁶⁰³ Ey vaiz! Keyif ehli, senin meclisine gitmez. (Çünkü) ağlamış yüzünü (görmeye) kimse hevesli değildir.

⁶⁰⁴ Bu beyitte kapalı olarak söylediğini Bâkî, bir başka beytinde daha açık bir şekilde ifade etmiş ve şarap damlalarını “sübha-i mercân”, yani mercan tespihe benzetmiştir. Dolayısıyla şairin dilinde mercan tespihin şarap olduğu rahatlıkla söylenebilir: *Câm-ı mey katreleri sübha-i mercân olsun / Gelüñüz zerk u riâyadan idelüm istigfâr* k. 18/24

normal şartlarda vaiz yahut zahit tipinin sembolüyken, Bâkî'nin orijinal yaklaşımıyla şarap damlaları mercan tespih tanelerine benzetilmiş ve rindliğin simgesi olarak kullanılmıştır. Şiirde şairin aynı zamanda âşık rolünü benimsediği göz önünde bulundurulacak olursa, mercan tespihin bir yandan kanlı gözyaşı damlalarını temsilen kullanıldığı⁶⁰⁵ da uzak bir çağrışım olarak zihinlerde yerini alacaktır. Beyitteki ifadelerle bir yandan Kur'an-ı Kerîm'de geçen "esâtîrü'l-evvelîn"e gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır.⁶⁰⁶

Koyup tesbîh-i mercânı seni kim dinler ey vâ'iz
*Mufasssal kıssa başlarsın garîb efsâne söylersin*⁶⁰⁷ g. 361/3

Sıkıcı gelmesi nedeniyle vaizin vaazlarına katlanmak hayli zordur. Bu bakımdan Bâkî, "her cuma kürsüye çıkması gam değil, fakat bari bayramda çıkmasa" diyerek onun sohbetinden kurtularak bir an evvel bayramı yaşayabilmeyi istemektedir. Şarap müptelalarının, bir aylık oruç müddetinde içemediklerinden dolayı, bayram hilâlini dört gözle bekledikleri malumdur. Hilâlin görünmesi ve bayramın girmesiyle birlikte ilk işleri meyhane yoluna koyulmaktır. Dolayısıyla burada bayramda vaizin kürsüye çıkmasının istenmemesi, bir an evvel şarap içmeye gidebilme arzusundan kaynaklanır. Beyitteki ifade biraz temenni, biraz da "inşallah bayramda kürsüye çıkması nasip olmaz" şeklinde bedduaya yakın bir söyleyiş taşıması bakımından dikkat çekicidir. "Bolayki" kelimesi; bari, keşke, hiç olmazsa, umulur ki, ola ki anlamlarında bir tabirdir.⁶⁰⁸

Vâ'iz çıkarsa kürsîye her cum'a gam degül
*Ammâ bolayki lutf ide bayrama çıkmaya*⁶⁰⁹ g. 474/3

⁶⁰⁵ Mercan tespih eski şiirde gözyaşlarına benzetilir: *Gel du'âya Hâletî zîrâ bizi irşâd idüp / Sübha-i mercânını gösterdi çeşm-i hân-feşân* k. 39/32 **Azmî-zâde Halefî**

⁶⁰⁶ "Hattâ o kâfirler sana geldiklerinde "Bu Kur'an eskilerin masallarından başka bir şey değildir" diyerek seninle tartışırlar." (En'âm, 25)

⁶⁰⁷ Vâiz! Uzun uzun hikâyelere başlar, tuhaf efsaneler anlatırsın. Mercan tespihi bırakıp seni kim dinler?

⁶⁰⁸ *Sünbül çemende şâne-i zülfüne reşk ider / Bolayki bâd-ı subh irişüp anı taraya* g. 246/3 **Mesîhî**; *Düşe Mecnûn bolay ki yanuma rûz-ı kıyâmetde / Anuñla söyleseydüm çekdiğüm âlâmı firkatde* g. 786/1 **Azmî-zâde Halefî**

⁶⁰⁹ Vaiz her cuma kürsüye çıkarsa gam değil. Fakat bari lutf edip de bayrama çıkmasa!

Yukarıdaki beyitte değinilmesi gereken bir diğer husus “cuma vaazı” uygulamasına yapılan çağrıdır. Eskiden hatipler minberde cuma hutbesini Arapça okurlardı. Halkın çoğu Arapça anlamadığından bilhassa selatin camilerinde devlet tarafından tayin olunan ve adına “cuma vaizi” denilen vaiz, cuma günleri namazdan sonra hutbeyi açıklayıcı vaaz verirdi.⁶¹⁰ Burada söz edilen vaiz, cuma vaizi olmalıdır. Gelibolulu Âlî’nin belirttiğine göre, cuma günlerinde, namazı kıldıktan sonra meyhaneye gitmek sarhoşların âdetiydi.⁶¹¹ Ancak şarap içmeye gitmek için cuma namazından sonra vaaza katlanmak bir nebze mümkünken, Ramazan’da bir ay uzak kaldıktan sonra bayram namazının ardından vaazı beklemek işkence olacağından şair böyle söylemiş olmalıdır.

Vâizden söz ederken son olarak vaaz meclisinin hafife alındığı bir beyti de burada zikretmek yerinde olacaktır. Şair yine şaşırtan ve yürekleri yerinden hoplatan bir üslûpla muhatabına, vaaz meclisine oturmanın pek büyük alçaklık olduğunu, irfan meyhanesinin sadrına yetişip de yücelik bulmak gerektiğini söyler. Vaaz meclislerinde vaiz kürsüde, dinleyenler ise yerde otururlar.⁶¹² Burada hakaret gibi görünen söyleyiş, aslında şiirin nüktесinden anlayanlar için gerçeğin espirili bir dille ifadesidir. Çünkü vaaz meclisinde hakikaten çok alçakta oturulur. “Sadr” bir meclisin en kıdemli yerini ifade eder; bu da genellikle mekânın giriş kapısının tam karşısı konumundadır.⁶¹³ “Sadr-ı meyhâne” ise meyhanelerde itibarlı müşteriler için ayrılan özel bölüm olmalıdır. Burası genellikle ana mekândan yüksekte, birkaç basamakla çıkılan balkona benzer bir kısımdır. Ancak şair “meyhâne-i irfân” ibaresiyle ne tür bir meyhaneden söz ettiğinin ipucunu bizlere verir. Buradaki meyhane zahîrî manadaki meyhane değil, kişinin kendi gönlü yahut âriflerin bulunduğu meclistir. Gönül meyhanesini veya âriflerin meclisini mesken edinenler, ilahî lütuf ve tecellîlerle akılların hayal edemeyeceği yüksek mertebelere erişebilirler.

⁶¹⁰ Pakalın, **a.g.e.**, s. 310.

⁶¹¹ Mehmet Şeker (haz.), **Gelibolulu Mustafa Âlî ve Mevâ’idü’n-nefâis Fî Kavâ’idi’l-Mecâlis**, Ankara, TTK, 1997, s. 217.

⁶¹² Stephan Gerlach Ayasofya’ya gittiğinde gördüğü bir vaaz meclisini tasvir ederken şu gözlemleri nakleder: “Ayasofya’nın içinde bir Türk din hocası kalabalık bir dinleyici kitlesi önünde bir şeyler okuyordu. Dinleyicilerin hepsi yere diz çökmüşlerdi, hoca ise yüksekçe bir kürsüde yer almıştı. Hoca, Muhammed’in adını her andığında, dinleyiciler hep bir ağızdan , “Haaa” diye bağırıyorlardı.” (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 179.)

⁶¹³ Tavernier padişahın arz odasını tasvir ederken kapının tam karşısına padişahın tahtının yerleştirildiğini gözlemleri arasında aktarır: “Burası, mermer sütunlar üstüne oturtulmuş, oldukça güzel kubbeli bir yapı. Tam ortasında, bir havuza dökülen küçük bir fıskiye görülüyor. Odanın her tarafı açık ve dipte, kapının tam karşısına, padişahın tahtı yerleştiriliyor. (Tavernier, **a.g.e.**, s. 75.)

Meclis-i va'za oturmak katı alçaklıkdur

*Sadr-ı mey-hâne-i 'irfâna yitiş rif'at bul*⁶¹⁴ g. 307/4

Vaiz tipi, cennet - cehennem kaygısı taşımasıyla bilinir. Âşık tipinin herhangi bir beklentisi olmaksızın yalnızca sevgilinin cemaline iştîyak duymasının aksine o, ibadetlerini, karşılığında cenneti umarak yerine getirir. Vaazlarında da cennet ve cehennemi ballandırarak ve abartarak anlatmasıyla meşhurdur. Bâkî, bir beytinde vaizin cennet iştîyakıyla sevinerek tek taklada meclisin ortasına atıldığını söyler. “Mu'allak” takla anlamındadır. Takla atmak, bugün de olduğu gibi sevinmenin ifadesidir. Burada vaizin, cenneti coşkun biçimde anlatırken, heyecan ve şevkten hareketlerine hakim olamayıp kendisini meclisin ortasına attığı anlaşılmaktadır. Gerçekte şairin asıl alaya aldığı mesele onun, ibadetlerini cennet beklentisiyle yapmasıdır. Yani, cennet bahsi geçtiğinde nasıl da hemen sevinçten kendinden geçiyor, diyerek alaylı bir dille onu yermektedir. Diğer yandan “mu'allak” kelimesiyle aynı zamanda halkı güldürmek için türlü şarlatanlıklar eden, gösteriye taklalar atarak çıkan bir hokkabaz imajı çizerek dolaylı yoldan vaizin şarlatan olduğunu ima etmektedir. Beyitteki “şâdîlig eylemek” tabiri de bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Nitekim bu tabir sevinmek, neşelenmek anlamı dışında şebeklik, şaklabanlık etmek gibi manalara da gelir.⁶¹⁵

Bihîşt şevkına şâdîlig eyleyüp vâ'iz

*Miyân-ı meclise atıldı yek mu'allakda*⁶¹⁶ g. 444/4

⁶¹⁴ Vaaz meclisine oturmak büyük alçaklıktır. İrfan meyhanesinin sadrına eriş, yücelik bul!

⁶¹⁵ Furkan Öztürk, **a.g.e.**, s. 1048. “Şâdî” kelimesinin maymun, şebek anlamı için bkz. Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 703. Bâkî'nin rakip için söylediği bir başka beytinde de söz konusu tabirin bu anlamına gönderme yapılmıştır. Beyitte “şâdîlig eylemek” tabiri ve uğurlu, kutlu anlamına gelen “meymûn” kelimesiyle maymun adlı hayvana da çağrışım yapılarak rakibe hakaret edilmektedir: *Bâkiyâ şâdîlik eyleyse 'aceb mi agyâr / Çarh anuñ tâli'ini gör nice meymûn itdi* g. 491/7

⁶¹⁶ Vâiz cennet iştîyakıyla sevinerek tek taklada meclisin ortasına atıldı.

2. MİMARÎ

2.1.Mimar

Bir beyitte lütuf mimara benzetilmiştir. Kadızâde Ahmed Çelebi için yazdığı kasidesinde Bâkî, onun lütfunun mimarıyla kendi yücelik kasrının gökyüzünün üzerine yahut yüzeyine (sath) gölge salacağını söyler. Kasidelerin yazılış amaçları, padişah veya devlet büyüklerinden himaye ve destek görmektir. Şairler bu şekilde daha iyi yerlere gelme, daha fazla üretme ve ün kazanma imkânına kavuşabileceklerini düşünürler. Beyitteki ifadeye göre Kadızâde'nin himaye ve himmetiyle şairin şöhreti ve değeri artacaktır.

Rif'atun kasrı sala sath-ı semâya sâye
Eger olursa aña bâni-i lutfuñ mi'mâr¹ k. 25/38

2.2.Dinî Mimari

2.2.1. Cami

Arapça “cem” kökünden gelen ve toplayan, bir araya getiren anlamındaki “câmi” kelimesi başlangıçta sadece cuma namazı kılınan büyük mescidler için kullanılan “el-mescidü'l-câmi” tamlamasının kısaltılmış şeklidir.² Daha sonra, içinde cuma namazı kılınan ve hatibin hutbe okuması için minber bulunan mescidler cami, minberi bulunmayan yani cuma namazı kılınmayan küçük mâbedler ise sadece mescid olarak anılır olmuştur.³ Osmanlılarda padişahlar tarafından yaptırılan büyük camilere selâtin camileri, vezirler ve diğer devlet ricâli tarafından yaptırılan orta büyüklükteki camilere sadece cami, küçük olanlara da mescid denilmiştir.⁴

¹ Eğer senin lütfunun bina inşa edicisi ona mimar olursa, yüceliğimin kasrı gökyüzü üzerine gölge salar.

² Ahmet Önkal – Nebi Bozkurt, “Cami”, **DİA**, c. 7, İstanbul 1993, s. 46.

³ a.y.

⁴ Semavi Eyice, “Câmi”, **DİA**, c. 7, İstanbul 1993, s. 56.

Eskiden camiler kandillerle aydınlatılıyordu. Camilerin kubbesinden aşağı sarkan ve beyitlerde “çember-i kandîl” olarak anılan⁵ eşit aralıklarla dizili kandillerle donatılmış demir çemberlerle ilgili Fransız seyyah Tavernier, gözlemlerini şu şekilde aktarır:

“Caminin kubbesinin ortasında büyük bir demir çember var; Venedik kristallerinden yapılmış birçok kandil bu çemberden sarkıyor; iki koridor boyunca da kandiller asılmış; buna karşılık camilere ne altın ne de gümüş sokulmasına izin veriliyor. Kandiller yalnızca yatsı namazı sırasında yakılıyor ve kristallerden süzülen ışık çok güzel bir görüntü sağlıyor.”⁶

Aşağıdaki beyitte felek, sevgilinin aşkının camisinde bir kandile benzetilerek güneş bu kandilin fitili gibi hayal edilmiştir. Ateş, parlaklık ve yakıcılık bakımından güneş ve kandil fitili arasında ilgi kurulmuştur. Feleğin kandile benzetilmesi ise mavi rengiyle camı, sırçayı anımsatması ve güneşi içinde tutuyormuş izlenimi vermesiyle ilgilidir. Diğer yandan beyitte feleğin (çarh) kandile benzetilmesine nazaran burada kandil ile kandil çemberinin kastedildiği yahut en azından buna çağrışım yapıldığı düşünülebilir.⁷ Camilerdeki kandil çemberlerinin yuvarlak şekli bakımından feleği, kandillerin de başta güneş olmak üzere diğer gök cisimleri ve yıldızları anımsattığı açıktır.

Câmi‘-i ‘aşkında yâruñ çarh bir kandîldür
Âfâtâb-ı ‘âlem-efrûz aña bir rûşen fetîl⁸ g. 285/3

Mihrap camilerde kible yönünü belirten ve imamın namaza durduğu yerdir. Kible duvarından içeri kavisli bir girinti biçimindedir. Mahiyeti gereği mihrap

⁵ Bu çemberler kubbenin göbeğine asılı büyükçe bir avizenin etrafında ve caminin genişliği nispetinde gittikçe büyüyerek açılır, bunlara da içinde yağ bulunan cam fanuslar eşit aralıklarla ve ince üçlü zincirlerle asılırdı. (Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 63.) Çember-i kandîl ile ilgili bazı örnek beyitler: *Top âyinedür çenber-i kandîl içine yâ / Zencîr-i sanâyi‘le asubdur yed-i imkân g. 1154/2 Zâtî; Câmi‘ içre çenber-i kandîl olup girdâb-ı seyl Nice kandîl-i habâb aña dizildi bî-tınâb k. 12/5 Gani-zâde Nâdirî*

⁶ Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, çev. Teoman Tunçdoğan, ed. Necdet Sakaoğlu, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 130.

⁷ Pakalın “kandil” maddesinde camilerde kubbeden aşağı asılan kandillerle donatılmış avizelere de kandil yahut kandillik denildiğini belirtir. (Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 2, İstanbul, MEB, 1971, s. 158.)

⁸ Sevgilinin aşkının camisinde felek bir kandil; dünyayı aydınlatan güneş ona parlak bir fitildir.

caminin en süslü kısmını teşkil eder.⁹ Şiirde genellikle kaş mihraba benzetilir. Bâkî, sevgilinin kaşının kemerini görelî beri aşk ehlinin mihraba dahi baş eğmediğini ifade eder. Burada şair, şiirde gelenek hâlini alan melâmî tavır gereği okuyanları şaşırtmak için neredeyse küfürle itham edilebilecek sözler söyleme âdetine uyarak sevgilinin kaşı yanında mihrabı bile hiçe saydığını belirtmiştir. Mihrap, zahirî manada ele alındığında kuru bir duvar girintisinden ibarettir. Allah'ın huzurunda olduğunun bilincinde olmayan kimseler mihraba karşı eğilirler. Oysa âşıklar gerçekte Allah'ın huzurunda rükû ve secde ettiklerinin bilincindedirler. Sevgilinin kaşı ile kastedilen, mihrabın hakikî manasıdır. Şair gerçekte buna atıfta bulunarak görünürde muhatabını şüpheye düşürmektedir.

Tâk-ı ebrû-yı nigârı görelî ey Bâkî

Ser-fürû kılmadı 'aşk ehli dahi mihrâba'¹⁰ g. 436/5

Mihraplarda kandiller asılı olurdu. Şair, sevgilinin kaşının üzerinde saçıyla alnını görenlerin mihrapta nurdan kandil asılı olduğunu zannettiklerini söyler. Beyitte kaş mihraba, saç kandilin asılı olduğu ip veya demire, aln ise kandile benzetilmiştir.

Kaşuñ üzre târ-ı mûyuñla cebînüñ gördiler

Nûrdan kandil asılmış sandılar mihrâbda'¹¹ g. 450/3

Minber, mihrabın sağ tarafında, bir kapı kemerinin arkasından basamakla çıkılan ve en üst noktasında dört ince sütun veya direğe oturan bir külah ite örtülmüş loca biçiminde “köşk”tür. Başlangıçta yalnız cuma namazı kılınabilecek büyük camilerde bulunurken sonraları en ufak mahalle mescidlerine bile konulan minberler, itinalı bir işçilikle işlenmiş ahşap veya mermerden yapılmışlardır.¹²

Minber, vaiz veya hatibin çıkıp vaaz verdiği yerdir. Bu bakımdan bir beyitte vaizle birlikte zikredilmiştir. Vaiz şarap içene münafık demekte, şair de buna karşılık

⁹ Eyice, **a.g.m.**, s. 56-57.

¹⁰ Ey Bâkî! Sevgilinin kaşının kemerini görelî beri aşk ehli mihraba dahi baş eğmedi.

¹¹ Kaşının üzerinde saçının teliyle alnını gördüler (de) mihrapta nurdan kandil asılmış zannettiler.

¹² Eyice, **a.g.m.**, s. 57.

münafıklık zamanıdır diyerek şarap içmeye gönderme yapmakta ve klâsik âşık - vâiz tipi çatışması sergilenmektedir. (Beytin youmu için ayrıca bkz. Vâiz mad.)

Müdâm içen münâfıkdur dimiş minberde bir vâ'iz
*Ne çâre hey müselmânlar münâfıklık zamânıdır*¹³ g. 181/3

Aşağıdaki beyitte caminin iç mekânının dışındaki bir mimarî unsur olan minarenin sevgilinin yüce boyuna kıyam ettiği için mescidin içine girmediği belirtilmiştir. Ayakta durmak anlamına gelen “kıyâm” aynı zamanda namazın rükünlerinden biridir. Yukarıda g. 436/5’te sevgilinin kaşı durukten mihraba eğilmemekten bahseden söyleyişe benzer bir tavrın sergilendiği beyitte kaş ve eğilmek arasındaki ilgi bu kez boy ve kıyam arasında kurulmuş ve minarenin konumu hüsn-i talile dayandırılarak yorumlanmıştır.

Kıyâmı kâmet-i bâlâña eyler
*Anun’çün mescide girmez menâre*¹⁴ g. 468/6

2.2.2. Tekke (hânkâh)

Farsça dayanacak yer demek olan “tekye” tasavvuf erbabının oturup kalkmalarına, sülûk çıkarmalarına, âyin yapmalarına mahsus yere denir. Osmanlı Devleti’nin kuruluş döneminde tekkeler sosyal, ekonomik, moral, ilmî, hatta siyasî fonksiyonlar icra ediyorlardı. Küçük tekkelere “zaviye”, büyüklerine “hânkâh”, “dergâh”, merkezî pozisyonda olanlara da “âsitâne” denir.¹⁵

Tekkeler dünyadan elini eteğini çekmiş dervişlerin mekânıdır. Burada yalnızca ibadet edilip Allah ile meşgul olunur. Bâkî, gönlünün kadeh gibi kesret meclisinden çekildiğini ve vahdet tekkesinde uzleti seçmesi gerektiğini söyler. Kalabalıklığı dolayısıyla meclis kesreti, inzivaya çekilenlerin yeri olması bakımından tekke uzleti temsil eder. Kadehin kesret meclisinden çekilmesi, rintler halkası içinde

¹³ Bir vaiz minberde şarap içen münafıktır demiş. Ne çare ey Müslümanlar, münafıklık zamanıdır.

¹⁴ Minare, senin yüce boyuna kıyam ettiğinden mescide girmez.

¹⁵ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul, Anka Yayınları, 2004, s. 646.

dolaştırılıp içilmesiyle ilgili olmalıdır. Vazgeçmek, bırakmak anlamındaki “çekmek” fiili aynı zamanda içmek anlamındadır.

Bezm-i kesretten çekildi câm-veş Bâkî gönül

Tekye-i vahdetde ‘uzlet ihtiyâr itsem gerek’¹⁶ g. 273/5

Tekke ve dergâhlarda gece gündüz yanan ve kimi zaman gerek yardım gerekse adak için para atılması işlevi gören mumlara işareten tekke ve mum kavramları şiirde birlikte geçer. (bkz. Tasavvufî ve Bâtınî Hayat > Er Çerâğı ve Dilenme) Bâkî, bir beytinde gam gecesinde perişan gönüllülere aşk tekkesini süsleyen yarası fitilinin meclisi aydınlatan mum olarak yeteceğini dile getirir. Marjinal âşıkların vücutlarında açtıkları yaralar ve bu yaralara fitil koyup yakmalarından hareketle geliştirilen hayalde yara, tekkede yanan bir muma benzetilerek perişan gönüllülerin meclisini aydınlattığı ifade edilmiştir. Aşk tekkesinin âşığın vücûdunu, zahîrî varlığını yahut âşıkların bir arada bulunduğu meclisi temsil ettiği düşünülebilir. Beyitte perîşân ve cem‘ kelimeleri arasında tezat yapılmıştır.

Gam şebinde Bâkıyâ besdür perîşân-dillere

Hânkâh-ı ‘aşk-ârâ dâgum’¹⁷ fefîli şem‘-i cem‘¹⁸ g. 225/5

Tekkeler aynı zamanda birer misafirhane işlevi görüyordu. Gezici derviş grupları veya taşradan gelen dervişler buralarda konaklayıp yeme içme imkânı bulabiliyordu. Bununla birlikte buralar evsiz barksız kimselerin de zaman zaman gelip misafir olduğu, himaye edildiği yerler durumundaydı. Aşağıdaki beyitte gönül ve can sevgilinin aşkı tekkesinin misafirleri olarak nitelendirilmiştir. Aşk tekkesi, bütün tekkeler gibi evbaştan ve kallâştan boş değildir. Tekkeler her türlü kimsenin uğrak yeridir. Ayak takımı, ayyaş ve sefih kimseler anlamındaki evbâş ve kallâş kavramları aynı zamanda derviş ve harâbâtî kimseleri temsilen kullanılır.¹⁹

¹⁶ Bâkî! Gönül kesret meclisinden kadeh gibi çekildi. Vahdet tekkesinde uzleti seçmeliyim.

¹⁷ Divanda “Hânkâh-ı ‘aşk arada gam” şeklinde okunmuş olan ibare “Hânkâh-ı ‘aşk-ârâ dâgum” şeklinde düzeltilmiştir.

¹⁸ Ey Bâkî! Aşk tekkesini süsleyen yaramın fitili, dert gecesinde perişan gönüllülere meclisi aydınlatan mum olarak yeter.

¹⁹ Bâkî’nin şu beytinde “evbâş” fena ehlini kastetmek üzere kullanılmıştır: *Müstedâm ola fenâ kûyinuñ evbâşları / Kim olur bir biri yolunda fidâ başları* g. 483/1

Hânkâh-ı ‘aşkuñuñ mihmânlarıdır cân u dil
*Tekyedür hâlî degül evbâşdan kallâşdan*²⁰ g. 376/4

Bir başka beyitte gönül tekkeye, gönüle bir biri ardınca gelen dert ve sıkıntı ise misafire benzetilmiştir. Tekkelerde nasıl misafir üstüne misafir geliyorsa gönüle de gam ve keder peş peşe, birbiri ardınca gelip gitmektedir. Ancak dert ve kederle menevî yönden inkişâf etme imkânı bulan âşık için bu durum sıkıntı oluşturacak bir şey değildir.

Gam degül gelse dile Bâkî pey-â-pey derd ü gam
*Eksük olmaz tekyedür mihmân mihmân üstine*²¹ g. 438/6

Zülfikâr Hz. Ali’nin kılıcının ismidir. Aşağıdaki beyitte tekke duvarlarında Zülfikâr resimleri bulunmasına işaret edilmektedir. Kahraman ve savaşçı özelliği olan birine yazıldığı anlaşılan gazelin beytinde şair, gönül ehlinin, onun kılıcını Zülfikâr resmi gibi dünya tekkesinin duvarına çizmesini istemektedir. Bu ifadeyle aynı zamanda kahramanlık gösteren kimselerin kılıçlarının duvarlara asılarak teşhir edilmesi âdetine de çağrışım yapılmaktadır.

Tîgî resmin ehl-i dil mânend-i şekl-i Zü’l-fekâr
*Hânkâh-ı ‘âlemüñ nakş eylesün dîvârına*²² g. 407/6

2.3.Sivil Mimarî

2.3.1. Ev (hâne)

Aşağıdaki beyitte züht yahut zâhitlik çürük temelli bir binaya benzetilerek aşk, sağlamlaştırılması gereken bir ev olarak düşünülmüştür. Eski şiirde klâsikleşmiş aşk - zühd zıtlığının dile getirildiği beyitte zühd yerine aşka önem vermek gerektiği mesajı veren şair kendisine aşk evinin temelini sağlamlaştırması gerektiğini söyler.

²⁰ Can ve gönül senin aşkının tekkesinin misafirleridir. Tekkedir evbâştan kallâştan boş değildir.

²¹ Bâkî! Dert ve keder gönüle peş peşe gelse gam değildir. Tekkedir, misafir üstüne misafir eksik olmaz.

²² Gönül ehli, kılıcının resmini Zülfikâr şekli gibi dünya tekkesinin duvarına nakş etsin (çizsin).

“Esâs” temel anlamındadır. Zayıf temelli anlamındaki “süst-bünyâd”a karşılık “üstivâr etmek” sağlamlaştırmak demektir.

Eyleyüp zühdüñ binâ-yı süst-bünyâdın harâb
*Hâne-i ‘aşkuñ esâsın üstivâr itsem gerek*²³ g. 273/4

2.3.1.1. Duvarların Kumaşla Kaplanması

Eskiden kapılarda kalın kumaş perdeler bulunmasının yanında, duvarlar da kumaşlarla kaplanabiliyordu. Padişahın hazinesini anlattığı bölümde Tavernier buradaki değerli silahlardan bahsederken “Lal rengi kumaşla kaplı bir duvarda ilgi çekecek kadar bakımlı birçok Türk tarzı silah, yaylar, oklar, değirmi kalkanlar, çok iyi bir işçilikle yapılmış gürzler görülüyor; bunların çoğu oldukça pahalı parçalar.”²⁴ notunu düşmüştür. Bu satırlardan o dönemde bilhassa saltanat alameti olarak yaygın biçimde kullanılan kırmızı rengin duvar kaplama kumaşlarında da tercih edildiği anlaşılmaktadır. Yine aynı âdetin farklı bir versiyonu olarak Stephan Gerlach, ziyaret ettikleri paşaların konuklarını kabul ettikleri odaların duvarları ve yerlerinin tümüyle güzel halılarla kaplı olduğunu²⁵ söyler. Günümüzde Anadolu’nun birçok yerinde duvarların dekoratif amaçlı olarak halıyla kaplanması âdeti de bu geleneğin izlerini taşımaktadır.

Bâkî Feridun Bey’in sarayı için yazdığı kasidesinde sarayı, kapı ve duvarlarının değerli kumaşlarla süslenmesi bakımından, güzel elbiseler giymiş gümüş bedenli bir güzele benzetir. Sarayın kapı ve duvarları baştan başa atlas ve dîbâ gibi değerli kumaşlarla süslenmiştir. Baştan başa anlamına gelen “ser-â-ser” de aynı zamanda değerli bir kumaş isimidir. Eskiden kumaş, oldukça değerli bir meta olduğundan önemli bir zenginlik göstergesiydi. Burada duvarların o günün en değerli kumaş çeşitleriyle kaplanarak süslenmesi maddî gücün boyutunu göstermesi bakımından önemlidir.

Libâs-ı hüsn ile bir şûh-ı sîm-endâma dönmişdür

²³ Zahitliğin çürük binasını yıkıp, aşk evinin temelini sağlamlaştırmalıyım.

²⁴ Tavernier, *a.g.e.*, s. 90-91.

²⁵ Stephan Gerlach, *Türkiye Günlüğü 1573-1576*, c. 1, ed. Kemal Beydilli, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 218.

Der ü dîvârî zeyn olmuş ser-â-ser atlas u dîbâ²⁶ k. 27/9

2.3.1.2. Erkân

Erkân destek, direk, sütun anlamındadır. Sultan III. Murad'ın Şirvan'ı fethi üzerine yazılmış bir gazelinde Bâkî, “feleklerin çatısı durdukça, senin ömür binanın sütunları / direkleri ayakta kalmaya devam etsin” diyerek padişaha dua eder. Ömür bir binaya benzetilerek bina direği anlamında “erkân” kelimesi kullanılmıştır.

*Du'ası Bâkî-i üftâdenüñ ol kim kıyâm itsün
Felekler sakfı turdukça binâ-yı 'ömriñ erkânı²⁷ g. 546/8*

2.3.1.3. Kapı Halkası

Eskiden kapılarda, üzerinde çeşitli şekil, figür ve motifler bulunan halka ve tokmaklar olurdu. Kapı halkaları basit olarak kapıyı tutup çekme işi yanında süsleme fonksiyonuna da sahipti. Hilâl için türlü tanımlamalar yaptığı kasidesinin bir beytinde Bâkî, hilâli kapı halkasına benzetmiştir. Halkanın altını anımsatan rengi, içi boş ve yuvarlak görünümü nedeniyle hilâl ile aralarında ilgi kurulmuş olmalıdır. Beyitte gökyüzü bir kapı, hilâl de onun halkası gibi düşünülmüş ve Allah'ın gök kapılarını açtığı hayal edilmiştir. Bu ifadelerle aynı zamanda bazı mübarek gecelerde gönül gözü açık olanlar tarafından gök kapılarının açıldığının görülmesine işaret edilmektedir.

*Götürdi perdeyi gözden görindi halka-i der
Bu gece gök kapusın açdı Bârî-i Müte'âl²⁸ k. 20/12*

Bugün de aynı uygulama devam ettirildiği gibi herhangi bir nedenle açılması ve girilmesi istenmeyen mekânların kapıları mühürlenir. Mühürleme esnasında kapı halkası ip veya bir telle bağlanıp üzerine mum akıtılır ve mühür vurulur. Sadrazam

²⁶ Kapısı ve duvarının baştan başa atlas ve dîbâ ile süslenmesiyle (Feridun Bey'in sarayı) güzellik elbisesi giymiş gümüş tenli bir güzele benzemiştir.

²⁷ Zavallı Bâkî'nin duası şudur ki; feleklerin çatısı durdukça senin ömür binanın direkleri ayakta kalsın.

²⁸ Gözden perdeyi götürdü, kapı halkası göründü. Bu gece Yüce Yaratıcı gök kapısını açtı.

Ali Paşa için yazdığı kasidesinde Bâkî, kerem, yani cömertlik kapısının açılışını onun kapısına bağlayıp ondan bilmek gerektiğini söyleyerek, “Kim bunu böyle bilmezse ihtiyacı olduğunda her kapı halkası onun eline mühürlüdür.” demiştir. Sadrazamın cömertlik ve bağışını bütün cömertliklerin üstünde tutan şair, bu anlamda ondan başka gidilecek bir kapı olmadığını ısrarla vurgulamaktadır.

*Feth-i bâb-ı keremi her ki kapuñdan bilmez
İhtiyacı eline halka-i her der hâtem²⁹ k. 19/36*

2.3.1.4. Kapı Kanadı (mısra')

Bâkî Feridun Bey'in sarayını tarif ettiği kasidesinin bir beytinde iki yanında güzel, ölçülü ve gönül çekici iki kapı kanadı ile gönül açıcı kutlu sarayın gösterişli bir girişi olduğunu söyler. Beyitte kullanılan kelimeler aynı zamanda şiire ait terimler olmalarıyla dikkat çeker. Bilindiği üzere kapı kanadı anlamına gelen “mısra” kelimesi beyitlerin her bir dizesine, giriş yeri anlamına gelen “matla” ise gazellerin ilk beytine verilen isimdir. “Matla’-ı garrâ” da her iki mısraında kafiye bulunan beyit anlamındadır. Görüldüğü üzere şair sarayın mimarisini överken bir yandan kendi beyitlerine gönderme yapmayı da ihmal etmemiştir.

*İki mısra' iki yanında hôş mevzûn u dil-keşdür
Der-i devlet-serây-ı dil-güşâ bir matla’-ı garrâ³⁰ k. 27/3*

2.3.1.5. Kapı Perdesi

Eskiden kapılara kalın kumaşlardan perde asılırdı. Bu perdeler dekoratif amaçlı olmanın yanında mahremiyete önem veren bir toplum için içerisinin doğrudan görünmemesini de sağlıyordu. Alt ve üst taraflarına geçirilmiş tahtalar sayesinde perdeler düz ve daima kapalı dururlardı.³¹ Feridun Bey'in sarayının tasvir edildiği kasidede sarayın kapısının, münakkaş perdesiyle iffetli bir sevgili gibi kendi özel

²⁹ Kim kerem kapısının açılışını senin kapından bilmezse onun ihtiyacı eline her kapı halkası mühürlüdür.

³⁰ İki yanında güzel, ölçülü ve gönül çekici iki kapı kanadı ile gönül açıcı kutlu sarayın kapısı gösterişli bir giriştir.

³¹ Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, MEB, 1983, s. 950.

haremine geçit vermediğini ve olur olmaz herkese açılmadığını ifade eder. “Münakkaş perde” ibaresi kapı perdesinin nakışlı ve desenli olduğunu göstermektedir. “Münakkaş” aynı zamanda bir çeşit kumaş ismidir.³² Dolayısıyla burada münakkaş kumaşından bir kapı perdesinden söz edildiği de düşünülebilir. Özel hareme geçit vermeyip herkese açılmaması ifadesi, kapı perdelerinin mahremiyet amaçlı kullanıldığını vurgular görünmektedir. Buradaki “perde”, çizilen mahremiyet tablosu ve “nigâr-ı pâk-dâmen” ibaresiyle birlikte pee anlamını da çağrıştıracak biçimde başarıyla kullanılmıştır. (bkz. Pee)

Harîm-i hâsa yol virmez açılmaz şahs-ı nâ-dâna
*Nigâr-ı pâk-dâmendür münakkaş perdesi gûyâ*³³ k. 27/4

2.3.1.6. Kubbe (günbed), Kemer (eyvân, tâk)

“Günbed” kubbe anlamındadır. “Tâk”, kavis, yuvarlaklık ve kubbe anlamlarına gelir.³⁴ “Kemer” de tâk ile aynı manada kullanılır. Osmanlı mimarisinde kubbe ve kemerler yaygın biçimde altın varak ve serpmeye çiçek motifleriyle süslenirdi. Tavernier’in Topkapı Sarayı’nda doğancıbaşının kaldığı daireye dair gözlemleri, tavan ve duvar süslemelerinin görkemini yansıtmaları bakımından kayda değerdir:

“Doğancı içöğlanlarına ayrılan yerin hiçbir olağanüstü ve güzel yanı yoktur; ama, doğancıbaşıya ait iki oda epey görkemlidir ve saraydaki hiçbir odada olmadığı kadar gösterişli eşyalarla döşenmiştir. Giriş olarak kullanılan oda daha küçüktür. Her iki oda da siyah ve beyaz mermer döşelidir. Her ikisinin de tavanına yıldızlı ve boyalı çiçek resimleri serpiştirilmiştir. Ne var ki, ikinci odanın tavanı daha gösterişlidir: her biri kendi karesi içinde ve bütünüyle altın yıldızlı büyük kabartma çiçekler halinde yapılmışlardır. Duvarlar da altın yıldızın esirgenmediği güzel bir ahşap işçiliğiyle kaplıdır.”³⁵

³² Kadifenin desenlisine münakkaş adı verilir. Kadife-i münakkaş-ı Bursa adında 15. yüzyıla ait bir kumaş bulunmaktadır. Bilinen anlamı dışında münakkaş; “renkli dokuma motifleriyle bezeli kumaşlar ve altın, gümüş ve iplikle işlenmiş arşın kumaş” şeklinde tanımlanmıştır. (Barış Dağlı, “Kelime Kazanımı Üzerinde Bir Araştırma (Kıyafet ve Kumaş Adları Örneği)”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 2007, s. 202.)

³³ Özel haremine geçit vermez, kendini bilmez kişilere açılmaz. (Feridun Bey’in sarayı) münakkaş perdesi(yle) sanki iffetli bir sevgili gibidir.

³⁴ Arseven, **a.g.e.**, c. 4, s. 1901.

³⁵ Tavernier, **a.g.e.**, s. 124.

Kânûnî'yi övmek üzere Bâkî, feleği onun yücelik haremının altın işlemeli bir kubbesi, samanyolunu ise değerli taşlarla süslü bir kemeri olarak nitelendirir. “Zer-kâr” altın işlemeli anlamında olmakla birlikte altın işlemeli kubbe imajı (günbed-i zer-kâr), kubbelerin altın varaklarla süslenmesiyle ilgilidir. “Tâk-ı murassa” ibaresi ise süslemelerde kimi zaman değerli taşlar kullanılmasına işaret eder.³⁶ Gökyüzünün altın işlemeli bir kubbeye benzetilmesi, kubbemsi şekli olduğunun düşünülmesinden ve üzerindeki altın renkli yıldızlardan kaynaklanır. Samanyolu (kâh-keşân) da yine şekli ve parlaklığı bakımından değerli taşlarla süslü bir kubbe kemeri gibi hayal edilmiştir. Beyitte “kemer” kelimesi samanyolunun şeklini ifade etmek üzere kuşak vb. anlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda bina kemeri anlamına çağrışım yaparak “tâk” kelimesiyle de tanasüp oluşturur.

Harem-i kadrine bir günbed-i zer-kâr felek

*Aña bir tâk-ı murassa‘ kemer-i kâh-keşân*³⁷ k. 2/18

Aşağıdaki beyitte şair kendi şiirini överken kubbe ve kemerlerin üzerine ayet, şiir vb. birtakım yazıların yazılmasına işaret etmiştir. Kendisine seslenerek şiirini feleğe yazmasını söyleyen şair, böylelikle ona düşman olanların, yani hasım şairlerin şiir nasıl olurmuş göreceklerini ifade eder.

Bâkî bu şi‘ri safha-i çarh-ı berîne yaz

*Görsün felekde söz nic’ olur hasm-ı nâ-be-kâr*³⁸ g. 130/9

Aynı motif aşağıdaki beyitte de işlenmiştir. Şair, kader üstadının kaleminin, saltanatın büyük sarayının kemerini süslemek üzere, kendi güzel matla beytini buraya yazdığını söyler. “Eyvân” binaların ortasında bulunan ve iç avluya açılan üç tarafı kapalı, üstü tonoz örtülü mekânlara verilen isimdir.³⁹ Şiirde kemer, tâk ve eyvânla kastedilen hemen hemen aynı yapıdır.

³⁶ Değerli taşlarla süslü pencere imajı için bkz. Pencere mad. Aynı maddede süslemelerde altın varak ve değerli taşlar kullanımıyla ilgili Stephan Gerlach’tan alıntıya da bakılabilir.

³⁷ Gökyüzü (o padişahın) yüceliğinin haremine altın işlemeli bir kubbedir. Samanyolu kuşağı (ise) ona değerli taşlarla süslü bir kemerdur.

³⁸ Bâkî! Bu şiiri yüce feleğin üzerine yaz. Çekemeyen hayırsızlar söz nasıl olurmuş gökyüzünde görsünler.

³⁹ A. Engin Beksac, “Eyvan”, *DİA*, c. 12, İstanbul 1995, s. 12.

Kilk-i üstâd-ı kader kılmış bu garrâ matla'ı
*Zînet-i eyvân-ı kasr-ı kibriyâ-yı saltanat*⁴⁰ mus. 3/II-7

Bir başka beyitte kubbe ve kemerlerde yaygın bir süsleme motifi olan “şemse”ye işaret edilmiştir. Kalenderî ve Bektaşilerde bele takılan ve nefsi yenip dünya şehvetlerinden ayrılmayı sembolize eden pâleheng (bkz. Derviş Çeyizi > Pâleheng) hakkında yazdığı bir gazelinin beytinde Bâkî, kemer üzerindeki pâlehengi görenlerin, güzellik sarayının latif kubbesine çizilmiş bir şemse olduğunu zannedeceklerini söyler. Pâleheng, yuvarlak şekli üzerinde On İki İmam'ı temsilen on iki çıkıntısıyla görünüm açısından tam anlamıyla güneşi anımsatır. Kimi zaman değerli taşlarla süslendiği de düşünülecek olursa ılık saçan bir güneş gibi hayal edilmemesi mümkün değildir. Bu bakımdan güneş motifli bir süsleme unsuru olan şemseye benzetilmiştir. Beyitte “tâk”, kubbe veya kubbe kemeri anlamında kullanılmış olmalıdır. Ev, bark, ocak anlamına gelen “hânümân” ise beyitteki tasvire bakıldığında saray veya köşk olarak anlaşılabilir. Bütün bir güzelliğin saraya benzetildiği beyitte pâlehengin üzerinde bulunduğu kemer âdetâ bu yapının tâkı olarak düşünülmüş ve pâleheng de o tâk veya kubbe üzerindeki bir şemseye benzetilmiştir.

Görenler ol kemerde Bâkıyâ tâk-ı melâhatde
*Yazılmış şemsedür dirler güzellik hânümânında*⁴¹ g. 448/5

Bâkî'nin mesel olmuş aşağıdaki meşhur beytinde de kubbelerin akustik özelliğine gönderme yapıldığı görülmektedir. Sesini bu âleme Davud gibi sal diyen şair, bu kubbede ebedî kalanın yalnızca hoş bir seda olduğunu belirtmiştir. Bilindiği üzere Davud peygamber sesinin güzelliği ile bilinir. Âvâze ve Dâvud kelimelerinin birlikte zikredilmesi bununla ilgilidir. Kubbede hoş bir seda kalması, insanın yapıp ettikleriyle bu dünyada iz bırakmasına, iyi ve güzel biçimde anılmasına işaret eder. Tıpkı sesin, akustığı iyi olan bir kubbede yankılanması gibi, fani olan insan da bu dünyadan göçtükten sonra yaşarken bıraktığı etkiyle anılacaktır. Bâkî de şair olarak

⁴⁰ Kader üstadının kalemi, bu güzel matla beytini saltanatın büyük kasrının eyvanına süs yapmıştır (süs olarak yazmıştır).

⁴¹ Ey Bâkî! (Pâlehengi) o kemerde görenler, güzellik sarayının güzel ve lâtif kubbesinde çizilmiş bir şemsedir, derler.

yüzyıllardan beri beğenilerek okunan şiirleriyle hoş bir seda bırakıp gitmiştir. Ebedî anlamındaki “bâkî” kelimesi aynı zamanda şairin ismini çağrıştırması bakımından özenle seçilmiştir.

Âvâzeyi bu ‘âleme Dâvûd gibi sal

*Bâkî kalan bu kubbede bir hôt sadâ imiş*⁴² g. 218/3

Sıra sütunlar veya sıra ayaklar üstüne dam veya tonoz yapılarak üstü örtülmüş ve önü açık olan sütunlu yol ve galeriye “revâk” denir.⁴³ Şiirde “tâk” ve “kemer” kavramlarıyla hemen aynı manada kullanılan revâk aşağıdaki beyitte pencere kemeri ve yuvarlaklığını kastedecek biçimde yer almıştır. Binaların iç avluya açılan üç tarafı kapalı, üstü tonoz örtülü mekânları anlamına gelen “eyvân” burada genel manada methedilen kişinin sarayı veya konağını kastetmek üzere kullanılmış olmalıdır. “Tâk” ise burada kubbe manasınadır. Kubad Paşa’nın sarayının kubbesi yücelik ve büyüklük bakımından gökyüzüne, divan penceresinin kemeri ise şekil bakımından hilâle benzetilmiştir.

Revâk-ı manzar-ı dîvânı tâk-ı eyvânı

*Hilâl-i burc-i sa‘âdet sipihr-i câh u celâl*⁴⁴ k. 20/18

Aşağıdaki beyitte “tâk”, yine kubbe anlamında kullanılmıştır. Beyte göre kader mimarı saadet kasrını inşa edince yahut inşa ettiğinden beri yüzük, o felek yücelikli kubbenin penceresi olmuştur. Yani vezirlik makamı kâinatın var olmasıyla birlikte sözü edilen kişiye verilmiştir. “Manzar” pencere anlamındadır.⁴⁵ Bu ifadelerle aynı zamanda mekâna aydınlık sağlaması bakımından kubbelerde pencere yer almasına işaret edilmiştir. Diğer yandan beyitteki pencere imajına bakılırsa, burada kafesli süslemeleri bulunan bir yüzükten söz edildiği düşünülebilir.

Tâ ki bennâ-yı kader yapıdı sa‘âdet kasrın

⁴² Sesini bu âleme Davud gibi sal. Bu kubbede ebedî kalan (yalnızca) hoş bir seda imiş.

⁴³ Arseven, **a.g.e.**, s. 1671.

⁴⁴ Sarayının kubbesi ululuk ve yücelik göğü, divanı penceresinin kemeri saadet burcunun hilâlidir.

⁴⁵ *Manzar-ı kasrdan ol meh-manzar / Nâz ile her yaña eylerdi nazar* b. 445 **Mostarlı Ziyâî, Şeyh San‘an Mesnevisi**

*Oldı ol tâk-ı felek-rif‘ate manzar hâtem*⁴⁶ k. 19/6

2.3.1.7. Pencere (manzar)

Eski saray mimarisinde kimi zaman pencerelerin değerli taşlarla süslendiği anlaşılmaktadır. Alman seyyah Stephan Gerlach kendisinin de içinde bulunduğu elçilik maiyetinin padişahla görüşmeye gidişini anlatırken sultanın oturduğu mekânı şöyle tarif eder:

“Padişah biraz yüksekçe bir yerde oturmaktaydı. Zaten oda ön tarafı alçak, gerideki bölümü yüksek olarak yapılmış ve zeminine halılar serilmişti, bunların üzerine oturuluyor ya da yatılıyordu. Bütün oda sırma ipliklerle dokunmuş halılarla kaplıydı. İçeri girenler bu halıların üstünde yürüyorlardı. Pencerelerine yer yer değerli taşlar yerleştirmişlerdi. Âdeta bir sahne (podium) gibi yüksekçe olan bölümün duvarları altın varakla kaplanmıştı.”⁴⁷

Hatıratının bir başka yerinde yine padişahın huzuruna çıkarılışlarını anlattığı satırları sultanın meclisinin görkemini anlatması bakımından kayda değerdir:

“Padişah, altın varak ve değerli taşlarla çok güzel süslemeli bir şöminenin yakınlarında biraz yüksekçe bir yerde oturmaktaydı. Altında sırma ipliklerle, incilerle işlenmiş, binlerce duka değerinde görkemli bir halı yayılıydı. Üzerine bastığımız zemin de ipek ve altın tellerle dokunmuş halılarla kaplıydı. Pencerelerde de değerli taşlar vardı.”⁴⁸

Feridun Bey’in sarayı için yazdığı kasidesinde Bâkî “câm” kelimesini hem kadeh hem de pencere anlamına çağrışım yapacak şekilde kullanmıştır. Beyitteki ifade her ne kadar câm, Cem, meclis, işret-hâne gibi kelimeler dolayısıyla ilk anlamıyla “değerli taşlarla süslü kadehlerle muhteşem güzellikte bir meclis” şeklinde anlaşılabilekse de, Feridun Bey’in sarayından söz ettiği için, değerli taşlarla süslü pencereleri olan bir meclis yahut salon olarak düşünölmeye de müsaittir. Böyle bir meclisi Cem, düşünöde bile görmemiştir.

Murassa‘ câmlarla bir ‘aceb şâhâne meclisdür

⁴⁶ Kader mimarı saadet kasrını inşa ettiğinden beri yüzük o felek yücelikli kubbeye pencere oldu.

⁴⁷ Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 221.

⁴⁸ **a.g.e.**, c. 2, s. 796.

*Düşinde görmedi Cem böyle 'işret-hâne-i zîbâ*⁴⁹ k. 27/5

Yukarıdaki beytin devamında yine iki anlamlı bir söyleyiş içeren beyitte bu kez “câm” kelimesi ağırlıklı olarak pencere anlamını çağrıştıracak biçimde yer almıştır. Beyte göre çılgın bülbül o gül renkli camı görüp, güllerle süslenmiş bir kafes zannederek sabah vakti şakımaya başlamıştır. “Câm-ı gül-reng” ibaresi, pencerelerin değerli taşlarla süslü olmasının yanı sıra renkli camlardan yapılmış olmasını ve çiçek motifleriyle bezenmesini çağrıştırmaktadır.⁵⁰ Bülbül bu pencereleri görünce -güle olan aşkı nedeniyle- güllerle süslenmiş kafes zannederek ötmeye başlar. Kuş kafeslerinin güllerle süslenmesine de gönderme yapılan beyitte kafes kelimesi aynı zamanda pencere kafesini çağrıştırması bakımından özenle seçilmiş görünmektedir.

Görüp ol câm-ı gül-rengi seherden eyler âhengi

*Sanur güllerle zeyn olmuş kafesdür bülbül-i şeydâ*⁵¹ k. 27/6

Nazar edilen, bakılan, görülen yer demek olan “manzar”, mimarî yapılar söz konusu olduğunda pencere anlamına gelir. Sadrazam Ali Paşa için yazdığı kasidesinde Bâkî, saadet kasrının penceresinden onun fikir ve görüşleri gibi gönül şenlendirici, güleç yüzlü bir güzelin belirmediğini ifade eder. “Sa’âdet kasrı” ile kastedilen, Osmanlı’da divan toplantılarının yapıldığı adalet kasrı olmalıdır. Bununla birlikte zaman zaman sadrazamın konağında yapılan divan toplantıları kastedilerek Ali Paşa’nın kendi sarayına gönderme yapıldığı da düşünülebilir. Adalet kasrının veya paşanın konağının, kısacası divan toplantıları yapılan mekânın penceresinden şimdiye kadar onun fikirleri gibi güleç yüzlü bir güzel daha görünmemiştir. Beyitteki benzetme, paşanın fikirlerinin yönetimi ve halkı memnun edici özelliğine vurgu yapmaktadır.

Manzar-ı kasr-ı sa’âdetden anuñ re’yi gibi

*Rûy göstermedi bir şâhid-i hurrem-dîdâr*⁵² k. 18/34

⁴⁹ Mücevherlerle süslü kadehlerle / camlarla hayret verici güzellikte bir meclistir. Cem rüyasında böyle güzel bir işrethane görmemiştir.

⁵⁰ *Mülevven gûne gûne şîşelerden / Hıtayî Rûmî yaprak câm-ı revzen* b. 246 **Ca’fer Çelebi, Hevesnâme**

⁵¹ Çılgın bülbül o gül renkli kadehi / camı görüp güllerle süslenmiş kafes zannederek sabah vakti şakımaya başlar.

2.3.1.8. Şehnişîn

Şehnişîn veya şahnişin eski Osmanlı mimarisinde evlerin sokak cephesindeki çıkmalarına verilen isimdir. Kelime anlamı itibarıyla padişahların oturmasına lâayık yer anlamına gelir.

Sevgiliyle birlikte olmak şüphesiz âşık için bahtiyarlık verici bir durumdur. Bu bakımdan ona yakın olanın meleklerle oturacağı, gökyüzünün de ona bir şahnişin olacağı söylenmiştir. Şahnişin burada daha ziyade padişahlara lâayık bir mevkide olmayı kasteder biçimde kullanılmıştır. Aynı şekilde evlerde de üç tarafının camla çevirili, aydınlık ve manzaralı bir bölüm olması nedeniyle şahnişin en güzel konuma sahip bölümdür. Yani sevgiliye yakın olabilen kişi meleklerle arkadaş olup en yüce ve güzel mekânlarda padişahane bir konuma erişmiş gibi olur.

Saňa kûyuñ içre olana karîn

*Melek hem-nişîn ü felek şeh-nişîn*⁵³ g. 368/1

2.3.2. Kasr

“Kasr” saray demektir. Bâkî, **Münşeâtü’s-Selâtîn** yazarı olarak bilinen, Osmanlı’da divan kâtipliği ve nişancılık görevleri yapmış olan Feridun Bey’in (ö. 1583) Ahırkapı’daki konağı hakkında bir kaside yazmıştır. Kasidenin beyitleri, içeriğine göre farklı başlıklar altında incelendiğinden burada sarayı kastetmek üzere “kasr” kelimesinin geçtiği bir beyti alıyoruz:

Nice matbû‘ u mevzûn olmaz ol kasr-ı mu‘allâ kim

*Aña mi‘mâr ola tedbîr-i sâhib-re’y-i mülk-ârâ*⁵⁴ k. 27/13

⁵² Kutlu kasrın penceresinden onun fikir ve görüşleri gibi güleç yüzlü bir güzel yüz göstermedi. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Padişahlık Alâmetleri > Divan mad.)

⁵³ Senin mahallen içinde bulunup sana yakın olana melek arkadaş, felek de şahnişin olur.

⁵⁴ O yüce saray nasıl güzel ve ölçülü olmaz ki, memleketleri süsleyen fikir sahibinin düşüncesi ona mimar olmuştur.

Beyitte bu yüce sarayın güzel ve ölçülü olmasına şaşılmayacağı, çünkü ona memleketi süsleyen fikir sahibinin (sâhib-re'y-i mülk-ârâ) düşüncesinin mimar olduğu belirtilir. “Sâhib-re'y-i mülk-ârâ” ile Feridun Bey kastedilmiş olmalıdır. Muhtemelen inşasına fikirleriyle katkıda bulunması kastedilerek, onun görüşlerinin bu yüce kasrın mimarı olduğu düşünülmüştür. “Matbu” ve “mevzûn” kavramlarıyla sarayın mimarî açıdan güzelliği ve ölçüsü vurgulanmıştır.

Eskiden bazı binaların yapımında değerli taş kullanılması söz konusuydu. Süleymaniye Camii'nin inşası sırasında Kanunî Sultan Süleyman'ın İran Şahı'nın gönderdiği değerli taşları öğütüp minarenin harcına karıştırdığı söylenir. Bununla birlikte gerek Bâkî'nin Feridun Bey'in sarayı için kaleme aldığı kasidesinde geçen bir beyitten (k. 27/5, bkz. Pencere) gerekse bazı seyahatnamelerdeki destekleyici bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla mimarî yapılarda pencere, ocak vb. kısımlarda süsleme unsuru olarak değerli taş kullanılmaktaydı. Pencerelerinin değerli taşlarla süslü olduğunun ifade edilmesinin yanı sıra, Feridun Bey'in sarayı hakkındaki kasidenin bir başka beytinde söz konusu sarayın baştan aşağı değerli taşlarla inşa edilmiş olduğu ve İrem bağlarının onun bir taşı kıymetinde bile olmadığı belirtilerek mimarî bakımdan eşsizliği vurgulanır. “Ser-tâ-pâ” kelimesinden şairin –yer yer süsleme amaçlı böyle bir şey söz konusu olduysa da- bunu mübalağalı olarak ifade ettiği düşünülebilir yahut Süleymaniye Camii'nin inşasında olduğu gibi harcına değerli taş karıştırıldığı anlaşılabılır. Diğer yandan “kıymetî taş” ibaresiyle, sarayın inşasında kullanılan iyi cins mermer, granit vb. taşların kastedildiğini düşünmek de mümkündür.⁵⁵

İrem bâğı aña nisbet degül bir taşına kıymet

Eğerçi kıymetî taş iledür bünyâdı ser-tâ-pâ⁵⁶ k. 27/11

2.3.3. Kâşâne

⁵⁵ Schweigge Selimiye Camii'nin inşası için yüklü miktarda para harcanmış olduğunu ve kullanılan taşların çeşitlerini şu cümleleriyle aktarır: “Konakladığımız vakfın bağlı olduğu cami çok görkemli bir yapıdır. Sultan Selim bu camiyi Kıbrıs adasının fethinden sonra yaptırmış ve fetihden elde ettiği bütün kazancı buraya harcamış. Bina çok büyük ve dışı gayet güzel renkli taşlarla –mermer, kaymaktaş, yılantaş- ve başka değerli malzemelerle süslenmiştir. (Salomon Schweigge, **Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581**, çev. S. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004, s. 51)

⁵⁶ Her ne kadar baştan aşağı değerli taşlarla inşa edilmiş olsa da İrem bahçesi ona nispetle bir taşının değerinde bile değildir.

Birbirinden farklı birçok manaya gelmekle birlikte basit olarak saray veya köşk demek olan “kâşâne” aynı zamanda kış mevsimine mahsus özel ısıtılmalı oda, kış evi anlamındadır.⁵⁷ Bâkî, bir beytinde dünyanın, zahirî olarak çini kubbeli bir saraya benzese de, hakikatte duman çıkarmış bir ateş olduğunu söyler. Beyitte saray anlamında “kâşâne” kelimesi kullanılmıştır. “Kâşî”, çini demektir. Selçuklu dönemi mimarisinin tipik özelliğinin yansıması olarak bilhassa erken dönem Osmanlı mimarisine ait yapılarda çini süslemeler bolca yer alır. Burada da kubbesi çinilerle süslü bir saray veya köşke gönderme yapılmıştır. Fatih Sultan Mehmed dönemine ait bir yapı olan ve bugün Arkeoloji Müzesi karşısında bulunan Çinili Köşk bu tarzda inşa edilmiş tipik bir örnektir. Dünyanın çini kubbeli kâşâneye benzetilmesi, gökyüzünün mavi rengiyle bağlantılıdır. Mana itibarıyla duman çıkarmış bir ateş olduğunun söylenmesi ise kâinatın yaratılmadan evvel bir duman ve toz bulutundan ibaret olmasına dayanır.⁵⁸ Öte yandan kâşânenin kış evi olduğu bilgisi hatırlanacak olursa, ateş ve duman kavramlarının tesadüfen kullanılmamış olduğu da anlaşılabacaktır.

Ma'nîde bir dūd peydâ kılmış âteşdür cihân
*Sûretâ bir hûb kâşî kubbelü kâşânedür*⁵⁹ g. 136/4

Aşağıdaki beyitte ise “kâşâne” kelimesi daha ziyade kış evi anlamını çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Şair, sevgiliye hitaben “senin aşkının yakıcılığıyla bir gece âh edince kâşâne ateşte yanar diye korkarım” diyerek özel ısıtılmalı kış evlerinin zaman zaman bir ateş kıvılcımıyla yanabildiğine gönderme yapmış olmalıdır.

Sûz-ı 'aşkuñla bir şeb âh idicek
*Korkaram oda yanar kâşâne*⁶⁰ g. 471/6

⁵⁷ Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâî**, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 404.

⁵⁸ Kâinatın yaratılış aşamalarını anlatan ayetlerde de başlangıçta göğün duman halinde olduğu belirtilmektedir. Şairin bilgisinin temelde buna dayandığı ve şu ayete gönderme yaptığı anlaşılmaktadır: “Sonra duman halinde olan göğe yöneldi...” (Fussilet, 41/11)

⁵⁹ Dünya, görünürde kubbesi çinilerle kaplı güzel bir saray olsa da hakikatte duman çıkarmış ateş gibidir.

⁶⁰ Senin aşkının yakıcılığıyla bir gece âh edince, kâşâne ateşte yanar diye korkarım.

2.4.Su Mimarisi

2.4.1. Çeşme Lûlesi (lûle)

Çeşme lûlesi musluk anlamındadır. İnsanların musluğu açıp kapamaları, onun âşığı gözüne benzemeye yeltenmesinden dolayı, kulağının burulması, yani kulağı çekilerek azarlanıp ikaz edilmesi gibi düşünülmüştür. “İller” kelimesi hem insanları hem de musluğun ellerle açılıp kapanmasını çağrıştırır biçimde başarıyla kullanılmıştır.

Öyküendi gerçi çeşmüme çok çeşme lûlesi

Ammâ kulagın iller anuñ az burmadı⁶¹ g. 521/2

2.4.2. Şadırvan

Genellikle cami avlularında ortasında bir fiskiye ve çevresinde musluklar bulunan üzeri kapalı veya açık havuzdur. Türk su mimarisinin çeşmeden sonra en yaygın yapılarıdır. Camilerde abdest alma fonksiyonu ve mekâna kazandırdığı dekoratif görüntüyle birlikte fiskiyesinden akan su sesi insanlara huzur ve ferahlık verir.⁶² Cami mimarisindeki şadırvan modelinin yalnızca ortasında bir fiskiye ve bir havuzdan yahut alt alta küçük havuzlardan ibaret olan basit şekli aynı zamanda saray ve konak mimarisinde de kullanılmıştır. Tavernier hatıratında şadırvanlı oda yahut şadırvanlı sofa denilen hasoda kasrının girişinden söz ederken orada bulunan şadırvanı şu cümlelerle anlatır:

“İçeride, hasoda kapısının hemen önünde, beyaz ve siyah mermer döşeli, ortasında gene mermerden –ama çeşitli renklerde- fiskiyesinden dört-beş ayak yüksekliğinde su fışkırtan şadırvanlı bir oda var. Fiskiye den dökülen su, kavgı biçimindeki ikinci bir havuza, daha sonra da bu iki havuzdan daha büyük üçüncü bir havuza akıyor.”⁶³

⁶¹ Gerçi çeşme lûlesi gözüme çok benzemeye çalıştı ama eller onun kulağını az burmadı.

⁶² Ali Kılıcı, “Şadırvan”, **DiA**, c. 38, İstanbul 2010, s. 219-221.

⁶³ Tavernier, **a.g.e.**, s. 131.

Bâkî'nin beytinde çizilen işret meclisi tasvirinde kadeh fıskiyyeye, şarap suya, rintler halkası ise havuza benzetilmiş ve işret meclisinin şevk sarayının şadırvanı haline geldiği belirtilmiştir. Salon veya sofaların ortasında şadırvan bulunmasından hareketle geliştirilen hayalde, işret meclisinde halka halinde oturulması dolayısıyla rintler halkası havuza, ortada döndürülen kadeh şadırvanın ortasında bulunan fıskiyyeye, içindeki şarap da fıskiyyeden akan suya benzetilmiştir.

Kadeh fıskiyye mey su halka-i rindân anuñ havzı
*Serây-ı şevka şâdırvân olupdur Bâkıyâ meclis*⁶⁴ g. 208/5

2.5.Malzeme ve Yapı Stili

2.5.1. Kârgir

Taştan veya tuğladan yapılan binalara taşgır veya kârgir denir.⁶⁵ Aşağıdaki beyitte aşk, kudret mimarının temelini âdeta kârgir, yani taştan yapmış olduğu bir binaya benzetilmiştir. Şairin böyle bir ifadede bulunma nedeni, aşk binasının hadiseler tufanından etkilenmemesidir. Yani aşk dış etkenler dolayısıyla azalmaz yahut verdiği ıstırap bir değişiklik göstermez. “Kâr-ger”; işleyici, tesirli, etkili vb. anlamlarındadır. “Bennâ”, bina inşa ve imar eden, mimar anlamındadır.

Binâ-yı ‘aşka tûfân-ı havâdis kâr-ger olmaz
*Esâsın gûyiyâ bennâ-yı Kudret kâr-gîr itdi*⁶⁶ g. 523/3

2.5.2. Mermer (ruhâm)

“Ruhâm” mermer demektir. Osmanlı mimarî yapılarında mermer yoğun biçimde kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte II. Selim'in sarayının avlusundaki mermerler parlak görünümü nedeniyle talihin yüzünü gösteren bir aynaya benzetilmiştir. “Sahn” kelimesi göz önünde bulundurulduğunda, beyitte avlusu

⁶⁴ Bâkî! Kadeh fıskiye, şarap su, rintler halkası onun havuzudur. Meclis (âdeta) şevk sarayına bir şadırvan olmuştur.

⁶⁵ Arseven, **a.g.e.**, c. 2, s. 960.

⁶⁶ Aşk binasına havadisler tufanı işlemez. Kudret mimarı sanki temelini kârgir yapmıştır.

baştan başa mermerle döşeli bir saray tasviri çizildiği görülmektedir. Aynada talih yüzünün (sûret-i ikbâl) görüldüğünün ifade edilmesi, padişahın yönetiminde her şeyin yolunda gittiğini çağrıştırmak ve bu münasebetle padişaha bir çeşit uğur isnat etmek içindir. Beyitte aynaya bakarak kehânette bulunmaya da gönderme yapılmaktadır.

Âyînedür ki sûret-i ikbâli gösterür

*Sahn-ı serây-ı devleti ferşinde her ruhâm*⁶⁷ k. 23/26

Feridun Bey'in sarayı için yazmış olduğu kasidesinde yer alan bir beyitte Bâkî sarayın taş ve mermerlerini tasvir ederken önce ham gümüş ile kıyaslayıp üstün tutmuş, sonrasında parlak mermerlerini görenlerin hârâ zannettiklerini dile getirmiştir. Beytin birinci dizesinde geçtiği şekliyle, Feridun Bey'in sarayının mermerleri, letafette işlenmemiş gümüşü rağbetten düşürmüştür. Ruhâm mermer anlamındadır. Mütercim Âsım ruhâmın sarı, kırmızı ve beyaz renkte olduğunu ve en iyisinin beyaz renklisi olduğunu söyler.⁶⁸ Gümüş (sîm) genellikle beyaz renkli nesneler için benzetme unsuru olarak kullanılır. Dolayısıyla burada muhtemelen sarayın beyaz renkteki mermerleri söz konusu edilmiştir. Renk, kalite ve görünüm bakımından sarayın mermerleri ham gümüş kadar güzel ve değerlidir. Latîf kelimesinin güzel manası yanında içini gösterecek kadar şeffaf anlamında olması - bazı mermer türlerinin içinin derinliğini ve katmanlarını gösterircesine şeffaf olduğu düşünülecek olursa- letafet kelimesinin mermer için kullanılmasını ayrıca anlamlı bir hale getirmektedir.⁶⁹ Beytin ikinci dizesinde ise sarayın parlak mermerlerini görenlerin bu kez hârâ zannettikleri dile getirilmiştir. Hârâ, demirin etki etmediği çok sert bir taş veya bir çeşit mermerdir.⁷⁰ Günümüzde granit olarak adlandırılan taş olduğu düşünülebilir. Hârâ aynı zamanda dalgalı bir kumaş cinsidir. (bkz. Hâre) Beyitte ağırlıklı olarak kelimenin bu anlamına gönderme yapılmış ve mermerin parlak, damarlı ve dalgalı görüntüsü hareli kumaşa benzetilmiştir.

Letâfetde ruhâmı sîm-i hâmı itdi bî-ragbet

⁶⁷ Onun devleti sarayının avlusu döşemelerindeki her mermer, talihin yüzünü gösteren bir aynadır.

⁶⁸ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 634.

⁶⁹ Burada mermer ile letafet kavramları arasındaki ilgi dahilinde, bazı görüşlere göre ruhamın yumuşak ve gevşek bir taş olma özelliği taşıdığını hatırlatmakta da fayda vardır. (bkz. **a.y.**)

⁷⁰ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 319.

Mücellâ mermeri mevcin görenler sandılar hârâ⁷¹ k. 27/10

Aşağıdaki beyitte ise mermer ve taş işçiliklerine gönderme yapılmıştır. Şair, kasidesinde methettiği kişiye “Senin cömertliğinin bulutundan nem erişse taş gül ve lâle, mermer de sümbül bitirir” der. Bulutun yağdırdığı yağmurlarla çiçekleri yeşertmesi gibi, onun cömertliği de öylesine yüksek derecededir ki taş ve mermerler üzerinde çiçek bitirir. Beyitteki ifadeyle mimarî yapılarda taş ve mermerlerin oyulması suretiyle yapılan çiçek motifleri kastedilmektedir.

Ebr-i cûduñdan eger irse nem-i in‘âmuñ

Bitüre hâre gül ü lâle vü mermer sünbül⁷² k. 24/24

⁷¹ Mermerleri letafette işlenmemiş gümüşü rağbetten düşürdü. Parlak mermeri dalgasını görenler hâreli kumaş sandılar.

⁷² Senin cömertliğinin bulutundan nimetlendirme nemi ulaşsa taş gül ve lâle, mermer ise sümbül bitirir.

3. SAVAŞ VE ASKERÎ KÜLTÜR

3.1.Savaş

Bâkî'nin, III. Mehmed'in Eğri seferinden dönüşü üzerine kaleme aldığı kasidesinin bazı beyitleri, savaş sahnelerini tüm canlılığıyla aksettirmesi bakımından dikkate değerdir. Aşağıdaki beyitte askerlerin savaş meydanında kılıç sallamaları, canlarından ve başlarından geçmeleri onların şemşîrbâz ve cambaz olarak hayal edilmesine sebep olmuştur. “Şemşîr-bâz” kılıçla oynayan, iyi kılıç kullanan kimse demektir. Canıyla oynayan, canını tehlikeye atan anlamındaki “cân-bâz” ise aynı zamanda fedai atlı asker demektir. O gün, yani savaş günü; halkın kimi şemşîrbaz, kimi cambaz olmuştur. Şair, “o gün insanların hali nasıldı diye bir izlesen ve görsen”, diyerek onların bu hâlini kelimelerle anlatmanın zorluğuna dikkat çekip ancak seyredilmeye ve görülmeye değer olduğunu ima etmektedir.

*Kimi şemşîr-bâz oldı kimi cân-bâz bu halkuñ
Temâşâ eyleseñ ol günde görseñ hâl-i insânı¹ k. 14/17*

Bir beyitte düşmanların bir bir kırılması, felek çevgânının binlerce kelleyi anısızın top yapıp oynaması gibi düşünülmüştür:

*Ser-encâm-ı ‘adû âhir ne hâle irişür dirken
Hezârân kelleler tûp itdi nâ-geh çarh çevgânı² k. 14/18*

Yiğitler o gün kâfirlere öyle oyunlar oynamışlardır ki her gören, bu takdir oyunu karşısında mest ve hayran olmuştur. “Bâzîçe”, oyun, oyuncak ve eğlence demektir. Beyitte askerlerin uyguladıkları değişik savaş taktiklerine ve başarılı bir şekilde savaşmalarına işaret edilmiştir:

*Dil-âverler oyunlar oynadı küffâre ol gün kim
Gören bâzîçe-i takdirüñ oldı deng ü hayrânı³ k. 14/19*

¹ O gün insanların halini bir seyretsen, görsen... Halkın kimi şemşîrbaz, kimi cambaz olmuştur.

² Düşmanın akıbeti sonunda ne hâle gelir derken, felek çevgânı anısızın binlerce kelleyi topa çevirdi.

³ Yiğitler kâfirlere o gün öyle oyunlar oynadı ki (her) gören, takdir oyununun mest ve hayranı oldu.

Osmanlı askerlerinin, düşmanları kolay hamlelerle katletmesi, onların, karşılıklarına çıkarak yutan birer timsah olarak hayal edilmesine sebep olmuş ve Osmanlı asker topluluğu koca bir deniz gibi düşünülmüştür. Ordunun denize benzetilmesi, doğrudan beyitteki timsah imajıyla bağlantılı olduğu gibi, askerlerin coşup galeyena gelmesiyle denizin dalgalanıp köpürmesi arasında ilgi kurulduğu da açıktır.

Neheng-âsâ dil-âverler ‘adûyî yutdılar gitdi
‘Aceb deryâ imiş hakkâ bu leşger-gâh-ı ‘Osmânî⁴ k. 14/21

Bir beyitte ise askerlerin hızlı ve çevik hareketleri şimşeğe, yoğun ve başarılı bir şekilde ok kullanmaları ise tîr-bârân, yani ok yağmuruna benzetilmiş ve onların böyle kıyasıya mücadele neticesinde dünyayı düşman kanlarıyla âdetâ lâle bahçesine döndürdükleri dile getirilmiştir. Osmanlı askerleri savaşçılık ve iyi ok kullanma özellikleri nedeniyle beyitte “Tatar” olarak anılmıştır. Askerlerin çevikliğini ifade etmek üzere kullanılan “berk-reftâr” şimşek yürüyüşlü demektir. Berk, bârân ve lâle-zâr kelimeleriyle yağmur ve çiçeklerin yeşermesi ilişkisine iyham yoluyla işaret bulunmaktadır.

Dem-i a‘dâ ile deşt-i cihânı lâle-zâr itdi
Sipâh-ı berk-reftâr-ı Tatârûñ tîr-bârânı⁵ k. 14/24

Aşağıdaki beyitte yan bakışın sıra sıra kirpiklerle görünümü, savaşmaya duran mızraklı askerlere benzetilerek savaş sırasında cepheye askerlerin muntazam bir şekilde saf saf dizilmesine işaret edilmiştir. “Nîze-güzâr” mızrak saplayan, mızraklı asker anlamındadır.

Müje haylin dizer ol gamze-i fettân saf saf
Gûyiyâ cenge turur nîze-güzârân saf saf⁶ g. 229/1

⁴ Yiğitler düşmanı timsah gibi yuttular gitti. Bu Osmanlı ordugâhı gerçekten müthiş bir denizmiş!

⁵ Şimşek yürüyüşlü Tatar askerlerinin ok yağmurları, düşman kaniyla cihan ovasını lâle bahçesi hâline döndürdü.

⁶ O cezp edici gamze sanki mızraklı askerlerin saf saf savaşmaya duruşu gibi kirpik ordusunu saf saf dizer.

Bir savaş sahnesini tasvir eden aşağıdaki beyitte ise şair kılıçların düşman kellelerini uçurup yuvarlatmasını bir gerçeğe işaret edecek biçimde kullanmıştır. Eskiden ibret olsun diye veya bir hakaret ifadesi olması bakımından düşman kellelerinin mızrak uçlarına takılıp teşhir edildiği bilinmektedir. Bununla birlikte kimi zaman bu başlarla top oynandığı anlaşılmaktadır. Stephan Gerlach'ın naklettiği bir bilgiye göre “Hristiyanların kesik kafalarını Divan’a getirdikten sonra onları Mısır’da arabaların kenarlarına takıyorlarmış veya sııkların tepesine geçirip diğer tutsaklar tarafından halkın görebileceği yerlerde dolaştırıyorlarmış. Paşalar onları gördükten sonra, cellat o kafaları atıyormuş, erkek çocuklar da onlarla top oynuyormuş.”⁷ Aşağıdaki beyit mecazî bir söyleyişe sahip olmakla birlikte bu gerçeği de anımsatması bakımından dikkat çekmektedir:

Tôp idüp kellelerin ‘arsada tîguñ dâyim
*Düşmen-i dîni bu üslûba kılur ser-gerdân*⁸ k. 2/24

3.1.1. Akın ve Yağma

Baharın gelmesiyle ağaçların ve çiçeklerin açması, insanların bağ ve bahçelerde dolaşp işret etmesiyle tabiatın yeni bir canlılık ve hareket kazanması âdeta çimen ülkesine asker göndermesi gibi düşünülmüştür. Diğer yandan baharın aşk ve şarap mevsimi olması, bu kavramların karşı cephesinde yer alan züht ve rıyanın malını yağmalaması şeklinde tabir edilmiştir. Çünkü bu mevsimde kimse züht ve rıyaya rağbet etmez, aşkın ve şarabın peşine düşer. “Yağmalamak” yok etmek, harap etmek anlamında kullanılmıştır. Eskiden sefer ve akınlar genellikle bahar aylarında yapılırdı. Bahar ve yağma kavramlarının birlikte kullanılmasının bir sebebinin de bu olduğu düşünülebilir.

Meta‘-ı zühhd ü riyâ varmasun mı yagmâya
*Çemen diyârına leşger çeken bahârı görüñ*⁹ g. 257/2

⁷ Stephan Gerlach, *Türkiye Günlüğü 1573-1576*, c. 2, çev. Türki Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 580-581. Sıcak savaşların yaşandığı o yıllarda kırılan düşman askerlerinin çokluğunu Âşık Paşazâde, askerlerin düşmanların kesik başlarından minareler yaptıklarını söyleyerek ifade eder. (Âşık Paşazade, *Osmanoğulları’nın Tarihi*, haz. Kemal Yavuz, M. A. Yekta Saraç, İstanbul, K Kitaplığı, 2003, s. 270.)

⁸ Kılıcın, daima din düşmanlarının kellelerini meydanda top yapıp (onları) bu şekilde perişan eder.

⁹ Çimen ülkesine asker gönderen bahara bir bakın! (Şimdi) züht ve rıya malı nasıl yağma edilmesin?

“Târâc” yağma anlamındadır. Sevgili kaş, göz, kirpik ve gamze gibi güzellik unsurlarına savaştı özellikler yüklenmesiyle bir yağmacıya benzetilir. Âşığın gönlü sevgilinin aşkını içinde barındırdığından onun mülkü olarak değerlendirilir. Ancak her yaptığı hareket veya sarf ettiği söz âşığın canını yaktığından gönül mülkünü yağmalayarak harap ettiği düşünülmüştür. Burada şairin veya âşığın anlamadığı nokta sevgilinin kendi ülkesine akın salması ve yağma etmesidir. Oysa bir padişahın kendi memleketini yağmalaması düşünülemez. Ancak aşka ait meseleleri düz mantıkla açıklamak mümkün değildir.

Bâkıya dil mülkini dilber niçün târâc ider
*Pâdişâh olan nedür şehrini yağmâdan garaz*¹⁰ g. 221/5

“Türktâz” yağma ve çapul anlamındadır. Bir beyitte güzeller yağmacılara benzetilmiştir. Âşıklar kırgın, yaralı ve ayaklar altında ezilmiş, güzeller ise naz atına binip yağma etmektedirler:

Üftâdeler şikeste vü mecrûh u pâ-y-mâl
*Hûbân semend-i nâza binüp türktâzda*¹¹ g. 446/4

Yağma denildiğinde ilk akla gelenler Tatar yağmacılarıdır. Tatarlar Osmanlı askerî teşkilâtında yer alan birliklerden biriydi.¹² Beyitteki tasvire göre bulut askerleri çimen ülkesine akın salarak Tatar düşmanı gibi durmadan yağmalamaktadırlar.¹³ Yağan yağmur, bulut askerlerinin çimen ülkesine akın salması

¹⁰ Ey Bâkî! Sevgili gönül mülkünü niçin yağmalamaktadır? Padişah olanın şehrini yağmalamaktan kastı ne olabilir ki?

¹¹ Âşıklar kırgın, yaralı ve ayaklar altında. Güzeller naz atına binip yağma etmede...

¹² Eyaletler ve hudutlardaki kuvvetler arasında Tatarların adı geçmektedir. (İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapukulu Ocakları**, c. 1, Ankara, TTK, 1988, s. 4.)

¹³ Baron Wratislaw hatıratında Tatarlardan ve onların yağmacı özelliklerinden uzun uzun söz etmiştir. III. Mehmed döneminde yapılan bir seferde orduya Kırım’dan gelen binlerce Tatar atlı gücünün katıldığını söyleyerek şunları kaydeder: “Bu Tatarlar, Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde bulunan ve Osmanlı koruması altında yaşayan Hristiyan köylerine de sarkıntılık edip onları yakıp yıkıyor, köylerin koyun, keçi, sığır ve at sürülerini önlerine katıp ordugâha getiriyorlardı. Ordugâha getirilen bu gibi hayvanlar, çok ucuz fiyata askere satılıyordu. (...) Bu Tatar atlıları yalnız hayvan sürülerini değil bazen de yakaladıkları tutsakları her gün kabile kabile Otağ-ı Hümayun’a getiriyorlardı.” (Baron W. Wratislaw, **Baron W. Wratislaw’ın Anıları: 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, çev. M. Süreyya Dilmen, İstanbul, Ad Yayıncılık, 1996, s. 168.) Bununla birlikte ordugâhtan ayrılacakları gece geçecekleri tehlikeli bölgelerde İngiliz elçisinin, Osmanlı sınırları içinde bulunan bölgelerden geçerken korunmalarına yardımcı olmak

ve yağmacı Tatarlar gibi düşünülmesine neden olmuştur. “Yagı” düşman anlamındadır. Beytin ikinci mısraındaki “yagmada” kelimesi hem “yağma etmede” hem de bulutun yağmur yağdırmasına işareten “yağmakta” anlamı vermesi bakımından dikkat çekicidir.

Leşger-i ebr çemen mülkine akın saldı

Turma yagmada yine niteki yagı Tâtâr¹⁴ k. 18/5

3.1.2. İran’la Yapılan Savaşlar

İran Safevî Devleti Osmanlılar’ın siyasî bakımdan en büyük rakibi durumundaydı. İran’la yapılan savaşlar hayatın gündeminde yer alması sebebiyle şairlerin hayallerine de konu olmuştur.

Bâkî, sevgilinin âşığın kalbini sürekli kırmasını ve gönül şehrini yağmalamasını, İran ülkesine benzetmesi gibi düşünerek Osmanlı’nın İran’a yaptığı akınlara gönderme yapmıştır. Zalim bir padişaha benzetilen sevgili gönül şehrini İran ülkesine benzeterek durmadan viran etmektedir.

Gönlümüz ma’mûresin ol husrev-i bî-dâd-ger

Mülk-i İran sandı beñzer turma vîrân itmede¹⁵ g. 414/6

İran’la bütünleştirilen en önemli terim kızılbaşlıktır. Kızılbaş terimi yaygın görüşe göre XV. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ortaya çıkmıştır. Safevî Devlet’nin kurucusu Şah İsmail’in babası Şeyh Haydar, kendi taraftarlarına On İki İmam’ı temsilen on iki dilimli kırmızı bört giydirmiş ve zaman içinde bu zümre kızılbaş adıyla anılır olmuştur. Kızılbaş terimi başlangıçta sadece Şeyh Haydar taraftarlarını içine alırken daha sonra onun ve oğlu Şah İsmail’in yoğun

için yanlarına verdiği Yeniçeri erinin, Türk savaşçılara rastlayacak olurlarsa, padişahın fermanı ceplerinde oldukça korkusuzca yollarına devam edebileceklerine dair kendilerine söz verdiğini, ancak Tatarlarla karşılaşacak olurlarsa herhangi bir güvence veremeyeceğini söylediğini ifade eder. Çünkü Yeniçerinin anlattıklarına göre Tatarlar rastladıkları yerlerde kendilerinden az ve zayıf buldukları Türkleri bile, hiçbir yasa dinlemeksizin, üzerlerine çullanıp yok eder ve üstlerinde ne bulurlarsa yağma ederler. (a.g.e., s. 172.)

¹⁴ Bulut askerleri çimen ülkesine hücum ederek Tatar düşmanı gibi yine durmadan yağmalamaktadırlar.

¹⁵ O zalim padişah gönlümüzün şehrini İran ülkesi zannetmiş olmalı ki durmadan viran etmektedir.

faaliyetleriyle zaman içinde bütün Safevî taraftarlarını kapsayan geniş bir kitleyi nitelemek üzere kullanılmıştır. XVI. yüzyıldan itibaren Osmanlı - Safevî çekişmesinin tabîî bir neticesi olarak Osmanlılar kızılbaş terimini “devlet muhalifi ve isyancı zümreler” anlamında kullanmış, bu asrın başında artan kızılbaş ayaklanmalarında isyana katılan zümrelerin dinî inanç ve yaşayışlarının Sünnîlikten uzaklığı sebebiyle isme dinî boyut da eklenmiş ve kızılbaşlık sapıklık, yoldan çıkmışlık, hattâ inkârcılık; kızılbaşlar da yoldan çıkan kişi ve gruplar olarak anılmıştır.¹⁶

Bâkî, Kanunî’ye yazdığı kasidesinde “Senin kılıcın sürekli düşmanın başını kana boyar. Bu yüzden halk onlara kızılbaşlar demektedir” der. Kızılbaş ismi aynı zamanda Safevîler’in askerî gücünü temsilen kullanılıyordu.¹⁷ Dolayısıyla beyitte “sürh-serân” ile Safevî askerleri kastedilmektedir. Onlara bu ismin verilmesini şair, padişahın, kılıcıyla kellelerini kana boyamasına bağlamıştır. “Dem-â-dem” sürekli, daima anlamında kullanılmıştır.

Ser-i a‘dâñı boyar kana dem-â-dem kılıcuñ
*Anlara halk anuñ‘çün didiler sürh-serân*¹⁸ k. 2/25

Kanunî Sultan Süleyman’ın muhtemelen bir İran seferinden dönüşü üzerine kaleme aldığı kasidesinde Bâkî, padişaha “İran ülkesi kâfirlik bölgesi ve dinden dönenlerin yeri olduğundan beri senin kahrının kasırgasıyla harap durumdadır” der. İran’ın küfür ve ilhadla bağdaştırılması, Şîî inancın bazı bakımlardan Sünnîliğe ters düşmesi ve bu nedenle dini saptırdıklarının düşünülmesiyle ilgilidir. “Sarsar” esip geçtiği yerleri kurutan yakıcı ve yıkıcı bir çeşit sıcak ve sert bir rüzgârdır. Padişahın kahrı sarsara benzetilmiştir.

Menzil-i zendeka vü mecma‘-ı ilhâd olalı
*Sarsar-ı kahruñ ile hutta-i Îrân vîrân*¹⁹ k. 2/30

¹⁶ İlyas Üzümlü, “Kızılbaş”, *DİA*, c. 25, Ankara 2002, s. 547.

¹⁷ *a.g.m.*, s. 547.

¹⁸ Kılıcın düşmanın başını sürekli kana boyar. Halk onlara bu yüzden kızılbaşlar demiştir.

¹⁹ İran ülkesi, kâfirlik menzili ve dinden dönenlerin yeri olalı beri senin kahrının kasırgasıyla harap durumdadır.

3.2.Savaş ve Askerlikle İlgili Âdet ve Gelenekler

3.2.1. Atın Ayağına Kına Yakma

Eskiden sefere çıkılırken uğur olsun diye atların ayağına kına yakılması âdetti.²⁰ Bâkî gazilerin savaş sırasında düşman kanını akıttıklarında padişahın atının ayağını yine kınaladıklarını ifade ederken bu âdete gönderme yapmaktadır.

Gâzîler pâ-yi semendin yine hınnâladılar

*Hûn-ı a'dayî o dem k'eylediler seyl-i revân*²¹ k. 2/23

3.2.2. Düşman Başlarının Kale Burçlarına Asılması

Eskiden düşmanların yahut ağır suçlarla idama mahkum edilenlerin başları kale duvarları ve burçlarda asılarak teşhir edilirdi. 19. yüzyıl sonlarında İstanbul'a gelen Seyyah Francis Marion-Crawford Yedikule Surlarında yabancı elçilerin hapsedildiğini ve idam edilenlerinin, Londra'daki Temple Bar'da olduğu gibi, kafalarının burada asıldığını yazarak bu uygulamanın son dönemlere kadar geldiğini teyit eder.²² Bâkî aşağıdaki beyitte gökyüzünde ay ve güneşi padişahın aşkının şehrinde kesilip kale burçlarına asılmış başlara benzeterek bu âdete gönderme yapmıştır:

Felekde ay u gün sen şehriyârûñ şehir-i 'aşkında

*Kesilmiş başlardur kim dikildi burc u bârûya*²³ g. 458/4

3.2.3. Fethedilen Yerlerde Ezan Okunması

²⁰ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 449. Aynı âdete şu beyitlerde de gönderme yapılmaktadır: *Nev-'arûs-ı fethi tîgüñ oldugıyçün âyine / Hûn-ı a'dâ atıñuñ ayağına hınnâ olur* k. 5/11 **Revânî**; *Âb-ı tîgiyla karup yirlere düşmen kanını / Gâzîler atları ayağına yakdı hınnâ* k. 2/21 **Şem'î**

²¹ Gaziler düşman kanını sel gibi akıttıkları o anda atının ayağını yine kınaladılar.

²² Francis Marion-Crawford, **1890'larda İstanbul**, çev. Şeniz Türkömer, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s. 45. Bu uygulamaya şu beyitler de ayrıca örnek gösterilebilir: *Dem-â-dem düşmânûñ başı kesilsün / Bu mülküñ burcı üstine asılsun* b. 11297 **İbrahim b. Bâli, Hikmet-nâme**; *Bir kaç bürde başları âveng eyleyüb / Asmış hisârı burcına ey şâh-ı kâmrân* k. 5/91 **Ca'fer Çelebi**

²³ Padişahım, gökyüzündeki ay ve güneş, senin aşkının şehrinde burç ve kale duvarlarına dikilmiş kesik başlardır.

Eskiden kale ve şehir fetihlerinden sonra surlarda ve camiye çevrilen kiliselerde ezan okunması âdetti.²⁴ Bâkî Kanunî Mersiyesi’nde padişahın binlerce kiliseyi mescide çevirerek çan kulelerinde ezan okuttuğunu söylerken bu âdete işaret etmektedir. Bin anlamına gelen “hezâr” burada binlerce, çok sayıda anlamında kullanılmıştır. “Büt-gede” kilise, “nâkûs” çan demektir. “Nâkûs yerleri” çan kuleleri olmalıdır. Beyitteki ifadeyi fethedilen yerlerdeki bütün kiliselerin camiye çevrilmesi şeklinde anlamak yerine bu sözü edebî bir mübalağadan ibaret kabul etmek daha doğru olur. Çünkü Türkler fethettikleri topraklardaki halkın ibadet hürriyetlerine ve mabetlerine her zaman saygı göstermişlerdi.²⁵

Alduñ hezâr büt-gedeyi mescid eyledüñ

*Nâkûs yirlerinde okutduñ ezânları*²⁶ mus. I/VI-6

3.2.4. Gaza Yoluna Yardım

Aşağıdaki beyitten anlaşıldığı kadarıyla eskiden savaş zamanlarında halk, çatışmalarda kullanılması için kılıç, hançer, kemer vb. savaş âletleri ve eşyalar veriyor, “fî sebilillâh”, yani Allah yolunda harcanması için feda ediyordu.²⁷ Beyitteki hayale göre felek padişahın dergâhına savaşta kullanılması için değerli taşlarla süslü bir kemer, yeni ay ise altın işlemeli bir hançer hediye etmiştir. Feleğin altın işlemeli kemer hediye etmesi samanyolundan kinaye olmalıdır. Hilâlin şekil bakımından eğri bir silâh olan hançere benzediği ise malumdur.

Nisâr itdi gazâ yolına der-gâh-ı şehenşâha

²⁴ Şentürk, **a.g.e.**, s. 417. Bu âdete şu beyitlerde de işaret edilmektedir: *Kenâyis cevâmi’ olup ba’d-ez-ân / Ceresgâhlarda okundı ezân* b. 735 **Vuslatî Ali Bey, Çehrin Gazavat-nâmesi**; *Feth olıcak ol bi-’avn-i müste’ân / Her kinîsâsında okundı ezân* b. 185 **Âsafî, Şecâat-nâme**

²⁵ Şentürk, **a.g.e.**, s. 417.

²⁶ Binlerce kiliseyi alıp mescide çevirdin. Çan kulelerinde ezanları okuttun.

²⁷ Benzeri bir anlayışın ürünü olarak sefer zamanlarında halktan daha fazla vergi istendiği Gerlach’ın ifadelerinden anlaşılmaktadır: “Türklerin donanması sefere çıktığında, kadırgaların sayısına göre, sair zamanlardakinden daha fazla haraç ödenmesi istenebilir. Çünkü her Hristiyan, Yahudi ya da Türk vatandaş, kürekçilerin her biri için yirmi veya yirmi beş duka ödemek zorundadır. Hristiyanlar ve Yahudiler bu parayı kendi aralarında bölüşürler ve bazen fakir birine sadece dört veya beş taler ödetirler. Türkler yıllık ödemede bulunmazlar, ama filo sefere çıkarsa, onlar da kendilerine isabet eden kürek parasını [Kürekçi akçesi] ödemek zorunda kalırlar.” (Gerlach, **a.g.e.**, s. 130-131.)

*Murassa‘ bir kemer gerdûn meh-i nev zer-nişân hançer*²⁸ g. 155/6

3.2.5. Kahramanlık Gösterenlerin Kılıçlarının Teşhir Edilmesi

Eskiden savaşlarda kahramanlık ve üstün başarı gösteren kişilerin silâhları, düşman kanı üzerinde olduğu halde²⁹ bir çeşit hatıra ve teşhir maksadıyla kale duvarları veya kapılarına asılırdı. Schweigger Osmanlı sarayına giriş tasvirlerini yaparken iç kapıda yeniçerilerden ibaret bir grubun nöbet tuttuğunu ve duvar boyunca kılıç ve kalkanların asılı olduğunu gözlemleri arasında nakleder.³⁰ Özdemir Nutku ise güzrbazlardan söz ederken Covet‘den bazı bilgiler aktarır. Buna göre İstanbul‘un çeşitli yerlerinde bazı kahramanlara ait güzrler, üzerlerinde yazılar yazılmış olarak asılırdı. Bunlardan biri Edirnekapı‘dadır ve İstanbul‘un alınışı sırasında büyük yararlıklar gösteren bir askerin güzrüdür, Fatih Sultan Mehmet‘in fermanıyla buraya asılmıştır.³¹

Bâkî, bir beytinde hilâli, kasideyi kendisine yazdığı Halep Beylerbeyi Kubad Paşa‘nın, arşın tepesine asılmış altın kınlı hançerine benzetmiştir. Hilâlin hançere benzetilmesi şekil ve parlaklık yönüyledir. Paşayı övmek ve kahramanlığını vurgulamak üzere sarfedildiği anlaşılan bu ifadeyle kahramanlık gösteren kimselerin kılıçlarının asılmasına gönderme yapılmıştır.

Hemân bu hançer-i zerrîn-gılâf-ı Pâşâdur

*Ki tâk-ı ‘arşa asıldı bu şeb hilâl-misâl*³² k. 20/14

3.2.6. Kalkanla Altın Paylaşma

Beyitlerden anlaşıldığına göre eskiden savaşlarda elde edilen altınlar askerler arasında kalkanla paylaştırılıyordu.³³ Evliya Çelebi‘nin Tiflis Kalesi‘nin fethiyle

²⁸ Felek padişahlar padişahının dergâhına gaza yolunda kullanılması için değerli taşlarla süslü bir kemer, yeni ay altın işlemeli bir hançer hediye etmiştir.

²⁹ Şentürk, **a.g.e.**, s. 460.

³⁰ Schweigger, **a.g.e.**, s. 72.

³¹ Özdemir Nutku, **IV. Mehmet‘in Edirne Şenliği**, Ankara, TTK, 1987, s. 95.

³² Bu gece hilal gibi arşın tepesine asılan (şey), paşanın altın kınlı hançerinden başka birşey değildir.

³³ Revânî‘nin bir beytinde de bu âdete gönderme yapılmaktadır: *Nice ki bu hisârı kılıc ile feth idüp / Kalkan ile üleşdire altını âfitâb* k. 1/46.

ilgili anlattıkları da bu gerçeği destekler niteliktedir. Kalenin fethinde elde edilen ganimet malları o denli çokmuş ki, sıradan bir asker bile bir kalkan dolusu altına sahip olmuş.³⁴ En sıradan veya düşük rütbeli askerin bile bir kalkan dolusu altına sahip olması, kalkanın yüklü miktarları belirten göz kararı bir ölçü olarak kullanıldığını göstermektedir.

Bâkî'nin bir beytinde kalkanla paylaşırma âdetine temas edilmiştir. Kış mevsiminden sonra bütün ihtişamıyla gelen bahar ağaçları, çiçekleri, renkli ve canlı tabiatıyla bir orduya benzetilmiş ve bahar askerlerinin kış ülkesini yağmalayıp güllerin kalkanlarla floriyi paylaştığı belirtilmiştir. “Filori” Floransa’da basılarak daha sonra Osmanlı’da da kullanılan ve üzerinde zambak çiçeği kabartması bulunan altın paradır. İsmi çiçek manasına gelen “flör”den almıştır.³⁵ Beyitte gül, şekil itibarıyla kalkana benzetilmiştir. Benzetmede gülün taç yapraklarıyla birlikte bütünüyle kalkan,³⁶ ortasındaki sarı çiçek tozlarının ise altın paralar şeklinde hayal edildiği düşünülebilir. Gül ve üzerinde çiçek kabartması bulunan bir para olan filorinin aynı karede söz konusu edilmesi dikkat çekicidir.

Güller siperler ile üleşdi floriyi

*Mülk-i şitâyî gâret idüp leşger-i bahâr*³⁷ g. 130/3

3.2.7. Ordugâhta Çadır Kurulması ve Tuğ Dikilmesi

Tuğ, at kuyruğu bağlanmış, ucuna altın yaldızlı top geçirilmiş mızrak türünden bir hükümdarlık alâmetidir. Padişah sefere çıkacağı zaman çadır kurmakla görevli çadır mehterleri ve tuğu dikmekle görevli kişiler önceden belirlenen yere

³⁴ “Bi-inâyetillahi Te‘alâ guzât-ı müslimîn mûr-i bî-hisâb mâra üşer gibi Gürcî ve kızılbaşın cânib i erba‘asından hücum edüp bir hayli ceng-i azîm olur. İçerden küffâr amân deyüp aslâ amân vermeyüp kırk bin mikdârı bed-re’y Gürcî ve kızılbaşın başların tırâş edüp bî-baş vücûdların hâke salup ‘asâkir-i İslâm ol kadar mâl-ı ganâ’imle muğtenîm olurlar kim en ednâsı bir kalkan dolusu altuna mâlik olur.” (Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi, c. 2, haz. Z. Kurşun - S. A. Kahraman, İstanbul, YKY, 1999, s. 159.)

³⁵ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 1, İstanbul, MEB, 1971, s. 629.

³⁶ Bâkî bu benzetme yönünü bir başka beytinde daha kullanmıştır. Söz konusu beyte göre bulut çarh oklarını gül bahçesine attığında diken altın göbekli la’l renkli bir kalkan tutmaktadır. Burada dikenin tuttuğu la’l renkli kalkan gülün taç yaprakları, ortasındaki sarı çiçek tozları da bu kalkanın altın göbeğidir: *Çarh oklarını atdı yine gülşene sehâb / Altun göbeklü bir siper-i la’l tutdı hâr k.* 17/6 (Beytin yorumu için bkz. Siper, Çarh Oku maddeleri)

³⁷ Bahar askerleri kış ülkesini yağmalayıp güller kalkanlarla floriyi paylaştı.

gidip çadırı kurar ve tuğu dikerlerdi. Tuğ yalnızca savaş zamanı çıkarıldığından savaşa hazırlığı temsil eder. Sefer sırasında otağlar ve etrafındaki müstemilat ise Osmanlı sarayındaki yerleşik düzeni en ince ayrıntısına kadar temsil edecek şekilde kurulurdu. Aşağıdaki beyitte sanavber ağacı çiçek ordugâhına tuğunu dikmiş, ağaçlar ise çimen avlusunda çadırlar kurmuş gibi hayal edilerek bir sefer hazırlığı tablosu çizilmiştir.

Dikdi leşger-geh-i ezhâra sanavber tûğın
*Haymeler kurdı yine sahn-ı çemende eşcâr*³⁸ k. 18/7

3.2.8. Sancak Çekmek

Sancak çekmek zafer kazanmak, bağımsızlık ilan etmek yahut isyan etmek gibi anlamlar taşır. Aşağıdaki beyitte yürüyüşüyle âşığın gönül ülkesini harap eden sevgilinin boyu, çekilen fetih ve zafer sancağına benzetilmiştir. Âşık ve sevgili arasındaki etkileşim ve âşığın aşk karşısındaki mağlubiyeti, zaferden dolayı sancak çekmek şeklinde yorumlanarak verilmiştir.

Dil kişverini ol yürüyüşler harâb ider
*Kaddüñ nihâli râyet-i feth ü zafer çeker*³⁹ g. 79/3

Kânûnî'nin sefer dönüşü üzerine yazdığı kasidesinin bir beytinde Bâkî, cihanı aydınlatan zafer sancağının aleminin yine üstünlük ve galibiyet sabahının doğusundan parladığını ifade ederek padişahın kazandığı zafere işaret etmiştir. “Râyet” sancak, “mehçe” bayrak direği üzerine bulunan hüçük hilâl, yani alemdir.

Mehçe-i râyet-i mansûr-ı cihân-efrûzı
*Matla'-ı subh-ı zaferden yine oldı tâbân*⁴⁰ k. 2/5

Aşağıdaki beyitte sancak çekmek, isyan etmek ve bağımsızlık ilân etmek anlamında kullanılmıştır. Âşık, sevgilinin boyunun gölgesinde âh sancağıyla isyan

³⁸ Sanavber çiçek ordugâhına tuğunu dikti. Ağaçlar yine çimen avlusunda çadırlar kurdular.

³⁹ Gönül ülkesini o yürüyüşler harap eder. Boyunun fidanı fetih ve zafer sancağı çeker.

⁴⁰ Cihanı aydınlatan zafer sancağının alemi, galibiyet sabahının doğusundan yine parladı.

bayrağı çekmiş ve bunu bütün sancak beyleri, hatta padişah bile duymuş, bir tek sevgili duymamıştır. Sevgilinin boyu, hükümrân olan yönetimin sancağını simgelemektedir. Âşığın âhı yalnızca mevzun ve muntazam boyun onun üzerinde bıraktığı etkiden değil aynı zamanda sevgilinin onu fark etmemiş olmasından kaynaklanır. Aşkın fark edilmesi ve sevgilinin kendisiyle ilgilenmesi için isyan bayrağı çektiği halde yine de başarılı olamamıştır. İsyan etmek veya bağımsızlık ilân etmek anlamında “başka sancak çekmek” tabiri kullanılmıştır.

Sâye-i kaddüñde âhum başka sancak çekdiğin
*Tuydı hep mîr-i livâ belki şeh-i kişver bile*⁴¹ k. 10/3

3.2.9. Savaş Meydanında Kırmızı Renk Giyinme

Bâkî bir beytinde savaş meydanında düşmana heybetli görünmek ve korku salmak için kırmızı giymekten söz eder:

Ceng meydânında yâ hod kırmızı dîbâ geyer
*Rezm-gâhuñ tâ mehâbet göstere küffârına*⁴² g. 407/5

3.2.10. Savaş Meydanında Mehter

Savaş meydanlarında askerlere şevk vermek, düşmana heybetli görünmek ve korku salmak için kös, davul ve nakkare çalınırdı.⁴³ III. Mehmed’in Eğri seferinden zaferle dönüşü üzerine kaleme alınan kasidede yer alan aşağıdaki beyitte padişahı ve askerleri karşılama töreninde mehter çalınmasından hareketle savaş meydanında da bu âdetin uygulandığına gönderme yapılmıştır:

Çalındı kûslar tabl u nekâre saldı âvâze

⁴¹ Senin boyunun gölgesinde âhımın başka sancak çektiğini, bütün sancak beyleri, hatta ülkenin padişahı bile duydu.

⁴² Yahut savaş alanında kâfirlere heybetli görünmek için ceng meydanında kırmızı diba giyer.

⁴³ Savaş meydanında düşmanlara korku salmak için mehter çalındığı şu beyitten açıkça anlaşılmaktadır: *Mehterlerüññ zemzemesi ceng güninde / Küffârüñ ider işlerini nâle vü efgân* k. 4/69 **Behiştî**

*Düğün bayram idi gûyâ guzâta ceng meydânı*⁴⁴ k. 14/16

3.2.11. Seferlerin Baharda Yapılması

Seferler havaların mutedil olmaya başlamasıyla genellikle baharda yapılır. Aşağıdaki beyitte padişaha seyir ve gezinti vakti olan baharın geldiği hatırlatılarak, azim atıyla cihanda dolaşması istenmektedir. Azim atıyla cihanda dolaşmak sefere çıkıp yeni ülkeler fethetmekten kinayedir. “Azmetmek” bir şeye niyet etmek, karar vermek, kastetmek anlamındadır:

Bahâr oldı dem-i seyr ü temâşâdur hudâvendâ
*Semend-i ‘azmüñ itsün ‘arsa-i ‘âlemde cevlânı*⁴⁵ g. 494/2

3.2.12. Şebîhûn

Şebîhun, düşmanı gafil avlamak için gece yapılan hücum ve baskındır. Ayrılık gecesinde karşı konulamayan gözyaşları, sabır ve sükûn askerleri üzerine baskın düzenlemiş gibi hayal edilmiştir. “Eşk-i gül-gûn” kanlı gözyaşlarından kinayedir.

Rûz-ı fûrkatde hücum eyleyüp eşk-i gül-gûn
*Sipeh-i sabr u sükûn üzre şebîhûñ itdi*⁴⁶ g. 491/4

3.3. Silâhlar

3.3.1. Bozdoğan

Bozdoğan gürzün Türkçe ismidir. Topuz veya şeşper adı da verilir. Eskiden savaş aleti olarak kullanılırdı.⁴⁷ Bozdoğan Osmanlı savaşçıları bilhassa düşmanın

⁴⁴ Kösler çalındı; davul ve nakkare sesi ortalığa yayıldı. Savaş meydanı sanki gazilere düğün bayram yeri gibiydi.

⁴⁵ Ey padişah! Bahar oldu; gezinti ve seyir vaktidir. Azminin atı dünya arsasında dolaşsın.

⁴⁶ Gül renkli (kanlı) gözyaşı, ayrılık gününde saldırıya geçip sabır ve sükûn askerleri üzerine baskın düzenledi.

⁴⁷ Pakalın, **a.g.e.**, c. 1, s. 241.

başını parçalamak üzere kullanırlardı.⁴⁸ Aşağıdaki beyitte bozdoğan adı verilen silaha gönderme yapılmıştır. III. Mehmed'in Eğri seferi dönüşü üzerine kaleme aldığı kasidesinde Bâkî, düşmanın o padişahın elinden çok defalar bozdoğan yediğini ve bu durum işitildiğinde Kızılirma'dan ansızın eyvah nidalarının yükseldiğini ifade eder. Düşmanın bozdoğan yemesi, başında gürz patlaması anlamına geldiği gibi burada Aydın'ın Bozdoğan kasabasında yetişen aynı isimdeki armuda da gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Bozdoğan armudu sert, tatlı ve büyük olmasıyla Osmanlı ordusunda kullanılan gürzlere benzemektedir.⁴⁹ “Yimek” fiili hem bozdoğan armudunu yemek, hem de bozdoğan denilen gürzü başına yemek veya gürzün başında parçalanması şeklinde iki farklı manaya gelecek şekilde kullanılmıştır. Beyitte tevriyeli kullanılan diğer kelimeler “kızılirma” ve “eyvâ”dır. Kızılirma Türk tarihinde ele geçirilmesi gereken yer, fethedilecek en uç nokta, hedef, şehir anlamında kullanılır, aynı zamanda kırmızı elmayı da hatırlatmaktadır. Eyvâ ise eyvah kelimesinin kısaltılmışı olmakla birlikte ayvayı akla getirir. Diğer yandan “ışidüp” kelimesinde cinas vardır. Sözcük aynı zamanda “aş edüp” şeklinde de okunabileceğinden yemekle ilgili bir mana taşıyarak beyitteki tenasüb çerçevesi içine oturmaktadır.⁵⁰

*Elinden ol kadar düşmen yimişdür bozdoğanı kim
Kızılirmadan eyvâ kopdı nâ-geh ışidüp anı⁵¹ k. 14/15*

3.3.2. Kılıç (pûlâd, şemşîr, tîg) ve Hançer

Kahramanlığın, gücün ve bağımsızlığın sembolü olan kılıç en eski savaş âletlerinden biridir. Doğu ve Batı'da genellikle soylular ve rütbeli askerlerle kumandanlar tarafından taşınmıştır. Arkeolojide kılıçla kama ve hançeri ayıran uzunluk 40 santimetredir. Bu ölçü üzerindeki ince, uzun ve kesici silahlara kılıç diğerlerine hançer veya kama adı verilir. Kılıcın İran'ın efsanevi hükümdarı Cemşid tarafından icat edildiği söylenir.⁵²

⁴⁸ Muhammet Nur Doğan, *Eski Şiirin Bahçesinde*, İstanbul, Ötüken, 2002, s. 174.

⁴⁹ a.y.

⁵⁰ Doğan, a.g.e., s. 175.

⁵¹ Düşman o padişahın elinden o kadar çok bozdoğan yemiştir ki, bu durum işitildiğinde birden Kızılirma'dan eyvah sesleri yükselmiştir.

⁵² Nebi Bozkurt, “Kılıç”, *DİA*, c. 25, Ankara 2002, s. 405-406.

Kılıç demire çeşitli yöntemlerle su verilerek çelik haline getirilmesiyle imal edilirdi. Kılıca su verme yöntemi kılıcın keskinliği, parlaklığı ve kalitesini belirleyeceğinden bu işlem başlı başına bir sanattı. Bertrandon de la Broquiere meşhur Şam kılıçlarına nasıl su verildiğini ve benzersiz keskinliklerini şu sözleriyle anlatır:

“Söylendiğine göre Şam kılıçları Suriye’nin en iyi ve en güzel kılıçlarıydı. Onların, kılıç yapmak üzere demirleri nasıl kestiklerini görmek merak uyandırıcı bir şeydi; çünkü su verilmeden önce, kılıç yapılacak demiri bir tahta parçasının üstüne koyuyorlar, bir ağaç parçasını rendeliyormuş gibi onu eğileyerek tesviye ediyor ve keskinleştiriyorlardı; su vererek perdahlıyorlar, o kadar ki kılıçla bir şeye dokundukları zaman mest oluyorlardı. Gördüğüm hiçbir şey bu kadar keskin olamazdı.”⁵³

Eski şiirde kılıç ve su kavramlarının yoğun olarak birlikte kullanılması kılıç ve su arasındaki bu ilişkiye dikkat çekmek içindir. Aşağıdaki beyitte, parlak kılıcın sevgilinin vuslatının suyuna susamış olan gönlün susuzluğunu kestiği dile getirilmiştir. Parlak anlamına gelen “âb-dâr” kelimesinin iyi su verilmiş kılıcın sıfatı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Burada “şemşîr-i âbdâr” tabiriyle sevgilinin gamzesinin kastedildiği düşünülebilir.

Gâyetde teşne idi gönül âb-ı vasluña
*Susuzlğunu kesdi o şemşîr-i âb-dâr*⁵⁴ g. 48/2

Su ve hançer ilişkisinin işlendiği bir beyitte hançer suya benzetilerek su gibi hayat veren hançeri gören susamış gönüllü âşıkların “bir içim su” dedikleri ifade edilmektedir. Âşıkların bir içim su demesi, hem sevgilinin hançerini “su” olarak tanımlamaları hem de canları acısa da ilgi görmek pahasına o hançerle yaralanmak istemeleri ve bir içim su diye yalvarmalarındır. Yani hiç ilgi görmemektense sevgiliden gelen yaralayıcı keskin bir bakış onlara hayat bahşetmiş olacaktır. Hançer keskinliği ve parlaklığı bakımından su olarak nitelendirilmiştir.

⁵³ Bertrandon de la Broquiere’in *Denizasırlı Seyahati*, ed. Ch. Shefer, çev. İlhan Arda, İstanbul, Eren, 2000, s. 147.

⁵⁴ Gönül senin vuslatının suyuna çok fazla susamıştı; o parlak (iyi su verilmiş) kılıç onun susuzluğunu kesti.

Gördiler hançerüñüñ zahmı virür câna hayât
‘Âşık-ı teşne-cigerler bir içim su didiler⁵⁵ g. 184/5

Kılıç, hançer ve içmek yahut içirmek kavramlarının birlikte kullanılması da yine kılıca su vermeyle ilişkilidir. Aşağıdaki beyitte şair padişah için sarf ettiği sözlerinde onun kaleminin kamışının cihan meclisinde bir an dinlenmesini, bir süre düşmana fenâ kadehini içirmesini dilemektedir. Fenâ kadehi ile kastedilen ölümdür. Hançerin fena kadehini içirmesi, parlaklık ve pürüzsüzlük bakımından suya benzetilmesiyle de ilgilidir. Birinci mısradaki kalemin kamışı anlamındaki “ney-i hâme” ibaresiyle aynı zamanda enstrüman olan ney’e de iyham yoluyla çağrışım yapılmıştır. An, zaman anlamına gelen “dem” kelimesi nefes anlamıyla bu tabloyu zenginleştirmektedir. Aynı şekilde “dinlenmek” fiilinin neyin sesinin dinlenmesi anlamına gelebilecek şekilde yer alması ve “bezm” kelimesi kompozisyonu tamamlayıcı unsurlardır. Beyitte padişahın bir müddet resmî işleri bırakıp sefere çıkması ve fetihlerde bulunması temenni edilmektedir.

Şehâ bir dem ney-i hâmeñ cihân bezminde diñlensün
İçürsün düşmene câm-ı fenâyı bir zamân hançer⁵⁶ g. 155/4

Kılıç ve su ilişkisi nedeniyle kılıç sıkça ırmağa benzetilir. Irmağın bahçeleri sulayıp yeşertmesi gibi kılıç da aktığı yerlerde lâleler açtıran bir sudur. Lâle bahçesi imajı kılıcın akıttığı kanlardan kinayedir.

Bir âbdur ki akduğı yir lâle-zâr olur
Tîguñ ki gülsitân-ı safâ cûy-bârıdur⁵⁷ g. 99/2

“Gevher” su verilerek çelik haline getirilen kılıcın namlusu üzerindeki dalga yani menevişleri belirten bir tabirdir. Kılıcın çeliğinin kalitesi bu menevişlere

⁵⁵ Susamış gönüllü âşıklar senin hançerinin yarasının ruha hayat verdiğini görüp “bir içim su” dediler.

⁵⁶ Ey padişah! Cihan meclisinde bir an kaleminin kamışı dinlensin. Bir süre hançer düşmana fena kadehini içirsin.

⁵⁷ Senin safa gül bahçesinin ırmağı olan kılıcın öyle bir sudur ki aktığı yer lâle bahçesi olur.

bakılarak anlaşıldı.⁵⁸ Kanunî Mersiyesi’ndeki bir beyitte Bâkî, padişahın kılıcına Macar kâfirlerinin baş eğdiğini, Frenklerin ise kılıcının cevherini takdir ettiklerini söyler. “Gevher” (cevher) ile kılıç üzerindeki menevişler ve dolayısıyla kalitesi kastedilirken “âb-ı tîg” ile de iyi su verilmiş kılıcın sertliği ve keskinliği ima edilmiştir. “Üngürüs” Macarlara verilen isimdir. “Freng” ismiyle Fransızlar kastedilmiştir.⁵⁹ Macarlar ve Frenklerin onun kılıcına baş eğip cevherini takdir etmesi, kılıcın gücü sembolize etmesinden hareketle, padişahın keskin ve kararlı şahsiyetini, kahramanlığını ve başarılarını kabul etmeleri manasındadır. Batılıların Kanunî’nin büyüklüğünü ve üstünlüğünü vurgulamak için kullandıkları “Muhteşem Süleyman” tabirini bu itibarla hatırlamak yerinde olacaktır.

Baş egdi âb-ı tîgina küffâr-ı Üngürûs
*Şemşîri gevherini pesend eyledi Freng*⁶⁰ mus. I/I-7

Kılıç ve elmas kelimesi de şiirde sıkça birlikte geçer. Bir beyitte şair âhının kıvılcımlarını elmas kılıca, felek kubbesini de çelik miğfere benzetir. Parlaklığı ve aşırı sertliği ile bilinen “elmas” özel bir metodla su verilerek çok sert hâle gelmiş çelik anlamındadır.⁶¹

Günbed-i çarh u şu‘le-i âhum
*Tîg-i elmâs u migfer-i pûlâd*⁶² g. 36/3

İyi kılıç kullanmak marifet isteyen bir iştir. Osmanlı kılıçları narin olmakla beraber kullanmayı iyi bilen birinin elinde olursa ağızları körlenmez, namluları kırılmaz ve parmak kalınlığında olan bir demir çiviye kesebilir. Fakat az bir dikkatsizlikle kırılan bir kadeh gibi kırılmaya müsaittir.⁶³ “Şemşîrbâz” kılıçla oynayan, iyi kılıç kullanan veya kılıç gösterileri yapan kişi demektir. Bir beyitte

⁵⁸ Şentürk, **a.g.e.**, s. 406.

⁵⁹ Mehmed Çavuşoğlu, söz konusu beyitte Kanunî’nin Mohaç’ta Macarları yenmesine ve Fransa Kralı 1. Fransuva’ya yardım etmesine işaret edildiğini belirtir. (Mehmed Çavuşoğlu, **Bâkî ve Divânından Örnekler**, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 59.)

⁶⁰ Macar kâfirleri onun kılıcının keskinliğine baş eğdi. Frenkler kılıcının cevherini takdir ettiler.

⁶¹ Şentürk, **a.g.e.**, s. 460. Ayrıca keskin kılıç, hançer ve bıçak türü aletlere elmas denildiğine dair bkz. Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Katı**, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 209.

⁶² Feleğin kubbesiyle âhının kıvılcımı, keskin kılıç ve çelik miğferdir.

⁶³ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 258.

gökyüzü bir savaş meydanına hilâl de o meydanın şemşirbazının elindeki altın kakma kılıca benzetilmiştir. Beyitte gece tasviri şemşirbaz ve savaş meydanı imajıyla birlikte verilmiştir.

Bir tîg-i zer-nişân ile girmişdi ‘arsaya
*Şemşîr-bâz-ı ma‘reke-i sahn-ı âsumân*⁶⁴ k. 1/6

Bir beyitte şair, gökyüzüne çıkan âh ateşinin alevini bahtının yıldızına çekilmiş parlak ve cilalanmış bir kılıca benzetir. Cilalanmış kılıç anlamına gelen “tîg-i musaykal” ibaresiyle kılıçların cilalanıp parlatılmasına işaret edildiği anlaşılmaktadır.⁶⁵ Yıldızların hareketlerinin insan talihi üzerinde etkisi olduğu inancından hareketle şair, çektiği eziyet ve sıkıntıların bahtının yıldızından kaynaklandığını düşünerek âhıyla ona kılıç çektiğini ifade etmiştir.

‘Alev-i âteş-i âhum degül eflâke çıkan
*Ahter-i bahtuma bir tîg-i musaykal çekdüm*⁶⁶ g. 327/3

Keskin bakışlar ve âşğın üzerinde bıraktığı etki itibarıyla göz, gamze gibi güzellik unsurları kılıç vb. kesici âletlere benzetilir ve kâfir olarak nitelendirilir. Bir beyitte sevgiliye “Senin kâfir gözün yanına alsın diye kılıçlar şimdi haç şekline girdiler.” denilmektedir. Burada bazı kılıçların kabza kısmıyla birlikte bakıldığında haç şeklini anımsatmasına gönderme yapılmış ve bu nedenle kâfir olarak nitelendirilen gözün yanında bulundukları belirtilmiştir. “Yanına almak” ibaresiyle kılıçların kuşak veya kemere takılarak yan tarafta taşınmasına işaret vardır.

Yanına alsun diyü kâfir gözün gamzeñ gibi
*Girdiler şimdi çelîpâ şekline şemşîrler*⁶⁷ g. 104/3

Kılıçların kabzası ve kınları değerli taşlarla süslenirdi. Aşağıdaki beyitte incilerle süslenmiş bir kılıca gönderme yapılmıştır. Bâkî, kendisini fazilet incisiyle

⁶⁴ Gökyüzü savaş alanının şemşirbazı, altın kakma bir kılıçla meydana girmişti.

⁶⁵ Bıçak yapımında, tekere sarılmış keçe üzerine cila sürülerek bıçak ağzı parlatılır. (Doğan Kaya - Uğur Mesci, **Sivas’ta Bıçakçılık**, Sivas, Sivas İli Sanat Kültür ve Araştırma Vakfı, 2002, s. 32.) Kılıçlar için de benzeri bir işlemin yapıldığı düşünülebilir.

⁶⁶ Gökyüzüne çıkan âhımın ateşinin alevi değil; bahtımın yıldızına cilalanmış bir kılıç çektim.

⁶⁷ Kâfir gözün gamzen gibi (onları) yanına alsın diye şimdi kılıçlar haç şekline girdiler.

süslü değerli bir kılıca benzeterek, padişaha kendisini yanından ayırmamasını öğütlemektedir. Yanından ayırmamak ifadesiyle aynı zamanda kılıçların yan tarafta taşınmasına işaret edilmiştir.⁶⁸

Dür-i fazl ile murassa‘ kılıcuñdur Bâkî

*Anı dūr itme benüm pâdişehüm yanuñdan*⁶⁹ g. 346/8

Haçner veya kılıçların üzerine âyet, hadis, kelime-i tevhid vb. yazılar yazılması âdetti. Aşağıdaki beyitte haçnerin fetih âyetini ezberlemesi ifadesiyle, üzerinde Fetih suresinin ilk âyeti⁷⁰ yazılı olan bir kılıca gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. “Haçnerin dilini revân kılması” ise hem teşhis yoluyla fetih âyetini su gibi okuması hem de haçnerin sürekli iş görmesi, yani düşman öldürmesi manasında olmalıdır. “Ezber” sürekli tekrarlamak, sesli okumak anlamındadır.

Tazarru‘ demleri geldi Cenâb-ı Hakka ey Bâkî

*İdüp Feth âyetin ezber dilin kıl sun revân haçner*⁷¹ g. 155/7

“Zer-nişân” demirden ve çelikten imal edilmiş her çeşit eşya üzerine maddenin zeminde açılmış kanal ve noktalara altın çakarak tezyinat yapma, süsleme işidir.⁷² Aşağıdaki beyitte zernişân, yani altın kakma yazı yazılmış bir kılıca gönderme yapılmıştır. Şair âhının şimşeği içerisinde gönül ateşinin kıvılcımlarını, ateş saçan kılıcın üzerinde görünen altın kakma yazılara benzetir. Ateş gibi yakıcı anlamına gelen “âteş-tâb” tâb kelimesinin parlaklık anlamından hareketle ateş gibi parlayan anlamında düşünülebilir.

Berk-i âh-ı sûz-nâk içre şîrâr-ı nâr-ı dil

⁶⁸ Kemerin iki yanında iki haçner taşınması ve bunların süslemeleriyle ilgili Thévenot şunları kaydeder: “Kemerlerinde genellikle çift haçner taşırlar; bunlar kınları da olan bıçaklardır, ama hem sapları hem de kınları altın veya gümüş bezemelidir, bazen de üzerlerine değerli taşlar kakılıdır. Bazı haçnerlerin sapı ise pahada fildişiyle bile ölçmedikleri ve libresi çok pahalıya satılan balık dışından yapılmaz.” (Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 63.)

⁶⁹ Padişahım! Bâkî, senin fazilet incisiyle süslü kılıcıdır; onu yanından uzaklaştırma!

⁷⁰ “Biz sana doğrusu apaçık bir fetih ihsan ettik.” (Fetih, 48/1)

⁷¹ Ey Bâkî! Yüce Allah’a yalvarıp yakarma zamanı geldi. Haçner fetih âyetini sürekli okuyarak dilini (su gibi) akar hale getirsin.

⁷² Mehmet Zeki Kuşoğlu, **Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken, 2006, s. 255.

*Zer-nişân hatdur görinür tîg-i âteş-tâbda*⁷³ g. 450/4

Bir beyitte padişahın kahramanlığına ve savaş gücüne işareten, kılıcı, zaferin çelik yumurtasından çıkan bir kuşa benzetilerek elinde dane devşirmesine şaşılmayacağı belirtilmiştir. Kılıcın dane devşirmesi -tıpkı kuşun daneleri yerken kafasını kaldırıp indirmesi gibi- kalkıp inerek düşman kellelerini uçurmasından kinayedir. “Tîg-i bürrân” keskin kılıç demektir. Beyitte çelik manasına gelen “pûlâd”ın kılıç anlamına⁷⁴ da çağrışım yapılmıştır. Yumurta demek olan gelen “beyza” ise aynı zamanda kılıç kını anlamında kullanılır.⁷⁵ Bununla birlikte kılıç imal edilecek kaliteli demire kılıç yumurtası adı verilir.⁷⁶ Beyitte kılıca “mürg-i beyza-i pûlâd”, yani zaferin çelik yumurtasının kuşu adı verilmesi bununla ilgili olsa gerektir.

Bilürsin anı mürg-i beyza-i pûlâd-ı nusretdür

*‘Aceb mi dâne divşürse elinde tîg-i bürrânı*⁷⁷ k. 14/29

3.3.3. Kûpâl

Kûpâl gürz demektir. Şair kaleminin nüktесinin, yani sözlerindeki ince manaların kötü niyetli düşmanın başına bir topuz darbesi olmasına şaşılmayacağını ifade eder. Burada kötü niyetli düşmanla kastedilen diğer şairler olmalıdır. Bâkî’nin sözlerindeki incelik onu çekemeyenlerin başına bir gürz darbesi gibi inmektedir. Diğer bir deyişle şair, şiirindeki ince manaların üstünlüğüyle onlara fark atmakta ve bu durum onları bir gürz darbesi gibi hasetten perişan etmektedir.

⁷³ Yakıcı âhımın şimşegi içerisinde gönül ateşinin kıvılcımları, ateş gibi parlayan kılıcın üzerinde görünen altın kakma yazılar gibidir.

⁷⁴ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 610.

⁷⁵ “Beyza” veya “beyze” kelimesinin bu anlamı kimi zaman tuğranın tîg ve beyze adı verilen bölümlerine de işaret etmek üzere oyun yapılan bazı beyitlerde “çekmek” ve “çıkma” kelimelerinin yol açtığı çağrışımla ortaya çıkmaktadır: *Derûn-ı beyze-i zîbendesinde şekl-i şemşîrî / Çekilmiş beyze-i ‘unvândan bir tîgdür gûyâ* k. 38/5 **Bosnalı Sâbî**; *Bir murgdur ki çıkdugı dem beyzadan uçar / Fark-ı adûyu eyler o dem âşîyâne tîg* k. 6/4 **Hayâlî**; *Zekan üzre ol lebler hüsninüñ i’câzıdır yohsa / Çeken bir beyzedden hiç iki tîg-ı hûn-feşân çekmez* g. 81/4 **Ahmed Müsellem Efendi**

⁷⁶ “Ortaçağda en iyi kılıçlar, kılıç yumurtası denilen kaliteli demirin dövülerek uzatılmasıyla yapılır, sonra değişik tarzlarda su verilmek suretiyle çelikleştirilirdi.” (Bozkurt, **a.g.m.**, s. 406.)

⁷⁷ O padişahın keskin kılıcı, elinde dane toplasa (danelere benzeyen kelleleri toplasa) buna şaşılmı mı? Bilirsin ki o, zaferin çelik yumurtasından çıkmış bir kuştur.

‘Aceb degüldür eger olsa nükte-i kalemüm
Ser-i ‘adû-yı bed-endîşe darbet-i kûpâl⁷⁸ k. 20/43

3.3.4. Ok ve Yay (bkz. Okçuluk)

3.3.5. Siper

Siper yahut kalkan ateşli silahların icadından evvel savaşçıların ok, gürz, mızrak ve kılıçların darbesinden kendilerini korumak amacıyla kullandıkları bir savunma silahıdır. İlk kalkanlar basit bir ağaç parçasından ibaretti. Daha sonra deri kalkanlar kullanılmaya başlandı. Türkler çok eski tarihlerden itibaren ağaç dalından yapılma kalkanlar kullanmışlar, Osmanlılar da bu geleneği sürdürmüşlerdir. Diğer Türk kalkanları demir, bakır, hayvan derisi, hasır, kamış, ağaç kabuğu vb. maddelerden yapıldı.⁷⁹

Kalkanın ortadaki şişkin kısmına göbek denir. Bâkî’nin beytine göre demirci kalkanın göbeğini kestiğinde, yani onu imal ettiğinde kalkan, göbeğini sevgilinin oklarına tutardı. Demirci anlamına gelen “âhenger” kalkan yapan kişi yerine kullanılmıştır. Kalkanlar bakır, demir veya çelik gibi metallerden yapılabiliyordu. Kalkanın göbeğinin kesilmesi, henüz yeni imal edilmiş olması anlamındadır. Doğduktan hemen sonra göbek kordonunun kesilmesinden dolayı bu tabirin insan için de yeni doğmuş olmak anlamında kullanıldığı malumdur.

Sînesin tirüñe tutardı siper
Göbeğin kesdüğinde âhen-ger⁸⁰ g. 140/1

Aşağıdaki beyitte kırmızı renkli, altın göbekli bir kalkandan söz edilmektedir. Beyitteki hayale göre bulut çarh oklarını (bkz. Çarh Oku) gül bahçesine atmış, diken altın göbekli ve la’l renkli bir siper tutmuştur. Bulutun yağdırdığı yağmurların oka, dikenden hareketle gülün de kalkana benzetildiği anlaşılmaktadır. Gülün içindeki sarı çiçek tozları kalkanın göbeği, kırmızı yapraklar ise etek kısmı şeklinde düşünülmüş

⁷⁸ Kalemimin (sözlerimin) nüktesi kötü niyetli düşmanın başına topuz darbesi olsa buna şaşılmaz.

⁷⁹ Tülin Çoruhlu, “Kalkan”, *DİA*, c. 24, İstanbul 2001, s. 260-261.

⁸⁰ Demirci onun göbeğini kestiğinde, kalkan göğsünü senin okuna doğru tutardı.

olmalıdır. Tombaklama tekniğiyle altın parlaklığında kalkanların yapıldığı bilinmektedir.

Çarh oklarını atdı yine gülşene sehâb

Altun göbeklü bir siper-i la' l tutdı hâr⁸¹ k. 17/6

3.3.6. Rûmî Siper

Rûmî siper Roma kalkanı, Romalı askerlerin kullandığı düz yüzeyli, uzun, dikdörtgen veya oval kalkandır.⁸² “Yelken”, gemilerin rüzgârla hareket etmesine yarayan düzeneğin adı olmanın yanında yeniçerilerin başlarına taktıkları başlığın adıdır. Bâkî beytinde kelimeyi yelken takyeli askerler anlamında kullanmakla birlikte yelkenli gemiler anlamını da iyham yoluyla çağrıştırmaktadır. Yelken takyeli askerler, yelkene benzeyen Rûmî kalkanlarıyla engin denizlerin coşup dalgalanmasının nasıl olduğunu göstermişlerdir. Bir sıcak savaş sahnesinin tasvir edildiği beyitte binlerce askerin savaş meydanında heyecan ve çeviklikle hareket edişleri coşkun denizlerde seyreden yelkenli gemilerin dalgalanışına benzetilmiştir. Askerlerin ellerindeki Rûmî kalkanlar şekil bakımından rüzgârın şişirdiği yelken bezine benzemektedir.⁸³

Çıkup yelkenlüler Rûmî siperden bâd-bânlarla

Yine gösterdiler cûş u hurûş-ı bahr-i ‘ummânî⁸⁴ k. 14/20

3.3.7. Şeşper

Topuz veya gürz benzeri bir silahtır. Altı dilimli olduğu için bu ad verilmiştir. Soğancık denilen altı başlı topuza da bu ad verilirdi.⁸⁵

⁸¹ Bulut yine çarh oklarını gül bahçesine attı; diken altın göbekli bir kırmızı siper tuttu.

⁸² Doğan, **a.g.e.**, s. 177-178.

⁸³ **a.g.e.**, s. 175-178. Beyitte “rûmî” kelimesinin neden olduğu uzak bir çağrışımla üzerinde rûmî desenler bulunan kalkanlar da hatıra gelmektedir. Eskiden bilhassa yüksek rütbeli kumandanlara ait kalkanların üzerlerine içleri rûmîlerle doldurulmuş çeşitli süslemeler yer alırdı. (Çoruhlu, **a.g.m.**, s. 261.)

⁸⁴ Yelken (takye)li (asker)ler Rûmî siperleriyle yelkenlerini açmış gemiler gibi ortaya çıkıp, yine, engin denizlerin coşup dalgalanması nasıl olur, gösterdiler.

⁸⁵ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 345.

Aşağıdaki beyitte şeşperin padişahın düşmanlarının başına sümbül olması, seng-i melâmetin de güller takması temenni edilmiştir. Kınama taşı anlamına gelen “seng-i melâmet” ile taş yahut gülle kastediliyor olmalıdır. Düşmanın başına atılan top yahut güllenin onun başına güller takacağı söylenerek aynı zamanda bunun düşmana bir lütuf, -eskiden erkeklerin başlarına çiçek takmaları âdetine de gönderme yapılarak- onun başını süsleyen bir unsur olduğu ima edilerek alay edilmektedir. Atılan taşın düşmanın başına gül olması, açtığı gül gibi kırmızı yaralardan kinayedir. Tıpkı bunun gibi şeşper adı verilen silahın da düşmanın başına sümbül olması temenni edilir. Şeşper hem şekil bakımından sümbüle benzemesi hem de yakın çatışmalarda düşmanın başına indirilerek kullanılan bir silah olması nedeniyle böyle söylenmiş ve yine sengi melâmetin gül olması gibi, hafife alma ve istihza maksadıyla şeşperin padişahın düşmanlarının başına sümbül olması temenni edilmiştir.

Ser-i a‘dâña taka seng-i melâmet güller

*Ola düşmenlerüñüñ başına şeş-per sünbül*⁸⁶ k. 24/47

3.3.8. Top

Gülle veya şarapnel atan büyük ateşli silahtır. Eskiden savaşlarda çok kullanılırdı. Beyitte şair âhını topa benzetmiştir. Âhın topuyla gözyaşı askerleri sonunda ayrılık kalesini yerinden söküp keder ordusunu ezip geçecektir. “Kal” koparma, yerinden çıkarma, sökme; “kam” ise ezme, kırma, zaptetme anlamlarındadır. Toplarla kalelerin yerle bir edilmesi gibi âşığın âhı da ayrılık kalesini yıkıp geçmektedir.

Tôp-ı âhumla ider hayl-i sirişküm ‘âkıbet

*Kal‘a-i hicrânı kal‘ u leşger-i endûhı kâm*⁸⁷ g. 225/4

3.4.Savaş Giysileri

3.4.1. Miğfer

⁸⁶ Kınama taşı / güllerle hasımlarının başına güller taksın; şeşper düşmanların başına sümbül olsun.

⁸⁷ Âhının topuyla gözyaşı askerlerim sonunda ayrılık kalesini yerinden söküp keder ordusunu kırıp geçerler.

Savaşta ok, kılıç vb. silah darbelerinden korunmak için başa giyilen demirden bir çeşit başlıktır. Bertrandon de la Broquiere Türklerin miğferlerini şöyle anlatır:

“Başlarında ise, başın şekline uygun biçimde yapılmış, beyaz renkli, zırhlı yuvarlak tolgalar taşıyorlardı. Yukarı doğru yarım kadem yükselen başı koruyan bu zırhın arkasında bir, önünde bir, yanlarında da bir tane olmak üzere dört adet madeni pul bulunuyor ve bunlar kılıç darbelerine karşı yanakları ve yüzü koruyorlardı.”⁸⁸

Bâkî feleği çelik bir miğfere, âhını ise ateşler saçan bir kılıca benzetmiştir. Felek kötülüklerin sebebi olarak düşünüldüğünden zalimlikle ve serkeşlikle özdeşleştirilir. Baş çeken, karşı gelen anlamındaki serkeş sıfatıyla, feleğin insanların isteklerine aykırı bir şekilde olaylara etki etmesi kastedilmektedir. Ancak âşığın âhının ateşler saçan kılıcı, feleğin çelik miğferini parçalayacak niteliktedir.

Bakma çarh-ı ser-keşüñ ol miğfer-i pûlâdına
*Dilden âhum çekdügi şemşîr-i âteş-bârı gör*⁸⁹ g. 71/3

3.4.2. Zırh (cevşen)

Savaşlarda kılıç, ok vb. silah darbelerinden korunmak için giyilen demir parçalarından oluşan giysidir. Bertrandon de la Broquiere Türklerin zırhları hakkında şunları kaydededer:

“Onların üstünde, küçük küçük oynak demir parçalarının pullar halinde deriye tutturulmasıyla meydana gelen zırhlı gömlekler ve ayrıca kol zırhları gördüm. Bunlar, bizim de kullandıklarımız gibiydi ama daha çok Jules Cesar zamanını tasvir eden resimlerdeki askerlerin zırhlarına benziyordu; onların zırhları gibi hazırlanmıştı; zırhlı gömlek kalçanın yarısına kadar iniyordu, uçlarına çepeçevre ipek kumaş tutturulmuştu, bunlar da bacakların yarısına kadar sarkıyordu.”⁹⁰

⁸⁸ Bertrandon De La Broquiere’in Denizaşırı Seyahati, s. 266.

⁸⁹ Serkeşlik eden feleğin çelik miğferine bakma. Ahımın gönülden çektiği ateş saçan kılıcı gör.

⁹⁰ Bertrandon De La Broquiere’in Denizaşırı Seyahati, s. 266.

Bâkî, bir güzeli tasvir ederken saçlarını sırtındaki misk renkli (siyah) zırha, gamzelerini cevherli yani menevişli keskin kılıca benzetmiştir. Saçların zırha benzetilmesi şekil ve renk itibarıyladır. Kıvrım kıvrım saçlarla zırhın menevişli görüntüsü arasında ilgi kurulduğu anlaşılmaktadır.

Turrallar egnindeki müşgîn zirihler seyrin it
*Gamzeler takındığı şemşir-i cevher-dârı gör*⁹¹ g. 71/2

Sûdî bazı Türk kızlarının arkalarında saçlarını kalkan gibi zırh şeklinde ördüklerinden bahseder.⁹² Dolayısıyla saç ve zırh ilişkisinin ayrıca böyle bir gerçekle ilintili olduğu düşünebilir. Ancak Busbecq’ın gözlemleri arasında naklettiği bilgiler, meselenin bununla sınırlı olmadığını; saçların kılıç darbelerinden korunmak amacıyla doğrudan zırh vazifesi görmek üzere uzatılabildiğini de göstermektedir:

“Süvariler, kapıdan çıktıktan sonra, şuraya buraya doğru dörtnala hayvanlarını sürdüler. Yere bir top attılar. Atlarını bütün hızlarla koşturduktan sonra, mızraklarının uciyle topu alıyorlar ve buna benzer başka oyunlarla eğleniyorlardı. Aralarında uzun kalın saçlarla bir Tatar vardı. Her mevsimde bütün harplere başı açık giriyormuş, saçları fırtınalara, yahut silâhlara karşı kâfi bir zırh teşkil ediyormuş..”⁹³

“Cevşen” zırh demektir. Bâkî, feleği zırha benzeterek, onun çelik zırhını dahi paramparça ettiği halde, ateşler saçan âhının keskin kılıcının yine de sapasağlam olduğunu ifade eder. Yani feleğin cevri ve zulümlerine karşı âhının kılıcı hala işlemektedir. Gerçekte o zulümle âhlar arasında bulunan doğrudan ilişkiyi şair bu şekilde yorumlamıştır.

Cevşen-i pûlâd-ı çarhı çâk çâk itdüm dahi
*Âh-ı âteş-bârumuñ şemşir-i bürrânı dürişt*⁹⁴ g. 22/4

⁹¹ Saçlar sırtındaki misk renkli zırhlardır, bir bak! Gamzelerin takındığı cevherli kılıcı gör!

⁹² Sibel Özer, “Sûdî-i Bosnavî’nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız’ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi 2007, s. 158.

⁹³ Busbecq’ten naklen Özer, **a.g.e.**, s. 158.

⁹⁴ Feleğin çelik zırhını bile paramparça ettiğim halde ateşler saçan âhımın keskin kılıcı sapasağlamdır.

4. DENİZCİLİK

BD’nda denizcilikle ilgili pek fazla tabir bulunmamakla birlikte rüzgârda karaya sığınmak, uygun rüzgârı bulmak için beklemek gibi bazı temel uygulamalara işaret eden hayal ve imajlarla birkaç deniz aracının isimine gönderme yapılmıştır.

Gemicilikte rüzgârın önemi büyüktür. Rüzgârdan doğru bir şekilde istifade edip gemiye hız kazandırılabilirdiği gibi, yanlış bir rüzgârla alabora olmak da mümkündür. Fırtına olduğunda yahut ters yönden rüzgâr estiği zamanlarda gemiciler karaya yanaşarak uygun bir limana sığınır. Aşağıdaki beyitte Bâkî, sevgiliye, sonunda istiğna denizinin ortasından rüzgâr ile kıyıya geleceğini söyler. “Rûzgâr”, zaman anlamına da gelir. Yani şair aynı zamanda sevgilinin bir gün istiğnadan vazgeçeceğini ima etmektedir. “İstignâ” naz, kendini çekme anlamındadır. “Kenâr” ise kıyı, sahil anlamına gelir.

Miyân-ı bahr-i istignâdan âhir

Gelürsin rûzgâr ile kenâre¹ g. 468/3

Kadehin gemiye, işret edilen yerin kıyıya benzetildiği aşağıdaki beyitte gemicilerin bir kıyıda durup uygun rüzgârı beklemelerine işaret edilmiştir.² Uygun, elverişli rüzgâr anlamına gelen “muvâfık rûzgâr” aynı zamanda rûzgârın zaman anlamına gelmesinden hareketle uygun, münasip zaman demektir. Uygun zamandan kasıt şarap mevsiminin, yani baharın gelmesidir. Burada şarabın yasaklandığı dönemlerden söz edildiği de düşünülebilir. Dolayısıyla şair gönlüne seslenerek, “biraz sabret, şarabın serbest olacağı dönemler tekrar gelsin de şarap gemisi seni işretâbâd kıyısına kıyısına ulaştırsın” demektir. “İşretâbâd” eskiden Tahran şehrinin etrafında yer alan meşhur bahçelerin adıdır.³ Beyitte genel manada işret

¹ Sonunda istiğna denizinin ortasından rüzgâr sebebiyle kıyıya yanaşırsın.

² “Ağustos ayı sonunda, bana ve Dr. Leonhardt Rauwolf’a St. Croce gemisinin sefere hazır olduğu ve hareket için uygun rüzgârı beklediği, bu nedenle de her ikimizin hazır olmamız gerektiği bildirildi.” (H. U. Krafft, **Türklerin Elinde Bir Alman Tacir**, İstanbul, İletişim, 1997, s. 26)

³ Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 10, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 15898.

edilen yer; bilhassa bağ ve bahçeler, mesire yerleri ve kırlardaki işret mekânları kastedilmiş olmalıdır.⁴

Çıkarsun keştî-i bâde kenâr-ı ‘işret-âbâde

Dilâ sabr eyle bir kaç gün muvâfık rûzgâr olsun⁵ g. 352/6

Girdâb, denizde suyun rûzgârla birlikte dönerek çukurlaşması demektir. Girdâb, üzerinde ne varsa içine çekip yok eder. Aşağıdaki beyitte gözyaşı, gözü döne döne içine çekip batıran bir girdaba benzetilmiştir. Gözyaşı girdabı âşığın gözünü, sevgilinin aşkının gamıyla bir kayık gibi döne döne batırmaktadır. “Döne döne” ibaresi girdabın dönme ve dönerek içine çekme hareketini güzel bir şekilde ifade etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Zevrak-âsâ gam-ı ‘aşkuñla yaşıım gird-âbı

Gark idüpdür sanemâ çeşm-i teri döne döne⁶ g. 464/4

Osmanlı sularından geçen yabancı gemileri gözetlemek ve limanları korumak için denizlerde nöbet tutulurdu.⁷ Bâkî, âşığın gözyaşlarını düşmanı çok olan bir denize benzeterek gözlerini denizi bekleyen iki tekne şeklinde hayal ettiği bir beytinde bu gerçeğe işaret etmiştir:

⁴ Söz konusu kelime benzeri çağrışımlarla birlikte meyhaneyi anımsatacak şekilde Bâkî’nin bir başka beytinde daha kullanılmıştır: *Hân-ı dil mey kâse-i ser anda bir peymânedür / ‘İşret-âbâd-ı mahabbet bir ‘aceb mey-hânedür g. 136/1*

⁵ Ey gönül! Birkaç gün sabret uygun rûzgâr olsun da şarap gemisi (seni) İşretâbâd kıyısına çıkarsın.

⁶ Ey heykel gibi güzel sevgili! Gözyaşımın girdabı, senin aşkının gamıyla, nemli gözümü kayık gibi döne döne batırmaktadır.

⁷ Stephan Gerlach’ın, hatıratında bu meseleyle ilgili kaydettiği satırları açıklayıcı olması bakımından buraya almak yerinde olacaktır: “Bugün Türk kadirgaları Yedikule önlerinden hareket ederek denize açıldı. Duyduğumuza göre, 80-90 kadirga ve kalyete bir araya gelecekmiş. Ayın 14’ünde 25 kadirga ve bir mavna buradan hareket etmişti, ayın 18’de de gene iki kadirga denize açıldı. Bunlar İskenderiye yönüne doğru gidiyorlar. Karadeniz’den gelen 25 kadirga da Uskoklar (Türklerle karşı savaşan Hristiyan korsan halkı) için geliyor. Sakız adasında iki, Midilli’de iki, Eğriboz’da iki veya üç, Rodos’ta üç veya dört, Kıbrıs’ta yedi veya sekiz, Nauplium’da (Anadolu) iki, daha başka yerlerde ve adalarda da çok sayıda tekne hazır durumda bekliyor. Bunlar Mora’da bulunan Navarin’de bir araya gelecekler ve limanları koruma görevini üstlenecekler. Eğer Hristiyanlar buna karşı bir filo hazırlamaz ve önlem almazlarsa, bunlar ellerine geçen her fırsatta canları istediği gibi İtalya’ya saldırabilirler. Zira kalyeteler gayet hızlıdır. Türkler onları yeşil dallarla örterler ve bu yüzden uzaktan denizin içindeki bir kaya gibi görünürler. (...) Türkler Akdeniz’de veya Ege denizinde ihtiyaca göre iki, üç, dört ya da sekiz nöbetçi gemi bulundururlar.” (Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 316-317.)

*Âşıkun düşmeni çok bahre dönüpdür yaşı
İki zevrakdur iki dîdesi deryâ gözedür⁸ g. 67/6*

4.1. Deniz Taşıtları

4.1.1. Fülk

Fülk gemi demektir. Bâkî, gözyaşını muhabbet denizine, âhını ise bu denizi dalgalandıran rüzgâra, başını gemiye, kaşlarını ise bu geminin lengerine, çapasına benzetmiştir.

*Mahabbet bahridür âhum yilinden mevc urur yaşum
Melâmet fülkidür ser aña lengerdür iki kaşum⁹ g. 322/1*

4.1.2. Keşî

Keşî gemi demektir. Hilâl geceleyin yelkenlerini açmış süratle kıyıya yanaşan bir gemiye benzetilmiştir. “Bâd-bân” yelken anlamındadır. Hilâl ve yelken arasında şekil bakımından ilgi kurulmuştur.

*Kara yaklaştı şeb irdi diyü keşî-i hilâl
Bâd-bân açmış ider sür‘at ile ‘azm-i kenâr¹⁰ k. 25/10*

4.1.3. Lenger

Lenger gemiyi yerinde mıhlamak için denize atılan zincir ve bu zincirin ucundaki çapadır. Bâkî, aşağıdaki beyitte sümbülü lengere benzetmiştir. Kayık anlamına gelen “zevrak” aynı zamanda kadeh anlamındadır. Bahar rüzgârı estiğinden dolayı şair sâkîden zevrakı sürmesini istemektedir. Geminin veya kayığın yol alması

⁸ Âşığın gözyaşı, düşmanı çok olan bir denize benzemektedir. İki gözü (ise, bu) denizi gözetleyen iki teknedir.

⁹ Gözyaşım, âhımın rüzgârıyla dalgalanan muhabbet denizidir. Başım melâmet gemisi, iki kaşım da onun lengeridir.

¹⁰ Kara yaklaştı, gece oldu diye hilâl gemisi yelken açmış süratle kıyıya doğru yanaşmaktadır.

için uygun rüzgâr gerekir. Zevrak kadeh anlamında düşünüldüğünde ise bahar mevsimi, yani iştret ve şarap mevsiminin geldiğinin kastedildiği anlaşılabacaktır.

Sâkıyâ zevrakı sür bâd-ı bahâr esdi yine

*Sebze-zâr oldı yem-i ahdar u lenger sünbül*¹¹ k. 24/14

4.1.4. Taht-ı Süleyman

Taht-ı Süleyman bir çeşit gemi ismidir.¹² III. Mehmed'in Eğri seferinden dönüşü üzerine kaleme aldığı kasidesinde Bâkî, bu ibareyi hem Hz. Süleyman'ın tahtına, hem padişahın tahtına, hem de gemi veya kalyon ismine gönderme yapacak şekilde kullanmıştır. Şairin ifadelerine göre taht-ı Süleyman fetih rüzgârıyla yola koyulmuş ve düşmanın bahtının ocağı yıkılıp yerle bir olmuştur. Yani Osmanlı donanmasının sefere çıkıp yol almasıyla düşmanın uğrayacağı hezimet belli olmuştur. Çünkü taht-ı Süleyman fetih rüzgârıyla yola çıkmıştır. Rüzgârın geminin hedefine yön vermesi, hız almasına ve ilerlemesine yardım etmesi gibi, fetih rüzgârı padişahın donanmasını zafere götürmek üzere esmektedir. Taht-ı Süleyman ibaresi aynı zamanda Süleyman tahtı anlamından hareketle padişahın tahtını ve dolayısıyla padişahı temsil eden bir kavramdır. Tahtın yol alması sefere çıkılmasına işaret olarak düşünülebilir. Sultan ve onun maiyeti fetih rüzgârıyla beraber yola koyulmuş ve düşmanın kötü akıbeti belli olmuştur. Rüzgâr (nesîm) aynı zamanda ilahî yardımı sembolize eder. Bu bakış açısıyla düşünüldüğünde Allah'ın inayeti ve yardımıyla Osmanlı ordusunun galibiyeti ve düşmanın hezimete uğramasının kaçınılmaz olduğu sonucuna varılacaktır. Beyitte düşmanın bahtı yıkılan bir ev, bark, ocak (hânümân) olarak hayal edilmiştir. Yıkılma, viran olma, yok olma anlamındaki “ber-bâd” kelimesi, -rüzgâr anlamına gelen “bâd” kelimesini içinde barındırmasıyla- düşmanın bahtının ocağının fetih rüzgârıyla yele verildiğini çağrıştırmak bakımından özenle seçilmiştir. Burada “taht-ı Süleyman” ve “nesîm” kelimeleriyle Hz. Süleyman kıssasına ve onun rüzgâra hükmedişine¹³ de gönderme yapılmıştır.

¹¹ Ey sâkî! Bahar rüzgârı yine estî, zevrakı sür. Çimenlik yeşil deniz ve sümbül lenger oldu.

¹² **Taşlıcalı Yahyâ**'nın şu beyti bu anlamı açıkça gözler önüne sermektedir: *Bogaşını alalum bahr gibi surh-serüñ / Geçelim taht-ı Süleymânlar ile Üsküderi* k. 7/5

¹³ “Böylece rüzgârı onun buyruğu altına verdik. Onun emriyle dilediği yöne yumuşakça eserdi.” (Sad, 38/36); “Süleyman'ın emrine de zorlu rüzgârı verdik. Onun emriyle içinde bereketler yarattığımız ülkeye doğru serdi. Biz her şeyi biliriz.” (Enbiya, 21/81)

*Yıkıldı hânümân-ı bahtı ber-bâd oldu a‘dânunî
Revân oldu nesîm-i feth ile taht-ı Süleymânî¹⁴ k. 14/6*

Kanunî Mersiyesi’nin son bendinde Bâkî, onun yerine tahta geçen II. Selim’e hitap eder. Şair, Kanunî Sultan Süleyman’ın artık vefat ettiğini, “Zaman Süleyman tahtını yok etmiştir, artık İskender tahtında oturan Sultan Selim’e bak!” diyerek ifade etmiştir. Yaşarken himayesini gördüğü padişahın ölümüyle şair artık bir anlamda sığınak olarak yeni hedefini belirlediğini de ima etmiştir. Beyitte “rûzgâr” zaman ve yel anlamını kastedecek biçimde tevriyeli olarak kullanılmıştır. Bu ibarelerle yukarıdaki beyitte olduğu gibi bir yandan Hz. Süleyman’a çağrışım yapıldığı görülmektedir. “Dolayısı ile burada rûzgârın Süleyman tahtını “ber-bâd” (yele verme) etmesi, zamanın, Süleyman Peygamber’in tahtını ve devletini yok etmesi demek olacağı gibi; aynı zamanda ‘bir zamanlar hükmettiği rûzgâr gelip onun tahtını yele verdi, yerle bir etti’ gibi bir anlama da gelebilir.”¹⁵ “Taht-ı Süleyman” bir gemi ismi olduğundan, beytin ilk mısraındaki “ber-bâd” kelimesi, geminin fırtınaya yakalanarak batması imajını çağrıştırmak üzere özellikle seçilmiştir.¹⁶

*Ber-bâd kıldı taht-ı Süleymânı rûzgâr
Sultân Selîm Hân-ı Sikender-serîri gör¹⁷ mus. I/VII-5*

4.1.5. Tolmuş

“Tolmuş”, gerekli yolcu sayısı tamamlanınca müşterileri karşı yakaya geçiren sandalın adıdır.¹⁸ Bâkî bir beytinde dolmuşla işret ve safa sahiline (kenâr-ı ‘ayş u safâ) geçmeyi ve kadehin hoş içimli şarapla dolmasını temenni etmektedir. “Kenâr-ı ‘ayş u safâ” ile kastedilen, o devirlerde şarap ve eğlence mekânı olan ve gayrimüslimlerin çoğunluğu teşkil ettiği bir bölge olması bakımından bu anlamda nispeten serbest bırakılan Galata olmalıdır. “Zevrak” kadeh anlamında kullanılmıştır.

¹⁴ Taht-ı Süleyman fetih rûzgârıyla yola koyulduğundan düşmanın bahtının ocağı yıkıldı, yerle bir oldu.

¹⁵ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 420.

¹⁶ a.y.

¹⁷ Zaman Süleyman’ın tahtını yok etti; (şimdi) İskender tahtındaki Sultan Selim Han’a bak.

¹⁸ Ahmet Atillâ Şentürk, “Klâsik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler I”, **Türk Dili**, Mart 1993, nr. 495, s. 175.

“Tolmuş (dolmuş)” kelimesi aynı zamanda içkiyle dolu kadeh anlamına geldiğinden¹⁹ “zevrak” kelimesiyle tenasüp içindedir.

Kenâr-ı ‘ayş u safâya geçilse tolmuş ile
*Yine pür olsa mey-i hoş-güvâr zevrakda*²⁰ g. 444/2

4.1.6. Zevrak

“Zevrak”, kayık, tekne anlamındadır. Şair feleğin eziyetinden şikâyet ederek, yine gönül zevrakını sevgilinin saçına düşürüp Firengistân’a saldığını ifade eder. Firengistân, Frenklerin yani o günkü anlayışa göre kâfirlerin yaşadığı yer anlamındadır. Dolayısıyla küfrü, karanlığı ve zulmü, eziyeti temsil eder.²¹ Sevgilinin saçı da siyahlığı sebebiyle küfürle irtibatlandırılır. Aşk ıstırabından dolayı çektiği sıkıntıyı terennüm eden şair, sevgilinin saçına tutkun olduğundan gönlünü Frenk ülkesine doğru salınmış bir kayığa benzetmiştir. Bilindiği üzere saç tasavvufta kesreti, maddî bağ ve alâkaları temsil eder. Bu bakış açısıyla ruhun maddî bağlar içine hapsolup hakikate karşı perdelenmesi söz konusudur. Rûzgâr, beyitte felek anlamında kullanılmıştır.

Rûzgârûñ sitemin gör düşürüp gîsûña
*Yine dil zevrakını saldı Firengistâne*²² g. 410/3

¹⁹ **Tarama Sözlüğü: XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanımlarıyla**, c. 2, Ankara, TDK, 1965, s. 1205.

²⁰ İşret ve safâ sahiline geçilse dolmuş ile, yine kadehe hoş içimli şarap dolsa.

²¹ Bâkî’nin yine saçı, siyahlığı sebebiyle kâfiristâna benzeterek kâfir ülkesine düşen kişinin mihnet çekeceğini açıkça ifade ettiği şu beyti burada zikredilmeye değerdir: *Mihneti dil ser-i zülfinde çeker ey Bâkî / Kâfiristâna düşen kimsede mihnet demidür* g. 81/5

²² Rûzgârın (feleğin) zulmüne bak! Yine gönül teknesini saçına düşürüp Firengistana saldı.

5. SAĞLIK VE TIP

Sevdâ kâinattaki ateş, hava, su ve toprak adı verilen dört unsurun karşılığı olarak insan vücudunda bulunan dört hılttan (kan, balgam, safra, sevda) biridir. Eski tıp anlayışında vücuda alınan besinlerin bu dört maddeye dönüştüğü ve bunların dengede olması durumunda insanın sağlıklı olacağı kabul edilirdi. Sevdanın miktarı aklın dengesini gösterdiğinden sevdânın artması akıl hastalıklarının belirmesi anlamına gelirdi.¹

Lâle sevgilinin beninin sevdasıyla dimağı bozulduğundan dolayı başı açık kıpkızıl deli olarak nitelendirilmiştir. Bilindiği üzere eski metinlerde lâle gelincik çiçeğidir. Lâlenin ortasındaki siyah noktalar içindeki sevdanın artması olarak düşünülmüş, bu noktaların beni anımsatması ise sevdanın sevgilinin beninden kaynaklandığı hayalini ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte lâlenin kırmızı rengi onun başı açık kıpkızıl deli olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur. Kıpkızıl deli, delilikte haddi aşmış, kontrol edilemeyecek derecede aklını kaybetmiş anlamındadır. Lâle, dört hılttan sevdanın artmasıyla dimağı bozulmuş, aşktan aklını kaybetmiş ve deli divane olmuş birine benzetilmiştir.²

Lâle çemende başı açık kıpkızıl deli

Sevdâ-yı hâl-i yâr ile muhtel dimağı var³ g. 53/4

Aşağıdaki beyitte de sevdası galip gelmiş bir çılgın âşık imajı yer almaktadır. Saçın siyahlığı ile sevdâ arasında ilgi kurulan beyitte sevgilinin saçının âşığı çılgına döndürdüğü dile getirilmiştir. Böylece insanlar meşhur Leyla ve Mecnun kıssasını unutmuşlardır.

Saçuñ sevdâsı şeydâ ideli ben zâr u mahzûnı

Unutdı halk-ı ‘âlem kıssa-i Leylâ vü Mecnûnı⁴ g. 538/1

¹ Osman Şevki (Uludağ), **Beşbuçuk Asırlık Türk Tabâbeti Tarihi**, sd. İlder Uzel, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1991, s. 40.

² Hemen hemen aynı hayal ve imaja Bâkî'nin şu beytinde de rastlanır: *Ruhunuñ lâle baş açuk delüsi / Hâli sevdâsı var dimağında g. 424/3*

³ Lâle, sevgilinin beninin sevdasıyla dimağı bozulmuş olduğundan çimende başı açık kıpkızıl bir delidir.

Beyin, zihin anlamlarına gelen “dimâğ” beyitlerde genellikle koku ve tat alma duyusunun merkezi olarak geçer. Rüzgâr sevgilinin beninin haberleriyle Hoten sahrasında misk nâfesinin dimağını kokulandırmıştır. Hutten veya Hoten Doğu Türkistan ve Çin civarlarında misk ceylanlarıyla ünlü bir bölgedir. “Nâfe” ceylanın göbeğinde içinde misk oluşan torbanın ismidir. Estiği yerlere koku götürmesinden hareketle rüzgârın, sevgilinin beninden ulaştırdığı haberlerle misk nâfesinin dimağını kokulandırdığı ifade edilmiştir. Benin güzel kokması yahut güzel koku saçması amber veya miskten suni ben yapılmasını da çağrıştırmaktadır. Koku dimağda hissedildiği için koku ve dimağ beyitte birlikte zikredilmiştir.

Hâlûñ haberleriyle mu‘attar kılur nesîm

Deşt-i Hutende nâfe-i misküñ dimâğın⁵ g. 487/5

Rüyasında sevgiliden öpücük aldığını söyleyen şair can dimağında bu lezzetin hala kalıcı olduğunu söyler. Dimağ ve lezzet kavramlarının birlikte geçmesi, lezzetin de dimağda hissedilmesi bakımındandır.

Hâbda almış idüm bûs-ı leb-i cânânı

Cân dimağında dahi şimdi o lezzet bâkî⁶ g. 525/2

5.1.Hasta

İyileşinceye kadar hastaların duası makbuldür.⁷ Bu bakımdan aşağıdaki beyitte Bâkî, dostunun kendisini inletmekten sakınmasını söyleyerek hastaların duasının derhal kabul olacağını söyler. Hastayı memnun etmek nasıl makbul bir şeyse, onu üzme veya ona eziyet etmek de âh etmesine veya beddua etmesine sebep olabileceğinden ve duası derhal kabul olacağından, aynı şekilde tehlikelidir:

⁴ Saçının sevdası benim gibi mahzun ve zavallıyı çılgına döndürdüğünden beri insanlar Leyla ve Mecnun kıssasını unuttular.

⁵ Rüzgâr beninin haberleriyle Hoten sahrasında misk nâfesinin dimağını kokulandırmaktadır.

⁶ Uykuda sevgilinin dudağından öpücük almıştım. O lezzet şimdi dahi can dimağında kalıcıdır.

⁷ Bu inanış Hz. Peygamberden nakledilen bir hadis-i şerife dayanmaktadır: “Dört dua red olunmaz: Hacının duası, evine dönünceye kadar. Gazinin duası, evine dönünceye kadar. Hastanın duası, iyi oluncaya kadar. Kardeşin kardeşe arkadan yaptığı dua.” (Râmûz el-Ehâdîs (Hadisler Deryası), c. 1, msnf. Ahmed Ziyaüddin Gümüşhanevi, terc. Abdülaziz Bekkine, haz. Lütfi Doğan - M. Cevad Akşit, [İstanbul] 1982, s. 68/9.)

Bâkî-i haste-hâtırî inletme döstum

Makbûl olur du'âsı sakın mübtelâların⁸ g. 262/6

Hastanın canının çektiği şey mutlaka ona yedirilir. Aşağıdaki beyitte vakitsiz meyve isteyen bir hastadan söz edilmektedir. Eskiden günümüzdeki seralar gibi imkanlar olmadığından her meyve veya sebze ancak yetiştiği doğal mevsimde bulunabiliyordu. Dolayısıyla yaz meyvesini kışın veya kış meyvesini yazın yemek mümkün değildi. Hastanın vakitsiz meyve istemesi o mevsimde bulunmayan meyveyi istemesi anlamındadır.

Fürkatüñde tañ mı şeftâlu dilerse cân u dil

Mîve-i bî-vakt iderler ârzû bîmârlar⁹ g. 85/5

5.1.1. Akıl Hastası

Beyitlerde sıkça geçen dîvâne ve zencîr kavramları akıl hastalarının zincire bağlanması âdetine gönderme yapmaktadır. Sevgilinin saçı kıvrım kıvrım görünümü ve âşıkları kendine bağlamasıyla zincire benzetilir. Bâkî, sevgilinin saçından ayrı kalışı sonucunda öyle bir hâl ile yürür ki görenler zincirinden kurtulmuş deli zannederler. Delilerin zincirden kurtulduklarında etrafa saldırımları ve zaptedilememeleri gibi şair de sevgiliden ayrılmanın acısıyla hareketlerini kontrol edememektedir:

Zülfünden ayru Bâkî bir hâl ile yürür kim

Zencîrden boşanmış dîvânedür sanurlar¹⁰ g. 115/5

Güneş, etrafındaki ışık huzmelerinden dolayı altın zincir takılmış bir deliye benzetilmiştir. Güneşin divane olması gümüş tenli güzellerin aşkına bağlanmıştır:

Gerden-i mihre eşi'a takdı altun silsile

⁸ Dostum! Hasta gönüllü Bâkî'yi inletme sakın! Müptelaların duası makbul olur.

⁹ Senin ayrılığında can ve gönül şeftali dilerse buna şaşılır mı? Hastalar vakitsiz meyve isterler.

¹⁰ Bâkî, senin saçından ayrı öyle bir hâl ile yürür ki, (görenler) zincirinden kurtulmuş deli olduğunu zannederler.

*Sîm-tenler ideli dîvâne-i zencîr-i ‘aşk*¹¹ g. 236/6

Bir başka beyte göre sevgilinin saçının zincirine divane olmayan kişi akıllı değil, zincire vurulacak düzeyde delidir. “Baglamalu” ibaresi, delilerin zincire vurularak bağlanmasından hareketle, beyitte zincire vurulacak derecede deli anlamında isimleşmiş sıfat olarak kullanılmıştır.¹²

Zencir-i zülf-i dilbere dîvâne olmayan

*Baglamaludur ey gönül uslu degüldür ol*¹³ g. 295/4

5.2.Hastane (dârü’ş-şifâ)

Osmanlı hastanelerinde her türlü hastanın yanında akıl hastaları da tedavi ediliyordu. Darüşşifalar Avrupa’da akıl hastalarının yakıldığı bir devirde, çeşitli ruh hastalıklarına müptela olanların tedavileri için müzik dahil gerekli her şey düşünülerek inşa edildiği kurumlar durumundaydı.¹⁴

Eski şiirde hastane, sevgilinin bulunduğu mahaldir. Bâkî yaralı ve dertli gönlünü sevgilinin kapısına götürdüğünü söyleyerek hastaneye gidip yine bir divaneyi teslim etmiş olduğunu ifade eder. Divane, deli ve aşk hastası anlamındadır. “Tapşurmak” burada teslim etmek, emanet etmek anlamlarında kullanılmıştır. Şair, aşktan deli divane olmuş, yaralanmış gönlünü derman olur ümidiyle sevgilinin kapısına götürürken, bu durumu akıl hastalarının hastaneye yatırılmasına benzetmiştir.

Dil-i pür-derd-i mecrûhu der-i cânâne tapşurdum

*Varup dârü’ş-şifâya yine bir dîvâne tapşurdum*¹⁵ g. 341/1

¹¹ Gümüş tenliler (onu) aşk zincirinin divanesi edeli beri ıfık hüzmeleri güneşin boynuna altın zincir taktı.

¹² Baglamalu kelimesi divanenin sıfatı olarak yaygın biçimde kullanılmıştır: *Baglamalu kıpkızıl dîvânedür incinme hiç / Öykünürse saña dâyim ey semen-ruhsâr gül* k. 15/17 **Revânî**; *Saçuñ zencîrine dil bağlayaldan / Nikâbî bir delüdüür bağlamalu* g. 5438/7 **Edirneli Nazmî**, **Mecma‘ü’n-nezâir**; *Görmeyelden anı bir bağlamalu dîvâneyn / Bilmezin ol sünbüli miskîn kemendüm kandedür* g. 453/4 **Zâtî**

¹³ Ey gönül! Sevgilinin saçının zincirine divane olmayan akıllı değildir; o, zincire vurulacak delidir.

¹⁴ Aslan Terzioğlu, “Bimaristan”, **DİA**, c. 6, İstanbul 1992, s. 176.

¹⁵ Yaralı ve dertli gönlü sevgilinin kapısına götürdüm. Hastaneye gidip yine bir divane teslim ettim.

Hareketleri saldırgan olan delilerin zaptedilebilmesi için zincire vurulması âdetti. Sevgilinin aşk hastanesinde zincire vurmadığı bir divane gönül kalmadığı ifade edilerek akıl hastalarının tedavi edildiği Osmanlı hastanelerinde delilerin zincire vurulduğuna işaret edilmiştir.

Bir dil mi var ki zülfine dîvâne kılmayup
*Dârü’ş-şifâ-yı ‘aşkda zencîre urmadı*¹⁶ g. 521/4

Hastaneler her türlü hastanın tedavi edildiği mekânlardır. Sevgilinin mahallesi ise eşi benzeri bulunmaz bir hastanedir. Oraya hastalıkla giden âşıklar mutlaka iyileşip dönerler.¹⁷ “Hôş gelmek” iyileşmek, sağlığına kavuşmak anlamlarında kullanılmış olmalıdır:

Bir ‘aceb dârü’ş-şifâdur kûyî derd ehline kim
*Anda hep nâ-hôş varan bî-çâre gâyet hôş gelür*¹⁸ g. 56/4

Bir ‘aceb dârü’ş-şifâdur kûy-i yâr
*Haste varan mübtelâsı hôş gelür*¹⁹ g. 148/3

5.3.Hastalıklar

5.3.1. Aşk Hastalığı

¹⁶ (O sevgilinin), saçına divane etmeyip aşk hastanesinde zincire vurmadığı bir gönül mü kaldı?

¹⁷ Günümüzde hastaneler insanlara son derece itici gelen ve mecbur kalmadıkça uğranmak istenmeyen mekânlar olmakla birlikte 17. yüzyıl seyyahlarından Tavernier’in Osmanlı hastanelerinden söz eden satırları, o dönemde ulaşılan medeniyet derecesini göstermesi bakımından gayet manidardır. Hastaneler huzur verici ve nezih ortamlarıyla yalnızca hastaların değil kimi zaman sağlıklı insanların dahi çeşitli bahanelerle hava değişimi olması için kalmaya can attığı yerler durumundadır. Bâkî’nin sevgilinin bulunduğu mahalleyi “aceb darüşşifâ” olarak nitelendirmesi ve her giden hastanın iyileşerek geri dönmesi hayalinin biraz da bu gerçeklerden beslendiğini düşünmek mümkündür: “Hastanede hiç boş yer bulunmaz, biri çıkar çıkmaz hemen bir başkası girer. Burası her ne kadar hastalar içinse de birçok sağlıklı kimse, ufak tefek rahatsızlıkları bahane ederek, hava değişikliği olsun diye ya da kimi üzüntülerini dağıtmak için hastaneye gelir, on-on iki gün kalırlar. Daha sabahın köründe başlayıp akşama kadar süren, insan ve çalgı sesleriyle yapılan berbat bir musiki eşliğinde kendilerine göre eğlenirler.” (Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 50.)

¹⁸ (O sevgilinin) mahallesi dertliler için öyle bir hastanedir ki oraya hasta giden her çaresiz (kimse), gayet sağlıklı bir şekilde geri döner.

¹⁹ Sevgilinin mahallesi öyle bir hastanedir ki, (oraya) hasta giden âşıkları iyileşerek geri dönerler.

Eski tıpta aşkın vücutta bulunan dört hılttan biri olan sevdânın artması sonucu ortaya çıktığı kabul edilir. Ruhî ve kalbî bir hastalık olmakla birlikte beden üzerindeki tesiri arttıkça cismani bir hastalığa da dönüşebilir.²⁰ Aşkın tam bir tanımı ve teşhisi yapılamamakla beraber dermanı olmayan dertlerden biri olarak zikredilir. Her dert ve hastalığın usta hekimi vardır; ancak aşk hastalığının devasını bilen doktor bulunmaz:

Her derd ü her sekâmete hâzık tabîb olur
*İllâ marîz-i ‘aşka bulunmaz devâ bilür*²¹ matla 4

Aşk hastalığı, tedavi ettikçe artan bir hastalıktır. Hekimler ona derman bulmakta âciz kalmışlardır. Zira aşkın devası olan sevgilinin ilgi ve alâkası arttıkça âşğın müptelâlığı da artar. Dolayısıyla diğer hastalıklardan farklı olarak aşka ilaç vermek yahut onu tedavi etmek artması demektir:

Derd-i ‘aşk artar ilâç itdikçe Bâkî şöyle bil
*‘Âciz olmuştur etibbâ aña dermân itmede*²² g. 414/7

Aşk her ne kadar ruhî bir hastalık olsa bile bedeni de etkiler. Aşkın en önemli belirtileri sararmış bir yüz, zayıflamış bir beden ve bükülmüş bir boydur. Yüzük, ince ve yuvarlak halkası, altın sarısı rengiyle âşğın bu özelliklerini taşıyarak âdeta onu temsil eder gibi hayal edilmiştir:

Hasret-i la‘l-i leb-i yâr ile tahsîl itmiş
*Ten-i lâgar kad-i çenber ruh-ı asfer hâtem*²³ k. 19/11

Aşk hastalığının hekimi sevgilidir. Bütün dünya halkı onun aşkından dolayı hasta olmuş bir haldeyken tek bir hekimin bu kadar hastayla baş etmesi mümkün değildir. Her biriyle ayrı ayrı ilgilenemediğinden hasta gönüllü âşıkların sayısı

²⁰ Süleyman Uludağ, “Aşk”, *DİA*, c. 4, İstanbul 1991, s. 15.

²¹ Her dert ve hastalığın usta hekimi vardır fakat aşk hastalığının devasını bilen (doktor) bulunmaz.

²² Bâkî! Bil ki, aşk derdi tedavi ettikçe artar. Hekimler onu iyileştirmede aciz kalmışlardır.

²³ Sevgilinin dudağının la’linin hasretiyle yüzüğün zayıf bir bedeni, çember gibi bükülmüş bir boyu ve sarı bir yüzü vardır.

günden güne artmakta yahut durumları daha kötüye gitmektedir. Âşık, tutkun anlamındaki “mübtelâ” beyitte hasta anlamında kullanılmıştır:

*Halk-ı ‘âlem Bâkıyâ ‘aşkında yâruñ haste-hâl
Bir tabîb andan bu deñlü mübtelâyı n’eylesün²⁴ g. 370/5*

Aşk derdinin dermanı olmadığı gibi tedavi etmeye çalışıldıkça artar. Aslında artması ve âşığı perişan etmesi bir anlamda onun devası demektir. Bu nedenle aşk derdiyle perişan duruma gelen âşığın durumu sıhhate erişip de uykuya dalan hastanın durumuna benzetilmiştir:

*Şu ‘âşık kim seniñ ‘aşkuñ belâsından helâk oldı
San ol bîmârdur sıhhat yitişdi vardı uyhuya²⁵ g. 458/3*

5.3.2. Hafakan (hafekân)

Tabîb İbn-i Şerîf’e göre hafakan kötü şeylerden insana gelen bir hastalıktır. Kalp çarpıntısı şeklinde ortaya çıkar, sonra yürek ağırır, ardından bu ağrı başa çıkar, insanın eli ve ayağı buz gibi soğuyarak akli gider. Bu hastalık soğuktan veya harareten meydana gelir.²⁶ Harâretten meydana gelen hafakanın belirtileri beniz kızarması, için harâretli olması, nabzın süratli ve idrarın kızıl olmasıdır. Rutûbetten hâsıl olan hafakanda ise hasta ağırlaşır, kuvvetten düşer, yüreğinin su içinde çalkalandığını zanneder, susaması az olur.²⁷ Hacı Paşa ise hafakanın yürek zayıflığından yahut harâret çokluğundan olduğunu belirterek susama, nabız ve nefesin seri olması, göğsün ateşli olması, endişelenme ve soğuk havanın hoş gelmesini bu hastalığın belirtileri arasında zikreder.²⁸

²⁴ Ey Bâkî! Bütün dünya sevgilinin aşkından hasta olmuş. Bir tane doktor bunca hastayla nasıl başa çıksın?

²⁵ Senin aşkının belasından perişan olan âşık, sıhhate erişip de uykuya dalan bir hasta gibidir.

²⁶ Tabîb İbn-i Şerîf, **Yâdigâr**, dnş. Ayten Altıntaş, haz. M. Yahya Okutan vd., İstanbul, Yerküre, 2004, s. 215, 362.

²⁷ Abdülvehhâb bin Yûsuf ibn-i Ahmed el-Mârdânî, **Kitâbu’l-Müntehab fi’t-Tıb**, İstanbul, Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği, 2005, s. 120-121, 416-417, 571-572.

²⁸ Celâlüddin Hızır (Hacı Paşa), **Müntehab-ı Şifâ**, haz. Zafer Önler, Ankara, TDK, 1990, s. 89.

Kalbin çarpması, nabzın hızlı atması nedeniyle yürek oynaması adı da verilen hafakan şiirde âşğın çektiği yoğun ıstırap ve heyecanların doğal sonucu olarak karşımıza çıkar.²⁹ Aşk haliyle yüreğin pıt pıt atması yaprağın rüzgârda öteye beriye savrulması gibi düşünüldüğünden hafakana uğramış yürek ve yaprak arasında benzerlik ilişkisi kurulur.³⁰ Kimi zaman âşğın hafakana tutulmasına sebep rakibin sevgiliyle yakınlaşması neticesinde ortaya çıkan kıskançlık duyugusu olabilir.³¹ Şairin başarısını kıskanan haset ehlinin derdi için de hafakan tanımlaması yapılır.³² Bununla birlikte hafakan düşmanın başına bile gelmesi istenmeyen zor, zahmetli bir hastalıktır;³³ ancak ayrılık acısıyla kıyaslandığında bir azanın seğirmesi kadar hafife alınır.³⁴ Beyitlerden hafakana müferrih, altın ve yakuttan yapılmış bir çeşit macun ve hünnap şarabının iyi geldiği anlaşılmaktadır.³⁵

Aşağıda Bâkî'ye ait beyitte sevgiliyi görmenin âşğın üzerindeki yoğun hayecanlandırıcı ve duygulandırıcı etkisi hafakana sebep olmuş görünmektedir. Bu nedenle şair sevgilinin dudaklarını görünce gözyaşlarının kana döndüğünü, derdinden dolayı yüreğinin çarptığını ve hafakanının dinmek bilmediğini ifade eder. Hafakan hastalığında vücutta kan toplandığı düşünüldüğünden³⁶ eski tıp kitaplarında tedavi amacıyla kan aldırılması tavsiye edilir.³⁷ Bâkî'nin beytinde de hafakanın en

²⁹ *Düşürdi gönüme hicrânun ızırâbların / Bu hastanun gelip oynatdı yüregın hafakân* g. 406/2 **Emrî**

³⁰ *Lâle bigi yahıldı cigeri 'ışkuñ odına / Yaprâh bigi yüregüm anuñ-çun hafakândur* g. 178/5 **Ahmedî**

³¹ *Agyâr elinüñ ohşadugın Sun'î görürdi / Tahsiline bâ'is ol olupdur hafakânı* g. 183/5 **Sun'î**.

³² *Meydân-ı ma'ânide benim na'ra-i nazmın / Ehl-i hasedin sûruna derd-i hafakândır* kıt. 13/63 **Lebîb**

³³ *Virmesün lik Hudâ düşmenüme / Dôstlar hiç hafakân zahmetini* kıt. 301/5 **Me'âlî**

³⁴ *Dil-i binâruma a'zâsı seğirmek gibidür / İztrâb-ı elem-i fûrkate nisbet hafakân* g. 379/3 **Emrî**

³⁵ *Yüregüm oynadugınun sabr dermânı degül / Anun-içün bir müferrih çâre itgil iy tabîb* g. 48/6 **Ahmedî**; *Budahlarun hafakanın dem imtilâsından / Gidermege zer ü yâkût hevâ ider ma'cuñ* k. 65/6 **Ahmedî**; *Hafakân oldum intizâr ile gel / Sun lebünden şarâb-ı 'unnâbı* g. 127/3 **Amrî**. Altının hafakana iyi geldiğine dair bilgi için bkz. Erzurumlu İbrahim Hakkı, **Ma'rifet-name**, İstanbul, Matbaa-i Ahmed Kâmil, 1330, s. 244; Z. Al Qazwini, **'Acâeb Al-Mahlûkât Wa Gharâeb Al-Mawjûdât**, Ed. by Farouk Saad, Beirut, Dar al-Afak al-Jadida, 1981, s. 244. Yakutun da kalbi takviye etmesi, vesveyi, hafakanı gidermesi ve ferahlık vermesi gibi özelliklerinin olduğu belirtilmektedir. (Emine Yeniterzi, "Divan Şiirinde Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Bazı Hususlar", **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sy. 4, 1998, s. 87-103; Celâlüddin Hızır, **a.g.e.**, s. 195-196.) Hünnap şarabının hafakana iyi geldiğine dair bkz. Celâlüddin Hızır, **a.g.e.**, s. 91. Ayrıca tedavi amacıyla verilen diğer ilaç terkipleri için bkz. Tabîb İbn-i Şerîf, **a.g.e.**, s. 80-83, 264-267; el-Mârdânî, **a.g.e.**, s. 120-121, 416-417, 571-572.

³⁶ Kendisi de tabip olan Ahmedî'nin şu beyitlerinden hafakanın kan fazlalığına neden olduğunu anlamak mümkündür. Şair hastalığın tedavisi için altın ve yakut macununu zikretmiştir: *Budahlarun hafakanın dem imtilâsından / Gidermege zer ü yâkût hevâ ider ma'cuñ* k. 65/6 **Ahmedî**; *Hicrânun odından cigerüm toptolu kandur / Lâle bigi yüregüm anuñ-çun hafakândur* g. 275/1 **Ahmedî**

³⁷ bkz. el-Mârdânî, **a.g.e.**, s. 120, 417, 572; Celâlüddin Hızır, **a.g.e.**, s. 90.

büyük belirtisi olan yürek oynamasının zikredilmesi yanında gözyaşlarının kana dönmesi ifadesiyle hafakanın bu yönüne çağrışım yapıldığı düşünülebilir.

La'lüñ göricek kana döner gözden akanum
*Oynar yüregüm derd ile diñmez hafekânum*³⁸ g. 319/1

Bir başka beyitte dünya -başta insanlar için bir imtihan yeri olması, çeşitli zorluk ve meşakkatler yaşatması sebebiyle olmalı- bir tehlike yeri gibi düşünülmüş; bulutların gözyaşları ve şimşegin hafakanı bu tehlikeden duyulan korkuya bağlanmıştır. Bulutların gözyaşlarıyla yağmurun kastedildiği açıktır. Şimşek ve hafakan arasındaki ilgi ise şimşegin bir yanıp bir sönen ışık olarak görünmesi nedeniyle yürek oynamasını andırması bakımından olmalıdır. Beyitten korku ve endişe gibi duyguların da hafakana yol açabileceği anlaşılmaktadır.

Bir cây-ı hatar olmasa 'âlemde nedendür
*Ebrüñ bu gözi yaşı vü berkuñ hafekâni*³⁹ g. 545/3

5.3.3. Sarılık (yerekân)

Eski tıpta “yarakân-ı asfar ya'nî göze ve gövdeye karalık düşmek sebebi safrâ çoklığı ve sevdâ çoklığı ya ciger ile öd arasında ya öd ile bagarsuk arasında ya ciger ile talak arasında ya talagıla ma'de arasında südde olmak”⁴⁰ şeklinde tarif edilen sarılık, şiirde en çok geçen hastalıklardan biridir. En önemli belirtisi yüzün ve vücudun sararması olduğundan şairler tarafından daha çok âşıklık hâlini ve mevsimlerden sonbaharı tarif etmede kullanılır.⁴¹

³⁸ Dudağını görünce gözyaşlarım kan olur; aşk derdiyle yüregim yerinden oynar, hafakanım dinmez.

³⁹ (Dünya) bir tehlike yeri olmasa, âlemde bulutun gözyaşları ve şimşegin hafakanı nedendir?

⁴⁰ Celâlüddin Hızır, **a.g.e.**, s. 92.

⁴¹ *Cismüm k'ihâta kıldı anı Emrî sarılık / Ol râ-durur ki ortaya almışdur anı zerd* g. 69/5 **Emrî**; *Renc-i yerekândan oldu eşcâr / Lerzân ü zaîf ü zerd-ruhsâr* b. 2827 **Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn**; *Tolanış-iken ağac özdeginde sarmaşuk / Bu resm-ile yerekân olmuş ol 'aceb neçün* k. LXV/7 **Ahmedî**

Sarılık tedavisi için hastanın boynuna kehribar asılması,⁴² hastaya sarı kıyafetler giydirilmesi⁴³ gibi çeşitli yöntemler uygulanıyordu. Bununla birlikte kimi zaman hastanın bulunduğu mekân sarıyla kaplanabiliyordu.⁴⁴ Öte yandan kan aldırma da, aşağıda Bâkî'nin beytinde üstü kapalı biçimde çağrıştırıldığı gibi, sarılık tedavisi için uygulanan bir diğer yöntemdi.⁴⁵ Beyitte Bâkî yüzünün aşk derdiyle âdeta sarılık hastalığına tutulmuş gibi sarardığını ve bu yüzden sevgiliden kendisine merhamet edip boş yere kanını dökmemesini istemektedir. Aşk derdinden dolayı âşığın benzinin sararıp solması sarılık hastalığına tutulmuş biri gibi düşünülmesine yol açmıştır. Kan dökme ise âşığın aşk derdi ve sevgilinin ettiği eziyetlerle kan kaybederek ölüm kertesine gelmesi şeklinde düşünülebilir. Bu ibareyle sarılık hastalığının kan aldırılarak tedavi edilmesine de gönderme yapılmış olmalıdır. Aşk derdinin dermanının da kendi içinde saklı olduğu düşünülecek olursa beyitte sevgiliye duyulan aşk, hastalığa sebep olan unsur olduğu gibi, eza ve cefaların kan dökme gibi düşünülmesinden dolayı aynı zamanda bu hastalığın devası durumundadır. Ancak âşık giriftar olduğu bu hastalıktan daha fazla kan kaybetmeden bir an evvel kurtulmayı, yani sevgilinin kendisine daha fazla eziyet etmemesini dilemektedir.

Zerd oldı yüziim derd ile san kim yerekândur

*Lutf eyle begüm dökme benüm yok yire kanum*⁴⁶ g. 319/2

5.3.4. Sıtma (teb)

⁴² *Çü gördi sarılık düşdi sarardı bâğuñ eşcârı / Zamâne kehrübâ takdı boyunlarına ayvadan* k. 22/16 **Ca'fer Çelebi**. Bununla birlikte Cevâhîr-nâme-i Sultan Murâdî'de yer alan bir bilgiye göre yerekân aynı zamanda bir taşın ismidir ve bu taş sarılığı da önlemektedir: "Yerekân ak nakışlı, noktaları kıvıll ve sarı bir taştır. Bir kimse bu taşı üzerinde taşırsa veya bir zerre kadar içerse zehirli, zararlı yaratıklardan ve sarılık hastalığından korunur." (Fatma Sabiha Kutlar, "İki Türkçe Cevâhîr-nâme ve Cevherlerin Etkilerine Dair", **Yeni Tıp Tarihi Araştırmaları** 7, İstanbul 2001, s. 17-26.)

⁴³ Celâlüddin Hızır, **a.g.e.**, s. 92.

⁴⁴ *Yerekân oldı meger kim saru kağıdılar ile / Bezedi hücreci dîvârını yek-ser nergis* k. 28/20 **Ca'fer Çelebi**. Bugün de özellikle bebeklerde görülen sarılık için bebeğin yanında sarı kumaşlar bulundurma âdetinden söz edilmektedir. (Fatma Meliha Şen, "Tâcîzâde Ca'fer Çelebi Divanı'nda XV. ve XVI. yy. Osmanlı Toplum Hayatı", Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi 2002, s. 243.)

⁴⁵ Celâlüddin Hızır, **a.g.e.**, s. 92.

⁴⁶ Aşk derdiyle sanki sarılıktan yüzüm sararmış gibi oldu. Merhamet et efendim, boş yere benim kanımı dökme.

Eski dilde “teb” veya “humma” denilen sıtmanın sebepleri arasında yer alan çok üzülmek, çok korkmak, çok düşünmek, uykusuz kalmak vb.⁴⁷ durumlar âşıklık halleriyle de doğrudan ilişkili bulunduğundan, sıtma, şiirde en sık karşılaşılan hastalıklardan biri durumundadır. Başlıca belirtileri arasındaki titremeye birlikte yükselen ateş ve ter dökme şairlerin aşkın, ayrılığın, kederin vb. yoğunluğunun tezahürlerini ifade etmede ilham aldıkları gerçeklikler arasındadır.⁴⁸ Bâkî de bir beyinde nasıl ateşin yakıcılığına kimse dayanamazsa gönlün de ayrılık sıtmasına katlanamadığını belirtmiştir. Şair bu ifadesiyle sevgiliden ayrı kalmanın sebep olduğu hummanın ateşinin gerçek ateşten daha yakıcı olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır.

Dil teb-i hecr-i yâre katlanmaz

*Kimse ihrâk-i nâre katlanmaz*⁴⁹ g. 200/1

Bir diğer beyitte şair, sıtma ve titreme belirtisinden hareketle aşka ve sıtmaya yakalanma arasında bir ilgi kurarak, aşk cezbeseinin padişah veya dilenci ayırt etmeyip herkese eşit yaklaştığını, sıtmaya tutulan her kişinin aynı şekilde titrediği benzetmesiyle ifade eder. Beytin birinci dizesindeki aşk cezbesei, ikinci dizide yer alan sıtmaya karşılık gelmektedir. Sıtmaya tutulan herkes nasıl titriyorsa aşk cezbeseine kapılan kişi de padişah olsun, fakir yahut dilenci olsun aynı şekilde yanıp yakılacaktır.

Şâh u dervîşe ber-â-ber yitişür cezbe-i ‘aşk

*Hasılı teb tutıcak her kişi yeksân ditrer*⁵⁰ g. 137/6

⁴⁷ **Müntehab-ı Şifâ**’da sıtmanın birkaç çeşidi olduğu belirtilir. Bunlardan humma-yı yevmî (günlük humma)nın sebepleri: “ya katı gussalanmakdur ya katı kakımak ya korkmak ya katı ferah olmak ya çok fikirler etmek ya uyumamak...” şeklinde belirtilir. (Celâlüddin Hızır, **a.g.e.**, s. 135-136.)

⁴⁸ *Künc-i gamda beni tâb-ı teb-i gam ditreticek / Ditrer üstümde meded öldi diyü pîrehenüm* g. 328/3 **Emrî**; *Dimek kim mübtelâ-yı tebdür ol şûh-ı perî-peyker / Teni pâlude-i terdür velikin degmeden ditrer* müf. 178 **Azmî-zâde Hâletî**; *Güneş ditrer benüm bigi tebinde ‘ışkuñuñ her dem / Aña dahı yüzüñ tâbı gör âhur ne zevâl itdi* g. 626/2 **Ahmedî**; *Tebüñ tâbından iki rûy-ı şengül / Sanasın oldı iki âteşin gül* b. 4964 **Lârendeli Hamdî, Leylâ ve Mecnûn**; *Katre katre der döker ebr-i bahâr ey mâh-rû / Tâb-ı mihriñden anı tutdı meger hummâ yine* k. 10/27 **Ca’fer Çelebi**

⁴⁹ (Nasıl) kimse ateşin yakıcılığına dayanamazsa gönül (de) sevgilinin ayrılığının sıtmasına katlanamaz.

⁵⁰ Aşk cezbesei padişah ve dilenciye eşit yaklaşır, kısacası sıtmaya yakalanınca herkes bir titrer.

Sıtmanın hastada meydana getirdiği etkiler arasında yer alan yüzün sararıp solgunlaşması, ateşten dolayı dudakta uçuklar çıkması ve vücudun zayıflaması da âşıklık halleriyle ilintili olarak şiirde yoğun bir şekilde kullanılmıştır.⁵¹ Sıtma ateşinin verdiği harâretten dolayı hastanın susaması ve yenilen şeylerden tat alamama da yine zikredilen etkiler arasındadır.⁵²

BD’nda sıtmanın belirgin etkilerinden söz eden beyitlerde hararet üzerinde durulur. Buna göre bir beytinde şair, eğer güzel ve akıcı şiiri yüreğine su serpmeseydi sevgilinin ayrılığı hummasının ateşiyle yanacağını dile getirir. Sulu, parlak, nükteli, zarif, güzel gibi manalara gelen “âb-dâr” kelimesi şiir için yaygın kullanılan sıfatlardan biri olmakla birlikte “şi’r-i âb-dâr” akıcı, duru, güzel şiir manasındadır. Kendi şiirini övmek üzere sarfettiği sözlere göre Bâkî’nin şiiri duruluğu, akıcılığı ve güzelliğiyle ayrılık hummasının ateşini hafifletecek bir özelliğe sahiptir. Ateşli kimselerin su ve serinliğe olan ihtiyacı malumdur. Ayrılığın sıtmaya benzetilmesi, bu duygunun âşığı aşırı derecede kederlendirmesi ve bu tür durumların bu hastalığa iyi bir zemin hazırlamasıyla ilgili olmalıdır. Şiirin yüreğe su serptiğinin ifade edilmesinde ise ayrılık vb. durumlar üzerine yazılması ve insanın yazdıkça içini bir anlamda dökerek rahatlamasına sebep olmasının etkili olduğu düşünülebilir.

Bâkî yanardı tâb-ı teb-i hecr-i yâr ile

*Su sepmeyeydi yüregine şi’r-i âb-dâr*⁵³ g. 101/5

Benzeri bir tabloya başka bir beyitte daha rastlanmaktadır. Burada da şair sevgilinin aşkı hummasının ateşiyle öylesine yanmaktadır ki, denizi bile içse ateşi sönmeyecek gibidir. Ayrılık ve sıtma ilişkisinde olduğu gibi aşk ve sıtmanın bir arada düşünülmesi ise aşkın insanı sürüklediği yoğun ıstırap, keder, efkâr vb. durumların bu hastalığın başlıca sebeplerinden olmasıyla ilgilidir. Beyitte sıtmanın verdiği hararet ve hastanın suya olan ihtiyacı böyle mübalağalı bir biçimde dile getirilmiştir.

⁵¹ *Sararmış gün gibi tâb-ı teb-i devrân ile beñzi / Şeref burcında bedr iken hilâle dönmüş ol mâhum* g. 203/2 **Rahîmî**; *Tâb-ı teb ile âbile ol la’l-i nâbda / Beñzer habâb-ı bâdeye câm-ı şarâbda* g. 408/1 **Nev’î**

⁵² *Gönül tâb-ı teb-i hicrânun ile teşnedür âba / ‘Aceb mi üstine ditirse ol şemşîr-i bürrânun* g. 429/2 **Azmî-zâde Hâletî**; *La’li zülâline niçesi sabr ide bile / Bî-çâre gözi göre vü mahmûm ol kişi* g. 364/5 **Kadı Burhâneddin**; *Tâb-ı teb-i firâkuñ ile eyle hasteyem / Ki zehr gibi acı gelür baña her lezîz* g. 37/6 **Hamdî**

⁵³ Akıcı ve güzel şiiri yüreğine su serpmeseydi, Bâkî sevgilinin ayrılığı hummasının ateşiyle yanardı.

*Bir harâret bağladum tâb-ı teb-i ‘aşkuñla kim
Sûzumu def‘ eylemez nûş eylesem deryâyı ben⁵⁴ g. 381/3*

Bir başka beyitte ise sevgilinin aşkının sıtmasıyla yanmış olmadığı halde alemi aydınlatan güneşin nasıl olup da böylesine hararetle dolu olduğuna hayret edilir. Bu ifadeyle şair, böyle bir yanıklık ve ateşi âşık bir kimse olarak yalnızca kendisine yakıştırmakla birlikte, “Yoksa güneşi de yakan onun aşkının hummasının ateşi midir?” diyerek inceden inceye sevgilinin aşkının aslında güneşi bile sardığından dem vurmaktadır.

*Çün teb-i ‘aşkıyla yâruñ Bâkıyâ sûzân degül
Bu harâretler nedür hûrşîd-i ‘âlem-tâbda⁵⁵ g. 442/5*

Bir beyitte ise sıtmanın yüzü sararıp solgunlaştırmasına işaret edildiği görülür. Şair, muhabbet ateşinin sıtmasından öylesine güçsüzleşmiştir ki sararmış yanağı hayat bahçesinde âdeta safran (za‘ferân) hâline gelmiştir. Safran sarı rengi nedeniyle sararmış yanağın benzetileni olmuştur.

*Teb-i tâb-ı mahabbetden şu deñlü nâ-tevânem kim
Hayâtum gül-şeninde za‘ferân oldu ruh-ı zerdüm⁵⁶ g. 344/2*

Diğer yandan sıtmayla ilgili çeşitli tedavi usullerinden de söz edildiği görülür. Bunlardan en yaygın olanı muska yazdırma⁵⁷. BD’nda geçen bir beyitte badem üzerine muska yazıldığından söz edilir. Beyitte bunun nasıl olduğu konusunda bir ipucu bulunmamakla birlikte Tahir Olgun sıtmaya tutulanlara yedirilmek için üç tane badem üstüne “ezân”, “ezîn”, “pesîn” kelimelerinin Hazret-i Mevlânâ’dan

⁵⁴ Senin aşkının sıtmasının ateşiyle öylesine hararetlendim ki, denizi içsem hararetimi dindirmez.

⁵⁵ Ey Bâkî! Sevgilinin aşkının hummasıyla yanık olmadığı halde alemi aydınlatan güneşteki bu yoğun sıcaklık da nedir?

⁵⁶ Muhabbet ateşinin sıtmasından öylesine güçsüzleştim ki sararmış yüzüm, hayatımın gül bahçesinde safrana dönmüştür.

⁵⁷ *Tâb-ı teb-i hicrândan eser komadı hergiz / Hattun gibi bir nüsha-ı ta‘vîz-i teb olmaz g. 72/4 Ca‘fer Çelebi; Tâ kim hat-ı benefşe ile nüsha-i bahâr / Nahl-i çemenden eyleye def‘-i teb-i hazân k. 39/37 Nev‘î. Bazı beyitlerden yazdırılan bu muskaların su içine konup ezilerek hastaya içirildiği anlaşılmaktadır: Nüsha-i mâhı dem-i tebde koyup içmege âb / Saña hurşîd-i felek tâs-ı zer itdi ihzâr k. 23/32 Nev‘î; Hummâ-yı ‘ışka nüsha yüri kâr eylemez / Ey baña nüsha yazan anuñ iç suyunu ez g. 521/1 Zâtî*

kalma bir âdet olmak üzere Mevlevî şeyhleri tarafından yazılıp sırasıyla günde bir tanesinin hastaya verildiğini söyler.⁵⁸

Nüşa yazdursa ‘aceb olmaya bâdâm üzre
*Teb-i hicrana ‘ilâc eylemek ister hâtem*⁵⁹ k. 19/12

Bâkî’nin “hâtem” redifli kasidesinde yer alan yukarıdaki beyte göre hâtem, ayrılık sıtmasına ilaç yapmak istediğinden badem üzerine muska yazdırmıştır. Bilindiği üzere “hâtem” mühür veya mühür şeklindeki yüzük demektir. Mühürlerin üzerinde bulunan yazılar ve kaşının badem şeklini andırır biçimde olması şairi mührü badem üzerine muska yazdıran biri gibi düşünmeye sevketmiş olmalıdır. Beyitte ayrılığın yol açtığı yoğun üzüntüden kaynaklanan bir sıtma söz konusudur.

Sıtma için yaygın olarak uygulanan tedavi şekillerinden biri de ip bağlama metodudur.⁶⁰ BD’ndaki bir beyitte, sözü edilen bu tedavi metoduna rastlanmaktadır. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla bu ip boyuna bağlanmaktaydı.⁶¹ **Burhân-ı Kâtî**’ın “rişte-i teb” maddesinde yer alan bilgiye göre ise sıtmanın boynuna bağlanan ip bülûğa ermemiş bir kızın eğirdiği iplik olmalıdır. Sıtmanın düzelmesi için üzerine okuyup üfleyerek düğüm atılır ve sıtmanın boynuna geçirilir.⁶² Talat Onay’a göre sıtma ipliği yalnız boyuna değil, el ve ayak bileklerine de bağlanabilmekteydi.⁶³ Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey de benzeri uygulamayı “sıtmayı ân-ı vâhidde kesmek için bileklere pamuk ipliği bağlarlar”⁶⁴ diyerek zikreder. Bâkî’nin beytinde padişahın

⁵⁸ Tahir Olgun, **Edebî Mektuplar**, haz. Cemal Kurnaz, Ankara, Akçağ Yayınları, 1995, s. 26.

⁵⁹ Mühür yüzüğü ayrılık hummasına ilaç yapmak istediği için badem üzerine muska yazdırırsa buna şaşılmaz.

⁶⁰ *Baglasam olur idi rişte idüp hummânî / Gussadan şöyle za‘if olmuş idi cism-i nizâr k. 23/34 Nev’î; Gitmeye tâ ki koyup ‘âşık-ı sevdâ-zedeyi / Teb-i gam baglar imiş zülf-i girih-gîr-i nigâr g. 201/2 Azmî-zâde Hâletî; Getürseler n’ola hayt-ı sefidi bağlamaga / Teb-i gam imiş idi ‘âlemi perîşân-hâl k. 21/5 Azmî-zâde Hâletî*

⁶¹ **Mesîhî Divanı**’nda yer alan bir beyitte de sıtma için boyuna ip bağlama metodu yer almaktadır: *Reşk-i re’yünden günü hummâ-yı muhrîk dutmasa / Bağlamazdı şa‘şa’a boynuna anuñ rîsmân k. 5/26 Mesîhî; Zâtî*’ye ait bir beyitte ise sıtma için çeşme yakınlarındaki ağaç dallarına ip bağlandığı anlaşılmaktadır: *Çeşme-sâr-ı gussada mahmûm-ı hummâ-yı firâk / Rîşte-i ümmîdi dil şâh-ı visâle baglar g. 164/4 Zâtî* (Yorum için bkz. Vildan Serdaroğlu, **Sosyal Hayat Işığında Zâtî Divanı**, İstanbul, İSAM, 2006, s. 158.)

⁶² Duhter-i nâ-baliğa eğirdiği ipliktir. Isıtma defi için üzerine efsun edip birkaç düğüm dügerler, ısıtma tutan kimsenin gerdenine geçirirler. (Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâtî**, Ankara, TDK, 2000, s. 632.)

⁶³ Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 413.

⁶⁴ Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, **Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı**, haz. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 39, 58.

heybetinden korkuya kapılıp titrediği hayal edilen feleğin akan yıldız tarafından sıtmalı bir hastaya benzetilerek boynuna ip bağlandığı belirtilmiştir. Feleklerin sürekli döner halde olması cihan padişahı Kânûnî'nin ihtişamını yüceltmek amacıyla onun korkusundan titreme gibi tahayyül edilmiş, yıldız kayması olarak adlandırılan meteor yağmurları esnasında gökyüzünde ince bir ipliğe benzeyen ışıkların oluşması da titreme çağrışımından hareketle akan yıldızın onu sıtmalı zannederek boynuna ip bağlayan biri olarak düşünülmesine yol açmıştır.

Lerzende görse havfuñ ile teb tutar sanur
*Bağlar şihâb gerden-i gerdûna rîsmân*⁶⁵ k. 1/2

5.3.5. Davranış Bozuklukları

5.3.5.1. Haset

Haset insana hem maddî hem de ruhî bakımdan zarar veren bir davranış bozukluğu olup, cimrilik ve açgözlülüğün insan şahsiyetinde bir araya gelmesinden doğduğu ileri sürülür. Haset insanın hem bedenine ve hem de ruhuna ciddi bir şekilde zarar verir. Bedene verdiği zararların başında aşırı endişeden dolayı uykusuzluk yeterli gıda alamama, benzin solması, çökkünlük ve bunların neticesinde bedenin mizacının tümüyle bozulması gelmektedir. Psikolojik açıdan insana verdiği zararlar ise daima üzüntü ve sıkıntıdır.⁶⁶

Rindâne bir edaya sahip beytinde Bâkî, “lâle gibi la'l renkli şarabı ele al; düşmanın yüzü hasetten safran gibi sararsın” demektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi hasetin en önemli belirtilerinden biri benzin sararmasıdır.

Al ele câm-ı şarâb-ı la'l-fâmı lâle-vâr
*Eylesün derd-i hased rûy-ı 'adûyî za'ferân*⁶⁷ g. 373/4

⁶⁵ Akan yıldız, senin korkundan dolayı tirer bir halde görse, sıtmaya tutuldu zannederek feleğin boynuna ip bağlar.

⁶⁶ Seyfi Kenan, “Ebu Bekr Zekerîya er-Râzî'nin et-Tıbbu'r-ruhânî'sinde Davranış Bozuklukları ve Islahı”, **Tıp Tarihi Araştırmaları** 9, İstanbul, İşaret, 1999, s. 118, 121.

⁶⁷ Lâle gibi la'l renkli şarap kadehini eline al. Haset derdi düşmanın yüzünü safran gibi (sapsarı) yapsın.

Haset rakibin hasletleri arasındadır. Âşığın sevgiliyle birlikte gören rakibin benzi hasetten sararmış ve kara yüzlü rakip bir garip renge bürünmüştür. Kara yüzlü anlamına gelen “siyeh-rû” sevimsiz ve çirkin yüzlü anlamında kullanılmış olmalıdır. Bununla birlikte şair rakibin kara yüzünün hasetten sarardığını söyleyerek siyah ve sarı karışımı çirkin bir rengi çağrıştırmaya çalışmıştır.

Sarardı beñzi hasedden benümle yâri görüp
*Rakîb-i rû-siyehe bir garîb reng oldı*⁶⁸ g. 489/4

5.4.İlaç ve Tedavi

Devâ ilaç anlamındadır. Hasta gönlüne sevgilinin dudaklarından ilaç (devâ) isteyen Bâkî, onun uykuya geçmesini beklemektedir. İstemek, sormak anlamındaki “sor-” fiili aynı zamanda emmek demektir.

Bir devâ sor dil-i bîmâra lebinden Bakî
*Hele sabr eyle biraz varsun o yâr uyhuya*⁶⁹ g. 479/6

Allah’ın 99 isminden biri maddi ve manevi hastalıklara şifa veren anlamındaki “eş-Şâfi”dir. Bu ismi zikreden hastanın iyileşeceğine inanılır. Dudağın şifa kaynağından şifalı bir cevap alabilmek için gönül hastası, yani âşık sürekli “yâ Şâfi” zikrini çekmektedir. “Şâfiye” şifa kaynağı, şifa veren anlamındadır. “Şâfi cevâb” ise yeterli görülen, net ve kat’î cevap demektir. Sevgilinin ağzından çıkan en ufak söz âşık üzerinde diriltici bir etki uyandıracığından âşığın hasta gönlüne cevap vermesi istenir. Bununla birlikte “cevâb” aynı zamanda bir çeşit ilaç ismidir.⁷⁰ Dolayısıyla ibareyi şifalı, tedavi edici bir ilaç şeklinde anlamak da mümkündür.

⁶⁸ Benimle sevgiliyi (birlikte) görünce hasetten benzi sarardı; rakibin kara yüzü bir garip renge büründü.

⁶⁹ Bâkî! Hele biraz sabret, o sevgili uykuya dalsın da hasta gönlüne dudağından bir ilaç sor.

⁷⁰ Cevâb kelimesinin ilaç anlamına geldiği Hüdâyî’nin şu beytinden daha net bir şekilde anlaşılmaktadır: *Her sözüñ cânuma hayât virür / Hasteyüm ol cevâbdur gûyâ* g. 65/7 **Hüdâyî**. 15. yüzyıl tabiplerinden İbn-i Şerif **Yâdigâr** adlı tıp kitabında cevâbın sıtmaya iyi geldiğini, öksürüğü kestiğini ve dimağı düzenlediğini söyler. Kelime itibarıyla arpa anlamına gelen “cev” ve su anlamındaki “âb” sözcüklerinin birleşiminden oluşan cevâb arpanın suda kaynatılıp süzülmesiyle elde edilen sıvı bir terkiptir. (Tabîb İbn-i Şerîf, **a.g.e.**, s. 191.)

Lebüñüñ şâfiyesi vire diyü şâfi cevâb

Bu gönül hastesinin virdi-durur⁷¹ yâ Şâfi⁷² g. 541/2

Şair sevgilinin dudağından derdine derman olacak bir söz beklediği halde o papağan gibi güzel, sürekli ağzını eveleyip geveler ve bir türlü beklediği cevabı vermez. Beyitte “cevâb” kelimesinin ilaç anlamına da çağrışım yapıldığı anlaşılmaktadır. Sözlüklerde “bir şeyi söylemeye başlamışken söylemekten vaz geçmek” şeklinde anlam verilen “dilin çeynemek” tabirinin eski metinlerde -Bâkî’nin beytinde de olduğu gibi- “lafı eveleyip gevelemek” anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır.⁷³ “Şeker-hây” tatlı sözlü anlamında olmakla birlikte “tûtî-i şeker-hây” tamlaması papağana şeker yedirilmesiyle ilgilidir.

Gönül şâfi cevâb ister lebinden

Dilin çeyner o tûtî-i şeker-hây⁷⁴ g. 516/2

5.4.1. Cüllâb

Gül suyu anlamına gelen “cüllâb” ilaç olarak kullanılan bir çeşit şerbetir. **Burhân-ı Kâtî** “âkeh” maddesinde âkeh’e cüllâb karşılığı verilerek tıpcılar arasında bilindiği ve çeşitleri olduğu belirtilmekte ve yaygın olanının tarifi şu şekilde verilmektedir: “Meşhuru sükker-i ebyâz bir cüz, yağmur suyu üç cüz, bîd-müşk suyu

⁷¹ “-durur” eki BD’nda “dürer” şeklinde ayrı bir kelime olarak okunmuş yanlış-doğru cetvelinde ise büyük harfle yazılarak bu isimdeki esere gönderme yapılmıştır. Ancak “Dürer” şeklinde okunduğunda beyte anlam verilememektedir. Bu okunuş biçimi birinci mısradaki yine aynı zamanda bir eser ismi olan “şâfiye” kelimesiyle uyum sağlaması bakımından seçilmiş görünmektedir. Zira “şâfiye” kelimesi de yine doğru-yanlış cetvelinde büyük harfle yazılarak eser ismine gönderme yapacak şekilde düzeltilmiştir. Yoğun çağrışımları bir arada vermekten son derece hoşlanan bir şair olan Bâkî’nin, kelimelerin bu anlamlarına da gönderme yaptığı kesindir. Ancak ilk anlam itibarıyla bunların kastedilmesi ve “-durur” okunması gereken kelimenin “Dürer” okunması anlam vermeyi mümkün kılmamaktadır. Osmanlıca metinde “Dürer” kelimesi ve “-durur” eki aynı harflerle yazıldığından bu çağrışım görsel biçimde insanların zihnine ulaştığından problem yoktur. Fakat latinize metinle muhatap olan günümüz okuyucusuna burada bir notla bunu hatırlatmakta fayda vardır.

Dürer (Dürerü’l-Hükkâm): Molla Hüsrev’in (ö. 885/1480) fıkha dair **Gurerü’l-Ahkâm** adlı eserine yine kendisinin yazdığı şerhtir. Bu iki eser genellikle **Dürer** ve **Gurer** şeklinde birlikte anılırlar.

eş-Şâfiye: İbnü’l-Hâcib’in (ö. 646/1249) Arap sarfına dair muhtasar eseridir.

⁷² Dudağının şifa kaynağı şifalı bir cevap (ilaç) versin diye bu gönül hastasının zikri yâ Şâfi’dir.

⁷³ Söz konusu tabirin “lafı ağzıda eveleyip gevelemek” anlamında kullanıldığı şu beyitte de açık biçimde görülmektedir: *Ne dilüñ çeyner añı disene tostogru Münîr / Hod bilürler ki ham-ı zülfinüñ âvâresidür* g. 69/5 **Münîrî**

⁷⁴ Gönül (onun) dudağından şifa olacak bir cevap (ilaç) ister, o tatlı sözlü tuti ise lafı geveler.

ve gülâb ikişer cüz. Kıvama getirip ve eğer burudeti ziyade olsun derlerse ikişer cüz söğüt suyu ve nilüfer suyu izafe oluna.”⁷⁵

Cüllâbın içeriğinde şeker bulunduğundan dolayı dudaklar üzerindeki tüyler cüllâba düşmüş karıncalara benzetilmiştir:

Leblerüñde hattun ey şîrîn-dehen
*Mûrlar cüllâba düşmüş gûyiya*⁷⁶ g.11/2

5.4.2. Gülbeşeker

Müntehab-ı Şifâ’ya göre gülbeşekerin yapılışı şöyledir: “Bir vakiyye balun kefin alalar ve on vakiyye gül yaprağın ana karışduralar ve güneşde perverde edeler üç dört günde bir karışduralar elli gün güneşde tura andan sonra kefi alınmış iki vakiyye bal ana katarlar isti’mâl edeler”⁷⁷

Gülbeşeker balgamı keser, mideyi güçlendirir, ciğere kuvvet verir ve hazmı kolaylaştırır.⁷⁸ Bu bakımdan Bâkî, sevgilinin dudağı ve yanağının yaralı gönlüne şifa olduğunu söylerken bunu, gülbeşekerin hastanın bünyesine güç vermesiyle ilişkilendirmiştir. Yanağın güle, dudağın bala benzetilmesinden hareketle kurulan hayalde bu ikisinin karışımı gülbeşeker gibi düşünülmüştür.

Dil-i mecrûha şifâ-bahş ruh u la’lûñdür
*Gül-be-şekkerle bulur kuvveti tab‘-ı bîmâr*⁷⁹ k. 18/46

5.4.3. Müzikle Tedavi

İslâm bilginleri yüzyıllar öncesinden musikîyi tıpta tedavi amaçlı kullanmaya başlamışlardır. Meselâ Farabi’nin musikî makamlarının ruha olan etkilerini tespit edip sınıflandırdığı bilinmektedir. Buna göre her makamın insan ruhu üzerinde farklı

⁷⁵ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 15

⁷⁶ Ey tatlı ağızlı! Dudakların üzerindeki tüyler cüllâb üzerine düşen karıncalar gibidir.

⁷⁷ Celâlüddin Hızır (Hacı Paşa), **a.g.e.**, s. 184.

⁷⁸ **a.g.e.**, s. 184.

⁷⁹ Yaralı gönüle şifa veren, yanağın ve dudağındır. Hastanın bünyesi gülbeşekerle kuvvet bulur.

etkisi olmakla birlikte dinlendiği zamana göre de bu etki güçlenmektedir. İbn-i Sina'ya göre en iyi tedavi yöntemlerinden biri hastanın aklî ve ruhî güçlerini artırmak, ona hastalıkla daha iyi mücadele etme cesareti vermek, çevresini sevimli, hoş gider hâle getirmek ve ona en iyi musikîyi dinleterek sevdiği insanları bir araya getirmektir. Âhenkli bir düzen içerisinde belirli bir şekilde ayarlanmış seslerin insan ruhu üzerinde derin tesirleri vardır.⁸⁰ Osmanlı darüşşifalarında bilhassa akıl ve ruh hastalıklarında müzikle tedavi önemli bir yere sahip olmakla birlikte darüşşifaların bunun için gerekli akustiğe uygun olarak inşa edildiği de bilinmektedir.

Bâkî'nin aşağıdaki beytinde iyham yoluyla hastaya müziğin iyi gelmesine gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Bîmâr, hevâ ve hoş gelmek tabirlerine bakıldığında bunun ipuçlarını yakalamak mümkündür. Sevgilinin mahallesinde ettiği âhları ruhunu rahatlatıcı olarak gören şair, o havaların hasta olan kendisine gayet iyi geldiğini söyler. Burada şair, sevgilinin şifa dağıtan bir hastane gibi düşünülen mahallesinin havasının kendisine hoş geldiğini ima ederken “hevâ” kelimesinin musikî anlamına da gönderme yaparak ettiği âhlardan ortaya çıktığını hayal ettiği musikînin de kendisine hoş geldiğini söyler. “Hoş gelmek” tabiri daha önce geçtiği üzere sağlık kazanmak, iyileşmek anlamlarında da kullanılır. (bkz. Hastane; g. 56/4, g. 148/3) Belli musikî makamlarının belirli hastalıklara iyi gelmesi gibi, şairin ettiği âhlar da ruhunu rahatlatarak onu iyileştirmektedir. Beyitteki “âh itdükleri” ibaresiyle aynı zamanda diğer âşıkların sevgilinin mahallesinde ettiği âhların kastedildiği de düşünülebilir.

Câna râhatdur ser-i kûyuñda âh itdükleri

*Ol hevâlar Bâkî-i bîmâre gâyet hôş gelür*⁸¹ g. 56/5

5.4.4. Hasta Göze Çember Bağlama

Eskiden göz rahatsızlıklarında ve bilhassa “remed” adı verilen, gözün mikrop kaparak iltihaplanması gibi durumlarda, ışığa karşı aşırı hassasiyet kazanan göz, ılık

⁸⁰ Pınar Somakçı, “Türklerde Müzikle Tedavi”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sy. 15, 2003/2, s. 135.

⁸¹ Senin mahallende ettiği âhlar ruhuna rahatlık verir. O havalar hasta Bâkî'ye son derece güzel gelir.

ile temasının engellenmesi için çemberle bağlanırdı.⁸² Thévenot Kahire’de özellikle yaz aylarında topraktan gözlere yansıyan ve onları yakan kavurucu güneş ışınlarından ve rüzgârla göze kaçan ince ve kumlu tozlardan kaynaklanan göz hastalıklarının çok yaygın olduğunu söylerken buna temas eder: “Yazın kent sokakları bu hastalığa yakalanmış ve gözlerinin üzerine mavi gözbağları takmış insanlarla dolar; gerçekten de rastladığınız on insandan dokuzunda bu gözbağlarından bulunur.”⁸³ Bâkî’nin, sevgilinin bir türlü gözünün önünden gitmeyen saçının hayali için hasta göz üzerine bağlanmış siyah çember tanımlaması yapması bununla ilgilidir:

Halka-i zülfi hayâli gözümüzden gitmez
*Gûyiyâ çeşm-i ‘alîl üzre siyeh çenberdür*⁸⁴ g. 108/4

Aşağıdaki beyitte de yine remed mazmunu bulunduğu anlaşılmaktadır. Sevgilinin remedden dolayı üzerine çember bağladığı gözü, kan dökücü bir katilin bağlanıp zapt edilmesine benzetilmiştir.⁸⁵ Gözün remedden dolayı kanlanmış hali ve hışımla bakması nedeniyle her daim âşığın kanını dökmeye hazır görünümü, kanlı bir katile benzetilmesine sebep olmuştur.

Kanlı bağlar gibi dilber bağlamış hûnî gözün
*Gark-ı hûn âhir o çeşm-i hışm-nâk eyler beni*⁸⁶ g. 539/2

5.4.5. Tiryâk-ı Ekber

Bir ismi de tiryâk-ı faruk olan tiryâk-ı ekber, zehiri def eden, sancı ve öksürüğü kesen bir tür terkiptir. Yılandan elde edilirmiş. Tavernier Türklerin tiryâk-ı faruk adı verilen panzehiri çok miktarda yaptıklarını ve her derde deva bir ilaç gibi

⁸² Yahyâ Bey’in gökkuşağını gökyüzünün remedden dolayı gözünü mendille bağlaması şeklinde yorumladığı beyti burada zikredilmeye değerdir: *Remedden hasta çeşmin bağlamış gök destmâl ile / Gören kavs-i kuzah sanur yanında mihr-i rahşânun* g. 214/2 **Taşlıcalı Yahyâ**

⁸³ Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 249.

⁸⁴ Saçının halkasının hayali, sanki hasta gözün üzerindeki siyah çember gibi gözümüzden gitmez.

⁸⁵ Benzeri bir hayal Zâtî’nin beytinde de mevcuttur: *Haste çeşmin al vâlâ ile dilber bağlamış / Dir gören âl ile kanlu o server bağlamış* g. 584/1 **Zâtî**

⁸⁶ Sevgili suçluyu bağlar gibi kan dökücü gözünü bağlamış. Sonunda o hışımla dolu göz beni kanlara boğar.

kullanarak kendilerinden tiryak istemeye gelen köylü veya kentli herkese hayır amacıyla tiryak verdiklerini söyler. En iyi engerekler Mısır'da bulunduğundan bileşiminde kullanılan engerek yılanları özellikle oradan getirilir, başka ülkelerinkiler kullanılmazmış.⁸⁷

Bâkî şarabı tiryâk-ı ekber olarak gördüğü beytinde,⁸⁸ kendisi zaten tiryâk olan şaraptan başka zamanın kahrını def edecek bir deva bulunmadığını söyler. “Devâ” ilaç anlamında kullanılmıştır. Gam ve kederi def etmek için şarap içmeyi kasteden beyitte “tiryâk-ı ekber kendidür” ibaresi aynı zamanda şarabın kendisinin de zehiri gidermekte etkili olduğuna işaret etmektedir.⁸⁹

Kahr-ı zamânuñ zehrini def' itmez ey Bâkî devâ

*İllâ şarâb-ı dil-gûşâ tiryâk-i ekber kendidür*⁹⁰ g. 95/7

5.4.6. Tûtiyâ / Kühl

Tûtiyâ veya kühl göze çekilen sürmedir. Süslenme malzemesi olmakla birlikte içeriğindeki çinko oksit, kükürt ve antimon⁹¹ sebebiyle tıpta ilaç olarak da kullanılır. İbn-i Sina tûtiyanın kurutucu etkiye sahip olduğunu belirtir.⁹² Eski şiirde tutiya sevgilinin ayağının tozudur.⁹³

⁸⁷ Tavernier, **a.g.e.**, s. 120.

⁸⁸ Tiryâk doğrudan şarap yerine de kullanılır: *Başuñ içün al ele yürüt ayagı sâkiyâ / Ef'î-i gamdan helâk olduk getür tiryâkümüz* g. 501/2 **Zâtî**

⁸⁹ Sıcak şarabın afyon ve baldıran zehirine, akrep sokmasına iyi geldiği belirtilir. (Tabîb İbn-i Şerîf, **a.g.e.**, s. 182.)

⁹⁰ Ey Bâkî! Zamanın kahrının zehrini, kendisi tiryak-ı ekber olan gönül açıcı şaraptan başka def edecek ilaç yoktur.

⁹¹ İsmail Yalçın, “Sürme”, **DİA**, c. 38, İstanbul 2010, s. 169.

⁹² İbn-i Sînâ, **el-Kânûn fi't-Tıbb: İkinci Kitap**, çev. Esin Kâhya, Ankara, AKM, 2003, s. 580.

⁹³ Bilindiği üzere Hz. Peygamber Medine'ye hicret ettiğinde Medine vebanın ve hastalıkların çok olduğu bir bölgeydi. Bu nedenle de adı nafoş yer anlamında “Yesrib”di. Karşılaştıkları hastalıklar ve sıkıntılar yüzünden sahabe Mekke'nin havasını ve suyunu sayıklamaya başlayınca Hz. Peygamber, dönüp giderler korkusuyla dua etmiş ve o günden sonra Medine şifalar şehri haline gelmiştir. Rivayete göre bir gün çok toz kalktığında sahabe yüzlerini, gözlerini örtüp tozdan korunmaya çalışmışlardır. Bunun üzerine Hz. Peygamber “Medine'nin tozu toprağı şifadır” (**Kütüb-i Sitte** c. 12, no: 4515.) buyurmuştur. Kısacası Medine onun hicretiyle tozu toprağı şifa olan bir yer hâline gelmiştir. Eski edebiyatta sevgilinin ayağının tozunun yahut mahallesinin toprağının kühl veya tutiya olarak nitelendirilmesi şeklindeki hayalin bu gerçeğe dayandığını düşünmek mümkündür.

Aşağıdaki beyitte Bâkî'nin sevgiliden yaşını dindirmesi ve kanını kesmesi için ayağının toprağını gözüne çekmesini istemesine bakılırsa tutiyanın kanı kesme ve gözün yaşarmasını önleme özelliği bulunmaktadır.⁹⁴

Ola kim bir pâre yaşın dindürüp kanın kese
*Hâk-i pâyuñ tûtiyâsın dide-i hun-bâre çek*⁹⁵ g. 254/2

Aşağıdaki beytinde sevgilinin tutiyaya benzer, hatta ondan daha etkili olan ayağının tozunun kanlar saçan göze iyi ve şifalı geldiğinin (hoş gelmek) söylenmesi yine tutiyanın kanı kesme özelliğine gönderme yapmak içindir. “Kehhâl” göz hekimi anlamındadır.

Tûtiyânuñ minnetin kehhâl kahrın çekmeden
*Hâk-i pâyuñ dide-i hûn-bâre gâyet hûş gelür*⁹⁶ g. 56/2

Tutiyanın en önemli özelliği göze ve görüşe kuvvet vermesidir. Bâkî, sevgiliye kavuşma günlerini görmeyi ve sevgilinin eşiğinin toprağını can gözüne sürme olarak çekmeyi temenni ederken iyham yoluyla bu gerçeğe çağrışım yapar. “Gözüm nûrî” ibaresi de yine aynı çağrışımı güçlendirmek içindir.

Yine Bâkî visâlüñ günlerin görsün gözüm nûrî
*Gubâr-ı âsitânuñ çeşm-i câna tûtiyâ olsun*⁹⁷ g. 351/5

Tutiyanın gören gözü güçlendirme etkisi bulunmakla birlikte görmeyen gözlere faydası yoktur. Şair nergisi kör bir göz şeklinde düşünerek, rüzgârın sevgilinin ayağının tozunu ona getirmesinin bir faydası olmayacağını, sürmeye yazık olacağını söyler:

⁹⁴ Mesîhî'nin şu beytinden de anlaşıldığı kadarıyla tutiya sulanan ve yaşaran gözlere iyi gelmektedir: *Gel eyle yaşlu gözüme izüñ tozın 'atâ / Dirler ki hoş gelür yaşaran göze tûtiyâ* g. 3/1 **Mesîhî**. Marifetnâme'de tutiyanın burun kanını kesme özelliği zikredilmiştir. (Erzurumlu İbrahim Hakkı, **a.g.e.**, s. 238.)

⁹⁵ Belki yaşını bir parça dindirip kanını keser diye ayağının toprağını kanlar saçan gözüme çek.

⁹⁶ Senin ayağının toprağı, tutiyanın minnetini ve kehhâl kahrını çekmeye gerek kalmadan kanlar saçan göze gayet iyi gelmektedir.

⁹⁷ Gözümün nuru! Bâkî yine sana kavuşma günlerini görsün; eşiğinin toprağı can gözüme tutiya olsun.

Hâk-i pâyn sakın ey bâd-ı sabâ nergisden
*Hayfdur kühl-i cilâ dîde-i nâ-bînâyâ*⁹⁸ g. 467/6

Tutiya şifalı etkisi nedeniyle göz hastalıkları tedavisinde kullanıldığı için hasta göz olarak nitelendirilen nergisin, sevgilinin mahallesinin toprağını gözlediği belirtilir:

Muntazır olsa n'ola nergis gubâr-ı kûyına
*Tûtiyâyâ Bâkıyâ muhtâc olur çeşm-i 'alîl*⁹⁹ g. 285/5

Geleneksel sürme ince toz hâline getirilebilen madenlerden yapıldı.¹⁰⁰ Bâkî, bilgisiz, kaba ve cahil kimselerin onun sözlerine değer vermeyişine yahut sözlerini kırıp tenkit etmelerine üzülmemesi gerektiğini, cevher niteliğindeki bu değerli sözleri yine basiret ehlinin tutiya edebileceğini belirtir. Yani cevherlerin toz haline getirilip göze sürme olarak çekilmesi gibi, “senin sözlerin kırılıp tenkide uğrasa dahi bilip anlayanlar onun tozunu bile gözlerine tutiyâ ederler”, demektir. Cevher ve tutiya kelimelerinin birlikte kullanılması tutiyanın bazı cevherlerin toz haline getirilmesiyle elde edildiğine işaret etmek içindir:

Şikest eylerse nâ-dân sözlerüñ gam çekme ey Bâkî
*Yine ehl-i basîret tûtiyâ eyler bu cevherdür*¹⁰¹ g. 149/5

Asıl maddesi ismid denilen taş olan tutiyaya dövülüp toz hâline getirilmiş taşlar ve madenler de katılabiliyordu. Aşağıdaki beyitte şair, tutiyaya cevher katıldığını söylerken bunu ifade etmektedir. Şaire göre, cevherler saçan gözünün sevgilinin ayağının toprağı üzerine ağlamasına şaşılmaz; çünkü tutiyaya cevher katılır. “Nûr-ı dîdem” ibaresiyle de tutiyanın göze ve görüşe kuvvet verme özelliğine gönderme yapılmıştır.

⁹⁸ Ey sabâ rüzgârı! (Sevgilinin) ayağının toprağını nergisten sakın. Görmeyen göze (sürtülen) parlak sürmeye yazık!

⁹⁹ Ey Bâkî! Nergis (sevgilinin) mahallesinin toprağını gözlese buna şaşılır mı? Hasta göz tutiyaya muhtaç olur.

¹⁰⁰ Yalçın, **a.g.m.**, s. 169. Beyitlerde geçen “kühl-i cevâhir” ibaresi de bununla ilgili olsa gerekir: *Ayağı topragıdır kühl-i cevâhir encüme / Âsitânı hâkidür iklîl-i fark-ı Farkadân* k. 22/18 **Bâkî**; *‘Âşıka kühl-i cilâ yârüñ ayağı tozıdır / Hâsılı bendesiyüz ‘ârîf-i sâhib-nazaruñ* g. 277/4 **Bâkî**

¹⁰¹ Ey Bâkî! Cahil kimseler senin sözlerine değer vermezse / tenkit ederse gam çekme. Bu (sözler), yine basiret ehlinin tutiya yapacağı bir cevherdir.

Bilürsin nûr-ı dîdem tûtiyâya katılur cevher
*N'ola aglarsa hâk-i pâyiüne çeşm-i güher-pâşum*¹⁰² g. 322/4

Sürme nazardan korunmak amacıyla da kullanılırdı.¹⁰³ Bâkî'nin, sevgilinin kapısının toprağına göz degecek korkusuyla o toprağı gözüne çekmek istemediğini söylemesi bununla ilgili olmalıdır:

Korkum oldur göz dege hâk-i der-i cânânuma
*Yogsa kühl-âsâ çekerdüm çeşm-i hûn-efşânuma*¹⁰⁴ g. 434/1

Sürmeyi göze çekmek için kullanılan çubuğa “mîl” adı verilir. Şihâb, yani kayan yıldız altın bir sürme miline benzetilerek, şihâbın yıldızlara sürme çekmek için milini sevgilinin yolunun toprağına tuttuğu ifade edilmiştir. Felek eşikli yahut eşîği felek olan yıldız anlamındaki “ahter-i gerdûn-cenâb” ibaresi feleğin her bir katmanında bulunan yıldızları kastediyor olmalıdır.

Hâk-i râh-ı yâre tutmuş mîl-i zerrînin şihâb
*Kühl içün her ahter-i gerdûn-cenâbuñ 'aynına*¹⁰⁵ g. 472/3

¹⁰² Gözüümün nuru! Cevherler saçan gözüüm ayağının toprağına ağlarsa buna şaşılmaz. Bilirsin tutiyaya cevher katılır.

¹⁰³ Yalçın, **a.g.m.**, s. 169.

¹⁰⁴ Sevgilimin kapısının toprağına nazar değer diye korkuyorum. Yoksa (o toprağı) sürme misali kanlar saçan gözüme çekerdim.

¹⁰⁵ Şihâb, bütün felek eşikli yıldızların gözüne sürme çekmek için altın milini sevgilinin yolunun toprağına tutmuş.

6. SANAT

6.1.Hat

Basit anlamda “yazı” demek olan “hatt” Arap harflerinden doğarak İslâm medeniyetinde müstakil ve olağanüstü bir mevki kazanan güzel yazı sanatıdır. Kaynaklarda “cismani âletlerle meydana getirilen ruhani hendese” şeklinde tarif edilen hat sanatı bu tarife uygun estetik anlayış çerçevesinde yüzyıllar boyunca gelişerek süregelmiştir.¹

Matbaanın henüz icat edilmediği devirlerde bütün kitaplar el yazısıyla yazılıp çoğaltılıyordu. Aşağıdaki beyitte ilkbahar kitap yazan bir hattata benzetilmiştir. İlkbaharın yazdığı kitabın aralara serpiştirilmiş kırmızı yazıları lâlelerden, hattı çimenden, noktaları şebnemdendir ve ilkbahar böylelikle bir ay içinde bir Gülistan yazmıştır. Kelime anlamı itibarıyla gül bahçesi demek olan “gülistân” aynı zamanda Osmanlılarda en çok okunan, başucu kitaplardan biri olan Sa’dî’nin **Gülistân** adlı eseridir. İlkbaharın Allah’ın kudretiyle tabiatı süslemesi, -yazmak kelimesinin çizmek anlamının da desteğiyle- hem bir gül bahçesi resmi çizmesi hem de bir Gülistan kitabı yazması gibi düşünülmüştür. Lâlelerin yer yer görünen kırmızı (yazı) olarak nitelendirilmesi, kırmızı mürekkeple yazılarak aralara serpiştirilmiş bölüm başlıklarından kinayedir. “Bir ay içre” ibaresi ise el yazısıyla yazılan kitapların bugünün şartlarıyla kıyaslandığında bir ay gibi uzun bir süre içinde tamamlanıp bitirilebildiğini göstermektedir.

Bir Gülistân yazdı bir ay içre fasl-ı nev-bahâr

Lâle yir yir sürh olupdur sebze hat şeb-nem nukat² g. 222/3

Diğer bütün kitaplar gibi Kur’an-ı Kerim de el yazısıyla yazılıp çoğaltılıyordu. Bir beyitte bahar mevsimi bu kez sayfa sayfa sevgilinin güzelliğinin âyetlerini yazan bir hattata benzetilmiş, bülbülün de onu gül mushafından ders olarak okuduğu dile getirilmiştir:

¹ Uğur Derman, “Hat”, **DİA**, c. 16, İstanbul 1997, s. 427.

² İlkbahar mevsimi bir ay içinde yer yer kırmızı yazıları lâlelerden, hattı çimenden, noktaları şebnemden olan bir Gülistan (kitabı) yazdı.

Yazdı bahâr âyet-i hüsnüñ varak varak
*Gül mushafından okudı bülbül sebak sebak*³ g. 242/1

Yazılan yazılarda hata yapıldığı takdirde yanlış olan kısım sayfadan sert bir cisimle, genellikle kalem açmaya yarayan bıçağın ucuyla kazınarak çıkartılır. Ayrılık acısını ve efkârını dağıtmak için şarap içmekten söz edilen beyitte “defterden ayrılığın ismini kazıyalım” denilmektedir. Kazımak anlamındaki “hakk etmek” kazıyarak bir yazıyı silmek anlamında kullanılmıştır. “Yazmak” bilinen anlamına iyham yoluyla işaret etmekle birlikte dağıtmak anlamında kullanılmıştır. Kelime yazı yazmak anlamıyla düşünüldüğünde “yazmak” ve “hakk etmek” arasında tezat bulunduğu dikkat çeker. Beyitte humarı gidermek için şarap içme âdetine de gönderme yapılmaktadır.

Sâkıyâ sâgarı sun hecr humârın yazalum
*Nâmeden hakk idelüm nâm-ı firâkı berü gel*⁴ g. 292/2

6.1.1. Yazı Takımları

6.1.1.1. Devât

“Devât”, kalem koymak için uzun bir madenî sapı ve ucunda hokkası bulunan bir yazı takımı parçası olmakla birlikte beyitlerde genellikle yalnızca içine mürekkep konan hokka kısmını kastetmek üzere kullanılır. Hokkaların altın veya gümüşten yapılanları olurdu.

Kanlı gözyaşlarıyla birlikte gözünü, içinde kırmızı mürekkep bulunan bir hokkaya benzeten şair, bedenini de bu hokkadan mürekkep alarak baştan ayağa kırmızıya boyanmış bir kalem gibi düşünmüştür:

Çeşmüm devât-ı surha dönüp hûn-ı eşk ile
*Cismüm boyandı kana ser-â-pâ kalem gibi*⁵ k. 16/3

³ Bahar güzelliğinin ayetini sayfa sayfa yazdı; bülbül de (onu) gül mushafından ders olarak okudu.

⁴ Ey sâkî! Kadehi sun; ayrılık humarını dağıtalım. Beri gel, defterden ayrılığın ismini kazıyalım.

Aşağıdaki beyitte kurulan hayalde kalem, sevgilinin saçının vasıflarını yazdığı için hokka onun ayaklarının altına siyah ipekli bir kumaş sermiştir. Hokkanın kalemin ayağına siyah ipekli kumaş sermesi, içindeki siyah mürekkepten kinayedir. Bununla birlikte “miskî harîr” ibaresiyle, kalemin gereğinden fazla mürekkep almasını ve ucunun aşınmasını engellemek için mürekkep hokkalarının içine “likâ” adı verilen ham ipek konulmasına işaret edilmiştir. Beyaz renkli olan bu ipek parçası mürekkebi emmesiyle birlikte siyah renkli hale gelir. Diğer yandan eskiden ipekten yapılmış kâğıtlara “harîr” adı verildiğini de burada hatırlatmakta fayda vardır.⁶ Dolayısıyla kalemin ayağına serilen “miskî harîr” kâğıdın cinsini ima etmek üzere de seçilmiş olabilir. Saç, arka planda ipeğe benzetildiğinden onun vasıflarını yazmak gibi önemli bir işe atılan kalemin ayağı altına siyah ipek serilmiştir. Bu hayal önemli veya değerli kişilerin ayakları altına kumaş serme âdetini de hatırlatmaktadır. (bkz. Padişahlık Alâmetleri ve Saltanat Gelenekleri > Pâyendâz)

Zülf-i müşg-efşânı vasfın yazduğum bildi devât

Hâmenüñ saldı ayağı altına miskî harîr⁷ g. 145/3

6.1.1.2. Kâğıt

Yazı için kullanılacak kâğıt, yüzeyine “âhar” adı verilen nişasta ve yumurta akıyla hazırlanmış özel bir karışımın sürülüp mührlenmesiyle hazırlanır. Âhar kâğıda parlaklık ve dayanıklılık verdiği gibi kalemin kolay hareket etmesini ve hataların kolayca silinip giderilmesini sağlar; yazıya güzellik ve gösteriş kazandırır.⁸ Ayrıca kâğıtlar çeşitli yöntemlerle renklendirilir.

⁵ Gözüm kanlı gözyaşlarıyla kırmızı mürekkep hokkasına döndü. Bedenim baştan ayağa kalem gibi kana boyandı.

⁶ Âlî'nin Menâkıb-ı Hünververân'ından naklen “Harîrî Semerkandî” ve “Harîrî Hindî”nin önemli kâğıt çeşitlerinden olduğu belirtilmektedir. (Mahmud Bedreddin Yazır, **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli**, I-II. Kitap, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981, s. 158.)

⁷ Hokka (o sevgilinin) misk saçan saçının özelliklerini yazdığımı bildiğinden kaleminin ayakları altına siyah ipekli bir kumaş serdi.

⁸ Hasan Özönder, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, y.y., 2003, s. 3.

Gonca mecmuasının renkli kâğıtları, sevgilinin dudağını vasfetmek üzere bir defter niteliğindedir. Burada “varak-ı rengîn” ibaresinden kâğıtların renklendirilmesine işaret edilmektedir. “Defter” şairlerin divan oluşturmayacak sayıdaki şiirlerini bir araya getirdikleri eserlerdir. Gonca, rengi ve yapraklardan oluşması bakımından sevgilinin dudağının özelliklerini anlatan bir deftere benzetilmiştir.

Gonca mecmû‘asınun her varak-ı rengîni
*Vasf-ı la‘l-i leb-i dil-dâruma bir defterdür*⁹ g. 189/2

Kâğıtları süsleyip parlatmak ve hoş bir görüntü oluşmasını sağlamak için zerefşan yapılır. “Zerefşân” arap zamkî sürülmüş koyu renkli bir zemin üzerine altın varakların serpilip kuruduktan sonra mührle ile parlatılması şeklinde oluşan bir çeşit süslemedir.¹⁰ Çimen, -üzerinde açan renkli çiçekler sebebiyle olmalı- yeşil, parlak bir zerefşanlı kâğıda benzetilmiştir. Bu kâğıt, zerefşandan kaynaklanan göz alıcı parlaklığıyla, ancak padişah gibi en üst rütbede birinin methinin yazılmasına layık durumdadır. “Edîb-i nükte-dân” ile kastedilen kasidenin kendisine yazıldığı II. Selim’dir. Bu ibare padişahın aynı zamanda şair kişiliğine işaret ediyor olmalıdır.

Bir yeşil garrâ zer-efşân kâğıd olmuşdur çemen
*Yaraşur yazılsa ger medh-i edîb-i nükte-dân*¹¹ k. 22/15

6.1.1.3. Kamış Kalem (hâme, kilik)

Yazı yazmak için kullanılan kalemler kamıştan yapıldı. Kamışlar gübrede yakılarak esmerleştirilir yahut yakılmadan önce üzerlerine desenler çizilerek “meneviş” tabir edilen türlü şekillerle süslenirdi.¹² İyi bir kamış kalemde orta yumuşaklık, incelik, düzgünlük, boğum aralarının en az bir karış boyunda olması gibi özellikler bulunur.¹³

⁹ Gonca mecmuasının bütün renkli kâğıtları sevgilimin dudağının la‘lini vasfetmek için bir defterdir.

¹⁰ Ahmet Atilla Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 506.

¹¹ Çimen yeşil, parlak bir zerefşanlı kâğıt olmuştur; (ona) zarif edibin (padişahın) methi yazılsa yaraşır.

¹² Şentürk, **a.g.e.**, s. 164.

¹³ Hasan Özönder, **a.g.e.**, s. 103.

Kamış kalem boğumlardan oluşur. Şeker kamışı şairin sevgilinin dudaklarını vasfettiğini duyunca şekerler saçan kalemine hizmet etmek için bel bağlamıştır. “Kemer-beste” kemer bağlamış anlamına gelmekle birlikte hizmete âmâde olmanın sembolüdür. Aynı zamanda şeker kamışının ve dolayısıyla kamış kalemin boğumlarına işaret eder. Kalemin şekerler saçması, yazdığı güzel ve tatlı sözlerden kinayedir.

Ney-şeker vasf-ı lebüñ yazdugum işitdi meger
*Ki kemer-beste-i kil-k-i şeker-efşânumdur*¹⁴ g. 118/4

Kamışın içinde “nâl” adı verilen ince lifler bulunur. Kamış kalem haline getirme aşamasında bu lifler temizlenir. Bâkî aşk derdinden dolayı incelmış bedenini kalemin içindeki bu liflere benzetererek, görenlerin bu mükemmel incelikteki tasviri kalemden çıkaran üstâdı tebrik ettiklerini dile getirir. “Kalemden çıkarmak” tasvir etmek anlamında olmakla birlikte kalemin içindeki nâllerin çıkarılmasına da iyham yoluyla işaret edilmiştir.

Nâle beñzer tenümüñ didi gören tasvirin
*Âferîn anı kalemden çıkaran üstâde*¹⁵ g. 423/3

Kalem, ucu açılıp şekil verilebilmesi için, kalemtraş adı verilen özel bir bıçakla “makta” denilen fildişi veya kemik bir âlet üzerinde yontulur ve kesilir. Âşık, kendisini kılıcın ucuyla kalem gibi doğrasalar dahi sevgilinin fermanının yazısından baş kaldırmaz. Burada kalemin doğranması yontulup açılmasından kinayedir. Kılıç anlamına gelen “şemşîr” ile kalem açmaya yarayan kesici âlet kastediliyor olmalıdır. Kalemin ferman yazısından baş kaldırmaması, basit anlamda baş aşağı dönük olarak yazı yazması olmakla birlikte -buradaki sevgilinin padişah olduğu varsayılacak olursa- padişahın fermanının emirlerini yazıya geçirmesi olarak düşünülebilir. Âşık, ucunda ölüm olsa dahi aşktan vazgeçmez ve sevgilinin emirlerine her an âmâdedir.

¹⁴ Meğer şeker kamışı, senin dudağının vasfını yazdığımı işittiğinden, şekerler saçan kalemine (hizmet için) bel bağlamıştır.

¹⁵ Nâle benzeyen bedenimin tasvirini gören “onu kalemden çıkaran üstada aferin” demiştir.

Ser-i şemşîrûñ ile tograsalar hâme-sıfat
*Baş kaldurmaya ‘âşık hat-ı fermânuñdan*¹⁶ g. 346/7

Kalem, ucu açılıp şekil verildikten sonra mürekkebin rahatça akmasını sağlamak için ortadan ikiye yarılr. Bu işleme “şakk-ı kalem” denir. Kalemin ucundaki yarığın yazıcıdan yana olanına “ünsî”, diğer tarafta olanına “vahşî” denir. Yazılacak yazının çeşidine göre ünsî ve vahşî tarafın incelik ve kalınlığı belirlenir.¹⁷ Bâkî, kendisini nazım meydanının Hayder-i Kerrâr’ı olarak nitelendirerek kaleminin ucunu (nevk-i hâme) zülfikâr, şairlik tab’ını da düldüle benzetmiştir. Bilindiği üzere “Hayder-i Kerrâr” Hz. Ali’nin savaşlarda geri çekilip sonra tekrar tekrar hücum etmesinden hareketle kendisine verilen lakaptır. Bâkî, şairler arasındaki üstün yerini yiğitliği ve yenilmezliği sembolize eden “Hayder-i Kerrâr” sıfatıyla Hz. Ali’ye benzeterek dile getirmiştir. Zülfikâr Hz. Ali’nin iki dilli, çatal ağızlı kılıcının ismidir. Kalemini zülfikâra benzetmesi, kalemin ucunun zülfikâr gibi ikiye ayrılmış olmasından kaynaklanır. Hz. Ali’nin atı olan düldül ise Bâkî’nin nazım meydanında pervasızca koşan şairlik kabiliyetidir.

Hayder-i Kerrârıyam meydân-ı nazmuñ Bâkıyâ
*Nevk-i hâme Zü’l-fekâr u tab’ Düldüldür baña*¹⁸ g. 12/5

Yazı yazılırken kalem kendine has bir ses çıkartır. Buna kalemin sesi, feryadı anlamında “sarîr-i hâme” denir.¹⁹ Bâkî mücevherler saçan kaleminin sesi ve cızırtısını hayal işrethanesi meclisinin şarkıları olarak nitelendirmiştir. Kalem hayal âleminde düşünülüp tasarlananları yazıya geçirdiğinden böylesi bir benzetme oldukça estetik ve anlamlı görünmektedir. Kalemin “gevher-nisâr” olması yazdığı yazıların anlamı, estetik değeri ve güzelliğinden kinayedir.

Bâkî sürûd-i bezm-i tarab-hâne-i hayâl

¹⁶ Kılıcının ucuyla kalem gibi doğrasalar âşık fermanının yazısından baş kaldırmaz.

¹⁷ Gelibolulu Mustafa Âlî, **Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menâkıb-ı Hünerverân)**, haz. Müjgân Cunbur, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 28-29.

¹⁸ Ey Bâkî! Nazım meydanının Haydar-ı Kerrâr’ıyım. Kalemimin sivri ucu zülfikâr ve şairlik tab’ım bana düldüldür.

¹⁹ Özönder, **a.g.e.**, s. 172.

*Savt u sarîr-i hâme-i gevher-nisârdur*²⁰ g. 90/5

Kamış kalem uzun süre kullanıldıktan sonra uçları aşınır ve tekrar açılması gerekir. Bâkî sevgilinin güzelliğinin nakşını kimsenin kendisi gibi tasvir edemeyeceğini, şiir sayfalarında yalnızca kalemlerin aşınacağını söyler. “Nakş” yazı ve resim anlamlarına gelir; sevgilinin resim gibi güzelliğini tasvir etmek manasında kullanılmıştır. Bâkî, diğer şairlere meydan okuyarak onun güzelliğini yalnızca kendisinin hakkıyla anlatabileceğini dile getirmekte, diğerlerinin çabalarının boşa olduğunu ve yalnızca kalemlerinin aşındığını söylemektedir.

Nakş-ı hüsnüñ kimse Bâkî gibi tasvîr itmeye
*Safha-i eş‘ârda anca kalemler aşına*²¹ g. 421/7

6.1.1.3.1. Altın Kalem

Eskiden yüksek rütbeli ve zengin kimseler tarafından kullanılacak kalemlere zamkla altın varak yapıştırılır ve kalemler bu şekilde altınla kaplanırdı. Beyitlerde geçen “altın kalem”le kastedilen budur. Aşağıdaki beyitte sabah vaktinin beyazlığı gümüş bir levha, güneşin ışıkları altın bir kalem gibi düşünülmüştür:

Beyâz-ı subh-dem bir levh-i sîmîn
*Şu‘â‘-i âfitâb altun kalemdür*²² g. 147/9

Güneşin ışıklarının altın bir kalem gibi düşünüldüğü bir başka beyitte bu kez, beyitte sözü edilen kişinin yanağının vasfını, güneşin ay üzerine altın kalemle yazmasının layık olacağı dile getirilmiştir. Güneşin ay üzerine altın kalemle yazması ifadesiyle aynı zamanda ayın ışığını güneşten almasına işaret ediliyor olmalıdır. Bu hayalde muhtemelen ayın üzerindeki siyah lekeler de yazı olarak düşünülmüştür.

Lâyık budur ki vasf-ı ruhuñ mihr-i âsumân

²⁰ Bâkî! İnci ve mücevherler saçan kaleminin sesi ve cızırtısı hayal işrethânesi meclisinin şarkılarıdır.

²¹ Senin güzelliğinin nakşını kimse Bâkî gibi tasvir edemez; sadece şiir sayfalarında kalemler aşınır.

²² Sabah vaktinin beyazlığı gümüş bir levha, güneşin ışıkları altın kalemdir.

*Altun kalemle yaza meh-i enver üstine*²³ g. 428/4

Kânûnî Sultan Süleyman'ın divanı için yazdığı kasidesinde Bâkî, padişahın ilhamlarını yazmak için feleğin yazıcısının ışıklardan altın kalemler getirdiğini söyler. Burada feleğin yazıcısı (Debîr-i felek) ile kastedilen ikinci felekte bulunan Utarid gezegenidir. Şair Utarid'in parlak ışıklarını altın kalemler olarak hayal etmiştir. Beyitte açıkça görüldüğü üzere padişah, vezir gibi kimselerin yahut rütbeli kişilerin emrinde çalışan kâtipler altın kalemler kullanırlardı. Debîr yahut diğer adıyla Utarid fesahat ve belâğatin sembolü olduğundan defter ve kalemle sembolize edilir.²⁴

Debîr-i felek yazmağa vâridâtın

*Eşi“a getürmüşdür altun kalemler*²⁵ k. 3/23

6.1.1.4. Mıstar

Mıstar kalınca bir mukavvaya, yazılacak kitabın satır şekil ve ölçülerine göre düzenlenmiş ipler gerilmesi suretiyle yapılan bir çeşit sayfa kalıbıdır. Yazı yazılması için hazırlanan âherli kağıtlar bu ipli sayfa kalıbı üzerine konarak üzerlerinden merdaneyle geçilir ve iplerin izi kağıda geçtiğinden düzgün satır ve ölçüler üzerinde yazılması sağlanırdı.²⁶

Aşağıdaki beyitte vücuda çizilen yaralar aşkın amel defterini yazmak için gam kâtibinin çektiği mıstarlara benzetilmiştir. Vücuda çekilen yaraların sıra sıra görünümü, şairin zihninde mıstar imajı uyanmasına neden olmuştur. Bu hayalin ardında insanın iki omzunda amellerini kaydeden kâtip melekler bulunması inancı yer almaktadır.²⁷

Kâtib-i gam nâme-i a‘mâl-i ‘aşkum yazmağa

²³ Gökteki güneş senin yanağının vasfını altın kalemle ışık saçan ayın üzerine yazsa layıktır.

²⁴ Ahmet Atillâ Şentürk, “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyâre ve Sâbiteler (Burçlar)”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, sy. 90, Haziran 1994, s. 152.

²⁵ Felek kâtibi ilhamlarını yazmak için güneş ışıklarından altın kalemler getirmiştir.

²⁶ Şentürk, **a.g.e.**, s. 426.

²⁷ **a.y.**

*Tîg-i dilber şerhalardan sîneme mustar çeker*²⁸ g. 183/4

6.1.1.5. Mürekkep

Hat sanatında kullanılan mürekkeplerin yapımında is kullanılır.²⁹ Beyitte gam harfini yazmak için âhın şeklinin kalem ve hokka, siyah dumanın ise mürekkep olduğu belirtilmiştir. Burada dumanın mürekkep olduğunun belirtilmesi, mürekkebin ama maddesinin is olmasıyla ilgilidir.

Harf-i gama devât u kalem şekl-i âhdur

*Aña mürekkeb âhda dûd-ı siyâhdur*³⁰ g. 61/1

Eskiden mürekkeplere güzel kokması için misk ve amber katılırdı. Aşağıdaki beyitte geçen “kilk-i mu‘anber” ibaresiyle buna iyham vardır. Şair, Kanunî’nin kaleminin buhurunun buharıyla dünyanın dimağını kokulandırıldığını söylemiştir. Padişahın yazdığı güzel şiirlere gönderme yapılan beyitte, kalem yaydığı kokuyla âdeta buhurdana benzetilmiş ve şiirlerin tüm dünyada yayılıp okunması, kalemin kokusunu âleme yayması gibi hayal edilmiştir.

Buhâr-ı bahûrıyla ‘âlem dimâgın

*Kılupdur mu‘attar o kilk-i mu‘anber*³¹ k. 3/17

6.1.1.6. Rîk

Eskiden yazı yazıldıktan sonra mürekkebin kuruması için üzerine “rîk” denilen özel bir kum serpilirdi. Bunlar üzeri delikli “rîkdân” denilen hokkalara konur

²⁸ Sevgilinin kılıcı, gam kâtibinin aşkının amel defterini yazması için, göğsüme kesiklerden mıstar çeker.

²⁹ Osmanlılar’da mürekkep imal eden esnaf haricinde ayrıca is imal eden esnaf bulunmaktadır. Eğrikapı civarında Tekfur Srayı yakınındaki ishanelerde yapılan isler mürekkepçiler tarafından alınıp işlendikten sonra mürekkep hâline getirilir. Camilerde yakılan yağ kandillerinden elde edilen is de mürekkep yapımında kullanılmıştır. İs elde etmek için hava cereyanı hesaplanır, isin yapılan özel menfezlerde toplanması sağlanır. Bu hususta en güzel örnek Süleymaniye Camii’dir. Hatta hattatların talebini karşılamak üzere mürekkep imalatı için özel vakıflar kurulmuştur. (Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkârları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008, s. 44.)

³⁰ Gam harfine hokka ve kalem âh şeklindedir. Onun mürekkebi âhdaki siyah dumandır.

³¹ O amberli kalem buhurunun buharıyla âlemin dimağını kokulandırmaktadır.

ve onunla kâğıda serpilerek kullanılırdı. Rîkin altın tozundan yahut değerli taşların öğütülmesiyle yapılanları da vardır. Aşağıdaki beyitte buna işaret edilmektedir. Şair rakibin dişlerini kırma (bkz.) yazıyla vasfedip gözünün nüshasının karalamasını ise tozla doldurması gerektiğini söyler. Göz, yazılı bir nüshaya benzetilmiş, gözbebeği ve yazıyı kastetmek üzere “sevâd” kelimesi kullanılmıştır. Burada rakibin gözünü toprakla doldurmak anlamında “pür-gubâr itmek” yazıya rîk dökmeyi çağrıştırmak üzere özellikle seçilmiştir.

Kırma yazıyla rakîbüñ dişleri vasfın yazup

*Nüsha-i çeşmi sevâdın pür-gubâr itsem gerek*³² g. 273/3

6.1.2. Hat Sanatı ile İlgili Terimler

6.1.2.1. Karalamak

Karalamak yazı öğrenmek için harf ve kelimeleri tekrar tekrar yazmak manasındadır. Karalama yazmakta esas olan, kâğıdı gelişigüzel karalamak değil, meşk etmek, meşke benzeterek yazmak, meşk yazıyormuş gibi itina ile yazmaktır. Bu şekilde yaza yaza yazı kıvamına getirilmek istenildiğinden dikkatli yazmaya gayret etmek lazımdır. Karalama müsveddeden farklıdır. Müsvedde yazılacak yazının satır ve istif şeklini, durumunu önceden bir kâğıda taslak halinde yazmak ve yazıya hazırlık yapmak anlamına gelir.³³ Bu yönüyle karalama müsveddeden daha ciddi bir mahiyet taşır.

Ay yıllardır misalini karalamaya çalışsa da sevgilinin kaşlarına benzer bir hilâl yazamamıştır. Beyitte ay, gökyüzünde sürekli şekil değiştirmesi bakımından sevgilinin kaşına benzer güzel bir hilâl yazmak için karalama yapan bir hat talebesine benzetilmiştir. Beyitte “karalama”, meşk etme anlamında kullanılmıştır. “Misâl” kelimesi meşk ve karalamak kavramlarıyla sıkça geçen bir kelime olmakla birlikte burada anlam itibarıyla hocanın öğrencisine verdiği meşk edilecek yazı örneğini

³² Rakibin dişlerinin vasfını kırma yazıyla yazıp gözünün nüshasının karalamasını toprakla doldurmam gerekmektedir.

³³ Yazır, **a.g.e.**, s. 214, 217.

kastetmek üzere kullanılmış görünmektedir.³⁴ Yani şair, “ay, bunca yıldır senin önüne sunduğun yazıyı meşk etmeye (misâlin karalamak) çalışsa da kaşlarının râ’sına benzer bir hilâl yazamaz” demektedir. Birinci mısra “benzemek” fiili zaten kullanılmış olduğundan “misâlin” kelimesini “benzerini” şeklinde anlamlandırmak mümkün görünmemektedir.

Yazamaz ebrûlarıñ râsına beñzer bir hilâl

*Mâh-ı tâbân bunca yıllardır misâlin karalar*³⁵ g. 59/2

6.1.2.2. Meşk Etmek

Hat hocasının öğrencisine verdiği yazı örneğine öğrencinin tekrar tekrar yazmak suretiyle benzetmeye çalışarak yaptığı çalışmaya “meşk etmek” denir. Karalama tabiriyle hemen aynı olduğu söylenebilir.

Yeni ay, felek sayfası üzerinde bin kere dahi meşk etse misalde sevgilinin kaşlarına benzeyemez. Burada, meşk edilen yazı örneği, sevgilinin kaşındır. “Misâl” ise üstâdın yazı örneğine benzetmek için yazılan yazı ve çalışmayı, meşk çalışmasını³⁶ kastediyor görünmektedir. Yeni ay şekil itibarıyla kaşa benzetildiğinden kaşı takliden felek sayfasında yazılan yazı ve bu yazıyı yazan biri gibi düşünülmüştür.

³⁴ Karamanlı Aynî’nin “Kâsım’ın hattının misâlini, (yani hattının defalarca yazarak ona benzetmeye çalışmak üzere önüne sunulmuş yazısını) gece gündüz meşk ederim” dediği beytinde bu anlam daha açık biçimde göze çarpmaktadır: *Nakş-ı rûy u mûyını dil safhasından yazaram / Rûz u şeb meşk eylerem hattı misâlin Kâsımın* g. 287/3 **Karamanlı Aynî**. Şem‘î’nin, “bir şeyi örnek almak” anlamında bugün de kullandığımız “misâl almak” tabirine uygun şekilde menekşenin sevgilinin hattını misâl alarak, yani onu önüne koyup ona benzetmeye çalışarak karalama yaptığını söylediği beytinde “misâl”, üstâdın öğrencisine benzerini yazmaya gayret etsin diye verdiği yahut yazdığı yazı anlamında görünmektedir: *Baş egüp safha-i gülzârı benefşe karalar / Eyle beñzer ki hatuñdur sanemâ aldı misâl* k. 8/36 **Şem‘î**. Neylî’nin beytinde de “misâlin meşk idüp” tabiri “benzerini meşk etmek” şeklinde anlaşılabilirse de örnek alınacak, taklit edilecek yazı örneğini meşk etmek anlamına gelecek biçimde kullanılmış olmalıdır: *Kelef sanma ‘utârid safha-i mâh üzre iy Neylî / Misâlin meşk idüp resm eylemiş tıgrâ-yı pâşâyı* k. 15/5 **Mirzâ-zâde Ahmed Neylî**. Nev‘î’nin beytinde ise “misâl”ın tuğra anlamına da çağrışım yapılmakla birlikte aynı anlam kendini hissettirmektedir: *Misâl-i mâh-ı nevi meşk ider debîr-i felek / Garaz bu kim çeke menşûr-ı fazluña tıgrâ* k. 1/11 **Nev‘î**

³⁵ Parlak ay bunca yıldır misâlini karaladığı (meşk ettiği) halde kaşlarının “râ”sına benzer bir hilâl yazamamıştır.

³⁶ Şu beyitlerde de aynı kullanım göze çarpar: *Safha-i dehre ne deñlü meşk iderse pîr-i çarh / Yazmaya ebrûları râsına beñzer bir misâl* g. 166/2 **Nisârî**; *Meşk iderse nice biñ yıl safha-i gerdûnda / Kâtib-i devrân yazamaz hüsnüñe beñzer misâl* g. 215/8 **Şerîfî**

Biñ meşk iderse safhâ-i çarh üzre mâh-ı nev
*Ebrû-yı yâre öykünebilmez misâlde*³⁷ g. 451/3

6.1.2.3. Misâl

“Misâl” hat sanatında hocanın öğrencisine bir sonraki derse kadar yazması için verdiği yazı ve öğrencinin hocasının yazısına benzetmeye çalışmak için ortaya koyduğu meşk çalışması gibi anlamlara gelmektedir. (Örnekler ve açıklamalar için bkz. Karalamak ve Meşk Etmek maddeleri)

6.1.2.4. Nokta-i Şek

Yazma eserlerde bilgi eksikliği olan, şüpheli yahut problemli ve anlaşılamayan meseleleri belirtmek amacıyla konulan noktalara “nokta-i şek” denildiği anlaşılmaktadır.³⁸ Nokta-i şek tek nokta şeklinde olabileceği gibi birden fazla noktacıklar şeklinde de olabilir.³⁹ Feleğin sırrı, çözülemeyen ve müşkülleri halledilemeyen bir mesele olarak görüldüğünden Süreyya yıldız kümesi onun şüphe noktaları olarak nitelendirilmiştir. Süreyya yıldız kümesinin benzetmeye konu edildiğine bakılırsa burada nokta-i şekkin birden fazla nokta şeklinde konduğu anlaşılmaktadır. Feleğin sırrı ile kâinatta olup biten olayların akıl erdirilemez hikmeti kastediliyor olmalıdır.

Kimse hall eylemedi müşkil-i râz-ı felegi
*Var ise ıkd-ı Süreyyâdur ana nokta-i şek*⁴⁰ g. 274/4

6.1.2.5. Zernişân Hat

³⁷ Yeni ay felek sayfası üzerinde bin kere meşk ederse de misâlde sevgilinin kaşına benzeyemez.

³⁸ *Dehânı varlığına ‘ilm-i tâmm olmamagın / Lebinde nokta-i şek yirine düşübdür hâl* g.139/4
Me‘âlî; Dehenüñ sırrını halleyliyemez ‘ârifler / O siyeh hâllerüñ oldu aña nokta-i şek g. 76/4
Gani-zâde Nâdirî

³⁹ *Matla‘-ı nazmunda ‘aczinden dimiş Bircîs-i çarh / İki dâne nokta-i şek mi ‘aceb hurşîd ü mâh* k. 26/14 **Nevres-i Kadîm**

⁴⁰ Felek sırlarının müşküllerini kimse çözemedi. Galiba Süreyya dizisi onun şüphe noktalarıdır.

Demirden veya çelikten imal edilmiş her çeşit eşya üzerine maddenin zeminde açılmış kanal ve noktalara altın çakarak tezyinat yapma, süsleme işidir. Daha çok, eşyanın özelliğine göre beyitler yazmak ve çakılmak suretiyle yapıldı.⁴¹

Şair, âhının yakıcı şimşeği içinde gönlünün ateşinin kıvılcımlarını ateşler saçan kılıcın üzerindeki zernişan yazılara benzetmiştir. Beyitte kılıçların üzerine zernişan hatla ayet, beyit, güzel söz vb. yazılmasına işaret edilmektedir.

Berk-i âh-ı sûz-nâk içre şîrâr-ı nâr-ı dil
*Zer-nişân hatdur görinür tîg-i âteş-tâbda*⁴² g. 450/4

6.1.3. Yazı Çeşitleri ve Terimleri

6.1.3.1. Gubârî

Arapça toz manasındaki “gubâr” kelimesinden türetilen “gubârî” rikâ ve nesih yazılarına yakın bir karakter taşıması sebebiyle bu iki yazının karışımından meydana gelmiş bir hat çeşidi olarak kabul edilir. Müstakil bir yazı çeşidi olmamakla birlikte her çeşit hattın çok ince yazılan biçimidir.⁴³

Yüzde yeni çıkan tüyler toz gibi görünmeleri nedeniyle gubârî hatta benzetilmiştir. Âşık sabâ rüzgârının sevgilinin yolunun tozunu, toprağını öpmesinden içerlemiştir. Bunun üzerine şair ona, “buna içerledin ama asıl misk renkli hattının gubârî yazısı çıksın, sen o zaman tozu görürsün” diyerek onu uyarmıştır. Tozlanmış anlamına gelen “mugber” incinmiş, içerlemiş, üzölmüş anlamında bir kelimedir. “Gubâr” kelimesiyle aynı kökten gelmesi bakımından özellikle seçilmiştir.

Sabâ hâk-i rehin bûs itdi mugber oldun ey ‘âşık

⁴¹ Mehmet Zeki Kuşoğlu, **Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken, 2006, s. 255.

⁴² Âhının yakıcı şimşeği içinde gönlümün ateşinin kıvılcımı, ateşler saçan kılıcın üzerinde görünen zernişân hattır.

⁴³ Ali Alparslan, “Gubârî”, **DİA**, c. 14, İstanbul 1996, s. 167.

*Gubâr-ı hatt-ı müşgîni belürsin göresin tozu*⁴⁴ g. 530/7

6.1.3.2. Kıрма

Bir yazının asıl kalınlıktaki kaleminden daha ince yazılmasına kıрма yahut şikeste denir.⁴⁵ Bâkî rakibe sataştığı bir beytinde kıрма yazıyla onun dişlerini vasfetmek istediğini belirtir. Rakibi döverek dişlerini kıрма isteğini böyle nükteli bir biçimde ifade eden şair, gözlerinin nüshasının yazısını da tozla doldurması gerektiğini dile getirir. Bu ifadesiyle, eskiden mürekkebi kurutmak ve dağılmasını önlemek için yazıların üzerine “rîk” adı verilen tozun dökülmesine işaret eder.

Kırma yazıyla rakîbüñ dişleri vasfın yazup

*Nüsha-i çeşmi sevâdın pür-gubâr itsem gerek*⁴⁶ g. 273/3

6.1.3.3. Müselsel (hatt-ı müselsel)

Muttasıl yahut mülâsik yazı da denilen hatt-ı müselsel harf ve kelimeleri birbirine bitleştirilerek yazılan yazıdır.⁴⁷ Bâkî’nin beytinde vücutta yakılmış dağlama yaraları, na’l şeklinde açılmış yaralar ve eliflerle, yani elif şeklindeki çiziklerle bir hatt-ı müselseli andırmaktadır:

Dâglar na’l ü eliflerle degül peyveste

*Safha-i sîneye bir hatt-ı müselsel çekdüm*⁴⁸ g. 327/5

6.1.3.4. Reyhânî

⁴⁴ Ey âşk! Sabâ rüzgârı onun yolunun toprağını öptü diye içerledin. Sakalının miskli gubârî yazısı belirsin asıl tozu o zaman görürsün.

⁴⁵ Özönder, **a.g.e.**, s. 110.

⁴⁶ Rakibin dişlerinin vasfını kıрма yazıyla yazıp gözünün nüshasının karalamasını toprakla doldurmam gerekir.

⁴⁷ Yazır, **a.g.e.**, s. 187.

⁴⁸ Dağlanmış yaraların, elif ve na’l şeklindeki yaralarla birleştiğini zannetmeyin. Göğüs sayfasına müselsel bir yazı yazdım.

“Aklâm-ı sitte” denilen altı yazı çeşidinden biridir. Muhakkak yazıya benzemekle beraber muhakkakın küçüğüdür. Selçuklu devri mushaflarında en sık görülen hat çeşitlerindendir.⁴⁹

Yüzdeki tüyler renk bakımından sıkça reyhana benzetilir. Bu benzetmeden hareketle yanağın üzerindeki tüylerin görünümü reyhanî yazı gibi düşünülmüş ve üzerinde reyhanî hat bulunan yanak Kur’an’daki Şems suresine benzetilmiştir. Yüzün ve yanağın güneşe ve Kur’an’a benzetildiği malumdur.

Haddüñ ey meh şol hat-ı reyhânda
*Sûre-i Ve’ş-Şemsdür Kur’ânda*⁵⁰ g. 476/1

6.1.3.5. Tomar (hatt-ı tûmâr)

Kalem Güzeli’nde **Risâle-i Avfiye**’den naklen tomar yazısının kalem genişliği yirmi dört şa’r (kıl) olarak zikredilir. Sülüsünün (üçte birinin) ise sekiz kıl miktarı olduğu belirtilir.⁵¹ Bâkî bir beytinde bu yazı çeşidine iyham yoluyla işaret etmiştir. Henüz açılmamış zambak çiçeğini kola tılsım ve aksesuar olarak bağlanan pazubende (bkz. Bâzûbend) benzeten şair, ona safranla hatt-ı tûmâr yazılmış olduğunu söyler. Zambağın rulo şeklindeki sarı renkli çiçek tozları, şekil çağrışımı bakımından safranla yazılmış hatt-ı tûmâr şeklinde düşünülmüş olmalıdır.

Zanbakuñ goncasıdur bâga gümüş bâzû-bend
*Za’ferân ile yazılmış ana hatt-ı tûmâr*⁵² k. 18/20

6.2. Katı’

Sözlükte kesmek anlamına gelen “katı’ (kat’)” kâğıt veya deri üzerine çizilmiş yazı, motif yahut bir şekli oyup çıkararak bir başka kâğıt ya da deriye yapıştırmak suretiyle gerçekleştirilen bir sanatın adıdır.⁵³

⁴⁹ Nihad M. Çetin, “Aklâm-ı Sitte”, **DİA**, c. 2, İstanbul 1989, s. 279.

⁵⁰ Ey ay (yüzlü sevgili)! Reyhan hatt ile yanağın Kur’an’da Şems suresi gibidir.

⁵¹ Yazır, **a.g.e.**, s. 78.

⁵² Zambağın goncası bahçenin gümüş pazubendidir; safran ile ona hatt-ı tûmâr yazılmıştır.

⁵³ Filiz Çağman, “Katı’”, **DİA**, c. 25, Ankara 2002, s. 32.

6.2.1. Efşancı (efşân-ber)

Gamze aşkın gamında gönül varağını öyle bir doğramıştır ki gül efşanber (efşancı) olsa makasla bu denli güzel şekiller kesip ortaya koyamaz. Efşanber katı‘ sanatıyla uğraşan kişiye denir.⁵⁴ Beyitte gönül katı‘ için kesilen varağa benzetilmiştir. “Kâz” makas demektir. Bâkî’nin söz ustalığının eseri olarak beyitteki ifade “gül, efşancı olsa makasla böyle kesemezdi” şeklinde anlaşılabileceği gibi “efşancı bile makasla böyle güzel gül kesemezdi” şeklinde de anlaşılabilir.

Gamzeñ gamuñda dil varakın şöyle togradı
*Efşân-ber olsa gül kesemez böyle kâz ile*⁵⁵ g. 477/3

6.3. Kitap ve Cilt Sanatı

6.3.1. Cilt

Kanûnî’nin divanı için yazdığı kasidesinde Bâkî, o divana güneş ve ayın tezhipli ve yaldızlı güzel bir cilt olduğunu belirtir. Kanunî devrinde bütün sanatlarda olduğu gibi kitap ve süsleme sanatlarında da doruk noktaya ulaşılmış ve birçok büyük sanatkâr yetişmiştir. **Muhibbî Divanı**’nın gerek tezhip gerekse cilt bakımından en güzel örnekleri bugün yazma eser kütüphanelerinde en kıymetliler arasında yer almaktadır. Dolayısıyla burada şairin güneş ve ayı bir kitap cildi olarak kurgulaması kitap sanatının en güzel örneklerinden birini tasvir etmesi bakımından manidardır.

Aña cild-i garrâ müzehheb mutallâ
*Meh-i ‘âlem-ârâ vü hûrşîd-i enver*⁵⁶ k. 3/26

⁵⁴ Bu sanatta üne kavuşmuş ve döneminin en büyük üstâdı olarak kabul edilen kişi Efşancı Mehmed’dir. Aşık Çelebi **Meşâirü’ş-şuarâ**’da kendisinden bahsederek diğer sanatkârların onu örnek aldığını söyler. (a.g.m., s. 33.)

⁵⁵ Gamzen aşkının derdinde gönül varağını öyle bir doğradı ki gül, efşancı olsa (onu) makasla böyle kesemezdi. / Gamzen aşkının derdinde gönül varağını öyle bir doğradı ki efşancı bile makasla böyle güzel gül şekli kesemezdi.

⁵⁶ Dünyayı süsleyen ay ve parlak güneş, ona (o divana) tezhipli ve yaldızlı güzel bir cilttir.

Aşağıdaki beyitte erguvan renkli bir ciltten söz edilmektedir. Kurulan hayale göre sevgili, erguvan renkli elbisesiyle erguvan renkli bir cilde sahip Gülistan kitabını anımsatmaktadır. Erguvan, şiirde kırmızı ve kırmızı tonlarının karşılığı olarak geçer; dolayısıyla burada kırmızı tonlarında bir kitap cildinden söz edildiği düşünülebilir.

Ergavânî câmen içre oldı cismüñ ey perî
Ergavânî cild ile gûyâ kitâb-ı Gülsitân g. 390/4

6.3.2. Hâşiye (kenâr)

“Hâşiye” sayfanın boş kenarlarına genellikle dışa doğru ve yanlamasına yazılan açıklayıcı notlardır. Kenâr adı da verilir. Hâşiyeler başlı başına ayrı bir eser şeklinde de yazılabilirdi. Bâkî, yüzü çevreleyen yeni bitmiş sakalları güzellik kitabının kenar yazılarına, hâşiyesine benzetmiştir. Beyitte “kenâr” kelimesiyle hâşiyeye işaret edilmiştir. “Hâric vecihden yazmak” ibaresiyle bu yazıların sayfanın kenarında ve çerçevenin dış tarafında bulunmasına işaret edildiği gibi kitabın asıl metninde yer alan meselelerin farklı bir bakış açısı ve görüşle ele alınıp izah edilmesi de kastedilmektedir.

Hâric vecihden ey sanem-i dil-rübâ hatuñ
Yazmış kitâb-ı hüsnüñ egerçi kenârını⁵⁷ g. 517/4

6.3.3. Minyatür

Âşğın gönül sayfası, sevgilinin hattının güzel nakşıyla resmedilip süslenmiş bir kitaba benzetilmiştir. Kitaplar tezhiplenmenin yanında kimi zaman minyatürlerle de süsleniyordu. Beyitte buna işaret edildiği düşünülebilir.

Nakş-ı hüsn-i hatuñla safha-i dil
Bir musavver kitâbdur gûyâ⁵⁸ g. 14/3

⁵⁷ Ey gönlü çalan güzel! Gerçi sakalın güzellik kitabının kenarını bir başka yönden yazmıştır.

⁵⁸ Gönül sayfası sanki hattının güzel nakşıyla resmedilmiş bir kitaptır.

6.3.4. Şiraze

Ciltlenen kitap formlarının arkalarındaki dikişten başka alt ve üst taraflarına renkli ipekle yapılan ilmikler hakkında kullanılır bir tâbirdir. Şîrâze, formları iki taraftan sağlam tutup birbirine sıkıca bağlayarak dağılmalarını önler.⁵⁹

Gülün sevgilinin güzelliğini vafeden yeni bir divan tertip edip hurilerin saç tellerinden ona şiraze yapması istenmektedir. “Dîvân bağlamak” şiir yazıp divan tertip etmek anlamındadır. Gülün yapraklı yapısı kitap olarak düşünülmesine neden olduğundan böyle bir hayal kurulmuştur. Saç teli ise şirazenin ipek iplerine benzetilmiştir.

Vasf-ı hüsn-i yâr ile bir tâze divân bağlasun
*Târ-ı zülf-i hûrdan bend eylesün şîrâze gül*⁶⁰ g. 301/4

Aşağıdaki beyte göre gül naz ve şive yapraklarını bir yere toplayarak bülbülün can ipliğinden şiraze yapmıştır:

Bir yire cem‘ eylemiş evrâk-ı nâz u şiveyi
*Rişte-i cânından itmiş bülbülüñ şîrâze gül*⁶¹ g. 302/4

6.4. Musikî

Şairler meramlarını ifade etmek ve benzetmeler yapmak amacıyla musikî terimlerinden faydalanırlar. Bâkî de musikî terimlerinden olabildiğince yararlanmış bir şairdir. Kimi zaman doğrudan değil yalnızca iyham yoluyla kavramların musikîye dair anlamlarına işaret edilen divanının musikî terimleri bakımından zenginlik gösterdiği söylenebilir. Bu kavram ve tabirlere kimi zaman musikî kaynaklarında yer alan tanımlarından biraz farklı olarak şiir terminolojisine uygun biçimde özgün

⁵⁹ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 3, İstanbul, MEB, 1971, s. 357.

⁶⁰ Gül, sevgilinin güzelliğinin vasfıyla yeni bir divan tertip etsin; hurilerin saçının telini (ona) şiraze olarak bağlasın.

⁶¹ Gül naz ve şive yapraklarını bir yere toplayarak bülbülün can ipliğinden şiraze yapmıştır.

manalar yüklenmiştir. Sayıca çok görünen kavramların önemli bir kısmı birbirine yakın manalar içermekle beraber iç içe geçmiş görünmektedir.

6.4.1. Musikî Terimleri

6.4.1.1. Âheng Etmek

“Âhenk” sazların kiriş, tel, boru gibi kısımlarının veya insan sesinin, belirli bir sese göre ayarlanması anlamındadır. Başka bir tanımla; bir saz veya sesin, bir saz veya ses topluluğunun, belirli ve değişmez bir ses perdesini esas alarak, mûsikî icrasına hazır hâle gelmesidir.⁶² Mütercim Âsım âhengi saz ve söze başlamadan önce hanende ve sazandelerin demsâz oldukları taksim ve peşrev olarak tanımlar.⁶³ Sûdî âhenge bir sazın yanı sıra ses vermek ve söylemek anlamı verir.⁶⁴ BD’nda “âheng” veya “âheng etmek” genel manada sazların ve seslerin birbirine eşlik etmesi anlamında kullanılmıştır.

Bâkî bir beytinde bahçede sevgilinin yanağının övgüsüne başladığında bülbüllerin hep yanına toplanarak âhenk ettiklerini, yani onun övgüsünün nağmesine uygun şekilde kendisine eşlik ettiklerini belirtir.⁶⁵ Bülbüllerin şaire eşlik ettiğinin ifade edilmesi arka planda yanağın güle benzetilmesinden kaynaklanır. Şairin övgüsü

⁶² Yılmaz Öztuna, **Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000, s. 7, 106.

⁶³ Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâfî**, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 12.

⁶⁴ Sibel Özer, “Sûdî-i Bosnavî’nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız’ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi 2007, s. 143.

⁶⁵ Beyitteki ifadede açık olmamakla birlikte burada sanatında usta olmak, yaptığı işi en güzel şekilde yapmak anlamındaki “kuş kondurmak” tabirine gönderme yapıldığı düşünülebilir. Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında şair, âdeti sevgilinin yanaklarını en güzel şekilde övdüğünden dolayı bülbüllerin yanına üşüştüğünü, yani kuşlar kondurduğunu ima etmektedir. Zâtî’nin şu beyitlerde açıkça ifade ettiğini Bâkî üstü kapalı söyler gibidir: *Ey saçı Leylî ümîdüm budurur Mecnûn gibi / Sâz-ı ‘ışkı şöyle hûş çalam ki kuşlar konduram* g. 912/2 **Zâtî**; *Üstine ‘ışk içre kuşlar kondurur Mecnûn gibi / San’atinde sanma kim kâmil degüldür gönümüz* g. 535/3 **Zâtî**. Bu tabirin esası Davud peygambere dayanmaktadır. Hz. Davud güzel sesiyle Zebur okuduğunda kuşlar havadan ağaçlara iner, hep birlikte okunan Zebur’u tekrar ederlerdi. Zebur’u okuduğunda bütün kuşlar üstüne yığılır, dağlar da yankılanırdı. (Agâh Sırrı Levend, **Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar**, İstanbul, Enderun, 1984, s. 120.) “Andolsun, Davud’a tarafımızdan bir üstünlük verdik. “Ey dağlar ve kuşlar! Onunla beraber tesbih edin” dedik.” (Sebe 34/10) “Her taraftan gelen kuşlar da ona icabet ederler, hepsi onun nağmesine katılırlardı.” (Sad 38/19) Eski şiirde bu ayetlere gönderme yapan beyitler mevcuttur: *Figân itsem gelür her kûşeden bir nâvek-i ta’ne / Üşermiş üstine kuşlar ıştise savt-ı Dâvûd’ı* g. 560/4 **Behiştî**; *Sözün gûş itmege anuñ n’ola varırsa kâmiller / Olurmuş cem’ bülbüller ıştise lahn-ı Dâvûd’ı* kıt. 1/2 **Sun’î**

o denli güzeldir ki bûlbûller bunu duyduklarında hemen oraya üşüşerek uygun perdeden ona eşlik ederler. Âheng etmek bir sese uygun ton ve perdeden müzik icra etmek, müzikal olarak eşlik etmek, tempo tutmak anlamlarında kullanılmıştır.⁶⁶

Ruhlaruñ medhin ser-âgâz itdi Bâkî bâgda

*Düşdiler hep yanına bûlbûller âheng itdiler*⁶⁷ g. 121/5

Bir başka beyitte şair, inleyiş ve feryatlarının sazına neylerin âhenk edemeyeceklerini söyler. Sesi, yanık bir yüreğin iniltisini andıran ney bile şairin aşk acısından doğan inleyişlerine eş değer olmadığından, onunla aynı perdeden ve aynı tondan çalmadığından ona eşlik etmeye uygun bir sese sahip değildir. Neyler şairin inleyişlerine katılmaya güç yetiremediği gibi dert ve gam meclisine onun boyundan daha uygun bir çeng bulunması da mümkün değildir.

Derd ü gam bezmine kaddüm gibi bir çeng olmaz

*Nâylar nâlelerüm sâzına âheng olmaz*⁶⁸ g. 204/1

6.4.1.2. Amel

Sûdî'nin belirttiğine göre amel musikî terimi olarak “savt”ın eş anlamlısıdır;⁶⁹ nağme ve melodi demektir. Eskiden Türk Musikîsi'nde kullanılmış bir güfteli parça formuna da amel denildiği belirtilmektedir.⁷⁰

Amel kelimesi aşağıdaki beyitte doğrudan musikî terimi olarak yer almamakla birlikte nakş, savt gibi kelimelerle birlikte bu anlamını da çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Beytin bağlamında “savt” ve “nakş” birbirine yakın anlamlı olarak beste, müzik, yorum ve icra manasındadır. Bilindiği üzere işret meclisleri sazlı

⁶⁶ Âheng etmek kavramının başka şairlerdeki kullanımlarına dair örnekler: *Yanumca tag u taş âheng ider âh ü figân itsem / Olaldan Zâtîyâ bir 'âşk-ı gam-gîni Ferhâduñ g. 764/5 Zâtî; Geldi nây-ı nâleme bezmüñde âheng itmege / Hayrete vardı koyup agzına barmak nây-zen g. 382/3 Emrî. Benzer şekilde âheng tutmak tabirinin yer aldığı bir beyit: Ol bezm içinde okıdı bu şi'ri 'andelîb / Âheng tutdı yap yap aña savt-ı cûy-ı âb k. 7/15 Mesîhî*

⁶⁷ Bâkî bahçede senin yanaklarının övgüsüne başlayınca bûlbûller hep yanına toplanıp âhenk ettiler.

⁶⁸ Dert ve gam meclisine benim endamım gibi bir çeng bulunmaz. Neyler (de) inleyişlerimin sazına âhenk edemezler.

⁶⁹ Özer, a.g.e., s. 143.

⁷⁰ Öztuna, a.g.e., s. 11.

sözlü meclisler olma özelliği taşır. Baharda çimende gülün nakşını seyredip bülbülün sesini dinlemek öğütlenirken işret ehlinin yapacağı en iyi iş savt ve nakş, yani musikî icra etmek ve çalıp söylemek şeklinde ifade edilmektedir. Bununla birlikte birinci mısradaki “nakş-ı gül seyret” ibaresi, ikinci mısradaki nakşın aynı zamanda güzel seyretmek anlamına gelecek şekilde kullanıldığını düşündürmektedir. Dolayısıyla gülün nakşını izlemek, ikinci mısrada güzel seyretmeyi (nakş); bülbülün sesini dinlemek, musikî icra etmek veya dinlemeyi (savt) karşılamaktadır. Beyitte yapılacak iş anlamına gelen “amel”, musikîyle ilgili içerdiği anlam nedeniyle çizilen tablo içine bilinçli olarak yerleştirilmiştir. Diğer yandan Türk Musikîsi’nde makamların karakteristik akışı⁷¹ anlamına gelen “seyr” kelimesi de musikî terimi olması bakımından dikkat çekicidir.

Nakş-ı gül seyr it çemende savt-ı bülbül diñle gel
Şimdi savt u nakşdur ‘ayş ehline sâlih ‘amel’⁷² g. 310/1

6.4.1.3. Bağlamak

Bağlamak beste yapmak anlamındadır.⁷³ Bâkî, sevgilinin saçını tasvir ettiği şiirini üstadın sünbüle makamında bestelediğini söylemektedir. Başak anlamındaki “sünbüle” aynı zamanda musikîde bir makam adıdır. Saç başağa benzetilir; bu bakımdan saçların vafında yazılmış şiirin bestelendiği makamın da sünbüle makamı olması uygun görülmüştür. Beytin bağlamında “üstâd” musiki üstâdı, yani bestekâr anlamında kullanılmıştır.

Baglar sünbülede ey meh-rû
Vasf-ı zülfüñdeki şi‘rüm üstâd⁷⁴ g. 41/2

⁷¹ a.g.e., s. 425.

⁷² Çimende gülün nakşını seyret, gel bülbülün sesini dinle. Şimdi işret ehli için en makbul iş musikîdir / musikî ve güzel seyretmektir.

⁷³ Bağlamak ve üstâd kelimelerinin birlikte geçtiği şu beyitte bülbül bir şiiri alıp besteleyen bir musikî üstâdına benzetilmiştir: *Alsun bu tâze güfteyi tab’-ı Reşîdden / Bir kâr-ı nakşın baglasun üstâd-ı ‘andelîb g. 7/5 Çeşmî-zâde Reşîd*

⁷⁴ Ey ay yüzlü (sevgili)! Senin saçını tasvir etmek üzere yazdığım şiirimi üstad sünbüle makamında bestelemektedir.

İlkbahar tasvirinin yer aldığı bir beyitte baharın habercisi bülbül güzel ötüşüyle şarkı söyleyen biri gibi hayal edilmiştir. Buna göre bülbül ilkbaharın güzellikleri (nevbahârın nakşı) için beste yapıp şarkı söylemektedir. Beyitte “nevbahârın nakşı” ile kastedilen baharda ağaçların yeşermesi ve çiçeklerin açmasıyla tabiatla görülen yenilenme ve değişme olmalıdır. Bununla birlikte beytin bağlamı içinde “nakş”ın nağme, melodi, beste anlamı da zihinde çağrıştırılmaktadır. “Savt” ise yine nakş kelimesine benzer bir mana içerir. “Bağlamak” kelimesinin beste yapmak anlamından hareketle “savt-ı rengîn bağlamak” güzel bir şarkı bestelemek veya icra etmek⁷⁵ yahut bir güfteyi makamla seslendirmek (bkz. Savt) manasında anlaşılabilir. “Destân-serâ” nağme yapan, şarkı söyleyen anlamındadır.⁷⁶ “Sâz u nevâya başlamak” ise şarkı söylemeye, terennüme başlamak demektir.

Nev-bahârûn nakşına bir savt-ı rengîn bağladı

Başladı sâz u nevâya bülbül-i destân-serâ⁷⁷ g. 8/2

Yukarıdaki beyti bir başka bakış açısıyla ve kelimeleri biraz farklı anlamlarıyla düşünerek anlamak da mümkündür. “Nakş” beste, müzik manasında alınırsa şarkı söyleyen bülbülün ilkbaharın bestesine güzel bir sesle katılarak terennüm etmeye, şarkı söylemeye başladığı anlaşılabilir. Bilindiği üzere “nevbahâr” aynı zamanda eski bir makam ismidir. Görüldüğü üzere kullanılan kelimelerin anlam katmanlarının çokluğu ve bütün bu kelimelerin ustalıkla bir araya getirilişi, okuyucunun zihninde farklı anlamların çağrıştırılmasını sağlamış ve şairin sanat kabiliyetinin tekrar gözler önüne serilmesini sağlamıştır.

6.4.1.4. Bahs

Karşılıklı söyleşme, birbirine söz söyleme anlamına gelen “bahs”, aşağıdaki beyitte musikî terimi olarak kullanılmıştır. Şair, kendi inleyiş ve feryatlarını bir

⁷⁵ Şu beyitte de “savt bağlamak” şarkı bestelemek veya bir besteyi icra etmek anlamlarında kullanılmış görünmektedir: *İçilüp kâse kâse bâde-i nâb / Bağladı savt-ı ‘aşkı çeng ü rebâb* b. 1186 **Şâhî, Ferhad-nâme**

⁷⁶ Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 7, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 10831.

⁷⁷ Nağmeler şakıyan bülbül ilkbaharın nakış gibi güzellikleri için güzel bir şarkı besteleyerek terennüme başladı. / Şarkı söyleyen bülbül ilkbaharın bestesine güzel bir sesle katılarak teraneye başladı.

nağme gibi düşünerek bülbülün ona müzikal anlamda karşılık vermediğini, çünkü her makamın karşılıklı söyleyişe uygun olmadığını belirtmektedir. Karşı gelme, muhalefet, kavga, çekişme gibi anlamlara gelen “mu’âraza”, beyitte daha ziyade cevap verme, atışma gibi bir manada kullanılmış görünmektedir. Beyitte “bahs” müzikte karşılıklı birbirine cevap niteliğinde söyleyiş veya enstrümanların pes veya tiz perdeden birbirine karşılıklı ses vermeleri anlamında kullanılmış olmalıdır.⁷⁸

Bülbül nevâ-yı nâleme kılma mu’âraza

*Zîrâ götürmez ey yüzi gül her makâm bahs*⁷⁹ g. 25/4

Yukarıdaki beyit kelimelerin anlamlarına başka bir cepheden bakıldığında farklı bir biçimde anlaşılmaya da müsaittir. Mesela, “makâm” kelimesi musikî terimi olmanın haricinde bir konu veya herhangi bir mesele anlamında da düşünülebilir. “Bahs” ise aynı zamanda tartışma, münazara, iddialaşma demektir. Bu durumda bülbül, karşı fikir ileri süren, muhalefet eden biri olarak kabul edilmekle birlikte, şairin aşktan doğan inleyişleri karşısında muhalefet etmemekte, aksi söz söylememektedir. Diğer bir deyişle, doğruluğu su götürmeyen bazı meselelerde olduğu gibi, şairin inleyiş ve feryatlarıyla ispat ettiği üstün âşıklık vasfı tartışma kabul etmez bir gerçek olduğu için bülbülün de buna itiraz etmemekle bu gerçeğin doğruluğunu kabul ettiği ima edilmektedir. Şairin “Zîrâ götürmez ey yüzi gül her makâm bahs” dediği aynı zamanda buna işaret olsa gerektir. Diğer yandan şiir sanatı göz önüne alındığında şairlerin birbirleriyle atışmaları, söz söyleme kabiliyetleri bakımından zaman zaman birbirlerine üstünlük taslamaları da hatırlanacak olursa beytin kapsamı daha bir zenginleşmiş olacaktır.

6.4.1.5. Dem

Dem, neyin pest sekizlisindeki çıkartılması en zor olan seslerdir. Mevlevî ayinlerinde ilk taksimde neyzenbaşı taksim ederken, diğer neyler taksim edilen

⁷⁸ Bahs kelimesinin musikî terimi olarak kullanıldığı bir başka beyit: *Perde-i ‘uşşâkda gel eyle ta’yîn-i makâm / Mutribâ nice olur seyr eyle kânûn ile bahs* g. 18/2 **İshâk Çelebi**

⁷⁹ Ey gül yüzlü (sevgili)! Bülbül feryatlarının nağmesine karşılık vermez; çünkü her makam bahisleşme kaldırmaz.

makamın durak perdesini üflerler; buna “dem tutmak” denir. Bununla birlikte herhangi bir nağmeye sürekli eşlik eden seslere de dem adı verilir.⁸⁰

“Dem urmak” tabirinin geçtiği aşağıdaki beyitte seyr, makam, nagme ve karâr kelimeleri de musikî terimleri olarak kullanılmıştır. Şair aşk makamlarının seyrinden dem vurmakta kalmayıp ah ve inleyişlerden geçerek karara gelmeyi kendisine öğütlemektedir. Aşkın bütün makamları aşılarak seyr hâinden dinginliğe ulaşmaya dikkat çekilirken, bu durum, musiki terimleriyle ifade edilmiştir. Makâmât hem musiki makamları, hem de aşk yolunda katedilen mertebelerdir. Seyr musikide makamların akışı ve aşk yolunda seyr ü sülûku karşılar. Yine bir musikî terimi olan karâr ise aşk yolunda çekilen sıkıntı ve cefalardan sonra varılacak nihai hedefe ulaşmayı temsil eder. “Dem urmak” ve “âh u nâle” ibarelerinden beyitte arka planda ney ve neyzen mazmunu olduğu anlaşılmaktadır. Ney sesi âh ve nâle şeklinde düşünölmüştür.

Bâkî dem urma seyr-i makâmât-ı ‘aşkdan
*Geç âh u nâle nagmelerinden karâre gel*⁸¹ g. 303/5

6.4.1.6. Demsâz

Demsâz arkadaş, dost, musahib anlamında olmakla birlikte bir mecliste musikiye eşlik eden kişi yahut bir enstrümanın uygun perdede çalınması yerine de kullanılır. Âşık Çelebi’nin Meşrebî adlı bir şair için “Sâzendelerle dem-sâz ve gûyendelerle hem-âvâz olup usûl-bendlerle sâzkâr idi.”⁸² ifadelerinden “dem-sâz”ın sazandelerin çaldığı musikî eşliğinde şarkı söyleyen veya âhenk tutan, eşlik eden demek olduğu anlaşılmaktadır.

Aşağıdaki beyitte “İsa nefesli çalgıcının öpücüğünü isteyen kişi, ney gibi kendisini bela meclisinde demsâz etsin” denilirken mutribin İsa nefesli olması ney üflemesinden ve üflediği neyin Hz. İsa’nın diriltici nefesi gibi insanlar üzerinde uyandırdığı tesirden kinaye olmalıdır. İsa nefesli mutribin öpücüğünü almak ise

⁸⁰ Öztuna, **a.g.e.**, s. 85.

⁸¹ Ey Bâkî! Aşk makamlarının seyrinden dem vurma. Âh edip inleyişlerden geç karara gel!

⁸² Âşık Çelebi, **Meşâ’irü’ş-Şu’arâ**, c. 2, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 815.

ancak dudaklar arasına alınıp üfleney ney olmaktan geçer. Bela meclisi, dert ve gam meclisi; yani âşıkların meclisi anlamındadır. Bu meclise en uygun enstrüman iniltili bir sese sahip olan ve bu haliyle âşığı temsil eden neydir. Ney, bela meclisindekilerin sıkıntı ve acılarını en mükemmel şekilde dile getirir ve onlara dostluk ve sırdaşlık eder. Bu bakımdan İsa nefesli mutribin öpücüğünü arzulayan, yani diriltici nefhasını taşımak isteyen bela meclisinin neyi olmalıdır. Ney gibi içini boşaltıp ateşlerde dağlanarak pişmeli ve olgunlaşmalıdır. “Belâ” ayrıca elest bezmini hatıra getirmektedir. Mutlak varlık olan Allah mutrib sembolüyle ifade edilmiştir. Bu bağlamda neyin kâmil insanı temsil ettiği malumdur. Dudak ve öpücük ise vuslatı ve vahdeti temsil ediyor olmalıdır. Beyitte demsâz, meclisteki musahip yahut eşlik etmek üzere çalınan enstrüman anlamında kullanılmıştır. “Demsâz” kelimesindeki “dem”in nefes, “sâz”ın da enstrüman anlamına gelmesi bakımından nefesle çalınan bir enstrüman olan ney için bu kelimenin kullanılması son derece anlamlıdır.

Bûs-ı la‘lin isteyen ol mutrib-ı ‘İsî-demûn

*Nây-veş kendin belâ bezmine dem-sâz eylesün*⁸³ g. 388/3

Bir başka beyitte şair mutribe seslenerek “eğer senin udun eller sözüne uymasaydı, benim inleyişlerime eşlik ediyor geçinmezdi” diyerek üstün âşıklık vasfı nedeniyle kimsenin onun inleyişlerine layıkıyla eşlik edemeyeceğini ima eder. Şaire göre ud aslında onun inleyiş ve feryatlarına demsâz geçinemeyeceği halde hanendelere uygun nağmeler çaldığı için eşlik ediyor gibi görünmektedir. Beyitteki “Mutribâ ‘ûduñ eger uymasa iller sözine” ifadesi “senin udun eller sözüne uymasa” şeklinde anlaşılabilir gibi “eller udun sözüne uymasa” şeklinde ters çevrilerek anlaşılmaya da müsaittir. Bu durumda, söz konusu güfteyi okuyanlar eğer udun nağmelerine eşlik etmeseler benim sözlerime demsâz geçinemezlerdi, şeklinde bir anlam daha çıkmaktadır. Yani hanendeler udun nağmelerine uygun güfteler okuduklarından şairin feryatlarına eşlik ettiklerini zannetmektedirler. Oysa onun inleyişlerine eşlik etmek hiçbir şekilde kimsenin haddi değildir. Sadece biri diğerinin sözüne uyarak, âdeta birbirini kışkırtarak eşlik etme cüretinde bulunmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla beyitte koro halinde güfte okuyarak besteye eşlik etme sahnesi çizilmiş ve demsâz kelimesi müzikal anlamda eşlik etme için kullanılmıştır. Burada

⁸³ O İsa nefesli çalgıcının dudağından bir öpücük iseteyen, ney gibi kendisini bela meclisinin musahibi / enstrümanı etsin.

şaire demsâz geçinenleri rakip şairler şeklinde düşünmek de mümkündür. Beytin bir diğer inceliği de “sözine” ibaresinin Osmanlı alfabesinde aynı zamanda “sûzine” yani yanıklığına şeklinde okunabilecek bir yapı arz etmesidir. Kelime bu okunuşuyla arka planda ‘ûd ve nâle kavramlarıyla uyum teşkil eder. Öte yandan “iller” kelimesi insan uzvu olan eller şeklinde anlaşılmaya da müsaittir. Bu durumda udun eller sözüne uyması, tellerine ellerin dokundurularak notaların çıkarılmasından kinayedir.

Nagme-i nâleme dem-sâz geçinmezdi benüm

Mutribâ ‘ûduñ eger uymasa iller sözine⁸⁴ g. 463/3

Bir diğer beyitte âşığın inleyişleri âdeta bir şarkı sözü, çeng de bu sözlere uygun müziği çalan bir enstrüman gibi düşünülmüştür. Buna göre çeng âşığın inleyişlerine eşlik ettiği ve ona uygun bir nağmeyle âhenk tuttuğu için bütün çalgı âletleri içinde seçkin bir yere sahiptir.

Çeng çün nâleme dem-sâz oldı

Sâzlar içre ser-efrâz oldı⁸⁵ g. 493/1

6.4.1.7. Devr Usûlü

Devr klâsik Türk Mûsikîsi’nin bir terimi olarak, bir mûsikî eserinde her bir ölçüye verilen isimdir. Genellikle büyük ölçüler ve peşrevler için kullanılmıştır.⁸⁶ Bir beyitte güneş defçiye (bkz. Deffâf) benzetilerek güneş defçisinin felek çemberinde devr usûlünü tutarak yüzünü gizlediği ifade edilmiştir. Güneşin doğuşu, yükselişi ve sonunda batışı gökyüzünde dairevî bir hareket içindeymiş izlenimi uyandırdığı için güneş defçisinin devr usûlüyle, yani devr yolunu tutarak yüzünü gizlediği hayal edilmiştir. Beyitte def adı verilen enstrümanla birlikte devr, çenber, çarh gibi yuvarlaklık vurgusu yapan kelimeler kullanılması dikkat çekicidir.

Bu çarh-ı çenberîde tutup devr usûlini

⁸⁴ Ey mutrib! Eğer senin udun eller sözüne uymasaydı / eller udun sözüne (nağmelerine) uymasaydı, benim inleyişlerimin nağmesine eşlik etmek kimsenin haddi değildi.

⁸⁵ Çeng, inleyişlerime âhenktar olduğu için sazlar içinde en seçkini oldu.

⁸⁶ Öztuna, **a.g.e.**, s. 89.

6.4.1.8. Hemnefes

Aşağıdaki beyitte ney, âşıkların inleyişlerine eşlik eden bir enstrüman gibi düşünülmüş ve bu bakımdan üstün tutularak, eğer böyle olmasaydı mecliste onun sözüne (kavl) kimsenin def gibi kulak vermeyeceği ifade edilmiştir. Söz anlamına gelen “kavl” aynı zamanda “terennümâtsiz nağme”⁸⁸, yani sözsüz müzik anlamındadır. Neyin kavli, neyin sesi ve nağmesidir. Defin kulak vermesi etrafındaki zillerin kulak gibi düşünülmesinden kinaye olmalıdır. Bu zillerin def çalınırken sağa sola sallanması ve defin kenarlarına çarpması “kulak urmak” tabirinin def için kullanılmasını ayrıca anlamlı kılmaktadır. Defin neyin kavline kulak vermesi, onun sesine uygun bir şekilde eşlik etmesidir. Hem-nefes müzikal anlamda eşlik etmek anlamında kullanılmıştır.

Kim gûş ururdu kavline meclisde def gibi
*Nây olmayaydı nâle-i ‘uşşâka hem-nefes*⁸⁹ g. 209/2

Bir başka beyitte âhını bir enstrümana benzeten şair, âhının kendisine yeteceğini ayrıca bülbülün bu musikiye eşlik etmesinin gereksiz olduğunu ifade eder. Beytin ikinci mısraında inleyişlerini ney olarak hayal eden şair başka bir arkadaş veya musahibe gerek duymadığını belirtir. Yukarıdaki beyitte olduğu gibi bu beyitte de nefes ve ney arasındaki ilişki nedeniyle hem-nefes ve ney kelimelerinin birlikte kullanıldığı görülür.

Sâz-ı âhum bana bes bülbül gerekmez hem-nefes
*Nây-i nâlem var iken bir dahu hem-dem gelmesün*⁹⁰ g. 355/2

6.4.1.9. Hevâ

⁸⁷ Güneş tefçisi bu felek çemberinde devr usûlünü (yolunu) tutarak yüzünü gizlemişti.

⁸⁸ “Ve kavlden murâd terennümâtsiz nagmedür ki anı ırlayana kavvâl dirler.” (Özer, **a.g.e.**, s. 144.)

⁸⁹ Ney eğer âşıkların iniltilerine eşlik etmeseydi onun nağmesine / sözüne kim def gibi kulak verirdi?

⁹⁰ Âhının sazı bana yeter, bülbülün eşlik etmesi gerekmez. İnleyişimin neyi varken bir başka musahip gelmesin.

Oyun havası, yahut peşrev, saz semâisi gibi klâsik formlara girmeyen serbest ve fantezi saz eserlerine Türk Mûsikîsi'nde verilen isimdir.⁹¹ Hevâ genel manada musikî yerine kullanılır.⁹²

Âşıklara yakışan âh etmektir. Bu gerçekten hareketle gönlüne seslenen şair, derhal âh ederek âhenge başlamasını, aşkın saz ve nevâsına uygun havanın, nağmenin bu olduğunu ifade eder. Yani aşkın musikîsine ancak âh ile eşlik edilebilir. Hevâ burada nağme, melodî ve genel anlamda müzik yerine kullanılmıştır. Âheng, sâz ve nevâ kavramları da hevâ ile tenasüp içindedir. Âheng bir musikî terimi olmakla birlikte başlamak ve sürat, acele manalarına da gelir. Bu bakımdan hemân ve âheng kelimelerinin birlikte kullanılması beyit içinde güzel bir uyum teşkil etmiştir.

Âheng-i âhı turma hemân eyle ey gönül
*Sâz u nevâ-yı 'aşka münâsib hevâ budur*⁹³ g. 57/6

Bir beyitte şair baharı tasvir ederken çimenin nevrûz makamında besteler yaptığını söylemekte, bülbülün ise güzel bir tarzda bunları terennüm etmesini dilemektedir. Bir makam adı olan nevrûz ilkbahar manasındadır. “Çemenin nevrûz hevâsında nakşlar bağlaması” ilkbaharda tabiatın yeşerip canlanması ve renk renk çiçeklerin açılmasından kinâyedir. “Hevâ”nın bu beyitte bir müzik formu, genel anlamda makam yerine kullanıldığı görülmektedir. Nakş bağlamak beste yapmak anlamındadır. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Musikî Makamları > Nevruz)

Nakşlar bağladı nev-rûz hevâsında çemen
*Eylesün hûb edâlarla terennüm bülbül*⁹⁴ g. 296/2

6.4.1.10. Karâr

⁹¹ Öztuna, a.g.e., s. 145.

⁹² Hevâ'nın musikî anlamında kullanılışına güzel bir örnek teşkil etmesi bakımından üstâd-ı hevâ tabirinin geçtiği şu beyti burada zikretmekte yarar vardır: *Üstâd-ı hevâ bağladı kânûn-ile bir nakş / Bârânûñ olup rîşteleri târ-ı çemenzâr* k. 19/6 **Nev'î**

⁹³ Ey gönül! Durma derhal âh (ederek) âhenge başla. Aşkın saz ve makamına uygun hava budur.

⁹⁴ Çimen nevrûz makamında besteler yaptı. (Şimdi) bülbül güzel bir tarzda (onları) terennüm etsin.

Türk Musikisi’nde bir makamın seyrinin bitişi anlamındadır. Seyrin bittiği son ses “karârgâh”tır.⁹⁵ Aşk makamlarının seyrinden dem vurmakta kalmayıp âh ve inleyişlerden geçerek karâra gelmeyi öğütleyen aşağıdaki beyitte karâr⁹⁶ başta olmak üzere, dem urmak, seyr, makâm ve nağme kelimeleri musiki terimi olarak dikkat çekmektedir. “Karâra gelmek” âh ve nâle nağmelerini sona erdirip sakinleşmek ve dinginliğe ulaşmak anlamında kullanılmış olmakla birlikte musikî cephesinden bakıldığında aşk makamlarıyla âh ve inleyiş nağmelerinin seyrinin sona ermesi anlamındadır.

Bâkî dem urma seyr-i makâmât-ı ‘aşkdan
*Geç âh u nâle nağmelerinden karâre gel*⁹⁷ g. 303/5

6.4.1.11.Nağme

Nağme ses demektir. Türk Mûsikîsi’nde genellikle “motif” manasında kullanılmıştır. Bu şekilde, bir lahin parçasının teşekkülüne esas olan kısım demek olur. Seslerden nağme, nağmelerden cümle, cümlelerden hâne, hânelerden müstakil musikî eseri inşâ edilir.⁹⁸

Ateşi üflemek onun daha fazla alevlenmesine sebep olacağından yanık gönüllü, dertli kimselerin ateşini üflemek de onların ıstırabının körüklenmesi anlamındadır. Neyzenin çıkardığı inilti nağmeler (nagamât) aslında nağme değil, dert ehlinin içlenmesine ve içindeki ateşin alevlenmesine sebep olan üfleyişlerden ibarettir. Ney yapımında iç kısmının boşaltılarak ateşle dağlandığı düşünülecek olursa ateş ve ney arasındaki ilgi daha iyi anlaşılabilir.

Nagamât eylemege başladı sanma anı sen

⁹⁵ Öztuna, **a.g.e.**, s. 185.

⁹⁶ Karârın musiki terimi olarak kullanıldığı örnek beyitler: *Ser-i serv-i revân üzre kaçan kim nagme-sâz olsa / Karâr eyler dem-â-dem râstda murg-ı çemen-pîrâ* k. 8/14 **Azmî-zâde Haletî**; *Sen de makâm-ı gamda karâr et Usûliyâ / ‘Uşşâka oldı muhâlîf nevâ-yı çarh* g. 13/6 **Usûlî**; *Bulup karârını mutlak nevâ-yı tevhîdin / Yegâha vardı sürâg-ı yegâne-i tanbûr* g. 57/2 **Şeyh Galib**

⁹⁷ Ey Bâkî! Aşk makamlarının seyrinden dem vurma. Âh edip inleyişlerden geç karara gel!

⁹⁸ Öztuna, **a.g.e.**, s. 287.

6.4.1.12. Nakş ve Nakş Bağlamak

Türk Musikîsi terimi olarak nakış, besteden sonra gelen ve daha hafif usûllerle ölçülen sanat eserlerine denir. Nakışlar her makamdan bestelenerek ölçüldükleri usûllerin isimleri ile anılırlar: Nakış Ağır Semâî, Nakış Aksak Semâî, Nakış Düyek vb.¹⁰⁰ Eski şiirde “nakş” bir musikî terimi olarak genel hatlarıyla nağme, melodi, beste anlamında kullanılır. “Nakş bağlamak” ise beste yapmak ve icra etmek anlamındadır.¹⁰¹

Savt, nakş, amel gibi musikîye dair manalar içeren kelimelerin birlikte kullanıldığı aşağıdaki beyitte ilkbaharda işret ve musikî meclisleri kurulmasına işaret edilmektedir. Şair muhatabına çimende gülün nakşını seyredip bülbülün sesini dinlemesini öğütleyerek işret ehlinin yapacağı en iyi ve en doğru işin savt ve nakş olduğunu dile getirir. Beyitte “savt” ve “nakş” kelimeleri eş anlamlı olarak müzik, şarkı, nağme, yorum, icra vb. yerine kullanılmıştır.¹⁰² Birinci mısradaki nakş ise güzellik anlamında kullanılmış olmalıdır. “Nakş-ı gül seyretmek” ibaresi gülün güzelliğini, ince ve sanatlı kıvrımlarını veya -gül kelimesinin bütün çiçekleri temsil ettiği düşünülecek olursa- genel anlamda çiçeklerin renklilik ve güzelliğini seyretmek şeklinde anlaşılabilir. Bu durumda insanların bağ ve bahçelere akın etmesi sebebiyle, güzelleri seyretmek şeklinde anlaşılmalıya da müsaittir. Bu açıdan bakıldığında ikinci mısradaki nakş kelimesinin de güzel seyretmeyi kastetmek üzere kullanıldığı düşünülebilir. Bu durumda şair birinci mısradaki “Çimende gülün nakşını seyret, bülbülün sesini dinle!” derken, devamında işret ehli için en iyi işin musikî ve güzel seyretmek olduğunu ifade eder.

⁹⁹ Ey heykel (kadar güzel sevgili)! Neyzen gönlü yanık kişilerin ateşini üflemektedir. Onu sen nağmeler çıkarmaya başladı zannetme.

¹⁰⁰ M. Ekrem Karadeniz, **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, [1981], s. 172.

¹⁰¹ *Buyurmuşdı bir üstâda idüp bahş / Münâsib bağlaya ol şi're bir nakş* b. 986 **Ca'fer Çelebi, Hevesnâme**; *Nakşuñ yine bir vech ile vaşf eyledi Zâtî / 'Uşşâkı muhayyer ide bağlansa aña nakş* g. 611/5 **Zâtî**; *Erbâb-ı 'ayşa ya'nî tarab hâsıl itmege / Bir tâze nakş bağladı üstâd-ı sâzkâr* k. 13/5 **Nev'î**. Nakşın icra etme ve yorumlama manasına örnek için bkz. bir sonraki dipnot.

¹⁰² Nakş şu beyitte de bir güfteyi seslendirme, icra etme ve yorumlama şeklinde kullanılmıştır: *Bir savtı hoş nigâra gönül şimdi kuldur / Gûyendedür ki nakşı güzel pür-usûldür* **Sun'î** g. 36/1

Nakş-ı gül seyr it çemende savt-ı bülbül diñle gel
*Şimdi savt u nakşdur ‘ayş ehline sâlih ‘amel*¹⁰³ g. 310/1

Yine bir bahar tasvirinin yapıldığı aşağıdaki beyitte kader nakkaşının bahar levhasına resimler çizdiği, bülbülün de nevrüz makamında sanatkârca bir beste yaptığı dile getirilmiştir. Birinci mısradaki nakş, resim anlamındayken; ikinci mısradaki nakş müzik, beste yerine kullanılmış ve beste yapmak anlamında “nakş bağlamak”¹⁰⁴ ibaresi zikredilmiştir. “Nakş yazmak” ise yazmak fiilinin çizmek anlamından hareketle resim çizmek demektir. İlkbaharı bir nakkaşın elinden çıkan resim gibi düşünen şair, “nakkâş-ı kazâ” ibaresiyle baharda tabiatı meydana gelen değişikliklerin ilahî takdir ve kudretle gerçekleştiğine dikkat çekmiştir. Bahardan söz eden beyitte bülbülün bestelediği şarkının makamı olarak ilkbahar anlamına gelen “nevrûz” özellikle seçilmiştir. Burada nevrûz, kelime anlamıyla ilkbahar şeklinde de düşünülebilir. Bu takdirde bülbülün özellikle baharda şakımasından hareketle ilkbaharda bir beste yaptığı anlaşılmış olacaktır.

Yazdı nakkâş-ı kazâ levh-i bahâristâne nakş
*Bagladı nev-rûzda bülbül bir üstâdâne nakş*¹⁰⁵ g. 213/1

6.4.1.13.Nevâ

Ses, ezgi, nağme gibi birçok anlama gelen “nevâ” aynı zamanda bir makam ismidir. Aşağıdaki beyitte şair gönlünün nağmesinin sevgiliye kavuşma arzusu üzerine olduğunu, bülbülün nağmesinin ise bağ ve bahçenin güzellikleriyle ilgili olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda bir musikî terimi olan “nakş” beyitte baharda tabiatı görülen değişim ve güzellikler anlamında kullanılmıştır. Heves, istek, arzu anlamındaki “hevâ”nın musikî anlamına da iyham yoluyla gönderme yapılmaktadır. Sadâ ve savt kelimeleri de yine musikî çerçevesi içinde değerlendirilebilecek kavramlardır.

¹⁰³ Çimende gülün nakşını seyret, gel bülbülün sesini dinle. Şimdi işret ehli için en makbul iş musikîdir / musikî ve güzel seyretmektir.

¹⁰⁴ Nakş bağlamak aynı zamanda resim çizmek anlamında nakkaşın eylemi olarak da zikredilir: *Kalem ki bağlaya bir tâze nakş-ı nev-peydâ / Te‘accübden urur kef suhanverân-ı ‘Irâk* k. 6/56 **Nev‘î-zâde Atâyî**

¹⁰⁵ Kader nakkaşı ilkbahar levhasına resim çizdi. Bülbül nevrüz makamında / ilkbaharda sanatkârca bir beste yaptı.

Nevâ-yı dil hevâ-yı vasl-ı yâr-i dil-sitân üzre
*Sadâ-yı savt-ı bülbül nakş-ı bâg u bûstân üzre*¹⁰⁶ g. 419/1

6.4.1.14.Savt

Arapça’da teknik terim olarak “teganni edilen şiir” manasına gelir. Bugünkü Arap Mûsikîsi’nde belirli bir akışı olan, fakat usûlü bulunmayan Arap gazelidir. Eski Türk Mûsikîsi’nde bir form adıdır ve Abdülkâdir Merâgî’ye göre miyansız ve terennümsüz beste demektir. Sonraları bu manasını kaybetmiş, yalnız tekkelerde okunan parçalara denilmiştir.¹⁰⁷ BD’nda “savt” güfteyi makamla okuma, icra etme, şarkı, nağme ve genel manada musikî gibi anlamlarda kullanılmıştır.

Aşağıdaki beyitte güzel sesiyle şakıyan bülbül ilkbaharın güzellikleri üzerine şarkı söyleyen bir insan gibi hayal edilmiştir. “Savt-ı rengîn bağlamak” güzel bir şarkı bestelemek veya icra etmek,¹⁰⁸ bir şiiri, güfteyi makamla okumak anlamında kullanılmış olmalıdır.¹⁰⁹ “Sâz u nevâyâ başlamak” musikîye, saz ve söze, terennüme başlamak manasındadır. Beyti değerlendirirken “nevbahâr”ın eski bir makam ismi, “nakş”ın da yine musikî ile ilgili bir kavram olduğu hatırdan çıkarılmamalıdır. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Musikî Terimleri > Bağlamak)

Nev-bahârûn nakşına bir savt-ı rengîn bağladı
*Başladı sâz u nevâyâ bülbül-i destân-serâ*¹¹⁰ g. 8/2

İlkbaharda açık havada işret ve musikî meclisleri tertip edilmesine işaret eden aşağıdaki beytin birinci mısraında “savt” yaygın anlamıyla ses, ikinci mısraında ise yine musikî manasında kullanılmıştır. Beyitte rintçe bir eda ile çimende gülün

¹⁰⁶ Gönül nağmesi gönlü alan sevgiliye kavuşma arzusu üzerinedir. Bülbülün sesinin nağmesi bağ ve bahçenin güzellikleri ile ilgilidir.

¹⁰⁷ Öztuna, **a.g.e.**, s. 403.

¹⁰⁸ Şu beyitte de “savt bağlamak” şarkı bestelemek veya bir besteyi icra etmek anlamlarında kullanılmış görünmektedir: *İçilüp kâse kâse bâde-i nâb / Bağladı savt-ı ‘aşkı çeng ü rebâb* mes. 1186 **Şâhî, Ferhad-nâme**

¹⁰⁹ Bir şiiri “nakş ve savt ile okumak”tan söz eden şu beyit nakş ve savt ile okumanın makamla veya bestelenerek, nağmeli bir biçimde okunması anlamına geldiğini göstermektedir: *Nakş u savt ile okı bir iki rengîn gazelim / Hâtıruñd’olsun eyâ mutrib-i hoş-nagme-serâ* g. 3/3 **Şeyhî Mehmed Efendi**

¹¹⁰ Nağmeler şakıyan bülbül ilkbaharın nakş gibi güzellikleri için hoş bir şarkı besteleyerek terennüme başladı.

nakşını seyredip bülbülün sesini dinlemek öğütlenirken işret ehlinin yapacağı en iyi işin güzel seyretmek ve musikî olduğu dile getirilmektedir. “Nakş-ı gül seyr itmek” gülün veya genel anlamda çiçeklerin çeşit çeşit renk ve güzel şekillerini seyretmek şeklinde anlaşılabilceği gibi, baharda insanların gezinti ve hava almak için için bağ ve bahçelerde dolaşması sebebiyle, güzelleri seyretmek şeklinde de anlaşılabilir. Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında bülbül de musikişinas, hanende ve gûyende olarak düşünülebilir. Diğer yandan ikinci mısradaki “savt” ve “nakş” ise birlikte musikî ve musikî icrası manasında eş anlamlı olarak düşünülebileceği gibi birinci mısradaki söyleyişe paralel olarak musikî (savt) ve güzel seyretmek (nakş) şeklinde de anlaşılabilir. Beyitte “seyr” ve “amel” kelimeleri de musikî ile ilgili manalar taşıması bakımından diğer kavramlarla tenasüp oluşturmak üzere özellikle seçilmiş görünmektedir.

Nakş-ı gül seyr it çemende savt-ı bülbül diñle gel
Şimdi savt u nakşdur ‘ayş ehline sâlih ‘amel¹¹¹ g. 310/1

Bir başka beyitte “savt peydâ etmek” ibaresinin kullanıldığı dikkati çekmektedir. Şairin ifadesine göre bülbül, Azerbaycan’ın fethi üzerine bir güfteyi nevrûz-ı Acem makamından seslendirmeye başlamıştır. “Savt peydâ etmek” bir şiiri veya güfteyi seslendirmek, -“peydâ” kelimesinden hareketle- yeni bir makamla okumak ve bestelemek anlamında kullanılmış olmalıdır. “Ser-âgâz”, belli bir makamdan musikîye başlamak demektir. Nevrûz-ı Acem makamı, mevsimin ilkbahar olduğuna ve Azerbaycan’ın Acem’den alındığına işaret edilmek üzere özellikle seçilmiş görünmektedir. Beyitte baharda bülbülün ötüşü fetih şarkısı söylemesi gibi düşünülerek hüsn-i talil yapılmıştır.

Ser-âgâz itdi nev-rûz-ı ‘Acemden bülbül-i şeydâ
Kılup bir savt peydâ feth-i Âzerbâyçân üzre¹¹² g. 419/6

6.4.1.15.Sâz

¹¹¹ Çimende gülün nakşını seyret, gel bülbülün sesini dinle. Şimdi işret ehli için en makbul iş musikîdir / musikî ve güzel seyretmektir.

¹¹² Çılgın bülbül Azerbaycan’ın fethi üzerine bir güfteyi / bir beste yaparak nevrûz-ı Acem makamından seslendirmeye başladı.

Mutlak manada müzik âleti, enstrüman anlamına gelir. Bir beyitte şair kendi âhını bir saza, inleyişini de bir neye benzetmiş ve bülbülün bu musikiye eşlik etmesine gerek olmadığını belirtmiştir. Beyitte âh, nâle, nefes ve dem gibi birbirleriyle ilişkili kavramların kullanılması dikkat çekicidir.

Sâz-ı âhum bana bes bülbül gerekmez hem-nefes
*Nây-i nâlem var iken bir dahı hem-dem gelmesün*¹¹³ g. 355/2

Bir başka beyitte ise çengin, şairin inleyişlerine eşlik ettiği ve onun âhengine uygun bir şekilde musiki çaldığı için, bütün enstrümanlar içinde seçkin bir yeri olduğu ve başı çektiği ifade edilmiştir.

Çeng çün nâleme dem-sâz oldı
*Sâzlar içre ser-efrâz oldı*¹¹⁴ g. 493/1

Zühre minyatürlerde iki eliyle kopuz tutan genç bir kadın olarak resmedilir. Bu özelliği ve kendisine mensup olanlarda musikî kabiliyeti uyandırması sebebiyle daima eğlence meclisleri söz konusu olduğunda elinde bir saz tutar şekilde tasvir edilegelmiştir.¹¹⁵ Aşağıdaki beyitte felek meclisinde Zühre'nin işret ve safada mutlu, güleç ve sevinçli bir şekilde saza elini vurduğu belirtilmiştir. Burada çizilen tablonun yol açtığı çağrışımla Zühre'ye bakmanın insanı mutlu edeceğine dair inancı hatırlatmak yerinde olacaktır. Beyitte “çeng” el, pençe anlamında kullanılmış olmakla birlikte aynı isimdeki müzik âletine de iyhâm yoluyla gönderme yapılmıştır.

Bezm-i felekde urmuş idi Zühre sâza çeng
*'Ayş u safâda hurrem ü handân u şâdmân*¹¹⁶ k. 1/4

6.4.1.16.Sâzkâr

¹¹³ Âhımın sazı bana yeter, bülbülün eşlik etmesi gerekmez. İnleyişimin neyi varken bir başka musahip gelmesin.

¹¹⁴ Çeng, inleyişlerime eşlik ettiği için sazlar içinde en seçkini oldu.

¹¹⁵ Şentürk, “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sâbiteler (Burçlar)”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, nr. 90, Haziran 1994, s. 155, 157.

¹¹⁶ Zühre felek meclisinde işret ve safa içinde neşeli, mutlu ve gülümseyerek saza elini vurmuştu.

Kelime anlamı itibarıyla uygun, muvafık demek olan “sâz-kâr”, saz çalan sanatkâr anlamı ve Türk müziğinde mürekkep bir makam olmasıyla aynı zamanda bir mûsikî terimidir. Şair, ilkbaharda bülbülün âhının nağmesi kendi inleyişlerine uygun bir ses tonuyla eşlik ettiği için yahut kendi inleyişlerine uygun müziği çaldığı ve ona mutriblik ettiği için bahçeye gittiğini söylemektedir. Bahar tabiatıta olduğu gibi insanda da ruhsal ve fiziksel birtakım değişikliklere sebep olduğundan aşkın ve coşkun duyguların arttığı bir mevsimdir. Dolayısıyla âşîğın ve âşıklık sembolü olan bülbülün baharda âh ve inleyişleri artış gösterir. Birbirine hemdem olan bu iki varlığın feryat figânları aynı ton ve perdeden olduğu için şair her ikisinin âh ve inleyişlerini bir nağmeye benzeterek birbirini tamamlayan bir musikî icra etmek üzere bir araya geldiklerini ifade etmektedir. Sâz-kâr uygun müziği çalmak, sazendelik etmek, müzikal anlamda eşlik etmek gibi manalara gelecek şekilde kullanılmıştır.

Mevsim-i gülde Bâkıyâ gülşene vardugum bu kim

*Nagme-i âhı bülbülüñ nâleme sâz-kârdur*¹¹⁷ g. 88/5

6.4.1.17.Serâgâz

Serâgâz genel manada bir şeye baştan, yeniden başlamak demektir. Mûsikîde “âgâz” hânendenin teganniye başlaması anlamındadır.¹¹⁸ Benzer şekilde “ser-âgâz” da beyitlerde musikî kavramlarıyla birlikte yer aldığında musikîye başlamak, belli bir makamdan başlayarak terennüm etmek anlamlarında kullanılır.¹¹⁹

Aşağıdaki beyitte şair sevgilisinin nazını vasfetmek üzere yazdığı şiirini mutribin şehnâz makamından başlayarak okumasını istemektedir. Şehnâz makamı hicazkârın daha yumuşağı ve nazlısı, masal edasına müsait bir makam olarak nitelendirilir.¹²⁰ Sevgilinin nazının vafında “nâz” kavramıyla gerek tanım gerekse

¹¹⁷ Ey Bâkî! Gül mevsiminde gül bahçesine gitmemin sebebi bülbülün âhının nağmesinin benim inleyişlerime sazende olmasıdır.

¹¹⁸ Öztuna, a.g.e., s. 5.

¹¹⁹ *Dün gice nâz ile şehnâza ser-âgâz idicek / Hep muhayyer itdi `uşşâkı nevâsı Yûsufuñ* g. 141/3 **Mesîhî**; *Sadâ-yı nâleme dem-sâz olursa sâkiyâ gelsün / Ser-âgâz eylesün mutrib bugün meclisde şehnâzı* g. 247/4 **Nisârî**

¹²⁰ Öztuna, a.g.e., s. 451.

isimlendirme bakımından bağlantılı bulunan şehnâzın zikredilmesi dikkat çekicidir. Bu beyit meclislerde şiirlerin bestelenerek okunmasına da işaret etmektedir.

Vasf-ı nâz-ı nâzenînümdür bu şi'rüm Bâkıyâ
*Mutrib-ı meclis ser-âgâz eylesün şehnâzdan*¹²¹ g. 364/5

Azerbaycan'ın fethi üzerine kaleme alındığı anlaşılan bahar tasvirleriyle dolu bir gazelde şair, bülbülün Azerbaycan'ın fethi üzerine bir güfteyi Nevruz-ı Acem makamından seslendirmeye başladığını dile getirmiştir. "Savt peydâ etmek" beyitte beste yapmak yahut bir güfteyi seslendirmek şeklinde anlaşılabilir. Nevruz-ı Acem makamıyla bir yandan ilkbahara, diğer yandan Azerbaycan'ın Acem'den alınmasına gönderme yapılmaktadır. Ser-âgâz, bülbülün terennüme başlamasını ifade etmek üzere kullanılmıştır.

Ser-âgâz itdi nev-rûz-ı 'Acemden bülbül-i şeydâ
*Kırup bir savt peydâ feth-i Âzerbâyçân üzre*¹²² g. 419/6

6.4.1.18. Seyr

Türk Musikisi'nde makamların karakteristik akışıdır.¹²³ Aşk makamlarının seyrinden, yani akışından dem vurmakta kalmayıp âh ve inleyişlerden geçerek karara gelmeyi öğütleyen aşağıdaki beyitte seyr, dem urmak, makâm, nağme ve karâr kelimeleri tenasüp içinde musiki terimi olarak kullanılmıştır:

Bâkî dem urma seyr-i makâmât-ı 'aşkdan
*Geç âh u nâle nagmelerinden karâre gel*¹²⁴ g. 303/5

6.4.1.19. Terâne

¹²¹ Ey Bâkî! Bu şiirim nazenin (sevgilimin) nazının vasfında yazılmıştır. (Bu bakımdan) meclisin mutribi (onu) şehnaz makamından (söylemeye / çalmaya) başlasın.

¹²² Çılgın bülbül Azerbaycan'ın fethi üzerine bir güfteyi / bir beste yaparak nevrûz-ı Acem makamından seslendirmeye başladı.

¹²³ Öztuna, **a.g.e.**, s. 425.

¹²⁴ Ey Bâkî! Aşk makamlarının seyrinden dem vurma. Âh edip inleyişlerden geç, karara gel!

Terâne nağme, âhenk, makam anlamındadır. Sûdî'nin açıklamalarına göre terâne şarkı içinde tene ten ten demektir. Ayrıca bir çeşit rubaiye de terâne denir.¹²⁵ Şiirlerde kimi zaman “terâne başlamak” şeklinde kullanılır.¹²⁶ Âh ve inleyişlerin bir mûsikîye benzetildiği beyitte şair, belâ meclisinde âh ve inleyişler varken çeng ve rebâb terânesine ihtiyaç duymadığını belirtmektedir. Terâne bu beyitte nağme anlamında kullanılmış olmalıdır. Dert ve belâ meclisi anlamındaki “bezm-i belâ” ibaresiyle aynı zamanda elest meclisine gönderme yapılmaktadır. Burada şair belâ meclisinde inleyişlerinin nağmesinin kendisine yettiğini, başka bir nağmeye ihtiyaç duymadığını söylerken aşkın ve aşk acısının ona ezelde verildiğini de ima etmeye çalışmaktadır. İnsanlık tarihi kadar eski olan mûsikînin başlangıcının elest meclisindeki hitaba kadar uzandırıldığı düşünülünce, elest meclisi ve musikînin bir arada zikredilmesi daha anlamlı bir hâle gelmektedir.

Bezm-i belâda nâle vü âhuñla Bâkıyâ

*Müstagnîyüz terâne-i çeng ü rebâbdan*¹²⁷ g. 365/5

Kulkul sürahiden şarap dökülürken çıkan sestir. Baharda bir işret meclisi hayali kuran şair, şarap şişesinin kulkul sesi çıkarmasını ve bülbülün terâneye başlayınca bülbülenin de ona eşlik etmesini dilemektedir. “Bülbüle” kadeh veya şarap şişesi anlamına gelir. Beyitte çizilen tabloya bakıldığında şarap şişesi yerine kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bülbül “gulgul” şeklinde öterken şarap şişesinin de “kulkul” ederek ona eşlik etmesi istenmektedir. Burada bülbülün ötüşü terâneye, nağme etmeye, terennüme başlamasına benzetilmiş olmalıdır. Şarap şişesi de nağmeleriyle ona eşlik eden diğer bir meclis üyesi durumundadır.

Bâkî çemende şişe-i mey kulkul eylese

*Bülbül terâne başlayıcak uysa bülbüle*¹²⁸ g. 447/5

¹²⁵ Özer, a.g.e., s. 147.

¹²⁶ *Terâne başladı cûlar sabâ girüp raksa / Benefşe çenge dahu takmamışdı evtârı k. 32/16 Revânî; Terâne başladı kumrî ser-âgâz idi bülbüller / Getürdi serv-i hoş-refâtârı raksa uşbu hâlet hem k. 5/7 Rahîmî*

¹²⁷ Ey Bâkî! Senin inleyiş ve âhınla bela meclisinde çeng ve rebap nağmelerinden müstağniyiz (çeng ve rebap nağmelerine ihtiyacımız yoktur).

¹²⁸ Bâkî, şarap şişesi çimende kulkul etse, bülbül terennüme başlayınca bülbüle ona eşlik etse.

Bir başka beyitte “terâne eylemek” tabiri kullanılarak “Bülbül benim sözlerimi terâne eylese, yani terennüm etse tatlı su gelip önünde yeri öperdi” denilmektedir. Yeri öpmek anlamına gelen “zemîn-bûs etmek” bir beğenme ve tahsin ifadesidir. Suyun yerde akışı güzel bir sebebe bağlanarak şairin sözlerini terennüm eden bülbülü beğenip önünde eğilmesi gibi hayal edilmiştir.

Terâne eylese bülbül çemende güftârum

*Gelip önünde zemîn-bûs iderdi âb-ı zülâl*¹²⁹ k. 21/25

6.4.1.20. Zemzeme

Zemzeme, isminin yanına geldiği makamda bir kürdî dörtlüsü bulunduğunu işaret eden bir musikî terimi olmakla birlikte genel manada ezgili, nağmeli ses ve nağme anlamındadır. Mütercim Âsım zemzem kelimesi için “yab yab taganni ve terennüm eyleme” manasını verirken zemzemenin de buradan geldiğini ifade eder.¹³⁰ Bâkî’nin beytinde zemzeme, mûsikâr adlı enstrümanın nağmesi anlamında kullanılmıştır. Beyte göre musikârın nağmesi kanuna uymakta, ancak şeriate uymamaktadır. Bilindiği üzere Osmanlı’da şariat kadar örfî kanun dedikleri yüzyılların geleneğinden süzölmüş bir kanun ve nizam sistemi gelişmişti. Şair kanun kelimesiyle hem enstrümana hem de örfî hukuk sistemine işaret etmiş; kanun ve şariat kavramlarını iyham-ı tenasüp yoluyla ustalıkla bir araya getirmeyi başarmıştır. Burada müzik için İslâm dininde farklı görüşlerin bulunması ve kimi âlimlerce yasak kabul edilmesine gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Ancak Osmanlı’da kanunen mûsikî yasak değildi. Buna işareten beyitte “mûsikârın nağmesi kanuna uyar” denildiği düşünülebilir. Bununla birlikte kimi zaman mûsikî için katı yasaklar uygulandığı, bilhassa Kânûnî Sultan Süleyman’ın ömrünün son dönemlerinde dindar bir hayat tarzını benimseyerek musikî âletlerini parçalatıp attırdığı da bilinmektedir. Diğer yandan beyitteki ifadede kanun ve musikâr adlı âletlerin müzikal anlamda birbirine uygun enstrümanlar olduğu manasını çıkarmak da mümkündür. Musikâr boy boy ince kamışların sıralanmasıyla elde edilen nefesli bir çalgıdır. (bkz. Musikî Âletleri > Musikâr)

¹²⁹ Bülbül çimende sözlerimi terennüm etse, tatlı su ırmağı gelip önünde yeri öperdi.

¹³⁰ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 835.

Şer‘a uymaz n’idelüm nâle vü zâr eyler ise
*Gerçi kânûna uyar zemzeme-i mûsikâr*¹³¹ k. 18/40

6.4.2. Musikî Erbabı

6.4.2.1. Çengî (bkz. Çeng, Deffâf)

6.4.2.2. Deffâf

Deffâf def çalan sanatkâr, defçi anlamındadır. BD’nda güneş defçiye benzetilerek güneş defçisinin felek çemberinde devr usûlünü tutarak yüzünü gizlediği ifade edilmiştir. Bir gece tasvirinin yapıldığı anlaşılan beyitte, güneşin ortadan kaybolması, deffâfın icra esnasında yüzünü defin arkasına alacak şekilde tutmasına gönderme yapılarak resmedilmiştir.¹³² Güneşin devr usûlünü tutması ifadesiyle doğuşu, yükselişi ve batışıyla gökyüzünde dairevî bir hareket içinde görünmesi kastedilmektedir. Def Türk Mûsikîsi’nde bir usûl vurma âletidir.¹³³ Beyitte geçen çenber ve çarh kelimelerinin def anlamına da gelmesi ve bu kavramların aynı zamanda musikî ile ilgili anlamlar içermesi ayrıca dikkat çeker.¹³⁴ Devr, Türk Musikîsi’nde her ölçüye verilen isimdir. (bkz. Devr Usûlü)

Bu çarh-ı çenberîde tutup devr usûlini
*Deffâf-ı mihr kılmuş idi çihresin nihân*¹³⁵ k. 1/5

¹³¹ Ne yapalım?.. Musikârın nağmeleri kanuna uysa da ağlayıp sızlamalarına rağmen şeriate uymaz.

¹³² Defin nasıl tutulacağı hususunda bir musikî eserinde yer alan şu bilgileri sırası gelmişken burada zikretmekte fayda vardır: Def zillerden herhangi birine bir buçuk santimetre kadar bir mesafeden sol elin baş ve şehadet parmağı ile tutulur. Bu vaziyette şehadet parmağı ile el ayasının şehadet parmağı istikametindeki kısmı kasnağın âlet tarafına; baş parmak da tûluna nazaran kısmen koyuverilmiş bir vaziyette def’in dahilî kısmına tesadüf etmek üzere, kasnağın el ile tutulan mevkiinde, üst tarafına gelir. Sağ el ya serbest bırakılır, yahut sağ el baş parmağı kasnağa hafifçe temas ettirilir. Defin şâkulî olarak tutulması ve göğse nazaran biraz sol tarafa meyletmesi lazımdır. (M. Beste Aydın, “Âlem-i Mûsikî (Çevriyazım ve İnceleme)”, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi, 2004, s. 50-51.)

¹³³ a.g.e., s. 78. Gelibolulu Âlî müzik âletleriyle ilgili yaptığı ilginç benzetmelerde defi ney mürşidinin bağlı olduğu tarikatın pîrine benzetir. Ona göre def ihtiyar ve aydın tabiatlı bir kimse gibidir. Dairesinde sabit kadem olup zevksizlerin ayıplamaları ile sillelerine hedef olur. Gerçi şeklen bir iki pulun üstüne titrer ve düşer. Gerçekte birçok kardeşin hazinesini haraca keser geçer. (Mehmet Şeker (haz.), *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Mevâ‘idü’n-nefâis Fî Kavâ‘idi’l-Mecâlis*, Ankara, TTK, 1997, s. 223.)

¹³⁴ Çarh urmak raks etmek, çenber ise aynı zamanda Türk Mûsikîsi’nde büyük usûllerden biridir.

¹³⁵ Güneş tefçisi bu felek çemberinde devr usûlünü (yolunu) tutarak yüzünü gizlemişti.

Bir başka beyitte yine güneş defçiye benzetilmiştir. Bu benzetme güneşin yuvarlak şekli ve rengi bakımından def gibi hayal edilmesinden kaynaklanır. Sevgilinin aşkının meclisinde Zühre yıldızı çengî, yani çeng adlı musikî aletini çalan sanatkar, güneş ise defçidir. Böyle bir mecliste zavallı zerrelerin raks etmesi kaçınılmazdır. Zerrelerin güneşe doğru dönerek yükseldiği düşünülecek olursa zerrelerin neden rakkasa benzetildiği daha iyi anlaşılabilir. Burada zerrelerle kastedilen âşıklar olmalıdır. Zühre yıldızının çengi olarak hayal edilmesi ise minyatürlerde elinde bir musikî aleti tutan bir kız şeklinde tasvir edilmesiyle ilgilidir. Beyitte Zühre ve güneş sevgiliyi yüceltmek maksadıyla onun meclisinin çalgıcıları olarak tasvir edilmiştir. Bununla birlikte burada sözü edilen sevgili Zühre, güneş ve tüm kâinatın sahibi ve yaratıcısı olan Allah şeklinde de düşünülebilir.

Meclis-i 'aşkuñda çengî Zühre deffâf âfâtâb

*N'eylesün raks itmesün mi zerre-i nâçîzler*¹³⁶ g. 86/4

6.4.2.3. Ehl-i Nefes

Ehl-i nefes musiki ilminde yetenekli, sesi güzel anlamlarında bir tabir olmalıdır. Âşık Çelebi'nin Meşrebî adlı bir şair için "Ehl-i nefes olduğu cihetden gâh eş'âra ve gâh elhân-ı edvâra heves itdi."¹³⁷ sözlerine bakılırsa ehl-i nefes sesi güzel kimse anlamındadır. Aynı şekilde Selmân-ı Burûsevî adlı bir şair için "Ehl-i edvâr ve ehl-i nefes ve fenn-i mûsikîde mâhir (...)"¹³⁸ sözlerinden de ehl-i nefes'in yine sesi güzel ve musikîde yetenekli anlamı taşıdığı çıkmaktadır.¹³⁹

Aşağıdaki beyitte ehl-i nefes tabirinin manası biraz kapalı olmakla birlikte sazlı sözlü meclislerde sesinin güzelliğiyle insanları mest edip coşturan bir kimseyi

¹³⁶ Aşkın meclisinde Zühre çengî (çeng çalan), güneş de defçidir. (Böyle bir mecliste) zavallı zerrelere ne yapsın, raks etmesin mi?

¹³⁷ Âşık Çelebi, **a.g.e.**, c. 2, s. 815.

¹³⁸ **a.g.e.**, c. 2, s. 1001.

¹³⁹ Şu beyitte de ehl-i nefes neyin nefesle üflenerek çalınmasına işaretle ney üfleyen kişi olarak düşünülebileceği gibi, neye sesiyle eşlik eden, terennüm eden kişi anlamında kullanılmış görülmektedir: *Ney ki ehl-i nefesle hem-demdür / Nagmesine semâ' ider monlâ* g. 1/4 **Bâlî Çelebi**

kastetmek üzere kullanılmış görünmektedir. Ehl-i nefes aynı zamanda nefesi güçlü kişi anlamındadır.¹⁴⁰ Beyitte bu manayı çağrıştırdığını söylemek de mümkündür.

N'ola ger sohbetine tâlib olsak

*Katı şevk ehlidür ehl-i nefesdür*¹⁴¹ g. 179/3

6.4.2.4. Muganni

Arapça “gînâ” kökünden gelen “mugannî”, tegannî eden, şarkı söyleyen, hanende anlamındadır. Mugannîyi nasihat eden biri gibi hayal ettiği bir beytinde şair, kendisine muganninin şarkısını dinlemeyi öğütlemektedir. Onun söylediği şarkılardaki sözler şaire nasihat mahiyetindedir. Bu bakımdan üstadın sözüne kulak vermelidir. Muganninin nasihat etmesi, söylediği şarkıların sözlerinin taşıdığı mesajlar ve dinleyenler üzerinde bıraktığı tesir olmalıdır.¹⁴² Beyitte söz anlamında kullanılan “kavl” aynı zamanda nağme anlamını¹⁴³ da çağrıştıracak biçimdedir. Beytin çerçevesi içinde “üstâd” sözü dinlenen, söz ve nasihatleriyle insanları eğiten bilge bir kimse veya musikî üstadı, musikîşinas olarak anlaşılabilir.

Sözüm diñle mugannî nagmesin gûş eyle ey Bâkî

*Garaz sana nasîhatdur kulak tut kavlı-üstâda*¹⁴⁴ g. 449/5

6.4.2.5. Mutrib

Mutrib eğlence meclislerindeki çalgıcı veya hanende yerine kullanılır. Aşağıdaki beyitte şair mutribe bülbülün gülün aşkıyla çalıp çağırmasına şaşılmayacağını, onun da kendi başına bir mehter olduğunu ifade etmektedir. Mecliste çalıp söylemek mutribin görevi olduğundan şair bülbülün bu halini onun başlı başına ayrı bir mehter olduğunu ifade ederek açıklamaktadır. “Başka başına mehter olmak”, başlı başına ayrı bir varlığı bulunmak, başına buyruk, kimsenin

¹⁴⁰ *Nefha-i kudret oldı ehl-i nefes / Mürde zinde ider Mesîh-âsâ* g. 1/2 **Bâlî Çelebi**

¹⁴¹ Eğer sohbetine talip olsak buna şaşılır mı? Gayetle şevk ehlidir, sesi güzeldir / nefesi güçlüdür.

¹⁴² *Mugannî vâ'iz oldı eyler irşâd / Demidür sâkî eyle bezme bünyâd* g. 111/1 **Karamanlı Aynî**

¹⁴³ “Ve kavlden murâd terennümâtsuz nagmedür ki anı ırlayana kavyâl dirler.” (Özer, **a.g.e.**, s. 144.)

¹⁴⁴ Ey Bâkî! Sözümü dinle (de) hanendenin nağmesine kulak ver. Maksat sana nasihattir, üstadın sözüne kulak tut!

boyunduruğu altında olmamak, sultanlığını ilan etmek anlamlarında bir tabir olmalıdır.¹⁴⁵ Mehter ve nevbet saltanat alâmetlerinden olduğu için böyle bir tabirin geliştirildiği düşünülebilir.

N'ola gül şevkine çalup çağurursa bülbül
*Mutribâ ol dahı başka başına mehterdür*¹⁴⁶ g.175/4

Bahar işret mevsimidir. Sazlı sözlü işret meclislerinin vazgeçilmez üyesi ise şarkı söyleyen ve saz çalan mutribdir. Baharda bülbül bahçelerde nasıl güzel sesiyle ötüyorsa aynı şekilde şair mutribden tıpkı bülbül gibi çimende biraz terennüm etmesini istemektedir. Gürültü, şamata, bağrışıp çağırışma anlamına gelen “gulgul” beyitte çalıp söylemek, terennüm etmek, şarkı söylemek, musikî icra etmek anlamlarında kullanılmış olmalıdır. Mutribin özelliklerinden biri duruma ve ortama uygun musikî icra etmesidir.¹⁴⁷ Beyitte bir bakıma mutribe bahara uygun nağmelerle meclisi şenlendirmesi teklif edilmektedir.

Gül devri ayş mevsimidür mutribâ bu gün
*Bülbül-sıfat cemende biraz gulgul eylesen*¹⁴⁸ g. 255/2

Bir beyitte mutribden aşkın sazı ve sözünü haykırması istenirken felek kubbesinde bu sestten daha iyisinin kalmayacağı ifade edilmektedir. Âvâze yüksek ses anlamında olmakla birlikte makamların sınıflandırılmasında kullanılan bir terimdir.¹⁴⁹ Nevâ, ses ve nağme anlamındadır. Sâz, nevâ, âvâze, mutrib ve sadâ

¹⁴⁵ Aynı anlamdaki “başka mehter” tabiri Bâkî’nin bir beytinde geçmektedir: *Gamuñdan nevbet-i âh u figân u zâra kudret yok / Cemende bülbül-i şûrde şimdi başka mehterdür* g. 149/2 Bu tabirler diğer şairler tarafından da kullanılmıştır: *Hayme-i ‘ışkı kurup çalduk mahabbet tablını / Şimdilik nevbet bizümdür biz de başka mehterüz* g. 99/2 **Mesîhî**; *Baş egmezüz zamâneye ser-dâr olmazuz / Ya’nî ki başka başumuza biz de mehterüz* mus. 23/VII-1 **Derzî-zâde Ulvî**. “Başka” kelimesi ayrı bir varlığı bulunduğunu, bağımsızlığını ilan etmek anlamlarında kullanılır. Bağımsızlık ilân etmek anlamında “başka sancak çekmek” tabirinin geçtiği Bâkî’nin şu beytini de burada zikretmek yerinde olacaktır: *Sâye-i kaddüñde âhum başka sancak çekdüğün / Tıydt hep mîr-i livâ belki şeh-i kişver bile* k. 10/3

¹⁴⁶ Ey mutrib! Bülbül gül aşkına (güle duyduğu aşkın coşkusuyla) çalıp söylerse buna şaşılır mı? O da kendi başına (başlı başına) bir mehterdir.

¹⁴⁷ “Ve bir mecliste ki anuñ kavmi gülme ve oynamak içinde ola, anuñ gibi sohbet içinde kaygu getüren perdelerden nesne çalmaya. Ve bunuñ aksini dahı saklaya. Ya’ni kaygu ve melullik olan yirde dahı şadılık perdelerinden nesne çalmaya.” (Ramazan Kamiloğlu, “Ahmed Oğlu Şükrullah ve “Edvâr-ı Mûsikî” Adlı Eseri”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2007, s. 160.)

¹⁴⁸ Ey mutrib! Gül mevsimi işret mevsimidir. Bugün bülbül gibi çimende biraz çalıp söylesen (ne güzel olur)!

¹⁴⁹ Öztuna, **a.g.e.**, s. 25.

musikî ile ilgili kavramlar olarak tenasüp içinde kullanılmıştır. Şair musikî terimlerini kullanarak yaptığı benzetmeyle aşkın büyüklük ve yüceliğini, yaşananlar içinde geride iz bırakan en kıymetli duygu olduğunu, felek kubbesinde en fazla aşkın sedasının yankılanacağını ifade etmek üzere aşkı bir nağmeye benzeterek musikî terimleriyle meramını dile getirmiştir.

Bülend-âvâze kıl sâz u nevâ-yı ‘aşkı ey mutrib

Ki kalmaz kubbe-i gerduñda hergiz ol sadâdan yig¹⁵⁰ g. 271/6

Musikî kitaplarında mutribin mecliste karşılaşılan kavgalarda sazı elinden bırakıp latifeleriyle kavgayı bastırmak için harekete geçmesi gerektiği belirtilmektedir.¹⁵¹ Bâkî’nin bir beytinden mutribin mecliste yaşanan bir kavga esnasında orada bulunan birini gerçekleri öğrenmek için hesaba çektiği anlaşılmaktadır. Beyte göre tanbur, gece çıkan kavga ve dökülen kan esnasında mecliste bulunduğu için mutrib onu bir iki mızrapla (tâziyâne) söyletmiştir. Kırbaç, kamçı anlamına gelen “tâziyâne” aynı zamanda müzik âletlerini çalmada kullanılan mızrap yerine de kullanılır. Mutribin mızrapla tanbura vurması, onu birkaç kamçı darbesiyle, mecliste kimin kan döktüğünü anlatması için söyletmeye çalışması gibi hayal edilmiştir. Mecliste kan olması, aynı zamanda şarap içilmesini çağrıştırmaktadır.

Gice kan oldı meclisde bulındı bu diyü mutrib

Bir iki tâziyâneyle bu gün söyletdi tanbûr¹⁵² g. 484/4

6.4.2.6. Neyzen

Neyzen ney çalan sanatkârdır. Aşk meclisinde sevgilinin ayrılığının gamıyla inleyen âşık, onun inleyişleri varken yanında neyzenin çalmasına gerek olmadığını söylemektedir. Neyin sesi iniltiye benzediğinden âşığın inlemeleriyle uyum sağladığı

¹⁵⁰ Ey mutrib! Aşkın saz ve makamının sesini yükselt (haykır) ki, bu felek kubbesinde asla o sestten daha iyisi kalmaz.

¹⁵¹ Kamiloğlu, a.g.e., s. 159.

¹⁵² Tanbur gece kan oldu(ğu esnada) mecliste bulunduğu için mutrib bugün onu birkaç mızrap (darbesi) ile söyletti.

düşünülebilecekse de şair kendi iniltilerinin yeteceğini, neyzenin nağmelerinin onun feryatları yanında para etmediğini ve etkileyici olmadığını vurgulamaktadır.

Meclis-i ‘aşkda neyzen ne çalar yanımda
*Gam-ı hecrüñle ser-âgâz idicek nâleye ben*¹⁵³ g. 358/2

6.4.2.7. Üstâd

Üstâd eski şiirde kimi zaman bestekâr ve musikîşinas yerine kullanılır.¹⁵⁴ Aşağıdaki beyitte Bâkî sevgilinin saçını tasvir etmek üzere yazdığı şiirini üstâdın sünbüle makamında bestelediğini söylemektedir. “Bağlamak” bestelemek anlamındadır. Bir makam adı olan “sünbüle”, aynı zamanda başak demektir. Saç başağa benzetildiğinden saç vasfetmek üzere yazılan şiir de sünbüle makamında bestelenmeye uygun görülmüştür.

Baglar sünbülede ey meh-rû
*Vasf-ı zülfündeki şi‘rüm üstâd*¹⁵⁵ g. 41/2

Bâkî bir başka beytinde kendi kendisine nasihat eder bir üslûpta “Gel, sözümü dinle de muganninin şarkısına kulak ver; maksat sana nasihattir, üstâdın sözüne kulak tut” demektedir. Muganni teganni eden, şarkı söyleyen demektir. Şarkıların sözleri dinleyenler üzerinde derin tesirler uyandırdığı gibi birtakım mesajlar da içerir. Bu bakımdan şarkı söyleyen kişi bir nevi nasihat eden biri gibi düşünülmüştür. Nasihat kavramıyla birlikte kullanıldığı için “üstâd”, sözleri ve ilmiyle eğiten ve öğreten kimse, hoca olarak düşünülebileceği gibi, bu beyitte birinci mısradaki muganniye kasteder şekilde kullanıldığından bestekâr ve hanende anlamındadır. Yani şair, “maksat sana nasihattir, bu bakımdan musikî üstâdının sözlerine kulak ver” demektedir. Yaygın biçimde söz anlamına gelen “kavl” de aynı

¹⁵³ Aşk meclisinde ben senin ayrılığının gamıyla inlemeye başlayınca yanımda neyzen ne çalar ki (o benim yanımda kaç para eder ki)!

¹⁵⁴ *Alsın bu tâze güfteyi tab’-ı Reşîdden / Bir kâr-ı nakşın baglasın üstâd-ı ‘andelib* g. 7/5 **Çeşmî-zâde Reşîd**; *Üstâd-ı hevâ bağladı kânûn-ile bir nakş / Bârânun olup rişetleri târ-ı çemenzâr* k. 19/6 **Nev’î**

¹⁵⁵ Ey ay yüzlü (sevgili)! Senin saçını tasvir etmek üzere yazdığım şiirimi üstâd sünbüle makamında besteler.

zamanda Sûdî'nin ifadeleriyle “terennümatsız nağme” demektir. Dolayısıyla “kavl-i üstâd” doğrudan bestekârın nağmesi anlamına da gelmektedir.

Sözüm diñle mugannî nagmesin gûş eyle ey Bâkî

*Garaz sana nasîhatdur kulak tut kavl-i üstâda*¹⁵⁶ g. 449/5

6.4.3. Musikî Âletleri

6.4.3.1. Çârpâre

Farsça dört parça anlamına gelen çârpâre bir usûl vurma âletidir. Dört parça sert tahtadan yapılmıştır. İki parçası bir avucun, iki parçası da diğer avucun içine geçirilerek çalınır.¹⁵⁷ Bâkî bir beyitte çârpâreye iyham yoluyla gönderme yapmış ve bağrının ney gibi âh etmekten çârpâre olduğunu belirtmiştir. Ney ve ikinci mısradaki kânûn kelimeleriyle enstrüman anlamına gönderme yapmak üzere bilinçli olarak kullanılan “çârpâre”, şairin bağrının parça parça olduğunu ifade etmektedir. Bağrın parçalanması ise aşk meclisinin vazgeçilmez kanunudur. Ney gibi çârpâre, yani parça parça olmak, aynı zamanda kamıştan elde edilen neyin boğumlardan oluşmasına işaret eder. Nefesli bir âlet olan neyin âh ile bir arada zikredilmesi güzel bir uyum teşkil etmiştir. “Ney gibi âh etmekten parçalanın bağır aşk meclisinin kanunu olmuştur” ifadesiyle, parçalanın bağrın arka planda kanuna benzetildiği de düşünülebilir. Bilindiği üzere kanun, üzerindeki sıra sıra tellerin görünümüyle parçalanmış, şerha şerha olmuş bir bağrı anımsatabilecek bir âlettir.

Olupdur çâr-pâre ney gibi âh itmeden bagrum

*Meger kim bezm-i ‘aşkuñ sâkıyâ bu oldu kânûnı*¹⁵⁸ g. 538/2

6.4.3.2. Çeng

¹⁵⁶ Ey Bâkî! Sözümü dinle (de) hanendenin nağmesine kulak ver. Maksat sana nasihattir, üstâdın sözüne kulak tut!

¹⁵⁷ Öztuna, **a.g.e.**, s. 64.

¹⁵⁸ Ney gibi ah etmekten bağrım parça parça olmaktadır. Ey sâkî! Meğer aşk meclisinin kanunu bu olmuş.

Türk Musikîsi'nde önceleri kullanılmış bugün terk edilmiş bir sazdır. Arpın ilkel şeklidir. Menşei eskidir. Sümerler, Eski Mısırlılar, Âsurlular, İbraniler, Bâbilliler, Eski Yunanlılar, Romalılar ve diğer antik kavimlerde bir veya iki telli çengler görülür. Sonra İslâm âleminde biraz geliştirilerek büyük rağbetle kullanılmıştır. Yay şeklinde, yani eğri biçimdedir. Parmakla ve daha çok kanunda olduğu gibi parmağa geçirilen bir mızrapla çalınır ve iki el de kullanılır.¹⁵⁹ Evliya Çelebi zor çalınan bir saz olması sebebiyle ehlinin az olduğunu ve Çengî Celeb Mustafa Ağa'nın bu işte maharetini sergilediğini belirtmiştir.¹⁶⁰ Gelibolulu Âlî çengi sazların kadın olanları grubuna alır ve onun aşk ehli iffetli kadınların dostu olduğunu ifade eder.¹⁶¹

Eski şiirde çeng eğriliği sebebiyle en çok âşığın boyuyla benzeyen-benzetilen ilişkisi içerisinde kullanılır. Bâkî'nin beytinde servi dalı, üzerine konan kuşların çokluğu sebebiyle eğrilmiş bir hâlde tasvir edilirken, onun bu şekliyle sanki baharda tertip edilen musikî meclisinin mutribine çeng hâline geldiği ifade edilir.

*Kıldı mürgân-ı çemen kadd-i nihâl-i servi ham
Mutrib-ı bezm-i bahâra gûyiyâ çeng itdiler*¹⁶² g. 121/2

Bâkî kendi boyunun eğriliğine dikkat çekmek isterken yine çeng benzetmesini kullanmıştır. Aşk acısı çeken Bâkî'nin halinin bir benzerini görmek isteyen çengin iki büküm olmuş bedenine ve neyin sararmış yüzüne bakmalıdır. Çengin yaygın olarak bükülmüş beden için kullanılması sazın şekliyle ilgili olduğu gibi aynı zamanda kelime olarak da eğri büğrü anlamına gelmesinden kaynaklanır.

*Hâl-i zâr-ı Bâkî-i bî-dilden istersen nişân
Kâmet-i çeng-i dü-tâya rûy-ı zerd-i nâya bak*¹⁶³ g. 239/5

¹⁵⁹ Öztuna, a.g.e., s. 66.

¹⁶⁰ **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 1, haz. R. Dankoff - S. A. Kahraman - Y. Dağlı, İstanbul, YKY, 2006, s. 303.

¹⁶¹ Şeker, a.g.e., s. 299.

¹⁶² Çimenlikteki kuşlar servi dalının boyunu büktiler. Sanki (onu) bahar meclisinin mutribine çeng yaptılar.

¹⁶³ Gönlü elden gitmiş Bâkî'nin zavallı hâlinde bir nişan görmek istersen iki büküm olmuş çengin boyuna ve neyin sararmış yüzüne bak!

Padişah kanun koyucudur. Sevgili de âşıkların uyacağı kanun ve nizamı belirleyen bir padişah gibidir. Bu bakımdan bir beyitte sevgili âşıkların inleyişlerini ney, boy ve endamlarını ise bükerek çeng hâline getiren bir padişah olarak zikredilir. Âşıkların kendisine kayıtsız şartsız teslim olduğu bu padişahın yaptıkları bundan böyle kanundur. Kanun kelimesiyle aynı isimdeki enstrümana da iyham yoluyla işaret edilmiştir.

Ehl-i ‘aşkuñ nâlesin ney kâmetin çeng eyledüñ
*Pâdişehsin itdügün şimden girü kânûn olur*¹⁶⁴ g. 142/5

Bir beyitte şairin veya âşığın inleyişlerine eşlik ettiği için sazlar içinde çengin seçkin bir yere sahip olduğu ifade edilir. Seçkin, önde gelen, başı çeken gibi anlamları olan “ser-efrâz” aynı zamanda baş yükselten, baş kaldıran manasına gelir. Uzun ve eğri bir boynu olan çengin dik tutularak çalındığı düşünülecek olursa “ser-efrâz” tanımlamasının bu saza ne denli uygun olduğu daha iyi anlaşılabilir.¹⁶⁵

Çeng çün nâleme dem-sâz oldı
*Sâzlar içre ser-efrâz oldı*¹⁶⁶ g. 493/1

Aşağıdaki beyte göre muhabbet pençesine düşen gönlün buna sabretmesi mümkündür; ancak can damarı ayrılık tırnağının yarasına dayanamaz ve kopar, yani âşık ölür. Burada pençe anlamındaki çeng, enstrüman anlamını da çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Bu durumda damar anlamındaki “reg” çengin telleri yerine geçer.¹⁶⁷ Can damarının tırnak yarasına dayanamaması imajı da tellerin tırnakla titreştirilmesini çağrıştırır.

Göñül çeng-i mahabbetde yine sabr itse mümkündür

¹⁶⁴ Aşk ehlinin inleyişlerini ney, boylarını (bükerek) çeng hâline getirdin. Sen padişahsın, yaptıkların (da) bundan böyle kanundur.

¹⁶⁵ 15. yüzyılın ilk yarısında Çağatayca yazılmış **Sazlar Münâzarası** adlı eserde çeng, bütün çalgıların üstadı, eğlence ve neşenin yaratıcısı, yeri daima halkın omuzlarında olan, padişahın ve ehl-i tabiatın, yani sanat ve musikîden anlayanların meclislerinde çalınan bir çalgı olarak tarif edilir. (Gönül Alpay, “XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münazara: Sazlar Münazarası”, **Araştırma AÜ DTCF Felsefe Bölümü Dergisi**, c. 10, Ankara 1976, s. 99-132.)

¹⁶⁶ Çeng, inleyişlerime eşlik ettiği için sazlar içinde en seçkini oldu.

¹⁶⁷ Bâkî damar anlamındaki “reg” kelimesini saz teline benzeterek kullanır: *Bezm-i hecrüñde müjeñ nişteri mızrâbından / Reg-i cân nâle kılur niteki târ-ı tanbûr* g. 125/2

Bir beyitte gözyaşları iki ırmağa benzetilerek akan bu iki ırmağı görenlerin neşe meclisindeki çengin telleri zannettikleri belirtilir. Evtâr, saz teli anlamındaki “veter”in çoğuludur. Irmak anlamına gelen “rûd” da aynı zamanda saz teli demektir. Rûd bazılarınca kemençe, bazılarınca çeng diye yorumlanan bir çeşit saz¹⁶⁹ anlamıyla da arka planda çenge uyum sağlamaktadır.¹⁷⁰ Beyitte kullanılan kelimeler çengin telli bir çalgı olduğunu vurgulamakla birlikte “çeng-i bezm-i safâ” ibaresi bu âletin insanda uyandırdığı neşe ve safa hissiyle ilgili olmalıdır. Nitekim çengin insanı şevklendiren bir sesi olduğu belirtilmektedir. İnsanın gönlünde meclis kurma, yeme, içme, zevk ve safa hissi uyandırır.¹⁷¹

Evtâr-ı çeng-i bezm-i safâdur sanur gören
*Künc-i belâda gözden akan iki rûdumuz*¹⁷² g. 193/2

Çengin telleri ibrişimden yapılabilirdi. Ahmed-i Dâî'nin **Çengnâme**'de bahsettiği çengin yirmi dört tane ibrişim teli (kirişi), on iki tane at kuyruğu kıllarından yapılmış perdesi vardır.¹⁷³ Çengin farklı uzunluklara sahip tellerinin her biri icra sırasında yalnızca belli bir sesi verebildiğinden çalgının tellerinin çalınacak olan makamın dizisine uygun olarak önceden düzenlenmesi gerekmektedir.¹⁷⁴ Buna göre Seydî **el-Matlâ'** adlı eserinde çengin 9 kılının muhayyer, gerdâniye, hisâr, hüseyinî, pençgâh, çârgâh, segâh, dügâh ve rast olmak üzere düzenlendiği bilgisini verir.¹⁷⁵

¹⁶⁸ Gönlün muhabbet çenginde / pençesinde sabretmesi yine mümkündür; fakat, can damarı ayrılık tırnağının yarasına dayanamaz (kopar).

¹⁶⁹ “Bir nevi sazdır. Bunu bazıları kemânçe bazıları çeng ile tefsir eylediler. Bağırsak manasınadır. Yay kirişi ve saz kirişi bağırsaktan olmakla onlara da rûd denir. Mutlak saz teline de derler.” (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 633.)

¹⁷⁰ Gelibolulu Âlî'nin belirttiğine göre kemençe genellikle çengle sırdaştır; onunla birlikte çalınır (hem-râz). Çünkü hem çalınmaları hem de sesleri eştir. İşleri uşşâk makamından başlamak, güçleri alçaktan evce çıkmaktır. (Şeker, **a.g.e.**, s. 299.)

¹⁷¹ Özer, **a.g.e.**, s. 143.

¹⁷² Belâ köşesinde akan iki ırmağımızı gören neşe meclisindeki çengin telleri zanneder.

¹⁷³ Gönül Alpay, “Çengname'de Musikî Terimleri (Perde, Nağme, Makam, Seyir, Şube, Terkip, Avaz)”, **Araştırma AÜ DTCF Felsefe Bölümü Dergisi**, c. 10, Ankara 1972, s. s. 85.

¹⁷⁴ Neşe Can, “Türk Mûsikîsi'nde Çeng”, Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 2002, s. 157.

¹⁷⁵ **a.g.e.**, s. 158-159; Öztuna, **a.g.e.**, s. 66.

Bâkî bir beytinde can damarını bir saz teli gibi düşünerek bu eğrilmiş, iki büküm olmuş beden içindeki can damarının feryadını çengin telleri içindeki nağmeye benzetir. “Kıl” saz teli anlamındadır. Kıl içinde nağme bulunması, tellerin ses çıkarması ve yukarıda sözü edildiği gibi çengin her bir telinin ayrı bir makama uygun olarak akortlanmasından kinaye olmalıdır. Beyitte insan vücudunun çenge, damarların ise bu çengin tellerine benzetildiği görülmektedir.¹⁷⁶

Bu cism-i dü-tâ içre figânı reg-i cânuñ
*Şol çengdeki nağmeye benzer kıl içinde*¹⁷⁷ g. 413/4

Çengî çeng çalan sanatkârdır. Bir beyitte sevgilinin aşkının meclisinde Zühre yıldızı çengî, güneş ise defçi olarak hayal edilmiştir. (Beytin ayrıntılı yorumu için bkz. Deffâf)

Meclis-i ‘aşkuñda çengî Zühre deffâf âfıtâb
*N’eylesün raks itmesün mi zerre-i nâçîzler*¹⁷⁸ g. 86/4

6.4.3.3. Def

Def, Türk Musikîsi’nde bir usul vurma âletidir. Bir kasnağa geçirilmiş ince bir deriyle, kasnağın yanlarına geçirilmiş birkaç (genellikle 8) çift zilden ibarettir. Defin zilleri biraz iri olmakla birlikte çok incedir. Ziller pirinçten yapılır; pirincin içine gümüş veya altın katılırsa tını çok güzelleşir.¹⁷⁹

BD’nda def etrafındaki zilleriyle birtakım hayallere konu edilmiştir. Hilâlin çeşitli benzetmelerle tasvir edildiği bir kasidesinin beytinde Bâkî, feleği bir mutribe, ay yuvarlağını ise bir defe benzeterek hilâlin bu defin kenarındaki zil olduğunu hayal

¹⁷⁶ Hızır bin Abdullah’ın **Edvâr**’ında insanın çenge, damarlarının da çengin tellerine benzetildiğine bakılacak olursa bu benzetme eski telâkkiye göre oldukça yaygın görünmektedir. (Can, **a.g.e.**, s. 118.)

¹⁷⁷ Can damarının bu iki büküm olmuş beden içindeki feryadı, şu çengin telleri içinde bulunan nağmeye benzer.

¹⁷⁸ Aşkının meclisinde Zühre çengî (çeng çalan), güneş de defçidir. (Böyle bir mecliste) zavallı zerrelere ne yapsın, raks etmesin mi?

¹⁷⁹ Öztuna, **a.g.e.**, s. 78-79.

etmiştir. Defin zillerinin kenardan yarım daire şeklinde görüldüğü düşünülecek olursa hilâl benzetmesi daha iyi anlaşılabilir.

Elinde mutrib-ı çarhuñ ya kurs-ı meh defdür
Kenâresi görinür pûlnuñ misâl-i hilâl¹⁸⁰ k. 20/6

Bir başka beyitte def, “kulak urmak” deyimiyle birlikte kullanılmıştır. Ney ve defin birlikte çalındığı bir musikî meclisi tasvirinin yer aldığı beyitte def neyin sözlerine (kavl) kulak veren biri gibi düşünülmüştür. İniltili sesiyle âşığı ve onun feryatlarını temsil eden ney, sazlar arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir ve aynı zamanda insan-ı kâmilî temsil eder. Neyin sözünün dinlenmesi, onun sazlar arasındaki bu üstünlüğüne de işaret eder. Bir musikî terimi olarak “kavl” Sûdî’ye göre “terennümâtsiz nağme”¹⁸¹, yani sözsüz müzik demektir. Dolayısıyla neyin kavli, onun sözü olmanın ötesinde, sesi ve nağmesidir. Şaire göre ney, âşıkların feryatlarına eşlik ettiğinden dolayı mecliste def onun sözünü dinlemekte yahut nağmesine kulak vermekte; kısacası ona eşlik etmek üzere çalınmaktadır. Beyitte defin etrafındaki ziller kulağa benzetilmiştir. Bu zillerin def çalınırken sağa sola sallanması ve defin kenarına çarpması “kulak urmak” deyimini beyit içinde daha bir anlamlı kılmaktadır. Bununla birlikte defin başın yan tarafında kulak hizasında tutulması ve çalınırken sağa sola hareket ettirilmesi de yine “kulak urmak” tabirine uyum sağlamaktadır.

Kim gûş ururdı kavline meclisde def gibi
Nây olmayaydı nâle-i ‘uşşâka hem-nefes¹⁸² g. 209/2

Zillerinin kulağa benzetildiği bir başka beyitte ise def, kulağını her tarafa tutup etrafı dinleyen biri gibi düşünülmüştür. Nasihat verici bir edayla şair, sırrı saz ve terâne perdesinden dinlemeyi, mecliste def gibi kulağı her yana tutmak gerektiğini ifade eder. Burada “kulağı her yana tutmak” uyanıklık ve farkındalık anlamında kullanılmıştır. “Sâz” ve “terâne” ile genel anlamda sazı ve sözüyle musikî kastedilmektedir. “Sırrı sâz ve terâne perdesinden dinlemek”, söz ve nağmelerin işaret ettiği manalara, musikînin kendine has diliyle paylaştığı sırlara vakıf olmak

¹⁸⁰ Yahut ay yuvarlağı felek mutribinin elinde (bir) deftir; zilinin kenarı hilâl gibi görünmektedir.

¹⁸¹ “Ve kavlden murâd terennümâtsiz nagmedür ki anı ırlayana kavvâl dirler.” (Özer, **a.g.e.**, s. 144.)

¹⁸² Ney eğer âşıkların iniltilerine eşlik etmeseydi onun sözüne kim def gibi kulak verirdi?

anlamında olmalıdır. Ses perdelerinin bir müzik parçasına farklı anlamlar yüklemesi yahut dinleyenler üzerinde farklı tesirler uyandırması düşünülecek olursa beyitte söylenmek istenen daha iyi anlaşılmış olacaktır. Bir müzik parçasını oluşturan seslerden her birinin kalınlık veya incelik derecesi anlamına gelen “perde” ile makam perdeleri kastedilmektedir. Def ve kulak arasındaki ilgi değerlendirilirken deffafın icra esnasında defi başının yan tarafında, kulağı hizasında tutması da göz önünde bulundurulmalıdır. Kurulan hayalde def, mecliste musikîye eşlik edip zilleriyle her yöne kulak vererek âdeta her yandan sırra vakıf olmaya, saz ve terâne perdesinden ima edilenleri kapmaya çalışmaktadır.

Gûş eyle râzı perde-i sâz u terânen

Her yana tut kulagunı meclisde def gibi¹⁸³ g. 522/2

Aşağıdaki beyitte def ay, etrafındaki pullar veya ziller ise ayın çevresini saran yıldızlar gibi düşünülmüştür. Ayın etrafındaki yıldızların ışıltısı ve görünümü nasıl etkileyiciyse def de bu haliyle meclise şevk vermektedir. Defin meclise şevk vermesi, tınılarıyla dinleyenleri coşturması anlamına gelir. Bununla birlikte şevk kelimesinin ışık anlamı göz önünde bulundurulursa, pullarının metalik görüntüsüyle defin aynı zamanda meclise ışık saçtığı da kastedilmiş olmalıdır.

Bir mâhdur ki çevresin almış sitâreler

Bezm-i şarâba gice ‘aceb şevk viridi def¹⁸⁴ g. 228/5

6.4.3.4. Kanun

Türk Mûsikîsi’nde telli mızraplı bir çalgıdır. Doğruluğu kesin olmamakla birlikte Fârâbî tarafından icat edildiği söylenir. Çeng ile aynı menşeden geldikleri belirtilmektedir.¹⁸⁵

Aşağıdaki beyitte şair “kânûn” kelimesini hukuk ve musikî âleti anlamına işaret edecek şekilde kullanarak musikârın nağmesinin kanuna uyduğunu, ancak

¹⁸³ Sırrı saz ve terennüm perdesinden dinle. Mecliste def gibi kulağını her tarafa tut.

¹⁸⁴ Def, etrafını yıldızların çevrelediği bir ay (gibi) gece şarap meclisine hayli şevk vermiştir.

¹⁸⁵ Öztuna, **a.g.e.**, s. 181.

şeriate uymadığını ifade etmektedir. “Musikâr” boy boy ince kamışların sıralanmasıyla elde edilen nefesli bir çalgıdır. “Zemzeme” ses ve nağme anlamında kullanılmıştır. Kanun ile burada örfî hukuk kuralları kastedilmektedir. Osmanlı’da kanunen musikî yasak değildi. Ancak dinî bakımdan üzerinde tartışılan bir konu olması ve bazı görüşlere göre uygun bulunmaması bakımından musikârın nağmesinin kanuna uyduğu, fakat şeriate uymadığı ifade edilmiş olmalıdır. Diğer yandan kanun çalgı olarak düşünüldüğünde, musikârın nağmelerinin kanuna uyması ifadesiyle, bu iki çalgının müzikal anlamda birbirine uyumlu olduğu manasını çıkarmak mümkündür.

Şer‘a uymaz n’idelüm nâle vü zâr eyler ise
*Gerçi kânûna uyar zemzeme-i mûsikâr*¹⁸⁶ k. 18/40

Aşağıdaki beyitte de “kânûn” kelimesi kural, usûl, âdet anlamında kullanılmakla birlikte musikî âleti olan kanuna gönderme yapılmıştır. Bağrının âh etmekten ney gibi parça parça (çârpâre) olduğunu söyleyen şair, bunun aşk meclisinin kanunu olduğunu ifade etmektedir. Kelime anlamı itibarıyla “dört parça” demek olan çârpâre bir usûl vurma âletidir. (bkz. Çârpâre) Beyitte çârpâre ve kânûn kelimeleri ikinci anlamlarına gönderme yapılarak ney ile birlikte iyham-ı tenasüp oluşturmuştur. Beyitteki ifadede ney gibi âh etmekle bağrın parçalanmasının aşk meclisinin kanunu olduğu anlaşılmakla birlikte, âh ederek parçalanan bağrın aynı zamanda aşk meclisinin kanunu olduğu da ima edilmektedir. Daha açık bir ifadeyle âşğın parçalanan bağı kanun adlı enstrümana benzetilmiştir. Bilindiği üzere kanun, üzerindeki sıra sıra tellerin görünümüyle parçalanmış, şerha şerha olmuş bir bağrı anımsatan bir âlettir.

Olupdur çâr-pâre ney gibi âh itmeden bagrum
*Meger kim bezm-i ‘aşkuñ sâkıyâ bu oldu kânûnı*¹⁸⁷ g. 538/2

6.4.3.5. Musikâr

¹⁸⁶ Ne yapalım?.. Musikârın nağmeleri kanuna uysa da ağlayıp sızlamasına rağmen şeriate uymaz.

¹⁸⁷ Ney gibi ah etmekten bağrım parça parça olmaktadır. Ey sâkî! Meğer aşk meclisinin kanunu bu olmuş.

Miskal de denilen bir saz ismidir. On beş veya daha fazla irili ufaklı kamış dizilip ney gibi üflenerek çalınır. Bazılarına göre dervişlere mahsus bir sazdır. Bazıları ise çoban kavalına bu ismi verirler.¹⁸⁸ Bir uçtan bir uca kadar gittikçe kısalma suretiyle kamışların dizilmesiyle yapılan musikârda ne kadar kamış varsa o kadar ses çıktığı gibi uzun kamıştan kalın, kısa kamıştan de ince ses çıkardı. Bunu çalanlara “musikârî” denilirdi.¹⁸⁹

Âşğın zayıf ve perişan halini tasvir eden bir beytinde Bâkî, zayıf bedeninde kaburga kemiklerinin tek tek sayıldığını ve bu hâliyle musikâra benzediğini ifade etmektedir. Onun bu durumunu görmeyen dostları nasıl bir hâlde olduğunu anlamak için musikâra bakmalıdırlar. Kaburga kemiklerinin yan yana dizilişi, birkaç kamışın yan yana birbirine bağlanmasından oluşan musikâra benzetilmiştir.

Ten-i zârumda pehlûm üstühânı sayılır bir bir
*Beni seyr itmeyen ahhâb mûsîkârı görsünler*¹⁹⁰ g. 55/4

Musikâr hakkında Gelibolulu Âlî’nin tanımları da Bâkî’nin yukarıdaki ifadeleriyle birebir örtüşmektedir. Âlî’ye göre âşıklarla sırdaş ve şevk ehliyle dost olan musikâr, aşk derdiyle vücudu cılızlaşmış olduğundan bedenindeki kemikleri bir bir sayılan bir sazdır.¹⁹¹

Vaiz ve sofı ince zevk ve kültürden nasibini alamamış tiplerdir. Şair ise musikî ve estetiğe düşkün zürefa zümresine mensuptur. Bu bakımdan bir beyitte şair vaize inadı bırakmasını, aşkın pençesinin ne olduğunu bilmediğini ve çeng ile musikârın ne güzel şeyler söylediğini duymadığını söyleyerek onu aşktan anlamamakla ve estetik zevk taşımamakla itham etmektedir. Beyitte ceng ve çeng kelimeleriyle oyun yapılmıştır. “Ceng” vaizin aşk konusundaki inadı, anlamadığı hâlde bunu kabullenmeyip direnmesi ve âşıklarla cedelleşmesini kastetmek üzere kullanılmıştır. Birinci mısradaki pençe anlamında kullanılan “çeng” ise ikinci mısradaki çalgı anlamındadır. Diğer yandan çeng ve musikârın nağmeleri aynı zamanda aşk ve

¹⁸⁸ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 533.

¹⁸⁹ Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 2, İstanbul, MEB, 1971, s. 584.

¹⁹⁰ Zayıf bedenimin üzerinde kaburga kemiklerim bir bir sayılmaktadır. Beni görmeyen dostlar nasıl bir durumda olduğumu anlamak için musikâra baksınlar.

¹⁹¹ Şeker, **a.g.e.**, s. 298.

âşğın halini anlatır gibi düşünölerek vaize “Sen musikî zevki taşımadığından bunları da anlayamazsın” demeye getirilmektedir. Bilindiğı üzere çeng eğriliğı bakımından boyu bükölmüş âşğı temsil eder. Musikârın da burada âşğın inleyişlerini temsil ettiğı düşünölabilir. Musikînin inceliklerinden anlamayan vaizin bu sazların nağmelerinden haz alması mümkün olmadığı gibi verdiği mesajları anlaması da mümkün değildir.

Ko cengi çeng-i ‘aşkuñ n’eydügin bilmezsin ey vâ‘iz
*Ne ra‘nâ söyler ol çeng ile mûsîkârı tuymazsın*¹⁹² g. 396/4

Aşağıdaki beyitte şair musikârın nağmesinin (zemzeme) kanuna uyduğunu, ancak ağlayıp sızlasa da şeriate uymadığını ifade eder. Beyitte Osmanlı’daki örfî hukuk sistemini kastetmek üzere kullanılan “kânûn” kelimesiyle aynı isimdeki saza da gönderme yapılmaktadır. Musikârın kanuna uyması, kanunlarca yasak olmayışı, ancak şeriate uyması hususunda tartışmalar bulunmasıyla ilgili olsa gerektir. Bununla birlikte bu ifadelerle kanun ve musikârın ses ve âhenk bakımından birbirine uyumlu iki enstrüman olduğunu düşünmek de mümkündür. Diğer yandan musikâr kamışlardan müteşekkil bir çalgı olduğundan ve kamışların inleyişe benzer bir ses çıkarmasından ötürü musikâr için nâle ve zâr kavramlarının kullanıldığı düşünölabilir.

Şer‘a uymaz n’idelüm nâle vü zâr eyler ise
*Gerçi kânûna uyar zemzeme-i mûsîkâr*¹⁹³ k. 18/40

Bayram gecelerinin en önemli özelliklerinden biri yeme, içme, musikî ve eğlencedir. Kadızâde Ahmed Çelebi için yazdığı bahariyesinin bir beytinde Bâkî, bayram gecesi eriştiğı için yeme, içme ve eğlence zamanıdır diye felek mutribinin eline musikâr aldığını belirtmektedir. Bir gece manzarasının çizildiğı beyitte hilâl musikâra benzetilmiştir. Hilâlin uç kısımlara doğru incilmesi musikârın uzundan kısaya doğru sıralanan kamışlarının şeklini anımsattığından aralarında benzerlik

¹⁹² Ey vaiz, inat etme, direnme ve şunu kabul et ki sen aşkın pençesinin nasıl bir şey olduğunu anlayamaz; o çeng ve musikârın ne güzel şeyler söylediğini duyamazsın.

¹⁹³ Ne yapalım?.. Musikârın nağmeleri kanuna uysa da ağlayıp sızlamasına rağmen şeriate uymaz.

kurulmuş olmalıdır. Hilâli taşıyan felek de bu tasvirde eline musikâr alıp çalan bir mutribe benzetilmiştir.

Mevsim-i 'ayş u tarabdur şeb-i 'îd irdi diyü
*Mutrib-ı çarh eline aldı meger mûsîkâr*¹⁹⁴ k. 25/5

6.4.3.6. Ney (nây)

Ney kamış anlamındadır. Üflenerek çalınan bir enstrüman olan ney, sarı ve budaklı bir çeşit kamıştan yapılır. Çok hisli ve tesirli bir sazdır. Saz heyetinde sesi daima yükseldiğinden diğer sazlar tarafından bastırılamaz. Bu bakımdan falsosu hemen sıtırır.¹⁹⁵ Günümüzde ney yapımında kullanılan en iyi kamış, boğumları sık ve düzgün olduğu için kamış et kalınlığı nitelikli bir tını veren Hatay kamışdır. Kasım - Aralık aylarında toplanan kamışlar ilk kurutma işlemi için kabukları temizlenip havalandırılır. Ney yapılacak kamışın üzerinden en az bir yaz geçmelidir. Eğri kamışlar düzeltilir. Klasik açk ve kaydırma yöntemiyle açk olmak üzere iki çeşit ney açma yöntemi vardır. Neyin içi boşaltıldıktan sonra ölçülere göre delikler açılır, paravane takılır ve başpare bindirilir. Akordu kontrol edilen ney artık üflenmeye hazırdır. Başpare yapımında manda boynuzu, fil dişi, delrin, fiber gibi malzemeler kullanılır.¹⁹⁶ John Covell'in seyahatnamesinde yer alan satırlara göre neyler Hint kamışından yapılıyordu. İyi kamış ve iyi işçiliğe sahip olanların fiyatı yüksekti. Her boğumu sağlamlıktan ziyade süslü görünmesi için bağırsaktan yapılmış sicimlerle bağlanıyordu.¹⁹⁷

Eski şiirde ney sesi, etkileyiciliği bakımından feryat ve inleyişe benzetilir. Kanunî Sultan Süleyman'a yazdığı kasidesinde Bâkî, onun zamanında kimsenin zalimin zulmünden şikâyet edip inlemediğini, yalnızca çeng ve neyin feryat ettiğini, onların bu feryadının da hukuka aykırı olmaktan ileri geldiğini ifade etmektedir. Padişahın adaletine dikkat çekmek üzere kaleme alınan beyitte şair, onun döneminde musikî âletlerinin feryadını bile yersiz bularak onları şeraite uymamakla itham

¹⁹⁴ Bayram geces i geldi; yeme, içme ve eğlence zaman ıdır diye felek mutribi eline musikâr aldı.

¹⁹⁵ Öztuna, a.g.e., s. 298, 299.

¹⁹⁶ <http://www.neyuretim.com/ney-kursu-neyzen.asp?id=30>, (Çevrimiçi) 20 Şubat 2011.

¹⁹⁷ John Covell, *Bir Papazın Osmanlı Günlüğü*, çev. Nurten Özmelek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2009, s. 98.

etmektedir. Bu ifadede bir taraftan Kânûnî dönemindeki musikî yasağına da ince bir gönderme sezilmektedir. Kânûnî'nin bilhassa ömrünün son dönemlerinde dindar bir hayat tarzını benimsediği ve musikiye karşı katı bir tavır takındığı bilinmektedir. Bununla birlikte musikî konusunda ulema arasında farklı görüşler mevcuttur. Yasak olması cihetinden bakıldığında “bî-şer’”, yani şeriate aykırı olarak feryat etmenin ne demek olduğu anlaşılmış olacaktır. Daha açık bir ifadeyle şair “Çeng ve ney eğer kurallara uysalardı, feryat etmeyeceklerdi; onların feryadı kanuna uymamaktan ileri geliyor.” demeye getirmektedir.

Devriñde kimse cev-r-i sitemgerden inlemez
*Bî-şer’ ider iderse eger çeng ü ney figân*¹⁹⁸ k. 1/20

Aşağıdaki beyitte çizilen bir musikî meclisinde ney feryat etme rolünü üstlenmiştir. Kadeh, şarabın rengi dolayısıyla kan ağlar gibi hayal edilirken def de göğsünü döven, paralayan biri gibi düşünülür. Bu haliyle meclis, dert ve ıstırapla dolu bir aşk müptelasına benzetilmiştir.

Kadeh kan aglayup def sîne döger ney figân eyler
*Meğer derd ü gam-ı ‘aşka olupdur mübtelâ meclis*¹⁹⁹ g. 208/4

Kanunî Mersiyesi’nde yer alan bir beyitte şair gönlüne seslenerek padişahın ölümünden duyduğu üzüntüyü ancak onun anlayabileceğini ve bu nedenle ney gibi birlikte feryad etmeleri gerektiğini ifade eder. Ney ile matem tutan insan yahut kederli gönül arasında içlerinin yanık oluşu bakımından ilişki vardır. Neyin içinin yanık oluşu, imal edilişi sırasında üzerindeki deliklerin kızgın bir demirle dağlanmasına dayanır. Beyitte zaman anlamında kullanılan “dem” kelimesi nefes anlamıyla da “hem-nefes” kelimesine uyum sağlamaktadır. Nefesli bir çalgı olan ney ile bu kavramların birlikte kullanılması ayrıca dikkat çekicidir. Klâsik musikîde birkaç neyzenden biri taksim ederken diğerlerinin pes perdeden neylerine hafifçe

¹⁹⁸ Senin zamanında kimse zalimin zulmünden inlemez; eğer çeng ve ney inlerse onlar da şeriate aykırı olduklarından inlerler.

¹⁹⁹ Kadeh kan ağlayıp def sinisini döver, ney feryat eder. Meğer meclis aşk acısı ve derdine müptela olmuştur.

üflemlerine “dem” veya “dem tutmak” denir. Şairin gönlüyle birlikte inlemek istemesi ifadesinde böyle bir dem tutma mazmunu da görülmektedir.²⁰⁰

Ey dil bu demde sensin olan baña hem-nefes
*Gel nây gibi inleyelim bârî zâr zâr*²⁰¹ mus. I/IV-7

Ney inleyiş, feryat ve şikâyetin sembolüdür. Ney ve şikâyet kavramlarının birlikte kullanılması **Mesnevî**’nin ilk beytine dayanır. Ağlayan gönlünü neye benzeten şair, sevgiliye hitaben “senin gamının pençesinde gönlüm çok sıkıntılar çekti, ney gibi şimdi inliyorsa şikâyet vaktidir” demektedir. El, pençe gibi anlamlara gelen “çeng” aynı zamanda bir musikî âleti olduğundan uzak anlamı itibarıyla “ney” kelimesi ile uyum sağlamaktadır. Beyitte an, zaman anlamında kullanılan, ancak nefes anlamına da gelen “dem” kelimesi de “ney” ile ilişki içindedir.

Çok belâ çekdi seniñ çeng-i gamuñda dil-i zâr
*Nây-veş nâleler eylerse şikâyet demidür*²⁰² g. 81/3

Ney imal edilirken kızgın bir şişle dağlanarak üzerinde delikler açılır. Şair bir beyite bela meclisinde inleyiş ve feryatların bağrını ney gibi deldiğini ifade eder. Bağrın ney gibi delinmesi ifadesiyle neyin üzerinde açılan deliklere işaret edilmektedir. Bela meclisi dert ve gam meclisi anlamında olmakla birlikte elest meclisini de hatırlatmaktadır. Beyitteki “neye döndük” ibaresi aynı zamanda “Ney adlı enstrümana döndük, benzedik” anlamını da vermesi ve çağrıştırması bakımından dikkat çekicidir.

Bâkıyâ bezm-i belâda neye döndük görseñ
*Nây-veş bagrumuzı nâle vü efgân deldi*²⁰³ g. 501/5

6.4.3.7. Rebâb

²⁰⁰ Şentürk, **a.g.e.**, s. 412-413.

²⁰¹ Ey gönül bu zamanda bana nefes yoldaşı olan sensin. Gel bari ney gibi yana yakıla inleyelim.

²⁰² Zavallı gönül senin gamının pençesinde çok sıkıntı çekti. Ney gibi inim inim inliyorsa (buna şaşılmaz, zira) şikâyet vaktidir.

²⁰³ Ey Bâkî! Bela meclisinde neye benzediğimizi bir görsen! İnleyiş ve feryatlar bağrımızı ney gibi deldi.

Ayaklı kemane veya lavta türünden tamamen veya yarı yarıya deri göğüslü çalgıların ismi olarak kullanılmıştır. Türk rebabının kökeni Orta Asya iklimine dayanır. Hindistan cevizi kabuğundan yapılan bu çalgının kesik küre biçiminde gövdesi, ince deriden veya zardan bir göğsü, metal yahut ahşap bir mil aracılığıyla gövdeye takılan uzunca, silindirik bir sapı vardır. Mevlevî musikisinde rağbetle kullanılmıştır. Din dışı musikîde keman veya kemaçe adıyla kullanılmıştır.²⁰⁴ Ahmed oğlu Şükrullah çanağı ve sapı zerdali ağacından yapılan rebapların iyi olduğunu belirtir. Rebabın çanağı ince olmalı ve düz yontulmalıdır.²⁰⁵

Bâkî, beytinde aşk mutribinin elinde kemaçe şekline girdiğini söylerken bağrının rebap gibi çekiştirilmekten (keş-â-keş) bir türlü kurtulamadığını ifade eder. Beyitte aşk mutribe benzetilmiştir. Aşkın mutribe benzetilmesi elindeki sazların mutlak hakimi olmasıyla ilgilidir. Mutrib nasıl bir sazdan istediği nağmeleri çıkarıp onları çalıyorsa aşk da âşığı zabt u rabt altına alıp onu istediği gibi yönetir. Tıpkı mutribin elindeki sazlar gibi aşkın elindeki âşık da tercih ve itiraz hakkına sahip değildir. Rebap iniltili ve yumuşak bir sese sahip olduğu için âşığı temsil etmek üzere kullanılmıştır. Beyitte yay anlamında kullanılan kemaçe²⁰⁶ aynı zamanda rebaba benzer yaylı bir sazın ismidir.²⁰⁷ Bu anlamıyla rebapla iyham-ı tenasüp oluşturmaktadır. Âşığın aşk mutribinin elinde kemaçe şekline girmesi, aşktan dolayı zayıflayıp yay gibi kupkuru hale gelmesine işaret eder.²⁰⁸ Yay üzerindeki teller âşığın zayıf bedeninden tek tek sayılabilecek derecede görünen kemikler gibi düşünülebilir. Âşığın sinesinin çekiştirilmeden kurtulamayışı ve bu bakımdan rebaba benzetilmesi ise rebabın tellerinin akord sebebiyle sürekli gerilmesidir. Çekiştirilme eylemi âşık açısından düşünüldüğünde, gönlünün aşkın pençesinde hâlden hâle girmesi yahut dertten dolayı bağrını yaralaması şeklinde düşünülebilir. Bununla

²⁰⁴ Fikret Karakaya, “Rebap”, *DİA*, c. 34, İstanbul 2007, s. 493.

²⁰⁵ Kamiloğlu, *a.g.e.*, s. 142.

²⁰⁶ Kemaçenin rebabın yayı olarak kullanıldığı bir başka beyit şu şekildedir: *Sine-i pür-nâlde kaşuñ hayâli oldı nakş / Şol kemânçe gibi kim uruk rebâb üstindedür* g. 42/6 **Sabâî**

²⁰⁷ Rebabın tanımında da ifade edildiği gibi kemaçe rebabın din dışı musikîde kullanılan ismidir. 19. yüzyıldan önce rebap için kemaçe kelimesinin kullanıldığı da belirtilmektedir. (Fikret Karakaya, “Kemaçe”, *DİA*, c. 25, Ankara 2002, s. 250.) Günümüzde kemaçe rebabın gelişmiş şekli olarak tarif edilen bir sazdır. (Öztuna, *a.g.e.*, s. 192.)

²⁰⁸ Boyun kemaçeye benzetildiği bir başka beyit: *Her bir kulum yedinde inlerse tañ mı her şeb / Kaddüm kemânçe vü çeng sînem rebâbe benzer* g. 33/2 **Alaşehirli Kadı**. Boy ve kemân benzetmesiyle birlikte rebâb ilişkisinin zikredildiği bir beyit: *Kadüm kemân oluban döndi bir kıla cânım / Aceb mi nâlelerüm var ise rebâb gibi* g. 565/4 **Emrî**

birlikte rebabın sinisinin keşâkeştten kurtulmamasını, ses çıkarılabilmesi için yayının gövdesindeki tellere dokundurularak ileri geri hareket ettirilmesi şeklinde düşünmek de mümkündür. Beytin arka planında rebabın çanağı üzerine gerilen kurumuş hayvan derisi ve üzerindeki tellerle âşığın bir deri bir kemik haline gelmiş vücuduyla özdeşleştirilebileceği ve rebabın nağmelerinin âşığın iniltilerini temsil ettiği de düşünülecek olursa beytin güzelliği bir kat daha artacaktır.

Kemânçe şekline girdüm elinde mutrib-ı ‘aşkuñ

Keş-â-keşden halâs olmaz dahı sînem rebâb-âsâ²⁰⁹ g. 2/4

Rebap hafif, tatlı, hımhımca, yerine göre şen veya hazin ses verir.²¹⁰ Hüzün atmosferine iyi eşlik edebilecek bir sese sahip olduğundan âşığın hoşuna gittiği düşünülebilir. Bu bakımdan şair aşağıdaki beyitte aşk padişahı olanların hükümdar kösü istemediklerini, onlara rebap sesinin güzel geleceğini söyler. “Kös” padişahların nevbet davuludur. Davulun yüksek ve gürültülü sesi, rebabın yumuşak nağmeleriyle kıyaslandığında iç huzuru ve ahengi bozacak niteliktedir. Âşığın iç dünyası ve duygularına eşlik edecek, ruhunu okşayacak ses rebap sesidir.

Hôş gelür aña rebâb âvâzesi gavgâsı yok

Pâdişâh-ı ‘aşk olanlar kûs-ı hâkân istemez²¹¹ g. 206/4

Yumuşak ve iniltili bir sese sahip olan rebap, güçlü ses çıkaran birçok enstrümana göre zayıf sesli olarak nitelendirilebilir. Aynı şekilde çeng de yumuşak tınılara sahiptir. Şarap yasağından dolayı eğlence meclislerinin bozulduğundan ve eğlence araçlarının (esbâb-ı tarab) şarap seliyle sürüklenip gittiğinden yakınan şair, çeng ve rebabın sesinin de bu sel içinde giderek boğulduğunu, meclislerin önemli bir parçası olan musikînin de ortadan kalktığına işaret edecek biçimde zikreder. Şair bu ifadeyle bir yandan bu enstrümanların zayıf, iniltili ve yumuşak seslerine de gönderme yapar. Şarap seli benzetmesi, yasaktan dolayı şarapların dökülerek ortalığı âdeta sele çevirmesi gibi düşünülmesinden kaynaklansa gerektir. Ses, boğulma ve sel

²⁰⁹ Aşk mutribinin elinde kemençe şekline girdim. Bağrım rebap gibi çekiştirilmekten (bir türlü) kurtulmaz.

²¹⁰ Öztuna, **a.g.e.**, s. 381.

²¹¹ Aşk padişahı olanlar hükümdar kösü istemez; sessiz sâkin rebap sesi onlara hoş gelir.

kavramlarının bu denli güzel bir uyum ve başarılı bir hayal tablosu içinde kullanılması şairin ustalığını gözler önüne serecek niteliktedir.

Esbâb-ı tarab seyl-i mey-i nâb ile gitdi

Âvâzı bogıldı giderek çeng ü rebâbuñ²¹² g. 269/3

Yukarıdaki beyitlerde ima edilmekle birlikte rebabın sesi aşağıdaki beyitte açıkça inleyiş ve âha benzetilmiştir. Beyte göre bela meclisinde şairin inleyiş ve âhlarından çeng ve rebap sesine ihtiyaç duyulmamaktadır.

Bezm-i belâda nâle vü âhuñla Bâkıyâ

Müstagnîyüz terâne-i çeng ü rebâbdan²¹³ g. 365/5

6.4.3.8. Şeşhâne

Evliya Çelebi telli bir saz olan şeşhâneyi ud gibi burgu yerleri eğri ve sapı uddan uzunca bir saz olarak tarif eder. Gövdesine balık kursağı çekilmiştir ama perdeleri yoktur. Altı telli olduğundan şeşhâne ismi verilmiştir. Zor bir sazdır, ancak bütün makamlar icra edilebilir.²¹⁴

Bâkî zamaneden şikâyet ettiği ve dünyaya önem vermemeyi öğütlediği bir beytinde musikî terimleri kullanarak şeşhâne adlı saza da gönderme yapmıştır. Şaire göre cihan şeşhânesi akort edilmeye müsait olmadığı için dünya meclisine ilgiyle bakmamak gerekir. Madde âlemindeki her şeyin altı ciheti olmasından hareketle beyitte dünyayı kastetmek üzere “şeşhâne-i zamâne” tabiri kullanılmış;²¹⁵ “sâzkâr ve meclis” kelimelerinin kullanılmasıyla şeşhânenin musikî aleti anlamına da telmih yapılmıştır. Musikî âleti olarak düşünüldüğünde “şeşhânenin sâzkâr olmaması”

²¹² Eğlence vasıtaları saf şarabın seliyle gitdi. Çeng ve rababın sesi giderek boğuldu.

²¹³ Ey Bâkî! Bela meclisinde senin âh ve inleyişlerinle (ah ve inleyişlerin varken) çeng ve rebap nağmesine ihtiyacımız yoktur.

²¹⁴ **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 1, s. 304. Gelibolulu Âlî şeşhâneyi kopuzun küçüğü olan bir saz şeklinde tarif ederken Evliya Çelebi kopuzu şeşhânenin küçüğü olarak tarif eder. (Şeker, **a.g.e.**, s. 299; **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 1, s. 304.) Şu beyitten de şeşhânenin telli bir saz olduğu anlaşılmaktadır: *Mugannî el ur târ-ı şeşhâneye / Çek ol kâkül-i dil-keşi şâneye* mes. 1/71 **Şeyhî Mehmed Efendi**

²¹⁵ Şeşhâne şu beyitlerde de âlem, dünya yerine kullanılmıştır: *Yine mutribâ destüñe ‘ûdı al / Bu şeşhâneye yine âvâze sal sâkînâme* /75 **Şeyhülislâm Yahyâ; Be-heft-çâder-i şeşhâne-i çehâr-sütûn / Be-zer-nişân-‘âlem-i âftâb-i ‘âlem-tâb** k. 12/5 **Sâmî**

akortlu olmaması, düzgün çalmaması şeklinde anlaşılabilir. Şair beyitte cihan meclisinde icra edilen musikînin akortsuz, ahenksiz, kuru gürültüden ibaret olduğunu; baş ağrıtan ve zevk vermeyen bir meclis olduğu için buraya fazla itibar edilmemesi gerektiği mesajını vermektedir.

Şeşhâne-i zamâne degül çünkü sâz-kâr
*Bezm-i cihâna kılma nazar iltifât ile*²¹⁶ g. 418/4

6.4.3.9. Tanbûr

Sümerlerde kullanılan ilkel mızraplı saz “pantur”un tanburun atası olduğu belirtilmektedir. İran ve eski Arap musikîsinde revaç bulan tanbur Türkler tarafından geliştirilerek bugünkü şekline getirilmiştir. Mızraplı sazların en güzeli ve en zarifi olarak nitelendirilir. Tanburun mızrabı bağadan yapılıdır.²¹⁷ Sazlar hakkında ilginç benzetmelerde bulunan Gelibolulu Âlî tanburu mutlu bir levend olarak tanımlar. Ona göre tanbur zahidlerin bîgâne olduğu; âşıkların, sarhoş ve akli başında kimselerin ise yegânesi olan bir sazdır.²¹⁸

Yukarıda da belirtildiği gibi tanbur mızrapla çalınan bir sazdır. Sevgilinin bakışının âşığın üzerindeki can yakıcı etkisini ifade etmek üzere şair, neştere benzetilen kirpiğin mızrabıyla can damarının tanbur teli gibi feryat ettiğini söylemektedir. Beyitte âşığın can damarı saz teline benzetilmiştir. Ayrılık sebebiyle canın acıması ve bununla bağlantılı olarak âşığın feryatları tanbur telinin mızrapla çıkardığı nağmeler gibi düşünülmüştür.

Bezm-i hecrüñde müjeñ nişteri mızrabından
*Reg-i cân nâle kılur niteki târ-ı tanbûr*²¹⁹ g. 125/2

Bir başka beyitte yine tanburun mızrapla çalınmasına gönderme yapılmıştır. Beyitte mutribin mızrapla tanburu çalması, gece mecliste kan çıktığı esnasında orada

²¹⁶ Cihan şeşhanesi akorda müsait olmadığından, dünya meclisine dönüp bakma, rağbet etme.

²¹⁷ Öztuna, **a.g.e.**, s. 465-466.

²¹⁸ Şeker, **a.g.e.**, s. 298.

²¹⁹ Can damarı, senin ayrılığının meclisinde kirpiğinin neşterinin mızrabından tanbur teli gibi feryat etmektedir.

bulunması sebebiyle tanburu sorgulamak üzere kırbaçlaması şeklinde düşünülmüştür. “Tâziyâne”, mızrap ve kamçı yahut kırbaç anlamlarıyla tevriyeli olarak beyte başarılı bir şekilde yerleştirilmiştir.

Gice kan oldı meclisde bulındı bu diyü mutrıb

*Bir iki tâziyâneyle bu gün söyletdi tanbûrı*²²⁰ g. 484/4

6.4.3.10. Tel (evtâr, rûd)

Birçok sazda kullanılan ve sesi veren ince iptir. Saz telleri çeşitli madenlerden, kirişlerden ve hayvan bağırsağından yapılır.²²¹

BD’nda saz teli anlamında “veter”in çoğulu olan evtâr ve rûd kelimeleri kullanılmıştır. Sadrazam Ali Paşa için yazdığı kasidede yer alan bir beytinde Bâkî, onun döneminde kimsenin kimseyi üzecek veya ağlatacak bir şey yapmadığını, yalnızca işret meclisinde saz tellerinin çalgıcının elinden feryat ettiklerini belirtir. Yani Ali Paşa öylesine adaletle hükmetmektedir ki onun döneminde kimsenin kimseye bir hakkı geçmemekte ve kimse kimseden bir zarar görmemektedir. Eğer bir inleyiş ve feryat varsa bu, ancak çalgıcının saz tellerinden çıkardığı sesler olabilir:

Eylemez kimse bu gün kimse elinden nâle

*Bez̃m-i ‘işretde meger mutrıb elinden evtâr*²²² k. 18/39

Bir diğer beyitte şair, kendi vücudunu bir musiki icracısına benzeterek sadece sevgilinin eğlenmesi ve kendisine meyletmesi için canının ve gönlünün ağlayıp inlemesini, sinir ve damarlarının saz telleri gibi ses çıkarmasını istemektedir. Pey,

²²⁰ Tanbur gece kan oldu(ğu esnada) mecliste bulunduğu için mutrıb bugün onu birkaç mızrap (darbesi) ile söyletti.

²²¹ Öztuna, **a.g.e.**, s. 477. Ahmedoğlu Şükrüllah’ın belirttiğine göre koyun bağırsağından yapılan tel teller içinde en iyisidir. Bağırsaklar incelik ve kalınlıklarına göre ayrılır, bir gün su içinde bırakılır. Daha sonra burulur. Bağırsakların birbirine tutturulabilmesi için mumla burulması gerekir. Bu bakımdan muma “tellerin anası” denir. Burma işi bitince hepsi alınıp üstübeç suyuna batırılır. Bir kapta safran iyice eritilip bir bez parçasına bulaştırılarak tellerin üzerine sürülür. Kurumaya bırakılıp, daha sonra saza takılır. (Kâmiloglu, **a.g.e.**, s. 156.)

²²² Bugün kimse kimsenin elinden feryat etmez. Yalnızca işret meclisinde saz telleri çalgıcının elinden feryat etmektedir.

sinir anlamındadır.²²³ Damar ve sinirler saz telleri olarak düşünülürken gönül ve can iniltili bir ses çıkaran ney benzeri bir enstrüman yahut damar ve sinirlerin çıkardığı sesler ve çaldığı nağmeler üzerine şarkı okuyan bir icracıya benzetilmiş olmalıdır. Yani âşık canı, gönlü, damarları ve sinirleri dahil bütün vücuduyla sevgilinin kendisine meyletmesi için çabalamaktadır. Beyitten saz tellerinin kimi zaman hayvan sinirlerinden yapılabildiği anlaşılmaktadır. Nâle, âvâze, nağme ve evtâr kelimeleri arasında tenasüp vardır.

Dil ü cân nâleler kılsun reg ü pey virsün âvâze
*Tek olsun yâr mâ'il nagme-i evtâre eglensün*²²⁴ g. 353/2

Saz teli anlamında evtâr ve rûd kelimelerinin kullanıldığı bir beyitte ise ırmak olarak hayal edilen gözyaşları neşe meclisindeki çengin (bkz. Çeng) tellerine benzetilmiştir. Rûd aynı zamanda kemençe veya çeng olarak adlandırılan bir çeşit sazdır.²²⁵ Kelime bu anlamı itibarıyla arka planda çeng kavramıyla uyum sağlamak üzere bilinçli kullanılmıştır. Beyitte âşığın gözyaşlarının safa meclisi tablosu içinde resmedilmesi güzel bir tezat oluşturmaktadır.

Evtâr-ı çeng-i bezm-i safâdur sanur gören
*Künc-i belâda gözden akan iki rûdumuz*²²⁶ g. 193/2

Şair bir beytinde sevgiliye hitaben vücudunu çeng gibi iki büklüm ettiğini, gözyaşlarını ırmağa (rûd) döndürdüğünü; bedenini ateşe, canını öde çevirdiğini söyleyip serzenişte bulunmaktadır. Gözyaşları için “rûd” vasfının kullanılması, kelimenin aynı zamanda saz teli anlamından hareketle çengin telleri hâline geldiğini ifade etmek içindir. Beytin ikinci mısraında beden ateşe, can da “ûd”a benzetilmiştir. “ûd” öd anlamında kullanılmakla birlikte saz anlamındaki uda da iyham yoluyla gönderme yapılmıştır. Beyitte ödün ateşe atılması kadar ud yapımında sazın

²²³ Hayâtî Ahmed Efendi, *Şerh-i Tuhfe-i Vehbî (Tuhfe Şerhi)*, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1266, s. 391, 380.

²²⁴ Gönül ve can ağlayıp inlesin, damarlar ve sinirler ses versin. Yeter ki sevgili tellerin nağmesine meyletsin, eglensin.

²²⁵ “Bir nevi sazdır. Bunu bazılar kemânçe bazılar çeng ile tefsir eylediler. Bağırsak manasınadır. Yay kırışi ve saz kırışi bağırsaktan olmakla onlara da rûd denir. Mutlak saz teline de derler.” (Mütercim Âsım Efendi, *a.g.e.*, s. 633.)

²²⁶ Belâ köşesinde akan iki ırmağımızı gören neşe meclisindeki çengin telleri zanneder.

teknesinin dış yüzeyindeki dilimlere ısıtılarak eğimli bir şekil verilmesine telmih vardır.²²⁷

Kaddümi çeng eşkümi rûd eyledüñ
*Cismüm âteş cânımı ‘ûd eyledüñ*²²⁸ g. 263/1

6.4.3.11.Ud

Teknesi büyük mızraplı bir çalgıdır. Ahmedoğlu Şükrullah şâhçûb adlı bir ağaçtan yapılan udun iyi olduğunu söyler. Bu ağaç bulunmadığı takdirde servi ağacından yapılmalıdır yahut sertlik, ağırlık ve hafiflikte bu ağaçlar gibi olan bir ağaçtan yapılabilir. Ud otuz altı parmak yahut üç karış uzunluğunda olmalıdır. Yaygın olarak altı telli olan günümüz udlarından farklı olarak udun beş teli vardır.²²⁹

Bâkî'nin bir beytinde öd ağacı anlamındaki “‘ûd” saz anlamına da iyham yoluyla gönderme yapılacak şekilde kullanılmıştır. (Beytin yorumu için bkz. Tel mad.)

Kaddümi çeng eşkümi rûd eyledüñ
*Cismüm âteş cânımı ‘ûd eyledüñ*²³⁰ g. 263/1

Bir başka beyitte ud âşîğın feryatlarına eşlik eden bir saz gibi düşünülmüştür. Udun âşîğın inleyiş ve feryatlarına eşlik etmesi, eller sözüne uymasıyla mümkün olmaktadır. Udun eller sözüne uyması, hanendelerin sözlerine uygun perdeden eşlik etmesi anlamında olmalıdır. Eğer hanendelerin şarkılarına uygun nağmeleri çalmasa âşîğın inleyişlerine eşlik etmek udun haddi değildir. Bununla birlikte bu ifadeyi ellerin udun sözüne uyması olarak anlamak da mümkündür. Yani hanendeler udun sözlerine uyup şarkı okumasalar âşîğın inleyişlerine eşlik etmek kimsenin haddi değildir. Diğer yandan “iller” kelimesi vücudun bir uzvu olan eller şeklinde

²²⁷ Hüseyin Aktel, “Ud Yapımı”, (Çevrimiçi) <http://www.aktelud.com/udyapimi.htm>, 1 Mart 2011.

²²⁸ Vücudumu (iki büklüm edip) çenge, gözyaşlarımı ırmağa / tele döndürdün. Bedenimi ateşe, canımı öde / uda çevirdin.

²²⁹ Kamiloğlu, a.g.e., s. 138, 139.

²³⁰ Vücudumu (iki büklüm edip) çenge, gözyaşlarımı ırmağa / tele döndürdün. Bedenimi ateşe, canımı öde / uda çevirdin.

anlaşılmaya da müsaittir. Bu durumda udun eller sözüne uyması, tellerine ellerin dokundurularak notaların çıkarılmasından kinayedir. İhvân-ı Safâ ve Fârâbî'nin ifadelerine göre ud, insan gırtlğından sonra en mükemmel ve meşhur müzik aletidir. Ses ve nağme bakımından bu üstünlüğü nedeniyle onun icra esnasında âşğın inleyişlerine eşlik edebilecek bir saz olduğunun ifade edildiğı de düşünölebilir. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Mutrib)

Nagme-i nâleme dem-sâz geçinmezdi benüm
*Mutribâ 'ûduñ eger uymasa iller sözine*²³¹ g. 463/3

6.4.4. Musikî Makamları

Makam, bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağılı olarak bir araya gelmiş seslerin umumi heyetidir.²³² BD'nda kimi beyitlerde çeşitli makam isimlerine doğrudan veya iyham yoluyla göndermeler yapılmıştır.

Aşağıdaki beyitte güzel sesli kuşun ötüşüyle gül bahçesinin yüce ve gönöl açıcı bir makam gördüğü ifade edilmiştir. Beyitte kuşun veya bülbölün ezgili ve melodik sesi için kullanılan "gül-bâng", -"göklere irdi" ifadesinin de desteklediğı gibi- aynı zamanda "yüksek ses"²³³ anlamıyla bülbölün sesinin yüksekliğine de işaret etmektedir. Beyitte "makâm-ı dil-güşâ"²³⁴ genel manada dinleyenlerde iç açıcı, yürek ferahlatıcı bir his uyandıran güzel bir makam anlamında kullanılmıştır.

Göklere irdi yine gül-bâng-i mürğ-i hoş-nevâ
*Sahn-ı gülşen gördi bir a'lâ makâm-ı dil-güşâ*²³⁵ g. 8/3

6.4.4.1. Dilkeş

²³¹ Ey mutrib! Eğer senin udun eller sözüne uymasaydı / eller udun sözüne (nağmelerine) uymasaydı, benim inleyişlerimin nağmesine eşlik etmek kimsenin haddi değildi.

²³² Öztuna, **a.g.e.**, s. 228.

²³³ Sûdî "gül" kelimesinin bazı durumlarda büyük manasına geldiğini, nitekim gülbâng kelimesinin ulu âvâz, yani yüksek ses anlamında olduğunu belirtir. (Özer, **a.g.e.**, s. 72.) Mütercim Âsım'a göre bülböl sesine de gülbâng denir. (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 296.)

²³⁴ Dilgüşâ aynı zamanda Bâkî'den sonraki yıllarda tertip edilmiş bir makam ismidir. Dilgüşânın Ârif Mehmed Ağa (1794? – 1843) tarafından ortaya konulduğu belirtilmektedir. (Öztuna, **a.g.e.**, s. 96.)

²³⁵ Güzel sesli kuşun (bülbölün) nağmesi yine göklere erişti; (böylece) gül bahçesi avlusu gönöl açıcı yüksek bir makam görmüş oldu.

Dilkeş-hâverân denilen bir mürekkep makamdır. 13. yüzyıl veya daha öncesine kadar götürülebilecek olan makam Hüseyinî ve Irak terkiibindedir.²³⁶ Aşağıdaki beyitte öncelikle kelime anlamı kastedilmekle birlikte makama da çağrışım yapacak biçimde musikî kavramlarıyla bir arada kullanılmıştır. Bülbülün sevgilinin endamının yadıyla rast makamından gönül çelen (dil-keş) bir nağmeye başlamasını temenni eden beyitte “râst”, kelime anlamı itibarıyla düşünüldüğünde, sevgilinin düzgün ve mütenasip boyuna dikkat çekmek üzere özellikle seçilmiş görünmektedir.

Nâle kıl sun kâmetüñ yâdına mürğ-i hôş-nevâ
*Râstdan bir nagme-i dil-keş ser-âgâz eylesün*²³⁷ g. 388/2

6.4.4.2. Hüseyinî

Hüseyinî Türk musikîsinde bir perde ve makam adıdır. Hüseyinî perdesi Türk mûsikîsi ses sistemi içinde tiz sekizlinin dokuzuncu perdesi olan sesin adı olmakla birlikte hüseyinî makamı dizisi, yerinde hüseyinî beşlisine hüseyinî perdesinde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.²³⁸ Kantemiroğlu hüseyinî makamının bütün makamlardan daha azametli ve heybetli bir makam olduğunu belirtir.²³⁹

Aşağıdaki beyitte sevgilinin güzel yüzü, âşığın ağlayıp feryat etmesine sebep olduğundan gönül feryadının perdelerinin hüseyinîye çıktığı ifade edilmektedir. Sevgilinin güzelliğinin eşsizliği ve buna bağlı olarak çektiği acının yoğunluğuna işaret etmek üzere gönlünün inleyiş ve feryatlarının ne denli güçlü olduğunu izah etmeye çalışan şair inleyişlerinin perdesinin hüseyinîye çıktığını söylemektedir. Musikî kaynaklarında hüseyinî makamı ses dizisi “çıkıcı” olarak tarif edilir ve

²³⁶ Öztuna, a.g.e., s. 95.

²³⁷ Güzel sesli bülbül rast makamından gönlü çelen bir nağmeye başlasın da senin endamını yad etmek için feryat etsin.

²³⁸ İsmail Hakkı Özkan, “Hüseyinî”, *DİA*, c. 19, İstanbul 1999, s. 21.

²³⁹ Kantemiroğlu, *Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, c. 1, haz. Yalçın Tura, İstanbul, YKY, 2001, s. 63.

makamın seyrine güçlü hüseyinî perdesi civarından başlandığı belirtilir.²⁴⁰ Bu bakımdan Bâkî'nin beytinde olduğu gibi eski şiirde “hüseyinî” ve “çıkmaq” kavramları birlikte kullanılır.²⁴¹ İnceleyişlerin hüseyinîye çıkması ses ve yoğunluk bakımından artış göstermesidir. Beyitte hüseyinî ile uyum sağlaması bakımından sevgilinin yüz güzelliğini ifade etmek üzere “hasen” kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir.

Perde-i nâleleri çıksa hüseyinîye n'ola

*Dili zâr itmege ol vech-i hasendür bâ'is*²⁴² g. 28/4

6.4.4.3. Nevruz

Türk Musikîsi'nde yedi asırdan fazla bir geçmişi olan en eski makamlardan biridir.²⁴³ Aşağıdaki beyitte bülbülün nevrûzda sanatkârane bir beste yapıldığı ifade edilmiştir. Burada şair “nevrûz” kelimesini, “Bülbül ilkbaharda sanatkârane bir beste yapmıştır.” yahut “Bülbül nevrûz makamında sanatkârane bir beste yapmıştır.” şeklinde iki türlü anlaşılabilir biçimde beyte yerleştirmiştir. Beste yapmak anlamında “nakş bağlamak” ibaresi kullanılmıştır. Beytin birinci mısrasında ise baharda tabiatla ortaya çıkan güzellikleri kastetmek üzere, kader nakkaşının ilkbahar levhasına bir resim çizdiği belirtilir. Resim çizmek anlamında “nakş yazmak” tabiri kullanılmıştır. Görüldüğü üzere birinci mısradaki nakş resim, ikinci mısradaki nakş ise beste anlamında kullanılmıştır. Burada bülbülün ötüşü arka planda biraz da ilkbaharda ilahî kalem tarafından çizilen eşsiz resimlere bağlanmış ve bülbülün bu güzellikler karşısında, muhtemelen onları övmek üzere şakıdığı ima edilmeye çalışılmış görünmektedir. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Nakş ve Nakş Bağlamak)

Yazdı nakkâş-ı kazâ levh-i bahâristâne nakş

²⁴⁰ Öztuna, **a.g.e.**, s. 157; Özkan, **a.g.m.**, s. 22. Kantemiroğlu da hüseyinî makamını “âgâze-i makâmîyyesi bülend” şeklinde tarif ederek yüksek başladığını ifade eder. (Kantemiroğlu, **a.g.e.**, s. 65.)

²⁴¹ *Bûselik hoşça makâm idi velâkin `uşşâk / Gâhice râst gelür soñra hüseyinîye çıkar* kıt. 26/2 **Mostarlı Ziyâî**; *Çeng ile gâh ceng idüp bakdum / `Üd ile geh hüseyinîye çıkdum* b. 2081 **Vücûdî**, **Hayâl ü Yâr**; *Neşât-ı vasf ile tab'um çıkup hüseyinîye / Elümde nây-ı kalem çünkü nagme-pîrâdur* k. 24/32 **Lebîb**

²⁴² O güzel yüz, gönül ağlatmaya sebep olduğundan (gönülün) feryatlarının perdesi hüseyinî makamına çıksa buna şaşılır mı?

²⁴³ Öztuna, **a.g.e.**, s. 296.

Bagladı nev-rûzda bülbül bir üstâdâne nakş²⁴⁴ g. 213/1

Bir başka beyitte ise yine ilkbaharı tasvir etmek üzere çimenin nevrüz makamında besteler yaptığı ifade edilmiş ve bülbülün de onları güzel bir tarzda terennüm etmesi temenni edilmiştir. Genel olarak müzik yerine kullanılan “hevâ” beyitte makam şeklinde anlaşılabilir.²⁴⁵ Çimenin “nakş bağlaması” baharda her dem rengârenk çiçekler ve yeni güzelliklerle görünmesi, nakış gibi güzelliklere bürünmesidir. Bu manzaraya kuşların, diğer canlıların ve hatta havaların mutedil oluşuyla dışarıya dökülen insanların sesleri de eklendiğinde bu hareketliliğin bir anlamda musikîye benzetildiği düşünülebilir. Bülbül de güzel ötüşüyle çimenin bestelediği bu musikiyi güzel bir şekilde icra etme vazifesini üstlenmiştir. Bir başka tabirle bu güzel manzaralar karşısında onları anlatan ve öven şarkılar söylemektedir.

Nakşlar bagladı nev-rûz hevâsında çemen

Eylesün hûb edâlarla terennüm bülbül²⁴⁶ g. 296/2

Diğer yandan yukarıdaki beyitte nevrüz makam ismi değil de ilkbahar olarak düşünüldüğünde, çimenin ilkbahar mevsiminde nakış gibi türlü türlü şekillere büründüğü, resimler çizdiği anlamı da çıkabilir. Bu tabloda bülbülün de bu eşsiz güzellikler karşısında güzel bir tarzda musikî terennüm etmesi beklenmektedir. Yani bahar gelmiş, tabiat eşsiz güzelliklere bürünmüş ve bülbülün de artık şakıma vakti gelmiştir. Böylece birçok beyitte görülen veya ima edilen tabiattaki değişim ve bülbülün şakıması arasındaki etkileşimin (tabiattaki değişim karşısında bülbülün şakıması hâlinin) bu beyitte de sürdürüldüğü göze çarpar.

Bir diğer beyitte yine nevrûz kelimesi hem ilkbahar hem de makam ismi olarak anlaşılabilir. Buna göre şairin gönlü, perişan ve âşık bülbülün ötüşleri gibi sevgilinin güzelliğini tasvir etmek üzere nevrüzde veya nevrüz makamında terennüme başlamıştır. Kelime anlamı itibarıyla yeniden başlamak anlamına gelen “ser-âgâz” genellikle bir makamdan söylemeye ve terennüme

²⁴⁴ Kader nakkaşı ilkbahar levhasına resim çizdi. Bülbül nevrüz makamında / ilkbaharda sanatkârca bir beste yaptı.

²⁴⁵ Hevâ kelimesinin benzeri şekildeki kullanımına bir örnek beyit: *Şuhûdî kıldı hevâ-yı hicâz ey mutrib / Sema’-ı ‘ûduñla nagme-i rebâbuñdan g. 151/7 Şuhûdî*

²⁴⁶ Çimen nevrüz makamında besteler yaptı. (Şimdi) bülbül güzel bir tarzda (onları) terennüm etsin.

başlamak yerine kullanılır.²⁴⁷ Bülbül nasıl ilkbaharda baharın güzelliklerine ve bilhassa güle övgü ve hayranlık mahiyetinde ötüyorsa gönül de nevrûz makamında sevgilinin güzelliğini vasfetmek üzere terennüm etmeye başlamıştır.

Vasf-ı hüsninde ser-âgâz itdi dil nev-rûzda
*Bülbül-i şûrîdeniñ itdükleri gulgul gibi*²⁴⁸ g. 532/4

6.4.4.4. Nevrûz-ı Acem

Türk Mûsikîsi'nde takriben beş buçuk asırlık bir makamdır. II. Murad zamanına ait bir isim olması kuvvetle muhtemeldir.²⁴⁹ BD'nda bir beyitte bu makamdan söz edilmiştir. Beyit Azerbaycan'ın fethi üzerine yazılmış bir gazelde yer alır. Şair, zafer coşkusuyla bülbülün ötüşünü, Azerbaycan'ın fethiyle ilgili bir şarkı söylemesi şeklinde yorumlayarak güzel bir hayal tablosu ortaya koymuştur. Beyte göre çılgın bülbül Azerbaycan'ın fethi hakkında bir güfteyi nevrûz-ı Acem makamında bestelemiş yahut bu makamdan seslendirmeye başlamıştır. Nevrûz-ı Acem makamıyla bir yandan bahar mevsimine, diğer yandan Azerbaycan'ın Acemlerden alınışına başarıyla gönderme yapılmıştır. "Savt peydâ etmek", savt kelimesinin şarkı, beste anlamından hareketle bir şarkı bestelemek ve bestelenen güfteyi seslendirmek anlamında düşünülebilir.

Ser-âgâz itdi nev-rûz-ı 'Acemden bülbül-i şeydâ
*Kılup bir savt peydâ feth-i Âzerbâyecân üzre*²⁵⁰ g. 419/6

6.4.4.5. Nigâr

Nigâr Türk Musikîsi'nde bir mürekkep makam adıdır. Fatih devrinde (1551-81) yapıldığı anlaşılmaktadır. Büzürg ve Sûz-i Dilârâ makamlarının aynı gibidir.²⁵¹

²⁴⁷ *Nâle kılun kâmetiün yâdına mürğ-i hôş-nevâ / Râstdan bir nagme-i dil-keş ser-âgâz eylesün* g. 388/2 **Bâkî**; *Ser-âgâz it makâm-ı âşinâdan / Muhayyer eyle _uşşâkı nevâdan* b. 3330 **Ca'fer Çelebi, Hevesnâme**

²⁴⁸ Gönül perişan bülbülün ettiği gulguller gibi ilkbaharda / nevrûz makamında onun (o sevgilinin) güzelliğini tasvir etmek üzere terennüme başladı.

²⁴⁹ Öztuna, **a.g.e.**, s. 297.

²⁵⁰ Çılgın bülbül Azerbaycan'ın fethi üzerine bir güfteyi / bir beste yaparak nevrûz-ı Acem makamından seslendirmeye başladı.

M. Ekrem Karadeniz nigâr makamının hüseyinî ve rast makamlarının birleşmesinden meydana geldiğini söyler.²⁵²

Bahar tasviri çizilen aşağıdaki beyitte şair nigâr ve nakş kelimelerini çağrışım yoluyla musikîye gönderme yapacak şekilde kullanmıştır. Baharda çimenlikte kuş sesleri ve cıvıltılarının âlemi kapladığı belirtilirken, nakş-ı nigâr olmayınca bunun bir önemi olmadığı ifade edilir. “Nigâr” sevgili, “nakş” ise nakış ve güzellik anlamında alındığında nakş-ı nigâr, sevgiliyi ve sevgilinin güzel yüzünü karşılar. Sevgili, işret ve musikî meclislerinin en önemli tamamlayıcı kişisi olduğundan, o olmayınca bağ ve bahçede musikî ve eğlencenin bir önemi olmadığı açıktır. Diğer yandan “nakş-ı nigâr” genel olarak musikî manasına da düşünülebilir. Şair muhtemelen bir musikî yasağına gönderme yaparak bülbül sesleri haricinde bir meclisin olmazsa olmazlarından olan musikînin bulunmayışından yakınıyor olmalıdır. Bununla birlikte beyitte çizilen musikî meclisi tablosuyla “nigâr”ın makam ismi oluşuna da gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla şair bir taraftan kuş cıvıltılarının nigâr makamında olmadığını söyleyerek serzenişte bulunur gibidir. Burada nigâr makamıyla mecazi anlamda sevgiliyi anlatan ve onun güzelliğini öven eserlerin kastedildiği düşünülebilir.²⁵³ Nakş, tek başına musikî ve bir güfthenin makamla söylenmesi olarak alındığında ise nakş-ı nigâr ile sevgilinin sesi, yorumu ve seslendirişinin²⁵⁴ kastedildiğini düşünmek de mümkündür. Yani bahçede kuşların sesi veya hânendelerin söyleyişleri âlemi tutmuştur; ancak sevgili güzel ve hoş edasıyla terennüm etmedikten sonra hiçbir anlamı yoktur. Ancak burada şair öncelikle sevgilinin kendisini kastetmekte ve kelimelerle oyun yaparak musikîye de gönderme yapmaktadır.

Savt-ı mürgân-ı çemen ‘âlemi tutdı gerçi

*Mutribâ n’eyleyelüm nakş-ı nigâr olmayıcak*²⁵⁵ g. 240/2

²⁵¹ Öztuna, a.g.e., s. 300.

²⁵² Karadeniz, a.g.e., s. 135.

²⁵³ Hamdullah Hamdî’nin şu beytinde de âşıkların nigârî nevâ ile, yani sevgili makamında veya sevgilinin söz konusu olduğu eserlerle övülmesinden söz ediliyor olmalıdır: ‘Uşşâkı Hamdî ögse nigârî nevâ ile / Zibâ terennüm itmege nâziük edâ bilür g. 65/5

²⁵⁴ Sun’î’nin şu beytinde de “nakş” bir güfteyi seslendirme, icra etme ve yorumlama şeklinde kullanılmıştır: *Bir savtı hoş nigâra gönül şimdi kuldur / Güyendedür ki nakşı güzel pür-usûldür g. 36/1 Sun’î*

²⁵⁵ Ey mutrib! Gerçi bahçedeki kuşlarının sesi / şarkısı dünyayı tuttu, (ancak) sevgilinin güzel yüzü olmayınca ne önemi var!

6.4.4.6. Râst

Râst, Türk Musikîsi'nin en eski makamlarından biridir. Kelime anlamı itibarıyla beyitlerde genellikle sevgilinin düzgün ve mütenasip boyu ile ilişkili olarak zikredilir. Buna bağlı olarak Bâkî'nin beytinde de güzel sesli bülbülün sevgilinin boyunu yad etmek amacıyla feryat ederek rast makamından gönül çekici bir nağmeye başlaması temenni edilmektedir. Gönül çeken anlamındaki “dilkeş” de aynı zamanda eski bir makam ismi olması bakımından dikkate değerdir.

Nâle kıl sun kâmetüñ yâdına mürg-i hoş-nevâ
*Râstdan bir nagme-i dil-keş ser-âgâz eylesün*²⁵⁶ g. 388/2

6.4.4.7. Sünbüle

Türk Musikîsi'nde bir mürekkep makamıdır. Muhayyer-sünbüle makamının 19. yüzyıldan önce kullanılan ismidir. Sünbüle 15. yüzyılda veya daha önce yapılmıştır.²⁵⁷ Bâkî sünbüle makamını saç ile ilişkili biçimde zikrederek sevgilinin saçını tasvir etmek üzere yazdığı şiirini üstadın sünbüle makamında bestelediğini söylemiştir. “Bağlamak” beste yapmak anlamında kullanılmıştır.

Baglar sünbülede ey meh-rû
*Vasf-ı zülfündeki şi'rüm üstâd*²⁵⁸ g. 41/2

6.4.4.8. Şehnâz

Türk Musikîsi'nde eski bir mürekkep makamıdır. Kelime anlamı çok nazlanan, naz şahı demek olan şehnâz sevgilinin nazlı oluşunu ifade etmek üzere söz konusu edilmiştir. Beyte göre Bâkî, şiirini nazenin sevgilisinin nazını vasfetmek üzere yazdığını ifade etmekte, bu şiiri mutribin şehnaz makamından başlayarak

²⁵⁶ Güzel sesli bülbül rast makamından gönül çelen bir nağmeye başlasın da senin endamını yad etmek için feryat etsin.

²⁵⁷ Öztuna, **a.g.e.**, s. 437.

²⁵⁸ Ey ay yüzlü (sevgili)! Senin saçını tasvir etmek üzere yazdığım şiirimi üstad sünbüle makamında besteler.

söylemeye yahut çalmaya başlamasını istemektedir. Şehnâz makamı hicazkârın daha yumuşağı ve nazlısı, masal edasına müsait bir makam olarak nitelendirilir.²⁵⁹ Naz şâhı sevgilinin nazını anlatan mısralar, ancak o manaya uygun bir makam olan şehnazla seslendirilmeye uygundur. Diğer yandan “nâz” kavramı da musikîyle ilgili olması bakımından dikkat çekicidir.²⁶⁰

Vasf-ı nâz-ı nâzenîniümdür bu şi'rüm Bâkıyâ
*Mutrib-ı meclis ser-âgâz eylesün şehnâzdan*²⁶¹ g. 364/5

6.4.4.9. Uşşâk

Kelime anlamı itibarıyla âşıklar demek olan “uşşâk” Türk Musikîsi’nin 5 numaralı basit makamıdır.²⁶² Bâkî aşağıdaki beytinde uşşâk makamına gönderme yapmıştır. Uşşâk, râst, hicâz, âheng gibi makam ve terimleri bir arada kullanarak iyham yapma gayreti içinde olan şair, bir taraftan harem, hicaz, râh, reh, uşşâk, muhabbet, vasl gibi kelimelerle ayrı bir çağrışım zinciri oluşturmaya çalışmıştır. Vuslat haremine ermek için muhabbet yolundan geçmek gerektiğini hatırlatarak âşıkların gittiği yoldan Hicaz’a doğru yola koyulmayı istemektedir. Hicaz ile bir yandan Ka’be’ye bir yandan hicaz makamına ve uşşâk kelimesiyle de yine makam ismine gönderme yapılmıştır. Reh-i râst ibaresindeki râst da yine makam ismi olması bakımından özellikle olarak kullanılmıştır.

Harem-i vasla reh-i râst mahabbet yoludur
*Râh-ı ‘uşşâkdan âheng-i hicâz eyleyelüm*²⁶³ g. 317/6

6.4.4.10. Taksîm

²⁵⁹ Öztuna, **a.g.e.**, s. 451.

²⁶⁰ Mütercim Âsım “nâz-ı nevrûz”un musikîde bir makam adı olduğunu belirtir. (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 545.)

²⁶¹ Ey Bâkî! Bu şiirim nazenin (sevgilimin) nazının vafında yazılmıştır. (Bu bakımdan) meclisin mutribi (onu) şehnaz makamından (söylemeye / çalmaya) başlasın.

²⁶² Öztuna, **a.g.e.**, s. 538.

²⁶³ Vuslat haremine giden doğru yol muhabbet yolu olduğundan, âşıkların gittiği yoldan (giderek) Hicaz yoluna koyulalım.

Türk Musikîsi'nde saz veya sözle yapılan ve usulsüz olan irticalî soloya taksim denir. Hânendenin yaptığı taksîme daha çok halk dilinde gazel denir.²⁶⁴ Bâkî'nin beytinde bir gazel taksiminden söz edilir. Buna göre bülbül gül bahçesinde nevrûz makamından başlayarak gül padişahının meclisinde güzel bir gazel taksim etmiştir. Güzel sesli kuş anlamına gelen “mürg-i hoş-nevâ”, güzel sesin sembolü olan bir kuş olması sebebiyle bülbül olarak düşünülebilir.²⁶⁵ Meclislerde makamlı bir şekilde gazel okunmasına gönderme yapılan beyitte ilkbahar anlamına gelen “nevrûz” aynı zamanda musikîde bir makam ismi olması bakımından özellikle kullanılmıştır. Gül padişahının meclisinde okunan gazel ilkbaharla ilgili bir gazel olarak düşünülebileceği gibi nevrûz makamında okunan bir gazel olarak da düşünülebilir. Gazel taksîm etmek, solo bir şekilde gazel okumaktır.

*Başladı gülşende mürg-i hoş-nevâ nev-rûzdan
Şâh-ı gül bezminde taksîm itdi bir garrâ gazel²⁶⁶ g. 310/2*

6.5. Tezhip

6.5.1. Altın Ezme

Altın varakların ezilerek mürekkep hâline getirilmesi işlemidir. Düz bir porselen kaba bal ve arap zıncı konulup el ile sıvadıktan sonra altın varaklar birer birer alınarak kabın içinde parmakla iyice eze eze halledilmelidir. Ezerken kurursa sıcak su buharına tutulup nemlendirilerek ezmeye devam edilir. İyice hallolunduktan sonra bir miktar temiz su konup bir saat kadar durulmaya bırakılır. Sonra suyu üzerinden süngerle alınıp çanak dış tarafından ateşe tutularak karışımın kuruması sağlanır. Gerekğinde soğuk suyla ezilmiş tutkal katıp bir miktar suyla karıştırdıktan sonra kullanılır.²⁶⁷

²⁶⁴ Öztuna, a.g.e., s. 463.

²⁶⁵ “Hoş-nevâ”nın bülbülün sıfatı olduğunu ifade eden şu beyit burada zikredilmelidir: ‘İşk-ı ‘uşşâk içre çünkü her günüüm nev-rûzdur / Bülbülem gülşende dâyim hoş-nevâ dirler baña g. 28/4
Karamanlı Aynî

²⁶⁶ Güzel sesli bülbül gül bahçesinde nevrûzdan başlayarak gül padişahının meclisinde nefis bir gazel taksim etti.

²⁶⁷ Yazır, a.g.e., s. 155-156.

Çimen rahmet âyetleri yazısına benzetilerek sabah rüzgârının yer yer ona ezilmiş altınla duraklar koyduğu belirtilir. “Altun hall” ezilmiş altın demektir. “Nişân” burada âyetleri birbirinden ayırmak için konulan durak veya vakfe adı verilen işaretler olmalıdır. Bunlar kimi zaman altın suyuyla yapılır. Çimen üzerindeki renk renk çiçekler, âyetler arasına ezilmiş altınla konmuş durak işaretlerine benzetilmiş görünmektedir.

Şöyle beñzer kim hat-ı âyât-ı rahmetdür çemen

*Bâd-ı subh itmişdür altun hall ile yir yir nişân*²⁶⁸ k. 22/14

6.5.2. Cedvel

Cedvel, yazma kitaplarda sayfanın yazılı kısmını çerçeve içine alan altınla çizgilere denir. Cedveller yalnızca bir çizgiden ibaret olabildiği gibi biri kalın diğeri ince iki çizgiden de oluşabilir. Süslü olması istenen kitaplarda çift çizgi çekilir ve çizgilerin arası yaldızlanırdı. Cedvellerde la‘l ve sair renkler de kullanılırdı.²⁶⁹

Şihâb, yani kayan yıldız, her gece önünde Zühre mumu yanarken sabaha kadar altın cedvel çekmektedir. Kanunî’nin divanı için yazdığı gazelinde Bâkî, şihâbın o divana altın cedvel çektiğini söylemiştir:

Yanar şem‘-i Nâhid önünde şihâbuñ

*Çeker her gice subha dek cedvel-i zer*²⁷⁰ k. 3/25

Bir beyitte gökyüzü zerefşanlı bir levha, güneş ışınları ise ona çekilen altın bir cedvel olarak hayal edilmiştir. Dua kısmına geçişte yer alan beyitte sabah vakti gökyüzünün zerefşanlı levhasına güneş ışıklarından altın cedvel çekildiği müddetçe padişaha iyi dileklerde bulunulmuştur.

Nitekim levh-i zer-efşânına çarhuñ çekile

*Subh-dem şa‘şa‘a-i mihreden altun cedvel*²⁷¹ kıt. 1/9

²⁶⁸ Çimen rahmet âyetleri yazısına benzediğinden sabah rüzgârı ezilmiş altınla ona yer yer duraklar koymuştur.

²⁶⁹ Pakalın, **a.g.e.**, c. 1, s. 268.

²⁷⁰ Kayan yıldız, önünde her gece Zühre mumu yanarken, sabaha dek altın cedvel çeker.

Aşağıdaki beyitte ise âşığın göğsü üzerindeki kanlı elifler dert ve gam sayfasına kırmızı renkle çekilen cedvele benzetilmiştir:

Sînem üzre görinen kanlu elifler sanmañ
*Safha-i derd ü gama sürh ile cedvel çekdüm*²⁷² g. 327/2

6.5.3. Hatâyî ve Rûmî

Hatâyî ve rûmî tezhip ve tezyinat sanatlarının en yaygın motiflerindendir. Hatâyî stilize edilmiş çiçek ve yaprakların birbiriyle girift şekillerde oluşturduğu desenler olmakla birlikte rûmî, çeşitli hayvan uzuvlarından bilhassa kuşun kanat, bacak, gaga ve bedeninin stilize edilmiş hâliyle yapılan süslemedir.²⁷³

Gül ve gonca rûmî ve hatâyî desenlere, süsen çiçeği ise hançere benzetilmiştir. Beyitte bahar tablosu tezhip motifleriyle sunulmuştur. Rûmî, hatâyî dışında hançer de tezhip tabirlerindendir. Hançer, saz yolu üslûbuyla hazırlanan kompozisyonlarda ince, sivri ve iri yapraklardan oluşan bir bezemedir.²⁷⁴

Gül ü gonca yine rumî hatâyî resm idüp sûsen
*Ser-â-pâ çekdi hançer berg-i levh-i gülsitân üzre*²⁷⁵ g. 419/4

6.5.4. Serlevha

El yazması kitapların ilk sayfalarına yapılan tezhipli başlığa verilen isimdir. Bir levhanın veya kitabın başına yazılan yazı ve yapılan resme de bu ad verilir.²⁷⁶ Serlevhalarda bol altın kullanıldığı malumdur. Sultanın lütfu, Bâkî'nin müşküllerini, sıkıntılarını varak altınlar gibi ezmiş ve çözmüştür. Anlaşıldığı kadarıyla padişah

²⁷¹ Sabah vakti gökyüzünün zerefşanlı levhasına güneş ışıklarından altın cedvel çekildikçe...

²⁷² Göğsümün üzerinde görünenleri kanlı elifler zannetmeyin. Dert ve gam sayfasına kırmızı cedvel çektim.

²⁷³ Özönder, **a.g.e.**, s. 64, 166.

²⁷⁴ **a.g.e.**, s. 173.

²⁷⁵ Gül ve gonca yine rûmî ve hatâyî desenler çizip sûsen gül bahçesi levhası üzerine baştan sona hançer çekti.

²⁷⁶ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 187.

şaire altın ihsanında bulunmuştur. Bâkî'nin yapması gereken ise şiirlerinin serlevhasını bu altınlarla süslemek, tezhiplenektir. Yani sultana övgü dolu şiirler yazıp teşekkür etmektir. Bilindiği üzere “tezhib” kelimesi Arapça “altın” anlamına gelen “zeheb”ten türemiştir. Tezhipte altın çokça kullanıldığı için bu ismin verildiği söylenir.

Bâkıyâ ser-levha-i eş'ârı tezhîb eyle kim
*Müşkilüñ lutf-ı şehenşâh itdi altun gibi hal*²⁷⁷ g. 310/7

6.5.5. Şemse

Arapça güneş anlamındaki “şems” kelimesinden türeyen şemse güneş huzmesini andıran süsleme motifidir. Çok sevilip beğenilen bir motif olduğu için tezhip ve cilt başta olmak üzere hemen her alanda süsleme unsuru olarak yer alır.²⁷⁸

Aşağıdaki beyitte zaman üstadının ay şemsesinin yuvarlağını gökyüzüne çizmek için eline altın bir pergel aldığı belirtilmiştir. Altın pergelle kastedilen hilâldir. Hilâl zamanın ilerleyişiyle yavaş yavaş dolunay hâline gelip yuvarlağı tamamlayacağından daire çizen bir pergel gibi düşünülmüştür. Ay, yuvarlak şekliyle bilhassa kubbelerde sıkça rastalanan şemse motifine ve arka planda gökyüzü de kubbeye benzetilmiştir.

Çizmege dâ'ire-i şemse-i mâhı felege
*Aldı üstâd-ı zamân destine zerrîn pergâr*²⁷⁹ k. 25/11

6.5.6. Zerefşân

Zerefşân, serpme altınla yapılan süslemedir. Altın tozu tutkallı su ile karıştırılarak âharlı kâğıda fırça ile sıçratılarak serpilir. Kuruduktan sonra altın

²⁷⁷ Ey Bâkî! Padişahın lütfu sıkıntılarını altın gibi hallettiğinden (ezdiğinden) şiirlerinin serlevhasını altınla süsle.

²⁷⁸ Özönder, **a.g.e.**, s. 184-185.

²⁷⁹ Zaman üstadı ay şemsesinin yuvarlağını gökyüzüne çizmek için eline altın bir pergel aldı.

mühresiyle mührelenerek parlatılır.²⁸⁰ Aşağıdaki beyitte nergisler sarı renkleriyle gülbahçesi varaklarını zerefşan yapan birine benzetilmiştir:

Metâ'-ı ma'rifet geldi revâcın bulduğu demler
*Zer-efşân eylesün nergisler evrâk-ı gülistânı*²⁸¹ k. 5/5

²⁸⁰ Özönder, **a.g.e.**, s. 221.

²⁸¹ Marifet malının rağbet gördüğü dönemler geldi. Nergisler gül bahçesi varaklarını zerefşan etsin.

7. EĞLENCE HAYATI

7.1.Düğün ve Şenlikler

7.1.1. Havai Fişekler

Eskiden donanma geceleri ve eğlencelerin vazgeçilmezlerinden biri havai fişek gösterileriydi. D’Ohsson havai fişek işlerini Maltalı, İtalyan ve Portekizli esirlerin yaptığını söyler.¹ Vehbî’nin **Surnâmesi**’nde geçen fişek isimleri o dönem ateş oyunlarındaki çeşitlilik ve görüntü muhteşemlikleri bakımından fikir vermeye yeterlidir:

“Önce Cebehane tarafından hazırlanan fişeklere yer yer ateş verildi ve düğün alanında barut göğüne yayılan şenlik alevi Harut’un sihrini andırdı. Kâh ateşten kuleler uç verdi, kâh alevden gemiler belirdi; kâh altın ipli otağlar yükseltildi, kâh ateş çiçekli bahçeler düzenlendi; kâh barut dumanı bulutundan kıvılcım yağmuru yağdı, kâh alev çemberinden değirmen çarkları döndü; kâh püskürmelerden fiskiye gibi kıvılcım damlaları döküldü, kâh çadır fişeklerinde mührüsüleymânîler asıldı; kâh dolaplar döndürüldü, kâh dahmeler görüldü, kâh maytaplara ateş sürüldü, kâh âfitaplar parıltı saldı; kâh hayal fenerlerde türlü türlü şekiller belirdi, kâh mine işlemeli fanuslarda binbir renkte nakışlar, rengârenk ışın demetleri uç verdi; kâh çarkıfelekler dolandı, kâh uçan yıldızlar hızla yere indi; kâh havaîler atışa hazır hâle getirildi, kâh bahrîler ateş denizine batıp boğuldu. Bu arada badaloşkalar gök gürültüsü gibi gürleyip patlıyor, kâh kestaneler kızmış, ateşinden duramayıp çatlıyordu. Hasılı, ortaya o derecede fişek şenliği kondu, o ölçüde ateşbazlık ustalığı sergilendi ki, seyri idrak gözünü kör etti ve gürültüsü göklerin kulak zarını patlattı.”²

Şarap meclisinden söz edilen bir beyitte gece, şarap ve kadehin parıltısı ile aynı zamanda havai fişeklere gönderme yapılmıştır. Şaraptan kinaye olarak kullanıldığı anlaşılan “gül-efşân” aynı zamanda havai fişek anlamındadır ve yine bir

¹ M. De M. D’Ohsson, **XVIII. Yüzyıl Türkiye’sinde Örf ve Âdetler**, çev. Zerhan Yüksel, İstanbul, Tercüman Gazetesi, [t.y.], s. 241. Şu beyitten anlaşıldığına göre ateşbazlar Hindû yani esmer tenli, zenci milletler arasından da çıkabiliyordu: *Âteş üze düddur yâ san’at ızhâr itmege / Rûm’a gelmiş Hindî’dür zengî-i âteş-bâz zülf* g. 88/7 **Yakinî**. Suraiya Faroqhi’nin verdiği bilgiye göre ise en iyi fişek ustaları Mısırlılardı. (Suraiya Faroqhi, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla**, çev. Elif Kılıç, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002, s. 193.)

² Vehbî, **Sûrnâme: Sultan Ahmet’in Düğün Kitabı**, haz. Mertol Tulum, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008, s. 386.

çeşit fişek ismi olan “mehtâb”³ ile tenasüp oluşturmaktadır. İşret ehline kadehin ısıltısı ay ışığı yahut havai fişek gibidir. Diğer yandan “gül-efşân” mum alevinin yanarken çıkardığı cızırtı anlamındadır.⁴ Bu cızırtı ve sıçrayış arka planda havai fişek gibi düşünülmüş de olabilir. Bununla birlikte aynı kelime meclise gül saçılması âdetini dahi uzak bir çağrışım olarak verebilecek derecede özenle seçilmiştir.

Bâkıyâ dün gice meclisde gül-efşânlar ile

*Mâh-tâb itmiş idük bezme ziyâsın kadehün*⁵ g. 270/5

Gökyüzünün yıldızlar ve ay ile birlikte parlak görünümü üzerinden kurgulanan bir hayalde yıldızlar eğlence yerindeki insan kalabalığına, felek de elinde mehtab ile bir ateşbaza benzetilmiştir. “Âteşbâz”, havai fişek patlatan kişi, “mehtâb” bir çeşit havai fişek ismidir. Ay gökyüzü fişekçisinin elinde mehtâb adı verilen bir havai fişek gibi düşünülmüş ve bu durum sevgilinin güzelliğinin şevkiyle yapılan eğlenceye bağlanmıştır. Yıldızlarla aynı zamanda havai fişeklerle gökyüzünde ortaya çıkan görüntülere de çağrışım yapıldığı anlaşılmaktadır. Coşku, neşe gibi anlamlarla birlikte ışık manasına gelen “şevk” kelimesi beyitte çizilen kompozisyon için güzel bir seçim olmuştur.

Gice hüsnün şevkine encüm sürûr u sûrda

*Çarh âteş-bâzdur gûyâ elinde mâh-tâb*⁶ g. 18/2

Baharın gelmesiyle bahçede güllerin açılması “güleşân” olarak nitelendirilmiş ve gül, çimen meclisindeki havai fişekçiye benzetilmiştir. Güleşân ile bahçenin her tarafında güllerin açılması kastedilirken aynı zamanda havai fişeklere gönderme yapılmıştır. Gülün çimende çeşit çeşit renklerde yer yer serpilip açılması şairin zihninde havai fişek imajı uyandırmış olmalıdır.

Oldı sahn-ı bâgda peydâ gül-efşânlar yine

³ Mâhtâbî (Vehbî, a.g.e., s. 672.)

⁴ Mumun cızırtılı alev çıkarmasının misafir geleceğine işaret ettiğini söyleyen Ca’fer Çelebi kelimeyi bu manada kullanmış görünmektedir: *Berg-rîz olmuş şükûfe bâga beñzer gül gelür / Kim eve mihmân gelür dirler gül-efşân olsa şem’* g. 82/5 **Ca’fer Çelebi**

⁵ Ey Bâkî! Dün gece mecliste güleşânlarla (içtiğimiz şarapla / mumun cızırtılı ışığıyla / havai fişeklerle) kadehin ışığını mehtâb edinmiştik.

⁶ Gece senin güzelliğinin şevkiyle yıldızlar sevinç ve eğlence içinde... Felek elinde mehtâb sanki bir ateşbazdır.

*Hasılı döndi çemen bezminde âteş-bâze gül*⁷ g. 302/2

Hâven ve âsumânî havai fişek isimleri arasında geçer.⁸ Bir şenlik tasviri içeren aşağıdaki beyitte gül zümrüt taht üzerinde şenlikleri izlemeye gelen bir padişaha benzetilmiştir. Lâle haven, süsen de âsumânîler yakarak havai fişek gösterisinde bulunmuştur. Gülün zümrüt tahtı yeşil çanak yapraklarından kinayedir. Lâlenin hâven yakması hayalinden yola çıkılarak bu havai fişeğin kırmızı renklerde olduğu düşünülebilir. Âsumânî ise süsen çiçeği renginde, yani mor olmalıdır.

Lâle hâven yakdı süsen âsumânîler yine

*Şâh-ı gül taht-ı zümürüd üzre seyrân eyledi*⁹ k. 7/14

BD’nda geçen havai fişek isimlerinden biri de mühr-i Süleymân’dır.¹⁰ İsmine bakıldığında bu fişeğin havada patladığında Süleyman mührü şeklini çizdiği anlaşılmaktadır. Güneşin etrafa köşe bucak ışıklarını salması Süleyman mührüne benzetilmesine sebep olmuştur. “Gûşe gûşe” ibaresi Süleyman mührünün üçgen şeklindeki uçlarına işaret eder. Mühr-i Süleymân ile aynı zamanda bu isimdeki havai fişeğe gönderme yapılmış ve güneşin ufukta onun gibi belirip parladığı dile getirilmiştir.

Etrâfa saldı şa‘şa‘asın gûşe gûşe mihr

*Oldı ufukda mühr-i Süleymân gibi ‘ayân*¹¹ k. 1/10

Nergis çiçeğinin orta kısmındaki yaprakların sarı renkte olması ateş çağrışımı yaptığından nergis, mum, kandil, meşale gibi aydınlatıcı araçlara sıkça benzetilir.¹² Aşağıdaki beyitte ise nergis; yakmak, âteşbâz ve gülefsân kelimeleriyle bir havai fişek ismini anımsatmaktadır. “Nergis yakmak” nergis adı verilen havai fişeği

⁷ Bahçe avlusunda yine gülefsânlar / havai fişekler göründü. Kısacası gül çimen meclisinde ateşbaza döndü.

⁸ bkz. Vehbî, **a.g.e.**, s. 498, 671.

⁹ Lâle hâven, süsen yine âsumânîler yaktı. Gül padişahı zümrüt taht üzerinde seyre çıktı.

¹⁰ Vehbî, **a.g.e.**, s. 671.

¹¹ Güneş, ışıklarını köşe bucak etrafa saldı; Süleyman mührü gibi ufukta belirdi.

¹² *Gündüz uyursa ne tañ subha degin gülşende / Nice karşuñ tutar şem‘-i mu‘anber nergis* k. 28/49 **Ca‘fer Çelebi**; *Lâle-i gül-gûmı sahrâlarda dâgum sandılar / Nergisi gülzârda yanar çerâgum sandılar* g. 176-109/1 **Hayâlî**

patlatmak anlamında olmalıdır.¹³ Rüzgârın esintisiyle çiçeklerin açıldığı inancı rüzgârın bir ateşbaza benzetilmesine sebep olmuştur. “Gül-efşân eylemek” havai fişek gösterisi yapmak anlamındadır.

Yakdılar nergisleri etrafa saçıldı şîrâr

*Bâd âteş-bâzlar gibi gül-efşân eyledi*¹⁴ k. 7/13

7.1.2. Nahıl

Hurma ağacı anlamına gelen “nahıl” eskiden bal mumundan veya gümüşten yapılarak gelin yahut sünnet alayının önünde götürülen meyve, çiçek ve değerli taşlarla süslü ağaçtır.¹⁵ Kökeni Orta Asya ve İran’a kadar dayanır. Hammer Yunan ve Roma düğün âdetleriyle de ilgisi olduğunu belirtir. Osmanlılar’da 15. yüzyılın ilk yarısından itibaren nahılın kullanıldığı bilinmektedir.¹⁶

¹³ Aynı şekilde “benefşe yakmak” tabiri geçer. Âteşbâz kelimesiyle birlikte kullanıldığında bakılırsa menekşe de bir çeşit havai fişek ismidir: Görinen *encüm ü gök sanma mâhum / Benefşe yakdı âteş-bâz-ı âhum* muk. 316/1 **Emrî**; *Meger ki bâd-ı temûz oldu şimdi âteş-bâz / Ki gâhi sahn-ı çemende geliir benefşe yakar* k. 28/15 **Azmi-zâde Halefî**. Nergis yakmak şu beyitte de havai fişek anlamını çağrıştırmaktadır: *Saçılan kanlu yaş sanma şerâridur anuñ Emrî / Ruhı şevkiyla bezm-i şevkda nergis yakar çeşmüm g. 335/5 Emrî*

¹⁴ Nergisleri yaktılar, kıvılcımlar etrafa saçıldı. Rüzgâr ateşbazlar gibi havai fişek patlattı.

¹⁵ Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 372. Nahılların göz alıcı süslerle dolu, devasa büyüklükte oldukları ve kimi zaman İstanbul’un dar sokaklarına sığmadıklarından geçirilebilmek için bazı evlerin yıkıldıklarına dair kayıtlar mevcuttur. Buna ek olarak IV. Mehmed döneminde bir sefaret heyetiyle Osmanlı topraklarına gelen papaz John Covell’in daha sonra II. Mustafa olarak tahta çıkan Şehzade Mustafa’nın sünnet düğünündeki nahıllara ve onların taşınmasıyla ilgili anlattıklarına burada yer vermekte yarar vardır: “Sonra büyük bir direğin etrafında, telden yapılmış piramid ve huninin üstüne, çitalarla tutturulmuş oyuncaklar (bizim oyuncak atlarımızı süslediğimiz gibi) renkli kâğıtlar, çiçekler, balmumundan yapılmış meyveler olan kırk nahıl, yirmi tanesi yolun bir tarafında yirmisi diğer tarafında iki saf halinde geçti. Her düğün ve sünnette böyle oyuncaklar katılımcıların önünden taşınır, ama bunlar daha büyük ve pahalıydı. Daha sonra anormal büyüklükte iki nahıl daha onu takip etti, hayatımda gördüğüm en cicili bicili şenlikti. Bu şenlik sonra 27 yada uzunluğunda 5 veya 6 yada genişliğinde bir gemi direği ile devam etti; o da diğerleri gibi süslenmişti, ama direğin her boğumunda özellikle mumdan yapılmış tasarımlarla süslenmiş olan tahta küpler vardı. Şimdi bu dev azman nasıl kıpırdatılabilir diye soracaksınız? Alt tarafında sekiz veya on tahta seren paralel olarak bağlanmıştı (bir tahtıravallinin ipleri ve tahtaları gibi) ve bunların arasına yüz esir koşulmuştu ve önlerinde (barların üstünde) çaldığı ıslığa göre, esirlerin durup dinlendiği veya direği havaya kaldırdığı, onları idare eden bir kadirge ustası vardı. Devrilip düşmesinden korkulduğu için, ortasından dört tahta kargı ile desteklenerek, iplerle bağlanmıştı; esirler iplerin ucundan tutarak tepeyi idare ediyor ve onu hep dik tutuyorlardı. Bu yürüyen keresteden ağaçların şehrin caddelerinden geçebilmesi için pek çok evin kiremitleri sökülüp ve bazıları kısmen yıkılmıştı. Bu işleri yaparken onları izledim. İçindekileri dışarı çıkararak halka ait bir hanın büyük taş duvarını yıktılar.” (John Covell, **Bir Papazın Osmanlı Günlüğü**, çev. Nurten Özmelek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2009, s. 124-125.)

¹⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Nahıl ve Nakıl Alayları”, **TTK Belleten**, c. XL, sy. 157, Ankara 1976, s. 55, 56.

Bâkî, erguvan ağacı üzerine dökülen yağmur damlalarıyla oluşan görüntüyü inci ve yakutla süslenmiş bir murassa nahıla benzetmiştir. Beyitte değerli taşlarla süslü bir nahıla işaret edilmiştir.

Dür ü yâkût ile bir nahl-i murassa' sandum
*Ergavân üzre dökilmiş katerât-ı emtâr*¹⁷ k. 18/16

7.1.3. Eğlence ve Gösteri Sanatçıları

7.1.3.1. Âteşbâz (bkz. Havai Fişekler)

7.1.3.2. Cân bâz

Canıyla oynayan anlamına gelen “cân bâz” ip, çember, hançer vb. âletlerle tehlikeli gösteriler yapan kişilere denir. Aşağıdaki beyitte saç çembere, gamze ise hançere benzetilerek gönül cambazının çemberden kendisini hançere attığı ifade edilmektedir. Beyitte çemberden atlayıp hançer üzerinde yürüyen yahut içine hançerler dizilmiş çemberlerin arasından vücudunu çizdirmeden geçmeyi başaran bir cambazdan¹⁸ söz edildiği düşünülebilir.¹⁹

Turrañdan indi gamzeñe cân-bâz-ı dil yine
*Çemberden atdı kendüsini hançer üstüne*²⁰ g. 428/3

7.1.3.3. Hokkabâz

¹⁷ İnci ve yakut ile (süslenmiş) bir mücevherli nahıl sandım. (Meğer) erguvan ağacı üzerine yağmur damlaları dökülmüş.

¹⁸ Cambazların bu tür gösterileri için bkz. Metin And, **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982, s. 147.

¹⁹ Covel’in cambazların gösterileri hakkında anlattıklarından bir kısmı beyitte çizilen tabloyla benzerlik göstermektedir: “(...) bir üç çeyrek ayak uzunluğunda el testeresi veya Türk kamasını sivri ucu havada olmak üzere yere koyuyor, onun üstüne başı sivri uca yakın bir şekilde sırt üstü yatıyor, sonra topukları havada olarak vücudunu başının ve boynunun üstüne kaldırıyor, sonra hiç zarar görmeden bir hamleyle tersine dönüyordu.” (Covel, **a.g.e.**, s. 140.) “Onun iki bıçağın sivri kenarlarının üstünde (her ayağı bir tanesinin üstünde), yalınayak dururken, büyük taşlardan birini en ufak bir zarar görmeden savurduğunu gördüm.” (**a.g.e.**, s. 138.)

²⁰ Gönül cambazı yine saçından gamzene indi; kendisini çemberden hançer üstüne attı.

Hokkalarla oynayan anlamına gelen “hokkabâz” el çabukluğu ve gözbağcılıkla çeşitli hüneler gösteren kimsedir. Hokka oyununda temelde tersine çevrilmiş üç kap ve küçük yuvarlaklar kullanılır. Oyunda altı boş gösterilen hokkanın içinden topun çıkması yahut içine seyircilerin top konulduğunu sandığı tersine çevrilmiş hokkanın açılınca boş gösterilmesi şeklinde iki hareket vardır. Oyun hokkaların, topların sayısını arttırarak, boylarını büyüterek ya da işe toptan başka nesneler katarak geliştirilebilir.²¹

Lâlenin içindeki çiğ taneleri, bir hokkabazın el çabukluğuyla yumurtaları kaybetmesine benzetilmiştir. Lâle hokkabazın “enbân”²² adı verilen kesesi gibi düşünülmüştür.

Bir kîse içre lâle bu gün bezm-i bâğda
*Gayb itdi jâle beyzaların hokka-bâz-vâr*²³ g. 130/6

Hokkabazlar gösterilerinde kimi zaman mührü adı verilen toplar ve hokka kullanırlar; bu toplaı hokkaların altında kaybedip tekrar ortaya çıkararak hileli oyunlar yaparlardı. Aşağıdaki beyitte geceleyin ay çıkınca güneşin kaybolması nedeniyle felek bir hokkabaza, ay ise güneş mührünün saklandığı bir hokkaya benzetilmiştir. “Şu‘bedebâz” hokkabaz anlamındadır.

Ne hokkadur bu ki altında çarh-ı şu‘bede-bâz
*Koyunca mührü-i mihri güm eyledi fi’l-hâl*²⁴ k. 20/7

7.1.3.4. Şemşîrbâz

²¹ And, **a.g.e.**, s. 156. Covet hokkabazların giysileri ve yaptıkları gösterilerle ilgili şunları kaydeder: “(...) bir Dominiken gibi beyaz yün bir cübbe veya kol ağızları açık, önü kapalı bir elbise, onun üstüne aynı model önü açık siyah bir cübbe daha giymişti. (...) Cübbesinin altında sakladığı beş veya altı tane ehlileştirilmiş yılanla iyi sihirbazlık hüneleri yapıyordu. Yılanı düğmenizden, burnunuzdan, göğsünüzden vs. çıkarabilirdi; izleyicilerden bıçak, mendil, top gibi bir şey istemek için yanlarına gider, sonra onları iade etmeye gittiğinde bir yılanı düşürdü. (...) İçine giydiği cübbe (önü kapalı ve bol kollu) yardımıyla, sol eliyle sağ elinden herhangi bir şey alma imkânı vardı, çok fevkalâde şeyler ortaya çıkmasa da eller devamlı iletişim halindeydi.” (Covel, **a.g.e.**, s. 140-141.)

²² And, **a.g.e.**, s. 156.

²³ Lâle bu gün bahçe meclisinde hokkabaz gibi, bir kese içinde çiğ tanesi yumurtalarını kaybetti.

²⁴ Bu nasıl bir hokkadur ki felek hokkabazı, altına güneş mührünü koyunca derhal kaybediverdi.

Kılıçla çeşitli gösteriler yapan kişilere denir. Şimşek kılıççısı şevkle meydana girmiş ve inciler saçan bulut onun üzerine çok akçe saçmıştır. Şimşek çakması ve yağmur yağması, kılıç gösterisi yapan kişilere saçı saçılması âdeti çerçevesinde tasvir edilmiştir.²⁵

Meydâna girdi şevk ile şemşîr-bâz-ı berk

*Çok akçe saçdı üstine ebr-i güher-nisâr*²⁶ g. 130/5

7.1.3.5. Şîrînkâr

Çeşitli gösteri ve oyunlarla, güzel ve latifeli sözlerle insanları eğlendiren kişiye “şîrînkâr” denildiği anlaşılmaktadır.²⁷ Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla padişahların şîrînkârları bulunmaktadır.²⁸ Yabancı seyyahların eserlerinde de padişahı eğlendiren birtakım kişiler olduğu yazılıdır. Busbecq genç oğlanlardan oluşan bir takımın sultanın karşısına geçerek şarkı söyleyip türlü oyunlar oynadıklarını söyler.²⁹ Tavernier ve Gerlach da padişahı türlü şaklabanlıklar yaparak

²⁵ Gösteri oyuncularının ödüllendirildiklerine dair seyahatnamelerde kayıtlar mevcuttur: “Cirit yarışmaları iki ya da üç saat sürdükten sonra yarışmada en çok ustalık ve çeviklik göstermiş olanlara kızlar tarafından Mahrama denilen altın işlemeli bir çevre ya da oklarıyla birlikte güzel bir yay ya da başka değerli armağanlar veriliyordu.” (Baron W. Wratislaw, **Baron W. Wratislaw’ın Anıları**, 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler, çev. M. Süreyya Dilmen, İstanbul, Ad Yayıncılık, 1996, s. 64.) Başka şairlere ait şu beyitlerden de böyle durumlarda saçı saçıldığı anlaşılmaktadır: *Sahn-ı gülzâr içre nergis kâse-bâz oldugüçün / Berg-i nesrîn ü semenden saçdı sîm ü zer nesîm* k. 10/9 **Mesîhî**; *Kâseler oynatdugınca lâle çûb üzre anuñ / Eşrefiler yagdurur hengâmesine nestere* k. 11/4 **Ca’fer Çelebi**

²⁶ Şimşek kılıççısı şevkle meydana girdi; inciler saçan bulut, üzerine çok akçe saçtı.

²⁷ **Burhân-ı Kâîr**’da “şîrîn-kâr” maskara ve soytarı, latife söyleyen, tatlı dilli ve meclislere renk katan, süsleyen kişi olarak tanımlanmıştır: “Maskara ve kaşmerdir. Turfe-gû, letâyif-perver, şîrîn-kelâm ve meclis-ârâ kimseye ıtlak olunur.” (Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâîr**’, haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 738.)

²⁸ Şîrînkâr bugünkü tabirle saray soytarısı olarak adlandırılan ve padişahı güldürüp eğlendirmeyi amaçlayan kimseler olmalıdır: *Geldi bir kelle şeker başında bir kâğıd külâh / Serverâ sen pâdişahuñ baş şîrîn-kârıdur* g. 95/3 **Mürekkepçi Enverî**; *Sürme kûyuñdan beni eş’âr-ı şîrînüm görüb / Pâdişâhum begler olmaz hiç şîrîn-kârsuz* g. 555/6 **Zâtî**; *Bir murassa’ tâcdur başında anuñ matla’ı / Şehlere taklîd ider bir tatlu şîrîn-kâr şî’r* g. 346/2 **Zâtî**. Ca’fer Çelebi de “letâîf” kelimesiyle bu kimselerin latifeler söyleyip anlatarak eğlendirdiklerine işaret eder: *Nâzûk ü rengîn edâlarla letâîf söyleyüp / Bezîm-i cânda la’l-i şekker-bârı şîrîn-kâr idi* g. 244/4 **Ca’fer Çelebi**

²⁹ Oqier Ghislain de Busbecq, **Türk Mektupları**, haz. Recep Kibar, İstanbul, Kırkambar Kitaplığı, 2002, s. 123.

eğlendiren sağır ve dilsizler olduğunu yazarlar.³⁰ Aynı şekilde Wratisslaw padişahları uzun süren seferlerde eğlendiren saray mabeyincileri olduğunu kaydeder.³¹

Bâkî şîrînkârların gonca gibi kanla dolu gönüller açmayı sevgilinin dudaklarından öğrendiklerini söyler. Beyitte geçen “gonca-âsâ” ibaresi hem gonca gibi kanla dolu gönülleri açma, hem de gonca gibi dudakların kanla dolu gönlü açması şeklinde iki türlü anlaşılabilir. Gonca kırmızı yapraklarının kapalı görünümü dolayısıyla kanla dolu gönüle benzetilmiştir. Dudak ve gonca benzetmesinin çok yaygın olduğu malumdur. Padişahları eğlendiren şîrînkârlar güzel ve tatlı sözler söylemeyi, latifeler yaparak gönüller açmayı sevgilinin dudaklarından öğrenmiştir. Beyitte gonca ve açılmak kelimelerinin birlikte kullanılması dikkat çekicidir.

*Gonca-âsâ kan ile tolmuş gönüller açmagı
Leblerüñden öğrenür var ise şîrîn-kârlar*³² g. 85/3

7.1.3.6. Şîşebâz

Şişelerle çeşitli hüner gösterileri yapan kişiye “şîşebâz” denir. Şarap içenlerin kadehi elden bırakmaması, şîşebâzların şişeleri elden düşürmeden yaptığı gösterilere benzetildiğinden Bâkî, “şîşebâz sanatına başlayalım” diyerek şarap içmek istediğini ima etmiştir.

*Gitmesün sâgar elden ey Bâkî
San‘at-ı şîşe-bâza başlatalum*³³ g. 340/5

7.2. Meclis (bezm)

³⁰ Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 143; Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, ed. Kemal Beydilli, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 427.

³¹ Wratisslaw, **a.g.e.**, s. 167.

³² Şîrînkârlar galiba gonca gibi kanla dolmuş gönülleri açmayı dudaklarından öğrenirler.

³³ Ey Bâkî! Kadeh elden gitmesin; şişebaz sanatına başlayalım.

BD’nda meclis en çok şarapla konu edilmekle beraber meclislerin birtakım özelliklerine de değinilir. Bunlardan en önemlisi mecliste şiir okunmasıdır. Eskiden şiir çok yönlü bir fonksiyona sahip olmakla birlikte aynı zamanda bir eğlence aracıydı. Meclislerde şiirler okunur, insanlar birbirlerine şiir hediye ederler³⁴ ve böylelikle bir yandan söz sanatının gelişmesiyle yeni yeteneklerin keşfedilmesi de sağlanırdı. Bâkî, kendi şiirlerinin aşk ehlinin meclislerini aydınlatan mum vazifesi gördüğünü söylerken meclislerde şiir okuma âdetine gönderme yapmıştır. Bu gönül yakıcı şiirler aşk ehlinin gönüllerini ve meclislerini aydınlatmaktadır.

Bâkî ‘aceb mi şi‘r-i dil-efrûzuñ itseler
Erbâb-ı ‘aşk cem‘ olıcak encümende şem‘³⁵ g. 224/5

Şiir şarap meclislerinin de vazgeçilmez eğlencesi durumundaydı. Bu bakımdan iştret zamanı olan bahar aynı zamanda şiir mevsimi olarak zikredilir. Bâkî, şarap ve şiir mevsiminde sevgilinin dudağını yâd etmek için renkli bir gazel söylemeyi ister. Renkli anlamına gelen “rengîn”, üslûbu güzel, akıcı ve orijinal hayallerle dolu şiirleri vafsetmek için kullanılır. Aynı zamanda dudağın kırmızı rengini vurgulamak için rengîn gazel söylemekten söz edildiği anlaşılmaktadır.

Bâkıyâ söyle lebi yâdına rengîn gazeli
Demidür nûş-ı meyüñ mevsimidür eş‘âruñ³⁶ g. 276/7

Güzeller sevgilinin cemâlinin, yani yüz güzelliğinin vasfıyla dolu Bâkî şiirlerini hediye gibi birbirlerine sunmuşlardır. Beyitte birbirine gazel hediye etme âdetine işaret edilmiştir:

Vasf-ı cemâl-i yâr ile Bâkî gazellerin
Biri birine sundı güzeller tuhaf gibi³⁷ g. 522/5

³⁴ **Adanahî Sürûrî**’nin şu beyti meclislerde gazel hediye etmeye güzel bir örnektir: *Bir şâ‘irem ki şi‘r-i belâgat-şi‘ârımı / Ehl-i şu‘ûr bir birine armagân virür* k. 1/19

³⁵ Bâkî! Aşk ehli mecliste bir araya toplandığında senin gönül yakıcı şiirini mum yapsa buna şaşılır mı?

³⁶ Ey Bâkî! Şarap içme zamanıdır ve şiirin mevsimidir. (Sevgilinin) dudağını yâd etmek için renkli ve güzel gazeli söyle.

³⁷ Güzeller, sevgilinin cemâlinin vasfıyla (dolu) Bâkî’nin gazellerini hediye gibi birbirine sundu.

Mühürler üzerine beyitler kazınmasından hareketle geliştirilen bir hayalde mühür yüzüğünün Sadrazam Ali Paşa için yazılan kasidedeki tegazzül beyitlerini onun meclisinde hediye etmek için altın levhaya yazıp ilan etmesi istenir. “Ez-ber” kelimesi burada ilan etmek ve izhar etmek anlamında kullanılmış olmalıdır.³⁸ Bilindiği üzere sözlük anlamı itibarıyla “ez-ber” Farsça “göğüsten” demektir. Bu açıdan yaklaşıldığında şiirlerin mühür yüzüğünün üst kısmına kazınmasıyla mührün aynı zamanda şiiri göğsünde taşıdığına iyham yoluyla işaret edilmektedir. Beyitte asıl söz konusu edilen mesele, mecliste gazel okuyarak birine hediye etme âdetidir.

Tuhfe-i bezmüñ için bu gazel-i rengîni
*Levh-i zerrîne yazup eylesün ez-ber hâtem*³⁹ k. 19/38

Mecliste gazel okuyan kişiye “gazelhân” denir. Bâkî sevgilinin yanağını vasfeden şiirini, bülbülden meclisin gazelhanı olarak okumasını istemektedir.

Okusun vâsf-ı ruh-ı yâr ile Bâkî şi‘rin
*Bülbül-i gülşeni meclisde gazel-hân idelüm*⁴⁰ g. 323/5

7.2.1. Şarap ve İşret Meclisi

Şiirlerde en çok bahsedilen ve tasvir edilen meclis şarap ve işret meclisidir. Meclis öncelikle hazırlanır, insanlar toplanır ve sâkînin sunduğu şarapla kadehler döndürülmeye başlanır. İşret ehli şarapla birlikte can bağışlayan bu meclisin şevkiyle havaya girip coşar ve raksederler:

Müheyyâ oldu meclis sâkıyâ peymâneler dönsün
*Bu bezm-i rûh-bahşuñ şevkine mestâneler dönsün*⁴¹ g. 391/1

³⁸ Meninski, Meninski, Franciscus a Mesgnien: *Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae - Arabicae - Persicae: Lexicon Turcico - Arabico - Persicum*, c. 5, haz. Mehmet Ölmez, İstanbul, Simurg, 2000, s. 1380.

³⁹ Mühür, bu güzel gazeli senin meclisinin hediyesi olarak altın levhaya yazıp ilan etsin.

⁴⁰ Gül bahçesindeki bülbülü mecliste gazelhan edelim de Bâkî’nin sevgilinin yanağını vasfeden şiirini okusun.

⁴¹ Ey sâkî! Meclis hazır oldu, kadehler dönsün. Bu can bağışlayan meclisin şevkiyle sarhoşlar raksetsin.

Şarap meclisinde halka şeklinde oturulup kadeh sırasıyla herkese tek tek dolaştırılıp içilir. Bertrandon de la Broquière, katıldığı bir şarap meclisinde oluşturdukları halkayı ve kadehin döndürülmesini şu şekilde anlatır:

“Beni ve beş Türkü yanlarına alarak o Yunanlının evine götürdüler; Yunanlı da bizi küçük bir mahzene indirdi, orada bir halka oluşturarak yere oturduk. Sonra Yunanlı bize öyle bir toprak çanak getirdi ki içinde tam sekiz lot (yaklaşık 7,5 litre) şarap vardı; bunu altı kişiden oluşan halkanın orta yerine bıraktı, sonra gidip herkes için büyük birer şarap çanağı getirdi, sonra da iki derin tabak getirerek içine şarap koydu. İlk olarak sıranın başındaki başladı ve yanındaki arkadaşlarına kendi tarzlarına göre şarap içirdi ve sonra da sırasıyla diğerlerine verdi.”⁴²

Bâkî, bir beytinde meclisteki mestler halkasını feleğe, kadehi de onun ayına benzetir. Kadehin devretmesi, herkesin sırasıyla içmesi için kadehin sâkî tarafından doldurulup bir sonraki kişiye verilerek halka içinde döndürülmesi anlamındadır. Rintler halkası şekil bakımından feleğe benzetilirken kadeh de döndürülmesi bakımından gökyüzünde dairevi hareketlerle devreden aya benzetilmiştir. Kadehin hem döndürülmesi hem de içinin şarapla dolu olması parlak bir ay çağrışımı yapmıştır. Eski kadehler şekil itibarıyla yan taraftan bakıldığında yarım ay şeklinde görünürken üstten bakıldığında ise tam bir dolunay görünümü arz eder. Aynı zamanda kadeh içinde sürekli seviyesi değişen şarap miktarı da ayın 30 gün boyunca büyüyen küçülen görünüşü ile ilgili bir husustur.⁴³

⁴² **Bertrandon de la Broquière’in Denizaşırı Seyahati**, ed. Ch. Shefer, çev. İlhan Arda, İstanbul, Eren, 2000, s. 161. Benzeri sahneler bir başka seyyahın kaleminden şöyle aktarılmıştır: “Aralarında, şarabı kimin dağıtacağını görüşüyorlardı. Bu iş içlerinde en kibar, asil olanına verildi. Bir tek küçük, saplı, Venedik tipi açık renkli bir içki kadehini içki sunacak olana verdiler. Kanaatimce bu büyüklükte 16 kadeh bile bir Ulm-Ölçüsü tutmazdı. Şişe ise rahatça 8 ölçü şarap ihtiva ediyordu. Şimdi herkes yemeye ve içmeye başlamıştı. Saki kendine kadehi doldurdu, sağındakinin şerefine bir yudumda içti ki bu kolayca mümkündü, sonra şerefine içtiği diğer kişiye verdi ve böylece dolaşan kadeh sonunda yine saki’ye döndü. Böylece şişe boşalıp şarap bittiğinde, çoğunluk iyice sarhoş olmuştu. (H. U. Krafft, **Türklerin Elinde Bir Alman Tacir**, çev. Turgut Akpınar, İstanbul, İletişim, 1997, s. 87-88.)

⁴³ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 429. Söz konusu beytin farklı bir açılımını gözler önüne seren şu yorumu da buraya almakta fayda vardır: “Katıksız bir şarap meclisini tarif eden bu beyit aynı zamanda kelimelerin taşıdıkları semboller ile tasavvufî bir hâlî ifade etmektedir. Bu metinlerde kadeh âşğın kalbini, şarap da ilâhî aşkı temsil ettiğinden ve ilâhî aşkın zevkine varılan tarikat meclisleri ile işret meclisleri arasında şekil itibarıyla büyük bir benzerlik bulunduğundan şiirler, burada olduğu gibi ne kadar açık ifadelerle tespit edilmiş görünürse görünsün yine de çok esnek ve zengin bir anlam boyutuna sahip bulunuyorlardı. Nitekim aynı devirde ilâhî aşkın terennüm edildiği dergâhlarda zikir sırasında halka halinde oturan tasavvuf erbabı, ortada bir sâkî gibi çember içindeki her dervişi teker teker dolaşarak hareket eden ve manen peygambere ve dolaylı olarak Allah’a bağlılığı ile bu kaynaktan aldığı ilâhî feyzi onlara dağıtan kâmil mürşit konumundaki şeyh efendinin kendilerine sunduğu ilâhî feyzi kadehe

Pür olup devr idicek meclis-i mestânı kadeh
*Çarh olur halka-i rindân meh-i tâbânı kadeh*⁴⁴ g. 32/1

Şarap meclisindeki rintler halkasını Cem'in yüzüğü, kadehi de onun la'l taşı olarak hayal ettiği bir beytinde Bâkî, şarap meclisinde kurulan halkaya dair farklı bir imaj geliştirmiştir. Beyitte Cem'in yüzüğünden söz edilmesi şarabın mucidi olmasına iyham yoluyla gönderme yapmak içindir. Zira şarap meclisleri Cem'den kalma bir ritüel olarak nitelendirilir.⁴⁵ Bununla birlikte bazı yorumlara göre Cem, Süleyman peygamberle ortak özellikler taşıması ve bilhassa saltanatının büyüklüğü dolayısıyla doğrudan Hz. Süleyman yerine kullanılır.⁴⁶ Bu şekilde düşünüldüğünde "hâtem-i Cem" ile Süleyman mührünün kastedildiğini anlamak mümkündür.

Yaraşur halka-i rindâna disem ey Bâkî
*Hatem-i Cemdür anuñ la'l-i Bedahşânı kadeh*⁴⁷ g. 32/5

Bir beyitte şarap meclisinde kurulan halkada yan yana oturan kişiler hisar duvarlarına benzetilmiş ve "beden" kelimesi hem vücut hem de kale duvarı anlamına işaret edecek şekilde kullanılarak sanat yapılmıştır. Beyte göre bedenlerle kale yahut hisar gibi olan şarap meclisi bir işret şehridir; onun en tanınmış güzeli ise kadehtir. Gerçekten de sur üzerinde "dendân" adı verilen dişler şeklinde devam eden mimarî hatlar yan yana dizilmiş insanlar gibi bir görüntü verdiğiinden şair mecliste dizilen bedenleri işret şehrinin hisarına benzetmektedir. "Âfet-i devrân" insanların görmek için can attığı ve her göreni âşık edip perişan edecek derecede zamanın en güzel

doldurulan bir şarabı içercesine aldıklarını ifade etmekteydiler. Yine söz konusu tasavvuf erbabı bu çember şeklinde oturma adabı ile feleğin ve âlemin yaratılışında var olan dönme hareketine tam bir uyum sağladıkları görüşündeydiler." (a.g.e., s. 429.) Bu açıklamalar aynı zamanda Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufu işleyip işlemediği hususunda da yeterince fikir vermektedir.

⁴⁴ Kadeh dolup da mestler meclisini dolaşmaya başlayınca, rintlerin halkası felek, kadeh de onun ayrı olur.

⁴⁵ Bâkî bir beytinde şarap meclisini Cem devrinden kalma bir ayin yahut Cem'i yad etme ayini olarak nitelendirir: *Her gedâ-tab' anlamaz âyîn -i Cemdür bezm-i mey / Bunda bir şâhâne tavr u özge 'âlem vardır* g. 58/3

⁴⁶ Sûdî Cem'in Hz. Süleyman'ın ismi olduğunu söyler. (Sibel Özer, "Sûdî-i Bosnavî'nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız'ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007, s. 23.)

⁴⁷ Ey Bâkî! Rintler halkası Cem'in yüzüğü, onun Bedahşân lâlî de kadehtir desem yaraşır. Bâkî'nin yukarıdaki beyittekiyle aynı hayali kullandığı bir başka beytini de buraya not etmekte fayda vardır. Beyitte meclis halkasını kastetmek üzere "devr" kelimesinin dönmek anlamı dışında yuvralıklık, halka gibi çağrışımları da beraberinde taşıması sebebiyle "devr-i meclis" tabiri geçer: *Dirsem 'aceb mi hâtem-i Cem devr-i meclise / Elmâs câm-ı sâde mey-i hôş-güvâr la'l* g. 311/6

insanı demektir. Şehirdeki herkesin bu kimenin geçmesini iştihakla beklemesi gibi kadeh de meclistikiler tarafından şevk ve heyecanla beklendiğinden şehrin en güzel kişisine benzetilmiştir.⁴⁸

Meclis-i mey ki bedenlerle hisâr olmuştur
*Şehr-i 'işretdür anuñ âfet-i devrânı kadeh*⁴⁹ g. 32/3

Meclisin sâkîsi, sevgilinin dudağını hile ile öptüğü için kadehi çekip çevirmiştir. “Çekip çevirmek” azarlamak ve zor kullanmak suretiyle bir kişiye çekidüzen vermek, haddini bildirmek, tartaklamak anlamında bir tabirdir.⁵⁰ Bu ifadeyle aynı zamanda sâkînin mecliste kadehi döndürerek ikram etmesine işaret edilmiştir. “Âl” kelimesi hile anlamında olmakla birlikte şarabın kırmızılığına çağrışım yapmak üzere özellikle seçilmiştir. Kadehin dudağı öpmesi içerken dudakların üzerine dokundurulmasından kinayedir.

Çekdi çevürdi sâkî-i meclis piyâleyi
*Âl ile öpdi diyü leb-i la'l-i dilberi*⁵¹ g. 504/2

Eskiden şiir en önemli eğlence ve iletişim araçlarından biriydi. İstanbul’da yazılan bir şiir o günün imkânlarıyla oldukça kısa bir süre sonra kervanlar aracılığıyla imparatorluğun diğer merkezlerine ulaştırılarak oralaradaki şiir meclislerinde okunabiliyordu. Bâkî şiirlerinin dünyayı dolaşmasını kadehin devretmesine benzetmiştir. Onun şiirleri sevgi ve vefâ kadehidir ve cihan meclisini dolaşsa buna şaşılmaz:

Bâde-i mihr ü vefâ sâgarıdur ey Bâkî
*N’ola devr eyler ise bezm-i cihânı gazelim*⁵² g. 332/6

⁴⁸ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 430-431.

⁴⁹ Bedenlerle hisar gibi olan şarap meclisi bir iştret şehri, onun en tanınmış güzeli ise kadehtir.

⁵⁰ Bu tabir örneklerle birlikte etraflıca incelenerek “evire çevire tartaklamak” şeklinde tespit edilmiştir. (bkz. Ahmet Atillâ Şentürk, “Metinbankası Projesi ve Eski Türk Edebiyatı Metinlerini Yeniden Okuma ve Yorumlamaya Dair Düşünceler”, **Yücel Dağlı Anısına**, haz. Evangelia Balta vd., İstanbul, Turkuaz, 2011, s. 550.)

⁵¹ Meclisin sâkîsi, sevgilinin dudağını hile ile öptü diye kadehi çekti çevirdi.

⁵² Ey Bâkî! Gazelim sevgi ve vefa kadehidir. Cihan meclisini dolaşırsa buna şaşılır mı?

Meclisin özelliklerinden biri sazlı sözlü olmasıdır. Hânendeler yerlerini alıp meclis süslenip hazırlanınca kadeh döndürülmeye başlanır. Aşağıdaki beyitte bülbül mecliste yerini alan hânendeye benzetilmiştir. “Mahfil” meclisin toplandığı yer anlamındadır.

Tutdı gülşende yine bülbül-i hôş-hân menzil
*Başlasun devre kadeh oldı müzeyyen mahfil*⁵³ matla 11

Kalemin sesi ve cızırtısı hayal işrethanesi meclisinin şarkıları olarak nitelendirilirken de yine işret meclislerinde musikî tertip edilmesi ve şarkılar söylenmesine gönderme yapılmaktadır:

Bâkî sürûd-i bezm-i tarab-hâne-i hayâl
*Savt u sarîr-i hâme-i gevher-nisârdur*⁵⁴ g. 90/5

İşret meclislerinin kimi zaman karanlık ve izbe yerlerde yahut geceleri kurulmasından hareketle mecliste şarapla birlikte aydınlatıcı mumdan söz edilir. Bâkî, yarasının kanını geceleri şarap, aşk kılıcının parıltısını da meclislerindeki mum olarak nitelendirirken buna işaret eder:

Zahmumuz hûnı mey-i gül-gûnumuzdur giceler
*Bezmümüzde şem‘-i rûşen şu‘le-i şemşîr-i ‘aşk*⁵⁵ g. 236/8

Şarap kadehi parlaklığı ve verdiği şevk bakımından meclisi aydınlatan bir ışığa benzetilir. Bâkî aşağıdaki beytinde dün gece mecliste gülefsânlar ile kadehin ışığını mehtâb edindiklerini söyler. Şarabı kastetmek üzere⁵⁶ kullanılan “gül-efşân” kelimesiyle aynı zamanda havai fişeklere⁵⁷ çağrışım yapılmıştır. İkinci mısradaki

⁵³ Güzel ötüşlü bülbül gül bahçesinde yine menzil tuttu; meclis süslendi; kadeh dönmeye başlasın.

⁵⁴ Bâkî! İnci ve mücevherler saçan kaleminin sesi ve cızırtısı hayal işrethânesi meclisinin şarkılarıdır.

⁵⁵ Yaramızın kanı geceleri gül renkli şarabımızdır. Meclisimizde aydınlatıcı mum aşk kılıcının parıltısıdır.

⁵⁶ Kâmî’nin şu beytindeki “câm-ı gül-efşân” ibaresi şarap anlamını net olarak göstermekle birlikte şarap kadehinin meclisi süsleyen bir unsur olarak zikredilmesi de Bâkî’nin beytindekine yakın bir imaj durumundadır: *Nev-bahâr oldı yine hükm-i gülistân yürüsün / Ziver-i bezm olan ol câm-ı gül-efşân yürüsün* g. 151/1 **Kâmî**

⁵⁷ Bâkî’nin şu beytinde “gül-efşân”ın havai fişek anlamı “âteş-bâz” kelimesinin kullanımıyla net bir şekilde ortaya çıkmaktadır: *Oldı sahn-ı bâgda peydâ gül-efşânlar yine / Hâsılı döndi çemen bezminde âteş-bâze gül* g. 302/2

“mâh-tâb” ay ışığı manası yanında yine aynı isimdeki bir çeşit havai fişeği anımsatmak üzere gül-efşân ile tenasüp oluşturması için özellikle seçilmiş görünmektedir. Beyitte işret ve eğlence meclislerinde kimi zaman havai fişekler atılmasına işaret edilmektedir.

Bâkıyâ dün gece meclisde gül-efşânlar ile
*Mâh-tâb itmiş idük bezme ziyâsın kadehün*⁵⁸ g. 270/5

İşret meclisi bilhassa bahar aylarında kırlarda, bağ ve bahçelerde, açık havada yapılır. İşret meclisi esbaplarının zikredildiği aşağıdaki beyitte şafak şarap, gökyüzü kırık alan, yıldızlar meze, ay ve güneş ise iki altın kadeh olarak gösterilmiştir. Meze, şarapla birlikte yenilen her türlü yiyecektir.

Meclis-i ‘işretine bâde şafak bâdiye çarh
*Nukl encüm meh ü hûrşîd iki câm-ı zerrîn*⁵⁹ k. 26/18

Bir başka beyitte işret meclisi esbapları olarak feryat ney, gözyaşı şarap, vuslat düşüncesi ise gül bahçesi olarak gösterilmiştir. Beyitte gül bahçesinde, açık havada, musikî eşliğinde şarap içilmesi söz konusudur:

Bâkıye ‘işret ü ‘ayş itmege hecrüñde yiter
*Nâle ney göz yaşı mey fikr-i visâlün gülşen*⁶⁰ g. 358/6

Aşağıdaki beyitte çizilen mecliste ney feryat etme rolünü üstlenmiştir. Kadeh şarabın rengi dolayısıyla kan ağlar gibi hayal edilirken def de göğsünü döven, paralayan biri gibi düşünülür. Bu haliyle meclis dert ve ıstırapla dolu bir aşk müptelasına benzetilmiştir:

Kadeh kan aglayup def sîne döger ney figân eyler
*Meger derd ü gam-ı ‘aşka olupdur mübtelâ meclis*⁶¹ g. 208/4

⁵⁸ Ey Bâkî! Dün gece mecliste güleştânlarla (içtiğimiz şarapla / havai fişeklerle) kadehin ışığını mehtâb edinmiştik.

⁵⁹ Onun işret meclisine şafak şarap, gökyüzü kır, meze yıldızlar ay ve güneş de iki altın kadehtir.

⁶⁰ Bâkî’ye senin ayrılığında işret ve eğlence için feryat ney, gözyaşı şarap, vuslat düşüncesi gül bahçesi olarak yeter.

Bir beyitte çizilen işret meclisi tasvirinde ise kadeh fıskıyeye, şarap bu fıskıyeden akan suya, rintler halkası ise havuza benzetilmiş ve işret meclisinin şevk sarayının şadırvanı haline geldiği belirtilmiştir:

Kadeh fıskıyye mey su halka-i rindân anuñ havzı
Serây-ı şevka şâdırvân olupdur Bâkıyâ meclis⁶² g. 208/5

Gelibolulu Âlî şarap meclislerini anlatırken vazolara çiçekler konarak ve gül zamanıysa taze gül yapraklarıyla meclisin etrafının süslenmesi gerektiğini söyler.⁶³ Bâkî de gözlerinin kanlı yaşının her tarafı doldurmasıyla meclisin güllerle süslenmesi arasında ilgi kurarak bu âdete işaret eder:

N'ola zeyn olsa yine meclisümüz güller ile
Gözümüñ kanlu yaşı eyledi pür etrâfı⁶⁴ g. 541/4

Baharın gelmesi ve havaların ılıklaşmasıyla birlikte bağ, bahçe ve kırlarda tertiplenen işret meclislerinde çadırlar kurulurdu.⁶⁵ Aşağıdaki beyitte buna işaret edilmektedir. Bâkî, şarap kabarcığının kadehin su ve havasının itidal üzere olduğunu görüp işret için kurduğu çadırların nerde olduğunu sorar. Şarap kadehe döküldüğünde oluşan kabarcıklar işret için kurulmuş çadırlara benzetilmiştir. Şair beyitteki serzenişinde muhtemelen şarap yasağını kastetmektedir. Kadehin su ve havasının itidal üzere, yani uygun ve elverişli olması ile şarabın serbest olduğu zamanların kastedildiği düşünülebilir.

Haymeler kurdugı dem kanı habâbuñ ayşâ

⁶¹ Kadeh kan ağlayıp def sinisini döver, ney feryat eder. Meğer meclis aşk acısı ve derdine müptela olmuştur.

⁶² Bâkî! Kadeh fıskiye, şarap su, rintler halkası onun havuzudur. Meclis (âdeta) şevk sarayına bir şadırvan olmuştur.

⁶³ Mehmet Şeker (haz.), **Gelibolulu Mustafa Âlî ve Mevâ'idü'n-Nefâis fî-Kavâ'idü'l-Mecâlis**, Ankara, TTK, 1997, s. 348.

⁶⁴ Gözümün kanlı yaşı etrafı doldurdu. Meclisimiz yine güllerle süslense buna şaşılır mı?

⁶⁵ Baharın gelmesiyle İstanbul'un mesire yerlerine kurulan çadırlar insanların gözlerden uzak eğlenmesini mümkün kılarken geceleri konaklama imkânı vermekte ve böylece eğlencelerin birkaç gün sürmesi sağlanmaktaydı. (Fatma Meliha Şen, "Tâcizâde Câfer Çelebi Divanı'nda XV. ve XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı", İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2002, s. 341.)

*I'tidâl üzre görüp âb u hevâsın kadehün*⁶⁶ g. 270/4

Bâkî'nin iki beytinde işret edilen veya işret meclisi kurulan yer, mesire yeri anlamında “işretâbâd” ismi geçer.⁶⁷ Bunlardan birinde gönül kanı şaraba, kafatası ise kadehe benzetilerek muhabbet işretâbâdının acayip ve şaşılması bir meyhane olduğu dile getirilmiştir. Beyitte aşk, şarap ve işret gerçek anlamlarına çağrışım yapılmakla birlikte sembolik anlamda ele alınmıştır.

Hûn-ı dil mey kâse-i ser anda bir peymânedür
*‘İşret-âbâd-ı mahabbet bir ‘aceb mey-hânedür*⁶⁸ g. 136/1

Aşağıdaki beyitte şarap gemisiyle işretâbâd sahiline çıkmak istenirken muhtemelen şarap içilen günlerin tekrar gelmesi ümit edilmektedir. Bilindiği üzere gemi anlamına gelen “keştî” aynı zamanda kadeh anlamındadır. “Muvâfık rûzgâr” hem geminin yol almasına uygun rûzgâr hem de uygun zaman anlamını verecek biçimde kullanılmıştır.

Çıkarsun keştî-i bâde kenâr-ı ‘işret-âbâde
*Dilâ sabr eyle bir kaç gün muvâfık rûzgâr olsun*⁶⁹ g. 352/6

Meclislerde uygulanan âdetlerden biri meclise saçı saçılmasıdır.⁷⁰ Bâkî aşağıdaki beytinde kendi şiirini temiz ve değerli bir inci olarak görüp padişahın meclisine saçmayı isterken hem meclise saçı saçılması, hem de nazım saçısını, yani mecliste şiirler okunması ve hediye edilmesi âdetini birlikte çağrıştırmıştır. Padişah değerli taşlarla süslü kadehini elde tuttukça, yani saltanatı devam ettikçe Bâkî onun meclisine inciler saçacaktır. “Seyr itsün” ibaresi hem padişah görsün, seyretsin

⁶⁶ Şarap kabarcığının kadehin su ve havasını itidal üzere görüp işret için çadırlar kurduğu zamanlar nerde?

⁶⁷ İşretâbâdın işret edilen mesire yeri anlamını Mezâkî'nin Üsküdar'ı padişahın işret ettiği yerlerden biri olarak zikrettiği şu beytinde açıkça görmek mümkündür: *Ey Mezâkî n'ola ma'mûr olsa böyle her yeri / 'İşret-âbâd-ı şehen-şâh-ı cihândur Üsküdâr* g. 60/6 **Mezâkî**

⁶⁸ Gönül kanı şarap, kafatası orada bir kadehtir. Muhabbet işretabadı şaşılacak bir meyhanedir.

⁶⁹ Ey gönül! Birkaç gün sabret, uygun bir rûzgâr çıksın da şarap gemisi (kadehi) seni işretâbâd sahiline çıkarsın.

⁷⁰ *Nisâr-i bezmün için ger bulursa hüsn-i kabûl / Getürmişem güher-i i'tikâd ü cevher-i cân* k. 29/22 **Fuzûlî**

anlamında hem de saçılan incinin âdeta yuvarlanması görüntüsünü gözler önüne serecek şekilde kullanılmıştır.

Nisâr it bezmine Bâkî bu dürr-i pâki seyr itsün
*Murassa‘ câmı tutdukça o şâh-ı tâc-dâr elde*⁷¹ g. 412/5

Saçı âdetinin bir parçası olarak meclise gül saçılır.⁷² Bâkî’nin bazı beyitlerinde bu âdetin izleri fark edilmektedir. Şair, bir beytinde padişahın kendisine ihsan edilen paraları mecliste saçılan bir mendil dolusu güle benzetir. Para olarak filorinin zikredilmesi, bu paraların üzerinde çiçek kabartması bulunmasından dolayı “gül” kelimesiyle uyum sağlamasındandır. Anlaşıldığı kadarıyla meclise saçılacak güller bir mendil veya peşkire sarılarak getiriliyordu.

Lutfuñdan irdi Bâkîye rengîn filoriler
*Gûyâ saçıldı meclise bir dest-mâl gül*⁷³ g. 308/7

Bir başka beyitte gonca bir mendile biraz gül bağlayarak işret meclisine gelmiş birine benzetilmiştir. Burada goncanın kapalı çanak yaprakları içindeki taç yapraklarıyla birlikte görünümü meclise saçılmak üzere bir mendile bağlanmış gül yaprakları gibi düşünülmüş olmalıdır.⁷⁴

Çemende ‘ayşa gelmiş gonca-i ter
*Biraz gül bağlamış bir dest-mâl*⁷⁵ g. 456/2

⁷¹ Bâkî! O tâc sahibi padişah değerli taşlarla süslü kadehi elde tuttukça bu temiz inciye onun meclisine saç, seyr etsin.

⁷² *Seher yili gibi çâbüke güzeller / Nisâr-ı bezm iderlerdi gül-i ter / Batup bezm ehli gül-bergine tâ fark / Şafak bahrine gün olmuş gibi gark / Saçarlardı birbirine güller / İçerlerdi gül-âb-âmîz müller* b. 1878-1880 **Lamîî Çelebi, Ferhâd-nâme**. Amrî’nin beytine göre mestler birbirleri üzerine güller saçıyorlardı: *Germ olup bir birimiz üstüne güller saçalum / Mest-i lâ-ya‘kıl olalum yakalar çâk idelüm* k. 4/III-2 **Amrî**

⁷³ Sanki meclise bir mendil dolusu gül saçılmış gibi, Bâkî’ye senin başış ve cömertliğinden renkli altın paralar ihsan edildi.

⁷⁴ Farklı bir yoruma göre buradaki “gül” kelimesi para anlamında kullanılmıştır. Üzerinde çiçek kabartması bulunan “filori” adındaki altın paralara halk arasında gül denilmektedir. Dolayısıyla beyitte gonca mendilinin içine birkaç adet altın para koyup işrete gelmiş bir insana benzetilmiştir. Paralar gerek meclise saçılmak gerekse tekrar şarap istemek için kadehe konup sâkiye sunulmak için kullanılacaktır. (bkz. Muhammet Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, İstanbul, Ötüken, 2002, s. 197-198.)

⁷⁵ Taze gonca bir mendile biraz gül bağlayarak çimende işrete gelmiştir.

II. Selim için yazdığı kasidede padişahın kurduğu düzenin adaletine ve sorunsuz işleyişine övgüde bulunmak için şair, onun devrinde kimsenin kimseyi perişan etmediğini, yalnızca mecliste eğlence yapan kişilerin gül yapraklarını saçtıklarını yahut gül yapraklarını dahi saçmadıklarını söyleyerek ifade eder. Beyitteki ifade iki şekilde anlaşılmalı müsaittir. Bu sözlerin ardında meclise gül saçılması âdetine telmih bulunmaktadır:

Perîşân itmedi devründe hergiz kimseyi kimse

*Meger meclisde yârân-ı safâ gül-berg-i handânı*⁷⁶ k. 5/21

Şarap meclisinin bir başka özelliği kavga çıkarılması ve kan dökülmesidir. Şaraptan dolayı kendilerini kaybeden ve kelle germ olan sarhoşlar kavgaya meyilli olur ve birbirlerine sataşarak işi yaralayıp öldürmeye kadar vardırabilirler.⁷⁷ Bâkî, daha fazla karışıklığa meydan vermemek için “Şarap meclisinde eğer kan çıkarsa gamzelerin mest bir şekilde hançerini çekmesin.” diyerek sevgiliyi uyarmaktadır:

Bezm-i meydîr güzelüm kan ola şâyed arada

*Çekmesün hançerini gamzeleriñ mestâne*⁷⁸ g. 437/3

Kadeh her içilişte dudaklara değdirildiği için bu durum kadehin dudağı öpmesi olarak yorumlanır. Kadeh sevgilinin dudağını öpmeye kastettiği için sürahi onun göğsüne hançer saplamaktadır. Sürahinin ağız kısmının dar olması ve cam sürahinin parlaklığıyla kadehin üzerine eğilerek şarap dökmesi hançer saplamaya benzetilmiş olmalıdır. Mecliste sarhoşlar arasında kavga çıkmasına dudak - kadeh ve kadeh - sürahi arasındaki ilişkiden hareketle işaret edilmiştir.

Bezm-i meyde bûse-i la‘l-i nigâra kasd ider

*Gögsine ursa n’ola câmuñ surâhî hançeri*⁷⁹ g. 515/4

⁷⁶ Senin devrinde asla kimse kimseyi perişan etmedi. Yalnızca mecliste eğlence arkadaşları gül yapraklarını (saçtılar). / Mecliste eğlence arkadaşları gül yapraklarını bile (saçmadılar).

⁷⁷ **Ahlâk-ı Nâsirî**’de içki içme âdabından bahsederken sarhoşların sohbetine karışmamak ve onların arasını bulmaya çalışmamak gerektiği ifade edilir. Ancak tartışmanın düşmanlıkla sonuçlanması durumunda onları ayırmalıdır. (Nasîrüddîn Tûsî, **Ahlâk-ı Nâsirî**, çev. Anar Gafarov, Zaur Şükürov, İstanbul, Litera Yayıncılık, 2007, s. 220.)

⁷⁸ Şarap meclisidir güzelim! Eğer arada kan olursa gamzelerin sarhoş bir şekilde hançerini çekmesin.

⁷⁹ Şarap meclisinde sevgilinin dudağını öpmeye kastettiği için sürahi kadehin göğsüne hançeri vursa buna şaşılır mı?

Meclistekiler sarhoş olup akılları başlarından gittiğinde şraplar dökülür ve kadehler kırılır. Aşağıdaki beyitte şarap meclisinin sonunda kadehlerin kırılmasına işaret edilmiştir:

Belî bezm ehli bî-hûş olsa Bâkî
*Olur mey rîhte sâgar şikeste*⁸⁰ g. 473/6

Bir başka beyte göre sevgilinin aşk meclisinde başlar yitirilse gam değildir. Çünkü şarap meclisinde nice kadehler kırılır:

Başlar yitürse meclis-i ‘aşkuñda gam degül
*Bezm-i şarâbda nice sâgar şikest olur*⁸¹ g. 98/3

7.2.1.1. Meclis Erbabı

7.2.1.1.1. Emîr-i Meclis

“Emîr-i meclis” yahut “mîr-i meclis” meclisi tertipleyen, yöneten ve meclis işlerinin kendisinden sorulduğu baş kişidir.⁸² Muhtemelen meclis üyeleri arasında konum olarak en kıdemli veya yaşça büyük olanıdır. Bâkî gönlünün büyük bir meclise emîr olduğunu söyler. Bu meclise bahr-i muhît cür’a, felek de kadehtir. “Bahr-i muhît” dünyayı kuşattığına inanılan büyük okyanustur. Söz konusu meclis öylesine olağanüstü bir meclistir ki bahr-i muhît orada bir damla şarap yahut kadehin dibinde kalan şarap tortusu, felekler de kadeh durumundadır. Şairin gönlü ise böyle bir meclisin başıdır. Aşkla dolu gönlün enginliği bu tür bir benzetmeyle dile getirilmeye çalışılmıştır.

Bir bezme mîr-i meclis olupdur gönül k’aña

⁸⁰ Bâkî! Meclis ehli sarhoş olup akıllarını başlarından yitirdiğinde şarabın dökülüp kadehin kırılacağı kesindir.

⁸¹ Senin aşkının meclisinde başlar yitirilse gam değildir. Şarap meclisinde nice kadehler kırılır.

⁸² “Mîr-i meclis anlarda ol kimsedür ki meclise müte‘allik olan umûr ana müfevvez ola.” (Özer, **a.g.e.**, s. 301.)

*Bahr-i muhît cür'a vü gerdûn piyâledür*⁸³ g. 84/6

Çiçeklerin sultanı olan gül, bağ ve bahar meclisinin emîri olarak nitelendirilmiştir. Lâle, yani gelincik çiçeği gülün kurduğu meclise murassa kadehini sürmüştür. Lâlenin murassa kadehe benzetilmesi üzerindeki çiy taneleriyle ilgili olmalıdır.

Bezminde sürdi lâle murassa' piyâlesin

*Oldı emîr-i meclis-i bâg u bahâr gül*⁸⁴ g. 306/3

Şair devran sâkîsinin kendisini şarap tortusu gibi ayakta bıraktığını ve zamanın meclisinin emîri olarak padişahın (II. Selim) onun elinden tutmasını ister. Değersiz olmak, gözden düşmek anlamında kullanılan “ayakta komak” tabiri aynı zamanda şarap tortusunun içilmeyip yere atılmasına çağrışım yapmaktadır. Ayak kelimesinin kadeh anlamı bulunduğu da malumdur. “Dest-gîr olmak” yardım etmek, elinden tutmak demektir. Devrân sâkîsi ile felek kastedilmektedir.

Cür'a-veş ayakda kodı sâkî-i devrân beni

*Dest-gir ol ey emîr-i meclis-i devr-i zamân*⁸⁵ k. 22/27

7.2.1.1.2. Harîf

Meslektaş anlamına gelen “harîf” aynı zamanda şarap meclisindeki musahip anlamına gelir.⁸⁶ Bâkî bir beytinde kadeh, şarap gibi meclis esbaplarıyla meclis erbabı arasında ilgi kurmuştur. “Harîf-i sâde” yüzünde sakal bulunmayan tıraşlı kişi, yahut tüyü bitmemiş genç anlamına gelir. Cam kadehin şeffaf görünümü şairin zihninde böyle bir imaj oluşturmuş olmalıdır. “Hem-dem” dost ve arkadaş anlamına gelir. Kadeh harîf-i sâde, şarap güzel bir hemdem, yani arkadaş; bülbül hoş bir musahip, gül ise meclisi süsleyendir. Meclisin güllerle süslenip hazırlandığı

⁸³ Gönül öyle bir meclise başkan olmuştur ki ona dünyayı çevreleyen okyanus cür'a, felek de kadehtir.

⁸⁴ Gül, bağ ve bahar meclisinin emîri oldu; lâle onun meclisinde murassa kadehini sürdü.

⁸⁵ Devran sâkîsi tortu gibi beni ayakta bıraktı. Ey zamanın meclisinin emîri, elimden tut!

⁸⁶ “Harîf iki ma'nâya gelür. Birisi hem-pîşe, ya'nî hem-san'at. Ve biri de bâde musâhibi.” (Özer, a.g.e., s. 86.)

malumdur. (bkz. Meclis) Ancak burada gül ile aynı zamanda sevgilinin kastedildiği düşünülebilir. Çünkü gül yalnızca zahîrî bir süs verirken, varlığıyla maddî - manevî anlamda meclisi asıl süsleyen sevgilinin kendisidir.

Harîf-i sâdedür sâgar velî mey hûb hem-demdûr
*Nedîm-i şûhdur bülbül gül ammâ meclis-ârâdur*⁸⁷ g. 127/2

7.2.1.1.3. Nedîm

“Nedîm” meclis ve sohbet arkadaşı, musahip anlamındadır. Beyitte şarap kadehi hoş meşrepli bir nedîm olarak nitelendirilmiştir. Bâkî bu mecliste hasetçinin derdinin tortusunu çekmemeyi, şarap kadehi gibi hoş meşrepli bir sevgiliyi meclis arkadaşı edinmek gerektiğini öğütler. Beyitte “bezm” ile kastedilen dünya meclisidir. “Dürd” kadehin dibinde kalan tortu demektir. Çekmek aynı zamanda içmek anlamına geldiğinden ve tortunun içilmesi âdet olmadığından hasetçinin derdinin tortusunu çekmemek gerektiği söylenmiş olmalıdır.

Hasûduñ dürd-i derdîn çekme ey Bâkî bu bezm içre
*Nedîmüñ yâr-i hoş-meşreb gerek câm-ı şarâb-âsâ*⁸⁸ g. 2/8

7.2.1.1.4. Sâkî

Sâkî, mecliste şarap sunup kadehi dolaştıran kişidir. Mecâzî anlamda sâkî Allah veya kâmil mürşidi temsil eder. Gam meclisinde can ve gönül yanıp yakıldığından ve dostlar susadığından sâkîden bir an evvel kadehi sunması istenir. “Depret elüñ” ve “sür ayagı” denilerek sâkîden harekete geçmesi ve acele etmesi istenirken el ve ayak kelimeleri kullanılarak söz oyunu yapılmıştır.

Bezm-i gamında cân u dil yandı yakıldı sâkıyâ
*Depret elüñ sür ayagı meclisde yârân teşnedür*⁸⁹ g. 69/4

⁸⁷ Kadeh, yüzünde hat bulunmayan bir meclis arkadaşı; şarap ise ancak güzel bir dosttur. Bülbül hoş bir musahip ama meclisi süsleyen güldür.

⁸⁸ Ey Bâkî! Bu meclis içinde hasetçinin derdinin tortusunu çekme. Meclis arkadaşın şarap kadehi gibi güzel meşrepli bir sevgili olsun.

Sâkînin elinde tuttuğu şarap kadehi ile kolunun görünümü fidan üzerindeki taze güle benzetilir:

Sâ'id-i sâkî ile câm-ı mey-i gül-gûna bak
*Bir gül-i sîr-âbdur gûyâ nihâl üstindedür*⁹⁰ g. 124/3

“İbrâm” zorlama, üstüne düşme, ısrar anlamındadır. İsrar etmemek ve zorlamamak meyhane usûl ve âdâbındanmış.⁹¹ Bâkî gül yüzlü sâkîden ısrar etmemesini, o peri gibi güzel sevgilinin zaten kendisinde var olan aklı bütünüyle almış olduğunu söyler. Yani şair zaten sevgili yüzünden sarhoş ve aklı gitmiş vaziyettedir. Bu nedenle ayrıca şarap içip kendinden geçmesine ihtiyaç yoktur. Perî ve aklın gitmesi ifadesinin kullanılması cin, peri gibi varlıkların insanı çarparak akıllarını almasını çağrıştırmak üzere kullanılmıştır.

İbrâmı gel ey sâkî-i gül-çihre ko sen de
*Almışdur olan 'aklumuz ol şûh-ı perî-zâd'*⁹² g. 35/6

Bâkî şaraptan tövbe ettiğini ancak sâkînin zorlaması ve ısrarına dayanamayıp tekrar başlayabileceğini söyler:

Tevbe meyden Bâkıyâ âsândur ammâ korkarın
*Döymeyem sâkî-i sîmîn-sâ'idüñ ibrâmına*⁹³ g. 457/5

⁸⁹ Ey sâkî! (O sevgilinin) gamının meclisinde can ve gönül yandı yakıldı. Elini kıpırdat, kadehi sür, mecliste dostlar susamıştır.

Bâkî'nin yine sâkîden şarabı sunması için acele etmesini istediği bir başka beyti şöyledir: *Çok direng immez bize bu şîşe-i pîrûze-reng / Sâkıyâ la'l-i müzâbı sun şitâb imek gerek* g. 256/2

⁹⁰ Sâkînin kolu ile gül renkli kadehe bak. Sanki fidan üzerindeki taze gül gibidir.

Sâkî'nin elinde kadehle kolunu kırmızı gül dalına benzeten beyitte de aynı imaj söz konusudur: *Tutsa câm-ı bâde-i gül-gûnı verd-i ter gibi / Sâ'id-i sâkî olur şâh-ı gül-i ahmer gibi* g. 499/1

⁹¹ Aynî'nin sakinamesinde meyhane âdâbıyla ilgili şu ifadeler yer alır: *İdüb bir kimseye meclisde ikrâm / Şarâba eyleme ilhâh ü ibrâm* (Reşad Ekrem Koçu, **Eski İstanbulda Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri**, [İstanbul], Tan Matbaası, t.y. s. 15.)

⁹² O peri gibi güzel, ne kadar aklımız varsa hepsini almıştır. Ey gül yüzlü sâkî! Gel sen de ısrar etmeyi bırak.

⁹³ Ey Bâkî! Şaraptan tövbe ettim ama gümüş kollu sâkînin ısrarına dayanamayacağımdan korkuyorum.

Sâkînin kınalı parmaklarıyla kadehi tutan eli ayağa takılan altın halhala benzetilmiştir.⁹⁴ Beyitte kadeh anlamında “ayak” kelimesinin kullanılması ve halhalın da ayağa takılan bir takı olması hoş bir uyum teşkil etmiştir.

Ne zîbâdur ol engüşt-i muhannâ pâ-y-ı sâgarda
*Sakın dûr itme ey sâkî o zer halhâli ayakdan*⁹⁵ g. 366/2

Şarap, toprak testiler içinde saklanır ve şarap alımı sâkîye aittir. Şair, sevgilinin meclisine sâkînin şarabı çok alması gerektiğini, çünkü rakibin başına bir başka testi daha gerektiğini söyler. Anlaşıldığı kadarıyla testiler takibin başında kırılacaktır.

Meclis-i cânâneye sâkî çoğ alsun bâdeyi
*Başka bir desti gerek zîrâ rakîbuñ başına*⁹⁶ g. 421/6

7.2.1.2. Keyif Verici Maddeler ve Şarap

7.2.1.2.1. Afyon (berş)

Haşhaştan elde edilen uyuşturucu bir maddedir. Macun biçimindeki afyon tüketimine Osmanlı Devleti belirli bir hoşgörüyle izin vermiştir.⁹⁷ Dernschwam afyonun Türkler arasında çok yaygın olduğunu, özellikle avam tabakası tarafından çok kullanıldığını ve afyon kullananların renksiz, soluk, ölü gibi sapsarı bir benizleri olduğunu belirtir. Sanki hiç uyumamış gibidirler ve akılları başlarında değildir. Afyonu bir kere kullanan kimse ona alışır ve her gün bir mercimek yahut kenevir büyüklüğünde almak ister. Fazla kaçırıp derin bir uykuya dalan kimsenin burnuna afyon tutulup çektilirirse derhal derin uykusundan uyanır.⁹⁸ D’ohsson ise -dini hükmü şarap kadar kesin olmadığından- şarabı bırakanların kendilerini afyona verdiklerini ifade ettikten sonra afyonun nasıl hazırlandığını şöyle anlatır:

⁹⁴ Sâmi’nin de benzeri bir hayal ve imajı taşıyan bir beyti mevcuttur: *Halhâl olur ayagina san duhter-i rezûn / Sâkî alınca câmu hilâl-i benânuna* g. 122/2 **Arpaemîni-zâde Sâmi**

⁹⁵ O kınalı parmak kadehin ayağında ne güzeldir. Sâkî, sakın o altın halhalı ayaktan çıkarma.

⁹⁶ Sâkî sevgilinin meclisine şarabı çok alsın. Çünkü rakibin başına başka bir testi gerekmektedir.

⁹⁷ Suraiya Faroqhi, **a.g.e.**, s. 237.

⁹⁸ Hans Dernschwam, **İstanbul ve Anadolu’ya Seyahat Günlüğü**, çev. Yaşar Önen, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, s. 79-80.

“Aşağı tabakanın kullandığı alelâde afyon “hap” şeklinde hazırlanır. Bunları küçük kutularda yanlarında taşır ve yarım bardak su, yahut bir fincan kahve ile günde bir iki yahut daha fazlasını yutarlar. Hattâ pek fazla müptelâ olan bazı kimselerin baş parmak büyüklüğünde afyon yuttuğu ve bunu günde üç, hattâ dört defa tekrarladığı olur. Diğer taraftan “macun” müptelâları son derece şiddetli tenkidlere uğramaktan da kurtulamamaktadırlar. Hattâ bu iptilâyâ tutulmuş olanları belirtmek için halk arasında “tiryâkî” tabiri kullanılır.”⁹⁹

Bâkî, muhtemelen Kanûnî döneminde uygulanan sıkı şarap yasağı nedeniyle şarabın ve afyonun gittiğini onların yerine ciğer kanı içmek ve bela zehiriyle yetinmek gerektiğini söyler. Ciğer kanı ve şarap arasında renk bakımından ilgi kurulduğu açıktır. Bilindiği üzere afyon morfin yapımında da kullanılan zehirli bir maddedir. Bela zehirinin afyon yerine tavsiye edilmesi bundan kaynaklanır. Artık dertleri bertaraf edecek mükeyyefat ortadan kalkmıştır; çaresiz dert ve gamın kendisiyle hemhal olmak gerekmektedir.

Dilâ nûş it ciger kanın mey-i gül-gûn ise gitdi
*Yüri zehr-i belâya kâni' ol afyôn ise gitdi*¹⁰⁰ g. 544/1

7.2.1.2.2. Dilber Dudağı (leb-i dilber)

Dilber dudağı (leb-i dilber) bir çeşit macun ismidir.¹⁰¹ Macun; esrar, afyon vb. mükeyyifat cinsinin çeşitli bitki ve baharatlarla yoğrulup hamur haline getirilmesiyle elde edilen karışımdır.¹⁰² Dilber dudağı macunu, manası itibarıyla şiirlerde sürekli sevgilinin dudağı ile irtibatlandırılır. Aşağıdaki beyitte ağız la'l

⁹⁹ D'Ohsson, **a.g.e.**, s. 54.

¹⁰⁰ Ey gönül! Gül renkli şarap gittiyse ciğer kanını iç! Yürü, afyon gittiyse bela zehiriyle yetin!

¹⁰¹ Bâkî'de macun ismi olarak geçmekle birlikte leb-i dilber aynı zamanda bir tatlı ismidir: *Helvâlara söz yok hepsi nâzûk ü şîrîn / Hoş cümlesi ammâ ki efendim leb-i dilber* k. 33/14 **Nedîm**

¹⁰² Evliya Çelebi macuncuların kullandıkları zengin baharatları ve macun hokkalarını sergileyerek geçtiklerini şöyle anlatır: “Bu ma'cûncî tâ'ifesi taht-ı revânlar üzre dükkânların ma'âcin humları ve hokkaları ve gümüş hokkaları ve gümüş meblağlarla dükkânların zeyn idüp halîfeleri tuç havânlar içre besbâse ve kebâbe ve darçın ve dâr-ı fülful ve kâkûle ve havlân ve havlincân ve üdü'l-kahr ve zencebîl makûlesi edviyeleri döğüp ba'zı pençe-i âfitâb-ı dilberânları gümüş hokkalar içre nûşdârû-yı devâ-yı misk ve dilber lebi ma'cûnların gümüş meblağlarla tarafeynde duran temâşâcılara ma'cûn bezl iderler. Ammâ her bir dilber bir nezâketle ma'cûni lebine sürüp yâhûd gerdeni altından geçirüp şivekârlıklar iderek dilber lebi ma'cûnın ihsân ederler.” (**Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 1, haz. R. Dankoff - S. A. Kahraman - Y. Dağlı, İstanbul, YKY, 2006, s. 228.)

renkli bir hokka, dudaklar yakuttan yapılmış bir macuna benzetilmiş ve cevherî terkip istenecek olursa dilber dudağının yeteceği dile getirilmiştir. Müferrih keyif verici macun demektir. “Yâkûfî müferrih” içine yakut tozu katılmış macun olmalıdır.¹⁰³ Cevherler eskiden, şifalarından faydalanmak için, toz halinde macunlara katılıp kullanılıyordu. Şairin ikinci mısradaki “cevherî terkip” ile kastettiği içinde öğütülmüş değerli taşlar bulunan bu çeşit macunlardır.¹⁰⁴ Şair sevgilinin ağzının, içine yakut katılmış bir macun olan dudakları ve la’l renkte hokkasıyla güzel bir cevherî terkip olduğunu söylerken bir yandan leb-i dilber ismindeki macuna da iyham yoluyla gönderme yapar. Beyitteki ifadede anlaşıldığı kadarıyla leb-i dilber cevherî bir terkiptir. Yani içinde toz halinde değerli taşlar bulunur. Macunlar hokka denilen küçük kaplar içinde saklanırdı. Ağzın hokkaya benzetilmesi bu yüzdendir.

Agzı la‘lîn hokka yâkûfî müferrih lebleri
*Cevherî terkîb isterseñ leb-i dilber yiter*¹⁰⁵ g. 49/2

Basiret ehli esrarı önemsemez. Onları asıl hayran eden sevgilinin dudağının esrarıdır. “Gubâr” esrar anlamındadır. “Aynına almak” değer vermek, önemsemek anlamında bir tabirdir. Şair bizim esrarla işimiz olmaz, sevgilinin dudağının esrarıyla sarhoş oluruz, derken yine leb-i dilber macununa çağrışım yapar. Beyitten anlaşıldığı gibi leb-i dilber, içine esrar katılan bir macundur. “Erbâb-ı nazar” tabiri beyti tasavvufî çağrışımlara açık hâle getirmekle “esrâr-ı leb-i dilber” ibaresi bu bağlamda dudağın vahdet sırrı olmasına işaret eder.

‘Aynına sanma gubârı ala erbâb-ı nazar
*Bizi hayrân iden esrâr-ı leb-i dilberdür*¹⁰⁶ g. 107/3

¹⁰³ Yakutun müferrihâtta ve macunlardaki faydası şöyle sıralanır: “İnsan bedenine çok kuvvet verir. Göz nûrunu artırır. Erliğı ziyade eder.” (Fatma Sabiha Kutlar, “İki Türkçe Cevâhir-nâmeye ve Cevherlerin Etkilerine Dair”, **Yeni Tıp Tarihi Araştırmaları**, sy. 7, İstanbul 2001, s. 20.)

¹⁰⁴ D’Ohsson macunların içine çeşitli baharatlar, güzel kokulu maddeler ve değerli madenler katıldığından söz eder: “IV. Murad’ın ölümünden sonra afyon iptilâsı bütün memlekete, padişahlar da dahil olduğu halde her sınıf halk arasında yayıldı. “Macun” denen ve içinde afyon bulunan çok çeşitli uyuşturucu maddeler satılmaya başlandı. Bunlar, içine konan maddelerin cinsine, kullanan insanın bünyesine göre az veya çok tesir ediyordu. Alelâde macun, afyonla haşhaş, sarısabır ve çeşitli baharatın karıştırılmasıyla yapılmıyordu. Varlıklı kimseler ayrıca buna gri anber, misk, kırmızı ve başka kokulu maddeler, değerli esanslar katardı. Padişahların ve imparatorluğun ileri gelenlerinin kullanacağı macunlar daha da büyük bir titizlikle hazırlanır, bunların içine pudra hâlinde inci, mercan, yakut, zümrüt katılırdı. Bu macunlara “cevâhir macunu” denirdi. Bu macunların en küçük bir kutusu üç, dört yüz kuruşa satılırdı.” (D’Ohsson, **a.g.e.**, s. 53.)

¹⁰⁵ Ağzı la’l renkli bir hokka, dudakları yakut macunudur. Cevherli bir terkip istersen dilber dudağı yeter.

Dilber dudağının keyif ehli arasında makbul olan bir çeşit macun olduğu anlaşılmaktadır. Şarap hariç tutulacak olursa şairin macunlardan bir tek dilber dudağını istemesi buna işaret etse gerektir:

Meylüm cihânda bâde-i gül-günâdur benüm
*Ma‘cûn olursa bârî leb-i dilber isterin*¹⁰⁷ g. 386/6

Dilber dudağında tiryâk, yüzükte zehir olduğu için yüzük sevgilinin ağzıyla eş tutulamaz. Yani biri öldürücü, biri diriltici etki taşır. Bununla birlikte panzehir demek olan “tiryâk” aynı zamanda afyon anlamındadır.¹⁰⁸ Beyitteki ifadeden dilber dudağı macununun içine afyon katıldığı anlaşılmaktadır. Yüzük ve zehir ilgisi yüzük kaşlarına kimi zaman zehir konmasıyla ilgilidir.

Anda zehr ola vü tiryâk leb-i dilberde
*Dehen-i yâre kaçan ola ber-â-ber hâtem*¹⁰⁹ k. 19/44

7.2.1.2.3. Esrar (gam, gubâr)

Esrar Osmanlı dönemindeki uyuşturucuların başında gelmektedir. Zaman zaman yasaklanmış ve kullananların idamı için çeşitli fetvalar alınmışsa da elde edilmesi ve kullanılması hiçbir zaman tam olarak önlenememiştir. İstanbul’da “esnâf-ı bengciyân” adı verilen bir sınıf bulunuyordu. Bunlar Süleymaniye semtindeki Tiryakiler Çarşısı’nda yer alan dükkânlarında şurup, macun, levha gibi esrar ihtiva eden karışımlar hazırlayıp tiryakilere satıyorlardı. Evliya Çelebi, kendi zamanında bu esnafın on altı dükkânının bulunduğunu ve bu iş kolunda altmış kişinin çalıştığını kaydetmektedir.¹¹⁰ Hint kınnebi denilen bir nevi kenevirin yaprakları üzerindeki sakızdan elde edilen keyif verici bir madde olan esrarın “keyif,

¹⁰⁶ Basiret ehlinin esrarı önemseydiğini zannetme. Bizi hayran eden dilber dudağının esrarıdır.

¹⁰⁷ Dünyada (yalnızca) gül renkli şaraba meylederim. Macun olursa hiç değilse dilber dudağı isterim.

¹⁰⁸ Abdülkadir Erkal, “Divan Şiirinde Afyon ve Esrar”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, sy. 33, Erzurum 2007, s. 27.

¹⁰⁹ Dilber dudağında panzehir, onda zehir olur. Yüzük sevgilinin ağzıyla nasıl kıyaslanabilir ki?

¹¹⁰ Turhan Baytop, “Esrar”, **DİA**, c. 11, İstanbul 1995, s. 432.

keyfiyyet, gam, gubâr, gubâr-ı gam, gamze, toprak...” gibi edebiyatımıza da geçen birçok ismi vardır.¹¹¹ Esrâr ile en sık kullanılan kelime esrar sarhoşluğu halini ifade eden “hayrân” kelimesidir. Esrarın sır kelimesinin çoğulu olması, hayrân kelimesinin hayret makamındaki hâle işaret etmesi ve esrar içilen yerlere tekke denilmesi nedeniyle bu kavramların yer aldığı beyitler hemen daima tasavvufî çağrışımlara açık olarak kullanılır. Bununla birlikte esrar, abdal ve kalenderî denilen batınî dervişler arasında da yaygın olarak kullanılan bir maddedir.

Esrarın şiirde yaygın kullanılan isimlerinden biri “gam”dır. Gam, hemen daima keder, sıkıntı anlamıyla birlikte esrar anlamını çağrıştırmaya müsait biçimde kullanılır. Gam ile birlikte şarap yahut şaraba ait kavramların da kullanılması hem kederden dolayı içme, hem de esrar sarhoşluğunu gidermek üzere içme alışkanlığına işaret eder ve çoğu zaman bu anlamların tam olarak hangisine işaret edildiği net olarak anlaşılamayacak durumdadır. Şairin alçak feleğin verdiği gam ve kederi çekmeyip mest ve sarhoş olmayı kendisine öğütlediği aşağıdaki beyit de buna örnek teşkil etmektedir. Beyitte gamı def etmek üzere şarap içip sarhoş olmak düşünülebileceği gibi esrar sarhoşluğunu çekmeyip gidermek için şarap içmekten söz edildiği de düşünülebilir.

Gam-ı devrân-ı dünü çekme yürü
*Bâkıyâ ol hemîşe mest ü harâb*¹¹² g. 19/6

Esrar anlamında kullanılan başka bir kelime de “gubâr”dır.¹¹³ Toz anlamına gelen ve ilk bakışta bu anlamı veriyor gibi görünen gubâr kelimesi çoğu zaman esrar anlamını da beraberinde taşır. Gubâr aynı zamanda, yüzde yeni çıkmaya başladığı zamanki nokta nokta görüntüsünün tozu andırması nedeniyle, sakal için benzetilen olarak kullanılır. Gubârın içinde barındırdığı esrar tozu çağrışımı ise yüzü ve yüz güzelliğini gölgede bıraktığı düşünülen sakalın âşık üzerinde uyandırdığı güçlü tesirin sarhoşluğa benzetilmesiyle ilgilidir. Bâkî aşağıdaki beytinde sevgiliye

¹¹¹ Ahmet Talat Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 215.

¹¹² Ey Bâkî! Alçak feleğin gamını çekme; yürü daima mest ve sarhoş ol!

¹¹³ Hint keneviri bitkisinin kurutulup elenmesiyle elde edilen toz esrarın ipek elekten geçirilmesiyle altta kalan esrar birinci kalite esrardır. Buna esrar piyasasında “kubar” ismi verilir. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Esrar>, (Çevrimiçi) 14.08.2010) Günümüzde “kubar” kelimesi argo dilde de esrar anlamında kullanılmaktadır. (Özcan Köknel, “Alkol ve Madde Bağımlılığı Altkültürü”, **Bağımlılık Dergisi**, c. 2 sy. 2, 2001, s. 71-76.)

yanağında toz gibi duran sakalının aslında sarhoşluk veren bir esrar olmadığı halde neden bu denli şuh ve sınırsız bir şekilde gülmekte olduğunu sormaktadır. Bilindiği üzere esrarın kullanıcısı üzerinde bıraktığı etkilerden biri de tıpta öfori adı verilen aşırı ve sebepsiz bir haz duygusudur.¹¹⁴ Anlaşıldığı kadarıyla sevgilinin gülen, neşeli hali esrarın keyfiyetine kapılmış bir kişinin durumuna benzetilmiştir.

Gubâr-ı hattûñ olmaz çünki hayrân olmaga bâ'is
*Nedür la'l-i lebüñ çak böyle handân olmaga bâ'is*¹¹⁵ g. 27/1

Gubâr kelimesinin geçtiği bir diğer beyitte yine sevgilinin yüzündeki tüylerle (hatt) hayran olma durumu söz konusudur. Beyitte yüzdeki hat toz halindeki esrara benzetilmiş ve ondan etkilenen gönlün durumu da esrar sarhoşluğu gibi hayal edilmiştir. Beytin ikinci dizesinde bir çeşit mükeyyifat olan “leb-i dilber” ve “ma'cûn” kelimelerinin zikredilerek dilber dudağı gibi güzel ve değerli bir macunun da elden gittiğinin söylenmesine bakılırsa âşığın mükeyyifat yasağı nedeniyle ancak sevgilinin yüzündeki tüylerle hayrân olabildiği, bir anlamda onunla kendisini avuttuğu anlaşılmaktadır.

Gubâr-ı hatt-ı rûyıyla meger hayrân ola gönlüm
*Dirîg elden leb-i dilber gibi ma'cûn ise gitdi*¹¹⁶ g. 544/3

Yine çağrışım yoluyla esrara işaret edildiği düşünülebilecek aşağıdaki beyitte şair safa veren saf şarapta hayran olduğunu, gönlünün ne bulanıklık götüreceğini, ne de gubâr sevdiğini belirtmektedir. Dil (gönül) kavramının kullanılmasından hareketle bâde, küdürret ve gubâr kelimelerinin soyut anlamlarının ağırlıklı hissedildiği bu beyitte şarap aşka ve aşk sarhoşluğuna işaret etmektedir. Bulanıklık anlamına gelen küdürret kelimesi gam, keder, tasa gibi gönüle sıkıntı veren hallere işaret eder. Benzeri şekilde gubâr da yine gerçekte bir ayna gibi olması düşünülen gönlü paslandıran, hakikat ve marifete ermesine perde olan şeyler anlamında olmalıdır. Saf

¹¹⁴ **Azmî-zâde Haletî**'nin şu beyti şaraba katılarak içilen esrarın söz konusu özelliğine gönderme yapan güzel bir örnektir: *Rind-i dîrd-âşâmlar kâyuñ gubârın katsalar / Agladurken güldüre câm-ı şarâb-ı ergavân* k. 36/29

¹¹⁵ Sakalının tozu hayran olmaya neden olmaz, (o halde) dudağının lalinin böyle gülüp kalmasına sebep nedir?

¹¹⁶ Yazık, dilber dudağı gibi bir macun elden gittiyse gönlüm ancak yüzündeki tüylerin tozuyla hayran olur.

şarapta hayrân olmak ise hakiki aşk yolunda hayret makamına ulaşmak şeklinde düşünülmelidir. Hayret makamında olduğunu, bir anlamda masivayı unuttuğunu söyleyen şair aşkı perdeleyecek ve sevgiliye ulaşmaya engel olabilecek her şeyden yüz çevirdiğini ifade etmeye çalışmaktadır. Diğer yönüyle şarap, erbabınca keyif verici maddeler arasında en makbul olanıdır. Şarap bu anlamda düşünüldüğünde küdürret ve gubâr da toz halindeki mükeyyifatı çağrıştırır. Dolayısıyla saf şarap dururken müptelaların esrar cinsine itibar etmeyeceği açıktır.

Bâde-i sâf-ı safâ-bahşda hayrânem ben

*Ne küdürret götürür dil ne gubârı severin*¹¹⁷ g. 385/4

Dönem dönem uygulanan sıkı şarap yasağı nedeniyle şarap düşkünleri alternatif olarak esrar, afyon vb. keyif verici maddelere kendilerini kaptırıyorlardı. Şairler zaman zaman bu konulara gönderme yapan söyleyişlerde bulunmuşlardır.¹¹⁸ Aşağıdaki beyitte Bâkî şarap yasağından dolayı esrarla durumu kurtarmaya çalışırken yakalanmamak için meclis arkadaşlarına uyarıda bulunarak “şarap içerken gizli içmeyip kendinizi ele vererek kadehi elden kaptırdınız, şimdi bari esrar içtiğimizi kimseye bildirmeyin” demeye çalışmaktadır. Beyitte “esrâr” kelimesinin sırlar anlamı kastediliyor gibi düşünülebilecekse de aslında mükeyyifat olan esrardan söz edildiği açıktır. Zira şarap düşkünlerinin şaraptan mahrum kaldıklarında tek çare olarak esrara sığındıkları bilinen bir gerçektir. Böyle bir durumda sığındıkları da ellerinden alınırsa büyük zorluk çekeceklerinden şair “aman, sakın kimseye esrar kullandığınızı bildirmeyin, bu sırda kimseyi vâkıf etmeyin” demektedir. Elbette burada Bâkî şairliğin gereği olarak şarabın mecazi anlamına ve esrarın ilahî sır ve tecelliler karşılığına da işaret edecek şekilde ifadeleri ustaca kullanmıştır. Seyr ü sulûkta yaşanan tecrübelerin başkalarıyla paylaşılmasının uygun olmadığı düşünülecek olursa, okuyanın meşrebince şarap ilahî aşk olarak telakki edilerek aşk sırlarına başkalarını vâkıf etmemek gerektiği, aksi takdirde insanın elde ettiği manevi mertebeleri kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalabileceği de anlaşılabilir.

¹¹⁷ Ben safa veren saf şarapla hayran olmuşum. (Bu yüzden) gönül ne bulanıklık götürür, ne de tozu (esrarı) severim.

¹¹⁸ Şarap bulamadığından dolayı çektiği sıkıntıyı boş kalan şarap küplerine sormak gerektiğini söyleyen **Gelibolulu Âlî**’nin beytindeki ifadeler aynı zamanda şarap yasağından dolayı esrar çekmek zorunda kalan bir müptelanın halini de başarılı bir şekilde dile getirmektedir: *Hasretinden bâdenün ‘Âli ne gamlar çekdiğin / Her tehî kalmış hum-ı sahbâya söyleñ söylesün* g. 1128/5

İhtirâz itmedüñüz aldılar elden câmi

*Vâkıf itmeñ sakınuñ kimseyi esrâra meded*¹¹⁹ g. 40/4

Aşağıdaki beyitte de şarap yasağından dolayı kendini esrara verme meselesi işlenmiştir. Beyte göre zürefâ esrar sarhoşluğuna kendilerini kaptırmış ve dostlar şarabın ayağını almada hayran durumdadırlar. “Hayrân” esrar sarhoşu, “döşenmek” ise kendini vermek, iyice kaptırmak, düşkünlük göstermek anlamında bir tabirdir. “Ayağını almak” bir şeyin hakkından gelmek, alaşağı etmek¹²⁰ manasında olmakla birlikte beyitte ayak kelimesinin kadeh anlamına da işaret eder şekilde şarap içmek yerine kullanılmıştır. Zürefâ ile kastedilen ise şarap düşkünlüğü, iştret ehli kimselerdir. “Keyfiyyet” esrarın tesiri, verdiği sarhoşluk ve baygınlık halidir.¹²¹ Zürefâ, şarap bulamadıklarından dolayı esrara düşkünlük göstermiş ve o derece esrar sarhoşu olmuşlardır ki şarap kadehini ellerine alacak, şarap içecek halleri bile yoktur. Burada hem şarap yasağından dolayı şarap bulup içememe hem de şarap içemeyecek, kadeh kaldıramayacak kadar esrar sarhoşu olma, kendinden geçme durumundan söz edilmektedir. Bununla birlikte esrar ve şarabın bir arada zikredilmesinin esrar sarhoşluğuna şarabın iyi gelmesi nedeniyle olduğu da hatırdan çıkarılmamalıdır. Ancak çizilen tabloda zürefâ ve yârânın esrâr hayranlıkları o denli had safhadadır ki onu giderecek ve üzerine şarap içecek durumda değildirler. Bir başka bakış açısıyla esrar onları yeterince tatmin ettiği için şaraba ihtiyaç duymamakta ve esrarla yetinmektedirler.¹²²

Keyfiyyet-i esrâra döşendi zürefâ hep

*Yârân ayagın almada hayrân mey-i nâbuñ*¹²³ g. 269/2

¹¹⁹ Sakınmadınız kadehi elden aldılar. Aman, dikkat edin, kimseye esrarı bildirmeyin!

¹²⁰ BD’ndan bu tabirin geçtiği bir başka beyit: *Turmaz ayagın almaga kasd eyler anuñ âb / Ser-keşlik ider var ise tenhâda sanavber* g. 158/3. Bu tabir yenmek, alt etmek anlamında güreş tabiri olarak da kullanılmaktadır: *Zâl-i felek tarîk-i sevdâda gidenleriñ / Olmuşdı gerçi ayagın almakda pehlevân* k. 39/13 **Nev’î**

¹²¹ A. Talat Onay **Burhân-ı Kâtu’ı** kaynak göstererek “keyif” kelimesinin esrar anlamında olduğunu, ancak asıl manasının esrar ve keyif verici maddelerin tesirinden meydana gelen sarhoşluk anlamına geldiğini ve zürefâ arasında buna keyfiyyet dendiğini belirtir. (Onay, **a.g.e.**, s. 216.)

¹²² **Rahîmî**’nin esrar sarhoşluğuyla yetinerek şaraba ihtiyaç duymadığını belirten şu beyti bu duruma güzel bir örnektir: *Lebüñ esrârınuñ cân ile ben hayrânıyam cânâ / Anuñçün añmazam adın şarâbuñ niçe demlerdür* g. 96/2

¹²³ Zürefâ, esrar keyfiyetine kendini bütünüyle kaptırdı; dostlar saf şarap kadehini kaldıramayacak kadar kendilerinden geçmiştir.

Osmanlı döneminde esrar çeşitli kahvehanelerde içilirdi. Esrar içilen kahvehanelere tekke adı verilmekteydi. Reşad Ekrem Koçu esrar kahvehanelerinin İstanbul'un en izbe köşelerinden en parlak caddelerine kadar mevcut olduğunu, hatta şehir etrafındaki surların yıkık kovukları içinde bile esrar kahvehanesi bulunduğunu belirterek bu kahvehanelerin semt olarak Yedikule, Tahtakale, Galata, Tophane ve Azâpkapusu'nda yer aldığını nakleder.¹²⁴ Esrarın bazı tarikat tekkelerine, bilhassa Bektaşî tekkelerine girdiği de bilinmektedir.¹²⁵ Klâsik şiirde de tekve, hânkâh gibi kelimeler gerek bilinen ilk anlamını gerekse esrar tekkesi anlamını çağrıştıracak biçimde yine iki yönlü anlaşılabilir esrar kavramı ile birlikte bilinçli olarak kullanılır.¹²⁶ Bâkî'nin dünyanın ve içinde yaşayan insanların ibrete şayan türlü türlü hallerine dikkat çekildiği tasavvufî yoğunluklu bir gazelininmakta beytinde, dünyaya gelen herkesin hayret âleminin tekkesinde bu esrar ile hayran olduğu belirtilirken hânkâh, esrâr ve hayrân kelimeleri çağrışım düzeyinde de olsa tasavvuf dışı anlamlarından bağımsız değildir.

Bâkıyâ hânkâh-ı 'âlem-i hayretde hemân

*Her gelen kimse bu esrâr ile hayrân ancak*¹²⁷ g. 238/5

Bilindiği üzere tamamen soyut anlamı kasteden kelimelerle somut anlamları çağrıştırmak şairlerin en çok başvurduğu yöntemlerden biridir. Kendi şiir kabiliyetini övdüğü beyitlerden birinde Bâkî sevgilinin dudaklarını sır olarak düşünerek onun dudaklarının sırrından şiirlerinde bahsedip de gönül ehlini sözlerine hayrân bırakmaktan söz eder. “Leb” sevgilinin ağzından çıkan söz ve bunun içerdiği haber¹²⁸, ilahî sırlardan ilahî kelâma kadar geniş yelpazede düşünülebilecek bir anlama sahiptir. Dudakların esrarının gönül ehlini hayran etmesi bu yüzdendir. Esrâr ve hayrân kelimelerinin bilinçli olarak bir arada kullanılmasıyla da mükeyyifat cinsi olan esrar ve esrarın içen üzerinde bıraktığı etki olan hayranlık hâli okuyucunun

¹²⁴ Reşad Ekrem Koçu, “Esrar”, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul 1971, s. 5355, 5356.

¹²⁵ *a.g.m.*, s. 5357.

¹²⁶ *Tekve-i gülzârda bir cür'adândur gonca kim / Bûlbül-i şûrîdeye teklîf ider esrâr-ı 'aşk g. 234-16/3 Hayâlî; Vâkıf-ı keyfiyyet-i esrâr olan abdâllar / Tekve-i tecrîdde medhûş u hayrân oldılar g. 65/5 Sehâbî; Şâyî' olmadın dahi keyfiyyet-i esrâr-ı 'aşk / Hân-kâh-ı gamda 'aşk-ı yâr ile hayrân idüm g. 376/6 Derzî-zâde Ulvî; 'İşk esrârı ile tekve-i dehr içre bu gün / Hayretîyem yürürem vâlih ü hayrân-şekil g. 253/11 Hayretî*

¹²⁷ Ey Bâkî! Hayret âleminin tekkesinde neredeyse her gelen kimse yalnızca bu esrar ile hayrandır.

¹²⁸ Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul, Anka Yayınları, 2004, s. 396

zihninde çağrıştırılmaktadır. Şiirin ve bilhassa sevgiliden bahseden şiirin yahut ilahî, manevî kelâmın insan üzerinde bıraktığı etki hayranlık kavramıyla ifade edilirken bu durum aynı zamanda esrar içip de kendinden geçme ve sarhoşluk haline benzetilmiştir.

Bâkıyâ söyle biraz lebleri esrârından

*Ehl-i dil nazm-ı dil-avîzüñe hayrân olsun*¹²⁹ g. 354/5

7.2.1.2.3.1.Esrar Sarhoşluğunu Gidermek İçin Şarap İçme

Bozulmuş dimağlarını teskin etmek için kendilerini bazen şaraba bazen esrar ve çeşitli mükeyyifata veren keyif ehli esrar sarhoşluğunu gidermek için şarap içiyorlardı. Âşık Çelebi İlmî (Yahyâ, Galatalı) mahlaslı şairden söz ederken “Berşüñ yübûseti geldükçe tertîb-i dimâğcün şarâb içerdî. Humâr deminde iştihâ virsün diyü bir iki üç avuc esrâr yiyüp kör bengî olup kendüden geçerdî.”¹³⁰ ifadeleriyle kendisini bu alışkanlıklara vermiş bir şairin derbeder halini gözler önüne sermektedir.

Kadehin değerli bir mücevher yahut inciye benzetildiği (güher-i câm) aşağıdaki beyitte şair kendisini gamdan dolayı ölmek üzere olan biri durumunda tasvir etmiştir. Bu nedenle sâkîden acilen kadeh incisi neredeyse arayıp bulmasını istemektedir. Şair ilk bakışta gam ve kederden dolayı şarap içmeyi kastediyor gibi görünse de gam kelimesi bilinen anlamı yanında esrar anlamına da geldiğinden burada esrar sarhoşluğunu teskin etmek için şarap istenildiğini düşünmek de mümkündür.¹³¹ Beyitte “güher-i câmı yitürdük” ifadesinin kullanılması şarap yasağına işaret etmekle birlikte kadehin inci veya mücevhere benzetilmesi, müptelası için yokluğundaki kıymetini ifade etmeye yöneliktir.

¹²⁹ Ey Bâkî! (O sevgilinin) dudaklarının sırlarından biraz bahset de gönül ehli yürek cezbedici şiirine hayran olsun.

¹³⁰ Âşık Çelebi, **Meşâ’irü’ş-Su’arâ**, c. 2, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 1098.

¹³¹ Bâkî’ninkine benzer bir söyleyiş şu beyitlerde de görülmektedir: *Meydürür devr içre şimdi pehlevânı ‘âlemüñ / Bir ayak ile götürür arkasın yire gamuñ* g. 250-27/1 **Hayâlî**; *Gam humârı beni öldürdi yetiş ey sâkî / Kanı şol kan olacak bâde-i gül-fâmı getir / Nice bir nûş ideyin zehr-i gam-ı devrânı / Çekerin n’ola gerek câm-ı ser-encâmı getir* rub. 3 **Medhî**

Güher-i câmi yitürdük bizi gam öldürüyor
*Sâkıyâ gel bul vir kanda ise ara meded*¹³² g. 40/3

Bir başka beyitte aynı şekilde gam ve kederden dolayı içmekten söz eden bir edayla yine esrar sarhoşluğunu teskin etmek üzere şarap içmek kastedilmektedir. Şair sürekli mest ve sarhoş olursa ayıplanmamasını, çünkü kendisinde aklı başından gitmedikten sonra teskin olmayacak bir gam bulunduğunu ifade etmektedir. Gam kelimesiyle keder, üzüntü, sıkıntı anlamı dışında esrar kastedildiği malum olmakla birlikte “âsûde kılmak” ibaresi teskin olmak, sakinleşmek, dinmek gibi anlamlara gelmektedir.

Beni ‘ayb eylemeñ dâ’im olursam mest-i lâ-ya’kil
*Ki bî-hûş olmasam âsûde kılmaz bende bir gam var*¹³³ g. 63/2

Kadehi dikip içmek anlamına gelen “sâgar çekmek” ve asker göndermek anlamındaki “leşger çekmek” deyimlerinin kafiye oluşturacak biçimde kullanıldıkları aşağıdaki beyitte ise insanın gönlünü ve dimağını perişan eden gam, bu yönüyle bir orduya, şarap tortusu ve yudum anlamına gelen “cür’a” ise bu orduyu talan etmek üzere gönderilen askerlere benzetilmiştir. Gam ordusunun, kadehteki şarabın içilen her bir yudumunun askerleriyle talan edilmesi, esrar sarhoşluğunun giderilmesi için şarap içilip dimağın tazelenmesini hatıra getirmektedir.

Meclisüñde şol ki dâ’im sâkıyâ sâgar çeker
*Hayl-i gam tâlânına her cür’ası leşger çeker*¹³⁴ g. 183/1

Gam ve kederin gönüle dolması kalabalık bir karınca kitlesinin belli bir bölgeye yoğunlaşmasını anımsattığından olmalı gam ve keder karıncaya benzetilir. Sakalın yüzü ve yüz güzelliğini gölgede bırakan görünümü de yine şairlerin zihninde gönlü kaplayan ve neşeye gölge düşüren gam çağrışımı yapmaktadır. Aşağıdaki beyitte şairin sevgilinin sakalının gamıyla mahzun olan gönlünü neşelendirmek için

¹³² Kadeh incisini kaybettik, gam bizi öldürmektedir. Ey sâkî! Gel, yardım et; neredeyse ara ve buluver.

¹³³ Daima kendinden geçmiş bir sarhoş olursam beni ayıplamayın. Çünkü bende aklım baştan gitmedikten sonra dinmeyen bir gam vardır.

¹³⁴ Ey sâkî! Senin meclisinde sürekli kadeh çeken kimsenin (kadehinin) her cür’ası, gam ordusunu talan etmek için asker gönderir.

sâkîden şarap istediği görülmektedir. “Sür ey sâkî ayagı mûr-ı gussa pâ-y-mâl olsun” ifadesinde “ayag” kelimesinin kadeh anlamı kastedilerek kadehle keder karıncasının ayaklar altında kalması, yani yok edilmesi istenmektedir. Burada da yine gam ve kederi gidermek için içme imajı, gamın esrar tozu anlamından hareketle esrar sarhoşluğunu gidermek için şarap içmeyi anımsatmaktadır.

Gam-ı hattıyla yârûñ nice bir dil pür-melâl olsun

*Sür ey sâkî ayagı mûr-ı gussa pâ-y-mâl olsun*¹³⁵ g. 372/1

7.2.1.2.3.2. Şairlerin Esrar Kullanması

Tezkirelerde kimi şairlerin esrar kullandıkları, esrar kullanıp akıllarını yitirme durumuna geldikleri, hatta esrar nedeniyle öldüklerine dair kayıtlar yer almaktadır.¹³⁶ Bu gerçeğin şairler tarafından da şiirde işlendiği, bir anlamda hayal kurma ve hayalleri uç noktalarda dolaştırma mesleği olan şairliğin bu hâli ile mükeyyifatın hayal görmeye sebep olması arasında ilgi kurulduğu, kimi zaman afyon ve esrar gibi keyif verici maddeler kullanan şairlere laf atıldığı görülmektedir.¹³⁷

Esrar ve hayal arasındaki ilgiden söz eden bir beyitte Bâkî sevgilinin izinin tozunu gördüğünden beri onun ayağını öpmeyi özlediğini ifade ederek bu toz ile garip bir hayale kendisini kaptırdığını belirtmektedir. Toz anlamında kullanılan “gubâr” kelimesiyle hayal kavramının bir arada kullanılması “gubâr” ile kastedilenin esrar olduğu şüphesini uyandırmaktadır. Zira uyuşturucu madde olarak esrar kullananlarda önce zevkli bir sarhoşluk meydana geldiği, sonra hayal görme döneminin başladığı bilinmektedir.¹³⁸ Beyitte yer alan kendini vermek, kaptırmak

¹³⁵ Gönül sevgilinin sakalının gamıyla ne zamana kadar mahzun olsun. Ey sâkî! Kadehi sür, keder karıncası ayaklar altında kalsın.

¹³⁶ Gelibolulu Âlî’nin Nûhî mahlaslı Priştineli bir şair hakkında “Berşi ref” it ‘aksi ile ‘âmil ol mazmûnına imtisâl idüp tenâvül-i berşe ve afyona kapuldu. Az zamânda bir mertebeye vardı ki kaşınmakdan yazı yazmaga eli degmezdi. Uyhu yüzini hod düşünde bile göremezdi. ‘Âkıbet ol ibtilâsı gark-âb-ı tûfân-ı fenâ olmasını mûcib oldu. Sefîne-i vücûdı sâhil-i necâta çıkmayup Van seferinde nakl ü rihleti tahakkuk buldı.” sözleri buna yalnızca bir örnektir. (Mustafa İsen (haz.), **Kühû’l-ahbar’ın Tezkire Kısmı**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 1994, s. 282.)

¹³⁷ *Suhan-ı ‘ışk harâm oldı mey-i nâb gibi / Şimdi her bengî hayâlîne dinür sihr-i halâl g. 289/7 Nev’î*

¹³⁸ Bu hayaller bazen güzel, bazen korkunç olabilir; bazen her şey çok küçülmüş veya çok büyümüş olarak görünür. Esrar sarhoşluğunda kişi rüyada gibi gördüğü hayallerle yaşar. (Baytop, **a.g.m.**, s. 431.) Şairler gerçekleşmesi imkânsız hayallerini Bâkî’nin söz konusu beyitinde de ima edildiği gibi esrarkeşlerin hayallerine benzetirler: *Cânâ Sehâbî her ân umar lebûñden ihsân / Bî-çârenüñ hayâlî efkâr-ı benge beñzer g. 70/5 Sehâbî*

anlamındaki “döşenmek” kelimesi söz konusu şekilde hayallerle yaşamaya, hayallere kendini iyice kaptırmaya işaret etmektedir. Yani şair sevgilinin izinin tozunu esrara benzeterek bu esrarın keyfiyetiyle gerçekleşmeyecek bir hayal gibi görünen ayağını öpme özlemiyle dolduğunu belirtmektedir. Diğer yandan “gubâr ile aceb hayâle döşenmek” tabiriyle şair aynı zamanda kurduğu hayallerin güzelliği ve eşsizliğine de ince bir gönderme yapmakta ve kanunen yasak olduğu halde keyif ehli tarafından gizli kapaklı çekilebilen esrarın şairler tarafından da orijinal hayaller bulmak ve daha etkileyici şiirler yazabilmek için kullanıldığına işaret etmektedir.

Pâ-bûsuñ özler oldı görelde izüñ tozın

Bâkî ‘aceb hayâle döşendi gubâr ile’¹³⁹ g. 416/6

Bir başka beytinde kendi şairlik tabiatının nazım mücevherinin hazinesi olduğunu, yani orijinal hayaller bulmakta usta olduğunu ve zorlanmadığını ima ederek şairlik kabiliyetini öven Bâkî, bunu yaparken “bir iki esrarkeş senin hayaline erişemez” diyerek kendi dönemindeki esrar kullanan birtakım şairlere de laf atmaktadır. Yukarıda da zikredildiği gibi esrar içildiğinde bir hayal görme devresi yaşanır. Şiirde abartılı ve farklı hayallerin makbul olduğu düşünülecek olursa şairin burada birkaç esrarkeşin onun hayallerine erişemeyeceğini söylerken neyi kastettiği daha iyi anlaşılabilir. Şair kendi hayallerini o denli yüceltmektedir ki, ona göre esrarkeşlerin uç noktadaki hayalleri bile onun hayallerinin orijinallğine erişemeyecek durumdadır. Beyitte “bir iki bengîler” olarak Emrî’nin de aralarında bulunduğu Rumelili şairlerin kastedildiği belirtilmektedir.¹⁴⁰ Bir kıtanın parçası olan beytin devamında “*Başdan bu fahr sana yiter kim şeh-i cihân / Hil‘at geyürdi nazmuña garrâ firengîler*” ifadeleriyle padişahın ettiği ihsanlara¹⁴¹ ve şiirinin görmüş olduğu ilgiye işaret eden şair, kurduğu hayallerin orijinallik ve güzellik bakımından diğer şairlerinkileri geçtiğini ima ederek sanat kabiliyetini övmesi yanında, diğer

¹³⁹ Senin izinin tozunu görelî beri ayağını öpmeyi özler oldu. Bâkî, gubâr ile garip bir hayale kapılmıştır.

¹⁴⁰ Nevizâde Atâyî’ye göre Bâkî ile Emrî, Mecdî, Kânî ve Kâmî’nin de aralarında bulunduğu Edirneli şairlerin arasının bozulmasına sebep Bâkî’nin Edirneli şairler ile olan bir sohbeti esnasında sarfettiği “Hakkâ ki şehrinizin mehâsini çokdur, hemân aybı budur ki içinde âdem yokdur.” sözüdür. Bundan sonra iki şair arasında hicivleşmeler başlamıştır. (M. A. Yektâ Saraç, **Emrî Divanı**, İstanbul, Eren, 2002, s. 11.)

¹⁴¹ Söz konusu kıta ve diğer bir kıtayla ilgili olarak Âşık Çelebi “Mezkûr Bâkî Çelebi’nün gazellerine Gubârî nazîre diyüp pâdşâh hazretleri Bâkî Çelebi’ye vâfir altun ihsân itdükde bu kıt‘aları dimişdür.” notunu düşmüştür. (Âşık Çelebi, **a.g.e.**, c. 1, s. 415.)

şairlerin bu denli ihsanı ve ilgiyi hayallerinde bile göremeyeceklerine ince bir gönderme yaptığını da hissettirmektedir.

Tab'uhn ki genc-i gevher-i nazm oldı Bâkıyâ
*İrmez seniñ hayâlüne bir iki bengîler*¹⁴² kıt. 7/1

7.2.1.2.4. Dârû-yı Hûşber

Dârû-yı hûşberin esrar ve uyuşturucu nevinden bir çeşit mükeyyifat yahut uyuşturucu ve esrar yerine kullanılan bir tabir olduğu anlaşılmaktadır. Ahmet Talat Onay dârû-yı hûşberin içeni, koklayanı bayan, uyutan bir terkip olduğunu ve eskiden ayyâr câsusların düşman ordusu içine girdiklerinde bu dârûdan saçarak düşmanı uyutup sersemlettiklerini ve askerî sırlar topladıklarını belirterek bu dârûnun tababette kullanılan afyon mürekkebâtı ve keyif verici, uyuşturucu maddeler nev'inden sayılabileceğini bildirir.¹⁴³ Beyitlerde koklamak kavramı ile geçen dârû-yı hûşber kimi zaman yüzdeki ben için benzetme unsuru olarak kullanıldığına göre siyah yahut koyu renkli bir tane şeklinde olmalıdır.¹⁴⁴ Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla sarhoşluk etkisini artırmak için şaraba katılarak da kullanılmaktadır.¹⁴⁵

Bâkî'nin aşağıdaki beytinde âşığın gönlünü çalan sevgili hakkında hoş bir benzetme yapıldığı görülmektedir. Buna göre sevgilinin gamzesi bir ayyâra benzetilerek gamze ayyarının sevgilinin gamından âşığın canına akli baştan götürücü bir uyuşturucu vererek gönül nakdini aldığı belirtilir. “Ayyâr” (bkz.) zeki, kurnaz, zekâsı ve özel becerisiyle insanları kandırarak dolandıran kimsedir. Nakd para,

¹⁴² Ey Bâkî! Senin şair tabiatın nazım mücevherinin hazinesi oldu. Bir iki esrarkeş senin hayaline erişemez.

¹⁴³ Onay, **a.g.e.**, s. 179. Abdülkadir Erkal dârû kelimesiyle birlikte kullanıldığını söylediği hûşberin afyona benzer uyuşturucu bir madde olduğunu belirtir. (Erkal, **a.g.m.**, s. 49.) Evliya Çelebi'nin tiryâk yapımından bahsederken kullandığı ifadelerden de anlaşıldığı kadarıyla dârû-yı hûşber siyah tane şekliyle afyonu anımsatmaktadır: “Kırk günden sonra yine hücreyi açup Safî yılanları ince sicim gibi olmuş ve cümlesinin içlerinde kemikleri bile kakule dânesi gibi siyâh dâne dâne dârû-yı hûşber olmuş, kokusundan âdemin aklı gidüp sermest [ü] medhûş olur.” (**Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 10, haz. S. A. Kahraman - Y. Dağlı - R. Dankoff, İstanbul, YKY, 2007, s. 149.)

¹⁴⁴ *Görüp bu hâli irdi ol füsûn-ger / Tutup burnına hôş dârû-yı hûş-ber* b. 5519 **Lâmi'î, Ferhad-nâme; Hâliüni şemm eyleyenler sersem ü bî-hôd düşer / Nâfedür ammâ ki hükm-i dârû-yı hûş-ber virür g. 106/4 **Nâmî**.**

¹⁴⁵ *Dahı gönül geçemez câm-ı la'l-i nâbuñdan / Egerçi aña hatuñ katdı dârû-yı hûş-ber* k. 28/21 **Azmî-zâde Hâletî; 'Aceb bâde-i sâf idi la'l-i dilber / Eger katmasa hattı dârû-yı hûş-ber g. 258/1 **Azmî-zâde Hâletî****

dârû-yı hûşber ise bir çeşit uyuşturucu olmalıdır. Beyitten ayyâr adı verilen kişilerin insanların paralarını çalmak için onlara sersemletici ve bayıltıcı esrar, uyuşturucu gibi birtakım maddeler koklattıkları anlaşılmaktadır.

Göñül nakdini aldı ‘ayyâr-ı gamzeñ
*Gamuñdan virüp cânâ dârû-yı hûş-ber*¹⁴⁶ k. 3/3

Ayyâr ve dârû-yı hûşber kavramları bir arada zikredilerek yine ayyârların uyuşturucu kullanıp dolandırıcılık yaptıklarına işaret eden aşağıdaki beyit de dikkat çekicidir. Beyitte şair sevgilinin insanı bazen gönülsüz bırakan, bazen aklını başından alarak sarhoş edip dehşete düşüren gamzesi dolandırıcısının gamının başlı başına dârû-yı hûşber olduğunu söyleyerek bu dolandırıcının ayrıca sarhoş edip aklı baştan alıcı herhangi bir uyuşturucu kullanmasına gerek olmadığını ima etmektedir.

Geh bî-dil ü bî-hûş ider geh mest ü geh medhûş ider
*‘Ayyâre-i gamzeñ gamı dârû-yı hûş-ber kendidür*¹⁴⁷ g. 95/6

Yukarıdaki iki beyitte dârû-yı hûş-ber kavramı ile ilintili olarak dikkati çeken bazı kelimeler mevcuttur. Bunlardan biri olan “gam” kelimesi daha önce de zikredildiği gibi esrar anlamındadır ve beyit içinde doğrudan bu anlamı vermese bile söz konusu beyitlerde olduğu gibi çağrışımını hissettirecek kelime kadrosu arasında kullanılır. Dikkate değer diğer kelime ise “gamze”dir. A. Talat Onay’ın verdiği bilgiye göre iyi cins esrar suyla karıştırılıp hamur yapıldığında iki avuç arasında yuvarlanıp fitil yapılmasına gamze adı verilir.¹⁴⁸ Bu kelimeler dârû-yı hûşber kavramı ile tenasüp oluşturmak ve bahsedilen anlamlarına çağrışım yapmak üzere özellikle kullanılmış olmalıdır.

¹⁴⁶ Senin gamzenin dolandırıcısı, gamından cana aklı baştan alan bir uyuşturucu vererek gönül sermayesini aldı.

¹⁴⁷ Bazen gönülsüz bırakıp aklı baştan alan, bazen sarhoş edip dehşete düşüren gamzenin dolandırıcısının gamı aklı baştan alan uyuşturucunun ta kendisidir.

¹⁴⁸ Onay, **a.g.e.**, s. 218-219. Beyitlerde gamze ve hayrân, mest kavramları sıkça birlikte kullanılır. Gamzenin söz konusu anlamını hissettiren bazı örnekler şunlardır: *Beni ser-mest iden ol gamze-i fettânıñdır / Nûş iden hûn-ı dili dîde-i mestânıñdır* g. 34/1 **Leylâ Hanım**; *Bir nigehe biñ kadar üftâdeyi hayrân ider / Öyle bir hayret-fezâdır gamzesi cânânımıñ* g. 76/2 **Fatîm**; *Tîr-i gamzeñ cânuma şol deñlü işler geçdi kim / Agzın açup kaldı cânâ yaralar hayrân aña* g. 4/2 **Selîkî**

Bir diğ er beyitte şairin dimağı aşkın yakıcılığından o denli bozulmuştur ki onu değıil şarap d r -yı hûşber bile rahatlatamamaktadır. “S z-ı aşk” ile aşktan kaynaklanan dert, ıstırap ve acı kastedilmektedir. Bu acıyı dindirebilmek için normal şartlarda şaraba düşkünlük göstermesi beklenen  şık, kendisini d r -yı hûşberin bile kesmeyeceğini belirtmektedir. Aşkının onulmazlığını dile getirmeye çalışan şairin bu ifadesiyle şarabın üstüne esrar veya uy şturucu kullanma alışkanlığı da göze çarpmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla esrar sarhoşluğunu gidermek için şarap i ildiğı (bkz. Esrar Sarhoşluğunu Gidermek İçin şarap İçme) gibi şarabın etkisini almak, zihni toplamak yahut yeterli gelmediğı durumlarda tekrar şarap içmeye istek duyabilmek i in¹⁴⁹ şarap üzerine d r -yı hûşber, yani aklı iyice baştan almada etkili, tam anlamıyla sarhoş edici olan bir uy şturucu kullanılmaktadır.

S z-ı ‘aşku ndan dim gum şol kadar âşüfte kim
*Mey degül  s de kılmaz d r -yı h ş-ber bile*¹⁵⁰ k. 10/4

7.2.1.2.5. D r -yı Kattâl

Birlikte kullanıldığı kavrama keskinlik, öldürücülük vasfı kazandıran “kattâl” kelimesiyle devâ, ilaç gibi anlamlara gelmekle birlikte bağılama göre şarap, uy şturucu ve her türlü müskirat anlamına gelen “d r ” kelimesinin birleşiminden oluşturulmuş bir terkip olan “d r -yı kattâl” -net bir tanımlama mümkün olmamakla birlikte- esrar, esrarın başka bir cinsi yahut uy şturucu nevinden ayrı bir madde olabileceğı izlenimi uyandırmaktadır. Diğ er yandan söz konusu tabirin Bâkî’nin aşağıda incelenecek bir diğ er beytinde keskin, sert ve içine zehir katılmış öldürücü şarap için de kullanılmış bir isim gibi görünmesi karışık bir durum arz etmektedir.

¹⁴⁹ şarap içtikten sonra etkisini dindirmek için d r -yı hûşber kullanıldığı şu beyitten de anlaşılmaktadır: *Bu meclisden şu c n kim i di sâgar / S k t i  n kokar d r -yı h ş-ber* k. 1/29 **Dukakin-zâde Ahmed**.  şık  elebi’nin şair İlmi (Yahyâ)’den bahsederken “Berş  n y b seti geldükçe tertîb-i dim g  n şarâb içerdi. Humâr deminde işti   virsün diyü bir iki    avuc esrâr yiyüp k r beng  olup kendüden geçerdi.” ( şık  elebi, **a.g.e.**, c. 2, s. 1098.) ifadeleri de sarhoş olduktan sonra tekrar şarap içme isteğı duyabilmek için esrar yenildiğıne bir örnektir. Diğ er yandan anlaşıldığı kadarıyla şarap üzerine afyon yenmesi keyif ehlince hoş karşılanmamaktadır: *Kim hayâl-i zühd kılsa’ışk-ı b -b k üstine / Be zer ol b -’akla kim yir bâde-i la’l üzre beng* (s. 85)

Kemâl Paşa-zâde

¹⁵⁰ Aşkının yakıcılığından dimağıım o kadar allak bullak ki şarap değıil uy şturucu bile (beni) rahatlatmaz.

Dârû-yı kattâl BD’nda iki beyitte geçmektedir. Diğer şairler tarafından pek rağbet görmediği anlaşılan bu tabir Bâkî dışında, beyitlerinde yer verdiği mazmunlarla Bâkî’nin önemli bir takipçisi durumunda olan, 17. yy. şairi Azmî-zâde Hâletî’de görülmektedir.¹⁵¹ Azmî-zâde Hâletî’nin “*Bu bezmi câm-ı safâ ile devr iden sâkî / Baña gelince aña katdı dâru-yı kattâl*” (k. 21/34) şeklindeki beytine bakıldığında şaraba katıldığı anlaşılan dârû-yı kattâl¹⁵² “kattâl” kelimesinden de anlaşılabilir gibi şarabı sertleştiren, etkisini kuvvetlendiren, hatta öldürücü bir keskinlik kazandıran bir madde gibi görünmektedir. Bâkî’nin aşağıdaki beytinde ise şaraba katılması söz konusu olmamakla birlikte beyitlerde yaygın olarak esrar çağrışımıyla birlikte kullanılan “gam” kelimesinin de desteğiyle yine uyuşturucu, esrar nevinden bir madde olduğu anlaşılmaktadır. Beyte göre şair sevgilinin gamını yüksek dozda, öldürücü veya çok keskin, zehirleyici bir uyuşturucuya benzeterek, bu gamın onun canına tesir etmemesi, yani kendisini öldürmemesi için, etkisini hafifletsin ve şifa olsun diye şarap içmek istediğini belirtmektedir. Yaygın olduğu üzere gam ve kederden dolayı şarap içmekten söz eden beyitte bir taraftan “hakîmâne” kelimesinin kullanımıyla şarabın tıbbî yönüne dikkat çekilerek zehiri giderici özelliğine gönderme yapılmaktadır.¹⁵³ (bkz. Şarabın Tıbbî Yönü) Bununla bağlantılı olarak esrar sarhoşluğunu gidermek için şarap içme alışkanlığını da beytin kapsamı içinde göz önünde bulundurmak gerekir.

Câna kâr eylesün dârû-yı kattâl-i gamı

¹⁵¹ Burada dârû-yı kattâl kavramını açması bakımından onunla ilintili olan bâde-i kattâl yahut mey-i kattâl olarak zikredilen kattâl şarap meselesine değinmekte yarar vardır. Bu ibare de çok yoğun olmamakla birlikte bazı şairler tarafından kullanılmıştır. Beyitlere göre “kattâl”, şarabın güzel olduğunu ifade etmede, övmeye kullanılan bir niteleme sözcüğüdür: *Kan ider didükleri budur leb-i hamrâsına / Medh için kattâldür dirler meyün garrâsına* g. 33/1 **Me’âîfî**. Bununla birlikte “bâde-i kattâl” içine esrar, uyuşturucu vb. katılarak keskinleştirilen, akli baştan alan, içeni çarpması, hatta zehirlemesi muhtemel sert bir şaraptır: *Âdemler öldürür leb-i la’linde hatt-ı yâr / Kattâl olur katılsa eger bâdeye gubâr* g. 134/1 **Azmî-zâde Hâletî**; *Sâkiyâ bir câm ile ‘uşşâkı yıkduñ bâdeden / Dâru-yı hûş-ber mi katduñ böyle kattâl eyledüñ* g. 2505/4 **Edirneli Nazmî**, **Mecma’ü’n-nezâir**; *Şöyle beñzer hûblar dârû-yı hicran katdılar / Bâde-i ‘ışkı nedür çak böyle kattâl eyleyen* g. 324/2 **Nev’î**; *Ey ecel câmuñ senüñ nûş eyleyen bî-cân olur / Fûrkat-i dil-ber mi kattüñ böyle kattâl eyledüñ* g. 671/2 **Zâfî**; *Sâkiyâ şol mey-i kattâli getür nûş idelüm / Bir iki gün gam-ı eyyâmı ferâmûş idelüm* g. 83/1 **Usûlî**. Bâkî’nin beytindeki “dârû-yı kattâl” şaraba kattâl olma özelliği kazandıran uyuşturucu bir madde olmakla birlikte şarabın özelliği burada içine katılan maddenin vasfı olarak zikredilmiş görünmektedir.

¹⁵² Dernschwam Türklerin şaraba esrar kattıklarına şu sözleriyle dikkat çekmiştir: Birçok Türk, neşelenmek ve sarhoş olmak için yabani kereviz yapraklarından elde edilen yeşil bir tozu içkinin içine katıyor. Buna assar, haramluk diyorlar. Afyon da içiyorlar. Maksatları ömür boyunca deli olarak kalmak olsa gerek. Ayrıca, afyonun içine uyuyabilmek için tatula da koyuyorlar. Bu çok fena bir şey. (Dernschwam, **a.g.e.**, s. 146.)

¹⁵³ Tabîb İbn-i Şerîf, **Yâdigâr**, dnş. Ayten Altıntaş, haz. Orhan Sakin vd., İstanbul, Yerküre, 2003, s. 182.

Dârû-yı kattâl kavramını açması bakımından burada yer verilebilecek bir başka beyitte Bâkî'nin “kattâl” nitelendirmesini esrar adını zikrederek kullandığı görülmektedir. “Dârû-yı kattâl” kavramına benzer şekilde bu kez kattâl bir esrardan abdallara gönderme yaparak bahseden şair zâhide seslenerek aşk abdalının sırrını zikretmemesi gerektiğini, aksi takdirde helak olacağını, çünkü onların esrarının çok sert olduğunu söyler. Bazı batınî tarikat mensupları sır olarak adlandırdıkları tarikat hususiyetlerini kendilerinden olmayanlara söyleme konusunda ileri derecede taassup gösterirler. O sırrın ifşa olmaması için gerekirse canlarını bile verebilirler.¹⁵⁵ Bu nedenle zahit abdalların sırrını sormaya yeltenmemesi için uyarılmaktadır. Aşk sırrı ehli olmayana verilemeyeceğinden, genel itibarıyla aşka ve âşıklara mesafeli duran zâhit zaten bu sırra mahrem olmaya liyakatli görülmemektedir. Dolayısıyla bu sırrı sorduğu veya öğrenmeye çalıştığı anda güçlü bir tepki alacak, mahvolacaktır. Kaldı ki liyakatli olsa bile o sırrı ifşa ettiği anda helâk olup gidecektir. Bu sırrı tutabilmek herkesin harcı değildir. Bu nedenle her haliyle zahit için tehlike arz etmektedir. Diğer yandan “esrâr” kelimesiyle abdalların esrar kullanmalarına gönderme yapılarak bunların esrarının çok keskin (kattâl) olduğu ifade edilmiştir. Şair beytin kilit noktasını teşkil eden “esrâr” kelimesini iki manada anlaşılabilir biçimde ustaca kullanmıştır.

Añma ‘aşk abdâlnuñ râzın helâk eyler seni

*Bunlaruñ esrârı ey zâhid katı kattâl olur*¹⁵⁶ g. 72/4

“Dârû-yı kattâl” tabirinin geçtiği diğer beytine Bâkî, Kubad Paşa için yazmış olduğu kasidesinde yer verir. Kubad Paşa'nın cömertliğini övdükten sonra kendi talihsizliğinden söz edip zamaneden şikâyet ederek paşadan himmet bekleyen şair, felek sâkîsinin kendisine zehirle karışık öldürücü bir şarapla dolu kadeh sunduğunu söylemektedir. Burada söz konusu tabir, yukarıdaki beyitte olduğundan biraz farklı bir çehreye bürünmüş görünmektedir. “Şarâbı zehr ile âlûde dârû-yı kattâl” mısraında

¹⁵⁴ Gamının öldürücü esrarı / zehiri cana tesir etmesin, şifa olsun diye bari biraz gül renkli şarap içelim.

¹⁵⁵ bkz. Onay, **a.g.e.**, s. 71.

¹⁵⁶ Ey zâhit! Aşk abdalının sırrını anma, seni mahveder. Bunların esrarı fazlasıyla sert ve öldürücü olur.

“dârû” şarap anlamında kullanılmış olmalıdır.¹⁵⁷ Arapça içilen şey anlamına gelen “şarab” kelimesi de beyitte lügat manasında düşünülmelidir.¹⁵⁸ Bu durumda “dârû-yı kattâl” dârû kelimesinin şarap anlamının desteğiyle “bâde-i kattâl” tabirinde olduğu gibi sert ve keskin şarap anlamını yüklenebilir. Yani şairin ifadesine göre felek sâkîsi kendisine sıvısı zehirle karıştırılmış öldürücü keskinlikte bir şarapla dolu kadeh sunmuştur. Felek sâkîsinin sunduğu, içeni yıkan veya öldüren zehirli, keskin ve sert şarapla dolu bu kadeh hayatta insanın karşısına çıkan zorlukları ve talihsizlikleri sembolize etmek üzere kullanılmıştır. Diğer yandan öldürülmek istenen bir kimsenin şarabına zehir katma uygulaması da beytin çağrışımları arasındadır.

Şu câmı sundı baña ser-verâ bu sâkî-i dehr
*Şarâbı zehr ile âlûde dârû-yı kattâl*¹⁵⁹ k. 20/29

7.2.1.2.6. Müferrih

Müferrih, esrar, afyon gibi uyuşturuculara baharat, bitki ve cevher türünden çeşitli maddelerin katılmasıyla elde edilen terkiplere denir.¹⁶⁰ Macun ve müferrih hemen aynı anlamda kullanılır. Bâkî'nin bir beytine göre sevgilinin beni, eşsiz bir müferrih hap niteliğindedir. Müferrihatlar kapsül şeklinde yapılarak yutulurdu. Yüzdeki benin hap şeklindeki görünümü müferrih hap olarak düşünülmesine neden olmuştur.

Şarâb-ı dil-güşâ olmaz o la'l-i cân-fezâdan yig

¹⁵⁷ Dehkhodâ dârû için genel anlamda “derde derman olan her şey” anlamı vermekle birlikte kelimenin “şarap”, “müskirât-ı mâyi” gibi anlamlarının da mevcut olduğunu zikreder. (Aliakbar Dehkhodâ, *Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)*, c. 7, ed. Mohammad Mo'in - Ja'far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 10282-3.)

¹⁵⁸ Bâde kelimesiyle bir arada kullanılmasından anlaşılabilirdiği gibi şarap kelimesi şu beyitte de söz konusu anlamda kullanılmıştır: *Olmasa bâ'is leb-i şîrîn-i yâri emmege / Bir şarâb-ı telh-i zehr-âlâd dirdüm bâdeye* g. 343/2 **Şeyhülislâm Yahyâ**

¹⁵⁹ Ey hükümdar! Bu felek sâkîsi bana içkisine zehir katılmış öldürücü bir şarap olan şu kadehi sundu.

¹⁶⁰ Bazı hastalıklar için yapılan terkiplere de müferrih adı verilir. Divanelik ve malihülyaya iyi gelen bir müferrih tarifi şöyledir: “Karanfil, bâdrencbûye, ağaç kavunu kabuğu, mastakî, cevz-i bevâ, nâr-ı müşk, kâkule, behmen-i sürh, behmen-i sepîd, durunc-ı akrebî, zürünbâd, bâdrûc tohumu, za'ferân ve ferencmüsk tohumu 2'şer, helîle-i kâbilî kabuğu 4, suda ıslatılmış ve döğülmüş emlec 60 dirhem ve misk-i hâlis 6 çekirdek alındıktan sonra, helîle ve emlec bir gece su içinde bırakılır, sonra 500 dirhem su içinde yarısı gidinceye kadar kaynatılıp süzülür, şekerle kıvama getirilip diğerleri ile karıştırılır, 2'şer dirhem olarak kullanılır.” (Tabîb İbn-i Şerîf, *Yâdigâr*, dnş. Ayten Altıntaş, haz. M. Yahya Okutan vd., İstanbul, Yerküre, 2004, s. 46.)

*Müferrih hab bulunmaz hâl-i rûy-ı dil-rübâdan yig*¹⁶¹ g. 271/1

7.2.1.2.7.Şarap

Şarap üzüm suyunun mayalandırılması sonucu elde edilir. Şarabın mucidi meşhur İran hükümdarı Cemşid olarak kabul edilir. Efsaneye göre bağı ilk defa Hz. Adem veya Nuh dikmiş, şeytan onu tavus, maymun, arslan, domuz gibi hayvanların kanıyla sulamış, şarap içenler de bu hayvanlardan birinin karakterini kazanmıştır.¹⁶² Osmanlı şiirinin dayandığı temel konulardan biri olan şarap ve şarap ekseninde gelişen tabirler, şairler tarafından gerçek mahiyetiyle dillendirilmekle birlikte aynı zamanda ilahî aşkı anlatmak üzere kullanılan önemli semboller halkasını oluşturur. Bu bakımdan şarap ve şaraba ait kavramlar, ilk bakışta tevil edilmesi zor görünse de, şairlerin keskin zekâlarını ve dili kullanma kabiliyetlerini ortaya koymalarına uygun malzeme ve zemini hazırlayan, beyitlere mana zenginliği katan şiir unsurlarıdır. Bâkî'nin biraz da zahide sataşma amacıyla sarfettiği şaka yollu şu sözleri, şarabın şiirdeki sembolik manasını gözler önüne serer niteliktedir:

Sakin mey dirsem ey zâhid mey-i engûrî fehm itme
*Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamakdur lafz-ı muglakdan*¹⁶³ g. 366/4

Şair can evini Cem'in devletinin چراغının ışıǵı olan işret kadehiyle aydınlatmak ister. Beyitte şarabın Cem'in icadı olduğuna gönderme yapılmıştır.

Fürûg-ı câm-ı 'işretden harîm-i cânı rûşen kıl
*Ki envâr-ı sa'âdetdür çerâg-ı devlet-i Cemden*¹⁶⁴ g. 367/4

Aşağıdaki beyitte mercan tespih renk ilgisinden yola çıkılarak şarap anlamında kullanılmıştır. Mercan tespihi, yani şarabı bırakıp vaizin anlattığı kıssa ve efsaneleri kimsenin dinleyeceği yoktur. Rintçe bir söyleyişe sahip beyitte tespih

¹⁶¹ Gönlü açan şarap o cana can katan dudaktan daha iyi değildir. Sevgilinin yüzündeki benden daha iyi müferrih hap bulunmaz.

¹⁶² Nebi Bozkurt, "İçki", *DİA*, c. 21, İstanbul 2000, s. 455.

¹⁶³ Ey zâhid! Sakın şarap dersem üzüm şarabı olarak anlama. Hüner, kapalı söyleyişlerden mana sırlarına vakıf olmaktır.

¹⁶⁴ Can evini, Cem'in devletinin چراغından gelen mutluluk parıltısı olan işret kadehinin ışıǵıyla aydınlat.

normal şartlarda vaizin sembolüken Bâkî'nin orijinal yaklaşımıyla şarap damlaları mercan tespih tanelerine benzetilerek rintliğin sembolü olarak kullanılmıştır.

Koyup tesbîh-i mercânı seni kim dinler ey vâ'iz
*Mufasssal kıssa başlarsın garîb efsâne söylersin*¹⁶⁵ g. 361/3

Şarap kadehi damlalarının mercan tespihe benzetildiği bir başka beyitte şarap iki yüzlülüktan arınmanın sembolü olarak zikredilmiştir. Tespihle tövbe ve istiğfar çekilmesi gibi, şair şarap içip riya ve gösterişten arınmayı istemektedir.

Câm-ı mey katreleri sübha-i mercân olsun
*Geliñüz zerk u riyâdan idelüm istiğfâr*¹⁶⁶ k. 18/24

Şarap sarhoş edici özelliği nedeniyle insanı coşturur ve normal zamanlarda yapmayacağı taşkın hareketler yapmasına sebep olabilir. Şairin, kendisine kadeh sunulup da içtiğinde denizler gibi coştugunu söylemesi bununla ilgilidir.

Zevrak-ı sahbâyı sâkî sundı çün nûş eyledüm
*İrdi bir hâlet ki deryâlar gibi cûş eyledüm*¹⁶⁷ g. 324/1

“Bedel-i mâ-yetehallel” vücudun ihtiyacını karşılayan yiyecek ve içecek anlamına gelir. Şairlerce bundan kasıt şaraptır.¹⁶⁸ Âşık normalde mecazi anlamda ciğer kanıyla, yani gözyaşıyla beslenir. Bâkî sürekli ağlayan gözlerde yaş kalmamasını, ciğer kanının tükenmesi olarak yorumlamış ve şarabı da ihtiyacı gidermek için içtiğini dile getirmiştir. Hiçbir yiyecek bulunmaması durumunda ölmeyecek kadar domuz eti yemenin helal olması gibi, âşık da beslenecek bir şey bulamayınca şarabı yeteri kadar içmeyi mazur görmektedir.

Bâkıyâ hûn-ı dili dîde düketdi gördüm

¹⁶⁵ Vâiz! Uzun uzun hikâyelere başlar, tuhaf efsaneler anlatırsın. Mercan tespihi (şarabı) bırakıp seni kim dinler?

¹⁶⁶ Şarap kadehinin damlaları mercan tespih olsun. Geliniz, iki yüzlülük ve riyadan istiğfar edelim.

¹⁶⁷ Sâkî şarap kadehini sunup da içtiğim zaman öyle bir hâlet erişti ki denizler gibi coştum.

¹⁶⁸ Onay, **a.g.e.**, s. 135.

*Mey-i nâbı bedel-i mâ-yetehallel çekdüm*¹⁶⁹ g. 327/7

Üzümün kızı anlamına gelen “duhter-i rez” şaraba verilen isimlerden biridir. Şarap içerken dudakların kadehin kenarına gelmesi üzümün kızının kulağına takılan la’l küpe gibi düşünülmüştür:

Bade nûş itseñ kenâr-ı câma gelse leblerüñ

*Duhter-i rez gûşına gûyâ takarlar la’l-i nâb*¹⁷⁰ g. 18/5

“Mey-i muravvak” süzölmüş şarap demektir. Bayram hilâlinin kadehine bakmaktan gözleri kamaşan şair, sâkîden saf ve süzölmüş şarapla göze cila vermesini istemektedir. Ramazan boyunca meyhanelerin kapalı olması ve şarabın yasak olması nedeniyle şarap düşkünleri bayram hilâlini sabırsızlıkla beklerlerdi. Hilâlin görünmesi şaraba kavuşma anlamına geldiğinden hilâl, kadehe benzetilmiştir. Şarabın göze cila vermesi ise ayyaşların şarapsız kaldıklarında düştükleri uyuşukluk halinin gitmesi ve gözlerine, bakışlarına canlılık gelmesi olmalıdır.¹⁷¹

Cilâ vir çeşme ey sâkî mey-i sâf-ı muravvakdan

Kamaşdı gözlerüm câm-ı hilâl-i ‘îde bakmakdan g. 366/1

İnce şarap da süzölmüş, tortusuz şarap olmalıdır.¹⁷² Şair, gönöl şişesi sevgilinin dudağının hayaliyle dolu olduğundan beri şarabın incisini ve kadehin dolusunu gözlediğini belirtir. Dudağın şaraba benzetildiği malumdur. İnce şarap ve dudak arasındaki ilgi eski şiirde dudağın belirsizlik sembolü olmasından kaynaklanır.

Ben şarâbuñ incenin câmuñ tolusun gözlerin

¹⁶⁹ Ey Bâkî! Gözün gönöl kanını tükettiğini gördüm; saf şarabı vücudumun ihtiyacı olduğu kadarıyla içtim.

¹⁷⁰ Şarap içerken dudakların kadehin kenarına geldiğinde sanki üzümün kızının kulağına saf la’l (küpe) takılmış gibi olur.

¹⁷¹ Şarabın iyi etkileri arasında benzi kızıl etmesi, ruhun ve vücudun kuvvetine yardım etmesi ve yaramaz hıtlardan damarları temizlemesi gibi şeyler yer almaktadır. (Tabîb İbn-i Şerîf, **a.g.e.**, (2003), s. 182.) Beyitteki ifade aynı zamanda bu bilgiler ışığında değerlendirilebilir. **Vasfî** hakîm, yani tabibin şaraba “cilâ-yı tabîat” dediğini belirterek, verdiği haz ve keyif yanında, bir yandan şarabın tıbbî yönüne dikkati çeker: *Vasfî meye cilâ-yı tabî‘at dimiş hakîm / Âyîne-i tabî‘ati hõş tut cilâ ile* g. 75/6

¹⁷² İnce şarabın süzölmüş şarap olduğunu **Emrî**’nin şu beyti açık bir şekilde ortaya koymaktadır: *Süzse ibrişim elekle dehri Emrî bulmaz / Dil leb-i bârik-i dilber gibi bir ince şarâb* g. 45/5

*Fikr-i la'lüñle leb-â-leb olalı dil şîşesi*¹⁷³ g. 513/2

Şarabın bir ismi de erimiş la'l anlamındaki “la'l-i müzâb”dır. Şarap içerken kadehin dibinde kalan tortunun içilmeyip yere atılması âdeti. Beyitte buna gönderme yapılarak toprağı Bedahşan madeni haline getirmekten söz edilmektedir. Şarabın la'l olarak düşünülmesi ve tortusunun toprağa atılması böyle bir hayalin kurulmasına sebep olmuştur.

İçelim la'l-i müzâbı saçalum cür'aları

*Hâk-i gül-zârı bu gün kân-ı Bedahşân idelim*¹⁷⁴ g. 323/3

Güvercin kanı (hûn-ı kebûter), horoz gözü (dîde-i hurûs) gibi ibareler şarabın sıfatı olmakla birlikte zamanla doğrudan şarabı kastetmek üzere isimleşmiştir. Güvercin kanı kırmızı ve berrak olması, horozun gözü ise kırmızı olması nedeniyle renk bakımından şarapla özdeşleştirilmiştir. Beyitte “devr” kadehin ağzını ve yuvarlaklığını kastetmek üzere kullanılmış olmalıdır. Şairin tekrar şarap içilecek günlerin gelip gelmeyeceği özlemini duyduğuna bakılınca beyit şarabın yasaklanması üzerine söylenmiş izlenimi uyandırmaktadır.

Hûn-ı kebûter ile pür olup yine kü'ûs

*Devr-i piyâle göstere mi dîde-i hurûs*¹⁷⁵ g. 212/1

Kaynaklara göre erguvan şarabı sarhoşluğu ve humarı giderici etkisi olan, ferahlatıcı bir şaraptır.¹⁷⁶ Sûdî ise şarâb-ı erguvânîyi kırmızı şarap olarak anlamlandırır.¹⁷⁷ Bâkî'nin aşağıdaki beytinde de erguvan şarabı humarı giderici özelliği olan bir şarabı anımsatmaktadır. Bir gece önceki şarabın sarhoşluğunun humarını taşıyan şair elinde erguvan şarabıyla durmadan içmekte olduğunu söyler.

¹⁷³ Gönül şişesi dudağının hayaliyle dopdolu olalı beri ben, şarabın incisini kadehin dolusunu gözlerim.

¹⁷⁴ Şarabı içelim tortuları saçalım. Bugün gül bahçesinin toprağını Bedahşan madeni yapalım.

¹⁷⁵ Kâseler yine güvercin kanıyla dolup kadeh yuvarlağı horoz gözünü gösterir mi?

¹⁷⁶ Onay, **a.g.e.**, s. 213. Erguvan şarabının bu özelliği bazı beyitlerde açıkça zikredilmektedir: *Olsa n'ola şarâb-ı lebiñ cisme cân gibi / Yokdur humârı keyf-i mey-i ergavân gibi* g. 193/1 **Şeyhülislâm Esad**

¹⁷⁷ Özer, **a.g.e.**, s. 110. Erguvan şarabının yalnızca renk vurgusunu kastetmek üzere bilinen kırmızı şarap için kullanıldığı bazı beyitlerde de açıkça görülmektedir: *'Arsa-i rezm içre akdı her yaña hûn-ı 'adû / San döküldi bezm-i rindâna şarâb-ı ergavân* k. 37/7 **Azmî-zâde Haletî**

Sarhoşluktan kaynaklanan baş ağrısını gidermek için ayyaşların yeniden şaraba sarıldıkları malumdur. Beyitte bu âdete gönderme yapılmakla birlikte erguvan şarabının ferahlatıcı ve humarı giderici etkisine de işaret edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca elde erguvan şarabının titremesi ifadesiyle sarhoşların ellerinin titremesine gönderme yapılmıştır.

Mey-i dûşîneden Bâkî yine mahmura beñzersin

*Eliñde turmayup câm-ı şarâb-ı ergavân dıtrır*¹⁷⁸ g. 139/5

Ciğer kanı içmeyi, yani dert ve sıkıntı çekmeyi erguvan şarabı içmeye benzeten şair şarap ve ciğer kanı arasında renk ilgisi kurmuştur:

Bâkî gamuñda hûn-ı ciger yutsa gûyiyâ

*Bezîm-i safâda câm-ı mey-i ergavân çeker*¹⁷⁹ g. 154/7

Bâkî, sevgilinin yolunda ölmenin lezzetini, onun hançerinin ecel kadehine durmadan su kattığını söyleyerek dile getirir. Kadehe su katmak, bir şeyin bitmeksizin sürekli yenilenmesi anlamına gelmektedir. Bununla birlikte burada şaraba su katmaya gönderme yapılmış olmalıdır. Şaraba su katılması onun keyfiyetinin bozulması¹⁸⁰ anlamına geldiği gibi bazı keskin ve etkili şaraplarda su, kıvamın tam ayarlanması ve içiminin daha lezzetli olmasını sağlar.¹⁸¹ Burada da ecel şarabı gibi keskin bir şarabın etkisinin hafifletilerek sunulması daha lezzetli ve sürekli içilebilir olmasına sebep olmuştur.

Hançer-i cânân ecel câmına turmaz su katar

*Yolına cân virmek anuñ şol kadar lezzetlüdür*¹⁸² g. 60/4

¹⁷⁸ Bâkî! Yine bir önceki gecenin şarabından mahmur olmuşa benzersin. Elinde erguvan şarabının kadehi durmadan titremektedir.

¹⁷⁹ Bâkî senin gamında ciğer kanı yutsa, sanki neşe meclisinde erguvan şarabı kadehini içmiş olur.

¹⁸⁰ *Suyı çok katma şarâba suma keyfiyetini / Sâkîyâ kıyma iğen rind-i mey-âşâmlara* g. 196/4 **Ca'fer Çelebi**

¹⁸¹ Bir seyahatnamede geçen, kuvvetli şarapların sulandırılıp içildiği ve sulandırılmasına rağmen nefis olduğuna dair şu ifadeler, bu yorumu destekler niteliktedir: “Şarap o kadar kuvvetli ve nefisti. Bize bir de denememiz için iyi bir kırmızı şarap verdiler. Fakat sarı olanı daha üstündü. Onu ancak bir bardağın beşte biri şarap olmak üzere sulandırıp içmemize müsaade vardı. Bununla birlikte bu karışım yine de nefis ve kuvvetli bir şarap idi. (H. U. Krafft, **Türklerin Elinde Bir Alman Tacir**, çev. Turgut Akpınar, İstanbul, İletişim, 1997, s. 45.)

¹⁸² Sevgilinin hançeri ecel kadehine durmadan su katar. Onun yoluna can vermek o kadar lezzetlidir.

Sultan II. Selim için yazdığı kasidesinde Bâkî, kadehinin elmas parçası olduğu için elinde daima müselles şeklini gösterdiğini söyler. Müselles üçgen demektir. Elmas ne tarafa çevrilirse çevrilsin üçgen şekilleri gösterir. Bu bakımdan padişahın elmas olduğu söylenen kadehi, bakıldığında müselles olarak görünmektedir. Ancak burada Bâkî, yine üstü kapalı ifadesiyle “müselles” adı verilen bir şarap çeşidine gönderme yapmaktadır. Evliya Çelebi müsellesin yapılışını şöyle anlatır:

“Ammâ müselles oldur kim üzüm şirasın bir kazana koyup germâ-germ âteşde kaynarken bir çubuğu kazan içindeki şıraya berâber kesüp çubuğa üç aded kertik kertüp kaynaya kaynaya ol şıra ol çubuğun iki kertiği zâhir olup üçüncü kertik nümâyân olduğuyçün aña müselles derler. Zîrâ üçün ikisi mahv olup biri kaldıkda helâl-i zülâl müselles şıra olur.”¹⁸³

Üzüm suyunun üçte biri kalacak şekilde kaynatılmasıyla elde edilen ve helâl bir içecek olan müselles -muhtemelen boza gibi sıcak havalarda içildiğinde- sarhoş edip keyif vermesine rağmen, içilmesi dinen haram olmadığı için kadı, müderris ve dervişler tarafından rağbet görürmüş.¹⁸⁴ Bununla birlikte müselles bazı beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla padişahların da rağbet ettiği bir içecektir.¹⁸⁵ Dolayısıyla Bâkî’nin II. Selim’e yazdığı kasidede bundan söz etmesi tesadüf olmasa gerektir.

Müselles gösterür dâyim temâşâ eyleseñ elde

*Meger kim pâre-i elmâsdur câm-ı dırahşânı*¹⁸⁶ k. 5/15

Kenzü’l-arş adıyla da bilinen kadeh duası eski dua kitaplarında bulunan ve eskiden halk arasında yaygın olarak okunan dualardan biridir.¹⁸⁷ Kadeh duası şiirde

¹⁸³ Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, c. 1, s. 314.

¹⁸⁴ Şentürk, Osmanlı Şiiri Antolojisi, s. 154.

¹⁸⁵ Ey Tırsî yeter halt-ı kelâm eyleme zinhâr / Ekşi boza iç içme mülûkâne müselles g. 30/11 Tırsî; Sâbitle murabba’ oturup bagda görseñ / Aşkar gözi bâdeyle mülûkâne müselles g. 44/5 Bosnalı Sâbit

¹⁸⁶ Parlayan kadehi elmas parçası olduğundan elinde (ne taraftan) baksan daima müselles şeklini gösterir.

¹⁸⁷ Kadeh duasıyla ilgili olarak Enes b. Mâlik’ten rivayet edildiğine göre Hz. Peygamber Mirac’a çıktığında bir yeşil kadeh görür. Allah’ın kudretiyle havada zincirsiz duran yeşil yazı ile çevrelenmiş bir dua yazılıdır. Bu duanın bereketiyle yedi kat gökleri çıkar ve yüz binlerce hicabı geçer, Hakk’a erişir, hayran olur. Allah’tan bir nida gelir ve kendisine geçtiği gök katmanları ve

genellikle şarap içmek anlamında kullanılır.¹⁸⁸ Şarap yasağından söz eden bir gazelde yer alan aşağıdaki beyitte de halkın şarabın yasaklanacağını önceden sezmişçesine kadeh duasını çoktan okudukları ifade edilmektedir. Şarap meclislerinin sona ermesi ve şarabın yasaklanmasına işaret etmek üzere şarap kadehinin kırılması ifadesi kullanılmıştır. Halkın kadehin duasını okuması artık şarap içmeyi kesmeleri yahut şarap yasağı gelecek diye şarap düşünlerinin çokça şarap içmesi olarak düşünülebilir. Şarap kadehinin kırılması ile ayrıca işret meclisinin ardından kadehlerin kırılması âdetine de gönderme yapılmaktadır.

Câm-ı mey böyle şikest olacağı bellü idi

*Halk çokdan okumuşlardı du'âsın kadehün*¹⁸⁹ g. 270/3

Şarap, müptelaları için karşı konulmaz bir özelliğe sahiptir. Aşağıdaki beyitte üzümün kızı (duhter-i rez) olarak nitelendirilen şarabın yine meydana çıktığı ve onu yenebilecek kimsenin gerçek pehlivan olduğu ifade edilmiştir. Yenmek, altetmek anlamında bir güreş terimi olan “ayak çekmek” tabiriyle meydan ve er kelimelerinin kullanıldığı beyitte güreş sporuna (bkz. Güreş) ait terimlerle bir imaj oluşturulmaya çalışılmış ve üzümün kızı, yani şarap yenilmesi zor bir pehlivan gibi düşünülmüştür. Şarabın içen kişiyi sarhoş etmesi bir nevi yenme, yenik düşürme olarak düşünülecek olursa¹⁹⁰ şarabı içip de sarhoş olmamak neredeyse mümkün olmadığı için beyte göre şarap pehlivanını yenebilecek kimse er kişidir. Bununla birlikte “ayak çekmek” aynı zamanda bir şeyden vazgeçmek, bir şeyi terketmek, bırakmak anlamı da taşımaktadır.¹⁹¹ Beyte bu şekilde bakıldığında üzümün kızı meydana girdiğinde “kolaysa içmekten vazgeç, gel de sarhoş olma” dercesine bir üslûpla ona karşı

hicapları arasında gözüne neyin hoş geldiği sorulur. Hz. Peygamber gördüğü yeşil kadehin kendisine hepsinden daha latif geldiğini söyleyince Allah’tan gelen nida görmüş olduğu o yeşilin onun (peygamberin) nuru olduğunu, orada yazılı duanın da Allah’ın kudret eliyle yerleri ve gökleri yaratmadan beş yüz sene evvel yazılmış bir dua olduğunu söyler. (bkz. Trabzonlu Sakazâde Hafız İsmail, **Kadeh Duası**, [y.y.] 1321 / 1903, s. 3-4.)

¹⁸⁸ Gelibolulu Âlî’nin şu satırlarından kadeh duasının şarap içmek anlamına geldiği anlaşılmaktadır: “(...) zurefâ kavlince a’yân-ı nâs’dan olan ‘ayyâslara haftada bir tenkiye ve şarâb-ı la’l-i nâb ile kalbini tasfiye kadr-i kifâyetdür. Ya’nî ki sülesâ gününün salât-ı zuhrî edâsından soñra kadeh du’âsına iştiğâl ve ragbet-i şarâb-ı nâ-halâl ve tezyîn-i meclis-i ‘işret me’âl-i mahz-ı nezâketdür.” (Şeker, **a.g.e.**, s. 365.)

¹⁸⁹ Şarap kadehinin böyle kırılacağı belliydi. Halk çoktan kadehin duasını okumuştur.

¹⁹⁰ Âhî söz konusu meseleyi bir beytinde güzel bir biçimde dile getirmiştir: *Bir kadeh meyle göz açdurmaz yıkar bezm ehlini / Sâkî-i gül-çihreniün bulunmaz ayagın çeker* g. 29/3 **Âhî**

¹⁹¹ *Ayagum çekdüm artık meclis-i mey-hânedan zâhid / Beni nâ-pâk zann itme şarâb-ı nâbdan geçdüm* g. 277/3 **Yenişehirli Avnî**; *Bâde-i ‘ömrüñ Vusûlî cür’aveş çün hâk olur / Bir el öndin ‘ârîf ol çek bezm-i diñyâdan ayag* g. 95/5 **Vusûlî**; *Bezm-i fenâdan ayagı çünki çeküp gidem Nûs-ı şarâb-ı ‘Adn ile def-i humâr idem* sakiname II/1 **Yenişehirli Belîğ**

koyacak bir babayiğit olmadığı anlamı çıkmaktadır. Diğer yandan “ayak çekme” tabirinin beytin bağlamında kadeh çekme, şarap içme anlamını çağrıştırmak üzere özellikle kullanıldığı da zikredilmeye değer bir husustur. Bununla birlikte “meydân” kelimesinin işret meydanı, yani şarap meclisini çağrıştırması bir yana şarap kabı anlamı¹⁹² da düşünülecek olursa ilk bakışta güreş terimi olarak dikkat çeken kavramların aynı zamanda şarap eksenini etrafında da beytin kurgusunu bütünleyecek anlamlar içerdiği görülür. Üzümün kızı meydana girdiğinde, yani şarap kadehe konup kişinin önüne sunulduğunda yasak olan bu içeceği reddedebilecek kişi gerçek kahramandır. Ayrıca beyitte sözü edilen şarap, insanı bir kadehte yere serecek nitelikte sert bir şarap olarak düşünülebilir. Şarap içenlerce bir kadehte sarhoş olup serilmek pek hoş karşılanmadığı için¹⁹³ şair bu ifadeyle buna da gönderme yapmakta ve “üzümün kızının sunduğu bu sert şarabın bir kadehini içip ayakta kalabilen beri gelsin” demeye getirmektedir. Tasavvufî bir bakış açısıyla şarap aşk olarak düşünüldüğünde ise bu kez aşka karşı koymanın imkânsızlığı, aşktan meydana gelen kuvvetli şevk ve coşku ile kendini kaybetmeyen, aşkın getirdiği manevî ağırlığı hakkıyla taşıyabilecek bir yiğidin zor bulunacağı anlaşılmaktadır.¹⁹⁴ Şaraptan sarhoş olmayacak biri yahut müptelasının şarap görünce içmemesi ve sarhoş olmaması düşünülemeyeceği gibi ilahî kaynaktan gelen aşka gönlünü teslim etmeyen yahut bu aşkın yoğunluğu altında ezilmeyen birini düşünmek de imkânsız gibidir. Görüldüğü üzere şair sözcükleri aynı anda bütün bu çağrışımları okuyucunun zihninde canlandıracak şekilde büyük bir ustalıklı kullanmıştır.

Bâkıyâ duhter-i rez girdi yine meydâne

*Ayagın kim çekebilürse er oğlu erdür*¹⁹⁵ g. 189/5

¹⁹² Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 518. Meydân kelimesinin söz konusu anlam çağrışımları için şu beyitlere de bakılabilir: *Ayak basdıydı başdan pehlevân-ı bâde meydâna / Götürdi her kişi meydân-ı meyden bir bir ayagı* g. 297/4 **Mürekkepci Enverî**; *Bâdenüñ gül-gün kümeytin sâkıyâ meydâna sal / Kim sipâh-ı hecr ile gönlüm mesâf ister mesâf* g. 192/3 **Sehâbî**; *İçerler kanunu ey bâde-i nâb / Lebiyle bahs idüp meydâna girme* g. 482/3 **Emrî**; *La'lüne öykünmüş iy sâkî şarâb-ı lâlegûn / Sen dahı gel pehlevân iseñ anı meydâna çek* g. 256/4 **Üsküdarlı Aşkî**

¹⁹³ Bu gerçeği net olarak dile getiren şu beyitte sâkî çok içtiği halde kolay kolay sarhoş olmayan dünyanın en büyük ayyaşı gibi gösterildiği hâlde şair, muhtemelen çabuk sarhoş olduğundan, sâkînin kendisinin bu kusurunu mecliste derhal yüzüne vurduğunu ifade etmektedir. Sâkînin şairin günahını yüzüne vurması sözle takılması olarak düşünülebileceği gibi, tekrar bir kadeh sunarak aynı duruma şahit olmasından kinayedir: *Günâhum yüzüme urmaya başlar bezme geldükce / Ayagını çeker yokdur cihân ayyâşidur sâkî* g. 293/4 **Mürekkepci Enverî**

¹⁹⁴ Burada yeri gelmişken **Ahmedî'nin İskendernâme'sinde** geçen “*İşk-durur pehlevânları yihan / İşk-durur cânları oda yahan*” (b. 2075) şeklindeki beytini zikretmekte fayda vardır.

¹⁹⁵ Ey Bâkî! Üzümün kızı yine meydana girdi. Ayağını kim çekebilirse gerçek pehlivandır.

Şarap bağımlılık yaptığından dolayı bir daha içmemek üzere tövbe etmek sanıldığı kadar kolay değildir. Âşık tatlı ve içimi hoş hoş şarabı görünce yine dayanamaz ve alıp içer. “Katlanmaz” kelimesi dayanamaz, sabredemez anlamındadır. Beyitte geçen âşık kelimesi ister istemez buradaki şarabın aynı zamanda aşk şarabı olarak mecazi manada düşünülebileceği sinyali de vermektedir. Bu şekilde düşünüldüğünde onulmaz âşık şaraba, yani aşka sabredemez; bir güzel gördüğünde hiç düşünmeden yine âşık olur anlamı çıkarılabilir.

Tevbe âsân idi velî ‘âşık

*Bâde-i hoş-güvâre katlanmaz*¹⁹⁶ g. 200/5

Tiryâk zehri def eden şey, panzehir anlamındadır. Şarap gönlü ferahlatması, zehir olarak düşünülen gam ve kederi gidermesi bakımından tiryâk olarak nitelendirilir; hatta tiryâk kelimesi kimi zaman doğrudan şarap anlamında kullanılır.¹⁹⁷ Aşağıdaki beyitte Bâkî devrin kahrının zehirini ilacın def etmeyeceğini, bunun ancak kendisi tiryâk-ı ekber olan gönül açıcı şarapla mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Beyitte geçen “devâ” kelimesi ilaç anlamında olmalıdır. Şair kahr ve kederden dolayı şarap içilmesine işaret ederek derde deva olarak şaraptan başka bir şey bulunmadığını söylemektedir. Şarabın kendisinin tiryâk olması aynı zamanda zehiri giderici özelliğine gönderme yapmak içindir.¹⁹⁸

Kahr-ı zamânun zehrini def’ itmez ey Bâkî devâ

*İllâ şarâb-ı dil-gûşâ tiryâk-i ekber kendidür*¹⁹⁹ g. 95/7

Aşağıdaki beyitte sevgilinin yanağıyla dudağını birlikte anan kişinin aklını kaybetmesi, şarabı şevkle içip de çok sarhoş olan kişinin durumuna benzetilmiştir:

Tâb-ı ruhuñla la’lün añan ‘aklın aldurur

*Şevk ile içse kişi meyi katı mest olur*²⁰⁰ g. 97/2

¹⁹⁶ Tövbe etmek kolaydı, fakat âşık tatlı ve içimi hoş şaraba dayanamaz.

¹⁹⁷ *Başun için al ele yürüt ayagı sâkıyâ / Ef’î-i gamdan helâk olduk getür tiryâkümüz* g. 501/2 **Zâtî**

¹⁹⁸ Sıcak şarabın afyon ve balıran zehrine, akrep sokmasına iyi geldiği belirtilir. (Tabîb İbn-i Şerîf, **a.g.e.** (2003), s. 182.)

¹⁹⁹ Ey Bâkî! Zamanın kahrının zehirini, kendisi tiryak-ı ekber olan gönül açıcı şaraptan başka def edecek ilaç yoktur.

²⁰⁰ Yanağının parlaklığıyla dudağını anan aklını kaybeder. Kişi şarabı şevkle içerse çok sarhoş olur.

7.2.1.2.7.1.Şarabın Etkileri ve Sarhoşluk Hâlleri

Şarabın en belirgin özelliği aklı alması yahut örtmesidir ve dolayısıyla sarhoş etmesidir. Sarhoşluk veren şaraba Arapça’da “hamr” denilmesi de kelimenin örtmek manasına gelmesinden kaynaklanır. Bâkî, kırmızılar giyinip karşısında salınan sevgiliyi gül renklilerle, yani içindeki gül renkli şarapla aklını alan, sarhoş eden bir kadehe benzetmiştir:

Karşumda âller geyüp ol lâle-ruh yine

Gül-gûnîlerle ‘aklun alur san piyâledür²⁰¹ g. 84/2

Bir başka beyitte ayrılık gamından dolayı ağlamaktan aklını kaybettiğini söyleyen şair, kanlı yaşlarının saf şarap gibi aklını aldığını söyler:

Ağlamakdan gam-ı hicrân ile bî-hûş oldum

‘Aklunı kanlu yaşum aldı mey-i nâb gibi²⁰² g. 507/2

Şarap, kişiyi sarhoş ederek aklını alıp götürdüğü için şarap içen kişi yaptığından haberdar olmaz ve kimi zaman ayıplanabilecek durumlara düşebilir.²⁰³ Aşk şarabıyla sarhoş olan kişi için de aynı şey söz konusudur. Âşık halkın kınayacağı davranışlarda bulunabilir. Ancak bu durum onun umurunda bile değildir. Yani aşk sarhoşu olan kişi halkın kendisi için ne dediğine önem vermez. Şarabın açıkça aşk olarak gösterildiği aşağıdaki beyitte Bâkî, insanların onu ister iyi ister kötü kabul etmesinin önemli olmadığını, kendisinin aşk şarabıyla rüsva olup gezdiğini ifade etmektedir. Şarabın içenleri rüsva etmesi gibi aşk şarabı da âşıkları rüsva etmektedir.

Bâkî şarâb-ı ‘aşk ile rüsvây olup gezer

Anı gerekse yahşi gerekse yaman tutun²⁰⁴ g. 281/6

²⁰¹ O lale yanaklı (güzel) karşımda yine allar giyerek sanki kadeh gibi gül renkli giysilerle aklımı almaktadır.

²⁰² Ayrılık gamı ile ağlamaktan aklımı kaybettim. Kanlı yaşım saf şarap gibi aklımı aldı.

²⁰³ Eski tıp kitaplarında da şarabın zararlı sonuçlarından biri olarak bu durum zikredilir ve şarabın aklı gidermesi durumunda insanda korku ve utanma duygusunun ortadan kalktığı belirtilir. (Tabîb İbn Şerîf, **a.g.e.** (2003), s. 45.)

²⁰⁴ Bâkî aşk şarabıyla rüsva olup gezmektedir. Onu ister iyi ister kötü kabul edin (farketmez).

Şarap insana dertlerini unutturması bakımından gönlü açıcı bir unsur olarak söz konusu edilir. Aşağıdaki beyitte şair gönül goncasının kapalıyken açılması için en iyi şeyin elinde gül gibi gönlü açan şarap kadehi olduğunu ifade etmektedir. “Dem-beste” soluğu kesilmiş, hayrete düşmüş anlamlarında olmakla birlikte burada kapalı olmak, gamlı ve kederli olmaktan kinayedir. Gonca, yapraklarının kapalı görünümü nedeniyle gönlün gamlı, kederli halini sembolize eder. Gönlün kapalı halini açmaya yarayacak, gönlü gam ve kederden kurtaracak olan en iyi şey şaraptır. Şarap kadehi ve gül arasındaki ilgi gülün açılmış yapraklarıyla gönlün açılmış, safa bulmuş haline benzemesi ve gönlü açan, kişiye zevk verip dertlerini unutturan şaraba benzetilmesinden kaynaklanır. Şair beyitte gam, keder ve dertlerden kurtulabilmek için insanın yapabileceği en iyi şeyin şarap içmek olduğunu ifade etmeye çalışmaktadır.

Güşâde olmaga dem-beste iken gonca-i hatır

*Eliünde gül gibi câm-ı şarâb-ı dil-güşâ yigdür*²⁰⁵ g. 186/5

Lâle-i nu'mân halk arasında gelincik diye tabir edilen çiçektir. Ortasındaki siyah noktalar nedeniyle “tîre-dil” olarak nitelendirilir. Kötü düşünceli, kötü kalpli anlamına gelen “tîre-dil” beyitte gönlün gamlı, kederli, sıkıntı dolu olmasından kinayedir. Şair gelincik çiçeğini tîre-dil olarak nitelendirmekte ve elinde gönlü açıcı şarap kadehi varken gelincik çiçeğinin kendisine arz edilmesine ihtiyacı olmadığını ifade etmektedir. Burada “arz etmek” sunmak, göstermek anlamındadır. Gelincik çiçeği şekli ve kırmızı rengi itibarıyla şarap dolu bir kadehe benzetilerek işret eden bir şahıs gibi düşünülür. Ancak içindeki siyah noktacıklar sebebiyle gönlü kararmış, gamlı ve kederli olarak nitelendirilir. Bu nedenle şair “Gelincik çiçeğini bize işret ehli olarak göstermeyin, onun gönlü kararmıştır.” demektedir. Kendisi ise açılmış yaprakları nedeniyle mutluluğu ve gönül ferahlığını sembolize eden gül gibi gönlü açan şarap kadehine malik gerçek işret erbabıdır.

Tîre-dildür lâle-i nu'mânı ‘arz itmeñ bize

*Gül gibi câm-ı şarâb-ı dil-güşâya mâliküz*²⁰⁶ g. 191/6

²⁰⁵ Gönül goncası kapalıyken açılabilmesi için elinde gül gibi gönlü açan şarap kadehi en iyisidir.

²⁰⁶ Gelincik çiçeğini bize sunmayın, gönlü karadır. Biz gül gibi gönlü açan şarap kadehine sahibiz.

Kadeh ve dolayısıyla şarap, içmeye can atan meclis erbabına kadehe doldurulmasıyla birlikte şevk verir. Bâkî, şarabın Cem'in ruhu gibi saf ve berrak olduğunu söyleyerek onun ruhunu şad etmek için sabah şarabının kadehini güldürmeyi istemektedir. "Sabûh" sabah içilen şarap anlamındadır. "Kadehi güldürmek" kadehin şarapla dolarak berrak ve parlak bir görünüm kazanması, içenlere sevinç ve neşe vermesi anlamında olmalıdır.²⁰⁷

Sâkî şarâb rûşen imiş çün revân-ı Cem
*Câm-ı sabûhı güldürelüm k'ola rûhı şâd*²⁰⁸ g. 38/2

Aynı konu bir başka beyitte de hemen aynı ifadelerle dile getirilmiştir. Şair işret kadehini gül gibi güldürüp yine Cem'in ruhunu şad etmek ister:

Gül gibi câm-ı 'ayşî güldürelüm
*Rûh-ı Cemşîdi şâdmân idelüm*²⁰⁹ g. 328/4

Nergis içerdiği uyuşturucu madde nedeniyle şiirde mestliğin sembolü olarak zikredilir. Nergisin, yıldızların gökyüzünü kaplaması gibi, baharda kırlara ve bahçelere doluşması, sarhoşların ayakları yere sağlam basmadan uçarcasına yürümeleri ve yeri göğü birbirinden ayırt edememelerine benzetilmiştir:

Sahn-ı bâgı tutdı encüm gibi nergis şöyle kim
*Mestler fark eylemez yirden gögi eyler galat*²¹⁰ g. 222/2

Şarap düşünlerinin şarap bulamadıklarında düştükleri hâl "kesel" olarak adlandırılır. Kesel, uyuşukluk ve tembellik hâlidir. Şarabı içince tekrar eski

²⁰⁷ Sûdî Hâfız'ın beyitlerinde geçen hande-i câm tabirini şöyle açıklar: "Hande-i câmdan murâd bâde ile pür oldukda berrâk olmasıdır ve şevk virmesidir, zîrâ kadeh ki meclisde yürimege başlaya bâde-nûşlara zevk ve şevk ve sürûr gelmege başlar." (Sûdî-i Bosnavî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, c. 1, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1288 [1871], s. 142.) Bâkî'nin "kadehi güldürmek" ifadesiyle Hâfız'dan etkilenerek "hande-i câm" tabirini tercüme ettiği ve bu anlamı kastettiği düşünülebilir.

²⁰⁸ Ey sâkî! Şarap Cem'in ruhu gibi saf ve berrakmış. Sabah şarabının kadehini güldürelim de ruhu şad olsun.

²⁰⁹ İşret kadehini gül gibi güldürerek Cem'in ruhunu sevindirelim.

²¹⁰ Sarhoşların yer ile göğü birbirinden ayırt edemeyip şaşırması gibi nergis bahçe meydanını yıldızlar gibi tuttu.

canlılıklarına dönerler. Bâkî, zamanenin kahriyle keselin kendisini öldürdüğünü ve mecalsiz kaldığını söyleyerek üzerine bir parça canlılık gelmesi için sâkîden şarap ister.

*Câm-ı mey sun sâkıyâ bir pâre gelsün cânumuz
Bî-mecâl olduk gam-ı dehr ile öldürdi kesel²¹¹ g. 310/5*

Sevgilinin gözlerini mest, gamzesini ise “geçkin”, yani keskin ve deşici olarak nitelendiren şair, bir taraftan kelimenin sarhoş anlamına²¹² da iyham yoluyla çağrışım yaparak birinci mısradaki “mest” kelimesiyle tenasüp oluşturmuştur. “Ser-tîz” keskin ve ucu sivri anlamına gelir; kirpik ve gamzenin sıfatıdır.

*Gerçi gâyet mestdür ol nergis-i hûn-rîzler
Katı geçkindür velî ol gamze-i ser-tîzler²¹³ g. 86/1*

Aşağıdaki beyitte “gözüne âlemi göstermemek” şeklinde geçen tabir gözün kimseyi görmemesi, kibirlenme anlamlarında olmalıdır. Söz konusu tabirin şarapla ilgili beyitlerde geçmesi²¹⁴ aynı zamanda çok sarhoş olmak ve sarhoşluktan dolayı dünyadan haberi olmamak gibi anlamlara geldiğini düşündürmektedir:

*Gözüme ‘âlemi göstermez idüm nergis-vâr
Sahn-ı gülşende alaydum elüme câm-ı zeri²¹⁵ g. 512/4*

Bâkî, aşağıdaki beytinde “gözümün üzerinde görüneni kanlı yaş zannetme, sevgilinin aşkının şarabı bâde gibi gözüme geldi” demektedir. “Gözüne gelmek”, beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla humarın gitmesiyle nara atma, taşkın hareketler vb. sarhoşluk hâllerinin ortaya çıkması ve şarabın etkisinin tam olarak belirmesi

²¹¹ Ey sâkî! Şarap kadehini sun; canımız bir parça (üzerimize) gelsin. Zamanın kederi uyuşukluk hâliyle birlikte bizi öldürdü, takatsiz kaldık.

²¹² Kelimenin bu anlamı için bkz. Cem Dilçin, **Yeni Tarama Sözlüğü**, Ankara, TDK, 1983, s. 90.

²¹³ Gerçi o kan dökücü nergisler (gözler) son derece mesttir; fakat o sivri gamzeler çok keskindir / çok sarhoştur.

²¹⁴ *Kasdum budur ki ‘âlemi göstermeyüp göze / Câm-ı şarâb-ı ‘ışk ile evgâr-ı mest olam g. 925/3*
Gelibolulu Âlî; Bulmadum ‘âlemde ben mey gibi gönlüm egleri / Gözine göstermez anuñla
gedâlar begleri g. 536/1 Behiştî

²¹⁵ Gül bahçesi avlusunda elime altın kadehi alsaydım nergisi gibi gözüme âlemi göstermezdim.

anlamındadır.²¹⁶ Fazlaca sarhoş olan ve sarhoşluğu son raddeye varan kişi bu hâlden sonra uykuya varır. Bu nedenle bazı beyitlerde şarap göze gelince uyku hâlinin belirttiği ifade ediliyor olmalıdır.²¹⁷ Bununla birlikte şarabın fiziksel etkisi olarak gözde kızarıklığın belirmesi şarabın göze gelmesi şeklinde düşünülebilir. Muhtemelen sarhoşun kızarmış gözlerle kavgacı ve herhangi bir atağa hazır görünümü şarabın göze gelmesi olarak dile getirilmiştir.²¹⁸

Çeşmüm üzre görinen hûn-âbe sanma Bâkıyâ
*Gözüme geldi şarâb-ı ‘aşk-ı dilber mül gibi*²¹⁹ g. 492/5

Sürekli şarap içerse âşığı mazur tutmak gerekir; çünkü gözüne gelmeyince sevdiğine yalvaramaz. “Müdâm” şarap anlamındadır; aynı zamanda devamlı, sürekli demektir. Anlaşıldığı kadarıyla âşık şarap içip de şarabın etkisi başına çıkınca ancak sevdiğine yalvarma cesareti kazanmaktadır:

Âşıkı şürb-i müdâm eylese ma‘zûr tutuñ
*Gözine gelmeyecek sevdiğine yalvaramaz*²²⁰ g. 203/2

Sarhoşluk hâllerinden biri dilin dolaşmasıdır. Aşk şarabından dolayı aklını kaybetmiş olan kişi sevgilinin saçının gamını vasfedemez; dili dolaşır. “Dilin sarmaşması” dilin dolaşması ve düzgün konuşamama anlamındadır. Aşk sarhoşunun aşkı anlatmayı başaramayışı tıraşın dişlerinin saça dolaşmasına benzetilmiştir:

Zülfüñ gamını vasf idemez bî-hüşân-ı ‘aşk

²¹⁶ *Sabûhî her sözüml olursa n’ola mestâne / Gidiüp humâr başumdan gözüme geldi şarâb* g. 399/5 **Edirneli Nazmî, Mecma‘ü’n-nezâir**; *Şimdi dîdemde karâr itdi hayâl-i la‘l-i yâr / Na‘ra-i mestânı diñleñ gözüme geldi şerâb* muk. 18/1 **Emrî**; *Şarâb-ı nâz gelmiş gözüne âşûbı arturmuş / Göñül ol çeşm-i mestûñ şimdi mahmûr olduğın ister* g. 57/3 **Şeyhülislâm Yahyâ**; *Germ oldı câm-ı mihri ele aluban seher / Gözüne geldi bu felegüñ bir kadeh şarâb* k. 1/12 **Revânî**; *Gözüme geldi şarâb-ı ‘aşkınıñ keyfiyyeti / Başuma çıkdı mahabbet narınıñ germiyyeti* g. 668/1 **Derzî-zâde Ulvî**

²¹⁷ *Başa çıkup göze gelince şarâb / Geldi yol kesdi anda rehzen-i hâb* b. 395 **Mu‘îdî, Şem‘ ü Pervâne**; *Şem’e keyfiyyet-i şarâb gelüp / Süzdi hûnî gözini hâb gelüp* b. 798 **Mu‘îdî, Şem‘ ü Pervâne**

²¹⁸ Evliya Çelebi bu tabiri şarabın harekete geçirici ve cesaretlendirici etkisi anlamında kullanmıştır: “El-hâsıl hîn-i muhâsarada bu kal’a içre on iki bin asâkir-i İslâm mevcûd olur, zîrâ elbette haftada bir kerre küffâr şarâbı içüp gözüne şarâb-ı bî-hicâb geldikde elbette bu kal’ayı her bâr muhâsara eder.” (**Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 5, haz. Y. Dağlı - S. A. Kahraman, İ. Sezgin, İstanbul, YKY, 2001, s. 65.)

²¹⁹ Ey Bâkî! Gözüm üzerinde görüneni kanlı yaş zannetme. Sevgilinin aşkının şarabı bâde gibi gözüme geldi.

²²⁰ (Devamlı) şarap içerse âşığı mazur tutun. Gözüne gelmeyince sevdiğine yalvaramaz.

*Mânend-i şâne dilleri mestâne sarmaşur*²²¹ g. 47/4

Sarhoşluk son haddine varınca uyku bastırır; sarhoş, olduğu yerde sızıp kalır. Âşığın aşk derdinden sonunda ölmesi sarhoşun uykuya varmasına benzetilmiştir:

Derd-i 'aşkuñ 'âşık-ı miskîni âhir öldürür
*Mestlik pâyâne yitse irişür elbette hâb*²²² g. 20/5

Güneşin gökyüzünde doğuşu, yükselişi ve nihayetinde batışı bir sarhoşun hareketlerine hakim olamayıp dengesini kaybetmesi, kendisini bir yerden bir yere vurmasına benzetilmiştir.

Şöyle olmuş câm-ı 'aşk-ı yârdan mest ü harâb
*Kendüsin dîvârdan dîvâra urmuş âfitâb*²²³ g. 20/1

Sarhoşluk hâlini ifade eden tabirlerden biri “kelle germ olmak”tır. Kelle germ olmak, sarhoş kişinin karışıklık çıkarmaya, kavga ve arbedeye hazır hâle gelmesi anlamında olmalıdır.²²⁴ Zühre, sevgilinin yanağını görüp incinmiş; güneş, aşkının şarabını içip kelle germ olmuştur. Güneşin kocaman bir ateş topu olması sevgilinin aşkının şarabından dolayı her an ortalığı karıştırmaya hazır bir sarhoşa benzetilmesine sebep olmuştur.

Görüp tâb-ı 'izâruñ hâtırı nerm oldu Nâhîdüñ
*İçüp 'aşkuñ şarâbın kellesi germ oldu hûrşîdüñ*²²⁵ g. 251/1

²²¹ Aşktan dolayı aklını kaybetmiş âşıklar saçının gamını vasfedemezler. Tarak gibi dilleri sarhoş bir şekilde sarmaşır.

²²² Aşkın derdi zavallı âşığı sonunda öldürür. Sarhoşluk son haddine varınca elbette uyku yetişir.

²²³ Güneş sevgilinin aşkının kadehiyle öylesine mest ve sarhoş olmuş ki kendisini duvardan duvara vurmıştır.

²²⁴ *Mîhr-i sipihre kellesi kızdukca germ olup / Dil uzadurdu şem'-i şebistân geçen gice* g. 460/6 **Necâtî**; *Şem'-i serkeş kellesi kızdukça bezm-i yârda / Germ olup her dem yalıñ hançer çeker pervâneye* g. 106/2 **Âhî**. “Vaktiyle her ayın 27’sinde buraya binlerce Türk ve Hristiyan gelirmiş. Onlara bol bol şarap da ikram edildiğinden, sarhoş olup kavga çıkarırlarmış, hatta ölümlere bile sebep olurlarmış. Bu yüzden burada yiyip içmeyi yasaklamışlar.” (Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, ed. Kemal Beydilli, çev. Türki Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 328.)

²²⁵ Zühre’nin gönlü senin yanağının parlaklığını görüp incindi. Güneşin kellesi aşkın şarabını içip kızıştı.

Sarhoş kimsenin bağırp haykırmasına nara atma denir. Âşığın sarhoş bir biçimde attığı naraları duyan sevgili, “Bir daha benim mahalleme gelmesin” diyerek onu istemediğini belirtmiştir:

Na‘re-i mestânemi gûş eyleyüp dilber dimiş
*Kûyuma bir dahı ol rüsvây-ı ‘âlem gelmesün*²²⁶ g. 355/6

Bayram ve gül sohbet arkadaşı olmuşlar; hilâl ise altın kadeh sunmuştur. Böyle bir zamanda sarhoşların naralarının göklere çıkmasına şaşılmaz. Beyitte baharın bayrama benzetildiği yahut bayram ve baharın bir araya rastladığı bir zamanın tasvir edildiği anlaşılmaktadır. “Gül” baharı temsil etmektedir. “Hilâl”in kadeh sunması, Ramazan Bayramı için hilâlin görünmesiyle birlikte şarap içmeye izin çıkması anlamındadır. Bahar aşk ve işret mevsimidir. “Na‘re-i mestân” hem şarap sarhoşlarının hem aşk sarhoşlarının haykırıları olarak düşünülmelidir.

‘İd ü gül hem-sohbet oldı câm-ı zer sundı hilâl
*Göklere çıksa yiridür na‘re-i mestân eger*²²⁷ k. 13/2

Şarabın verdiği etkiden biri neşe ve rakstır. Sarhoş insan kimi zaman kalkıp dönerek raks eder. Beyte göre meclis hazırlanmıştır; şair sâkîden kadehin döndürülmesini ve bu can bağışlayan, iç açıcı meclisin şevkiyle de sarhoşların dönmesini ister:

Müheyyâ oldı meclis sâkıyâ peymâneler dönsün
*Bu bezm-i rûh-bahşuñ şevkine mestâneler dönsün*²²⁸ g. 391/1

Sûfî veya zâhit tipi şaraba karşı olmasıyla bilinir. Ancak onların bu tutumları kendi sağlam inançlarından değil daha ziyade toplum ne der kaygısı taşımalarından ileri gelir. Bu bakımdan şairlerin sataşmalarından kurtulamazlar. Bâkî bir beytinde şarap kadehinden dolayı zâhidin semaa girmesine şaşılmayacağını, zira zerrelerin

²²⁶ Sevgili sarhoşken attığım narayı işitip “o, âlemin rezili benim mahalleme bir daha gelmesin” demiş.

²²⁷ Bayram ve gül sohbet arkadaşı oldu; hilâl altın kadeh sundu. Sarhoşların naraları göklere çıksa yeridir.

²²⁸ Ey sâkî! Meclis hazırlandı, kadehler dönsün. Bu can bağışlayan meclisin şevkine sarhoşlar raksetsin.

dünyayı aydınlatan güneş sebebiyle döndüklerini belirterek ona takılır. Beyitte kadeh güneşe, zahid de zerreye benzetilmiş ve sarhoşların raks etmesine gönderme yapılmıştır.

Semâ'a girse n'ola câm-ı meyden zâhid-i hüşyâr
*Ki raks-ı zerreye hûrşîd-i 'âlem-tâb olur bâ'is*²²⁹ g. 29/2

Sarhoşluk kişinin aklını ve duygularını kontrol etme yetisini büyük ölçüde elinden aldığından kişinin gizlediği veya bastırduğu düşünceleri sarhoşken ele vermesi kaçınılmazdır. Bu bakımdan aşağıdaki beyitte “gül renkli şaraba açılma, ustalıkla dudağından haberleri alır” denmektedir. “Nâzûklık ile” ustalıkla, sezdirmeden anlamında bir tabirdir.²³⁰ Şarap kadehine açılmak ile şarabı fazlasıyla içip sarhoş olmak kastedilmektedir. Böylece şarap kadehi sırları hissettirmeden kişinin ağzından çekip almış olacaktır.

Açılma câm-ı bâde-i gül-gûna gonca-vâr
*Nâzûklık ile la'l-i lebûñden haber çeker*²³¹ g. 163/4

Bir başka beyitte muhabbet sırrının saklanmayacağı ve âşığın içindeki karmaşa ve perişanlığın gizli kalmayacağı belirtilerek sarhoşlukla ketumluğun bir araya gelmesinin mümkün olmadığı dile getirilir. Sarhoş kişinin sırları ifşa etmemesi nasıl mümkün değilse aşk da gizlenmesi imkânsız bir duygudur.

Nihân olmaz mahabbet gizlî kalmaz 'âşıkun şûrî
*Ne mümkündür gele bir araya mestî vü mestûrî*²³² matla 25

Lâle şekil bakımından şarap dolu bir kadehe benzetildiğinden elinde daima kadeh tutan biri gibi düşünülür. Gonca ise kapalı yapraklarının açılmasıyla sarhoş olup yakasını yırtan birine benzetilir. Yaka yırtmak sarhoşluk alâmetlerinden biridir.

²²⁹ Akıllı zâhit şarap kadehinin etkisiyle semaa girse buna şaşılır mı? Zerrelere raks etmesine sebep olan, dünyayı aydınlatan güneştir.

²³⁰ Bâkî'nin bir başka beytinde “nâzûkâne” kelimesi gamze hırsızlarının can evine hissettirmeden ustalıkla girdiklerini ifade etmek üzere kullanılmıştır: *Cân evinden hânümânım aldı düzd-i gamzeler / Olmadı hiç kimse vâkıf nâzûkâne girdiler* g. 182/3

²³¹ Gonca gibi gül renkli şarap kadehine açılma. La'l dudağından ustalıkla haberleri çekip alır.

²³² Muhabbet saklanmaz, âşığın gönlündeki karmaşa gizli kalmaz. Sarhoşluk ve ketumluğun bir araya gelmesi mümkün müdür?

Komayup lâle gibi elden ayagı bir dem
*Mest olup gonca-sıfat çâk-ı giribân idelüm*²³³ g. 323/2

Aşk şarabının sarhoşluğuyla yürümeye güç yetiremeyen şair, eğer yürümeye gücü yetse çoktan yokluk diyarına gideceğini söyler. Beyitte sendeleyeyen veya yürüyemeyen, bu nedenle gideceği yere gidemeyip olduğu yerde yığılıp kalan bir sarhoş profili çizilmiştir.

'Adem diyârına çokdan giderdüm ey Bâkî
*Şarâb-ı 'aşk ile reftâra iktidârum yok*²³⁴ g. 245/5

Şarabın fiziksel etkilerinden biri yüzün kızarmasıdır. Bâkî, felek kendisine altın işlemeli bir kadeh sunsa çehresinin şafak gibi gül renkli olacağını söylerken şarabın bu özelliğine dikkat çeker:

Gül-gûn olurdu çihre-i Bâkî şafak gibi
*Devrân sunaydı destine bir câm-ı zer-nigâr*²³⁵ g. 160/5

Sevgilinin dudağını yad etmek için şarap içen şair, bu durumun benzinden anlaşıldığını söyleyerek kadehin kendisine nasıl da renk verdiğini söyler. “Reng” aynı zamanda hile, düzen anlamındadır. Dolayısıyla şair bu ifadesiyle şarabın yüze renk vermesi yanında ona hile düzenlediğini de ima ederek söz oyunu yapmıştır:

Mey içdüğüm lebi yâdına bildi beñzümden
*Ne reng viridi bana câm-ı hoş-güvârı görüñ*²³⁶ g. 257/3

Şarap içen kişinin gözleri kızarır ve kanlanır.²³⁷ “Nergis-i mestâne” sarhoş gözlerden kinayedir. Gözlerin şaraptan kanlanması birazcık şarap içince hemen kana meyletmesi gibi düşünülmüştür.

²³³ Lâle gibi, kadehi bir an elden bırakmayıp sarhoş olup yakaları yırtalım.

²³⁴ Ey Bâkî! Aşk şarabından dolayı yürümeye gücüm yok. Yoksa çoktan yokluk diyarına giderdim.

²³⁵ Felek eline altın işlemeli bir kadeh sunsaydı Bâkî'nin çehresi şafak gibi gül renkli olurdu.

²³⁶ Dudaklarının yadına şarap içtiğimi benzimden anladı. Hoş içimli kadeh bana ne renk verdi bir bakın!

*Kızarur bâdeden ol nergis-i mestâne biraz
Mey-i nâb içse gözi mâ'il olur kana biraz*²³⁸ g. 205/1

Yüzün ve gözlerin kızarmasıyla birlikte şarap vücutta hararete sebep olur. Bu bakımdan şarap içildikten sonra suya meyledilir.²³⁹ Şair dudağın olmadan şarabın harareti olmaz diyerek şarabın bu özelliğine dikkat çekmektedir. Aynı şekilde şeker sevgilinin sözleri olmadan yenildiğinde bir tat alınmaz.

*İçilse bâde lebüñsüz harâreti yokdur
Şeker yinilse sözüñsüz halâveti yokdur*²⁴⁰ g. 169/1

Aşağıdaki beyte göre gül bahçesinin yüzü sevgilinin aşkının şarabıyla kızarmış, şarabın verdiği harareten dolayı goncanın alını terlemiştir. Kızarmak, al al olmak anlamına gelen “gül gül olmak” tabiri bahçenin güllerle dolmasından kinayedir. Bahçenin güllerle dolması, sevgilinin aşkının şarabına bağlanmıştır. Goncanın terlemesi ise üzerindeki çiy tanelerinden kinayedir. Gonca, şarabın hararetinden dolayı terleyen bir kişiye benzetilmiştir.

*Gül gül oldı bâde-i ‘aşkuñla rûy-ı gülsitân
Tâb-ı meydendür cebîn-i gonca-i terde ‘arak*²⁴¹ g. 243/2

7.2.1.2.7.2.Şaraba Tuz Ekilmesi

Tuzun fermantasyon üzerindeki etkisi nedeniyle şaraba tuz ekildiğinde gerçek mahiyetini yitirerek sirkeye dönüşür. İslam dinince haram bir içecek olan şarabın

²³⁷ Revânî İşret-nâme’inde bu durumdan şöyle söz eder: *Ne dem kim başa çıka mey buhârı / Kişinüñ gider elden ihtiyârı / Gözi dönüp anuñ rengin akıka / Yemen seyrânın eyler fi’l-hakıka* b. 231-232
Revânî, İşret-nâme

²³⁸ O mest gözler şaraptan biraz kızarır. Birazcık saf şarap içse gözü (hemen) kana meyleder.

²³⁹ *Hemîşe giryededir mest-i ‘aşka râhat-ı cân / Gelir harâret-i bâdeyle tab’a âb lezîz* g. 43/6 **Şeyh Galib**

²⁴⁰ Şarap, dudağın olmadan içilirse hararet vermez. Şeker, sözlerin olmadan yenilirse tat vermez.

²⁴¹ Aşkının şarabıyla gül bahçesinin yüzü gül gül oldu. Taze goncanın alınıdaki ter şarabın verdiği hararettendir.

helale dönüştürülmesi için²⁴² uygulanan yöntemlerden biri olan bu uygulamaya şairler çeşitli vesilelerle temas etmişlerdir. Bilhassa feleğin oyunları, genel olarak neşe ve tadın kaçması durumunu ifade etmek üzere mecazi manada şaraba tuz katma benzetmesi yapılmıştır.²⁴³ Bâkî'nin aşağıdaki beytinde de bu meseleye gönderme yapılmaktadır:

Bâkî yine saçıldı nemek bâde-i nâba

Bilsek 'acebâ aslı nedür bu şeker-âbun'²⁴⁴ g. 269/5

Şarap yasağından söz eden bir gazelin makta beyti olan yukarıdaki beyitte şair, şaraba tekrar tuz saçılmasının, yani tekrar gündeme gelen şarap yasağının nedeninin ne olduğunu merak etmektedir. İki dost arasında vuku bulan kurgunluk, soğukluk anlamına gelen “şeker-âb” kelimesi ve şaraba tuz saçılması şarap yasağını kuvvetle anımsatan kavramlardır. Burada şair şaraba tuz katılarak helale dönüştürülmesi uygulamasını çağrıştırmakla birlikte daha ziyade şarabın tadının kaçtığına işaret eden bir söyleyişle iştetin ve şarap meclislerinin bozulduğunu ima etmektedir. Şaraba tuz katıldığında asıl özelliğini yitirip tadının kaçması gibi mecazi manada şaraba tuz katılması şarap yasağıyla iştet meclislerinin bozulması, ortadan kalkması anlamındadır. Bununla birlikte gerçek hayatta şaraba tuz katılarak sirkeye dönüştürülmesi uygulamasını da okuyucunun zihninde çağrıştırmaktadır.

7.2.1.2.7.3.Şarabın Tıbbî Yönü

Eski tıp kitaplarında şarabın mizaç üzerinde etkisi olduğuna dair bilgiler yer almaktadır. 15. yüzyıl tabiplerinden İbn-i Şerif'e göre dinen azı da çoğu da haram olan şarabın ilaç niyetine az miktarda bazı şartlara riayet edilmesi kaydıyla içilmesinde birtakım faydalar olabilir. Ancak şarabın tesiri herkes için aynı değildir. Bazı mizaçlara fayda sağlarken bazılarına sağlamaz ve içinde bulunan şartlara ve zamana göre değişiklik gösterebilir. Bu nedenle şaraptan fayda sağlanması, ancak bu

²⁴² *Şarâba bilmezem la'l-i nemek-rîzi ne hâl itmiş / Şunu işrâb ider kim hürmetin gûyâ halâl itmiş g. 101/1 Şeyhülislâm Esad*

²⁴³ *Bozdu o bezmüñ meyin âhir nemek / Döndü murâd üzre bu kerre felek b. 390 Gelibolulu Âfî, Riyâzü's-sâlikîn; Gerdûn hum-ı şarâba nemek-rîz-i reşk olur Sâkî-i tâlî'ümle eger 'işret istesem g. 89/2 Cem'î; Hiç neş'esini aňlamadum sunduğı câmuñ / Sâkî nemek-i la'l-i lebin mi meye katdı g. 131/4 Lebîb*

²⁴⁴ Bâkî! Saf şaraba yine tuz saçıldı. Acaba bu kurgunluğun sebebi nedir bilsek!

şartları iyi bilen ehliyetli bir hekim denetiminde veya konu hakkında yeterli bilgisi olan, kendi mizacını tanıyıp nefsine hakim olabilen arif ve olgun bir şahsın, kendini denetleyip, kontrol ederek bilinçli bir şekilde kullanabilmesi ile mümkün olabilir. Bununla birlikte her mizaca uygun düşen farklı şarap türleri vardır. Sıcak mizaçlı kişilerin mizacına beyaz ve rakîk şarap uygun düşerken kuvvetli olan sarı şarap yaşlılara ve balgamî mizaçlı kişilere uygun düşer. Kızıl renkli ve rayıhası zayıf olan şaraplar, sıcak mizaçlı kişilere yarar. Ayrıca şarabın “harâret-i garîziyye” adı verilen insan vücudunu diri tutan enerjiyi arttırdığı, yiyeceklerin hazmedilmesi, vücuttaki ham hıltların arıtılması ve organların kuvvetlenmesine yardım edip damarları zararlı hıltlardan temizlediği belirtilmektedir.²⁴⁵

Şairler yaşadıkları dönemin tıp anlayışına ve şarap - mizaç arasındaki ilgiye işaret etmek üzere kimi zaman bu kavramları birlikte kullanırlar. Böylece dinen yasak olan şarabı, bu şekilde kılıfına uydurarak içmeyi mazur gösterip farklı mistik boyutlara çekilebilecek kullanımlarla birlikte, beyitlerinde işlerler.

Bâkî'nin aşağıdaki beytinde “tahsîl-i mizâc” ve “hakîmane nûş eylemek” tabirleri şarabın bu özelliklerine gönderme yapmak üzere kullanılmış görünmektedir. Şair “sırlarını açığa vurma, mizacını kuvvetlendir; saf şarabı hakîmâne bir şekilde iç, duyurma” derken şarabı hakîmâne, yani şifa olsun diye, faydaları sebebiyle içmekten ve bu şekilde bedenini ve sağlığını kuvvetlendirmekten söz ediyor olmalıdır. Gerçekte niyeti şarap içmek olduğu halde kabahatini örtbas etmek üzere bu bahaneleri öne süren bir portre çizen şair, bir taraftan kimseye duyurmadan gizlice içilmesine de özen göstermektedir. Tahsîl-i mizâc yukarıda sözü edildiği gibi şarabın mizaçlar üzerindeki etkisine işaret etmekle birlikte kan, balgam, safra ve sevda adı verilen dört unsurun (hılt) düzene girmesine yardımcı olup vücudun kuvvetlendirilmesi anlamında olmalıdır.²⁴⁶ Şifâ niyetiyle, faydalı özelliklerine dayanarak içmek anlamına gelen hakîmâne içmenin²⁴⁷ aynı zamanda beyitlerde fazla sarhoş olmayacak şekilde şarabı su ile seyreterek içme anlamında kullanıldığı da

²⁴⁵ Tabîb İbn-i Şerîf, **a.g.e.** (2003), s. 44-46, 181-183. Gerek tıp kitapları gerekse eski âdâb kitaplarında yaygın olarak şarabın fayda ve zararları hususunda bilgilere yer verilir. (bkz. Şeker, **a.g.e.**, s. 300-301.)

²⁴⁶ *Mey-i gül-gûn ile tahsîl-i mizâc eyliyeliüm / Yerekân-ı gama anuñla 'ilâc eyliyeliüm müf. 331 Azmî-zâde Halefî; Derd ü gamdan çokdan ölürdi Behiştî haste-dil / İmeseydi ger mey-i 'ıškuñla tahsîl-i mizâc g. 69/5 Behiştî*

²⁴⁷ *Şarâb-ı nâbla dil-haste-i mihnet şifâ bulsa / Hakîmâne içilse elde câm-ı hoş-güvâr olsa g. 187/3 Ümîdî*

görülmektedir.²⁴⁸ Bâkî'nin beytinde net olarak ifade edilmese de beytin genel kompozisyonundan buna da işaret edildiği düşünülebilir. Zira sırlarını açığa vurma anlamında “esrârını keşf eyleme”²⁴⁹ tabirinin kullanılmasıyla, kendini kaybetmeyecek ve ele vermeyecek şekilde içmek, sadece faydalı özelliklerinden istifade amacı taşımak kastedilmiş olmalıdır. Böylece kişi hem sırlarını ifşa etmeyecek hem de şarap içmenin yasak olduğu o dönemde, en büyük sır olarak içtiğini ele vermemiş olacaktır.

Esrârûnı keşf eyleme tahsîl-i mizâc it

*Nûş eyle mey-i nâbı hakîmâne tuyurma*²⁵⁰ g. 405/3

Eski tıp kitaplarında şarabın çeşitli faydalarından söz edildiğine yukarıda değinilmişti. Şairler de şarap içmeyi mazur göstererek muziplik yapmak adına kimi zaman şarabı şifa için içtiklerini söyler yahut faydalarına gönderme yaparlar.²⁵¹ Aşağıdaki beyitte de şair sûfiye takılarak şarabın faydalarını inkâr etmemesini, zira hikmet üstadının kitapta öyle buyurduğunu ifade etmektedir. Beyitte Bakara suresinin “Sana, şarap ve kumar hakkında soru sorarlar. De ki: Her ikisinde de büyük bir günah ve insanlar için birtakım faydalar vardır. Ancak her ikisinin de günahı faydasından daha büyüktür.”²⁵² mealindeki 219. ayetine gönderme yapılmaktadır. Dolayısıyla “kitâb” ile kastedilen Kur’ân-ı Hakîm yahut Kitâb-ı Hakîm olarak da anılan Kur’ân-ı Kerîm’dir. “Üstâd-ı hikmet” ile kastedilen de Hakîm-i Mutlak olan Allah’tır. Geniş bir anlam yelpazesi olan ancak genel manada bilgi, ilim yerine kullanılan “hikmet” burada ayrıca tıp ilmi kastedilerek kullanılmış olmalıdır. Bu şekilde düşünüldüğünde hikmet üstadları ile hekimler, kitâb ile tıp kitapları anlaşılabilir. Şair sûfiye sürekli şaraba karşı tavır almasından dolayı, ayete

²⁴⁸ *Badeyi âb ile âmihte sun ey sâkî / Hayli demdür ki hakîmâne günâh eylemediük* g. 408/4 **Nâbî**; *Âb ile bâdeyi âmihte kılsak sâkî / Şöyle ‘iş-i hakîmâne gelür hâtırma* g. 106/6 **Âkif**

²⁴⁹ *Sun‘iyâ mest ideli sinî mey-i ‘ışk-ı nigâr / Na‘re vü nâlişleriñ keşf itdi esrârûn senüñ* g. 2518/11 **Edirneli Nazmî**, *Mecma‘ü‘n-nezâir*; *Keşf-i esrâr eylemezdi mest iken / Vâkaf olsa derd-i keşf-i râze gül* g. 84/2 **Tecellî**; *‘Andelibe goncaveş açmış bulundum râzumu / ‘Âleme keşf itdi ol demde hezâr esrârımı* müf. 1/103 **Rezmî**

²⁵⁰ Sırlarını açığa vurma mizacını kuvvetlendirmeye bak! Saf şarabı şifa olsun diye iç, (kimseye) duyurma!

²⁵¹ Karamanlı Aynî'nin şarabı şifa için içtiğini söyleyip sûfiye takıldığı beyti burada zikredilmeye değerdir: *Şarâbı sôfi sorarsañ devâyiçün içe rem / Bu nâsa nâfi‘ olupdur şifâyiçün içe rem* g. 357/1 **Karamanlı Aynî**

²⁵² Bakara 2/219.

dayanarak, “İçilmesi haram olsa bile faydalarını inkâr edemezsin.” demeye getirerek takılmaktadır.

İnkâr itme sôfî şarâbuñ menâfi‘in
*Üstâd-ı hikmet öyle buyurmuş kitâbda*²⁵³ g. 469/3

Bir başka beyitte, “kavl-i hakîm ile ‘ayş u tana‘‘um etmek” tabiri de yine aynı meseleye gönderme yapmak için kulanılmıştır. Şair vaiz veya nasihatçinin öğüdünü bırakıp hikmet ehlinin sözüyle işret etmeyi akıllılık olarak göstermektedir. “Nâsih” ile kastedilen şeyh veya vaiz gibi şiirde riyaı temsil eden tiplerdir. Tabipleri yahut hikmet ehlini temsil eden “hakîm” ise beyitte nâsih ile zıt çerçevede kullanılmıştır. Dolayısıyla burada hakîm kelimesinde hikmet ve gönül ehli manası ağır basmaktadır. Riya ehlinin söylediklerine bakmak yerine gönül ehlinin sözlerine uyarak işret etmeli ve şarap içmelidir; yani aşka ve gönüle yönelmelidir.

‘Âkil odur ki şimdi koyup pend-i nâsihi
*‘Ayş u tana‘‘um eyleye kavl-i hakîm ile*²⁵⁴ g. 403/3

Şarap damarları açıp kan dolaşımını hızlandırma ve vücuttaki zehirin dışarı atılmasını sağlama gibi özelliklere sahiptir. Şairlerin dilinde gam, keder ve sıkıntıların insanın gönlünü harap eden bir nevi zehir olması düşüncesi de keder ve sıkıntıları def etmek üzere içilen şarabın zehiri gideren bir panzehir olarak düşünülmesinde etkilidir.

Aşağıdaki beyitte Bâkî, sevgiliyi kastederek onun gamının öldürücü esrarının cana tesir etmemesi için gül renkli şarap içmekten söz etmektedir. İlk bakışta basit anlamda gam ve kederden dolayı içmekten söz ediyor görünen şair, bir taraftan gam kelimesinden anlaşıldığı kadarıyla esrar sarhoşluğunu ve etkisini bertaraf etmek üzere şarap içmeyi kastetmektedir. Gam kelimesi şiirlerde esrar anlamını çağrıştıracak biçimde kullanılmakla birlikte beyitte dârû-yı kattâl kelimesiyle bu anlam daha bir güçlenmektedir. Öldürücü yahut keskin bir terkip olduğu anlaşılan dârû-yı kattâl esrar, uyuşturucu nevinden bir madde olmalıdır. (bkz. Dârû-yı Kattâl)

²⁵³ Sûfî! Şarabın faydalarını inkâr etme. Hikmet üstâdı kitapta öyle buyurmuştur.

²⁵⁴ Akıllı kimse, şimdi nasihatçinin öğüdünü bırakıp hikmet ehlinin sözüyle yiyip içip işret edendir.

Dolayısıyla burada şarabın esrar, afyon vb. bir mükeyyifattan kaynaklanan sarhoşluğu yahut bu maddelerin zehirini gidermek üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır. Diğer yandan “hakîmâne” tabiriyle de şarabın işaret edilen faydasından ötürü kullanımına güçlü bir gönderme yapılmaktadır. Eski tıbbı göre sıcak şarabın afyon ve baldıran zehirine, akrep sokmasına iyi geldiği²⁵⁵ bilgisi de bu yorumu destekleyici niteliktedir.

Câna kâr eylesün dârû-yı kattâl-i gamı
*Mey-i gül-gûn içelim bârî hakîmâne biraz*²⁵⁶ g. 205/3

7.2.1.2.7.4.Şarapla İlgili Âdetler

7.2.1.2.7.4.1. Baharda İşret

Bahar mevsimi şiirlerde, havaların mutedil olması bakımından bilhassa bağ ve kırlarda şarap içme ve işret etme mevsimi olarak işlenir. Sâkînin gül yanağı ve şarabın gül rengi baharı anımsattığından olmalı, mecliste eğer sâki ve şarap olsa şair baharda işret eder gibi işret edeceğini söylemektedir:

Bâkıyâ ‘ayş-ı bahâr eyler idük meclisde
*Sâkî-i lâle-‘izâr u mey-i gül-fâm olsa*²⁵⁷ g. 460/5

Felek yüzünü döndürmeden, çimenlerin yeşilliği ve havaların güzelliği geçmeden işret etmelidir. Feleğin yüzünü döndürmesi, mevsimin değişmesi yahut mecazî manada talihin artık yaver gitmemesi anlamındadır. Bahar tasavvufî manada müridin murakabe, vecd ve istiğrak hâlinde ruhî âlemlere dalarak, mânâları idrâk etmesi ve rûhaniyyetin zuhur etmesi,²⁵⁸ perdelerin açılmasıdır.²⁵⁹ Bu açıdan

²⁵⁵ Tabîb İbn-i Şerîf, **a.g.e.** (2003), s. 182. Şarabın zehri def eden tiryak olmasına dair: *Kahr-ı zamânun zehrini def’ itmez ey Bâkî devâ / İllâ şarâb-ı dil-güşâ tiryâk-i ekber kendidür* g. 95/7 **Bâkî**; *Zehri şitânun eylemedin cismünüz harâb / Elden komañ şarâbı ki tiryâkdür şarâb* g. 19/1 **Revânî**

²⁵⁶ Gaminin öldürücü esrarı cana tesir etmesin diye, bari biraz şifa olması için gül renkli şarap içelim.

²⁵⁷ Ey Bâkî! Mecliste lâle yanaklı sâkî ve gül renkli şarap olsa bahar işreti yapardık.

²⁵⁸ Cebecioğlu, **a.g.e.**, s. 78.

²⁵⁹ Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Marifet Yayınları, 1999, s. 82.

düşünüldüğünde vecd, istiğrak ve bast hâli geçmeden feyz alınmasına işaret edildiği de düşünülebilir.

Çarh yüz döndürmedin gülşende ‘ayş it Bâkıyâ
*Sebzeler zîbâ hevâlar i‘tidâl üstindedür*²⁶⁰ g. 124/8

Gül devri, yani bahar mevsimi meclislerin kurulduğu, şarap ve musiki eşliğinde iştret edildiği zamanlardır. Bu nedenle şair mutripten şarkı söylemesini ister. “Gulgul” burada nağme yapmak, şarkı söylemek anlamında kullanılmış olmalıdır. Aynı zamanda kuşların ve sarhoşların sesleri de gulgul olarak adlandırılır.²⁶¹

Gül devri ayş mevsimidür mutribâ bu gün
*Bülbül-sıfat çemende biraz gulgul eylesen*²⁶² g. 255/2

Bahar şarap ve iştret meclislerinin kurulduğu bir mevsim olmanın yanında, iştret meclislerinde şiir okunması âdetinden hareketle aynı zamanda şiir ve gazel mevsimidir:

Bâkıyâ söyle lebi yâdına rengîn gazeli
*Demidür nûş-ı meyûn mevsimidür eş‘ârûn*²⁶³ g. 276/7

Yaprakları ele benzeyen çınar ağacı, bahar iştret mevsimi olduğu için çimende insanları davet etmek için eliyle işaret etmektedir. “El salmak” davet etmek üzere eliyle işaret etmek anlamında bir tabirdir.²⁶⁴

‘Ayşuñ zamânı ‘işretüñ eyyâmıdır diyü
*‘İşret-geh-i çemende salar ellerin çenâr*²⁶⁵ g. 180/4

²⁶⁰ Ey Bâkî! Felek yüzünü döndürmeden gül bahçesinde iştret et. Çimenlikler güzel, havalar mutedildir.

²⁶¹ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 296.

²⁶² Ey mutrip! Gül mevsimi iştret mevsimidir. Bugün bülbül gibi çimende biraz gulgul etsen!

²⁶³ Ey Bâkî! Dudağı yadına güzel bir gazel söyle. (Şimdi) şarap içmenin zamanı, şiirin mevsimidir.

²⁶⁴ Davet ve el salmak kavramlarının birlikte kullanıldığı beytilere bakıldığında bu anlam kendisini daha belirgin biçimde ele vermektedir: *El salduğunda mirvaha gibi hevâ imiş / Yok dest-i da‘vetüñde begüm şemme-i vefâ* g. 9/5 **Bosnalı Sâbit**; *‘Ayşuñ zamânı geldi berü gel diyü çınâr / Yârân-ı ‘işrete salar eller taraf taraf* g. 176/3 **Hayretî**; *Gördi ‘uşşâkuñ başında devleti yok rahm idüp / El salar da‘vet kılur çağırıp devlet-hâneye* g. 106/3 **Âhî**

7.2.1.2.7.4.2. Başta Kadeh Taşıma

Hoca Sadeddin Efendi'nin anlattığına göre Apolonya kalesinin fethinde ele geçirilen bir çok ganimet arasında bir yeniçerinin eline de altın bir tas geçmiş. Yeniçeri tası saklamak için çaresiz başına geçirerek üzerine de sarığını sarmış. Bu hâl dikkat çekip iş anlaşıncı bir lütuf eseri Sultan Murad tası kendisine bırakmış. Ayrıca altın tas ve sarığın görünüşü padişahın çok hoşuna gittiği için bunun resmî serpuş şekli olmasını istemiş.²⁶⁶ Bâkî'nin “hoca, başına mermerşâhî sarığı vursun; rint âşığın başında bir kadeh yeter” dediği beytinde Hoca Sadeddin'in anlattığı yeniçeri hikâyesinde olduğu gibi ayyaşların da her an içmeye hazır şekilde kadehlerini başlarında taşıdıkları düşünülebilir. Bilindiği üzere eski kadehler ters döndürüldüğünde serpuş şeklini alır. Bununla birlikte baştaki kadeh ifadesini mecazî olarak alıp kafatasının kastedildiğini düşünmek de mümkündür.²⁶⁷ Âşık, sarığıyla dindar kisvesine bürünüp gösteriş yapan riya ehli hocanın aksine başında kadehiyle yahut kadehe benzeyen kafatasıyla çıplak başlı olarak durmayı yeğlemektedir.

Hâce ursun başına destâr-ı mermerşâhîyi

*Lâubâlî 'âşıkun farkında bir sâgar yiter*²⁶⁸ g. 49/3

7.2.1.2.7.4.3. Gam ve Kederi Yok Etmek İçin İçme

Hükema kavliyle “sabûn-ı gam” olarak nitelendirilen²⁶⁹ şarap verdiği geçici bir zevkle sıkıntıları unutturması bakımından gam ve keder hâlinde insanların başvurduğu bir sığınak olma özelliğiyle şiirlerde sıkça zikredilir. Bâkî de birçok

²⁶⁵ Yeme içme vakti ve iştret günleridir diye, çınar iştret yeri olan çimende davet için eliyle işaret etmektedir.

²⁶⁶ Ahmet Atillâ Şentürk, *Necâtî Beğ'in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar*, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1995, s. 90; Hoca Sa'deddîn, *Tâcü't-Tevârîh*, c. I, İstanbul 1280, s. 282.

²⁶⁷ Kafatası - kadeh benzetmesi yaygındır: *Bezî-i rezmünde idüp kâse-i serden câmu / Hün-ı küffârı çeker mey diyü mestân-ı gazâ* k. 17/6 *Üsküdarlı Aşkî*; *Başı ağrımasun 'âlemde mahmûr-ı harâbâtun / İder fark-ı serin sâgar eger peymâne olmazsa* g. 218/2 *Nevî-zâde Atâyî*; *Koyup câmu anuñ-çün tutdı şemşîr / Ki ola kâse-i serden kadeh-gîr* b. 1285 *Mahremî, Şeh-nâme*. Timur ve Hülâgû gibi zalim hükümdarlar düşmanlarının kafatasından kadeh yaptırıp içerlermiş. Kafatası ve kadeh benzetmesinin bu boyutunu da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. (Bilgi ve beytin yorumu için Prof. Dr. Ahmet Atillâ Şentürk'e teşekkür ederim.)

²⁶⁸ Hoca başına mermerşâhi sarığı koyadursun. Rint âşığın başında bir kadeh yeter.

²⁶⁹ Özer, *a.g.e.*, s. 110.

beytinde buna temas etmiştir. Aşağıdaki beyitte “rıtl-ı girân”²⁷⁰ adı verilen büyük kadehle şarap içen kimsenin keder ve gussanın ağır yükünü çekmeyeceği belirtilir. Rıtl-ı girânı çekmek büyük kadehi dikip içmek anlamındadır.

Bâr-ı girân-ı gussayı çekmez şu kimse kim
*Sahn-ı çemende gül gibi rıtl-ı girân çeker*²⁷¹ g. 154/6

Kalabalık bir karınca kitlesinin bir bölgede yoğunlaşması, gam ve kederin gönüle dolmasını anımsattığından gam ve keder karıncaya benzetilir. Sakalın yüzü ve yüz güzelliğini gölgede bırakan görünümü de yine şairlerin zihninde gam çağrışımı yapmaktadır. Gam ve gönül ilişkisi gamın gönül aynasını karartan bir pas olarak düşünülmesiyle ilgilidir.

Gam-ı hattıyla yârûñ nice bir dil pür-melâl olsun
*Sür ey sâkî ayagı mûr-ı gussa pâ-y-mâl olsun*²⁷² g. 372/1

Kadeh çekmek kadehi dikip içmek, leşger çekmek ise asker göndermek anlamındadır. Sâkînin meclisinde şarap içen kimse gam ordusunu talan etmek için asker göndermiş gibi olur. Gam, gönlü harap ettiği için orduya benzetilmiştir. Şair şarap tortusu anlamına gelen “cür’a”yı gam ordusunu yenmek için gönderilen askerlere benzetmiştir. Bu askerler, gönül ülkesine hücum eden gam ordusunu dağıtıp yenecek ve insanı neşeye boğacaktır. Sıvı içindeki tortu, nereye meylederse oraya doğru akan binlerce tanecikten oluştuğu için süratle hareket eden askerlere benzetilmiştir.²⁷³ Gam aynı zamanda esrar demektir. Beyitte esrar sarhoşluğunu gidermek için şarap içmeye de gönderme yapılmıştır.

Meclisüñde şol ki dâ'im sâkıyâ sâgar çeker
*Hayl-i gam tâlânına her cür'ası leşger çeker*²⁷⁴ g. 183/1

²⁷⁰ “Rıtl yarım batmana dirler ammâ şu‘arâ ıstılahlarında yarım batman şerâb alır kadehe dirler.” (Özer, a.g.e., s. 124.)

²⁷¹ Çimen avlusunda gül gibi büyük kadehi içen kimse, kederin ağır yükünü çekmez.

²⁷² Gönül sevgilinin sakalının gamıyla ne zamana kadar mahzun olsun. Ey sâkî! Kadehi sür keder karıncası ayaklar altında kalsın.

²⁷³ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 425.

²⁷⁴ Ey sâkî! Senin meclisinde sürekli kadeh çeken kimsenin (kadehinin) her cür'ası, gam ordusunu talan etmek için asker gönderir.

Aşağıdaki beyitte ise hüznü ve kederi giderecek en önemli aracın şarap olduğuna işaret edilmektedir. Hüznü ve kederi gidermede şaraptan daha iyi bir dost bulunmaz:

Bir nefes hem-dem olup def'-i melâl eyleyecek

*Bulmadum dünyede câm-ı mey-i hamrâdan yig*²⁷⁵ g. 261/4

7.2.1.2.7.4.4. Kadehe Para Koyma

Eskiden şarap meclislerinde, özellikle bağ ve bahçelerde yapılan işret âlemlerinde sakinin sunduğu şarap içildikten sonra boş kadehin içine altın (para) konulup iade edilirdi.²⁷⁶ BD'da bazı beyitlerde bu âdete işaret edilmiştir. Bâkî'ye göre akıllı kişi gonca gibi altın saklamaz; gül gibi, elinde var olan parayı kadehe koyar. İnsanın rindane bir şekilde varını yoğunu şaraba sarfetmesi gerektiğini ifade eden beyitte kadehe para koyup tekrar şarap isteme uygulamasına gönderme yapılmaktadır. Gülün içindeki sarı tozların altın paralara benzetildiği anlaşılan beyitte gül, kadehine altın para koyup sâkîye iade eden biri gibi düşünülmüştür. Goncanın yapraklarının kapalı olması nedeniyle sarı tozların görünmemesi, altın paraların saklanması şeklinde hayal edilmiştir.

Zer saklamaya gonca-sıfat 'âkil odur kim

*Gül gibi olan nakdi koya sâgare cânâ*²⁷⁷ g. 1/5

Yukarıdaki beyitteki benzer bir imajın işlendiği bir diğer beyitte bu kez lâle -şekil bakımından şarapla dolu kadehe benzetilmesinden hareketle- çiy tanesinden oluşan paralarını çimen meclisinde kadehe koyan birine benzetilmiştir. Çiy taneleri lâle, yani gelincik kadehi içine konmuş paralardır. Gonca ise altın paralarını biriktirip saklayan biri gibi düşünülmüştür. Goncanın altın paraları biriktirmesi, kapalı yaprakları içinde kalan sarı çiçek tozlarından kinayedir.²⁷⁸

²⁷⁵ Kırmızı şarap kadehinden daha iyi bir nefes hüznü def edecek bir dost bulamadım.

²⁷⁶ Doğan, **a.g.e.**, s. 196.

²⁷⁷ Akıllı kişi gonca gibi altın saklamayıp gül gibi, olan parasını kadehe koyandır.

²⁷⁸ Burada goncanın yeşil çanak yaprakları içinde bulunan çok sayıda kırmızı veya sarı taç yapraklarının altın paralara benzetildiği ve böylelikle parasını kesesinde sıkı sıkıya saklayan bir insan şeklinde hayal edildiği de düşünülebilir. (Doğan, **a.g.e.**, s. 197.)

Jâle nakdin kadehe koydı çemen bezminde
*Cem' idüp saklamadı gonca gibi zer lâle*²⁷⁹ g. 466/7

Bir sonbahar tasvirinin yapıldığı beyitte yine kadehe para koyma âdetine sezdirmeden çağrışım yapıldığı görülmektedir. Beyitte bahçedeki ağaçlar ırmaktan medet umduklarından dolayı ayağına altın akıtmaktadırlar. Beyitte ağaçların sararmış yaprakları altına benzetilmiş ve ırmağın kendilerine su vermesi için onun ayağına altın paralar saçtıkları dile getirilmiştir. İrmağın suyuyla ağaçlara hayat verdiği malumdur. Yaprakları kurumuş olan ağaçlar âdeta ırmaktan yeniden himmet edip su vermesini isteyerek onları eski hâllerine döndürmesi için altın paralar saçmaktadırlar. Bilindiği üzere “ayag” aynı zamanda kadeh demektir. Dolayısıyla burada arka planda ağaçların, tekrar şarap alabilmek için sâkîye benzetilen ırmağın kadehine altın para koyan kişiler gibi düşünüldükleri anlaşılmaktadır. “Himmet” manevi yardım, iyilikle davranma demektir. Beyitte çizilen tabloda himmet sâkîden daha fazla şarap sunmasını ve bu konuda cömert davranmasını isteme anlamındadır.²⁸⁰ Diğer yandan ırmağın sâkîye benzetilmesinden hareketle sâkînin mürşidi sembolize ettiği göz önünde bulundurularak himmet kelimesinin de desteğiyle beyte tasavvufî bir anlam yüklemek de mümkündür.

Her yañeden ayagina altun akup gelür
*Eşcâr-ı bâğ himmet umar cûy-bârdan*²⁸¹ g. 371/3

7.2.1.2.7.4.5. Meyhaneciye Eşya Rehin Bırakma

Bilindiği üzere eskiden şarap düşünleri şaraba para yetiremeyince meyhaneciye eşyalarını rehin bırakıyorlardı.²⁸² Sosyal hayatta bu tür bir gerçekliği

²⁷⁹ Lâle çimen meclisinde gonca gibi altın biriktirip saklamadan, çiy tanelerinden oluşan nakdini kadehe koydu.

²⁸⁰ Doğan, **a.g.e.**, s. 196.

²⁸¹ Bahçedeki ağaçlar ırmaktan himmet umdukları için (ırmağın) ayağına (kadehine) her yandan altın akıp gelmektedir.

²⁸² Konuyla ilgili bir gerçeklik kesiti olarak Tunus'ta sadece kölelerin şarap sattığını söyleyen Thévenot kölelerin ayrıca meyhanelerde küstahlık eden Türkleri dövmek ve borçlarını ödemek istemezlerse başlarından sarıklarını çekip çıkarmak ve parayı ödemedikçe geri vermemek hakkına sahip olduklarını yazmaktadır. (Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 270.) Meyhaneciye eşya rehin

bulunan meyhaneciye eşya rehin bırakma âdeti, aslında şairler tarafından büyük ölçüde şarabın ilahî aşkı temsil etmesinden hareketle, aşk şarabıyla sarhoş olup riya kirinden temizlenerek maddeden, varlıktan geçmenin sembolü olarak irfanî manada kullanılagelmıştır.²⁸³ Şarabın aşkı temsil etmesiyle birlikte düşünüldüğünde şaraba rehin verilen eşyalar da insanın maddî yönünü ve dünyayla olan güçlü bağı temsil ediyor olmalıdır. Zira aşkın gönülde yer edebilmesi, ancak gönül evinin başka her şeyden temizlenmesiyle mümkündür; zaten gerçek aşkın fonksiyonu da budur.²⁸⁴ Şarap düşkünlerinin tekrar şarap alabilmek için varını yoğunu şaraba sarfetmeleri gibi aşka giriftâr olanların da bütün varlıklarını aşk yolunda heba etmeleri kaçınılmazdır. Hal böyle olunca âşık başta en değerli sermayesi olan canını ve gönlünü şarap satıcısına (irfanî manada mürşit) rehin vererek aşk şarabı satın alıp kendince kârlı bir alışveriş yapar.²⁸⁵ Öte yandan toplumda yaygın olan bu uygulama, içerdiği sembolik anlam nedeniyle, dindarlığı gösteriş ve riya boyutuna kaydırarak yaşayan zâhit ve sûfî tipine çatmanın da bir vesilesidir.²⁸⁶ Böylece aşktan tam olarak nasibini alamayıp zâhirde kalmış bu tip kimselere sataşma yollu sürekli bu davranışa yönelmeleri tavsiye edilir. Bilindiği üzere hakikate ulaşma yolunda insanın, önem verdikleri başta olmak üzere, sahip olduğu nesi varsa hepsini terketmesi esastır. Zâhit, sûfî, vâiz, şeyh, derviş gibi dindar tipi temsil eden kişilerin kimliklerinin önemli bir parçası durumunda olan tâc, hırka, destâr, cübbe, misvak, seccade vb. kisse ve eşyalarının tamamı aslında o günkü toplum içinde tanınmalarına, saygınlık

birakmayla ilgili etraflıca bilgi ve yorumlar için bkz. Esmâ Şahin, “Osmanlı Şiirinde ‘Şaraba Rehin Verme’ Metaforu”, **Yücel Dağlı Anısına**, haz. Evangelia Balta vd., İstanbul, Turkuaz, 2011, s. 494-520.

²⁸³ *Cânı gözüne tutu koyup esrimişem ben / Rehn ide kişi varlığı hammâra gerekdür* g. 643/2 **Kadı Burhaneddin**; *Bâdeye rehn oldı zâhid hırcamuz zîrâ bizi / Böyle irşâd itdiler râh-ı fenâda pîrler* g. 91/4 **Sehâbî**

²⁸⁴ ‘İşk bir cârûb-ı Sübhânî’dür, gönül evini Allâh için süpürür. (Sinan Paşa, **Tazarru-nâme**, haz. A. Mertol Tulum, Ankara, MEB, 2001, s. 215/9)

²⁸⁵ *Mey-fürûşa bu Necâtî dil ü cân itdi girev / Mey-i ‘ışk aldı zihî assılı bâzâr-ı ‘azîz* g. 218/5 **Necâtî**

²⁸⁶ Tarihin her devresinde geçerli ideolojilerin riyakârları da beraberinde ortaya çıkmış, bu sayede türlü menfaatler elde edilmiştir. Dinî kanunların yürürlükte bulunduğu devirlerde dindarlık, hem toplumda itibar kazanmak, hem de güvenilir bir kişilik sergilemek için oldukça geçerli bir etiket değerindeydi. Melâmet meşrebini benimseyen, dolayısıyla riya ve şirke asla müsamaha göstermeyen eski şiir felsefesinin hedeflerinden birisi de bu sahte ve riyakâr tiplerle mücadele ederek bu ahlâkî zaafı ıgnelemektir. Bu tavrı aynı zamanda şiir okuyucusunu söz konusu tehlike karşısında bilinçlendirmeye yönelik bir tutumun ifadesi olarak da kabul edilebilir. Bunun için kıyafeti, davranışları, şarap ve meyhaneye aleyhtarı tavırlarıyla ön plâna çıkan sofu tipleri şiddetle yeriliyor ve bu şiirde sürekli riyakârlıkla itham ediliyorlardı. Şarabın ilâhî aşkı, meyhanenin gönülü temsil ettiği temel bir kalıp olarak kabul edilen bu edebiyatta, aydın zümreyi temsil eden şairler, edebî sembollerini anlamayan veya ardında gerçek şarap ve meyhaneye bulunduğunu iddia eden veya sezen kaba sofulara acımasızca hücum ediyorlar ve bitmek bilmez bu mücadele sürüp gidiyordu. (Ahmet Atilla Şentürk, “Klasik Şiir Estetiği”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, c. I, ed. Talat Sait Halman vd., Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, s. 349-389.)

görmelerine ve dolayısıyla benliklerinin kabarmasına vesile olan unsurlardı. Bu bakımdan beyitlerde bu tip kimselere daima tâc, destâr, cübbe, hırka, seccâde vb. eşyaların meyhaneciye / şaraba rehin bırakılması gerektiği hatırlatılır yahut gerçek âşık olmadıklarından bunu yapamadıkları iddia edilerek takılma yoluna gidilir.²⁸⁷

Zâhid tipinin zahire önem veren tavrına karşılık âşık melâmî²⁸⁸ ve rint meşreptir. Bir kadeh şaraba Cem'in tahtını rehin verip, Dârâ'nın tâcını bile satabilir.²⁸⁹ Daha da ileri giderek bir kadeh şaraba iki dünyasını rehin verebileceğini iddia eder.²⁹⁰ Zira gerçek aşk ahiret mükâfatı dahil hiç bir menfaat kaygısı içeremezdi. Âşık, kişiyi şirke dahi götürebilecek kadar tehlikeli olan riya kirine bulaşmaktansa şarabı tercih edip riyaya sebebiyet verecek bütün esbabları da ona sarfetme ve toplumda kınanan, ayıplanan (melâmî) biri olma düşüncesindeydi. Dolayısıyla âdeta iftihar edercesine sözü edilen dindarlık görüntüsü taşıyan her şeyi şaraba rehin verdiğini ifade etmesi, bütün kayıtlardan azâde olarak riyadan arınması ve amacına ulaşmış olmasından kaynaklanır.²⁹¹ Bu bakımdan şair dilinde dervişlik hırkasını şaraba rehin vermeyince melamet elbisesini giymemek bu anlamı taşır.²⁹² Diğer yandan benlik duygusunun uyanmasına sebep olacak önemli unsurlardan biri olan ilim dahi bu yolda ayak bağı olacağından ilmi temsilen kitap, defter gibi şeylerin de şaraba sarf edildiğine dair ifadelerin beyitlerde yer aldığı görülür. Medreseyi temsil eden kitap, tekkeyi temsil eden derviş hırkası şaraba rehin

²⁸⁷ *Zâhidâ rehn-i şarâb it hırka-i sâlûsuñu / Gel dimâguñ eyle ter terk it koru nâmûsuñu* g. 1736/1 **Zâtî**; *Şarâba rehn iderdüñ cübbe vü destârı ey sûfî / Safâ-yı kalb ile olsañ eger âvâresi 'aşkuñ* g. 154/4 **Rahîmî**; *Mey-hânede rehne koyacak nesne ararsın / Ey sûfî n'îçün cübbe vü destârı komazsın* g. 646/3 **Azmî-zâde Hâletî**; *Rehne tâc ü hırkayı göndermedi meyhâneye / Sâgara sôfi uzatmasın bu bezm içinde dest* g. 114-5/2 **Hayâlî**

²⁸⁸ Kelime anlamı “kınama, ayıplama, rüsvalık” demek olan “melâmet”, dinin ve tarikatların temel kaidelerine son derece riayetkâr, kıyafetlere önem veren, halkın saygı ve beğenisini kazanmış tarikatlara karşılık; “Hakk’a ulaşmak için halkı bertaraf etme” yolunu benimseyerek kıyafetlere önem vermeyen, hattâ dindarlığı teşhir ettiği için riyakârlık alâmeti olarak gördükleri sûfî kıyafetlerini giymektense çıplak dolaşmayı uygun gören, ibadetlerini gizleyerek kendini halka kötü gösterme yolunu seçen farklı bir meşrep olarak ortaya çıktı. Bu yola Melâmet, bu yolu benimseyenlere de Melâmî yahut Melâmetî dendi. (bkz. Şentürk, “Klasik Şiir Estetiği”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 349-389.)

²⁸⁹ *Rindler vardur harâbât içre bir sâgar meye / Taht-ı Cemşîdi girev kor efser-i Dârâ satar* g. 133/23-5 **Hayâlî**

²⁹⁰ *Ol harâbâtî-i âlî nazaram dehrde kim / Bir kadeh bâdeye virdüm iki dünyâyı girev* g. 342/10-4 **Hayâlî**

²⁹¹ *Taylesân u tâcî vü misvâki itdük rehn-i mey / Baş açık bir lâ-übâlîyüz riyâ hâcet degül* g. 862/3 **Zâtî**; *Sanma sûfî hırka egnümde küllâhum serdedür / Bâdeye rehne konulmuş her biri bir yereddür* g. 164/1 **Behîştî**; *Seccâde ger zahmet vire ruhbâne rehn-i mey kılarn / Tesbîh eger mâni' ola fi'l-hâl zünnâr eyleyem* g. 128/5 **Şeyhî**

²⁹² *Geymedük zâhid Sehâbî-veş melâmet hil'atin / Bâdeye rehn olmayınca hırka-i peşmînemüz* g. 149/5 **Sehâbî**

verildiğinde âşığın bu yerlerle bir ilgisinin kalmayıp meyhaneye yönelmesi tabiidir.²⁹³ Meyhane ise sembolik anlamda gönü temsil eder.

BD’nda yer alan beyitlere de yukarıda çizilen bu genel çerçeve ışığında yaklaşıldığında anlam kapılarının aralanması mümkündür. Bir beytinde Bâkî çok zamandır hırkasının meyhanede rehin olduğunu, yakında divan ile defterin de rehin olarak kalacağından korktuğunu ifade eder. Şair kendini elinde artık şaraba verecek parası kalmayan, belki de başından beri hiç olmayan bir müptela olarak tasvir etmektedir. Bu nedenle hırkası meyhanede çoktan beri rehindir; bununla beraber sahip olduğu ve kendisi için önem taşıyan divanı ile defterinin de rehin olacağından korktuğunu belirtmektedir. Beyitte gittikçe artan bir müptelalıktan söz edildiği aşikârdır. Şarap bağımlısı olan birinin bu alışkanlığından vazgeçmesinin zor olması ve müptelalığının gittikçe artması sonucunda zaten rehin olan bir kısım eşyalarını rehinden kurtarmak şöyle dursun, elinde kalanları da kaptırması kaçınılmazdır. Bu şekilde yaklaşıldığında beyit bir yönüyle açıklanmış olmakla birlikte eksik kalmaktadır. Arka planda şarap müptelası olmakla aynı zamanda aşka düşer olmak, kendini unutturan şarabı içerek varlığından geçmek kastedilmektedir. Hammâr (meyhaneci) ile kastedilen ise Allah veya kâmil mürşittir. Dervişliği, dindarlığı temsil eden hırkasını meyhaneciye rehin veren şair böyle giderse şairlik kabiliyetini de şaraba rehin verecek ve elinde varlığını tanımlayan önemli bir vasfı kalmayacaktır; yani kendisini bağlayan bütün kayıt, usul ve âdetlerden kurtulup fenaya erecektir. Defter ve divan ile şairlik kabiliyeti kastediliyor olmalıdır. Bilindiği üzere şairler divan oluşturmayacak sayıdaki şiirlerini bir araya getirdikleri eserlere “defter” adı veriyorlardı.²⁹⁴

Haylî demdür hırka rehn-i hâne-i hammârdur

*Havfım oldur ki ola dîvân ile defter bile*²⁹⁵ k. 10/10

²⁹³ *Yirüm geh medrese geh hân-kâh olurdı ey vâ’iz / Eger rehn olmayaydı bâdeye hırkayla defter hem g. 274/8 Sehâbî*

²⁹⁴ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 84. Burada yukarıdaki beyitle ilgili şu notu eklemek yerinde olacaktır: “Der-şikâyet ez-rûzgâr-ı gaddâr” başlığıyla felekten şikâyet içerikli bir kasidede yer alan beyit Bâkî’nin içinde bulunduğu sıkıntılı durumdan padişahı haberdar etme ve yardım dileme amacıyla kaleme alınmıştır. Bir önceki beyitte “*Bâkıyâ çarh-ı sitem-kârûn ne cevır itdiklerin / Yek-be-yek ‘arz it ki şâh-ı ma’delet-güster bile*” diyerek ardından bu beyti zikreden şairin, böyle giderse ve elinden tutulmazsa artık şiir yazmayı dahi bırakacağını ima edecek bir tavır sergileyerek padişahın dikkatini çekmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Şair içinde bulunduğu durumu meyhaneye rehin bırakma metaforuyla dile getirmiştir.

²⁹⁵ Çok zamandır hırka meyhaneciye rehin verilmiştir; korkarım ki divan ile defter de öyle olacak.

Başka bir beyitte üzerindeki elbisesini aşk şarabına rehin veren Mecnun'un bu hareketi beğenilerek takdir edilir. Bilindiği üzere Mecnun aşkın ve melâmetin nihaî temsilcisi olarak şiirde yerini alır. Aşkta varılabilecek en uç nokta varlıktan geçerek fenaya ulaşmaktır. Beyitte geçen “vücûdî câmesi” ile kastedilen beden üzerine giyilen elbise anlamı yanında varlık elbisesidir. Beyitte de zikredildiği gibi asıl adı “Kays” olan Mecnun'un benliğinden sıyrılarak ilahî aşk yardımıyla Allah'a ulaşması şarabın ilahî aşk anlamından hareketle elbisesini şaraba veren, mecazi anlamda benliğini ve tüm varlığını aşka veren bir sarhoş / âşık gibi düşünülmesine yol açmıştır. Hilekâr, derbeder, sefil, müflis gibi anlamlara da gelen “kallâş” kelimesinin beyitteki anlamı ise ayyâş veya harâbâtî, yani melâmet ehli olmalıdır. Melâmet meclisinin ayyaşı olan Kays'ın varlık elbisesini aşk şarabına rehin vermesi aşk yoluna girenler için gıpta edilecek ideal bir durumdur.

Bâde-i 'aşka vücûdî câmesin rehn itdi Kays
*Âferînler ol melâmet bezminüñ kallâşına*²⁹⁶ g. 421/ 4

Bir diğer beyitte ise sevgilinin dudağının devrinde hocanın sarığı, sûfînin hırkası ve şeyhin ridasının hep meyhanelerde rehin olduğu belirtilir. Beyitteki bu ifadeyle dış görünüşe, kılık kıyafete ve halkın ne düşündüğüne önem veren bu kimselerin artık içinde bulundukları riyakârlıktan sıyrılarak gerçek aşka ve gönüle yöneledikleri ifade edilmektedir. Sözü edilen sevgili öyle bir sevgilidir ki, onun dudağının devrinde dindarlarda riyakârlık söz konusu olmaktan çıkmıştır. Burada sevgilinin dudağı şarabı ve dolayısıyla ilahî aşk, sır ve tecellileri temsil etmektedir. Sevgilinin şaraba benzeyen dudağı uğruna yahut onun dudağının hoş içimli şarabına ulaşabilmek için sözü edilen kimseler eşyalarını meyhanelere rehin bırakmışlar, şaraba (aşka) müptela olup çıkmışlardır. Dudak için kullanılan “devr” kelimesi aynı zamanda yuvarlaklık çağrışımını beraberinde taşıması ve dolayısıyla arka planda kadeh imajını yansıtmaları bakımından özellikle seçilmiştir. Daha açık bir ifadeyle şair -kendi şahsî tarzı ve üslûbu gereği- sezdirmeden “senin dudağının kadehi ve dolayısıyla şarabı yüzünden...” anlamını çağrıştıracak biçimde kelimeyi beyte yerleştirmiştir.

²⁹⁶ Kays varlık elbisesini aşk şarabına rehin vermiştir. O melâmet meclisinin ayyaşına aferin!

Destâr-ı hâce hırka-i sôfî ridâ-yı şeyh
*Devr-i lebûnde mey-gedelerde yatur girev*²⁹⁷ g. 400/2

7.2.1.2.7.4.6. Sabah Vakti İşret Etme / Sabûh

Beyitlerde sabah vakti mahmurluğu gidermek ve özellikle de bir gece önce içilen şarabın humarını ortadan kaldırmak için şarap içme âdetine gönderme yapıldığı sıkça görülür. Sabah vakti sohbet ve işret zamanıdır; bu nedenle şair kadehi doldurmayı istemektedir:

Dem-i subh irdi getür bâdeyi sohbet demidiür
*Mey-i nâb ile pür it sagarı ‘işret demidiür*²⁹⁸ g. 81/1

Bir başka beyitte sabahleyin humarı def etmek için kalan şarabın içilmesinden söz edilir:

İrdi vakt-i sabâh ey sâkî
*Bize sun var ise mey-i bâkî*²⁹⁹ g. 540/1

Gül sabahleyin humarı gidermek için altın kadehini şarapla doldurup içen birine benzetilmiştir:

Câm-ı zerrîni tolu bâde-i gül-reng itmiş
*Gül-i ra‘nâ seherî kılmag içün def‘-i humâr*³⁰⁰ k. 18/21

Geceden artıp kalan ve humarı giderip neşe tazelemek için sabahleyin içilen şaraba “sabûh” denir.³⁰¹ Şarabın kimi zaman kederden dolayı içildiği malumdur. Aşk

²⁹⁷ Senin dudağının devrinde hocanın sarığı, sūfînin hırkası, şeyhin ridası meyhanelerde rehin yatmaktadır.

²⁹⁸ Sabah vakti geldi; şarabı getir, sohbet vaktidir. Saf şarap ile kadehi doldur, işret zamanıdır.

²⁹⁹ Ey sâkî! Sabah vakti erişti; arta kalan şarap varsa bize sun!

³⁰⁰ İki renkli gül, sabahleyin humârı gidermek için altın kadehi gül renkli şarapla doldurmuş.

³⁰¹ Onay, **a.g.e.**, s. 418.

derdiyle mihnetin karanlık sarayında sabahlayan kimse için sabûh, yani sabah içilen şarap aydınlatıcı bir güneş gibidir.

Şâm-ı gamuñda sâkin-i zulmet-serây-ı mihnete

*Câm-ı sabûhî subh-dem hûrşîd-i enver kendidür*³⁰² g. 95/2

Çiçeklerin sabah vakitlerinde yapraklarını açmalarından hareketle geliştirilen bir hayalde gül, sabuh içen bir ayyaş gibi çimen kuşlarının seslerini işiterek yakasını yırtmaktadır. Gülün yapraklarının açılması yakasını yırtması gibi düşünülmüştür.

Sînesin çâk eyledi mest-i sabûhîler gibi

*Subh-dem mürg-i çemenden gûş idiüp âvâze gül*³⁰³ g. 301/ 3

7.2.1.2.7.4.7. Şarap Üzerine Su İçilmesi

Şarap vücutta hararet ve dehidrasyona, yani susuzluğa sebep olduğundan şarap içtikten sonra su içme ihtiyacı ortaya çıkabilir. Şarabın zararlı etkilerini azaltmak, bilhassa baş ağrısı ve halsizliği önlemek amacıyla da su içilmesi önerilmektedir.³⁰⁴

Lebüñle çeşmüñe ‘âlem bizi dil-dâdedür dirler

*Su sorsak pür-humâr ancak su içsek bâdedür dirler*³⁰⁵ g. 185/1

7.2.1.2.7.4.8. Şarap Üzerine Tatlı Yenmesi

³⁰² Gamının akşamında mihnetin karanlık sarayında oturan kimseye sabah vakti sabuh şarabının kadehi parlak güneşin ta kendisidir.

³⁰³ Gül, sabahçı ayyaşlar gibi, sabah vakti çimen kuşlarının seslerini işitip yakasını yırttı.

³⁰⁴ İbn-i Sina'nın susuzken suyun içkiden önce alınması gerektiğini söylemesi de alkolün vücudun susuz kalmasına sebep olmasıyla ilgilidir. Bununla birlikte sarhoşların boş mideye su almalarının zarardan ziyade faydası olduğu belirtilir. Şiddetli baş ağrılarından muhtarip olan kişilere de az miktarda yahut su ile sulandırılmış içki tavsiyesinde bulunulur. (İbn-i Sînâ, **el-Kânûn fi't-Tıbb: Birinci Kitap**, çev. Esin Kâhya, Ankara, AKM, 1995, s. 262-264.) Krafft ise işin toplumsal boyutunu bir içki meclisinden bahsettikten sonra şöyle aktarır: “Yatmadan, nadiren şarap içtikleri için, basan hararetlerini söndürmek için birkaç yudum su içtiler.” (Krafft, **a.g.e.**, s. 88) **Necâtî**'nin şu beytinde de bu meseleye gönderme yapılmaktadır: *Nergis çemende tañ midur iderse âba meyl / Kaçan ki uyhudan tura ister humâr âb k. 5/4*

³⁰⁵ Âlem bizi dudağıyla gözüne gönül vermiş olarak bilir. Su istesek sarhoş, ancak su içsek şaraptır derler.

Tatlı yiyeceklerin alkoldeki zehiri gidereceğine inanıldığından³⁰⁶ şarap üzerine tatlı bir şeyler yenilmesi âdettir. Sevgilinin şeker gibi tatlı dudakları, feleğin yahut devranın sunduğu gam şarabının acılığını giderir. Beyitte geçen acı şarabın (şarâb-ı telh) keskin şarap olduğu düşünülebilir.³⁰⁷ Burada şarap üzerine tatlı bir şeyler yenmesi âdetine gönderme yapılmıştır.³⁰⁸

Telh-i şarâb-ı gussa-i devrânı def' ider
*Şîrîn lebin dehânuma alsam niteki kand*³⁰⁹ g. 34/5

7.2.1.2.7.4.9. Şarap ve Kebap

Eski şiirde pek çok beyitte şarap ve kebabın birlikte iyi gittiği ve lezzetli olduğu yer alır. Bâkî bir beytinde şerbetle nasıl her nimet yakışıyorsa acı şarapla da kebabın lezzetli olduğunu söyler:

Ne deñlü şerbet ile yaraşursa her ni'met
*Şarâb-ı telh ile olur begüm kebâb lezîz*³¹⁰ g. 45/4

Bir beyitte ise kebab ateşle pişerken akan yağlar gözyaşlarına benzetilerek bu durum kebabın şaraptan ayrı kalmasına bağlanmıştır. Yoksa yakıcı ateş ona vızgelmektedir. “Gözüne gelmemek” önemsiz olmak, vızgelmek anlamında bir tabirdir.

Kanlu yaşlar dökdüğü meyden cüdâlık derdidür
*Yohsa gelmez âteş-i sûzân kebâbuñ 'aynına*³¹¹ g. 472/2

³⁰⁶ Şen, **a.g.e.**, s. 357.

³⁰⁷ Me‘âlî’nin hekimin tatlı şarabıyla kıyaslamasına bakılırsa acı şarap, insanı sarhoş eden keskin şarap olmalıdır. Hekimin tatlı şarabı, çeşitli hastalıklara derman olması için bazı özellikleri değiştirilmiş, keskinliği kırılmış, tıbbî faydası için kullanılan şarap olmalıdır: *Baňa şîrîn gelür sâkî mey-i telh / Şerâb-ı sükkêrsinden tabîbüñ* g. 204/2 **Me‘âlî**. Emrî’nin acı şarabı rağbet edilen şarap olarak göstermesi, Hayâlî’nin ise özellikleri çok olan bir şarap olduğunu söylemesi şarâb-ı telhin şarap düşünleri indinde değerli olan keskin şarabın özelliklerini taşıdığını göstermektedir: *Şîrîn lebüñde hiç yaraşmaz cevâb-ı telh / Mergûb olur egerçi ki sâkî şerâb-ı telh* g. 66/1 **Emrî**; *Mey telh olıcak hâlet olur anda ziyâde / Aşk ehline yeter bu kadar keşf ü kerâmât* g. 113-3/2 **Hayâlî**

³⁰⁸ Bâkî’nin her zamanki üslûbuyla fazla sezdirmeden işaret ettiği bu âdet şu beyitte daha belirgin görünmektedir: *Şarâb-ı telh üstine yaraşur nuki-î şîrînler / N’ola câm ile sunsa sâki-yi şeker-dehân bûse* g. 188/3 **Ca’fer Çelebi**

³⁰⁹ Onun tatlı dudağını şeker gibi ağızıma alsam devran gamının şarabının acılığını giderir.

³¹⁰ Efendim! Şerbetle bütün nimetler ne denli yakışıyorsa acı şarapla da kebab leziz olur.

7.2.1.2.7.4.10. Tortunun Yere Dökülmesi

Eskiden şarap düşkünleri arasında kadehin dibine çöken tortulu kısmın içilmeyip toprağa dökülmesi âdetmiş. Bu âdet, toprakta binlerce insan ve sayısız rindin vücudunun zerrelerinin bulunduğu düşünülmesi ve onların ruhlarının şaraba kandırılarak şad edilmesi amacı taşımaktaymış.³¹² Şarap sürahisi ve kadehin sevgiliye yakın olmasından, kendisinin ise tortu gibi uzağa atılmasından şikâyet eden Bâkî, bu sözleriyle kadehin dibindeki tortunun içilmeyip yere dökülmesine işaret eder:

Surâhî hem-nişînüñ hem-demüñ câm

*Niçün ben cür'a gibi atılam dûr*³¹³ g. 132/2

Şair hangi mecliste sevgilinin dudağını yad etmek amacıyla kadeh çekse, o meclis ehli arasında cür'adan başka kendisine ayakdaş olmadığını söyler. “Cür'a” burada parçayı zikrederek bütünü kastetme anlayışından hareketle şarap anlamında kullanılmış görünmektedir. Dudak ve şarap arasında sıkça benzerlik ilişkisi kurulduğu malumdur. Dolayısıyla şair sevgilinin dudağının yadıyla kadeh çektiğinde kendisine hemdem olabilecek tek şeyin ancak, sevgilinin dudağına benzeyen şarap olduğunu ifade etmektedir. Çünkü o dudakları en güzel tanımlayan ve şairin derdini başından alan, şarabın kendisidir. Arkadaş, dost, hemdem gibi manalara gelen “ayakdaş” ayak kelimesinin kadeh anlamından hareketle, birlikte şarap içilen kişi anlamını da çağrıştırmaktadır.³¹⁴ Şarabın ayakdaş olması aynı zamanda kadehte

³¹¹ Kanlı yaşlar dökmesi şaraptan ayrı kalışındandır. Yoksa yakıcı ateş kebabın gözüne gelmemektedir.

³¹² Onay, **a.g.e.**, s. 159. Bu âdetin kökeni Yunan mitolojisine kadar uzanmaktadır: “Yunan mitolojisine göre şarap tanrısı Bakus’un Teos’da doğumu sırasında yerden şarap akan bir pınar kaynamıştır. Bakus’un olağanüstü özelliklerinden biri de elindeki bastonuyla taş vurduğunda şarap akıttırmasıdır. Yunanlar şarap tanrısının kutsadıkları bir meyvenin ve diğer bitkilerin özlerini şarap olarak kendilerine vermesi karşılığında bir teşekkür olarak bu bitkilerden elde ettikleri şarapları içtikten sonra bir yudum da toprağa dökerek ona şarap hediye ederlerdi. Bu dinsel gelenek günümüzde de bazı halklar tarafından yaşatılır.” (Nimet Yıldırım, **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul, Kabcı, 2008, s. 218-219.)

³¹³ Sürahi arkadaşındır, dostun kadehtir. Ben niçin tortu gibi uzağa atılayım?

³¹⁴ Zâtî nazımdaki ustalığını, kendisine ancak Molla Câmî’yi (ö. 1492) denk tutarak dile getirirken nazım meyhanesi içinde onu kendisine ayakdaş tutar. Bilindiği üzere meyhaneciler arasında bir kadehte sarhoş olmak hoş görülmemektedir. Şair ayakdaş kelimesini kendisi kadar çok içip de kolay kolay sarhoş olmayan, kendisi kadar dayanıklı kişi anlamında kullanmıştır: *Beniüm mey-hâne-i nazm içre ayagum çeker yokdur / Olursa Hazret-i Câmî olur Zâtî ayakdaşum* g. 887/5 **Zâtî**

bulunmasından kinayedir. Bununla birlikte şairin, cür'anın içilmeyip yere, yani bir anlamda ayağa atılmasını, cür'anın kendisine ayakdaş olması şeklinde tarif ettiği anlaşılmaktadır.

Ne meclis içre nûş-ı câm idersem yâd-ı la'lüñle
*O bezm ehlinde kalmaz cür'adan gayrı ayakdaşım*³¹⁵ g. 322/3

“Cür'a-rîz” tortu saçan anlamındadır.³¹⁶ Ebussuud Efendi'nin oğlu Mehmed Çelebi için yazdığı “sümbül” redifli kasidede Bâkî hocasının cömertliğinin kadehi eğer gül bahçesine tortu saçsa sümbülün nergis gibi elinde altın kadeh tutacağını söyler. Nergis, kadeh şeklini anımsatan sarı yaprakları nedeniyle elinde altın kadeh tutan bir kimseye benzetilir. Tortunun yere saçılmasıyla sümbülün nergis gibi elinde altın kadeh tutacağı belirtilmiştir. Burada toprağa tortu saçılmasıyla nergis, sümbül gibi çiçeklerin ortaya çıktığı ima edilmekle birlikte sümbülün ve nergisin cür'a dilencisi olarak düşünüldükleri de anlaşılmaktadır.

Cür'a-rîz olsa eger gülşene câm-ı keremüñ
*Tuta nergis-sıfat elde kadeh-i zer sünbül*³¹⁷ k. 24/27

Tortunun yere atılmasıyla toprağın altında yakut ve la'l gibi kırmızı renkteki madenlerin oluşması arasında bağlantı kurulur. Bâkî, “Erimiş la'l gibi şarabı içip tortuları saçarak gül bahçesinin toprağını Bedahşan madenine dönüştürelim.” der. Bedahşan la'l ve yakutlarıyla ünlü bir bölgedir. Gül bahçesinin Bedahşan madeni olması çıkardığı kırmızı renkli çiçekler ve güllerden kinayedir.

İçelüm la'l-i müzâbı saçalum cür'alari
*Hâk-i gül-zârı bu gün kân-ı Bedahşân idelüm*³¹⁸ g. 323/3

³¹⁵ Hangi mecliste senin dudağını yad ederek kadeh çeksem o meclis ehli arasında cür'adan başka ayakdaşım kalmaz.

³¹⁶ “Eskiden işret meclislerinde tek kadehle içildiği için kadehi yuvarlayan, kendisinden sonraki eğlenmesin diye onu yere silker ve dibinde kalan damlayı döker, yani cür'arîzlik ederdi. Bu münasebetle Arapça'da “veli'l-arzi min ke'si'l-kirâmi nasîb” yani kerem sahiplerinin kadehinden yerin de nasibi vardır.” sözü mesel hükmüne geçmiştir.” (Şener Demirel, *Tâhirü'l-Mevlevî (Olgun)'den Metin Şerhi Örnekleri*, Ankara, Araştırma, 2005, s. 43.)

³¹⁷ Senin cömertliğinin kadehi eğer gül bahçesine tortu saçsa sümbül nergis gibi elinde altın kadeh tutar.

³¹⁸ Erimiş la'l gibi şarabı içelim, tortuları saçalım. Bugün gül bahçesinin toprağını Bedahşan madeni hâline getirelim.

“Dürdî-keş” tortu içici anlamındadır. Bazı fakir ayyaşların şaraba para yetiremedikleri için hem ucuz hem de keskin olduğu söylenen bu tortuyu dilendikleri söylenir.³¹⁹ Şairin, tortu içicilere dudağının kadehinin cür‘asını lutf et diye yalvarması buna işarettir:

Câm-ı la‘lûñ cür‘asın lutf eyle dürdî-keşlere
*Çekmesün erbâb-ı himmet her denînüñ minnetin*³²⁰ g. 383/6

Tortu içicilik anlamı belirgin olmamakla birlikte aşağıdaki beyitte de şarap dilenciliği görülmektedir. Bâkî aşk meyhanesinin dilencisi olup sevgilinin gamının meclisinden yine kadeh istemektedir. Aşkın şaraba benzetildiği beyitte ayyaşların varını yoğunu şaraba sarfedip şarapsız duramaması gibi aşk ehlinin de aşktan bir lahza ayrılmayışlarına her an aşkın verdiği feyizle gönüllerini doldurmak istemelerine işaret edilmektedir.

Bâkî gedâ-yı mey-gede-i ‘aşk olup yine
*Bezm-i gamından ol sanemüñ sâgar isterin*³²¹ g. 386/7

7.2.1.2.7.5. **Meyhane** (hâne-i hammâr, harâbât, mey-gede)

Meyhâne şarap içilen veya satılan yerdir. Tasavvufî manada ârifin gönlünü temsil eder. Şairler hemen daima meyhane ve meyhane etrafında oluşan terminolojiyi zahirî manasıyla birlikte tasavvufî manasına da gönderme yapacak şekilde kullanırlar. Bu bakımdan beyitleri anlamlandırırken her iki manası da göz önünde bulundurularak yaklaşmak anlam zenginliğini yakalamak bakımından en sağlıklı yol olacaktır. BD’nda meyhanenin fiziksel özelliklerinden ziyade manası ve meyhane ehli için önemi üzerinde durulmuştur.

³¹⁹ Demirel, **a.g.e.**, s. 164.

³²⁰ Dudağının kadehinin cür‘asını tortu içicilere lutf et de himmet erbabı her alçağın minnetini çekmesin.

³²¹ Bâkî! Aşk meyhanesinin dilencisi olup yine o heykel kadar güzel sevgilinin gamının meclisinden kadeh isterim.

Meyhane veya meyhanenin bulunduğu yer (kûy-ı harâbât) suyu hoş ve toprağı hevâ, yani aşk ehline gayet çekici gelen bir yerdir. Bu anlamda meyhane dünyanın en güzel, en harikulade yerlerinden biridir. Meyhanenin suyu ile kastedilen şaraptır; toprağı ise bulunduğu yer olmalıdır. Hevâ ehli ile aşk ve şarap ehli kastedilmektedir. Beyitte meyhane anlamında “harâbât” kelimesi kullanılmıştır. Tasavvufî manasıyla meyhaneye insan maddî varlığından yıkıldığından, arındığından dolayı harâbât denmiştir.³²² Bununla birlikte “harâb” mest ve sarhoş anlamındadır.³²³ Dolayısıyla harâbât aynı zamanda sarhoşların yeri anlamına gelmesi bakımından meyhaneye isim olmuştur.

Âbı hoş hâki hevâ ehline gâyet dil-keş
*‘Âlemüñ kûy-ı hârâbat bir a‘lâ yiridür*³²⁴ g. 66/4

Şair meyhanenin kendisi gibi çılgın âşıkların yeri olduğunu söyler. İzzet ve şeref sahibi olanlar, kimin ne dediğı kaygısını taşıyanlar meyhane müdavimi olan rintlerin hâinden anlamazlar:

Nâm u neng ehli ne bilsün revîş-i rindânı
*Mey-gede bencileyin ‘âşık-ı şeydâ yiridür*³²⁵ g. 66/5

Meyhane ve meyhane ile ilgili kavramların sembolik karşılıklarını veren şu beyit de burada zikredilmeye değerdir. Beyte göre kadehin sızıntısı zemzem, safa meclisi makam, meyhaneler Beytül-Harâm, meyhanci ise Şeyhül-Harem olmuştur. Şeyhül-Harem halife tarafından Harem-i Şerif’te görevlendirilen kişidir. Mekke’de Osmanlı padişahının temsilcisidir.³²⁶ Meyhane ve meyhaneye ait unsurların Ka’be’ye ait kavramlarla açıklandığı beyitte “makâm” ile Hz. İbrahim’in makamına (makâm-ı İbrahim) işaret vardır.

Bezmi safâ vü reşh-i câm bu zemzem olmuş ol makâm

³²² Abdülbaki Gölpınarlı, **Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2004, s. 143.

³²³ Özer, **a.g.e.**, s. 85.

³²⁴ Suyu hoş, toprağı hevâ (aşk) ehlinin gönlünü gayetle cezbedicidir. Meyhane mahallesi dünyanın harika bir yeridir.

³²⁵ Şeref ve izzet sahipleri rintlerin tarzını ne bilsin. Meyhane benim gibi çılgın âşıkların yeridir.

³²⁶ Münir Atalar, **Osmanlı Devletinde Surre-i Hümayûn ve Surre Alayları**, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1991, s. 205.

*Mey-hâneler Beytü'l-Harâm pîr-i mugân şeyhü'l-Harem*³²⁷ g. 318/3

Meyhanecinin evi anlamında “hâne-i hammâr” meyhanenin bir başka ismidir. Şarabın, verdiği sarhoşlukla dert ve kederi almasından hareketle meyhaneler dertli gönüllerin yeridir:

Şarâb-ı dil-güşâ egler dil-i mehcûr ey Bâkî
*İlet ol derd-mendi hâne-i hammâre eglensün*³²⁸ g. 353/6

Şair meyhanenin havası ve suyunun kendisine güzel geldiğini ifade eden bir beytinde meyhaneye “yıkılası” demiştir. Yıkılası, yıkılsın, viran olsun anlamında bir beddua olmakla birlikte meyhanelerin harap ve yıkıntı yerlerde olmasına işaret eder. Diğer yandan “yıkılası” eski İstanbul’da bir meyhanenin ismidir.

Hôş geldi bana mey-gedenüñ âb u hevâsı
*Va’llâhi güzel yirde yapılmış yıkılası*³²⁹ g. 508/1

Bâkî tasavvufî içerikli bir gazelinde fenâ meyhanesinde Hak erlerinin hizmetinde kirpiklerini süpürge edip onların ferrâşları olma maksadı taşıdığını söyler. Burada “fenâ mey-gedesı” ile kastedilen dünyadır. “Ferrâş” süpüren, temizleyen anlamındadır. Meyhaneleri temizleyip oraya hizmet eden biri gibi Bâkî de fenâ meyhanesinde Allah dostlarının hizmetine kendisini adamak ister.

Garazı bu ki fenâ mey-gedesinde Bâkî
*Kıla müjgânını cârûb ola ferrâşları*³³⁰ g. 483/7

Harâbât ehli katında meyhane kapısının eşiğine hizmet etmek Dârâ’nın devletinden daha üstün ve tercih edilesi bir durumdur. Yukarıda Allah dostlarına hizmet etmeye kendisini adamak istediğini belirten Bâkî, bu kez aynı düşünce tarzıyla meyhaneye hizmet etmenin meyhane ehli arasında padişahlıktan daha üstün

³²⁷ Safa meclisi makam, kadehin sızıntısı zemzem olmuş. Meyhaneler Beytü'l-Harâm, meyhaneci Şeyhü'l-Harem olmuş.

³²⁸ Gönü açan şarap terk edilmiş gönü avutur. O dertliyi meyhaneye gönder de eglensin.

³²⁹ Meyhanenin havası ve suyu bana güzel geldi. Yıkılası, vallahi güzel yerde yapılmıştır.

³³⁰ Bâkî’nin maksadı fena meyhanesinde kirpiklerini süpürge edip (onların) ferrâşları olmaktır.

olduğunu söylemiştir. Burada meyhanenin tasavvufî manada kullanıldığı açıktır. Harâbât ehli, gönül ehli manasınadır. Meyhane sembolik olarak insan-ı kâmilin gönlü ve Ka’be başta olmak üzere bütün kutsal mekânları kapsar. Bu bakımdan gönül ehli için meyhane kapısının eşiğine hizmet etmek bütün dünyevî mertebelerin üstündedir.

Bâkıyâ mey-gedenün ehl-i hârâbat içre

*Hidmet-i hâk-i deri devlet-i Darâdan yig*³³¹ g. 261/5

7.2.1.2.7.5.1. Sadr-ı Meyhâne

“Sadr”, bir meclisin en kıdemli yeri anlamındadır;³³² “saff-ı ni’âl”in zıddıdır.³³³ “Sadr-ı meyhâne” meyhanede önemli kişilere ve itibarlı müşterilere ayrılan bölüm ve bazı meyhanelerde ana mekânın üst tarafında bulunan balkonlu kısımlar olmalıdır. Reşad Ekrem Koçu İstanbul meyhanelerini anlattığı eserinde bazı meyhanelerde itibarlı müşteriler için birkaç basamak merdivenle çıkılan balkonlar, şirvanlar bulunduğunu, bazılarının ise bir üst katı olduğunu ve burada mükemmel döşenmiş odalar olduğunu söyler.³³⁴ Şarap düşkünlerince yahut şarabı mecazî anlamda almak gerekirse gerçek âşıklar için meyhane sadrı, olabilecek en kıdemli ve kıymetli yerdir.³³⁵ Bâkî, kimilerine şarap kadehinin padişahlık tâcı, meyhane sadrının ise izzet tahtı olduğunu ifade ederken buna işaret eder:

Câm-ı mey sadr-ı mey-gede kimine

*Tâc-ı devlet serîr-i ‘izzet olur*³³⁶ g. 93/5

³³¹ Bâkî! Harabat ehli katında meyhanenin kapısının eşiğine hizmet etmek Dârâ’nın devletinden daha üstündür.

³³² Cami içinde herkesin eşit konumda olması düşüncesinden hareketle padişahın mescitte sadr, yani kıdemli yer istemeyeceğini ifade eden şu beyti burada vermekte fayda vardır: *Mescid içre pâdişâh sadr istemez / Hem hilâli redd idüp bedr istemez* b. 1230 **Gubarî, Ka’be-nâme**

³³³ Sadr’ın “saff-ı ni’âl”in zıddı olduğu şu cümlelerden anlaşılmaktadır: “Amâsiyye’de yeñiçeri tâ’ifesinün tugyânına tahrîk töhmeti ile sadr-ı sa’âdetden saff-ı ni’âl-i felâkete ve serîr-i riyâsetden nat’-ı siyâsete getürdiler.” (Âşık Çelebi, **a.g.e.**, c. 1, s. 456.); Mu’allim olup gittükçe makbûl olur, rûz-be-rûz esbâb-ı mihr-i terbiyet-i sultânî bürûz idüp hilâl iken bedr ve yiri saff-ı ni’âl iken sadr olur.” (Âşık Çelebi, **a.g.e.**, c. 2, s. 630.) *Sadr ile saff-ı ni’âli hele ben bir bilürin / ‘Ârif olanlara yeksân görinür alt ile üst* g. 51/3 **Derzî-zâde Ulvî**

³³⁴ Koçu, **a.g.e.**, s. 7.

³³⁵ Yalnızca meyhane sadrı değil, orada yer bulunmazsa en değersiz yerinde bile olmak âşığa yeterlidir: *Mey-kede sadrında bulunmazsa yer / Hum dibi mey-hâne bucağı yeter* g. 46/1 **Şeyhülislâm Yahya**

³³⁶ Kimine şarap kadehi padişahlık tâcı, meyhane sadrı izzet tahtı olur.

Benzer şekilde bir başka beyitte gül renkli şarap kadehi gibi bir sevgili veya dost olmadığı (hem-dem)³³⁷, meyhane sofası sadrı gibi neşe veren bir yer bulunmadığı ifade edilmiştir:

Ne câm-ı bâde-i gül-gûna beñzer yâr-i hem-dem var
*Ne sadr-ı suffâ-i mey-hâne gibi cây-ı hurrem var*³³⁸ g. 63/1

Bir başka beyitte Bâkî vaaz meclisi ve meyhane sadrını kıyaslayarak, vaaz meclisine oturmanın alçaklık olduğunu, irfan meyhanesi sadrına erişip yücelik kazanmak gerektiğini söyler. Vaaz meclisinde vaiz kürsü üzerinden hitap ederken dinleyiciler yerde, yani alçakta otururlar. Vaaz meclisi burada dinin özünü içine sindirememiş, gösteriş ehli kimselerin yer aldığı meclisi temsil eder. İrfan meyhanesi ise âriflerin meclisi yahut gönüldür. İrfan meyhanesi sadrına erişen, maddî rütbe ve payelerin üstünde bir yücelik elde eder.

Meclis-i va‘za oturmak katı alçaklıkdur
*Sadr-ı mey-hâne-i ‘irfâna yitiş rif‘at bul*³³⁹ g. 307/4

7.2.1.2.7.5.2. Pîr-i Mugân

Meyhaneciye pîr-i mugân denir. “Mug” ateşe tapanların tapınaklarında hizmet eden kişilere verilen isimdir. Pîr-i mugân bunların büyükleridir. Klâsik edebiyatta şarap ateşe, meyhane de ateşe tapanların mabetlerine benzetilmiş ve burada hizmet eden genç anlamında “mug-beçe” ve “pîr-i mugân” kavramları böylece şiir terminolojisine girmiştir. Tasavvufî manada ateşgede ve meyhane aşk ateşinin yalınlandığı yer, feyiz yeri, dergâh ve tarikat büyüğünün bulunduğu

³³⁷ Dost, arkadaş demek olan “hem-dem” kelimesinin aynı zamanda kadeh anlamına geldiği belirtilmektedir. (Ahmed Cavid, **Tercüme-i Kenzü'l-İştihâ, 15. Yüzyıldan Bir Mutfak Sözlüğü**, haz. Seyit Ali Kahraman – Priscilla Mary Işın, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2006, s. 152.) Beyitteki kadeh ve hem-dem ilgisi bu bakımdan ilgi çekicidir.

³³⁸ Ne gül renkli şarap kadehine benzer halden anlayan bir sevgili var. Ne de meyhane sofası sadrı gibi neşe verici bir yer var.

³³⁹ Vaaz meclisine oturmak büyük alçaklıktır. İrfan meyhanesinin sadrına eriş, yücelik bul!

mahaldır. Şarap onun sunduğu ilahî aşk ve feyiz şarabıdır. Dolayısıyla pîr-i mugân aşk şarabını sunan ve vahdet feyzini veren kâmil mürşittir.³⁴⁰

Pîr-i mugan kendisinden himmet etmesi istenen kişidir. Himmet bir yudum şarap sunmasıdır. Şair zavallı bir halde olduğunu ve düştüğünü söyleyerek, meyhaneciden onun elini tutup ayağa kaldırmasını ister. Ayağa kaldırmak anlamındaki “ayaklandırmak” fiili “ayak” kelimesinin kadeh anlamından hareketle kadeh sunmak anlamını çağrıştıracak biçimde verilmiştir. Yudum anlamına gelen “cür’a” aynı zamanda şarap karşılığında kullanılmıştır. “Meded” ise darda kalmanın ifadesidir. Mecazî anlamda şair, can havliyle mürşidin manevî himmetini ummaktadır.

Meded Bâkîye ey pîr-i mugân bir cür’a himmet kıl
*Elin alup ayaklandur ki ol bî-çâre düşmüşdür*³⁴¹ g. 173/5

Pîr-i mugan mürşidi, manevî rehberi temsil eder. Bâkî’nin aşağıdaki beytinde buna işaret edilerek aşk yolunun yolcularına, doğru yoldan ilerlemeleri, eğer mürşit gerekiyorsa pîr-i muganın eteğini tutmaları öğütlenmiştir. Etek tutmak, bir isteği olduğunda eteğe yapışmak ve isteğine nail olucaya kadar tutmak, bırakmamak anlamındadır. Eskiden alacaklılar borçluların, fakirler zenginlerin eteklerine sarılır bir şey koparamayınca bırakmazlarmış.³⁴² Tıpkı bunun gibi gerçek aşka ulaşabilmek ve o yolda mesafe katedebilmek için pîr-i muganın eteğine sarılmalıdır.

Ey reh-revân-ı ‘aşk reh-i râstân tutuñ
*Mürşîd gerekse dâmen-i pîr-i mugân tutuñ*³⁴³ g. 281/1

Şarap müptelasının şarap bulabilmek için varını yoğunu sarfetmesi ve elinden gelen gayreti göstermesi gibi gerçek âşıklar da ilahî aşka ulaşabilmek için ellerinden tutacak mürşidi bulabilmek üzere kapı kapı dolaşırlar. Bâkî, sevgilinin dudağının yadıyla la’l renkli şarap için pîr-i muganın mahallesini ev ev dolaşacağını söylerken buna işaret eder. Pîr-i muganın mahallesi anlamına gelen “kûy-ı mugân” meyhanenin

³⁴⁰ Gölpınarlı, **a.g.e.**, s. 254.

³⁴¹ Ey meyhaneci medet! Bâkî’ye bir yudum himmet et. O zavallı düşmüştür; elini tutup ayağa kaldır.

³⁴² Demirel, **a.g.e.**, s. 234.

³⁴³ Ey aşk yolunun yolcuları! Doğru yoldan ilerleyin. Mürşid gerekiyorsa pîr-i muganın eteğini tutun.

bulunduğu mahaldir. Meyhanelerin virane yerlerde bulunan gizli mekânlar olduğu düşünülecek olursa burada çizilen ev ev arama tablosunun ne anlama geldiği daha iyi anlaşılacaktır. Mürşit ve manevî önderler de ancak ehline karşı kendilerini ele verdiklerinden, gerçekten arayan ve isteyenlerin bulabileceği kimselerdir.

*Yâd-ı lebüñle câm-ı mey-i la'î-fâm için
Kûy-ı mugânı geşt iderin hâne hâne ben³⁴⁴ g. 357/3*

³⁴⁴ Senin dudağının yadıyla la'î renkli şarap için pîr-i muganın mahallesini ev ev dolaşırım.

8. SPOR VE OYUNLAR

8.1.Avcılık

8.1.1. Kara Avcılığı

Oğuzlar'dan beri süre gelen bir töre olan avcılık Osmanlı padişahlarının çok sevdiği ve önemli saydıkları sporların başında gelir. Osmanlılar avcılığı savaşa hazırlanmanın, insan öldürmeye ve kan dökmeye alışmanın eğitimi sayarlardı. Ayrıca av yaparken padişahlar halkla ilişki kurma fırsatı bularak onların sıkıntısını dinler ve bilgi edinirlerdi.¹ Bâkî aşağıdaki beytinde avcılığın padişahların eğlenip vakit geçirdikleri bir spor olduğuna dikkat çeker. Gönülün her ceylanın ardından koşması, padişahların av sevmelerine benzetilmiş ve gönül arka planda padişaha benzetilerek av olmayınca padişahların eğlenemeyecekleri dile getirilmiştir.

*Her gazâlüñ tek ü pû itmede ardınca gönül
Şâhlar eglenemez sayd u şikâr olmayıcak² g. 240/4*

“Sayyâd” avcı demektir. Gamze avcıya benzetilerek, gamze avcısının elinde can avlayan bir doğan tuttuğu ifade edilmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla göz, beyazlığı ve göz kapaklarının açılıp kapanan kanatlara benzetilmesinden hareketle avcı kuş doğana benzetilmiştir. Avcılar ellerinde doğan, şahin gibi yırtıcı kuşlarla ava çıkarlar. Gamze avcısının elinde doğan tutmasına bakılırsa gönül kuşu, avlanma korkusundan dolayı vuslat arzusuyla uçamamaktadır. “Hevâ” hava ve arzu, istek manalarına gelir.

*Ne mümkün mürg-i dil vasluñ hevâsından güzâr itmek
Tutar sayyâd-ı gamzeñ şâh-bâz-ı cân-şikâr elde³ g. 412/3*

Aşağıdaki beyitte saç avcıya benzetilmiştir. Gönül kuşu, yüz üzerinde daneyi andıran ben ile saç avcısının tuzağına düşmüştür. Burada saçın avcıya

¹ Âtîf Kahraman, **Osmanlı Devleti'nde Spor**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1995, s. 191.

² Gönül her ceylanın peşinden koşuşturmadadır. Padişahlar av olmayınca eğlenemezler.

³ Gönül kuşunun vuslatının arzusuyla dolaşması ne mümkündür. Gamzenin avcısı elinde canlar avlayan bir doğan tutmaktadır.

benzetilmesinin arka planda saçın kıl tuzağa benzetilmesiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Kuş avında avcılar kıldan tuzak⁴ kurarak kuşların ilgisini çekmek için daneler koyarlar.

Ârzû-yı dâne-i hâl-i ruhuñla ‘âkıbet

*Düşdi hayfâ mürğ-i dil sayyâd-ı zülfüñ dâmına*⁵ g. 480/3

Sevgilinin ceylana benzetildiği bir beyitte basiretsiz kimselerin o ceylanın nereye bastığını fark edemeyecekleri, onun ayağının tozunu yine basiretle bakan ve gören gözlerin takip edebilecekleri dile getirilir. Kullanılan kelime ve terkiplerden sözü edilen sevgili ve aşkın yüce bir mahiyet taşıdığı anlaşılan beyitte av sırasında hayvanın ayak izlerini takip ederek peşine düşme ve gittiği yeri bulmaya işaret edilmektedir:

Bî-basar fark idemez kanda basar ol âhû

*Yine izi tozını dîde-i bînâ gözedür*⁶ g. 67/5

Av yöntemlerinden biri de avlanacak hayvanın boynuna atılacak bir kementle avlanmasıdır. Sevgiliye ulaşmanın zorluğunu dile getirdiği bir beytinde Bâkî, onu âh kemendiyle avlamanın mümkün olmadığını söyler. Âşkın ağzından çıkarak uzayıp giden âh, ceylana benzetilen sevgiliyi avlamak için kullanılan bir kemende benzetilmiştir.

Geşt itme deşt-i hasreti âhuñla Bâkıyâ

*Sayd-ı kemend-i âh olur âhû degüldür ol*⁷ g. 295/5

Kementle ceylan avlamaya işaret edilen bir başka beyitte yine âh kemende benzetilerek bu kez Mecnun’un çöllere düşmesine telmihte bulunulmuştur. Şair o

⁴ *Ey hümmâ-simâ hayâlûñ murgını sayd itmege / Dâne göz yaşı müjemdür iki gözli kıl duzag g. 2291/2 Edirneli Nazmî, Mecma‘ü’n-nezâir; Zülfüñ bilüñde tagıdalı kıl tuzagını / Cân dir baña ki varlığını der-miyân idem g. 969/4 Kadî Burhaneddin; Sanma kim dâg-ı siyeh sayd eylerem gam zâgını / Cism-i bârik Emriyâ kıldan tuzagumdur benüm g. 319/7 Emrî. Tuzakların at kılından yapılmasına dair bir beyit: Yok kuyrugında bir kılı tâ kim yapam duzag / Ölüsi üzre eylemege kargalar şikâr k. 17/12 Mesihî*

⁵ Gönül kuşu, yüzündeki ben danesinin arzusuyla sonunda saçının avcısının tuzağına düştü, yazık!

⁶ Basiretsizler o ceylanın nereye bastığını fark edemezler. İzinin tozunu yine gören göz takip eder.

⁷ Ey Bâkî! Hasret ovasını âhınla dolaşma. O (sevgili), âh kemendinin avı olacak bir ceylan değildir.

ceylan gibi sevgilinin âh kemendiyle avlanamayacağını Mecnun örneğini vererek dile getirmiş ve Leyla'nın aşkıyla çöllere düşmüş Mecnun gibi âhının kemendini sahraya salmamasını, o ceylanın ona av olmayacağını söylemiştir. “Yabâne söylemek” boşa söz sarfetmek, asılsız söz söylemek anlamındadır. Beyitte yabâne ve sahrâ kelimeleri arasında tenasüp vardır.

Varup Mecnûn gibi âhuñ kemendin salma sahrâya

Ol âhû saña sayd olmaz ‘abes yâbâne söylersin⁸ g. 361/2

Sevgili için dökülen gözyaşı ve çekilen âhlar onu ele geçirme ve gönlünü kazanmanın yolu olarak görülür. Aşağıdaki beyitte gözyaşı taneleri değerli ve iri inciye benzetilerek sülün kuşu olarak hayal edilen sevgilinin bu tanelere meylederek tuzağa düşmesi beklenir. Ancak her ne kadar tuzak için kullanılan taneler inciler kadar değerli olsa da sevgili bu tuzağa düşecek cinsten bir av değildir. “Tezerv” eti yenilen bir av kuşu olan sülündür. Sevgilinin hoş ve alımlı yürüyüşü tezervin uzun kuyruğuyla salınışına benzetildiğinden “tezerv-i hoş-hırâm” ibaresi kullanılmış olmalıdır.

Dâm-ı âgûş içre düşmez ol tezerv-i hoş-hırâm

Dâne-i eşküme egerçi lü'lû-yı şeh-vâdur⁹ g. 58/4

Saçın tuzağa benzetildiği bir beyitte sevgiliye hitaben “eğer dünyada bir tane olmasaydın, saçın gönül kuşuna tuzak olmazdı” denilmiştir. “Dâne” kelimesi tevriyeli olarak kullanılmış ve aynı zamanda kuş avlamak için tuzağa konulan danelere gönderme yapılmıştır. Sevgili âşık kuşlarının meylettiği bir dane, saçları da kıl tuzak gibidir.

Olmasañ ger cihânda bir dâne

Zülfüñ olmazdı cân mürğına dâm¹⁰ g. 329/5

⁸ Mecnun gibi gidip âhının kemendini çöllere salma. O ceylan sana av olmaz, boşa konuşmaktasın.

⁹ Gerçi gözyaşı tanem değerli bir incidir; (fakat) o hoş yürüyüşlü sülün (yine de) tuzağa düşmez.

¹⁰ Eğer cihanda bir tane olmasan saçın can kuşuna tuzak olmazdı.

Yeni ay kuş tuzağına, yıldızlar darı tanelerine benzetilerek kurulan hayalde işret ve safâ kuşunun tekrar avlanması ümit edilir. Yeni ay ile bayramın kastedildiği anlaşılan beyitte Ramazan'dan sonra şarap yasağının kalkarak işret ehlinin hilâlin görünmesiyle şaraba düşkünlük göstermelerine gönderme yapılmış ve bu durum işret ve eğlence kuşunun avlanması olarak düşünülmüştür. Kasidenin bir bahariyye olmasına bakılırsa beyitte işret mevsimi olan bahara da çağrışım yapıldığı anlaşılabılır. Nitekim darı tanelerine benzetilen yıldızların çokluğu baharın habercisidir. Yeni ayın tuzağa benzetilmesi halkalar hâlinde kurulan tuzakları anımsatırken¹¹ yıldızlar da kuşları tuzağa çekmek için dökülen darı taneleridir.

Mâh-ı nev dâm kurup dökdi kevâkib erzen

Umaruz k'ola yine 'ayş u safâ mürgi şikâr'¹² k. 25/12

Avlanacak hayvanların izinin sürülmesi ve yakalanıp getirilmesinde yardımcı olarak eğitilmiş köpekler kullanılır. Bâkî rakibi köpeğe benzetererek, köpek rakibin, kaçırdığı ceylanı buluncaya kadar itler gibi yatak yatak aradığını söyler. “Yatak” saklanma yeri, barınak demektir. Köpek ve ceylanın böyle bir sahnede zikredilmesine bakıldığında beyitte köpeklerin av için kullanılmasına işaret edildiği anlaşılmaktadır:

Diün gice ol gazâli kaçurmuş rakîb-i seg

İtler gibi aradı bulunca yatak yatak'¹³ g. 242/4

¹¹ Kuş tuzaklarında at kılından halkalar yapılarak avlanacak kuşun bu halkalara yakalanması sağlanır. Kuru yemle beslenen kuşlar için hazırlanan tuzaklardan biri şu şekilde yapılır: “Bir tahta parçası üzerine 3-5 cm ara ile ince delikler açılır. At kuyruğu kılından yapılan halkalar her deliğe birer tane gelecek şekilde yerleştirilir. Deliğin içine girecek kalınlıkta ve delik boyunda çöpler hazırlanır. Çöpler çekiçle deliklere çakılır. Böylece tuzak kollar tahtaya raptedilmiş olur. Hazırlanan tahta tuzak, kuşların alışıktığı yerlerde toprakla veya kumla üstü örtülerek kapatılır. Toprak üzerinden sadece halkalar gözüktür. Tam orta yerine kuşun yemleri bırakılır. Kuş yemi görünce gezinmeye başlar. Bu sırada kuyruk kılından yapılmış halkalara ayağı takılır. Çektikçe halka daralarak kelepçe gibi ayağı sıkar.” (<http://www.mavirize.com/atmaca-file-atmacakustuzagi>, (Çevrimiçi) 5 Temmuz 2011.)

Beyitlerde bu gerçeğe işaretle tuzak ve halka kavramları sıklıkla birlikte geçer: *Yoluñda kurdi dîdelerüm halka halka dâm / Sayd ide bir nazar seni ey keb-k-i hôş-hırâm* g. 375/1 **Necâtî**; *Halka dâm içre saçmış erzen gül / Kılmaga 'andelib-i bâğı şikâr* g. 184/4 **Emrî**; *Erzen almışdur eline bülbülü sayd itmege / Halka halka cisini kıldı serâser dâm gül* g. 263-10/2 **Hayâlî**

¹² Yeni ay, tuzak kurup yıldız darılarını döktü. Umarız ki, yine işret ve eğlence kuşu avlanır.

¹³ Köpek rakip dün gece o ceylanı kaçırılmış. Buluncaya kadar itler gibi yatak yatak aradı.

Avda doğan, şahin gibi yırtıcı kuşlar da yardımcı av hayvanı olarak kullanılır. Tavernier kuşların av için nasıl kullanıldığına dair şunları kaydeder:

“Fransa’da asla kullanmadığımız, bizimkilerden daha büyük ve güçlü birçok kuş çeşidini av için eğitiyorlar. Tavşanı ve geyiği köpeklerle değil, bunlarla kovalıyor, yabandomuzu ve diğer hayvanların avına çıkıyorlar. Bu avı hoş ve kolay kılan da İran’da arazinin çıplak olması ve kuşu gözden kaybetmelerine yol açabilecek ormanların bulunmaması. Kuş, avı uzaktan seçiyor, gözden kaybolmasına fırsat vermeden üstüne çullanıyor, kafasına konarak gözlerini oyuyor, avı silkeliyor ve şaşırtıyor, hızını keserek avcıların daha çabuk yetişmesini, ava atış yapmasını sağlıyor. Ama, avcılar yalnızca sultan istediğinde ya da okunu atıp ya da tüfeğini ateşleyip avı vuramadığında atış yapıyorlar. Bu durumda sultana eşlik edenlere yeteneklerini gösterme izni veriliyor.”¹⁴

Gözler, can kuşunu avlamak isteyen iki şahine benzetilmiştir. “Kara gözler” ifadesiyle şahinin koyu rengine işaret edildiği anlaşılmaktadır:

Mürg-i cânı şöyle beñzer itmek isterler şikâr

*Ol kara gözler süzildi iki şâhînler gibi*¹⁵ g. 499/3

Bir başka beyte göre padişah tab’ı gibi bir şahin bulunsa mana hümasını avlamak çok kolaydır. Hümâ yükseklerde uçtuğuna inanılan ve avlanamayan bir kuştur. şairler için orijinal ve farklı manalar bulmak şairlik kabiliyetinin güçlü olmasıyla bağlantılıdır. Yeni manalar bulmanın zorluğu, avlanması mümkün olmayan hümâ benzetmesiyle dile getirilmiştir. Padişah tab’ı gibi bir şahin bulunması ifadesiyle de padişahların avla ilgilenmeleri ve avdaki maharetlerine gönderme yapılmıştır. “Tab’-ı şâhî” aynı zamanda şairlik tabiatı güçlü şairleri kastetmek üzere kullanılmış görünmekle birlikte Bâkî, almış olduğu “sultânu’ř-şuarâ” unvanına gönderme yaparak kendisine de işaret ediyor gibidir. Beyti değerlendirirken padişah ve hümâ arasındaki ilgiyi de uzak bir çağrışım olarak hatırlamak gerekir.

şikâr itmek nedir ma’nâ hümâsın

¹⁴ Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007.s. 125-126.

¹⁵ O iki şahin gibi süzülen kara gözler can kuşunu avlamak istiyor gibi görünmektedir. Beyitteki benzer bir imaj Bâkî’nin şu beytinde de görölmektedir: *şâhîn eline düşmişe döndi tezerv-i dil / İndi süzildi üstüne iki kara gözün* g. 260/4

Bulnsa tab‘-ı şâhî gibi şâhîn¹⁶ k. 4/15

Gönlün arka planda tuzağa benzetilen saçın kıvrımları arasındaki inleyişi, şahbazın pençesine düşmüş bir kuşun feryadına benzetilir:

*Nâle-i dil ol ham-ı zülf-i hümmâ-pervâzdan
San figân-ı mürgdür ser-pençe-i şeh-bâzdan¹⁷ g. 364/1*

Aşağıdaki beyitte alıcı kuşun kanat açıp yüksekten uçarak avı üzerine doğrudan konması, pike yapması tasvir edilmektedir. Saçın rüzgârda havalanması şahbazın kanatlarını açmasına benzetilmiş ve saç şahbazının âşığın akıl sülûnünü ansızın ala düştüğü, tuzağa düşürüp avladığı dile getirilmiştir. “Şehbâz” beyaz ve iri doğandır. “Ala düşmek” hemen kapıp almak anlamında olduğu gibi tuzağa, hileye düşmek anlamını da çağrıştıracak şekilde beyitte yer almaktadır.¹⁸

*Hümmâyûn-bâl açup şeh-bâz-ı zülfüñ
Tezerv-i ‘aklı nâ-geh ala düşdi¹⁹ g. 527/4*

Alıcı kuşların gözlerini kapalı tutmak için başlarına “üsküf” adı verilen bir başlık takılır.²⁰ Bu başlık ava salınacakları zaman başlarından çıkarılır. Bâkî’nin beytinde gonca başından üsküf alınıp bülbülü avlayan bir doğana benzetilmiştir. Goncanın üsküfünün alınması çanak yaprakları arasından çıkarak yapraklarının açılması ve gül hâline gelmesidir. Beyitte zaman olarak seher vaktinin zikredilmesi, çiçeklerin sabah vakitlerinde yapraklarını açması ve bülbülün de seher vakti ötmesinden dolayıdır.

¹⁶ Padişah tab‘ı gibi bir şahin bulnsa mana hümmâsını avlamak nedir ki?

¹⁷ Gönlün o hümmâ uçuşlu saçın kıvrımlarından inleyişini, şahbaz pençesindeki kuşun feryadı sanırsın.

¹⁸ **Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü**, c. 1, Ankara, TDK, 1993, s. 182. *Ne sayda ki ide saçuñ kasd anı ala düşer / Cihânı yahmag-içün fitne gözüñ âla düşer g. 247/1 Ahmedî*

¹⁹ Saçının şahbazı kanatlarını genişçe açıp akıl sülûnünü ansızın kapıp aldı / ansızın tuzağa düşürüp avladı.

²⁰ Tavernier padişahın av kuşlarını anlatırken onların göz kamaştırıcı aksesuarlarından söz eder. Bunlar arasında ince işlemeli üsküfler de bulunmaktadır: “Padişahın kullandığı kuşlar arasında boynuna değerli taş takılmamış olanı yok. Boyuna takılan taşın değerinin kimi zaman on bin eküyü bulduğu bile oluyor. Bütün Müslüman hükümdarların, özellikle de İran şahının çok güzel av takımları var. Saray ileri gelenlerinin avdan dönerken oluşturdukları uzun kortejden daha görkemli bir manzara olamaz. Hepsisi, bileklerinde kuşları, düzgün bir sıra oluşturarak yürürler. Her kuşun boynunda ya bir elmas, ya başka bir değerli taş asılıdır ve başlıkları ince işlemelidir; bu çok güzel bir manzaradır.” (Tavernier, **a.g.e.**, s. 125.)

Aldı seherden üsküfîni bâz-ı goncanuñ²¹
İtdi çemende bülbül-i zârî şikâr gül²² g. 306/5

8.1.2. Balık Avı

Kara avcılığı dışında balık avı da rağbet görmekteydi. Kanunî Sultan Süleyman'ın avcılığa meraklı olduğu gibi balık tutmaya da meraklı olduğu belirtilmektedir. Bu nedenle Beykoz ile Çubuklu arasındaki bir koyu doldurtup orayı bahçe haline getirmiş, denizin içine de mermer direkler üzerine oturtulmuş bir köşk yaptırmıştır. İlk önceleri “Hançerli Sultan” adıyla anılan ve içi tamamen çini ve renkli camlarla süslü olan bu köşk, daha sonraki yıllarda “Sultaniye” olarak anılmıştır. Sultan savaşa gitmediği zamanlar bu köşke gelip bazen balık tutardı.²³

Bâkî aşağıdaki beytinde balık ağını kastetmek üzere “dâm” kelimesini kullanmıştır. Âşığın paramparça olmuş göğsü, ağın deliklerden oluşması nedeniyle balık ağına, sevgilinin hançerinin gönüldeki hayali ise bu ağa takılıp kurtulamayan bir balığa benzetilmiştir. Hançer ile kastedilen sevgilinin bakışları veya gamzesi olmalıdır. Hançerin kıvrık yapısı şekil olarak balığı anımsatması bakımından yapılan benzetme anlamlı görünmektedir.

Kaldı hayâl-i hançeri sad-pâre sînede
Mâhîye beñzer ol ki düşe dâme çıkmaya²⁴ g. 474/5

“Kullâb” kanca, çengel, ucu eğri nesne demektir. Bâkî'nin beytinden balık oltasına da kullâb denildiği anlaşılmaktadır. Beyitte hilâl oltaya benzetilerek ayı avlamak için oltasını denize salıp deniz kenarında duran bir kişi gibi düşünülmüştür. Hilâlin ayı avlaması, hilâlin ardından ayın yavaş yavaş dolunay haline gelmesinden kinayedir. Akuzatif halindeki “mâhî” kelimesinin eski harflerle aynı zamanda balık

²¹ Divanda “bâz goncanuñ” şeklinde okunmuş olan ibare “bâz-ı goncanuñ” şeklinde terkiple okunarak düzeltilmiştir.

²² Gül sabahleyin gonca doğanının üsküfünü alıp çimenlikte sızlanıp duran bülbülü avladı.

²³ Kahraman, **a.g.e.**, s. 220.

²⁴ Hançerinin hayali, ağa düşüp de kurtulamayan balık gibi, paramparça olmuş göğsümde kaldı.

anlamındaki “mâhî” şeklinde de okunmaya ve anlaşılmaya müsait olması beyte ayrı bir güzellik katmaktadır.

Mâhî sayd itmek için bahre salıp kullâbın
*Meh-i nev tutdı meger sâhil-i deryâda karâr*²⁵ k. 25/9

8.2.Çevgân Oyunu

Çevgân at üstünde değnekle karşılıklı iki grup tarafından oynanan bir oyundur. **Dîvânü Lugâtî't-Türk** ve **Kutadgu Bilig**'de “çögen” adıyla geçer. Çevgân oyunu hakkında en eski bilgilerin İran kaynaklarından öğrenildiği belirtilmektedir.²⁶

Evliya Çelebi çevgân oyununun nasıl oynandığı hakkında bilgi vermiştir. Buna göre çevgân oyununda meydanın iki tarafına bir sütun dikilirmiş. Atlılardan oluşan karşılıklı iki grup ellerinde kızılıçk ağacından eğri bir değnek ve çevgânla oyun için hazır olurlarmış. Meydanda adam başı büyüklüğünde bir de ağaç top bulunmuş. Mehterler çalınırken karşılıklı her iki gruptan bir kişi atlarıyla meydandaki topa bir çevgân vurup kendi taraflarına geçirmeye çalışırlarmış. Kimi zaman öylesine sert vururlarmış ki top paramparça olurmuş. Topu kendi taraflarına getirenler galip olup mağluplar galiplere ziyafet verirlermiş. Kavga çıkmaması için anlaşmaya göre topu beş veya on defa kendi sahasına getiren taraf kazanırmış.²⁷

Hilâl altın bir çevgâna, gökyüzü zümrüt renkli bir topa benzetilerek bayram ayının yine felek atına bindiği dile getirilmiştir. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla bayramlarda birçok eğlence ve gösteri düzenlendiği gibi çevgân oyunu da oynanmaktaydı.²⁸

Urdı çevgân-ı zeri gûy-ı zümürüd-gûna

²⁵ Meğer hilâl, ay'ı avlamak için oltasını denize salıp sahilde karar kıldı.

²⁶ Feyzi Halıcı, “Çevgân”, **DİA**, c. 8, İstanbul 1993, s. 294-295.

²⁷ **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 4, haz. Y. Dağlı - S. A. Kahraman, İstanbul, YKY, 2001, s. 83. Evliya Çelebi Yezid'in Kerbelâ'da Hz. Hüseyin'in başına çevgânla vurarak yuvarlaması nedeniyle çevgân oyununun şeriat ehline tasvip edilmediğini de sözlerine ekler. (a.y.)

²⁸ Aynı gerçeğe şu beyitte de işaret edildiği anlaşılmaktadır: *Niyyet-i meydân-ı 'id itmîş seher ol âfitâb / Mâh götürmüş yanınca 'anberîn çevgân-ı 'id k. 35/17 Ahmed Paşa*

*Meh-i 'îd oldu yine tevsen-i gerdûna süvâr*²⁹ k. 25/16

Bâkî, kolunda daima çevgân bulunmasının sebebini o sevgilinin mahallesinde başını top yapma arzusuna bağlar. Burada süreklilik ibaresinden hareketle çevgân, elde tutulan değnek veya asa izlenimi uyandırmaktadır.³⁰ Dolayısıyla şair elindeki asayı çevgân, başını da top şeklinde hayal ederek çevgân oyununa gönderme yapacak bir imaj oluşturmuştur:

Meger başuñ ser-i kûyında tûp olmak hevâsıdur

*Dem-â-dem Bâkıyâ koluñda çevgân olmaga bâ'is*³¹ g. 27/5

8.3.Güreş

Geçmiş insanlık tarihi kadar eski olan güreş eski Türkler arasında çok yaygın olmakla birlikte Osmanlı döneminde de padişahların himayesi sayesinde ilk yıllardan itibaren gelişmeye başlamıştır. İlk olarak Orhan Bey tarafından Bursa'da ve I. Murad tarafından Edirne'de güreşçi tekkeleri açılmış ve güreşçilerin cemaat teşkilatlanmaları Fatih Sultan Mehmed döneminde olmuştur. Başta padişahların yaptırdığı huzur güreşleri olmak üzere şehzadeler için yaptırılan sünnet düğünlerinde, halk arasında da panayırlarda, bayram ve düğün şenliklerinde güreşe yer verilmiştir.³² Güreşle ilgili gözlemler seyyahların eserlerinde de yer almıştır. Nicolas de Nicolay Türklerin güreşini eski Yunanlılarda yapılan güreşlere benzeterek Sultan Süleyman'ın güreş seyretmekten çok hoşlandığını ve kendi güreşçilerinin olduğunu belirtir. Bunların çoğu Faslı, Hintli yahut Tatar'dı ve güreşmeleri için günde on ya da on iki akçe ücret alırlardı. İri yapılı, adaleli, güçlü kuvvetliydi. Güreşirken yalnızca dizlerinin altına kadar uzunlukta deri bir pantolon olan kispet giyerlerdi. Tüm bedenlerine ve pantolonlarına bol bol yağ sürerlerdi. Böylece rakiplerin birbirlerini tutmaları zorlaşırdı.³³

²⁹ Bayram ayı yine felek atına bindi ve altın çevgânı zümrüt renkli topa vurdu.

³⁰ Çevgân aynı zamanda tarikat ehlinin kullandığı asalardan birinin adıdır. (bkz. Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, **Tarîkat Kıyafetleri**, haz. M. Serhan Tayşi - Mustafa Aşkar, İstanbul, Sûfî Kitap, 2006, s. 200-201.)

³¹ Bâkî! Meğer kolunda daima çevgân bulunmasının sebebi, başının onun mahallesinde top olmak arzusuymuş.

³² Abdülkadir Özcan, "Güreş", **DİA**, c. 14, İstanbul 1996, s. 317-320.

³³ Metin And, **16. Yüzyılda İstanbul, Kent, Saray, Günlük Yaşam**, İstanbul, Akbank, 1993, s. 269.

Saray ve halk kültüründe önemli bir yeri olan güreş, çeşitli remiz,³⁴ kavram ve terimleriyle şairlerin beyitlerinde de çeşitli benzetme ve hayallere konu edilerek yerini almıştır. Bâkî güreş terimleri olarak pençe burmak, el arkası yerde, ayak çekmek, elleşmek, tutuşmak, basmak, pehlivân, meydân, er gibi kelime ve tabirleri zikretmiştir. El elden üstündür anlamındaki “dest ber-bâlâ-yı dest” meseli de güreşte galibiyeti ifade eder şekilde kullanılmıştır.

Birçok şair gibi Bâkî de nazımdaki başarısını, sevgilinin güzelliğinin eşsizliğini ve şarabın etkisini ifade etmede, ayrıca çeşitli tabiat tasvirleri, bilhassa kış mevsimini anlatmada güreş mazmunundan faydalanmıştır. Aşağıdaki beyitte pehlivan kelimesini güreşçi anlamında kullanan şair, nazım meydanının pehlivanları olarak geçinenleri hedef alarak onları kendisinin yenik düşürdüğü zayıf ve güçsüz rakipler olarak göstermiştir. Nazım arsasının pehlivanları geçinenler şüphesiz diğer şairlerdir. Şair bilgiçlik taslayan, kendini bir şey zanneden anlamında kullandığı “ferzâneler” kelimesiyle diğer şairlere laf atmakta ve şiirdeki gücüyle onları alt ettiğini küçümser bir şekilde ifade etmektedir. Zâr, zebûn, za’îf, nâ-tevân kelimeleriyle karşı tarafın güçsüzlüğünü vurgulu bir şekilde dile getiren şair “bir iki zâr u zebûnumdur” ifadesindeki “bir iki” kelimeleriyle de küçümser tavrını güçlü bir şekilde hissettirmektedir.

Pehlevân-ı ‘arsa-i nazmem diyen ferzâneler

*Bir iki zâr u zebûnumdur za’îf ü nâ-tevân*³⁵ k. 22/31

Yukarıdaki beytin de içinde yer aldığı II. Selim için yazılmış hazâniyyenin bir parçası olan aşağıdaki beyitte ağaçların sonbaharla birlikte yapraksız halleri pehlivanların soyunup güreş meydanına girmesine benzetilmiş, fakat kış mevsiminin bastırmasıyla ona yenik düştükleri ifade edilmiştir. “Emân vermemek” rahat bırakmamak, göz açtırmamak anlamındadır. “Basmak” kış mevsiminin ansızın gelmesi, bastırması anlamında olmakla birlikte aynı zamanda güreşte alt etmek,

³⁴ Burada güreşçilerin kullandıkları remiz adı verilen işaretlerle ilgili olarak Sinan Paşa’nın aşkı bir pehlivana benzeterek onun bir işaretle binlerce anlamı birden açıkladığını ifade ettiği satırlarını sırası gelmişken zikretmekte fayda vardır: “‘İşk bir mu’ammâ-dân pehlevândur ki bir remz-ile biñ beyânı var.” (Sinan Paşa, **Tazarru-nâme**, haz. A. Mertol Tulum, Ankara, MEB, 2001, s. 197.)

³⁵ Nazım arsasının pehlivanyım diye geçinen bilgiçler, (gerçekte) benim perişan ettiğim zavallı kimselerdir.

yenmek anlamında kullanılmıştır.³⁶ Osmanlı’da güreşle ilgili belgelerde yenenin adı üste, yenilenin de alta yazılıp galip gelenin ismi yanına “ga” (gâlib), bazı belgelerde de “basdı” yazıldığı bilinmektedir.³⁷ Beyitte yaprakları dökülmüş ağaçlar pehlivanca soyunup meydana girmiş gibi düşünülürken kış mevsimi de güreşte rakibine aman vermeyen zorlu bir pehlivan olarak hayal edilmiştir.

Gerçi merdâne soyındı girdi meydâne dıraht

*Geldi kış basdı velîkin virmedi aslâ emân*³⁸ k. 22/10

Yine aynı hazâniyyenin parçası olan ve bir önceki beytin hemen devamında yer alan aşağıdaki beyitte şiirde güreş tablosu içinde sıkça kullanılan “el arkası yerde” tabirine rastlanmaktadır. Şair çizdiği sonbahar tasvirinde çınar dalını, yere düşen yapraklarından dolayı, güçlü bir pehlivan olarak hayal ettiği rüzgârın şiddetine dayanamayıp el arkası yerde rakibini tebrik eden bir güreşçi olarak düşünmüştür. “Dest-bürd” kuvvet, galebe, üstünlük manasına gelir. El arkası yerde, yağlı güreşlerde günümüzde güreşçilerin peşrev esnasında uyguladıkları bir selamlama şeklinin eskiden yenilgi durumunda uygulanması hali olmalıdır. Bugün güreşçiler birbirlerini ve izleyenleri selamlamak ve saygı sunmak amacıyla peşrevde üç kez ileri, üç kez de geri gidişten sonra yere sol diz ile çökerek önce sağ ellerini yere, dize, dudağa ve alına üç defa değdirirler.³⁹ Elin tersinin tamamen yere konması yahut yere konacak kadar yaklaştırılması ve diz çöküp eğilme şeklinde yapılan bu selamlama, anlaşıldığı kadarıyla eskiden mağlup olan güreşçinin galip gelen karşısında da uyguladığı, güç ve kuvvete boyun eğerek pes etme, aczi itiraf etme şeklinde bir saygı ve tebrik ifadesi, bir çeşit reverans şeklidir. Bu hareket güreşte yerleşik bir âdet halini almış olmakla birlikte saygı ve hürmet maksadıyla bilhassa padişah, devlet adamı, hoca gibi rütbece büyük kimselere⁴⁰ karşı olmak üzere hemen her alanda güç veya

³⁶ *Vücûdî ser-te-ser tâb u tüvândur / Basılmaz hasma gürbüz pehlevândur* b. 2742 **Ca’fer Çelebi, Heves-nâme**; *Basdılar çün küştîr-i nefsi tañ mı olsalar / Baş açık meydân içinde pehlevân abdâllar* k. 8/9 **Hayrefî**; *Soyunmuşdı egerçi nev-nihâlân küştî-gîrâne / Misâl-i Zâl-i Zer meydâna çıkdı basdı kış ammâ* k. 7/9 **Arpaemîni-zâde Sâmî**

³⁷ Kahraman, **a.g.e.**, s. 146.

³⁸ Gerçi ağaçlar pehlivan gibi soyunup meydana girdi, ama kış gelip bastırıp asla göz açtırmadı.

³⁹ <http://www.edirnededen.com/goster.php?id=350>, 6 Ekim 2010.

⁴⁰ Evliya Çelebi ip cambazlarından söz ederken Harputlu Pehlivan Şücâ’nın maharetlerini gösterdikten sonra baş ustanın huzurunda el arkası yerde ettiğini ve ustanın da “hezâr ahsend ey Pehlivân Şücâ” diyerek elini öptüğünü anlatır. (**Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 2, haz. Z. Kurşun, - S. A. Kahraman - Y. Dağlı, İstanbul, YKY, 1999, s. 230.) Burada bir ip cambazının ustası karşısında saygılarını sunmak maksadıyla el arkasını yere koyup baş eğdiği görülmektedir.

herhangi bir meziyet karşısında muhatabın üstünlüğünü kabul etme, hakkını teslim etme, itaat ve boyun eğmeyi ifade etmek amacıyla uygulanagelmıştır.⁴¹ Bununla birlikte “el arkası yerde” tabiri aynı zamanda bu anlamları içeren bir deyiş olarak da kullanılmıştır.⁴² Bâkî’nin beytinde çınar dalı, ele benzeyen yapraklarının sonbaharda yere düşen görüntüsüyle, güçlü esişinden dolayı âdeta bir güreşçiye benzetilen rüzgârla kıyasıya mücadeleden sonra nihayet rakibinin üstünlüğünü kabul edip yenilgiye uğrayan ve rakibi karşısında elinin arkasını yere koyup saygıyla eğilen bir güreşçiye benzetilmiştir.⁴³

Dest-bürd-i sarsarı âhir görüp şâh-ı çenâr

*Didi el arkası yirde âferînler pehlevân*⁴⁴ k. 22/11

Bir başka beyitte şair kendisini İran’ın efsanevî kahramanlarından güç, kuvvet ve yenilmezliğin sembolü Rüstem-i Zâl⁴⁵den üstün tutarak onun pençesini burduğunu ve Rüstem-i Zâl’in yenilgiyi kabullenerek el arkasını yere koyup el elden üstündür dediğini ifade etmektedir. Pençe burmak güreşte rakibi yenik düşüren oyunlardan biri olmalıdır.⁴⁶ El arkasını yere koymak yukarıda açıklandığı gibi

⁴¹ *Kâmet-i serv-i ser-efrâzını ‘arz eyledi yâr / Kodı el arkasını yire ayak turdı çenâr* g. 83/1 **İshâk Çelebi**; *Şeh beytine el arkasını yire kosunlar / Ey bâd-ı sabâ var bu sözi di şu’arâya* g. 168/4 **Sun’î**; *Râstî el arkası yirde ayağı toziyuz / Var ise bir serv-kad ol kâmet-i bâlâ gibi* g. 142/5 **Usûlî**; *Sabâdan serv togrı söz işidüp vasf-ı hadiûnde / Kodı el arkasını yirde tûbâ-vâr baş egdi* g. 215/2 **Sun’î**

⁴² *İmesün kimsene destine ta’ab / Disün el arkası yerde saña heb* mes. 170 **Behiştî Sinan Çelebi**, **Heft-peyker**; *N’ola el arkası yerde dise hicrâna gönül / Küşt-gîr-i gam ile dest ü girîbân oldı* k. 5/35 **Kâtib-zâde Mustafa Sâkib**; *Hüsnüm göricek çenâr-ı hurrem / El arkası yerde didi ol dem b.* 2993 **Vâfî**, **Hüsn ü Dil**; *El arkası yirde dimez el-kıssa Zahîre / Şol bî-meze ol güfte-i Selmân’ı begenmez* g. 556/3 **Gelibolulu Âfî**

⁴³ Bâkî’nin söz konusu beytinin bir açıklamasında el arkası yerde tabiriyle ilgili olarak “Güreşte, altta kalan kişinin, elinin arka yüzüyle yere vurması, yenilgiyi kabullenip oyundan çekilmesi ve üstünlüğü başkasına vermesi anlamına gelmektedir.” (Cafer Mum, “Divan Şiirinde Hazâniye ve Bâkî’nin Hazâniyesi”, **Türkiyat Araştırmaları**, sy. 4, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Bahar 2006, s. 144.) şeklinde bir yorum yapılmıştır. Ancak beyitlere bakıldığında güreşte yenilgi pozisyonunda elin arka yüzüyle yere vurmanın söz konusu olmadığı, yukarıda etraflıca izah edilmeye çalışıldığı gibi mağlup olan pehlivanın galip gelen önünde elinin arkasını yere koyup eğilerek yaptığı bir selamlama şekli olduğu anlaşılmaktadır.

⁴⁴ Çınar dalı sonunda rüzgârın gücünü kuvvetini görüp el arkası yerde ederek bravo pehlivan dedi.

⁴⁵ Rüstem-i Zâl İran milli kahramanı ak saçlı Zâl’in Kâbil şahının kızı Rûdâbe ile evliliğinden dünyaya gelmiştir. Annesi Rûdâbe, dedesi Sam, eşinin adı Tehmîne ve kızının adı Bânûgoşesb’tir. Doğumu da yaşantısı gibi olağanüstü ve şaşırtıcıdır. Her şeye çare bulan simurgun yardımıyla dünyaya gelmiş ve yaşlılarından daha hızlı büyüyüp gelişerek kısa süre sonra yiğitlere yaraşır bir vücuda ve güce kavuşmuştur. Yaptığı büyük kahramanlıklar sayesinde çoğu İran rivayetinde önemli yer edinin zamanla mitolojik bir kahramana dönüşmüştür. (Nimet Yıldırım, **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı, 2008, s. 592-596.)

⁴⁶ Pençe burmanın tam olarak nasıl bir hareket olduğuna dair ipucu yakalamak üzere beyitlere bakıldığında pençe burma ve çenber kelimelerinin bir arada geçtiği görülmekte ve kolun çember

güreşte yenilen kişinin rakibinin başarısını kabul edip onun önünde el arkasını yere koyup ardından öperek alnına değdirip temenna etmesidir. El elden üstündür anlamındaki “dest-ber-bâlâ-yı dest”⁴⁷ üstün olan, gücüne güvenen biri karşısına ondan daha güçlüsünün çıkabileceğini ifade eden bir deyim olmakla birlikte beyte bakıldığında aynı zamanda yenilgi yahut pes etme durumunda yenilgiyi kabul eden tarafından söylenen bir söz gibi görünmektedir. Şair kendi gücünü abartılı bir şekilde dile getirebilmek için güreş terimlerini kullanarak kıran kırana bir güreş müsabakası tablosu eşliğinde yenilmez kahraman Rüstem’in kolunu bükerek sırtını yere getirip pes ettirdiğini belirtmektedir.

Rüstem-i Zâlûñ tutuşdum pençesin burdum idi

*Kodı el arkası didi dest ber-bâlâ-yı dest*⁴⁸ g. 24/4

Aşağıdaki beyit de “pençe burmak” ibaresiyle güreşe dair bir işaret taşımaktadır. Güzellikte güneşi geride bırakan bir güzelden söz eden beyitte o ay gibi güzelin güzelliğiyle güneşin pençesini bükmesine şaşılmayacağı, çünkü parmaklarının hilâle avucunun ise aya benzediği belirtilmekte ve söz konusu güzelin bu haliyle güneşin pençesini bükten, onu alt eden bir pehlivana benzetildiği anlaşılmaktadır.⁴⁹ Akşam olduktan sonra güneşin kaybolup ayın ortaya çıkması, ayın güneşin güçlü elini büküp galibiyeti ele geçirmesi gibi düşünülmüş ve bu durum güzelliği aya benzetilen sevgilinin güzellikte güneşi bile geçtiğini ifade etmek üzere kullanılmıştır. “Pençe-i mihr” ibaresi güneşin ışıklarından kinaye olmalıdır. Güneş, ışıklarının parmakları, yuvarlağının da avucu anımsatmasından dolayı pençeye benzetilir.⁵⁰ Diğer yandan beyitte avuç anlamına gelen “kef-i dest”in “aya”

haline getirilip rakibin alt edildiği anlaşılmaktadır: *Kolını çenber idüp pençesini burdı sabâ / Göñlümi almadı zülf-i perîşânundan* g. 387/5 **Necâtî**, *Seni tarbî basar dest-i ecel çün dest-i çenberden / Tutuban pençe-i şîri dilâ şîrâne burduñ tut* g. 18/2 **Bursalı Rahmî**. Bununla birlikte çenber altına alma başlı başına rakibi alt etmenin bir yolu gibi görünmektedir: *Olmasaydı pehlevân-ı âh-ı ‘âşıkdan zebûn / Çenber itdürmezdi püştin küşt-gîr-i çerh-i dîn* g. 3453/1 **Edirneli Nazmî**, **Mecma‘ü’n-nezâir**

⁴⁷ Söz konusu meselin bir beyitte pençe burmak ibaresiyle “el elden üstündür” şeklinde Türkçe olarak zikredildiği de dikkat çekmektedir: *El elden üstün olduğu meseldür ey kamer-tal’at / Hüsnünde pençeñile nicesi mihrüñ burulmuşdur* g. 90/4 **Peşteli Hisâlî**

⁴⁸ Rüstem-i Zâl ile (güreşe) tutuşup pençesini burduğumda, el arkasını (yere) koyup el elden üstündür dedi.

⁴⁹ **Azmî-zâde Hâletî**’ye ait şu beyit de Bâkî’nin söyleyişine paralel bir söyleyiş taşıması bakımından dikkat çekmektedir: *‘Arsa-i hüsn-i melâhatda burur pençesini / Her kaçan mihr ile ol âfet-i devrân tutuşur* g. 266/4

⁵⁰ Pençe aynı zamanda alın anlamına gelmekle birlikte yüz ve yanaktan kinayedir. (bkz. Ahmet Talat Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemal Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996,

benzetilmesiyle yine avuç anlamına gelen “aya” kelimesine ince bir gönderme yapıldığı görülmektedir.

Pençe-i mihri burarsa n'ola hüsniyle o mâh
Beñzer engüştü hilâle kefi destî aya⁵¹ g. 467/5

Bir diğer beyitte üzümün kızı (duhter-i rez) olarak nitelendirilen şarap güreş meydanına giren bir pehlivan gibi düşünülmüş ve kim onun ayağını çekebilirse gerçek pehlivan olduğu ifade edilmiştir.⁵² Şaraba yahut tasavvufî manada aşka karşı koymanın zorluğunun dile getirildiği düşünülebiyecek olan beyitte, meydan ve er kelimeleriyle “ayak çekmek” tabiri güreş sporuna ait terimler olarak dikkati çekmektedir. Meydan güreş meydanı, er ise pehlivan yerinde kullanılmıştır. Güreş meydanına yaygın olarak “er meydanı” denildiği de bu bağlamda hatırlanmalıdır. “Ayak çekmek” ise alttaki güreşçinin bir bacağını üstündeki güreşçinin bacakları arasından geriye doğru uzatarak ayağını o güreşçinin bir baldırı üzerinden kancalayıp yan kılıç atarak açık düşürmesi, yani yenilgi pozisyonuna getirmesi anlamına gelen bir güreş terimidir.⁵³ “Ayag” kelimesinin kadeh anlamı düşünüldüğünde bu tabir aynı zamanda şarap içmek anlamını da çağrıştırmak üzere özellikle kullanılmıştır. Bâkî’ye göre üzümün kızının sunduğu bir kadeh şarabı içip sarhoş olmayacak yahut diğer anlamıyla aşka düşer olup derbeder olmayacak bir pehlivan neredeyse yok gibidir.

Bâkıyâ duhter-i rez girdi yine meydâne
Ayagın kim çekebilirse er oğlu erdür⁵⁴ g. 189/5

s. 395.) Bu anlamıyla pençe-i mihrin burulması kıskançlık nedeniyle yüzün burulması halini de çağrıştırmaktadır.

⁵¹ O ay gibi güzel sevgili güneşin pençesini bükerse buna şaşılır mı? (Zira) parmakları hilâle, avucu aya benzemektedir.

⁵² Beyitte başlangıçta bir kızın güreş meydanına girmesi gibi şaşırtıcı bir ifadeyi kullanan şairin bu söylemi Dede Korkut hikâyelerinde yer alan kızların güreşmesi motifini hatıra getirmektedir. Hatta bunlardan bazılarının (Banu Çiçek ve Bamsı Beyrek örneğinde olduğu gibi) talibine varabilmesi için kendisini güreşte yenmesi şartını koştuğu bilinmektedir. (bkz. Özcan, **a.g.e.**, s. 317; Kahraman, **a.g.e.**, s. 119-121.)

⁵³ İhsan Harmandalı, **Güreş Terimleri Sözlüğü**, Ankara, TDK, 1974, s. 10. Açık düşürme yağlı ve karakucak güreşlerinde iki dirseğin ya da sırtın yere değdiği, göbeğinse havaya döndüğü durum. (Bu duruma gelen güreşçi yenik sayılır.) (**a.g.e.**, s. 9.) “Ayak çekmek” tabiriyle ilgili şu örneklerle de bakılabilir: *Ey surâhî yokdur ayaguñ çeker bir pehlevân / Gerçi kim devrân sefid itmiş başuñda perçemüñ* g. 250-27/2 **Hayâlî**; *Nazm meydânında yokdur Zâtî ayagum çeker / Hazret-i Câmî olur ancak ayakdaşum benüm* g. 892/5 **Zâtî**

⁵⁴ Ey Bâkî! Üzümün kızı yine meydana girdi. Ayağını kim çekebilirse gerçek pehlivandır.

“Ayak çekmek” tabirinin kullanıldığı bir başka beyitte de şair sâkîye hitap ederek “ayağımı kimse çekemez diye çokça atıp tutma, meydana çık da seninle güreş turalım” demektedir. Beyitte öncelikle el ve ayak kelimelerini bir arada kullanma gayreti içinde oyun yapmaya çalışan şair, her iki kelimenin farklı anlamlarına çağrışımlarda bulunmayı da ihmal etmemiştir. Beyitteki “elleşmek” kelimesi genel manada güreşe tutuşmak ve pehlivanların asıl güreşe başlamadan önce birbirlerini sınamaları anlamındadır.⁵⁵ “Laf urmak” yüksekten atmak, atıp tutmak, övünmek gibi anlamlara gelir.⁵⁶ Sâkî’nin ayağını çeker kimse bulunmayacağını iddia etmesi, ikram ettiği şarapla meclistikileri sarhoş edip kendinden geçirmesiyle ilgili olmalıdır.⁵⁷ Sunduğu şarabın sert olduğu anlaşılan sâkî, vereceği şarabın içiminin zor olduğunu, bir kadehle herkesi bir anda mest edip yere serebileceğini iddia etmektedir. Buna mukabil şair de ona kafa tutarcasına öyle kolay kolay sarhoş olmayacağını ima etmeye çalışarak meydana girip sâkî ile müsabakaya girmeyi teklif etmektedir. Bunu söylerken “ayak çekmek” ve “elleşmek” kavramlarını kullanarak öncelikle güreş tablosu çizmiş, ardından müstehcene kadar varabilecek anlamları da beraberinde çağrıştırarak sakiye laf atmıştır. Kısacası beyitte kim daha çok yahut daha sert şarap içtiği halde sarhoş olmaz iddiasından hareketle kendisini yenilmez bir pehlivan olarak gösteren bir sâkî ve ona kendi üstünlüğünü ispatlamaya çalışan şairin atışmaları dikkat çekmektedir.

Çekemez kimse ayagum diyü lâf urma iñen
*Sâkiyâ elleşelim gel berü meydâne biraz*⁵⁸ g. 205/2

8.4.Okçuluk

Tarih öncesi devirlerden beri savaş ve av âleti olarak kullanılan ok ve yay Eski Mezopotamya ve Anadolu’da güç sembolü olarak görülürdü.⁵⁹ İslâmî dönemlerde ise ok ve yay dinî bir nitelik eklenmiştir. Tâberî’nin bir rivayetine göre

⁵⁵ Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, c. 5, Ankara, TDK, 1972, s. 1722.

⁵⁶ Tarama Sözlüğü: XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanımlarıyla, c. 4, Ankara, TDK, 1969, s. 2785.

⁵⁷ Bir kadeh meyle göz açdurmaz yıkar bezm ehlini / Sâkî-i gül-çihrenüñ bulunmaz ayagın çeker g. 29/3 Âhî

⁵⁸ Ey Sâkî! Kimse ayağımı çekemez diyerek fazlaca atıp tutma. Bu yana gel, biraz meydana çık da seninle elleşelim.

⁵⁹ Nebi Bozkurt, “Ok”, DİA, c. 33, İstanbul 2007, s. 333.

ekinlerini yiyen kuşları öldürmesi için Allah Âdem peygambere Cebrail eliyle ok ve yay yollamıştır. Hz. Âdem bunların ne olduğunu sorunca Cebrail yayı göstererek “Bu Allah’ın kuvvetidir”, oku göstererek “Bu da Allah’ın şiddetidir” demiş ve ona nasıl atacağını göstermiştir. Bu inanca göre ok ve yay cennetten çıkmadır. “Attığın zaman (okunu) sen atmadın, Allah atmıştır”⁶⁰ âyeti de ok ve yayın kutsallığını teyid edici kanıtlardan biri olarak görülür.⁶¹

Osmanlılarda ok ve yay en önemli savaş aletlerindendi. Okçuluk aynı zamanda bir spor dalı olarak da rağbet görmüş ve gelişmiştir. Busbecq Türklerin ok atmada son derece usta olduklarını, 7-8 yaşlarında ok atmaya başladıklarını, 10-13 sene bu şekilde sürekli eğitim yaparak kollarının güç kazandığını söyler. Türklerin yayları kısa ve serttir. Bir Türk uzun çalışmalardan sonra en sert yayı kulağının ardına kadar gerebilir. Talimhanelerdeki usta ok atıcılar kalkanların üzerindeki ufak bir delikten daha küçük olan beyazlıkların etrafını isabetli vuruşlarla çevirirler. Beş altı ok bu beyaz noktanın etrafını çevirir.⁶²

Fatih Sultan Mehmed zamanından itibaren Okmeydanı okçulara talimhane olarak tahsis edilmiştir.⁶³ Talimhaneyi Kanunî Sultan Süleyman genişlettirmiş ve Yeniçerilerin atışlarını izlemek üzere burada kendisine bir yer ve çeşme yaptırmıştır. Padişahın senede bir defa buraya geldiği ve atış talimlerinde başarılı olanlara bahşiş verdiği kaydedilir.⁶⁴

Okçulukta yay çekmek güç ve kuvvet isteyen bir iştir. İki yayı birden çekmek iki kat fazla güç ister. Aşağıdaki beyitte yaya benzeyen kaşların gamını çeken güçsüz gönül, iki yayı birlikte çeken güçlü bir pehlivana benzetilmiştir.

Ebrûlaruñ gamını dil-i nâ-tevân çeker

*Şol pehlevâna döndi ki iki keman çeker*⁶⁵ g. 154/1

⁶⁰ Enfal, 8/17.

⁶¹ Ünsal Yücel, **Türk Okçuluğu**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998, s. 14.

⁶² Oqier Ghislain de Busbecq, **Türk Mektupları**, haz. Recep Kibar, İstanbul, Kırkambar Kitaplığı, 2002, s. 90.

⁶³ Filiz Gündüz, “Okmeydanı”, **DİA**, c. 33, İstanbul 2007, s. 339.

⁶⁴ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapukulu Ocakları**, c. 1, Ankara, TTK, 1988, s. 332.

⁶⁵ Kaşlarının gamını çeken güçsüz gönlün hâli, iki keman çeken pehlivana benzemiştir.

Yayın gerilerek çekilmesi güç ve kuvvet işi olduğu gibi okun hedefe sert bir şekilde isabet ettirilmesini sağlar. Şair kaşların kendisini fazlasıyla gererek çektiğinden dolayı göğsünün kirpik oklarından zarar çekeceğinden korkmaktadır. Kaşların yay, kirpiklerin oka benzetildiği beyitte âşığın sinesi hedef durumundadır.

Kaşuñ kemânı kendüyi haylî gerer çeker

*Korkum bu sîne tîr-i müjeñden zarar çeker*⁶⁶ g. 163/1

Yabana atmak hedef atışında karavana atmak⁶⁷ ve menzil atışında oku aşırı salkıya atmak anlamında bir okçuluk tabiridir.⁶⁸ Bununla birlikte okun hedefe atılıp salıverilmesini de ifade eder.⁶⁹ Bâkî padişah'tan yahut padişah olarak nitelendirdiği sevgiliden kendisini ok gibi yabana atmamasını ve ayrılık acısıyla boyunun yay gibi eğrilmesine izin vermemesini ister. Bâkî'nin beytinde okun yabana atılması, karavana atıştan ziyade okun hedefe doğru salıverilmesini ifade ediyor görünmektedir.

Ok gibi togruyam atma beni yâbâne şehâ

*Kâmetüm hecr ile ya eyleme ihsân eyle*⁷⁰ g. 475/4

8.4.1. Puta Atışı

Belli bir hedefe ok atışıdır. Puta atışları 250-400 gez (165-265 m.) kadar uzağa dikilmiş hedeflere yapıldı.⁷¹ Bâkî göğsünü sevgilinin karşısına tutarak okunu onun tarafına göndermesini ister. Kaşlar yay olduğuna göre bakış ve kirpikler oktur. “Karşu tutmak” ibaresi karşısına tutmak, hedef ve nişan tahtası hâline getirmek

⁶⁶ Kaşının kemanı kendisini çokça gerip çekmektedir. Göğsüm kirpiklerinin okundan zarar görür diye korkuyorum.

⁶⁷ **Emrî** nin keman kaşlı sevgiliden kirpik oklarını yabana, yani boşa atmamasını, sine şehri üzerine getirip her birisiyle can almasını istediği beytinde bu anlam gayet belirgindir: *Atma yabanlara oklaruñı ey kaş kemân / Sine şehrine getir her birisine cân al* g. 305/2

⁶⁸ Yücel, **a.g.e.**, s. 420. Salkıya atmak menzil atışında oku ana taşından fazlaca sağa veya sola atmak anlamındadır. (**a.g.e.**, s. 421.)

⁶⁹ Atıcının yayı kendi tarafına çekmesine karşılık okun karşı tarafa atılması yabana atmak olarak ifade edilirken bu durum doğru olmanın talihsizliği olarak nitelendirilir: *Çek sîneñe kemân gibi her egri ‘âşıkı / Ok gibi togru ‘âşıkıñı var yabana at* g. 16/3 **İshâk Çelebi**

⁷⁰ Ey padişah! Ok gibi doğruyum beni yabana atma. İhsan et, boyumu ayrılık (acısı) ile yay haline getirme.

⁷¹ Yücel, **a.g.e.**, s. 47.

anlamlarına geliyor olmalıdır. Âşığın göğsü sevgilinin ok atması için bir hedef tahtası olmuştur.

Karşu tutdum sîne-i sad-çâki senden cânibe
*Gönder ey kaşı kemânum târi benden cânibe*⁷² g. 440/1

8.4.2. Darb Vurma

Sert hedefleri delmek üzere yapılan atıştır. Zor bir iştir. Bu atışlarda “talimhâne yayı” denilen katı yaylar kullanılırdı.⁷³ Âh oku çeliği bile delip geçecek derecede katı bir ok olarak tarif edilmiştir. “Gök demür” muhtemelen su verilmiş, parlak renk alan demir, yani çelik anlamında olmalıdır.⁷⁴ Demirin gri rengine karşılık çelik gök rengine yakın bir renktedir. Bu nedenle felekler gök demirden yapılmış gibi hayal edilmiştir. Ok atışlarında kimi zaman hedef olarak çelik levhalar kullanıldığı bilinmektedir.⁷⁵ Burada buna işaret edilmiştir.

Sakın sakın ki ey kaşı yâ târ-i âhdan
*Ger gök demür olursa felekler deler geçer*⁷⁶ g. 62/3

8.4.3. Menzil Okçuluğu

Talimhanelerde uzun mesafelere yapılan atıcılıktır. Okçuluk geleneğine göre atılan ok rekor bir uzaklığa düştüğünde oraya menzil taşı dikilir ve üzerine okçunun başarısı kaydedilir.⁷⁷ Bâkî'nin aşağıdaki beytinde kullanılan kelimeler menzil atıcılığını hatırlatmaktadır. Şair sevgilinin yaralayıcı bakışlarını tasvir etmek üzere, kirpiklerini oka, bedenini ise bu okların saplandığı toprak menzile benzetir ve bakış oklarına kutsiyet atfederek onların yerinin can olduğunu, bedenden geçmeleri gerektiğini söyler. Sevgilinin oklarının bedenden kinaye olan toprak menzilde karar

⁷² Parçalanmış göğsümü senden tarafa hedef tuttum. Ey keman kaşım, oku benden tarafa gönder!

⁷³ Yücel, **a.g.e.**, s. 45.

⁷⁴ *Gök demürdür yüregi eylemez asla şefkat / Ne kadar eylese erbâb-ı hüner nâle vü zâr* k. 23/10
Râmî Abdurrahman Çelebi

⁷⁵ Hedef olarak ağaç kütükler, mermer levhalar, tunç ziller ve ayna denilen küçük levhalar kullanılırdı. (Yücel, **a.g.e.**, s. 44.)

⁷⁶ Ey keman kaşlı! Âhın okundan sakın, sakın ki felekler çelik olsa dahi deler geçer.

⁷⁷ Gündüz, **a.g.m.**, s. 340.

kıldığı (ârâm) ifadesi menzil atıcılığında okların toprağa saplanmasına işaret etmektedir. Bununla birlikte “menzil üzerinde durmak” şeklinde bir okçuluk tabiri bulunmaktadır. Bu tabir okçunun rekor kırmayı amaçladığı menzilde atışlar yapması anlamındadır.⁷⁸ Beyitteki “menzil-i hâkîde ârâm ihtiyâr itmek” ifadesi bu tabiri hatırlatması bakımından da dikkat çekicidir.

Neden bu menzil-i hakîde ârâm ihtiyâr itmek

*Senüñ cândur yirüñ ey tîr-i dilber sen bedenden geç*⁷⁹ g. 30/3

8.4.4. Okçulukta Kullanılan Araç Gereçler

8.4.4.1. Hedef (âmâc, nişân, siper)

Ok atıcılığında nişan almak için kullanılan nesneye hedef denir. Deriden yapılıp bir sıırğa takılanına puta, içi kum dolu sepet biçiminde olanına puta sepeti, elde taşınanına el putası denirdi. Uzun direk tepesine yerleştirilip at sırtından atılan madenî kaplara kabak, yere konup at üzerinden atılan hedeflere ise kıgaç adı verilirdi. Darb atışları için ayna denilen çelik levhalar kullanılırdı.⁸⁰ Bunun dışında cam, metal ve demirden yapılmış farklı nesnelerin hedef olarak kullanıldığı bilinmektedir.

Bâkî sevgilinin oklarının yarasının saadet izi, nişanı olduğunu söyleyerek, “O yay kaşlı sevgili keşke sinemi hedef alsaydı.” der. Onun oklarının yarasını göğüste taşımak âşık için iftihar vesilesidir. Kayın kelimesinden geldiği söylenen “hadeng” ok anlamında olmakla birlikte özelde kayın ağacından yapılan ok demektir.⁸¹

Zahm-ı hadeng-i yâr sa‘âdet nişânıdır

*Sînem ideydi ol kaşı ya kâşkî hedef*⁸² g. 228/4

⁷⁸ Yücel, **a.g.e.**, s. 410.

⁷⁹ Bu toprak menzilde karar kılmayı seçmek nedendir? Ey sevgilinin oku, senin yerin candır, sen bedenden geç!

⁸⁰ Yücel, **a.g.e.**, s. 401.

⁸¹ Türkler 15. yüzyılda ve daha önce kayın ağacından yapılmış oklar kullanırlardı. (Yücel, **a.g.e.**, s. 275.)

⁸² Sevgilinin okunun yarası saadet nişanıdır. O yay kaşlı keşke sinemi hedef yapsaydı.

Sevgiliden gelen bela ve musibetlere katlanmak âşık için bir zevktir. Şair sevgiliden göğsüne bela oklarını göndermesini isterken müptelalarının bu belalara siper olacaklarını söyler. “Siper” burada hedef anlamında kullanılmış olmalıdır.

Gönder efendi sîneme tîr-i belâlaruñ
*Olsun siper belâlaruña mübtelâlaruñ*⁸³ g. 262/1

“Âmâc” hedef anlamındadır. Yukarıdakine benzer bir ifadeyle şair, sevgilinin kılıcının açtığı yaradan bedeninin incinmediğini ve canının onun oklarının hedefi olmaktan haz duyduğunu söyler. Âşık sevgiliden gelen her türlü belaya razıdır.

Zahm-ı tîgından o mâhuñ sanma ten âzürdedür
*Hazz ider cân tîr-i müjgânına âmâc olmadan*⁸⁴ g. 394/3

Sevgilinin gamzesinin Bâkî’nin gönlünü hedef alarak önüne bütün kirpik oklarını yayması istenmektedir. “Nişân” hedef anlamındadır. “Yay” fiili aynı zamanda ok yayı anlamını da çağrıştırması bakımından özenle seçilmiştir. Okçuların bir hedefe onlarca ok atarak talim yapmaları ve maharetlerini sergilemeleri gibi kirpik oklarının da gönül hedefi üzerine sıra sıra dizilmesi, yayılması istenmektedir.

Nişân itsün dil-i Bâkîyi gamzeñ
*Öñine hep müjeñ oklarını yay*⁸⁵ g. 516/5

8.4.4.2. Puta (pûte)

Deriden yapılmış içi pamuk çekirdeği ve talaş dolu, armut biçimindeki ok hedefidir. Bir direğe yerleştirilir, vuruşlarda ses vermesi için etrafına küçük çanlar asılırdı.⁸⁶

⁸³ Efendi, sineme bela oklarını gönder; müptelaların belalarına hedef olsun.

⁸⁴ O ay yüzünün kılıcının yarasından beden incinmiştir zannetme. Can onun kirpik oklarına hedef olmaktan haz almaktadır.

⁸⁵ Gamzen Bâkî’nin gönlünü hedef alsın; önüne bütün kirpik oklarını yay.

⁸⁶ Yücel, **a.g.e.**, s. 419.

Bâkî zavallı ve düşkün gönlü gam zihgirinden kurtulsa aşkın potasında yanmaya razı olacağını dile getirir. “Fıkende” Farsça “efkende” kelimesinin hafifletilmişidir. “Dil-i fıkende” zavallı, düşkün, yıkılmış, atılmış gönül gibi manalara gelir. Beyitte gönül arka planda oka benzetilmiştir. “Şast” ok atarken baş parmağa takılan yüzük, diğer adıyla zihgirdir. Gam insanı duygusal anlamda zaptetmesi bakımından gönül gam zihgirinin elinden kurtulmayı ve atılmayı bekleyen bir ok gibidir. “Pûte” atış yapılan hedeftir; aynı zamanda içinde altın veya çeşitli madenlerin eritildiği kabın adıdır. “Yanmak” kelimesi bilinen anlamı dışında dönmek manasına gelir.⁸⁷ Yani kelimelerin ikili anlamları göz önünde bulundurulacak olursa şair, gam zihgirinden bir kurtulsa⁸⁸ hem gönlünün aşkın potasında yanmasına hem de gönül okunun hedeften dönmesine razıdır. Bilindiği üzere okların temrenleri madenden yapılyordu. Kullanıldıkça bunların uçları zamanla aşındığından tekrar şekil verilebilmesi için potada eritildiği malumdur. Beyitte pûte kelimesinin bir anlamıyla buna çağrışım yapılmaktadır. Pûtenin hedef anlamıyla yanmak fiili birlikte düşünüldüğünde ise hedefe ulaşamayan, saplanamayan yahut dönen bir oktan söz edildiği anlaşılmış olacaktır. Görüldüğü üzere Bâkî, kelimeleri farklı anlamlarına çağrışım yapacak şekilde ustalıkla bir araya getirip çok katmanlı bir anlam örgüsü oluşturarak beytine zenginlik katmıştır.

Olurdu pûte-i ‘aşkuñda yanmaga râzî

⁸⁷ **Divanü Lugati’t-Türk Tercümesi**, c. 3, çev. Besim Atalay, Ankara, TDK, 1939 - 1941, s. 14. Bâkî’nin kelimelerin ardına birden fazla anlam sıkıştırma özelliği ve çağrışımları yoğun biçimde kullanmayı sevmesi bakımından “pûte” kelimesinin hedef anlamına gelmesiyle taşların yerine oturabilmesi için yanmak kelimesinin de ok atma tablosu içinde bir anlama sahip olması gerekmektedir. Dönmek anlamı, şu an için ihtiyacı karşılar niteliktedir. Kelimenin ulaşamadığımız, ancak bu çerçeveye oturan daha uygun bir anlamının mevcut olması da mümkündür. Burada ek olarak kelimelerin etimolojisi üzerinde düşünmeye dikkat çekeceği düşüncesiyle yanılmak manasında “yazmak” kelimesinin oku hedefe isabet ettirememek (bkz. Fatih Köksal, “‘Divan Şiirinde Okçuluk Terimleri’ne Ekler”, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, 10, Aralık 2001, s. 250.) anlamına geldiğini de hatırlatmakta fayda vardır: *Kirpügi yazmaz idi gönül bûtesini hiç / Kış olalı kaşı gönüli yaza başladı* g. 790/4 **Kadı Burhaneddin**; *Didüm çeşm ü müjeñ yazmaz diler dil / Didî Türk okı her yirde atar uz* g. 198/7 **Karamanlı Aynî**

⁸⁸ Burada gam zihgirinden kurtulmak isteme imajı, uzak bir çağrışım taşımakla birlikte zihgirle boğdurma olayını anımsatmaktadır. Tavernier’in naklettiklerine bakılırsa padişahın öldürülmesini buyurduğu paşalar, bu işle görevlendirilen kapıcı ve kapıcıbaşlar tarafından kuşakla, bazen zihgirle boğuldu: “Eğer kendi kuşaklarını kullanmak istemezlerse, bir mendil alır ve genellikle sağ başparmaklarına taktıkları, yay germeye yarayan yüzüğü kurbanın boynuna doladıkları mendille gırtlığın arasına sokarak ümüğünü kırarlar.” (Tavernier, **a.g.e.**, s. 109-110.) Beyitte gamın âdetâ insanın nefes almasını engelleyen ve ölüme kadar götüren bu çeşit bir zihgir gibi hayal edildiğini düşünmek mümkündür. Bu gerçek göz önünde bulundurularak yaklaşıldığında şair, “Gam zihgirinin elinden kurtulayım, senin aşkının potasında yanmaya ve bu şekilde ömür boyu sürünmeye razıyım.” der gibidir. Zihgirle boğdurma olayı Tavernier’in anlattığı gibi yaygın bir uygulama ise Bâkî’nin bunu bilinçli olarak kullandığı ve bu anlam boyutuna da gönderme yaptığı şüphesizdir.

*Bulaydı şast-ı gamuñdan dil-i fikende halâs*⁸⁹ g. 220/2

8.4.4.3. Kullâb

Ucu eğri nesne, çengel vb. manalara gelen “kullâb” net olarak anlaşılammakla birlikte, yasılıyken kolları tersine doğru kıvrık olan yayı gerip bükerek kirişe takılacak hale getiren, yani kurmaya yarayan bir âlet olmalıdır.⁹⁰ Bâkî sevgilinin saçını kullâba benzeterek onun yüzünden boyunun bir yay gibi eğrildiğini söyler. Saçın derdi yüzünden boyun bükülmesi yayın kullâba vurularak kirişe takılmasına benzetilmiştir.

Kaddüm bükilüp derdün ile döndi kemâne
*Kullâb-ı ser-i zülf-i perîşânuñ elinden*⁹¹ g. 359/2

Aşağıdaki beyitte saç, ucunun kıvrıklığı sebebiyle yine kullâba benzetilmiştir. Saçın dik başlı ve âsîleri kendisine çekmesi sert bir yayın kullâba vurulması gibi düşünülmüştür.

Ser-i zülfiyle çeker kendüye ser-keşleri yâr
*Ne kadar saht kemân olsa urur kullâba*⁹² g. 436/3

8.4.4.4. Ok (hadeng, nâvek, tîr)

⁸⁹ Zavallı, düşkün gönül gamının zihgirinden kurtulsaydı, aşkının potasında yanmaya / aşkının potasından dönmeye razı olurdu.

⁹⁰ Kemânger kelimesiyle birlikte geçtiğine bakılırsa kullâb yay yapım ve kurulum aşamasında kullanılan bir âlet gibi görünmektedir: *Şâne zülfin cem' idüp ebrûsın izhâr eyledi / San kemângerdür çıkardı yayını kullâbdan* g. 3507/7 **Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir**. Bir beyitten yayın kullabdan çıkarılarak gezlendiği, yani kirişe takıldığı anlaşılmaktadır: *İki başdan gözlerem saçdan çü faş ola kaşuñ / İki başdan gezlenür çıksa kemân kemân kullâbdan* g. 3511/6 **Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir**. Bir başka beyitten ise yayın kullâbla çekilip çevrildiği, muhtemelen şekil verilip bükülmek için zorlandığı sonucuna ulaşılmaktadır: *Hasret-i kullâb-ı zülf-i yâdur zahmet viren / Yohsa kim Mansûr-ı 'ışkı sanmañuz dâr incidür* g. 28/3 **Figânî; Olsun ko sabâ da ham-ı zülfüne giriftâr / Çeksin biraz işkence-i kullâb cefâsın g. 92/2 **Nef'î**. Medhî'nin beytinde yeterli esneklik sağlanamadığından olmalı kullâba vurulup kırılan bir yaydan söz edilir: *Kemân-ı 'aşkı ben kullâb urup çekdüm şikest idüm / Benümle Rüstem-i Zâle ne nisbet zûr-ı bâzûda* g. 465/4 **Medhî**. Şu beyitte ise altın kullabdan söz edilmektedir: *Meclisüñde çekmege çarhuñ kemân-ı sahtını / Destine kullâb-ı zer almış hilâl-i âsmân* k. 1/16 **Ümîdî**.**

Okçuluk terimleri arasında “kullablamak” şeklinde bir tabir geçmektedir. Kullablamak idman için yayı bir süre çekip bırakmak anlamındadır. (Yücel, **a.g.e.**, s. 408.)

⁹¹ Boyum dağınık saçlarının ucundaki kullâb yüzünden senin derdinle bükülüp yaya döndü.

⁹² Sevgili saçının ucuyla âsîleri kendine çeker. Ne kadar sert yay olursa olsun kullâba vurur.

Türk yayları kısa olduğu gibi okları da kısa, ince ve hafifti. Uzağa gitmesinde havada uzun süre kalmasını sağlayan hafifliği, sürtünmeyi en aza indiren incelik ve kısalığı rol oynamıştır. 15. yüzyıl ve öncesinde kayın ağacından yapılmış oklar kullanılırken 15. yüzyıl ortasında kamış ok kullanılmaya başlanmıştır. 16. yüzyıl başında her ikisi birlikte kullanılmış fakat ağaç ok yapımında kayın yerine çam ağacı tercih edilmiştir.⁹³ Bertrandon de la Broquiere yukarıdaki ifadelerle örtüşür şekilde Türklerin oklarının kısa saplı ve dört yüzölçümlü olduğunu belirttikten sonra şunları kaydeder:

“Bunlar, zırhsız bir insanın omuzlarına ya da kollarına isabet ettiği zaman çok tehlikeli olabilen silahlardı; bunlarla bir insanın kolayca vurulabileceğine inanıyorum; başında miğfer olan birine vursa onu sersemletebilir. Bu savaşçıların çoğu küçük tahta kalkanlar taşımaktaydı; bunlarla at üzerindeyken kendilerini oklara karşı koruyabiliyorlardı.”⁹⁴

Âşık, âh okunun darbeleriyle yedi kubbeli gökyüzünü delik deşik ederek kevgir hâline döndürmüştür. “Kefgîr” alt kısmı delikli, süzgeç vazifesi gören yuvarlak kaptır.⁹⁵ Gökyüzü yuvarlaklığı ve yıldızlardan dolayı üzerinde delikler açılmış gibi görünmesi bakımından kevgire benzetilmiş olmalıdır. Âh okunun darbeleri o derece güçlüdür ki yedi kat göğü dahi delmiştir. “Zahm” burada darbe, vuruş anlamındadır. Beyitte okçunun art arda yaptığı güçlü atışlarla hedefi delmesi şeklinde gerçekleştirilen darb vurmaya (bkz.) gönderme yapılmıştır. Gökyüzünün yedi kat olarak zikredilmesi, hedefin sertlik derecesini ve okçunun gücünü göstermeye yöneliktir. Başarılı ve kol kuvveti yerinde bir pehlivanın oldukça zor bir iş olan darb vuruşlarında maharet göstermesi gibi âşık da âh oklarıyla göğü delip geçerek aşktaki üstünlüğünü ispat etmiştir.

Zahm-ı hadeng-i âh ile deldüm şu deñlü kim

*Kef-gîre döndi günbed-i heft-âsumânı gör*⁹⁶ g. 77/6

⁹³ Yücel, **a.g.e.**, s. 275.

⁹⁴ **Bertrandon de la Broquiere’in Denizaşırı Seyahati**, ed. Ch. Shefer, çev. İlhan Arda, İstanbul, Eren, 2000, s. 267-268.

⁹⁵ *Şöyle delmiş idi ok başları kim / Sanki kefgîr idi her kâse-i ser k. 23/III-3 Mesîhî*

⁹⁶ Âh okunun darbesiyle öylesine deldim ki, yedi kubbeli gökyüzü kevgire döndü, bak!

Başarılı bir atış yapılabilmesi için ok ve yayın boyu ve kalitesiyle birlikte okçunun mahareti önemlidir. Âh oklarının gökyüzüne hızlı ve dik çıkışlarını gören ok, öylesine utanır ki yerlere geçer. Okun yere geçmesi, uzak mesafeye atışlar yapılan menzil okçuluğunda okların toprağa isabet ettirilmesini hatırlatmaktadır. Bu durum göğsü hızla, şimşek gibi yükselen âh karşısında -böyle başarılı bir atış yapamadığı için- okun utancından yere geçmesi şeklinde yorumlanmıştır.

Hadeng-i âhumuñ eflâke seyr ider güzerin

*Hicâbı şöyle çeker yirlere geçer nâvek*⁹⁷ g. 265/2

Ok olarak nitelendirilen bakış ve kirpik, sevgilinin bir parçası olduğundan âşğın bedenine saplanmaları durumunda orada kalmaları istenir. Bu durum, aslında hışımla dolu ve yaralayıcı olduğu halde, sevgiliden gelen bakış ve ilginin son bulmaması için bir temenni niteliğindedir. Bu nedenle Bâkî, göğsüne saplanan okun parçalarını bütünüyle almaması ve bir parça bırakması için sevgiliye yalvarır. Beytin birinci mısraında geçen “pâre” okun ucundaki temren anlamında olmalıdır.⁹⁸ İkinci mısradaki “bir pâre” ise bir tane temren anlamıyla birlikte bir süre, birazcık şeklinde zarf anlamı verecek biçimde kullanılmıştır. Ok, âşğın sineline atıldığında temren yaraya saplanıp kalır. Dolayısıyla şair sevgiliye, attığı okların temrenlerinin hepsini almamasını, bari bir tanesini bırakmasını yahut bir parçacık, hiç değilse bir süre bırakmasını söyler.

Zahm-ı sînemden okuñ pârelerin hep alma

*Tursun Allâhu severseñ hele bir pâre meded*⁹⁹ g. 40/2

8.4.4.4.1. Çarh Oku

⁹⁷ Ok, âhının okunun gökyüzüne çıkışını seyr ederek öylesine utanır ki yerlere geçer.

⁹⁸ “Pâre” ve “ok” kavramları birlikte sıkça kullanılır. Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla okun ucuna eklenmiş bir parça durumunda olan peykân yahut temren, şiirlerde doğrudan “pâre” ismini almış yahut onu çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır: *Bir şikâr-ı zahm-hâruñdur ki ten ey kaşı yâ / Gösterür barmağ ile her kanlu peykân pâresi* g. 1448/2 **Gelibolulu Âlî**; *Her biri sînede cân pâresidür ey kaşı yâ / Oklaruñdan dökülen demrene peykân diyemem* g. 337/4 **Gelibolulu Âlî**, (**Vârîdatü'l-enîka**); *Eksik olmaz her dem üstünden cigerler pâresi / Bir nihâl-i verde dönmişdür hemân tîrûñ senüñ* g. 416/2 **Azmî-zâde Halefî**; *Tîr-i müjgânüñ fetil-âsâ ko zahm-ı sînede / Dursun ey âfet meded bir pâre Allah 'aşkına* g. 179/2 **Şeyhülislâm Esad**. Nef'î de Bâkî gibi “ok pâreleri” ibaresini kullanmıştır: *Götürür tenden okuñ pârelerin eşk-i revân / Has u hâşâki komaz hâkde seylâb olıcak* g. 62/4 **Nef'î**

⁹⁹ Göğsümdeki yaramdan ok temrenlerinin hepsini alma. Medet, Allah'ı seversen hele bir parçası dursun.

Sert ağaçtan yapılan, kısa boylu, demir temrenli, ayak yayı ile atılan harb okudur.¹⁰⁰ Bulut çarh oklarını gül bahçesine atmış ve diken altın göbekli bir kırmızı siper tutmuştur. Bulutun çarh oklarını atması yağmur damlalarından, dikenin altın göbekli kırmızı siper tutması ise gülden kinaye olmalıdır. Gül yapraklarıyla birlikte la'l renkli bir kalkana, ortasındaki sarı çiçek tozları bu kalkanın altın göbeğine benzetilmiştir.

Çarh oklarını atdı yine gülşene sehâb

*Altun göbeklü bir siper-i la'l tutdı hâr*¹⁰¹ k. 17/6

8.4.4.2. Ok Tüyü

Okun havada düzgün uçmasına ve hep ayağı üzerine düşmesine yarayan üç parçalı tüy takılır. Buna “yelek” veya “sakal” adı verilir.¹⁰² Bâkî Müftîzâde Mehmed Çelebi için yazdığı kasidesinde onun kudretinin kabzasına Rüstem'in kemanının yay olduğunu, görüş ve fikilerinin okuna Cebrail'in kanadının tüy olduğunu belirtir. “Şeh-per” ile melek Cebrail'in kanadı, “per” ile okun ucuna takılan tüy kastedilmiştir. “Re'y” kadının verdiği hükümdür. Şam kadısı Müftîzâde'nin oka (nâvek) benzetilen hükümleri vahiy meleği olan Cebrail'in kanadından tüy takınmıştır. Ok nasıl takılan tüyle doğru ve isabetli uçuyorsa, onun verdiği hükümler de vahiyle beslenerek hedefe tam isabet ettirilmiş bir ok gibi doğru ve yerindedir. Beyitte kabza, kavs, kemân, nâvek, per gibi kelimelerin tamamı okçulukla ilgilidir. Kabza yayın sol elle kavranan orta kısmına denir.¹⁰³

Kabza-i kudretine kavs kemân-ı Rüstem

*Nâvek-i re'yine per şeh-per-i Cibrîl-i emîn*¹⁰⁴ k. 26/17

¹⁰⁰ Yücel, **a.g.e.**, s. 396. *Atılır çarh okı gibi tîr-i âhum göklere / İy hilâl-ebîrû sakın kim atdıgum düşmez yire g. 449/1 Necâtî; Şihâb çarh okın atar kemîne bir bendeñ / Simâk-ı râmih önünde gulâm-ı nîze-güzâr k. 30/52 Ca'fer Çelebi*

¹⁰¹ Bulut yine çarh oklarını gül bahçesine attı; diken altın göbekli bir kırmızı siper tuttu.

¹⁰² Yelek genellikle kuğunun kanat tüyünden yapıyordu. Âlâsı kuğunun vücûdu küçük, boynu kısa olan sultânî olan cinsinden alınan tüylerden olurdu. Bilhassa bu kuğunun kanat uçlarındaki çelenk denilen tüyler makbuldü. (Yücel, **a.g.e.**, s. 286.)

¹⁰³ Yücel, **a.g.e.**, s. 404.

¹⁰⁴ Kudretinin kabzasına Rüstem'in kemanı yay, görüş ve hükümlerinin okuna Cebrail'in kanadı tüydür.

Aşağıdaki beyitte okun eller kanadıyla uçuşması da yine oka takılan tüy ile ilgilidir. Beyte göre ok eğer başkalarının kanadıyla uçuşsaydı sevgilinin gamzesinin okuna benzemeye çalışırdı. Sevgilinin gamzesinin okları ile kastedilen kirpiklerdir.

Fi'l-cümle öykünürdi senüñ gamzeñ okına
İller kanadı ile uçar olmayaydı tîr¹⁰⁵ g. 91/3

8.4.4.3. Peykân

Peykân, okun ucundaki sivri demir, temrendir. Peykan delip geçici bir sivrilikte olduğundan insan vücuduna isabet ettiğinde derin yaralar açabilir. Yaranın açılması güller bitmesine benzetilmiştir. Peykan parlak ve sivri görünümü nedeniyle yağmur damlası gibi düşünülmüştür. Yağmur damlasının bitkileri yeşertmesi gibi, peykan da vücutta güller bitirmiştir. Çelikten yapılan peykana imal edilirken su verilmesi de beytin çağrışımları arasında yerini almaktadır.

Peykânüñ açdı zahmumu cism-i harâbda
Güller bitürdi katre-i bârân türâbda¹⁰⁶ g. 429/1

Gerek sevgilinin ilgisinin eseri olması, gerekse çeliğine su verilmiş bulunmasından dolayı vücuda bir anlamda hayat verdiği düşünülen temrenin (peykân) âşığın sinesinde kalması ve çıkarılmaması istenir. Bâkî'nin beytinde okun temrenin üzerinde desteksiz duruşu, onun sinede kalması için titremesi olarak hayal edilmiştir. Bir şey üzerine titremek; o konuda hassasiyet ve özen göstermek manasındadır.

Peykân-ı döst kala diyü zahm-ı sînede
Görseñ nihâl-i tîri nice ditrer üstine¹⁰⁷ g. 428/2

¹⁰⁵ Ok ellerin kanadıyla uçuyor olmasaydı, nihayetinde senin gamzenin okuna benzemeye çalışırdı.

¹⁰⁶ Temrenin harap olmuş bedenimde yara açtı. Yağmur damlaları toprakta güller bitirdi.

¹⁰⁷ Dostun peykânı göğsümdeki yaranın üzerinde kalsın diye ok fidanının nasıl üzerine titrediğini bir görsen!

8.4.4.5. Şast

“Şast”, diğer adıyla zihgir, sağ el baş parmağına takılan atış yüzüğüdür. Bu yüzük yayın kirişine takılarak, kirişin kolay çekilmesi ve parmak dibini yaralamaması sağlanırdı. Parmak üzerine binen uzunca yerine damak veya kaş, iç tarafına yapıştırılan deri parçasına kulak, kiriş takılan iç kenarına ise eşik denirdi. Bazı okçular uğur sayıp hiç çıkarmazlardı.¹⁰⁸

Bâkî yay kaşlı sevgilinin kirpiğinin darbesiyle yahut ok gibi kirpiğin vücudunda açtığı yaradan dolayı ölürse kemiğini alıp yay ve zihgir yapmalarını ister. Bu ifadeyle zihgir ve yay yapımında kemik kullanılmasına işaret edilmektedir. Zihgir yapımında tahta, metal, kemik, fildişi ve boynuz gibi maddelerin kullanıldığı bilinmektedir. Beyitteki ifadenin bir başka inceliği, yay ile zihgir yapsınlar demek olan “kavs ile zihgîr ideler” ibaresinin aynı zamanda büküp eğerek zihgir yapsınlar anlamına da gelebilmesindedir. Bâkî, böylece her zamanki ustalık ve kıvrak zekasıyla yüzüğün yuvarlak yapısına da ince bir gönderme yapmayı ihmal etmemiştir.

Zahm-ı tîr-i müjeñ ile ger ölem ey kaşı ya
*Üstühânım alalar kavs ile zih-gîr ideler*¹⁰⁹ g. 177/3

8.4.4.6. Yay (kavs, kemân)

Türk yayları kısa boylu, refleks yaylardır. Kirişi takılı değilken kolları tersine kıvrıktır. Bu yüzden kurulması ayrı hüner ister.¹¹⁰ Sevgilinin kaşlarının gamıyla boyu yay gibi eğildiği halde Bâkî, onun cefa ve eziyetinin elinden çekilmemiş, yani kurtulamamıştır. Beyitte “çekilmek” kelimesiyle yayların kurulum aşamasında çekilip çevrilmesine ve atış esnasında yayın çekilmesine işaret edilmektedir.

Ebrûlaruñ gamıyla kemân oldı kâmeti

¹⁰⁸ Yücel, **a.g.e.**, s. 430.

¹⁰⁹ Ey yay kaşlı (sevgili)! Eğer kirpiğinin okunun darbesiyle / yarasıyla ölürsem kemiğimi alıp yay ile zihgir yapsınlar.

¹¹⁰ Yücel, **a.g.e.**, s. 242.

*Bakî cefâ vü cevriñ elinden çekilmedi*¹¹¹ g. 486/5

“Çekmek çevirmek” ibaresinin geçtiği aşağıdaki beyitte de yine kurulması hüner isteyen yayın yasılıyken dışa kıvrık uçlarının kirişe takılmak için çekilip çevrilmesine işaret edilmektedir.¹¹² “Çekmek çevirmek” aynı zamanda haddini bildirmek, zor kullanmak, tartaklamak gibi anlamlara gelir. Gam, insanın gönlünü hedef alması ve birdenbire gelip gönüle yerleşmesi bakımından oka benzetilmiş olmalıdır. İnsanlar Bâkî’yi, gam okunun izi, nişanesi olduğu için, neden bizi rahat bırakmıyorsun diye sorguya çekmiş, azarlamış ve itip kakmışlardır. Yani gam ve ıstırabın sembolü olan âşık, dertli hâli ve bükülmüş beliyle hâl ve görünüm itibarıyla da gam ile özdeşleştirildiğinden olmalı, gamın âdeta sebebi olarak görülmüş ve yay gibi çekilip çevrilmiş, hırpalanmıştır. Beyitte geçen “Allâh” kelimesiyle şair, bir anlamda insanların hışmından kurtulmak için can havliyle Allah’tan medet istemeyi çağrıştırmaktadır.

Tîr-i gamuñ nişânesidür diyü Bâkîyi

*Allâh ki halk çekdi çevürdi kemân gibi*¹¹³ g. 526/5

Yay yapımında kullanılan ana maddeler ağaç, kemik, sinir ve tutkaldır. Aşağıdaki beyitte yay yapımında kemik kullanılmasına gönderme yapılmıştır. Şair eğer sevgilinin kirpiğinin okunun darbesiyle yahut kirpik okunun açtığı yarayla ölürse, kemiğinden yay ve zihgir, yani ok yüzüğü yapılmasını ister. “Kavs” yay anlamında kullanılmıştır. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Şast)

Zahm-ı tîr-i müjeñ ile ger ölem ey kaşı ya

*Üstühânum alalar kavs ile zih-gîr ideler*¹¹⁴ g. 177/3

8.4.4.6.1. Çarh

¹¹¹ Kaşlarının gamıyla boyu yay hâline geldi(ği halde) Bâkî cefa ve eziyetlerinin elinden çekilmedi.

¹¹² Yay ve “çekmek çevirmek” ibaresi birlikte sıkça kullanılır: *Rûz u şeb Yahyâ kuluña cevri ider devri felek / Nice kez çekdi çevürdi anı mânend-i kemân* k. 2/39 **Taşlıcah Yahyâ**; *Ceng içre arka virdi meger düşmana kemân / Anı çeküp çevürdüğü oldur o şehriyâr* k. 14/34 **Hayretî**

¹¹³ Allah... Gam okunun nişânesidir diye insanlar Bâkî’yi yay gibi çekti çevirdi.

¹¹⁴ Ey yay kaşlı (sevgili)! Eğer kirpiğinin okunun darbesiyle / yarasıyla ölürsem kemiğimi alıp yay ile zihgir yapsınlar.

Ayak yardımıyla kurulan, kolları çelikten yapılmış bir çeşit harb yayıdır. Gövdesi tüfek biçiminde olmakla birlikte kirişi çekilerek tetik çengeline takılır, ok kundak üzerinde bulunan oluğa (mecrâ) yerleştirilir. Tetik çekilince kiriş kurtulup oku atar.¹¹⁵ Aşağıdaki beyitte feleğe serzenişte bulunan şair, onun cefa oklarının canına geçtiğini söylerken çarhın yay anlamına çağrışım yapmış görünmektedir. Feleğin insanların başına gelen kötülüklerin sebebi olarak görülmesi, onun cefa okları atan birisine benzetilmesine sebep olmuştur. Ok atma hayalinden hareketle feleğin yay olarak düşünüldüğünü söylemek mümkündür.

Ey çarh gerçi cânuma geçdi cefâñ okı
*Ammâ hadeng-i âhuma sen de nişânesin*¹¹⁶ g. 382/6

8.5.Oyunlar

8.5.1. Ay ile Seğirtme

Gökyüzünde aya bakılarak yüründüğünde ayın sanki ilerliyormuş gibi görünmesi, çocukların ay ile seğirtme şeklinde bir oyun geliştirmesine neden olmuştur. Aşağıdaki beyitte bu oyuna gönderme yapılarak gönüllerin ay yüzlü sevgilinin peşinden gitmesi, çocukların gökyüzünde ayın peşinden koşarak gitmesine benzetilmiştir:

Diller revâne oldılar ol meh-likâyile
*Etfâl-i şehri sanki seğırdürler ay ile*¹¹⁷ g. 465/1

8.5.2. Kandil Taşlama

Eskiden bazı şenliklerden sonra kandilleri taşıyarak kırma şeklinde bir eğlence söz konusuydu. 17. yüzyıl seyyahlarından Thévenot Ramazan'ın başlamasıyla birlikte yapılan merasim ve şenliklerin sonunda insanların bir süre kandilleri taş ve sopalarla kırarak eğlendiklerini şöyle anlatır:

¹¹⁵ Yücel, a.g.e., s. 396.

¹¹⁶ Ey çarh! Gerçi cefanın oku canıma geçti ama âhımın okuna sen de hedefsin.

¹¹⁷ Şehrin çocuklarının ay ile seğırtmesi gibi gönüller o ay yüzünün yoluna koyuldular.

“Gece olur olmaz sokaklarda, özellikle de şenlik alayının geçtiği pazar sokağında lambalar yakılır: Burası çok uzun, geniş ve dümdüz bir sokaktır, sağına soluna sayısız ip gerilmiş, üzerlerindeki demir halkalara da birçok kandil asılmıştır; ayrıca içleri kandil dolu sepetler de asılıdır; her on adımda bir bu halkalardan bulunur ve hepsinde en az otuzar kandil vardır; bunların hepsi bir hizada art arda sıralandığı için güzel bir görüntü oluşturur ve çok ışık verirler. Bunun dışında da içleri kandille doldurulmuş birçok büyük şekil göze çarpar; minarelerin hepsi de kandillerle süslenmiştir. (...) Gece başlarken, dervişler, çavuşlar ve geçit alayına katılan herkes o akşam Ramazan’ın başlayıp başlamadığını kendilerine bildiren kadileşkere giderler. Ayın görüldüğüne ve dolayısıyla Ramazan’ın o akşam başladığına bu şekilde emin olduktan sonra, bayramlarını kutlamaya şöyle başlarlar; gece saat bir veya ikide, topuzlarla silahlanmış bir miktar yayan derviş ellerinde meşaleler ve yanlarında fenerler taşıyan bir kalabalıkla dans ederek, şarkılar söyleyerek, bağırarak, haykırarak yürürler. (...) Onun ardından develere binmiş, büyük bir gürültü çıkararak davul, kudüm ve her türlü müzik aleti çalan birçok kişi gelir; sonra da panayır kıyafetleri giymiş bazı insanlar gelir. (...) En arkadan da Ramazan’ın gelişini kutlayan neşeli ilahiler okuyarak bir derviş kalabalığı gelir. Şenlik alayı bir araya gelmiş bir sürü keratadan oluşur, ama yine de oldukça eğlencelidir. Herkes geçip gittikten sonra bir süre de kandilleri taş ve sopa atarak kırmakla eğlenirler.”¹¹⁸

Feleğin ve zamanın cevriyle bir anda her şeyin alt üst olacağını ifade eden aşağıdaki beyitte sapanla taş atarak kandil kırmaya işaret edilmiştir. “Rûzgâr”, beyitte bilinen anlamının yanı sıra felek veya zaman anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. “Seng-i felâhan” sapan taşı demektir. Rûzgârın eli sapanla taş atarsa aydınlık güneş kandili kırılır ve söner gider. Burada basit anlamda rûzgârın esmesiyle kandilin sönmesine işaret edilerek felek ve talih yar olmazsa en parlak durumların bile sönmeye yüz tutacağı ifade edilmeye çalışılmaktadır.

Seng-i felâhan ursa eger dest-i rûzgâr

*Kandîl-i âfitâb-ı münevver şikest olur*¹¹⁹ g. 98/5

Bahar tasviri içeren bir beyitte ise lâlelerin sapan taşı atarak buz kandilini kırdıkları, yani kış mevsiminin ortadan kalkarak baharın geldiği ifade edilir. Cam

¹¹⁸ Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 191-193.

¹¹⁹ Eğer rûzgârın eli sapanla taş atarsa aydınlık güneş kandili kırılır.

anlamına gelen “zücâc” camdan yapılma kadeh¹²⁰ veya kandil¹²¹ gibi şeyler için kullanılır. Taş atarak kandil kırma gerçeğinden yola çıkılarak burada “zücâc” ile kandilden söz edildiği düşünülebilir:

Sahn-ı çemende şöyle kırıldı zücâc-ı yah

*Seng-i felâhan urdı meger aña lâleler*¹²² g. 103/2

8.5.3. Satranç

İki kişi tarafından savaş taktiklerinin karelere bölünmüş özel bir tahta üzerinde ve belirli taşlarla uygulanması şeklinde oynanan bir oyundur. “Satranç” kelimesinin aslının Sanskritçe “catur anga” (dört unsur) olduğu, bunun Farsça’ya “çet-reng” ve oradan Arapça’ya “şatranc” şeklinde geçtiği bilinmektedir.¹²³ Satrancın icadı konusunda çok çeşitli rivayetler vardır. Bunlardan biri de İdris peygamber tarafından icat edildiğidir.¹²⁴ Osmanlı döneminde satrancın nasıl oynandığına, kurallarına dair bazı eserler yazılmıştır.¹²⁵ Bununla birlikte şairler beyitlerinde hayal ve imajlarını satranç terimleriyle yoğurarak okuyucuya sunmuşlardır. Bâkî de bazı beyitlerinde satrançla ilgili kavram ve terimlere yer vermiştir.

Şair aşağıdaki beytinde yanak ve saçın iş birliği yaparak gönlü ele geçirdiklerini arka planda satranç tablosuyla dile getirmiştir. Yanak anlamına gelen “ruh” satrançta kale adı verilen taştır. Yüzün iki yanındaki yanaklarla satranç tahtasının iki köşesinde bulunan ruh (kale) taşları arasında ilgi kurulur. “Kec-bâz” oyunda hile eden anlamındadır. “Kec” eğri demektir; ucundaki kıvrım nedeniyle saç “kec-bâz” olarak nitelendirilmiştir. Yanaklar, hileci saçlarla düzen hazırlayıp gönlü

¹²⁰ *Sevdâ-yı hâmu sürmege besdür dimâgdan / Puhte şarâb ile tolu bir kâse-i zücâc muk. 72/2 Nev’î*

¹²¹ *Peydâ olur gönülden âhum şu ‘â’ı zîrâ / Olmaz zücâc içinde pinhân ziyâsı şem ‘üñ g. 281/4 Emrî*

¹²² Buz kandili çimen avlusunda şöyle kırıldı: Laleler meğer ona sapan taşı atmış.

¹²³ Ramazan Altınay, “Satranç”, *DİA*, c. 36, İstanbul 2009, s. 178.

¹²⁴ Mehmet Arslan, “Divan Şiirinde Satranç ve Satranç İstilahları”, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, İstanbul, Kitabevi, 2000, s. 3.

¹²⁵ Bunlardan biri 15. yüzyıl müelliflerinden Bedr-i Dilşad’ın Murad-nâme’sidir. Sünbülzâde Vehbî’nin Lutfiyye’sinde ve Nâbî’nin Hayriyye adlı eserinde de satrancın özelliklerinden bahsedilmiştir. (Arslan, “Divan Şiirinde Satranç ve Satranç İstilahları”, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, s. 3-7.) Thévenot Türklerin kesinlikle kumar ve iskambil oyunları oynamadıklarını sadece satranç, dama, marelle (dokuz taş) ve benzeri başka oyunlar oynadıklarını belirtir. (Thévenot, **a.g.e.**, s. 71.)

ele geçirdiklerine göre gönül şah durumundadır. Gücenmek anlamına da gelen “alınmak” mat edilme durumunu ifade etmek üzere kullanılmıştır.

Alınmazdı gönül yâr olmayaydı
*Ser-i zülfüñ gibi kec-bâze ger ruh*¹²⁶ g. 33/3

Bilgili kimse, hakîm, filozof gibi anlamlara gelen “ferzâne” satrançta vezir adı verilen taştır. Sevgiliye ferzâne olarak hitap eden şair “sen o yanaklarla bugün cihanın vezirisin; güzellik padişahları atının önünce piyadedir” der. Yaya anlamına gelen “piyâde” satrançta piyon adı verilen taşlardır. Beyitte “ferzâne”, “ruh”, “şâh”, “at” ve “piyâde” gibi kelimeler hem lügat manaları hem de satranç istilahlarına gönderme yapacak şekilde kullanılmıştır. Güzellik padişahlarının sevgilinin atının önünde yaya olarak nitelendirilmeleri Osmanlı protokol sırasında küçük rütbelilerin önde, en büyük rütbeye sahip olan padişahın en arkada at üzerinde bulunmasıyla ilgilidir.

Ferzâne-i cihânsın o ruhlarla sen bu gün
*Şâhân-ı hüsn atıñ önünce piyâdedür*¹²⁷ g. 87/4

Bir beyte göre bahar atlısı yeryüzüne atını salınca bütün çiçekler yaya olarak önüne düşmüşlerdir. Baharı bir sultana, çiçekleri de onun önünce yürüyen maiyetine benzeterek bir protokol sırası tablosu çizen şair, kullandığı kelimelerle satranca da gönderme yapmayı ihmal etmemiştir. “Nat” satranç tahtası yahut üzerinde satranç oynanan zemin demektir. “At” ve “piyâde” de satranç taşlarının isimleri olarak dikkat çekerler. Çiçeklerin piyâde olarak nitelendirilmesi kelimenin aynı zamanda bir çiçek adı olması¹²⁸ bakımından manidardır.

Nat’-ı zemîne at salıcak fâris-i bahâr
*Düşdi şükûfeler hep önüne piyâde-vâr*¹²⁹ g. 180/1

¹²⁶ Eğer yanağın saçın gibi hilecinin birine yar olmasaydı gönül alınmazdı.

¹²⁷ Sen bugün o ruhlarla (yanaklarla) cihanın vezirisin. Güzellik padişahları atının önünde piyadedir.

¹²⁸ Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâat**, haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 608.

¹²⁹ Bahar süvarisi yeryüzüne atını salınca çiçekler hep piyade olarak önüne düştüler.

Aşağıdaki beyitte yanaktaki ben piyadeye, gönül vezire, sevgili şâha benzetilmiştir. Sevgiliden gönül vezirini açmazdan almak için yanağındaki ben piyadesini saçıyla örtmemesi istenir. Hile, ustalık gibi anlamlara gelen “açmaz” aynı zamanda satrançta şahı koruyan taşlardan birinin yerinden oynatılamaması durumunu yansıtan bir satranç tabiridir. Anlaşıldığı kadarıyla şahı koruyan gönül veziri açmaza alınmış, yani hareket edemeyecek durumda bırakılmış ve onu piyade ile yanıltarak alıp mat etmek için fırsat kollayan şah sevgiliden bunu yapmaması istenmiştir.

Beydak-ı hâl-i ruhuñ zülfüñle mestûr eyleme
*Alмага şâhum gönül ferzânesin açmazdan*¹³⁰ g. 364/2

8.5.4. Taş Gizleme

Aşağıdaki beyitte bir çocuk oyununa gönderme yapıldığı tahmin edilmektedir. Beyitteki ifadeye göre o dağınık saçın etek altında gizlemiş olduğu hat firuzesini sabah rüzgârı bulup çıkarmıştır. Yüzde çıkan tüyler firuzeye benzetilmiştir. Bu benzetme hatt-ı sebz (taze hat, yeni çıkan sakal) terkinde bulunan taze ve yeni anlamındaki “sebz” kelimesinin aynı zamanda yeşil anlamına gelmesiyle ilgili çağrışımın sonucudur. Bu bakımdan hat turkuvaz rengindeki firuzeye benzetilmiş olmalıdır. Saçlar etek giyen bir şahsa benzetilerek kişileştirilmiş, saçın örttüğü hat da etek altında gizlenen firuze taşına benzetilmiştir. Ancak rüzgârın esip saçları savurmasıyla firuze taşı gibi gizlenen hat ortaya çıkmıştır. Burada muhtemelen “cicoz oyunu” örneğinde olduğu gibi, etek altında taş v.b. bir nesnenin gizlenmesi ve ortada ebe olanın bu nesneyi bulmaya çalışması şeklinde sürdürülen bir oyun kastedilmektedir.¹³¹

Hattınuñ pîrûzesin buldı çıkardı bâd-ı subh
*Zîr-i dâmânında ol zülf-i perişân gizlemiş*¹³² g. 214/5

8.5.5. Tavla

¹³⁰ Padişahım! Gönül vezirini açmazdan almak / ustalık ve hile ile hissettirmeden almak için yanağındaki ben piyadesini saçınla örtme.

¹³¹ Beytin yorumu için bkz. Ahmet Atillâ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 424.

¹³² Sabah rüzgârı o darmadağınık saçın etek altında gizlediği hat firuzesini buldu çıkardı.

Tavla her biri uzunlamasına altışar haneye ayrılmış iki bölmeli özel tahta üzerinde, iki zar ve otuz pul ile oynanan bir oyundur. Tavlının Erdşîr için icat edildiği ve ilk oynayanın da İran hükümdarı Erdşîr olduğu belirtilir. Tavladaki on iki hâne on iki ayı; otuz pul ayın otuz gününü, iki zar kaza ve kaderi temsil etmektedir.¹³³

Gönül gam şeşderinde ağlayıp inleyerek kalmış, ancak kavuşma kapısı açılmamıştır. Altı kapı anlamına gelen “şeş-der”, tavlada yan yana altı haneyi kapatan üst üste iki veya daha fazla pul dizisine denir. Pulu kırılan oyuncu, karşı sağ yüzde müsait hane varsa ve zarında bu sayı çıkarsa pulunu oyuna sokabilir, yoksa beklemek zorundadır.¹³⁴ Gönül -tavlada pulu kırılan oyuncu gibi- gam şeşderinde kapalı kalmış, oyuna devam edebilmek için yeni bir fırsat yakalayamamıştır. Açılmak anlamına gelen “güşâd” tavlada kapıların açılması ve talihin yaver gitmesi¹³⁵ anlamında bir tabirdir. Ağlamak, inlemek anlamına gelen “zâr” tavla zarını çağrıştırmaları bakımından dikkat çekicidir.

*Şeş-der-i gamda zâr kaldı gönül
Olmadı vuslatuñ kapısı güşâd¹³⁶ g. 36/4*

Tavla taşlarına “pul” denir. Aşağıdaki beyitte beden tavla tahtasına, yaralar pullara benzetilmiştir.¹³⁷ Harcanmak¹³⁸ anlamına gelen “çürümek” tavla söz konusu edildiğinde pulların kırılması şeklinde düşünülebilir. Aşktan dolayı vücutta açılan ve derinleşen yaralar muhabbet tavlasında çürütülmüş, harcanmış yahut kırılmış pullara benzetilmiştir.

Ne ‘aceb dâglaruñ işler ise ey dil-i zâr

¹³³ Mehmet Arslan, “Divan Şiirinde Tavla ve Tavla İstılahları”, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, İstanbul, Kitabevi, 2000, s. 27, 28.

¹³⁴ **a.g.m.**, s. 28.

¹³⁵ **a.g.m.**, s. 31.

¹³⁶ Gönül gam şeşderinde ağlamaklı kaldı; vuslatının kapısı açılmadı.

¹³⁷ **Me‘âfî** de yaraları pullara bezetmiştir: *Tahta-i nerde dönüp ten dâglar pullar gibi / Olduğun sînemde kim gördiye zar oldı baña* g. 24/3

¹³⁸ Bâkî’nin şu beytinde çürümek kelimesinin harcamak anlamı oldukça belirgindir: *Dil lebüñ yâkâtına iksîr ile vasl olmadı / Nakd-i ‘ömrin harc idüp varın çürütdi cevhere* g. 481/3

Çürümüş nerd-i mahabbetde bir iki pûluñ¹³⁹ g. 266/2

Bir başka beyitte yine tavla terimleri kullanılarak mühür yüzüğünün gam tasında sersemletip inleterek düşmanın bahtının pençesini altı yönden kapattığı ifade edilmiştir. “Tas” tavlada hile yapılmaması ve zar tutulmaması için zarların içerisine konularak atıldığı kaptır.¹⁴⁰ Başı dönmüş anlamındaki “ser-geşte” zarın tasın içinde yuvarlanmasına işaret etmek üzere kullanılmıştır. Tavla ve satranç gibi oyunlar savaş taktiklerini ve siyasî alandaki çekişmeleri temsilen kullanılır. Burada da mühür düşmanın akıbeti ile ilgili kararları hükme bağladığından düşmanın bahtının pençesini altı cihetten (şeş-der) kapattığı söylenmiştir. Yukarıda tanımlandığı üzere şeş-der tavlada zor durumda kalmayı ifade ederken burada aynı zamanda düşmanın mağlup edilmesine işaret edecek biçimde kullanılmıştır. Düşmanın gücünü temsilen kullanılan “pençe” aynı zamanda mühürle ilgili bir kavram olması bakımından dikkat çekicidir.¹⁴¹

Zâr u ser-geşte-i tâs-ı gam idüp düşmenüñüñ

Pençe-i bahtın ider beste-i şeş-der hâtem¹⁴² k. 19/32

8.5.6. Üsküf Kapma

Bahar tasvirinin yapıldığı aşağıdaki beyitte güneş feleğin başındaki altın işlemeli bir tâc gibi düşünülürken, dağ tepeleri ise minarelere benzetilmiş olmalıdır. Güneşin gökyüzünün başında altın işlemeli bir tâc olarak görünmesi baharın gelmesinden kinayedir. Bahar gelince karların erimesi, rüzgârın minareler gibi görünen dağların tepelerindeki karları alıp gitmesi, üsküflerini kapması gibi

¹³⁹ Ey zavallı gönül, yaraların derinleşirse buna şaşılır mı? Muhabbet tavlasında birkaç pulun çürümüştür.

¹⁴⁰ Arslan, “Divan Şiirinde Tavla ve Tavla Istılahları”, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, s. 32. Tavla zarları eskiden kurşun tanesi gibi yuvarlak yapılır ve oyun sırasında tâşçe denen pirinçten bir kadeh içerisinden atılır. (a.g.m., s. 29.)

¹⁴¹ Sadrazamlar ve üç tuğlu paşa olan vezirlerin harflerin birbirine geçtiği isimleri kâğıdın bütün yüzüne yazılan resmi yazılara konan, fakat sultanın tuğrası gibi kâğıdın yukarısına değil de kenarına yerleştirilen mühürdür. Harflerin iç içe geçtiği bu isme, sultanınki gibi tuğra denmeyip “pençe” denir. (Joseph von Hammer-Purgstall, **Osmanlı Mühürleri**, çev. Ümit Öztürk, İstanbul, PeraYayıncılık, 1999, s. 54.) Tuğralarla aralarındaki en bariz fark, pençelerin tek beyzeli olmasıdır. (Suha Umur, **Osmanlı Padişah Tuğraları**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1980.)

¹⁴² Yüzük gam tasında sersemletip inleterek senin düşmanın bahtının pençesini altı yönden kapatmıştır.

düşünülmüştür.¹⁴³ Burada “üsküf kapma” bir çeşit şakalaşma ve sevinç gösterisi olarak göze çarpmaktadır. Baharın gelmesiyle rüzgâr, hile ile minarelerin üsküflerini kapmıştır. Kışın şiddeti geçince insanların sevinerek külâh atmaları gibi, burada da ılık esen bahar rüzgârının minarelerin üsküfünü kapması, aynı zamanda bir sevinç alametini çağrıştırmaktadır.¹⁴⁴

Fark-ı felekde zahir olup tâc-ı zer-nigâr

*Üsküflerin menâreleriün kapdı rüzgâr*¹⁴⁵ g. 160/1

8.5.7. Yüzük Oyunu

Gönül saç ve kâkülün el birliği ederek oyun için sakladığı yüzüğe benzetilmiştir. Burada çocuklar arasında oynanan bir yüzük oyunundan bahsedilmektedir. Yüzük oyununun pek çok çeşidi olmakla birlikte burada oyuncular arasında elden ele saklanması söz konusudur. Anlaşıldığı kadarıyla ebenin yüzüğün kimde olduğunu bulması gerekmektedir.¹⁴⁶ “Ya andadur ya bundadur” ibaresi de çocuk oyunlarında sıkça tekrarlanan “ya şundadır ya bunda, helvacının kızında” tekerlemesini anımsatması bakımından manidardır.

¹⁴³ Bâkî’nin söylemek istediğini daha açık biçimde ifade eden şu beyti burada zikretmekte fayda vardır: ‘Ayyâr-veş nezâket ile kapdı rûzigâr / Berfüñ ‘imâmesini ser-i kühsârdan k. 1/10 **Sehâbî**

¹⁴⁴ Pakalın “takke kapmak” veya “külâh kapmak” için mecaz yoluyla açıkgozluluk ve kurnazlıkla menfaat temin etmek yerinde kullanılır bir tabir tanımlaması yapar. (Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 2, İstanbul, MEB, 1971, s. 339; **a.g.e.**, c. 3, s. 383.) Ancak bu tabirin aynı zamanda el çabukluğu ve kurnazlıkla yapılan bir şaka, hile veya çeviklik ve gözükaralık gösterisi olmak üzere muhafızları aşarak birinin (bilhassa sultanın) külâhını kaparak utanç verici bir duruma sebep olmak olduğu anlaşılmaktadır: *Gözleriün ‘ayyâr kim bir âl ile biñ dil kapar / Nergis öykinse aña zerrîn külâhın yıl kapar* g. 69/1 **Hamdullah Hamdi**; *Gülşen yolında mest bulub nergisi şemâl / Kapdı amâmesini urub çeşmine gubâr* k. 8/16 **Necâtî**; *Sokdı beline dâmenini nergis-i mestüñ / Tâc-ı zerini bâgda kapmaga benefşe* g. 364-43/4 **Hayâlî**; *Ey Hayâlî câm-ı Cem nûş it kim ‘ayyâr-ı felek / Kapdı Cemşîdüñ külâhın efser-i Dârâ ile* g. 354-24/5 **Hayâlî**; ‘Ayyâr-ı felek kapdı tâc-ı ser-i Hâkâm / Nûş itmedi İskender ser-çeşme-i hayvânı terc. 1-2/4 **Bursalı Rahmî**

¹⁴⁵ Gökyüzünde (güneş) altın işlemeli bir tâc (gibi) belirince -yani bahar gelince-, rüzgâr minare (gibi) dağ tepelerinin külâhlarını kapdı.

¹⁴⁶ Metin And Kars yöresinde “Yüzük Kimde?” adlı bir oyundan söz eder. Yüzük elde saklanır ve ebe bulur. Benzeri şekilde Kayseri bölgesinde halka olunup yüzüğün oyuncuların arkalarında elden ele dolaştırıldığı ve ebenin yüzüğün kimde olduğunu bulmaya çalıştığı bir yüzük oyunundan söz edilir. (Metin And, **Oyun ve Bügü**, İstanbul, YKY, 2002, s. 250-251.) Aynı şekilde Ahmet Atillâ Şentürk’ün aktardığı, yüzük geçirilmiş çember şeklindeki ipi tutan halka halindeki oyuncuların ebeye sezdirmeden yüzüğü birbirlerine vermeleri ve yüzük elinde yakalanan şahsın ebe olması şeklinde oynanan oyun da Bâkî’nin beyitte çizdiği tabloyla örtüşmektedir. Bu oyunda oyuncuların ebeyi şaşırtmak için her tempoda yüzüğü birbirlerine veriyormuş gibi ellerini birleştirip sonra tekrar çekmeleri ile şairin kullandığı “el bir eylemek” ibaresi arasında ilgi kurulmuştur. (Ahmet Atillâ Şentürk, “Osmanlı Şairlerinin Gözlemciliği ve Klâsik Edebiyatımızda Realiteye Dair”, **Dergâh**, sy. 41, Temmuz 1993, s. 436.)

Zülfüñ el bir eyleyüp turrañla pinhân itdiler
*Hâtem-i dil hâsılı ya andadur ya bundadur*¹⁴⁷ g. 157/4

¹⁴⁷ Saçınla kâkülün el birliğı edip sakladılar. Kısacası gönül yüzüğü ya ondadır ya bundadır.

9. EKONOMİK HAYAT

9.1.Maliye

9.1.1. Resîd

Kelime anlamı erişti, geldi demek olan “resîd” paranın tahsil edildiği, hesabın kapatıldığı ve işlemin tamamlandığını ifade eden idarî ve malî bir tabirdir.¹ Bâkî’nin beytinde Ramazan Bayramı hilâli, gökyüzü defterine insanların oruç borcunu tamamladıklarına dair yazılmış resîd kelimesinin “râ”sıdır. Beyitten anlaşıldığına göre bir çeşit ödendi kaydı olan resîdin kısaltması “rı” harfiyle yazılıyordu:

*Yâ defter-i sipihrede râ-yı resîddür*²

*Deyn-i sıyâmı halk edâ itdiler tamâm*³ k. 23/7

9.1.2. Cihet ve Vech-i Ma‘âş

Lügat anlamı itibarıyla taraf, yan demek olan “cihet” vazife, hizmet yerine kullanılan bir vakıf tabiridir. İmamet ciheti, kitabet ciheti, tevliyet ciheti gibi.⁴ Bâkî gözyaşlarını gümüşe, sararmış yüzünü altına benzeterek bunların âşığa geçim kaynağı olarak yeteceğini, başka bir cihetten dinar ve dirhem gelmesine gerek olmadığını söyler. Beyitte “cihet” yön veya taraf anlamıyla birlikte vakıf tabiri olarak kullanımına gönderme yapmak üzere kullanılmıştır. “Vech-i ma‘âş” geçim kaynağı, maaş anlamındadır.⁵

¹ Resîdin kısaltması olarak “rı”nın kullanılması başka şairlerin beyitlerinde de karşımıza çıkar: *Dâldür hançer-i dilber ecelüm yetdüğine / Defter-i ‘ömri tamâm eyledi ol râ-yı resîd* g. 25/4 **Gani-zâde Nâdirî**; *Nîzesi hâme-i fetvâ-dih-i katl-i düşmen / Hançeri defter-i ‘ömr-i siteme râ-yı resîd* k. 19/31 **Nevî-zâde Atâyî**

² Divanda “re’y-i resîd” olarak okunan ibare “râ-yı resîd” olarak düzeltilmiştir.

³ Yahut (hilâl) gökyüzü defterinde insanların oruç borcunu tamamladıklarına dair “resîd” kaydının rı’sıdır.

⁴ Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 1, İstanbul, MEB, 1971, s. 292. *Beni şeş akça cihetle felek incitdi katı / Terk idem gibi huzûr itmek için şeş ciheti* muk. 435/1 **Emrî**

⁵ Tezkirelerde şairlerin geçimlerini nasıl sağladıklarından söz edilirken “vech-i ma‘îşet” ve “vech-i ma‘aş” tabirleri kullanılır: “Dervîş-sıfât ve nîkû-hıkat e’l-kâsibu habîballah fehvâsinca vech-i ma‘îşet takyacılıktan hâsıl idüp evkâtın aña sarf itmek üzredür.” (Süleyman Solmaz, **Gülşen-i Şu‘arâ (Bağdatlı Ahdî)**, (Çevrimiçi) <http://www.kulturturizm.gov.tr/TR/dosya/1-219145/h/agm.pdf>, 14 Ağustos 2011.) “Rüstem Paşa ki sadr-ı vezârete geçmiş mezbûruñ vech-i

Eşk-i sîm ü çihre-i zerdî yiter vech-i ma'âş
*Bir cihetden 'âşîka dînâr u dirhem gelmesün*⁶ g. 355/4

9.2. Ticaret

9.2.1. Çarşı ve Pazar

BD'nda çarşı ve pazar bazı soyut kavramlar için benzetilen olmakla beraber daha ziyade altın, inci, mücevher gibi değerli ürünlerin satıldığı bir mekan olarak geçer. Pazarın germiyyetli olması kalabalık ve müşteriyle dolu olması, alıcısının çok olması anlamlarına gelir. Aşağıdaki beyitte sevgilinin yanağı güneşe, güzelliği de pazara benzetilmiş ve yanağı dünyayı aydınlatan güneş mahiyetinde olduğu için güzelliğinin pazarının “germiyyetli” olduğu ifade edilmiştir. “Germ” aynı zamanda sıcak anlamındadır. Güneş ve germiyyet kelimelerinin birlikte kullanılması bu anlamda bir uyum teşkil eder. Sevgilinin güzelliğini beğenenlerin ve âşıklarının çok olması böyle bir benzetmeye zemin hazırlamıştır.

'Ârızuñ hûrşîd-i 'âlem-tâb mâhiyyetlûdür
*Anuñ içün hüsnüñüñ bâzârı germiyyetlûdür*⁷ g. 60/1

Sonbahar tasvirinin yapıldığı bir beyitte çiy tanesi parlak bir inciye, sararmış yapraklar altın bir küpeye benzetilmiş ve bu haliyle bahçe kuyumcular çarşısı gibi hayal edilmiştir. Çiy tanesinin parlak ve şeffaf görünümü inci benzetmesine yol açarken, yaprakların sararmış hâlleri altın gibi düşünülmesine sebep olmuştur. Eski çarşılar bugünkü Kapalı Çarşı gibi bedesten şeklinde kapalı yerlerde bulunuyordu. Buralarda kuyumcu, kumaşçı, fesçi, terzi vb. her çeşit esnaf için ayrı bir bölüm veya sokak bulunurdu. Beyitte bahçe, bedestende kuyumcuların bulunduğu sokak veya bölüm gibi düşünülmüştür.

ma'âşına bu mikdâr yeter diyü üç akçesini ibkâ idüp mâ'adâsını kesmiş.” (Mustafa İsen (haz.), **Kühü'l-ahbar'ın Tezkire Kısmı**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 1994, s. 204.)

⁶ Gümüş gözyaşları ve sararmış yüzü (ona) maaş bakımından yeter. Âşığa bir vakıf görevinden dinar ve dirhem gelmesin(e) gerek yoktur).

⁷ Yanağın dünyayı aydınlatan güneş mahiyetindedir. Onun için güzelliğinin pazarının müşterisi çoktur.

Gevher-i sîr-âb şeb-nem gûş-vâr-ı zer varak
*Sahn-ı bûstân oldu gûyâ çâr-sûy-ı zer-gerân*⁸ k. 22/13

Gözyaşları şeffaf ve parlak rengi bakımından inciye benzetilir. Gözyaşına değer atfedilmesinin asıl sebebi, sevgili uğruna dökülmesi ve âşığın manevî bakımdan arınmasına sebep olmasıdır. Aşağıdaki beyitte çarşı ve pazarda inci satılmasından hareketle geliştirilen hayalde şair, bu pazara gözyaşlarının tanesi gibi değerli inci gelmesinin mümkün olmadığını, bundan böyle Aden incisinden vazgeçmesi gerektiğini söyler. Aden Yemen taraflarında bir şehir olup incileriyle meşhurdur. Şairin “cân rîştesi” olarak nitelendirdiği kendi gönlü olmalıdır. İncilerin ipe dizilerek satılması yahut kullanılması dolayısıyla ip ve inci kavramları birlikte zikredilmiştir. İkinci mısradaki “*Gel ey cân rîştesi şimden girü dürr-i ‘Adenden geç*” ibaresindeki “geçmek” fiili hem vazgeçmek hem de ipin incinin içinden geçmesi anlamını çağrıştırmak üzere özellikle seçilmiş görünmektedir.

Bu bâzâr içre düşmez dâne-i eşküim gibi gevher
*Gel ey cân rîştesi şimden girü dürr-i ‘Adenden geç*⁹ g. 30/4

9.3.Para ve Para Birimleri

9.3.1. Akçe

Akçe Osmanlılar tarafından başlangıçta gümüş sikke, 15. yüzyıldan itibaren de genel anlamda “para” karşılığı olarak kullanılmıştır. “Beyaz, parlak, temiz” manalarına gelen ak kökünden türemiş olmalıdır.¹⁰

Şair, görenlerin sararmış benzi dolayısıyla kendisini parasız pulsuz zannettiklerini fakat gerçekte gözyaşının ak akçe, aşktan dolayı vücudunda yakmış olduğu yaraların da kızıl dinar olduğunu söyler. Gözyaşının beyaz ve şeffaf rengi ile

⁸ Çiy tanesi parlak bir inci, yaprak altın bir küpedir. Bahçe avlusu sanki kuyumcular çarşısı olmuştur.

⁹ Bu pazar içinde gözyaşının tanesi gibi inci gelmez. Ey can ipi, gel, bundan böyle Aden incisinden vazgeç.

¹⁰ Halil Sahillioğlu, “Akçe”, *DİA*, c. 2, İstanbul 1989, s. 224.

akçe arasında renk ilgisi kurulduğu görülmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla yaralar da kanayan görünümü nedeniyle kızıl altın olarak değerlendirilmiştir. Âşıklık alâmetlerinin her birinin paha biçilmez değerde olduğunu ve dolayısıyla âşık olmanın üstünlüğünü şair bu benzetmelerle dile getirmiştir.

Beni müflis sanur gerçi görenler rûy-ı zerdümden
*Velî ag akçedür eşküim kızıl dînârdur dâgum*¹¹ g. 335/3

9.3.2. Dinar

Dinar genel olarak altın para karşılığında kullanılmıştır. Grek - Latin menşeli “denarius”tan Arapça’ya geçmiş olan dinar aslında bir Bizans para birimidir. Daha sonra ticaret yoluyla İslamiyetten önce Araplara geçmiş ve sonrasında da İslâm dünyasında kullanılmaya devam edilmiştir.¹²

Felek dünya sarrafına bir dinar satınca, dünya sarrafı onun ayarını ve değerini anlamak için akşam mihengine vurmuştur; hilal şeklinde görünen aslında onun izidir. Bir alım satım tablosu çizilen beyitte felek elindeki dinarı, yani altını bozdurmak için sarrafa veren bir kişi gibi düşünülmüştür. Sarraf altın, gümüş ve değerli madenlerin alım satımıyla uğraşan esnaftır. (bkz. Sarraf) Bunlar altının değerini ve ayarını anlamak için mihenk (mihekk) adı verilen bir taş sürerlerdi. Bu taş siyah veya koyu renkte olduğundan akşam (şâm) mihenk taşına benzetilmiştir. Mihenk taşına sürüldüğü hayal edilen dinar güneştir. Hilâl ise güneş dinarının mihenk taşına sürüldükten sonra taşın üzerinde kalan altın izine benzetilmiştir.

Eseridür görinen urdı mihekk-i şâma
*Saticak sayrafi-i dehre felek bir dînâr*¹³ k. 25/14

9.3.3. Dirhem

¹¹ Beni görenler sararmış yüzümden dolayı parasız pulsuz zanneder. Fakat gözyaşım ak akçedir, yaram kızıl dinardır.

¹² Halil Sahillioğlu, “Dinar”, *DİA*, c. 9, İstanbul 1994, s. 352.

¹³ Felek, dünya sarrafına bir dinar satınca (dünya sarrafı) onu akşam mihengine vurdu; (hilâl şeklinde) görünen onun izidir.

Dirhem bir gümüş para birimidir. Eski Yunan devletiyle ticari ilişkiler sırasında “drahmi” kelimesinden Farsça’ya oradan Arapça’ya geçmiştir.¹⁴ Osmanlılar altın para anlamında dinar, gümüş para anlamında dirhem kelimesini kullanmışlardır.

Bâkî aşağıdaki beytinde gözyaşlarını dirheme benzetmiştir. Gözyaşları gerek âşık nezdindeki değerinden gerekse beyazlık ve gümüş arasındaki ilgiden hareketle akçe, dirhem gibi gümüş paralara benzetilir. Şair bitmek tükenmek bilmeyen gözyaşları nedeniyle bedenini Karun hazinesine benzetmiştir. Hazinelerin toprak altında gizli olması nedeniyle beden toprağı anlamında “hâk-i cism” tabiri kullanıldığı dikkat çeker.

Dirhem-i eşküm dükenmez nice demdür Bâkıyâ

*Hâk-i cismümdür meger kim mâl-i Kârûnuñ yiri*¹⁵ g. 548/5

9.3.4. Filori

İlk olarak İtalya’nın Floransa şehrinde basılan ve üzerinde zambak motifi bulunan paralara verilen isimdir. Önceleri gümüş daha sonra altın olarak basılmıştır. Kısa sürede Avrupa ülkelerine yayılmış ve sonra Osmanlılar tarafından da kullanılmıştır. Filorin, Fatih Sultan Mehmed dönemine kadar filori adıyla Osmanlılar’da en çok kullanılan altın para durumundaydı. Daha sonra Osmanlılar tarafından hem kendi bastıkları hem de Avrupa menşeli altın paralar için kullanılmıştır.¹⁶

Bâkî, padişahın kendisine filoriler ihsan etmesini meclise bir mendil dolusu gül saçılmasına benzetir. Gül ve filori arasındaki ilgi, filorinin üzerinde çiçek motifi bulunmasından kaynaklanır. Beyitte meclise gül yaprağı saçılması âdetine de gönderme yapılmıştır.

¹⁴ Halil Sahillioğlu, “Dirhem”, *DİA*, c. 9, İstanbul 1994, s. 368.

¹⁵ Bâkî! Gözyaşlarımin dirhemi çok zamandır tükenmiyor. Bedenimin toprağı meğerse Karun hazinesinin yeriymiş.

¹⁶ Halil İnalıcık, “Filori”, *DİA*, c. 13, İstanbul 1996, s. 106. Osmanlı devletinde yabancı devletlerin sikkelerinin de kullanılması Osmanlı ekonomik sisteminin bir esnekliği olarak yorumlanmıştır. (Oğuz Tekin, “Sikke”, *DİA*, c. 37, İstanbul 2009, s. 183.)

Lutfuñdan irdi Bâkîye rengîn filoriler
*Gûyâ saçıldı meclise bir dest-mâl gül*¹⁷ g. 308/7

Aşağıdaki beyitte ay yüzlü sevgilinin yüzünü görmenin güneş yuvarlağı gibi yüz bin filoriye değeceği ifade edilmiştir. Filori altın para olduğundan güneşle arasında ilgi kurulmuştur.

Deger bir kez yüzün görmek o mâhuñ
*Güneş kursı gibi yüz bin filori*¹⁸ g. 511/2

Hilâlin tasvir edildiği aşağıdaki beyitte ay muma benzetilirken güneşin ay mumuna bir filori diktiği ve bunu görenlerin kenarını yeni ay olarak hayal ettikleri ifade edilmiştir. Beyitte er çerağına gönderme yapılmıştır. (bkz. Tasavvufî ve Bâtınî Hayat > Er Çerağı ve Dilenme) Akşamleyin güneşin batıp ayın çıkması, güneşin kişileştirilerek ay mumuna adak için dik bir biçimde para saplama imajıyla tasvir edilmiştir. Filorinin altın para olması bu beyitte de yine güneş ve hilâl ile arasında ilgi kurulmasına sebep olmuştur.

Çerâğ-ı mâha yine bir filori dikdi güneş
*Gören kimesne kenârın meh-i nev itdi hayâl*¹⁹ k. 20/3

9.3.5. Firengî

Firengî yahut firengî sikke Osmanlı'da kullanılan yabancı paraların geneline verilen isim olmalıdır. Bâkî, şiir kabiliyeti nedeniyle padişaktan gördüğü ihsanlara işaret ettiği bir beytinde, cihan padişahının onun nazmına güzel ve parlak firengîlerden hil'at giydirdiğini ve bu iftiharın kendisine yeteceğini ifade eder. Firengî, ayrıca bir kumaş çeşidi olduğundan. hil'at ile birlikte kullanılmıştır. Eskiden kumaş değerli ve pahalı bir meta olduğundan en önemli hediyeler arasında yer alıyordu. Padişah birisini taltif etmek istediğinde ona değerli kumaşlardan yapılmış kaftan giydirirdi. Burada nazma hil'at giydirmek güzel şiirler yazması ve şiirdeki

¹⁷ Sanki meclise bir mendil dolusu gül saçılmış gibi, Bâkî'ye senin başış ve cömertliğinden renkli altın paralar ihsan edildi.

¹⁸ O ayın (ay yüzlü sevgilinin) yüzünü bir kere görmek güneş yuvarlağı gibi yüz bin filoriye değer.

¹⁹ Güneş yine ay mumuna bir filori dikti; onun kenarını görenler yeni ay diye hayal ettiler.

kabiliyeti nedeniyle şaire bu çeşit bir ihsanda bulunulması anlamında olabileceği gibi “firengî”nin para anlamı göz önünde bulundurulduğunda altın ihsanı şeklinde de anlaşılabilir. Bu durumda hil’at mecazî anlamda taltif yerine anlaşılmalıdır. Nitekim Bâkî’nin dizelerinde yer aldığı şekilde padişahın şairin nazmına hil’at giydirdiği bilgisini Âşık Çelebi de doğrulamaktadır. Âşık Çelebi’ye göre şairin gazellerine Gubârî nazire söylediğinde padişah ona bolca altın ihsan etmiş ve bunun üzerine şair bu kıtayı söylemiştir.²⁰ (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Kumaş Çeşitleri ve Motifleri > Firengî)

*Başdan bu fahr sana yiter kim şeh-i cihân
Hil’at geyürdi nazmuña garrâ firengîler²¹ kıt. 7/2*

9.3.6. Kızıl Altın

Kızıl altın darphaneden tedavüle yeni çıkarılmış, çil altın yerinde kullanılır bir tâbirdir.²² Bâkî bir beytinde adak veya bir dileğin kabul olması ümidiyle er çerağı adı verilen mumlara para saplanması âdetinden hareketle kızıl altından söz etmiştir. İliştirmek, verivermek, tutuşturmak anlamındaki “yandurmak” mumun kenarına kızıl altının saplanmasını kastetmek üzere kullanılmıştır. Aynı zamanda kelime beyitteki mum ve çerağ kelimelerine uyum sağlaması bakımından özenle seçilmiş görünmektedir. “Uyandırmak” mumun yakılması anlamındadır. Vücutta açılan ve üzerinde fitil yakılan yaralar muma benzetilmiştir. Beytin ikinci mısraına bakıldığında bu yaralar bir yandan kanamaları nedeniyle kızıl altın olarak nitelendirilmiş olmalıdır. Bu durumda “yandurmak” aynı zamanda vücutta kanayan yaraların açılmasına işaret etmektedir.

*Göñül dâg-ı gamuñla sînede bir şem’ uyandırmış
Çerâg-ı ‘aşka bir garrâ kızıl altını yandırmış²³ g. 219/1*

²⁰ Âşık Çelebi, *Meşâ’irü’ş-Şu‘arâ*, c. 1, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 415.

²¹ Her şeyden önce cihan padişahının nazımdaki başarından dolayı parlak firengîler ihsan etmesi sana övünç olarak yeter.

²² Pakalın, *a.g.e.*, c. 2, s. 277.

²³ Göñül gamından dolayı açtığı yarayla göğüste bir mum yakmış; aşk çerağına parlak bir kızıl altını tutuşturmuş.

9.3.7. Mangır

Mangır, bakır paradır. Kelimenin Moğolca “mungun / mongon”dan geldiği belirtilir. Osmanlılarda renginden dolayı “kızıl mangır” denildiği gibi halk arasında “pul” olarak da geçer. 15 ve 16. yüzyıllar bakır para kullanımının en yaygın olduğu dönemlerdir. En fazla bakır para Kanunî Sultan Süleyman zamanında basılmıştır.²⁴

Hat, renk ilişkisi bakımından menekşeye benzetilir. Yüzde hattın çıkmasıyla menekşe değerini yitirir; kimse bir demet menekşeyi mangıra bile almaz. Mangır altın ve gümüş paralar yanında değersiz bir paradır. Beyitteki hayale göre menekşenin değeri o kadar düşer ki bir mangır bile etmez olur. Şair “bâg” kelimesini birinci mısrada bahçe, ikinci mısrada demet anlamında kullanarak kelime oyunu yapmıştır.

Bâg-ı ruhuñda hattun irişse benefşenüñ
*‘Âlemde kimse almazdı mankıra bâgını*²⁵ g. 487/4

Aşağıdaki beyitte değersiz olmak, kıymet bulmamak anlamında “mangıra geçmemek” tabiri kullanılmıştır. Kirpik oklarının çabası mangıra geçmez, yani boşunadır. Şairin göğsündeki yarayı o keskin hançer delmiştir. Keskin hançer ile kastedilenin gamze olduğu düşünülebilir.

Tîrünüñ ey kaşı ya mankıra geçmez sa‘yı
*Sînemüñ dâgını ol hançer-i bürrân deldi*²⁶ g. 501/4

9.3.8. Nakd

Nakd para demektir. Gözyaşı para hazinesine benzetilerek sevgilinin yolunda dökülüp saçılarak harcandığı belirtilir. Âşığın gözyaşlarının bitmek bilmemesi hazine

²⁴ Oğuz Tekin, “Mangır”, *DİA*, c. 27, Ankara 2003, s. 568.

²⁵ Yanağının bahçesinde hattın yetişse dünyada menekşenin demetini kimse mangıra almazdı.

²⁶ Ey yay kaşı (sevgili)! Oklarının çabası mangıra geçmez; göğsümdeki yarayı o keskin hançer açmıştır.

benzetmesine, aşk acısıyla dökülmüş olması da sevgilinin yolunda harcanan paralar gibi düşünülmesine neden olmuştur.

Bâkî yolında döke saç harç idiüp gözüüm
*Âhir düketdi nakd-i şirişküm hızânesin*²⁷ g. 382/7

9.3.9. Sultânî

Mısır, Trablus, Tunus ve Cezayir darphanelerinde basılan Osmanlı altınlarına verilen isimdir.²⁸ III. Mehmed için yazdığı kasidesinde Bâkî, onun tabiatının Allah'ın sırlarının aynası olduğunu, kalbinin saf, halis ve katışıksız sultânî olduğunu söyler. Burada sultânî ile kastedilen aynı isimdeki altın paradır. Şair padişaha olan övgüsünü ve değer verdiği kişiliğini böyle bir benzetmeyle dile getirmiştir. Sultandan bahsederken sultânî adlı paraya gönderme yapması, “kalb” kelimesiyle de sahte para anlamındaki “kalp para” tabirini çağrıştırması dikkat çekicidir.

Hemân âyîne-i sırr-ı Hudâdur tab‘-ı şâhâne
*Müberrâ gıll u gışdan kalbi sâf u sâde sultânî*²⁹ k. 14/30

9.3.10. Şâhî

Şâhî İran kaynaklı bir para çeşidi olup 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da görülmeye başlanmıştır. Şâhîler gümüş veya altın olabiliyordu.³⁰ Aşkın ezeli oluşunu ifade etmeye çalışan aşağıdaki beyitte aşk bir padişaha benzetilerek ay, sancağını

²⁷ Bâkî! Gözüüm gözyaşımın nakdinin hazinesini onun yolunda döke saç harçayıp sonunda tüketti.

²⁸ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 276. Tavernier sultanî adındaki paradan söz eder. Onun verdiği bilgiye göre de sultanî Mısır'da basılmaktadır: “Yurtiçinden gelen iki gelir kaynağından biri, paşaların, büyük bölümü altın sikkelerden oluşan servetleri; diğeri, Mısır geliridir. Mısır'da her yıl, miktarı Habeşistan'dan gelen altına göre belirlenen sultani darp edilir ve bunların hepsi hazineye gönderilir.” (Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 95.)

²⁹ Padişahın tabiatı neredeyse Allah'ın sırrının aynasıdır. Her türlü kirden arınmış kalbi saf ve katışıksız sultânî gibidir.

³⁰ Erdoğan Merçil, “Şâhî”, **İA**, c.11, İstanbul 1979, s. 281; Robert Mantran, **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, c. 1, çev. Mehmet Ali Kılıçbay - Enver Özcan, Ankara, TTK, 1990, s. 216. Şiirde sikke-i şâhî genellikle altın olarak zikredilmiştir: *Kadriüm artar ruh-ı zerd üzre itüñ bassa kadem / Sikke-i şâhî ile mu'teber olur altun* g. 316-36/2 **Hayâlî**; *Ca'fer ki senüñ aduña dâg urdı kolına / Güyâ zer üstine kodı sikke-i şâhî* g. 223/5 **Ca'fer Çelebi**

gökyüzüne dikmeden önce aşk padişahının adına şâhî sikke bastırıldığı söylenmektedir. Beyitte padişahlık alâmeti olarak para bastırmaya işaret edilmiştir.

Sancağın dikmezden evvel mâh çarhuñ bâmına

*Sikke-i şâhî yürürdi mûr-i ‘aşkuñ nâmına*³¹ g. 457/1

9.3.11. Yalvar

Yalvar Hintçe flori, yani altın para demektir.³² “Mihribân” merhametli, yumuşak huylu, muhabbetli gibi manalara gelir. Şair, güzellerin yumuşak ve muhabbetli olmadığı fikri yanlışdır; yalvarı, yani parayı, altını görsünler bak nasıl yakınlaşıyorlar, demiştir.

Güzeller mihri-bân olmaz demek yañlıştır ey Bâkî

*Olur va’llâhi bi’llâhi hemân yalvarı görsünler*³³ g. 55/5

³¹ Ay, sancağını feleğin damına dikmeden önce aşk hükümdarının adına (basılan) şâhî sikke yürürlüğe girmişti.

³² Bu tanımlı veren Ahmet Talât Onay kelimeyi “yalvarı” şeklinde tespit etmiştir. Ancak Bâkî’nin beytinde kelimenin sonundaki “-ı” akuzatif eki olmalıdır. Bu beyitle ilgili şöyle bir anekdottan söz edilir: “Birgün Bâkî’ye şaşkınca bir adam gelerek yemininde hânîs olduğunu iddia eder. Baki, tabîî birdenbire şaşırır. Yemini sorar. Müddeî der ki: -Sen bir gazelinde: *Güzeller mihribân olmaz demek yanlışdır ey Bâkî / Olur va’llâhi bi’llâhi heman yalvarı görsünler* demişsin. Halbuki ben sevgilime tam üç yıldır yalvarıyorum, hiç tesir olmuyor. Bâkî gülerek şu cevabı verir: -Yalvarı, Hintçe flori manasına gelir. Benim yeminim de onun üzerinedir. Yoksa manasız lakırdı üzerine değil!” (Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 497.)

³³ Ey Bâkî! Güzeller mihriban olmaz demek yanlışdır. Yalvarı görsünler, vallahi billahi hemen olurlar.

10.ÇEŞİTLİ ÂDET, İNANIŞ, DAVRANIŞ BİÇİMLERİ VE GÜNLÜK HAYATTAN SAHNELER

10.1. Bazı Davranış Biçimleri

10.1.1. Dudak Isırmak

Hoşa gitmeyen, yakışsız bir durum karşısında verilen tepkiyi ifade eden bir davranış biçimidir.¹ Aşağıdaki beyitte çizilen tabloda âşığının kendisine baktığını gören sevgili birisinin görmesinden endişelendiği için onu uyarmak maksadıyla dudağını ısırmasıdır. Beyitte geçen şeker kıran anlamındaki “şekker-şiken” tatlılıkta şekerini geride bırakan, şekerin tatlılığını ortadan kaldıran anlamında kullanılmıştır. Dudakların yaygın olarak şekerle benzetildiği düşünülecek olursa burada aynı zamanda şekker-şiken tabiri ile dudak ısırma arasında bir ilgi kurulduğu anlaşılabacaktır.

Görmesün kimse sakın diyü lebin dişler baña
*Bakdugumca ol büt-i şekker-şikenden cânibe*² g. 440/3

10.1.2. Külâh Atma (Sevinç İfadesi)

Eskiden bir sevinme ifadesi olarak külâh havaya atılırdı. Aşağıdaki beyitte gazelin muhatabının atının toynağının nalına benzetildiği için hilâlin külâhının köşesi göğün tepesine değmiştir. Yani hilâl methedilen kişinin atının nalına benzetildiğinden dolayı son derece sevinen ve sevinçten külâhını havaya fırlatan biri gibi düşünülmüştür.

Na'l-i süm-i semendüñe beñzetdiler diyü
*Sakf-ı sipihre degdi küleh-gûşe-i hilâl*³ g. 291/2

¹ Dudak ısırma burada bahsedilen anlamı yanında hayret etmek, hayran kalmak gibi anlamlara da gelmektedir: *Goncalar içre degüldür jâle gördükde seni / Dişlemiştir hayretinden leblerini gülsitân* muk. 345/4 **Emrî**

² Şekerden daha tatlı olan o güzeli bulduğu tarafa baktığımda (o), kimse görmesin sakın diye bana karşı dudağını ısırır.

10.1.3. Yere Kapanma (Beğenme İfadesi)

Yere kapanma; kimi zaman beğenme ve hayranlık hissetme duygusunun belirtisi olarak gerçekleştirilen bir hareket şeklinde beyitlerde yer alır. Beğenip alkışlama, takdir etme, hayranlık duyma anlamında genellikle “tahsîn etmek” ibaresi ve kimi zaman aynı kökten gelen “ahsent” kelimesi kullanılır.⁴ Belli bir davranışın ifadesi olmamakla birlikte yalnızca ileri derecede takdir etmeye yönelik kullanılan “tahsîn etmek” ibaresine güzel bir örnek olarak aşağıdaki beyit gösterilebilir:

La'l ü yâkût eyledi elmâs tîğından revân

*Halk tahsîn itdiler şemşîr-i gevher-bârına*⁵ g. 407/2

Padişahın kahramanlığını övmek için yazıldığı anlaşılan bir gazelde yer alan yukarıdaki beyitte Bâkî elmas gibi parlak kılıcından lal ve yakut akıttığını ve bu yüzden insanların onun cevher saçan kılıcına hayran kaldıklarını ifade etmektedir. Elmas iyi su verilmiş çelik anlamına gelmekle birlikte “elmas tîğ” iyi su verilmiş, çeliği kaliteli, parlak ve keskin kılıç anlamına gelmektedir.⁶ Ayrıca değerli taş anlamıyla elmas kelimesi la'l, yakut ve gevher kelimeleriyle tenasüp oluşturmaktadır. Öz ve cevher anlamına gelen gevher kelimesi kılıç ile birlikte düşünüldüğünde ise kılıcın namlusu üzerindeki dalga yani menevişler anlaşılmalıdır. Eskiden kılıçtan anlayanlar su verilmiş çelik üzerindeki bu menevişlere bakarak kılıcın sertlik ve değerini tespit ederlermiş.⁷ Diğer yandan kılıçların kabzası veya kınının değerli taşlarla süslenmesi de hatırlanacak olursa gevher, lal ve yakut kelimelerinin kılıçla birlikte kullanılmasının nedeni daha iyi anlaşılmış olacaktır. Kılıcın la'l ve yakut akıtması ise akıttığı kanlara işaret etmekle birlikte kılıç sahibinin kahramanlıklarına dikkat çekmek içindir.

³ Senin atının toynağının nalına benzettikleri için hilalin külâhının köşesi gökyüzünün tepesine değdi.

⁴ *Felekden seyr idiüp rezmiñ disün Behrâm-ı hasm-efgen / Hezâr ahsent ey rûz-ı vegânuñ merd-i meydâm* g. 494/6 **Bâkî**; *Şöyle eş'âr-ı güher-bâr okına 'adûña kim / Cân u dilden ide Hassân aña yüz biñ tahsîn* k. 26/ 36 **Bâkî**

⁵ Elmas gibi keskin ve parlak kılıcından lal ve yakut akıttığından insanlar onun cevher saçan kılıcına hayran kaldılar.

⁶ Keskin kılıç, hançer ve bıçak türü aletlere doğrudan elmas da denilmektedir. Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kati**, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 209.

⁷ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 406.

Beğenme ifadesi olarak yere kapanma BD’nda iki beyitte geçer. Mecliste sevgilinin dudağı vasfında yazmış olduğu bir şiirini okuyarak beğeni alması tablosunu çizdiği bir beytinde şair, şarap tortusunu, hayranlığını ifade etmek üzere yere kapanan biri gibi düşünür. Şarap tortusunun içilmeyip yere atılması âdetinden hareketle geliştirilen hayalde renk bakımından dudağa benzemesi nedeniyle cür’a ve dudak arasında da ilgi kurulmuş ve şairane bir yorumla dudağın vASFedilmesini beğendiğinden dolayı şarap tortusunun yere kapandığı ifade edilmiştir. Özellikle padişah vb. büyük kişilere hürmet etmek anlamında yer öpmek demek olan “hâk-bûs” burada hayranlık ve beğenin ileri derecesini ifade etmek üzere yapılan bir davranış gibi görünmektedir.⁸ La’l taşı renk bakımından dudağa sıkça benzetilir. Ayrıca la’l, kadeh kelimesiyle birlikte kullanıldığında, yine renk benzerliği bakımından şaraba da işaret edilir.

Meclisde câm-ı la’l-i lebûn vasfın eyledüm

Tahsînler itdi cür’a bana kıldı hâk-bûs⁹ g. 212/2

Aynı davranışın tarif edildiği bir diğer beyitte bu kez akarsunun yerde akıp gitmesi, Bâkî’nin şiirlerini bülbülün terennüm edişini beğenmesinden dolayı yere kapanması şeklinde yorumlanmıştır. “Terâne” nağme, âhenk, şarkı söyleme anlamlarında olmakla birlikte yeri öpme anlamına gelen “zemîn-bûs” kelimesi hayranlık ve beğeni hareketini tarif eden bir sözcüktür. Güzel bir bahçe tasviri içeren beyitte akarsu başında bülbülün ötüşü, şairin şiirlerini bestelemesi gibi hayal edilmiş ve şair kendi şiirlerini övmek için akarsuyun bu terennüm karşısında gelip yeri öptüğünü, yerlere kapandığını tahayyül etmiştir. Şairler çoğu kez sözün duruluğunu ve akıcılığını ifade etmek üzere akarsu benzetmesini kullanırlar. Burada aslında şair, akarsuyun onun şiirlerini beğendiği için yerlere kapandığını söylerken, şiirlerinin akarsudan daha duru, tatlı ve akıcı olduğunu ima etmeye çalışmıştır.

Terâne eylese bülbül çemende güftârum

⁸ **Azmî-zâde Hâletî**’nin “cür’a”ve “hâk-bûs” kelimelerini kullanarak kaleme aldığı şu beytinde şarap tortusunun yere atılması meyhaneciye duyduğu saygı ve hürmetin ifadesine bağlanmıştır: *Her dem öñünde cür’a n’ola kılsa hâk-bûs / Lâzım degül mi pîr-i harâbâta ihtirâm* g. 518/4

⁹ Mecliste dudağının lal renkli (şarabının) kadehini vASFettim. Şarap tortusu hayranlığını ifade etmek üzere yeri öptü.

10.2. Büyü, Fal ve Tılsımlar

10.2.1. Büyü

Bilindiği üzere büyü ve sihir kimi zaman öd, üzerlik tohumu gibi bazı maddelerin ateşte yakılıp tütsülenmesi yahut suda kaynatılması şeklinde yapılır. Büyü veya sihir yapmak anlamındaki “fitne kaynatmak” tabiri buna işaret etmek üzere kullanılır.¹¹ Aşağıdaki beyitte yüzdeki ben ve hat (yeni çıkmaya başlayan sakal) arka planda üzerlik otu, öd vb. sihir ve büyü için ateşte yakılan maddelere benzetildiğinden fitne kaynattıkları, yani sihir yaptıkları düşünülmüştür. Şair sevgiliye, beninin ve sakalının fitne kaynatmasına gerek olmadığını, gönü çalmak için yanağının yaptığı hilelerin yeteceğini söylemektedir. Beyitte hile, düzen anlamında “âl” kelimesi kullanılmıştır. Kelimenin aynı zamanda kırmızı anlamına gelmesi yanakla birlikte anılmasına neden olmuştur.

Fitneler kaynadup ey dost n'ider hâl u hatuñ

Göñül almaga ruhuñ eyledügi âl yiter¹² g. 151/2

Bir beyitte “nefese uğramak” tabiri geçmektedir. Beyte göre o ay yüzlü güzel ayna gibi herkese yüz göstermemelidir; aksi takdirde bağı yanık bir âşığın nefesine uğrayabilir. “Nefese uğramak” âşığın âhını kastetmek üzere kullanılmıştır. Âşığa ilgi göstermeyip acı çektiren sevgili, eğer onun âhını alırsa iflah olmaz. Bu nedenle başkalarına yüz vermemesi ve yakınlık göstermemesi konusunda uyarılır. Bununla birlikte bu tabirle birine kötülük yapma, beddua amaçlı okuyup üfleme de çağrışım

¹⁰ Bülbul çimende sözlerimi terennüm etse tatlı su gelip önünde yerlere kapanır.

¹¹ Fitne kaynatmak tabiriyle çömlek, toprak tencere anlamındaki “dîg” kavramının beyitlerde birlikte kullanılması bu sebeptir: *Sipîhr-i dîgini cûşde eyledi ‘aceba / Ne fitne kaynadur ola yine bu dehr-i acûz* k. 5/12 **Kâf-zâde Fâizî**; *Olsa cûşân derd ile şûr-âbe-i çeşmüm n'ola / Dîg-i fitne kaynadur çeşm-i siyehkâruñ seniñ* g. 434/4 **Nâbî**. “Fitne” aynı zamanda potada altını ve gümüşü eritmek anlamı taşır. (Firûzâbâdî, **Okyanûsü'l-basît fî Tercemeti'l-Kâmûsü'l-Muhît**, c. 3, terc. Mütercim Âsım Efendi, [İstanbul], Takvimhane-i Âmire, 1272 [1855], s. 681.) Ateş, kaynatmak vb. kavramlarla birlikte şiirde kullanılması bu açıdan da manidardır.

¹² Ey dost! Benin ve yüzündeki tüyler fitneler kaynatmakla ne uğraşıyor? Gönü çalmak için yanağının ettiği hileler yeter.

yapıldığı anlaşılmaktadır.¹³ Diğer yandan “nefese uğramak” aynı zamanda aynanın hava ve insan nefesiyle teması sonucu kararmasından kinayedir.

Âyîne gibi her kese yüz virmesün ol mâh
*Bir bağı yanuk ‘âşıkun ugrar nefesine*¹⁴ g. 427/4

10.2.1.1. Havâs: Büyü İçin Okuyup Üfleme

“Havâs”, bazı hastalıkları manevi yolla tedavi edebilmek için okunan dualar hakkında kullanılır bir tabirdir. Bu gibi şeyleri yapanlara “ehl-i havâs” denirdi.¹⁵ Ehl-i havâs aynı zamanda büyü ve sihir için okuyup üfleyen yahut muska vb. yapan kimselerdir.

Bâkî, aşağıdaki beytinde sevgiliye hitaben “Sana büyü yapmak için avam da havas da okumaktadır; bu samimi âşığın işi ise daima muhabbet ve ihlastır” der. Yani şair, başkaları gibi farklı yollara başvurmasına gerek duymadan samimiyetle aşkın peşinde olduğunu ve kendi samimi aşkının sevgiliyi bağlamaya yeteceğini ima etmektedir. “Avâm” sıradan halk tabakasını, “havâs” ise kalbur üstü kimseleri kasteden iki zıt kavramdır. Burada havâs, “ehli havâs”ı, yani efsunlar okuyarak büyü yapanları çağrıştırmak üzere özellikle kullanılmıştır.

‘Avâm okur seni teshîr için hemîşe havâs
*Bu muhlisün işi dâ’im mahabbet ü ihlâs*¹⁶ g. 220/1

“Efsûn”, büyü ve sihir için okunan sözlerdir. Şair sevgilinin dudakları vasfında söylediği şiirinin efsunla, yani sihirli sözlerle dolu olduğunu ve okunduğu takdirde düşmanın yüzünü kıpkırmızı (senderûs) yapacağını dile getirir. “Senderûs”

¹³ Hava kabarcığının şarap kadehinde çatlamasını, sevgilinin dudağı için nefese uğramak şeklinde yorumlayan **Emrî**’nin beyti “nefese uğramak” tabirinin söz konusu anlamına güzel bir örnektir: *Sâgar-ı meyde şişüp çatladı bir demde habâb / Lebûn için nefese ugradı var ise şarâb* g. 53/1

¹⁴ O ay (yüzlü güzel) ayna gibi herkese yüz göstermesin; (sonra) bir bağı yanık âşığın nefesine uğrar.

¹⁵ Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 1, İstanbul, MEB, 1971, s. 770.

¹⁶ Seni büyülemek için avam da havas da okur. Bu samimi (âşığın) işi ise daima muhabbet ve ihlastır.

kehribara benzeyen bir tür zamktır. Aynı zamanda kırmızı renk anlamına gelir.¹⁷ Burada düşman ile kastedilen diğer şairler olmalıdır. Şairin, büyülu etkisini sevgilinin dudaklarından alan şiirlerini duydukça rakip şairlerin yüzleri utançlarından yahut kıskançlıklarından dolayı renk değiştirir. Şair, sözlerinin büyülu etkisinin sevgilinin dudaklarının vasfından geldiğini söylerken dudak - söz - büyü arasındaki ilgiye de dikkat çekmiştir.

Evsâf-ı la'lüñ ile pür-efsûndur sözüm
*K'eyler okınsa çihre-i a'dâyı senderûs*¹⁸ g. 212/6

Bir başka beyitte şair dertlerinin hikâyesinin kendisini darmadağın ettiğini ve ne kadar efsun, yani tılsımlı sözler okunduysa da aklının başına gelmediğini söylemektedir. “Efsâne” masal, asılsız ve boş söz anlamlarına gelir. Aynı zamanda hile, tezvir gibi manalara gelmekle efsûn kavramıyla uyum teşkil eder. Gam dolaylı olarak aşk demektir. Aşk gelince akıl gider. Arka planda akıl ve aşkın bir arada olamayacağını ima eden şair aşk derdine tılsımlı sözlerin, okuyup üflemelerin dahi derman olmadığını ifade etmektedir. Beyitte akli başından gitmiş kimselerin okunup üflenerek tedavi edileceğine dair inanışa işaret edilmektedir.

Şöyle bî-hûş u harâb eyledi efsâne-i gam
*'Aklumuz başumuza gelmeye efsûnlar ile*¹⁹ mus. 2/IV-3

Büyü çeşitlerinden biri saç kılıyla büyüdür.²⁰ Aşağıdaki beyitte buna işaret edilmektedir. Felek, beyaz saç teli halkasıyla bütün insanlara tuzak kurmak isteyen yaşlı bir büyücü kadın olarak hayal edilmiştir. Feleğin, insanların başına gelen bütün kötülüklerin sebebi olarak kabul edilmesi, bu hayalin çıkış noktasıdır. Ayrıca “halka”

¹⁷ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 661. A. Talat Onay Bâkî'nin bu beytinde geçen senderûs kelimesine sarı renk anlamı vermiştir. (Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 202.) Bu anlamlandırmanın senderûsun kehribar türü bir zamk olarak tanımlanmasından kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Ancak gerek **Burhân-ı Kâfî**'daki mana (reng-i surh), gerekse beyitte geçen la'l kelimesinin içerdiği renk çağrışımından hareketle kırmızı renk olması daha uygun görünmektedir.

¹⁸ Sözüm, senin dudağının vasıflarından (kaynaklanan) sihirli sözlerle dolu olduğundan, okunursa, düşmanın yüzünü kıpkırmızı hale getirir.

¹⁹ Dertlerimizin hikâyesi öylesine darmadağın etti ki, ne kadar dua ve tılsımlı söz okunsa da aklımız başımıza gelmemektedir.

²⁰ Saç teliyle büyüye şu beyit de güzel bir örnektir: *Cân olubdur dilberüñ mûy-ı miyânına esîr / Bir kıl ile bağlamışdur gözleñ ol fettân beni* g. 245/2 **Ca'fer Çelebi**

kelimesiyle de büyüye çağrışım yapıldığı görülür.²¹ Beyitte, feleğin beyaz saç teli halkası ile kastedilen hilâldir.

Mûy-ı sefîdi halkasını çarh-ı pîre-zen

*İsterdi dahı eyleye halk-ı cihâna dâm*²² k. 23/4

Şair, bir beytinde padişahın kılıcının, -tıpkı kıvrım kıvrım saçların halkası gibi- kâfir ülkesini birbirine düşürdüğünü dile getirir. “Biri birine koymak” birbirine düşürmek anlamındadır. Saç kıvrımlarının birbiri üzerine düşen görüntüsünden hareketle “biri birine koymak” deyiminin kullanıldığı anlaşılmaktadır.²³ Beyitte saç kılıyla büyüye iyham yoluyla işaret vardır. “Halka” kelimesi bu çağrışımı desteklemektedir. Saç büyüyle insanların aralarına fitne sokup birbirine düşürülmesi gibi kılıç da kâfirleri birbirine düşürmüş, kırıp geçirmiştir. Öldürülen düşmanların üst üste yığılması sahnesi de çizilen tabloda göz önüne gelmektedir.

Misâl-i halka-i zülf-i girih-gîr-i ham-ender-ham

*Biri birine koydı tîg-i kahruñ kâfir-istânı*²⁴ k. 14/27

10.2.1.2. Muska (hamâ’il, nüsha)

Muska, insanı kötü güçlerin etkisinden koruduğuna veya kısmet sağladığına inanılan, farklı biçimlerde ve taşınabilir nitelikte nesnelere verilen isimdir.²⁵

Aşağıdaki beyitte kötülüklerden korunmak amacıyla muska kullanılmasına işaret edilmektedir. Şair göğsündeki dağlama yaralarını kendisini korumak için taktığı muskalara, kılıç yarası izlerini ise bu muskaların bağına benzetmiştir.

²¹ Şiirde halka ve büyü, sihir kavramları genellikle birlikte geçer. Bu bağlamda kimi zaman “dâire çekmek” tabiri de kullanılır. Daire çekmek sihir veya tılsım için kullanılan bir yöntemdir. Özellikle cin ve peri çağırma için daire çizildiği bilinmektedir: *Hat mudur ol ki çekmeye sihr ile dâ’ire / Beñ midür ol ki fitnede bir dâne olmaya g. 9/5 Necâfî; Satup bend-i sûra o divi yine / Felek dâ’ire çekdi teshîrine b. 1930 Vuslatî Ali Bey, Çehrin Gazavatnâmesi*

²² Kocakarı felek beyaz saç teli halkasıyla bütün insanlara tuzak kurmak isterdi.

²³ Bâkî’nin bir başka beytinde yine “biri birine koymak” tabiri feleklerin üst üste geçmiş tabakalar hâlinde düşünülmesinden hareketle hem birbirine düşürmek, hem de üst üste geçirmek anlamını verecek şekilde kullanılmıştır: *Benzetdiler o mâha diyü mihr-i enveri / Biri birine koydı figânım felekleri g. 504/1*

²⁴ Senin kahrının kılıcı, kâfir ülkesini tıpkı kıvrım kıvrım, büküm büküm saçlarının halkası gibi birbirine düşürdü.

²⁵ Kürşat Demirci, “Muska”, *DİA*, c. 31, İstanbul 2006, s. 265.

Görüldüğü üzere beyitte arka planda marjinal âşıkların aşklarını ispat için vücutlarında yaralar açıp elifler çekmesi tablosu yer almaktadır. Muskaların dışı genellikle altın, gümüş, deri vb. ile kaplanır. Dağlanmış yaralardan söz edildiğine nazaran burada deri bir muskadan söz edildiği düşünülebilir. Yaralar ve muska arasında şekil ve renk bakımından ilgi kurulduğu anlaşılmaktadır. Düz çizgi şeklinde olan kılıç yarası izleriyle, vücuda çekilen elifler kastediliyor olmalıdır. Dolayısıyla “senin kılıcının yarasının izi” (nişân-ı darb-ı tîguñ) ifadesi, “senin derdinle çekilen kılıç yarasının izi” şeklinde anlaşılmalıdır. Kılıç yarası izleri, muskaları boyuna bağlamaya yarayan ipler gibi düşünülmüştür. “Hırz” muska anlamındadır. Kelimenin aynı zamanda sığınak, tılsım gibi anlamları bulunmasından hareketle beyitte “hırz-ı cân”, somut anlamda muskayı değil de muskanın gördüğü koruma ve tılsım işlevini karşılar.²⁶ Bununla birlikte yaygın olarak muska anlamına gelen “hamâ’il”, asıl itibarıyla kılıç bağı manasındadır. Beyitteki “tîg” ve “bend-i hamâ’il” kavramları bu çağrışıma da yansıtma üzere özellikle seçilmiş görünmektedir.

*Degül dâg-ı siyehler nüshalardur hırz-ı cân için
Nişân-ı darb-ı tîguñ sînede bend-i hamâ’ildür²⁷ g. 89/4*

İçinde dua ve tılsımlı yazıların bulunduğu muska kağıtları altın veya gümüş mahfazalar içine konarak baş, boyun, kol vb. vücudun değişik yerlerinde taşınırdı. Aşağıdaki beyitte âşığın sararıp solmuş yanağı altın bir hamayile benzetilmiştir. Âşık sararmış yanağıyla sevgilinin koluna yaslandığında, gümüş kol üzerine altın bir hamayil takılmış gibi olur. Gümüşten anlamındaki “sîmîn”, kolun beyazlığını vurgulamak ve “zerrîn” kelimesiyle tenasüp oluşturmak için kullanılmıştır.

*‘Âşık-ı bî-dil ruh-ı zerd ile yasdansun koluñ
Yaraşur zerrîn hamâ’il sâ’id-i sîmînüñ²⁸ g. 425/2*

²⁶ Bâkî’nin bir başka beytinde padişaha dua ederken Allah’ın ona “hırz-ı cân” olması dileği de bu ibarenin -soyut biçimde- can sığınağı anlamında kullanıldığını göstermektedir: *Hudâvendâ Hudâ ol zât-ı pâke hırz-ı cân olsun / Du’â-yı müstecâb-ı tâ’ifân-ı ‘arş-ı Rahmânî* k. 14/35

²⁷ Göğsümdekiler siyah yaralar değil, canımı korumak için (asılmış) muskalar; senin kılıç darbenin izleri ise hamail bağlarıdır.

²⁸ Gönlü elinden gitmiş olan âşık sararmış yanağı ile (bırak) koluna yaslansın. Altın muska gümüş koluna yakıştır.

Aşağıdaki beyitte nazardan ve kem gözlerden sakınmak için annelerin çocuklarına muska takmasına gönderme yapılmıştır. Beyitte boyuna takılan bir muskadan söz edilmektedir:

Takınur göz degmesün diyü hamâ'il boynına
*Sakınur yavuz nazardan n'eylesün anacugı*²⁹ g. 534/3

Muskalar kimi zaman sarık içinde taşınabiliyordu. Bâkî'nin aşağıdaki beytinde baş üzerinde, muhtemelen sarık içinde taşınan bir muskadan söz edildiği anlaşılmaktadır. Sevgili âşıktan, onun derdinden dolayı açtığı yaraları muska gibi boynunda taşımasını isterse âşığın canına minnettir. O zaten onun aşkıdan dolayı daima başında yaralar yakmaktadır.

Hamâ'il gibi dâ'im dâg-ı derdüm 'âşık-ı bî-dil
*Kosun baş üstine dirse n'ola va'llâhi cân üzre*³⁰ k. 8/4

Muskalar kimi zaman misk, safran, gülsuyu gibi maddelerle yahut mürekkebe bu tür maddeler katılarak yazılırdı.³¹ Sümbül insanları kendisine bağlamak için miskle muska yazdırıp boynuna takmış gibi hayal edilmiştir. Sümbülün miskle muska yazması, koyu mor renginden ve güzel kokusundan kinayedir. Sümbül taneleri de muska gibi düşünülmüş olmalıdır. İnsanları kendine bağlamaktan söz edilmesine nazaran burada bir çeşit şirinlik muskasından söz edildiği düşünülebilir.

Yazdurup müşg ile boynuna hamâ'il takdı
*Kendiye itmek için halkı musahhar sünbül*³² k. 24/5

10.2.1.2.1. Bâzûbend

²⁹ Nazar değmesin diye boynuna muska takınır. Anacığı onu kötü bakışlardan sakınır, ne yapsın?

³⁰ (O sevgili) 'gönlü elinden gitmiş âşık derdimin yarasını daima hamayil gibi başı üzerine koysun' derse ne olur, vallahi canım üzeredir.

³¹ "Ve bu tılsımâtı hüdhüd kanıyla ve misk ve za'ferân ve gül suyu ile yaza." (Fatma Büyükkarcı, *Firdevsî-i Tavîl and His Da'vet-nâme*, Harvard, Harvard University, 1995, s. 154.)

³² Sümbül, insanları kendisine bağlamak için misk ile muska yazdırıp boynuna taktı.

Bâzûbend yahut günümüz ifadesiyle pazubent hem bir çeşit aksesuar hem de tılsım vazifesi gören ve kola bağlanan muskadır. Henüz açılmamış, gonca hâlindeki zambak çiçeği, bahçenin gümüş pazubendi, içindeki sarı çiçek tozları ise bu pazubende safranla yazılmış yazılar olarak hayal edilmiştir. Beyte göre zambak pazubendinin yazısı hatt-ı tûmârdır. Hatt-ı tûmâr bir yazı çeşididir.³³ Anlaşıldığı kadarıyla burada şair, zambağın rulo şeklindeki sarı çiçek tozlarını, şekil bakımından tomar (tûmâr) olarak nitelendirdiğinden bu kavramı kullanmıştır. Bununla birlikte tılsımlı yazıların rulo yapılarak mahfazasının içine konduğu da hatırlanmalıdır. Safranın sarı rengi ile çiçek tozlarının sarı rengi arasında ilgi kurularak mürekkebine safran katılan yahut doğrudan safranla yazılan bir tılsımdan söz edildiği anlaşılmaktadır.

Zanbakuñ goncasıdur bâga gümüş bâzû-bend

*Za'ferân ile yazılmış ana hatt-ı tûmâr*³⁴ k. 18/20

10.2.1.2.2. Şirinlik

İnsanlara sevimli görünme veya istenilen kişiyi kendine bağlama maksadıyla kullanılan bir çeşit muska veya okunan efsundur.³⁵ Tatlı anlamına gelen “şîrîn” kelimesinden türeyen “şirinlik”, etki altına alınmak istenen kişiye yedirilmek üzere hünnap, şeker vb. tatlı ve yenilebilir şeylerin üzerine yazılabiliyor³⁶ yahut bu gibi yiyeceklerin üzerine efsun olarak okunabiliyordu.³⁷ Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla şirinlik için etkili olduğuna inanılarak okunan birtakım dualar ve ayetler³⁸ de bulunmaktaydı. Bununla birlikte güzelliğiyle insanları büyüleyen Yusuf

³³ Kalem Güzeli'nde Risâle-i Avfiye'den naklen tomar yazısının kalem genişliği yirmi dört şa'r (kıl) olarak zikredilir. Sülüsünün (üçte biri) ise sekiz kıl miktarı olduğu belirtilir. (Mahmud Bedreddin Yazır, **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli**, I-II. Kitap, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981, s. 78.)

³⁴ Zambağın goncası bahçenin gümüş pazubendidir; safran ile ona hatt-ı tûmâr yazılmıştır.

³⁵ *Bir perî-peyker semen-sîmâyı teshîr itmege / Ney-şeker gibi şîrînlik toludur tûmârumuz* g. 241/8 **Necâtî**

³⁶ *Ol dehâm pisteye cânlar musahhar olmaga / Hattı şîrînlik yazar müşk ile 'unnâb üstine* k. 6/27 **Ca'fer Çelebi**

³⁷ *Leblerüñe dem-be-dem Ca'fer okur medh-ü-senâ / Güyyâ şîrînlik için şekkere efsûn ider* g. 26/5 **Ca'fer Çelebi**

³⁸ *Sögdükçe Hamdî gönlini şîrîn lebi alır / Şîrînlige ne turfa mücerreb du'âsı var* g. 58/7 **Hamdullah Hamdî**; *Şehd ü şekker ne dil ile vire agzından nişân / K'âyeti şîrînligin inmişdir anuñ şânuna* g. 65/4 **Şeyhî**

peygamberin adını taşıyan ve onun kıssasını anlatan Yusuf suresinin de şirinlik amacıyla okunduğu anlaşılmaktadır.³⁹

Şirinlik kimi zaman diğer birçok muska türünde olduğu gibi kâğıda yazılarak bir ip yaradımıyla boyuna asılabiliyordu.⁴⁰ Karşı tarafın benzini sarartıcı, hatta deli divane edici etkiye sahip olabildiği anlaşılan şirinliğin⁴¹ neredeyse bir insan boyuna yakın uzunlukta kâğıtlara yazılarak muska şeklinde taşındığı da anlaşılmaktadır.⁴² Bununla birlikte her tür tılsım için yaygın olarak kullanılan Süleyman mührü şirinlik için de, kişinin beraberinde taşıması suretiyle, kullanılmaktaydı.⁴³

Şiirdeki hayal çerçevesi içinde gerek muska ve efsun gerekse sevimlilik anlamında şirinliğin sahibi genellikle sevgilidir. Bunda sevimlilik bağlamında sevgilinin letafet ve işve dolu tavırları etkili olduğu gibi, dudakların şeker vb. tatlı yiyeceklere, yüzdeki tüylerin de yazıya benzetilmesinden hareketle üzerine şirinlik muskası yazılmış bir tatlı gibi düşünülmesi rol oynar. Renk müşterekliği itibarıyla miske benzetilmesi ve muska yazılırken kimi zaman misk kullanılması bakımından sevgilinin yüzündeki hat şekere benzetilen dudak üzerine miskle muska yazıyor olarak hayal edilir.⁴⁴ Bâkî de benzeri hayal çerçeveleri içinde bir beytinde sevgilinin dudağını şekere, yüzündeki tüyleri de yazıya benzeterек bunları gören kişinin şeker üzerine şirinlik yazıldığını zannedeceğini ifade etmiştir. Sevgilinin şirin, işveli tavırları ve eşsiz güzellik unsurlarıyla âşığı büyüleyip etki altına alması, onun dudağı ve hattının birlikte görünümünün şeker üzerine yazılmış bir şirinlik olduğunu tahayyül ettirmiştir.

Nûşîn lebinde hattını kim görse Bâkıyâ

³⁹ *Halk-ı Mısır çün Zelîhâ eyleye şûrîdesi / Sûre-i Yûsufdan okursa bir âyet cum'a gün g. 1170/4 Zâfî.* Yorum için bkz. Vildan Serdaroğlu, *Sosyal Hayat Işığında Zâfî Divanı*, İstanbul, İSAM, 2006, s. 233.

⁴⁰ *Çün lebünden şeker ugurladı şîrînlık anı / Asdılar düzd bigi boynına dakup reseni k.1/14 Adnî*

⁴¹ *Rûy-ı âşık za'ferân-reng olduğunıñ vechi bu / La'line şîrînlık yazar o hatt-ı müşk-bû g. 301/3 Şeyhülislâm Yahyâ*

⁴² *Baňa tatlu gelür başdan başa ol şeker-kâmet / Meger kim yazdurub boyınca şîrînlük götürmişdür g. 426/6 Zâfî.* Yorum için bkz. Serdaroğlu, *a.g.e.*, s. 263.

⁴³ *Katı çok gûşesi var vefk-i hat-ı cânânun / Belki şîrînlık için mühr-i Süleymân götürür Bâfî Çelebi g. 53/3*

⁴⁴ *Nûsha yazdı leb-i yâkûtına misk ile hatı / Yine şîrînlık idüp Sun'îyi Ferhâd itdi Sun'î g.189/5; Yazıldı müşğ ile şeref-i âfîâtba / Tûmârlar ki turra-i 'anber-feşân asar g. 70/7 Necâtî*

Bir diğer beytinde Bâkî sevgilinin yüzünde, dudağı üzerinde misk saçan sakalının “şeref-i âfitâbda” şirinlik yazdığını ifade ederken şirinlik vb. tılsım ve muskaların ay, güneş ve yıldızların astrolojik uygunluğuna bakıp yazıldığına işaret etmektedir.⁴⁶ Beyitteki “şeref” kelimesi yıldız biliminde hubût (batma)’un zıddı olarak kullanılır; kadr, yükseklik anlamındadır. Bir seyyarenin yıldızının şerefte olması yükseklik ve uğur derecesine ulaştığı burçta bulunmasıdır. Her yıldız veya gezegenin ayrı bir şeref burcu vardır. Buna göre güneşin şeref burcu Koç’tur ve “şeref-i âfitâb” güneşin Koç burcunda bulunduğu döneme tekabül eder. Bu da yıldız bilimcilerine göre Koç burcunun on dokuzuncu derecesindedir.⁴⁷ Şirinlik muskasının güneşin şeref burcunda olduğu dönemde yazıldığını gösteren aşağıdaki beyitte yüz güneş, dudak şeker ve yüzdeki tüyler yazıya benzetilmiştir. “Hat-ı müşg-bâr” (misk saçan hat) ibaresi de o dönemde saç, sakal ve kaşlara güzel kokması için misk sürülmesi âdetinden kaynaklanıyor olmalıdır. Bu ifadeyle şirinlik muskasının miskle yazıldığına da çağrışım yapılmıştır.

Rûyında la‘li üzre hat-ı müşg-bâr-ı yâr
*Şîrinlik yazar şeref-i âfitâbda*⁴⁸ g. 469/4

Aşağıdaki beyitte şekere efsun okumaktan söz edilirken yine şirinlik büyüüne işaret edildiği anlaşılmaktadır. Bâkî, sanat kabiliyetinin eşsizliğini efsun ve büyü imajıyla dile getirirken, gönülleri çeken şiirinin şekerinin efsunlu olması nedeniyle kendi sihirbaz tabiatına gönüllerin meylettiğini ifade eder. Şair şiir kabiliyetini bir büyücüye şiirlerini de bu büyücünün yazdığı şirinlik muskasına

⁴⁵ Ey Bâkî! Onun latif ve tatlı dudağında tüylerini kim görse şeker üzerine şirinlik yazıldı zanneder.

⁴⁶ A. Talat Onay vefk, muska ve tılsımların genellikle şeref-i şems veya şeref-i kamerde yazıldığını belirtir. (Onay, **a.g.e.**, s. 425.)

⁴⁷ Detaylı bilgi için bakınız Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 9, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 14223. Güneşin şeref burcunun Koç olduğuna işaret etmesi açısından şu beyte de bakılabilir: *Devletüñ yıldızı olsun şeref ivinde müdâm / Gün bigi kim ola menzil-geh aña burc-ı hamel Ahmedî* k. 54/33; Güneşin şeref burcuna ulaştığından söz eden beyitlerde cihanın süslenmesi, çiçeklerin açması ve etrafın güllük gülistanlık olmasından bahsedilmesi güneşin Koç burcunda bulunmasının aynı zamanda baharın gelişinin habercisi oluşuyla ilgilidir: *Hurrem oldu vü müzeyyen şark u garb / Çün şeref burcına irdi şâh-ı şark* g. 331/2 **Ahmedî**; *Şeref burcına irdi güneş girü / Ki handândur u tâze vü ter çiçek* k. 48/13 **Ahmedî**; *Çün taze oldu gül şeref-i âfitâb-ıla / Teşrif eyle bâğa ki vakt-i şerîfdür Ahmedî* g. 224/3.

⁴⁸ Yüzünde dudağı üzerinde sevgilinin misk saçan tüyleri, güneş şeref burcundayken şirinlik yazmaktadır.

benzetir. Böylelikle bu şiirler insanlar üzerinde büyü etkisi yaparak büyük bir şair olarak beğenilip kendisine meyledilmesine neden olur.

Tab‘-ı sâhir-pîşeñe Bâkî gönüller meyl ider
*Şekker-i şî‘r-i dil-âvîzüñ meger efsûnludur*⁴⁹ kıt. 8/1

10.2.2. Fal

Fal çeşitli yöntemlerle gelecekte haber verme ilmidir. Fal bakma bütün toplumlarda olduğu gibi İslam toplumlarında da yaygın bir gelenektir. Falın bilhassa alınacak önemli kararlar için bir danışma ve iyiye yorma vasıtası olarak yaygınlaşmasında “Tıyârenin”^{*} aslı yoktur, onun en iyisi faldır” (Buhârî, Tıb, 42) mealindeki hadisten çıkarılan müsamahakâr yorumun etkisi bulunmaktadır.⁵⁰

10.2.2.1. Aynaya Bakarak Kehanette Bulunma

Aşağıdaki beyitte aynanın bilinmeyi göstermesi yahut aynaya bakarak kehanette bulunmaya çağrışım yapılmıştır.⁵¹ Beyte göre rüzgâr gül bahçesine gelerek gülün peçesini açmış ve zaman, felek aynası talih yüzünü göstermiştir. “Zamâne”

⁴⁹ Bâkî! Gönülleri çeken şiirinin şekeri efsunlu olduğundan senin sihirbaz tabiatına gönüller meyletmektedir.

^{*} Tıyâre: Uğursuzluk inancı

⁵⁰ Mustafa Uzun, “Falnâme”, *DİA*, c. 12, İstanbul 1995, s. 141.

⁵¹ “Ayna - kehanet, büyü, tılsım arasındaki ilginin kökeninin insanlık tarihinin başlangıcına kadar uzandığına dair inanışlar mevcuttur. 11. yüzyılda Fatimîler döneminde yazılmış olan **Kitâb al-Hadâyâ wa al-Tuhaf** adlı eserde yöneticiler veya din ve devlet adamlarının birbirlerine yolladıkları hediyelerin bir listesi yer alır. Burada Muaviye’nin Hindistan elçisine hediye ettiği ayna hakkında anlatılanlar ayna ve tılsım arasındaki ilgiye ışık tutar niteliktedir. Rivayete göre bu aynayı Allah Adem peygambere çocukları çoğalıp tüm dünyaya yayıldığında onları görebilmesi için indirmiştir. Aynı mesele ile ilgili daha detaylı bir başka rivayete göre Adem peygamber cennetten dünyaya gönderildiğinde Allah onu Ebu Kubeys dağına çıkarır ve kendisine ve çocuklarına ait olduğunu söylediği tüm dünyayı görmesini sağlar. Adem peygamber yeryüzünde olup bitenleri nasıl anlayabileceğini sorduğunda ise onun için yıldızları yaratır ve anlamlarını öğretir. Böylece yıldızlara bakarak dünyada olup bitenleri kavrayabilecektir. Ancak bu ilmi uygulamak ona çok zor gelir. Bunun üzerine kendisine cennetten bir ayna gönderilir. Yeryüzünde görmek istediği her şeyi bu aynada kolayca görebilecektir. Adem peygamber öldüğünde ayna şeytanın eline geçer. Şeytan aynayı kırdıktan sonra parçaları üzerine bir şehir kurar. Bu efsaneden haberdar olan Süleyman peygamber hükümdar olduğunda bu ayna parçalarını ele geçirir, tamir ederek deri bir kuşakla bağlar ve içinde tüm dünyayı seyreder. Süleyman peygamberin ölümünden sonra cinlerin yeniden parçaladıkları aynanın bir parçası İsrailoğullarının elinde kalır. Uzun zaman sonra da Abbasi halifelerinin hazinesine girer. Benzeri özelliklere sahip bir diğer ayna İskender’in “âyine-i İskenderî” adlı aynasıdır ve bu çok daha meşhurdur.” (Serpil Bağcı, “Gerçeğin Suretinin Saklandığı Yer: Ayna”, *Sultanların Aynaları*, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, 1998, 22-23.)

felek anlamında kullanılmıştır. Dünyada gerçekleşen olaylara feleklerin dönüşünün etki ettiği inancı nedeniyle baharın gelişi felek aynasında talihin yüzünü göstermesi olarak yorumlanmıştır.

Açdı gülüñ nikâbın bâd irdi gülsitâne

*Gösterdi rûy-ı bahtı âyîne-i zamâne*⁵² g. 470/1

10.2.2.2. Kitap Açma

Fal bakma yöntemlerini öğreten ve bu iş için kullanılacak metinleri içeren eserlere “falnâme” denir. Falnâmeler Kur’an falnameleri, kur’a falnameleri ve peygamber adlarına göre düzenlenen falnameler olmak üzere üç gruba ayrılır. En yaygın türü Kur’an’a dayalı olarak hazırlanan falnamelerdir. Bunlarda harflerin yahut âyetlerin yorumuna dayalı olarak bazı çıkarımlarda bulunulur.⁵³ Gerlach Türklerde kitap açarak fal bakmayla ilgili şu satırları kaydeder:

“Türklerin birer küçük fal kitapçığı var, sabahları bunu açarlar ve eğer o gün başlarına iyi şeylerin geleceğini öğrenirlerse, güne hevesle başlarlar. Eğer o gün yapmaları gereken bir iş varsa, onları hiçbir kuvvet bunu yapmaktan alıkoyamaz, o işi kesinlikle başka bir zamana ertelemeyiz. Ama kitapçıkta kötü bir şey bulurlarsa, o zaman her işi bir yana bırakırlar, ne kadar önemli olursa olsun, hiçbir işi yapmazlar.”⁵⁴

Şair, sevgili âlemi süsleyen yüzünden perdeyi kaldırdığında, âdeta kendisine kitap açıp da çok uygun bir fal gelmiş gibi olduğunu söyler. Yukarıda da değinildiği gibi en yaygın falnameler Kur’an’a dayalı olarak hazırlanan falnamelerdir. Bilindiği üzere eski şiirde yüz Kur’an’a benzetilir. Burada da sevgilinin yüzü bir Kur’an falnamesi gibi düşünülmüş olmalıdır. O güzel, aydınlık ve nurlu yüz açıldığında âşığa çok uygun ve uğurlu bir fal çıkmış gibi olur. “Kitâb açmak” fal tutmak anlamındadır.

Cemâl-i âlem-ârâsından ol mâhuñ nikâb açdum

⁵² Rüzgâr gül bahçesine erişip gülün peçesini açtı. Felek aynası talihin yüzünü gösterdi.

⁵³ Uzun, **a.g.m.**, s. 141-143.

⁵⁴ Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, ed. Kemal Beydilli, çev. Türki Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 123.

*‘Aceb ferhunde geldi fal-i ahvâlüm kitâb açdum*⁵⁵ g. 320/1

Fal, kimi zaman bir şiir kitabı açılarak karşılaşılan beytin anlamına göre yorum yapılması şeklinde olabiliyordu.⁵⁶ Bâkî, Sultan III. Murad için yazdığı terci-i bendinde bu yöntemle fal tutmaya işaret etmiştir. Şair, gönül ehlinin elinden tutan kimdir diye merak edip fal tuttuğunda karşısına - “*Sâye-i Yezdân penâh-ı dîn ü devlet Hân Murâd / Dâver-i devrân mu‘izz-i saltanat Sultân Murâd*” şeklinde her bendin sonunda tekrar eden vasıta beytini kastederek- bu parlak ve temiz cevherli beytin çıktığını söylemiştir.

Dest-gîr-i ehl-i dil kimdür diyü fâl eyledüm

*İşbu beyt-i rûşen ü pâkîze-gevherdür gelen*⁵⁷ mus. 3/IV-7

10.2.2.3. Kur’a

Kur’a bir topluluk içinden birini seçip belirlemek, mal ve eşya taksim etmek veya şans çekmek için başvurulmuş bir yöntemdir. Terim kısmet veya sehmin karşılığı olarak “hisse, pay, şans” anlamında eski Araplarca da biliniyordu.⁵⁸ Kur’a falı, tavla zarına benzeyen ve her yüzünde değişik harfler bulunan kur’a taşlarının atılmasıyla yapıldığı gibi bir kâğıt üzerine çizilen noktaların meydana getirdiği şekillere bakılarak da yapılabilirdi.⁵⁹ Şair, ezelde kur’anın sevgiliye düştüğünü, âşık için bundan daha uğurlu bir fal olmayacağını söyler. Beyitte “kur’a” kur’a taşı veya zarı anlamında kullanılmış olmalıdır.⁶⁰ Bu bağlamda “düşmek” fiili de manidardır.

⁵⁵ O ay (yüzlü güzelin) dünyaya süs veren yüzünden peçeyi kaldırdığımda, (sanki) kitap açmışım da halimin falı çok uygun gelmiş (gibi) oldum.

⁵⁶ Bilindiği üzere bu uygulamada kullanılan ve itibar edilen en meşhur kitap Hafız Divanı’dır.

⁵⁷ Gönül ehlinin elinden tutan kimdir acaba diye fal tuttum. İşte gelen bu parlak ve temiz asıllı beyittir.

⁵⁸ Tefik Fehd, “Kur’a”, *DİA*, c. 26, Ankara 2002, s. 381.

⁵⁹ Ayşe Duvarcı, *Türkiye’de Falcılık Geleneği ile Bu Konuda İki Eser: “Risâle-i Fahnâme li Câfer-i Sâdık” ve “Tefe’ülname*”, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1993, s. 32. Evliya Çelebi remilci esnafının tahtirevanlar üzerinde talih, kur’a ve remil tahtalarını ortaya koyarak geçtiklerini söylerken kur’a tahtalarına işaret eder. Anlaşıldığı kadarıyla tıpkı remil tahtaları gibi kur’a tahtaları bulunuyordu: “(...) taht-ı revânlar üzre tahta-i tâli‘i ve kur’a ve remil tahtaların meydân-ı mahabbete koyup tâli‘i sa‘d-i meymûn ve tâli‘i menhûs ve maksad [u] merâmlarınız görelim diyü remmâlâne kelimât iderek ‘ubûr iderler.” (*Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, c. 1, haz. R. Dankoff - S. A. Kahraman - Y. Dağlı, İstanbul, YKY, 2006, s. 226.)

⁶⁰ *Nâ‘ili-i Kadîm*’in şu beyti “kur’a”nın zar veya kur’a taşı anlamını daha açık biçimde göstermesi bakımından burada zikredilebilir: *Kur’a-endâz-ı Kazâya levh-i takdîr üzre tâ / Gâh nakş-ı sulh u gâhî şekl-i âherdir gelen* k. 11/31

“Nakş-ı nigâr” ile kastedilen sevgili olmakla birlikte “nakş”, kur’a taşı üzerinde sevgiliye işaret eden harf veya sembol olmalıdır. Beyte göre kur’a taşında sevgilinin ismi gelmiş, kur’a onun üzerine düşmüştür. Bilindiği üzere “nakş” aynı zamanda zarın istenilen şekilde gelmesi anlamında bir tavla terimidir.⁶¹ Bu bakımdan kur’ada sevgilinin gelmesiyle âşığın muradının gerçekleşmesine de uzak bir çağrışım sezilebilir. Beytin temel mesajı aşk ve sevgilinin âşığa ezelde kısmet edilmesi ve âşığın da buna seve seve razı olmasıdır.

Bundan ziyâde ‘âşık ferhunde-fâl olur mı

Rûz-ı ezelde kur’a nakş-ı nigâre düşmüş⁶² g. 216/5

Eskiden bir konu hakkında karar vermek, fikir yürütmek yahut bir şeyi paylaşırken kura çekmek amacıyla ok kullanılırdı. Bâkî, sevgilinin aşkının ezeldaki taksim sırasında kendisine nasip olduğunu, saadet ve talih okunun o gün kendisine isabet ettiğini ifade eder. Burada bir malın taksimi sırasında, adaletsizlik olmadan kime hangi hissenin düşeceğini tespit etmek için, üzerine yazı yazılan veya bir işaret konulan okların çekilmesine gönderme yapılmaktadır. “Kısmetde” kelimesi, bütün taksimlerin ezelde yapıldığı inancından hareketle ezeli temsil eder. “Tîr” ve “sehm” kelimeleri hem ok hem de hisse ve pay anlamlarında olmakla birlikte her iki anlamı çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Ancak beyitteki ifadeye uygunluk bakımından ilk anlamı itibarıyla “tîr” hisse, “sehm” ise ok olarak düşünülmelidir. “Düşmek” bir paylaşımda hissenin düşmesi yahut okun isabet etmesi anlamlarını vermesi bakımından özenle seçilmiştir. Diğer yandan âşığı temsilen “dil-figâr”, yani gönlü yaralı sıfatının kullanılması “okun isabet etmesi” imajıyla uygun düşmektedir. Herkesin nasibinin ezelde verildiği inancından hareketle aşkın ezeli oluşunu şair böyle bir hayalle ifade etmiştir.

Kısmetde tîr-i ‘aşkuñ Bâkîye oldı rûzî

Sehm-i sa‘âdet ol gün ol dil-figâre düşmüş⁶³ g. 216/6

⁶¹ “Nakş nerrâdlar ıstılâhında murâd ma‘nâsınadır.” (Sibel Özer, “Sûdî-i Bosnavî’nin Şerh-i Divân-ı Hâfız’ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007, s. 94.)

⁶² Ezel gününde kura sevgiliye düşmüş. Âşık için bundan daha uğurlu fal olur mu?

⁶³ Aşkının hissesi (ezeldaki) taksimde Bâkî’ye nasip oldu. Saadet oku, o gün, o gönlü yaralıya isabet etmiş.

10.2.2.4. Remil

Remil kum üzerine parmakla yahut kâğıt üzerine kalemle noktalar sıralayıp her iki nokta arasına çizgiler çizmek suretiyle meydana gelen şekillere bakıp gelecekte haber verme ilmidir.⁶⁴ Bununla birlikte remil, beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla bu iş için hazırlanmış özel bir tahta üzerine kum atılmasıyla da yapılmaktaydı.⁶⁵

Bir kış manzarasının tasvir edildiği aşağıdaki beyitte, karların her yeri kaplaması yeryüzünü remilci tahtasına benzetmeye sebep olmuştur. Beyitte beyaz renkte bir remil tahtasından söz edildiği düşünülebilecekse de asıl kastedilen kum tanelerine benzetilen kar tanelerinin remilci tahtasına benzetilen yeryüzünü kaplaması ve fal bakmak için remil tahtasının üzerine beyaz kum atılması olmalıdır. Kar taneleri yeryüzüne indikçe, her yer, kum taneleri dökülen remil tahtasının üstü gibi ağarmaktadır.

Döşendi berf ser-â-pây sahn-ı sahrâya
*Agardı rûy-ı zemin sanki tahta-i remmâl*⁶⁶ k. 21/10

Yukarıdaki beytin hemen devamında yer alan sahnede, kuşların ve yabani hayvanların kar üzerindeki ayak izleri, remil için dökülen beyaz kum üzerindeki şekillere benzetilmiş ve remil için kum üzerine şekiller çizilmesine işaret edilmiştir.

Nişân-ı pâ-y-ı vuhûş u tuyûr sahrâda
*Çizildi rîg-i sefid üzre gûyiyâ eşkâl*⁶⁷ k. 21/11

“Beyaz düşmek” remilde falın uğurlu gelmesi anlamındadır.⁶⁸ Ebussuud Efendi için yazdığı kasidesinin devam eden beytinde Bâkî, zamanın talihinin, o bahtı uğurlu edibin çehresi gibi beyaz düştüğünü söyler. Kış mevsimi olması ve her yerin

⁶⁴ Onay, a.g.e., s. 406.

⁶⁵ *Rumûz-ı gaybı kula kalbine Hudâ ilhâm / Dökerse tahta-i remle izûn tozın remmâl* k. 1/30 **Yakînî**

⁶⁶ Kar, ortalığı baştan başa kapladı. Yeryüzü sanki remilci tahtası gibi beyazladı.

⁶⁷ Sahrada kuşların ve yabani hayvanların (kar üzerindeki) ayak izleri, sanki beyaz kum üzerine (remil için) çizilen şekiller gibi oldu.

⁶⁸ *Sen mâh-tâb-ı hüsne irem gibi bir gice / Remlümde geldi tâlî’i gör iy kamer beyâz* g. 129/3 **Mürekkepci Enverî**

karla kaplanması, zamanın talihinin beyaz düşmesi, yani falının uğurlu gelmesi şeklinde yorumlanmıştır. Bununla birlikte Ebussuud'u övmek için devranın beyazlığı ile onun bahtının yüzünün aklığı arasında ilgi kurulduğu görülür. "Edîb-i ferruh-fâl" ile Ebussuud Efendi kastedilmiştir.

Beyâz düşdi hele şekl-i tâli'-i eyyâm

*Misâl-i çihre-i baht-ı edîb-i ferruh-fâl*⁶⁹ k. 21/12

10.3. Dinî İnanış, Âdet ve Uygulamalar

10.3.1. Bayramda Oruç Tutulmaz

İslâm inancına göre Ramazan Bayramı'nın ilk günüyle Kurban Bayramı günlerinde oruç tutulmaz. Bu nedenle Bâkî hilâl kadehini insanların hep birlikte gördüklerini ve Allah'ın insanlara orucu haram kıldığını söyler. Bilindiği üzere eskiden Ramazan ayı boyunca meyhaneler kapalı olurdu. Hilâlin görünmesi, ayyaşlar nezdinde şarabın serbest olması anlamına geldiğinden, hilâl kadehe benzetilmiştir. Dolayısıyla buradaki "rûze", yani oruç, aynı zamanda şarap içmeme orucudur. Hilâl kadehinin hep birlikte görülmesi ifadesiyle bayram hilâlinin gözlenmesi âdetine de işaret edilmiştir.

Câm-ı hilâli hep bilece gördiler bu şeb

*Halk-ı cihâna kıldı Hudâ rûzeyi harâm*⁷⁰ k. 23/2

10.3.2. Dua Ederken Baş Açma

Eskiden toplum içinde erkeklerin başlarını bir serpuşla örtmeleri yaygın bir âdet ve bir saygınlık alameti olduğundan bunun tersi olan başı açıklık zelillik, hor ve hakirliğin işaretiydi. Ancak dua ve niyaz gibi durumlarda Allah'a karşı olan âcizliği ve hakirliği tam olarak hissetmek ve göstermek için başı açmak âdetti. Lâlenin Allah'a şükretmek için başını açtığının ifade edilmesi bu âdete işaret eder. Lâlenin

⁶⁹ Özellikle zamanın talihinin şekli, o bahtı uğurlu edibin çehresi gibi beyaz düştü.

⁷⁰ Bu gece insanlar hilâl kadehini hep birlikte gördüler; Allah onlara orucu haram kıldı.

başını açması aynı zamanda şekil bakımından hokka gibi üzerinin açık olmasından kinayedir.

Şükr-i Hudâya başın açar lâle-i çemen

Rûy-ı niyâzı hâke sürer berg-i yâsemîn⁷¹ g. 387/4

10.3.3. Dua ile Bela Def Olur

“Başınıza gelip çatan belâları da dua ile def edin, kaldırın!” hadis-i şerifi gereğince dua belaları def eden bir silah olarak görülmüştür. Beyitte sevgilinin rakibi söverek başından savması dua ile belanın def edilmesine benzetilmiştir:

Yâr agyârı savar düşnâm ile

Def’ olur san kim du‘â ile belâ⁷² g. 11/3

10.3.4. İman Etme

Gayrimüslim olup da sonradan İslâm dinini seçenler eskiden ellerine ok alarak şehrin içinde dolaştırılır ve bu şekilde müslüman oldukları halka ilan edilirdi. Ok vahdeti, Allah’ın birliğini temsil eden bir sembol kabul edildiğinden böyle bir uygulamaya gidilmiş olmalıdır.⁷³ Bâkî, bu gerçeğe işaretle gamzeyi oka, gözü de müslüman olup bu oku eline alan bir kâfire benzetmiş ve sevgiliye “öyle görünüyor ki, yine bir kâfiri müslüman ettin” demiştir.

Gamzeñ okın çeşm-i fettânuñ yine almış ele

⁷¹ Çimendeki lâle Allah’a şükretmek için başını açar; yasemin yakarış yüzünü toprağa sürer.

⁷² Belanın dua ile def edilmesi gibi, sevgili rakibi sövgüyle savar.

⁷³ Bu âdet seyyahların da dikkatini çektiğinden gözlemlerinde bu tür sahnelere yer vermişlerdir. Stephan Gerlach, hatıratında müslüman olup eline ok almayla ilgili olarak iki farklı sahneye yer vermiştir: “14 Mart tarihinde Korfu’dan beş İtalyan gelip kendi kararlarıyla Müslüman olmak istediklerini bildirmişler. Bu ayın on birinde de oldukça yaşlı bir adam gördüm, etrafta dolaşıp dileniyordu ve Müslüman olduğunun bir işareti olarak elindeki oku gösteriyordu. (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 291.) “4 Haziran’da kapımızın önünden karısı ve çocuğu ile birlikte yeni Müslüman olmuş bir Ermeni’nin geçtiğini gördüm. Başında onların tarzına uygun beyaz bir sarık ve bir elinde de bir ok vardı, kucağında çocuğunu taşıyordu, karısı da Türk kadınları gibi örtünmüş arkasından yürümekteydi. Önleri sıra yaşlı bir Türk yürüyor, elinde bir tahta çanak taşıyordu, gelen geçenden bu yeni Müslüman olmuş adam için bağışta bulunmalarını istiyordu; oldukça bol miktarda para da toplamıştı. Arkalarından onları takip eden davul ve zurna ile birlikte kentin sokaklarını dolaştılar.” (**a.g.e.**, c. 2, s. 596.)

*Şöyle beñzer dôstum kâfir müselmân eyledüñ*⁷⁴ g. 272/3

İslam dinini seçenlerin kelime-i şehadet getirerek Allah'ın birliğini temsilen şehadet parmağını kaldırmaları âdettir.⁷⁵ Aşağıdaki beyitte buna işaret edilmiştir. Çin ressamıların sevgilinin resim gibi güzelliğinin mucizesini görünce parmaklarını kalem gibi kaldırıp iman ederler:

Göricek mu'cize-i nakşını sûret-ger-i Çîn
*Götürüp hâme-sıfat barmagın îmân getürür*⁷⁶ g. 131/2

10.3.5. Ka'be ve Hac

Eskiden kervanlarla Hicaz'a gidilirdi. Kervanlarda develerin boyunlarına asılı "ceres" adı verilen çanlar olurdu. Ayrıca bu tür yolculuklarda hareket edileceği zaman insanların toplanması için de çan çalınırdı. Âşığın gönlü sevgilinin mahallesinin Hicaz'ını yad edip durmaksızın feryat eden bir çana benzetilmiştir. Hicaz kfilesinde giden develerin boyunlarındaki çanlar yol boyunca ses çıkardıklarından âşığın durmaksızın feryat eden gönlü çana benzetilmiş olmalıdır. Aynı şekilde yolcuların toplanması için çalınan çanlar da bu tabloda göz önünde bulundurulmalıdır.

Dil ceres gibi Hicâz-ı kûyuñ
*Yâd idüp turmadın eyler feryâd*⁷⁷ g. 41/3

Bir başka beyitte yine Bâkî sevgilinin mahallesindeki feryatlarını Hicaz kfilesindeki çana benzetmiştir:

⁷⁴ Fitneci gözün gamzenin okunu eline almış. Dostum, öyle benziyor ki, yine bir kâfiri müslüman ettin.

⁷⁵ Şehadet parmağını kaldırarak iman etmeyle ilgili seyahatnamelerde de bazı pasajlar yer alır: "22 Mayıs günü sevislerimiz padişahın Divanında Müslüman oldular. Ali Bey her zamanki gibi onlara söyleyecekleri sözleri öğretti, paşanın önünde duran görevli onların parmağını yukarı kaldırttı ve onlar da kendilerine öğretilen sözleri tekrarladılar: "La İlahu... vs." Bunun üzerine şapkalarını yere attılar ve kendilerine verilen sarıkları kafalarına yerleştirdiler. Her birine de yeni bir isim verildi. Georg'un adı Mustafa, Benedict'in adı Mehmet oldu. Ayrıca ikisine de bir kaftan armağan edildi. Sonra adamlar paşaların elini öptüler. Georg eski elbisesini Bedesten'de dokuz dukaya sattı." (Gerlach, a.g.e., s. 349.)

⁷⁶ Çin ressamı, senin resim gibi güzelliğinin mucizesini görünce parmağını kalem gibi kaldırıp iman eder.

⁷⁷ Gönül, senin mahallenin Hicaz'ını yad ederek çan gibi durmadan feryad eder.

Ser-i kûyuñdaki efgân-ı Bâkî

*Hicâzuñ kâfilesinde ceresdür*⁷⁸ g. 179/5

Aşağıdaki beyitte sevgilinin gamzesinin açtığı yaranın mugaylan denilen dikenin yarasından daha kötü olduğu, bu yüzden onun vuslatının Ka'be'sine giden yolda kimsenin canını kurtaramadığı ifade edilmiştir. Mugaylân deve dikenini anlamındadır. Eskiden özellikle kervanlarla çıkılan Hac yolculuklarında görülen bu dikenler, çöl fırtınalarının savurmasıyla büyük öbekler haline gelerek, çarptıkları canlılar için ciddî birer tehlike oluşturmışlar.⁷⁹ Şair sevgilinin gamzesinin keskinliğini bu öldürücü dikenlere benzeterek Ka'be yolunda zaman zaman bu gibi sebeplerle birçok kişinin öldüğüne işaret etmiş ve sevgilinin vuslatına ermenin de imkânsızlığına dikkat çekmiştir.

Kimse râh-ı Ka'be-i vasluñda cân kurtarmadı

*Zahm-ı gamzeñ beñzemez hâr-ı mugaylân zahmına*⁸⁰ g. 411/3

Hicaz'a giderken kilometrelerce süren uçsuz bucaksız çöllerden geçilirdi. Çöllerde zaman zaman yaşanan kum fırtınalarının hac yolcularına zor zamanlar yaşattığı malumdur. Aşağıdaki beyitte çölde esen şiddetli rüzgârla birlikte, kervanların en önemli konaklama yerlerinden biri olan Şam'a gidilememesine işaret edilmektedir. Şair, rüzgârın sevgilinin saçının kokusunu Hicaz'a giden yola getirmesi durumunda hacıların çölde kalıp Şam'a ulaşamayacaklarını söyler.

Berr-i Hicâza şemme-i zülfüñ yitürse bâd

*Huccâc kala bâdiyede Şâma çıkmaya*⁸¹ g. 474/2

Sevgilinin bulunduğu mahal âşıklar nezdindeki kutsiyeti bakımından Ka'be'ye benzetilir. Âşık sevgilinin mahallesinde itibar görmeyişini ve vuslata eremeyişini Harem bölgesindeki avlanma yasağına benzetmiştir.⁸²

⁷⁸ Bâkî'nin senin mahallendeki feryatları, Hicaz kâfilesindeki çan sesleri gibidir.

⁷⁹ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 210.

⁸⁰ Senin vuslatının Ka'be'sinin yolunda kimse canını kurtaramadı. Gamzenin açtığı yara deve dikeninin açtığı yaraya benzemez.

⁸¹ Rüzgâr, saçının kokusunu Hicaz yoluna getirse hacılar çölde kalır, Şam'a çıkamazlar.

‘Âlem harâm-i hürmet-i kûyuñda muhterem
*Vasluñ harâm ‘âşıkâ sayd-ı Harem gibi*⁸³ k. 16/2

Sevgilinin bulunduğu mahal dışında cemali de âşıkların her daim yüzlerini döndükleri Ka’be’ye benzetilir. Sevgilinin cemalinin Ka’be’si dünyanın ikbalinin kiblesi olduğundan aşk tekbirlerinin sesi âleme yayılmıştır. Ka’be’yi görünce tekbir getirmek sünnettir. Beyitte bu âdete işaret edilmiştir.

Kible-i ikbâl-i ‘âlemdür cemâlûñ Ka’besi
*Tâ irişdi ‘âleme âvâze-i tekbîr-i ‘aşk*⁸⁴ g. 235/3

Yüz Ka’be’ye benzetildiğinden âşığın, sevgilinin yüzünü görüp de vuslat temenni edilmesine şaşılmaz. Çünkü Ka’be ilk görüldüğü anda edilen dualar makbuldür:

Yüzüñ görüp n’ola vasluñ temenna eylese Bâkî
*Görinse Ka’be dirler müstecâb olur du‘â kiblem*⁸⁵ g. 333/7

Aşağıdaki beyitte şair gönlünün sevgilinin mahallesinde onun eteğine sarılmasını hacıların dua ederken Ka’be’nin örtüsüne yapışmalarına benzetmiştir:

Kûyında gönül dâmen-i dil-dâre sarıldı
*Hâcî gibi kim Ka’bede estâre sarıldı*⁸⁶ g. 535/1

Sevgilinin mahallesinin etrafında dolaşmak Ka’be’yi tavaf etmek gibi görülür:

⁸² Bu yasak şu ayetlere dayanır: “Siz ey imana ermiş olanlar! Hac yaparken av hayvanı öldürmeyin.” (Maide, 95) “Sularda yapılan her türlü avlanma ve denizin hem [yerleşik olan] sizler için hem de gezginler için rızık olarak su yüzüne çıkardıkları sizin için meşrudur; ama hacda iken karada avlanmanız size yasaklanmıştır.” (Maide, 96)

⁸³ Dünya senin mahallenin hürmetli haremde saygıdeğer ve itibarlıdır. Âşığa ise vuslatın (âdeta) Harem’de avlanmak gibi yasaktır.

⁸⁴ Senin cemalinin Ka’be’si dünyanın ikbalinin kiblesi olduğundan aşk tekbirinin sesi âleme yayıldı.

⁸⁵ Benim kiblem! Bâkî, yüzünü görüp vuslat temenni etse buna şaşılır mı? Ka’be görününce dua kabul olur derler.

⁸⁶ Gönlüm (sevgilinin) mahallesinde, Ka’be’nin örtüsüne sarılan hacı gibi, sevgilinin eteğine sarıldı.

Bâkıyâ ister isen kalbe safâ virmek eger
*Ka'be-i kâyına var döne döne eyle tavaf*⁸⁷ g. 231/5

Ka'be'deki "lebbeyk" sesleri sevgilinin mahallesindeki âşıkların feryatlarına benzetilir:

Haremde na're-i Lebbeyke Lebbeyk irdi eflâke
*Ser-i kâyûnda gûyâ nâle-i 'uşşâk-ı şeydâdur*⁸⁸ g. 65/2

10.3.6. Kıyamet

"Kıyâmet" kelimesi aynı zamanda "çok güzel" anlamına geldiğinden sevgilinin boyu uzun ve mütenasip ölçüleri bakımından kıyamet olarak nitelendirilir. Aşağıdaki beyitte beyazlığın gündüze benzetilmesinden hareketle sevgilinin vücudunda tüyden eser olmayışı, kıyamette hiç gece olmayıp sürekli gündüzün yaşanacağı inancını hatırlatmıştır.⁸⁹

N'ola mûdan eser olmasa hîç ol serv-kâmetde
*Şeb olmaz hep ser-â-ser rûz olur dirler kıyâmetde*⁹⁰ matla 19

Bir inanışa göre kıyamette defineler açığa çıkarmış. Aşağıdaki beyitte kış mevsiminde her tarafın karla dolması ve buz tutması kıyamette hazinelerin ortaya çıkmasına benzetilmiştir. Kar ve buz parlaklık bakımından gümüşü ve değerli madenleri anımsatır. Bu bakımdan şair dünyayı kaplayan kar ve buz, yerin üstüne çıkan definelere benzetmiş olmalıdır. Karın çokluğunu ve kışın şiddetini ifade etmek üzere bugün de kullandığımız "kış kıyamet" tabiri kıyamete gönderme yapmak için özellikle seçilmiştir.

⁸⁷ Ey Bâkî! Eğer kalbe safâ vermek istersen (sevgilinin) mahallesine git, döne döne tavaf et.

⁸⁸ "Lebbeyke Lebbeyk" sesleri sanki senin mahallendeki çılgın âşıkların feryatları gibi Harem'den gökyüzüne erişti.

⁸⁹ Gözüüm izüñ kumıyla yârın idem şîşe-i sâ'at / Görem rûz-ı kıyâmet mi uzundur yâ şeb-i hasret g. 9/1 **Sun'î**; Gerçi kim gâyet uzun dirler kıyâmet Rûzını / Çok uzun andan şeb-i yeldâ-yı hicrânûñ senüñ g. 391/7 **Muhyî**

⁹⁰ O servi boyluda hiç tüyden eser olmazsa buna şaşılır mı? Derler ki, kıyamette gece olmaz, hep baştan başa gündüz olur.

Cihânı berf ile yah tutdı kış kıyâmetdür

‘Aceb mi yir yüzine çıksa hep defâ’in-i mâl⁹¹ k. 21/6

10.3.7. Kur’an Ayetleri Yazılı Kâğıtlar Yakılmaz

Eski şiirde insan yüzü Kur’an’a, kaş, sakal vb. unsurlar da Kur’an yazısına benzetilir.⁹² Aşağıdaki beyitte gönül sayfasının sevgilinin hattının yazısıyla yazılmış olması, yüzün Kur’an olarak düşünüldüğünü çağrıştırmaktadır. Nitekim şair onu yakmamasını, yakarsa günah olacağını dile getirmiştir. Bilindiği üzere Kur’an ayetlerinin yazılı olduğu sayfaları yakmak günah kabul edilir.⁹³ Şair bu duruma şiddetle dikkat çekmek istercesine günah anlamına gelen iki kelimeyi -günâh ve yazug- birden kullanmıştır. Elbette asıl kastedilmek istenen, sevgilinin âşğın gönlünü rencide etmemesi, onu kırmamasıdır. Ancak şairin bu sözleri, arka planda bu inanışa çağrışım yapmasından kaynaklanıyor olmalıdır.

Nakş-ı hatuñla yazıludur safha-i derûn

Odlara yakma yazug efendi günâhdur⁹⁴ g. 61/2

10.3.8. Kur’an ve Hadis Nüshaları Yerden Kaldırılır

Kur’an ve hadis gibi kutsal metinlere saygı göstermek son derece önemlidir. Bu bakımdan onların yere düşürülmemesine veya belli bir seviyeden aşağı tutulmamasına dikkat edilir. İstenmeyerek düştüğü anda ise derhal kaldırılarak yüksekçe bir yere konur. Bâkî, kendi şiirine padişahın dikkatini çekmeye çalışarak,

⁹¹ Dünyayı kar ile buz tuttu, kış kıyamettir. Hazinele hep yeryüzüne çıksa buna şaşılır mı?

⁹² *Nüsha-i haddinde Emrî hat du‘â-ı Hızrdur / Mushaf-ı rûyında ebrû sûre-i Nûn ve‘l-Kalem g. 317/5*
Emrî

⁹³ Bu inanışa net bir şekilde temas eden şu beyti burada zikretmelidir: *Nakş oldu hatuñ dilde yazukdur oda yakma / Şol safhayı kim âyet-i Kur‘ân yazılubdur g. 101/4 Necâtî*. Eskiye yahut kullanılmaz hâle gelen Kur’an sayfalarının temiz bir şeye sarılarak ayak altına gelmeyecek yerlerde toprağa gömülmesi tavsiye edilir. Gerlach Türklerdeki bu âdeti gözlemlemiş olduğundan hatıratında değinmiştir. Seyyahın belirttiğine göre böyle durumlarda Kur’an ayak altına gelmemesi için duvar içlerine gömülüp çürümeye bırakılıyordu: “Türkler bir Kur’an kitabı eskiyip de kullanılmayacak hale geldiği zaman onu bir duvarın içine gömerler ve orada çürümeye terk ederlermiş. Çünkü kutsal kitaplarının yırtılıp atılması, ayaklar altında ezilmesi ya da başka bir şey yapılması onların inancına göre günah sayılmaktaymış.” (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 379)

⁹⁴ Gönlümün sayfası senin hattının yazısıyla yazılmıştır. Efendi, yazık, ateşlerde yakma, günahtır.

nazım denizinde kıymetli iri bir inci olan şiirlerinin bugün madendeki cevher gibi toprağın altında kaldığını ifade eder. Padişahın istediği, baştan sona hadis ve Kur'an nüshası olan bu sözleri yerden kaldırıp onlara gereken değeri vermesidir.

Bahr-i nazm içre bu gün dürr-i girân-mâye iken

Hâk-i zilletde kalupdur nitekim gevher-i kân

Hâkden kaldur eyâ dâver-i dîn-perver kim

*Nüşadur cümle ser-â-pây Hadîs ü Kur'ân*⁹⁵ k. 2/38-39

10.3.9. Kur'ân'a El Basıp Yemin Etme

Yemin türlerinden biri Kur'ân-ı Kerim'in üzerine el koyarak yapılır. Tavernier Tatar Hanı'nın padişaha Kur'ân'a el basarak biat ettiğini şöyle anlatır:

“Padişahın düzenlediği biçimde hüküm sürmek zorunda olan han, Arz Odası'nda padişahın huzuruna çıkar, eteğini öptükten sonra birkaç adım geri çekilerek ayakta bekler. Bunun üzerine, dört köşesinden dört altın ve ipek püskül sarkan, hiç işlemesiz büyük bir yeşil kadife yastık üzerinde Kur'an getirilerek padişahın sağına bırakılır. Padişah bir halı üstünde bağdaş kurarak oturduğundan, kadife yastık dizlerinin hizasına ulaşmaz ve Türkler bunu büyük günah saydıklarından ve Kur'an'a büyük saygı gösterdiklerinden ona abdest almadan dokunmazlar. Kur'an'ın kapağını açmadan onu öpüp başlarına korlar; Kur'an'dan bir şeyler okuduktan sonra, gene onu öperler ve kapağını kapamadan yüzlerine sürerler. Biat edecek han, daha önce söylediğim gibi, ayaktadır; elleri omuzlarına çapraz gelecek biçimde kavuşturulmuş halde, kapağasının yastık üzerindeki Kur'an'ı almasını, öpüp başına koymasını ve kendisine vermesini bekler. Han şu sözlerle biat eder: “Bu kitap hakkı için, saadetli padişahım tarafından her ne emir ve ferman bana gelirse itaat edeyim.”⁹⁶

Yüz Kur'ân'a benzetilir. Saçın yüz üzerine düşmesi Kur'ân'a el basarak yemin eden biri gibi düşünülmesine sebep olmuştur. Saçın yemin etme sebebi gönüller aldığını inkâr etmesidir.

⁹⁵ Nazım denizi içinde kıymetli iri bir inciye, bugün madendeki cevher gibi toprağın altında kalmıştır. Ey dindar hükümdar! (Şiirim) baştan sona tümüyle hadis ve Kur'an nüshasıdır; (onu) yerden kaldır!

⁹⁶ Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 78.

Gönüller aldığın inkâr ider meger zülfün
*Elini mushafa urmuş yemin ider zülfün*⁹⁷ g. 250/1

10.3.10. Mehdi'nin Zuhur Edeceği İnancı

Kıyametin büyük alâmetlerinden biri yeryüzüne inancı ve adaleti hakim kılacağına inanılan Mehdi'nin zuhur etmesidir. Büyük alâmetlerin belli başlıları ortaya çıktıktan Mehdi'nin gelmesi beklenecektir. Aşağıdaki beyitte bu inancı işaret edilmektedir. Şair zamaneden şikâyet ettiği bir gazelinde “Ey Mehdi! Gerçekleşmeyen bir alâmet kalmadı, neredesin, artık ortaya çık!” diyerek onun gelişiyi bozulan düzen ve gidişatın düzeleceğini ummaktadır. Burada Mehdi ile kastedilenin, zamanın padişahı olduğu da düşünülebilir. Şair, kemal ehline rağbet edilmeyen bu dönemde değer görmek ve itibar kazanmak için ondan himmet etmesini bekler. Zühre ve Müşteri yıldızlarının yaklaşması zamanında doğan kişilere “sâhib-kırân” denir. Böyle bir zamanda doğan kişilerin ileride büyük hükümdar olacağına inanılır. Bu bakımdan kelime aynı zamanda büyük, yüce ve bahtiyar padişah anlamındadır.

Gel zuhûr it kandasın ey Mehdî-i sâhib-kırân
*Kim cihânda zâhir olmaduk ‘alâmet kalmadı*⁹⁸ g. 542/4

10.3.11. Nazar Değmesi

Nazar, bir şeye özenme, imrenme veya kıskançlıkla bakan kimsenin bakışlarıyla zarar verecek şekilde onu etkilemesine denir. Nazar konusuna hadislerde açıkça temas edilmiş ve “Kaderi geçecek bir şey bulunsaydı bu göz değmesi olurdu” (Müsned, I, 274; Buhârî, Tıb, 36, Libâs, 86) denilmiştir.⁹⁹

Kadehin üzerindeki hava kabarcıkları şaraba zamanın yahut feleğin (rûzgâr) gözünün değmesi şeklinde yorumlanmıştır.

⁹⁷ Meğer saçın gönüller aldığını inkâr ettiği için elini mushafa koymuş yemin etmektedir.

⁹⁸ Ey yüce ve büyük Mehdi! Dünyada gerçekleşmeyen alâmet kalmadı; gel, neredesin, ortaya çık!

⁹⁹ İlyas Çelebi, “Nazar”, *DİA*, c. 32, İstanbul 2006, s. 445.

Tokınupdur bâde-i gül-gûna çeşm-i rûzgâr

Sâgar üzre sanmañuz peydâ olur yir yir habâb¹⁰⁰ g. 20/3

Bir beyitte şarap yasağı, nazarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Zaman yahut felek şarabın kadehini öylesine kırmıştır ki, sanki saf şaraba hava kabarcığının gözü değmiştir. Hava kabarcığının göz şeklindeki yapısından yola çıkılarak kurulan hayalde, hava kabarcığının şarap üzerindeki görünümü şaraba göz değmesi gibi düşünülmüştür. Nazar, bakışın olumsuz yönde etkisi olduğundan, hava kabarcığının gözünün değmesiyle şarap artık yasaklanmış ve içilemez olmuştur. Şarabın ayağının, yani kadehin kırılması bunu ifade eder. Bununla birlikte beyitte halk arasında cam kırılmasının nazara iyi geldiği inancına da iyham yoluyla işaret vardır.

Devrân ayagın şöyle şikest itdi şarâbuñ

Gûyâ ki mey-i nâba gözi degdi habâbuñ¹⁰¹ g. 269/1

Aşağıdaki beyitte ise nazar değmemesi için boyna muska takmaktan söz edilmektedir:

Takınur göz degmesün diyü hamâ'il boynına

Sakınur yavuz nazardan n'eylesün anacugı¹⁰² g. 534/3

10.3.12. Semâ ve Zikir

“Semâ” başlangıçta sûfinin kendisine gelen varidatı iletmesi ve iletildiğini kalbe aktarması şeklinde tanımlanmıştır. Sonraları Kur'an, şiir, kaside veya musikî nağmelerinin etkisiyle meydana gelen vecd halinin insanın organlarına yayılması ile raks şeklinde nitelenen hareketli semâ ortaya çıkmıştır.¹⁰³ Semâ yaygın olarak bu ikinciye, yani raks ve devri yansıtabilecek şekilde kullanılır. Bilhassa Mevlevîlikle birlikte belli kurallarla sistematik bir hâle gelmiş ve özdeşleşmiştir. Zikir yahut

¹⁰⁰ Kadehin üzerinde yer yer su kabarcığı ortaya çıkmış zannetmeyin. Gül renkli şaraba zamanın gözü değmektedir.

¹⁰¹ Zaman şarabın kadehini öyle kırdı ki, sanki saf şaraba hava kabarcığının gözü değdi.

¹⁰² Nazar değmesin diye boynuna muska takınır. Anacığı onu kötü bakışlardan sakınır, ne yapsın?

¹⁰³ Semih Ceyhan, “Semâ”, *DİA*, c. 36, İstanbul 2009, s. 455-457.

devran da yine s  flerin tek ba  larına yahut topluca hissedilen varidatın etkisiyle vecde gelip ayağa kalkarak dönmeleridir. İrade dışında yapılanı daha makbul sayılmakla birlikte us  l  ne uygun ve samimi biçimde iradeli olarak yapılmasında da bir sakınca görülmemiştir.¹⁰⁴

Mevlânâ ve semâa gönderme yapılan aşağıdaki beyitte a  k eri Mevlânâ'nın a  k meydanındaki yerine dikkat çekilirken onun pe  şinden gidenlerin de üstüne döndükleri dile getirilir. ‘‘  stine dönmek’’ günümüzde bir kimseye çok değer verip ihtimam göstermek anlamında kullanılan ‘‘pervane olmak’’ deyimiy  le bağlantılı olduğu anla  şılan bir tabirdir.¹⁰⁵ Burada Mevlânâ'nın izini takip edenlerin ona ve onun yoluna olan bağlılıkları bu tabirle dile getirilmiş olmalıdır. Mevlev  ler Mevlânâ'yı a  k meydanının en büyük eri olarak görüp onun ve öğretilerinin üstüne titrer ve ihtimam gösterirler. Şair bir yandan bu tabirle Mevlev  lerin sema edip dönmesine de gönderme yapmaktadır.

*‘Arsa-i ‘aşkda g  r Hazret-i Mevl  n  yı
Turmayup dahi döner üstine yolda  ları¹⁰⁶ g. 483/2*

Zahide sata  şılan bir beyitte ise akılı ba  şında zahidin şarap kadehinin etkisiyle semâa girmesine   a  şılmayaca  ı, nitekim aynı şekilde g  ne  şin de zerreleri raksa getirdiği ifade edilmiştir. Beyitte   arap kadehi parlaklık ve verdiği şevk bakımından g  ne  şe benzetilmiştir. Zahit şaraba kar  şı olu  şuyla bilinir. Burada   arap kadehinin etkisiyle co  şup kendinden geçen bir zahit portresi çizilerek zahit alaya alınmıştır. G  ne  şin zerreleri raks ettirmesi gibi her zaman akıllı uslu geçinen zahit şarabın verdiği sarho  şlukla bir anda co  şup raks etmeye ba  lamı  tır. Beyitteki ifadeye bakıldığında zahit şarap kadehinden dolayı semâa girmiştir. Dolayısıyla şarabı içmekten değil daha kadehi görür görmez kendinden geçtiği anla  şılabilir şekilde bir söz sarf edilerek istihzanın uç noktasına varılmıştır. Sem   burada raks kar  şılı  ındadır. Ancak   arap ilah  i açık olarak düşünüldüğünde s   flerin sem  i olarak

¹⁰⁴ Süleyman Uludağ, ‘‘Devran’’, **D  A**, c. 9, İstanbul 1994, s. 248.

¹⁰⁵ Bu tabir söz konusu anlamlarla bağlantılı olarak aynı zamanda ilgi ve merhamet göstermek, iyiliği için   ırpınmak, ilgi gösterip yükselmesine yardım etmek gibi anlamlara gelecek şekilde geniş bir anlam yelpazesi içinde kullanılmıştır: *Her   eb ser-i k  yinde yakar me  ‘alem  z m  h / Kimd  r diyen üstine gar  bi  n döner olmaz g. 166/4 Nev‘  ; Gördiler kim mihr-i ruhs  ru  la yanmış rahm idüp / D  ndiler   em‘  n nig  r   üstine perv  neler g. 14/2 Sun‘  ; Be-gâyet oldu  -   in himmeti d  n / Döner her d  nu   üstine bu gerd  n g. 85/7 Karamanlı Nizâmî*

¹⁰⁶ A  k meydanında Mevlâna hazretlerine bak! Yoldaşları dahi durmadan üzerine dönmektedir.

da anlaşılabilir. Çünkü zahit aşka karşı olsa da nihayetinde gün gelip onun etkisi altına girmekten ve şair dilinde eğlence aracı olmaktan kurtulamaz.

Semâ‘a girse n’ola câm-ı meyden zâhid-i hüşyâr
*Ki raks-ı zerreye hûrşîd-i ‘âlem-tâb olur bâ‘is*¹⁰⁷ g. 29/2

Aşk, şarap ve güzel sevmek sûfînin gerçekte anlamadığı ve anlamaya yanaşmadığı mevzulardır yahut sûfî toplumdaki dindar imajı sarsılacağından görünüşte bunlara itibar etmez. Bu bakımdan bir beyitte semâ eden sûfînin aslında güzellerin şevkiyle çalgısız olarak oynadığı ifade edilerek onun dışarıdan görüldüğü gibi semânin özüne vararak raks etmediği, içinde olgunlaşmamış farklı niyetler ve duygular taşıdığı, bunu bilmeyenlerin de onu semâ ediyor zannettikleri dile getirilmiştir. “Çalgısız oynamak” tabiriyle sûfînin, daima karşı çıkar görüldüğü güzel sevmeye ve güzellere karşı aşırı bir ilgi duymakta olduğu ima edilerek yine istihzanın sınırları zorlanmıştır.

Güzeller şevkine sohbetde sôfi çalgusuz oynar
*Velî her bilmeyen eyle sanur anı semâ‘ eyler*¹⁰⁸ g. 82/2

Yukarıdaki beytin mesajından da anlaşılacağı üzere semâ dışarıdan görüldüğü gibi yalnızca bedensel hareketlerden ve rakstan ibaret değildir. O aynı zamanda bir hissediş, duyuş, aşk, vecd ve istiğrak hâliyle bir ibadet ve zikirdir. Bu bakımdan semâi hissetmek, yaşamak ve özüne inmek hakikî aşk erlerinin işidir. Aşağıdaki beyitte âşıkların zikir halkasına girip semâ etmelerinden ve gönül ehlinin aşk ateşine yana yana girdiklerinden söz edilirken buna işaret edilmiştir:

Halka-i zikre girüp ‘âşıklar itdiler semâ‘
*Ehl-i diller ‘aşk odına yana yana girdiler*¹⁰⁹ g. 182/5

Aşkla yapılan ve aşk ehlinin işi olan semâ, aslında âşıklık hâllerinden biridir. Kâinattaki her şeyin, en küçük hücreye varıncaya kadar dairevi hareketlere sahip

¹⁰⁷ Akli başında zahit şarap kadehinin etkisiyle semâ girse buna şaşılır mı? Dünyayı aydınlatan güneş zerrelere raks etmesine sebep olur.

¹⁰⁸ Sûfî, sohbette güzellerin şevkiyle çalgısız oynar. Fakat her bilmeyen onun semâ ettiğini zanneder.

¹⁰⁹ Âşıklar zikir halkasına girip semâ ettiler. Gönül ehli olanlar aşk ateşine yana yana girdiler.

olduğu düşünülecek olursa semânın anlam boyutu daha iyi anlaşılabilir. Bâkî, sevgilinin aşkıyla Zühre'nin raks, feleklerin semâ ettiğini, güneş ve ayın şevkle yanıp yakıldığını söylerken kâinatı kuşatan ilahî semâa dikkat çeker. Bilindiği üzere eski astronomi anlayışında her gezegene atfedilen birtakım özellikler vardır. Zühre de çalgı, müzik ve raksla özdeşleştirilir. Feleğin semâ etmesi, sürekli dönmesinden kinaye olmakla birlikte semâ kavramının aynı zamanda gökyüzü anlamındaki semâyâ çağrışım yapması ifadeye ayrı bir güzellik katmıştır. Güneş ve ayın yanıp yakılması ise kolayca anlaşılabilceği gibi dünyayı aydınlatan birer ışık ve ateş topu olmalarıyla ilgilidir.

'Aşkuñla Zühre çarhda gerdûn semâ'da
*Hûrşîd ü mâh şevk ile sûz u güdâzda*¹¹⁰ g. 446/3

Aşağıdaki beyitte de zikir halkasındakilerin kendilerinden geçmiş hâllerinden istifade edip onları dolandıran bir hırsız mazmunu yer almaktadır:

Göñüller nakdîn almış yâr girmiş halka-i zikre
*Bir iki derd-mend âvâreyi varmış tolundurmuş*¹¹¹ g. 219/2

10.4. Efsanevî İnanışlar

10.4.1. Ejderhanın Gökyüzüne Çekilmesi

Ejderha bütün mitolojilerde geniş yer tutan en önemli varlıklardandır. Genellikle kötülüğü simgeleyen şeytansı bir varlık¹¹² olarak telakki edilen ejderha tasavvufta da insanı kötülüğe sevkeden ve karşı konulması oldukça zor olan nefsi temsil eder.¹¹³ Gerek İslam öncesi ve gerek sonrası Türk destan, masal, menkıbe, efsane ve hikâyelerinde sıkça yer alan ejderhanın kaynağını Çin kültüründen aldığı konusunda araştırmacılar ittifak etmişlerdir. Gök-Türk kitabelerinde gücün ve

¹¹⁰ Aşkınla Zühre raksta, felek semâda, güneş ve ay şevkle yanıp yakılmadadır.

¹¹¹ Sevgili zikir halkasına girerek gitmiş birkaç âvâre dertlinin gönüllerinin nakdini alıp (onları) dolandırmış.

¹¹² Metin And, *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*, İstanbul, YKY, 2007, s. 322.

¹¹³ *Sen bilürsün ki nefis ejderdür / Ejder-i nefsi katl iden erdür* b. 1458 *Gubârî, Yûsuf ü Züleyhâ; Ejder-i nefsiñ eyleyüp ihlâk / Ma'rifet gencine iriş bî-bâk* b. 36 *Gelibolulu Âlî, Mihr ü Mâh*

hakimiyetin ifadesi olmakla birlikte İslâm öncesi Türk inançlarında ve Çin kaynaklarında göğün sembolüdür.¹¹⁴

Ejderha Türk kahramanlık destanları ve evliya menakıbnâmelerinde baş kahramanın mücadele ettiği veya kerametlerine konu olduğu bir varlık olarak yer almıştır.¹¹⁵ Hz. Muhammed'in mucizeleri arasında da kervanın yolunu kesen ejderha ile konuşması, bir ejderhayı iki dağ arasına sıkıştırarak yok etmesi, Kâbe'nin temelinden çıkan ejderhanın Ukab kuşu tarafından gökyüzüne kaldırılması gibi olaylar yer alır.¹¹⁶

Bâkî'nin bir beytinde ejderhanın göğe çekilmesi motifine gönderme yapıldığı görülmektedir. Mavi elbisesi ve üzerinde kılıcıyla bir şahsın anlatıldığı beyitte mavi elbise gökyüzüne, kılıç da ejderhaya benzetilmiş ve onun mavi elbisesini giyip kılıcını kuşanması hâli, sanki meleklerin gökyüzüne ejderhayı çekmeleri gibi düşünülmüştür. Eskilerin inancına göre yılan yeryüzünde eğer yüz yıl yaşayabilirse ejderha olurmuş. Büyük felâketlere yol açmaması için melekler ejder hâline gelen bu yılanları kancalarla tutup Kaf dağının ardına atmak üzere göğe çekerlermiş. Bu inanca göre şimşek çakması, halk arasında ejderhanın göğe yükseltilmesi sırasında çıkan ışık ve sestten ibaretmiş. Şair muhatabının ihtişamını vurgulamak için onun elbisesini gökyüzüne, kılıcını da parlaklık ve süratine imada bulunmak üzere dolaylı olarak şimşeğe benzetmektedir.¹¹⁷ Bilindiği üzere kılıç adaleti temsil eder. Kılıcın kuşanılması bu anlamda artık adaletin iş göreceği, bütün haksızlık ve kötülüğün sona ereceği anlamını da beraberinde taşır. Ejderhanın kötülükleri simgeleyen bir varlık olduğu düşünüldüğünde onun göğe çekilmesi ile kılıç arasındaki ilginin nedeni daha

¹¹⁴ Ayşe Yücel, "Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi", **Kadri Eroğan Hacı Bektaş Veli Armağanı**, Ankara, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, 1997, s. 118.

¹¹⁵ Hacı Bektaş-ı Veli ile ilgili bir menkabe de ise uzun bir müddet halkı Müslüman etmeye çalışan Hacı Bektaş'ın bunu başaramadığı, sonunda ejderhayı halka musallat etmeye karar verdiği ve Allah'a dua ederek münkirleri helâk etmesini istedikten sonra ejderhanın bütün kâfirleri helâk ettiği anlatılır. Bunun üzerine beyler hünkâra gelip tövbe ederler. Hacı Bektaş da ejderhanın men edilmesi için Allah'a niyazda bulunduktan sonra ejder göğe çekilir. Gökten inen ve yeniden göğe çekilen ejder motifinin İslâmiyet öncesi Türk inançlarında Çin kaynaklı semavî ejder (Kök-luu) ile benzerlik gösterdiği ve Gök-Tanrı inancının bir tezahürü olduğu ileri sürülmektedir. (**a.g.m.**, s. 118.) Ejderha ile mücadele motifinin menşei ve Sarı Saltık, Hacım Sultan, Otman Baba gibi kahraman ve velilerin ejderha ile mücadeleleri için ayrıca bkz. Ahmet Yaşar Ocak, **Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslâm Öncesi İnanç Motifleri**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1983, s. 172-180.

¹¹⁶ And, **a.g.e.**, s. 138-140, 322.

¹¹⁷ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 426.

iyi anlaşılabilir. Bununla birlikte yukarıda ejderha ile ilgili açıklamalarda belirtildiği gibi ejderhanın kahraman, evliya ve peygamber gibi kimselerin keramet ve mucizelerine konu olması, onların dua ve mücadeleleriyle zararsız ve etkisiz hale getirilmesi beyitte söz konusu edilen şahsın ne kadar yüceltildiğini anlamak için yeterlidir. Onun kılıcını kuşanması sayesinde âdeta melekler ejderhayı göğse çekecek ve insanlara zarar veren bütün kötülük ve olumsuzluklar son bulacaktır.

Mâ'î câmeñ üzre şemşîrîüñ takınsan nâz ile
*San melekler âsumâne ey kamer ejder çeker*¹¹⁸ g. 183/2

10.4.2. Gâv-ı Zemîn

Eskilerin telakkisine göre yeryüzü *Kiyûsâ* adı verilen bir öküzün boynuzları üzerinde durmaktaydı. Zelzeleler de bu öküzün kıpırdamasıyla meydana gelirmiş.¹¹⁹ **Burhân-ı Kâtî**'a göre “gâv-ı zemîn” Allah'ın yerin merkezine koyduğu bir kuvvettir. Âlem o kuvvet üzerine dönüp bütün eşyayı kendi tarafına çeker.¹²⁰ O kuvvettir ki Hak celle ve 'alâ merkez-i zemine ibda buyurdu. Âlem o kuvvet üzerine dönüp cümle eşyayı kendi tarafına cezbeder.

Şairler rakibi daima hakaret dolu ifadelerle anarlar. Aşağıdaki beyitte şair, sabâ rüzgârının yolun tozunu toprağını rakibin yüzüne kondurduğunu söyleyerek yeryüzünün minnetini bütününü o öküze yüklediklerini ifade eder. Bu sözleriyle rakibe hakaret eden şair, bir yandan yeryüzünün bir öküzün üzerinde durduğu şeklindeki inanca gönderme yapar. “Minnet” bir iyiliğe karşı kendini borçlu görme, şükür, teşekkür borcu ve bir iyiliği başa kakma gibi anlamlara gelir. Hakaretin boyutunu artırmak için rüzgârın rakibin yüzüne toprak saçması onun için bir lütuf olarak görüldüğünden böyle söylenmiş olmalıdır.

Gerd-i râhın çihre-i agyâra kondurmuş sabâ

¹¹⁸ Ey kamer (yüzlü)! İstiğna ile mavi elbisen üzerine kılıcını kuşansan, sanki melekler gökyüzüne ejderha çekiyor gibi olur.

¹¹⁹ Onay, **a.g.e.**, s. 236.

¹²⁰ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 266.

*Yükledük ol gâve hep rûy-ı zemînüñ minnetin*¹²¹ g. 383/2

10.4.3. Hazinelerle İlgili İnanışlar

Eski bir inanişâ göre hazineler harabe ve terk edilmiş yerlerde olur; hazineleri yılan veya ejderhalar beklermiş. Bu inanişın altında yatan sebep eski şehir kalıntılarının arasından zaman zaman mücevher, altın ve değerli eşyaların çıkmasıdır. Bâkî sevgilinin saçının hayalini harabe gönlüne teslim ederek dert hazinesine yedi başlı bir ejderhayı gözcü yaptığını ifade eder. Gönlün harap olması aşk derdiyle perişan olmasındandır. İçindeki aşk derdiyle gönül bir hazineye benzetilir. Saç, yılan veya ejderhaya benzetildiğinden saçın âşığın gönlündeki hayali hazineyi bekleyen yedi başlı ejderha gibi düşünülmüştür.

Nigeh-bân eyledüm genc-i gama bir heft-ser ejder
*Hayâl-i zülfini çün bu dil-i vîrâne tapşurdum*¹²² g. 341/3

Gönlün harabe bir köşeye, içindeki aşk sırrının da büyük bir hazineye benzetildiği aşağıdaki beyitte de hazinelerin yıkık ve viran yerlerde bulunmasına işaret vardır:

Dilde şol ‘âşık ki sırr-ı ‘aşkun itmişdür nihân
*Gûşe-i vîrânede genc-i firâvân gizlemiş*¹²³ g. 214/2

Felek yedi katmandan oluştuğu ve dünyayı çepeçevre kuşattığına inanıldığı için dünya hazinesini baştan sona saran yedi başlı bir ejderhaya benzetilmiştir:

Felek bir ejdehâ-yı heft-serdür
*Tolanmış genc-i dünyâyı ser-â-pây*¹²⁴ g. 519/2

¹²¹ Sabâ rüzgârı yolun toprağını rakibin çehresine kondurmuş. Yeryüzünün bütün minnet (yükünü) o öküze yükledik.

¹²² Saçının hayalini bu virane gönlüne teslim ederek dert hazinesine yedi başlı bir ejderhayı gözcü yaptım.

¹²³ Gönlünde senin aşkının sırrını gizlemiş olan âşık, harabe köşede büyük bir hazine gizlemiş gibidir.

¹²⁴ Felek dünya hazinesini baştan sona sarmış yedi başlı bir ejderhadır.

Hazineye erişebilmek için yılanın öldürülmesi gerekir. Aşağıdaki beyitte başı kesik yılanla, açılmış bir hazineye işaret edilmektedir. Beyitte yanak bir hazine, saç da başı vurulmuş bir yılan gibi düşünülmüştür.

Ruh-ı zîbâsı bir genc-i güşâde

*Kemend-i zülfi mâr-ı ser-şikeste*¹²⁵ g. 473/3

10.4.4. Hümâ ile İlgili İnanışlar

Hümâ bazı görüşlere göre Hint Okyanusu'ndaki adalarda yaşayan güvercin büyüklüğünde, yeşil kanatlı, bazılarına göre de Çin, Hıtâ, Deştikıpçak veya Hindistan'da yaşayan serçeden büyük, boz saksagani andıran bir kuştur. Bazı ortak özellikleri bakımından simurg ve anka ile karıştırılmıştır. Hümâyı diğerlerinden ayıran en önemli özellik cennet ve devlet kuşu olmasıdır.¹²⁶ Aşağıdaki beyitte sevgilinin siyah saçı, hümâ kanadının gölgesi olduğundan sevgili, güzellik ikliminin padişahı olarak nitelendirilmiştir. Hümânın kanadının gölgesi kimin üzerine düşerse onun padişah olacağına inanılmıştır. Beyitte bu inanişâ işaret vardır.

Zülf-i siyâhu sâye-i perr-i hümâ imiş

*İklîm-i hüsne anuñ için pâdişâ imiş*¹²⁷ g. 218/1

Bir başka beyitte hümâdan devlet kuşu şeklinde söz edilmiştir. Hümânın devlet kuşu olması yine gölgesi kimin üzerine düşerse onun padişah olacağı inancıyla ilgilidir. Sevgilinin saçı, aslında devlet kuşu hümânın o güzeller padişahının üzerine saldığı gölgesidir.

Kâküli sanmañ görinen tâ'ir-i devlet hümâ

*Sâye salmışdur o şâhenşâh-ı hûbân üstine*¹²⁸ g. 438/3

Kanunî Mersiyesi'nde yer alan bir beyitte şair, padişahın ruhunun kuşunun hümâ gibi göklere eriştiğini, toprak altında sadece birkaç kemik kaldığını söyler.

¹²⁵ Güzel yanağı açılmış bir hazine, saçının kemendi başı vurulmuş bir yilandır.

¹²⁶ Cemal Kurnaz, "Hümâ", *DİA*, c. XVIII, İstanbul, 1998, s. 478.

¹²⁷ Siyah saçı hümâ kanadının gölgesi olduğundan (o sevgili) güzellik ülkesinin padişahıymış.

¹²⁸ Görünen saçıdır sanmayın. Devlet kuşu hümâ, o güzeller şâhının üzerine gölge salmıştır.

Hümâ yükseklerden uçtuğuna, hatta havada yumurtlayıp yumurtadan çıkan yavrusunun hemen kanatlandığına inanılan efsanevî bir kuştur. Hümânın bir özelliği de sadece kemikle beslenmesidir. Beyitte “üstühân” kelimesiyle kemik ve hümâ arasındaki bu ilişki hatırlatılmaya çalışılarak iyham yapılmıştır.

Mürg-i revânı göklere irdi Hümâ gibi
Kaldı hazîz-i hâkde bir iki üstühân¹²⁹ mus.I/III-6

Aşağıdaki beyitte şair kendi himmetinin hümâdan daha yüksek olduğunu, alçaklara rağbet etmemesi gerektiğini söyler. Bu ifadeyle yine hümânın yükseklerden uçmasına işaret etmiştir. Gazel Sultan III. Mehmed için yazıldığına göre, alçaklara rağbet etmek, padişahın başkasından medet ummak anlamında kullanılmış olmalıdır.

İltifat itme bu alçaklara sen ey Bâkî
Himmetüñ mürg-i hümâyûnu hümâdan yüksek¹³⁰ g. 274/5

10.4.5. Madenlerin Güneşten Beslenmesi

Eski bir inanışa göre yer altındaki madenler ve değerli taşlar güneş ışıklarıyla oluşur ve beslenirdi. Bu anlayışa göre özellikle güneş altın madeniyle, ay ise gümüşle bağdaştırılmıştır. Bâkî kendi şairlik tabiatını imkan madeni içinde sultanın lütfunun güneşiyle beslenmiş bir cevhere benzetmiştir. Şairlik için her şeyden önce kabiliyet gerekli olduğu halde saray çevresine girebilmiş ve padişahın yakınlığını kazanabilmiş şairlerin isimlerini duyurma imkânlarının daha fazla olduğu malumdur. Şairin tabiatının sultanın lütfunun güneşiyle beslenmesi; onun desteğini ve beğenisini kazanması, ondan yardım ve ihsan görmesi demektir.

Bir güherdür tab‘-ı Bâkî kân-ı imkân içre kim
Âfîtab-ı lutf-ı sultân ile bulmuş perveriş¹³¹ g. 217/7

¹²⁹ Ruhunun kuşu hümâ gibi göklere ulaştı. Toprak altında (ondan sadece) birkaç kemik kaldı.

¹³⁰ Ey Bâkî! Himmetinin devlet kuşu hümâdan daha yüksetir. Sen bu alçaklara rağbet etme.

¹³¹ Bâkî’nin (şairlik) tabiatı, imkân madeni içinde sultanın lütfunun güneşiyle beslenmiş bir cevherdir.

10.4.6. Nisan Yağmurundan İnci Oluşması

Eski bir inanışa göre nisan ayında istiridye karaya çıkar ve bu ayda yağan yağmur taneleri istiridyenin içine düştüğünde inci tanesi oluşmuş. Bâkî, bir beytinde bu inanışa telmihte bulunmuştur. Söz incileri saçan kalemini nisan bulutuna benzeten şair, yazdığı kasideyi ve kendi kalemini kastederek, bu kalemin yine cihanın kulağını kıymetli bir inciye içinde tutan sadef hâline getirdiğini söyler. Şiirler çoğu zaman muhatabının kulağına dinleme yoluyla ulaştığından kulak, söz incilerini içinde saklayan bir sadefe benzetilmiştir. Şair, kurduğu hayalde bütün cihanın kulağının kendi söz incileriyle dolduğunu söylerken şöhretine ve şiirdeki başarısına dikkat çekmektedir. “Yine” kelimesiyle ise kaleminin bu işi zaten her zaman yaptığını, bu kasideyle yine aynı şeyi tekrarladığını vurgulamıştır. “Dürr-i semîn” pahalı, kıymetli inci anlamındadır.

*Ebr-i nîsân gibi bu kil-k-i güher-bâr yine*¹³²

*Eyledi gûş-ı cihânı sadef-i dürr-i semîn*¹³³ k. 26/26

10.5. Evlilikle İlgili Âdetler

10.5.1. Ağırılık

Ağırılık evlilik öncesi veya evlenme sırasında erkek tarafından geline verilen mal veya para olarak tanımlanabilir.¹³⁴ BD’nda bir beyitte ağırılık verme âdetine¹³⁵

¹³² Divan neşrinde “kil-k-i güher-bârına” şeklinde okunmuş olan ibare, “kil-k-i güher-bâr yine” şeklinde düzeltilmiştir.

¹³³ İnciler yağdıran bu kalem, nisan bulutu gibi, cihanın kulağını yine (içinde) kıymetli inci saklayan bir sadef hâline getirdi.

¹³⁴ Büyük Türk Lügatı’nda ağırılık “cihaz için erkek tarafından geline verilen para” olarak tanımlanır. Pakalın ise mehr-i muacceli tanımlarken örfümüzde buna “ağırılık” denildiğini belirtir. (Pakalın, a.g.e., s. 444.) Tarama Sözlüğü’nde de “ağırılık” için mehr-i muaccel karşılığı verilir. (**Tarama Sözlüğü: XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanımlarıyla**, c. 1, Ankara, TDK, 1963, s. 40.) Ağırılık ve mehr-i muaccel birbirinin içine geçmiş kavram ve uygulamalar gibi görünmekle birlikte bunların birbirinden bağımsız olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Bununla birlikte Osmanlı toplumunda bu iki kurumun bir diğerrinin yerine ikame edilmeyip birlikte varlıklarını sürdürdüklerine dair örneklerin mevcut olduğu belirtilmektedir. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Akgündüz, “Başlık”, **DİA**, c. 5, İstanbul 1992, s. 131-133; ayrıca bkz. M. Âkif Aydın, “Mehir”, **DİA**, c. 28, Ankara 2003, s. 389-391.) Bu durumda ağırılığın mehr-i muaccelden ayrı olarak erkek tarafından geline verilen mal veya para olduğu söylenebilir.

gönderme yapıldığı görülür. Beyte göre rıtl-ı girânın ağırlığı alınmamış ve üzümün kızı kimseye verilmemiştir. Beyitte geçen “rıtl-ı girân” kavramı deve tabanı ve sığır topuğu gibi büyük kadeh anlamına gelmektedir.¹³⁶ Yaygın olarak bilindiği üzere üzümün kızı ile kastedilen ise şaraptır. Bu durumda ağırlık verilerek alınmak istenenin üzümün kızı olarak nitelendirilen şarap olduğu, ağırlığı vererek talip olan tarafın ise rıtl-ı girân, yani büyük şarap kadehi olduğu anlaşılmaktadır.¹³⁷ Ancak büyük kadehin ağırlığı kabul edilmemiş ve şarap kimseye verilmemiştir. Ağırlığın fazla olması normal şartlar altında kız tarafının daha gönüllü olmasını gerektirir.¹³⁸ Ne var ki, burada büyük kadeh ağırlığının sunulması üzümün kızını razı etmeye yetmemiştir. Bu nedenle üzümün kızı olanca ağırlığını sunan rıtl-ı girâna dahi verilmemiş ve evde kalmıştır. Şarap yasağından söz edildiğini düşündüren bu beyitte şair kadehlerin şaraptan boş kalmasını tasvir etmek üzere böyle bir hayal geliştirmiş olmalıdır. Bununla birlikte beyitteki rıtl-ı girân kavramındaki “girân” kelimesinin ağır anlamı göz önünde bulundurulduğunda ağırlık kavramıyla uyum teşkil ettiği görülür.

Rez duhterini virmediler kimseye kaldı

Ağırlığını almadılar rıtl-ı girânun¹³⁹ g. 278/3

¹³⁵ Abdülaziz Bey İstanbul’da nikâh akdi ve bedeliyle ilgili uygulamalara değinirken ağırlık verme âdetinden de söz ederek şunları kaydeder: “İstanbul’da nikâh anlaşması iki çeşittir. Birisi nikâhın miktarı diğeri ise ağırlık denen ve nikâh bedelinin yarısı olan akça hakkındadır. Kararlaştırılan nikâh bedeli ya boşanma zamanına ya da vefata ertelenir. Böyle bir olayla karşılaşılırsa o zaman ödenir, baştan bir şey talep edilmezdi. Bir diğeri yol da nikâh bedelinin yarısının peşin ve bir seferde kızın peder veya validesine ödenmesidir. Buna halk dilinde ağırlık adı verilir. Ağırlık isteyip alan kız tarafı damadı olacak kimseyi yanına alacaksa, aldığı bedel karşılığı kendi hanesindeki gelin odasını döşer. Kız haneden gidecekse, bu para ile gelin gittiği hanede gelin odasını tefriş ve tanzim eder. Ağırlık parasıyla kızın peder ve validesinin oda döşemesine, şekline erkek tarafından karışılmaz, kendi arzularına göre tefriş ederler. Bu âdetin bir de kibarcası vardır. Kız tarafı ağırlık parasını almaz. Gelin odasını kızın pederi kendi hesabına tefriş eder. Ya da evlenecek adamın pederi, gelinlik odasının döşenmesini yapar ve harcadığı paradan nikâh bedelinin yarısını mahsup etmeyip tefriş masraflarının hepsini kendi öder.” (Abdülaziz Bey, **Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri: Âdât ve Merasim-i Kadime, Tabirât ve Muamelât-ı Kavmiye-i Osmaniye**, haz. Kâzım Arısan - Duygu Arısan Günay, 3. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002, s. 109.)

¹³⁶ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 626. Sûdî’nin tanımına göre ise rıtl, aslında yarım batman ağırlığında bir ölçektir ancak şairlerin terminolojisinde yarım batman şarap alan kadehe denir: “Rıtl yarım batmana dirler ammâ şu’arâ istilâhlarında yarım batman şerâb alur kadehe dirler.” (Özer, **a.g.e.**, s. 124.)

¹³⁷ Diğer şairlerin beyitlerinde de ağırlık verme âdetine gönderme yapıldığı görülmektedir: *Hıffeti ko ağır ol rıtl-ı girân ister iseñ / Gelmege duhter-i rez sôfi ağırlık ister g. 133/3 Emrî; Bülbul ağırlık etse n’ola nakd-i şeb-nemi / Ebkâr-ı gonce haylî çemenli çeyizlidir g. 14/4 Nedîm; Gösterdi rûz-ı rezîm-i cihâna ağırlığın / Alsa ‘arûs-ı feth ü zaferden ‘aceb mi kâm k. 3/17 Azmî-zâde Hâletî*

¹³⁸ *Terâzûmuzdan inmez meyl iden a’lâ vü ednâya / Ağırlık mu’teberdür dil-berân-ı sîm-sîmâda g. 764/3 Azmî-zâde Hâletî*

¹³⁹ Büyük şarap kadehinin ağırlığını almadılar; üzümün kızını kimseye vermediler, (evde) kaldı.

10.5.2. Yüz Görümlüğü (rû-nümâ)

Yüz görümlüğü, günümüze kadar gelen adetlerden biri olup gelinin duvağının kaldırılması merasiminin ve bu münasebetle güveyin geline verdiği hediyenin adıdır.¹⁴⁰ Eskiden güvey, gelinin yüzünü ilk defa bu merasim münasebetiyle gördüğü için verdiği hediyeye bu ad verilmişti.¹⁴¹ Bâkî, ay yüzlü sevgilinin nevrüzde güneş gibi yüzünü gösterdiğini ve güneşin de bu münasebetle yüz görümlüğü olarak altın kaplı bir ayna verdiğini belirttiği beytinde bu adetten söz etmektedir:¹⁴²

Gün yüzün 'arz eyledi nev-rûzda ol meh-likâ
*Mihr altın kaplı bir âyîne viridi rû-nümâ*¹⁴³ g. 8/1

Yukarıdaki beyitte ay yüzlü sevgilinin nevrüzde yüzünü göstermesi ifadesi, Nevruz vb. bayramlarda insanların kutlama ve şenlikler nedeniyle sokaklara dökülmesi ve dolayısıyla âşıkların da sevgililerini görebilme imkânı bulabilmesiyle ilgili olmalıdır. Bununla birlikte güzellere verilebilecek en güzel hediyenin kendi güzelliklerini görebilecekleri bir ayna olması itibarıyla, renk ve parlaklık bakımından altın kaplı bir aynaya benzetilen güneş tarafından, ay yüzlü sevgiliye bir ayna verildiği belirtilmektedir. Güneş ve nevrüz arasındaki ilgi de güneşin nevrüzde Koç burcuna girmesi ve bu günün baharın, dolayısıyla güneşli ve parlak günlerin başlangıcı olmasından kaynaklanıyor olmalıdır. Bu arada beyitte geçen “rû-nümâ” kavramının, ayna bir hediye olarak düşünüldüğünde, yüz görümlüğü, aynanın yansıtma özelliği düşünüldüğünde ise yüz gösteren anlamını birlikte çağrıştırması da dikkat çekicidir. Böylece sevgilinin yüzünün güneş karşısındaki üstünlüğü ve güneşin yalnızca onun güzelliğini yansıtan bir ayna derekesinde olduğu gerçeği daha

¹⁴⁰ Gerlach yüz görümlüğü âdeti ile ilgili satırlarında, geline yüz görümlüğü olarak para yahut sorguç verildiğini kaydeder: “Gelin ve güvey gelin odalarında ilk defa bir araya gelinceye kadar güvey gelinin yüzünü görmez, gelinin yüzünü örten ipek peçeyi kaldırmak istediğinde, gelin buna izin vermez. Ancak güvey, geline birkaç bin duka, siyah balıkcıl kuşlarının tüylerinden yapılma güzel bir sorguç ya da benzeri armağanlar vaat edince, yüzünü örten peçeyi kaldırabilir. (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 463.)

¹⁴¹ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 643.

¹⁴² **Azmî-zâde Hâletî**’ye ait şu iki beyit de yüz görümlüğü adetine güzel birer örnektir: *Sühan ey Hâletî âyîne-i dilde safâ ister / Görünmez rû-nümâ olmayacak düşîze-i ma'nâ* g. 7/7; *Eliünde tîg-i himmet pür-cilâdur / 'Arûs-ı mülke şâyân rû-nümâdur* mes. 9/7

¹⁴³ O ay yüzlü (güzel) nevrüzde güneş (gibi) yüzünü gösterdiği için, güneş, yüz görümlüğü olarak (ona) altın kaplı bir ayna verdi.

güçlü bir şekilde göz önüne serilmektedir. Beyitte ayrıca Nevruz münasebetiyle hediyeleşme adetine de gönderme yapılmaktadır. (bkz. Nevruz Kutlamaları)

10.6. Giyim Kuşamla İlgili Âdetler

10.6.1. Başa Tüy Takma

Osmanlılar'da kavuk yahut destar üzerine turna, balıkçıl vb. kuş tüylerinden sorguç takmak yüzyıllarca süren bir gelenektir. Başa tüy takmak aynı zamanda bir imtiyaz alâmetiydi. Savaşta yararlılık gösteren kimseler bir kahramanlık ve üstünlük sembolü olarak başlarına kuş tüyü takarlardı.¹⁴⁴

Bâkî bir beytinde sevgilinin gamıyla başına kestiği nal şeklindeki yaranın kırmızıya boyanmış turna kanadı olduğunu söyler. Turna tüyünden yapılmış bir sorguca işaret edilen beyitteki ifadede bu tüylerin aynı zamanda çeşitli renklere boyandığı anlaşılmaktadır.

Gamuñla farkuma bir tâze na'l kesmiş idüm

*Başumda âle boyanmış per-i küleng oldı*¹⁴⁵ g. 489/2

Bir başka beyitte yine benzer şekilde baştaki kanlanmış kılıç yarası turna kanadına benzetilmiştir. Burada da kırmızı renge boyanmış bir turna tüyü söz konusudur. Yukarıdaki beyitte olduğu gibi bu beyitte de marjinal âşıkların ve kalenderlerin vücutlarına yara açmaları âdetine gönderme yapılmaktadır. Diğer yandan aşağıdaki beyitte “şekl-i şemşîrûn” ibaresiyle kılıcın başta açmış olduğu yara

¹⁴⁴ Wratislaw'ın Yeniçerilerin külâhlarından bahsederken anlattıklarına bakılırsa başa tüy takmak savaş zamanının işaretidir: “Bu külâhın her iki ucu birbirinden farklı genişliktedir. Geniş uç başa geçer, öteki ucu ise enseyi örterek askerin sırtına kadar sarkar. Külâhın ön tarafında tam alın hizasında gümüşlü, yaldızlı ya da aşağı değerde taşlarla tutturulmuş ince bir borucuk vardır. Savaş zamanında borucuğun içine tüy sokulur. (Baron W. Wratislaw, **Baron W. Wratislaw'ın Anıları, 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, çev. M. Süreyya Dilmen, İstanbul, Ad Yayıncılık, 1996, s. 14.) Bununla birlikte Ralamb'ın yeniçerilerin başı olan Bektaş adlı kişinin boğularak öldürülmesinden sonra kahramanlığını temsilen uygulandığını naklettiği âdet ise ilginçtir: “Ölümünden sonra sakalı yolundu ve şehirdeki bütün arkadaşlarına, geçmiş başarılarının anısına armağan olarak o sakaldan birer tel gönderildi.” (Claes Ralamb, **İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s. 73)

¹⁴⁵ Senin gamınla başıma nal şeklinde yeni açtığım yara, başımda kırmızıya boyanmış turna kanadı oldu.

kastedilirken aynı zamanda abdal veya kalender gibi batınî tiplerin başlarına kalıcı dövme olarak zülfikâr resmi çizmelerine de gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu şekil baştaki sorguç olarak hayal edilmiş olmalıdır.

Fark-ı serde şekl-i şemşîrîñ yiter perr-i küleng
*Bâ-vücûd ol dem ki hûn-ı zahmum içre âl olur*¹⁴⁶ g. 72/3

Zambak başına altın telli tüy takınmış gibi hayal edildiğinden çiçeklerin başkomutanı olduğu düşünülmüştür. Anlaşıldığı kadarıyla zambağın içindeki sarı çiçek tozları altın telli sorguca benzetilmiştir. Beyitten yola çıkılarak komutan gibi yüksek rütbeli kimselerin altın suyuna bulanmış sorguçlar taktıkları düşünülebilir.¹⁴⁷

Farkına bir nice per takınur altun tellü
*Hayl-i ezhâra meger zanbak olupdur ser-dâr*¹⁴⁸ k. 18/6

10.6.2. Bele Hançer Takma

Eskiden erkekler bellerinde kemere takılı sağlı sollu çift hançer veya kılıç bulundururlardı. Thévenot Türklerin kıyafetlerinden söz ederken bellerindeki hançerleri de kıyafetin önemli bir parçası olarak şöyle anlatır:

“Kemerlerinden genellikle çift hançer taşırlar; bunlar kınları da olan bıçaklardır, ama hem sapları hem de kınları altın veya gümüş bezemelidir, bazen de üzerlerine değerli taşlar kakılıdır. Bazı hançerlerin sapı ise pahada fildişiyle bile ölçmedikleri ve libresi çok pahalıya satılan balık dişinden yapılmazdır.”¹⁴⁹

¹⁴⁶ Yaramın kanı içinde kırmızıya boyanmasıyla birlikte senin kılıcının şekli, baş(ımın) üzerinde turna kanadı(ndan sorguç) olarak yeter.

¹⁴⁷ Kuş tüyünden yapılma altınlı sorguç takma hayali ve bunun kahramanlık alâmeti olması şu beyitlerde de görülmektedir: *Ben ol şâh-ı diyâr-ı ‘aşkum ey Mecdî ki başumda / Şerar ile duhân-ı âh bir altunlu şeh-perdür* g. 28/5 **Mecdî**; *Bir dil-âverdür takınmış başına altunlu tel / Nîzesin almış eline dâyima tutar güneş* k. 26/4 **Derzî-zâde Ulvî**

¹⁴⁸ Meğer zambak çiçek ordusuna başkomutan olduğundan başına bir miktar altın telli kanat takınmıştır.

¹⁴⁹ Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 63.

Bâkî, sevgilinin hasta gözünün sağında ve solunda iki hançer takındığını söylerken hançerin belin iki yanında bulundurulmasına işaret eder. Gözün hançer takınması ile gamzeler kastediliyor olmalıdır:

İki hançer takınmış ey Bâkî
*Haste çeşmi solında sagında*¹⁵⁰ g. 424/7

Hançer “râ” harfî gibi sevgilinin kemerinden gitmez. Hançerin “râ” harfî gibi kemerden gitmemesi, sürekli kemerde takılı durması ve şekil bakımından “râ” harfine benzemesindendir. Bununla birlikte Arap harfleriyle yazılan “kemer” kelimesinin sonundaki “râ” harfî tıpkı kemerden aşağı asılan hançere benzetilir ve kemer kelimesinin sonundaki “râ” harfî nasıl sürekli orada duruyorsa hançerin de o ay yüzlü sevgilinin kemerinden gitmediği söylenir. Âşıkları öldüren de burasıdır. Hançer öldürücü bir silah olmanın yanında, yan tarafta taşındığından daima âşık ve sevgili arasına giren bir engel gibi düşünülür. “Burası” kelimesi aynı zamanda “bu râsı”, yani bu “râ” harfî şeklinde okunup anlaşılacak şekilde sarf edilmiştir.

Gitmez o mehûn râ gibi hançer kemerinden
*Üftâdelerin öldürür âh işte burası*¹⁵¹ g. 508/3

Şair sevgiliye “Beni keskin hançerinden korkuyor zannetme, öyle olur olmaz her şeyle senin yanından kesilmem.” diyerek “yanından kesilmem” tabiriyle yine hançerlerin belin yan tarafında taşınmasına işaret etmektedir:

Havf ider sanma beni hançer-i bürrânuñdan
*Degme nesneyle kesilmem sanemâ yanuñdan*¹⁵² g. 389/1

10.6.3. Sarığa Çiçek Takma

¹⁵⁰ Ey Bâkî! Hasta gözü sağında solunda iki hançer takınmıştır.

¹⁵¹ Hançer, “râ” harfî gibi o ay yüzünün kemerinden gitmez. Âh, âşıklarını işte burası öldürür.

¹⁵² Ey heykel gibi güzel sevgili! Beni keskin kılıcından korkar zannetme. Öyle her nesneyle yanından kesilmem.

Eskiden erkeklerin sarıklarının arasına gül, sümbül, karanfil gibi çiçekler takmaları yaygın bir âdeti.¹⁵³ Beyitlerde bu âdete sıkça temas edilir ve iyham yoluyla göndermeler yapılır.

Şair sevgiliden gelen taşın başında açtığı yarayı sarığının kenarındaki renkli bir karanfile benzetmiştir. Beyitte “rengîn” kırmızı rengi ifade eder şekilde kullanılmış ve yara kırmızı karanfile benzetilmiştir.

Seng-i bî-dâduñla serde zahm-ı hûnînüüm ki var
*Gûşe-i destârda rengîn karanfüldür baña*¹⁵⁴ g. 12/3

Şair Ferhad’ın başına kazma ile vurarak canına kıymasına telmihte bulunarak, Ferhad dağlarda başına kazmayı attığı anda bir goncanın, başına menekşe taktığını söylemiştir. Bahçede güllerin yanı başında bulunan menekşelerin görünümünü şairin böyle bir hayalle tasvir ettiği anlaşılmaktadır. Menekşe çiçeğinin dalıyla birlikte görünümü kazmaya (külüng) benzetilmiştir. Bu hayalle bir yandan başa veya sarığa çiçek takma âdetine de gönderme yapılmıştır.

Bir gonca benefşe koparup tâcına sokmuş
*Taglarda külüng atduğı dem başına Ferhâd*¹⁵⁵ g. 35/3

Başta çiçek takılmasından hareketle geliştirilen bir hayalde külâhın kenarında görünenin sümbül değil o gül yanaklı güzelin kıvrıcık saçları olduğu belirtilmiştir. Kıvrıcık saç demek olan “külâle”¹⁵⁶ aynı zamanda çiçek demeti¹⁵⁷ anlamına gelmesi bakımından da beyitte çizilen tabloya uyum sağlamaktadır.

Sümbül takınmış alnına sanmañ o gül-‘izâr

¹⁵³ Eskiden sarıkların arasına misvak, hilâl, kâğıt parçası, hutbe kâğıdı, muska vb. şeyler de konulurdu. Konuyla ilgili örnek ve açıklamalar için bkz. Onay, **a.g.e.**, s. 426. *Sanma zühd için sokar misvâkı sôft başına / Diş biler mü’minlerüñ halvâsına vü aşına* g. 1284/1 **Zâtî**.

¹⁵⁴ Senin acımasızca attığın taşla başımda (açılan) kanlı yaram, bana sarığımın kenarında renkli bir karanfil gibidir.

¹⁵⁵ Ferhad dağlarda kazmasını attığı zaman bir gonca menekşe koparıp sarığına sokmuş.

¹⁵⁶ Sûdî gülâleyi yaşken örülüp sonra kuruyan ve açıldıktan sonra zincir şeklini alan kıvrıcık saç olarak tanımlar: “Gulâle Fârisî’de ol saçta dirler ki yaşıla örele ve kurudukdan sonra açalar ve tarayalar. Pes zencîr şeklin baglar. ‘Arabca müca‘ad dirler.” (Özer, **a.g.e.**, s. 217.)

¹⁵⁷ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 460.

*Çıkmış külâh-gûşeye târ-ı külâledür*¹⁵⁸ g. 84/4

10.6.4. Sarığa Hilâl Koyma

Hilâl eskiden diş¹⁵⁹ veya kulak temizliğinde kullanılmak üzere kemik, fildişi, balık dişi¹⁶⁰, gümüş veya ahşap malzemeden hazırlanmış çubuğun adıdır. Diş karıştırarak tarafı sivri, kulak kurcalayacak ucu kaşık gibi enli olur. Eski mahalle mektebi hocaları çocuklara ders verirken satırları ya kemik, yahut hususi yapılmış gümüş ve tunç hilâlle takip ederlerdi. Çocukların satırları takip edebilmesi için Kur'ân, cüz ve tecvid kitaplarına da iplikle böyle bir âlet bağlı bulunurdu. Hocalar bunları sarıkları arasında saklardı.¹⁶¹

Bâkî bir beyitte hilâli tasvir etmek üzere ayı kişileştirerek güzel bir yusufî sarık (bkz. Yusufî Destâr) sarındığını ve başına ince, gümüşten bir hilâl iliştiğini söyler. Beyitteki hilâl ile gökteki yeni ay kastedilmekle beraber, aynı zamanda burada yukarıda tanımlandığı şekliyle diş ve kulak temizliğinde kullanılan veya satırları takip etmeye yarayan çubuk anlamındadır. Beyitte bahsedilen hilâlin gümüşten yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. “Farkına sokındı” ibaresiyle de eskiden hilâllerin sarıkların kenarına sokularak taşınmasına işaret vardır. İsim benzerliğiyle beraber gökteki hilâlin bu âlete benzetilmesinden, hilâllerin aynı zamanda ince ve muhtemelen eğik bir şekle sahip oldukları ortaya çıkmaktadır.

Sarındı meh yine bir hûb yûsufî destâr

*Sokındı farkına bir dâne ince sîm hilâl*¹⁶² k. 20/5

10.7. Günlük Hayatten Sahneler

¹⁵⁸ O gül yanaklı (güzel) alnına sümbül takınmıştır zannetmeyin. Külâhının köşesinden kıvrıcık saçları çıkmıştır.

¹⁵⁹ *Yüri dendân-ı tama'da ilişür nesne koma / Seni tâ el götüre başda mânend-i hilâl* g. 268-20/3 **Hayâlî**; *Şu'lelerle kurs-ı mihr ol gevher-i dendân için / Bir kedûdur kim dizilmiş üstine vâfir hilâl* g. 79/4 **Gani-zâde Nâdirî**

¹⁶⁰ Bobovius padişaha hizmet eden iç oğlanları arasında boynuzdan ve balık dişinden yapılma kürdanları sunan bir hilâlcî olduğundan söz eder. (**Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları: Topkapı Sarayında Yaşam**, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002, s. 91.)

¹⁶¹ Onay, **a.g.e.**, s. 269.

¹⁶² Ay yine güzel bir yusufî sarık sarındı; üzerine bir tane ince, gümüş hilâl ilişti.

10.7.1. Nil Nehrinin Taşması

Eski kaynaklarda Nil nehri hakkında çeşitli bilgiler yer alır. Suyunun özellikleri, kaynağından çıkıp hangi mecralara doğru yol aldığı ve kaç kola ayrıldığı, nereye döküldüğü gibi hususlarda ayrıntılı bilgiler verilir. Dünyanın en uzun nehri olmasıyla ilgili olarak eski devirlerden beri kaynağının merak konusu olması ve bulunma teşebbüslerinin sonuçsuz kalmasına dair birtakım hikâyeler Osmanlı döneminde yazılmış ansiklopedik tarz eserlerde yer almaktadır.¹⁶³ Nil’e dair en dikkat çekici bilgilerden biri, hadis-i şerife dayandırılan “Nil nehrinin cennetten çıktığı”na dair inanç¹⁶⁴ ve böylelikle Nil’e bir nevi kutsiyet atfedilmiş olmasıdır.

Nil nehri söz konusu olduğunda onunla özdeşleşen en önemli özelliği şüphesiz yılın belli dönemlerinde sularının artarak taşmasıdır.¹⁶⁵ Nil’in sulama maksadıyla kullanılması çok eski tarihlere dayanır ve suyunun belirli dönemlerde yükselmemesi durumunda o yıl içinde kıtlık baş gösterebileceğinden bölge halkı için hayati bir önem taşıyagelmıştır.¹⁶⁶

Nil’in bu özelliği kimi zaman çeşitli benzetmelere konu edilerek şiirde de yerini almıştır. Sultan III. Murad için yazılmış bahâriyyenin bir parçası olan aşağıdaki beyitte Bâkî, etrafını çevreleyen menekşelerin çokluğu itibarıyla bahçenin âdetâ Mısır ülkesine dönmesi karşısında insanların Nil’in taşıdığı düşüncesine kapıldıklarını belirtmektedir. Nil’in sularının yükselmesiyle ekin ve bitkilere hayat

¹⁶³ Nil nehriyle ilgili bu ve benzeri bilgiler için bkz. Mustafa Altun, “İbrahim İbn-i Bali’nin Hikmet-name’si (1b-149a) inceleme-metin-sözlük-dizin”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2003, b. 5200-5312.

¹⁶⁴ Gelibolulu Mustafa Âlî bundan söz etmektedir. (Andreas Tietze (nşr.), **Mustafa Ali's Description of Cairo of 1599 = Halatü'l-Kahire mine'l-adati'z-zahire**, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1975, s. 97). Ayrıca Dürr-i Mekkûn ve İbrahim b. Bâlî’nin Hikmet-nâme’sinde de bundan söz edilmektedir.

¹⁶⁵ Nil’in taşması önemli bir sosyal hadise durumundaydı. Gelibolulu Mustafa Âlî **Hâlâtü'l-Kâhire** adlı eserinde Nil’in suyunun en yüksek seviyeye ulaşmasından sonra bölgede şenliklerin yapıldığı ve bu olayın kutlandığını kaydetmektedir. Bu şenliklerde bölge yöneticileri ve eşrafı gemiler donatır, bu gemiler kandillerle süslenir, davullar zurnalar çalınır, top ve tüfekler atılır ve ziyafet sofraları kurularak bu olay büyük bir coşkuyla kutlanırdı. (Tietze, **a.g.e.**, s. 98.)

¹⁶⁶ Buna bağlı olarak kaynaklarda eski Mısır’da nehrin suyunun bollaşması amacıyla bâkire bir kızın süslenip püslenerek Nil nehrine kurban edilmesi âdetinden söz edilmektedir. Bu âdetin İslam sonrası dönemde terkedilmesiyle birlikte o yıl nehrin sularının artmadığı ve kuraklık başladığı, halkın bu durumdan şikâyet etmesi üzerine halife Hz. Ömer tarafından üzerine “Eğer kendiliğinden akıyor idiysen, şimdi de akmayıver! Fakat bir ve kudret sahibi Allah’ın emriyle akıyor idiysen, Allahu Tealâ’dan dileriz ki, seni akıtıp taşırsın.” mealinde bir not yazılan pusulanın Mısır fâtihî Amr b. As tarafından nehre atıldığı ve nehrin sularının yükselmesine devam ederek halkının bu bâtil âdetten kurtulduğu belirtilmektedir. (bkz. Altun, **a.g.e.**, b. 5289 - b. 5301.)

vermesi, bolluk ve bereket getirmesi bakımından böyle bir hayale yer verilmiş olmalıdır. Siyaha mail koyu mor renkteki menekşelerin çokluğu, bahçenin esmer tenli insanların yaşadığı Mısır ülkesine benzetilmesine yol açmıştır. Mısır ülkesi durumundaki bahçe Nil'in sularının coşup taşmasıyla bol bir şekilde sulandığından topraktan âdetâ fışkırırcasına çıkan menekşeler dört bir yanı kaplamıştır. Beyitte aynı zamanda menekşelerin, koyu mor renkleriyle Nil'in sularını anımsatması ve Nil nehrinin rengiyle özdeşleştirilmesi söz konusudur. Öte yandan burada tasvir edilen baharla birlikte gelen güzelliklerin, bolluk ve bereketin arka planda kasidenin sunulduğu padişahın fazilet ve keremine, uğuruna dayandırıldığı da hatıra gelmelidir. Nitekim bir sonraki beyitte *Devr-i gül sanmañ cihânı böyle tezyîn eyleyen / Yümn-i ikbâl-i Hudâvend-i cihân-bân eyledi* (k. 7/16) denilmesi bu yargıyı güçlendirmektedir.

Tutdı etrâfın benefşe mülk-i Mısra döndi bâg
*Sandılar seyr eyleyenler Nîl tугyân eyledi*¹⁶⁷ k. 7/15

Nil ve Mısır kavramları Hz. Yusuf'u da hatıra getirdiğinden bu tür beyitlerde Hz. Yusuf'a da telmihte bulunulur. Şair, Yusuf yüzlü (Yûsuf-likâ) olarak nitelendirdiği sevgilinin, kendisinin gözyaşlarını Mısır'ın Nil'iyle kıyaslayamayacağını, nitekim onun sularının durmadan daima arttığını söyler. Aynı kökten gelen "kıyâs" ve "mikyâs (ölçek)" kelimeleriyle Nil'in taşma derecesini gösteren "Ümmü'l-kıyâs veya Mikyâs-ı Nîl" adlı havuza gönderme yapılmıştır.¹⁶⁸

Kıyâs eyler mi Nîl-i Mısra ol Yûsuf-likâ yaşum
*Anuñ mikyâsı yokdur turmaz ol mâ dâ'imâ artar*¹⁶⁹ g. 64/2

Bir başka beyte göre o güzellik Mısır'ının Yusuf yüzlüsünün şevkiyle şairin gözyaşları selinin Nil gibi günden güne arttığı belirtilir:

Ol melâhat Mısırınuñ Yûsuf-cemâli şevkine

¹⁶⁷ Menekşeler etrafını sardı, bahçe Mısır ülkesine döndü. Bunu görenler Nil nehri taşı zannettiler.

¹⁶⁸ Evliya Çelebi seyahatnâmesinin 10. cildinde Ümmü'l-kıyâs'tan uzun uzun söz eder. Nil'in taşma derecesi bu havuz içindeki kertiklere bakıp anlaşılır. (Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, c. 10, haz. S. A. Kahraman - Y. Dağlı - R. Dankoff, İstanbul, YKY, 2007, s. 174.)

¹⁶⁹ O Yusuf yüzlü, gözyaşlarımı Mısır'ın Nil'iyle kıyaslar mı? Onun ölçüsü yoktur, o su durmaz, daima artar.

*Seyl-i eşküim Nîl-veş günden güne efzûn olur*¹⁷⁰ g. 142/2

Sevgili, istiğna sahibidir. Bu bakımdan âşığın gözyaşlarının ırmağı Nil gibi durmadan taşıdığı halde o güzellik Mısır'ının sultanı asla onun hâline bakmaz. Sevgiliye işeret eden “sultân-ı Mısır-ı hüsn” ibaresi aynı zamanda Hz. Yusuf'u hatıra getirmektedir.

Bakmaz ol sultân-ı Mısır-ı hüsn hergiz hâlûme
*Nîl-veş cûy-ı sirişkûm turma tугyân itmede*¹⁷¹ g. 414/5

Yağmur yağmadığı zaman nehirler kurur. Bâkî, eğer uzun bir müddet yağmur yağmazsa şüphesiz Nil nehrinin de kuruyacağını dile getirir. Bu ifadeleriyle şair aslında kendi durumuna dikkat çekerek padişah'tan yardım dilemektedir.¹⁷²

Lâ-cerem bir gün zemîn-i huşk olur deryâ-yı Nîl
*Menba'ından yağmasa bir nice dem bârân eger*¹⁷³ k. 13/8

10.7.2. Yangın

Eski İstanbul'un en büyük sorunlarından biri yangındı. Binaların ahşap ve birbirine bitişik, sokakların dar olması, çıkan yangınların kısa sürede etrafa yayılıp büyük zararlar vermesine yol açıyordu. Yangınları yeniçeriler söndürürdü. Yangın bahanesiyle çoğu zaman evleri yağmalarlardı, hatta kimi zaman yağmalamak için kasten yangın çıkarırlardı. İstanbul'un gündeminde hayli önemli yeri olan yangınlar, seyyahların da dikkatini çekmiş ve yaşananlara dair gözlemlerini aktarmışlardır. Konuyla ilgili olarak Thévenot'un şu satırları kayda değerdir:

¹⁷⁰ Gözyaşlarının seli, o güzellik Mısır'ının Yusuf yüzlüsünün şevkiyle Nil gibi günden güne artmaktadır.

¹⁷¹ Gözyaşlarının ırmağı Nil gibi durmadan taşıdığı halde o güzellik Mısır'ının sultanı asla hâlîme bakmaz.

¹⁷² III. Mehmed için yazdığı kasidesindeki beytin devamında yer alan “*Derd ü mihnet çekme dergâhında ey Bâkî yûri / 'Arz kıl bilmezse hâlûn hazret-i Sultân eger / Ol ki hûrşîd-i cihân-tâba zekât-ı zer virür / Kâse-gerdân olsa şehrinde meh-i tâbân eger*” (k. 13/ 9-10) beyitleriyle şair meramını daha net bir şekilde dillendirmiştir.

¹⁷³ Eğer uzun bir müddet kaynağından yağmur yağmazsa şüphesiz Nil nehri bir gün kuru bir zemin olur.

“İstanbul evleri çok sıradandır ve hemen hepsi ahşaptır; bu yüzden sık sık yangın çıkar ve özellikle de rüzgâr olduğunda ortalığı korkunç bir şekilde yakıp yıkar. Benim kaldığım sekiz ay boyunca İstanbul’da üç yangın çıktı. Birincisi, ilk geldiğim güne denk düştü ve sekiz bin ev yandı; diğer iki seferde hasar bu kadar büyük olmadı. Sultan Murad devrindeki yangın üç gün üç gece boyunca öyle büyük kargaşa yaratmıştı ki, kentin yarısı bu felaketten kurtulamamıştı. Gerçi bu evlerin çoğu küçüktür ve kullanılan malzemenin çoğu ahşaptır, bu nedenle kısa sürede ve az bir masrafla yeniden inşa edilirler. Bu yangınlara çare olmak ve çıktıkları zaman önlerini alabilmek için, padişah’tan düzenli maaş alan baltacı adında adamlar çalışır. Bir yerde yangın çıktığında komşu evleri baltalarla yıkarlar; yıkım işine kimi zaman yirmi, otuz ev aşağıdan başlarlar, çünkü alevler hızla ilerleyip kısa sürede onlara ulaşır. Bu yangınlar tütün içilirken kolayca çıkar, çünkü Türkler tütün içerken uykuya dalar ve yatakta bile tütün içtikleri için çubuklarından düşen közü yanmaya müsait maddeleri tutuşturması kolay olur. Bu yangın kargaşasına bazen de askerler yol açar: Yangını söndürmek için koşuşturan insanların telaşından istifade edip evleri yağmalamak için kasten yangın çıkarırlar.”¹⁷⁴

Sevgilinin ağzı, kırmızı renkteki dudaklar nedeniyle ateşe benzetildiğinden gönül ülkesini yakan bir kıvılcım gibi düşünülmüştür. Bir kıvılcım bir şehri nasıl yok ediyorsa, onun dudaklarının hayali de gönül ülkesini yakmıştır. Bir kıvılcımın şehri bütünüyle yok etmesi, yukarıda değinildiği gibi, ahşap yapılaşma sebebiyle, çıkan küçük bir yangının kısa sürede bütün İstanbul’u sarması ve büyük zararlara uğratmasıdır. Yangının yayılmaması için civardaki evlerin yıkılması da yine şehrin yok olması manzarasını tamamlayan unsurlardandır.

Dil milketini yakdı hayâl-i dehân-ı yâr

*Viridi fenâyâ gösgötüri şehri bir şîrâr*¹⁷⁵ g. 101/1

10.8. Ölümle İlgili Âdet ve İnanışlar

10.8.1. Matem Tutma

Bütün toplumlarda ölüm hadisesi karşısında duyulan acıyı ifade etmek üzere çeşitli matem şekilleri mevcuttur. Ölenin ardından eğlence sayılabilecek

¹⁷⁴ Thévenot, **a.g.e.**, s. 57-58.

¹⁷⁵ Sevgilinin dudaklarının hayali gönül ülkesini yaktı. Bir kıvılcım şehri bütünüyle yok etti.

etkinliklerden kaçınmak, ağlamak, sessizliğe bürünmek, saç başı çekiştirmek veya saçları çözüp dağıtmak, siyah elbiseler giymek, elbiseleri yırtmak, saçları kesmek veya saç sakalı uzatmak bunlardan başlıcalarıdır.¹⁷⁶ Bâkî'nin özellikle Kanuni Mersiyesi'nde bu matem çeşitlerinin bazılarında söz edilmiştir. Mersiyede şair cihan padişahının ölümünden duyulan üzüntünün büyüklüğüne işaret etmek üzere tabiattaki varlıkların normal hallerini şairane bir biçimde yorumlayarak matem tutma şekilleriyle ilişkilendirip hüsnütalil yapmıştır. Buna göre aşağıdaki beyitte şair bahar bulutunun padişahın ölümünden duyulan üzüntüyle kendisi gibi ağlayıp matem tutmasını istemektedir. Baharda çokça yağın yağmurlara işaret ederek yağmur taşıyan bulutların gökte rüzgâr vesilesiyle sürüklenişini ve yağmur yağdırışını tasvir eden beyitte şair bu durumu padişahın ölümü karşısında duyulan acıyla ilişkilendirmiş ve bahar bulutlarını bu hadise karşısında yerinde duramayıp perişan bir şekilde feryat ederek ağlayıp ufuktan ufuğa geziyormuş gibi hayal etmiştir.

Olsun gamuñda bencileyin zâr u bî-karâr

*Âfâkı gezsün aghlayarak ebr-i nev-bahâr*¹⁷⁷ mus. I/IV-1

Tabiat unsurlarında görülen hâllerin matem davranışlarıyla bağdaştırıldığı bir diğer beyitte yine şair, bulutları kan ağlayan biri gibi kişileştirmekte ve nârven fidanının rengi itibarıyla kana bulanmış gibi görünen erguvan dalına benzemesini istemektedir. “Nârven” karaağaç anlamına gelmekle birlikte bulutların kan ağlaması yağmur yağdırmasından kinayedir. Pembe, eflatun ve kırmızıya çalan renk yelpazeyle erguvan dalı kan rengini anımsattığından kana bulanmış gibi hayal edilir.¹⁷⁸ Bu nedenle şair, padişahın ölümünden duyduğu üzüntünün yoğunluğuna işaret etmek üzere, kan ağladığını hayal ettiği bulutların gözyaşlarıyla ıslanan karaağaç fidanının erguvan dalına dönmesini ve bu şekilde onun da bu matem havasına eşlik etmesini istemektedir.

Döksün sehâb kaddin añup katre katre kan

¹⁷⁶ Ömer Faruk Harman, “Matem”, *DİA*, c. 28, Ankara 2003, s. 127.

¹⁷⁷ Bahar bulutu senin üzüntün içinde benim gibi feryat edip yerinde duramaz olsun, ağlayarak ufukları gezsün.

¹⁷⁸ Baklagillerden, eflatunla kırmızı arası renkte çiçek açan, güzel bir süs ağacı, deliboynuz. bkz. “Erguvan”, (Çevrimiçi) <http://www.middleeastgarden.com/garden/english/?page=dysearch&category=glossary&kelime=erguvan>, 24.04.2010.

Aşağıdaki beyitte edebiyattaki gül ve bülbül ilişkisinden yola çıkılarak gülün dikenler üzerindeki görünümü hançerle canına kıymış bir kimseye benzetilirken bülbül de onun için feryat eden, ağıtlar yakan biri olarak hayal edilmiştir.¹⁸⁰ Gülün canına kıymasına sebep sevgilinin sakalının çıkmasıdır. Sakal eski şiirde genellikle yüz güzelliğine gölge düşüren bir unsur olarak zikredilir. Bu anlayışın arkasında Allah'ın en mükemmel şekilde insan yüzünde tecelli ettiği inancı nedeniyle batınî tarikatların saç, sakal, bıyık ve kaşları traş etmesi (çar-darb) uygulaması yatmaktadır. Batınî düşüncelerin edebiyata yansımalarının bir sonucu olarak yüzde sakalın belirmesi şairler için hem yüz güzelliğinin örtülmesi hem de bu tecellilere perde olması bakımından daima infiale sebep olmuştur.¹⁸¹

Gül gam-ı hattunla düşmüş hançer-i hâr üstine
*Gelmiş efgân eyler anuñ bülbül-i zâr üstine*¹⁸² g. 482/1

Eski Türklerden beri süregelen matem şekillerinden biri saç başı çekiştirerek ağlamaktır.¹⁸³ Bu davranış bir ritüel olarak yerleştiğinden olmalı, ölen kişinin

¹⁷⁹ Bulut (o padişahın) boyunu anıp damla damla kan döksün, karaağaç fidanını erguvan dalına döndürsün.

¹⁸⁰ Seyahatnamelerde ağıt yakma âdetiyle ilgili gözlemler yer alır. Thévenot'un gözlemlerinde bu âdetin nasıl bir ritüel şeklinde uygulandığında dair şu kayıtlar yer alır: "Türkiye'de biri ölünce komşuları çok geçmeden haberi alırlar, çünkü evdeki kadınlar öyle avaz avaz feryat etmeye başlarlar ki umutsuz bir derde düştükleri sanılır. Bunu duyan tüm ahabap ve komşu kadınlar onları ziyarete gelirler ve aynı ağıta onlar da katılır; çünkü bu memlekette bu tarz ziyaretler teselli amacıyla değil, ağlamak için yapılır: Bu nedenle hep bir ağızdan ağlarken makamı bir biçimde ağıt yakmaya başlarlar, bu ağıtların içinde yeri gelir müteveffayı överler, mesela ölenin karısı şöyle der: Beni şöyle severdi, böyle severdi, her ihtiyacımı bol bol karşıladı" vb. ve diğer kadınlar da aynı şeyi tekrarlar, sonra zaman zaman bir ağızdan koyuverilen feryatları duyanlar sanki her şey yitip gitmiş sanısına kapılır. Bu ağıt böyle saatlerce sürdürülür, ama işin iyi yanı evde ziyaretçi kalmayınca artık ağlanmamasıdır ve ne zaman yeni bir kadın gelse yine ağlanmaya başlanır. Bu iş günlerce devam eder ve bazen de yılın sonunda yeniden başlarlar. Ağlamayı bilmeyenler veya ağlayamayanlar ya da bu zahmete girmek istemeyenler ağlayıcı kadınlar tutarlar. Bu kadınlar çok iyi para kazanır." (Thévenot, **a.g.e.**, s. 107.)

¹⁸¹ Batınî tarikatların halk arasında oluşturduğu bu kanaatlerin etkisiyle eski metinlerde o devirlerde sakal uzatmanın dostlar arasında pek hoş karşılanmadığı, samimi arkadaşlardan birinin sakal bırakmasına diğer birçok arkadaşın karşı çıktığı ve sakal bırakanlar hakkında çok nükteli ve manidar şiirler yazıldığı, bununla birlikte neşeli bir işin tadının kaçması vb. anlamında "oyunun sakalı bitmek" kabilinden deyimlere sıkça rastlandığı belirtilmektedir. (Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 297.)

¹⁸² Gül senin sakalının gamıyla diken hançeri üzerine düşmüştür. İnleyen bülbül de gelmiş onun üzerinde feryat etmektedir.

¹⁸³ Çin kaynakları yas tutan Türkler'in bağıra çağıra ağladıklarını, saçlarını başlarını dağıttıklarını, elbiselerini yırttıklarını haber vermektedir. Göktürkler yas tutarken saçlarını keser, kulaklarını biçer ve yüzlerini bıçakla çizip yaralardı. (Harman, **a.g.m.**, s. 127.)

arkasından yakınları tarafından özel ağlayıcı kadınlar tutulduğu da bilinmektedir.¹⁸⁴ Böylesi bir matem davranışına işaret eden aşağıdaki beyitte Bâkî, Kanuni'nin ölümü dolayısıyla sabah vakti kuşların iniltilerinin cihanı tutmasını, güllerin yolunup bülbülün ah çekip feryat etmesini istemektedir. Matem haline işaret eden ve saçını başını çekiştirerek ağlamak anlamına gelen “yolunmak” fiili gül ile birlikte düşünüldüğünde aynı zamanda “koparılmak” anlamını da çağrıştırmak üzere özellikle seçilmiştir. Şairane bakış açısıyla Bâkî, sabah vaktinde kuşların mutad şekilde ötmelerini ağlayıp inleme, güllerin yapraklarının düşmesi yahut koparılmalarını yolunup saçını başını çekiştirme ve bülbülün ötüşünü de feryad etme şeklinde hayal etmiştir.

Tutsun cihânı nâle-i mürgân subh-dem

*Güller yolunsun âh u figân eylesün hezâr*¹⁸⁵ mus. I/IV-2

Yukarıdaki beytin devamında yer alan beyitte de yine benzeri bir manzara tasvir edilmektedir. Bu kez şair matem amacıyla dağların saçlarını çözüp ağlamasını¹⁸⁶ ve durmaksızın akan gözyaşlarını eteğine dökmesini istemektedir. Rengi, kokusu ve şekli itibarıyla saça benzetilmesinden hareketle doğrudan saç anlamında kullanılan sümbül kelimesiyle dağların başlarındaki bulutlar kastedilmiştir. Dağların sümbüllerini çözüp ağlaması dağ başlarında yoğunlaşan bulutların çözülerek yağmur yağmasından kinayedir. Beyitte, üzerindeki yağmur bulutlarıyla dağlar saçlarını çözüp dağıtarak ağlayan, seller gibi gözyaşı dökerek yas tutan birine benzetilmiştir. Yağmur yüklü bulutlar koyu renkleriyle saça benzetilirken iplik iplik akan yağmur taneleri de çözülen saçlar şeklinde düşünülmüş olmalıdır.

Sümbüllerini matem idüp çözsün aglasun

¹⁸⁴ Geceleyin parayla tutulmuş olan çığırtkanlar acı dolu bir sesle “hu, hu, hu” diye bağırarak sokakları dolaşırlar ve ölüye ağıt okurlar. (Salomon Schweigger, **Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581**, çev. S. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004, s. 199.)

¹⁸⁵ Sabah vakti kuşların feryatları cihanı tutsun. Güller yolunsun, bülbül ah çekip feryad etsin.

¹⁸⁶ Matem alameti olarak saç çözme ve saç çözüp ölünün kabri başında ağlama ile ilgili şu iki örnek de burada zikredilebilir: *Mâtemüm şâm-ı mezelletde irüp gök ehline / Sümbülün idüp perîşân Sümbüle çözdü saçın* k. 11/14 **Âşık Çelebi**; *Bağrına taşlar basup ben haste için aglar / Kabrüm üze saçların çözmüş bulutlar aglar* g. 17 /1 **Âhî**

*Dâmâne döksiün eşk-i firâvânî kûh-sâr*¹⁸⁷ mus. I/IV-3

Eskiden matem süresince renkli ve değerli kumaşlar giyilmez; koyu renkli, bilhassa siyah ve değersiz kumaştan gösterişsiz elbiseler giyilirdi.¹⁸⁸ Buna işaret etmek üzere aşağıdaki beyitte Bâkî güneşin padişahın ayrılığı acısıyla yanıp yakılmasını, onun derdiyle kara çullara bürünmesini istemektedir. Burada şair büyük bir ateş parçası olan güneşin yakıcılığını kastetmek üzere “yansın yakılsın” ifadesini kullanmakta, siyah bulutların arasına girmesini kastederek de kara çullara bürünmesini dilemektedir.

Yansun yakılsun âteş-i hecrüñle âfitâb
*Derdüñle kara çullara girsün sehâbdan*¹⁸⁹ mus. I/V-6

Kanunî'nin yasını tutmak üzere beyitler serdetmeye devam eden şair aşağıdaki beyitte bu kez padişahın kılıcını kastederek “kılıcın senin hünerlerini anarak kanlar ağlasın ve boylu boyunca kınından karalara batsın” demektedir. Burada kılıcın kan ağlaması, üzerine bulaşan kanlardan kinaye olmakla birlikte, kının içine girmesi de karalar giymesi olarak nitelendirilmiştir. Bununla birlikte şair matem maksadıyla siyah giyinme âdetine de gönderme yapmaktadır.

Yâd eylesün hünerleriñi kanlar aglasun
*Tîguñ boyınca karaya batsun kırâbdan*¹⁹⁰ mus. I/V-7

Matem tasvirlerini genişletmeye devam eden şair, tabiattaki çeşitli varlıkları geçerek gökyüzünün ve dolayısıyla bütün cihanın padişah için yas tutmasını istediğini belirtmekte ve bu nedenle “gökyüzü mavi giysilerini çıkarıp siyaha bürünsün ve bütün cihan padişahın matem elbisesini giysin” demektedir. “Kebûd” mavi, gök rengi anlamındadır. Gökyüzünün mavi elbisesini çıkarıp siyaha bürünmesi, gece olduğunda gökyüzünün kararmasından kinayedir. Matem için siyah giyinen insanlar gibi gökyüzü de bu haliyle matem tutanlara eşlik etmelidir. Beyitte

¹⁸⁷ Dağ başı matem ederek sümbül gibi saçlarını çözüp ağlasın, durmaksızın akan gözyaşlarını eteğine döksün.

¹⁸⁸ Açıklama ve minyatürler için bkz. Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 415.

¹⁸⁹ Güneş senin ayrılığının ateşiyle yanıp yakılsın; derdinle buluttan kara çullara bürünsün.

¹⁹⁰ Kılıcın, senin hünerlerini anarak kanlar ağlasın; kınından boylu boyunca karaya batsın.

çizilen tabloda gökyüzünün kararmasıyla birlikte her yer karanlıklar altında kalacak ve böylelikle bütün cihan matem için siyah giysilere bürünecektir. Gelenekçi bir yapıya sahip olan Osmanlı toplumunda bilhassa devlet ricalinden olan kimselerin ölümü için matem tutmak çok önemliydi. Bu nedenle Fatih'in oğlu Şehzade Mustafa'nın cenaze töreninde tamamı koyu renkli kıyafetler giyen devlet ricalinin aksine şehzade ile arası iyi olmadığı bilinen Vezir Mustafa Paşa'nın beyaz giyerek bu kurala uymaması padişah tarafından idam edilmesine sebep olmuştur.¹⁹¹

Kılsun kebûd câmelerin âsumân siyâh

*Geysün libâs-ı mâtem-i Şâhı bütün cihân*¹⁹² mus.I/III-3

Matem tasvirlerinin yer aldığı bir başka beyitte Bâkî, padişahın adını anarak dileğine kavuşmuş, muradına ermiş (kâm-rân) padişahın ayrılık ateşinin insanlar ve cinlerin gönüllerinin içinde yaralar yakması gerektiğini söylemektedir. Bütün cihanın kendisi için yas tutmasını istediği Kanunî Sultan Süleyman için bu kez insanların ve ruhanî varlıkların da çokça üzülp yas tuttuğuna işaret eden bu söyleyişle şair, eskiden özellikle abdal dervişlerin bilhassa Muharrem matemi sebebiyle vücutlarında kızgın demirlerle yara açmaları adetine de gönderme yapmaktadır. Beyitten eskiden dağlama yöntemiyle vücutta yaralar açmanın da bir matem alameti veya matem davranışı olduğu anlaşılmaktadır.

Yaksun derûn-ı sîne-i ins ü perîde dâg

*Nâr-ı firâk-ı Şâh Süleymân-ı kâm-rân*¹⁹³ mus. I/III-4

Bir diğer beyitte kâşî kalem ve sancak, matem tutması gereken iki varlık gibi hayal edilmiştir. Buna göre kalem padişahın ölümünden duyduğu acı ve

¹⁹¹ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 410. Beytin yorumu için ayrıca Tahirü'l-Mevlevî'nin Kanuni Mersiyesi şerhine bakılabilir. Beytin açıklamasında Tahirü'l-Mevlevî Timur'un torunu Muhammed Sultan için yapılan matem törenlerini anlatırken devlet büyüklerinin mavi ve siyah elbiseler giydiğini, boyunlarına kakum kürklü yakalıklar taktıklarını, kadınların tozlar içinde yatarak göğüslerine vurmak için eteklerine taş doldurduğunu, büyük Türk davulunun kadınların matem feryatları arasında çalındığını, matem merasimi sonunda davulun eski bir Moğol geleneği olarak parçalandığını, bunun ölen kişinin ardından onun da neşe veren sesinin kesilmiş olması anlamına geldiğini belirtmektedir. (bkz. Şener Demirel, **Tahirü'l-Mevlevî (Olgun)'den Metin Şerhi Örnekleri**, Ankara, Araştırma Yayınları, 2005, s. 63.)

¹⁹² Gökyüzü mavi giysilerini siyaha dönüştürsün; bütün cihan padişahın matem elbisesini giysin.

¹⁹³ Muradına eren Sultan Süleyman'ın ayrılığının ateşi insanların ve cinlerin gönülleri içinde dağ yaksın.

üzüntüyle yakasını yırtmalı (çâk-i girîbân), sancak ise kederden gömleğini parçalamalıdır. Kalemin yakasını yırtması, çok üzülmekten kinaye olmakla birlikte, eskiden kamış kalemlerin ucunun mürekkebin iyi akmasını sağlamak nedeniylemakta üzerinde ikiye yarılmasıyla ilgilidir ve kalem matem nedeniyle yakasını yırtan bir şahıs gibi düşünülmüştür. Sancağın gömleğini parçalaması ise yine matem için insanların giysilerini parçalayıp yırtmalarına işaret etmek üzere rüzgâr ve güneş nedeniyle bayrakların eskiyip solması ve yırtılmasıyla ilgili olmalıdır. Diğer yandan saltanat sembollerinden biri olması bakımından padişahın ölümü üzerine saltanatının bitmesini kasteder şekilde sancağın gömleğini parçalamış gibi tasavvur edilmesi ve kendisi de çok sayıda şiir yazan bir kalem erbabı olması nedeniyle onun ölümü üzerine kalemin yaka yırtması hayali oldukça anlamlı görünmektedir.

Derd ü gamuñla çâk-i girîbân idüp kalem

Pîrâhenini pârelesün gussadan ‘alem’¹⁹⁴ mus. I/V-8

10.8.2. Mezar Üzerine Çadır Kurulması

Mihrumah Sultan Mersiyesi’nde yer alan aşağıdaki beyitte şair, sultanın bedeninin gölgelik ve otağlar kurularak cennet bahçesini andıran çimenler üzerine konulduğunu belirtmektedir. Kabirlerin üzerine bir süreliğine çadır kurulması adeti İslam’ın ilk yıllarına kadar gitmektedir.¹⁹⁵ Osmanlılar’da da özellikle saray mensubu bir kişi vefat ettiğinde definden sonra veya önce kabrin bulunduğu yere bir çadır kurarlardı. Bu çadır kabir üzerinde türbe inşa edilene kadar bir nevi türbe vazifesi görürdü.¹⁹⁶ Aşağıda şair kabrini cennet bahçesine benzeterek Mihrumah Sultan’ın cennetlik olduğu düşüncesini ve temennisini ifade ederken “sâyeban” ve “çetr-i hümâyûn” kelimeleriyle de kabir üzerine çadır kurulması âdetine işaret etmektedir.

¹⁹⁴ Kalem senin dert ve gamınla yakasını yırtıp sancak kederden gömleğini parçalasın.

¹⁹⁵ Hz. Ali’nin torunu Hasan b. Hasan vefat ettiğinde mezarı üzerine bir çadır kurulduğu ve daha sonra kaldırıldığı belirtilmektedir. Nebi Bozkurt, “Çadır”, *DİA*, c. 8, İstanbul 1993, s. 159-160.

¹⁹⁶ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 347. İyham şairi olan Bâkî, söz konusu beyitte olduğu gibi birçok şeyi yalnızca çağrıştırmak söyleyken mezar üzerine çadır kurulması âdetini açıkça ifade eden Mürekkepçi Enverî ve Revânî’nin beyitleri konuya örnek teşkil etmesi bakımından burada zikredilmeye değerdir: *Lebüñ hicriyle cânâ cân virürsem pâdişâhâne / Kurulsun kabriüm üzre dâd-ı âhumdan otag olsun g.* 199/4 **Mürekkepçi Enverî**; *‘Âlemüñ gözi agarmış durur aglamakdan / Merkadi üstine sanmañ ki kuruldı çâder* mus. 2/III-2 **Revânî**.

Seyyah Gerlach da Sultan II. Selim’in kabri üzerine çadır kurulduğunu kaydederek bu konuya temas etmektedir: “31 Ocak’ta Volkard ile birlikte önceki padişah Sultan Selim’in kabrini görmeye gittik. Kabir Ayasofya’nın güney tarafında güzel bir çadırın altında yer alıyor.” (Gerlach, *a.g.e.*, c. 1, s. 169.)

Çetr-i hümayûn padişah çadırı, yani otağ anlamına gelmekle birlikte “sâye-bân” çadır üzerine kurulan gölgelik demektir.¹⁹⁷

Kondı sahn-ı çemene ravza-i firdevs içre

*Sâye-bânlar kurulup çetr-i hümayûnlar ile*¹⁹⁸ mus. 2/IV-6

10.8.3. Ruhun Ölümsüzlüğü

Kişinin öldükten sonra ruhunun bedeninden ayrılması, ruh için bir kuş imajı ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İslam inancına göre insan bedeni öldükten sonra toprak olacak, ancak ruh ölümsüz kalacaktır. Buna işaret olmak üzere aşağıdaki beyitte padişahın ruh kuşunun hüma gibi göklere erdiği, toprağın altında bir iki kemik kaldığı belirtilmiştir. Çok yükseklerden uçtuğuna inanılan efsanevî bir kuş olan hüma yüceliği sembolize eder. Bu nedenle ruh kuşunun hüma gibi göklere ulaştığı ifade edilmiştir. Bu kuşun diğer bir özelliği kemikle beslenmesidir. Vefat eden padişahın toprağın altında sadece bir iki kemik kaldığının ifade edilmesi hüma ve kemik arasındaki bu ilgi nedeniyledir.

Mürg-i revânı göklere irdi Hüma gibi

*Kaldı hazîz-i hâkde bir iki üstühân*¹⁹⁹ mus. I/III-6

10.8.4. Sandûka

Arapça’da “kutu, sandık” anlamındaki “sandûk” kelimesinden gelen “sandûka” tabutla aynı manayı taşır. Türbe ve mezar üzerine sanduka geleneğinde daha çok müslüman toplumların eski kültürleri etkili olmuştur. Daha çok Selçuklu kültürüyle yaygın hâle gelen sandûka geleneği Osmanlılar’da da devam etmiştir. Sultan sandûkalarının üzerleri çok değerli kumaşlarla örtülü olup etrafı fildişi, sedef

¹⁹⁷ Tuhfe-i Vehbî’de sâye-bân kelimesinin hem büyük çadır hem de gölgelik anlamına geldiği yer almaktadır: *Çetr çadır oba margâh u otakdur bârgâh / Pek büyük çadır demek hem gölgelikdür sâye-bân* b. 572 **Tuhfe-i Vehbî**. Sâye-bân adı verilen gölgelikler güneş ışıklarının doğrudan çadır üzerine vurarak içeride boğucu bir sıcaklık oluşmasını engellediği gibi, yağmur durumunda da çadırı ıslanmaktan korurlar. (Ahmet Atillâ Şentürk, **Necâfî Beğ’in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1995, s. 62.)

¹⁹⁸ (Mihrûmah Sultan’ın naaşı) gölgelik ve otağlar kurularak cennet bahçesini andıran çimenlikler üzerine konuldu.

¹⁹⁹ Ruhunun kuşu hüma gibi göklere erdi. Toprağın altında (sadece) bir iki kemik kaldı.

kakmalı ahşap veya madenî parmaklıklarla çevrilidir. Sandûkaların üzerine kabir sahibinin elbisesi yahut Ka‘be örtüsünden parçalar da örtülürdü. Kişinin mevkiinin büyüklüğüne göre sandûkalar büyük yapılmaktaydı.²⁰⁰

Aşağıdaki beyitte şair birinci dizede Kanunî’nin ölümü ve toprağa girmesini, ikinci dizede cesedinin sanduka içine konulmasını şairane teşbih ve yoğun çağrışımlarla tasvir etmektedir. Beytin birinci dizesinde padişahın ölüp toprağa girmesini tasvir eden şair onun taze bir gül yaprağına benzettiği yüzünü gül yaprağının havada süzülerek yere konmasına benzetmiştir. İyilik, yumuşaklık vb. anlamlara gelen “lutf” kelimesinin bugün de kullandığımız “lutfetme” anlamı düşünüldüğünde şairin padişahın ölüp toprağa girmesini bile onun bir lufu olarak gördüğü anlaşılabacaktır. Ayrıca eskiden gül yaprağının sabun olarak kullanılan kile karıştırılarak güzel kokmasının sağlandığı düşünülecek olursa gülün yüzünü lutfederek toprağa koyması değersizliği temsil eden toprağa değer katması anlamına da gelir. Dolayısıyla burada padişahın ölümüyle, tıpkı gül yaprağının toprağı güzel kokulu ve değerli bir hale getirmesi gibi, toprağı değerli hale getirdiği ifade edilmeye çalışılmaktadır.²⁰¹ Beytin ikinci dizesinde padişahın cesedinin sanduka içine yerleştirilmesini tasvir eden şair, onu değerli bir inci gibi düşünerek hazinedara benzettiği feleğin bu değerli inciye mücevher sandığına koyması şeklinde hayal eder. Gerçekten de Zigetvar seferi sırasında vefat eden padişahın ölümü moral bozukluğuna yol açmaması bakımından uzun süre ordudan gizlenmiş ve cesedi kefenlenerek civardaki bir kilise kürsüsünden gizlice hazırlatılarak otağa sokulan bir tabut içine yerleştirilip tahtın altına geçici olarak gömülmüştü.²⁰² Yaşanan olaylara feleğin tesir ettiği inancıyla bağlantılı olarak padişahın ölümüne feleğin sebep olduğunun düşünüldüğü anlaşılan bu ifadeyle aynı zamanda mücevherlerin kullanılmadığı zamanlarda çeşitli mahfazalara konulmasına ve sarayların hazine bölümündeki hazine sandıklarına işaret vardır. Diğer yandan beyitte geçen “güher”²⁰³ kelimesinin örtü anlamının da mevcut olduğu, “salmak” kelimesinin yaymak, sermek anlamının da bu imajla uyum sağladığı düşünülecek olursa beytin çağrışım alanının

²⁰⁰ Nebi Bozkurt, “Sanduka”, *DİA*, c. 36, İstanbul 2009, s. 102-104.

²⁰¹ Açıklamayla ilgili ayrıca bkz. Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 406; Muhammet Nur Doğan, *Eski Şiirin Bahçesinde*, İstanbul, Ötüken, 2002, s. 180.

²⁰² Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 406.

²⁰³ “Güher” kelimesinin Farsça “altınla işlenmiş kadın başörtüsü”; “yazlık, şeffaf kadın elbisesi, altınla tezyin edilmiş baş ve yüz örtüsü” gibi anlamları bulunan “güher-tâb” veya “gevher-tâb”ın hafifletilmiş şekli olduğu belirtilmektedir. (Doğan, *a.g.e.*, s. 183-184.)

zenginliği anlaşılmış olacaktır.²⁰⁴ Bilindiği üzere sandukaların üzerine mutlaka değerli kumaşlar örtülürdü.²⁰⁵ Bu örtüler kimi zaman padişah, devlet adamı vb. önemli kişilerinde olduğu gibi değerli taşlar ve incilerle süslü olabiliyordu.

Yüz yire kodı lutf ile gül-berg-i ter gibi

*Sandûka saldı hâzin-i devrân güher gibi*²⁰⁶ mus. I/I-8

10.8.5. Türbelerde Mumlar

Eskiden türbelerde sandukaların iki yanında hem aydınlatma hem süs amacıyla²⁰⁷ şamdanlar içinde büyük boy mumlar bulunurdu. O dönemlerden kalma kimi türbelerde bunun izlerini günümüzde de görmek mümkündür. Aynı şekilde camilerde mihrabın iki yanına da böyle mumların konulduğu bilinmektedir. Bu büyük mumlar Osmanlı'ya gelen yabancı seyyahların gözlemlerinde de yerini almıştır. Bu seyyahlardan biri olan Salomon Schweigger dışları genellikle beyaz mermerden yapılan türbelerin iç kısımlarına altın varak ve çeşitli boyalarla süslemeler yapıp yazılar yazıldığını naklederken etrafa süs için mumlar da konduğunu, ancak bunlar yerine genellikle kandilleri yaktıklarını ifade eder. Bu mumlar beyaz, bir bacak kalınlığında ve bir adam boyundadır.²⁰⁸

Türbelerde yer alan mumlar şairlerin hayallerini süslediği şekliyle beyitlerde de karşımıza çıkmaktadır.²⁰⁹ Bâkî, Mihrûmah Sultan için yazdığı mersiyesinde yer alan aşağıdaki beytinde onun pâk kabrini hidayet mumunun aydınlatmasını ve temiz

²⁰⁴ Beytin bütün bu çağrışımlarının göz önünde bulundurularak yapılan yorumu için bkz. **a.g.e.**, s. 179-184.

²⁰⁵ Gerlach Türklerin cenaze törenlerinden söz ederken tabutun üzerine sırma işlemeli örtüler serdiklerini söyler: "Tabutu dört kişi taşır. Sırma işlemeli örtülerin serilmiş olduğu tabutun üzerine ölenin en güzel giysilerini koyarlar. En tepesine tüylerle süslü büyük bir sarık yerleştirirler..." (Gerlach, **a.g.e.**, s. 330.)

²⁰⁶ Yüzünü taze bir gül yaprağı gibi yavaşça yere koydu. Felek hazinedarı onu bir mücevher gibi sandığa bıraktı.

²⁰⁷ **Ca'fer Çelebi**'nin beytinden anlaşıldığı kadarıyla bu mumlar aynı zamanda süs vazifesi görmektedir: *Kabrüm üzre gelse bu vaz' ile ol cân diyeler / Bir sarı şem' ile zeyn olmuş kimüñdür bu mezâr* g. 53/3

²⁰⁸ Schweigger, **a.g.e.**, s. 123.

²⁰⁹ Bâkî'nin beytinde bu çağrışım hissedilmemekle birlikte burada yeri gelmişken mezar ve türbelerde ölünün kabrini aydınlatıp onun yanında bulunduğunu belirtme veya dilek dilemek amacıyla mum yakılması âdetini de hatırlamak gerekir. Bu âdetle ilgili beyitler de mevcuttur: *Şevk-i ruhuñla ben ölice ay ile güneş / Kabrümü bekleye yaka leyl ü nehâr şem'* k. 12/3 **Revânî**; *Hasreti nârından ol mâhuñ ölürsem ey refik / Kabrüm üzre her gice yaksun benüm ahhâb şem'* g. 625/6 **Zâtî**

türbesinin nurlara gark olmasını temenni eder. Beyitte sultan için dile getirilen bu iyi dileklerin soyut anlamlarıyla anlaşılmalrı mümkünse de bu temenniler o günkü türbe dekorunda kullanılan ve bugün de o dönemden kalma türbelerde sembolik olarak da olsa varlığını sürdüren bu devasa mumlara işaret ediyor olmalıdır. Beyitteki “merkad” kelimesi mezar, kabir anlamına gelmekle birlikte “meşhed” şehit kabri, şehitlik demektir. Şair Mihrümah Sultan’ı yücelterek onun şehit olduğunu ima ederken bir yandan şehit kabirlerinin mumla aydınlatılması âdetine de çağrışım yapmaktadır.²¹⁰

Merkad-i pâkin idüp şem‘-i hidâyet rûşen

*Meşhed-i tâhiri müstagrak-ı envâr olsun*²¹¹ mus. 2/V-3

10.9. Ramazan ve Bayramlarla İlgili Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler

10.9.1. Ramazan ve Bayram Hilâlini Gözetleme

Ramazanın girişı hilâl ile anlaşıldığı gibi bayram da yine hilâlin görünmesiyle başlar.²¹² Günümüzde astronomi ilminin ilerlemesiyle hesaplar en ince ayrıntılarına kadar çok önceden yapıldığı için Ramazan yahut bayramın başlangıcı önceden tespit edilebilmektedir. Ancak eskiden böyle bir imkan olmadığından insanlar şehir dışında yüksek yerlere, tepelere çıkıp hilâli gözetleyerek Ramazanın başlangıcını yahut bayramın girip girmediğini tespit ediyorlardı.²¹³ Bugün dahi bazı İslam ülkelerinde astronomik hesaplara itibar edilmeyerek hilâlin gözle görülmesine önem verilmekte, Ramazan ve bayramlar için hilâlin gözetlendiğı bilinmektedir. Osmanlılar’da hilalin batı ufkunda görüldüğü şahitlerle tespit edilip kadı huzurunda hüküm biçiminde

²¹⁰ Bu âdetle ilgili olarak Hayretî’nin şu beyti de dikkate değerdir: *Şehîd-i tîg-i ‘ışk olduğuma rûşen defil olsun / Asılsun meşhedümde haşra dek kandil-i cân yansun* g. 339/4 **Hayretî**

²¹¹ (Mihrümâh Sultan’ın) pâk kabrini hidayet mumu aydınlatıp temiz türbesi nurlara gark olsun.

²¹² “(Ramazan) hilali görüldüğünde oruca başlayınız. (Şevval) hilali görüldüğünde orucu bozunuz. Eğer hilali göremezseniz, Şaban’ı otuz güne tamamlayınız.” (Buhari, Savm, 1776)

²¹³ Mesîhî şu beytinde bayramın bir aylık Ramazan’dan sonra karşılandığına işaret etmenin yanında insanların bir önder eşliğinde şehirden uzak yerlerde hilâli gözetlemelerini de kastediyor olmalıdır: *Çün bir ayluk yoldan istikbâl-i şâh-ı ‘îd için / Halkuñ öñine düşüp itdi kulavuzluk imâm* k. 4/2 **Mesîhî**

şer'îye siciline geçirilir ve durum resmen ilan edilirdi. Ayrıca Ramazan'ın geldiği davullar çalınıp kandiller yakılarak halka duyurulurdu.²¹⁴

Aşağıdaki beyitte gökyüzünde hilâl olarak görünenin ya Şaban ayının sonundaki “nûn” harfi yahut Ramazanın başındaki “râ” harfi olduğu belirtilerek Ramazan hilâlinin görünmesine işaret edilmiştir. Bilindiği üzere Kamerî ayların başı, ortası ve sonu ayın durumuna göre belirlenir. Bu ayların başı ve sonunda hilâl görünür. Şaban ayının sonu ve Ramazan ayının başlangıcındaki hilâl orucun habercisidir.²¹⁵ Dolayısıyla beyitte Ramazanın başlangıcını haber veren hilâlden söz edilmektedir. Hilâl şekil bakımından “nûn” ve “râ” harfine benzetilmiştir. Bilindiği üzere bu harfler Şaban ve Ramazan kelimelerinin son ve baş harfleridir.

Ya nûndur görinür âhirinde Şa'bânuñ
*Ya râdur ol Ramazân evveline olmış dâl*²¹⁶ k. 20/11

Aşağıdaki beyitte ise insanların toplanarak bayram hilalini gözetlemesinden söz edilmektedir. Hilal kadehi bu gece herkes tarafından görülmüş ve Allah cihan halkına orucu haram kılmıştır. Beyitte Ramazan Bayramı'nın ilk günüyle Kurban Bayramı günlerinde oruç tutmanın dinen yasak oluşuna gönderme yapılırken hilâlin kadehe benzetilmesiyle bayramın aynı zamanda şaraba kavuşmanın sembolü oluşuna işaret edilmiştir. Bununla birlikte burada orucun haram kılınmasıyla inceden inceye şarap içmeme orucunun da kastedildiği anlaşılmaktadır.

Câm-ı hilâli hep bilece gördiler bu şeb
*Halk-ı cihâna kıldı Hudâ rûzeyi harâm*²¹⁷ k. 23/2

²¹⁴ Erol Özbilgen, **Bütün Yönleriyle Osmanlı**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2003, s. 480.

²¹⁵ Ramazan hilâlinin gözetlenmesi ve Ramazanın başlamasıyla yapılan hazırlıklara dair şu gözlemleri buraya almakta yarar vardır: “Ramazan'dan hemen önce gelen Şaban ayı geçince, akşam yeni hilal görününceye kadar beklerler; bu yeni hilali genellikle bizim hesabımızın ilk gününde görmezler; bununla birlikte yeni hilali ilk göründüğünde fark etmek için dağlarda ve başka yüksek yerlerde bekleyen insanlar vardır. Biri hilali görür görmez hemen şehre koşup haber verir ve iman sahibi bir kişiye ona bahşış verilir ve her yere çığırtkan çıkarılarak Ramazan ilan edilir, ayrıca akşam da bir pare top atılır; o zaman tüm minareler kandillerle donatılır, bu iş öyle bir düzen içinde yapılır ki minareler şekilden şekile bürünürler, Türklerin geceleri gündüze, gündüzleri geceye çevirdikleri bu ay boyunca her gece kandiller yakılır.” (Thévenot, **a.g.e.**, s. 87.)

²¹⁶ (Hilâl) ya Şaban ayının sonunda görünen nûn (harfi) yahut Ramazan'ın başına işaret eden râ (harfi)dir.

²¹⁷ Bu gece hilâl kadehini hep birlikte gördüklerinden Allah dünya halkına orucu haram kıldı.

Bir beyitte insanların vuslat ümit ederek sevgilinin kaşlarının yayına bakması ve dünyanın bayram hasretiyle yeni ayı gözetlemesi arasında ilgi kurulmuştur. Kaşlar hilâle, vuslat bayrama benzetilerek dünya nasıl hasretle bayram hilâlini gözetlerse, aynı şekilde cihanın vuslat ümidiyle sevgilinin kaşlarına baktığı belirtilir.

Ham-ı ebrûña bakar vasluñ ümîdiyle cihân
*Hasret-i ‘îd ile mâh-ı nevi dünyâ gözedür*²¹⁸ g. 67/4

Bayramın geldiğini sultana peyklerin (bkz. Peyk) haber verdiği anlaşılmaktadır:²¹⁹

Peyk-i zamâne zer teberin dûşına alup
*İrgürdi Hâce hidmetine ‘iddan peyâm*²²⁰ k. 23/13

Sûdî’nin belirttiğine göre eskiden her ayın hilâli görüldüğünde bir nesneye bakmak âdeti.²²¹ Şair bir beytinde bayram hilalinin kadehine bakmaktan gözleri kamaştığı için sâkîden süzölmüş saf şarapla göze cila vermesini ister. Şarap düşkünlerin hilalin görünmesiyle birlikte şaraba düşkünlük göstermelerine işaret edilen beyitte aynı zamanda hilal görüldüğü zaman bir nesneye bakma âdetine de gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. “Muravvak” süzölmüş, tortusu giderilmiş anlamındadır. Şarabın cila vermesiyle ayyaşların şarapsız kaldıklarında içine düştükleri cansız ve bezgin halden kurtulmaları kastedilmekle birlikte şarabın benzi ve gözleri kızartmasına da işaret edilmektedir. Şarap düşkünlere bayram hilalinin kadehi görülür görülmez şarap içerek tekrar canlılık kazanırlar.

Cilâ vir çeşme ey sâkî mey-i sâf-ı muravvakdan
*Kamaşdı gözlerüm câm-ı hilâl-i ‘îde bakmakdan*²²² g. 366/1

²¹⁸ Dünyanın bayram hasretiyle yeni ayı gözetlemesi gibi, cihan, kavuşma ümidiyle kaşlarının yayına bakar.

²¹⁹ *Beñzer ol peyk-i teber-dâra sipihr-i devvâr / ‘Âşıkâ müjde ider irdi diyü ‘îd-i visâl* k. 14/7 **Taşlıcalı Yahyâ**; *Virdi ‘ıyduñ haberin ‘âleme peyk-i meh-i nev / Egnine anuñ-içün virdi şafak hil’at-ı al* k. 152/9 **Mecmu‘a-i Kasâid-i Türkiyye**

²²⁰ Felek peyki altın baltasını omzuna alıp sultana hizmet (amacıyla) bayramdan haber getirdi.

²²¹ Özer, **a.g.e.**, s. 153.

²²² Ey sâkî! Süzölmüş saf şaraptan göze cila ver. Bayram hilalinin kadehine bakmaktan gözlerim kamaştı.

10.9.2. Bayram Divanı

Osmanlı sarayında cülûs tebrikinden sonra en önemli merasim Ramazan ve Kurban bayramlarında yapılan tebriklerdi. Buna “muâyede” denilirdi. Bayram sabahı erkenden cülûs ve bayram merasimlerine mahsus altın işlemeli taht iç hazineden çıkarılır babü’s-saâdenin sağ tarafındaki birinci ve ikinci mermer sütunlardan biraz ileriye konurdu. Padişah sabah namazını kıldıktan sonra hazırlanarak gelip tahta oturur, hükümet erkânı yerini alır ve bayramlaşma başlardı.²²³ Batılı seyyahlardan Fresne-Canaye tanık olduğu bir bayramlaşma merasimini şöyle anlatır:

“Bayramın birinci günü bütün paşalar ve devlet görevlileri erken saatte padişahın sarayına giderler; padişah, sarayın kapısında, altın bir tahtta oturur, büyük bir imparatora yaraşır giysiler içinde kendisine doğru gelenleri seyrederek. Mehmed Paşa ve ardından diğerleri, sürekli sadakat ve boyun eğiş belirtisi olarak padişahın elini öperler. Bu törenin ardından, paşalar evlerine dönerek aynı el öptürme törenini kendi aile üyeleriyle yinelerler; daha sonra paşalar otururlar ve gün boyu ziyaretlerine gelen herkese ziyafet çekerler; söylendiğine göre paşalar, sofraya oturacak ve yemek yiyecek tek kişi kalmayınca kadar sofradan kalkmazlarmış. Aslında, bu gelenek bana çok görkemli ve övgüye değer geldi; dahası, bu tür şölenler krallarla uyrukları arasında var olan büyük bir bağın da kanıtıdır.”²²⁴

Stephan Gerlach ise başta şeyhülislâm olmak üzere bütün görevlilerin padişahla bayramlaşmalarından şu şekilde söz eder:

“Bayramın birinci günü sabahleyin topu ateşlerler. Bunun arkasından başta din adamları olmak üzere, hükümdarın hizmetindeki tüm görevliler padişahın eteğini öpmeye giderler. İlk önce müftü hükümdarın huzuruna çıkar ve hükümdar da ona doğru üç - dört adım ilerleyerek onu karşılar ve Türk âdetlerine göre iki eli ile elini tutar, sonra tekrar yerine oturur. Müftüden sonra kazaskerler, kadılar ve ulemeden olan diğer kişiler gelirler. Bunları vezirler, kapıcıbaşılar, çavuşbaşılar, yeniçeri ağaları, sipahiler ve hükümdarın diğer bütün hizmetkârları izler.”²²⁵

²²³ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, Ankara, TTK, 1988, s. 201-204.

²²⁴ Philippe du Fresne-Canaye, **Fresne-Canaye Seyahatnamesi 1573**, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 76.

²²⁵ Gerlach, **a.g.e.**, s. 181.

Bâkî, aşağıdaki beyitte bayram divanına gönderme yapmaktadır. Mihrümah Sultan için yazdığı mersiyede yer alan beyitte bir bayramlaşma hazırlığı tablosu çizen ve sultan ile eski bayramlaşmaları hatırlatan şair, devamındaki beyitlerde bundan sonraki bayramlarda artık saray halkının onun yokluğunu görerek feryat edeceklerini söyler. Beyitte genel manada sultanların bayramlaşma merasimine gönderme yapılmakla birlikte Mihrümah Sultan dolayısıyla böyle bir tablonun söz konusu edilmesi Harem’de de benzeri bir bayramlaşma merasiminin yapıldığını ve divan kurulduğunu göstermektedir. Padişahın devlet erkânı ve bütün görevlileri sırasıyla kabul etmesi gibi Harem halkı da hanım sultanlar ile benzeri bir protokol düzeni içinde bayramlaşıyor olmalıdırlar. “Kasr u dîvânın döşenmesi” bu tür merasimlerde özel olarak kullanılan tahtın kurulması, donatılması ve ilgili hazırlıkların yapılması anlamında olmalıdır. “Eyvân” mimari yapıların ön kısımlarında avluya bakan revaklı bölümlerdir. Bayramlarda taht bu tip yerlerde kurularak divan tertiplenir.

‘İd yaklaştı döşensün yine kasr u dîvân

*Çıkup eyvân-ı sa‘âdetde buyursun Sultân*²²⁶ mus. 2/III-1

Aşağıdaki beyitte de yine bayram ve taht kurulması tasvirinden hareketle bayram divanına gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Baharda çimenliğin yeşermesi, zümrütlerle donanmış bir tahtın kurulmasına benzetilmiş ve bayram sultanının güllerle divan tertiplediği ifade edilmiştir. Beyitte “güller” ile kastedilen devlet erkânı ve saray görevlileri gibi bayram merasiminde padişahın karşısında hazır bulunan kimselerdir.

Gülşende kurdılar yine taht-ı zümrüüdîn

*Sultân-ı ‘îd güller ile oldı hem-nişîn*²²⁷ g. 387/1

10.9.3. Bayramlaşma

Bayramlar insanların birbirleriyle görüşüp kaynaştığı, küskünlerin barıştığı ve herkesin birbirine iyi dileklerde bulunduğu günlerdir. 17. yy. Fransız seyyahlarından

²²⁶ Bayram yaklaştı, yine kasır ve divan kurulsun. Sultan, kutlu eyvana çıkıp buyursun.

²²⁷ Gül bahçesinde yine zümrüt taht kurdular; bayram sultanı güllerle divan tertipledi.

Thévenot Türklerin bayramda bütün düşmanlarını affedip onlarla barıştığını, çünkü kalplerinde birine karşı kin kalırsa bayramın iyi geçmeyeceğine inandıklarını, bayram boyunca yolda tanıdıklarıyla karşılaşınca, durup öpüşüp karşılıklı bayramlaşarak birbirlerine iyi dileklerde bulunduklarını gözlemleri arasında takdirle nakleder.²²⁸ Şairler de beyitlerinde çoğu zaman merhabasız bir bayram olmayacağını, merhaba olmadan bayramın eksik kaldığını ifade eder ve bayram olduğu halde bir merhabayı esirgeyen sevgiliye sitem ederler.²²⁹

Âşık için bayram sevgilinin yüzünü görmek ve ona kavuşmaktır. En büyük bayram hediyesi de onun elini öpme şerefine ermektir. Aşağıdaki beyitte şair “Dostum maksadın âşığa ihsan etmekse bu senin elindedir. Kısacası senin elini öpmek Bâkî için bayram hediyesidir” diyerek bunu ifade etmektedir. Burada elini öpme şerefine erişilmek istenen, makam-mevki bakımından üstün bir kişi veya padişah olarak düşünülebilir. Özellikle bayramlarda padişahın bayram namazından sonra taht kurularak bayramını tebrik edecek kişileri huzuruna kabul ettiği düşünülecek olursa beyitteki tablo daha iyi anlaşılabilir. Bu merasimlerde genellikle rütbe derecesine göre padişahın eteği yahut eşiği öpülürdü. Yalnızca şeyhülislam etek öpmez, padişahın karşısında saygıyla eğilir ve elini öperdi.²³⁰

Âşık ihsan ise maksûd elüñde dôstum

Dest-bûsuñdur muhassal Bâkîye ihsân-ı ‘îd²³¹ g. 39/7

Yukarıda da ifade edildiği gibi selam sözcüğü sevgiliden duyulmak istenen yahut sevgiliye söylenmek istenen yegâne sözlerden biridir. Bilhassa bayramlar insanların görüşüp birbirlerine kavuşma vesilesi olan günler olması bakımından âşıklar için sevgiliden bir merhabâ işitmek yahut ona bir merhabâ demek için önemli fırsatlardır. Bu bakımdan bayram ve merhabâ sözcükleri beyitlerde sıkça bir arada

²²⁸ Thévenot, a.g.e., s. 90.

²²⁹ *İncinüp bir merhabâdan kaçma ben üftâdeden / Merhabâsız dostum olmaz tamâm erkân-ı ‘ıyd g. 45/3 Revânî; Ele almaz dirîgâ gönlümüz ol bî-vefâ gelmez / İki bayrâm olur bir kez elinden merhabâ gelmez g. 340/1 Azmî-zâde Haletî; Geçdi istignâ ile ol serv-i sîm-endâmumuz / Merhabâsına bahâne olmadı bayramumuz g. 162/1 Taşlıcalı Yahyâ*

²³⁰ Fâtih Sultan Mehmed tarafından kanunlaştırılan saraydaki bayramlaşmanın usul ve kaideleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir Nutku, “Bayram”, *DİA*, c. 5, İstanbul 1992, s. 263-265.

²³¹ Dostum maksadın âşığa ihsan etmek ise elindedir. Kısacası Bâkî’ye bayram hediyesi elini öpmektir.

kullanılır.²³² Bâkî'nin aşağıdaki beytinde sevgiliyi görme hasretiyle yanıp tutuşan bir âşğın içten temennileri yer almaktadır. Sevgilinin yüzünü görebileceği günlerin gelmesi için talihin yar olmasını dileyen şair, bayram olup o güzelle merhabalaşabilmenin hayalini kurmaktadır.

Devlet el virse yüzün gördüğüm eyyâm olsa
*Merhabâ eylesem ol şûh ile bayram olsa*²³³ g. 460/1

10.9.4. Bayramda Yeni ve Güzel Kıyafetler Giyme

Bütün özel günler gibi insanların bir araya gelip görüştüğü özel ve mutlu günler olması nedeniyle bayramlarda da temiz ve güzel giysiler giymek âdettir.²³⁴ Aşağıdaki beytin birinci dizesinde bayram bir güzele benzetilerek onun yüzünün parlaklığının ufukları aydınlattığı, ikinci dizesinde bayramın nur saçan ayının insanlara ipekten kumaşlar giydirdiği ifade edilmektedir. “Rahşân” parlak anlamına gelmekle birlikte “tal‘at-ı rahşân-ı ‘îd (bayramın parlak yüzü)” denilirken aslında bayramı haber veren ay kastedilmektedir. Bayramın nur saçan ayının insanlara ipekli elbiseler giydirmesiyle de insanların bayramda yeni, temiz ve güzel elbiseler giymesine işaret edilmiştir.

Kıldı âfâkı münevver tal‘at-ı rahşân-ı ‘îd
*Halka dîbâlar geyürdi mâh-ı nûr-efşân-ı ‘îd*²³⁵ g. 39/1

Bir diğer beyitte bayram yerinde insanların güzel ve yeni elbiseler giyip dolaşmasına gönderme yapılarak ilkbaharın tıpkı güzel yüzlülerin değerli elbiselerle bayram yerinde dolaşması gibi dolaştığı söylenmiştir. İlkbaharın kıymetli elbiseler giymesi, baharda tabiatın yeşererek türlü güzelliklerin ortaya çıkması anlamındadır. Bu durum bayram yerinde insanların güzel elbiseler giyerek birbirleriyle

²³² “Merhabâ” kelimesinin kadeh, “merhabâ eylemek” tabirinin şarap içip içret etmek anlamı taşımasından hareketle bayram ve merhaba kavramları birlikte kullanılır. Bunun için bkz. Bayramda İçret bölümü, g. 460/1

²³³ Talih elverse de yüzünü gördüğüm günler gelse... Bayram olsa o şuh sevgiliyle merhabalaşsam.

²³⁴ Bu âdet Schweigger’in de dikkatini çekmiş ve eserine not düşmüştür: “Bayramlarda genç, yaşlı, herkes baştan ayağa kadar yeni giysilere bürünür, en azından yeni ayakkabı edinir.” (Schweigger, a.g.e, s. 194.)

²³⁵ Bayramın parlak yüzü ufukları aydınlattı; bayramın nur saçan ayı insanlara ipekli elbiseler giydirdi.

bayramlaşması ve dolaşmasına benzetilmiştir. “Fâhir libâs” “fâhir” kelimesinin değerli, kıymetli anlamından hareketle kıymetli kumaşlardan dikilmiş elbise olmalıdır.

Meydân-ı ‘îd-gehde perî-çihreler gibi
*Fâhir libâslar ile hıram itdi nev-bahâr*²³⁶ g. 160/2

Bir beyitte şair, feleği bir terziye benzeterek felek terzisinin kendisine mihnet elbisesi biçmediği kutlu bir bayramın gelip gelmeyeceğini merak eder. Felekten şikâyetin inceden inceye hissedildiği bu beyitte de bayram ile yeni elbise diktirme ve giyme arasındaki ilgi dikkat çekmektedir. Feleğin terziye benzetilmesi feleklerin dönüşünün yaşanan olaylara tesir ettiği inancından kaynaklanmaktadır. Terzinin elbiseye biçim ve şekil vermesi gibi felek de dönüşüyle insanların başına gelen olayları etkilemektedir.

Bir mübârek ‘îd olur mı kim bu hayyât-ı felek
*Egñüme hil‘at diyü mihnet libâsın biçmeye*²³⁷ kıt. 14/2

Bayram ve bayram için yeni giysiler giymek çocuklar için ayrı bir anlam taşımaktadır. Beyitte çiçeklerin baharda rengârenk açmasını şair, bayram sabahları çocukların duydukları tatlı heyecan ve giydikleri renkli elbiselere benzetmiştir. Beyitte bayram ile kastedilen bahar, çimen çocukları ile kastedilen de çiçeklerdir. Ayrıca çiçeklerin “sabahleyin” açmaları ile çocukların “bayram sabahında” renkli ve yeni elbiselerini giymeleri arasında ilgi kurulmuştur.

Rûz-ı ‘îd irdüğünü tuydılar etfâl-i çemen
*Subh-dem geydiler enva‘-ı libâs-ı rengîn*²³⁸ g. 392/5

10.9.5. Bayramda Gezintiye Çıkma

²³⁶ İlkbahar (tıpkı) güzel yüzlülerin bayram yerinde dolaşması gibi, kıymetli elbiseler giyerek salındı.

²³⁷ (Acaba) şu felek terzisinin üzerime giysi olarak mihnet elbisesini biçmediği kutlu bir bayram gelir mi?

²³⁸ Çimen çocukları bayram gününün geldiğini duyular; sabahleyin çeşit çeşit renkli elbiseler giydiler.

Eskiden bayramlarda sokaklar ve meydanlar oldukça canlı ve hareketli olurdu. Çocuk veya yetişkin bütün insanlar sokaklara dökülür, salıncaklar, dönme dolaplar kurulur, insanlar birbirleriyle selamlaşıp bayramlaşırdı. Bayram günlerinde sokaklardaki bu canlılık seyyahların gözlemleri arasında da yer almıştır. Fransız seyyah Thévenot bayramlarda sokakların çok kalabalık olduğunu, çünkü insanların şehirde sokaktan sokağa dolaştığını, yılın geri kalan döneminde dışarı hiç çıkmayan kadınların pek çoğunun bile bayramın üç günü sokaklarda gezindiğini ifade eder.²³⁹

Bayramı anlatan “‘îd” redifli gazelde bir güzelin bayram yerinde dîbâ elbiselerle dolaşması, altın kanatlı tavus kuşunun bahçelerde salınışına benzetilmiştir. Tavus güzel görünüşü nedeniyle bahçelerde süs unsuru olarak yetiştirilen bir kuştur. Kanatlarında altın suyuyla işlenmiş izlenimi veren desenlerin parlaklığı nedeniyle tavus, altın kanatlı olarak hayal edilmiştir. “Dîbâ” yer yer altın veya gümüş tellerle çiçek nakışları dokunmuş lüks, ipek saten ya da kadifeden değerli bir kumaştır.²⁴⁰ Bu nedenle bayramlık olarak dîbâ kumaştan elbise yahut kaftan giyip bayram yerinde dolaşan bir güzelin hâli, bahçelerde dolaşan altın kanatlı bir tavus kuşuna benzetilmiş olmalıdır.

Câme-i dîbâ ile tâvûs-ı zerrîn-bâldür

Dil-rübâ kim eyler ol refât ile cevân-ı ‘îd²⁴¹ g. 39/2

Aynı gazelin devamında yer alan bir beyitte bu kez bayramın baharla özdeşleştirildiği görülmektedir. “Bahâristân” ilkbahar, yeşil ve çiçekli yer anlamına gelmektedir. Bayramda insanların sokaklara dökülüşü ile baharda mesire yerlerine yayılışı yahut baharda tabiatın canlanarak çiçek, bitki ve ağaçların büyüyüp etrafın donanması arasında ilgi kurularak bahar bayrama yahut bayram bahara benzetilmiştir. Beyitte çizilen tabloda baharda erguvan fidanı ve gül dallarının rüzgârda salınışıyla erguvan yahut gül renkli elbise giyinmiş güzellerin bayram yerinde salınışı birlikte göz önünde canlanmaktadır. Baharda bahçeler güzellik ve

²³⁹ Thévenot, **a.g.e.**, s. 89; Schweigger, **a.g.e.**, s. 193-194.

²⁴⁰ Barış Dağlı, “Kelime Kazanımı Üzerinde Bir Araştırma (Kıyafet ve Kumaş Adları Örneği)”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2007, s. 85.

²⁴¹ Bayram yerinde o (güzel) yürüyüşüyle dolaşan gönül alıcı sevgili, dîbâ elbiseyle (sanki) altın kanatlı bir tavus kuşu (gibi)dir.

çeşitliliğiyle bayramı andırdığı gibi, bayram yeri de insan kalabalığıyla âdeti baharın canlılığı ve renkliliğini yansıtmaktadır.

Salınur her şâh-ı gül nâzûk nihâl-i ergavân
*Bâg-ı cennetden nişan virdi bahâristân-i ‘îd*²⁴² g. 39/4

Baharı renklendiren erguvan bir diğer beyitte açıkça bayram yerinde salınan bir güzele benzetilmiştir. Erguvan fidanının rüzgârda sallanması bir güzelin yahut sevgilinin bayram yerinde salınarak yürümesi gibi düşünülmüş olmalıdır. Erguvanın bahar ve bahçeyi süslemesi gibi güzel sevgili de bayram yerini şenlendirmekte ve güzelleştirmektedir.

Zînet-i bâg u bahâr olmuş nihâl-i ergavân
*‘Îd-gehde salınur mahbûb-ı müstesnâ mıdır*²⁴³ g. 123/2

“Nârven” karaağaç demektir. Servigiller familyasından olan nârven servi gibi uzun ve mütenasip boylu bir güzele benzetilerek bayram yerinde dolaşan bir güzel gibi düşünülmüştür.

Nihâl-i nârven sahn-ı çemende salınur gûyâ
*Miyân-ı ‘îd-gehde bir nigâr-ı serv-i bâlâdur*²⁴⁴ g. 135/2

“Ayak seyri” gezintiye çıkma anlamındadır. Bu âdet Rumeli’de “piyasa” adıyla hâlâ sürdürülmektedir. Servi boylu güzellerin bayram yerinde nazlı bir edayla dolaştığını gören şair, “sevgilinin eli elimizde olsa biz de gezip dolaşırdık (ayak seyrini ederdik)” demektedir. Bununla birlikte “ayak seyri” tabirinin aynı zamanda şarap içmek anlamı mevcuttur. Şair beyitte bu tabiri tevriyeli olarak ve daha ziyade ikinci anlamı kastedecek biçimde kullanmıştır. Diğer yandan bayram yerinde güzellerin “mest-i nâz” olarak salınmasıyla hem nazlı nazlı yürümesi hem de şarap sarhoşu olarak mest bir halde dolaşması kastedilmektedir.

²⁴² Her gül dalı ve ince erguvan fidanı salınmaktadır. Bayram baharistanı cennet bahçelerinden iz taşımaktadır.

²⁴³ Bahar ve bahçenin süsü olan erguvan fidanı bayram yerinde salınan müstesna bir sevgili midir?

²⁴⁴ Çimen avlusunda salınan karaağaç fidanı sanki bayram yerinin ortasında (salınan) servi boylu bir güzeldir.

Salındı 'îd-gehde serv-kadler mest-i nâz olmuş
*İderdük biz de ayak seyrin olsa dest-i yâr elde*²⁴⁵ g. 412/2

10.9.6. Bayramda İşret

Bayram insanların bir araya gelip görüştüğü günler olmakla birlikte yeme-içme ve eğlenme günleridir. Aynı zamanda bilhassa Ramazan sonrasında şarap düşkünlerinin şaraba aşırı düşkünlük gösterdikleri bir dönemdir. Aşağıdaki beyitte şair, sâkîye hitap ederek, rıtl-ı girânı eksik etmemesini, yani mutlaka sunmasını, zira bayram misafirinin güzel ağırlanmak istediğini söylemektedir. “Rıtl” yarım batman ağırlığa denir. Ancak şiirde “büyük kadeh” anlamında olmakla yarım batman şarap alan kadehe denir. Ağır anlamına gelen “girân” kelimesi de şarapla dolu olmasından kinayedir.²⁴⁶ Beyitte bayram bir misafir gibi düşünülerek onu güzel ağırlamak gerektiği ifade edilmiştir. Bayramda misafir ağırlamaya ve misafire en güzel şekilde ikramda bulunmaya işaret eden ifadesiyle şair, işret etme ve şarap içmeye de çağrışım yapmaktadır. Bir aylık bir Ramazan döneminden sonra bayramda tekrar içmek için rıtl-ı girân adı verilen büyük kadehin zikredilmesi, işret ehlinin şaraba olan susamışlığının göstergesidir.

Sâkîyâ rıtl-ı girân eksük gerekmez aradan
*Yahşı ağırlanmak ister hâsılı mihmân-ı 'îd*²⁴⁷ g. 39/5

Ramazan boyu şarap içemediklerinden dolayı şarap düşkünleri hilâlin görünmesiyle birlikte bayram günü yahut gecesi hemen şaraba sarılırlar. Aşağıdaki beyitte şair, “Senin vuslatının bayramına erişirsem dudağının şarabıyla orucumu açayım.” derken buna işaret etmektedir. “Savm” Arapça oruç anlamına gelmektedir. Kırmak anlamına gelen “sımak” kökünden türetilen “sıyam” fiili de Arapça oruç anlamına gelen “sıyâm”ı hatırlatması bakımından dikkat çekicidir.

²⁴⁵ Servi boylu güzeller bayram yerinde naz sarhoşu olmuş salınmaktadırlar. Sevgilinin eli elimizde olsa biz de ayak seyrini yapardık.

²⁴⁶ Rıtl-ı girân: Rıtl rî’nuñ fethi ve kesri tâ’nuñ sükûniyle yarım batmana dirler. Ammâ şu’arâ ıstılahlarında yarım batman şerâb alur kadehe dirler. Girân burada ağır manasınadır tolu olmasından ta’bîrdür. (Sûdî-i Bosnavî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, c. 1, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1288 [1871], s. 476.)

²⁴⁷ Ey sâkî! Rıtl-ı girânı aradan eksik etmek uygun olmaz. Bayram misafiri güzel ağırlanmak ister.

Vuslatuñ 'îdine irersem eger
*Bâde-i la'lüñ ile savmı sıyam*²⁴⁸ g. 329/6

Hilâlin çeşitli benzetmelerle tanımlandığı Kadızâde Ahmed Çelebi için yazılan kasidenin bir beytinde bayrama işaret eden hilâl bir musikî aleti olan mûsikâra (bkz. Müzik Aletleri > Mûsikâr), felek ise bir çalgıcıya benzetilerek, bayram gecesi eriştiği için işret ve eğlence zamanının geldiği ve bu nedenle felek çalgıcısının eline mûsikâr aldığı ifade edilmiştir. Bayram, hilâlin görünmesiyle başladığı için böyle bir ifadede bulunan şair, aynı zamanda kutlamaların ve eğlencenin bayram gecesinden başladığını ima etmektedir.

Mevsim-i 'ayş u tarabdur şeb-i 'îd irdi diyü
*Mutrib-ı çarh eline aldı meger mûsikâr*²⁴⁹ k. 25/5

Bir beyitte bayramda işret etmeye işaret etmek üzere “merhabâ” sözcüğünün kullanıldığı görülür. Şair talihin elverip sevgilinin yüzünü göreceği günlerin gelmesini ve bayram olup o güzel sevgiliyle birlikte işret etmeyi ve şarap içmeyi dilemektedir. “Merhabâ eylesem” tabirinden ilk olarak bayramda selamlaşp merhabalaşma isteği anlaşılabilecekse de şair tevriye yaparak aslında ikinci anlamı, yani bir araya gelip işret etmeyi kastetmektedir.

Devlet el virse yüzün gördüğüm eyyâm olsa
*Merhabâ eylesem ol şûh ile bayram olsa*²⁵⁰ g. 460/1

Bayramda işret etmeye işaret edilen bir diğer beyitte de “ayak seyri” tabirinin kullanıldığı görülür. Gezintiye çıkmak anlamına gelen ayak seyri aynı zamanda “ayak” kelimesinin kadeh anlamından hareketle şarap içmek anlamında da kullanılır.²⁵¹ Bayram yerinde servi boylu güzellerin naz sarhoşu olmuş bir şekilde

²⁴⁸ Eğer sana kavuşma bayramına erişirsem dudağının şarabıyla orucumu açayım.

²⁴⁹ Meğer bayram gecesi geldi, işret ve eğlence zamanıdır diye felek çalgıcısı eline mûsikâr aldı.

²⁵⁰ Talih elverse de yüzünü gördüğüm günler gelse. Bayram olsa o güzelle işret etsem.

²⁵¹ *Gel ayak seyrini kıl nûş it meyi peymânen / 'Âkil olanlar kaçır mı zâhidâ meyhânen* g. 305/1 **Taşlıcalı Yahyâ**; *Bir ayak biñ erba'inüñ hâletin virmez mi gör / Geç ayak seyrine ey sôfi Kalatadan yaña* g. 45/4 **Zâti**; *Sûfi gibi binmekden ise esb-i riâyâ / Yig gelür ayak seyri mey-i nâb ile baña* g. 40/6 **Me'âlî**

dolaşmakta olduğunu gören şair, “Sevgilinin eli elimizde olsa biz de kadeh dolaştırırdık, yani şarap içer, sarhoş olurduk.” demektedir. Övünç, fahr anlamına gelen nâz²⁵² kelimesiyle oluşturulmuş bir terkip olan “mest-i nâz” kendini beğenmiş ve gurur sarhoşu anlamında olmalıdır. Sevgili kendi güzelliğini beğenmesi ve istiğnâ sahibi olması bakımından mest-i nâz olarak nitelendirilmiştir. Aynı zamanda “mest” kelimesinin sarhoş anlamı nedeniyle beyitlerde “mest-i nâz”, şarap içip sarhoş olma anlamını da çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır.²⁵³ Bâkî’nin beytinde de söz konusu anlamın çağrıştırıldığı düşünülebilir.

*Salındı ‘îd-gehde serv-kadler mest-i nâz olmuş
İderdük biz de ayak seyrin olsa dest-i yâr elde*²⁵⁴ g. 412/2

10.9.7. Bayramda Salıncak Kurulması

Eskiden bayramlarda sokaklarda salıncak, dönme dolap vb. eğlence aletleri kurulurdu. Bu günlerde yapılan eğlenceler, kurulan salıncak ve dönme dolaplarla ilgili gözlemlere hemen bütün seyyahlar eserlerinde yer vermiştir. Thévenot’un verdiği bilgilere göre bayramda sabahleyin sokaklar çiçeklerle süslenmiş salıncaklarla doludur. Sallanmak isteyenler iplerin ucuna asılı sağlam bir tahta koltuğa oturur ve elleriyle bir ipe yapışmış iki adam iki tarafında durup ipe asılarak onu yukarılara çekip sallandırır. Bu eğlencenin ücreti bir akçedir ve daha hızlı sallanmak isteyenler iki iple dört kişi tutmalıdırlar. Bu şekilde istedikleri kadar havaya uçabilirler.²⁵⁵ Schweigger ise bayramlarda büyük caddelerin kenarlarında yüksek direklerden oluşan bir ya da iki iskele kurulduğunu ve bunlara yerden bir adamın yarı beline gelecek yüksekliğe kadar uzun ipler bağlandığını söyledikten sonra bu salıncakların başında duran görevlilerin ellerinde kuşak biçiminde uzun bir bezle sallananlara hız kazandırdıklarını ekler.²⁵⁶

²⁵² Nâz kelimesinin bu anlamı için bkz. Özer, **a.g.e.**, s. 303.

²⁵³ *Çün mest-i nâzdur yine mâ el-‘ineb içüp / Ne kan ider o lebleri ‘unnâbdan soruñ* g. 203/2 **Me‘âlî**; *Oldı ser-germ-i şarâb-ı hâhiş-i ehl-i niyâz / Açmasun mı sînesin ol mest-i nâzum n’eylesün* g. 323/3 **Mezâkî**

²⁵⁴ Servi boylu güzeller bayram yerinde naz sarhoşu olmuş salınmaktadırlar. Sevgilinin eli elimizde olsa biz de kadeh dolaştırırdık.

²⁵⁵ Thévenot, **a.g.e.**, s. 89.

²⁵⁶ Schweigger, **a.g.e.**, s. 194.

Bayramın yaklaşması nedeniyle sevgilinin salıncakta sallanıp sallanmayacağını merak eden şair, güzellikte onu Hz. Yusuf’a benzetip ikinci Yusuf olarak adlandırarak Hz. Yusuf’un terazide tartılarak satılmasına telmihte bulunacak şekilde “Acaba o ikinci Yusuf yine teraziye girer mi?” diye sorar. Beytin ikinci dizesinde geçen “mîzân” kelimesi -Hz. Yusuf kıssasına telmihte bulunulmakla birlikte- salıncak anlamında kullanmıştır. Arapça adıyla “mîzân” yahut Türkçe “terâzû” kelimesi beyitlerde salıncak anlamında kullanılarak kimi zaman Bâkî’nin beytinde olduğu gibi Hz. Yusuf kıssasına telmih amacıyla kimi zaman ise terazi burcuna gönderme yapacak şekilde kullanılır.²⁵⁷ Muhtemelen salıncağın terazinin kefeleri gibi alçalıp yükselmesi ve iplerinin de terazi kefelerinin iplerine benzetilmesinden hareketle geliştirilen terazi - salıncak benzetmesi zamanla terâzû ve mîzân kelimesinin salıncak anlamında kullanılmasına sebep olmuştur.

*‘Îd yaklaştı salıncaga binüp salına mı
Yine ol Yûsuf-ı sâni gire mi mîzâne*²⁵⁸ g. 410/5

Bir diğer beytinde ise Bâkî “mîzân-ı ‘îd” ter kibini kullanarak “mîzân” kelimesinin söz konusu anlamını biraz daha belirginleştirici bir söyleyiş yakalamıştır. Beyte göre bu gün bayram salıncağı basiret ehlinin hiç birini sevgilinin ayağının tozuyla dahi tartmayacağı Yusuf yüzlülerle doludur. Sevgilinin güzellikte benzersiz olduğunu ifade etmek üzere sarfetmiş olduğu beytinde şair, “mîzân” ve “vezn itmek (tartmak)” kavramlarıyla yine Hz. Yusuf kıssasına telmihte bulunmuştur. “Toz” kelimesi ise Hz. Yusuf’un tartıldığı miske karşılık gelmektedir ve sevgilinin ayağının tozu misk olarak düşünülmüştür.

*Ayaguñ tozıyla vezn itmez birin ehl-i nazar
Toptolu Yûsuf-likâlarla bu gün mîzân-i ‘îd*²⁵⁹ g. 39/3

²⁵⁷ **Azmî-zâde Hâletî** terâzî ve mîzân kelimelerini salıncak anlamı veya çağrışımı içinde sıkça kullanmıştır: *Başuma cânâ kıyâmetler koparur kâmetüñ / ‘İyd-gâh ile salıncak mahşer ü mîzân olur* g. 187/4; *Bir terâzûdur salıncak vezn ider erbâb-ı dil / Her kaçan kim salınanlar sîm-ten hûbân olur* g. 187/9; *Her kaçan binse salıncaga o şûh-ı ser-fîrâz / Burc-i Mîzân içre gûyâ kevkeb-i rahşân olur* g. 187/5. **Arpaemîni-zâde Sâmi**’nin şu beytinde mîzân kelimesinin salıncak anlamı daha belirgindir: *Yûsufistâna dönüp ‘îdgeh-i İstanbul / Dil-berân oldılar ârâyîş-i keff-i mîzân* k. 13/3

²⁵⁸ Bayram yaklaştı; (acaba) salıncağa binip sallanır mı? O Yusuf gibi güzel sevgili yine teraziye girer mi?

²⁵⁹ Bu gün bayram salıncağı, bakmasını bilenlerin, hiçbirini senin ayağının tozuyla (bile) tartmayacağı Yusuf yüzlülerle dopdoludur.

10.9.8. Bayramda Dolap

Bayram yerinde kurulan bir diğer eğlence aracı da bugün yaygın adıyla dönme dolap olarak bilinen dolaptır. Salıncakla birlikte dönme dolap o günkü bayram eğlencelerinin vazgeçilmez iki aracıdır. Stephan Gerlach bayram yeri ile ilgili gözlemlerinde dolabı tanımlarken: “Bazıları da değirmen çarkına benzeyen büyük bir çarkın üzerine otururlar ve birileri bu çarkı döndürür. Böylece çarka oturanlar kâh tepelere yükselirler, kâh aşağıya inerler.”²⁶⁰ ifadelerine yer verir. Dolap bir eksen etrafında dönen, yuvarlak, çark biçiminde bir alet olması bakımından şairler tarafından gökyüzüne sıkça benzetilir.²⁶¹ Dönerken çıkardığı ses de kimi zaman iniltiye benzetilir.²⁶² Heyecan yaşatmak için korunaksız görüntüleriyle tehlikeli olmaları bakımından da söz konusu edilir.²⁶³

BD’nda bayramda kurulan dönme dolap iki yerde geçer. Aşağıdaki beyitte bir mesel haline gelmiş olan “Görelüm âyine-i devrân ne gösterür” sözü kullanılarak dolabın dönüşü ile feleğin dönüşü arasında ilgi kurulmuş ve feleğin olaylara tesir ettiği inancından hareketle dolap dönerken üzerinde oturan kişilerden her seferinde farklı birinin görünmesine işaret etmek üzere “Bayram yerinde dönme dolaba güzelleri seyretmeye gidelim, görelim devran aynası ne gösterir.” denilmiştir. Dolabın dönüş esnasında her seferinde farklı birini göstermesi, zaman içinde farklı farklı olaylar yaşanmasına benzetilmiştir. Ayrıca felek (devrân) bir ayna gibi düşünülerek aynanın her seferinde farklı bir görüntüyü yansıtmasına işaret edildiği gibi aynaya bakılarak gelecekle ilgili fikir yürütmeye ve kehanette bulunmaya da çağrışım yapılmıştır.

‘Îd-gehde varalum dölâba dilber seyrine

²⁶⁰ Gerlach, a.g.e., s. 119.

²⁶¹ ‘Îd-gehde âsümân-âsâ dönüp dolâblar / Oldı her burcında bir tâbende ahter âşikâr g. 36/5 **Gani-zâde Nâdirî**; Ay ü günle yire inmişdür felek sanur hemîn / Gerdiş-i dolâb-ı ‘îdi kim ki seyrân eyledi k. 17/4 **Hayâlî**

²⁶² Bu ne ‘îd olsun uya agyâra dil-dârum benüm / İnleyem dölâb-veş işitmeye zârum benüm g. 874/1 **Zâtî**

²⁶³ ‘Îdgehde didiler dölâba bindüğüm görüp / Döne döne karşusunda dilberüñ cân oynadur g. 117/6 **Hayretî**; Dolâbı Sırât oldı salıncakları mîzân / Bayram yiri mahşer gibi gösterdi kıyâmet g. 99/4 **Gelibolulu Âlî**

*Görelüm âyîne-i devrân ne sûret gösterür*²⁶⁴ g. 51/3

Bir başka beyitte, sevgiliyi döne döne başkalarına seyrettirmesi kendisini kışkandırdığından olmalı âşık, dolabın inleyip durmasından âdeta hoşnut olmaktadır. Dolabın inlemesi, dönerken çıkardığı iniltiye benzer sestten kinâyedir:

‘Îd-gâhuñ göreyin inlesün ol dölâbı

*İle seyr itdürür ol sîm-beri döne döne*²⁶⁵ g. 464/5

10.9.9. Defter-i Sıyâm

Bâkî’nin beyitlerinden anlaşıldığına göre “defter-i sıyâm” oruç günlerinin kayıt altına alındığı bir defter olmalıdır. Şair bayram hilâlini insanların oruç borcunu tamamladıklarına dair “resîd” (bkz. Ekonomik Hayat > Resîd) kaydının “râ”sı olarak hayal etmiş ve devamındaki beyitte gökyüzünü oruç günlerinin kaydının tutulduğu bir deftere benzeterek bu kez hilâli altın bir hokka, kayan yıldız altın kalem, yıldızları rakamlar şeklinde tasavvur etmiştir.

Yâ defter-i siphrde râ-yı resîddür

Deyn-i sıyâmı halk edâ itdiler tamâm

Zerrîn devât mâh-ı nev altun kalem şihâb

*Erkâmdur nücûm u felek defter-i sıyâm*²⁶⁶ k. 23/7-8

10.9.10. Rûz-ı Şek

Şüphe günü anlamına gelen “rûz-ı şek” Ramazan girmeden önce, her an hilâlin görülerek orucun başlamasının beklendiği gündür. Arapça “yevm-i şek” olarak da geçer. Şarap düşkünleri bütün Ramazan boyunca şaraptan mahrum kalacakları için bu son günü iyi değerlendirmeye çalışırlar. Bâkî, “rûz-ı şekk”in geldiğini ve oruç ayının yaklaştığını söyleyerek artık seccadenin şarapla

²⁶⁴ Bayram yerinde güzelleri seyretmek için dönme dolaba gidelim. Bakalım zaman aynası ne suret gösterir?

²⁶⁵ Bayram yerinin o dönme dolabını göreyim inlesin. O gümüş tenliyi döne döne ellere seyrettirir.

²⁶⁶ Yahut (hilâl) gökyüzü defterinde insanların oruç borcunu tamamladıklarına dair “resîd” kaydının râ’sıdır. Yeni ay altın hokka, kayan yıldız altın kalem, yıldızlar rakamlar ve felek oruç defteridir.

renklendirilmesi gerektiğini söyler. Seccadenin şaraba bulanması riyardan arınmaktan kinayedir.

Rûz-ı şekk irdi yakîn geldi meh-i rûze yine
*Bâdeden reng-pezîr olsa gerek seccâde*²⁶⁷ g. 423/6

10.9.11. Kurban Bayramı

Aşağıdaki beyitte Kurban Bayramı'nda kurban kesme vazifesi yerine getirilirken ortalıkta görülen telaşın yansıtıldığı görülmektedir. Bir bahar tasvirinin yer aldığı beyitte şakayık, yani gelincik çiçeği kırmızı rengi nedeniyle kurban kanına benzetilmiş, baharda insanların dışarıya akın etmesiyle etrafın kalabalık görüntüsü Kurban Bayramı'nda yaşanan telaşa benzetilmiştir.

Misâl-i hûn-ı kurbândur şekâ'ik sahn-ı gülşende
*Cihân pür-şûr u gavgâ şöyle beñzer 'îd-i edhâdur*²⁶⁸ g. 135/3

10.9.12. Nevruz Kutlamaları (Nevrûz-ı Sultanî)

Yeni gün anlamına gelen “Nevrûz” 21 Mart'ta eski Türkler'den beri süregelen bir geleneğin devamı olarak Osmanlılar'da da baharın ve yılın başlangıcı olarak kutlanır.

Nevruz için “sultan Nevruz” yahut “Nevrûz-ı sultânî” gibi tabirler kullanılır.²⁶⁹ Bâkî Sultan Murad için yazdığı bir gazelinde Nevruz-ı sultânî sabah vakti divan tertiplediği için feleğin ufuktan zümrüt taht ve altın tac gösterdiğini söyler. Nevruz baharın başlangıcı olduğundan zümrüt taht ile gökyüzünün masmavi

²⁶⁷ Rûz-ı şek yaklaştı, oruç ayı geldi. Seccade yine şarap rengine bulansa gerek.

²⁶⁸ Şakayık gül bahçesi avlusunda kurban kanı gibidir. Dünyanın karmaşa ve gürültüsü Kurban Bayramı olduğunu göstermektedir.

²⁶⁹ Bu tabirleri bazı araştırmacılar Selçuklu Hükümdarı Melik Şah'ın adıyla bağdaştırmaktadır. Bir kısım araştırmacılar ise Osmanlı sultanlarının bayram günü halkın içine karışarak onlarla bayramlaşması geleneği ile açıklamıştır. Hükümdarın bahar / yeni gün / yılbaşı törenlerine bizzat katılması ve halkın içine karışmasının çok eski Türk kültürlerinde yer alması bu fikirleri doğrulamaktadır. (Ahmet Pirverdioğlu, “Türkler, Türklerde Yılbaşı ve Bahar Geleneği”, **Türkler**, c. 3, ed. Hasan Celâl Güzel-Kemal Çiçek-Salim Koca, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 45.)

rengi, altın tâc ile de baharda her zamankinden daha parlak görünen güneş kastediliyor olmalıdır. Beyitteki ifadeyle Nevruz'da divan tertiplenmesine, kutlama yapılmasına işaret edildiğini düşünmek mümkündür. Mavi gökyüzü ve parlak güneş taht ve tâca benzetildiğinden divan tertipleyen bir sultan imajı ortaya çıkmıştır.

Dîvân ider vakt-i seher nev-rûz-ı sultânî meger
*Devrân ufukdan gösterür taht-ı zümür-rüd tâc-ı zer*²⁷⁰ g. 78/1

Nevruz bayram olarak kutlandığı için bayram anlamındaki “îd” kelimesiyle sıkça birlikte kullanılır. Aşağıdaki beyitte Sultan III. Mehmed'in adaletle hükmettiği zamanın bayram ve Nevruz gibi cihanı süslediği belirtilir. Burada ilkbaharın gelmesiyle tabiatın donanması kastedilirken aynı zamanda bayram ve Nevruzlarda yapılan hazırlıklara da gönderme yapılmaktadır.

Hân Mehmed şeh-i 'âdil ki zamân-ı 'adli
*'Îd u nev-rûz gibi kıldı cihânı tezyîn*²⁷¹ g. 392/6

Kanunî için yazdığı bir gazelinde şair, o güzeller sultanı padişahı vuslat âleminin baharında temaşa ettiği günün kendisi için gerçek Nevruz olduğunu söyler. Burada da arka planda bayramlarda padişahın halkın karşısına çıkmasına işaret edilmektedir. Böylelikle insanlar yüzünü kolay kolay göremedikleri padişahı görme fırsatı bulmakta ve gerçek bayramı veya Nevruz'u yaşamaktadırlar.

Bahâr-ı 'âlem-i vuslatda ol sultân-ı hûbânı
*Temâşâ itdüğüm gündür bana nev-rûz-ı sultânî*²⁷² g. 494/1

Aşağıdaki beyitte kudûm için padişaha saçı saçma âdeti görülmektedir. Gazel bir nevruziyye olduğu için Nevruz'da böyle bir geleneğin uygulandığı da düşünülebilir. Şair padişahın gelişi için saçı saçmak amacıyla gül dalının la'l renkli

²⁷⁰ Meğer nevruz sultanı seher vakti divan tertiplemediği için felek, ufuktan zümrüt taht ve altın tac göstermektedir.

²⁷¹ Âdil padişah Sultan Mehmed'in adaletle hükmettiği devir, cihanı bayram ve nevruz gibi süslemiştir.

²⁷² Vuslat âleminin baharında o güzeller sultanını seyrettiğim gün bana Nevruz'dur.

bir tabak içinde inciler tuttuğunu söyler. Gül dalının üzerindeki la'l tabak gül, içindeki inciler ise çiğ taneleridir.

Bâkî nisâr-ı makdem-i sultân-ı 'âlî-şân için
*Destinde şâh-ı gül tutar la'lîn tabak lü'lû-yı ter*²⁷³ g. 78/5

Aynı gazelin bir başka beytinde bu kez ayağa kumaş serilmesi (pâyendâz) âdetine gönderme yapıldığı hissedilmektedir. Gazelin konusu itibarıyla bu âdetin Nevruz kutlamalarında da uygulandığı düşünülebilir.²⁷⁴ İlkbahar münasebetiyle güneşin, parlak ışıklarını yeryüzüne salması, yerin baştan başa serâser kumaşla kaplanmasına benzetilmiştir. Serâser, dokunuşunda bol altın kullanılan değerli bir kumaştır. Zemini kaplayan güneş ışıkları parlaklık ve ısıltı bakımından serâsere benzetilmiştir.

'Âlem müzeyyen pertev-i hûrşîd-i 'âlem-tâb ile
*Nat'-ı serâser saldılar rûy-ı zemîne ser-be-ser*²⁷⁵ g. 78/2

Nevruz münasebetiyle başta sadrazam olmak üzere devlet erkânı tarafından padişaha birtakım hediyeler takdim edilirdi. Başta at ve at koşumları olmak üzere sunulan bu hediyelere ise “nevruzîyye pişkeşi” adı verilirdi.²⁷⁶ BD’nda geçen ve ay yüzlü sevgilinin Nevruz’da güneş gibi yüzünü gösterdiği ve güneşin de yüz görümlüğü olarak altın kaplı bir ayna verdiğinden söz eden beyitte, güzellere yüz görümlüğü olarak hediye verme adeti (bkz. Yüz Görümlüğü) yanında Nevruz ve hediye verme imajından hareketle bu adete de gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır.²⁷⁷

Gün yüzün 'arz eyledi nev-rûzda ol meh-likâ

²⁷³ Bâkî! Gül dalı, şanlı padişahın kudûmüne saçı saçmak için, elinde parlak incilerle (dolu) la'l renkli bir tabak tutmaktadır.

²⁷⁴ Nevruz’da pâyendâz âdetine gönderme yapılan başka bir beyit şu şekildedir: *Berây-ı 'id-i pây-endâz için sultân-ı nevruzâ / Degil cûlar su dîbâsı döşendi gülşene yer yer* k. 6/9 **Şeyhülislâm Esad**

²⁷⁵ Dünya, âlemi aydınlatan güneşin ışıklarıyla süslenince, yeryüzüne (sanki) baştan başa serâser örtü sermiş gibi oldular.

²⁷⁶ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 689.

²⁷⁷ Nevruz ve pişkeş (hediye) kavramlarının bir arada geçmesiyle aynı geleneğe işaret edildiğini düşündüren bir beyit de **Kadı Burhaneddin Divanı**’nda yer almaktadır: *Gözlerüñ tatarıyıçün câm pîş-keş çekerem / Tâ lebûñden ayağ içem ya'nî ki nev-rûzdur* g. 277/5

10.10. Yasadışı Uygulamalar

10.10.1. Mühür Sahteciliği

Hakkâklık işinde yapılacak herhangi bir sahtekârlık devleti, kurum ve kuruluşları, şahısları zor durumda bırakabileceğinden, hakkâkların toplum içindeki güvenilir kişilerin vekâlet ve tavsiyeleriyle seçilmesi bu mesleğin en önemli yanı durumundaydı. Bu bakımdan mühür hakkâkları lonca kuruluşunun en saygıdeğer sınıfı olmakla birlikte bilindiği kadarıyla zaman içinde herhangi bir mühür sahteciliğine de rastlanmamıştır.²⁷⁹ BD’nda yer alan aşağıdaki beyitte gerçek hayatta olduğu gibi klâsik şiirde de hayal olarak pek fazla işlenmeyen mühür sahteciliğinden, başkası adına mühür düzenlemekten söz edildiği anlaşılmaktadır. Veziriazam Ali Paşa’ya sunduğu “hâtem” redifli kasidesinde geçen bu beytinde şair, birçok sahtekârın sahte mühür düzenlediğini, ancak kendisinin şiiri için kimsenin bu hükmü veremeyeceğini, çünkü bu mührün, yani hâtem redifli kasidenin Ali Paşa’nın kendisi adına yazılmış olduğunu ifade ederek onu yüceltmektedir. Diğer yandan bu ifadeyle genelde sanatının ve özelde de yazmakta olduğu “hâtem” kasidesinin mükemmelliğini ve orijinalliğini vurgulamakta ve sezdirmeden diğer şairleri de sahtekârlıkla itham etmektedir. “Hâtem-i nazm” olarak nitelendirilen, her beytinde hâtem kelimesinin geçtiği kasidesi olmakla birlikte, müfsidler de diğer şairler olmalıdır. Nazım mührü için sahtekârlık, orijinal mazmunlar ve yeni söyleyişler bulamayıp daha ziyade başka şairlerden aparılan hayallerle yetinme durumu olarak düşünülebilir.

²⁷⁸ O ay yüzlü (güzel) Nevruz’da güneş (gibi) yüzünü gösterdiği için, güneş yüz görümlüğü olarak (ona) altın kaplı bir ayna verdi.

²⁷⁹ M. Zeki Kuşoğlu, “Hakkâklık”, *DİA*, c. XV, s. 204-205; Mehmet Zeki Kuşoğlu, **Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken, 2006, s. 100. Burada Osmanlı esnafına dair fetvaların yer aldığı bir kaynakta dikkati çeken ve kesin bir delil olmadan bir başka şahıs adına mühür düzenlediği ithamıyla bir hakkâkın hapsedilemeyeceğini ifade eden şu fetvayı da zikretmek yerinde olacaktır. “Zeyd hakkâk tâifesinden Amr’ı sen âhara benim ismime mutâbık mühür kazımışsın deyü ithâm edüp habs edirmeğe kâdir olur mu? El-cevâb: Olmaz.” (Tahsin Özcan, **Fetvalar Işığında Osmanlı Esnafı**, İstanbul, Kitabevi, 2003, s. 161.) Ancak doğru sonuçlara ulaşabilmek için yazarın da belirttiği gibi mahkmeye intikal eden veya fetvaya konu olan hususların genellikle yaygın olandan ziyade nadir ve istisnâî durumlar olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. (a.g.e., s. 5.)

Hâtem-i nazma bu gün kimse bu hükmi viremez
*Nice müfsidler ider gerçi müzevver hâtem*²⁸⁰ k. 19/53

10.10.2. Yalancı Şahitlik (şâhid-i zûr)

Yalancı şahitlikten bahsettiği aşağıdaki beytinde şair, Ferhad'ın aşka tanık olarak kol gücünü (zûr-ı bâzû) getirdiğini, fakat bu devirde yalancı şahidi (şâhid-i zûr) kabul etmeyeceklerini ifade etmektedir. “Zûr” kelimesi Farsça güç kuvvet anlamına gelmekle birlikte Arapça “yalan” ve “uydurma söz” manasındadır. Dolayısıyla yazılışları aynı fakat anlamları farklı iki “zûr” kelimesiyle cinas yapılmıştır. “Kûh-ken” dağ delen, kazan anlamında bir kelime olup Ferhad'ın sıfatıdır. Ferhad aşkını dağları delerek ispat ettiğinden dolayı, beyitte onun kol gücünü aşkı için tanık olarak getirdiği ifade edilmiştir. Şairlerin kendilerini Ferhad, Mecnun vb. büyük âşıklardan üstün görmeleri âdetinin izlerini taşıyan bu söyleyişle şair, Ferhad'ın bu devirde büyük âşık olarak kabul görmesinin mümkün olmadığını söylemeye çalışmaktadır. Diğer yandan şair yaşadığı devirde adaletin aksamadan işlediği ve yalancı şahitliğin kesinlikle kabul edilmediğine işaret ederek devrin padişahına da inceden inceye övgü göndermiş olmaktadır.

Güvâhî zûr-ı bâzûsın getürmüş Kûh-ken 'aşka
*Bu devr içre kabûl itmezler ammâ şâhid-i zûrî*²⁸¹ g. 505/3

10.11. Yol ve Yolculuk

Yolculuğa çıkarkan veda etme sahnesinin yer aldığı aşağıdaki beyitte şair, yola çıkmaya niyetlenmiş sevgilinin kendisine Allaha ısmarladık demeyip rakiple vedalaşmasından dolayı serzenişte bulunmaktadır. “Yâ Hû” bir yeri terk ederken söylenen Allah'a ısmarladık türünden bir selamlama ifadesi olmalıdır.²⁸²

²⁸⁰ Birçok sahtekâr gerçi sahte mühür yapmaktadır, ama bugün kimse nazım mührüne (hâtem kasidesine) bu hükmü veremez.

²⁸¹ Ferhat aşka şahit olarak kol gücünü getirmiş ama bu devirde yalancı şahidi kabul etmezler.

²⁸² BD'nda “yâ Hû” ibaresinin kullanıldığı diğer beyitler şunlardır: *Götürüp ayağı rindân-ı selef kesretten / Çekdiler câm-ı fenâyı bize yâ Hû didiler* g. 184/2; *Şevk u zevk ehli çekildi biz dahı yâ Hû didük / Zevki gitdi 'âlemüñ ehl-i mezâkı kalmadı* g. 533/3; *Semend-i tab'a süvâr oldu 'azm ider Bâkî / Belâgat ehline yâ Hû gönüller alçakda* g. 444/5

*Yola ‘azm itmiş ol ser-keş baña yâ Hû dimez bir kez
Çekiüp atı başın agyâr ile turmuş vedâ‘ eyler²⁸³ g. 82/3*

Eskiden yollarda karşılaşılan eşkıyalar ve yol kesiciler yüzünden güvenli yolculuk yapmak neredeyse imkânsız gibiydi. Bununla birlikte kimi zaman insanın yol arkadaşı olduğu kişi veya kişilerin de güvenilir çıkmayışının işi daha da zorlaştırdığı malumdur. Bâkî yol ve yolculuk korkusunu işlediği bir beytinde buna değinmektedir. Sevgilinin aşkının yolunda gamı kendisine yoldaş edip giderken gamın kendisini öldürmesinden korktuğunu dile getirir. Gam âşığın sürekli içinde taşıdığı bir duygu olmakla birlikte taşınması son derece hırpalayıcı olduğundan şair böyle söylemiştir. Yolcunun yol arkadaşlarından çektiği eziyet nasıl sıkça rastlanan bir durum ise âşık da içindeki gam dolayısıyla sürekli bu korkuyu yaşamaktadır. “Râh-rev” yolda giden, yürüyen, kısacası yolcu demektir:

*Bâkîyi gam öldürür ‘aşkuñ yolında korkarın
Şimdi mi çekdi belâyı râh-rev yoldaşdan²⁸⁴ g. 376/5*

Eskiden yollar topraktan olduğu için basıldığı zaman üzerinde iz oluşuyor ve bu izler takip etmek isteyenler için bir işaret niteliği taşıyordu. Bâkî vefa yolunda sevgilinin gamının kendisini kaybetmemesi için kanlı gözyaşlarının iz bıraktığını söylerken buna gönderme yapar. Zemin toprak olduğundan su damlalarının belirgin bir iz bıraktığı malumdur.

*Râh-ı vefada yitiüre diyü gamuñ beni
Hûn-âb-ı dîde yollara yir yir nişân ider²⁸⁵ g. 109/6*

Kanunî Mersiyesi’nde yer alan bir beyitte Bâkî, göç davulu çalınarak padişahın âhirete irtihal ettiğini ve ilk konağının cennet bahçeleri olduğunu söyler. Göç davulunun çalınması ölüm yolculuğuna çıkılma zamanının gelmesi anlamındadır. Bununla birlikte bu ifadeyle eskiden yolculuklarda bir yerde

²⁸³ O dik başlı (sevgili) yola çıkmaya niyet ettiği halde bana bir kez Allaha ısmarladık demez de atının başını çekip durmuş rakiple vedalaşır.

²⁸⁴ Gam senin aşkının yolunda Baki’yi öldürecek diye korkuyorum. Yolcu yoldaştan bu belayı ilk kez mi çekiyor sanki?

²⁸⁵ Vefa yolunda gamın beni kaybeder diye gözümün kanlı yaşı yollara yer yer işaret koymaktadır.

konaklandığında dağılan insanları tekrar toplayıp yola devam etmek için kervanın hareket edeceğini haber vermek üzere davul çalınması âdetine işaret edilmektedir. Beyitte aynı kökten gelen “rahîl” (göç) ve “irtihâl” (ölme) kelimeleri özellikle birlikte kullanılmıştır.

Âhir çalındı kûs-ı rahîl itdüñ irtihâl
*Evvel konagun oldı cinân bûstânları*²⁸⁶ mus. I/VI-7

Gemicilikte yıldızların yön belirlemedeki rolü önemli olduğu gibi bilhassa hac yolculuklarında kum ve gökyüzünden başka bir şeyin görünmediği uçsuz bucaksız çöllerde de gidilecek yön yıldızlara bakarak belirlenir. “Hâtem” redifli kasidesinde Bâkî, yüzüğün taşını nice yolcuya rehberlik eden hidayet yıldızına benzetmiştir. Bu ifadeyle yolculuk esnasında yıldızlara bakarak yön tayin etmeye gönderme yapılmıştır. “Sâlik”, bir yolda giden anlamında olmakla birlikte bir tarikata giren dervişi de tanımlar. Doğru yolu gösterme anlamına gelen “hidâyet” kelimesi ise manevî yola rehberlik etme manasına da gelmesi bakımından sâlik kelimesiyle tenasüp oluşturmaktadır. Sadrazamın mühür yüzüğünün taşı, birçok yolcuya rehberlik edip yol gösteren bir hidayet yıldızı gibidir. Kasidenin kendisine yazıldığı sadrazam Ali Paşa’yı övmek ve ona kutsiyet atfetmek için beyitte böyle bir ifadenin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Var ise necm-i hidâyetdür o fass-ı rûşen
*K’olur anuñla nice sâlike reh-ber hâtem*²⁸⁷ k. 19/22

10.11.1. Derbend ve Derbendci

Osmanlı Devleti’nde yolların, seyahat ve ticaret emniyetinin sağlanması için küçük bir kale şeklinde kurulmuş karakollara “derbend” adı verilirdi. Bunlar genellikle yolların kavşak noktasına ve merkezî bir özelliğe sahip yerlerde kurulurdu. Bir yerin derbend olabilmesi için korkulu, tehlikeli ve sık sık eşkıya baskınlarına maruz kalan bir yer olması gerekirdi. Derbendciler bir nevi jandarma kuvveti olarak yollarda ve geçitlerde güvenliği sağlamak, yolların tamirinde çalışmak ve ıssız

²⁸⁶ Sonunda göç davulu çalındı ve irtihal etti. İlk konağın cennet bahçeleri oldu.

²⁸⁷ Galiba o parlak taş, hidayet yıldızı olduğundan yüzük onunla nice yolcuya rehber olmaktadır.

yerleri şenlendirmek gibi görevlere sahipti. Ayrıca ihtiyaç halinde yolculara rehberlik hizmeti de verirdi.²⁸⁸

Aşağıdaki beyitte gamzeler kılıççıya, kaşlar okçuya benzetilerek sevgilinin, aşk yolunu gözetdiği dile getirilmiştir. Burada elinde kılıç veya ok ve yayla geçitleri güvenlik bakımından gözetleyen bir derbentçi mazmunu göze çarpmaktadır. “Gözetmek” sözcüğü derbentçi imajının ipuçlarını taşır. Nitekim gözetici, gözetleyen anlamındaki “dîdebân” kimi zaman derbent yerine kullanılır.²⁸⁹ Diğer yandan “gözetmek” fiili eşkıyalık yapmak için pusuya yatmak şeklinde anlaşılmaya da müsaittir. Bu takdirde beyitte yol kesici, haydut anlamında “rehzen” imajı olduğu söylenebilir. “Kavvâs” oklu asker, okçu anlamındadır.

Gamzeler tîg-zen olmuşdur ol ebrû kavvâs
*Râh-ı ‘aşkı bu gün ol kaşı kemânım gözedür*²⁹⁰ g. 68/2

10.11.2. Rehzen ve Harami

Yol kesen, haydut, harami gibi manalara gelen “reh-zen” bilhassa derbent gibi dar ve tehlikeli geçitlerde konuşlanan ve yoldan geçenlere zor anlar yaşatan eşkıyalara denir. Osmanlı dönemine ait seyahatnamelerin birçoğunda eşkıyalar yüzünden derbentlerde yaşanan sıkıntılara değinilmiştir. Tavernier bütün Türkiye’nin kalabalık çeteler halinde gezen, yollarda tüccarları bekleyen eşkıyalarla dolu olduğunu, bu çetelerin kendilerini yolcu kfilesinden daha güçlü hissettiklerinde onları soyduklarını ve çoğunlukla da canlarını aldıklarını söyler. Krafft ise yollarda rastlanan eşkıyalar ve ellerindeki silahlarla ilgili şunları nakleder:

“Yolda birkaç atlı eşkıyaya rastladık. İki bazen de üç kişi idiler. Fakat tek veya dördü olanına hiç rastlamadık. Bunlar dört-beş çeşit silâh taşıyorlardı: mızrak, ok ve yay, çoykan denilen savaş çekici, bozdoğan ve kılıç vs. ile iyice donanmışlardı. Kuvvetli, kaba ve

²⁸⁸ Yusuf Halaçoğlu, “Derbent”, *DİA*, c. IX, İstanbul 1994, s. 162-163.

²⁸⁹ Halaçoğlu, *a.g.m.*, s. 162.

²⁹⁰ Gamze kılıççıları ve kaş okçusuyla aşk yolunu bugün o keman kaşım gözetmektedir.

kötü giyinmiş kişilerdi. Fakat atlarını, daima, tam olarak tanınmamak için, önümüzden ve yan tarafımızdan sürüyorlardı...”²⁹¹

Bâkî, gamzeleri gam derbendinde ellerinde ok ve yay bulunan yol kesicilere benzetmiştir. Gamze, yani yan bakışın kesici âletlere benzetildiği malumdur. Gam ise dolaylı olarak aşk demektir. Aşk geçidinde âşığı alıkoyup nesi var nesi yoksa elinden alarak perişan eden gamzeler, dar geçitlerde insanları soyup öldüren haydutların ta kendisidir.

Der-bend-i gamda beñzedi hakkâ o gamzeler
*Reh-zenlere ki elleri tîr ü kemânludur*²⁹² g. 102/2

Harami haydut demektir. Eskiden kervanlarla yolculuk yapılırdı. Tehlikeli geçitlerde kervanlar yağmacı eşkıyalar tarafından soyulup yolcululara zarar verilebiliyordu. Aşağıdaki beyitte gözlerin âşığın sabır, karar ve aklını yağmalaması haramilerin kervana girip soymasına benzetilmiştir:

Gözleriñ sabr u karâr u ‘aklı târâc itdiler
*Şol harâmîler gibi kim kâr-bâna girdiler*²⁹³ g. 182/2

10.11.3. At Nalı İzlerini Takip Ederek Yol Bulma

Aşağıdaki beyitte sevgilinin atının nalının şekil olarak dal harfine benzeyen izleri, âşığın boyunu iki büklüm etmiş gibi hayal edilmiştir. Dal harfi şekil bakımından eğriliğin sembolüdür. Bu bakımdan âşığın boyunun iki büklüm olmasıyla dal harfinin şekli arasında ilgi kurulmuş ve “Boyumu iki büklüm etmek için yola yazdığın her dal harfi benim senin yolunu bulmama kılavuz oldu.” denilmiştir. Dal harfinin okunuşunun ayrıca “delalet” (yol gösterme, delil olma) mastarının da kökünü oluşturduğu düşünülecek olursa toprak yolda izi çıkan dal harflerinin neden sevgilinin yoluna götüren bir kılavuz yahut onun yoluna işaret eden bir iz olarak hayal edildiği anlaşılabilir. Eskiden yollar topraklı olduğu için üzerine

²⁹¹ H. U. Krafft, *Türklerin Elinde Bir Alman Tacir*, çev. Turgut Akpınar, İstanbul, İletişim, 1997, s. 58.

²⁹² O gamzeler, gerçekten gam derbendinde ellerinde ok ve yay bulunan yol kesicilere benzemektedir.

²⁹³ Gözlerin, kervana giren haramiler gibi sabrımı, kararımı ve aklımı yağmaladılar.

basıldığında bir iz oluşuyor ve böylece atların yola kazınan ayak izleri takip edilerek yol bulunabiliyordu. Beyitte buna işaret edilmektedir. “Yazmak”, çizmek ve resmetmek anlamı yanında sermek anlamına da gelir. “*Her dâl ki na‘l-i süm-i esbüñ yola yazdı*” ibaresi atın nalının yola çizdiği yahut serip serpelediği her dal harfi şeklinde düşünülebilir.

Yoluñda delîl oldı dü-tâ kılmaga kaddüm

*Her dâl ki na‘l-i süm-i esbüñ yola yazdı*²⁹⁴ g. 529/4

10.11.4. Meşalelerle Yolcu Karşılama veya Uğurlama

Aşağıdaki beyitte şair, askerlerin ellerinde mızraklarla savaşıması tasvirini çok farklı bir sahne içinde birleştirerek vermiştir. Şaire göre gazilerin ellerindeki mızraklar geceyi aydınlatan mum gibi, düşmana yokluk ülkesine doğru rehberlik etmektedirler. Burada savaş sahnesi ve elde meşale, yel mumu gibi bir aydınlatma aracıyla yol gösterme, öncülük etme²⁹⁵ çağrışımıyla birlikte asıl işaret edilen şey meşalelerle yolcu uğurlama âdetidir. Eskiden bilhassa kervan ve kabileler gündüz vakti de olsa ellerde meşaleler tutularak karşılanır veya uğurlanırdı. Beyitte düşmanla âdeti alay edilerek, askerlerin mızrakları onları yokluk yani ölüm ülkesine göndermek, uğurlamak için elde tutulan bir mum veya meşaleye benzetilmektedir. Düşmanın gideceği yer yokluk ülkesidir ve yoklukla ölüm karanlıkla özdeşleştirilir. Ayrıca düşmanların -inanç bakımından ele alındığında- kâfir olmaları ve küfrün de örtmek ve siyahlık çağrışımını beraberinde taşıması “şem‘-i şebistânî”, yani geceyi aydınlatan mum imajını doğurmuştur. Karanlığa veya ölüme doğru giderken yollarını şaşırmamaları için -büyük bir istihza içeren ifadeyle- ellerindeki mızraklar yol gösterici ışık olarak nitelendirilmiş, bir yandan karanlık ve aydınlık, nur ve zulümat tezadı oluşturulmuştur. Beyit bir kasidenin parçası olduğundan bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde padişahı övmek için, “Senin askerlerin, ellerinde geceyi

²⁹⁴ Boyumu iki büklüm etmek için atının toynağının nalının yola yazdığı her dal harfi senin yoluna kılavuz oldu.

²⁹⁵ Eskiden yolculuk esnasında hem geceleri yolu aydınlatmak hem de kabileye öncülük ederek yolcuların yönünü kaybetmesini engellemek amacıyla önden giden biri tarafından meşale taşınırdı. Bu âdetten seyahatnamelerde de söz edilmektedir: “Genellikle gece seyahat ederler ve gündüz dinlenirler; başka yerlere giden kervanların hepsi de aynı şekilde yol alır; katlanması çok zor olan sıcağın sakınmak için böyle yaparlar; ve ay ortalığı aydınlatmadığında, kervanın önünden meşaleli adamlar gider.” (Thévenot, a.g.e., s. 198.)

aydınlatan mum gibi mızraklarla düşmana yokluk ülkesine doğru rehberlik ederler” şeklinde anlamak da mümkündür.

İderler reh-nümâlıklar ‘adem mülkine a‘dâya
Guzâtuñ ellerinde nîzeler şem‘-i şebistânî²⁹⁶ k. 5/14

Bir beyitte ayrılıktan dolayı âşğın sabır ve sükûnunun kalmadığı ifade edilirken yine meşalelerle yolcu uğurlama âdetine gönderme yapılmıştır. Sabır ve sükûn kafiləsi yokluk ülkesine gitmiş, ayrılık ateşi de onun yoluna meşaleler tutmuştur.

Gitdi mülk-i ‘ademe kâfile-i sabr u sükûn
Karşu tutdı yolına meş‘aleler nâr-ı firâk²⁹⁷ g. 244/3

10.11.5. Yere Kulak Dayama

Yere kulak dayama, uzak mesafeden atla gelenleri dinlemek için uygulanan eski bir yöntemdir. Kanunî Mersiyesi’nde yer alan aşağıdaki beyitte bu âdete işaret edilmektedir:

Gül hasretüñle yollara tutsun kulağın
Nergis gibi kıyâmete dek çeksün intizâr²⁹⁸ mus. I/IV-5

Gül, şekil bakımından kulağa sıkça benzetilir. Yukarıdaki beyitte dalı üzerinde ağırlaşarak eğilen gül, yere kulağını dayamış biri gibi düşünülüp kişileştirilmiştir. Padişahın ölümünden dolayı duyulan üzüntüyü ve ona olan hasreti tabiattaki varlıkların da paylaşması düşüncesinden hareketle şair, gülün padişahın gelişini bekleyerek yere kulağını dayamasını, şekil bakımından gözü anımsatan nergisin de kıyamete kadar onu bekleyip intizar çekmesini istemiştir. Eski şiirde yollardaki insan veya at, köpek vb. hayvanların ayak izleri de şairlerin zihninde yere dayanmış kulak çağrışımı yaptığı için kimi zaman sevgilinin ayakkabısının izinin

²⁹⁶ Gazilerin ellerindeki mızraklar, geceyi aydınlatan mum gibi, yokluk ülkesine doğru düşmanlara rehberlik ederler.

²⁹⁷ Sabır ve sükûn kafiləsi yokluk ülkesine gitti. Ayrılık ateşi, onun yoluna meşaleler tuttu.

²⁹⁸ Gül senin hasretinle kulağını yollara tutsun, nergis gibi kıyamete kadar bekleyişte kalsın.

yahut atının ayağının ve mahallesindeki köpeğin ayak izi, âşığın onun gelişini beklemek üzere yere dayadığı kulağına benzetilir.²⁹⁹ Benzer şekilde aşağıdaki beyitte Bâkî sevgilinin atının ayak seslerini duymak için can kulağının tıpkı onun atının nalının izleri gibi yollarda kaldığını ifade eder. Can kulağı (gûş-ı cân) ibaresinden sevgiliye kavuşmayı gönülden istediği, hasretle yolunu gözlediği anlaşılan şair, giderken onun atının ayağının yolda bıraktığı izleri kendisinin kulağını yola dayayıp hasretle beklemesine benzetmiştir. At nalının kulağa benzetilmesi ise eski at nallarının ovalimsi bir yapıya sahip olması nedeniyle kulağı anımsatmasından kaynaklanır.

Almaga âvâze-i pâ-y-i semendüñ gûş-i cân

*Kaldı yollarda nişân-ı na'l-i esbüñ gibi sem*³⁰⁰ g. 225/2

10.12.Diğer Âdet, İnanış ve Uygulamalar

10.12.1. Akarsu Ruha Ferahlık Verir

Akarsuya bakmak insanın ruhen dinlenip ferahlamasını sağlar. Bu bakımdan bağ ve bahçeler haricinde Osmanlı mimarisinde kimi zaman kapalı mekânlarda yahut sofaların ortasında dahi suyun sesi ve görüntüsünün insan ruhu üzerindeki olumlu etkisinden istifade etmek amacıyla su havuzları bulunurdu. Aşağıdaki beyitte akarsuyun ruhu rahatlatıcı özelliğinden söz edilmektedir. Şair gözyaşlarını akarsuya benzeterek sevgilinin bu yaşları görerek mutlu olmasını akarsuya bakmanın ruha ferahlık vermesine bağlar.

Hurrem olsa gam degül eşk-i revânum görse yâr

*‘Âdeti tefrîh-i ruh itmekdür akar sularuñ*³⁰¹ g. 253/4

10.12.2. Arzuhal Mektubu

²⁹⁹ *Pây-ı seg-i kûyuñ yeridür sanma yir üzre / Kaldı haber-i vasluñ için yolda kulagum* g. 82/3 **Nef’î**; *Sanma ki na'lçen izidür yirde dil-ârâ Kaldı haber-i vasluñ için yolda kulagum* g. 280/2 **Feyzî-i Kefevî**

³⁰⁰ Kulak senin atının ayağının sesini alabilmek için atının nalının izi gibi yollarda kaldı.

³⁰¹ Sevgili gözyaşımı görüp sevinse gam değildir. Akar suların âdeti ruhu rahatlatmaktır.

Eskiden padişah cuma selamlığına çıktığında herhangi bir sebeple zulme uğrayan, bir sıkıntısı veya şikâyeti olan kişiler padişahın geçeceği yerlerde durarak ona dilekçelerini sunarlardı. Tavernier cuma selamlığından bahsederken bu konuya değinerek haksızlığın büyük olduğu durumlarda kişinin dikkat çekmek için başının üzerinde büyük bir meşale tuttuğunu söyler:

“Kendilerine yapılan bazı haksızlıkları halk işte bu günlerde padişaha şikayet eder: Padişahın geçeceği yolda, ellerinde dilekçeleri [arz-ı hal] beklerler; padişah, işaret ederek bir hadımağanın dilekçeyi almasını sağlar. Eğer haksızlık büyükse ve dilekçeyi sunan büyük bir zulüm çekiyorsa, başının üstünde yanmış bir meşale tutar.”³⁰²

Benzer şekilde başka bir seyahatnamede insanların bir kamışın ucuna dilekçelerini bağlayarak padişahın yolunda beklediklerinden söz edilir:

“Büyük Türk Cuma günleri camiye gider. Bu insanlar bir kamışın ucuna dilekçelerini bağlayarak Büyük Türk’ün geçtiği yol üzerinde beklerler. Büyük Senyör bu dilekçeyi alır, sarayda okur ve haksızlık görürse düzelttirir. Padişah, bir subayın kötülük işlediğini öğrenirse kendisine siyah kadifeden yapılmış bir kaftan gönderir. Bu, idam edilebileceğini gösterir. Subayı sessizce divana çağırırlar. Büyük Senyör, uslansın diye kendisini azarlar. Eğer uslanmazsa, kafasını kestirir.”³⁰³

Aşağıdaki beyitte zambak, çimen yolunda arzuhal mektubunu elinde tutmuş padişahın geçişini bekleyen biri gibi düşünülmüştür. Zambağın ince uzun sapı ucundaki beyaz, dürülmüş bir kâğıdı andıran çiçeği, yukarıdaki seyahatnamede yer aldığı şekliyle kamışın ucuna bağlanmış dilekçeleri anımsatmaktadır. Padişahın vasfı olarak muradına ermiş, isteğine kavuşmuş, mutlu manasındaki “kâm-kâr” kelimesinin kullanılması, arzuhalini sunmak isteyen kişinin mektubunu verip amacına ulaşmak istemesi hâlini de çağrıştırmak üzere anlamlı görünmektedir.

Mektûbın elde tutmuş zanbak reh-i çemende

*Arz ide tâ ki hâlin sultân-ı kâm-kâre*³⁰⁴ g. 470/5

³⁰² Tavernier, a.g.e., s. 144.

³⁰³ **Türkiye’nin Dört Yılı 1552-1556**, çev. A. Kurutluoğlu, İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser, [t.y.], s. 100.

³⁰⁴ Zambak çimen yolunda muradına nail olmuş padişaha hâlini arz etmek için mektubunu elinde tutmaktadır.

10.12.3. Ayağa Gül Yapağı Saçılması

Eskiden sevilen ve değer verilen kimselerin ayaklarına, bilhassa padişahı karşılama törenlerinde onun geçtiği yollara gül yaprakları saçmak âdeti. Aşağıdaki beyitte âşığın kanla dolu gözü, beden gülistanında bahçıvan olup sevgilinin ayağının toprağına kırmızı güller saçmaktadır. Beden, üzerindeki yaralarla bir gül bahçesine, kanlı gözyaşları da güllere yahut gül yapraklarına benzetilmiştir. Burada saç işini bağbanın yaptığı dikkati çekmektedir. (bkz. Bâgbân) “Tuhfe çekmek” hediye vermek demektir. Beyitte saç için bu tabir kullanılmıştır.

Gülsitân-ı tende oldı çeşm-i pür-hûn bâg-bân
*Hâk-i pâye tuhfe ey gonca gül-i ahmer çeker*³⁰⁵ g. 183/6

III. Mehmed’in cülûs töreni için kaleme alınan kasidede yağan karlar beyaz gül yapraklarına, gökyüzü ise bu yaprakları padişahın yollarına saçan bir bahçıvana benzetilmiştir. Beyitte çizilen tablodan cülûs törenlerinde de ayağa gül yapağı saçıldığı anlaşılmaktadır.

Berg-i gül-i sefidî yolup bâg-bân-ı çarh
*Mânend-i berf yollarına eyledi nisâr*³⁰⁶ k. 9/6

Aşağıdaki beyitte de gül ve yaseminin yapraklarını yere dökmesi, gazelin muhatabının yollarına yüzlerini sürmesi gibi hayal edilmiştir. Bu durum aynı zamanda ayağa gül yapağı saçılması âdetini de hatırlatmaktadır:

İzüñ tozına yüzlerin sürmege
*Dökildi saçıldı gül ü yâsemin*³⁰⁷ g. 368/4

10.12.4. Aynaların Keçe İçinde Saklanması

³⁰⁵ Ey gonca! Kanlı göz, beden gül bahçesinde ayağının toprağına hediye olarak kırmızı güller saçan bir bahçıvan olmuştur.

³⁰⁶ Gökyüzü bahçıvanı beyaz gül yapraklarını koparıp kar gibi (o padişahın) yollarına saçtı.

³⁰⁷ Gül ve yasemin senin izinin tozuna yüzlerini sürmek için döküldü saçıldı.

Eskiden aynalar gümüş veya çelikten imal edildiklerinden havayla temas ederek paslanıp kararmamaları için keçe kılıflar içinde muhafaza edilirmiş. Bu âdete telmihte bulunan şair kendisinin gönül saflığıyla keçe giydiğini, ayna gibi halka iki yüzlü davranmadığını söylemektedir. Keçe (nemed) dervişlerin giydiği giysi olmakla birlikte giyen kişinin durumuna göre gönül saflığının veya riyakârlığın sembolü olabilmektedir. Burada Bâkî kendisinin gönül saflığıyla keçeyi giyerek gerçek derviş olduğunu ifade etmekte, aynayı ise riyakâr bir derviş olarak nitelemektedir. Nitekim ayna, onu eline alan veya karşısına geçen herkese farklı bir görüntü verdiği için iki yüzlü olduğu gibi, kullanılmadığı zaman keçenin içinde durması ve kullanılacağında keçenin içinden çıkarılması bakımından da mürayı olarak düşünülebilir.

Âyîne gibi halka mürâ'îlik eylemez
*Bâkî safâ-yı hâtır ile geydi bir nemed*³⁰⁸ g. 43/5

10.12.5. Baharda Gezintiye Çıkma

Baharda havaların mutedil oluşuyla birlikte insanlar mesire yerlerine akın ederler. Bâkî aşağıdaki beytinde ilkbaharda gül bahçelerine gitmeyi ve böylece kapalı olan kalp goncasını açılmış gül hâline getirmeyi teklif etmektedir. Kıştan sonra ilkbaharın gerek havası gerekse tabiattaki canlanış itibarıyla gönülleri açması ifade edilirken tasavvufî çağrışımlara da açık bir şekilde kalbin keşfe hazır hâle gelmesi, ruhaniyetin zuhur etmesi ve bast hâline de işaret edilmektedir.³⁰⁹

Nev-bahâr oldı gelün 'azm-i gülistân idelüm
*Açalum gonca-i kalbi gül-i handân idelüm*³¹⁰ g. 323/1

10.12.6. Başın Altına Taş Koyma

³⁰⁸ Bâkî gönül paklığıyla bir keçe giydiği için ayna gibi halka iki yüzlülük etmez.

³⁰⁹ Gülün mükâşefe hâlini temsilen kullanıldığı şu beyit, Bâkî'nin beytinde üstü kapalı çizdiği tabloyu daha açık bir şekilde göstermesi bakımından zikredilmeye değerdir: *Diler-iseñ ki olasın gül bigi mükâşefede / Düriş ki gonca bigi kalbiñ olmaya mestûr* k. 24/10 **Ahmedî**

³¹⁰ İlkbahar oldu gelin, gül bahçelerine gidelim. Kalp goncasını açılmış gül hâline getirelim.

Şairler sevgiliye verilen değerin nişanesi olarak sıkça onun eşiğinin taşını en kıymetli yastıklara tercih ettiklerini söylerler. Taşı yastık edinme şeklinde ifade edilen bu söyleyiş mecazî bir anlam sergilemekle birlikte aynı zamanda somut bir gerçeğin çağrışımı olabileceği şüphesini de uyandırmaktadır. Bilindiği üzere defin sırasında ölünün baş ve ayakları toprak ve kerpiç gibi şeylere dayanır. Bâkî sonsuzluk devletine ulaşmak için sevgilinin eşiğinin taşı gibi bir dayanak olmadığını söylerken özellikle “devlet-i ebed” ibaresinin de desteğiyle aynı zamanda bu gerçeğe çağrışım yapıyor gibidir.³¹¹ “Sened” aynı zamanda yastık anlamındadır.³¹²

Ey dil gerekse vâsıta-i devlet-i ebed
*Olmaz nigârûn işiği taşı gibi sened*³¹³ g. 43/1

Hasta gönüllü Bâkî’ye sevgilinin eşiğinin taşı ile hareminin toprağı, yastık ve döşek yerine yeterlidir. Bu beyitte de şair herkesin yumuşak yastık ve döşeklerde yatma arzusunun aksine, sevgilinin eşiğinin taşını ve hareminin toprağını tercih etmektedir.

İşigüñ taşı ile hâk-i harîmüñ besdür
*Bâkî-i haste-dile bâliş ü bister yirine*³¹⁴ g. 422/7

Sevgilinin mahallesinin dilencisi, onun eşiğinin taşıyla başı hoş olduğundan, yani onun eşiğinin taşını memnuniyetle yastık edindiğinden, gökyüzüne dahi boyun eğmeyecek derecede müstağnidir:

İşigüñ taşıyla başı hoş gedâ-yı kûyuñuñ
*Ser-fürû kılmaz sipihrüñ günbed-i mînâsına*³¹⁵ g. 408/4

³¹¹ Hayretî’nin mısralarında “taş eşiğe baş koyup ruhunu teslim etme” ifadesiyle yerini bulan bu mesele daha açık bir biçimde gözler önüne serilmektedir: *Şu kim taş işigüñe baş koyup rûhın revân itdi / Uyr gülşende san bir bâliş-i zer-kâra yasdanmış* g. 155/4 **Hayretî**

³¹² Sened: bâliş (Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 9, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 13785.)

³¹³ Ey gönül! Sonsuzluk devletine ulaşmak istersen sevgilinin eşiğinin taşı gibi dayanak (yastık) yoktur.

³¹⁴ Senin eşiğinin taşıyla hareminin toprağı hasta gönüllü Bâkî’ye yastık ve döşek yerine yeterlidir.

³¹⁵ Senin mahallenin dilencisinin başı, eşiğinin taşıyla hoştur. Gökyüzünün mavi kubbesine boyun eğmez.

10.12.7. Buhur Yakma

Aslı Arapça “bahûr” olan buhur, koku veya kokulu buhar (duman) çıkarıcı maddelere verilen addır. İlk medeniyetlerden itibaren hemen bütün dinlerde törenler sırasında ateşe güzel kokulu maddeler atmak önemli şartlardan biri sayılmıştır. Ele geçen arkeolojik buluntulardan anlaşıldığı kadarıyla eski medeniyetlerin hepsinde tütüsü ve buhur manevî temizlenme ve tanrılara yaklaşma aracı olarak kullanılmıştır. Hristiyanlık ve Musevilikte de buhur, ibadetler esnasında kullanılan önemli bir maddedir. İslam dininde ise Hz. Peygamber'in ibadet maksadıyla değil fakat güzel kokmaları için mescidlerde buhur yakılmasını emrettiği bilinmektedir.³¹⁶

Osmanlı döneminde buhur, hemen her türlü mecliste ve toplantılarda ortamı kokulandırmak amacıyla kullanılmıştır. Bilhassa gül suyu ile birlikte buhur, misafir ağırlamanın en önemli şartlarından biri durumundaydı.³¹⁷ İslam dininde ibadet maksadıyla kullanılmamakla birlikte halk kültüründe çeşitli inanışlarla geniş bir kullanım alanına sahiptir. Thévenot Türklerin ölünün çevresinde buhur yaktıklarını, bu tütüsünün onun etrafında ölüyü rahatsız edecek kötü ruhları ve ifritleri kaçırtacağına inandıklarını³¹⁸ belirtir.

Buhur olarak misk, amber, gâliye, öd, sandal vb. maddeler yaygın olarak kullanılmış ve şiirde söz konusu edilmiştir. Bu maddeler “buhurdân” veya “micmer” adı verilen bir kabın içinde yakılan ateşe atılarak güzel koku yaymaları sağlanırdı. Aşağıdaki beyitte misk ve amber yakılarak yapılan bir buhurdan söz edilmektedir:

Ruhuñ âteş hat u hâlûñ bahûr-ı misk ü ‘anberdür

³¹⁶ Sargon Erdem, “Buhur”, *DİA*, c. 6, İstanbul 1992, s. 383.

³¹⁷ Seyyah Ralamb yemekten sonra buhur ikramı ve buhurun sunuluşu ile ilgili gözlemlerinde şu satırlara yer verir: “Yemekten sonra su ve peşkir getirdiler. Ardından kave içtik, sonra da ellerimizle yüzümüzü gülsuyuyla sildik. En sonunda herkesin başının üstüne kırmızı bir ipek parçası sarkıtıldı ve yüzümüze türlü türlü buhur tutuldu, yemek de böylece sona ermiş oldu.” (Ralamb, *a.g.e.*, s. 36.) Tournefort da aynı âdetten şöyle söz eder: “Tütün dışında varlıklı insanların evinde koku da ikram edilir. Bir esir, burnunuzun dibinde eczalar yakar; bu sırada dumanın çok hızlı dağılması için, diğer esirler başınızın üstüne bir örtü yayarlar; bu kokulara dayanıklı olmanız gerekir, yoksa bunlar zarar verebilir.” (Joseph de Tournefort, *Tournefort Seyahatnamesi*, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005, s. 76.)

³¹⁸ Thévenot, *a.g.e.*, s. 107.

*Ham-ı zülf-i siyâhuñ halka halka dûd-ı micmerdür*³¹⁹ g. 50/1

Yukarıdaki beyitte sevgilinin yanağı kırmızımsı rengi bakımından ateşe benzetilerek yüzündeki ben ve sakal da siyahlık bakımından misk ve ambere, siyah saçlarının kıvrımları da buhurdandan çıkan halka halka dumanlar gibi düşünülmüştür. Burada saç ve sakal gibi unsurların misk, amber ve buhurla ilgili olarak zikredilmesi saç ve sakallara misk, anber vb. güzel koku sürülmesiyle ilgilidir. Ayrıca yüze amberden suni ben yapılması da amber ve ben arasındaki ilişki içinde hatırlanmalıdır.

Benzeri bir hayali içeren aşağıdaki beyitte şair, sevgilinin yanağındaki beni güzellik ve zarafet micmerinin buhuru, kıvrıcık saçlarının halkalarını da bu buhurun dumanı olarak nitelendirmektedir. Buhurdanda yakılan koku verici maddeler genellikle tohum veya tane şeklinde olduğundan dolayı yanaktaki ben, gerek renk gerekse şekil bakımından sıkça amber, misk vb. buhur maddelerine benzetilir. Bu maddelerin yakılması sonucu ortaya çıkan dumanla birlikte güzel kokular etrafa yayılır. Yüzdeki ben şiirde en önemli güzellik unsurları arasında zikredilir. Misk veya amber buhurundan güzel kokuların yayılması gibi ben'den de yüze güzellik yayılmaktadır. "Hüsn ü bahâ" güzellik ve zarafet, ışıltı anlamındadır.

Bahûr-ı micmer-i hüsn ü bahâdur hâl-i ruhsâruñ

*Anuñ ol halka halka turra-i müşgîn duhânıdur*³²⁰ g. 54/5

Günümüzde daha çok mevlid, kandil vb. dini merasimlerde kullanılan buhur, eskiden hemen her tür mecliste ve bilhassa misafir kabulünde en önemli ikramlardan biri olarak yerini almaktaydı. Aşağıdaki beyitte izzet perdesini çekip muhabbet mumunu yaktığını ifade eden şair, ruh sandalını da buhur edip hazırladığını söylemektedir. Sevgiliyi karşılamak üzere yapılan hummalı bir hazırlıktan söz edildiği anlaşılan beyitte âşık, gönlündeki muhabbet ve aşkın kuşatmış olduğu ruhuyla onu karşılamaya tam anlamıyla hazır olduğunu vurgular. Bu ifadeyle aynı zamanda misafir karşılamak üzere mekânın aydınlatılması, buhurla kokulandırılması

³¹⁹ Yanağın ateş, sakalın ve benin misk ve amber buhurudur. Siyah saçlarının kıvrımları halka halka micmer dumanı gibidir.

³²⁰ Yanağındaki ben, güzellik ve zarafet micmerinin tütsüsüdür. O kıvrım kıvrım misk kokulu saçlar da onun dumanıdır.

ve misafire sunmak üzere buhur hazırlanması âdeti dikkati çeker. “Perde çekmek” tabiriyle sevilen kişiyle baş başa bir ortam hazırlama tablosu çizilmiş görünmekle birlikte perde ve şem‘ kelimeleri mumun sönmemesi için bir fanusla korunmasını çağrıştırmak üzere özellikle bir araya getirilmiştir.³²¹ Beyitte geçen “sandal” Hindistan tarafında yetişen hoş kokulu ve sert odunlu bir ağaçtır. Bu ağacın kabukları ateşte yakılarak tütüsü yapılır.

Perde-i ‘izzet çeküp yakdum mahabbet şem‘ini

*Sandal-ı rûhı buhûr idüp müheyyâ eyledüm*³²² g. 339/3

“Micmer”, buhurdan da denilen, içinde ateş yakılıp tütüsü yapılan kaptır. Micmer ve buhurdan yakıldıktan sonra kokulandırılmak istenen mekânın içinde dolaştırılır; misafirlerin her birine kokudan istifade etmeleri için tek tek sunulur. Beyitlerde micmer kelimesinin dönmek, döndürmek anlamındaki “gerdân” kelimesi ile birlikte kullanılması micmerin bu şekilde dolaştırılması ile ilgilidir.

Muhtemelen padişah vb. devlet büyüğünün sarayının tasvir edildiği gazellerden birinde geçen aşağıdaki beyitte onun bulunduğu mekânın yahut yaşadığı sarayın her köşesinde sabah rüzgârının micmer dolaştırdığı, her sofasında seher rüzgârının ıtır ezici olduğu ifade edilmektedir. Beyitte rüzgâr, geçtiği yerlerden topladığı çiçek kokularını taşıması bakımından micmer dolaştıran birisine benzetilirken, seher rüzgârı da aynı şekilde kokuları taşıması bakımından “ıtr-sâ” olarak nitelendirilmiştir. İtır ezici anlamına gelen “ıtr-sâ” ıtır ezilirken çıkan kokular sebebiyle güzel kokular yaymaktan kinayedir.

Her gûşesinde micmere-gerdân nesîm-i subh

*Her suffesinde bâd-ı seher-gâh ‘ıtr-sâ*³²³ g. 4/6

³²¹ Söz konusu beyit, içinde sosyal hayat çağrışımı bulunmakla birlikte aslında derin bir tasavvufi anlam barındırmaktadır. Beytin içinde bulunduğu yek-âhenk gazelin tamamı sıradan bir sevgi ve sevgiliden çok yüce ve idealize edilmiş olanı terennüm eder. Söz konusu beyitte geçen izzet, muhabbet, rûh vb. kelimeler sevgi ve sevgilinin boyutu hususunda önemli ipuçları verirken Bâkî’nin yalnızca rintçe bir eda ile dünyevî sevgi veya sevgiliyi terennüm ettiği şeklindeki yerleşik anlayışı sarsar niteliktedir.

³²² İzzet perdesini çekip muhabbet mumunu yaktım. Ruh sandalını tütüsü olarak yakıp hazırladım.

³²³ Sabah rüzgârı (o sarayın) her köşesinde micmer dolaştırıcı, seher rüzgârı her sofasında ıtır ezicidir.

Micmerler altın, gümüş gibi değerli madenlerden de yapılabilirdi. Bir diğer beyitte güneş bir ateş topu olması bakımından altın bir micmere benzetilmiş, felek güneşin altın micmerini dolaştıran biri gibi düşünülürken gül kokusunun öd ve amberin kıymetini düşürdüğü ifade edilmiştir:

Micmer-i zerrîn-i mihri çarh gerdân eyledi
*‘Ûd u ‘anber kıymetin bûy-ı gül erzân eyledi*³²⁴ k. 7/1

III. Murad için yazılan bahariyyenin bir parçası olan yukarıdaki beyitte bahar tasviri yapılmaktadır. Güneşin bütün parlaklığıyla baharda kendini göstermesi, feleğin altın bir micmeri dolaştırmasına benzetilmiş; güllerin kokusunun öd ve amber kokusundan daha güzel olması sebebiyle, gülün, öd ve amberi kıymetten düşürdüğü belirtilmiştir. Güneşin etrafa koku saçan altın bir micmere benzetilmesi ve ardından güllerin kokusunun öd ve amber gibi güzel kokulu maddelerin değerini düşürdüğünün ifade edilmesi, güneşle birlikte tabiatın canlanması, çiçek ve güllerin güneşle açılıp serpilmesine de işaret ediyor görünmektedir.

Aşağıdaki beyitte güzel kokan ve başın iki yanından sarkan saçlar, içinde amber yakılan iki adet micmere işaret etmek üzere kullanılmıştır. Beyitte sözü edilen kişi için iki yanında iki micmerle nereye gitse saçının kıvrımından âlemi amber kokusunun tuttuğu ifade edilmiştir. Saç kıvrımı anlamına gelen “ham” kelimesi aynı zamanda “ham amber”i hatırlatmak üzere özellikle kullanılarak zülfün hamının (kıvrımının) ham amber gibi güzel koku yaydığına işaret edilmiştir. Burada saç ve micmer benzetmesinin kullanılması saçlara misk, amber vb. güzel koku sürülmesiyle ilgilidir. Saçların başın iki yanından sarkan görünümüyle şiirin muhatabı olan kişi, iki elinde micmer tutup yürüyen birine benzetilerek, iki micmer nasıl yoğun biçimde güzel koku yayarsa, o saçlardan da bütün dünyaya güzel koku yayıldığı belirtilmiştir.

Nefha-i ‘anber tutar zülfi hamundan ‘âlemi
*Kanda gitse iki yanında iki micmer bile*³²⁵ k. 10/2

10.12.8. Çanak Yağması (hân-ı yagmâ)

³²⁴ Felek güneşin altın micmerini dolaştırdı; gül kokusu öd ve amberin değerini düşürdü.

³²⁵ İki yanında iki micmerle nereye gitse saçının kıvrımından âlemi amber kokusu kaplar.

Eski toplumlarda bolluk, güçlülük duygusu, eli açıklık, savurganlık, meydan okuma, rakibi küçük düşürme gibi fonksiyonlar taşıyan yağma geleneği, Osmanlı dönemi düğün ve şenliklerinde de görülmektedir. Eski Türklerde “Potlaç” adıyla var olan bu gelenek **Dîvânü Lügâti’t-Türk**’te “Kençliyu”, Osmanlılar’da “Hân-ı Yağma” şeklinde isimlendirilmiştir.³²⁶ Yeniçerilere ulûfe verilen günlerde yahut düğün, bayram,³²⁷ kudûm³²⁸ gibi şölen günlerinde padişah veya devlet büyüklerinin halka verdiği ziyafetler sonrasında tabak ve çanaklar yeniçeriler tarafından kapışılırdı.

Gülün yapraklarının rüzgâr tarafından koparılıp dökülmesinin tasvir edildiği anlaşılan aşağıdaki beyitte, yaprakları dökülen gül, yağmalanan bir sofraya, sabâ rüzgârı yağmacıya benzetilmiştir. Rüzgârın aniden esip her şeyi savurmasını ifade etmek üzere kullanılan “tekellüfsüz” ibaresi aynı zamanda bu ziyafetlere halktan herkesin katılabilmesine, özel bir davet gerekmemesine işaret etmek üzere özellikle kullanılmış görünmektedir. Yeniçeriler veya halk nasıl ziyafet sofralarını yağmalıyorsa rüzgâr da kimseye sormadan bir gün gülün yapraklarını koparıp yağmalayacaktır. Daha açık bir ifadeyle güllerin serpilip açıldığı bahar mevsimi sona erdiğinde bir gün rüzgârın da etkisiyle gül yaprakları -yağmalanan ziyafet sofralarında olduğu gibi- kopup dağılacaktır.

Tekellefsüz gelür bâd-ı sabâ târâc ider bir gün

*Çemen bezminde gûyâ süf-re-i gül hân-ı yağmâdur*³²⁹ g. 127/3

Bir diğer beyitte baharda açılmış yan yana dizili lalelerin görünümü saraylarda düzenlenen ziyafet sofralarının kâselerine benzetilmiştir. Lale gelincik

³²⁶ Mehmet Arslan, “Anadolu Saray Şenliklerinde Yağma Geleneği”, **Osmanlı Makaleleri**, İstanbul, Kitabevi, 2000, s. 629-630. Mütercim Âsım çanak yağmasını şöyle tarif eder: “O taama denir ki selâtin düğünlerinde vesâir bazı kibar ve küremâ pişirtip cümleye salâ-yı ‘âmm ederler. Her kim olursa gelip tenavül ederler. Selâtin-i Hâkâniye-i Osmaniye haffet bi’l-berekati’s-sübhaniye âdât-ı sâdâtlarından ulûfe günlerinde ocaklı tairesinin sarây-ı hümâyûndan târâc eyledikleri taâma ıtlakı be-gâyet mülâyimdir.” (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 317.)

³²⁷ *Hân-ı vaslından temennâ itse ‘âşıklar n’ola / Pâdişehler işigine çoğ olur yağmâ-yı ‘ıyd k. 3/7 Revânî; Kâseler dizdi simât-ı kehkeşân üzre nücum / Subh-dem ‘âlem kapuında kılmaga yağmâ-yı ‘ıd k. 15/21 Ca’fer Çelebi*

³²⁸ *Sîr-çeşm oldu cihân feyz-i kudûmünden anıñ / Hân-ı yağma gibi İstânbul’a ni’met geldi k. 15/16 Haşmet*

³²⁹ Çimen meclisinde gül sofrası sanki hân-ı yağmaymış gibi, sabâ rüzgârı bir gün teklifsizce gelerek yağmalar.

çiçeğidir. Gelincik çiçeklerinin kâse şeklindeki görünümü şaire ziyafet sofrasındaki yağma edilecek tabakları anımsatmıştır.

Dizilmiş lâleler sahn-ı harîm-i bâğa zeyn olmuş

*Serây-ı şâhda san kâse kâse hân-ı yağmâdur*³³⁰ g. 135/4

10.12.9. Çiçek Demeti Sunma

Türklerdeki çiçek sevgisi Avrupalı seyyahların ilgisini çeken önemli bir konu olmuştur. Osmanlı belgelerine göre 1594'te İstanbul'daki çiçekçi dükkânlarının sayısı iki yüzü geçmişti.³³¹ Busbecq Edirne'den İstanbul'a giderken yolu üzerinde gördüğü çiçekleri ve Türklerin çiçek sevgisini şöyle anlatır:

“Biz bu bölgeden geçerken her yerde çiçekler gördük. Bunlar Türklerin dedikleri gibi nergis, sümbül ve lâlelerdi. Uygun bir mevsim olmayan kış ortasında onları açmış görmek bizleri şaşırttı. Rumeli'de nergis ve sümbül boldur ve onların öyle olağanüstü bir kokusu vardır ki bu çeşit güzel kokuya alışık olmayanlarda bir baş ağrısına neden olurlar. Lâle, küçük ve kokusuzdur, fakat güzelliği ve çeşitli renklerinden dolayı hayran olunur. Türkler çiçekleri çok severler. Hiç savurgan olmadıkları halde güzel bir buket için birkaç “aspres” (akça) ödemekten çekinmezler. Hediye olarak aldığım çiçekler bana pahalıya mal oldu. Çünkü onlara karşılık her defasında birkaç “aspres” ödedim.”³³²

Aşağıdaki beyitte bir çiçek demeti sunma sahnesi dikkat çekmektedir. Elde gül gibi kadeh varken sevgilinin misk renkli ve kokulu saçının hayali gelip bir demet sümbül sunmuştur. Şair, şarap içerken sarhoşluğun da etkisiyle türlü hayallere dalması sonucu, sevgilinin saçının gözünde canlanan hayalini, kendisine sunulan bir

³³⁰ Bahçe haremîni süsleyen lâleler, sanki padişah sarayında hân-ı yağma için dizilmiş kâselerdir.

³³¹ Gülgün Üçel-Aybet, **Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699)**, İstanbul, İletişim, 2003, s. 357.

³³² **a.g.e.**, s. 356-357. Kanunî döneminde çiçek ve bahçe kültürüyle ilgili şu önemli bilgileri de burada vermek yerinde olacaktır: “Çiçekçilerin yarattığı bu zengin tablo, elbette ki toplumdaki gelişmiş çiçek ve bahçe kültürünün bir yansımasıydı. Kanuni Sultan Süleyman zamanında meyve, sebze ve çiçek yetiştirilen bahçelerin sayısı çok artmıştı. Hatta daha da ileri gidilerek süs ağacı, kiraz ya da lale bahçesi diye özel bahçeler meydana getirilmeye başlanmıştı. Ayrıca şehrin çeşitli yerlerinde padişahın kişisel gelirini zenginleştiren hasbahçeler mevcuttu. Padişahlar şehir içinde bir yere gittiklerinde yakında bir elçilik bulunuyorsa, adet gereği buraya tablalarla çiçek, sepetlerle meyve gönderirlerdi. Ziyaretlerde ve misafir karşılanırken de demet halinde çiçek sunulur, mezarların üzerine taze çiçekler bırakılırdı.” (Nurhan Atasoy, **1582 Surname-i Hümayun: Dügün Kitabı**, İstanbul, Koçbank Yayınları, 1997, s. 41.)

demet sümbül gibi düşünmüştür. Kendisine ulaşılması neredeyse imkânsız olan sevgilinin saçının hayali bile âşık için bir hediye niteliğindedir ve değerlidir.

Bir elde Bâkıyâ gül gibi sâgar var iken geldi
*Hayâl-i kâkül-i müşgîni sünbül sundu bir deste*³³³ g. 445/5

Yukarıda Busbecq'in naklettiği gibi Türkler para konusunda savurgan olmadıkları hâlde çiçekler için para ödemekten çekinmezler. Şair, yüzdeki hat belirince dünyada kimsenin menekşenin demetini mangıra dahi almayacağı ifade eder. Mangır bakır paradır, değersizliği temsil eder. Yanak bahçesinde hat görünmeye başlayınca menekşe artık değerini yitirir ve kimse menekşeye rağbet etmez olur. Beyitte birinci mısradaki “bâg” kelimesi bahçe, ikinci mısradaki ise demet anlamında kullanılmış; ancak bir bağ veya bir bahçe dolusu menekşe anlamını da çağrıştıracak biçimde beyte yerleştirilmiştir.

Bâg-ı ruhuñda hattun irişse benefşenün
*‘Âlemde kimse almazdı mankıra bâgını*³³⁴ g. 487/4

10.12.10. Çiçek Demetini İple Bağlama

Saç, rengi ve güzel kokması nedeniyle “müşgîn” olarak nitelendirilir ve sümbüle benzetilir. Aşağıdaki beyitte saç sümbül demeti, aşk derdinden dolayı güçsüz olarak vasıflandırılmış can ise bu sümbül demetine bağlanan bir ip gibi hayal edilmiş ve çiçek demetlerine ip bağlanmasına işaret edilmiştir.

Müşgîn saçuñda ey yüzi gül cân-ı nâ-tevân
*Ol riştedür ki baglana bir deste sümbüle*³³⁵ g. 447/3

Bir başka beyitte sevgilinin saçına gönlünü bağlayan güçsüz can, reyhan demetine bağlanan ip olarak düşünülmüştür.

³³³ Ey Bâkî! Elde gül gibi kadeh varken misk (renkli ve kokulu) saçının hayali geldi, bir demet sümbül sundu.

³³⁴ Yanağının bahçesinde hattın yetişse dünyada menekşenin demetini kimse mangıra almazdı.

³³⁵ Ey gül yüzlü (sevgili)! Güçsüz can misk renkli saçında bir demet sümbüle bağlanabilecek bir iptir (ip gibidir).

*Göñlin o zülfe beste kılan cân-ı nâ-tevân
Ol riştedür ki deste-i reyhâne sarmaşur³³⁶ g. 47/3*

10.12.11. Çiçekleri Suya Koyma

Aşağıdaki beyitte dalından koparılmış çiçeklerin tazeliğini koruyabilmesi için suya konulmasına işaret edilmektedir. Şair, yanakların iki yanından aşağı sarkan kıvrım kıvrım saçları suya konulmuş taze sümbüllere benzetir. Yanaklar duruluğu nedeniyle su gibi düşünülmüştür.

*‘Ârızuñda ol iki zülf-i girih-gîrûn senüñ
Suya konmuş iki garrâ tâze sünbüldür baña³³⁷ g. 12/2*

Bir başka beyitte de yine benzeri bir hayal mevcuttur. Bu kez yanak üzerindeki tüylerin görünümü suya konmuş sümbüle benzetilmiştir:

*Hûb olur ‘ârızuñ üstinde o hatt-ı müşgîn
Âb-ı nâb içre turur tâze vü hoş-ter sünbül³³⁸ k. 24/35*

10.12.12. Çiçeklerin Üzerine Altın Tozu Serpme

Eskiden süslemek amacıyla çiçeklerin üzerine altın tozu serpilebiliyordu.³³⁹ Aşağıdaki beyitte de Bâkî âhının dumanını kıvılcımlara bulayıp sevgiliye altın tozu serpilmiş bir sümbül sunduğunu ifade etmektedir. Âh dumanı rengi bakımından sümbüle benzetilmiş, içinde hayal edilen kıvılcımlar da bu sümbülün üzerine serpilmiş altın tozlarına benzetilmiştir.

Dûd-ı âhun yine Bâkî şerer-âlûd itdi

³³⁶ Gönlünü o saça bağlayan güçsüz can, reyhan demetine bağlanan ip gibidir.

³³⁷ Benim için o iki kıvrım kıvrım saç, senin yanağında suya konmuş parlak ve taze iki sümbüldür.

³³⁸ Yanağının üzerindeki o miskli tüyler, saf su içinde duran taze ve hoş sümbül (gibi) güzeldir.

³³⁹ Emrî'ye ait şu beyitte de aynı uygulamaya işaret edilmektedir: *Dûd-ı siyehüm sünbül-i terdür başum üzre / Üstine zer-efşân bulanmış şererümden g. 406/3 Emrî*

*Yâre ‘arz eyledi bir dâne zer-efşân sünbül*³⁴⁰ g. 296/5

10.12.13. Damdan Leğen Düşmesi

Eskiden bir evde fuhşiyat olduğu anlaşıldığında bunu ilan için evin çatısından sokağa bakırdan yapılmış leğen, tencere, kazan gibi yüksek ses çıkaracak kap kacak ne varsa atılır; böylece herkesin bu hanede gayrimeşru bir şeyler olduğunu anlaması sağlanırmış. Dolayısıyla “leğeni damdan düşmek” tabiri ortaya çıkması istenmeyen bir durumun açığa çıkması, rezil rüsva olmak anlamındaymış.³⁴¹ Aşağıdaki beyitte Bâkî, yeni ay leğeninin damdan düştüğünü, şehir ve pazarın dedikoduyla dolmasına şaşılmayacağını söylerken bu âdete telmihte bulunmaktadır.

Bâmdan düşdi dilâ taşt-ı meh-i nev bu gice
*Güft ü gûy ile pür olsa n’ola şehr ü bâzâr*³⁴² k. 25/15

10.12.14. Delileri ve Dilencileri Taşlama

Delilerin ve dilencilerin alaya alınarak ve hor görülerek taşlandıkları birçok beyitte geçen ifadelerden anlaşılmaktadır.³⁴³ Bâkî, Mecnun’un çocuklar tarafından taşlandığından dolayı³⁴⁴ akıl kuşunun başından uçtuğunu söyleyerek onun aklını kaybetmesine sebep olarak bu durumu gösterir. Taş atılınca kuşların ürküp uçuşması gibi atılan taşlar başını zedelediğinden Mecnun’un akıl kuşunun uçup gittiği düşünülmüştür. Bilindiği üzere **Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi**’nde Leyla’nın aşkıyla

³⁴⁰ Bâkî âhının dumanını yine kıvılcımlara buladı; sevgiliye altın tozu serpilmiş bir tane sümbül sundu.

³⁴¹ Prof. Dr. Ahmet Atillâ Şentürk, şifahi bilgi. Bu tabirin aslı “teşt-i o ez bâm üftâd” şeklinde Farsça sözlüklerde yer almaktadır. (bkz. F. Steingass, **A Comprehensive Persian-English Dictionary**, Beirut, Librairie du Liban Publishers, 1998, s. 302.)

³⁴² Ey gönül! Yeni ay leğeni bu gece damdan düştü. Şehir ve pazar dedikoduyla dolsa buna şaşılır mı?

³⁴³ Dervişler hakkında yapılan bir çalışmada, onların toplum içinde hor görülüp alaya alındıklarına dair kayıtlar bunu doğrular niteliktedir: “Kaynaklarda, bir adamın çocuğuna muhtemelen dilenen bir Kalenderî derviş için, “Şu dervişe vur da gitsin” diye seslendiğini; Sandıklı yakınlarında tenhada uzlete çekilen Hacım Sultanı, halkın “Bu deli divane kırk gündür yatur, yemez ve içmez, bir hayvancık dahi yanında bekleyip durur” diyerek alaya aldığını; yine Hacım Sultana başka bir yerde, “Bu bid’at ışık buradan gitsin yoksa zararımız dokunur” şeklinde kötü muamele edildiğini görürüz.” (Resul Ay, **Anadolu’da Derviş ve Toplum, 13-15. Yüzyıllar**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s. 46.)

³⁴⁴ *Güzer kılduğı yola gele gele / Oluban cem’ tıflân-ı mahalle / Biri birine dirlerdi gelün tîz / Delü geldi uralum taşla biz / Ne yoldan k’eyleye geçmege âheng / Uşag oğlan elinden yir idi seng b. 1352-1354 Larendeli Hamdî, Leylâ ve Mecnûn*

kendisini çöllere vurduğunda Mecnun'un kuşlarla ünsiyet ettiği ve başında kuşların yuva yaptığı anlatılır.³⁴⁵ Beyitte buna da telmih vardır.

Başdan mürğ-i 'akıl uçmaz idi başından
Tıflar üstine taş atmasalar Mecnûnuñ³⁴⁶ g. 283/4

Abdal, Kalenderî gibi zümrelere mensup kişilerin dilendikleri bilinmektedir. Bu nedenle “gedâ” kavramı kimi zaman bu tür batınî tipleri de kapsar. Bu kimseler giyim tarzları, yaşam biçimleri bakımından toplum standartlarına uymayan uç bir görünüm sergilediklerinden halk tarafından horlanır, hafife alınır, hatta zındıklıkla suçlanır ve taşlanırlardı. Aşağıdaki beyitte muhtemelen böyle bir dilenci tipinden ve kınandığı için taşlanması söz edilmektedir. Beyitteki ifadeye göre harabat mahallesinin dilencisine kınama taşı atmamalı, onu Allah ile baş başa bırakmalıdır. Bu kimseler genellikle içinde bulundukları hâl itibarıyla zaten kendilerinde olmayan ve halkın kendileri hakkında ne düşündüğüne önem vermeyip kınama ve horlamalara aldırış etmeyen tiplerdir. Ayrıca dışarıdan hor görülecek yahut yanlış bir gidişat içinde olduklarına hükmedilecek kişiler olmalarına rağmen gerçekte birçok kimsenin erişemediği manevi mertebelere ulaşmış kimseler de olabilirler. O bakımdan onları Allah’a havale etmek, kendi hallerine bırakmak en doğrusudur.

Urman gedâ-yı kûy-ı harâbâta seng-i ta'n
Koñ anı kendü hâline Rabb-i Rahîm ile³⁴⁷ g. 403/4

10.12.15. Diş Kirası

Mütercim Âsım diş kirasının ziyafetlerden sonra fakirlere verilen para kesesi olduğunu belirtir.³⁴⁸ Pakalın Ramazanlarda iftara gidilen yerlerde misafirlere, daha ziyade fakirlere hediye olarak verilen para olduğunu ifade eder.³⁴⁹ A. Talat Onay ise diş kirasını Ramazanlarda ev sahibinin misafirlerin her birine hal ve şanlarına göre

³⁴⁵ Fuzulî, **Leylâ ve Mecnun**, haz. Muhammet Nur Doğan, İstanbul, YKY, 2002, s. 231-233.

³⁴⁶ Baştan çocuklar Mecnun'un üzerine taş atmasalardı, akıl kuşu başından uçmazdı.

³⁴⁷ Harabat mahallesinin dilencisine kınama taşı atmayın. Onu Rahim olan Allah ile kendi hâline bırakın.

³⁴⁸ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 163, 535.

³⁴⁹ Pakalın, **a.g.e.**, s. 455.

kâğıtlara sarılmış birer miktar para verilmesi adeti olarak tanımlar.³⁵⁰ Görüldüğü üzere **Burhân-ı Kâtı**‘ hariç Pakalın ve Onay’ın eserlerinde dış kirasının Ramazanlarda verildiğinden söz edilmektedir. Yine Pakalın ve Onay misafirlerin her birine verilebildiğini belirttiği gibi **Burhân-ı Kâtı**‘ yalnızca fakirlere verildiğinden söz eder. Bütün bunlara dayanarak dış kirasının Ramazanlarda iftar davetleri veya sair zamanlardaki ziyafetler sonrası ev sahibi tarafından, gelen misafirlerin her birine “geldiğiniz için teşekkür ederiz” mahiyetinde bir ikram ve hediye olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte iftar yemeklerinin ve diğer ziyafetlerin genellikle fakir kimseleri doyurma amaçlı olması nedeniyle dış kirasının daha ziyade fakirlere verildiği yahut davetlilerden ihtiyaç sahiplerine fazla miktarda dış kirası verildiği de düşünülebilir. Bâkî’nin beytinde sevgili, dudaklarını aşığa iple bağlanmış bir hediye paketi gibi sunarak, bunun, vuslatının ziyafetinin misafirine bir dış kirası olduğunu söyler. Beyitte dış kirası olarak paketlenmiş bir hediye göze çarpmaktadır.

Rişteyle bağlayup lebin ol şûh didi kim

*Mihmân-ı hân-ı vasluma bu dış kirâsıdır*³⁵¹ g. 80/2

10.12.16. Dostgânî

Dostkâm ve dostkâmî olarak da zikredilen “dostgânî / dostkânî” mecliste dostlar şerefine, aşkına yahut birini yad etmek, sağlık, mutluluk gibi iyi dileklerde bulunmak üzere içilen şarap veya kaldırılan kadehtir. **Burhân-ı Kâtı**‘ “dûst-kâm” ve “dûst-kân” maddelerinde “yârânlarla ve mahbûb civanlarla şarap içmek ve mecliste filanın aşkına diye bâde içmek”, “meclis-i işrette kendi nöbetini ve kendi dolusunu yârâna aşk ve hediye eylemek ve bu şîvede hediye ve isar olunan dolu” anlamları verilmektedir.³⁵² Buna göre dostgânî birinin aşkına yahut onu yad ederek sağlık ve mutluluğuna içme³⁵³ anlamı dışında mecliste kadeh döndürülürken kendi sırasını bir dosta yahut sevgiliye devrederek kadehi ona sunmaktır. Diğer yandan dostgânînin büyük kadeh, şarap kabı anlamı da mevcuttur ve beyitlerde bu anlamlar kimi zaman büyük ve dolu bir kadeh sunmak yahut kendi kadehini başkasına bahşetmek, içme

³⁵⁰ Onay, **a.g.e.**, s. 189-190.

³⁵¹ O güzel (sevgili) dudağımı iple bağlayıp, “bu, vuslatımın ziyafetinin misafirine dış kirasıdır”, dedi.

³⁵² Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 191.

³⁵³ ‘Âlemüñ zevk u safâsı sohbet-i yârân imiş / Ger içerseñ döst-kânî şâdî-i yârâne iç g. 44/8 **Mezâkî**

sırasını yârâna devretmek şeklinde anlaşılabilir biçimde iç içe geçmiştir.³⁵⁴ Tabii olarak dostgânî âşık tarafından sevgiliye sunulur; ancak sevgiliden âşığın her daim özlemini çektiği böyle bir hediye gelmesi yahut bir kadeh bahanesiyle olsun yad edilmesi pek rastlanır bir durum değildir. Bu nedenle âşık sıkça sevgiliden kendisini bir dostgânî ile anmasını ister yahut kendisine bir dostgânî sunmadığı için ona sitem eder.³⁵⁵

BD’nda dostgânî yalnızca bir beyitte söz konusu edilmiştir. Beyitte kanla dolu bulunan gönül kadehi güzeller aşkına içilen bir dostgânî olarak gösterilmektedir.³⁵⁶ Gönülün ayrılık meclisinde kanla dolu olması çekilen acı ve ıstıraptan kinayedir. Kan ve şarap renk itibarıyla benzerlik taşıdığından kanla dolu olduğu hayal edilen gönül aynı zamanda güzellerin aşkına içmek üzere ağzına kadar dolu bir dostgânî gibi düşünülmüştür.

Leb-â-leb câm-ı dil hûn olsa tañ mı bezm-i fûrkatde
*Güzeller ‘aşkına nûş itmek için dôtgânîdür*³⁵⁷ g. 54/3

10.12.17. Duvara Pamukla Gül Yapıştırılması

Bir ilkbahar sabahında bulutların arasından güneşin doğuşunu tasvir eden aşağıdaki beyitte bu manzara ilkbaharın sabah pamuğu ile gökyüzü tavanına hatıra olarak bir gül yapıştırmasına benzetilmiştir. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla eskiden

³⁵⁴ Bosnalı Sâbit’in “*Aña bir dost-kânî sundı devrân / Ayılmaz tâ be-hengâm-ı telâkî*” (tar. 1/4) beytinde dostgânî “kıyamete kadar ayılmamak” tabirine bakıldığında uzun süre ayılamayacak derecede sarhoş edici büyük, dopdolu bir kadeh anlamını çağrıştırmakla birlikte “sunmak ve devrân” kelimeleri göz önünde bulundurulduğunda bir kadeh hediye etmek anlamını düşündürmektedir. Diğer yandan **Âşık Çelebi**’nin “*Tolu sür ‘ışk ehline içülsün dost-kâmîler / Cihânda sâkiyâ sürülmedin mey gibi devrânun*” (g. 23/3) beyti de her iki şekilde anlaşılabilir müsaittir.

³⁵⁵ *N’ola bir dôt-kânî-i nevâziş birle yâd itseñ / Bu bezmüñ bir gedâ-yı bî-ser ü sâmanıyuz cânâ g. 2/6 Mezâkî; Müretteb bezm-i hüsnüñ câm-ı la’lün pür-mey-i ‘işve / Şehâ bir dôt-kânî ‘âşık-ı mehcûra sunmazsın g. 353/3 Mezâkî*

³⁵⁶ Bâkî’nin beytiyle paralellik gösteren bir başka kullanım **Ganî-zâde Nâdirî**’de görülür. Beyitte kanla dolu gönül kadehe benzetilmekle birlikte kanlı yaralar da şarap üzerindeki kabarcıklardır. Bu haliyle gönül gam elinden şaire sunulmuş bir dostgânî olarak düşünülmüştür: *Bâdesi hân-ı derân oldı habâbı kanlu baş / Nâdirîye dest-i gamdan dôt-kânîdür gönül g. 78/7*

³⁵⁷ Gönül kadehi ayrılık meclisinde kanla dopdolu olsa buna şaşılır mı? (Çünkü o) güzeller şerefine içilen bir dostgânîdir.

kuruyup hatıra kalsın diye yahut süs maksadıyla duvara³⁵⁸ veya tavana pamukla gül yapıştırılmaktaydı. Yapıştırma işleminin pamuğa nişasta yahut başka bir karışım sürerek yapıldığı tahmin edilebilir.

Gün togdı sanma penbe-i subh ile nev-bahâr

*Urdi sipihr sakfına bir yâdigâr gül*³⁵⁹ g. 305/2

10.12.18. El Öpme

Yaşça veya rütbece büyük yahut saygı gösterilen kişinin eli öpülür. Stephan Gerlach: “Türkler, birisini dostça selamlayacakları zaman, önce sağ ellerini göğüslerine bastırıyorlar, sonra selamladıkları kişinin elini sıkıyor ve dudaklarına götürüyorlar. Bazıları da elin üstünü ya da dış kısmını, sonra da parmaklarını öpüyorlar.”³⁶⁰ diyerek bu âdete ait gözlemlerini aktarmıştır.

Bâkî, sevgilinin ayağını öpmekle yetinmek gerektiğini, elini öpmeye çare olmadığını söyler. Birçok şiirde muhatabın genellikle padişah olduğu düşünülecek olursa el öpmenin imkânsızlığını daha iyi anlamak mümkündür. Bilindiği üzere padişahla görüşmek isteyenler ancak eteğini öperlerdi.

Kanâ‘at kıl gönül pâ-bûs-ı yâre

*Elinden bûse alınmaz ne çâre*³⁶¹ g. 468/1

10.12.19. Ele Kadeh Alıp Yemin Etme

Ele kadeh alıp yemin etmenin eski bir Türk geleneği olduğu bilinmektedir.³⁶² Aşağıdaki beyitte “ele kadeh alma” ve “and içme” tabirleriyle ele kadeh alıp yemin etmeye gönderme yapılmıştır. Bâkî, kendisi hakkında şarap içmeye yemin ettiğine

³⁵⁸ *Ten-i bî-câna dilber tâze tâze dâglar yakdı / Yapışdurdı sanasın gülleri penbeyle dîvâra* g. 784/4 **Azmî-zâde Haletî**; *Ey Tûrâbî sîne-i pür-dâgumı kim görse dir / Sanasın penbeyle zeyn itmiş der ü dîvârı gül* g. 22/5 **Tûrâbî**

³⁵⁹ Gün doğdu zannetme! İlkbahar sabah pamuğu ile gökyüzü tavanına hatıra olarak bir gül yapıştırdı.

³⁶⁰ Gerlach, **a.g.e.**, s. 75.

³⁶¹ Gönül! Sevgilinin ayağını öpmekle yetin. Elinden öpücük alınmasına çare yok.

³⁶² Eski Türklerde yönetici olabilmek için kadeh kaldırarak yemin edildiği belirtilmektedir. (Haluk Berkmen, “Akhenaton-Khan-Aton”, (Çevrimiçi) http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k18.htm, 24 Temmuz 2011.)

dair söylenenlerin asılsız olduğunu ve şarap içmeye asla yemin etmeyeceğini yahut buna yemin etmeyeceğine dair eline kadeh alıp and içtiğini dile getirmektedir. Yani tekrar şarap içerek bunun gerçek olmadığını ispat ve ilan etmiştir.

Bâkîyi mey-i nâba yemîn itdi dimişler

*Gül gibi ele sâgar alup içmez ol andı*³⁶³ g. 524/5

10.12.20. Gece Sokağa Çıkma Yasağı

Eskiden asayiş nedeniyle gece belli bir saatten sonra insanların dışarı çıkmasına izin verilmez, gece sokağa çıkanlar ases, subaşı gibi görevliler tarafından yakalanıp cezalandırılırdı. Karanlıkta hırsızlık, cinayet vb. işleri yapma olasılığı yüksek olduğundan bu durum bilhassa fenersiz dışarı çıkanları kapsamaktaydı. Ramazan ayında dışarı çıkanlara ise müdahale edilmediği anlaşılmaktadır.³⁶⁴ Sokağa çıkma yasağının müsamahasız uygulandığına dair seyyah Hans Dernschwam'ın satırları kayda değerdir:

“Geceleri saat 8’den sonra sokakta kim dolaşırsa dolaşsın yakalanıp kendisine 100 veya 50 sopa attırılırdı. Duyduğumuza göre bu hususta hiç kimseye müsamaha gösterilmez, iltimas yapılmazdı. Herhangi bir kimse komşusuna kızgın veya düşman ise gidip onu sokağa çıkıyor diye ihbar ediyor. Bütün yeniçerilerin başı olan yeniçeriağası ise her gece kalabalık bir ekiple şehri bizzat dolaşıyor.”³⁶⁵

Bâkî'nin beytinde ay gece dışarı çıktığı için yakalanan biri olarak düşünülmüştür. “Şeb-rev” gece yürüyen, dolaşan anlamındadır. Hırsızların genellikle gece iş görmeleri nedeniyle hırsız anlamında da kullanılır. Beyitte hırsızlıkla ilgili net bir ipucu bulunmadığından gece dışarı çıkan kişi olarak kabul edilmesi daha uygun görünmektedir. Ay, birçok defa, güneşe benzetilen sevgilinin mahallesinin yolunda gece yürüdüğü için yakalanmıştır. Yakalanmak anlamında “tutulmak” fiilinin kullanılması, ay tutulmasını da hatırlatması bakımından dikkat çekicidir. Ayın

³⁶³ Bâkî'nin saf şaraba yemin ettiğini söylemişler. Gül gibi eline kadeh alıp o andı içmez.

³⁶⁴ *Savm-ı hecründe kosun gönlümi zülfünde gözüñ / Şeb-reve dahl idemez çün ramazân içre 'ases* g. 103/4 **Mesîhî**

³⁶⁵ Hans Dernschwam, **İstanbul ve Anadolu'ya Seyahat Günlüğü**, çev. Yaşar Önen, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992, s. 164.

her gece gökyüzünde görünmesi, sabahleyin doğacak güneşe ulaşmak için yürümesi gibi düşünülmüş ve bu durum sevgili - âşık metaforu çerçevesinde ele alınmıştır.

Kûyûñ yolında nice kez ey mihr-i bî-nazîr
*Şeb-rev diyü tutıldı geceyle meh-i münîr*³⁶⁶ g. 91/1

10.12.21. Güneşe Bakan Göz Yaşarır

Şair o ay yüzlü güzelin yüzünü nasıl göreceğini bilemediğini, çünkü onun güneş gibi yüzünü görünce gözlerinin nemlendiğini ifade etmektedir. Beyitte sevgilinin yüzünü görmeye dayanamayan bir âşık profili göze çarpmakla birlikte güneşe doğrudan bakmaya çalışan gözün yaşarmasına işaret vardır. O nedenle şair sevgilinin yüzüne baktığında gözlerinin nemlendiğini ve yaşardığını söylemektedir.

Bilmezem nice göreyüm ben o mâhuñ yüzini
*Bakıcak gün yüzine gözümü nem-nâk eyler*³⁶⁷ g. 188/2

Aşağıdaki beyitte sevgili, hem güneş gibi yüzünü göstermekte hem de âşığın gözlerinin yaşarmasını istememektedir. Âşık buna üzüldüğünden dolayı sitem ederek böyle bir durumda “göz çeşmesi yahut göz pınarı nasıl sürekli yaşarmasın” diye sorar. Sevgilinin yüzünün güneşe benzetilmesinden yola çıkılarak burada da güneşe bakan gözün yaşarmasına işaret edildiği düşünülebilir. “Çeşme-i çeşm” gözyaşları akıtan gözü ifade eder.

Gün yüzün hem gösterür hem dir göze nem gelmesün
*Çeşme-i çeşme nice eşk-i dem-â-dem gelmesün*³⁶⁸ g. 355/1

Kanunî Mersiyesi’nde geçen bir beyitte şair güneşe bakan gözlerin yaşarması hadisesini şairane bir sebebe bağlamaktadır. Buna göre insanlar güneşe bakınca gözleri dolar, çünkü güneşi görünce o ay yüzlü padişahı hatırlarlar. Güneşin gözleri

³⁶⁶ Ey eşsiz güneş (gibi güzel sevgili)! Parlak ay, kaç kere geceleyin senin mahallenin yolunda hırsız diye yakalandı (tutuldu).

³⁶⁷ O ay gibi güzelin yüzünü nasıl göreyim bilmem. Güneş gibi yüzüne bakınca gözümü yaşartır.

³⁶⁸ Sevgili hem güneş gibi yüzünü gösterir hem de gözün yaşarmasın der. (Bu durumda) göz pınarı nasıl sürekli yaşarmasın?

kamaştıran ısıltısı Kanunî'nin benzersiz ihtişamını hatırlattığından böyle bir ilgi kurulmuş olmalıdır. Beyitte ayrıca çok parlak ve yuvarlak bir cisme baktıktan sonra göz kapatıldığında daha küçük boyutta yuvarlak ve beyaz bir cismin göz önüne gelmesine de işaret edilmektedir.³⁶⁹

Hûrşîde baksa gözleri halkuñ tola gelür
*Zîrâ görince hâtıra ol meh-likâ gelür*³⁷⁰ mus. I/II-8

10.12.22. Güneşe Doğrudan Bakılmaz

Bâkî'nin tasavvufî bir derinlik aksettiren aşağıdaki beytinde geçen “çeşm-i nâzırdan nihân” ibaresi güneşe doğrudan bakılamayacağı gerçeğine işaret etmektedir. Varlıklar üzerinde görünüp de bakan gözlerden gizli olan güneş, kendisini kendi nurunda gizlemiştir. Beyitte güneş metaforu ardında, bütün varlıklar üzerinde varlığından delil bulunmakla birlikte gözlerin görmediği, görmeye güç yetiremediği mutlak varlık olan Allah'tan söz edildiği âşikârdır.

Hep mezâhir üzre zâhir çeşm-i nâzırdan nihân
*Kendü envârında kendin mihr-i rahşân gizlemiştir*³⁷¹ g. 214/8

10.12.23. Güvercinle Mektup Gönderme

Çok eski devirlerden beri haberleşmede güvercinlerden faydalanılmıştır. Bu tür haberleşmelerde mektuplar güvercine ağırlık verip yormasın diye küçük boyutlu ince parşömen kâğıda gubârî hatla iki sûret halinde yazılır ve iki saat aralıkla iki ayrı güvercin vasıtasıyla gönderilirdi.³⁷² Mektup kâğıtları güvercinin bir ayağına geçirilen halkaya bağlanır ve kuş salıverilirdi.³⁷³ Osmanlılar'da bir şehrin fethi yahut yağmalanması veya bir kalenin düşmesi gibi haberler güvercinlerle ulaştırılırdı.³⁷⁴

³⁶⁹ Beytin yorumu için bkz. Doğan, **a.g.e.**, s. 188-189; Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 409.

³⁷⁰ Güneşe bakınca insanların gözleri dolar. Çünkü (güneşi) görünce hatıra o ay yüzlü (padişah) gelir.

³⁷¹ Hep varlıklar üzerinde görünür (ancak) bakan gözlerden gizlidir. Parlayan güneş, kendisini kendi nurunda gizlemiştir.

³⁷² Nebi Bozkurt, “Mektup”, **DİA**, c. 29, Ankara 2004, s. 13; İbrahim Harekât, “Berîd”, **DİA**, c. 5, İstanbul 1992, s. 500.

³⁷³ Harekât, **a.g.m.**, s. 500.

³⁷⁴ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 107.

Bir beyitte ilkbahar rüzgârıyla yasemin yapraklarının açılması, güvercinle mektup uçurmaya benzetilmiştir. İlkbahar rüzgârı, her tarafta açılan yaseminlerle dünyaya baharın geldiğini haber vermektedir. Yasemin yapraklarının beyaz olmasının, beyitteki güvercin ve mektup benzetmesinde rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte çiçeğin yapraklarını açmasıyla güvercinin kanatlanması arasında ilgi kurulmuştur.

Her yaña mektûb uçurdu bâd-ı nev-rûzî yine
*Berg-i nesrîni kebûter gibi perrân eyledi*³⁷⁵ k. 7/9

Leylâ ve Mecnûn Mesnevîsi'nde çölde kuşların Mecnun'un başına yuva yaptığı anlatılır. Bâkî Mecnun'un (Kays) başındaki kuş yuvasını Leylâ'ya mektup göndermek üzere kuş beslemesi şeklinde düşünmüştür. Şair güvercinle mektup gönderme âdetine işaret ederken arka planda Mecnun'u posta güvercinleri yetiştiren birine benzetmiştir.

Gâhî cenâb-ı Leylîye mektûb uçurmaga
*Urındı Kays başına mürğ âşiyânesin*³⁷⁶ g. 382/5

10.12.24. İlmiye Sınıfının Mavi Çizme Giymesi

II. Selim için yazdığı bir kasidesinde Bâkî, padişahın saltanatı döneminde fazilet erbabının gökyüzünün en yüksek noktasına, tepesine bastığını; dolayısıyla fani dünyanın irfan sahiplerini çiğneyemeyeceğini söyler. Bu sözleriyle şair, ilim ve irfan ehlinin padişahın döneminde en yüksek mertebelere ulaştığını, değer gördüğünü ifade ederken, ilmiye sınıfı mensuplarının gökyüzü renginde mavi çizme giymeleri âdetine de telmihte bulunmaktadır.³⁷⁷

³⁷⁵ İlkbahar rüzgârı yasemin yapraklarını güvercin gibi kanatlandırarak yine her tarafa mektup uçurdu.

³⁷⁶ Kays bazen Leylâ'nın eşiğine mektup uçurmak için başına kuş yuvasını koymuştur.

³⁷⁷ Doğan, **a.g.e.**, s. 165. Ulemanın mavi renkli çizme giydiğini D'Ohsson da yazmıştır: "Sarı ve muslin dışında, Türkler, ayakkabıların rengiyle de diğer tebaadan ayrılır. Ulemanın dışında herkes sarı deriden yapılmış ayakkabı giyer. Ulemanın pabucu ise koyu mavi renktedir. Diğer taraftan askerlerin bazı sınıfları kırmızı çizme giyer. Müslümanların dışında kalanlar ise siyah pabuç kullanırlar." (M. De M. D'ohsson, **XVIII. Yüzyıl Türkiye'sinde Örf ve Âdetler**, çev. Zerhan Yüksel, İstanbul, Tercüman Gazetesi, [t.y.], s. 84-85.)

Felekler farkına basdı kadem devründe fazl ehli

*Nice pâ-mâl ide dünyâ-yı fânî ehl-i ‘irfânî*³⁷⁸ k. 5/18

10.12.25. Kadehin Dibine Güzel Kokulu Maddeler Konması

II. Selim’e yazdığı bir kasidenin dua bölümüne geçişte Bâkî, şükür kadehi şarabının amberle son bulması için güzel bir duanın sırası olduğunu söyler. Burada şair “rahîk” ve “anberîn hıtâm” tabirleriyle cennet şarabı olan “rahîk”in içildikten sonra misk kokusu bırakacağına dair Mutaaffî’nin suresi 25-26. ayetlere³⁷⁹ gönderme yapmakla birlikte o günkü toplum hayatına dair bir gerçeğe de işaret etmektedir. D’Ohsson’ın verdiği bilgiye göre Türkler kahve doldurmadan önce fincanın dibini sarı sabır adlı güzel kokuyla kokulandırırılar. Aynı madde tütüne daha güzel bir koku vermek için çubukların lülesinin dibine de konur.³⁸⁰ Bu âdetin şarap kadehlerinin dibine amber veya misk koyma şeklinde gerçekleştirildiği bazı şairlerin beyitlerinden daha açık bir şekilde de anlaşılmaktadır.³⁸¹ Bâkî, her zamanki kapalı ve birden fazla çağrışım taşıyan üslubuyla ancak dikkatli bir okuyucunun yakalayacağı şekilde bu konuya dikkat çekmiştir.

Hatm oldı söz du‘â-yı cemîlün mahallidür

*K’ola rahîk-i câm-ı senâ ‘anberîn hıtâm*³⁸² k. 23/34

10.12.26. Kaftan Giydirme

Eskiden padişah, devlet adamları veya bunun gibi rütbeli kişilerin onurlandırmak, terfi ettirmek yahut önemli bir göreve atamak maksadıyla bir kimseye kaftan / hil’at hediye etmeleri âdetine “kaftan giydirme” adı verilir. Bu

³⁷⁸ (Ey padişah!) Senin devrinde fazilet erbabı gökyüzünün tepesine ayak bastı. Fani dünya irfan sahiplerini nasıl çiğneyebilir ki?

³⁷⁹ “Kendilerine mühürlü hâlis bir içki sunulur, Onun içiminin sonunda misk kokusu vardır.” (Mutaaffî’nin 83/25-26.)

³⁸⁰ “Umumiyetle kokular ve bilhassa sarı sabır parfümü Türkler arasında o kadar beğenilir ki, birçok kimseler, kahve koymadan hemen önce, fincanın dibini bu parfümle kokulandırırılar. Ayrıca, tütüne daha güzel bir koku vermek için çubukların lülesinin dibine de konur. Hâli vakti yerinde olanların evlerinde, misafirlere bundan ikram etmek âdettir.” (D’Ohsson, **a.g.e.**, s. 66)

³⁸¹ *Dimâgı dutmaga bâde mu‘attar / Komış sâgar dibine lâle ‘anber b. 730 Ca‘fer Çelebi, Heves-nâme*

³⁸² Söz bitti... Şükür kadehi şarabının amberle son bulması için güzel bir duanın yeridir.

hil'atler genellikle altın tellerle işlenmiş değerli kumaşlardan yapılmış olurdu. Yabancı elçi ve devlet adamlarına da kaftan hediye edilirdi. Tavernier, padişah tarafından gönderilen kaftanların sayısının padişahın huzura kabul edeceği elçi ve devlet adamlarına verdiği değeri belirlediğini³⁸³ ifade etmekle birlikte onurlandırmak istediği kimselere gönderdiği armağanların verilişini ve kaftan giydirme törenlerini şöyle anlatır:

“Armağanı götürme görevi, genellikle padişahın bazı ihsanlarda bulunmak istediği kişilere verilir. Böylece, sadece armağanın gönderildiği değil, armağanı gönderen ve onu taşıyan kişi de armağan alır. (...) Armağanı getiren ulak, gönderildiği paşanın oturduğu yere gelince, paşaya haber salar; paşa da, davul ve zurna çaldırarak ahaliyi toplatır. Ahalinin bir bölümü, paşayı onurlandırmak için ata binerek gelir. Paşa önde yürür, geri kalanlar yaya olarak onu izler. Yörenin çengileri ve köçekleri de def ve dümbelek eşliğinde dans ederek ve yörenin göreneklerine uygun görüntüler sergileyerek törene katılmak zorundadır. Armağanı getiren kişi, kentin yakınındaki bir bahçeye ya da bir tarlaya kurduğunu çadırında bu kalabalığı bekler. Paşa tarafından selamlandıktan sonra, hilatı paşanın omuzlarına atar, kılıcı beline takar, hançeri göbeğinin üstüne gelecek biçimde kuşağının arasına yerleştirir ve tavrı ile davranışları hakkında nakledilen iyi şeyler üzerine, halkına eziyet etmediği, adil davrandığı ve kendisinden şikâyet olmadığı için padişah efendilerinin onu bu armağanla onurlandığını söyler. Bu iltifatlardan sonra paşa, aynı düzen içinde ve sevinç haykırıları arasında, padişahın ulağıyla birlikte konağının yolunu tutar. Konakta elçiye iyi bir ziyafet çeker ve en az on bin ekü değerinde bir armağan verir.”³⁸⁴

Bâkî, şiir kabiliyeti nedeniyle padişahı gördüğü ihsanlara işaret ettiği bir beytinde, cihan padişahının onun nazmına güzel ve parlak firengilerden hil'at giydirdiğini ve bu iftiharın kendisine yeteceğini söyler. Beyitte “hil'at geyürdi” tabiriyle taltif maksadıyla kaftan giydirmeye gönderme yapılmıştır. “Nazma hil'at giydirme” ifadesinden ise şairin şiirdeki başarısı nedeniyle padişah tarafından ödüllendirildiği, ihsan gördüğü anlaşılmaktadır. “Firengî” bir çeşit kumaş ismidir. Şair kendisine firengî kumaştan kaftan giydirildiğini ima etmekle birlikte “firengî” kelimesinin Frenk altını anlamından hareketle aynı zamanda altınla ödüllendirildiğine işaret eder. Nitekim Âşık Çelebi de şairin gazellerine Gubârî

³⁸³ Tavernier, **a.g.e.**, s. 77.

³⁸⁴ **a.g.e.**, s. 107-108.

nazire söylediğinde padişahın ona bolca altın ihsan ettiğini ve bunun üzerine bu kıtayı söylediğini belirtir.³⁸⁵

Başdan bu fahr sana yiter kim şeh-i cihân
*Hil'at geyürdi nazmuña garrâ firengîler*³⁸⁶ kıt. 7/2

Aşağıdaki beyitte Bâkî dünyayı tutan şiirinin elbisesinin altınla olduğunu söylerken yine şiir kabiliyetinden dolayı ödüllendirilmesine gönderme yapmakta ve kaftan giydirmeyi de iyham yoluyla çağrıştırmaktadır. “Altunlu” kelimesi hem altın parayla ödüllendirilme hem de altınla kumaşlardan yapılmış kaftan hediye edilmesi tablosunu çizecek şekilde kullanılmıştır. Diğer şairlerin nazım elbisesi için kullandığı “derme çatma” tabiriyle onların şiirlerini kelimelerin özenilmeden, gelişigüzel bir araya getirildiği, değersiz manzumeler olarak nitelerken aynı zamanda kendi şiiri gibi taltif edilip değer görmediklerini ifade etmeye çalışır. Diğer yandan “çatma” adı verilen kumaşa da ince bir çağrışım yaparak iddasını haklı kılacak biçimde söz ustalığını sergiler.

Derme çatma geydürür iller libâsı şî'rine
*Hil'at-i nazm-ı cihân-gîriñ senüñ altunludur*³⁸⁷ kıt. 8/2

10.12.27. Kan Bahâsı

Kan bahâsı, kan bedeli ve diyet anlamlarına gelen bir kavram olup diyet, ölüm hadiselerinde ölünün nefesine, ölüm olmayan hadiselerde de yaralanan uzva bedel fail üzerine hukuken lazım gelen mal olarak tanımlanmaktadır. Başka bir ifadeyle bir insanı öldüren veya yaralayan kimsenin verdiği kan bedeli veya tazminattır.³⁸⁸ Klâsik şiirde kan dökücülükle vasıflandırılan; göz, gamze, kirpik gibi öldürücü güzellik unsurlarını elinde bulunduran sevgilidir. Buna karşılık âşık da öldürülme yahut yaralanma eylemine maruz kalan kişi olarak kan bahâsı isteyen

³⁸⁵ Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-Su'arâ*, c. 1, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 415.

³⁸⁶ Öncelikle cihan padişahının senin nazmına gösterişli firengî kumaşlardan hil'at giydirmesi sana övünç olarak yeter.

³⁸⁷ Başkaları şiirlerine derme çatma elbiseler giydirir. Senin cihanı tutan nazım elbisen altındır.

³⁸⁸ Pakalın, *a.g.e.*, c. 1, s. 468.

durumundadır. Bununla birlikte çoğu zaman kan bahâsı olarak sevgilinin bir busesi yeterli olmaktadır.³⁸⁹ Kimi zaman ise değil bir buse, sevgilinin ulaşılması zor, neredeyse imkânsız olan dudağının gamını yemenin bile kan bahâsı yerine geçtiği görülür.³⁹⁰ Beyitlerde kan bahâsı kavramıyla birlikte dudak kavramının zikredilmesi renk uyumu bakımındandır. Dudak kavramı dışında kan bahâsı ibaresiyle birlikte çokça zikredilen bir diğer kavram ise kadeh ve bu kavram çerçevesi içinde çağrıştırılan şaraptır.³⁹¹

BD’nda yer alan beyitte kan bahâsı imajı kadeh, dudak ve kan bahâsı olarak buse alma kavramları çerçevesinde şekil almıştır. Buna göre şarap kadehi sevgilinin la’l taşına benzeyen dudağının müptelasıdır ve ondan aldığı öpücükler de kan bahâsı durumundadır. Âşık, tutkun, vurgun gibi manalara gelen “mübtelâ” beyitte kanı akıtılan, öldürülen anlamında kullanılmış görünmektedir. Kadeh, içindeki şarabın kana benzetilmesi ve dudak tarafından içilmesi bakımından dudağın katlettiği biri, sevgilinin şarap içerken dudağını kadehe değdirmesi de şarap kadehinin ondan kan bahâsı olarak öpücük alması gibi düşünülmüş olmalıdır.

Câm-ı şarâb la’l-i lebüñ mübtelâsıdur

*Şol bûseler ki andan alur kan bahâsıdur*³⁹² g. 80/1

10.12.28. Koyuna Gül Yaprığı Koyma

Bazı beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla eskiden insanlar muhtemelen güzel kokması için koyunlarına gül yaprakları koyarlardı.³⁹³ Bâkî sevgilinin yanaklarının şevkiyle göğsünü yaralarla doldurmuş ve bu hâliyle sanki koynuna bir avuç taze gül yaprağı koymuştur. Şair göğsündeki yaraların kızarıklıklarını gül yapraklarına

³⁸⁹ *O şûha dil verüp âzârın aldık cân verüp cevrin / Lebinde şimdilik bir bûse kaldı kan bahâsından müf. 55 Şeyh Gâlib; Öldürse ‘Aynî’yi gözüniñ gamzesi n’ola / Bir bûsesi yiter lebüniñ kan behâsına g. 418/7 Karamanlı ‘Aynî*

³⁹⁰ *La’lün gamı durur bize cânâ gıdâ-yı rûh / Kapuñda kan bahâsını yer bir sipâhîyüz g. 202-16/2 Hayâlî*

³⁹¹ *Cür’a-i câm-ı mahabbet kan behâmuzdur bizüm / İçelüm şol gamzesi hûn-rîz olanuñ yâdına g. 533/2 Necâtî; Elde ayagı hürmet ile tut begüm müdâm / Bir cür’ası hezâr Cem’ün kan bahâsıdur g. 56/6 Mürekkepçi Enverî*

³⁹² *Şarap kadehi la’l renkli dudağının müptelasıdır; ondan aldığı öpücükler de kan bahâsıdır.*

³⁹³ *Saňa beñzedüp hamâyil gibi halk / Götürür koynunda gül yapragını g. 137/4 Amrî*

benzeterek bu âdete gönderme yapmıştır. Beyitte aynı zamanda marjinal âşıkların vücutlarında yaralar açmaları âdetine de işaret edilmektedir.

Ruhlaruñ şevkıyla pür-dâg itdi Bâkî sînesin
*Bir avuç berg-i gül-i ter koydı gûyâ koynuna*³⁹⁴ g. 430/5

10.12.29. Koyunda Kitap Saklama

Thévenot Türklerin göğüslerinde para keselerini, bir sürü ıvır zıvırı, evraklarını, biraz buruşmuş veya kirlenmiş mendillerini sakladıklarını ve burayı cep yerine kullandıklarını yazar.³⁹⁵

Aşağıdaki beyitte Bâkî, divanını, içinde sevgilinin yahut gazelin muhatabının vasıf ve övgülerinin yer almasından dolayı, inciler bulunan bir istiridyeye benzetmiş; ârif, yani irfan sahibi kimselerin onu umman gibi koyunlarında gizlediklerini belirtmiştir. Divanın istiridyeye benzetilmesi, ikisinin de açılan kapaklarının bulunması bakımındandır. Bilindiği üzere söz sıklıkla inciye benzetilir. İstiridye nasıl denizin içinde bulunuyorsa, şairin divanı da âriflerin uçsuz bucaksız bir denize benzetilen göğüslerinde yer almaktadır. Beyitte ârifin koynu ile aynı zamanda mecazi anlamda manevî derinliğe sahip gönlü kastedilmektedir. Bu takdirde şairin kendi şiirlerine bir kutsiyet atfettiği de anlaşılabilir. Beyitte sosyal hayat itibarıyla dikkati çeken husus, o dönemdeki aydın kimselerin sık okudukları yahut sürekli yanlarında bulundurmak istedikleri kitapları koyunlarında taşımalarıdır.³⁹⁶

Bir sadefdür dürr-i evsâfuñla dîvânım benüm
*‘Ârif almış koynuna mânend-i ‘ummân gizlemiş*³⁹⁷ g. 214/4

³⁹⁴ Bâkî senin yanaklarının şevkiyle göğsünü (sanki) koynuna bir avuç taze gül yaprağı koymuş gibi yaralarla doldurdu.

³⁹⁵ Thévenot, *a.g.e.*, s. 63.

³⁹⁶ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 423. *Gerçi kim her-câyîdür dîvân-ı eş‘ârım velî / Hamdülî’llâh girmedî ‘âlemde nâdân koynuna* g. 502/8 **Necâfî**; *Ehl-i diller meclisinde bülbül-i gûyâ olur / Ey leb-i gonca koyan gül gibi dîvân koynuna* g. 169/5 **Şem‘î**

³⁹⁷ Benim divanım senin vasıflarının incileriyle dolu bir istiridyedir. Ârif alıp onu umman gibi koynuna gizlemiş.

Bir başka beyitte şair, denizin istiridyeyi sevgilinin inci gibi dişlerini vafsettiği şiirlerinin defterini gördüğü için koynuna saldığını söylerken de aynı âdete gönderme yapmaktadır. Burada da yine istiridye şiir mecmuasına benzetilmiştir. “Mecmua” şairlerin henüz divan oluşturmayacak sayıdaki şiirlerini bir araya getirdikleri eserlerine verilen isimdir.

Dür dişüñ vafında şi‘rüm defterin gördi meger
*Kim sadeñ mecmû‘asını saldı deryâ koynuna*³⁹⁸ g. 430/4

10.12.30. Mahremiyet

Eskiden mahremiyet duygusu ileri düzeyde olduğundan bir kızın başkalarına karşı süslenmesi hoş karşılanmayan bir durum olmakla birlikte hafif meşrepliğin işaretiydi.³⁹⁹ Çeşitli desen ve şekillerde yakılan kına o dönemlerde önemli bir süs aracıydı. Bâkî, aşağıdaki beytinde üzümün kızının ellere karşı ayağını kınaladığından dolayı adının çekilmesine şaşılmayacağını belirtir. “Adı çekilmek” dedikodusu yapılmak, çekiştirilmek anlamındadır.⁴⁰⁰ Üzümün kızının, yani şarabın ayağını ellere karşı kınalaması, kadehin herkesin elinde dolaşmasından kinaye olmalıdır. Şair bu gerçeği bir kızın o dönemde başkalarına karşı süslenerek değerini düşürmesi, kendini sakınmaması şeklindeki bir hayalle dile getirmiştir. Kına ve şarap arasında renk bakımından ilgi kurulmuştur.

Rez duhteriniñ adı çekilse ‘aceb degül
*Hınnâlar oldı illere karşı ayagını*⁴⁰¹ g. 487/7

10.12.31. Misafir Ağırlama

³⁹⁸ Meğer deniz, senin inci dişlerinin vafındaki şiirlerimin defterini gördüğü için istiridye mecmuasını koynuna saldı.

³⁹⁹ Leylâ’nın annesinin Leylâ’ya verdiği şu nasihatler konuyla ilgili o devirlerdeki bakış açısını yansıtmak için güzel bir örnektir: *Şu duhter k’olmaya perde-yle mestûr / Degüldür elleriñ ta’nından ol dûr / Berî ola çü bir duhter hayâdan / Anuñ togmaması yegdür anadan / İle kim mâyl ü râm ola bir kız / Siyeh-rûlıkdan olmaz dûr hergiz* b. 1276-1278 **Lârendeli Hamdî, Leylâ ve Mecnûn**

⁴⁰⁰ Bâkî “Farzedelim ki rint birkaç kadeh içermiş, riya ehli neden onu çekiştirip durmaktadır” diye sorduğu beytinde bu tabiri yine aynı manada kullanmıştır: *Ne çeker adını eshâb-ı riya ikide bir / Tatalum rind-i gedâ bir iki peymâne çeker* k. 12/5

⁴⁰¹ Üzümün kızı ellere karşı ayağını kınaladığından çekiştirilse buna şaşılmaz.

Misafir ağırlamanın esaslarından biri ikramdır. Özel olarak hazırlanmış bir şey olmasa bile elde hazır olarak bulunan ne varsa misafire sunulur. Aşağıdaki beyitte dert ve gamdan dolayı ağlayarak kanlar saçan göz, gönülde misafir olan dert ve gama iki tane narı taneleyip sunan bir ev sahibine benzetilmiştir. Kolayca anlaşılabilceği gibi gözler nar, kanlı gözyaşları ise nar taneleri gibi düşünülmüştür.

Mihmân olunca derd ü gamuñ dilde mâ-hazar
*İki enâr dâneledi çeşm-i hûn-feşân*⁴⁰² g. 362/3

Sevgilinin bakışlarının hedefi olmak -hışım ile dolu bile olsa- âşık için en büyük nimettir. Aşağıdaki beyitte kendisine bir kez bile dönüp bakılmayan âşık, misafirini bir içim su ile bile ağırlamayan bir ev sahibine benzetilen sevgiliye sitem etmektedir. “Peykân” ile bakışlar kastediliyor olmalıdır. Su ve peykân kelimelerinin birlikte zikredilmesi, ok temrenlerinin yapımında çeliğe su verilmesine işaret etmek içindir.

Kıymaduñ sâkin-i kûyuñ olana peykânuñ
*Bir içim su ile ağırlamaduñ mihmânuñ*⁴⁰³ matla 8

Aşağıdaki beyitte izzet perdesini çekip muhabbet mumunu yaktığını ifade eden Bâkî, ruh sandalını da buhur edip hazırladığını söyler. Sevgiliyi karşılamak üzere yapılan hummalı bir hazırlıktan söz ettiği anlaşılan beyitte şair, gönlündeki muhabbet ve aşkının kuşatmış olduğu ruhuyla onu karşılamaya tam anlamıyla hazır olduğunu vurgulamaktadır. Bu ifadeyle aynı zamanda misafir karşılamak üzere mekânın aydınlatılması, buhurla kokulandırılması ve misafire sunmak üzere buhur hazırlanması âdeti dikkati çekmektedir. “Perde çekmek” tabiriyle baş başa kalınacak bir mekânın hazırlandığı anlaşılmakla birlikte, mum ile perde kelimesinin birlikte kullanılması, mumun sönmemesi için fanus benzeri bir şeyle örtülmesi âdetini de çağrıştırmaktadır. Beyitte geçen “sandal” Hindistan tarafında yetişen hoş kokulu ve sert odunlu bir ağaçtır. Bu ağacın kabukları ateşte yakılarak tütsü yapılır. Âşık

⁴⁰² Senin derdin ve gamın gönülde misafir olunca, kanlar saçan göz, o anda hazır olarak bulunan iki narı taneleyip ikram etti.

⁴⁰³ Mahallenin sakini olana peykanını esirgedin. Misafirini bir içim su ile ağırlamadın.

sevgiliyi ruh sandalı buhuruyla karşılamaya hazırlanmıştır. Diğer yandan başta “izzet” olmak üzere “rûh”, “muhabbet” vb. kelimeler dolayısıyla beyitte sözü edilen sevgilinin ve yapılan hazırlığın niteliği mecazî olandan çok hakikîyi çağrıştıracak şekildedir.

Perde-i ‘izzet çeküp yakdum mahabbet şem‘ini
*Sandal-ı rûhı buhûr idüp müheyyâ eyledüm*⁴⁰⁴ g. 339/3

10.12.32. Müjdeli Haber Getirene Saçı

Eskiden müjdeli haber getirene bir teşekkür maksadıyla para, giysi vb. hediye verilmesi vey saçı saçılması⁴⁰⁵ âdetti. Buna “müjdegânî” adı verilirdi.⁴⁰⁶ Bir seyahatnamede geçen şu satırlar müjdegânî âdetinin nasıl işlediğini göstermesi bakımından kayda değerdir:

“Senyörler kendilerine müjde veren veya iyi bir iş görene mükâfat olarak ipekli bir giyim verirler. Konaklarında bulunan terzi köleler durmadan elbise dikip hazırlarlar. Senyör bu elbiselerin her gün bir tanesini giyer ve çıkardıklarını dağıttırır. Sinan Paşa’ya baktığım zaman beşyüz elbisesi olduğunu saydım. Hediye etmek istediği kimseyi bana söyler, ben de ilgiliye giydirsin diye içoğlanına verirdim. Hediye alan elbiseyi giyerek paşanın elini öpmesi ve armağanı getirene bir şey vermesi gerekirdi.”⁴⁰⁷

Bâkî, gazelin muhatabı olan kişinin, muhtemelen padişahın kudûmünün müjdesinin ulaştığı gün geldiğinde vücudunu veya varlığını onun ayağının toprağına saçmaktan söz eder. Yani beklenen kişinin geldiği haberi ulaştığında âşık, müjdegânî olarak en kıymetli sermayesi olan canını, varlığını onun ayağının toprağına saçmaya layık görmektedir. Saçı yere, toprağına saçılır. Vücûdun toprağına saçılması ise ölmekten kinayedir. Beyitteki ifadeyle beklenen yeter ki gelsin, âşık ölmeye razı olduğunu dile getirmeye çalışmaktadır. Müjde ne kadar büyük ve önemli olursa karşılığında verilen hediye de aynı şekilde değerli olacaktır. Âşık için en değerli haber sevdiği kişinin gelmesi haberi olduğundan böyle bir tablo çizilmiştir.

⁴⁰⁴ İzzet perdesini çekip muhabbet mumunu yaktım. Ruh sandalını buhur olarak yakıp hazırladım.

⁴⁰⁵ Çün gülistâna kudûmuñ haberin virdi sabâ / Anuñ üstine nisâr itdi diremler nergis k. 28/32
Ca‘fer Çelebi

⁴⁰⁶ Getürse aña müjde-i merg tîrüñ / Virürüm aña cânımı müjdegânî k. 38/7 **Azmî-zâde Halefî**

⁴⁰⁷ **Türkiye’nin Dört Yılı**, s. 136.

Bâkî nisâr-ı hâk-i kadem kıl vücûduñı

*Şol günde kim irişe gele müjde-i kudûm*⁴⁰⁸ g. 326/15

10.12.33. Pîşkeş: Hediye Verme

“Pîşkeş çekmek” hediye vermek anlamındadır. Bâkî, sevgiliye başını feda etmesiyle karıncanın Hz. Süleyman’a çekirge budu hediye etmesi arasında ilgi kurar. Kıssaya göre Hz. Süleyman ordusuyla bir vadiye ulaştığında karınca beyi diğer karıncaları ordunun ayakları altında ezilmemeleri için uyarır.⁴⁰⁹ Hz. Süleyman buna tebessüm ederek karınca beyini yanına çağırır. Karınca beyi Hz. Süleyman’ın karşısına eli boş çıkmamak için kendisine göre değerli olan bir çekirge budunu alarak onun ziyaretine gider. Âşığın kendince en değerli sermayesi başı ve canı olduğu hâlde bunun sevgili tarafından değersiz görülmesini şair bu güzel örnekle ifade etmiştir. “Pây-ı melah” çekirge budu demektir.

Yâre ser kılsa fidâ mûr-sıfat cân-ı za‘if

*Pîş-keş pâ-y-ı melahdur ki Süleymâna çeker*⁴¹⁰ k. 12/4

10.12.34. Saçı Saçma (nisâr)

Cülûs, düğün, bayram ve çeşitli kutlama ve törenler nedeniyle padişahlar halka para, altın vb. saçı saçarlardı. Kimi zaman padişah cuma namazına giderken de saçı saçıldığı bilinmektedir. Stephan Gerlach cuma selamlığına çıkıldığında eşeğe binmiş görevlilerin halka para saçtığını⁴¹¹ naklederken, aynı münasebetle Tavernier şu satırları kaydeder:

⁴⁰⁸ Bâkî! Ayak bastı müjdesinin ulaştığı gün geldiğinde, varlığını ayağının toprağına saç.

⁴⁰⁹ “Süleyman’ın cinlerden, insanlardan ve kuşlardan müteşekkil orduları toplandı; hepsi bir arada (onun tarafından) düzenli olarak sevkediliyordu. Nihayet karınca vâdisine geldikleri zaman, bir karınca: Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin; Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesin! dedi. (Süleyman) onun sözünden dolayı gülümsedi ve dedi ki: Ey Rabbim! Beni, gerek bana gerekse ana - babama verdiğin nimete şükretmeye ve hoşnut olacağın iyi işler yapmaya muvaffak kıl. Rahmetinle, beni iyi kulların arasına kat.” (Neml 27/17-19.)

⁴¹⁰ Zavallı can sevgiliye başını feda etse, karıncanın Hz. Süleyman’a çekirge budu hediye etmesi gibi olur.

⁴¹¹ Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 115.

“Padişah dışarı çıktığında, önde gelen kadın sultanlar, başka bir deyişle Valide Sultan, padişahın zevcesi, hasekisi ya da kız kardeşleri, yanlarında halka saçılmak üzere akçe dolu keselerle, Bâb-ı Hümayun’un üst katında beklerler. Akçe saçmalarının amacı, padişahın yaptığı duanın kabul edilmesi için halkın dua etmesini sağlamaktır.”⁴¹²

Aynı şekilde bilhassa kudûm törenlerinde padişahın ayağına da saçı saçılırdı. Bâkî şanlı padişahın kudûmünde saçmak için gül dalının la’l tabak içinde inciler tuttuğunu söyler. Gülün la’l renkli tabağından kasıt taç yaprakları, incilerden kasıt ise çiy taneleridir. Gazel bir nevrüziyye olduğu için Nevruz’da böyle bir geleneğin uygulandığı da düşünülebilir. “Nisâr” saçı demektir.

Bâkî nisâr-ı makdem-i sultân-ı ‘âlî-şân için
*Destinde şâh-ı gül tutar la’lîn tabak lü’lû-yı ter*⁴¹³ g. 78/5

III. Mehmed’in Eğri seferi dönüşü kaleme alınan kasidede yağmur bulutunun padişahın yoluna inci ve mücevher saçması, parlayan güneşin onun yollarına baştan başa dîbâ ve atlas gibi değerli kumaşlar döşemesi istenerek kudûm törenlerinde saçı saçma ve pâyendâz (bkz. Padişahlık Alâmetleri ve Saltanat Gelenekleri > Pâyendâz) âdetine gönderme yapılmıştır:

Dür ü gevher nisâr itsün yolına ebr-i bârânî
*Ser-â-ser atlas u dîbâ döşetsün mihr-i rahşânî*⁴¹⁴ k. 14/8

Eskiden kılıç vb. gösteriler yapan kişilere de saçı saçıldığı anlaşılmaktadır. (bkz. Şemşîrbâz) Aşağıda çizilen tabloya göre şimşek kılıççısı şevkle meydana girmiş ve inciler saçan bulut onun üzerine çok akçe saçmıştır. Şimşek çakması ve yağmur yağması, kılıç gösterisi yapan kişilere saçı saçılması âdeti çerçevesinde tasvir edilmiştir:

Meydâna girdi şevk ile şemşîr-bâz-ı berk
*Çok akçe saçdı üstine ebr-i güher-nisâr*⁴¹⁵ g. 130/5

⁴¹² Tavernier, **a.g.e.**, s. 144.

⁴¹³ Bâkî! Gül dalı, şanlı padişahın kudûmüne saçı saçmak için, elinde parlak incilerle (dolu) la’l renkli bir tabak tutmaktadır.

⁴¹⁴ Yağmur bulutu yoluna inci ve mücevher saçsın. Parlayan güneş baştan başa atlas ve dîbâ döşetsin.

Aşağıdaki beyitte gül, saç için eteğine inciler doldurarak gül bahçesine gelenlerin ayağına saçacak biri gibi düşünülmüştür. Gülün eteğindeki inciler çiy taneleridir:

Gül-zâre gel ki pâyüñe kasd-ı nisâr için
*Dâmânın itdi pür-güher-i şâh-vâr gül*⁴¹⁶ g. 306/2

Bir beyitte güneş, feleğin zümrüt renkli avlusunun üzerine altın tabaktan mücevher saçan biri gibi düşünülmüştür. Güneşin rengi ve şekli altın bir tabağa, saçtığı ışıklar mücevhere benzetilmesine sebep olmuştur. Güneşin toprak altındaki değerli madenlerin oluşumu üzerinde etkisi olduğuna dair inanış da beytin çağrışımları arasında hatıra gelmektedir.

Her seher sahn-ı zümürüd-gûn-ı gerdûn üstine
*Âfâtâb altun tabakdan tâ ola gevher-feşân*⁴¹⁷ k. 22/34

Bir başka beyitte çizilen tabloda lâle sahrayı Bedahşan madenine döndürmüş, çiy tanesi iri inciler saçmıştır. Lâlenin kırmızı rengi değerli taş ve mücevher gibi düşünülmelerine sebep olmuş, çiy tanesi de şekil itibarıyla inciye benzetilmiş ve bu şekilde bir saçma hayali kurulmuştur.

Lâle sahrâyı bu gün kân-ı Bedahşân itdi
*Jâle gül-zâre nisâr eyledi dürr-i şeh-vâr*⁴¹⁸ k. 18/25

Kış tasvirinin yapıldığı bir kasidede yere düşen kar taneleri akçelere benzetilmiş ve çizilen saç tablosunda kır ve ovalar eteklerini, dağlar da ceplerini dolduran kişiler gibi düşünülmüştür.

Zemîne bâd-ı hevâdan çok akçe düşdi yine

⁴¹⁵ Şimşek kılıççısı şevkle meydana girdi; inciler saçan bulut, üzerine çok akçe saçtı.

⁴¹⁶ Gül bahçesine gel; çünkü gül senin ayağına saçmak amacıyla eteğini iri incilerle doldurdu.

⁴¹⁷ Her sabah güneş altın tabaktan feleğin zümrüt renkli avlusunun üstüne mücevher saçtığı müddetçe...

⁴¹⁸ Lale kır yerini bu gün Bedahşan madenine dönüştürdü. Jale gül bahçesine en değerli, iri incileri saçtı.

Pür itdi dâmen-i sahrâyı taldı ceyb-i cibâl⁴¹⁹ k. 21/2

Aynı kasidenin yine bir kış tablosu çizilen beytinde felek bulut eteğiyle yeryüzüne gümüş para saçmış, bu durumu gören ağaç dalı ise saçılanları almak için yere doğru eğilmiştir. İnce ağaç dalı, üzerinde biriken kar tanelerinin ağırlığıyla eğildiğinden saçılan paraları toplamak için yere eğilmiş birine benzetilmiş olmalıdır.

Zemîne dâmen-i ebr ile saçdı sîmi felek

Bu hâleti göricek mâ'il oldu tâze nihâl⁴²⁰ k. 21/4

Saçı saçılacak kişi ne kadar büyük ve önemliyse saçılan saç da o kadar değerli ve paha biçilmez olmalıdır. Şair bir beytinde padişahın yoluna saçmaya layık bir cevher bulamayacağından yakınmaktadır. Eğer onun yoluna saçılabilecek bir cevher bulmak mümkün olsa düşünce baltasıyla imkân madenini kazacaktır. Burada saç ile kastedilen nazım saçısıdır. Dolayısıyla şair padişahı layıkıyla övecek türde sözler bulamayacağından, şiirler yazamayacağından dem vurmaktadır. Bir önceki beytinde “*Egerçi pîr-i dâîdur göñül fenn-i belâgatda / Velî olmaz debistân-ı senâñuñ tıfl-ı nâ-dânı*” diyerek belâgat ilminde yaşlı bir bilge olduğu halde onu övme ilkokulunun cahil bir çocuğu kadar bile olamayacağını belirterek alçakgönüllülikle padişahı yüceltmış ve ardından bu sözleri sarfetmiştir:

Nisâr-ı şâha lâıyk mümkün olsa bir güher bulmak

Kazardum tîşe-i endîşe birle kân-ı imkânı⁴²¹ k. 5/35

Padişah için yazılan şiirlerin onun ayağına saçılmış la'l taşları gibi düşünüldüğü beyitte şair, daima padişahlar padişahının tahtının ayağına renkli sözlerinden bolca la'l saçması gerektiğini söyler:

Hem-vâre pâ-yi taht-ı shehşâha

Rengîn sözünden eyle firâvân nisâr la'l⁴²² g. 311/10

⁴¹⁹ Yere bedavadan yine çok paralar düştü. Kızların etekleri, dağların cepleri doldu.

Beyittekinin birebir benzeri bir tablo Bâkî'nin şu beytinde de mevcuttur: *Toldurdu gerçi cûd u sehâ gösterüp felek / Ceyb-i cibâl ü dâmen-i sahrâyı sîm ile* g. 403/7

⁴²⁰ Gökyüzü yere bulut eteğiyle akçe saçtı. Taze fidan bu durumu görünce (almak için) eğildi.

⁴²¹ Padişaha saçmaya layık bir cevher bulmak mümkün olsa düşünce baltasıyla imkân madenini kazardım.

Padişah bir yere ayak bastığında gerçekleştirilen saçı saçma âdetine gönderme yapan aşağıdaki beyitte onun atının ayağı nereye basarsa hanların saçı olarak canlarını feda ettikleri belirtilmiştir. “Han” hem imparatorluğa bağlı bazı bölgelerin idarecilerine hem de Safevî Devleti gibi başka devletlerin hükümdarlarına verilen bir unvandır. Bu bakımdan şair hanların padişahın yoluna canlar saçtıklarını ifade ederken iki anlama gelecek bir üslup kullanmıştır. Bunlardan birincisi bu hanların padişah ile mücadele ederken canlarından olmaları, ikincisi onun emri altında olan hanların padişaha olan bağlılıklarından dolayı canlarını feda edencesine hizmet etmeleridir.⁴²³ “Revân” kelimesi uzak anlamıyla ruh demek olduğundan “cân” kelimesiyle uyum sağlamaktadır.⁴²⁴

Her kanda bassa pâyi semendüñ⁴²⁵ nisâr için
Hânlar yoluñda cümle revân itdi cânları⁴²⁶ mus. I/VI-3

10.12.35. Selamlaşma

Şiirde tabii olarak kendisine selam verilmek istenen veya ondan selam gelmesi istenen kişi sevgili, padişah vb. yüceltmeye çalışılan kişidir. Sevgiliden selam almak âşık için hayal edilebilecek en güzel durumlardan biri olmakla birlikte paha biçilemeyecek değerdedir.⁴²⁷ Ancak istiğna sahibi olan sevgili başkalarına selam verse bile âşığı bu selamdan genellikle mahrum bırakır.⁴²⁸ Beyitlerde selam ibaresi olarak günümüzde de yaygın olarak kullanılan “merhaba” sözcüğü dikkati çeker. Aşağıdaki beyitte rüzgârın saçlara dolaşmasından hareketle geliştirilen hayalde, sevgilinin baharı temsil eden saba rüzgârını karşılayıp merhaba diyerek rüzgâra sarıldığı belirtilmektedir. Beyitte birini karşılarken selamlaştıktan sonra birbirini kucaklama âdetine işaret edildiği göze çarpmaktadır.

⁴²² Daima padişahlar padişahının tahtının ayağına renkli sözlerinden bolca la’l saç.

⁴²³ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, s. 416.

⁴²⁴ a.y.

⁴²⁵ Divan’da “pây-ı semendüñ” şeklinde okunan ibare “pâyî semendüñ” şeklinde düzeltilmiştir.

⁴²⁶ Senin atın ayağını her nereye bassa bütün hanlar yolunda canlar akıttılar.

⁴²⁷ *Merhabâ didi gelüb yarım agız yâr baña / Sanki bağışladılar baña bu dünyâyı tamâm* g. 989/6 **Zâtî**

⁴²⁸ *Rakîb ile görüşür kuca kuca / Eli degmez bizümle merhabâya* g. 128/4 **Helâkî**; *Âşinâyâ göz ucıyla bakmaduñ / Gayre gördüm merhabâlar eyledüñ* g. 312/4 **Medhî**

Hôş geldüñ ey nesîm-i sabâ merhabâ diyü
*Bâd-ı bahâra turra-i cânâne sarmaşur*⁴²⁹ g. 47/2

Âşık için daimî olmasa bile vuslatın yerini tutabilecek en önemli şey sevgilinin selamıdır. Bunu en güzel biçimde ifade eden beyitlerden biri olarak aşağıdaki beytinde Bâkî, her ne olursa olsun sevgiliye kavuşma ümidini elden bırakmamak gerektiğini kendisine öğütlerken, olur da bir gün bir merhaba ile bu hayalin gerçekleşip onu ihya edebileceğini ifade eder.

Ümmîd-i vasl-ı yârdan el çekme Bâkıyâ
*Şâyed ki dest-gîr ola bir merhabâyile*⁴³⁰ g. 465/9

Eskiden karşıdaki kişiye selam verirken hürmeten öne doğru eğilirlerdi.⁴³¹ Özellikle bu kişi bir padişah olunca selamlayanlar sadece eğilmekle yetinmeyip yerlere kapanmaktaydılar. Aşağıdaki beyitte selamlaşırken yapılan bu harekete işaret edilerek o padişahın (kasidenin kendisi için yazıldığı II. Selim kastedilerek) eşiğine yahut huzuruna hilâlin iki büklüm olup selam verdiği ifade edilmektedir. Hilâl şekil bakımından eğriliğin sembolüdür ve bu nedenle selam verirken eğilip iki büklüm olan bir şahsa benzetilmiştir. Gökcisimleri arasında en parlak ve ışıltı en kuvvetli olanı olması bakımından sultanı sembolize eden güneş, beyitte de padişah olarak düşünülmüştür. Diğer yandan güneş ve ayın doğuş ve batışları esnasında kısa bir süreliğine gökyüzünde beraber görünmeleri, bu hayalin kurulmasına zemin hazırlayan manzaralardan biri olmalıdır.

Mihr-i sipihr-i mekremet ol kim cenâbına
*Gökden hilâl iki bükilüp virür selâm*⁴³² k. 23/15

Yukarıdaki beytin devamında yer alan beyitte de aynı harekete işaret edilerek yine eğri duruşuyla hilâl söz konusu edilmiş ve bu kez bu devirde padişaha selam verirken boyunu hilâl gibi lam harfî haline getirmeyen kimse olmadığı belirtilmiştir.

⁴²⁹ Sevgilinin saçı “ey sabâ rüzgârı hoş geldin, merhaba” diyerek bahar rüzgârına sarılmaktadır.

⁴³⁰ Ey Bâkî! Sevgiliye kavuşma ümidinden vazgeçme. Ola ki bir merhaba ile elinden tutar.

⁴³¹ “Bir adamı selamlarken başlıklarını hiç çıkarmazlar, bu hakaret sayılır; sadece ellerini karınlarına koyup [göğüslerine olmalı herhalde] hafifçe eğilir ve “selamün aleyküm” derler; selamlanan kişi de “aleyküm selam ve rahmetullah” diye cevap verir.” (Thévenot, **a.g.e.**, s. 64.)

⁴³² Hilâl, o yücelik göğü güneşinin huzuruna gökten iki büklüm olup selam verir.

Burada cihan padişahının karşısında bütün dünyanın hilâl gibi eğilerek selam verdiği, ona hürmet ettiği ifade edilmektedir. Bilhassa yabancı elçilerin padişahın huzuruna girerken iki kolundan tutulup başının öne eğilerek çıkarılması hatırlanacak olursa bütün dünyanın onun karşısında hilâl gibi eğilmesinin ne demek olduğu daha iyi anlaşılmış olacaktır.⁴³³

Devrân içinde aña bu gün mâh-ı nev gibi

*Kindür ki kaddin itmeye vakt-i selâm lâm*⁴³⁴ k. 23/16

10.12.36. Şükrâne

Kelime olarak iyilik bilirlilik, nimetin şükrünü eda etme gibi anlamlara gelen “şükrâne”, istenilen bir şeyin gerçekleşmesi üzerine bir hayır işlemenin, sahip olunan değerli şeyleri feda etmenin veya ihsanlarda bulunmanın, kısacası elde edilen nimetin şükrünü yerine getirmek ve sevincini belli etmek üzere gerçekleştirilen davranışın halk arasında yaygınlık kazanmış adıdır.⁴³⁵ Şükrâne vermenin klâsik şiirde büyük ölçüde aşkın sevgilinin yüzünü görmesi veya vuslata ermesinin şükrünü eda etmek

⁴³³ Konuyla ilgili olarak yabancı devlet adamlarının veya elçilerin Osmanlı padişahlarının huzuruna çıkış biçimlerini anlatan seyyahların gözlemleri önemlidir. Schweigger, seyahatnamesinde konuyla ilgili olarak şu bilgileri aktarır: “İkişer çavuş, elçileri koltuk altlarından tutup içeriye götürdüler ve padişahın önüne gelince oldukça sert ve haşın bir tarzda yere bırakıp dizlerinin üzerine çökmeye zorladılar. Kapıbaşısı denen bir çeşit oda hizmetkârı, tam karşısına denk gelen bir yerde oturmakta olan padişahın üzerindeki giysinin yenini tutup tek tek eçilere uzattı ve öptürdü.” (Schweigger, **a.g.e.**, s. 62.) Benzeri satırlar Stephan Gerlach’ın seyahatnamesinde de görülmektedir: “Hükümdarın en yakınında Büyük Vezir [Vezir-i Azam, Sokollu] Mehmed Paşa yer aldı. Bunun üzerine elçilerin her biri ellerinde gümüş ve altın kaplama değnekler tutan iki kapıcıbaşı tarafından kollarından tutularak içeri alındılar (Bunun amacı, padişaha karşı bir kötü harekette bulunulmasını önlemektir) ve padişahın eteğini öpmeleri için önünde yere diz çökmeye zorlandılar.” (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 81.)

Evliya Çelebi Miloş adlı Sırp’ın tebdil-i kıyafet ederek elçilik bahanesiyle gelip Sultan Murad’ın elini öperken onu şehit etmesinden sonra Osmanlı sultanlarının hangi elçi olursa olsun kesinlikle el öptürmediklerini, elçilerin iki kollarından kapıcılar kethüdası ve çavuşbaşı tutar şekilde huzura getirilerek ancak padişahın elbisesinin uzun yenini öptüklerini ve böylece bunun bir âdet hâlini aldığını söyler. (Evliyâ Çelebi *Seyahatnâmesi*, c. 3, haz. S. A. Kahraman - Y. Dağlı, İstanbul, YKY, 1999, s. 17.)

⁴³⁴ Bu devirde ona selam verirken yeni ay gibi boyunu lam harfi şekline getirmeyen kim vardır ki?

⁴³⁵ Şükrâneyi Sûdî bir muradın gerçekleşmesi sonucu namaz kılmak, akçe vermek veya kurban kesmek olarak tanımlar; bununla birlikte şükrâne olarak gömlek yakma adetinden de söz eder. Buna göre iki arkadaş arasında bir dargınlık olsa ve sonra barışsalar, barışmak isteyen gömleğini çıkarıp barışmanın şükrânesine yakar: “Şükrâne bir murâd husûliyyün, hâsıl bir hayırlı maslahat hâsıl olduğün nemâz kılurlar veyâ akçe üleşdürürler veyâ kurbân keserler; istilâhlarında aña şükrâne dirler. Ma’lûm ola ki A’câm bâde-nûşlarını âdâbındandır ki iki dostuñ arasında bir şeker-âb vâki’ olsa, ba’de sulh eyleseler sulha tâlib olan her kankısı ise pîrâhenüñ çıkarup musâlaha şükrânesine yakar.” (Özer, **a.g.e.**, s. 156.)

üzere söz konusu edildiği görülür. Bununla birlikte denizi boğulmadan geçme⁴³⁶ gibi çeşitli durumlarda da şükranne verildiğinden söz edilir. Vuslata eren veya sevgilinin yüzünü gören aşık şükranne olarak canını kurban eder⁴³⁷ yahut gözyaşı akçesi saçır.⁴³⁸ Kurban kesme⁴³⁹ ve saçı saçma⁴⁴⁰ beyitlerde geçen en yaygın şükranne verme şekilleri olup secde etme⁴⁴¹, dua etme⁴⁴², hatta meşrebine göre meyhaneye gidip içme⁴⁴³ de şükranne örnekleri arasında gösterilebilir.

BD’nda şükranne Sultan III. Mehmed’in tahta çıkması üzerine kaleme alınan kasidede yer alan bir beyitte konu edilmiştir. Beyte göre gökyüzü, cihan padişahının yüzünü görmenin şükranesi olarak halka elinde ne varsa döküp saçmış, ihsanlarda bulunmuştur. Kasidenin ilk beyitlerinden itibaren yapılan tasvirlerden kış mevsimine rastladığı anlaşılan cülûs töreninde gökyüzünün şükranne olarak ihsanda bulunan bir kişi gibi düşünülmesi, yağdırdığı karlar nedeniyle olmalıdır. Bununla birlikte padişahın cemâlinin görülmesinin şükranesi olarak feleğin ihsanda bulunması hayali padişahı yüceltme amacı taşımaktadır. Beyitte şükranne için saçı saçma âdeti görülmektedir:

Allâh ki dökdi saçdı felek halka varını

*Şükranne-i cemâl-i cihân-bân-ı şehriyâr*⁴⁴⁴ k. 9/7

10.12.37. Turunç Üstüne Dağ Yakma

⁴³⁶ *Lebünden nezr-i Hızır vir gözüm yaşını geçdükçe / Virür şükraneler çünkim geçen deryâ-yı’ummânı* g. 210/3 **Ca’fer Çelebi**

⁴³⁷ *Ehl-i dilden yüz çevürme müdde’iden incinüp / Cânımı şükranne al göster yüzün tenhâda gel* g. 154/4 **İshâk Çelebi**

⁴³⁸ *Şükranne sîm-i eşk gerek görmege yüzün / İnce belini kocmaga cân der-miyân gerek* g. 256-39/2 **Hayâlî**

⁴³⁹ *Hemân âmededir kim cedye tahvîl eyleyüp hurşîd / Bu dem şükranne-i teşrîfine kurbân ide anı* k. 31/6 **Nedîm**

⁴⁴⁰ *Nukre-i encümünü sen dahi dâmen dâmen / Ey sipîhr eyle bu şükranne ile bezl ü ‘atâ tar.* 47/13 **Lebîb**; *Ebr bu şükranneye şol deñlü in’âm itdi kim / Toldı mâlâmâl olub sahn-ı çemen dürr ü güher* k. 4/7 **Ca’fer Çelebi**

⁴⁴¹ *Tasdik idüp makâlini şükranne eyledüm / Pişânî-i niyâzı fûrû-bürde-i sücûd* mus. 10/II-7 **Arpaemîni-zâde Sâmî**

⁴⁴² *Kemâl-i sıdk ile şükranne bir du’â eyle / Budur ümîd ki Mevlâ kabûl ide anı* k. 4/31 **Arpaemîni-zâde Sâmî**

⁴⁴³ *Geliñ aldanmayalum ‘âlemün efsânesine / Hâliyâ birbirümüz sıhhati şükranesine / Girelüm ol büüt-i tersâ-beçe meyhanesine / Mest-i lâ ya’kıl olalum yakalar çâk idelüm* mus. 3/VI **İshâk Çelebi**

⁴⁴⁴ Allaah! Gökyüzü, cihanı koruyan hükümdarın cemâlinin şükranesi olarak halka neyi varsa döküp saçtı.

Eskiden aşkın sözle açıkça dile getirilmesi ve ifade edilmesi hoş karşılanmadığından ve o günkü anlayışa göre âdâba aykırı olduğundan âşıklar ilan-ı aşk etmek yahut aşklarının büyüklüğünü göstermek, ayrılık ateşi ve hasretlerinin yakıcılığını dile getirmek maksadıyla çeşitli yollara başvurmaktaydılar. Eski şiirde turunç, elma vb. meyvelerin ateşte dağlanıp sevgiliye sunulduğunun belirtilmesi de muhtemelen böyle bir amaçla gerçekleştirilen bir davranışın ifadesidir.⁴⁴⁵ Bâkî de bir beytinde bu âdeti zikrederek ayı bir turunç, ay üzerindeki siyah lekeleri turunç üzerine vurulmuş dağ olarak hayal etmiş ve feleğin sevgiliye sunmak üzere turunç üzerine dağ yaktığını ifade etmiştir.⁴⁴⁶

Mâh-ı çarh üzre nedür bilmek dilerseñ ol sevâd

*Yakdı yâre sunmaga devrân turunç üstine dâg*⁴⁴⁷ g. 227/4

10.12.38. Vahşi Hayvanların Zincirlenmesi

Vahşi hayvanlar etrafa zarar vermemeleri için zincirlerle zaptedilirdi. Seyyahlar vahşi hayvanların evcilleştirilip zincirlerle zaptedilerek dolaştırıldığını yahut kafeslerde tutulduğunu o dönem İstanbul'unun sosyal hayatında karşılaşılabilecek olağan manzaralardan biri olarak eserlerinde anlatırlar.⁴⁴⁸ BD'nda

⁴⁴⁵ *Sîbdür göñli Me'âlinüñ saña sunmag için / Âteş-i derd ü firâkuñla urubdur aña dâg* g. 89/7 **Me'âli**; *Virdüm dil-i sîzânımı ol sîm-gabgab yâre ben / Gûyâ ki sîbe dag urup sundum anı dil-dâre ben* g. 179/1 **Me'âli**; *Gabgabunda hâl-i 'anber-bârûñ görüp didüm / 'Âşıkına sunmag için eylemiş sîb üzre dâg* g. 265/6 **Necâti**; *Ruh-ı zerdümde iy Mü'min nişân-ı darb-i seng-i yâr / Turunc üstine hasretten urulmuş dâga dönmişdür* g. 21-1/5 **Pervâne Bey Mecmuası**

⁴⁴⁶ Tahir Olgun turunç üstüne dağ yakmanın o dönemde yürek yanıklığını ve yüz sarılığını ima eder bir nevi ilan-ı aşk olduğunu ifade ederek yakın zamanlarda bu maksatla yanmış sigara gösterilmesini destekleyici örnek olarak vermiştir. (Tahir Olgun, **Edebî Mektuplar**, haz. Cemal Kurnaz, Ankara, Akçağ Yayınları, 1995, s. 42-43.)

⁴⁴⁷ Gökteki ayın üzerindeki o kara lekeler nedir bilmek istersen, felek sevgiliye sunmak için turunç üstüne dağ yakmıştır.

⁴⁴⁸ Ayasofya'ya yakın bölgede vahşi hayvanların tutulduğu kafesten söz eden Schweigger burada arslanların iplerle bağlı olarak saklandığını şöyle anlatır: "At Meydanı veya hippodromos adı verilen yerin yakınlarında, St. Sophia ibadet evine ait olan bir aslan kafesi vardır. Burada sürekli iplerle bağlı yaklaşık 14 aslan muhafaza edilir. Ayrıca tahta kafesler içinde leopar ve misk kedileri bulunur. Misk kedileri, bildiğimiz kedilerden biraz daha büyük, gümüşü renkte, vahşi ve yırtıcı hayvanlardır. Başka bir bölümde de yabani eşekler bulundurulur. Bunlar bildiğimiz evcil değirmenci eşeklerine benzemekteyseler de, o kadar ürkektirler ki, hiçbir yöntemle eğitilemezler, oysa aslanları bile evcilleştirmek mümkün olmaktadır. Nitekim böyle evcilleştirilmiş aslanların ince bir ipe bağlı olarak şehir içinde dolaştırıldıklarına ve kimseye zarar vermediklerine tanık oldum." (Schweigger, **a.g.e.**, s. 145.) Aynı şekilde Wratislaw İstanbul'da vaşak, yaban kedisi, arslan, kaplan, ayı gibi çeşit çeşit vahşi hayvanlar gördüğünü, bunların evcilleştirilerek kent içinde zincir ya da iplerle bağlı oldukları halde aşağı yukarı dolaştırıldıklarını söyler. (Wratislaw, **a.g.e.**, s. 62.)

bazı beyitlerde buna işaret edilmektedir. Aşağıdaki beyitte padişahın emrine itaatsizlik ettiğinden dolayı felek kaplanını samanyolunun zincirle çekerek getirdiği ifade edilir. Feleğin kaplana benzetilmesi, yıldızların kaplanların üzerindeki beneklere benzetilmesi bakımındandır. Serkeşlik etmesi ise murad edilenin tersine hareket etmesi ve istenmeyen şeylerin oluşmasına sebep olduğuna dair yerleşik inançla ilgilidir. Samanyolu şekil bakımından zincire benzetilmiştir.

Ser-keşlik itdi emrine beñzer peleng-i çarh
*Zencîr ile getürdi yine keh-keşân keşân*⁴⁴⁹ k. 1/17

Aşk, âşığı arslanlar gibi zincire çekmiştir. Gözyaşları onun iki yanındaki zincirleridir:

Çekdi zencîre beni ‘aşkuñ nitekim şîrler
*Eşk-i çeşmüm iki yanumdan iki zincirler*⁴⁵⁰ g. 104/1

Aşk zaptedilemezliği yönüyle arslana benzetilir. Aşk arslanı öyle bir arslandır ki ona zincir kâr etmez. Bu bakımdan şair aşk divanesine öğütlerle zincir bağlamamak gerektiğini, çünkü aşk arslanının bağ ve zinciri takmadığını dile getirir. Zincir anlamına gelen “selâsil” aynı zamanda muska anlamındadır.⁴⁵¹ Dolayısıyla burada delilerin hâllerinin düzelmesi için muska takılmasına da işaret edilmektedir.

Pend ile dîvâne-i ‘aşka selâsil bağlama
*Bend ü zencîr eslemez zîrâ bilürsin şîr-i ‘aşk*⁴⁵² g. 235/2

Âşığın gönlü saç belasının bağıyla gam köşesinde yatan zincirlerle bağlanmış bir erkek arslana benzetilir. Beyitte saç zincire, gönül ise zaptedilmiş coşkun duygulara sahip olması nedeniyle arslana benzetilmiş olmalıdır. Coşup kükreyen erkek arslan nasıl zincire vurulduğunda istediği gibi hareket edemiyorsa gönül de saç bağından dolayı aynı şekilde zaptedilmiştir.

⁴⁴⁹ Felek kaplanı emrine itaat etmemiş olmalı ki yine samanyolu onu zincirle çekerek getirdi.

⁴⁵⁰ Aşkın beni arslanlar gibi zincire çekti. Gözyaşlarım iki yanımda iki zincirdir.

⁴⁵¹ Söz konusu anlam şu beyitlerde açıkça görülmektedir: *Dahi gîsûlarum teshîr ider dil / Dakar cân boynuna müşkîn selâsil Ahmed-i Rıdvân, Hüsrev ü Şîrîn* b. 3471; *Zahm-ı tîrûñ gerden-i câna du‘â-yı seyf asup / Çîn-i zülfiñ boynuma müşgîn selâsil bağladı* g. 269/5 **Mesîhî**

⁴⁵² Aşk divanesine öğüt vererek zincire bağlama. Çünkü bilirsin aşk arslanı bağ ve zinciri takmaz.

Bend-i belâ-yı zülfüñ ile künc-i gamda dil
*Zencîrlerle baglu yatur şîr-i ner gibi*⁴⁵³ g. 503/2

10.12.39. Yağmurlu Havanın Uyku Getirmesi

Bir beyitte yağmurlu havanın uyku getirdiğine dair anlayış zikredilmiştir. Şair padişahın cömertliği bulutunun feyzinden insanların rahat içinde olmasını yağmurlu havanın uyku getirmesi örneğiyle açıklamıştır:

Halk râhatda sehâb-ı keremüñ feyzinden
*Belî uyhu getirür tab‘a hevâ-yı bârân*⁴⁵⁴ k. 2/32

10.12.40. Zühre’ye Bakmanın Sevinç Vermesi

Aşağıdaki beyitte şair ay yüzlülerin yüzündeki beni ayda bir kez gören kimsenin yıllarca Zühre’nin yüzüne bakmasa da yine üzülmeceğini söylemektedir. Zühre Venüs gezegenidir ve gökteki en parlak yıldız olarak bilinir. İşretin, çalıp söylemenin ve neşenin sembolü olan Zühre (Venüs)’ye bakmak eski yıldız bilimine göre insana mutluluk ve neşe verirdi. Beyitte Zühre’ye yıllarca bakılmasa da kederlenilmeyeceği ifade edilirken Zühre’nin bu özelliğine işaret edilmektedir. Parlak ışıklı Zühre’nin sevgilinin yanağındaki siyah renkli benle kıyaslanıp benin daha üstün tutulması sevgiliyi yüceltmek içindir. Beyitte dolunay hâlinde ayın yüzeyinde görülen kara lekelerle ay yüzü güzellerin yüzündeki benler arasında ilgi kurulmuştur. “Ayda bir kez” ifadesi, güzellerin sık sık görülemeyişine ve aynı şekilde ayda bir kez dolunayın görülmesine işaret etmek için kullanılmıştır.

Bakmasa yıllarca Nâhîdüñ yüzine gam yimez
*Ayda bir kez hâl-i ruhsârın gören meh-rûlaruñ*⁴⁵⁵ g. 253/2

⁴⁵³ Gönül, saçının belasının bağıyla gam köşesinde zincirlerle bağlı yatan erkek arslan gibidir.

⁴⁵⁴ Senin cömertliğinin bulutunun feyzinden halk istirahattedir. Elbette yağmurlu hava insana uyku getirir.

⁴⁵⁵ Ayda bir kez ay yüzlülerin yanağındaki beni gören, yıllarca Zühre’nin yüzüne bakmasa da gam yemez.

11.TASAVVUFÎ VE BÂTİNÎ HAYAT

11.1. Tasavvufî ve Bâtînî Gruplar

11.1.1. Derviş

Kökeni hakkında farklı görüşler olmakla birlikte esas itibarıyla “muhtaç, yoksul, dilenci” anlamlarına gelen derviş bir tarikat ve şeyhe bağlı olan mürid ve sûfiyane bir hayat yaşayan kişidir. Derviş ve dervişî kelimeleri, erken bir dönemden itibaren zahidi ve zühdü, sûfiyi ve tasavvufu ifade etmek üzere Arapça’daki fakır ve fakr kelimelerinin yerine kullanılmış, zamanla daha farklı ve daha geniş bir muhteva kazanmıştır. Başlangıçta fakir gibi derviş kelimesi de hem yoksul kişi, hem de zengin bile olsa her yönden Allah’a muhtaç olduğunun şuuruna sahip sûfî anlamında kullanılıyor, sûfîler her iki anlamdaki dervişliğe büyük önem veriyorlardı. Bu dönemde dervişlik birinci anlamıyla yoksulluk ve gönül zenginliğini, ikinci anlamıyla fânî olmayı ifade ediyordu. III. (IX.) yüzyılda manevî ve ruhanî hayata yönelen müslümanlar arasında iki kuvvetli temayül belirdi. Bunlardan birinin merkezi Irak, diğerinin merkezi Horasan’dı. Haris el-Muhâsibî, Serî es-Sakatî ve Cüneyd-i Bağdadî gibi ünlülerin önderlik ettikleri Irak’taki harekete “tasavvuf”, mensuplarına da “sûfî” deniliyordu. Bunlar dindarlığın manevî esaslarına hassasiyetle bağlı kalmakla beraber âdâb, erkân, hırka gibi dış görünüşe ve semâa da önem veriyor, bu özellikleriyle toplumda farklı bir zümre olarak görünüyorlardı. Bâyezîd-i Bistâmî ve Hamdûn el-Kassâr gibi ünlülerin önderlik ettikleri Horasan’daki harekete ise “melâmet”, mensuplarına da “Melâmî” veya “Melâmetî” adı veriliyordu. Bunlar halktan biri gibi görünmeyi tercih ettiklerinden kendilerini halktan farklı gösteren davranışlara, hırka ve semâ gibi mensuplarını teşhir eden şeylere kesinlikle karşıydılar. Bu husus iki derviş tipinin ortaya çıkmasına yol açtı. Irak sûfîlerinin dervişliği hem içte (bâtın) hem dışta (zahir) iken Horasan Melâmîleri’nin dervişliği sadece içte idi. Bu iki derviş tipi her dönemde varlığını sürdürmüştür.¹

¹ Tahsin Yazıcı, “Derviş”, *DİA*, c. 9, İstanbul 1994, s. 188.

Eski şiirde derviş Horasan ekolünün etkilerini üzerinde taşıyan bir özelliğe sahiptir. Derviş fakrın, mahviyetin ve melâmetin sembolüdür. Dervişlik gönül zenginliği olmakla birlikte dünya ve her türlü maddi nimeti terk etme esasına dayanır. Bununla birlikte şiirde derviş kavramı kalender, abdal gibi batınî dervişlerin tümünü içine alacak şekilde ele alınır.

Dervişlik fakr ve mahviyeti gerektirir. İnsan manevi bir değer elde etmek istiyorsa durumu görünürde ne kadar yüce olursa olsun kendisini değersiz kabul etmelidir. Bu bakımdan bir beyitte “Güneş gibi başın göklere erse dahi dervişlik isityorsan zerreden daha değersiz ol, kendini zerreden bile daha değersiz kabul et.” denilmiştir. Zerrelere yerden güneşe doğru yükselen bir seyir içinde oldukları malumdur. Bu bakımdan zerre küçük görünen yapısının altında aslında yücelmeyi ve yükselere erişmeyi temsil eder. Zerreden daha değersiz olmak gerçekte başı göğe ermek, manevi anlamda yücelik ve sultanlığı elde etmek demektir.

Başuñ gerekse göklere irsün güneş gibi
Dervişlik dilerseñ eger zerreden kem ol² g. 289/5

Dervişlik bütün kayıtlardan azat olmayı gerektirir. Dervişlerin bir lokma bir hırka diyar diyar dolaşmaları da bir bakıma bu azatlığın göstergesidir. Sultanlık ve dervişliğin kıyaslanarak dervişliğin üstün tutulduğu bir beyitte sultana saltanatın nasıl ayak bağı olduğu, dervişin ise hiçbir kaydı olmadan müstağni bir şekilde sultanlar gibi gezip dolaştığı ifade edilir.

Sultâna kayd-ı saltanat-ı dehr pâ-y-bend
Dervîş kendü başına sultân olup gezer³ g. 138/5

Yukarıdaki beyitte de ima edildiği gibi dervişlerin özelliklerinden biri gezgin olmalarıdır. Aşağıdaki beyitte âşıkla kastedilen derviştir. Beyitteki “seyyâh”, “memleket seyr etmek”, “vilâyet göstermek” gibi ibareler gezgin dervişlere gönderme yapıldığını göstermektedir. Sevgilinin aşkından dolayı derviş olan âşık, dervişlerin âdeti üzere yollara düşmüş, sabrı ve kararı elden gitmiş bir hâlde

² Başın güneş gibi göklere erse dahi dervişlik istiyorsan eğer zerreden daha değersiz ol!

³ Dünya saltanatının kaydı sultana ayak bağıdır. (Oysa) derviş kendi başına sultan olup gezmektedir.

memleket memleket ve vilayet vilayet dolaşmaktadır. Aşkın memleket dolaştırması ve vilayet göstermesi bu şekilde anlaşılmalıdır.

‘Âşıkı bî-sabr u ârâm eyleyüp seyyâh ider

Memleket seyr itdürür ‘aşkuñ vilâyet gösterür⁴ g. 51/5

Gezici dervişlerin bir özelliği yollarda ilahiler söyleyip sema ederek dolaşmalarıdır. Elllerinde taşıdıkları daire, tabl, nefir ve benzeri müzik aletlerini çalarak raks ederler. Vâhidî Haydarîlerden söz ederken ellerinde tabl ve alemle ilahi, tekbir ve salavatlarla tekkeye geldiklerini, yiyip içtikten sonra yine kendi usullerince ellerine tef ve kudümlerini alarak sema edip coştuklarını anlatır.⁵ Batılı seyyahlar da eserlerinde ellerinde bayraklar ilahiler söyleyerek dolaşıp dilenen derviş tiplerinden söz ederler.⁶ Aşağıdaki beyitte çizilen âşık portresi bu tip derviş profiline uygunluk gösterdiğinden bu kategoride değerlendirilmelidir. “Pây-kûb” ve “dest-efşân” raks ederken yapılan el ve ayak hareketlerini ifade eder. Şair, rakedip naralar atıp figan ederek yolda baştan ayağa bütünüyle şevk olup sevgilinin mahallesine doğru yöneldiğini ifade etmektedir. Yukarıdaki beyitte “senin aşkın bana memleket gezdirip vilayet gösterir” derken nasıl aşkın kendisini gezici bir derviş hâline getirdiğini söylediye burada da yine derviş âdetince sema ve raks ederek cisimleşmiş bir şevk hâline gelip sevgilinin mahallesine yöneldiğini belirtmektedir.

Pây-kûbân dest-efşân na‘re-zen efgân-künân

‘Azm-i kûy-ı dil-rübâ itdüm olup der-râh şevk⁷ g. 237/3

11.1.1.1.Abdal

⁴ Senin aşkın âşığı sabırsız ve huzursuz edip bir seyyah haline getirir; memleketler dolaştırıp vilayetler gösterir.

⁵ Ahmet T. Karamustafa, **Vâhidî’s Menâkıb-i Hvoca-i Cihân ve Nefice-i Cân, (Tenkidli Metin, Tahlil ve Tıpkıbasım)**, Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü 1993, s. 139-140 (54a-54b).

⁶ **Türkiye’nin Dört Yılı 1552-1556**, çev. A. Kurutluoğlu, İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser, [t.y.], s. 83-85. “Bugünlerde Mekke’den gelen birtakım dilenci kılıklı adamlar, davul ve tef çalarak Mehmed Paşa’ya gittiler ve Sultan Selim’in mezarı için sırma ipliklerle işlenmiş ipek bir örtü getirdiler.” (Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 415.)

⁷ Ayak vurarak, el savurarak (raks ederek) naralar atıp feryatlar ederek yolunda (mücessem) coşku olup sevgilinin mahallesine yöneldim.

Mevcut bilgilere göre *abdâl* tâbiri, büyük bir ihtimalle XII-XIV. yüzyıllardan başlayarak İran’da yazılmış olan edebî metinlerde “derviş” mânasında kullanılmıştır. XIV. yüzyılda İran sahasında *abdâl* tâbiri ile Kalenderler’e benzeyen serseri dervişler kastediliyordu. XV. yüzyıl metinlerinde ise, kelimenin “meczip, divane” mânasına geldiği görülmektedir. *Abdal*, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda daha ziyade “senseri” ve “dilenci derviş” mânasında kullanılmıştır. *Abdal* tâbiri Anadolu Türkleri arasında İran’dan daha çok yaygındır. XIV. yüzyıla ait edebî vesikalardan anlaşıldığına göre, bu yüzyılın başlarından itibaren Anadolu’da *abdâl* lakaplı dervişlerin çoğaldığı görülmektedir. XV. yüzyıl başlarında yazılmış olan **Kırk Vezir Hikâyesi**’nde, “senseri derviş” mânasında Abdallardan bahsedildiği gibi eş anlamı olarak *ıstık* kelimesi de kullanılmaktadır. Aynı yüzyıl sonlarına ait başka bir eserde ise *abdâl*, “torlak” karşılığı olarak kullanılmıştır. *Abdal* tâbirinin daha sonraları “kalender” veya “haydarî” yerine de kullanıldığı görülmektedir. XVIII. yüzyılda ise bu tâbir önemini kaybetmiştir.⁸

Vâhidî’nin fiziksel özellikleriyle ilgili verdiği bilgilere göre Abdallar yün bir kuşakla bağlanmış tennure dışında bütünüyle çıplaktılar. Baş ve yüzleri kazınmış, ayakları ise yalındı. Bir omuzlarında “Ebû Müslimî” balta, ötekinde de “Şücâ’î değnek taşırlandı. Her *abdâl*ın yanında birinde esrar, ötekinde çakmaktaşı bulunan iki cür’adân vardı. Büyük sarı kaşıklar, aşık kemikleri ve derviş çanakları taşırlandı. Gövde ve şakaklarında yanıklar vardı. Bağlılarına Hz. Ali’nin kılıcının (zülfikâr) bir resmi çizili ya da adı yazılı idi; pazularındaki yılan resimleri de çok göze çarpardı. Fener taşır, aynı zamanda bağırarak def, davul ve boru çalarlardı. Genellikle esrarla hayrandılar.⁹ Bu zümre mensupları şeriat hükümlerine uymamakla birlikte şeriat ehline de düşmandılar.¹⁰

Abdallar ve genel anlamda batınî dervişler zümresi Osmanlı’ya gelen batılı seyyahların da ilgisini çekmiş ve eserlerinde bu insanların giyim, kuşam, tavır ve ritüellerine önemli ölçüde yer ayırmışlardır. Kanunî devrinde İstanbul’a gelen bir İspanyol seyyahın anlattıkları, Kalenderler, Dervişler, Torlaklar ve İskatçılar olarak dörde ayırdığı bu taifenin tipik hâllerini özetlemesi bakımından kayda değerdir:

⁸ Orhan F. Köprülü, “Abdal”, **DİA**, c. 1, İstanbul 1988, s. 61.

⁹ Ahmet T. Karamustafa, **Tanrının Kuraltanımaz Kulları: İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları (1200-1550)**, İstanbul, YKY, 2007, s. 88.

¹⁰ Köprülü, **a.g.m.**, s. 61.

“Kalenderler baş açık, yalınayak, saçlar bele kadar uzamış olarak dolaşırlar. Saçlarına neft yağı sürüp vücutlarına kıldan örülmüş abalar giyerler. Omuzlarına koyun postunu yüzleri dış tarafa çevrilmiş olarak atarlar ve böğürleri açıkta kalır. Kulaklarına ve bileklerine demirden halkalar takarlar. Dünya nimetlerinden büsbütün ayrıldıklarını belirtmek için de üç libre ağırlığında kasık bağı bağlayıp sokaklarda bu kıyafetle dolaşırlar. Bir şeyler okuyarak sadaka toplarlar. Yazdığı kitaptan anlaşıldığına göre bu tarikatı kuran Müslümandan ziyade Hristiyandır. Dervişler de Kalenderler gibi post giyerler. Kulaklarına da ince taşlı küpeler takarlar. “Allah için” diyerek sadaka toplarlar. Başlarında şeker külâhı şeklinde beyaz bir keçe vardır. Kalın, budaklı bir bastonu da ellerinde taşırlar. Bunlar Anadolu’da “Seyit Battal”ın mezarını ziyaret ederler. Dediklerine göre bu adam Türkiye’nin büyük bir kısmını fethetmiş. Beş yüzden fazla insan mezarının etrafında yatar kalkar. Her yıl burada dervişler genel toplantı yaparlar. Sekizbinden fazla insan toplanır. Yedi gün tören ve bayram yaparlar. Bunların başlarına “Azam Baba” denir. Aralarında bekâr, pek bilgin ve tepeden tırnağa beyazlar giyenleri de bulunur. Oraya varınca her biri, bir hikâye anlatmak zorundadır. Gezdikleri yerlerde dikkate değer buldukları, gördükleri şeylerin hikâyesini yazılı olarak ve adlarını yazarak “Baba”ya sunarlar. Aslında bütün sene durmadan gezerler. Toplantılarının sonuna rastlayan Cuma günü, büyük ziyafet tertiplenir. Baba beyaz giyinmiş bekârların ortasına oturur ve yemekten sonra “esrar” içerek dünyanın en neşeli sarhoşları olurlar. Esrar galiba kenevirden yapılıyor. Bunu afyonla karıştırırlar. Baba herkes duysun diye kendisine sunulan hikâyeleri okutur. Karanlık olunca da ateş yakıp etrafında oynarlar. Hepsi iyice sarhoş olunca bu falanın, bu filanın aşkına deyip kollarına, bacaklarına, göğüslerine keskin bıçaklarla geniş yaralar açarlar. Bazıları kollarına bir iğne ucu ile yürek resimleri dövdürürler. Yaralarını yanık pamukla tedavi ederler. Sonunda da Baba’larından izin isteyip dağılırlar. Torlaklar da diğerleri gibi sırtlarına koyun postu giyerler. Saçlarını uzatmaz, kafalarını da her hafta ustura ile kazıtırlar. Üşümemesi için de zeytinyağı sürerler. Bazıları nezleden gözleri kör olmasın diye şakaklarını dağlarlar. Tam anlamıyla it ve maskara adamlardır. Okuma yazma bilmezler, şarkı söyler, meyhane meyhane dolaşarak başkalarının hesabına karınlarını doyururlar. Toplu halde dolaşırlarken utanıp sıkılmadan gözlerine kestirdiklerini soyarlar. Çingeneler gibi köylerde el falına bakarak yumurta, peynir ve ekmek toplarlar. Bazan yanlarına seksenlik bir adam alıp evliya pozu verdirirler. Bir köye varınca evliya neler olacağını keşfetmek için gözlerini yukarıya kaldırıp müridleri olan Torlaklara “Evlâtlarım, çabuk beni buradan götürün, bu köyün başına büyük bir felaket gelecek” der ve herifler hemen ihtiyarı kucaklayıp köyden çıkarmaya çalışırlar. Telaşlanan köylüler gitmemesi için yalvarırlar ve şefaât dilerler. İhtiyar acıyıp birtakım dualar okur, böylece hediyelere garkolur. Dolandırıcılar gizli gizli gülerek hepsini alıp köyden çıkarlar. Bunları serseri oldukları kadar oğlancıcıdır da. Iskatçılara gelince, sırtlarına bezden elbise

giyerler, başlarına da ufak bir sarık takarlar. Ellerine bayrak alıp, şarkı söylerler ve dilenirler.”¹¹

Toplumun en marjinal kesimini oluşturan bu tipler şairlerin benimsediği melâmî meşrebe¹² ve anlayışa uygun bir yapı sergilediklerinden şiirde şairin veya âşğın büründüğü karakter olarak yer alır; gösteriş ve içselleştirilmemiş dindarlığı temsil eden zâhid veya sûfîye tam anlamıyla zıt bir duruş sergiler. Böylece şairler nihaî amaçları olan okuyucuyu şaşırtma, ilgi uyandırma, kınanmayı celbetme tarzındaki üslûbu yakalamış olmaktadır. BD’nda batınî zümreleri temsilen daha çok abdal tabiri kullanılmıştır. Buna bağlı olarak çâr-darb âdetiyle kalender üslûbundan söz edilmiştir. Ni’metu’llâhîler ve Nûrbahşîler gibi grupların ismi de geçmektedir.

Başa örtülen serpuşlar eski toplum hayatında erkekler için mensup olunan tarikatı, mesleği, meşrebi göstermekle birlikte bir saygınlık alameti durumundaydı. Başı açık dolaşmak ise zelillik olarak algılanıyordu. Cübbe, sarık ve kişiye belli bir kimlik ve saygınlık kazandıran her türlü kisveyi reddeden Abdalların en önemli özelliklerinden biri ise başları açık dolaşmalarıydı. Kılık kıyafet ve farklı tipleriyle ilgi çeken bu zümreye mensup kişilerle ilgili seyahatnamelerde çokça bilgi yer alır. Osmanlı topraklarına köle olarak gelen Michael Heberer böyle bir derviş hakkında şunları aktarır:

“Türklerin bir dinî bayram günü zindanımızın ön avlusuna bir Arap vaiz geldi. Adam hemen hemen çıplaktı, sadece kasık bölgesine bir paçavra dolamıştı. Saç ve sakalını kazıtmıştı. Birtakım garip hareketler yaptığından biz Hristiyanlar onun anadan doğma deli veya akıldan yoksun biri olduğunu sandık. Ama Araplar ona bir peygambermiş gibi

¹¹ **Türkiye’nin Dört Yılı**, s. 83-85. Batınî dervişler için ayrıca bkz. Salomon Schweigger, **Sultanlar Kentine Yolculuk 1578 - 1581**, çev. S. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004, s. 195.

¹² Zühed ve takvâyı esas alan tasavvuf anlayışına karşı IX. yüzyılda Horasan’da ve Mâverâünnehir’e kadar geniş bir alan içinde ortaya çıkan ve sonraki yüzyıllar boyunca etkisini sürdüren Melâmetîlik’le Kalenderîlik arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Nitekim klâsik tasavvuf kitaplarında Kalenderîlik Melâmetîlik’le birlikte ele alınmıştır. Kalenderîler Melâmetîlerin samimi taklitçileri olmakla birlikte kendilerinde riya bulunmaması bakımından Melâmetîlere benzerler. Ancak Melâmetîler bütün nafil ibadet ve amellere devam ettikleri ve bunları halktan gizledikleri halde Kalenderîler yalnızca farzları eda etmekle yetinip amellerini halktan gizleme veya gösterme konusuyla ilgilenmezler. Bununla birlikte daha ileri giderek ibadetleri önemsemeyen ve çeşitli sapkınlıklar gösterenleri de bilinmektedir. Kalenderîleri Melâmetîlerin aşırıya kaçmış olanları şeklinde değerlendirmek mümkündür. (Nihat Azamat, “Kalenderiyye”, **DİA**, c. 24, İstanbul 2001, s. 253.)

davrandılar, onun önünde saygıyla eğilip, üzerindeki paçavraları öpmekten büyük mutluluk duydukları anlaşıyordu. Çeşitli tarikatlardan olan böyle dervişler zaman zaman kente geliyor. Gardiyanlarımız, bu adamın hep doğada yaşadığını ve ancak senede üç veya dört kere insanların arasına karıştığını, onlara vaazlar verip peygamberleri Muhammet'ten bahsederek geleceğe ait kehanette bulunduğunu anlattılar. Söylediklerine göre, sadece otlarla, köklerle beslenirmiş, ağzına ekmek, et, balık ve diğer insanların yediği yemeklerden koymazmış. Derviş bizim avluda iki veya üç saatten fazla kalmadı, Araplar ve Türklerle vedalaşarak tekrar vahşi doğaya döndü.”¹³

BD’nda Abdalların başlarında bir başlık olmayışı “baş açık” ve “başı kabâ” tabirleriyle dile getirilmiştir. Aşağıdaki beyitte şair, “Senin dudağının hasreti o denli etkilemiştir ki şarap kıpkızıl divane, şarap üzerindeki kabarcık ise senin baş açık abdalın olmuştur.” diyerek sevgiliye hitap etmektedir. Baş açık abdal ibaresiyle Abdalların çıplak başla dolaşmalarına gönderme yapılmıştır. Abdallar başı açık dolaşmanın yanında çârdarb yapıyor yani saç, sakal, bıyık ve kaşlarını kazıtıyorlardı.¹⁴ Şarap kabarcığının yuvarlak ve parlak görünümü serpuşsuz olmanın yanında çâr-darb edilmiş bir başı anımsatması bakımından da dikkat çekicidir. “Kıpkızıl dîvâne” delilikte haddi aşmış, iyice deli divane olmuş anlamındadır. Şarabın rengi ve kıpkızıl kavramı arasında renk bakımından ilgi kurulduğundan dolayı böyle bir benzetme yapılmış olmalıdır. Bununla birlikte şarabın bir diğer adı da kızıl delidir.¹⁵ Şarap, üzerindeki kabarcıkla sevgilinin dudağının kadehine duyduğu özlem nedeniyle, yani onun dudaklarına değememenin, dudakları kadehine dökülememenin hasretiyle, kıpkızıl deli ve başı açık bir abdal gibi düşünülmüştür. Kadeh ve dudak arasındaki ilgi yuvarlaklık bakımındandır. Ayrıca dudağın rengiyle şarabın rengi arasında ilgi kurulduğu açıktır.

Hasret-i câm-ı lebûñ şol deñlü te’sîr itdi kim

¹³ **Osmanlıda Bir Köle: Brettenli Michael Heberer’in Anıları 1585-1588**, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2003, s. 139.

¹⁴ Abdallar insan yüzünü Allah’ın cemalinin yansıdığı bir ayna olarak kabul ettiklerinden dolayı saç, sakal, bıyık ve kaş gibi unsurların bu aynayı kararttığını ve bu nedenle kazıtılması gerektiğini düşünüyorlardı. Şâhidî Tırâş-nâme adlı eserinde çâr-darbın âdabı ve manalarını anlatır. Çâr-darbda önce sakal ve bıyık, sonra saç ve daha sonra kaş tıraş edilir. Sakalı kesmek dünya sevgisinden kurtulmak, bıyığı kesmek benlikten arınmak, saçları tıraş etmek insanların önünde toprak gibi mütevazı olmak, kaş ise örtüyü kaldırmak ve Hakk’ın sevgisinden gayrısını terk etmektir. (Mürşide Topcu, “İşknâme, Tırâşnâme, Risâle-i Âfâk u Enfüs (Metin - Çeviri - İnceleme)”, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi, 2009, s. 78, 105.)

¹⁵ Bektaşiler arasında şaraba kızıl deli adı verildiği belirtilmektedir. (Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 94.)

*Kıpkızıl dîvâne mey baş açık abdâluñ habâb*¹⁶ g. 18/4

Bir başka beyitte Abdalların başı açık olmalarının yanında vücutlarında yaralar yakmalarına gönderme yapılmaktadır. Beyitte karanfil ve yaseminlerin bir aradaki görüntüsünü tasvir etmek amacıyla abdal benzetmesi kullanılmıştır. Buna göre karanfil başı ucundaki yaseminleri yarasına pamuk yaparak sevgilinin aşkıyla baş açık abdal geçinmektedir. Yaseminler beyaz renkleriyle pamuğu anımsattıklarından ve karanfille bitişik bulunduklarından dolayı, abdala benzetilen karanfilin başındaki yaraya konmuş pamuk olarak düşünülmüştür. Karanfil ve abdal arasında ilgi kurulması kırmızı karanfilin arka planda yaraya benzetilmesiyle¹⁷ Abdalların vücutlarında yaralar açmalarına gönderme yapmak içindir.

Farkında kılup yâsemeni dâğına penbe

*‘İşkuñda geçer baş açık abdâl karanfûl*¹⁸ g. 284/2

Bir başka beyitte bu kez riyakâr dervişlere sataşarak kendisini bir abdala benzeten şair, “Biz abdal dervişleriz, sarık ve cübbeyi (kabâ) ne yapalım; dervişlerin tacları yoktur, başları ise kabâdır.” demektedir. Tâc ve kabâ şiirde gösteriş ve riyanın sembolü olarak kullanılır. Bu nedenle kendisini rind veya abdal olarak tanımlayan şair veya âşık tarafından bu gibi kisveleri giymek sürekli reddedilir. Tâcın fenâ olması; yok olması, başta bulunmaması anlamına geldiği gibi burada dervişlerin kullandıkları sarık bezi, tülbind anlamındaki fenâîye de bir gönderme sezilmektedir. (bkz. Derviş Çeyizi > Fenâî) Başın kabâ olması ise; kabânın kaba, büyük, kocaman anlamına çağrışım yapmakla birlikte, başın açık, yani herhangi bir başlıkla örtülmemiş olması demektir.¹⁹ Ancak burada başın kabâ olması aynı zamanda çârdarb özelliğinden hareketle, baştaki saçların kazınmış olması şeklinde de anlaşılabilir. Beyitteki kabâ kelimelerinde cinas vardır.

¹⁶ Senin dudağının kadehinin hasreti öylesine tesir etti ki şarap kıpkızıl bir divane, şarap kabarcığı ise baş açık abdalın olmuştur.

¹⁷ Kırmızı karanfili **Bâkî** başka beyitlerinde doğrudan yaraya benzetmiştir: *Dir gören tâze dâğı başumda / Ne güzel kırmızı karanfûl olur* g. 156/2; *Seng-i bi-dâduñla serde zahm-ı hûnînüm ki var / Gûşe-i destârda rengîn karanfûldür baña* g. 12/3. Dâğ üstüne dâğ vurmak da katmer karanfil olarak nitelendirilir: *Âhumuñ dâdı başumda tâze sünbüldür baña / Dâgum üzre dâglar katmer karanfûldür baña* g. 13/1 **Taşlıcalı Yahya**

¹⁸ Karanfil yasemini başında yarasına pamuk edinip (bu hâliyle) senin aşkında baş açık abdal geçinir.

¹⁹ *Abdâl-ı ‘ışk olup yalıñ ayak başı kabâ / Sahrâya düşdi ‘âşık-ı şûrîde-vâr* serv k. 10/28 **İshâk Çelebi**

Abdâllaruz n'eyleyelim tâc u kabâyı
*Dervîşleriñ tâcî fenâ başı kabâdur*²⁰ g. 105/2

Başları açık ve her türlü kıyafeti reddeden Abdallar yarı çıplak dolaşırlardı.²¹ Çoğu zaman bellerindeki bir örtüden başka üzerlerinde giysi bulunmazdı. Bâkî bir beyinde buna gönderme yaparak aşk derdinin yakıcılığıyla çıplak gezen âşığı, âlemi hayrân olup gezen bir abdala benzetmiştir. Beyitteki “hayrân” kelimesiyle abdalların esrar kullanmalarına, “hayrân olup gezer” ibaresiyle de bu dervişlerin gruplar halinde diyar diyar dolaşmalarına gönderme yapılmıştır.

Âşık ki sûz-ı ‘aşk ile ‘uryân olup gezer
*Abdâldur ki ‘âlemi hayrân olup gezer*²² g. 138/1

11.1.1.2. Kalender

Dünyayı ve dünyevî değerleri umursamayan, içinde yaşadıkları toplumun, toplumsal düzenin inanç ve geleneklerine karşı çıkan, bunu kılık kıyafet, tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatlarına da yansıtan sûfilere *kalender* adı verilir.²³ Kalenderler de Abdallar gibi başları açık, yalın ayak, yarı çıplak ve çârdarb yapmış olarak dolaşırlar. “Hâtem” redifli kasidede yer alan bir beyitte yüzük, kaşını kazıtmış ve boynuna altın bir tavk takmış bir kalendere benzetilmiştir. Kalenderler çârdarb yapmanın yanında boyunlarına köleliğin ve mahviyetin simgesi olarak tavk, yani bir çeşit halka takarlardı.²⁴ Beyitte “tavk-ı zerrîn takma” ifadesiyle buna gönderme yapılmaktadır. Yüzük için “tavk-ı zerrîn” parmağa girecek kısım olan halkasından kinâyedir. Kaş ise taşın konulduğu yuvadır. Kaşın kazıtılması, yüzük için kaş

²⁰ Abdallarız, sarık ve cübbeyi ne yapalım. Dervişlerin tacı yokluk / tacı fenâî, başları ise çıplaktır.

²¹ Abdallar çıplaklıklarını Âdem peygamberin sünneti olarak görürler, onun cennetten üryan çıktığını, incir yaprağıyla avret yerlerini örttüğünü, kendilerinin ona halef olabilmek için buna uymaları gerektiğini kabul ederlerdi. (Resul Ay, **Anadolu’da Derviş ve Toplum**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s. 42.)

²² Aşkın yakıcılığı ile çıplak dolaşan âşık, âlemi hayran olup gezen bir abdaldır.

²³ Azamat, **a.g.m.**, s. 253.

²⁴ *Kazıtdum kaşımı tavk eyledüm gîsûñı boynumda / Efendi baş açuk abdâluñam ben de kalender-vâr g. 72/5 Mostarlı Ziyâî; Boynunda sanma hâle anuñ tavk-ı ‘ışkıdur / Mâh oldı iy Vusûlî o mihriñ kalenderi g. 186/5 Vusûlî*

kısımının taşta göre oyulması, yuva açılması anlamında olabilir. Benzetmeden anlaşıldığı kadarıyla beyitte altın ve taşlı bir yüzükten söz edilmektedir.

Tavk-ı zerrîn takınup yine kazıtmış kaşın

*İhtiyâr eylemiş üslûb-ı Kalender hâtem*²⁵ k. 19/13

11.1.1.3. Nimetullâhî

1431’de vefat eden Şâh Ni’metullâh-ı Velî’ye nisbet edilen bir tarikattır. Başlangıcında ve sonraki gelişim merhalelerinde birçok tasavvuf neşvesinin kaynaşmasından meydana gelen bir tarikat olduğu görülmektedir. Şâh Ni’metullâh-ı Velî ve ailesi Sünnî olmakla birlikte İsmail b. Ca’fer es-Sâdık soyundan bir seyyid olması, tarikatın kendisinden sonraki dönemlerinde Şîî fırkalar arasında kolayca benimsenmesinde önemli rol oynamıştır. Safevîler döneminde tamamen Şîîleşen Ni’metullâhiyye Haydarî, Safevî ve Kalenderî unsurların kaynaşma mahalli olmuştur. XV. yüzyıldan itibaren Osmanlı topraklarında faaliyet gösteren Ni’metullâhîlerin Kanûnî Sultan Süleyman’ı Budin seferinden dönüşte Edirne’de karşılamaya katılan derviş grupları arasında bulundukları belirtilmektedir. Bazı Ni’metullâhî motiflerin bugün Bektaşîlik içinde eridiği görülmektedir.²⁶

Sevgilinin tatlı sözleri ve şeker saçan dudaklarıyla Ni’metullâhîlere ihsanı bol bir ziyafet çektiğinin ifade edildiği bir beyitte Ni’metullâhiyyeye mensup dervişlere gönderme yapılmıştır. Beyitte şairin yapmak istediği asıl şey hân, ihsân, Ni’metullâhî, şeker gibi aralarında tenasüp bulunan kelimeleri bir araya getirmektir.²⁷ Ayrıca Kalenderî meşrepli bu grupların esrar kullandığı da hatırlanacak olursa esrarkeşlerin tatlıya olan düşkünlüğüne gönderme yapıldığı da düşünülebilir. Ancak temelde bu gibi ifadeler şairin birbiriyle uyumlu kelimeleri bir tarikat ismine gönderme yapacak şekilde kullanmasından ibarettir.

²⁵ Yüzük yine altın bir tavk takınıp kaşını kazıtarak kalender tarzını benimsemiş.

²⁶ Mahmut Erol Kılıç, “Ni’metullâh-ı Velî”, *DİA*, c. 33, İstanbul 2007, s. 133-135.

²⁷ Benzeri bir durum bir başka şairin ni’met ve bûse, dudak ve gülümseme arasındaki ilişkiyi vurgulamak için bir espiri geliştirerek Ni’metullâhîler ve Handânîlere gönderme yaptığı şu beyitte de görülmektedir: *Ni’metu’llâhî degül mi bûseler / Şâh-ı Handânî degül mi leblerüñ* g. 301/2 *Necâtî*

Hân-ı ihsân-ı firâvân çekdi şîrîn sözlerüñ
*Ni‘metu’llâhîlere ol la‘l-i şekker-bâr ile*²⁸ g. 415/3

11.1.1.4. Nurbahşî

Nurbahşîyye, Kübreviyye tarikatının kollarından biridir. Kurucusu Muhammed Nurbahş’a nisbetle bu adı almıştır. Şîî bir tarikattır.²⁹ Nurbahşî bu tarikat mensuplarına verilen isimdir.

Bâkî bir beytinde “Senin yüz güzelliğinin etkisi Nûrbahşîlerin çerâğını parlak ışıklarla güneş gibi aydınlattı.” diyerek Nûrbahşîlere gönderme yapmıştır. Ni‘metullâhîlere gönderme yapılan yukarıdaki beyitte olduğu gibi bu beyitte de şair tarikat ismi olan, ancak kelime anlamı itibarıyla nur saçan, nur bahşeden anlamına gelen Nûrbâhşî kavramıyla rûşen, gün, çerâğ, pertev, envâr gibi uyumlu kelimeleri bir araya getirerek tenasüp yapmıştır.³⁰ Burada yüz güzelliğinin güneş gibi aydınlatması ifadesiyle cavlak, yani saç, sakal, bıyık ve kaşlarını tamamen kazıtmış bir derviş mazmunu hissedilmektedir. Bununla birlikte Andolu’da birçok derviş grubunun ellerinde kandil taşıyarak gezdikleri hatırlanacak olursa Nurbahşîler ve çerâğ kavramı arasında kurulan ilgi daha iyi anlaşılabilir. Diğer yandan beyitte kandil veya mumları yanan bir ateşle tutuşturmaya işaret edilmiştir.

Rûşen itdi gün gibi âsâr-ı hüsn-i tal‘atun
*Nûr-bahşîler çerâğın pertev-i envâr ile*³¹ g. 415/4

11.2. Batınî Hayat

11.2.1. Abdal Sırrı

²⁸ O şekerler saçan dudaklarıyla tatlı sözlerin Nimetullâhîlere ihsanı bol bir ziyafet çekti.

²⁹ Hâmid Algar, “Necmeddîn-i Kübrâ (Kübreviyye)”, *DİA*, c. 32, İstanbul 2006, s. 504.

³⁰ Hilâl ve Nûrbahşîyye kelimelerinin bir arada kullanıldığı şu beyitte de aynı durum söz konusudur: *Hilâl aldı el Nûr-bahşîyyeden / Ki tevîde oldu güşâde-dehen* b. 205 **Vuslatî Ali Bey, Çehrin Gazavat-nâmesi**

³¹ Senin yüz güzelliğinin etkisi Nûrbahşîler çerâğını parlak ışıklarla güneş gibi aydınlattı (yaktı).

Sır gönül ehlinden ve keşf sahiplerinden başkasının idrak edemediği hususlar, tasavvufî duygular ve bilgiler anlamındadır.³² Bu sırların başkaları tarafından idrak edilememesi veya yanlış anlaşılıp yorumlanma tehlikesi nedeniyle saklanması esastır. Sır saklamanın önemine binaen tasavvuf ehli arasında “Sırrını sırredene aşkolsun, fâş edene yuf”³³ şeklindeki söz meşhurdur. Şairler de yeri geldikçe sır saklamanın önemine değinirler.

Bâkî bir beytinde zâhide, aşk abdalının sırrını anmamasını, aksi takdirde helâk olacağını, bunların sırlarının çok keskin ve öldürücü olduğunu söyler. Beyitte şekle bağlı kalan, özümsenememiş dindarlığı temsil eden zâhide karşılık abdal, gönül ehlini temsil edecek şekilde kullanılmıştır. Daha açık bir ifadeyle aşk abdalı, aşk sırlarına mahrem olan gönül ehlidir. Aşka her daim karşı çıkmayı âdet edinmiş olan zâhid veya ham sofı, gönül ehli olan abdalların aşka, hakikate dair sırlarını anlayabilecek bir idrake sahip olmadığından o sırrı anması, yani o sırrın ne olduğunu sorması yahut bu sırrı öğrenmesi hâlinde mahvolacaktır. Zira o bu sırrı kaldırabilecek kapasiteye sahip değildir. “Ser vermek olur sırrı ayân eylemek olmaz” sözünde olduğu gibi sırrı ifşa etmemek için ölmek yahut ifşa edenin öldürülebilmesi bile mümkündür.³⁴ Beyitte sır saklamanın önemi vurgulanırken buna işaret ediliyor olmalıdır. Ayrıca “esrâr” kelimesinin mükeyyifat anlamındaki esrara da işaret etmesi nedeniyle beyit iki türlü anlaşılmağa müsaittir. Yani burada abdalların cür’adanlarında taşıdıkları esrarın keskin oluşuna da işaret vardır. (bkz. Keyif Verici Maddeler ve Şarap > Dârû-yı Kattâl)

Añma ‘aşk abdâluñ râzın helâk eyler seni

*Bunlaruñ esrârı ey zâhid katı kattâl olur*³⁵ g. 72/4

Sırrın insanın kendisine ait olan cân ve gönülden bile gizli olması gerektiğini ifade eden aşağıdaki beyit, yine sır saklamanın ne denli önemli olduğuna vurgu yapar niteliktedir. Beyitte cân ve gönül dahi sırrı anlamaktan yoksun olarak zikredilmiş ve

³² Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Merifet Yayınları, 1999, s. 469.

³³ Gölpınarlı, **Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2004, s. 273.

³⁴ “Bektaşî sırrı” veya “Kızılbaş sırrı” sözü meşhurdur. Her tarikatta, bilhassa Bektaşilik ve Alevilikte bu tarikatlara, kemankeşlikte ise bu mesleğe mensup olmayanlardan gizlenen sırlar vardır. (Onay, **a.g.e.**, s. 71.)

³⁵ Ey zâhit! Aşk abdalının sırrını anma, seni mahveder. Bunların sırları fazlasıyla öldürücü olur.

sırrı anlamaya muktedir olmayan kimseleri sırra âşına etmemek gerektiği dile getirilmiştir. Burada zikredilen sır; sevgilinin gamı, dolaylı olarak aşk sırlarıdır. Sevgili yüce bir sevgili, gam da onun aşkından ortaya çıkan ıstırap ve mihnet olarak düşünüldüğünde aşk sırlarının, yani ilahî sır ve tecellilerin aşka âşına olmayanlardan yahut bu sırrı anlayamayacak olanlardan gizlemenin önemi anlaşılmakla birlikte gam kelimesinin esrar anlamı düşünüldüğünde farklı bir tablonun ortaya çıktığı dikkat çekmektedir.

Cân u dilden sakın esrâr-ı gamın ey Bâkî
*Dime bigâneleri mahrem-i râz eyleyelüm*³⁶ g. 317/7

Aşkî ifşa etmek aşk ehli tarafından yukarıda zikredilen nedenlerle pek hoş görülme-ye-n bir durumdur. Ancak bu ağır yükün taşınması zor olduğundan kimi zaman âşığın sırrını ele vermesi de mümkündür. Zamanede mana sırlarına mahrem olan ve hâl dilinden anlayan kimse bulunmadığı söylenerek sırrın saklanmasını elzem gösteren aşağıdaki beyitte “keşke” sözcüğü ile elde olmadan ifşa edilen sırdan dolayı duyulan pişmanlığa işaret edilmektedir.

Mahrem-i esrâr-ı ma'nâ hem-zebân-ı hâl yok
*'Aşk sırrın kılmasañ Bâkî hüveydâ kâşkî*³⁷ g. 496/7

11.2.2. Er Çerâğı ve Dilenme

Er çerâğı yahut erenler çerâğı tekke ve dergâhlarda yanan³⁸ kalınca bir mum³⁹ veya kandildir. Gece gündüz hiç sönmeyen⁴⁰ bu mumun şeyh veya mürşidin

³⁶ Ey Bâkî! (Sevgilinin) gamının / aşkının sırlarını can ve gönülden sakın! Yabancıları sırra mahrem edelim deme!

³⁷ Mana sırlarının mahremi ve hâl dilinden anlayan yok. Bâkî, keşke aşk sırrını ortaya dökmesen!

³⁸ *Benzer elifler üstine yanan döğünlerüm / Bu tekyegâh-ı dilde erenler çerâğına* g. 245/2 **Mürekkkepçi Enverî**; *Bezm-i şarâb tekye-i 'ışk oldu Feyziyâ / Mürşid surâhi sâgar erenler çerâğıdır* g. 110/5 **Feyzî-i Kefevî**

³⁹ Rüzgârdan zarar görmeyeceğinin ifade edildiği şu beyitten er çerâğının rüzgârda sönmeyecek kadar büyük bir mum olduğu anlaşılmaktadır: *Âhumla sanma diñlene şem'-i mahabbetüñ / Yilden aña zarar yok erenler çerâğıdır* g. 234/2 **Muhyî**

⁴⁰ *Haşr olmayınca kaddine dinlenmez Emrî dil / Yanar yürür kıyâmete dek er çerâğıdır* g. 84/5 **Emrî**; *Gönül dervîş ocagıdır / Söyünmez er çerâğıdır / Yeri külhan bucagıdır / Gönül dervîş olur dervîş mur.* 5/V **Sun'î**; *Pîr olduğumca şevkum oldu benüm ziyâde / Ravzî cihânda hergiz söyünmez er çerâğı* g. 588/5 **Ravzî (Edincikli)**; *Sen gelmeyince mâhum mahv olmaz âteş-i dil / Haşr olmayınca şâhum söyünmez er çerâğı* g. 643/2 **Necâtî**

himmetini ve bu kurumların topluma yaydığı gönülleri aydınlatıcı sonsuz manevî ışığı temsil ettiği düşünülebilir.⁴¹ Bu kurumların kutsal kabul edilmesi bakımından - günümüzde türbe ve ziyaret yerlerine, bilhassa cami şadırvanlarının içine para atılması örneklerinde görüldüğü gibi- er çerâğına insanların adak adama, duanın kabulü ve herhangi bir muradın gerçekleşmesi için para attıkları anlaşılmaktadır.⁴² Bu mumlar için kimi zaman “cer çerâğı” tabirinin kullanılması bir nevi yardım kutusu olarak telakki edildiklerini de düşündürmektedir.⁴³ Er çerâğı ve cer çerâğı tabirlerinin abdal kavramıyla birlikte geçmesi abdal veya kalenderîler tarafından dilenmek maksadıyla taşınan mum veya kandillere de aynı ismin verildiğini göstermektedir.⁴⁴ Alman seyyah Stephan Gerlach, dervişlerin ellerinde pirinç madeninden yapılmış, içi tuzla doldurulmuş bir kandil taşıdıklarını ve herkesin bunun içine para attığını gözlemleri arasında nakleder.⁴⁵ Halk arasında kendilerine kutsiyet atfedilen bu kimselerin taşıdıkları kandillerin içine atılan paralar, onların dilenerek hayatlarını kazanmaları dışında, muhtemelen insanların gerçekleşmesini istedikleri dilekleri için bir adak işlevi görüyordu.

Nergis, beyaz ve sarı yapraklarının şair muhayyilesinde altın ve gümüş para izlenimi uyandırması, ortasındaki sarı yaprakların ise mum veya kandilin ateşi gibi düşünülmesi bakımından sıkça er çerâğına benzetilir. Aşağıdaki beyitte, nergis kandili içinde bulunan altın ve gümüş paraların sevgilinin gözünün sadakası olduğu ifade edilmektedir. Gözün zekât ve sadakasından bahsedilmesi, nergisin şekil bakımından göze benzetilmesiyle ilgilidir. Bu ifade aynı zamanda sözü edilen kişinin gözlerinin güzelliğine vurgu yapmaktadır. Öyle ki, nergis sevgilinin güzellikte eşi olmayan gözlerinin zekât ve sadakasıyla geçinen bir dilenci durumundadır. Diğer bir ifadeyle nergis güzelliğini sevgilinin gözlerinden almakta ve ondan güzellik

⁴¹ Meyhanenin tekkeyi temsilen kullanıldığı şu beyit bu izlenimi vermektedir: *Mey-hâne kûşesinde mestâneler çoğaldı / Himmet erenleriniñ dâ'im yanar çerâğı* g. 585/4 **Ravzî (Edincikli)**

⁴² *Çeşmüm 'aceb mi dökse yaşın sine dâğına / Akça döker murâdı olan er çerâğına* g. 426/1 **Emrî**; *Yaş döker çeşmüm dil için sine dâğı üstine / Hastesi olan dîker sîm er çerâğı üstine* g. 280/1 **Ubeydî**; *Sinemde dâğum üzre yir yir dökildi yaşum / Nezr akçesi sanasın geldi çerâğına düşdi* g. 2737/2 **Muhibbî**; *Muhibbî nezr kul gam tekyesine / Yaşuñ dirhemlerin gönder çerâğına* g. 2574/5 **Muhibbî**

⁴³ *Cânâ bu sinem üzre olan dâğ-ı âteşin / San hânkâh öninde yanar cer çerâğıdır* g. 84/2 **Emrî**

⁴⁴ *Bâzâr-ı gamda Mecnûn bir lâf-zen velî ben / Abdâl-ı 'ışkam âhum sinemde er çerâğı* g. 503/2 **Behiştî**; *Gam hâne-kâhu içre abdâluñ oldu 'Âlî / Dâğ-ı siyâhu ey meh öninde cer çerâğı* g. 1456/5 **Gelibolulu Âlî**. Tahir Olgun da eskiden abdal dervişlerin taşıdıkları kandil, şamdan yahut fenerlere er çerâğı denildiğini belirtir. (Tahir Olgun, **Edebî Mektuplar**, haz. Cemal Kurnaz, Ankara, Akçağ Yayınları, 1995, s. 49.) Esasen er çerâğı isimlendirmesi bu kimselerin halk arasında ermiş olarak kabul edilmeleri bakımından oldukça anlamlı görünmektedir.

⁴⁵ Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 110.

dilenmektedir.⁴⁶ Abdal veya kalenderî dervişlerin ellerinde mumla dilendikleri düşünülecek olursa beyitte nergise biçilen rol daha iyi anlaşılmış olacaktır. Nergisin nasıl ve nerede yanan bir mum olduğu beyitte açık olmadığından bir tekke veya dergâhta yanan er çerâğı olarak düşünülmesi de mümkündür. Bu durumda şairin, nergisin çerâğındaki paralar insanların senin güzel gözlerine bir zeval gelmemesi, nazar vb. değmemesi için sadaka niyetine attıkları paralardır, dediği düşünülebilir. Beyitteki ifade ayrıca, sadakanın belayı def ettiği inancı gereğince, başa gelecek bir musibeti savmak için sadaka vermek anlamında günümüzde halk arasında kullanılan “başının gözünün sadakası” deyimini çağrıştırmayı bakımından dikkat çekmektedir.

Sadâkat u zekât-ı çeşmüñdür

*Sîm ü zer nergisüñ çerâğında*⁴⁷ g. 424/4

Yine şekil bakımından nergisin er çerâğına benzetildiği bir başka beyitte bu kez nergis üzerinde bulunan sarı yapraklar ve çiy tanelerinin er çerâğına dizilmiş altın ve gümüş paralar olduğu ifade edilmiştir. Buradan er çerâğına atılan bu paraların zaman zaman bir nevi süs maksadıyla muma saplanıp dizildiği anlaşılmaktadır.⁴⁸

Nergis üzre berg-i zerd ü jâleler kim vardur

*Er çerâğına dizilmiş dirhem ü dînârdur*⁴⁹ g. 110/1

Hilâlin tasvir edildiği bir beyitte ay, muma benzetilirken güneşin ay mumuna bir filori diktiği ve bunu görenlerin kenarını yeni ay olarak hayal ettikleri ifade edilmiştir. Yani şaire göre gökte görünen aslında hilâl değil de âdeta güneşin ay mumu üzerine diktiği bir altın paradır; insanlar ise onu yeni ay zannetmektedirler. Çerâğ ve filori kavramlarının birlikte geçmesi bakımından buradaki mumla er çerâğının kastedildiği âşikârdır. Güneşin batışından sonra gökte ayın görünmesini tasvir eden beyitte yeni ay, er çerâğının üzerine dikilmiş bir altın paraya

⁴⁶ Bu tablonun benzerini şu beyitte daha açık bir şekilde görmek mümkündür: *Çeşm-i dilberden meger mâl-i melâhat cerr ider / Akça dikmiş nergis-i şehîl çerâğı üstine* g. 94/4 **Mecmua-i Kasâid ve Gazeliyyât**

⁴⁷ Nergisin kandilindeki altın ve gümüş paralar senin gözünün zekat ve sadakasıdır.

⁴⁸ Benzeri bir tablo paraların süslemek için mumun etrafına dizildiğini gösteren şu beyitte yer alır: *Pîr-i felek nücûmı etrâf-ı mâha dizmiş / Gûyâ ki zeyn olunmuş akça ile er çerâğı* g. 400/5 **Sehâbî**

⁴⁹ Nergis üzerinde bulunan çiy taneleri ve sarı yapraklar (sanki) er çerâğına dizilmiş altın ve gümüş paralardır.

benzetilmiştir. Burada mumun üzerine dik şekilde saplanmış bir paradan söz edildiği anlaşılmaktadır. Para yuvarlak olduğundan dik olarak muma saplandığında dışta kalan kenarı yeni ay şeklinde görünmüş olacaktır. Beyitte güneş, er çerâğına dilek veya adak için para diken biri gibi düşünülerek kişileştirilirken, “yine” ibaresiyle, sürekli gerçekleşen bu tablonun bir kez daha tekrarlandığına dikkat çekilmektedir. Öte yandan bu tabloda güneşin mumla dilenerek paraları muma saplayan bir gezici derviş olarak hayal edildiğini düşünmek de mümkündür.⁵⁰ Zira eski astronomi bilgisine göre güneşin dünyanın etrafında döndüğüne inanılıyordu. Bununla birlikte doğuşundan yükseliş ve batışına kadar gökyüzünde sürekli farklı noktalarda görünmesi bakımından hareket halinde düşünülmesi de bu hayalde etkilidir.

Çerâg-ı mâha yine bir filori dikdi güneş

Gören kimesne kenârın meh-i nev itdi hayâl⁵¹ k. 20/3

11.2.3. Esrar Kullanma

Esrarın uyuşturucu madde olarak ilk kullanımına ait bilgiler Herodot Tarihi'ne (M.Ö. 5.yy.) kadar uzanmakla birlikte⁵² İranlılar tarafından çok eski dönemlerden beri kullanılmakta olduğu bilinmekte ve vecde girebilmek için esrardan yararlanmanın da İranlılar kanalıyla Asya kavimlerine geçmiş olduğu tahmin edilmektedir.⁵³ İbn Baytar (XIII. yüzyıl) kenevir bitkisinin sarhoş edici özelliğini, Mısır'da çok kullanıldığını, özellikle gezgin dervişlerin bu maddeye düşkün olduklarını ve uzun süre kullanılmasının deliliğe yol açtığını kaydetmektedir.⁵⁴ Kalenderîler arasında haşhaş yeme ve esrar içmekle ilgili ilk bilgiler Ebû Müslim-i Horasânî destanında yer almakta ve bu destanda bahis konusu yapılan “esrar içen baltalı dervişler”in Kalenderîler olduğu tahmin edilmektedir. Böylece esrarın yaklaşık XII. yüzyılla XIII. yüzyıl arasında İran'daki Kalenderî zümreleri arasında yaygın biçimde tüketilmekte olduğu az çok belirmiş olmaktadır. **Fustâtu'l-Adale** ve

⁵⁰ Güneş ve ay şiirde yaygın biçimde abdal olarak hayal edilir: *Dâg yakmış 'ışkuña gün na'l kesmiş mâh-ı nev / Tekye-i 'ışkuña mihr ü meh iki abdâldür g. 103/2 Emrî; Deryûze ider mihr kalender gibi kûyn / Ardınca anun Emrî çeker mâh çerâğı g. 534/5 Emrî*

⁵¹ Güneş yine ay mumuna bir filori dikti; onun kenarını görenler yeni ay diye hayal ettiler.

⁵² Turhan Baytop, “Esrar”, **DİA**, c. 11, İstanbul 1995, s. 432.

⁵³ Ahmet Yaşar Ocak, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfîlik: Kalenderîler**, Ankara: TTK, 1999, s. 173.

⁵⁴ Baytop, **a.g.m.**, s. 432.

Menâkıbu'l-Ârifin adlı eserler XIII. yüzyılda Anadolu'daki Kalenderîlerde yaygın bir şekilde haşhaş yeme ve esrar içme âdetinin varlığından haber vermektedir.⁵⁵ Yine dervişleri anlatan **Menâkıb-i H'oca-i Cihân ve Netîce-i Cân** adlı eserde Abdallardan bahsedilirken “miyânlarında ikişer cür'adân birinde hav ve çakmak ve birinde gubâr var muhakkak”⁵⁶ tabirinin kullanılması ve esrar çekmelerine ilişkin açıklamaların yer alması Abdallar arasında esrar kullanımının ne kadar yaygın olduğu hususunda yeterince fikir vermektedir.

Eski şiirde de birçok şair tarafından Abdal ve Kalenderîlerin esrar kullanmasına göndermeler yapılmakta ve bilhassa bâtinî zümreye mensup şairler tarafından bu konunun daha fazla rağbet gördüğü fark edilmektedir.⁵⁷ Bâkî de beyitlerinde hayrân, esrâr ve abdâl kelimelerini bir arada kullanarak bu meseleye gönderme yapar. Aşağıdaki beyitte âşıklık ve abdallık özellikleri olarak üryân ve esrar sarhoşu olma (hayrân) göze çarpmaktadır. Abdalların âlemi hayran olup gezmeleri ile esrar kullanarak vecd ve istiğrak haline geçmeleri, hayal âlemlerinde dolaşmaları kastediliyor olmalıdır. Aynı zamanda bu kimselerin gezici dervişler olarak esrar kullanıp diyar diyar dolaştıkları da beytin kapsamı içinde göz önünde bulundurulmalıdır.

Âşık ki sûz-ı 'aşk ile 'uryân olup gezer
*Abdâldur ki 'âlemi hayrân olup gezer*⁵⁸ g. 138/1

Bir başka beyitte abdal için esrar, rind için şarabın önemine dikkat çekilir. Buna göre Abdallar için cür'adân esrar mahzeni, şarabı tortusuyla içen rint için ise kadeh, nurların doğuş yeri niteliğindedir. Cür'adân Abdalların bellerinde taşıdıkları esrar hokkasının adıdır. Cür'adânın esrar mahzeni olmasıyla içinde esrar saklanması

⁵⁵ Ocak, **a.g.e.**, s. 173-174.

⁵⁶ Karamustafa, **Vâhidî's Menâkıb-i H'oca-i Cihân ve Netîce-i Cân (Tenkidli Metin, Tahlil ve Tıpkıbasım)**, s. 126 (41a).

⁵⁷ Konuya dair birçok şairin divanından beyitler örnek vermek mümkün olmakla birlikte Hayretî'nin “Der-Keyfiyyet-i Beng ve Hâlet-i Esrar Gûyed” başlıklı manzumesine Abdallar için esrar ve esrar sarhoşluğunun tanımlanması hususunda bizzat bu zümreye mensup bir şairin dilinden dökülenleri görmek için bakılabilir: (...) *Silelüm gel berü âyine-i kalbün tozını / Açalum kühl-i gubâr ile yine cân gözünü / Kulaga koymayalum hâce fakîhün sözünü / Cür'adânı getir abdâl yine hayrân olalum* mus. 13/2

⁵⁸ Aşkın yakıcılığı ile çıplak dolaşan âşık, âlemi hayran olup gezen bir abdaldır.

ve esrarın keyfiyetiyle seyr edilen âlemler, vecd haline geçerek vâkıf olunan sırlar ve hayallere işaret ediliyor olmalıdır. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Cür’adân)

Cür’a-dân abdâla gerçi mahzenü’l-esrârdur
*Rind-i dürd-âşâma sâgar matla’u’l-envârdur*⁵⁹ g. 58/1

11.2.3.1. Cür’adân

Farsça yudumluk anlamına gelen “cür’adân” kabaktan yapılma, içine esrar konulan bir kaptır. Vâhidî Abdalların yanlarında iki cür’adân taşıdıklarını, birinde çakmaktaşı diğesinde mutlaka esrar bulunduğunu söyler.⁶⁰ Bâkî bir beytinde cür’adânın abdal için esrar mahzeni, şarabı tortusuyla içen rind için ise kadehin nurların doğuş yeri olduğunu ifade eder. Burada abdalların yanlarında içinde esrar bulunan cür’adân taşıdıklarına işaret edilmekle birlikte “mahzenü’l-esrâr” ibaresi esrar kelimesinin sırlar anlamı da göz önünde bulundurulacak olursa bu kimselerin esrarı vecd ve istiğrak hallerine ulaşmak amacıyla kullandıklarını göstermektedir. (bkz. Esrar Kullanma) “Mahzenü’l-esrâr” ve ikinci mısradaki “matla’u’l-envâr” ile aynı zamanda Nizâmî’nin **Mahzenü’l-esrâr**’ı ile Emir Hüsrev’in **Matla’u’l-envâr** isimli mesnevisine çağrışım yapılmaktadır.

Cür’adân abdâla gerçi mahzenü’l-esrârdur
*Rind-i dürd-âşâma sâgar matla’u’l-envârdur*⁶¹ g. 58/1

11.2.4. Posta Bürünme

Saygınlık icap ettiren her türlü kıyafeti reddeden batınî dervişler kimi zaman gerçek hayvan postuna bürünüyorlardı. Osmanlı dönemi seyyahlarından Schweigger bu dervişlerin ortalıkta neredeyse çıplak vaziyette dolaştıklarını, bazılarının sadece mahrem yerlerini örten ve bacaklarına kadar uzanan bir bez parçasına sarınıp

⁵⁹ Cür’adân gerçi abdala sırlar hazinesi / esrar mahzenidir. Şarabı tortusuyla içen rinde kadeh nurların doğuş yeridir.

⁶⁰ Karamustafa, **Tanrının Kuraltanımaz Kulları: İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları (1200-1550)**, s. 88.

⁶¹ Cür’adân gerçi abdala sırlar hazinesi / esrar mahzenidir. Şarabı tortusuyla içen rinde kadeh nurların doğuş yeridir.

omuzlarına da bir koyun postu attıklarını gözlemleri arasında nakleder.⁶² Post dünya nimetlerinden geçme, kanaat ve melâmeti benimsemeye işaret eder.⁶³

Posta bürünme ifadesinin yer aldığı Bâkî'nin aşağıdaki beytinde bir derviş ve gedâ mazmunu bulunduğu anlaşılmaktadır. Aşk ümidiyle misk nâfesi gibi posta sarıldığını ifade eden şair, sevgilinin o kıvrım kıvrım saçlarının yine de kendisini umursamadığını dile getirmektedir. Nâfe, ceylanın göbeğinde hararet sebebiyle oluşan misk kesesidir. Bu kesenin dışı tüylü bir deriyle kaplı olduğu için beyitte “nâfe gibi posta sarılmak” tabiri kullanılmıştır. Nâfe ile tenasüp oluşturan “bûy”, aynı zamanda ümit ve pay, hisse anlamlarındadır. Beyitte kelime öncelikle ümit anlamında olmakla birlikte koku ve hisse anlamlarına da gönderme yapılacak şekilde kullanılmıştır. Nâfe ve kâkül arasında ise renk ve koku bakımından ilişki vardır. Nâfe güzel kokunun saça sürülmesi nedeniyle sevgilinin saçına yakın konumda hayal edilir. Bu bakımdan şair sevgilinin saçından ilgi görebilmek için nâfeyi taklit ederek posta büründüğünü, fakat hiç ilgi göremediğini ifade etmektedir. Diğer yandan posta bürünmek doğrudan derviş olma anlamı taşıdığından şair, “Ben posta bürünüp dervişlik yoluna girdim ama asıl amacım sevgiliye ve onun saçına yakın olma ümidiydi.” demeye getirmektedir. “Bir kılına asmamak” umursamamak, değer vermemek ve önemsememek anlamlarında bir tabirdir. Kâkül ile ilgili olarak içinde “kıl” kelimesinin geçtiği böyle bir deyim kullanılması dikkat çekicidir.⁶⁴

Bây-ı 'aşk ile sarıldum nâfe gibi pôsta

*Bir kılına asmadı ol kâkül-i pür-ham beni*⁶⁵ g. 536/2

11.2.5. Vücudu Yaralama

⁶² Schweigger, **a.g.e.**, s. 195. Şairler de abdal, derviş ve post kavramlarını buna işaret etmek üzere bir arada kullanırlar: *Gülşeni soydı şitâ gidi elinden raht ü baht / Post aldı dâşına abdâla döndi her drâh* mat. 50 **Sahhâf Rüşdî**

⁶³ *Dost yolına giren âşık besdür bir post / Hâcenüñ giydüğü sincâb ile semmûr olsun* g. 168/4 **Hüdâyî-i Kadîm**; *Eyle bir post ile sen de kanâ'at ey dil / Olmak isterseñ eger nâfe-i hoş-bûy gibi* g. 179/2 **Sahhâf Rüşdî**

⁶⁴ Bu beyit ve bu beytin içinde yer aldığı gazel birkaç kelime farklılığıyla **Emrî Divanı**'nda da yer almaktadır: *Bây-ı 'aşk ile sarıldum nâfe-i müşğine çün / Bir kılına asmadı ol kâkül-i pür-ham beni* g. 566/2

⁶⁵ Aşk ümidiyle misk kesesi gibi posta sarıldım. (Yine de) o kıvrım kıvrım olan kâkül beni bir kılına dahi asmadı (bana değer vermedi, beni hiç umursamadı).

Eskiden abdal, kalenderî gibi batınî dervişler, ordu mensubu bazı çılgın askerler ve marjinal tipler baş ve vücutlarını yaralayıp yaralarını ateşle dağlayarak teşhir ediyorlardı. O devirde yazılmış seyahatnamelerin pek çoğunda bununla ilgili anlatılara rastlamak mümkündür. Bu âdet bir çeşit âşıklık, bağlılık ve cesaret göstergesiydi. Özellikle savaşa giden askerlerin bazılarının padişahın huzurundan geçerken vücutlarına bu tür yaralar açmaları, “Ben şimdi vücuduma bunları yaparak onu hiçe sayıyorum. Yarın harp meydanında senin uğrunda neler yapacağımı kıyas et...” gibi bir mesaj verme amacına yönelik görünüyor.⁶⁶ Bu bakımdan eski şiirde sık sık zikredilen zahm, dâg, elif çekme, na’l kesme gibi kelime ve ibareler yalnızca manevî yara ve ıstırapı, yürek yanıklığını belirtmekle kalmayıp somut bir anlam taşımakta ve vücuda açılan gerçek yaraları kastetmektedir. Şairlerin belki hiç birisi böyle bir davranışta bulunmasa bile, bir şiir üslûbu olarak kendilerini o devirde yaygın olarak böyle yapanlar gibi takdim etmişlerdir.⁶⁷

Ayrılığın ateşiyle göğsünde beliren yaraların âşığın haline acıdıklarından dolayı sürekli kan ağladıklarını ifade eden aşağıdaki beyitte şair ayrılığın verdiği manevî ıstıraptan dolayı gönülde açılan yaraları kastetmekle birlikte ateşle vücudun dağlanmasına işaret etmektedir. Bu yaraların zaman zaman kanaması âşığın perişan haline acımalarına bağlanarak nükteli ve güzel bir hayal tablosu çizilmiş; büyük bir üzüntü içinde bulunmak anlamına gelen “kan ağlamak” deyiimiyle yaraların kanamasına işaret edilmesi hoş bir uyum teşkil etmiştir. Ara sıra, zaman zaman manasındaki “dem-be-dem” aynı zamanda daima anlamına gelir.⁶⁸ Beyitte kelime iki şekilde anlaşılmalıya müsaitse de resmedilen tablonun daha etkili olabilmesi için, yaralar bana acıdıklarından dolayı daima veya sürekli kan ağlamaktadırlar, şeklinde düşünülmesi daha uygun görünmektedir.

Nâr-ı hecrüñle olan sînemde yir yir dâglar

*Hâlûme rahm itdüğinden dem-be-dem kan aglar*⁶⁹ g. 176/1

⁶⁶ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 241.

⁶⁷ Ahmet Atillâ Şentürk, **Necâtî Beğ’in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1995, s. 99.

⁶⁸ **a.g.e.**, s. 76.

⁶⁹ Ayrılığının ateşiyle göğsümde yer yer (oluşan) yaralar hâlîme acıdıklarından sürekli / zaman zaman kan ağlamaktadırlar.

BD’nda “dâgum” redifli bir gazelin bulunduğunu burada zikretmek gerekir. Bu gazelin matla ve makta beyitleri aşağıya alınmıştır:⁷⁰

Safâ gül-zârıdur sînem gül-i bî-hârdur dâgum
*Mahabbet gülşeninde açılan gül-nârdur dâgum*⁷¹ g. 335/1

*Kızardı köz*⁷² *gibi nâr-ı gam-ı fûrkatde ey Bâkî*
*Derûnum hâlin aklar dîde-i hûn-bârdur dâgum*⁷³ g. 335/5

Yukarıdaki ilk beyitte şair göğsünü safa gül bahçesine benzetirken yarasını dikensiz bir güle ve muhabbet gülşeninde açılan bir narçiçeğine benzetmiştir. Kolayca anlaşılabilceği gibi benzetmeler renk bakımındandır. Yeni açılmış yahut dağlanmış yaranın kızarmış görünümü gül ve narçiçeği gibi düşünülmüştür. Son beyitte ise şair ayrılık gamının ateşiyle köz gibi kızaran yarasını gönlünün hâline kanlı gözyaşları akıtarak ağlayan bir göz gibi hayal etmiştir. Ayrılık gamının ateşi soyut bir benzetme olmakla birlikte burada âşığın ayrılık gamıyla vücuduna yaktığı yaralar kastedilmektedir. Yaranın köz gibi kızarmış olması yeni açılmış, taze bir yaradan söz edildiğini göstermektedir. Kan akıtan bir göze benzetilmesi ise kanamasından kinâyedir. “Aglamak” fiili ise bilinen anlamı dışında içindekileri açığa çıkarmak anlamına gelir.⁷⁴ Böylelikle beyti “Yaram gönlümün hâlini kanlı gözyaşları akıtarak açığa çıkaran, ortaya döken bir gözdür” şeklinde anlamak da mümkündür. Gönlün dertli hali mecazen içinin kanla dolu olması demek olduğundan kanlı gözyaşlarıyla onu ortaya dökmek oldukça anlamlı görünmektedir.

Muharrem, Kerbela vakasının bu ayda gerçekleşmesinden dolayı, matem ayı olması bakımından Abdalların vücutlarında en çok yara açtıkları dönem olarak bilinir. Bu nedenle bir beyitte Muharrem, abdâln yarasını tazeleyen bir ay olarak

⁷⁰ Gazelin diğer beyitleri içindeki konulara göre farklı başlıklar altında incelenecektir.

⁷¹ Muhabbet gülşeninde açılan bir narçiçeği olan yaram, safâ gül bahçesi olan göğsümde dikensiz bir güldür.

⁷² BD’nda “göz” şeklinde okunmuştur. Ancak “köz” kontekste daha uygun olduğu için tercih edilmiştir. Aslında şair kelimenin eski yazıyla iki türlü okunabilmesinden faydalanarak her iki okunuşu birden çağrıştıracak biçimde kullanmış görünmektedir.

⁷³ Ey Bâkî! Yaram kanlı göz yaşları akıtarak gönlümün haline ağlayan bir göz olup ayrılık derdinin ateşinde köz gibi kızarmıştır.

⁷⁴ Muhammed Nur Doğan, **Fatih Divanı ve Şerhi**, İstanbul, Erguvan, 2004, s. 19.

nitelendirilir. Ayrılık günlerinin acısı nasıl gönlün derdini tazeliyorsa Muharrem ayı da abdalın yarasını tazelemektedir:

Tâzeler derd-i dili mihnet-i eyyâm-ı firâk

*Dâğın abdâluñ ider mâh-ı Muharrem tâze*⁷⁵ g. 454/2

11.2.5.1. Dağlama

Dağlama, aslında ağrıyı veya hastalığı ortadan kaldırmak amacıyla vücudun rahatsızlık bulunan bölgesini ateşte kızdırılmış bir demirle yakmak şeklinde uygulanan eski bir tedavi yöntemidir.⁷⁶ Ancak şiirde genellikle çılgın âşıkların veya bazı dervişlerin aşklarını ispat için vücutlarını kızgın demirlerle yaralamaları yahut kesici aletlerle açtıkları yaraların kanlarını durdurmak için dağlamaları karşılığında kullanılır. Kızgın demirle dağlama yöntemi dışında doğrudan ateş koruyla dağlama şekli de mevcuttur. Bâkî'nin bir beytinde buna işaret edilmiştir:

Hasret-i la'l-i lebûñ bagrını pür-hûn itmiş

*Dâğ yakmaga komuş gögsine ahger hâtem*⁷⁷ k. 19/43

Yukarıdaki beyitte la'l taşı olduğu anlaşılan yüzük, sanki dağlamak için göğsüne ateş koru koyan bir âşık gibi düşünülmüştür. Yüzüğün bu hâli, sevgilinin la'l dudağının hasretiyle bagrını kanla doldurmasına bağlanmıştır. Bağrın kanla dolması, çok dertli olmak ve acı çekmekten kinâyedir. Yani yüzük sevgilinin dudağının hasretiyle çok acı çektiğinden göğsüne ateş koru koymuştur. Bir diğer bakış açısıyla yüzük, sevgilinin dudağının hasretiyle vücudunda yaralar açtığından bagrı kanla dolmuş ve akan kanları durdurmak için yaralarını dağlamak üzere göğsüne ateş koru koymuştur. Beyti her iki şekilde anlamak mümkündür.

Batılı bir seyyah vücutlarını yaralayan ilginç tipleri anlatırken bu falanın, bu filanın aşkına deyip kollarına, bacaklarına, göğüslerine keskin bıçaklarla geniş

⁷⁵ Ayrılık günlerinin acısı gönlün derdini tazelediği gibi, Muharrem ayı abdalın yarasını tazeler.

⁷⁶ Bu tedavi yöntemine gönderme yapan beyitler de mevcuttur: *Tabîbâ devâ ime dâğ ile bana / Ki sad dâğ vardır cigerde nihânî* g. 130/4 **Çâkerî**

⁷⁷ Senin dudağının la'linin hasreti bagrını kanla doldurduğundan yüzük, dağlamak için göğsüne ateş koru koymuştur.

yaralar açtıklarını, bazılarının kollarına bir iğne ucu ile yürek resimleri dövdürdüğünü belirtir.⁷⁸ Anlaşıldığı üzere bu tür davranışlar o devirde âşıklığın ve aşkta samimiyetin göstergesiydi; Bâkî'nin bir beytinde ifade ettiği gibi çılgın âşıklığın sembolüydü. Böylece aşk iç dünya ile ilgili, yalnızca hissedenin bilebileceği gizli bir duygu iken, bu şekilde açığa vuruluyor ve kişi ne kadar ileri derecede âşık olduğunu bir nevi ispatlamış ve başkalarına göstermiş oluyordu.

*Benüm bilmezdi kimse 'âşık-ı şeydâlıgum hergiz
Tenüimde taze taze yakmasam dâg-ı mahabbetler*⁷⁹ g. 166/2

Bu çılgınlık kimi zaman o denli ileri boyutlara varıyordu ki baştan aşağı bütün vücut yaralarla kaplanacak şekilde dağlanıyordu. Bir seyahatnamede bu kimseler için “bazılarının vücutlarında yara izi olmayan el kadar yer yok” şeklindeki not bunu göstermektedir.⁸⁰ Bâkî'nin, yaralardan vücudunun baştan ayağa görünmez hâle geldiğini ve artık yeni bir yara yakmak için bedeninde yer kalmadığını ifade eden aşağıdaki beyti ise bu gerçeğin şiirsel kanıtıdır. Beyitte şair çılgınlığın son haddine varmış hâlini tasvir ederken biraz da sevgiliye serzenişte bulunarak “artık bana daha fazla ıstırap çektirme” mesajı vermektedir.

*Görinmez dâgdan cismüm ser-â-pây
Beni yakmaga cânâ kalmadı cây*⁸¹ g. 516/1

Benzer şekilde bir başka beyitte sevgilinin ok temrenlerinin yaralarıyla şairin vücudu öylesine dolmuştur ki boyu âdeta goncalarla süslenmiş nakla veya fidana dönmüştür. Yaralar kırmızı renklerinden dolayı güllere benzetilmiş ve bu yaraların bir gül fidanını veya nahılı süsleyen güller gibi vücudun her tarafını kapladığı ifade edilmiştir. Dağlanmış yaralar için süsleme tabirinin kullanılması, şairin sevgiliden gelen her şeye güzel ve olumlu bir anlam yüklemesi haricinde, kimi zaman bu dağlamalarla yürek vb. çeşitli şekiller çizilerek dövme yapılmasıyla ilgili olmalıdır.

⁷⁸ **Türkiye'nin Dört Yılı**, s. 84.

⁷⁹ Bedenimde taze taze muhabbet yaraları yakmasam benim çılgın âşıklığımı asla kimse bilmezdi.

⁸⁰ Şentürk, **Necâfî Beğ'in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, s. 97.

⁸¹ Bedenim baştan ayağa yaralardan görünmez oldu. Ey sevgili! Beni yakmak için (artık) yer kalmadı.

Goncalarla zeyn olunmuş nahle döndi kâmetüm
*Şöyle gark itdi hadeng-i yâr peykân zahmına*⁸² g. 411/4

Vücuttaki yaralar kanlı görünüşleri nedeniyle lâleye benzetilir. Bununla birlikte lâlenin içindeki siyahlıklar dağlanıp kararmış yara gibi düşünüldüğünden lâle ve dâğ arasında ilgi kurulur. Aşağıdaki beyitte şair, başının ve göğsünün yeni dağlanmış yaralarla süslü olmasına şaşılmayacağını, çünkü dağların ve ovaların kırmızı lâlelerin yeri olduğunu söyler. Başın dağa, göğsün de ovaya benzetildiği beyitte yaralar lâlelere benzetilmiştir. Şairin yeni yakılmış yaralar için yine süslemek tabirini kullanması dikkat çekicidir.

Tâze dâgumla ser ü sîne n'ola zeyn olsa
*Kûh u deşt ey yüzi gül lâle-i hamrâ yiridür*⁸³ g. 66/3

Tamamı yanık yaralarla kaplı olan bedenin kaplan desenine benzetildiği bir beyitte ise bunun nedeninin arslanları bile avlayan ceylan yavrusunun sevgisi olduğu belirtilmektedir. Kaplan, yırtıcılığıyla birlikte gücün sembolü olan bir hayvandır. Âşık, o arslanları avlayan ceylan yavrusu, kendisini güçlü görüp ona da meyleder diye bedenini dağlanmış yaralarla kaplan desenine (bkz. Kumaş Çeşitleri ve Motifleri > Nakş-ı Peleng) döndürmüş ve âdeta kaplana benzemeye çalışmıştır. Arslan avlayan ceylan yavrusu ibaresinde birbirine zıt kavramlarla ifade edilen bir mübalağa söz konusudur. Âşık hem böylesine tasvir edilen bir sevgiliye güçlü görünmek hem de arslanlar gibi onun avı olabilmek derdindedir.

Dâğlarla bedenüm olsa n'ola nakş-ı peleng
*Ben ol âhû-beçe-i şîr-şikârı severin*⁸⁴ g. 385/2

Bedenin baştan ayağa yaralarla kaplı halinin kaplana benzetildiği bir diğer beyit de şu şekildedir:

⁸² Sevgilinin ok temrenleri (vücudumu) öylesine yaralarla doldurdu ki boyum goncalarla süslenmiş bir fidana döndü.

⁸³ Ey gül yüzlü! Başım ve göğsüm yeni dağlanmış yaralarımın süslenmiş olsa buna şaşılır mı? Dağ ve ova kırmızı lâle yeridir.

⁸⁴ Yakılmış yaralarla vücudum kaplan deseniyle kaplanmış olsa buna şaşılır mı? (Çünkü) ben o arslan avlayan ceylan yavrusunu sevmekteyim.

Hem-reng-i peleng itdi beni kûh-ı belâda
*Cismümde ser-â-pâ görinen dâg-ı siyâhum*⁸⁵ g. 321/2

Çılgın âşıklığın işareti olan bu uygulama ve tavırlar zâhit veya sûfiler tarafından şiddetle tenkit ediliyordu.⁸⁶ Aşağıdaki beyitte vücudunu yaralamasından dolayı âşığı kınayan sûfiye şairin, “Dağlanmış yarımı görünce sen de beni yakma, o lâle yanaklıyı seviyorum ne yapayım” diye cevap verdiği görülür. Daha önce belirtildiği gibi lâlenin içindeki siyah noktaların dağlanmış yaraya benzetilmesinden dolayı dâğ ve lâle kelimeleri bir arada kullanılmıştır.

Yakma dâgum göricek sen de beni ey sûfî
*Severin n’eyleyin ol lâle-‘izârı severin*⁸⁷ g. 385/3

Cesaret ve sadakat gösterisi olan bu çılgın tavırlar aslında dikkat çekmek amacı taşıyordu. Bütün gayret sevgiliden ilgi görmek, onun lutfedip âşığa bakmasını ve hatta zavallılık göstergesi olan bu tabloya gülmesini sağlamaktı. “Gül” kelimeleriyle oyun yaptığı bir beytinde şair göğsünde açtığı yaraları gül hâline getirdiğini söyleyerek sevgiliden lütf gözüyle bir defa kendisine güler bakmasını istemektedir.⁸⁸ Güler baksa anlamındaki “güle baksan” ifadesi aynı zamanda dönüp de sinemdeki güllere, yani yaralara baksan anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Yaraların gül olması yeniden yakılarak kızartılması ve tazelenmesinden kinayedir.⁸⁹ Sevgilinin onun bu çılgın görünüşüne lutfedip bakarak gülmesi hâlinde âşık, dikkat çekmeyi başarmış ve amacına ulaşmış olacaktır.

Lutfuñ göziyle bir güle baksan yiter baña

⁸⁵ Bedenimde baştan ayağa görünen siyah yaralar bela dağında beni kaplanla bir hâle getirdi.

⁸⁶ Nev’i-zâde Atâyî’nin **Suhbetü’l-ebkâr**’ında geçen şu beyitlerden o devirde moda olan kola dağ yakma ve sineye şerha çekmenin tenkit edildiği anlaşılmaktadır: *‘İşk-ı pâki kim iderse bühtân / Sorusın vire kıyâmetde hemân / Dâg yakına kolına her ebter / Bil hemân sag degüldür ol hâr / Kimi şerha çeke sînesine / Nesine yaraya anuñ nesine* (Şentürk, **Necâtî Beğ’in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, s. 98.)

⁸⁷ Ey sûfî! Yakılmış yarımı görünce sen de beni yakma. Seviyorum, ne yapayım, o lâle yanaklıyı seviyorum.

⁸⁸ Aynı hayalin farklı ifadelerine sıkça rastlamak mümkündür: *Güle baksun diyü ol saç sünbül / Tenümü eylerem dâg ile gül gül* mes. 2/155 **Taşlıcalı Yahyâ**

⁸⁹ Yaraların güle benzetilmesi sevgiliye ve ondan gelen her şeye verilen değerle ilgilidir. Bu gerçeği açıkça dile getiren bir beyti buraya almakta fayda vardır: *Sanma dâg urduğma incineler ‘âşıklar / Dâg kim senden ire aña gül-i ter dirler* g. 148/4 **Emrî**

Bak sîne dâgın eyledüm ey gül-‘izâr gül⁹⁰ g. 306/4

Sevgilinin dikkatini çekmek başarıldığı takdirde kimi zaman onun hoşnutluğunu ve takdirini kazanmak da mümkündür. Lady Montagu bir geçit resmini anlatırken geçit alayının ardında vücutlarını yaralayıp kollarına ve bedenlerine ok saplayarak geçen tiplerden bahseder. Ardından, öğrendiğine göre bu kişilerden bazılarının aşkını ispat için sevgililerinin bulunduğu pencereye yaklaşıp bir ok da onların hatırı için sapladıklarını, sevgililerinin de onları takdirden geri kalmadığını belirterek bu gerçeğe işaret eder.⁹¹ Bâkî, göğsündeki yaraları o fattan gözlü sevgilinin beğendiğini, bu nedenle vücudunda onun hatırına yara açarsa sevgiliye layık olduğunu ve hoş olacağını belirttiği aşağıdaki beytinde Lady Montagu’nun söz ettiği bu gerçeği şiirleştirmiştir:

*Zahm-ı sînem ol gözi mekkâre gâyet hûş gelür
Yare açarsam revâdur yâre gâyet hûş gelür⁹² g. 56/1*

Dağlama aynı zamanda süslenme aracı olarak kullanılıyor ve bu yöntemle vücuda çeşitli şekillerde dövmeler de yapılıyordu. Aşağıdaki beyitte pazılarını dağlama yaralarıyla donatan bir sevgiliden söz edilmektedir. Yaraların kırmızı görünümleriyle güllere benzetilmesinden hareketle pazılar, gül budaklarına benzetilmiş ve bu haliyle sevgili kollarını açtığı anda etrafın âdeta gül bahçesine döndüğü ifade edilmiştir.

*Tonatdı dâg ile bâzûlarını ol gül-endâmuñ
Açınca kolların etrâfı gûyâ gülsitân itdi⁹³ g. 543/2*

Seyahatnamelerde anlatıldığı üzere falanın aşkına, filanın aşkına diyerek vücutta yaralar açıldığına bakılırsa bu iş çılgın âşıkların onunla vakit geçirdiği bir

⁹⁰ Lutfunun gözüyle bana bir (kez) gülerek baksan yeter. Ey gül yanaklı! Bak, göğsümün yarasını gül yaptım.

⁹¹ Lady Montagu Mektupları (**The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu**, haz. Robert Halsband, c. 1, (1708-1720), Oxford 1967, s. 357.)’ndan naklen Şentürk, **Necâtî Beğ’in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, s. 100.

⁹² Göğsümdeki yaralar o fattan gözlüye çok hoş gelir. (Vücudumda) yara açarsam sevgiliye layıktır, gayet de güzel olur.

⁹³ Senin o gül endamlı sevgilin pazılarını yaralarla donattı. (Böylelikle) kollarını açınca etrafı sanki gül bahçesine çevirmiş oldu.

çeşit meşgale hükmündeydi.⁹⁴ Bâkî, sevgiliye ulaşması, onu sahiplenmesi mümkün olmadığına göre bari vücudunda yaralar açarak âşıklığını göstermesi gerektiğini söyler. Daha açık bir ifadeyle “Sevgiliyi sineye çekmen mümkün değil, bari sinene yaralar çek de senin meşgalen bu olsun, âşıklığını bu şekilde göster.” demektedir. “Yara çekmek” ibaresi elif çekmeyi hatırlatmaktadır. Elif ise sevgilinin boyuna ve dolaylı olarak sevgiliye işaret etmesi bakımından beyitteki tabloyla güzel bir uyum teşkil eder. Çekilen eliflerle sevgili yad edilecek ve sinede o varmış gibi hayal edilecektir.⁹⁵ “Miskîn”, âşık için kullanılan yaygın bir sıfat olmakla birlikte zavallı anlamındadır. Miskîn ve yara kelimelerinin beyitte yan yana gelmesi, aynı zamanda miskîn kelimesinin misk renkli anlamıyla yaranın kararmış haline işâret etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Sîne bir eglenceden hâlî gerekmez Bâkıyâ
*Yâre sen kâdir degülsin bârî miskîn yara çek*⁹⁶ g. 254/5

11.2.5.2. Elif Çekme

Vücudu yaralama sahnelerinin bulunduğu beyitlerde sık sık karşımıza çıkan “elif çekme” aşırı bir melankoli ve çılgınlık eseri olarak vücudun çeşitli yerlerine bıçakla ve kesici aletlerle yukarıdan aşağıya doğru düz çizik atma, elif şeklinde keserek yara açma anlamındadır. Bu davranış şekli o dönemde âşıkların samimiyetlerini ispat için sergiledikleri bir gösteriydi. Elif ve servi arasında şekil bakımından benzerlik kurulduğu için elif çekme tabirinin yer aldığı beyitlerde hemen daima servi kelimesi kullanılır. Sevgilisini yitiren bir âşığın halinin tasvir edildiği aşağıdaki beyitte şair, göğsüne elifler çekip yaralar dağlamasına şaşılmayacağını, zira servi boylu gül yanaklı sevgilisini elinden aldıklarını belirtir. Beyitte çekilen elifler serviye benzeyen boya, dağlanan yaralar kızarmış renkleri nedeniyle gül yanaklara benzetilmiş olmalıdır. Âşık sevgiliyi kaybetmenin acısından, âdeta onun boyunu ve gül yanaklarını yad etmek maksadıyla, vücudunu yaralamaktadır.

⁹⁴ *Benüm sînemdeki dâg-ı siyâh olmuşdur eglencem / Meger Mecnûn-ı şeydânun enîsi çeşm-i âhûdur* g. 191/3 **Necâtî**

⁹⁵ Benzeri bir tablo daha net bir şekilde Bâkî'nin “Senin boyunun hasretiyle kanlı elifler çeksem, göğsümde her biri bir gül endamlı servi olsa” anlamındaki şu beytinde görülebilir: *Hasret-i kaddûn ile kanlu elifler çeksem / Sînede her biri bir serv-i gül-endâm olsa* g. 460/4

⁹⁶ Ey Bâkî, gönül meşgalesiz durmaz. Zavallı (madem) yari (sahiplenmeye) gücün yetmiyor, hiç değilse (göğsüne âşıklığını göstermek üzere) yara çek!

Sîneme çeksem elifler dâglar yaksam n'ola
*Bâkıyâ bir serv-kâmet gül-‘izârum aldılar*⁹⁷ g. 178/5

Yine bir başka beyitte elif çekme ile dağ servisi anlamına gelen “ar’ar” kelimesinin birlikte kullanıldığı görülür. Ar’ar şiirde çoğu zaman sevgilinin boyuna benzetilir. Bâkî bu beytinde sevgilinin aşkı için vücuduna çekilen her bir elifi, muhabbet bağının gül bahçesine dikilen birer taze fidana benzetmektedir. Kolayca tahmin edileceği üzere bu fidanlar, elifin çekilmesi ile ortaya saçılacak kanlar sebebiyle kırmızı gül fidanları şeklinde hayâl edilmiş olmalıdırlar. Aslında şairlerin belki hemen hiç biri bu gibi davranışlar içine girmedikleri halde, hemen her şair şiirinde vücuduna oklar sapladığını, yaralar açtığını, elifler çektiğini iddia ederek çılgın bir âşık rolüne bürünür. Bütün bu eziyetler melankoli hâlindeki şahıs tarafından bizzat kendi vücuduna uygulandığı halde sevgili uğruna yapıldığından, sevgilinin açtığı yaralar olarak nitelendirilirler.⁹⁸

Gülşen-i bâğ-ı mahabbetde diker tâze nihâl
*Her elif kim sîneme ol kameti ‘ar‘ar çeker*⁹⁹ g. 183/3

Göğsüne çektiği elifleri o servi boyluyu sevdiğini herkese bildirmek amacıyla yaptığını belirten beytinde Bâkî, elif çekmenin bir çılgın âşıklık tavrı ve ifşası olduğuna açıkça dikkat çekmektedir:

Sîneñe ‘aşk ile elifler kes
*Bilsün ol servi sevdügün her kes*¹⁰⁰ g. 210/1

Bu çılgın tavırlar sevgiliye yakınlık kazanmak için yapılmaktaydı. Şair aşağıdaki beytinde özellikle sevgiliye yaklaşmak için koluna kanlı elifler çizdiğini belirtmektedir. Beyitte vücudunu elif şeklinde çizerek kanatmasıyla âşığın sevgiliye olan aşkını ispat edip onun dikkatini çekmeyi başarmasının yanında “hâsiyyet” ve

⁹⁷ Ey Bâkî! Göğsüme elifler çeksem yaralar yaksam buna şaşılır mı? Bir servi boylu gül yanaklımı (elimden) aldılar.

⁹⁸ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 426.

⁹⁹ O servi boylunun göğsüme çektiği her elif, muhabbet bağının gül bahçesinde taze bir fidan diker.

¹⁰⁰ Aşk ile göğsüne elifler kes ki herkes o servi boyluyu sevdiğini bilsin.

“elif yazmak” ibareleriyle havas ilmine de gönderme yapılmaktadır.¹⁰¹ Yani şair koluna kanlı elifler çizerek cifir vb. gizli ilimlerle sevgiliyi kendisine bağlamaya, ona yakınlaşmaya çalıştığını ima etmektedir. Bilhassa muhabbet büyüğü için belli sayıda elifler yazılıp muska yapıldığı bilinmektedir. Beyitte kanlı eliflerden söz edilmesi muskaların zaman zaman çeşitli hayvanların kanı ile yazıldığını hatırlatmaktadır. Bâzûbendlerde olduğu gibi muskaların kola takıldığı da hatırlanacak olursa beyitte çizilen tabloyu tamamlamak için kullanılan kelimelerin ne denli özenle seçilmiş olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Diğer yandan elifin vahdeti temsil ettiği düşünülecek olursa, yakîn kelimesiyle birlikte tasavvufî bir çağrışıma imkan vermek üzere bilinçli olarak kullanıldığı görülecektir.¹⁰²

Hâsıyyet ile yâre yakîn itmek içündür

*Bâkî ki biraz kanlu elifler kola yazdı*¹⁰³ g. 529/5

11.2.5.3. Nal Kesme

Nal (na'l) kesme vücuda balık pulu gibi, daire şeklinde çizikler atıp yaralama veya nal şeklinde dağ yakma anlamındadır.¹⁰⁴ Bu kesik ve çizikler şekil olarak “dal” harfine benzetilir. Ayrıca çekilen elifler ve nal şeklindeki kesikler birlikte âh şeklini oluştururdu.¹⁰⁵ Diğer yandan burada Abdallar veya bazı çılgın tipler arasında vücutlarına gerçek at nalı çivileyenlerin bulunduğunu da hatırlatmak gerekir. 1554'ten 1562'ye kadar Osmanlı'da elçilik görevinde bulunan Oqier Ghislain de Busbecq'in Buda kentine gelişlerinde kendilerini karşılayan paşanın maiyetindeki ilginç kişilerden söz ettiği satırları bu konuya açıklık getirmesi bakımından kayda değerdir:

¹⁰¹ Burada “hâsıyyet” ve “havâs” kelimelerinin aynı kökten geldiğine dikkat çekmekte fayda vardır.

¹⁰² Elif ve yakîn kelimelerinin vahdeti ve Allah'a yakınlığı kastetmek üzere kullanıldığı bir beyit: *Vahdet ehli ol elif gibi hemîn / Olasın tâ ki ol Allâha yakîn* b. 32 **Mostarlı Ziyâî Şeyh San'an Mesnevîsi**

¹⁰³ Baki'nin koluna çizdiği birkaç kanlı elif, özellikle / büyü ile sevgiliye yakınlık elde etmek içindir.

¹⁰⁴ Hayretî'nin abdalları vassfedilen şiirinde onların en önemli özelliklerinden na'l kesme ve elif çekmenin hangi anlamları taşıdığına dair bilgiler mevcuttur: *Na'ller kim kesdiler râh-ı Hudâya dâldür / Tâlibi cezb imege her biri bir çengâldür / Dâglar rûşen-delil-i meclis-i ikbâldür / Keskin erler tîg-i 'uryânlar durur abdâllar / Bezm-i dilde her elif bir şem'-i cân-efrûzdur / Münkiriün kalbine lâkin tîr-i âhen-dûzdur / Gicesi Kadr oldu bunların günü Nevrûzdur / Keskin erler tîg-i 'uryânlar durur abdâllar* mus. 12/2-3 **Hayretî**

¹⁰⁵ Onay, **a.g.e.**, s. 373.

“Buda uzaktan görüldüğü zaman, paşanın maiyeti erkânından bazı kimseler aldıkları emir üzerine bizi karşılamaya geldiler. Yanlarında birçok kavaslar vardı. Heyetten en göze çarpan, en garip kısım tuhaf bir tarzda süslenmiş bulunan delikanlılardı. Bunların başları cascavlaıktı. Bu tüysüz başlar bıçakla derince çizilerek yaranın içine tüyler sokulmuştu. Tüyler kana belenmişti. Fakat delikanlılar hiç acı duymuyor gibiydiler. Gayet şen ve neşeli görünüyordı. Tam karşımda bunlardan birkaç tanesi ayakta duruyordu. Diğer birinin kolları, dirseklerinin üstünden bizim “Prاف çakısı” dediğimiz bir nevi bıçakla kesilmişti. Diğer biri, böğrünün etlerini iki taraftan dilmiş, sallanan etlere birer değnek sokmuştu. Bunlar iki taraftan sarkıyordu. Başka adam beynine, koca koca çivilerle bir beygir nalı çakmıştı!.. Galiba bu biraz evvel yapılmıştı. Çünkü çiviler ete sağlam surette girmişti. Hiç kımıldadıkları yoktu.”¹⁰⁶

Bâkî bir beytinde sevgilinin gamıyla başına kestiğı nal şeklindeki yaranın kırmızıya boyanmış bir turna kanadı olduğunu söyler. Bilindiğı üzere Osmanlılarda kavuk yahut destar üzerine turna, balıkçıl vb. kuş tüylerinden sorguçlar takılması yüzyıllarca süren bir gelenektir. Başa tüy takma aynı zamanda bir imtiyazın işaretiydi. Savaşta yararlılık gösteren gaziler bir kahramanlık ve üstünlük sembolü olarak başlarına kuş tüyü takarlardı. Bu beyitte kesilmiş yaranın kanlanmış haliyle kırmızıya boyanmış turna kanadından bir sorguca benzediğı ifade edilmektedir. Yapılan benzetmeye bakıldığında şair müstağni bir edayla başındaki nal şeklindeki yaralarla iftihar etmekte ve kahramanlığını ilan etmiş bulunmaktadır. “Ale boyanmış per-i küleng” ifadesi o dönemde kuş kanadından yapılan sorguçların aynı zamanda boyanabildiğini de göstermektedir.

Gamuñla farkuma bir tâze na'l kesmiş idüm

*Başumda ale boyanmış per-i küleng oldı*¹⁰⁷ g. 489/2

Bir başka beyitte yine benzeri bir hayal görölmektedir. Bu kez şair, sevgilinin kılıcının şeklinin, başında açtığı yaranın kanı içinde kırmızıya boyanmasıyla, baş üzerinde turna kanadından sorguç olarak kendisine yeteceğini söylemektedir. Şair kendisini yaralamak üzere kullandığı kılıcını -bu yaraları onun derdinden dolayı

¹⁰⁶ Oqier Ghislain de Busbecq, **Türk Mektupları**, İstanbul, Kırkambar Kitaplığı, 2002, s. 154. Abdalların vücutlarına nal veya nal şeklinde teneke koyup çuvaldız gibi şişlerle etlerine tutturdıklarına dair ayrıca bkz. Onay, **a.g.e.**, s. 67, 373.

¹⁰⁷ Senin gamınla başıma nal şeklinde yeni açtığım yara, başımda kırmızıya boyanmış turna kanadı oldu.

açması nedeniyle- sevgilinin kılıcı olarak değerlendirmiştir. “Şekl-i şemşîrûñ” ibaresi kılıcın açtığı yaranın şekli (nal şekli gibi) olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte Abdalların vücutlarına kesip dağlayarak kalıcı bir dövme şeklinde Hz. Ali’nin kılıcının resmini çizmeleri¹⁰⁸ hatırlanacak olursa burada hançer, bıçak vb. kesici bir âletle başa zülfikar şeklinde bir çizik atıldığını ve bu kılıcın şeklinin turna kanadından sorguç olarak düşünüldüğünü söylemek mümkündür. “Bâ-vücûd” böyle iken, bununla beraber anlamındadır.

Fark-ı serde şekl-i şemşîrûñ yiter perr-i küleng
*Bâ-vücûd ol dem ki hûn-ı zahmum içre al olur*¹⁰⁹ g. 72/3

Bir diğer beyitte yüzüğün halka kısmı yahut üzerindeki işlemler vücutta kesilmiş nal şeklindeki yaralara, taşı da baş üzerinde yakılmış yaraya benzetilmiştir. Bu hareket yüzüğün kişileştirilerek zalim bir sevgiliye tutulmasına bağlanmıştır:

Cismine na’l kesüp farkına bir dâg urmuş
*Var ise sevdi meger yâr-ı sitem-ger hâtem*¹¹⁰ k. 19/9

Nal şeklindeki kesikler dal harfine benzetilir. Aşağıdaki beyitte şair, sevgilinin naz atının ayakları altında ezildiğini ve göğsünde görülen nal şeklindeki yaraların buna işaret ettiğini söylemektedir. “Dâl” at nalı izlerinin ve vücuttaki nal şeklindeki yaraların dal harfine benzeyen şekline işaret etmekle birlikte delalet, işaret, iz, anlamındadır. Sevgilinin âşığa acı çektiren nazı bir at, âşığın göğsündeki yaralar ise onun atının nalının izleridir. Aslında şair, ben onun dayanılması güç nazından bu yaraları açıyorum ve bu yaraların her biri de ona işaretler, demektedir.

Esb-i nâz ile beni yâr kılupdur pâ-mâl
*Na’ller şekli aña sînede olmuşdur dâl*¹¹¹ g. 294/1

¹⁰⁸ Abdalların bağlarında Hz. Ali’nin kılıcının (zülfikâr) bir resmi çizili ya da adı yazılıydı; pazularındaki yılan resimleri de göze çok çarpardı. (Karamustafa, **Tanrının Kuraltanmaz Kulları**, s. 88.)

¹⁰⁹ Yaramın kanı içinde kırmızıya boyanmasıyla birlikte senin kılıcının şekli, baş(ımın) üzerinde turna kanadı(ndan sorguç) olarak yeter.

¹¹⁰ Bedeninde nal şeklinde yaralar kesip başında bir yara yakmış (olduğuna göre) yüzük galiba zalim bir sevgiliye âşık olmuştur.

¹¹¹ Sevgili, naz atıyla beni ayaklar altına almıştır. Nalların şekli göğsümde ona işaret etmektedir.

11.2.5.4. Yara ve Pamuk

Daha önce belirtildiği gibi bugün de bazı tarikatlarda görülen vücutta yaralar yakma eskiden batınî dervişler arasında çok yaygın bir âdetti. Metal bir aletle yapılan dağlama kızgın bir demirin ucuna pamuk sarılarak da yapılabilirdi. Bu işlemi yapmadan önce acı hissetmemek için kimi zaman uyuşturucu kullandıklarına dair kayıtlar vardır. Osmanlı dönemi seyyahlarından Schweigger dervişlerin bazılarının kendilerini bıçakla yaraladıklarını ama daha önce maslık adı verilen bir çeşit afyonla duyarsız hâle geldiklerinden acı hissetmediklerini belirtir.¹¹² Bir başka seyyah, esrarı afyonla karıştırarak içtiklerini, iyice sarhoş olunca bu falanın, bu filanın aşkına deyip kollarına, bacaklarına, göğüslerine keskin bıçaklarla geniş yaralar açtıklarını, bazılarının kollarına bir iğne ucu ile yürek resimleri dövdürdüğünü ve yaralarını yanık pamukla tedavi ettiklerini söyler.¹¹³ Aynı şey Viaje tarafından da dile getirilmiştir: “(...) sivri uçlu bıçak ve jiletlerle kollarında, göğüslerinde derin yaralar açarlar, ya da kızgın iğnelerle etlerini dağlayarak dövme yaparlardı. Ayıldıkları zaman bu yaraları kızdırılmış pamuklarla dağlayarak geçirmeye bakarlardı.”¹¹⁴

Bâkî, bir beytinde “penbe-i key” tabiriyle vücutta açılan yaraların pamukla dağlanmasına işaret etmektedir. Şair, üzerinde açtığı yaralardan dolayı, göğsünün sevgilinin gamıyla oluşan bir gül bahçesine benzetir. Dağlama pamuğu ise bu bahçede açılmış beyaz bir güldür. “Key (keyy)” yarayı dağlama anlamındadır. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla yaraların kanını durdurmak için yakılmış bir pamukla üzeri dağlanmaktadır.

Gülistân-ı gamuñdur sahn-ı sîne

*Açılmış ak güldür penbe-i key*¹¹⁵ g. 514/4

Temelde yaraya benzetilmesinden hareketle, karanfilin abdal olarak hayal edildiği bir beyitte, karanfilin yasemini kendi yarasına pamuk ettiği belirtilir. Karanfillerin yanbaşında bulunan yaseminlerin resmedildiği tabloda yasemin beyaz rengi nedeniyle pamuğa benzetilmiştir. Karanfil de yasemini yarasının üzerine

¹¹² Schweigger, a.g.e., s. 195.

¹¹³ **Türkiye'nin Dört Yılı**, s. 84.

¹¹⁴ Metin And, **16. Yüzyılda İstanbul: Kent-Saray-Günlük Yaşam**, İstanbul, Akbank, 1993, s. 297.

¹¹⁵ Sine senin gamının gül bahçesidir; dağlama pamuğu (o bahçede) açılmış beyaz bir güldür.

pamuk olarak koyan bir baş açık abdaldır. Burada yine Abdalların yaralarının kanını durdurmak için yaraya pamuk basmalarına işaret edilmektedir.

Farkında kılup yâsemeni dâgına penbe

‘İşkuñda geçer baş açuk abdâl karanfûl’¹¹⁶ g. 284/2

Yara ve üzerine konan pamukla ilgili bir başka benzetmenin yapıldığı aşağıdaki beyitte göğüste açılan yaranın üzerine konan kanlanmış pamuğun düşmesi hâli, dalından yeni koparılmış kırmızı bir gül gibi düşünülmüştür. “Rengîn” kelimesi beyitte gülün kırmızı rengini ifade etmek üzere kullanılmıştır.

Sîneden kan bulaşık penbe-i dâgum kopıcak

Şimdi kopmuş gül-i rengîne döner tam tâze’¹¹⁷ g. 454/4

Kış tasvirinin yer aldığı bir beyitte ise üzerindeki karlarla birlikte ağaç dallarının görünümü, göğsünde açtığı yaraların üzerini pamuklarla doldurmuş bir abdalın hâline benzetilmiştir:

Agardı berf ile yir yir çemende cism-i nihâl

Niteki penbe-i dâg ile sîne-i abdâl’¹¹⁸ k. 21/1

11.2.5.5. Yara ve Fitol

Fitol derin ve iltihaplı yaraların tedavisinde yara içine konulan bükülmüş bezdir. Vücutlarında yaralar yakan âşık ve dervişlerin kimi zaman yaralarına fitil koyup yaktıkları ve bu şekilde yaralarını tedavi ettikleri bilinmektedir. Thévenot Türklerde sağlık ve tedavi konusundan bahsederken bu konuya dair şunlara değinir:

“Başları ağrıdığında, bir neşterle ağrıyan yeri kestiriyor ve epey kan akıttıktan sonra biraz pamuk koyup yarayı kapatıyorlar veya alınlarına beş veya altı çentik attırıyorlar. Hâlâ

¹¹⁶ Karanfil yasemini başında yarasına pamuk edinin (bu hâliyle) senin aşkında baş açık abdal geçinir.

¹¹⁷ Kan bulaşmış yaramin pamuğu göğsümden düşünce yeni koparılmış taptaze bir kırmızı güle benzer.

¹¹⁸ Dalın bedeni, tıpkı abdalın göğsünün dağlanmış yara pamuklarıyla kaplanması gibi, karla birlikte yer yer beyazladı.

ateş kullanıyorlar, bu usul onlarda pek revaçta; başı ağrıyan bir adamın, ağrının olduğu yere, yani kulağının üstüne kızgın bir demirin ucunu bastırttığını ve dağlanan yere biraz pamuk koyup iyileştiğini gözlerimle gördüm. Birçok uzuvdaki diğer hastalıklar için, söz konusu uzuvların üzerinde kalın bir fitili veya bir bez parçasını yakıp tutuyorlar ve fitil kendiliğinden sönene kadar ıstıraba katlanıyorlar.”¹¹⁹

Abdalların başlarında bir başlık ve üzerlerinde elbise olmadan gezmelerine işaret eden bir beyitte Bâkî, onların bu âdetlerini sarık ve elbiselerini yaralarına fitil yaparak yakmalarına bağlamıştır. Anlaşıldığı kadarıyla Abdallar elbise ve sarıklarını fitil yapıp yakarak her an yeniden açtıkları yaralarının üzerine tutuyor ve yaralarını bu şekilde tedavi etmeye çalışıyorlardı. Eskiden elbise ve kaftanların dik durması için kumaş aralarına pamuk konup o şekilde dikilirdi. Elbise eskiyince bu pamuklar dışarıya çıkar görünürdü. Aynı şekilde kavuklarda da mukavva arasına pamuk yerleştiriliyordu. Beyitte elbise ve sarığın fitil olması, aynı zamanda bunların içinden çıkan pamukların fitil yapılması olarak da düşünülebilir. Sarık tülbentlerinin ince dokunuşlarıyla zaten fitil olarak kullanılmaya müsait oldukları malumdur.

Yakarlar hep fetîl-i dâğ olur destâr ile câme
*Budur abdâllar ‘aşkuñda ‘uryân olmaga bâ‘is*¹²⁰ g. 27/4

Abdalların her an yaralarını tazeledikleri ve bazen göğüslerinde birden çok yara açtıklarının anlaşıldığı aşağıdaki beyitte bu yaralara fitil konulup yakıldığına işaret edilmektedir. Göğüs üzerinde içine fitil konup yakılmış birçok yaranın görünümü, ülker takımyıldızının parlak görünümüne benzeyeceğinden şair bu şekilde parlaklık, güzellik ve değer simgesi olan ülkerin kendi göğsünde yer etmesini ister.¹²¹ Bu ifadeyle aynı zamanda âşığın göğsünün gökyüzü gibi düşünülerek yüceltildiği anlaşılmaktadır.

Fetîli şu‘le virür taze dâğlar yakdum

¹¹⁹ Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 76.

¹²⁰ Hep sarık ve elbiselerini yakıp yaralarına fitil ederler. Abdalların senin aşkından dolayı çıplak olmalarına sebep budur.

¹²¹ Benzeri bir hayal Bâkî’nin bir başka beytinde daha yer almaktadır: *O mehiûn şevkine yir yir yakayın nice fetîl / Sînemüñ dâğların şekl-i Süreyyâ göresin* g. 384/4

*Murâdum ol ki ide sînede mekân ülker*¹²² g. 150/2

Pamuktan yapılmış bir fitilden söz edilen aşağıdaki beyitten ise derin yaraların içine fitil sokulduğu anlaşılmaktadır. Şair sevgilinin aşkından dolayı açmış olduğu yaranın içindeki pamuk fitilinin karanfil içine konan yasemine benzediğini dile getirmiştir. Karanfilin içine yasemin konması, çiçek demeti içinde güzel görünmesi bakımından karanfillerin arasına minik çiçekleri olan yasemin konulmasıyla ilgili olmalıdır. Şair, karanfili yaraya yasemini de fitile benzetirken bir yandan bu uygulamaya işaret etmiştir.

Sînemde zahmuñ içre olan penbe-i fetîl

*Ol yasemine döndi ki korlar karanfüle*¹²³ g. 447/4

¹²² Fitili ışık veren yeni yaralar yaktım. Muradım ülker yıldızının göğsümde yer etmesidir.

¹²³ Göğsümde (senin için açtığım) yaranın içinde olan fitil pamuğu, karanfillerin arasına konan yasemine benzemiştir.

12. TEKSTİL VE GİYİM KUŞAM

12.1. Kumaş (kumâş, metâ')

Arapça “kamş” “toplamak, (ipleri) bir araya getirmek” kökünden türeyen “kumâş” ipek, yün, keten, pamuk ve benzerlerinden okunmuş ağır mensucata verilen genel addır.¹ Eski devirlerde kumaş önemli bir ticaret ürünü olmakla birlikte günümüzden farklı olarak az üretilen bir şey olması nedeniyle değeri oldukça yüksekti. Bu bakımdan Osmanlı’da kumaş bilhassa terfi yahut taltif edilme durumlarında, hükümdar, devlet adamı ve elçilere sunulan en önemli hediyeler arasındadır. Diplomatik ilişkilerde hediye olarak kullanılmasıyla imparatorluğun gücünü yabancılara simgeleme görevini de üstlenen kumaşlar imparatorluğun içinde sanatsal fikirleri iletmede önemli bir anlatım yöntemi olarak kullanılırlar ve ekonominin temel taşlarını oluşturlardı. Bilhassa ipek kumaşlar, Osmanlı törenlerinde ve yüksek sınıf kültüründe, sosyal konum belirleyicisi olarak önemli bir yere sahipti. Bazen devlet görevlilerinin maaşlarının bir kısmını da oluştururdu.²

BD’nda kimi zaman uzak bir çağrışım taşımakla birlikte kumaş ve çeşitli kumaş isimlerine gönderme yapılan beyitler mevcuttur. Şarap yasağından söz eden bir gazelinin beytinde Bâkî, şarabın artık “ayakda” olduğunu, bunun yerine zühd ve riya kumaşının satılmaya devam ettiğini belirtmektedir. Şarabın “ayakda” olması yasak haricinde riyakârlığın da artması nedeniyle değersizleşmesini ifade ederken “ayag” kelimesinin kadeh anlamından hareketle kadehte bulunmasını da çağrıştırmaktadır. Beyitte dikkati çeken, kumaş kelimesinin riya ve zühd kavramları için benzetilen olmasıdır. Dindarlık, sofuluk anlamındaki “zühd” klâsik şiirde genellikle içinde riya ve gösteriş barındıran sözde dindarlık anlamında kullanılır. Şarap yasağına canı sıkılmış bir rindin, şarap içmekle elde edilen günahtan çok daha kötü olan şirke dahi yol açabilecek sözde dindarlığı yermek maksadıyla sarf ettiği anlaşılan bu ifadeler, aynı zamanda şarabın sembolik anlamı düşünüldüğünde aşkın ve ilahî değerlerin kıymetini yitirip gösteriş ve sözde dindarlık vasıflarının değer kazanmasından duyulan rahatsızlığı dile getirmektedir. Kolayca anlaşılabileceği gibi riya ve zühdün kumaş olarak nitelendirilmesi, içinde bulunulan zamanda değer

¹ Nevber Gürsu, “Kumaş”, *DİA*, c. 26, Ankara 2002, s. 367.

² Nurhan Atasoy vd., *İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı*, TEB, 2001, s. 15

kazanmasından kinayedir. Kıyafet vb. her türlü ticarî malı ifade eden “metâ” kelimesiyle “kumâş” ve “satılmak” kavramları bir arada kullanılarak ticarî bir tablo çizilmiş ve bilhassa o dönemde oldukça değerli olan kumaş ticaretine yapılan göndermeyle dindarlığın rağbet gördüğü ve dindarlık sebebiyle makam-mevki sahibi olunabildiği bir toplumda sahte dindarların gördüğü ilgiye dikkat çekilmiştir. Beyitte dikkati çeken bir diğer husus metâ’ kelimesinin aynı zamanda kumaş anlamına gelmesi nedeniyle tevriyeli olarak kullanılmasıdır. Dolayısıyla zühd ve riyâ kavramlarının kumaşa benzetilmesi gibi şarabın da burada kumaş olarak hayal edildiği ve şarap ile zühd kumaşlarının karşılaştırıldığı düşünülebilir. Beytin arka planında bollaşıp ucuzlaması nedeniyle piyasada revaç bulan bir malın karşısında gerçekte değeri yüksek olan başka bir malın sürümünün olmaması gibi ekonomik bir hadise resmedilmiştir. Yani riyakârlığın artması nedeniyle zühd ve riyâ kumaşı bolca satılır ve ilgi görür hale gelmiş ve gerçekte değeri yüksek olan şarabı satın alan çıkmayınca şarap kumaşı ayaklar altında kalmıştır. Şairin ustalığını gösteren bir başka husus zühd ve rıyanın “satılma” fiiliyle birlikte kullanılmasıdır. “Satmak” tabirinin kendinde olmayan bir şeyi varmış gibi göstermek, taslamak anlamına geldiği hatırlanacak olursa, zahitlik taslama, zahitmiş gibi davranma hareketini de çağrıştırdığından, kelimenin çizilen tablo içinde ne derece yerine oturduğu anlaşılabılır.

Metâ’-ı bâde-i gül-reng şimdi ayakda

Kumâş-ı zühd ü riyâ turmayup satılmakda³ g. 444/1

Can ü gönülden vuslat isteyen bir âşğın halini anlatan aşağıdaki beyitte, âşğın en büyük korkusu olan hicrandan, yani ayrılıktan dolayı, vuslatı istemekte şüphe duyulduğu görülmektedir. Genel anlamda satılacak mal, eşya anlamı taşıyan “metâ” kelimesi beyitte kumaş manasında kullanılmıştır. Âşık için en değerli şey olan vuslat, o günkü önemli ticaret mallarından olan kumaşa benzetilirken vuslatın zıddı olan “hicrân” kelimesinin de kumaş bağlamı içinde tevriyeli olarak farklı bir anlama işaret ettiği göze çarpmaktadır. Beyitlerde “hicrân” kumaş ve kumaş çeşitleri ile birlikte yer aldığında kumaş üzerindeki defo, arıza, yırtık gibi anlamlarda veya bu

³ Şimdi gül renkli şarap metâı değerini yitirmiş; iki yüzlülük ve zahitlik kumaşı durmadan satılmaktadır.

anlamı çağrıştırmak üzere kullanılır.⁴ Kavuşmadan sonra tekrar ayrılığa düşme korkusundan dolayı vuslatı isteyip istememekteki kararsızlık, değerli bir kumaşın, üzerindeki defo nedeniyle satın alınıp alınmaması hususunda şüphe duyulması gibi düşünülmüştür. “Hâce” kelimesi de bu bağlamda ticaretle meşgul olan kişi, mal sahibi ve tüccar anlamındadır.

Metâ’-ı vasluña cândan hırîdâr olmak ister dil

*Hemân ey hâce ancak şübhe hicrânunda kalmışdur*⁵ g. 165/2

Güzelliğin kumaşa benzetildiği aşağıdaki beyitte ise ülkere benzetilen sevgili, güzellik kumaşının değerini ortaya koyan bir unsur olarak düşünülmüştür. Şair sevgiliye hitaben “Sen eğer ülker olmasan güzellik metainın ne kumaş olduğu bilinirdi.” diyerek güzelliğin sevgiliyle değer kazandığını vurgulamaktadır. “Ne kumâş idüğün bilmek”, günümüz tabiriyle “ne mal olduğunu bilmek” karşılığında bir deyimdir. Beyitte üzerinde odaklanılması gereken kelime “ülker” kelimesidir. Ülker Süreyyâ veya Pervîn de denilen yedi parlak yıldızdan oluşan bir yıldız kümesinin adıdır. Güzel ve parlak bir görünüm arz etmesi nedeniyle güzellik timsali sevgilinin ve değerli olan birçok şeyin benzetildiği unsurlardan biri olmuştur. Ancak burada beytin anlam kazanabilmesi ve taşların yerine oturabilmesi için ülker kelimesinin söz konusu anlamı dışında bağlam içinde kumaşla ilgili farklı bir anlamının daha olması gerektiği şüphesi uyanmaktadır. **Burhân-ı Kâtı**’ın hârâ maddesinden anlaşıldığına göre ülker, kumaş üzerindeki dalgalı çizgiler ve meneviş türü desenlerdir.⁶ Bununla

⁴ *Gelür vuslat meta’ı ben gedânun nakd-i cânıyla / Behâsı az olur zîrâ ki hicrân olsa kâlâda g. 764/4 Azmî-zâde Hâletî; Bahâ-yı hüsnüñi arturdu mihriñ ammâ kim / Metâ’-ı vasluña hicrân ziyânmış bildük g. 106/3 Şem’î; Gam pelâsı yeg gelür vasluñ metâ’ından baña / Gerçi gâyet köhnedür bârî hele hicrânı yok g. 127/3 İshâk Çelebi; Ben fakîre didi bir hâce-i ‘ışk ey Zâtî / Vasla olmazdı behâ olmasa hicrânlu kumâş g. 578/7 Zâtî; Alursın nakd-i cân ile metâ’-ı vuslatı ammâ / Ziyân eyler sakın ey hâce bu hicrânı n’eylersin g. 1063/3 Gelibolulu Âfî; Mezâd-ı sûk-ı muhabbetde çokdu hicrânı / Metâ’-ı ‘aşkı anıñiñ ucuz bahâda gezer g. 16/2 Mekkî. Burada kumaş bağlamı içinde sıkça zikredilen “vasl”dan türeyen “vasla” kelimesinin de kumaş parçası, derviş gömleği gibi anlamlara geldiğini hatırlatmakta fayda vardır: *Gam pelâsı var iken tâc u kabâ aña baña / Yüri sôfî yüri dervîşe yeter vaslacığı g. 127/3 Âhî; Vaslaldur ki ciger zahmını bend imek için / Yaralu sînemiñ üstinde benüm pîrehenüm g. 68/2 Âhî. Dolayısıyla yukarıda Bâkî’nin beytinde geçen vasl kelimesinin kullanımı tesadüfî değildir. Hicrân ve vasl kelimelerinin söz konusu anlamlarına dikkat çeken Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan’a teşekkür ederim.**

⁵ Ey tüccar! Gönül, senin vuslatının kumaşının istekli bir alıcısı olmak ister. Ancak sadece hicranından / defosundan dolayı şüphede kalmıştır.

⁶ Hârâ: Maruf kumaş ismidir ki sûf gibi mevclî ve ülkerli olur. Hâre dahi derler. (Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâtı**, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 319.) Bu tanımlamadan anlaşıldığı kadarıyla ülker hâre, mevc veya meneviş denilen kumaş üzerindeki kendinden desenler yerine kullanılır. Zâtî’nin kumaş olarak hayal ettiği sevgilinin yolunda köpeğin ayak izini ülkere benzettiği beyti de kendinden serpmeye desenli bir kumaş tasviriyle bunu

birlikte beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla ülker aynı zamanda kalitesini, standartlara uygunluğunu, değerini ve ismini, günümüz tabiriyle markasını göstermek üzere kumaş üzerine vurulan damga anlamında kullanılmaktadır.⁷ Kumaş damgalarının kumaşın standartlara uygunluğunu ve değerini göstermesi ve tescillemesi⁸ gibi güzellik kumaşı da sevgiliyle değer kazanmaktadır. Eğer kumaşa benzetilen güzelliğin damgası sevgili olmasa güzelliğin hiçbir önemi kalmaz ve güzellik sıradan bir meta haline gelir. Burada bazı kumaş damgalarının altınlı⁹ olduğu da hatırlanacak olursa, ülker kelimesi takımyıldız anlamıyla düşünüldüğünde, sırmalı bir damga ile Ülker arasındaki şekil benzerliği de gözden kaçmayacaktır. Ülker değerli şeylerin sembolü olduğundan dolayı kumaş gibi değerli bir meta ile birlikte kullanılması da ayrıca dikkate değerdir.

Metâ'-ı hüsnî bilürlerdi ne kumâş idügin

*Sen olmasan eger ey şûh-ı dil-sitân ülker*¹⁰ g. 150/4

12.1.1. Kumaş Çeşitleri ve Motifleri

12.1.1.1. Altın Benekli Kumaş

desteklemektedir: *Ey bâd bozma iti izin râh-ı yârdan / Miskî kumâşdur ko anı ülkeri ile* g. 1357/7 **Zâfî**. Ülker kelimesiyle söyleyiş benzerliğinden dolayı burada halk dilinde kumaş yüzü anlamında “ölker” kelimesinin kullanıldığını da not olarak eklemekte yarar vardır. (**Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü**, c. 9, Ankara, TDK, 1977, s. 3332.)

⁷ Ülker kelimesinin söz konusu anlamı hissettirdiği bazı beyitler: *Bâzâr-ı gamda göz yaşı sûret virür saña / Kim satılır Necâtî kumâş ülkeri ile* g. 462/7 **Necâtî**; *Gayrı ‘irfânuma eş’âr ile istidlâl kıl / Her metâ’un eylûğine çün olur ülker nişân* k. 10/46 **Âşık Çelebi**; *Olmaz Hayâlî müştêrî gerdûn-ı atlasa / Tamgası mâh olursa peren ülkeri degül* g. 261-5/5 **Hayâlî**. Damganın kumaşın değerini göstermesi veya fiyatını arttırmasıyla ilgili: *İtûn izi şekl-i zerrîn yüzüme virdi şeref / Artururmuş her kumâşuñ nirhini tamga meger* g. 116/4 **Cem Sultan**; *Ele girmez metâ’ı gavgâsız / Akçe etmez kumaşı tamgasız* mes. 2/2 **Nedîm**

⁸ Osmanlı Devleti’nde kumaşların standartlara uygunluğunu tescil etmek üzere damgalanmasıyla “damga-i akmişe” adı verilen bir vergi alınırdı. (M. Asım Yediyıldız, “Şer’iye Sicillerine Göre XVI. Asır Bursa Esnafıyla İlgili Bazı Tespitler”, **Papers / Bildiriler: VIIIth International Congress on the Economic and Social History of Turkey / VIII. Uluslararası Türkiye’nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi Kongresi**, ed. Nurcan Abacı, Morrisville, Lulu Press, 2006, s. 134.)

⁹ *Dökülüp sebze-zâr nişân virdi saru yaprak / Yeşil dîbâlar üstine konan altunlu tamgadan* k. 22/2 **Ca’fer Çelebi**; *Câme-i kadriñ için gerdûn yeşil atlas durur / Kim anuñ üstinde gün altunlu bir tamga olur* k. 5/15 **Revânî**. Bazı beyitlerde kırmızı renkli damgadan da söz edilmektedir: *Kolumda dâg ile kocsam miyânuñ ictinâb itme / Olur her bî-bedel ince kumâşuñ al tamgası* g. 414-48/4 **Hayâlî**; *Üstâd-ı çemen çünki tokır sebze harîrin / Berg-i gül-i hamrâdan urur bâd aña tamgâ* (s. 18) **Kemâl Paşa-zâde**

¹⁰ *Ey gönül alan şuh sevgili! Sen eğer ülker olmasan, güzellik kumaşının ne mal olduğunu bilirlerdi.*

Benek, atlas zemine sırma işlemeli bir tür kumaş olarak tanımlanmakla birlikte serpmeye olarak işlenen nakşın her birine de benek adı verilmektedir.¹¹ Beyitlerde “altun benekli”, “altun benek”, “altunlu benek”, “benek altunlu” yahut “zer benek”, “zerrîn benek” olarak geçen ibareler kimi zaman bir kumaş türü olarak anlaşılabilirse¹² de genellikle sadece belli bir kumaş üzerine işlenmiş bir desen izlenimi uyandırmaktadır.¹³ Motifin altın benek olarak adlandırılması genellikle altın kılıptan, tel veya simlerle dokunmasından kaynaklanıyor olmalıdır. 16. ve 17. yüzyıllarda lale, karanfil, bulut gibi motiflerin yanı sıra benek motifleri Türk kumaş zevkinin sembolleri olmuştur.¹⁴ Kaftan ve elbise haricinde sanduka örtüsü¹⁵, perde¹⁶, yorgan yüzü¹⁷, otağ bezi¹⁸ gibi kullanım alanının oldukça geniş olduğu anlaşılan altın benekli kumaşlar benek benek, nokta nokta veya serpmeye desenlerinden dolayı kaplan veya leopar postunu anımsattığından, savaşta heybetli görünme ve düşmanı korkutma amacıyla olmalı, aynı zamanda asker giysisi olarak da kullanılmışlardır.¹⁹ Gökyüzü de benek benek yıldızları ve yıldızların altın rengindeki görünümü nedeniyle sıkça altın benekli bir kumaşa veya bu tür kumaştan elbise giymiş bir şahsa benzetilir.

BD’nda “altun benekli” şeklinde zikredilen söz konusu kumaş çeşidi, şairin bayram münasebetiyle padişaha yazdığı anlaşılan gazelin parçası olan bir beyitte gül ve nergisin giydiği giysi olarak geçmektedir. Şair beyitte tabiat tasviri yaparken

¹¹ Barış Dağlı, “Kelime Kazanımı Üzerine Bir Araştırma (Kıyafet ve Kumaş Adları Örneği)” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007, s. 44. **Burhân-ı Kâfî**’de benek bir çeşit atlas zemin üzerine sırmalı çiçekli bir kumaş türü olarak geçmektedir. (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 66.)

¹² *Geyüp ol meh-likâlar çün felekler / Kimi atlas kimi altun beñekler* b. 5133 **Mahremî, Şeh-nâme**

¹³ *Câ-be-câ ey sîm-ten sinemde dâg-ı hûn-feşân / Atlas-ı zerd üstine altun beñeklerdür hemân* g. 63/1 **Figânî**; *Sirişk ü rây-ı zerdümle o şâha pîş-keş Hecrî / Beñek altunlu kemhâlar yirine sîm ü zer çekdüm* g. 101/5 **Hecrî**; *Oldı berg-i zerd ile gûyâ bisât-ı sebze-zâr / Bir yeşil yüzlü beñek altunlu dîbâ câme-hâb* k. 23/2 **Câfer Çelebi**; *Bir kabâ geymiş felek ‘îd-i visâl-i yârda / Gûyiyâ zerrîn beñekdür aña nûrânî güneş* k. 4/18 **Mostarlı Ziyâî**

¹⁴ **Türk El Sanatları**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., 1969, s. 45.

¹⁵ *Türbetümde her gice yanar kanâdıldür nücûm / Meşhedüm üstine örter yâ felek altun beñek* g. 155/4 **Emrî**

¹⁶ *Melâl-i dâğı ile perde-i dil-i nâlân / Sarây-ı mihnetüñ altun beñekli bir zârî muk.* 453/2 **Emrî**

¹⁷ *Hasta-i ‘ışkam münakkaş pister altumda zemîn / Çarh üstümde beñek altunlu bir yorgandur* g. 192/2 **Emrî**

¹⁸ *Olmaga ey mâh-ı enver bir gice sana durag / Çerh kurdu bir beñek altunlu atlasdan otag* g. 2282/1 **Edirneli Nazmî, Mecma‘ü’n-nezâir**

¹⁹ *‘Asâkiri benek altunlu câmeler geyüben / Gazâ güninde olur kûh-ı Kâf kaplanı* k. 9/32 **Taşlıcalı Yahyâ**. Aynı şey kaplan motifi için de geçerlidir. (bkz. Nakş-ı Peleng) Bu motifler şairlerin hayallerinde biraz iç içe geçmiş görünmektedir. Meselâ yıldızların hem altun benek, hem de peleng motifine benzetilmesi bu bağlamda dikkat çekicidir: *Bî-vefâlkda felekler gibi oldı o melek / Her gice geyse yaraşur aña altunlu benek* g. 212/1 **Taşlıcalı Yahyâ**; *Bir gice kim bu çarh-ı minâ-reng / Necm ile bağlamışdı nakş-ı peleng* b. 898 **Vücûdî, Hayâl ü Yâr**

çiçekleri -biraz da bayram yerinde bulunan kişilere benzeterek- görünümlerinden hareketle çeşitli kumaşlardan elbise yahut kaftanlara bürünmüş bir şekilde hayal etmiştir. Buna göre gül ve nergis âdeta altın benekli kaftan giymiş, lalenin sırtında da güzel bir diba (bkz.) elbise bulunmaktadır. Altın benekli benzetmesine, gülün iç kısmındaki sarı renkte çiçek tozları ve nergisin taç kısmının sarı renkte olmasıyla yine iç kısmında top top sarı çiçek tozlarının bulunması zemin oluşturmuş olmalıdır. Osmanlı kumaşlarında benek motifinin zaman zaman stilize çiçek ve dal motifleri arasına serpiştirilmiş şekilde işlendiği de göz önünde bulundurulursa çizilen tablo daha iyi anlaşılabilir.

Gül ü nergis yine altun beñekli câme geymişler

*Libâsı lâlenüñ egninde bir dîbâ-yı zîbâdur*²⁰ g. 135/5

12.1.1.2. Altın Kumaş

Avrupalıların (Lame) dedikleri altın kumaşlar 15. ve 16. yüzyıllarda büyük rağbet görmüş değerli dokumalardır. Bunların atkı telleri baştan başa altın olan çeşitleriyle, üstünde çiçekleri altın tellerden yapılmış ve altın çizgiler konulmuş yollu kumaşlar gibi türlü çeşitleri yapılmıştır. Çokça altın ve gümüş harcanmasını gerektiren bu kumaşların zaman zaman yasak edildikleri yahut bazı kayıtlara bağlandıkları görülmektedir.²¹

Bâkî, şiirlerini övmek üzere kaleme aldığı bir beytinde kendi şiiriyle diğer şairlerin şiirlerini kıyaslarken, onların şiirleri için “derme çatma” ifadesini kullanarak kendi şiiri için “altunlu” tanımlamasını yapmış ve kendi şiirlerini altın hil’at, başka şairlerin şiirlerini de derme çatma elbiseler giydirilmiş olarak nitelendirmiştir. Altunlu ibaresi sırma ve altın tellerle dokunmuş veya üzerine altın tellerle nakış işlenmiş değerli kumaşlara işaret etmek üzere kullanılmış olmalıdır. Bilindiği üzere altın veya gümüş teller zerbaft, serâser, dîbâ, kemha vb. birçok değerli kumaşın dokunup işlenmesinde kullanılmaktaydı. Dolayısıyla altunlu kumaş yahut elbise,

²⁰ Gül ve nergis yine altın benekli kaftan giymişler. Lalenin sırtındaki elbisesi güzel bir diba kumaşıdır.

²¹ Fahri Dalsar, **Türk Sanat ve Ticaret Tarihinde Bursa’da İpekçilik**, İstanbul, İÜ İktisat Fakültesi, 1960, s. 35.

dokunuşunda altın kılıptan kullanılmış değeri yüksek olan herhangi bir tür kumaşa²² veya böyle bir kumaştan yapılmış elbiseye işaret ediyor olmalıdır.²³ Diğer yandan şair derme çatma ifadesiyle başkalarının şiirlerini kelimelerin özenilmeden, gelişigüzel bir araya getirildiği, değersiz manzumeler olarak nitelerken âdeta iddiasını haklı çıkararak kendi ustalığını gözler önüne serercesine çatma (bkz.) adı verilen kumaşa ince bir gönderme yapmayı da ihmal etmemiştir. Beyitte “altunlu” ibaresi ile ilgili olarak dikkati çeken bir başka husus Âşık Çelebi’nin belirttiğine göre şairin padişahı görmüş olduğu ihsanlardan sonra bu kıtayı kaleme almış olmasıdır.²⁴ Dolayısıyla “altunlu” ibaresi aynı zamanda şairin padişahı gördüğü ihsanlara işaret etmektedir.

Derme çatma geydürür iller libâsı şî‘rine

*Hil‘at-i nazm-ı cihân-gîrûn senüñ altunludur*²⁵ kıt. 8/2

12.1.1.3. Atlas

İpeğin parlaklığını en belirgin biçimde gösteren kumaş cinsi olan atlas günümüzde Avrupa dillerinden geçtiği şekliyle saten (Fr. satin) olarak adlandırılır.²⁶ Atlas sertçe bir kumaştır ve dokunulduğunda kendine has bir hışırtı çıkartır. Çoğunlukla düz renkli olup bazı nakışlı türleri de vardır.²⁷ Genellikle kırmızı renkte dokunan atlas tel adedine, dokunuşuna ve renklerine göre kıymetlenen bir kumaştır. 1640 tarihli narh defterinden her cinste kırmızı atlasın diğerlerinden daha pahalı olduğu anlaşılmaktadır. Padişahlara mahsus giyim eşyaları arasında atlastan kaftanlar dikkati çekecek çoğunluktadır. İslam fıkında saf ipek giymenin erkeklere yasak kılınmasından dolayı özellikle erkek elbiselerinde kullanılan atlasların pamukla

²² *Tonanmış berg-ü-bâr ile gör âhir şâh-ı nârenci / San itmiş câmesin dilber yeşil altunlu kemhâdan* k. 22/12 **Ca’fer Çelebi**; *Geyûben egnine altunlu münakkaş dîbâ / Yine yüz şîve ile cilveler eyler tâvûs* k. 11/2 **İshâk Çelebi**

²³ Bazı şairlerin “zerrîn” veya “zerrîne” olarak kastettikleri, altunlu kumaş ile aynı olsa gerektir. Altunlu kelimesi söz konusu Farsça kavramların Türkçe karşılığı olmakla birlikte her iki kavram için de benzeri yorumun yapılmış olması bunu doğrular niteliktedir. (bkz. Vildan Serdaroğlu, **Sosyal Hayat Işığında Zâtî Divanı**, İstanbul, İSAM, 2006, s. 85; Fatma Meliha Şen, “Tâcîzâde Câfer Çelebi Divanı’nda XV. ve XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı”, Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2002, s. 206.)

²⁴ Âşık Çelebi, **Meşâ’irü’ş-Şu’arâ**, c. 1, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 415.

²⁵ Başkaları şiirlerine derme çatma elbiseler giydirir. Senin cihanı tutan nazım elbisen altunludur.

²⁶ Sargon Erdem, “Atlas”, **DİA**, c. 4, İstanbul 1991, s. 80.

²⁷ Barış Dağlı, **a.g.e.**, s. 35.

karişik dokunduğu gör÷lmektedir. Osmanlı sarayında kışın çok giyildiği için saray dilinde bu mevsime “atlas mevsimi” denilmiştir.²⁸

Firengî, şâmî, şehri vb. çeşitleri olan atlasın farklı renkleri mevcuttur; bazı şairlerin miskî olarak söz ettikleri atlas çeşidi de miskin renk bakımından koyu olması nedeniyle siyah veya koyu renkli atlas olsa gerektir.²⁹ BD’nda siyah renkte olanından söz edilmektedir. Siyah atlas beyitte saç için benzetme unsuru olmuştur. Şair sevgilinin yanağındaki benin üzerine düşen saçlarının görünümünün güzelliğini, siyah atlas benzetmesiyle dile getirmiş ve saçlarının siyah atlas gibi yahut siyah atlas giymişçesine yanağının üzerindeki misk renkli bene güzel yakıştığını ifade etmiştir. Benzetmenin temelinde renk yanında parlaklık unsurunun bulunduğu göze çarpar. Dolayısıyla saçların ipeğimsi parlak görüntüsüyle atlasın parlak görünümü arasında ilgi kurulmuştur. Saçların yüzdeki benin üzerine doğru dökülmesini ifade etmek üzere kullanılan “düşmek” fiili aynı zamanda yakışmak, uygun gelmek anlamına geldiğinden birinci dizedeki “yaraşmak” fiiliyle de uyum teşkil etmektedir. Ben için kullanılan “müşğîn” vasfı renk nitelendirmesi yanında miskten suni ben yapımını da çağrıştırmaktadır.

Siyâh atlas gibi zülfüñ yaraşdı
*‘İzâr-ı âl-i müşğîn-hâle düşdi*³⁰ g. 527/3

Kıymetli kumaşlardan biri olan atlas, padişah kaftanlarında çok kullanılmış olmakla birlikte padişahın hizmetindeki kişiler de pek çok değerli kumaştan dikilmiş kıyafet giydikleri gibi atlas kumaşından kıyafetler de giymekteydiler. Mihrumah Sultan’a yazmış olduğu mersiyesinde Bâkî sultanın cennete gittiğini umarak gılmanların onun eşiğinde hizmet ettiğini ve hurilerin atlas ve eksun (bkz.) kumaşlardan kıyafetler giyerek onun karşısında saygı ve hürmetle hizmete hazır biçimde el pençe divan durduklarını ifade eder. “Karşu turmak”, bir kimsenin karşısında saygı ve hürmetle hizmete amade bir şekilde ayakta elleri bağlayarak

²⁸ Sargon Erdem, **a.g.m.**, s. 80-81; Fikret Altay, **Kaftanlar**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden, 1979, s. 12.

²⁹ *Seyr ideli o mâhu kabâ-yı siyâh ile / Döndürdi miskî atlasa çarhu duhânumuz* g. 87/2 **Bursalı Rahmî**. Şâmî, firengî gibi atlas türleriyle miskî kelimesinin bir arada kullanılması “miskî / müşkî”nin türden ziyade renk nitelendirmesi olduğunu güçlendirmektedir: *Saîna bir müşkî Şâmî atlas itmiş zülf-i şeb-rengüñ / İştüdüm ki yaraşur egnüñe iy mâh-ı tâbânım* g. 175/5 **Mürekkepçi Enverî**; *Dahi üstinde ol zülf-i mutarrâ / Firengî miskî atlas oldu gûyâ* mes. 2/280 **Taşhcalı Yahyâ**

³⁰ Senin saçın misk benli kırmızı yanağının üzerine düşünce, ona siyah atlas (giymişçesine) yakıştı.

beklemek anlamında kullanılmıştır.³¹ Bu beyit ipek kumaşın cennet nimetlerinden biri olarak anlatıldığı ayetlere³² gönderme yapmakla birlikte dünya hayatında sultanın kullarının da kıymetli kumaşlar giydiklerine işaret ederek o dönem için kumaşın ne derece zenginlik göstergesi ve iftihar vesilesi olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Kapusında işigi hidmetin eyler gilmân

*Hûrîler karşı turur atlas u eksûnlar ile*³³ mus. 2/IV-7

Atlas III. Mehmed'in Eğri seferinden zaferle dönüşü üzerine kaleme alınmış kasidenin aşağıdaki beytinde parlak güneşin baştan başa sultanın yoluna atlas ve dîbâ döşetmesi temennisiyle zikredilmektedir. İfadeden anlaşıldığı üzere atlas ve dîbâ gibi değerli kumaşlar padişah, şehzade vb. rütbece yüksek bir kimsenin karşılanması esnasında yere seriliyordu. (bkz. Padişahlık Alâmetleri ve Saltanat Gelenekleri > Pâyendâz) Beyitte baştan başa anlamına gelen “serâser” (bkz.) kelimesi de aynı zamanda değerli bir kumaş ismidir. Parlak güneşin sultanın yollarına kumaş döşemesi hayali; bu kumaşların ipek karışımı olması, altın tellerle dokunması ve işlenmesi, bilhassa atlasın parlak bir görünüm arz etmesiyle güneşin ışıklarının parlaklığı arasında kurulan ilgiden kaynaklansa gerektir.

Dür ü gevher nisâr itsün yolına ebr-i bârânî

*Ser-â-ser atlas u dîbâ döşetsün mihr-i rahşânî*³⁴ k. 14/8

Yukarıdaki beyitte olduğu gibi atlas ve dîbânın serâser kelimesiyle birlikte zikredildiği bir başka beyitte atlas bu kez duvarların kumaşla kaplanması ve kapılara perde maksadıyla kumaş asılması âdetine gönderme yapılarak kullanılmıştır. Bâkî'nin Feridun Bey'in sarayını vasfetmek üzere kaleme aldığı kasidesinde yer alan

³¹ *Bâga gel kim mesned-i hüsnâ geçüp sultân-ı gül / Karşısına kul gibi el kavşurup 'ar'ar turur g.122/5 Necâtî; Nergis çemende karşı turur ana lâleler / Şeh hazretinde niteki hizmetde lâlalar g. 1176/1 Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir*

³² İnce ve kalın ipek kumaşların en güzelleri olarak sündüs ve istebrak kavramlarının zikredildiği ayetlerin mealleri: “ (...) İnce ve kalın dîbâdan yeşil elbiseler giyecekler. (...)” (Kehf 18/31); “İnce ipekten ve parlak atlastan giyerek karşılıklı otururlar.” (Duhân 44/53)

³³ Gilmânlar (o sultanın) kapısında eşiğinin hizmetini yapmaktadırlar. Huriler atlas ve eksunlarla onun karşısında el pençe divan durmaktadırlar.

³⁴ Yağmur bulutu onun yoluna inci ve mücevher saçsın. Parlayan güneş baştan başa atlas ve dîbâ sersin.

beyitte söz konusu saray, kapı ve duvarlarının dîbâ ve atlas ile kaplanmasıyla güzellik elbisesine bürünmüş gümüş tenli bir güzele benzetilmiştir. Beyitte gümüş tenli anlamında “sîm-endâm” kelimesinin kullanılması atlas veya söz konusu diğer kumaşların gümüş tellerle dokunmuş yahut gümüş işleme ve nakışlarla bezeli türlerini zihinde çağrıştırmaktadır.

Libâs-ı hüsn ile bir şûh-ı sîm-endâma dönmiştür
Der ü dîvârı zeyn olmuş ser-â-ser atlas u dîbâ³⁵ k. 27/9

12.1.1.4. Boğası

Boğası, İstanbul dışında el tezgâhlarında genellikle astarlık olmak üzere, pamuk ipliğinden dokunmuş, ince, seyrek yerli bez, patiskadır. Aslı İspanyolca “bocaci”dır.³⁶ En basit dokuma tekniği olan “bezayağı” tekniğiyle dokunan boğasının esnaf dükkânlarına ait bazı tereke kayıtlarında çeşitleri mevcut olup kırmızı boğası, beyaz boğası, elvan parça boğası, alaca boğası olarak adlandırılmış ve değer biçilmiştir.³⁷ Çok geniş bir kullanım alanı olduğu bilinen boğası başta kaftan astarlığı olmak üzere, muşamba yapımında, minder ve yastık yapımında, baskı ile desenlendirilerek döşemelik yapımında kullanılmıştır. Miskali boğasından entari, ince cinsinden ise işlemelik kumaş olarak faydalandığı anlaşılmaktadır.³⁸ 16. yüzyıl Osmanlı’da Konya ve Karaman boğası adı verilen iyi nitelikli pamuklularda ün kazanmıştı.³⁹

Klâsik şiirde boğası atlas, dîbâ, kemha, gibi değerli kumaşlar kadar yer almamıştır. Ancak kaynaklarda daha çok kaftan astarlığı için kullanıldığı belirtilen boğasının bir beyitte kaftan giydirme mazmunuyla kullanılması boğasından kaftan da

³⁵ Kapısı ve duvarının baştan başa atlas ve dîbâ ile süslenmesiyle (Feridun Bey’in sarayı) güzellik elbisesi giymiş gümüş tenli bir güzele benzetilmiştir.

³⁶ Mine Esiner Özen, “Türkçe’de Kumaş Adları”, *İÜEF Tarih Dergisi*, sy. 33, İstanbul, Mart 1980-81, s. 305. Barış Dağlı, *a.g.e.*, s. 48.

³⁷ Selda Yıldız, “XVIII. Yüzyılda Manisa’da Gündelik Hayata İlişkin Bir Değerlendirme”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi 2006, s. 90.

³⁸ Hülya Tezcan, *Atlaslar Atlası: Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu*, İstanbul, YKY, 1993, s. 21.

³⁹ Zeki Tez, *Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*, İstanbul, Doruk, 2009, s. 66.

yapılabildiğine işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir.⁴⁰ BD’nda Bâkî’nin çağdaşı olan başarılı şairlerden Emrî’ye sataşmak üzere yazdığı bir kıtasında boğası kumaşı zikredilmiştir. Bâkî, Emrî’yi tahkir edencesine onun boğası mı yoksa kotandan mı yapılmış olduğunu bilmediği üzerindeki eski püskü kapamasını giydiğinde, boynuzu eğri bir geyik boğasına benzediğini belirtmektedir. Kotan, boğası gibi pamuklu bir kumaş çeşidi olmalıdır. (bkz. Kotan) Kapama ise eskiden medrese talabelerine ve Yeniçerilere verilen pamuklu kumaştan yapılmış elbise takımıdır. (bkz. Kapama) Şairin kapamanın boğasından yapılmış olduğundan söz etmesi ve boğasının da pamuklu bir kumaş olması, kapamanın pamuklu kumaştan yapılmış bir giysi olduğunu destekler niteliktedir. Kaynaklarda boğasının kapama, zıbın ve kaftanlarda kullanıldığı bilgisi⁴¹ de yine beyitle örtüşmektedir. Boğası ipek ve altın tel karışımı yüksek kalite kumaşlara kıyasla daha aşağı seviyede bir kumaş çeşidi olduğundan ve kapama kaftanın aksine itibarlı bir giysi olmadığından, şair takılmak istediği Emrî’nin üzerindeki kıyafete bunu yakıştırmış olmalıdır.

Geydügüñ eski püski şol kapamañ

Kotan mı bilmezin yâ hod bogası

Geyicek Emriyâ olursın anı

*Boynuzu eğri bir geyik bogası*⁴² kıt. 12

12.1.1.5.Çatma

Çatma, sağlam dokunmuş kabartma çiçekli, ipek kadife eski bir Türk kumaşdır. İpekle karışık yahut som sırma ile dokunmuş olanları da vardır. Hükümdar elbiselerinin dikildiği en lüks kumaşlardandır.⁴³ Bâkî altınlı hil’atten söz ettiği bir beytinde çatma adı verilen kumaşa söz ustalığını göstermek için iyham yoluyla gönderme yapmıştır. Diğer şairlerin şiirleriyle kendi şiirlerini kıyaslamak üzere kendi şiirlerini üstün tutarak nazım elbisesinin altınlı (bkz. Altınlı Kumaş)

⁴⁰ *Aña hil’at emr olundu ol zaman / Bir bogası câme geydürdi hemân / Câmeyi şeh-zâde çün virdi aña / Didiler cümle zihî lutf u ‘atâ* b. 6012-13 **Âsafî, Şecâat-nâme**

⁴¹ Halil İnalçık, “Osmanlı Pamuklu Pazarı, Hindistan ve İngiltere”, **Osmanlı İmparatorluğu Toplum ve Ekonomi**, İstanbul, Eren, 1993, s. 296.

⁴² Giydiğin şu eski püskü kapaman kotandan mı yoksa bogasından mı yapılmış bilmem. (Lakin) Emrî, onu giyince boynuzu eğri bir geyik boğası gibi olursun.

⁴³ Reşad Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Ankara, Sümerbank Kültür Yayınları, 1967, s. 68.

olduğunu ileri sürerken diğer şairlerin şiirlerini kelimelerin özensizce bir araya getirildiği değersiz manzumeler anlamında derme çatma elbise giydirilmiş olarak vasıflandırmış ve bu arada şairlik kabiliyetini gösterircesine çatma adı verilen kumaşa da ince bir gönderme yapmıştır. Gerçekte çatma değersiz bir kumaş olmayıp beyitte yalnızca altınlı hil’at benzetmesi nedeniyle kumaş çağrışımı yapması için “derme çatma” nitelendirmesi içinde kullanılmış görünmektedir:

Derme çatma geydürür iller libâsı şî’rine

Hil’at-i nazm-ı cihân-gîrûñ senüñ altunludur⁴⁴ kıt. 8/2

12.1.1.6. Dîbâ

Fransızların “brocard” adını verdikleri yer yer altın ya da gümüş tellerle çiçek nakışları dokunmuş lüks, ipek saten ya da kadifeden ağır bir kumaştır. Canfes kumaşından daha kalındır. Dibanın heftrenk, Venedik dibası, İstanbul’un telli al dibası gibi çeşitleri vardır. İlk kez İran ve Hindistan’da üretilmiş, sonraları İtalya’da da yapılmaya başlanmıştır.⁴⁵

Bayramdan söz eden bir gazelin matla beytinde hilalin görünüp bayramın gelmesiyle insanların güzel kıyafetler giymesine işaret edilerek bayramın ı ışık saçan hilalinin insanlara diba kıyafetler giydirdiği belirtilmiştir. Bayramdan söz edildiği için beyitteki “mâh” bayram hilâli olarak düşünülmelidir. Dîbâ bu beyitte genel anlamda ipekli ve değerli kumaş anlamında kullanılmış ve hangi kumaştan yapılmış olursa olsun insanların bayram için özenle seçip giydikleri giysiler kastedilmiş olmalıdır.

Kıldı âfâkı münevver tal’at-ı rahşân-ı ‘îd

Halka dîbâlar geyürdi mâh-ı nûr-efşân-ı ‘îd⁴⁶ g. 39/1

Aynı gazelin bir sonraki beytinde Bâkî, biraz daha özele inerek bayram yerindeki sevgiliyi vafsetmeye başlamış ve dîbâ elbise giyip bayram yerinde dolaşan

⁴⁴ Başkaları şiirlerine derme çatma elbiseler giydirir. (Ey Bâkî) senin cihanı tutan nazım elbisen altınlıdır.

⁴⁵ Dağlı, a.g.e., s. 85.

⁴⁶ Bayramın parlak yüzü ufukları aydınlattı. Bayramın ı ışık saçan hilali halka diba elbiseler giydirdi.

sevgiliyi altın kanatlı bir tavus kuşuna benzetmiştir. Sevgilinin tavus kuşuna benzetilmesi, bu kuşun güzel görünümü nedeniyle bahçelerde süs olarak beslenmesi ve yürüyüşünün güzelliği bakımındandır. Bayram yerinde dolaşan sevgili, giydiği bayramlık ipekli elbiseler ve hoş salınımıyla âdetâ bir tavus kuşunu andırmaktadır. Beyitte tavus kuşunun altın kanatlı olması hayali, bu kuşun kanatlarındaki altın suyuyla işlenmiş izlenimi veren renklerle ilişkili olduğu gibi dîbâ kumaşla ilgi kurulması bu kumaşın altın tellerle dokunmuş veya altın tellerle işlenmiş motiflerle süslenmiş olmasına gönderme yapmak içindir. Bununla birlikte buradaki benzetmeyi daha iyi anlayabilmek için tavus kuşu tüyü motifli kumaşları da hatırlamak gerekmektedir.

Câme-i dîbâ ile tâvûs-ı zerrîn-bâldür

Dil-rübâ kim eyler ol reftâr ile cevân-ı ‘îd⁴⁷ g. 39/2

Yine bayram münasebetiyle yazıldığı anlaşılan bir gazelin beytinde gül ve nergis altın benekli (bkz. Altın Benekli Kumaş) kaftan, lâle de güzel bir diba elbise giymiş bir şekilde hayal edilmiştir. 16. yüzyıl metinlerinde lâle gelincik çiçeğidir. Lâlenin dîbâ elbise giymiş olması hayalinden hareketle burada dîbânın kırmızı renkte olanından söz edildiği düşünülebilir. Şair yaptığı tabiat tasviriyle çiçekler vasıtasıyla aynı zamanda bayram için güzel giysiler giyen insanlara da işaret etmiştir.

Gül ü nergis yine altın beñekli câme geymişler

Libâsı lâlenüñ egninde bir dîbâ-yı zîbâdur⁴⁸ g. 135/5

Dikkat edilecek olursa BD’nda dîbâ kumaştan yapılmış elbise yukarıdaki üç beyitte bayram münasebetiyle söz konusu edilmiştir. Buradan yola çıkarak kıymetli kumaşlardan biri olan dîbânın bilhassa bayram vb. özel günlerde tercih edildiğini düşünmek mümkündür. Bununla birlikte aşağıdaki iki beyitte dîbâ elbise gösteriş, güzellik ve kibir vesilesi olarak zikredilmiş ve değerli kumaşlardan yapılmış kıyafetler giymenin o devirde ne denli zenginlik, güç ve şöhret göstergesi olduğu gözler önüne serilmiştir.

⁴⁷ Bayram yerinde o (güzel) yürüyüşüyle dolaşan sevgili diba elbiseyle altın kanatlı bir tavus kuşu gibidir.

⁴⁸ Gül ve nergis yine altın benekli kaftan giymişler. Lâlenin sırtındaki elbisesi güzel bir diba kumaşındır.

Güzellik ve parlaktıkta bütün gök cisimlerinden üstün tutulan ve sevgiliyle kıyaslanan güneş, aşağıdaki beyitte dîbâ elbise giymiş biri olarak hayal edilmiştir. Parlaklığı altın telli veya motifli dîbâ kumaş hayalini uyandırması nedeniyle olmalı, güneşin dîbâ elbise giydin diyerek güzel olduğunu zannetmemesi gerektiği dile getirilmektedir. Çünkü güzeller arasında ün salan sevgilinin güzelliği, onun güzelliğini bastırarak niteliktedir. Beyitte geçen “zîbâlanmak” kelimesi çok güzel olduğunu zannederek kibre kapılmak, böbürlenmek olarak anlaşılabilir. Diğer yandan beyitte güzelliğin bir elbiseye benzetildiği göze çarpmaktadır. Değerli kumaşlardan dikilmiş bir elbise nasıl gösteriş vesilesi oluyorsa güzellik de aynı şekilde bir gösteriş ve kendini beğenme vesilesi olduğundan aralarında ilgi kurulmuş olmalıdır. Sevgilinin güzellik elbisesi, üzerindeki diba elbiseyle kendisinden daha güzeli bulunmadığını zanneden güneşi bile çatlatarak mahiyette ve şöhrettedir.

Câme-i dîbâ ile hûrşîd zîbâlanmasun

Şimdi andan hil‘at-i hüsnüñ senüñ şöhretlüdür⁴⁹ g. 60/2

Dîbâ kumaşın yine övünç vesilesi olmasına işaret eden bir başka beyitte bu kez Bâkî gönül ehli, irfan sahibi kimselerin dîbâ elbiselerle güzellik zehabına kapılmadıkları ve bu tip yalancı gösterişlerden uzak durduklarını ifade ederek ârif olan kimseye bir şalın yeteceğini söyler. Şal burada sıradan bir kumaş, örtü anlamında kullanılmış olmalıdır. (bkz. Şal) Gerçekten de irfan sahibi kimseler için asıl olan gönül güzelliğidir; gösterişli kıyafetlerin ve maddî zenginliklerin kıymeti yoktur.

Ehl-i dil câme-i dîbâ ile zîbâlanmaz

Bâkıyâ ‘ârif olan kimseye bir şâl yeter⁵⁰ g. 151/5

Feridun Bey’in sarayını vafsettiği kasidesinde Bâkî dibayı bu kez duvar kaplama ve kapı perdesi olarak kullanılan kumaşlardan biri olarak zikretmiştir. Feridun Bey’in sarayı kapı ve duvarlarının seraser (bkz.), atlas (bkz.) ve dîbâ gibi

⁴⁹ Güneş diba elbiseyle kendisini güzel zannedip kibirlenmesin. Şimdi senin güzellik elbisen ondan daha şöhretlidir.

⁵⁰ Gönül ehli dîbâ elbiseyle böbürlenmez. Ey Bâkî! Ârif olan kimseye bir şal yeter.

değerli kumaşlarla baştan başa süslenmesiyle âdeta güzellik elbisesine bürünmüş gümüş tenli bir güzel gibi hayal edilmiştir. Beyitte gümüş tenli anlamındaki “sîm-endâm” dîbâ veya söz konusu diğer kumaşların gümüş tellerle dokunmuş yahut gümüş işleme ve nakışlarla bezeli türlerine işaret etmektedir.

Libâs-ı hüsn ile bir şûh-ı sîm-endâma dönmiştür
Der ü dîvârı zeyn olmuş ser-â-ser atlas u dîbâ⁵¹ k. 27/9

12.1.1.7. Eksûn

Burhân-ı Kâtı’da “fâhir ve zî-kıymet siyâh câme” olarak geçen eksûnün padişah ve yüksek rütbeli kişiler tarafından gösterişli görünmek ve övünç maksadıyla giyildiği belirtilmektedir. Steingass atlas veya dîbâ türünden bilhassa siyah renkli bir kumaş olduğu bilgisini verir. **Tuhfe-i Vehbî**’de geçen “*Hil’at-ı fâhire eksûn u perend atlasdur / Per-niyân nakşı olan nev’a dinür atlasdan*” (b. 560) beytinden yine süslü, gösterişli ve kıymetli bir kaftan olduğu anlaşılmaktadır. Bütün bu bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla eksûn özellikle siyah renkte ipekli, süslü ve kıymetli bir kumaş veya bu kumaştan yapılan kaftanın adıdır. Kıymetli bir kumaş veya giysi olduğu için atlas, dîbâ gibi kumaşlarla birlikte zikredilir.

Bâkî’nin Mihrûmah Sultan için yazmış olduğu mersiyesinin bir beytinde eksûn kumaşının adı geçmektedir. Beyte göre sultan vefat ettikten sonra cennette gılmanlar onun eşiğinde ona hizmet etmekte ve huriler atlas ve eksundan giysiler giyerek onun karşısında saygı ve hürmetle hizmete amade bir şekilde beklemektedirler. “Karşu turmak” sultan, paşa vb. rütbece yüksek bir kimsenin karşısında elleri bağlayarak hizmete hazır olarak beklemek anlamındadır. Şair Mihrûmah Sultan’ın dünyadaki saltanatının öldükten sonra cennette de devam ettiğini düşünerek padişahların hizmetçilerinin de değerli kumaşlardan giysiler giymesi gibi, huri ve gılmanların da kıymetli kumaşlardan giysilerle sultana hizmet ettiklerini düşünmüştür. Atlas da eksûn gibi değerli kumaşlardan biridir. Beyitte aynı zamanda değerli kumaşların dünyada güç ve zenginlik göstergesi olduğu gibi ahirette

⁵¹ Kapısı ve duvarının baştan başa atlas ve dîbâ ile süslenmesiyle (Feridun Bey’in sarayı) güzellik elbisesi giymiş gümüş tenli bir güzele benzemiştir.

de inananlara nimet olarak sunulduğuna işaret edilmektedir. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Atlas)

Kapusında işigi hidmetin eyler gılmân

*Hûrîler karşı turur atlas u eksûnlar ile*⁵² mus. 2/IV-7

12.1.1.8. Firengî

Kumaşlarda çoğu zaman yerli üretim ihtiyacı karşılayamadığından pamuklu, yünlü ve ipeklilerin dışarıdan getirildiği bilinmektedir.⁵³ Osmanlı vesikalarında görülen kumaşların çoğunun adı Doğu memleketlerini hatırlatmakla birlikte Avrupa'dan gelen kumaşların yanına firengî kelimesi eklenmiştir.⁵⁴ Dolayısıyla firengî başlı başına bir kumaş çeşidi olmamakla birlikte Avrupa'dan ithal edilen kumaşların sıfatıdır. Firengî atlas, firengî dîbâ, firengî kemha şeklinde kumaş çeşitleri bulunmaktadır.

Bâkî, şiir kabiliyeti nedeniyle padişahın gördüğü ihsanlara işaret ettiği bir beytinde, cihan padişahının onun nazmına güzel ve parlak firengîlerden hil'at giydirdiğini ve bu iftiharın kendisine yeteceğini ifade eder. Hil'at, bir kişiyi taltif etmek üzere padişah tarafından sunulan bir hediyedir ve bu ödüllendirmeye hil'at giydirmek adı verilir. Bununla birlikte hil'at veya kaftan giydirmek gibi ibareleri doğrudan beğenmek ve takdir etmek anlamında düşünmek de mümkündür.⁵⁵ Bu bağlamda nazma hil'at giydirmek şiirin beğenilmesi ve takdir edilmesi anlamıyla beraber, güzel şiirler yazması ve şiirdeki kabiliyeti nedeniyle bir şaire ihsanda bulunmak anlamlarında olmalıdır. (bkz. Kaftan Giydirme) Bâkî'nin dizelerinde yer aldığı şekilde padişahın şairin nazmına hil'at giydirdiği bilgisini Âşık Çelebi de doğrulamaktadır. Âşık Çelebi'ye göre şairin gazellerine Gubârî nazire söylediğinde

⁵² Gılmânlar (o sultanın) kapısında eşiğinin hizmetini yapmaktadırlar. Huriler atlas ve eksunlarla onun karşısında el pençe divan durmaktadırlar.

⁵³ Tezcan, **a.g.e.**, s. 21.

⁵⁴ Dalsar, **a.g.e.**, s. 23.

⁵⁵ Kaftan giydirmenin temelde beğenme ifadesi taşıdığı hat sanatındaki anlamı düşünüldüğünde daha iyi anlaşılabilir. Buna göre yazı meşkedenlerin yazıları hattat olan hocaları tarafından beğenildiğinde yazının üstüne beğenme alâmeti çekilerek taltif edilmesine de kaftan giydirmek denildi. (Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 2, İstanbul, MEB, 1971, s. 134.)

padişah ona bolca altın ihsan etmiş ve bunun üzerine şair bu kıtayı söylemiştir.⁵⁶ Beyitte hil’at giydirmek ve firengî kelimelerinden firengî kumaştan yapılmış bir hil’atten söz edildiği anlaşılabilirse de dikkati çeken bir diğer husus “firengîler” kelimesinin aynı zamanda para, frenk altını anlamını çağrıştırmış olduğudur. (bkz. Para Çeşitleri > Firengî) Bu takdirde şairin çizmiş olduğu tablo doğrudan Âşık Çelebi’nin söz ettiği bol altın ihsanına işaret etmekte ve firengîlerle nazmına hil’at giydirildiği, yani şairin altınla ödüllendirildiği anlaşılmaktadır. Görüldüğü üzere Bâkî yine usta bir söyleyişle sezdirmemecesine bir kelimenin altına birden fazla anlam sığdırmayı başarmıştır. Diğer yandan beyitteki “başdan” kelimesi kaftanın baştan geçirilerek giyilmesine de çağrışım yapacak şekilde kullanılmış görünmektedir.

*Başdan bu fahr sana yiter kim şeh-i cihân
Hil’at geyürdi nazmuña garrâ firengîler*⁵⁷ kıt. 7/2

12.1.1.9. Hâre (hârâ)

Hâre sof gibi dalgalı bir tür kumaşın adıdır. Dalgalı tabirinden kasıt mermerin üstündeki dalgalı damarlara benzeyen görünümüdür.⁵⁸ Hârenin biri alaca ve karışık (‘inebî), diğeri sade ve tek renk olmak üzere iki çeşidi vardır.⁵⁹ Mor olanının makbul olduğu belirtilmektedir.⁶⁰ Aşağıdaki beyitte baharda çimenin rüzgârla birlikte dalgalanması esnasındaki görüntüsü kırdaki yapılan bir işret meclisinde üzerine oturmak için serilmiş yeşil renkli hâre yer yaygısına renk ve şekil bakımından benzetilmiştir.

*Mevc urur bâd-ı seherden sebze-i ter mi ‘aceb
Yâ bisât-ı bezm-i ‘ayş olmuş yeşil hârâ midur*⁶¹ g. 123/3

⁵⁶ Âşık Çelebi, *Meşâ’irü’ş-Şu‘arâ*, c. 1, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s. 415.

⁵⁷ Öncelikle cihan padişahının senin nazmına gösterişli firengî kumaşlardan hil’at giydirmesi sana övünç olarak yeter.

⁵⁸ Koçu, *a.g.e.*, s. 128.

⁵⁹ Mütercim Âsım Efendi, *a.g.e.*, s. 319.

⁶⁰ Pakalın, *a.g.e.*, s. 139.

⁶¹ Seher rüzgârıyla dalgalanan acaba taze çimen midir, yoksa işret meclisinin yer yaygısı olmuş yeşil hâre midir?

Hârâ bir başka beyitte tevriyeli olarak kumaş anlamını çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Feridun Bey’in sarayı için yazmış olduğu kasidesinde yer alan beyitte Bâkî, sarayın taş ve mermerlerini tasvir ederken önce ham gümüş benzetmesini kullanmış, ikinci dizede ise parlak mermerlerini görenlerin hârâ zannettiklerini dile getirmiştir. “Hârâ”, aynı zamanda demirin etki etmediği çok sert bir taş veya bir çeşit mermerdir. Günümüzde granit olarak adlandırılan taş olması muhtemeldir. Burada hârâ kelimesi beytin bütünlüğü bakımından öncelikle iyi cins mermer anlamında düşünülebilecekse de aslında sarayın mermerlerinin -parlak ve dalgalı görünümünden hareketle- dalgalı ve menevişli bir kumaş olan hârâyâ benzetilmesi söz konusudur. Diğer yandan beyti anlamlandırmada doğrudan ilgisi olmamakla birlikte çağrışım zenginliği katması bakımından mermer kelimesinin de kumaşla ilgisi olduğunu belirtmekte fayda vardır.⁶² Dolayısıyla şair hârâ kelimesinin ikinci anlamıyla uyum sağlayan bir çağrışım olması nedeniyle kelimeyi bilinçli kullanmış olmalıdır.

Letâfetde ruhâmı sîm-i hâmu itdi bî-ragbet

*Mücellâ mermeri mevcin görenler sandılar hârâ*⁶³ k. 27/10

12.1.1.10. Harîr

Harîr ipekli kumaş demektir. Saç, yumuşaklığı ve parlak görünümü nedeniyle ipeğe benzetilir. Eski şiirde saç neredeyse güzelin boyu ile aynı uzunlukta hayal edildiğinden olmalı Bâkî, aşağıdaki beyitte sevgiliyi kastederek o gül endamlı serviye saçının ipeğinden başka bir kumaşın çıkmayacağını ifade etmektedir. “Çıkmak” kelimesi bugün de terzilikte aynı anlamda kullanıldığı gibi yetmek, yeterli gelmek anlamındadır.⁶⁴ Söz konusu güzelin öyle bir boyu vardır ki o boya biçilecek elbise ancak saçlarının ipeğinden çıkabilir; ona yetecek, o boyu ve endamı karşılayabilecek veya yakışabilecek başka bir kumaş aramak beyhudedir. İpek gibi saçları âdeta o gül endamlı servinin boyuna biçilmiş bir kaftandır. “Serv-i gül-

⁶² “Mermerî” atlas çeşitlerinden biridir ve mermerşâhî adlı dokumanın bir adı da “mermer”dir. (Özen, **a.g.m.**, s. 302, 326.)

⁶³ Mermerleri letafette işlenmemiş gümüşü ragbetten düşürdü. Parlak mermeri dalgasını görenler hâreli kumaş sandılar.

⁶⁴ Çıkmak kelimesinin söz konusu anlamda kullanıldığı bazı beyitler: *Zühâ ü riyâ metâ’ını yârâna satmañuz / Anlara ol kumâş çıkışmaz uzatmañuz* g. 143/1 **Şeyhülislâm Yahyâ**; *Kumâş-ı zülf-i dil-dârı uzatma pek çekişdürme / O miskî bir Hutâyî tellidür zâhid saña çıkma* g. 194/2 **Rezmî**

endâm” ibaresi çiçeksiz fakat çok zarif bir boya sahip olan servi ağaçlarını süsleyerek hoş bir görüntü sağlamak maksadıyla diplerine sarmaşık gülü fidanlarının ekilmesi ve büyüdükçe gövdelerine bu sarmaşık güllerinin sarılması ile ilgilidir.⁶⁵

Bâkî harîr-i zülfî gibi şöyle añlaram

*Sâ’ir kumâş o serv-i gül-endâme çıkmaya*⁶⁶ g. 474/7

Yine saç ve ipek ilişkisinin dikkati çektiği bir başka beyitte Bâkî, mürekkep hokkasının, sevgilinin misk saçan saçlarının özelliklerini yazdığını bildiği için, kalemin ayağının altına siyah renkli bir ipek kumaş serdiğini söylemektedir. “Miskî harîr” siyah veya koyu renkli ipek, devât ise mürekkep hokkasıdır. Kalemin hokkaya batırılıp yazı yazması, mürekkebin siyah rengi nedeniyle hokkanın kalemin ayağına siyah ipek sermesi şeklinde düşünülebileceği gibi bu hayaldeki asıl hareket noktası, kâğıt kaleme gereğinden fazla mürekkep almasını engellemek amacıyla, mürekkep hokkalarının içine “likâ” denilen ham ipek konulmasıdır. Beyaz renkli olan bu ipek parçası mürekkebi emmesiyle birlikte siyah renkli hale gelir. Görüldüğü gibi hokkanın kalemin ayağına siyah ipek sermesi yalnızca basit ve abartılı bir hayalden ibaret değildir. Diğer yandan bu hayal değerli ve önemli kişilerin ayakları altına kumaş serme âdetini de hatırlatmaktadır. (bkz. Padişahlık Alâmetleri ve Saltanat Gelenekleri > Pâyendâz)

Zülf-i müşg-efşânı vasfın yazduğum bildi devât

*Hâmenüñ saldı ayağı altına miskî harîr*⁶⁷ g. 145/3

12.1.1.11. Kemha

Bursa ipeklilerinden kadifeler kadar ünlü olan ve hem döşemelik hem de giyimde kullanılan kalın ve tok bir kumaştır.⁶⁸ Kalın ve sık dokunmuş olması üst kaftan yapımına çok elverişlidir. Çözüğü ve atkısı ipek olan kemha, deseni yapan

⁶⁵ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 179.

⁶⁶ Bâkî! Öyle zannediyorum ki saçının ipeğinden başka bir kumaş o gül endamlı serviye yetmez.

⁶⁷ Hokka (o sevgilinin) misk saçan saçının özelliklerini yazdığımı bildiğinden kaleminin ayakları altına siyah ipekli bir kumaş serdi.

⁶⁸ Tez, **a.g.e.**, s. 69.

takviye atkısında ayrıca gümüş veya altın alaşımlı tellerle dokunurdu.⁶⁹ Pek çok farklı türü olan kemhaların isimlendirilmesinde, kumaşın dokunuş şekli ve ağırlığını belirleyen çözgü tellerinin sayısı belirleyici olmuştur.⁷⁰ 15. yüzyıl kemhalarında ince rûmî kıvrımlar arasında yer alan hatâyîler, 16. yüzyılda yerini, bütün yüzeyi dolduran kaydırmalı eksen üzerinde sıralanan madalyon şemasına bırakmıştır. Madalyonların içi lâle, gül, karanfil gibi çiçekler başta olmak üzere, bulut, ay, güneş ve yıldızlar ile mühr-i Süleyman ve çintemani gibi simgesel motiflerle süslenmiştir.⁷¹ Bursa, İstanbul, Edirne ve Amasya kemha dokunan yerlerdir. En kıymetli eski Türk kemhaları İstanbul ve Bursa’da dokunmuştur. Avurapa’dan gelenlerine “Firengî kemha” denirdi.⁷²

Bahar tasvirinin yapıldığı bir beyitte zamanın, ağaçları gösterişli elbiselere büründürdüğü ve erguvan ağacına badem nakışlı kemha giydirdiği ifade edilmektedir. Beyitteki ifadeden badem deseninin kemha kumaşlarda kullanıldığı anlaşılmaktadır.⁷³ Badem deseni bugün şal desenli kumaşlarda gördüğümüz badem şeklindeki kıvrımlı desenlerdir. Beyitte erguvan çiçeklerinin salkım salkım açan görüntüsü badem motifine benzetilmiş olmalıdır. Birinci dizede geçen “fâhir libas” ibaresi kemha ve kemha benzeri kıymetli ve pahalı kumaşlardan yapılan kıyafetlere işaret etmektedir. Bu kumaşlar nakışları ve dokunuşlarındaki ipek ve altın veya gümüş tel karışımı nedeniyle süslü, gösterişli ve ağır bir görünüme sahip olduklarından bu tür kumaşlardan yapılmış giysiler fâhir libas olarak adlandırılırlar.

Fâhir libâsa koydı eşcâr-ı bâğı devrân

*Bâdâm-nakşî kemhâ geydüirdi ergavâne*⁷⁴ g. 470/4

12.1.1.12. Kotan

⁶⁹ Gürsu, **a.g.e.**, s. 24.

⁷⁰ Ümit Koç, “16. Yüzyılda Anadolu’da Sanayi”, Doktora Tezi, Elazığ, Fırat Üniversitesi, 2003, s. 101.

⁷¹ Tez, **a.g.e.**, s. 69.

⁷² Özen, **a.g.m.**, s. 321.

⁷³ *Yaraşur kametin teşbîh idersem nahl-i bâdâma / Bugün bir sebz kemhâ geymiş ol şeh nakşî bâdâmî* g. 512/2 **Nev’î**; *Ol gözi bâdâmı Nev’î bâdemî kemhâ ile / Hep görenler didiler vallahi gâyet yaraşur* g. 105/5 **Nev’î**

⁷⁴ Zaman bahçelerdeki ağaçları gösterişli elbiselere büründürdü; erguvan ağacına badem nakışlı kemha giydirdi.

Kotan kelimesi sözlüklerde ve kumaşlarla ilgili kaynaklarda yer almamakla birlikte Bâkî dışında başka bir şairin divanında da bu kelimeye rastlanmamıştır.⁷⁵ Bilindiği üzere kutun Arapça pamuk demektir. Türkçede pamuklu kumaş olarak daha çok kutnu / kutnî ismi zikredilir. Ancak kotan kelimesinin de “kutun”dan bozma olduğu düşünülebilir. Zaten beytin içeriğine bakıldığında pamuklu bir kumaş olduğu anlaşılmaktadır. Bâkî’nin Emrî’ye sataşmak için yazmış olduğu kıtasında yer alan kotan, kapama adı verilen giysinin kumaşı olarak geçmektedir. Kapama eskiden medrese talabelerine ve Yeniçerilere verilen pamuklu kumaştan yapılmış elbise takımıdır. (bkz. Kapama) Bâkî Emrî’ye üzerindeki kapamanın kotandan mı yoksa boğasidan (bkz. Boğası) mı olduğunu bilmediğini, ancak onu giyince boynuzu eğri bir geyik boğasına benzediğini söyleyerek onu hafife almaktadır.

Geydügüñ eski püski şol kapamañ

Kotan mı bilmezin yâ hod bogası

Geyicek Emriyâ olursın anı

*Boynuzu eğri bir geyik bogası*⁷⁶ kıt. 12

12.1.1.13. Kürk (semmûr ve sincâb)

İnsanların tarih öncesi devirlerden beri hayvan postlarından yapılmış basit elbiseler giydikleri bilinmektedir. Eski Türkler’de de kürk kullanımının hayli yaygın olduğu elde edilen arkeolojik malzemelerden anlaşılmaktadır. Osmanlı’da kürk ilk zamanlarda daha çok soğuktan korunmaya yönelik bir ihtiyaç iken zamanla lüks haline gelmiştir. XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek artan ve mali sıkıntıların ortaya çıkışıyla birlikte hükümet tarafından kontrol edilmeye çalışılan bu tüketim II. Mahmud zamanında yapılan yeniliklere kadar devam etmiştir. Osmanlı sarayında kürk kullanımı oldukça yaygındı. Sarayda kadınlar arasında da bilhassa kışlık kıyafet olarak kürk kullanılmıştır. Kürk, devlet görevlilerine ait resmî kıyafetler arasında da önemli bir yere sahipti. Normal günlerde, küçük merasimler ve

⁷⁵ Kotan Üsküdar kadı sicillerinde geçmektedir. Ancak kelime net olarak okunamadığından yahut anlamı bulunamadığından hazırlayanlar tarafından yanına şüpheli anlamında soru işareti konulmuştur. (İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi 1 Numaralı Sicil (H. 919 – 927 / M. 1513 – 1521), haz. Bilgin Aydın - Ekrem Tak, İstanbul, İSAM Yayınları, 2008, s. 284.)

⁷⁶ Geydiğin şu eski püskü kapaman kotandan mı yoksa bogasidan mı yapılmış bilmem. (Lakin) Emrî onu giyince boynuzu eğri bir geyik boğası gibi olursun.

büyük törenlerle alaylarda giymek üzere üç ayrı kıyafetleri olurdu. Gündelik kıyafet olarak sade kürkler giyilirken merasim ve büyük alaylarda renkleri, kumaşları ve bazen süslemeleriyle alımlı kürkler giyilirdi. Hil’atlerin bir kısmı da kürk olup üst düzeydeki çeşitli görevlilere çoğunlukla kumaşla kaplanmış kürkler verilirdi.⁷⁷

Osmanlı kıyafetlerinde yaygın kullanım alanı olan kürk, şairlerin beyitlerinde de bu yönüyle ele alınmıştır.⁷⁸ BD’nda ise samur ve sincap kürkünün bir arada geçtiği bir beyit mevcuttur. Samur zerdava ve sansar cinsinden Sibiryâ’da yaşayan bir hayvanın postundan elde edilen çok kıymetli bir kürktür.⁷⁹ Sincâb ise aynı isimli hayvanın postundan yapılan kürkün ismidir. Kurşunî renkte olduğu için bu renge de sincâbî denilir.⁸⁰ Bâkî’nin Kânûnî için yazdığı anlaşılan bir gazeline yer alan beyitte onun dönemindeki refah seviyesini ifade etmek üzere o bağış bol ve cömert padişahın devrinde en sıradan ve zavallı kimselerin dahi sincap ve samur kürkleri giydikleri belirtilmiştir. “Kerem-güster” kerem sahibi, cömert, “atâ-bahş” bahş veren anlamındadır. “Bî-ser ü pâ” zavallı, perişan anlamında olmakla birlikte dilenci, köle gibi anlamları olan “gedâ” ise burada padişahın en alt tebaasını kastetmek üzere kullanılmıştır.

Hudâvend-i ‘atâ-bahş u kerem-güster ki devrinde

*Gedâ-yı bî-ser ü pâlar geyer sincâb u semmûrî*⁸¹ g. 484/7

Osmanlı sarayında kıyafetlerde kürk kullanımının yanı sıra yatak, yorgan gibi eşyalar için de samur, sincap vb. kürkleri kullanılıyordu. Stephan Gerlach padişahın pamuk doldurulmuş bir şiltenin üzerinde yattığını, sabah olunca bu şiltenin dürülüp düzgün bir biçimde bir kenara konduğunu, yorganının da pamuktan ve sırmalı kumaşla kaplı, üzerinin inciler ve değerli taşlarla işli olduğundan söz ettikten sonra kışın bunun üzerine samur kürk örtüldüğünü ekler.⁸² Schweigge de, Gerlach’ın

⁷⁷ Filiz Karaca, “Kürk”, *DİA*, c. 26, Ankara 2002, s. 568-570.

⁷⁸ *Kebûd itseñ n’ola cismüm ser-â-ser seng-i mihnetle / Dil-i dîvâneme şâhum o bir sincâbî hil’atdür* g. 66/3 **Bursalı Rahmî**; *Pâdişehsin gey sen altun güllü sincâbî kabâ / Baña yir yir dâğ ile bu cism-i hâkister yiter* g. 1357/2 **Edirneli Nazmî**, **Mecma’ü’n-nezâir**; *Sincâb iken hemîşe libâsın semûr ile / Pûşîde itdiler bedenin hâk-i kûr ile terc.* I-6/1 **Nailî-i Kadîm**

⁷⁹ Dağlı, **a.g.e.**, s. 233.

⁸⁰ Koçu, **a.g.e.**, s. 206.

⁸¹ Öyle bağış bol ve cömert bir padişaktır ki onun devrinde zavallı, sıradan kullar bile sincap ve samur kürk giyerler.

⁸² Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, ed. Kemal Beydilli, çev. Türki Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 428.

verdiği bilgilerle örtüşür şekilde, yorganların içinin pamukla doldurulmuş ve üzerlerine sırmalı kumaşlar geçirilerek dikişlerle tutturulmuş olduğunu, yüzüne değerli taşlar ve inciler işlendiği ve kışın bunların üzerine samur kürklerle örtüldüğünü⁸³ gözlemleri arasında nakleder. Eski şiirde şairlerin “bister-i sincâb / semmûr”, “bâlîn-i sincâb / semmûr” vb. ifadeleri kullanmaları da o dönemde kıymetli hayvan postlarından yorgan, yastık veya döşek yapılması âdetine ve bu kavramlarla birlikte “pâdişâh” kelimesinin kullanılması kürkten döşenmiş yatakların özellikle padişahlar tarafından kullanıldığına işaret etmektedir.⁸⁴

Bâkî’nin aşk padişahına külhan köşesinin taht olarak yeteceğini, küllerin de sincap kürkünden yapılmış döşek yerine geçtiğini ifade ettiği beytinde sincap yataktan söz ettiği görülür. Padişah ve bister-i sincâb kavramlarının bir arada geçme nedeni seyyahların verdiği bilgiler doğrultusunda düşünüldüğünde rahatça anlaşılabilir. “Külhan” hamamlarda suyu ısıtmak için ateş yakılan yerdir. “Bister” döşek, “hâkister” ise kül anlamındadır. Acı ve ıstırapla yoğrulup ruhunu kemale erdirmeye amacı taşıyan aşk ehli için rahatlıkta keder vardır. Bu nedenle âşık hiçbir zaman dünya rahatlığını kendi derbeder yaşayışına değişmez. Âşıklar için hamam külhanının köşesi cihan padişahlarının murassa tahtları üzerindeki ihtişam ve rahatına eşittir. Külhandaki küller de çok değerli sincap kürküyle döşenmiş yatak yerinedir. Elbette buradaki külhan somut anlamından çok aşk ateşinin yanıp küllendiği gönül olarak anlaşılmalıdır. Mana padişahı olan âşığın aşkla birlikte yaşadığı tecrübeler ve gönlüne doğan ilahî tecelliler dünya padişahlığından daha büyük lezzetler almasına vesile olur. Aşk padişahına külhan köşesinin taht olması, küllerin de kürklerle döşenmiş döşek olması bu şekilde anlaşılmalıdır. Beytin birinci mısraında geçen ve taht karşılığı kullanılan “serîr” aynı zamanda yatacak yer anlamı da taşıması nedeniyle beytin ikinci mısraında çizilen tabloyu tamamlayan bir unsur olması

⁸³ Salomon Schweigger, **Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581**, çev. S. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004, s. 166.

⁸⁴ *Kış irişdi câme-hâb olmağ için derd ehline / Pister-i sincâbdur her gice hâristân-ı ‘ışk g. 138/4 Mürekkepçi Enverî; Ferâgat ‘âleminde ey Tûrâbî pâdişâ ol var / Yatağun eyle külhan bister-i sincâbdur küller g. 4/5 Tûrâbî; Pister-i hâki ideli me’vâ / Bakmazam câme-hâb-ı sincâba k. 10/12 Mostarlı Ziyâî. Sûdî Hafız’ın bir beytinin şerhinde Acem padişahlarının sincap kürkü döşenip örtündüklerini, ancak Osmanlı padişahlarının kürk kullanmadıklarını belirtir. (Sûdî-i Bosnavî, **Şerh-i Dîvân-ı Hâfız**, c. 1, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1288 [1871], s. 71.) Ahmet Talat Onay’ın da Bâkî’nin beytini kanıt olarak gösterip dikkat çektiği gibi (Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 438.) bu bilgi doğru görünmemektedir. Gerek seyyahların verdiği bilgiler gerekse birçok şairin beytinden anlaşılabilceği gibi kürk yatak kullanımı neredeyse padişahların ayırt edici özelliklerinden biri olmuştur.*

bakımından dikkat çekicidir. Kelime beytin bağlamında her iki anlamını başarıyla aksettirecek şekilde zikredilmiştir. Yine sincap postunun kül renginde olması nedeniyle sincâb ve hâkister kelimeleri bir arada kullanılmıştır.

Pâdişâh-ı ‘aşka besdür gûşe-i külhan serîr

*Bister-i sincâb ise maksûd hâkister yiter*⁸⁵ g. 49/4

12.1.1.14. Mermerşâhî

Tülbentten kalın, pamuklu, beyaz bir dokumadır, mermer de denir.⁸⁶ Mermerşâhî genellikle sarıklarda kullanılır.⁸⁷ Bâkî’nin beytinde de mermerşâhî bu kullanıma işaret eder biçimde yer almış ve şair “hoca başına mermerşâhî sarığı varsın geçirsin, kayıtsız âşığın başında bir kadeh yeterlidir” şeklinde rintçe bir eda ile düşüncesini dile getirmiştir. Beyitte öncelikle klâsik şiirin temel konularından biri olan rint ve zahit atışması göze çarpmakta ve “hâce” kelimesiyle âşık ve rindin sürekli çatışma halinde olduğu tipe işaret edilmektedir. Bilindiği üzere başa örtülen serpuş eskiden insanların mesleğini, statüsünü ve mensup olduğu sosyal gruba işaret eden önemli bir giyim unsuruydu. Hoca için dindarlığını ve ilmî yetkinliğini gösterip toplumda saygınlık görmesini sağlayan sarık beyitte âşık için vazgeçilmez yaşam biçimini temsil eden kadehle eş tutulmuş ve âşığın bu durumdan memnuniyeti vurgulanmıştır. Eski kadehlerin bugünkü kâselere benzer şekilde olması ve ters döndürüldüğünde şekil olarak bir serpuşu anımsatması nedeniyle sarık ve kadeh kıyaslanmıştır. Kadehin başta olması hem âdeta hayat unsuru olan şarabın âşıklar katındaki değerini ve ona gösterilen hürmeti, hem de ayyaşların sürekli içtiklerinden dolayı sanki kadehlerini başlarında taşıyorlarmış gibi bir imajı yansıtmak içindir. (bkz. Başta Kadeh Taşıma) Bununla birlikte mermerşâhî sarık, içinde geçen “mermer” kelimesiyle, aynı zamanda hocanın şaraba ve onunla temsil edilen aşka geçit vermeyen katı düşüncesini ve sabit fikirlerini temsil etmek üzere kullanılmıştır. Şair bu sözleriyle âdeta, hoca o katı ve değişmez tutumuyla aşka ve âşıklara cephe alsın, biz yine de yolumuzdan şaşmayız; bu yolda yürümek ve şarap kadehini başımızda

⁸⁵ Aşk padişahına taht olarak külhan köşesi kâfidir. Maksat sincap kürkünden yatak ise kül yeter.

⁸⁶ Özen, **a.g.m.**, s. 326.

⁸⁷ Bu kullanımı çağrıştıran bazı beyitler: *Haşre dek yollarda iy sengîn-dil olmuş intizâr / Saña mermerşâhî dülbend-ile her ehl-i mezâr* g. 30/1 **Bâlî Çelebi**; *Yâr destârını agyâra bağışladı bugün / Sarınursa yaraşur başına mermerşâhî* g. 646/2 **Derzî-zâde Ulvî**

taşımak bizim için iftihar vesilesidir, der gibidir. Elbette burada bütün bunlar düşünülürken şairin, kadehi hocanın sarığından üstün tutmasının altında yatan sebebin daha iyi anlaşılabilmesi için kadehle temsil edilen şarabın mecazi anlamı hatırdan çıkarılmamalıdır.

Hâce ursun başına destâr-ı mermerşâhîyi
*Lâubâlî ‘âşıkun farkında bir sâgar yiter*⁸⁸ g. 49/3

12.1.1.15. Mukaddem

Kelime olarak önce gelen, önde olan, takdim edilen, sunulan gibi anlamlara gelen mukaddem kutnuya benzer bir kumaş çeşididir. Ayrıca tersane çavuşlarının feslerinin üstüne sardıkları sırma ve klapdandan yapılmış kenarları saçaklı poşunun adıdır.⁸⁹ Saçakları yüzün üstüne, kaşın, gözün önüne yeniçeri civeleklerinin peçelerini andıracak şekilde sarkıp düştüğü için mukaddem adını almıştır.⁹⁰

BD’nda “mukaddem kuşak” tabiri geçmektedir. Mukaddem kuşak mukaddem kumaşından yahut yukarıda sözü edilen ve aynı zamanda başa sarılan poşu türü bir bezden yapılmış kuşak olsa gerektir.⁹¹ Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla muhtemelen zamanla mukaddem, doğrudan kuşak ismi haline gelmiş⁹² ve mukaddem kuşanmak, kuşak sarınmakla eş olmuştur.

Şair beyitte geçen gece o ay gibi güzeli sarhoş bir şekilde soyduğunu ve nazik bir şekilde mukaddem kuşağını çözdüğünü söylemektedir. “Mukaddem kuşağını

⁸⁸ Hoca başına mermerşâhi sarığı koyadursun. Rint âşığın başında bir kadeh yeter.

⁸⁹ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 575.

⁹⁰ Koçu, **a.g.e.**, s. 176.

⁹¹ Mahmud Şevket Paşa kalyoncunun kıyafetlerini anlatırken, başlarına mukaddem adı verilen ve külâh üzerine bir fes ve fes üzerine sarılmış ucu saçaklı bir poşudan oluşan bir başlık giydiklerini ve bellerine sardıkları kuşağın da bu poşudan olması gerektiğini ifade eder. (Mahmud Şevket, **Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askeriyyesi**, [İstanbul], Mekteb-i Harbiye Matbaası, 1325, s. 90.) Başa sarılan poşuyla bele sarılan kuşağın aynı türden olması gerektiğini söyleyen bu ifadelerin yanında 17. Yüzyıl seyyahlarından Thévenot’un Türklerin kıyafetlerini anlatırken bellerine sardıkları kuşağı başlarına sarık olarak da sarabildiklerini ifade etmesi de ayrıca dikkat çekicidir: “Dolmanın (dolama) üstüne, bellerine kuşak dolarlar; bu kuşak çözülüp kafaya sarıldığında sarık vazifesi de görebilir.” (Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 63.)

⁹² *Geymeden efser-i zerrîni mukaddem kuşanur / Nâz ile câmesin ol vahşî gazâlum geyicek* g. 229/3 **Mostarlı Ziyâî**

nâzûkluk ile çözdü” ibaresini “nazikçe ilk önce kuşağını çözdü” veya “nazikçe mukaddem kuşağını çözdü” şeklinde iki türlü anlamak mümkündür. Mukaddem kelimesi tevriyeli olarak kullanılmıştır.⁹³

Mestâne soydu o mehi Bâkî geçen gice
*Nâzûkluk ile çözdü mukaddem kuşağını*⁹⁴ g. 487/8

12.1.1.16. Münakkaş

Desenli, nakışlı anlamına gelen “münakkaş” aynı zamanda bir kumaş ismidir. Renkli dokuma motifleriyle bezeli kumaşlar ve altın, gümüş ve iplikle işlenmiş arşın kumaşa münakkaş adı verilir.⁹⁵ Bununla birlikte kadife-i münakkaş-ı Bursa adıyla bilinen kırmızı, yeşil ve bal rengine 15. yüzyıla ait bir kumaş bulunmaktadır.

Aşağıdaki beyitte kapılara perde asılması âdetinden hareketle geliştirilen bir hayalde Feridun Bey’in sarayı münakkaş kapı perdesiyle, özel haremine geçit vermeyen ve olur olmaz herkese açılmayan iffetli bir sevgili gibi düşünülmüştür. Beyitte, desenli bir kumaştan veya münakkaş kumaşından yapılmış bir kapı perdesinden söz edildiği düşünülebilir.

Harîm-i hâsa yol virmez açılmaz şahs-ı nâ-dâna
*Nigâr-ı pâk-dâmendür münakkaş perdesi gûyâ*⁹⁶ k. 27/4

12.1.1.17. Nakş-ı Peleng

Kaplan anlamına gelen “peleng” kelimesiyle “nakş” kelimesinden oluşan bir tamlama olan “nakş-ı peleng” kaplan deseni veya motifi anlamındadır. Mütercim Âsım’ın ifadesine göre genel manada alaca ve münakkat (noktalı) şeylere benzetme

⁹³ Mukaddem kelimesinin bu iki anlamlılığından başka şairler de istifade etmişlerdir: *Savdı ‘âşık gibi başdan küleh-i mu’teberin / Câmeden şîve ile çözdü mukaddem kemerin* hammamname II/1 **Yenişehirli Belîğ**

⁹⁴ Bâkî geçen gece o ay gibi güzeli sarhoş bir şekilde soydu; nazikçe önce kuşağını / mukaddem kuşağını çözdü.

⁹⁵ Dağlı, **a.g.e.**, s. 202. *Münakkaşlar geyüp mîr-‘âşıkânlar / Zeberced câme geymiş zaymurânlar* b. 5010 **Manisalı Câmî, Muhabbet-nâme**

⁹⁶ Özel haremine geçit vermez, kendini bilmez kişilere açılmaz. (Feridun Bey’in sarayı) münakkaş perdesi(yle) sanki iffetli bir sevgili gibidir.

yoluyla “peleng” adı verilir.⁹⁷ İrice kara benekli nakışları olan kumaşlara ve böyle kumaşlardan yapılmış giysilere de “pelengî” denildiği belirtilmektedir.⁹⁸ Bu tanımlamalardan yola çıkılarak klâsik şiirde geçen “nakş-ı peleng” tabirinin kaplan veya leopar postunu anımsatan motiflere ve üzerinde bu motif bulunan kumaşlara işaret ettiği söylenebilir.⁹⁹ Surnamelerde hediye edilen kumaşlar arasında “nakş-ı peleng”in de geçtiği görülmektedir.¹⁰⁰

Bâkî bir beytinde vücudunun dağlanmış yaralarla birlikte kaplan deseniyle (nakş-ı peleng) bezenmiş gibi olmasına şaşılmayacağını çünkü kendisinin arslanları avlayan bir ceylan yavrusunu sevdiğini belirtir. Osmanlı sanatında kaplan deseni gücü sembolize eder.¹⁰¹ Şairin vücudundaki yaraları kaplan desenine benzetmesi bu bakış açısıyla düşünülmelidir. Daha açık bir ifadeyle arslanları bile pençesine düşüren bir ceylan yavrusunun sevgisini kazanmak, kendisini ona karşı güçlü gösterebilmek ve kendisine meylettirebilmek için vücudunu dağladığı anlaşılan şair, dağlandıktan sonra kararan yaraların benek benek görünümüyle âdeta bir kaplana benzemiş ve ne derece güçlü ve sadık bir âşık olduğunu kanıtlamıştır. Burada aşkını sevdiğine ispat edebilmek için eskiden bazı marjinal âşıkların vücutlarında yaralar yaktıklarını hatırlamak gerekir. (bkz. Tasavvufî ve Bâtınî Hayat > Vücudu Yaralama) Bu ifade aynı zamanda kaplan desenli kumaşları hatırlatmak üzere sarf edilmiştir. Kısacası şair, yaktığı yaralarla vücudunun kaplan postuna benzediğini söylerken bu isimdeki kumaşa da dolaylı olarak gönderme yapmakta ve bu haliyle âdeta kaplan postu desenli bir elbise giymiş gibi olduğunu ima etmeye çalışmaktadır.¹⁰²

⁹⁷ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 586.

⁹⁸ Koçu, **a.g.e.**, s. 189.

⁹⁹ Bazı kaynaklarda peleng kaplan postu üzerinde görülen dalgalı çizgi deseni olarak tanımlanmakla birlikte (bkz. Aziz Doğanay, “Eyüp Sultan Haziresi ve Civarındaki Kabir Bezemelerinde Görülen Benek (Çintamani-Körkle Moncuk) Nakışı Üzerine”, **IV. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler**, İstanbul 2000, s. 341.) şiirde genellikle pars beneği veya leopar desenini anımsatacak şekilde benek benek ve nokta nokta desenler için söz konusu edilmiştir. Üzerindeki yıldızların nokta nokta görünümünden dolayı gökyüzü için nakş-ı peleng benzetmesinin kullanılması buna örnek verilebilir: *Bir gice kim bu çarh-ı mînâ-reng / Necm ile bağlamışdı nakş-ı peleng* b. 898 **Vücûdî, Hayâl ü Yâr**. Bâkî’nin işlenecek beytinde de dağlanmış vücuttaki yaralarla benekli bir desen söz konusudur.

¹⁰⁰ Mehmet Arslan, **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I: Manzûm Sûrnâmeler**, İstanbul, Sarayburnu Kitaplığı, 2008, s. 188.

¹⁰¹ Nevber Gürsu, **Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler**, İstanbul, Redhouse, 1988, s. 23, 45.

¹⁰² Vücutta yaralar yakma imajı göz önünde bulundurulduğunda burada şairin batınî bir derviş rolünde karşımıza çıktığı kabul edilecek olursa gerçek kaplan postuna bürünmeye işaret ettiğini de düşünmek mümkündür. Zira vücudu dağlama ve kaplan postuna bürünme bu dervişlerin özellikleri arasındadır. Aynı şey -düşmana heybetli görünmek için- savaşlarda büyük yararlılıklar gösteren serdengeçtiler ve deliler gibi akıncı grupları ve askerler için de geçerlidir. (Gülğün Üçel - Aybet,

Dâglarla bedenüm olsa n'ola nakş-ı peleng
*Ben ol âhû-beçe-i şîr-şikârı severin*¹⁰³ g. 385/2

12.1.1.18. Serâser

Çözücü ipek, atkısı altın alaşımlı gümüş veya doğrudan doğruya gümüş veya altın tel kullanılarak dokunan çok kıymetli eski bir kumaştır. Desen bir eni kaplayacak şekilde ve kumaşın değerli tellerini gösterecek tarzda çizilmiş olduğundan “baştan başa” anlamına gelen serâser adı verilmiştir. Bu kumaşın en göze çarpan özelliği altın ve gümüş tellerin hakimiyeti, konturların bir renk ipekle belirtilmesi, desenin şaşılacak kadar sade, fakat görkemli oluşudur. Tören kaftanı yapımına en uygun kumaştır ve sultanın yabancı hükümdar ve elçilere verdiği kıymetli hediyeler arasında seraser kaftanlar başta gelir. Arşiv kayıtlarında seraser adı ancak, 16. yüzyıl ortalarında saraya bağlı İstanbul atölyeleriyle beraber geçer.¹⁰⁴

Bâkî bir beytinde seraserin payendaz olarak kullanılmasına değinmiştir. İlkbaharda güneşin kendini göstermesiyle cihanın aydınlanmasını, yeryüzüne baştan başa seraser kumaş serilmesine benzetmiş ve değerli kumaşların yere serilmesi âdetine telmihte bulunmuştur. Beytin içinde bulunduğu gazel nevrüz için yazılmış görünmektedir. Dolayısıyla beyitte güneşin baharda yeniden parlaklığını göstermesinin yere kumaş serilmesine benzetilmesiyle aynı zamanda nevrüz kutlamalarında sultanın ayağının altına kumaş serilmesine de işaret ediliyor olmalıdır. Güneşin parlak ışıklarının yeryüzüne yayılmasının seraser kumaşına benzetilmesi, güneşin altın renkli ışıkları gibi bu kumaşın da baştan başa altın tellerle dokunmuş gösterişli bir kumaş olmasından kaynaklanır.

‘Âlem müzeyyen pertev-i hûrşîd-i ‘âlem-tâb ile

Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Ordusu (1530-1699), İstanbul, İletişim, 2010, s. 335.) Thévenot bir askeri kuvvet olan azapların kaplan postu giydiklerini gözlemleri arasında nakleder. (Thévenot, **a.g.e.**, s. 194, 214.) Salomon Schweigger vaşak, leopar vb. hayvanların kürklerini giymekteki amacın hem refah içinde olduklarını göstermek hem de gerekirse bir darbeye karşı korunmak, ayrıca düşmanları ve onların atlarını bu tersine çevrilmiş kürklerle ürkütmek olduğunu belirtir. (Schweigger, **a.g.e.**, s. 35.)

¹⁰³ Yakılmış yaralarla vücudum kaplan deseniyle kaplanmış olsa buna şaşılır mı? (Çünkü) ben o arslan avlayan ceylan yavrusunu sevmekteyim.

¹⁰⁴ Gürsu, **a.g.e.**, s. 26.

*Nat'-ı serâser saldılar rûy-ı zemîne ser-be-ser*¹⁰⁵ g. 78/2

Baştan başa anlamına gelen serâser kelimesi kimi zaman bu anlamıyla birlikte kumaş ismine de iyham yoluyla gönderme yapacak şekilde kullanılır. Bâkî'nin bir beytinde bunun örneği görülmektedir. Şair içinde yanan ateşin bedenini sarması halinde görenlerin baştan başa zerbeft kumaştan elbiseye büründüğünü sanacaklarını belirtir. Zerbeft altın telle dokunan bir çeşit ipekli kumaştır. (bkz. Zerbeft) Ateşin kıvılcımlarının bu kumaşın altın tellerine benzetilmesiyle oluşturulan hayalde beyitte baştan başa anlamında kullanılan serâser kelimesinin kumaş adına da gönderme yapılmıştır.

Zer-beft câme geydi ser-â-ser sanur gören
*İtse ihâta cismümüzi yanar odumuz*¹⁰⁶ g. 193/4

Feridun Bey'in sarayı için yazmış olduğu kasidesinde şair sarayın kapı ve duvarlarının baştan başa atlas ve dîbâ gibi değerli kumaşlarla kaplanmış olduğunu anlatırken serâser kelimesini yukarıda olduğu gibi yine kelime anlamını ön plana alarak başka kumaş isimleriyle birlikte kumaş anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanmıştır.

Libâs-ı hüsn ile bir şûh-ı sîm-endâma dönmişdür
*Der ü dîvârî zeyn olmuş ser-â-ser atlas u dîbâ*¹⁰⁷ k. 27/9

12.1.1.19. Sereng

Sereng (yahut seren) kemha tekniğinde, fakat dokumasında altın veya gümüş teli bulunmayan bir kumaştır. Bunun yerine kullanılan parlak, sarı renk ipekle altınlı kumaş izlenimi yaratılmak istenmektedir.¹⁰⁸ Desenler ekseri çiçek veya beneklerden oluşur ve dokumasında zengin malzeme kullanılır. Sereng aslında üç

¹⁰⁵ Dünya, âlemi aydınlatan güneşin ışıklarıyla süslenince, yeryüzüne (sanki) baştan başa seraser örtü sermiş gibi oldular.

¹⁰⁶ Yanan ateşimiz bedenimizi kuşatsa, gören baştan başa zerbeft elbise giymiş zanneder.

¹⁰⁷ Kapısı ve duvarının baştan başa atlas ve dîbâ ile süslenmesiyle (Feridun Bey'in sarayı) güzellik elbisesi giymiş gümüş tenli bir güzele benzemiştir.

¹⁰⁸ Seyed Hedayat Azim Nezhad Kivi, "15 ve 16.yy. Osmanlı Minayürlerindeki Halılar ve Kıyafetler Üzerine Bir Araştırma", Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1995, s. 36.

renk anlamına gelir, fakat sonradan daha çok renk kullanılmış ve altın tel yerine sarı ipek kullanılan kumaşa bu ad verilmiştir.¹⁰⁹ Yapıldığı yere göre sereng-i Bursa, sereng-i İstanbul adını alırdı.¹¹⁰

Sereng Bâkî'nin bir beytinde geçmektedir. Yine bir aşk fedaisi olarak karşımıza çıkan şair, “nakş-ı peleng” tabirinin geçtiği beyitteki benzer bir tablo çizerek yakılmış yaralar ve kesiklerle dolu sararmış bedeninin kendisine sereng kumaşından yapılmış bir elbise olduğunu söylemektedir. Şerhalar, dağlanmış yaralar ve sararmış beden âşıklık alametleridir. Eskiden bilhassa batınî dervişlerin vücutlarında bu şekilde yaralar açtıkları bilinmektedir. Dağlanan yaraların kabuk bağlaması sonucu oluşan siyah görünüm ve kesiklerin kızarıp kanla dolmasıyla âşğın sararmış bedeni üç renkli bir kumaştan yahut sereng kumaşından yapılmış elbiseye benzetilmiştir. Perişan halini tasvir eder gibi görünen şair, aslında bu benzetmeyle müstağni bir eda içerisinde kendisini bir padişah olarak görmektedir. Daha açık bir ifadeyle; gerçekte yalın ayak, başı kabak ve bedeni çıplak olan âşık, bedenindeki yaralardan oluşan görüntüyle “Ben aslında sereng kumaşından yapılmış bir kaftan giyen padişah gibiyim, aşk iklimin padişahıyım.” demektedir. “Mühre-i dâğ” yaranın kabuğu anlamında olmalıdır.¹¹¹ Sereng kumaşının üç renkten oluşması nedeniyle beyitte yara kabuğu, şerhaların kızarıklığı ve sararmış beden şeklinde siyah, kırmızı ve sarı olmak üzere üç renk kullanıldığı görülür. En belirgin özelliği dokunuşunda sarı ipek kullanılması olan serenge işaret etmek amacıyla sarı rengin bilhassa kullanılmış olması dikkat çekicidir.

Karardı mühre-i dâgum kızardı şerhâlarum

*Bu cism-i zerd bana câme-i se-reng oldı*¹¹² g. 489/3

12.1.1.20. Şâl

¹⁰⁹ Gürsu, **a.g.e.**, s. 27.

¹¹⁰ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 145.

¹¹¹ Kelimenin bu anlamı şu beyitte açık bir biçimde görülmektedir: *Dîdeden hâlî hayâlin men' idüp kan ağladur / Mühresi kopınca dağuñ tañ mîdur ger kanaya* g. 107/3 **Sabâyî**

¹¹² Dağlanmış yaralarım kabuk bağladı, şerhalarım kızardı. Bu sararmış vücut bana sereng kumaşından (üç renkli) elbise oldu.

Şal Türklerde yünden dokunmuş, ince elbiselik kumaşa denir. Bununla birlikte şal, en güzelleri İran ve Hindistan’da dokunmuş olan kıymetli bir yün kumaşın adıdır. İpek ve pamuktan dokunmuş olanları da vardır. Omuz ve boyun atkısı, sarık ve kuşak olarak kullanılabilen ipek, pamuk veya yün kumaşlara da denir. Şal örtü olarak da kullanılır; Reşat Ekrem Koçu ortası siyah şallardan tabut ve türbe örtüsü yapıldığını kaydeder.¹¹³

Kıymetli bir kumaş olarak tarif edilen şal eski şiirde kimi zaman kıymetli olan diğer kumaşların karşısında sade ve gösterişsiz sıradan bir örtü anlamında kullanılmıştır.¹¹⁴ Bâkî’de de bu tür bir kullanım göze çarpmaktadır. Şair gönül ehli kimselerin dîbâ elbiseyle süslenip övünmeyeceklerini, ârif olan kimseye bir şalın yeteceğini söyler. Değerli kumaşlardan gösterişli giysiler giymek hemen her dönem insanlar için övünç kaynağı olmuştur. Bilhassa kumaşın kıymetli bir meta olduğu dönemlerde bu tür giysiler toplum içinde kişinin varlığıyla dikkat çekmesi ve saygınlık görmesi bakımından ayırt edici önemli özelliklerden biriydi. Bu durum ister istemez benliğin okşanmasıyla kibir ve kendini üstün görmeye varan hallere sebep olabildiğinden ârif ve gönül ehli kimseler bu tür gösterişli giysilerden uzak dururlar. Bu nedenle Bâkî, gönül ehlinin dîbâ gibi kıymetli bir kumaştan yapılmış elbiseler giyinip süslenerek böbürlenmeyeceğini, çünkü ârif olan kimseye sade, gösterişsiz bir şalın, örtünün yeteceğini söyler. Görüldüğü üzere şal burada sadelik, mutevazılık ve dervişliğin göstergesi olarak kullanılmıştır.

Ehl-i dil câme-i dîbâ ile zîbâlanmaz

Bâkiyâ ‘ârif olan kimseye bir şâl yeter’¹¹⁵ g. 151/5

Kubad Paşa’yı övmek için yazmış olduğu kasidesinde geçen bir beyitte Bâkî, bu kez siyah renkli şaldan söz etmiştir. Bu beyitte yine şal sadelik, sıradanlık ve değersizlik sembolü olarak kullanılırken biraz da hüznün, darlık ve sıkıntıyı hissettirmektedir. Şair paşayı kastederek “Eğer o, lutfunun kaftanını layık görseydi, gece siyah şalını terk edip bir daha giymezdi.” demektedir. Kaftan anlamına gelen

¹¹³ Koçu, **a.g.e.**, s. 213; Özen, **a.g.m.**, s. 334.

¹¹⁴ *Kabâ-yı atlas-ı çarha değışmem Tañrı hakkıyçün / Bu gün egnümde rindâne Figânî köhne şâlum var g. 18/5 Figânî; Egnüme aldum tecerrüd hırkasın fark itmezem / Çarh-ı atlasdan bu gün bir köhne şâlun kıymetin g. 343/3 Hayretî; Câme-i atlasına bakma Nisârî felegin / ‘Ârif olan kişi pûşîdesini şâl eyler g. 38/5 Nisârî*

¹¹⁵ Gönül ehli dîbâ elbiseyle böbürlenmez. Ey Bâkî! Ârif olan kimseye bir şal yeter.

“hil’at” ve layık anlamındaki “erzânî” kelimeleri burada taltif ederek ödüllendirme anlamında kaftan giydirmenin mazmununu hatırlatmaktadır. (bkz. Kaftan Giydirme) Paşanın cömertliğini övmek üzere sarfettiği bu sözlerle şair “Eğer isterse onun lütfuyla geceler siyah şalını bırakır.” derken aslında paşa bir kişiyi yüksek bir pâyeye eriştirmek istediğinde o kimsenin âbâd olacağını kastetmektedir. Bunu söylerken şairlik gereği mübalağanın zirvesine çıkarak onun lutfunun kaftanıyla gecelerin güdüze döneceği, bir başka deyişle dünyanın bir daha karanlık görmeyeceği şeklinde ifade etmiştir. Gecenin gündüze dönmesi, gerek dünya gerekse taltif edilen kişi bağlamında aynı zamanda sıkıntı ve darlıktan kurtulma, refaha erme anlamındadır.

Eger ki hil’at-i lutfın kılardı erzânî

Siyâh şâlnı terk ide geymeyeydi leyâl¹¹⁶ k. 20/25

12.1.1.21. Vâlâ

Kelime olarak yüksek, bülend manasına gelen “vâlâ” Mütercim Âsım’a göre vâlâ de denilen ince dokunuşlu bir cins ipek kumaştır. Gelin duvağı ve rakkas giysisi yapımında kullanılır. Vâlâyâ sandal da denilir.¹¹⁷ Bazı kaynaklara göre vâlâ el tezgâhlarında siyah yünden dokunan kalın ve aynı zamanda ensiz kumaşa verilen ad olmakla birlikte bazı yörelerde ipekli başörtüsü anlamında kullanılır. Ayrıca genellikle iki renkli olup elbiselik olarak kullanılan ince ve kıymetli bir cins dokuma kumaştır.¹¹⁸ Vâlânın tafta ayarında bir ipekli kumaş olarak tanımlandığı da görülmektedir. Buna göre tafta kumaşlar dokunduktan sonra pişirilmezler; pişirilen ipekli kumaşlara vâlâ denildiği tahmin edilmektedir.¹¹⁹ Vâlâ yüzyıllar boyu gelinlere duvak olarak kullanılmıştır.¹²⁰

Klâsik şiirde bilhassa kırmızı vâlâyâ yer verildiği görülür. Beyitlerden gelin giysisi¹²¹ ve duvak¹²² başta olmak üzere fanus örtüsü¹²³ ve bayrak¹²⁴ olarak

¹¹⁶ Eğer (Kubad Paşa) lutfunun kaftanını layık görseydi, gece siyah şalını bırakır, (bir daha) giymezdi.

¹¹⁷ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 802.

¹¹⁸ Özen, **a.g.m.**, s. 338.

¹¹⁹ Dalsar, **a.g.e.**, s. 57.

¹²⁰ Koçu, **a.g.e.**, s. 237.

¹²¹ *Nev-‘arûs-ı gonçayı zeyn ütdi bânû-yı rebî‘ / Eyleyüb pîrâhenini kırmızı vâlâ yine* k. 10/13

Ca’fer Çelebi

kullanıldığı anlaşılmaktadır. Miskin kırmızı vâlâya sarılması da belirgin bir âdet olarak göze çarpar. Misk gerek satılırken¹²⁵ gerekse hediye olarak verilirken daima kırmızı vâlâya sarılmış vaziyettedir.¹²⁶ Kullanım alanlarına bakıldığında beyitlerde söz konusu edilen vâlânın ince ipekli bir kumaş olduğu kolaylıkla anlaşılabılır.

Bâkî'nin beytinde kırmızı vâlâ misk ile birlikte kullanılmıştır. Sevgilinin yüzündeki ben ile miskin karşılaştırıldığı beyitte attarlar (bkz. Attâr) tarafından kırmızı vâlâya sarılmasından hareketle misk, sevgilinin beninin katlettiği, kanlı kefen içinde yatan bir ölü olarak hayal edilmiştir.¹²⁷ Miskin bir ölü olarak tanımlanması sevgilinin beni yanında onun bir değeri ve öneminin kalmamış olmasıyla ilgilidir. Renk bakımından miski andırması, kimi zaman miskten suni ben yapıldığı da düşünülecek olursa yaydığı güzel koku nedeniyle, yüzdeki ben kırmızı ipek kumaşa sarılmış miskten daha kıymetli görünmektedir. Hepsi bir yana, yalnızca sevgilinin yüzü üzerinde olması bile benin kıymet bulması için yeterlidir. Beyitte o günkü yaşam bakımından asıl dikkati çeken ise miskin bir adet olarak kırmızı renkli vâlâya sarılarak satılmasıdır.

Hâl-i yârüñ müşğ bir hûnîn kefen maktûlidür

Âl vâlâya sarupdur sanmañuz 'attârlar'¹²⁸ g. 85/6

12.1.1.22. Zerbeft

¹²² *Virmege zînet 'arûs-ı gülşene meşşâtevâr / Ser-be-ser güller tutupdur al vâlâdan duvag g. 2320/3 Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir; Başa urınsa şakâyık al vâlâ tañ mudur / Kim gelincükler tutunur al vâlâdan tuvag g. 89/4 Me'âlî*

¹²³ *Bezîm-i gülde nergisüñ şem'in sakınup bâddan / Dıdî fânûsına lâle kırmızı vâlâ yine k. 30/8 Revânî; Şol şafak kim görünür sahn-ı felekde her gice / Kadriñüñ fânûsı için kırmızı vâlâ olur k. 5/14 Revânî*

¹²⁴ *Pâdişâhem sancagum âh u 'alemdür mâh-ı nev / Kim şafak anuñ nigârâ kırmızî vâlâsıdur g. 85/2 Necâtî*

¹²⁵ *'Ârız-ı gül-gûnuñ üzre hâller ey gonçe-leb / Âl vâlâya sarılmış miskdür bâzârda g. 1205/3 Gelibolulu Âlî; Çeşm-i pür-hûnum görenler hecr-i dil-berden sanur / Âl vâlâ ile bağlu miskdür bâzârda g. 4060/3 Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir; Meger ki mülk-i Hoten tâciri durur lâle / Ki sardı kırmızı vâlâya misk-i Tâtârı k. 32/11 Revânî*

¹²⁶ *Yâ hûd 'arûs-ı gülşene virmege armagan / Vâlâ-yi surha müşğ-i siyeh sardı lâle-zâr k. 6/9 Necâtî; Gülzârda arûs-ı güle lâle goncesi / Vâlâ-yı ale sarılı misk-i Hutun çeker g. 156/3 Hayalî*

¹²⁷ Burada şehitlerin üzerine kırmızı örtü örtülmesi âdetini de hatırlatmak gerekir.

¹²⁸ Misk, kanlı kefen içinde sevgilinin beninin bir maktulüdür. Attarlar onu kırmızı valaya sarmaktadır zannetmeyin.

Farsça dokumak anlamına gelen “bâften” fiiliyle altın anlamındaki “zer” kelimesinin birleşiminden meydana gelen “zerbeft” yahut “zerbâft” bazı motifleri altın tellerle dokunan bir çeşit kumaştır. İran’da ve özellikle İsfahan’da dokunanları çok makbuldü.¹²⁹ 16. yüzyılın ikinci yarısında arşiv kayıtlarında seraserle beraber adı çok geçer. Değerli metallerin çok kullanıldığı bu kumaşlarda israfı önlemek ve kaliteyi korumak için devlet birçok ferman çıkarmıştır.¹³⁰

Bâkî, aşağıdaki beytinde gönlündeki aşk ateşini tarif ederken içinde yanan bu ateş bedenini kuşatsa onu görenlerin baştan başa zerbeft kaftan giydiğini zannedeceklerini ifade eder. Beyitte ateşin kıvılcımlarıyla kumaş üzerindeki altın teller arasında ilgi kurulduğu göze çarpar. Ateşin âşığı bedenini sarması hâli, âdeta altınla dokunmuş kumaştan yapılmış bir giysi giymek gibi düşünülmüştür. Baştan başa anlamına gelen “serâser” kelimesi, aynı zamanda –zerbeft gibi- yoğun altınla dokunmuş bir kumaş cinsi olması bakımından beyitte kullanılmış olmalıdır. Ayrıca yukarıda belirtildiği üzere arşiv kayıtlarında zerbeft kumaşının seraserle birlikte çok geçmesi de bu açıdan manidardır.

*Zer-beft câme geydi ser-â-ser sanur gören
İtse ihâta cismümüzi yanar odumuz¹³¹ g. 193/4*

12.2. Kıyafet ve Giyim Aksesuarları

12.2.1. Elbise (câme, libâs) ve Renkler

Dünya tekstil tarihine, Türk kırmızısı, çini mavisi, güvezi, pişmiş ayva, safran sarısı gibi yıllar boyunca hiç solmayan, bütün canlılığıyla yaşayan renkleri hediye edenler Türk dokuma ve boya ustaları olmuştur.¹³² Bu renkler arasında kuşkusuz kırmızının ayrı bir yeri vardır. Türkler için kırmızı rengin önemi ve Osmanlı kumaşlarında kırmızı rengin hakimiyeti bilinmektedir.¹³³ Kırmızıdan sonra ikinci

¹²⁹ Pakalın, **a.g.e.**, s. 653.

¹³⁰ Nevber Gürsu, **a.g.e.**, s. 26.

¹³¹ Yanan ateşimiz bedenimizi sarsa, gören baştan başa zerbeft kaftan giydi zanneder.

¹³² **Türk El Sanatları**, s. 46.

¹³³ İsmail Hakkı Uzunçarşılı sarayda kadınefendi, haseki veya müstefreşelerden biri çocuk dünyaya getirdiğinde kendisine döşenilen yatağın üzerine asılan cibinliğin yakut ve zümrüt incilerle

sırayı mavi alır. 1502 tarihli Bursa İhtisab Kanunnamesinde en çok kullanılan kırmızı ve mavi rengin nasıl elde edileceği anlatılır. Buna göre; “dirhemi belli miktar l k,  ividden geçirilir.  ivid, ezilip saf suyu elde edilir. Bu suya batırılan ipek kırmızı olur. Ama l k miktarı az olup, yeni ezilmiş  ivid suyuna batırılırsa ipek, menekşe moru ile kırmızı arasında bir renk olur. L k’e kızıl boya karıştırılırsa renk kalp olur. Boyanacak ipek ince ve iki teli de b k ml yse boyayı iyi kabul eder. L k (asıl adı l k) Hindistan’dan gelen ve boyacılıkta tesbit içinde kullanılan bir çeşit zamktır. Kırmızı da, ku inil (Cochineal) denilen hayvanın kabuklarının ezilmesinden elde edilen boya maddesidir. Kırmızı rengin elde edilmesinde kullanılır. Mavi rengin elde edildiği  ivid boyasından Edirne İhtisab Kanunnamesinde bahsedilir. Buradan,  ivid yerine kara boyanın da kullanıldığı anlaşıyor. Osmanlıların  ivid dediği boya, N l olarak bilinen İndigo boyadır. Bu boya Hindistan’dan gelir ve bitkiden elde edilir.”¹³⁴

Şiirde kırmızı sevgilinin daima rengi övülen yanak, dudak gibi güzellik unsurlarıyla ve akılı baştan alan şarapla uyumu, diğer yandan kan a latma, kanına girme gibi   ık üzerinde yapmış olduğu tesir bakımından sıkça söz konusu edilen bir renktir. BD’nda giysilerde kırmızı rengi belirtmek üzere al ve g l renkli anlamına gelen “g lg n” yahut “g lg n ” kelimesi kullanılır. Kırmızılar giyinmiş bir sevgiliden söz ettiği bir beytinde Bâkî,  zerindeki kırmızı renkli kıyafetler, boy ve endamıyla birlikte g l fidanına benzettiği bu güzelin binlerce   ı ı inletti ini ifade etmektedir. G l ve bülbül arasındaki ilişkiye telmihte bulunulan beyitte bin veya binlerce anlamına gelen “hezâr” kelimesi aynı zamanda bülbül anlamına gelmesi nedeniyle özellikle kullanılmıştır.

Allar geymiş hırâm eyler nihâl-i gül gibi

*Günde ‘u       hez rın z r ider bülbül gibi*¹³⁵ g. 532/1

Aşağıdaki beyitte kırmızı giysiler giyen bir güzelle kırmızı şarap arasında ilgi kuran şair, tıpkı şarabın akılı alması gibi onun da bu kıyafetle aklını aldığını söylemektedir. Diğer bir deyişle g l renkli elbisesi yahut kaftanının kendisine kattığı

işlenmiş kırmızı atlastan olduğunu ve kırmızının hanedana mahsus bir renk olup ba kalrı tarafından kullanılamadığını belirtir. (İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, Ankara, TTK, 1988, s. 167.)

¹³⁴ Tezcan, **a.g.e.**, s. 49, 51.

¹³⁵ Gül fidanı gibi kırmızılar giyinmiş salınır. Bir günde binlerce   ı ı bülbül gibi inletir.

güzellikle sevgili öyle etkileyici bir hal almıştır ki, bu tıpkı şarabın insanı sarhoş etmesi yahut kadehteki şarabın, müptelası için dayanılmazlığı gibi düşünülmüştür. Beyitte sözü edilen güzelin lâle yanaklı (lâle-ruh) olarak nitelendirilmesi de kırmızı renk vurgusunu güçlendirmektedir.

Karşımda âller geyüp ol lâle-ruh yine
*Gül-gûnîlerle ‘aklun alur san piyâledür*¹³⁶ g. 84/2

Bir başka beyitte yine “gül-gûnî libâs” ibaresi kullanılarak kırmızı renkli bir kıyafet giyen güzelden söz edilmektedir. Beyitte sözü edilen güzel “gonca-i ra’nâ” olarak nitelendirilmiştir. “Ra’nâ” iki renkli ve çok güzel anlamlarındadır. İçi kırmızı dışı sarı renkte olan bir çeşit güle “gül-i ra’nâ” adı verilir. Şair gonca gibi güzel olan o sevgiliyi gül renkli elbisenin açtığını söylemekte ve onun saçı yanağına düştüğünde, sevdasının da kendi başına düştüğünü ifade etmektedir. “Açmak” fiili bugün de kullanılan anlamıyla yakışmak, güzel göstermektir. Gülün açılmamış hali olan goncadan söz edilirken bu fiilin kullanılması ayrıca anlamlıdır. Bu bakımdan burada giydiği gül renkli elbiselerin kendisine yakıştığı bir güzelden söz edildiği gibi yeni açmış bir goncaya da işaret edildiği düşünülebilir. İkinci dizede saçın yanağa (ruhsâr) düşmesiyle sevdanın başa düşmesi ifadesinde saçın siyah oluşuyla “sevdâ” kelimesi arasındaki ilgi dikkat çekmektedir. Bilindiği üzere kelime anlamı itibarıyla sevdâ, siyah demektir. Bununla birlikte âşık olmak anlamındaki sevdaya düşmek, sevdalanmak, kara sevda tabirleri eski tıpta aşkın, insan vücudundaki dört unsurdan biri olan sevdanın galip gelmesi olarak tanımlanmasıyla ilgilidir. Beyitte saçın yüz üzerindeki görünümünün âşık üzerinde yaptığı etkinin onun başına sevdayı düşürmesi, bu bakış açısıyla değerlendirilmelidir.

Açdı ol gonca-i ra’nâyı libâs-ı gül-gûn
*Düşdi ruhsârına zülfi başuma sevdâsı*¹³⁷ g. 537/4

Erguvan (Cercis siliquastrum) eflatun ve kırmızı arası renkte çiçek açan bir süs ağacıdır. Eski şiirde erguvanî yahut erguvan kırmızı rengin karşılığında

¹³⁶ O lale yanaklı (güzel) karşımda yine allar giyerek sanki kadeh gibi gül renkli giysilerle aklımı almaktadır.

¹³⁷ Gül renkli elbise o güzel goncayı açtı; saçı yüzüne, sevdası başıma düştü.

kullanılır.¹³⁸ Bu bakımdan kan, lâle vb. kırmızı renkli unsurlarla benzeyen-benzetilen ilişkisi içinde ele alınır. BD’nda giysilerde kırmızı renk vurgusu taşıyan tabirlerden biri olarak “erguvânî câme” geçmekle birlikte 390. gazelin tamamı erguvan renkli elbise giyen bir güzelin tasvirine ayrılmıştır. Bâkî’nin bu gazelinin birinci beytinde erguvan renkli bir elbise giymiş olduğu söylenen sevgili, güzellik bahçesi içinde bir erguvan fidanına benzetilir. Söz konusu güzelin boyu, uzunluğu ve narinliği bakımından fidana benzetilirken erguvan fidanı olarak düşünülmesi kırmızı bir kaftan giymesi sebebiyledir. Bahsedilen güzelin can gülzarının gülü olarak nitelendirilmesiyle onun gönüldeki ayrıcalıklı yerine dikkat çekilirken gül benzetmesiyle beyitteki kırmızı vurgusu biraz daha güçlendirilmiştir.

Ergavânî câme geymiş ol gül-i gül-zâr-ı cân
*Bâg-ı hüsn içre nihâl-i ergavân olmuş hemân*¹³⁹ g. 390/1

İkinci beyitte şair, o sevgilinin erguvan renkli elbisesini görüp de kan ağlamasına şaşılmayacağını, çünkü erguvan ağaçlarının su karşısına yakıştığını dile getirmiştir. Aşırı ağlamanın sembolü olan kanlı gözyaşlarını erguvan ağaçlarının yansıdığı bir ırmağa benzeten şair, bir yandan erguvan ağacının akarsu kenarlarında bulunmasına gönderme yapmıştır.

Ergavânî câmeni görüp n’ola kan aglasam
*Yaraşur âb-ı revâna karşı zîrâ ergavân*¹⁴⁰ g. 390/2

Narin boyuyla yürüyen bir fidana benzeyen bu güzelin erguvan renkli elbisesiyle kırmızı yanakları güzellik gülbahçesini (letâfet gülsitânı) baştan başa bir lale bahçesi haline getirmiştir. Güzelliğin gülbahçesine bezetilmesi sevgilinin göz, dudak, yanak, boy, endam gibi güzellik unsurlarının nergis, gonca, gül, lâle, servi vb. benzetmelerle tümünün bir araya geldiği bir bahçeyi andırması nedeniyledir.

¹³⁸ *San al câme içre yalın yüzü hûbdur / Hûn-ı adû ile dönicek ergavâna tîg* k. 6/11 **Hayâlî**; *Kırmızî câme ile ol dilber / Niçe biñ nahl-i ergavâna deger* g. 276/3 **Ravzî (Edincikli)**. Erguvân veya erguvânî Farsçada kırmızı renk demektir. (Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 2, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 1874.)

¹³⁹ Can gül bahçesinin gülü (olan sevgili) erguvan renkli bir kaftan giymiş, (bu haliyle) güzellik bahçesi içinde neredeyse bir erguvan fidanı olmuş.

¹⁴⁰ Senin erguvan renkli kaftanını görüp kan ağlasam buna şaşılır mı? Zira erguvanın akarsu kenarında olması yakışır.

Lâle-zâr itmiş letâfet gülsitânın ser-te-ser
*Ruhlaruñla ergavânî câmen ey nahl-i revân*¹⁴¹ g. 390/3

O peri gibi güzel sevgilinin erguvan renkli elbisesinin içindeki vücudu adeta kırmızı ciltli bir “Gülsitân / Gülistân” kitabına benzemektedir. Bilindiği üzere **Gülistan** Şeyh Sâdî’nin meşhur eseridir. Osmanlı’da en çok okunan kitaplardan biri olmakla birlikte gül bahçesi anlamına gelmesi nedeniyle burada söz konusu edilmiştir. Burada da Gülistan kitabı ve dolayısıyla gül bahçesi olarak nitelendirilen, yine sevgilinin eşsiz güzellik unsurlarıyla dolu bedenidir.

Ergavânî câmen içre oldı cismüñ ey perî
*Ergavânî cild ile gûyâ kitâb-ı Gülsitân*¹⁴² g. 390/4

Bir sonraki beyitte şair bu güzeli servi boylu olarak nitelendirerek servinin yeşil giymiş (sebz-pûş) olması gerektiği halde kırmızı elbiseye bürünmesini hayretle karşılamaktadır. Bilindiği üzere servi, yapraklarını dökmeyen bir ağaçtır; dolayısıyla yeşil görünümünü hiçbir zaman kaybetmez. Uzun ve mütenasip boyu bakımından serviye benzetilen sevgilinin kırmızı elbise giymesiyle servi ağacının kırmızıya bürünmesi hayali, servi ağaçlarının diplerine sarmaşık gülü fidanlarının dikilmesi ve bunların büyüdükçe servinin gövdesini sarmasını hatıra getirmektedir. Şair tamamen mecazi görünen ifadeleriyle bir taraftan gerçeğe de gönderme yapmaktadır.

Serv-kadsin serve ‘âdet sebz-pûş olmag iken
*Ergavânî câmeye girmek neden ey nev-cevân*¹⁴³ g. 390/5

Son beyitte ise şair erguvan renkli bir elbise giyinmiş bulunan bu güzeli, boylu boyunca kana bulanmış gibi hayal etmiştir. Bu nedenle o yürüyen servinin erguvan renkli elbise giymiş olduğunu düşünerek yanılmamak gerektiğini, aslında

¹⁴¹ Ey yürüyen fidan (gibi narin boylu sevgili)! Yanaklarınla erguvan renkli elbisen güzellik gül bahçesini baştan başa lale bahçesi haline getirmiş.

¹⁴² Ey peri gibi güzel sevgili! Erguvan renkli elbisen içinde bedeninin sanki erguvan renkli ciltle Gülistan kitabı olmuştur.

¹⁴³ Ey genç! Servi boylusun; servinin âdeti yeşil giyinmekken, erguvan renkli elbiseye bürünmek nedendir?

Bâkî'nin kanına girip onu öldürerek boylu boyunca kana bulanmış olduğunu söylemektedir.

Kanına girmiş boyınca Bâkî-i dil-hastenüñ

Ergavânî câme geymiş sanmañ ol serv-i revân¹⁴⁴ g. 390/6

Osmanlı kumaşlarında kırmızıdan sonra en çok kullanılan renk mavidir. BD'nda bir beyitte de mavi renkli elbisenin geçtiği görülmektedir. Mavi elbise renk çağrışımı bakımından gökyüzü imajını doğurmuş ve mavi renkli elbise gökyüzüne benzetilirken onun üzerine kuşanılan kılıç da ejderhaya benzetilmiş ve meleklerin ejderhaları gökyüzüne çekmesi inancına telmihte bulunulmuştur. (bkz. Efsanevî İnanışlar > Ejderhanın Gökyüzüne Çekilmesi)

Mâ'î câmen üzre şemşîrûñ takınsan nâz ile

San melekler âsumâne ey kamer ejder çeker¹⁴⁵ g. 183/2

12.2.2. Bel Dolaması

BD'nda “bel dolaması” şeklinde bir tabir geçmektedir. Şair, kollarını servi boylu olarak nitelendirdiği sevgiliye bel dolaması yaptığında, daha açık bir ifadeyle kollarını onun beline doladığında naz elbisesinin, yani naz etmenin ona çok güzel yaraşacağını dile getirmektedir:

Zibâ yaraşur hil'at-i nâz o boyı serve

İki kolumı kılsam aña bil tolaması¹⁴⁶ g. 508/4

Naz elbisesi, yahut naz kaftanı anlamındaki “hil'at-i nâz” en önemli özelliklerinden biri olan naz ve istiğnanın sevgilinin her hal ve hareketinde görülmesinden dolayı onu baştan ayağa bürümüş gibi düşünülmesinden kinayedir. Bu bakımdan nâz âdeti ona çok yakışan bir elbise gibidir. Elbisenin yahut kaftanın

¹⁴⁴ O yürüyen servi gibi güzel boylu sevgili, erguvan renkli elbise giymiştir zannetmeyin. (Aslında o) boylu boyunca hasta gönüllü Bâkî'nin kanına girmiştir.

¹⁴⁵ Ey kamer (yüzlü)! Naz ile mavi elbisen üzerine kılıcını kuşansan, sanki melekler gökyüzüne ejderha çekiyor gibi olur.

¹⁴⁶ İki kolumu ona bel dolaması yapsam o servi boyluya naz kaftanı çok güzel yakışır.

üzerine kemer veya kuşak sarılması âdetinden yola çıkarak şair, biraz da kolunu onun beline dolamak arzusu ve karşılığında muhakkak ki sevgilinin naz etmesini böyle bir benzetmeyle dile getirmiştir. Ancak burada Bâkî'nin bir şeyleri sezdirmeden çağrışırma şeklindeki genel üslûbu göz önünde bulundurulacak olursa “bel dolaması” tabirinin, kolunu beline dolamaktan öte bir anlam taşıdığı hissedilmektedir. Bu açıdan bakıldığında bel dolaması 17. yüzyıl şairi Rezmî'nin “Rezmî! O hediye bel dolaması (beline doladığı kuşak) dar gelmesin diye kolumu ölçü edip o belini bol bol ölçsem (yani beline bol bol sarılsam)”¹⁴⁷ anlamındaki beytinin de desteğiyle kuşak anlamında kullanılmış gibi görünmektedir. Genel olarak hemen bütün kıyafetlerin tamamlayıcı unsuru olarak kuşak kullanıldığı düşünülecek olursa beytin kapsamı daha iyi anlaşılabilir.¹⁴⁸ Şair sevgiliye çok yakışan bir elbise gibi gördüğü nazın bilhassa onun beline dolanmak istediğinde yakışacağını düşünmesi bununla ilgilidir. Yani kemer veya kuşak nasıl bir kıyafeti süsleyen ve tamamlayan bir unsur ise naz elbisesi de âşığın kolunun kemeriyle tamamlanıp daha bir güzelleşecektir. Dolayısıyla bel dolaması için bele sarılan kuşak anlamı verilebilir. Bazı tereke kayıtlarında da bel dolaması ismine rastlanmaktadır.¹⁴⁹

12.2.3. Çenber

Basit anlamda başa bağlanan yemeni demek olan “çenber” kadınların başlıklarının üzerine farklı şekillerde bağladıkları ince bir örtüdür. **Burhân-ı Kâti** “leçek” maddesinde “Acem zenânına mahsus bir nevi baş örtüsüdür. Bir murabba parçasıdır. Gayette tekellüf ederler. Sırma ve kılâbdan ile envâ-ı cevahir ile müzeyyen ve murassa olup nezkep tabir olunan saç bağının üzerinden başlarına bir tarz ile örterler ki müsellesü’ş-şekl görünür. İki uçların çeneleri altından götürüp

¹⁴⁷ *Kolum endâze itsem bol bol ölçsem ol miyânın kim / Aña dar gelmeye Rezmî o tuhfe bil dolaması* g. 489/5 **Rezmî**

¹⁴⁸ Burada Bâkî'nin beytindeki hayalin çıkış noktalarından biri olabilecek yahut beytin kapsamını biraz daha zenginleştirecek olan solaklarla ilgili şu bilgilere bir göz atmak yerinde olacaktır: “Sefere gidişlerde solaklar dolamalarının uzun eteklerini bellerindeki kuşaklarına sokarlar ve üzerlerinde beyaz ve dört kollu kaftanlarıyla yay ve okları kurulu olarak padişahın önünde yürürlerdi. Dört kollu kaftanın iki kolunu giyip diğer ikisini kuşaklarına sararlardı.” (Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 254)

¹⁴⁹ **İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi 1 Numaralı Sicil (H. 919 – 927 / M. 1513 – 1521)**, s. 262.

bend ederler.”¹⁵⁰ şeklinde çenberin tarif edildiği anlaşılmaktadır. Buna göre çenber sırma, kılaptan ve mücevherle süslü bir çeşit başörtüsüdür. Kare şeklinde olmakla birlikte üçgen biçimde katlanarak başa örtülür ve iki ucu çene altında bağlanır. Osmanlı kadınlarının çenber kullanmalarına ve şekline dair seyyahların anlattıkları da bu tariflere büyük ölçüde uygunluk göstermektedir. Thévenot, kadınların evde kırmızı çuhadan yapılmış bir takke örttüklerini söyleyerek bu takkeyi bir kulaklarının üzerine eğilecek şekilde taktıklarını ve aşağıdan ince bezden dikilmiş, sırma ve ipek çiçeklerle işlenmiş güzel bir yemeniyle bağladıklarını ve bu süsün yüzlerini çok güzelleştirdiğini kaydeder.¹⁵¹ Yine başka bir seyyah Türk kadınlarının başlıklarından bahsederken: “Sert, zarif, sırma işlemeli bir hotozu başlarının üstüne kondururlar. Çenelerinin altına uçlarını düğümleyerek hotozun ön tarafını kapatmayacak şekilde bir yemeni bağlarlar. Daha üste altın sırma ile işli bir tül atarlar. Alınlarında tacı andıran, klaptandan bir şerit sarıdır. Boyunlarına iki veya üç defa doladıkları tülü durmadan düzeltirler.” şeklinde not düşmüştür.¹⁵²

BD’nda çenber iki beyitte geçmektedir. Bunlardan birinde mavi renkli anlamında “âsumânî çenber” kavramı yer alır. Şair yaşlı bir kadına benzettiği gökyüzünü, renginden dolayı mavi bir çenber takmış gibi hayal ederek âşığın âhından sakınmasını, aksi takdirde bir gün başındaki mavi çenberin tutuşup yanabileceğini söyler. Beyitte bir âşık olarak ettiği âhların çokluğuna dikkat çeken şair, aynı zamanda feleklerin dönüşünün yeryüzündeki olaylar üzerinde etkili olması inancına göndermede bulunmuştur. Bu bakımdan “âhımın ateşinden sakın” derken “daha fazla âh etmeme sebep olma, aşktan ve sevgiliden çektiğim ıstırapları artırma” demeye çalışmaktadır. Şairler, dünya yaratıldığından beri var olması, kubbemsi şeklinden dolayı beli bükülmüş bir ihtiyarı anımsatması gibi sebeplerle feleği yaşlı bir kadına benzetirler. Bununla birlikte olumsuz olayların müsebbibi olması nedeniyle hilekâr ve büyücü olarak nitelendirilmesi de bu benzetmede etkilidir. Felek kocakarisinin mavi çenber takmış gibi düşünülmesi, gökyüzünün mavi renkli olması ve eski astronomi bilgisinde feleklerin çember şeklinde kabul edilmesiyle ilgilidir.

¹⁵⁰ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 484. Başlıkların üzerine bağlanıp külah ve fes az geriye atılarak giyilen çenberin hem külahı ve fesi başta sıkı tutma, hem de alın terinin yüze akmasını engelleme gibi fonksiyonları olduğu belirtilmektedir. (Koçu, **a.g.e.**, s. 70.)

¹⁵¹ Thévenot, **a.g.e.**, s. 105.

¹⁵² **Türkiye’nin Dört Yılı**, s. 139.

Nâr-ı âhumdan hazer kıl ey sipihr-i pîre-zen
*Tutuşur bir gün sakın ol âsumânî çenberün*¹⁵³ g. 258/4

Diğer beyitte de yukarıdakine benzer bir tablo görülmektedir. Bu kez şair felek yaşlısının, altınlı çenberini bağlayıp bir yeni gelin gibi salındığını ifade etmektedir. Feleğin altınlı çenberi ile kastedilen hilâldir. “Altunlu çenber” altın tellerle süslenmiş, sırmalı bir yazma olmalıdır. Hilâlin parlak rengi altın, ince şekli de çenber olarak tasavvur edildiğinden yüzün etrafında çevrenilmiş altın telli bir yazmaya benzetilmiştir.¹⁵⁴ Beyitten çenberlerin sırma tellerle işlenmiş olanlarına işaret edildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte “altunlu” ibaresi yukarıdaki tanımda görüldüğü üzere çeşitli mücevherlerle bezenen çenberlerin aynı zamanda altın paralarla da süslenbildiğine işaret ediyor olmalıdır.¹⁵⁵ Dolayısıyla beyitteki çenber, sırma tellerle işlenmiş bir çenber olarak düşünülebileceği gibi altın paralarla süslenmiş bir çenber olarak da tasavvur edilebilir.

Çarh-ı ‘acûze bağlanup altunlu çenberin
*Bir nev-‘arûs gibi ider nâz ile hırâm*¹⁵⁶ k. 23/5

12.2.4. Destmâl

“Destmâl” Farsça el silecek şey, elbezi, yağlık, peşkir, mendil demektir. Günlük hayat içinde üstte taşınmış ve genellikle el, yüz kurulamak ve yüzün terini silmek için kullanılmıştır.¹⁵⁷ Eskiden kuşakta saklanan ve kıyafetin tamamlayıcı bir unsuru olan mendiller bugün zihnimizde canlanan mendil biçiminden epeyce büyük

¹⁵³ Ey felek kocakarı! Âhımın ateşinden sakın! Aman ha, bir gün o gök renkli çenberin tutuşur.

¹⁵⁴ Hilâlin altınlı bir yemeniye benzetildiği bir başka örnek: ‘Arûs-ı çarha virür zîb ü zîver / Meh-i nevden tolar bir çenber-i zer b. 42 **Hamidî-zâde Celîlî, Hüsrev ü Şîrîn**

¹⁵⁵ Konuyla ilgili olarak Tavernier Fransız tüccarları tarafından basılan sahte paraların alt tabaka kadınlar ve kızlar tarafından başlıklarına süs olarak takıldığını gözlemleri arasında nakleder. Tıpkı varlıklı kadınların altın takmaları gibi, onlar da bu güzel küçük sikkeleri alınlık olarak başlıklarına sıralarlarmış. (Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 40.) Moryson ise kadınların giyim - kuşamından söz ederken Suriye’deki kadınların başlarını, iple birbirine bağlanmış küçük altın paralarla kapattıklarını ifade eder. (Tülay Reyhanlı, **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul’da Hayat (1582-1599)**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983, s. 73.)

¹⁵⁶ Felek yaşlısı altınlı çenberini bağlayıp bir yeni gelin gibi nazlı nazlı salınmaktadır.

¹⁵⁷ Koçu, **a.g.e.**, s. 88.

olmakla birlikte yeri geldiğinde para kesesi¹⁵⁸ veya çıkın vazifesi görmek, gerektiğinde başa dolamak¹⁵⁹ ve yarayı sarmak gibi çok amaçlı bir kullanıma sahipti. Mendilin eskiden bayram hediyeleri arasında da önemli bir yeri vardı. Reşat Ekrem Koçu bayramda komşu çocukları el öpmeye geldiklerinde onlara birer mendil veya birkaç kuruş bayram harçlığı verildiğini, ziyarete gelenlerin de kimi zaman yazma mendile sarılmış şeker ve yemiş getirdiklerini belirtir.¹⁶⁰ Dolayısıyla mendilin hediye olarak sunulacak şeylerde bir çeşit taşıma, paketleme aracı olarak da kullanılabildiği anlaşılmaktadır.

Aşağıdaki beyitte mendil ter silme işlevi bakımından söz konusu edilmiştir. Baharı tasvir eden bir gazele ait olan beyitte lâle çimenin terlemiş (arak-nâk) yüzünü silmek için kullandığı bir kırmızı mendile benzetilmiştir. Teşhis edilen çimenin terlemesi, baharda çiğ düşmesi nedeniyle çimenler üzerinde görülen ıslaklıkla ilgilidir. Benzeyen-benzetilen ilişkisi içinde kullanılan lâle ve yanak kelimelerinin beyitte de özellikle bir arada kullanıldığı dikkati çekmektedir.

Gülşende lâle sanma 'arak-nâk olup çemen
*Bir âl dest-mâl ile sildi yañagını*¹⁶¹ g. 487/2

Yine baharı tasvir eden beyitlerden birinde gonca kapalı çanak yapraklarının içindeki taç yapraklarıyla, içine gül yaprağı konup bağlanmış bir mendile benzetilmiş ve goncanın bu hâli, elinde gül yapraklarıyla dolu mendiliyle işrete gelmiş biri olarak hayal edilmesine yol açmıştır.¹⁶² Bilindiği üzere bahar işret mevsimidir ve bu hayalin çıkış noktası işret meclisinde yere gül yaprakları saçılması âdetidir. Anlaşıldığı

¹⁵⁸ *Bâzâr-ı 'aşka varma tehî ey nigâr-ı mest / Gel gel ki nakd-i cân koyayum dest-mâlüne* g. 197/2

Yenişehirli Belîğ

¹⁵⁹ *Bir perîşânî geyüp geh başına / Destmâlin beste eyler kaşına* 1gz. 5/4 **Şeyhülislâm Esad**

¹⁶⁰ Reşad Ekrem Koçu, “Bayram”, **İstanbul Ansiklopedisi**, c. 4, İstanbul, Reşad Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960, s. 2286. Mendile şeker sarılmasına gönderme yapan örnek bir beyit: *Şeker sildükçe şeker leblerinden / Tolar kand ü şekerden dest-mâli* g. 319/5 **Cem Sultan**

¹⁶¹ Gül bahçesindeki lâle zannetme. Çimen terlediği için kırmızı bir mendil ile yanağını silmiştir.

¹⁶² Burada beyitteki “gül” kelimesiyle ilgili farklı bir yorum da mevcuttur. Buna göre Osmanlı döneminde Floransa’da basılmış olup üzerinde çiçek (gül) kabartması bulunan “filori” adındaki altın paralara halk arasında gül denilmektedir. Dolayısıyla burada gonca mendilinin içine birkaç adet altın para koyup alem yapmaya gelmiş bir insana benzetilmiştir. Paralar gerek meclise saçılmak gerekse tekrar şarap istemek için kadehe konup sâkiye sunulmak için kullanılacaktır. (bkz. Muhammet Nur Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, İstanbul, Ötüken, 2002, s. 197-198.)

kadarıyla gül yaprakları boyutları büyükçe olan mendilin içine bolca doldurulup getirilerek meclise saçılabilir.

Çemende 'ayşa gelmiş gonca-i ter
*Biraz gül bağlamış bir dest-mâle*¹⁶³ g. 456/2

Bâkî muhtemelen padişah için yazmış olduğu bir gazeline ait beytinde kendisine onun cömertliğinden renkli filoriler ihsan olunduğunu ve bu hali de âdeti meclise gül saçılmasına benzettiğini dile getirir. Yukarıdaki beyitte sezdirmeden söylediği âdeti burada açıkça dile getiren şair, kelimelerle oynayarak filori ve gül arasındaki ilgiye de dikkat çekmiştir. Bilindiği üzere filori Osmanlı döneminde basılmış, üzerinde çiçek kabartması bulunan bir çeşit altın paradır. (bkz. Filori) Bununla birlikte beyitte altınların gül yapraklarına benzetildiği anlaşılmaktadır. Renkli anlamındaki “rengîn” sıfatı altınların parlaklık ve güzelliğini vurgulamak ve yapılan bağışa övgüde bulunmak üzere sarfedilmiş olmakla birlikte ikinci mısradaki kullanılan gül kelimesiyle de uyum teşkil etmektedir. Padişahın kendisine gelen ihsanın bolluğunu ifade etmek için şair altın paraları işret meclisine saçılan bir mendil dolusu gül yaprağına benzetmiştir. İyilik, yumuşaklık gibi anlamlara gelen “lutf” kelimesi beyitte sultanın cömertlik ve bağışına gönderme yapmak üzere kullanılmıştır. Şairin elde ettiği paralar için meclise bir mendil dolusu gül saçılması benzetmesi, aynı zamanda saçı saçma merasimlerinde altınların etek etek yahut mendil veya peşkirler içinde getirilip saçılmasını, diğer yandan mendilin bir para kesesi olarak da kullanılmasını çağrıştırması bakımından dikkat çekicidir.

Lutfuñdan irdi Bâkîye rengîn filoriler
*Gûyâ saçıldı meclise bir dest-mâl gül*¹⁶⁴ g. 308/7

12.2.5. Düğme (gûy)

Kökeni düğmek (tüğmek) mastarı¹⁶⁵ olan düğme eski Türk giyim kuşamında ilikleme işlevi dışında giysiyi süsleme¹⁶⁶ amacıyla kullanılırdı. Varlıklı kimselerin en

¹⁶³ Taze gonca bir mendile biraz gül bağlayarak çimende işrete gelmiştir.

¹⁶⁴ Sanki meclise bir mendil dolusu gül saçılmış gibi, Bâkî'ye senin bağış ve cömertliğinden renkli altın paralar ihsan edildi.

ağır, en kıymetli kumaşlardan kesilmiş elbiselerindeki düğmeler o kıyafetlerin maddi değerini yükselten elmas, yakut, zümrüt gibi mücevherlerden yapılabilirdi. Akik, firuze, yeşim, mercan vb. kıymetli taşlar yanında altın ve gümüşten düğmeler de vardı.¹⁶⁷ BD’nda düğme gonca ve şebnem için benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Ancak düğme çeşidi olarak herhangi bir çağrışıma yer verilmemiştir.

Sevgiliye hitaben söylendiği anlaşılan aşağıdaki beyitte şair, “Gül yapraklarını goncalar içine gizleme, yani düğmelerini çöz de göğsünü seyr edelim.” demektedir. Birinci dizede goncalar ile kastedilen düğmeler olmalıdır. Gonca kapalı duruşu bakımından düğmeye, açıldığında ortaya çıkacak gül yaprakları da sineye benzetilmiştir. Gonca açılınca nasıl gül yaprakları ortaya çıkıp görünecekse düğme açıldığında da gül yapraklarına benzeyen sine ortaya çıkacaktır. Burada şair birinci dizede kapalı bir şekilde söylediği meramını ikinci dizede açıkça ifade etmiştir. Dördüncü beytinden itibaren tamamen soyut ve tasavvufî bir çehreye bürünen gazelin bu beyti için de ister istemez tasavvufî bazı çağrışımlar da hatıra gelmektedir. Zira sîne ilahî ilim ve ilim sıfatını temsil eder.¹⁶⁸ Bu anlamıyla düşünüldüğünde beyit şaşırtıcı olmakla birlikte apayrı bir çehreye bürünmekte ve devamında gelecek beyitlere zemin oluşturmaktadır.

Goncalar içre nihân eyleme gül-berg-i terüñ

*Ya’nî seyr eyleyeliüm sîneñi çöz dügmelerün*¹⁶⁹ g. 277/1

Bir başka beyitte gonca, baharda havaların ısınmasıyla daraldığından, düğmelerini açan bir kişi gibi hayal edilmiş ve goncaların açılıp gül haline gelmesi, bahar geldiğinden dolayı düğmelerini çözmeleri olarak nitelendirilmiştir. Gonca bu şekilde kişileştirilerek ele alındığında, bahar işret mevsimi olduğundan, şarabın

¹⁶⁵ **Dîvânü Lugâti’t-Türk Tercümesi**, çev. Besim Atalay, Ankara, TDK, 1939-1941, c. 1, s. 433, 472; c. 2, s. 20, 243; c. 3, s. 202, 203.

¹⁶⁶ *Şâhid-i gül bâgda çün geydi gül-gün pîrehen / Tügmeler takındı aña zînet için goncadan g. 59/1 Avnî; Yüz sürüp boynına agladum idi eşkümden / Tügme-i sim ile zeyn oldı giribâni yine g. 186/2 Ca’fer Çelebi*

¹⁶⁷ Koçu, **a.g.e.**, s. 98. Kıymetli taşlardan veya altın ve gümüşten düğmeler beyitlerde de yaygın biçimde yer almaktadır: *Her goncası bir düğme-i yâkûta dönüpdür / Dikse n’ola ger anı giribâna karanfûl k. 12/4 Bursalı Rahmî; Kenîzek itmeg için sana bîkr-i goncaları / Yakalarına gümüş tügmeleler dîzer jâle k. 6/40 Mesîhî; Âsumânî câme bu ben hâke hâkister yiter / Yakasına anuñ altun dügmeler ahker yiter g. 307/1 Zâtî*

¹⁶⁸ Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Marifet Yayınları, 1999, s. 475.

¹⁶⁹ Taze gül yapraklarını goncalar içinde gizleme; yani düğmelerini çöz de göğsünü seyr edelim.

verdiği hararet nedeniyle düğmelerin çözüldüğü düşünülebilir.¹⁷⁰ Düğme aynı zamanda tomurcuk anlamındadır.¹⁷¹ Dolayısıyla burada goncaların düğmelerini çözmesi, doğrudan baharda tomurcuklarının açılması anlamını da vermektedir. Devamında yaseminin açılması da yaka yırtan biri imajını ortaya çıkarmıştır.

Goncalar düğmelerin çözdü bahâr oldı diyü
*Sînesin açdı girîbânını çâk itdi semen*¹⁷² g. 358/5

Düğmenin en çok kullanıldığı yerlerden biri giysilerin yaka kısmıdır. Sadrazam Semiz Ali Paşa için yazmış olduğu “bahâriyye”nin bir beytinde Bâkî, gül bahçesini lale yanaklı bir güzel gibi düşünerek yasemin yaprağını bu güzelin gömleğine, çiğ tanesini de yakasındaki düğmeye benzetmiştir. Çiğ tanesi yuvarlak şekli bakımından düğmeye benzetilmiş olmalıdır. Beyitte geçen “gû / gûy” kelimesi düğme anlamındadır.¹⁷³

Pîrehan berg-i semen gûy-ı girîbân şeb-nem
*Gülsitân oldı bu gün bir sanem-i lâle-‘izâr*¹⁷⁴ k. 18/14

12.2.6. Gömlek (pîrâhen, pîrehan)

Farsçası “pîrâhen” veya “pîrehan” olan gömlek kelimesinin aslı Türkçe deri demek olan “gön” kelimesinden “gönlek”tir. İsminden anlaşılabilceği gibi deri üzerine, yani çıplak tene giyilen gömlek genellikle bedenin yukarı kısmını örten, bazen ayağa kadar uzanan beyaz ve yumuşak bezden çamaşırdır.¹⁷⁵

Beyitte yasemin yaprağı gömleğe, onun üzerindeki çiğ tanesi de yakasındaki düğmeye (gûy) benzetilmiştir. Lâlelerin renk bakımından yanağa benzetilmesinden

¹⁷⁰ Bu tabloyu daha net bir şekilde dile getiren bir örnek beyit: *Mey-i gül-reng idüp ruhsârı hamrâ / Sanemler çözdü düğme gonce-âsâ* b. 2994 **Ca’fer Çelebi, Heves-nâme**

¹⁷¹ Muhammed Nur Doğan, **Fatih Divanı ve Şerhi**, İstanbul, Erguvan, 2004, s. 196. Düğmelenmek de tomurcuklanmak anlamındadır. (bkz. Cem Dilçin, **Yeni Tarama Sözlüğü**, Ankara, TDK, 1983, s. 74.)

¹⁷² Bahar geldi diye goncalar düğmelerini çözdü; yasemin yakasını yırtarak göğsünü açtı.

¹⁷³ bkz. Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 293. *Letâfetle açar göğsin çözer gûy-ı girîbânın / Gül-i ra’nânun ohşar sînesin mihr-i cihân-ârâ* g. 4/4 **Şeyhülislâm Yahyâ**

¹⁷⁴ Yasemin yaprağı gömlek, çiğ tanesi de yakasındaki düğmedir. Gül bahçesi bugün lâle yanaklı bir güzel olmuştur.

¹⁷⁵ Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-ı Türkî**, İstanbul, Çağrı Yayınları, 1978, s. 1215.

olmalı gül bahçesi bu haliyle üzerinde şebnemden düğme bulunan yasemin gömlekli bir lâle yanaklı güzel olarak hayal edilmiştir. Yasemin yaprağı genellikle beyaz renkte olması bakımından gömleğe benzetilmiş olmalıdır.

Pîrehan berg-i semen gûy-ı girîbân şeb-nem
*Gülsitân oldu bu gün bir sanem-i lâle-‘izâr*¹⁷⁶ k. 18/14

Aşağıdaki beyitte de yasemini gömleğe benzeten şair, sevgilinin bedeni üzerindeki gömleği görünce söğüt ağacının (sefidâr) gövdesine yasemin sarıldığını zannettiğini söylemektedir. Sevgilinin boyunun söğüt ağacına benzetildiği beyitte yine yasemin ve gömlek arasında beyazlık bakımından ilgi kurulduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte servi, söğüt gibi meyve vermeyen ve çiçek açmayan ağaçların dibine gül veya yasemin fidanı dikilerek bunların büyüdükçe bu ağaçların gövdesine sarılıp güzel bir görüntü oluşturmalarına gönderme yapılmıştır.

Bâkî görüp ol pîrehanî yâre sarılmış
*Sandum ki semen kadd-i sefidâre sarıldı*¹⁷⁷ g. 535/5

Gülün açılmış haliyle parçalanmış gömleğe ve gömleğini parçalayan birine benzetildiği aşağıdaki beyitte bir âşık mazmunu söz konusudur. Birinci dizede namus gömleğini paramparça etme (pîrâhen-i nâmûsı sad-çâk eyleyüp) ifadesiyle âşıkların utanma duygusundan geçip kimin ne dediği kaygısı taşımamalarına, ikinci dizede ise yine âşıklık alametlerinden biri olan ateşle vücutlarını dağlamalarına (bkz. Tasavvufî ve Bâtınî Hayat > Vücudu Yaralama) gönderme yapılmıştır. Vücudunu dağlamış âşığın hali, içindeki siyah noktaların dağlama yaraları gibi düşünülmesinden dolayı lâle benzetmesiyle dile getirilmiştir. Şair içindeki aşkın coşkunu ne şekilde ifade edeceğini âdeta bilemezcesine “Gül gibi namus gömleğini paramparça edip lale gibi gizli yarayı göstermeliyim.” diyerek ancak bu şekilde ne denli âşık olduğunu ispat edebileceğini düşünmektedir. Beyitte gömlek mecazi bir anlama sahip olmakla birlikte gömlek ve namus arasında kurulan ilgi, gömleğin ten üzerine giyilen bir giysi

¹⁷⁶ Yasemin yaprağı gömlek, çiy tanesi de yakasındaki düğmedir. Gül bahçesi bugün lâle yanaklı bir güzel olmuştur.

¹⁷⁷ Bâkî! O gömleğin sevgiliye sarıldığını görünce yasemin söğüt ağacının gövdesine sarıldı zannettim.

olması ve gömlek parçalandıktan sonra sakınılacak bir şey kalmamasından kaynaklanır.

Gül gibi pîrâhen-i nâmûsı sad-çâk eyleyüp
*Lâle-veş dâg-ı nihânum âşikâr itsem gerek*¹⁷⁸ g. 273/2

Yine gül ve parçalanmış gömlek imajının yer aldığı bir beyitte şaire göre kişi, ömür kaftanının ebedî olmayacağını görüp anladığına göre gül gibi gömleğini paramparça etmelidir. İnsanın her gün karşılaştığı, haberini aldığı ölüm vakaları ona ömür kaftanının ve kaftanla temsil edilen mal, mülk, iktidar ve ihtişamın ebedî olmadığını göstermektedir. Şairin bu ifadesi insanın ölmeye önce nefsinin terbiye etmesini, gafletten uyanıp hayatına çeki düzen vermesini ve ahirete hazırlanmasını öğütleyen “Ölmeye önce ölüünüz!”¹⁷⁹ hadisinin şairane bir yorumundan ibarettir. Gazelin önceki beyitlerinde zâhîde takılarak onu aşk yoluna getirmek için nasihatlerde bulunan şair, bu beytiyle de aynı anlayışı devam ettirmiş ve insanın bu dünyada ebedî olmayacağını bildikten sonra artık kendisini dünyaya sıkı sıkı bağlayan dirlik ve düzenin değil mahviyetin makbul olacağını ima etmeye çalışmıştır. Gömlek burada benliği, insanın kendisini kısıtlayan her türlü kayıt ve usulleri simgeleyen soyut bir anlam arz etmektedir.

Gördüñ kabâ-yı ‘ömre bekâ yok bu bâgda
*Gül gibi sen de pîreheni pâre pâre gel*¹⁸⁰ g. 303/4

Kanunî’ye yazılmış olan mersiyeinin bir beytinde gömlek, parçalama eylemiyle birlikte matem tutmanın sembolü olarak kullanılmıştır. Bâkî, Kânûnî Sultan Süleyman’ın ölümünden duyduğu acı ve üzüntüyü bütün eşya üzerinde de görmek istercesine eşyanın hallerini matem alâmeti olarak yorumlayıp kalemin dert ve sıkıntıyla yakasını yırtmasını, sancağın da kederden gömleğini parçalamasını istemektedir. Kalemin yakasını yırtması kâğıt kalemlerin ucunun mürekkebin iyi akmasını sağlamak nedeniyle ikiye yarılması, sancağın gömleğini parçalaması ise

¹⁷⁸ Gül gibi namus gömleğini paramparça edip lâle gibi gizli yararı göstermeliyim.

¹⁷⁹ İsmâîl b. Muhammed el-Aclûnî, *Keşfü’l-Hafâ ve Müzîlû’l-İlbâs ‘Ammâ İstehera mine’l-Ehâdîsi ‘alâ Elsineti’n-Nâs*, c. 2, 3. bs, Beyrut, 1352 H., hadis no: 2669, s. 291.

¹⁸⁰ Bu bahçede ömür kaftanının ebedî olmadığını gördün. (Artık) sen de gül gibi gömleği parça parça gel.

rüzgâr ve güneş nedeniyle bayrakların eskiyip solması ve yırtılmasıyla ilgilidir. Kalem ve sancağın sözü edilen halleri matem tutmak amacıyla yakasını yırtıp gömleğini parçalayan insanlar gibi düşünölmelerine sebep olmuştur.

Derd ü gamuñla çâk-i girîbân idüp kalem

Pîrâhenini pârelesün gussadan ‘alem’¹⁸¹ mus. I/V-8

Baharda açmış gülün yeni geline benzetildiğı bir beyitte, kırmızı gömlek anlamına gelen “pîrâhen-i âl” kavramı kullanılmıştır. Beytin bağlamına bakıldığında ve eskiden gelinlerin kırmızı giyindikleri göz önünde bulundurulduğunda burada kastedilenin gelinlik olduğı anlaşılmış olacaktır. Beyitte üzerindeki çiy taneleri inciden bir düğmeye benzetildiğinden lâlenin gül yeni gelini gibi kırmızı gömleğinin üzerine çiy tanesi incisinden yaka düğmesi yaptığı dile getirilmiştir. XVI ve XVII. yüzyıl Osmanlı şiirinde “lâle” adı ile sözü edilen çiçek gelinciktir.¹⁸² Gelincik çiçeğı de gül gibi kırmızı rengi nedeniyle kırmızı gömlek giymiş şekilde hayal edilmiştir.

Nev-‘arûs-ı gül gibi pîrâhen-i âl üstine

Lâle dürr-i jaleden gûy-ı girîbân eyledi’¹⁸³ k. 7/8

12.2.7. Kabâ

Kabâ genel manada kaftan anlamındadır.¹⁸⁴ Kelimenin Farsça yırtmak anlamındaki “kabâ”dan geldiğı ve önünün açık olması nedeniyle bu ismin verildiğı belirtilmiştir.¹⁸⁵ Dolayısıyla kabâ öñü daima açık duran kaftan¹⁸⁶ olarak anlaşılabılır. Diğer yandan kabâ gösterişsiz, eski ve köhne derviş giysisi (bkz. Derviş Çeyizi > Kabâ) anlamında da kullanılır.

¹⁸¹ Kalem senin dert ve gamınla yakasını yırtıp sancak kederden gömleğini parçalasın.

¹⁸² Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi.*, s. 152.

¹⁸³ Lâle, gül yeni gelini gibi kırmızı gömleğinin üzerine çiy tanesi incisinden yaka düğmesi yaptı.

¹⁸⁴ *Pöstün kürk girîbân yaka kaftân kabâ / Âstîn yeñ yeni nev oldu etekdür dâmen* b. 559 **Tuhfe-i Vehbî**

¹⁸⁵ “Kabâ ıstılâh-ı ‘Acemde yırtmak ma’nâsınadır. Zîrâ kabâ öñi açık kaftâna dirler ferâce gibi. Pes gömleği veyâ öñi bütün cübbenüñ çâk aşaga varınca öñini yırsalar ferâce şeklin bağlar. Ol cihetdendir ki pîrâhen ü câmeye kabâ kerd dirler. Sonra mutlak yırtmakda isti‘mâl eylediler.” (Sibel Özer, “Sûdî-i Bosnavî’nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız’ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 2007, s. 134.)

¹⁸⁶ Koçu, **a.g.e.**, s. 136

Kabâ bir beyitte itibarlı bir kıyafet olmakla makam - mevki manasındaki “câh” kavramının benzetileni olarak geçmektedir. Buna göre şair “Makam - mevki kabâsı ile her kaba cahil adam geçinsin, sen meydana gir, kınından çıkmış bir kılıç ol da parlaklığını ve keskinliğini göster.” demektedir. “Güher”, iyi su verilmiş kılıcın üzerindeki menevişlerdir; kılıcın kalitesi ve keskinliğini gösterir. (bkz. Kılıç) Dolayısıyla güher göstermek iyi su verilmiş kılıcın, keskinliğiyle iş görmesi anlamındadır. Sultan III. Mehmed’e sunduğu nasihat üslûbuyla kaleme alınmış kasidesinde yer alan bu beytinde şair, “Hiçbir hüneri olmadığı ve hak etmediği halde birtakım mevkilere gelen cahil insanlar sadece bulundukları makam nedeniyle adam oldukları zehabına kapılادursunlar, sen parlak ve keskin kılıç gibi marifetini ortaya koyup kahramanlığını göster.” demeye getirmektedir. Kabâ ve kaba kelimeleri arasındaki yazım benzerliğinden faydalanarak cinas yapılan beyitte aralarında yine yazım benzerliği olan “câh ile” ve “câhil” ibarelerinin kullanılması da dikkat çekicidir.

Kabâ-yı câh ile âdem geçinsün her kaba câhil

*Güher göster güher meydâna gir sen tîg-i ‘uryân ol*¹⁸⁷ k. 11/10

Yine kabâ başka bir beyitte saltanat için benzetilen durumundadır. Sultan III. Murad Han’a yazılan bir gazelin beytinde şair, onu mana ve suret padişahı olarak tanımlar ve saltanatın onun boyuna tam oturan bir kaftan (kabâ-yı râst) olduğunu ifade eder. Bu ifadelerle saltanat gibi yüce bir olgu kaftana benzetilirken Sultan Murad’ın manevi yönüne de işaret edilmiş ve onun zahirde dünya padişahı olmanın yanında manevî bakımdan da sultanlığı elde edebilecek mertebede olduğu ifade edilmiştir. Daha açık bir deyişle saltanat onun şahsında hem maddî hem manevî bir manaya büründüğü için üzerine her yönüyle yakışan, âdeta onun için biçilmiş bir kaftan niteliğindedir.

Hân Murâd ol pâdişâh-ı suret ü ma’nâ k’anuñ

*Saltanat hakkâ kabâ-yı râstdur bâlâsına*¹⁸⁸ g. 408/8

¹⁸⁷ Her kaba cahil makam-mevki kaftanıyla adam oldum diye geçinsin; sen kınından çıkmış kılıç gibi meydana gir, parlaklık ve keskinliğini göster.

¹⁸⁸ O mana ve sûret padişahı olan Sultan Murad ki doğrusu saltanat onun boyuna biçilmiş bir kaftandır.

Bir beytinde Bâkî, kırmızı renkli kumaştan yapılmış bir kabâdan (gülgûn kabâ) söz etmiştir. Beyitteki hayale göre sevgilinin üzerindeki gül renkli kabâ lâle, latif vücudu ise kırmızı lâle üzerindeki çiy damlası gibidir. Şair kırmızı kaftan giymiş bir güzelin bu görünümünü âdeta baharda açmış gelincik çiçeğine benzetmiştir. Bir heykel kadar güzel ve mütenasip ölçülere sahip olduğu için kendisinden “sanem” olarak söz edilen bu kişinin boy ve endamının ince, mütenasip ve narin yapısı “latîf” sözcüğüyle dile getirilmiştir. Çiçek ve yapraklar üzerinde baharda su buharının yoğunlaşmasıyla oluşan çiy damlası, dokunulduğunda bozulup dağılacak haliyle, bu nazik vücudu anlatabilecek en güzel benzetmelerden biri olsa gerektir.

Gül-gûn kabâsı ol sanemüñ sanki lâledür
*Cism-i latîfi lâle-i hamrâda jâledür*¹⁸⁹ g. 84/1

Aşağıdaki beyitte ise “kabâ-yı ezrak” tabiriyle mavi renkli bir kabâdan söz edilmektedir. Buna göre sevgilinin mavi elbisesi üzerindeki yüzü âdeta güneş gibi onun yolunu aydınlatan bir ışıktır. Yüz güneşe benzetildiğinden mavi kabânın da gökyüzü gibi düşünüldüğü rahatça anlaşılabilir. Bununla birlikte mavi aynı zamanda İlmiye mensuplarının tercih ettiği bir renktir. Moryson müftü, kadı ve böyle yüksek mevkideki kişilerin yeşilden sonra en önemli renk sayılan gök mavisi giysiler giydiklerini gözlemleri arasında aktarır.¹⁹⁰ Dolayısıyla beyitte İlmiye mensubu birinden söz edildiği düşünülebilir.¹⁹¹

Yolında nûrdur gûyâ ki hûrşîd
*Kabâ-yı ezrak üzre rûy-ı cânân*¹⁹² g. 393/3

Kaftanların en önemli özelliklerinden biri altın tellerle dokunmuş ve işlenmiş olmalarıdır. Bâkî’nin bir beytinde bu anlamda “kabâ-yı zer-keş” tabirinin geçtiği görülür. Buna göre şair, güzellik tahtının şanlı sultanı olduğunu söylediği kişiye hitaben “Güneş ve ay senin altın işlemeli kaftan giymiş iki kulundur.” demektedir.

¹⁸⁹ O heykel (kadar güzel) sevgilinin gül renkli kaftanı sanki lâle, narin vücûdu ise (sanki) kırmızı lâle üzerindeki çiy tanesidir.

¹⁹⁰ Reyhanlı, **a.g.e.**, s. 71.

¹⁹¹ Beyitte kabâ ve ezrak kelimelerinin kullanılması dervişlerin mavi hırka giyme âdetinden hareketle derviş giysisiyle sûfî-meşrep birinin çağrıştırılmış olabileceğini de düşündürmektedir. Bu bağlamda beyit Bâkî’nin g. 162/1. beytiyle birlikte değerlendirilmelidir. (bkz. Derviş Çeyizi > Kabâ)

¹⁹² Sevgilinin mavi elbise üzerindeki yüzü, sanki güneş gibi yolunu aydınlatan bir nurdur.

Beyitte “kabâ-yı zer-keş” tabiriyle sultana hizmet edenlerin değerli kaftanlar giymelerine işaret edilmektedir.

Sen güzellik tahtınıñ sultân-ı ‘âlî-şânısın

*Mihr ü mâh iki kuluñ girmiş kabâ-yı zer-keşe*¹⁹³ g. 431/3

Bir başka beyitte “bend-i kabâ” tabirine rastlanmaktadır. Bend, bağ anlamındadır. Bend-i kabâ önü açık kaftan anlamına gelen kabânın önünü kapatmaya yarayan bir çeşit kuşak olmalıdır.¹⁹⁴ Sûdî **Şerh-i Dîvân-ı Hâfız**’ında Acemlerin kaftanlarını sol koltukları altından bağladıklarını ve bend-i kabâ ile kastedilenin o bağlar olduğunu belirttikten sonra bend-i kabâyâ düğme anlamını verenlerin kendi memleketlerine kıyasla bunu kabul ettiklerini ifade ederek Hâfız’ın bir diğer şarihi olan Sürûrî’yi reddeder.¹⁹⁵ Sûdî’nin tanımlamasına göre bend-i kabâ düğmeden farklı olarak bağlamaya yarayan ip benzeri bağlar ve düğümler olmalıdır. Osmanlı şiirinde beyitlerden bend-i kabâdan kastın ne olduğu açık olmamakla birlikte bir çeşit bağ, kuşak veya düğme vb. olarak düşünülmesi mümkündür. Bâkî’nin beytinde de aynı müphemlik mevcuttur:

Bend-i kabâ çözülmeye tâ câme çıkmaya

*Nakd-i visâl ‘âşık-ı nâ-kâme çıkmaya*¹⁹⁶ g. 474/1

Şair, yukarıdaki beyitte kaftanın bağı çözülünceye kadar, yahut çözülmedikçe âşğın vuslata eremeyeceğini söylemektedir. Beyitte kaftanın bağının çözülüp vuslatın gerçekleşmesi düşüncesi maddî bir vuslat gibi anlaşılmaya müsait gibi görünmekle birlikte, aslında birçok şairde olduğu gibi Bâkî’de de görülen ve melâmî meşrebin yansımalarını taşıyan şaşırtıcı üslûptan başka bir şey değildir. Dolayısıyla beyti bu bakışla değerlendirmek gerekirse bend-i kabâ maddî bağ ve alakaları temsil

¹⁹³ Sen güzellik tahtının şanlı padişahısın; güneş ve ay altın işlemeli kaftana bürünmüş iki kulundur.

¹⁹⁴ *Terenmüm eyleyürek hâba vardı mest oldu / Açıldı sine-i sîmîn çözüldü bend-i kabâ* g. 3/6 **Amrî**; *Yüzden nikâb-ı zülfîni bâd-ı sabâ açar / Tâkat-güdâz-ı müşkili bend-i kabâdadur* g. 45/6 **Kâmî**; *Çözüp bend-i kabâsın sînesin ‘uşşâka göstereşün / Der-i gencîne-i lutfın o şâh-ı kâm-rân açsun* g. 203/3 **Cevrî**. Süheylî’ye ait bir beyitte yer alan “bir bir çözülme” ifadesi bend-i kabâ’nın düğme olabileceği fikrini de uyandırmaktadır: *Fürûzân olsa meclis başına gün togsa ‘uşşâkuñ / Çözülse sine-i bî-kînedan bend-i kabâ bir bir* g. 64/3 **Süheylî**

¹⁹⁵ Özer, **a.g.e.**, s. 132. “Acemüñ kaftânlarının düğme ve iligi olmaz, belki sol yanlarında koltugından aşağıda iki yirde düğüm dügerler, düğme ve ilik yerine.” (**a.g.e.**, s. 136.)

¹⁹⁶ Kaftanın bağı çözülüp elbise çıkmadıkça vuslat nimeti bahtsız âşğın payına düşmez.

eder. Bu bağlamda kaftan da benlik olarak anlaşılmalıdır. İnsan tıpkı bir kaftanın bağı gibi kendisini sıkı sıkıya saran maddî bağlardan arınıp benliğinden sıyrılmadıkça vuslata, yani hakikate eremez.

12.2.8. Kaftan (hil’at)

Arapçası hil’at olan kaftan en üste giyilen bir tür astarsız esvab, entari, bilhassa erkek entarisinin adıdır. En kıymetli ve lüks kumaşlardan yapılır. Ağır, kıymetli kumaşlardan kesilmiş kaftanların göğüs kısımları ayrıca altın telli şeritlerle, kordonlarla süslenir, elmas ve altın düğmelerle bezenirdi.¹⁹⁷ Kaftanların renklerine, şeritlerine ve düğmelerine göre dereceleri anlaşılırdı. Vezirlerin giydikleri kaftanlar altın düğmeli, sırma şeritliydi ve kadifeden yapılırdı. Kışın bunlara samur kürk kaplanırdı.¹⁹⁸

Sevgilinin saçını tasvir ettiği bir beytinde Bâkî, sümbüle benzettiği saç endama giydirilmiş bir kaftan olarak hayal etmiştir. Saçın sümbüle benzetilmesi renk ve güzel koku bakımından olmakla birlikte endâma giydirilmiş bir kaftan gibi düşünülmesi, uzunluğuna işaret etmek içindir. Dolayısıyla uzun saçın omuzlar üzerinden aşağıya dökülüşü insanın boyunu süsleyen bir kaftan gibi düşünülmesine sebep olmuştur. Daha da ileri gidilip âlem-i bâlâ, yani yüce âlemlerden indiği söylenerek saça ve saç nezdinde sevgiliye kutsiyet atfedilmiştir.

Gör ne hil’atdur nazar kıl sünbül-i ra’nâsına

*‘Âlem-i bâlâdan inmiş kâmet-i zîbâsına*¹⁹⁹ g. 409/1

Mihrümâh Sultan’a yazmış olduğu mersiyesinde Bâkî, onun için iyi dileklerde bulunup dualar ederken Allah’ın affı eteğinin ona en değerli kaftan olmasını, temiz ruhuna gıda olarak da Allah’ın cemalinin lezzetini dilemektedir. Allah’ın 99 isminden biri olan “Settâr” günahları örten demektir. Övünç giysisi anlamına gelen “hil’at-i fâhire” kıymetli kumaşlardan yapılan kıyafet, bilhassa kaftana işaret eder. Eski dönemlerde kumaşa verilen değer ve kaftanlık kumaşların

¹⁹⁷ Koçu, a.g.e., s. 137-138.

¹⁹⁸ Pakalın, a.g.e., c. 2 s. 134.

¹⁹⁹ (O sevgilinin) sümbüle benzeyen harika saçları, yüce âlemlerden güzel endamına inmiş nasıl bir kaftandır bak ve gör!

genelinin ipek veya altın tel karışımı ve gösterişli olduğu düşünülecek olursa bu isimlendirmenin ne kadar anlamlı olduğu daha iyi anlaşılabilir. Dâmen ve hil'at arasında tenasüp bulunduğu gibi Settâr isminin Arapça örtme (setr) kökünden gelmesi de dâmen ile uyum sağlaması bakımından dikkat çekicidir.

Hil'at-i fâhiresi dâmen-i 'afv-i Settâr

*Rûh-ı pâkine gıdâ lezzet-i didâr olsun*²⁰⁰ mus. 2-V/2

12.2.9. Kapama

Kapama, elbise takımı yerinde kullanılır bîr tabirdir. Eskiden medrese talabelerine²⁰¹ ve Yeniçerilere verilen pamuklu kumaştan yapılmış elbiselere kapama denirdi. Üstlük, yani cüppe gibi üste giyilen bir nevi elbisenin de adı idi.²⁰² Reşad Ekrem Koçu eskiden sıbyan mektepleri yaptıran bazı hayır sahiplerinin bu okulların yaşaması için kurdukları vakıfların şartları arasına bütün öğrencilere bir kat elbise verilmesi şartını koyduklarını, bu nedenle halkın bu gibi okullara “Kapamalı Mektep” dediğini kaydeder.²⁰³ M. Zeki Pakalın ise kapama adlı üstlük elbise parası yerine “kapama bedeli” ve hazır elbise satan esnaf hakkında kullanılan “kapamacı” tabirlerine yer vererek Kapalı Çarşı’da bu isimle anılan esnafın olduğunu belirtmektedir.²⁰⁴

Bâkî’nin Emrî’ye sataşmak üzere kaleme aldığı bir kıtasında geçen kapama basit ve pek gösterişli olmayan, hatta estetik durmayan sıradan bir giysi izlenimi uyandırmaktadır. Dolayısıyla Bâkî’nin beyti için kapamanın mektep yahut Yeniçeri kıyafetiyle ilgili olmaksızın sıradan bir üstlük ve giysi olduğu düşünülebilir.²⁰⁵ Söz konusu kıtada şair Emrî’ye üzerindeki kapamanın kotandan mı yoksa boğasından mı

²⁰⁰ Günahları örten Allah’ın bağışlama eteği onun en değerli kaftanı, temiz ruhunun gıdası onun cemalini görmenin lezzeti olsun.

²⁰¹ *Bir bez alayum geydüreyüm dirse rakibe / Mekteb kapaması gibi olaydı çiçeksüz* g. 83/10 **Tırsî**

²⁰² Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 164.

²⁰³ Koçu, **a.g.e.**, s. 144. Kapama verilen vakıfları bulunan medreselere beyitlerde de işaret edilmektedir: *Kapaması çıkar mekteb ne yerde / Yediler vakfını anlar kapandı* g. 209/2 **Tırsî**; *Gelmez etfâl-i zemân mektebe şimdi güç ile / Kapama çıkmaya hem gayrı ma’âş olmayıcak* g. 113/4 **Tırsî**

²⁰⁴ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 164

²⁰⁵ Kapamayı şiirlerinde çok kullanan Tırsî’nin şu beytinden kapamanın aynı zamanda kışlık bir giysi olduğu anlaşılmaktadır: *Kara kışda yapılan nazma gerekdür kapama / Toñdurursın gazeli geydürür iseñ sâde* g. 165/5 **Tırsî**

olduğunu bilmediğini, ancak onu giyince boynuzu eğri bir geyik boğasına benzediğini söyleyerek laf atmaktadır. Boğası bir çeşit pamuklu kumaştır. (bkz. Boğası) Kaynaklarda ismi geçmeyen kotan da yine boğası gibi pamuklu bir kumaş çeşidi olmalıdır. (bkz. Kotan) Beyitte kullanılan kumaş isimlerine bakıldığında kapamanın pamuklu kumaştan yapılmış bir giysi olduğu tahmin edilebilir.²⁰⁶ Ağır ve lüks kumaşlar yerine daha sıradan kumaşlardan yapılmış bir çeşit kıyafet olduğundan şair, sataşmak istediği Emri'ye kapamayı yakıştırmış olmalıdır.

Geydügüñ eski püski şol kapamañ

Kotan mı bilmezin yâ hod bogası

Geyicek Emriyâ olursın anı

*Boynuzı egri bir geyik bogası*²⁰⁷ kıt. 12

12.2.10. Kemer

Kemer bir şerit şeklinde yapılan ve giyilen esvabı belden sıkıp tutmak için ya da sadece süs olarak kullanılan ve bele yalnız bir defa dolanarak önden bir toka ile tutturulan kumaş, deri ya da metalden yapılan bel bağıdır. Kemerlerin ağır kumaşlardan yapılmış ve çeşitli mücevherlerle bezenmiş, kıymetli kumaşlara altın sırma ile işlenmiş, ince kuyumculuk işi altın ve gümüş tellerle örülmüş, altın ve gümüş plakalardan yapılmış, meşin ve kayış pek çok çeşidi vardır.²⁰⁸

Kemer şiirde adından sıkça söz edilen bir giyim unsurudur. BD'nda değerli taşlarla süslü kemer ve altın kemerden söz edilir. "Murassa" değerli taşlarla ve mücevherle süslü anlamındadır. Padişah, vezir, paşa gibi rütbeli kimselerin kemerlerinin bu şekilde değerli taşlarla süslü olduğu bilinmektedir. Aşağıdaki beytinde şair, sefere çıkılacağına halk tarafından padişaha kemer, hançer gibi eşyalar hediye edilmesine işaret etmek üzere murassa kemerden söz etmiştir. Çizilen

²⁰⁶ Pamuklu bir kumaş olan boğasının kapama yapımında kullanıldığı hakkında bkz. Halil İnalcık, "Osmanlı Pamuklu Pazarı, Hindistan ve İngiltere", **Osmanlı İmparatorluğu Toplum ve Ekonomi**, İstanbul, Eren, 1993, s. 296. Yine pamuklu bir kumaş olan kutninin kapama yapımında kullanıldığı da şu beyitten anlaşılmaktadır: *Vey neñe yetmez mi senüñ kutnî kapama 'acebâ / Turmaz idersün göricek atlas u dîbâyâ tamâ'* g. 82/4 **Hevâî**

²⁰⁷ Giydiğin şu eski püskü kapaman kotandan mı yoksa bogasından mı yapılmış bilmem. (Lakin) Emri, onu giyince boynuzu eğri bir geyik boğası gibi olursun.

²⁰⁸ Dağlı, **a.g.e.**, s. 163.

tabloya göre felek padişaha gazada kullanması için değerli taşlarla süslü bir kemer, yeni ay da altın işlemeli bir hançer hediye etmiştir.

Nisâr itdi gazâ yolına der-gâh-ı şehenşâha

*Murassa‘ bir kemer gerdûn meh-i nev zer-nişân hançer*²⁰⁹ g. 155/6

Vezir Ali Paşa için yazılmış “hâtem” redifli kasidede ise Ali Paşa’nın mücevherler saçan cömert elinden hâteme altın bir kemer ve mücevherlerle süslü bir sarık eriştiği dile getirilmiştir. Kemer yüzük veya mührün halka kısmına, tâc ise kaşına işaret etmek üzere kullanılmış ve halka kısmı altından yapılarak kaş kısmında değerli taş ve mücevherler bulunan bir yüzük kastedilmiştir.

Kerem-i keff-i güher-pâş-ı ‘Alî Paşadan

*Buldı zerrîn-kemer ü tâc-ı mücevher hâtem*²¹⁰ k. 19/18

12.2.10.1. Gayret Kemer

BD’nda bir beyitte kemer kavramının daha ziyade soyut anlamda kullanıldığı “gayret kemeri kuşanmak” tabirine rastlanmaktadır. Bilindiği üzere “kemer kuşanmak” bir yola baş koyma, hizmete bel bağlama ve hazır olma anlamındadır. Çıkış noktası temelde bu tabir olduğu anlaşılan gayret kemeri veya gayret kuşağı kuşanmak gazaya niyet etmek, kahramanlık göstermeye ve karşılaşılabilecek zorluklara dayanmaya azmetmek, fetih ve savaşa hazırlanmak üzere kılıç kuşanmak anlamlarında kullanılır.²¹¹ Bununla birlikte bu tabir bele sarılan kuşağın insana güç

²⁰⁹ Felek padişahlar padişahının dergâhına gaza yolunda kullanılması için değerli taşlarla süslü bir kemer, yeni ay zernişân bir hançer hediye etmiştir.

²¹⁰ Ali Paşa’nın mücevherler saçan elinin cömertliğinden yüzüğe / mührü altına bir kemer ve değerli taşlarla süslü bir sarık ihsan olmuştur.

²¹¹ Aynı anlama gelmek üzere Evliya Çelebi “iki yerden gayret kılıcını / kuşağını / kemerini kuşanmak”, “iki yerden gayret kuşağını kemerine bend etmek” gibi tabirler kullanır: “Nemse çâsârından intikâm almak için Fâtîha-i seb’u’l-mesânî tilâvet olunup ol ân Gâzî Sultân Mehmed Hân ‘Niyyetü’l-gazâ’ deyüp Ebâ Eyyûb-ı Ensârî’de kemerine iki yerden gayret kılıcını kuşanup (...)” (Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, c. 6, haz. S. A. Kahraman - Y. Dağlı, İstanbul, YKY, 2002, s. 89.); “Hemân bu abd-i kemter altı aded atlı yarar güzîde gulâmlarımla ‘Bismillâh niyyetü’l-gazâ’ deyüp iki yerden gayret kuşağını kuşanup (...)” (a.g.e., c. 6, s. 322.); “(...) iki yerden gayret kılıcını kemerime bend edüp ‘bismillâh niyyetü’l-gazâ’ demişiz!” (a.g.e., c. 4, s. 129.) Fetih ve gazaya azmetmek anlamında gayret kuşağı / kemeri kuşanmanın şiirde de örneklerine rastlamak mümkündür: *Gayret kuşağını çek muhkem miyân-ı cânâ / Şark-ıla garb seniüdüdür fethine eyle gayret* b. 465 **Manisalı Câmî, Muhabbet-nâme**

vermesi hususuyla da ilgili görünmektedir. Bele sıkıca bir kuşak sarıldığında insanın kaldıramadığı yükleri belini incitmeden kaldırabilmesi gibi, gayret kuşağı kuşanmak da insanın karşısına çıkan maddî ve manevî her türlü engeli aşabileceği yahut aşmaya azmetmesi anlamına gelir. Hemen her tarikatta kemer kuşanılması ve kemer kuşanmanın o tarikata bel bağlama, ikrar verme, nefsine ve her türlü kötülüğe karşı koymaya söz verme gibi sembolik anlamları olması yanında derviş çeyizleri arasında gayret kemeri adında bir kuşağın da bulunması²¹² yine bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Bâkî Kânûnî Mersiyesi'nin son bendini padişahın ölümünü herkesten gizleyerek fetih için canla başla uğraşan Sokullu Mehmed Paşa'yı övmek üzere kaleme almıştır. Bu methiyenin içinde yer alan aşağıdaki beyitte paşanın gayret kemerlerini kılıç gibi kuşandığını ve Allah'ın ona fetih ve zafer nasip ederek kaleyi ele geçirdiğini ifade eder. Beyitte kılıcın gayret kemerlerini kuşanması, kemere asılmasından kinaye olmalıdır.²¹³ Şair kahramanlık sembollerinden biri olan kılıç kelimesiyle aslında paşayı kastetmektedir. Paşanın zafer kazanmak için gayret kemerlerini kuşandığını, yani bu uğurda ne yapılması gerekiyorsa yaptığını, her türlü engele karşı koyduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte “gayret kemerlerini kuşanma” ifadesiyle aynı zamanda padişahın vefatını tam kırk sekiz gün vezirler dahil halka duyurmayarak bu büyük yükü üzerinde taşımasına da gönderme yapmaktadır. “*Râhat yüzini görmedi çalışdı cân ile / Çekdi efendi yolına bu deñli zahmeti*” şeklindeki bir sonraki beyti bu düşünceyi teyit eder niteliktedir.

Gayret kemerlerini kuşandı kılıç gibi

²¹² bkz. Yahyâ b. Sâlih el-İslâmbolî, **Tarîkat Kıyafetleri**, haz. M. Serhan Tayşi - Mustafa Aşkar, İstanbul, Sûfî Kitap, 2006, s. 119-135. Gayret kemeri kuşanmanın aşk yolunda bedeni ve onunla temsil edilen bütün maddî bağ ve alakaları yok etme anlamına işaret eden şu beyit de burada zikredilmelidir: *Âteş-i 'aşkda mahv etmege çâr unsurını / Dört yanından kemer-i gayreti merdân kuşanur* g. 95/11 **Şeyh Gâlib**. Beyitte gayret kemerinin dört yanından kuşanılması ifadesiyle tarikatlarda kuşanılan gayret kemeri üzerinde bulunan dört halka ve dört çengele işaret ediliyor olmalıdır. Bu dört halkaya bağlanmış dört çengel dört kitaba, dört unsura ve dört kapıya işaret eder. (el-İslâmbolî, **a.g.e.**, s. 133.)

²¹³ Kılıcın kemer kuşanmasıyla ilgili olarak şu beyit burada zikredilmeye değerdir: *Derûnı sâf olanlar hudmetünde kılıcuñ gibi / Kuşagını iki yerden kuşanub bekledi yanuñ* k. 13/26 **Necâtî**. Beyitte geçen “kuşağını iki yerden kuşanmak” tabiri kılıcın kuşanılırken bele veya omuza bağlı bir kemere iki yerden asılmasıyla ilgili olmalıdır. Kılıç, kemerden sarkan biri uzun diğeri kısa olan iki zincire, kılıcın kınındaki halkalardan asılır.

12.2.11. Na'lçe

“Na'lçe” ayyakabıların altına çakılan yarım ay biçimindeki ökçe demiridir.²¹⁵ Halk arasında nalça veya nalçe diye tabir edilir. Bu demirler ayakabının kısa sürede eskimemesi için topuğun aşınan arka kısmına çaktırlırdı. Bazen aynı amaçla ayakkabının burun altına çaktırlıldığı da olurdu.²¹⁶

Nalçe eğri şekli nedeniyle hilâle²¹⁷ kimi zaman da dal²¹⁸ harfine benzetilir. Sevgili yüce bir varlık olarak vasıflandırıldığı için onun eşiği veya ayağını bastığı yer gökyüzü kadar veya kimi zaman gökyüzünden de yücedir. Bu yücelik şairler tarafından onun ayakkabısının altındaki nalçenin hilâle, kebkebin²¹⁹ de yıldızlara benzetilmesiyle daha gerçekçi hale getirilmeye çalışılır.²²⁰ Bu yücelikle birlikte kendisine ulaşmanın mümkün olmadığı bir varlık olması sebebiyle sevgilinin geçtiği toprak daima öpülmeye değer olarak görülür.

Bâkî'nin beytinde sevgilinin nalçesi hayra delalet edip, yani yol gösterip, önderlik edip de hayrı işlemiş sevabı kazanan biri gibi düşünülmüştür. Çünkü nalçe toprak üzerinde bıraktığı izlerle sevgilinin geçtiği yolları göstermekte²²¹ ve âşığın da o yolları eğilip öpmesine vesile olmaktadır. Hem böyle bir işe sebep olması hem de

²¹⁴ Kılıç gibi gayret kemerlerini kuşandı. Allah fetih ve zaferi kendisine nasip etti ve kaleyi ele geçirdi.

²¹⁵ **Zanaat Terimleri Sözlüğü**, Ankara, TDK, 1976, s. 144.

²¹⁶ George Sandys süvarilerin giysileri hakkındaki gözlemlerini aktarırken çizmelerinin uçları ve topuklarının demirli olduğunu belirtir. Aynı şekilde Paul Rychart deliler adı verilen savaşçı askerlerin sarı deriden potin giydiklerini ve potinin önde sivri ucunda ve topuk altında çakılmış birer demir olduğunu ifade eder. (bkz. Üçel-Aybet, **a.g.e.**, s. 188, 335.)

²¹⁷ *Mûzeñde na'lçeñle kebkeb degül görinen / Mâh-ı nev ile düşdi ayaguña sitâre* g. 353-21/4 **Hayâlî**; *Ey meh nişân-ı na'lçeñe öykünür diyü / Her-dem hilâl-i çarh-ı sitemgerden agların* g. 379/3 **Behiştî**

²¹⁸ *Sen varup hâne-i agyâra kadem basduguña / Başmaguñ na'lçesi nakşı yeter dâl baña* g. 10/4 **Âhî**

²¹⁹ Kebkeb metinlerden anlaşıldığına göre eskiden ayakkabı tabanlarına yürürken aşınmayı önlemek için çakılan yıldız biçimindeki çivilere denirdi. (Ahmet Atillâ Şentürk, **Necâtî Beğ'in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1995, s. 44.)

²²⁰ *Na'lçeñ resmi meh-i nev kebkebün nakşı nücûm / Âsumân-mânend olur her yire kim bassañ kadem* g. 314/2 **Emrî**

²²¹ Hayâlî de âşıkların sevgilinin bastığı yerleri bulabilmek için onun nalçesinin izlerini aradığını ifade etmektedir: *Uşşâk şehr içinde arar na'lçeñ izin / Gözler nücûm gökde hilâli taraf taraf* g. 225-3/2 **Hayâlî**

kendisi hilâl şeklindeki eğri biçimiyle yerin üzerinde âdeta bükülmüş bir boy²²² gibi onun toprağını eğilip öpen birine bezemesi bakımından “Hayra delâlet eden, hayrı yapmış gibidir”²²³ hadisinin övgüsüne mazhar olmuş bir nesne gibi düşünülmüştür. Bu düşünce ve benzetmelerin altında yatan sebebin temelde sevgiliyi yüceltme amacına yönelik olduğu açıktır. Yani sevgilinin ökçe demiri bile o denli yücedir ki peygamberin hadisindeki övgüye mazhar olmakla âdeta kutsiyet kazanmıştır. Topuğunun altındaki demirin bu kadar yüce tutulduğu sevgilinin şahsiyetini tarif etmenin imkânsız olduğunu söylemeye dahi gerek yoktur.

Kaddüm gibi hâk-i kademün öpdi na'lçeñ
*Meşhûrdur e'd-dâllü 'ale'l-hayri ke-fâ'il'*²²⁴ g. 298/2

12.2.12. Peçe (nikâb, perde)

Peçe yüzü örtmek için kullanılan kıldan hususi surette seyrek olarak dokunmuş, siyah ince tül den yüz örtüsüdür.²²⁵ Bertrandon de la Broquière'in naklettiğine göre Türk kadınlarının peçeleri siyah etaminden, dört köşe ve ince bir kumaştan yapılmış olmakla birlikte hanımlar zenginlik derecelerine göre bu örtüyü paralar ve kıymetli taşlarla süslüyorlardı.²²⁶ Peçeyi eskiden yalnızca kadınlar değil erkekler de kullanabiliyordu. Mektebe giden genç çocuklar yahut orduya devşirme olarak alınan genç Acemi Oğlanları²²⁷ vb. pek çok genç erkeğin sokağa çıkarken yüzlerini örtmesi yaygın bir gelenektir. Günümüz bakış açısıyla bu durumu anlamak zor olsa da bu tür tedbirler insan tabiatında engellenemez bir içgüdü şeklinde

²²² Nalçe ve eğilmiş boy arasında ilgi kurularak Bâkî'nin beytindeki tablonun bir benzerinin çizildiği şu beyit de burada zikredilmeye değerdir: *Na'lçeñ resmi sanma bir 'âşık / Hâk-i payûnde kıldı kaddini ham* g. 137/3 **Ümîdî**

²²³ Aclûnî, **a.g.e.**, hadis no: 1282, s. 399.

²²⁴ Na'lçeñ boyum gibi ayağının toprağını öptü. Bilindiği gibi “Hayra delâlet eden hayrı yapmış gibidir.”

²²⁵ Dağlı, **a.g.e.**, s. 219. Peçelerin kıldan mamul olmalarına ve siyah renklerine gönderme yapan bir beyit: *Olahı vech-i hüsnünde 'anberîn-hatt perdedâr / İdi mûdan yüzine her nâzenîn müşkîn nikâb* g. 10/4 **Bâfî Çelebi**

²²⁶ **Bertrandon de la Broquière'in Denizaşırı Seyahati**, ed. Ch. Shefer, çev. İlhan Arda, İstanbul, Eren, 2000, s. 163-164.

²²⁷ Eski toplum hayatında erkeklerin peçe takmalarına yeniçeri civeleklerinin peçeleri güzel bir örnektir. 17. yüzyılın ikinci yarısında devşirme kanunun kaldırılmasıyla Yeniçeri Ocağı'na “Yeniçeri Civeleği” adı verilen çok sayıda genç alınmıştır. Bunlar eli yüzü düzgün gençler olduklarından kötü kişilerin gözlerinden korunmak için yüzlerine hasır püskülden yapılmış birer peçe takmışlardı. Bu peçeli delikanlı tuvaleti de elli yıldan daha fazla devam etmişti. (Koçu, **a.g.e.**, s. 56.)

süre gelen bakma ve görmenin getireceği olumsuzlukları önlemek açısından o günün toplumu için belki bir zaruret olduğundan, tabii karşılanıyordu.²²⁸

Peçe anlamında nikâb kelimesinin geçtiği bir beyitte Bâkî, yüzünü saçıyla örten veya saçları yüzünün üzerine düşen bir güzelden söz eder. Buna göre sözü edilen gül yanaklı güzelin saçı, yüzüne peçe olsa bu görüntü karşısında taze sümbül perişan olur. Sümbülün renk, şekil ve koku bakımından saça benzetildiği malumdur. “Sîr-âb” taze, “âşüfte” perişan, meftun ve hayran anlamlarındadır. Saçın o gül yanaklının yüzüne peçe olması, peçenin işlevi düşünüldüğünde, bunun bilinçli olarak yüzü örtmek ve güzelliği gizlemek amacıyla yapıldığı fikrini uyandırmaktadır. Nitekim Sûdî Hafız’ın döneminde Acemlerde de yüz örtme geleneğinin olduğunu belirtirken Acem mahbublarının yüzlerini peçeyle yahut saçlarını yüzleri üzerine indirerek örttüklerini kaydeder.²²⁹ Dolayısıyla saçları yüze indirmek bir peçeleme şekli olarak anlaşılmalıdır. Beyitte bu âdete bir gönderme yapıldığını söylemek mümkündür.

Olsa zülfi o gül- ‘izâra nikâb

*Olur âşüfte sümbül-i sîr-âb*²³⁰ g. 19/1

Peçe anlamında “perde” kelimesi de kullanılmıştır.²³¹ Yine saçların yüz üzerine düşmesinin tasvir edildiği bir beyitte şair, sevgilinin güzel yüzüne perde çeken siyah saçın kendisine devlet yüzü göstermeyen kara bahtı olduğunu ifade etmektedir. “Devlet” talih, baht, saadet, kut gibi anlamlara gelir. Sevgilinin yüzünü görememeye ilgili olarak “devlet yüzü görememek” tabirinin kullanılması güzel bir uyum teşkil etmektedir. Siyah saç ve kara talih arasında ilgi kuran âşık, saçın yüzü örtmesini kendi bahtsızlığına bağlamaktadır. Diğer yandan saçın ve siyahlığın kesret,

²²⁸ Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, s. 87.

²²⁹ Özer, *a.g.e.*, s. 136.

²³⁰ Saçı, o gül yanaklıya peçe olsa (o gül yanaklı sevgili saçını yüzünün üzerine örtse), taze sümbül perişan olur.

²³¹ “Perde” örtü, tutuk, peçe gibi anlamlara gelir. Evliya Çelebi gezip gördüğü bazı yerlerin kadınları için edep, iffetli ve tesettürlü anlamında “ehl-i perde” tabirini kullanır: “Ve cümle zenânesi sarı çizme geyüp üzerlerine beyâz car bürünürler. Gâyet ehl-i perde ve mestûre gezerler.” (*Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, c. 9, haz. Y. Dağlı - S. A. Kahraman - R. Dankoff, İstanbul, YKY, 2005, s. 159.) Beyitlerde perde ve ruhsâr kelimeleri birlikte kullanılarak peçe anlamına gönderme yapılmaktadır: *Almadın perdeñi ‘âşıkı mahzûn eyledin / Cümle mahrûm eyledin tâlib-i ruhsârı çi bûd* g. 136 /6 **Nigârî**; *Görmedük kişi anuñ dîdârını / Ne biliser perdeden ruhsârını* b. 1585 **Gülşehrî**, *Mantuku’t-tayr*

yüzün vahdet olduğu düşünülecek olursa beyitte çizilen tablonun anlam boyutunun nerelere vardığı daha iyi anlaşılmış olacaktır. Bu bakış açısıyla düşünüldüğünde burada perde aynı zamanda insanın hakikati görmesine engel olan perdeler, içine hapsediği manevi engeller olarak anlaşılabilir. Şairin saçın yüzü örtmesi durumunu kendisine bağlaması da bununla örtüşmektedir. Basiret gözü açıldığı takdirde varlığından rahatsızlık duyulan perdeler ortadan kalkacak ve hakikat açık bir şekilde kendisini gösterecektir.

Bana devlet yüzün göstermeyen baht-ı siyâhumdur

Kara zülfüñ ki çekmiş perde ol ruhsâr-ı nîkûya²³² g. 458/2

Peçe yüzü örttüğünden dolayı, yukarıdaki beyitte de şikâyet konusu olduğu gibi, güzelliği gizleyen bir unsur ve âşık için sevgiliye ulaşmaya bir engel durumundadır. Rüzgârın gülün peçesini açtığının ifade edildiği bir beyitte bu durum zaman aynasının bahtın yüzünü göstermesi şeklinde yorumlanmıştır. Gülün peçesi, henüz açılmamış gonca halidir. Eskiler çiçeklerin yapraklarının rüzgâr yardımıyla açıldığına inanıyordu. Beyitte rüzgârın gülün peçesini açması, rüzgârla birlikte yapraklarının açılması anlamındadır. Bununla birlikte gülün kapalı haliyle arka planda peçeli bir güzel kastedilmiş olmalıdır. Rüzgârın bu gül yüzlü güzelin peçesini açmasıyla âşık için talihin yüzü görünmüş, yani sevgilinin cemalini görme şerefine ererek bahtı açılmıştır. Zaman aynası anlamındaki “âyîne-i zemâne” gülün açılma mevsimi, yani baharı anımsatması yanında, zamanın feleklerin dönüşüyle oluşması düşüncesinden hareketle, felek aynası şeklinde de anlaşılabilir. Felek aynasının talih yüzünü göstermesi, feleklerin gerçekleşen olaylara etki ettiği inancına gönderme yapılarak, devranın dönmesi ve bahtsız âşığın bahtının nihayet gülmesi anlamındadır.

Açdı gülüñ nikâbın bâd irdi gülsitâne

Gösterdi rûy-ı bahtı âyîne-i zamâne²³³ g. 470/1

Yüz ve yanak yaygın olarak güneşe benzetilir; güneş gibi olan yüzü örten peçe de bulut gibi düşünülür. Aşağıdaki beyitte peçenin altından yanağın kenarının görünmesi şairin muhayyilesinde bulutların altından güneşin doğmasına

²³² O güzel yüze perde çeken siyah saçın, bana devlet yüzünü göstermeyen kara bahtımdır.

²³³ Rüzgâr gül bahçesine gelip gülün peçesini açtı. Zaman aynası talihin yüzünü gösterdi.

benzetilmiştir. Şair, mübalağalı olarak, bahsettiği kişinin yanağının değil sadece yanağının kenarının görünmesiyle insanların bulutların ardından güneşin doğduğunu zannettiklerini ifade etmiştir.

Cânâ görinse taraf-ı 'izâruñ nikâbdan
*Halk âfitâb togdı sanurlar sehâbdan*²³⁴ g. 365/1

Peçe genellikle yüzü tamamen örten bir örtü olmakla birlikte kaşları ve gözleri açıkta bırakacak şekilde kullanılan peçeler de mevcuttur. Thévenot kadınların kıyafetlerinden söz ederken sokakta yürürken başlarına alınlarını gözlerine kadar örten bir peçe ve gözlerinin altından başlayan bir başka peçe taktıklarını, öyle ki tüm çehrelerinde sadece gözlerinin açıkta kaldığını belirtir.²³⁵ Baştan sona hilâlin tasvir edildiği bir kasidesinde yer alan beytinde Bâkî, güneşin batıp ayın çıkmasını tasvir ederken, akşam perdesi güneşe peçe olduğunda sevgilinin kaşının şeklinin gözüne görüldüğünü belirtmektedir. Burada açıkça ifade edilmemekle birlikte kaş olarak düşünülen hilâldir. Yani güneşin yüzüne gece peçesinin çekilmesiyle hilâlin ortaya çıkması, yüzüne peçe takıp kaş ve göz kısmını açıkta bırakan bir güzelin görünmesine benzetilmiştir. Beyitte perde kelimesi örtü anlamında kullanılmakla birlikte peçe anlamına da iyham yoluyla gönderme yapılmıştır.

Perde-i şâm olıcak mihre nikâb-ı ruhsâr
*Zâhir oldı gözüme hey'et-i ebrû-yı nigâr*²³⁶ k. 25/1

Perde kelimesinin iyham yoluyla peçe veya tutuk anlamında kullanıldığı şu beyti de buraya almakta fayda vardır. Beyit şairin mahremiyetli bir ev ve örtülü bir kadın şeklinde iki farklı tabloyu bir arada yansıttığı başarılı beyitlerinden biri olarak dikkati çeker:

Harîm-i hâsa yol virmez açılmaz şahs-ı nâ-dâna
*Nigâr-ı pâk-dâmendür münakkaş perdesi gûyâ*²³⁷ k. 27/4

²³⁴ Ey sevgili! Yanağının kenarı peçenin altından görünse, insanlar bulutun çekilip güneşin ortaya çıktığını zannederler.

²³⁵ Thévenot, **a.g.e.**, s. 106.

²³⁶ Akşam perdesi güneşin yüzüne peçe olunca gözümde sevgilinin kaşının şekli belirdi.

Feridun Bey'in sarayı için yazılan kasidede yer alan yukarıdaki beyitte şair onun sarayının kapısını anlatırken perdesiyle iffetli bir sevgili gibi kendi özel haremine geçit vermediğini ve olur olmaz herkese açılmadığını ifade etmektedir. Eskiden kapılara kalın perdeler asılması âdetinden hareketle geliştirilen bu hayal perde kelimesinin tutuk²³⁸ veya peçe anlamı da göz önünde bulundurulduğunda iki yönlü düşünölmeye müsaittir. Böylece arka planda tutuk içinde bulunan peçeli bir güzel imajı olduğu göze çarpar. “Münakkaş perde” ile de tutuk yahut cibinlik denilen örtülerin kalın ve nakışlı kumaşlarıyla peçelerin işlemeli olanlarına gönderme yapıldığı düşünölebilir.

12.2.13. Sermûze

Burhân-ı Kâtı' sermûzeyi “Cermuk manasınadır ki çizme üzerinden giyilir. Türkîde sokman derler. Hâlâ bu diyarlarda müte'arif kalçın gibi Maverâünnehir halkı çizmeyi muhafaza için üzerinden giyerler.”²³⁹ şeklinde tanımlamaktadır. Burada çizmeyle kastedilen deriden yapılmış yumuşak konçlu bir ayakkabıdır. Bugün yaygın biçimde mest olarak bilinir. Sermûze mest üzerine onu korumak maksadıyla giyilen bir tür ayakkabı olarak düşünölmelidir.

BD'nda hilâl sermûzeye benzetilmiştir. Gazelin yazıldığı kişiyi –muhtemelen padişah- övmek üzere şair gökyüzünü onun atının önünce giden ve cihanı dolaşan bir peyke, güneşi bu peykin altın tâcına, hilâli de sermûzesine benzetmiştir. Gökyüzü padişahın hizmetinde dünyayı dolaşan bir peyk, güneş bu peykin başındaki altın tâc, hilâl de onun ayağındaki sermûze kadar değersiz bir konumdadır. Diğer bir deyişle methedilen kişi gökteki unsurlardan ve gökyüzünden daha yücedir. Sermûzenin görünümü yan taraftan bakıldığında hilâli anımsattığından hilâl sermûzeye benzetilmiş olmalıdır. Hilâlin rengi düşünöldüğünde burada söz edilen sermûzenin sarı renkte olduğu düşünölebilir.²⁴⁰

²³⁷ Özel haremine geçit vermez, kendini bilmez kişilere açılmaz. (Feridun Bey'in sarayı) münakkaş perdesi(yle) sanki iffetli bir sevgili gibidir.

²³⁸ *Hayâl-i bîkr ile gûyâ ki beyt-i ma'mûrum / Sarây-ı şîvede gûyâ nigâr-ı perde-nişîn* k. 19/44 **Taşlıcalı Yahyâ**

²³⁹ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 671.

²⁴⁰ Şu beyitte de kırmızı renkte bir sermûzeden söz edilmektedir: *İricek kanlu yaşum ka'bına ol hûnünün / Sandılar ayagına geydi bir al ser-mûze* g. 287/3 **Şerîfî**

Olur atun önünce âsumân peyk-i cihân-peymâ
*Ana hûrşîd tâc-ı zer hilâl-i çarh ser-mûze*²⁴¹ g. 417/7

12.2.14. Şâhdestûr

Ebussuûd Efendi'nin fetvalarında yer alan bir bilgiye göre yol yol, nakış nakış işlenmiş veyahut dokunmuş revâkibî (yol yol, çizgi çizgi) bir destmâldır. Kuşağa sokulup ihtiyaç olduğunda kullanılır.²⁴² Tahmasb'ın sürekli kullandığı bir eşya olması nedeniyle adına şâh-destûr denmiştir.²⁴³ **Mevâ'idü'n-nefâis**'te hizmetlilerin kıyafetleriyle ilgili olarak geçen "(...) münakkaş tonlu tor kuşak bağlanup degme dest-mâller ve şâh-destûrlar sarkıtmaları ekâbir-i 'ukalâ kavlince cevâz ile mu'abberdür."²⁴⁴ ibaresi de şâhdestûrun kuşağa takılan mendil türü bir giyim aksesuarı olduğunu desteklemektedir.²⁴⁵ Şâhdestûrun Mostarlı Ziyâî'nin bir beytinde gözyaşlarını silmek için kullanıldığı²⁴⁶ görülürken Nev'î'nin beytinden zaman zaman, süs veya muhtemelen teri çekmesi gibi maksatlarla, elde yahut boyunda da taşınabildiği²⁴⁷ anlaşılmaktadır.

Bâkî, beytinde şâhdestûr için, "Her gün sevgilinin yanında salındığı yetmiyormuş gibi bir de ayağını öpmeye sarkar." diyerek yakınmaktadır. Şâhdestûrun her zaman sevgilinin yanında salınması, sürekli üzerinde bulunması ve kuşaktan aşağı sarkıtılmasından kinayedir. Burada anlaşıldığı kadarıyla ayağa

²⁴¹ Gökyüzü senin atının önünce cihanı dolaşan bir peyktir. Güneş ona altın bir tâc, gökteki hilâl sermûzedir.

²⁴² "Kuşaklarının iki tarafına birer mendil sokuludur ve tütün kesesi de asılı durur (...)" (Thévenot, **a.g.e.**, s. 63.)

²⁴³ M. Ertuğrul Düzdağ, **Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1983, s. 186. Şâh-destûr her ne kadar Tahmasb'ın kullanımından dolayı isimleşmiş olsa da "şâh" kelimesinin kumaşla ilgili bir anlamı olduğuna da burada yeri gelmişken dikkat çekmekte yarar vardır. Mütercim Âsım'ın kelimenin anlamları arasında "Âbânî ve Hindî gibi bir Hindî parçadır." (Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 705.) demesine bakılırsa "şâh" kelimesi "âbânî" ile eş anlamlı görünmektedir.

²⁴⁴ Mehmet Şeker (haz.), **Gelibolulu Mustafa Âfî ve Mevâ'idü'n-nefâis fî Kavâ'idü'l-Mecâlis**, Ankara, TTK, 1997, s. 373.

²⁴⁵ Mendil önemli bir giyim aksesuarıdır. Moryson Türklerin kıyafetlerini anlatırken kuşaklarına büyük, açık renk, ipek işlemeli mendiller astıklarını ifade eder. (Reyhanlı, **a.g.e.**, s. 72.)

²⁴⁶ *Şâh-destûruña silseñ yaşın ey hüsn ahteri / Gerçi kim kamusunuñ muhtârı la'lüñ cevheri* g. 484/1 **Mostarlı Ziyâî**

²⁴⁷ *Elüñ öpüp kolın boynuña salmak şâh-destûruñ / Katı çokdur bu deñlü şiveye cânâ rızâmuz yok* g. 229/5 **Nev'î**. Şairin şâh-destûra iyham yoluyla gönderme yaptığı bir başka beyti de burada zikredilebilir: *Boynuña asılmaga çünki rızâ göstermedüñ / Yok mı pâyuñ öpmege ey şâh destûruñ señüñ* g. 239/3 **Nev'î**

değecek derecede fazla sarkıtılmış bir şâhdestûrdan söz edilmektedir. Muhtemelen o günün giyim kuşam modası dahilinde olan bu durumu,²⁴⁸ onun sevgilinin ayağını öpme cüretinde bulunması gibi düşünen şair, kendisinin canıgönülden isteyip nail olamadığı bir nimete bir kumaş parçasının sahip olduğunu görerek çileden çıkmaktadır. Diğer yandan “sarkmak” fiili bugün de kullanıldığı şekilde sarkıntılık yapmak anlamındadır.²⁴⁹ Bu şekilde düşünüldüğünde şairin kaygısının ne denli ciddi olduğu daha iyi anlaşılmış olacaktır.

Takılup yanına her gün bile salındığı yitmez
*Ayağın öpmege sarkar nigârûn şâh-destûr*²⁵⁰ g. 505/2

12.2.15. Yaka (girîbân)

Yaka anlamına gelen “girîbân” Farsça boyun, gerdan anlamındaki “girî” kelimesinden mürekkep²⁵¹ bir isimdir. Giysilerde boynu çevreleyen kısımla birlikte boydan boya önden açılan giysilerde giysinin ön kısmına denir.²⁵² Siyah saç ile anber arasında renk ve koku bakımından kurulan ilişki nedeniyle aşağıdaki beyite saç için amber rengi gibi siyah yakalı veya yakalarına amber sürülmüş bir kaftan benzetmesi yapılmıştır. Saçın boyun ve omuzlara düşmesi sebebiyle siyah yakalı bir kaftanın söz konusu edildiği anlaşılan beyitte saça güzel kokular sürülmesi âdetinden yola çıkılarak saçların, üzerine döküldüğü yakayı da amber kokusuyla doldurduğu hayal edilmiştir. Bununla birlikte beyitte, eskiden sarık, mendil²⁵³, peçe²⁵⁴ gibi çeşitli giyim

²⁴⁸ Benzeri bir uygulamadan Reşad Ekrem Koçu da söz etmektedir: “Bilhassa İstanbul’da gençler, gençlerin de bıçkın takımı kuşaklarına ayrı bir nümâyîş vermek için, kuşaklarını lüzumundan uzun yaparlar ve bir ucunu yere salarlardı. Öyle ki “dayı revîşi” (dayı yürüyüşü) denilen levendâne adımlarla yürürlerken, yere sarkmış kuşak, yerde topuklarının yanı sıra sürünürdü.” (Koçu, **a.g.e.**, s. 161.)

²⁴⁹ *Tolaşaldan berü ol zülf-i dil-âvîze gönül / Dôstum kanda görürse seni sarkar güstâh* g. 35/2 **Hayretî**; *Baş koşup zülfüñle sîneñ öpmege sarkar müdâm / Okudur ‘uşşâka cânâ küfri ezber kâkülün* g. 111/2 **Yakînî**

²⁵⁰ Sevgilinin şâhdestûru her gün yanına takılıp birlikte salındığı yetmezmiş gibi bir de (onun) ayağını öpecek derecede sarkar.

²⁵¹ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 290.

²⁵² Koçu, **a.g.e.**, s. 87.

²⁵³ *Kılır zülfî mu’attâr dest-mâli / Tolar misk ile ‘anber dest-mâli* g. 353/1 **Ahmed Paşa**

²⁵⁴ *Bir dün ki kılmış idi cemâline âfîtab / Müşğîn gülâlesin gicenün anberîn nikâb* k. 3/1 **Necâtî**. Eskiden zengin kadınların yaşmaklarını kolalatmaları âdetinin bilinmesine nazaran, bunların güzel kokması için kola maddesi içine misk veya amber atıldığı düşünüldüğü gibi tabirlerin geliştiği düşünülebilir. (bkz. Şentürk, **Necâtî Beğ’in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, s. 4-5.)

unsurlarına güzel koku sürülmesi gibi, elbise yakalarına da güzel kokması için misk, amber gibi maddelerin sürülmesine işaret edildiği tahmin edilebilir.

Zülf-i siyehüñ mübârek olsun

Zî hil‘at-i ‘anberîn-girîbân²⁵⁵ g. 375/3

Yaka, başın ve dolayısıyla yüzün içinden çıktığı yer olması bakımından, şairlerin hayalleri çerçevesinde güneş veya ayın doğuş ve ortaya çıkış yeri gibi kabul edilir. Bâkî’nin sevgilinin saçının kıvrımlarını ayın menzili ve yakasını ise güneşin doğuş yeri olarak hayal ettiği beyti de buna bir örnektir:

Menzil-i mâhdur ham-ı zülfi

Matla’-ı mihrdür girîbân²⁵⁶ g. 488/2

Benzer şekilde aşağıdaki beyitte de sözü edilen güzelin gömleğinin yakasını güzellik güneşinin doğusu (şarkı) hâline getirmesi durumunda bunu görenlerin sabah vakti güneşin doğduğunu zannedecekleri dile getirilmiştir. “Âfitâb-ı hüsn” ile kastedilen yüzdür. “Âfitâb-ı hüsn pîrâhen yakasın şark itmek” ifadesiyle ise gömleği giymek ve yüzün yakadan çıkması kastedilmektedir.

Matla‘ından subh-dem gün togdı sanurlar kaçan

Âfitâb-ı hüsn pîrâhen yakasın şark ide²⁵⁷ g. 461/2

12.2.15.1. Kamerî Yaka

İsminden hareketle ve klâsik şiirde ayın benzetileni olarak kullanılması nedeniyle, yuvarlak (kamerî) biçimde oyulmuş²⁵⁸ bir yaka şekli olduğu

²⁵⁵ Siyah saçın kutlu olsun. Bu nasıl siyah / amber yakalı bir kaftan böyle!

²⁵⁶ Saçının kıvrımı, ayın menzildir. Yakası, güneşin doğuş yeridir.

²⁵⁷ Gömleğinin yakasını güzellik güneşinin şarkı (doğusu) hâline getirecek olsa, sabah vakti doğudan güneş doğuyor sanırlar.

²⁵⁸ Gökyüzünün âsumânî renkte altın benekli bir kaftana, ayın bu kaftanın yaka yerine benzetilerek kamerî biçimde oyulduğunu ifade eden şu beyit bu düşünceyi net biçimde destekler niteliktedir. Beyitte kamerî kelimesi ay şeklinde oyulmuş anlamı vermektedir: *Âsumânî beñek altunlu kabâdur bu felek / Yakası yiridürür meh kim oyulmuş kamerî g. 5144/2 Edirneli Nazmî, Mecma‘ü’n-nezâir*

anlaşılmaktadır.²⁵⁹ Osmanlı kaftan modellerine bakıldığında yaka kısmının hemen değişmez biçimde yuvarlak kesimli olduğuna bakılırsa bu tabir klâsik kaftan yakalarına ait bir isimlendirme de olabilir.²⁶⁰ Beyitlerde daima kaftan yapımında kullanılan değerli kumaşlarla birlikte zikredilmesi bunu doğrulayıcı görünmektedir. Bu tabir insan yüzünün ay olarak düşünülmesi ve giysinin yakasından doğuyormuş izlenimi vermesi nedeniyle (bkz. Yaka mad. g. 488/2) şiir terminolojisine de uygun bir yapı sergilediğinden şairlerin, kurguladıkları hayallerde biraz da bu yönünü çağrıştıracak biçimde kullandıkları yerinde bir isimlendirme olmuş görünmektedir.

Bâkî'nin beyitlerinde kamerî yaka, üzerindeki ay ile birlikte gökyüzünü tasvir etmek üzere kullanılmıştır. Gökyüzünün padişahın meclisinde hizmetçi olmak için kamerî yakalı güzel bir serâser kumaştan yapılmış kaftan giydiği belirtilen aşağıdaki beyitte gökyüzü bir kaftana yahut kaftan giymiş bir kişiye benzetilmiş, ay ise bu kaftanın kamerî yakası olarak hayal edilmiştir. Serâser (bkz.) gibi dokunuşunda bol altın kullanılan bir kumaştan söz edilmesi de gökyüzünün görünüm itibarıyla serpilmiş altına benzeyen yıldızlarla dolu olmasındandır:

Kamerî yakalu bir hûb serâser geydi

*Ola tâ bezm-i hudâvende felek hidmet-kâr*²⁶¹ k. 25/17

²⁵⁹ Tahir Olgun kamerî yaka için “gerdanı gösterecek derecede açık yaka” tahmininde bulunmuş ve bu tabirin belki o devirde bulunduğunu, belki de “meh” ve “hilâl” kelimeleriyle bir iham-ı tenasüp yapmak için şair tarafından uydurulduğunu belirtmiştir. (Tahir Olgun, **Edebî Mektuplar**, haz. Cemâl Kurnaz, Ankara, Akçağ, 1995, s. 90.) “Kamerî yaka”nın başka şairlerin beyitlerinde de geçmesi bu tabirin o devirlerde en azından şair dilinde yaygın kullanım alanı olduğunu göstermektedir: *Âsumânî kamerî yakalı Şâmî atlas / Gey yaraşur saña gün yüzölür içre iy mâh g. 215/4 Mürekkepçi Enverî; Yâ ihtirâm idüp ol rûza çerh-i 'işret-sâz / Geyindi bir kamerî yakalı libâs-ı cedîd k. 21/8 Gelibolulu Âlî*

²⁶⁰ Kamerî yaka tabirine giyim kuşamla ilgili kaynaklarda rastlanmamakla birlikte Osmanlıca “kamerî yaka” ibaresiyle aynı imlaya sahip “kumru (kumrî) yaka” tabiri dikkat çekmektedir. Bu tabir, Pakalın'ın eserinde madde başı olarak alınmış ve kumrunun boynundaki çizgiyi andırır şeklindeki yaka biçimi hakkında kullanıldığı belirtilerek Bâkî'nin k. 25/17. beyti şaire ait olduğu bilinmeksizin örnek verilmiştir. (Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 322.) Yaka ve kumru ilişkisi edebî estetik bakımından oldukça mantıklı ve yabana atılmayacak gibi görünmekle birlikte (*Dir idi kumrıya kim iy şegab-nâk / Girîbânun seniün kim eyledi çâk b. 1238 Hamidî-zâde Celîlî, Hüsrev ü Şîrîn*) her iki tabirin imlasının aynı olması Bâkî'nin örnek verilen beytinde görüldüğü üzere kamerî kelimesinin kumrî olarak okunmasına neden olmuş, sonraki kaynaklar da Pakalın'dan alıntı yaparak hatalı okumadan kaynaklandığı anlaşılan aynı yanlış bilgiyi aktarmaya devam etmişlerdir. (bkz. Koçu, **a.g.e.**, s. 160; Mine Esiner Özen, “Kıyafet Lugatçesi”, **Osmanlılar Albümü, İkinci Kitap**, İstanbul, Osmanlı Yayınevi, 1983, s. 165. Barış Dağlı, **a.g.e.**, s. 178.) Bâkî ve kamerî yaka tabirini kullanan diğer şairlerin beyitlerinde kamer kelimesiyle tenasüp içinde sipihr, âsumân, çerh, hilâl, mâh gibi kelimelerin kullanılması ve ancak kamerî kelimesinin vezne uygun olması bu tabirin o gün için doğruluğu hususunda şüpheye mahal bırakmamaktadır.

²⁶¹ Felek, sultanın meclisinde hizmetkâr olmak için kamerî yakalı güzel serâser (bir kaftan) giymiştir.

Kamerî yakanın kaftan yapımında kullanılan değerli kumaşlarla zikredildiği ve kaftanlara has yaka şekline verilen bir isim olabileceği daha önce belirtilmişti. Yukarıdaki beyitte kamerî yakanın “hidmet-kâr” kelimesiyle birlikte geçmesi bu giyim tarzının hizmetlilere ait olabileceğini düşündürmekle birlikte, saraydaki hizmetkârlar ve padişahın maiyetindeki kişilerin bilhassa devletin zenginlik ve ihtişamını yansıtmak bakımından değerli kumaşlardan yapılmış kaftanlar giydikleri²⁶² düşünülecek olursa buna işaret etmek üzere kullanıldığı anlaşılmış olacaktır. Ancak Bâkî’nin, bir başka beytinde yine “kamerî yaka” tabirini hizmetkâr çağrışımına açık biçimde kullandığı görülmektedir. Diğer şairlerdeki örneklerle bakıldığında böyle bir çağrışım sezilmediğinden bunun genel kabul gören bir anlayış olmayıp Bâkînin kullanımıyla sınırlı olduğu ve başta belirtildiği üzere padişahın hizmetkârlarının değerli kıyafetler giymelerine işaret etmek üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır.

“Kamerî yaka” tabirinin geçtiği diğer beyitte ay yüzlü feleğe (sipihr-i mâh-cemâl) hilâlin kamerî yaka olmasının yakışacağı dile getirilmiştir. Burada ay yüzlü felekle methedilmek istenen kişinin kastedildiği kolayca anlaşılabilir. Bununla birlikte bu ifadelerin kuru bir benzetmeden öte sözü edilen güzeli yüceltme amacı taşıdığı açıktır. Dolayısıyla o gökyüzü kadar yüce ay yüzlü sevgiliye hilâlin “kamerî yaka” olması, her ne kadar genele vurmak mümkün görünmese de bir önceki beyitte kurulan hayale dayanarak, onun hizmetkârı olması çağrışımını da beraberinde getirmektedir. Bu şekilde düşünüldüğünde kamerî yakaya benzetilen hilâl ve parça bütün ilişkisi içinde hilâlle kastedilen gökyüzünün o yüce, ay yüzlü sevgilinin ancak bir hizmetkârı mesabesinde olduğu anlaşılmış olacaktır.

Yaraşur ey sipihr-i mâh-cemâl

*Kamerî yaka olsa sana hilâl*²⁶³ g. 314/1

12.2.16. Zünnâr

²⁶² Padişahın hizmetinde olan kişilerin giysilerindeki ihtişam seyyahların da dikkatini çekmiştir: “Çeşnigirlerin, yani sofracıların sayısı otuz kadardır. Hepsî ipek ve sırmalı elbise giyerler, üzerine de değerli İngiliz kumaşından kırmızı bir kaftan geçirirler. Doğrudan doğruya padişaha hizmet eden uşaklar -oğlanlar- ise katmerli sırma dokumadan yapılmış elbise giyerler.” (Schweigger, **a.g.e.**, s. 165-166.)

²⁶³ Ey ay yüzlü felek (yüceliğindeki sevgili)! Sana hilâl kamerî yaka olsa yakışır.

Zünnâr papazların bellerine bağladıkları uçları sarkık kıl veya ibrişimden örülmüş bir kuşaktır. Şiirde zünnâr hizmete hazır olmayı, kayıtsız şartsız teslim olmayı sembolize eder.

Bende-i fermân olup gîsû-yı kâfir-kîşüñe

*Hidmete bil bağlayupdur ey sanem zünnârlar*²⁶⁴ g. 85/2

Bâkî, yukarıdaki beytinde sanem (put) olarak nitelendirdiği sevgiliye hitaben, “Zünnârlar senin kâfir mizaçlı saçının kölesi olup hizmete bel bağlamaktadır.” der. Bilindiği üzere beyazlık imanı, siyahlık küfrü temsil eder. Saç siyah renkte olduğu için küfrün sembolüdür ve kâfir olarak nitelendirilir. Bu nedenle “gîsû-yı kâfir-kîş” (kâfir mizaçlı saç) terkibi kullanılmıştır. Zünnâr siyah renkte ve kıldan mamul olması nedeniyle saç ve zünnâr arasında renk ve şekil bakımından ilgi kurulur. Sanemin (put, heykel) sevgili için benzetilen olarak kullanılması, heykellerde ideal insan güzelliğinin yansıtılmaya çalışılması nedeniyle mütenasip ölçülerle âdetâ bir heykel kadar güzel bir görünüme sahip olan sevgiliyi tarife uygun olması bakımındandır. Diğer yandan sanem (put) Hristiyanlıkta tapılan bir nesne olması nedeniyle küfürle ilintili olduğundan beytin bağlamında yerini almıştır. Dolayısıyla kâfir-kîş, sanem ve zünnâr kelimeleri arasında tenasüp söz konusudur. Şair sevgilinin saçını yüceltmek için zünnârların onun kâfir tabiatlı saçının kölesi olmak ve ona hizmet etmek için bel bağladıklarını söylemektedir. Zünnârların bele bağlanması âdetâ onun saçına olan bağlılıklarını ifade etmeleri, onun yolunda köle olmaya azm etmeleri gibi düşünülmüş olmalıdır. Bel bağlamak, hizmete hazır olmaktan kinâyedir. Zünnârın bele bağlanan bir kuşak olması ve sembolik anlamda hizmete bel bağlamayı, emre âmâde olmayı temsil etmesi, zünnâr ve “bel bağlamak” tabirinin çizilen tablodaki uygunluğunu göstermektedir. Emrine uyma, buyruğunun kölesi olma anlamındaki “bende-i fermân” terkibi de beyitte çizilen bağlılık tablosunu güçlendirmektedir.

12.3. Serpuşlar

12.3.1. Destâr

²⁶⁴ Ey put (kadar güzel sevgili)! Zünnârlar senin kâfir mizaçlı saçının kulu, kölesi olup hizmete bel bağlamaktadırlar.

Destâr sarık anlamındadır. Kavuk, börk, külah, fes ve emsali b şlıklar üzerine sarılan t lbent, abani veya şala sarık denir.²⁶⁵ üzerine sarık adı verilen bezin sarılmasından dolayı bu tür b şlıkların geneli sarık (dest r) olarak adlandırılır ve sarılış şekline göre farklı isimler alırdı.

Sarık Osmanlı'da aynı zamanda mevki, meslek, mensup olunan dinî veya sosyal grup vb. sosyal statünün de göstergesiydi. Fransız seyyahlarından Th venot Türklerin kıyafetlerinden bahsederken bu konuya şöyle temas eder:

“B şlarına kırmızı kadife bir takke takarlar; i  tarafı pamuklu olan bu takkenin  vresine beyaz ve kırmızı bir sarık sararlar. Bu sarık birkaç kula  uzunluğunda bir tülbentten veya ipek kumaştan oluşur; kumaşın tüm enini, hiç daraltmadan kullanırlar, bununla b şlarının  vresini birkaç kez sararlar; birçok biçimde sarıp b kerler, bir adamın sosyal durumu ve mevkii sarıklarından ve öteki b şlıklarından anlaşılır.”²⁶⁶

Bazı dönemlerde sarığın büyüklüğü onu taşıyan kişinin makamının büyüklüğüne işaret sayılmış ve sanduka b şlarına yerleştirilen, insanın taşıyamayacağı büyüklükteki sarıklarla bu anlam vurgulanmıştır. Ayrıca kişilerin hayattaki görev ve makamının göstergesi olarak mezar taşlarına sarıklar işlenmiştir.²⁶⁷

BD'nda sarık ve bazı sarık türlerinin isimlerinin ge tiğı beyitler yer almaktadır. Aşağıdaki beyitte sarık “işini başa iletmek” deyimiyle birlikte kullanılmıştır:

Sen semen-ber serv-i s m-endâma bir kez sarıla 
*Başa iletdi işin ‘ lemde dest ru  gibi*²⁶⁸ g. 485/4

Beyitte sevgiliye hitaben “Sana bir kez sarılan kişi, tıpkı sarığın gibi bu dünyada işini başa iletmis tir” denilmektedir. İşini başa iletmek; yaptığı işi en zirveye

²⁶⁵ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 129.

²⁶⁶ Th venot, **a.g.e.**, s. 64.

²⁶⁷ Nebi Bozkurt, “Sarık” **D A**, c. 36, İstanbul 2009, s. 153.

²⁶⁸ Sen yasemin göğüslü, gümüş bedenli serviye bir kez sarılan (kimse) sarığın gibi bu dünyada işini en zirveye çıkarmıştır.

çıkarmak, en yüksek başarıyı sağlamak gibi anlamlar taşıyan bir tabirdir.²⁶⁹ Sarığın başın üzerinde bulunan bir giyim unsuru olması, bu deyimle birlikte böyle bir hayalin içinde kullanılmasına zemin oluşturmuştur. Bununla birlikte sarık bezinin baştaki serpuşa sarılıp dolanarak kullanılması, sarılmak ve destâr kelimelerinin özellikle bir arada kullanıldığını göstermektedir. Sevgilinin yasemin göğüslü ve gümüş bedenli bir servi (semen-ber serv-i sîm-endâm) olarak nitelendirilmesi ise tıpkı yasemin gibi beyaz tenli olması ve gümüş benzetmesinin de yine beyaz tenli olmayı kastetmek üzere kullanılmasından kaynaklanır. Eskiden servilerin diplerine yasemin, gül gibi çiçekler dikilir ve büyüdükçe bu çiçeklerin ağacın gövdesini sararak hoş bir görüntü oluşturması sağlanırdı. Düzgün ve mütenasip boyuyla servi olarak nitelendirilen sevgilinin yasemin göğüslü olarak nitelendirilmesi aynı zamanda bu gerçeğin çağrıştırılmasıyla ilgilidir.

Aşağıdaki beyitte ise sarığın başa ve dolayısıyla yüzün hemen üzerine konmasıyla oluşan görünümü şair ayın üzerini beyaz bir bulutun kaplaması gibi hayal etmiştir. Alın anlamına gelen “pençe” aynı zamanda yüz ve yanaktan kinaye olması itibarıyla beyitteki tabloya uyum sağlamaktadır. Sarık için “inmek” fiilinin kullanılması sarık başa takılırken yukarıdan başın üzerine doğru indirilip yerleştirilmesini en güzel şekilde ifade etmesi bakımından dikkat çekicidir.

Pençe-i mâhı sanasın kapladı ebr-i sefid

*Çihre-i tâbânûnû kim indi destâr üstine*²⁷⁰ g. 482/3

12.3.1.1. Destâr-ı Mermerşâhî (bkz. Kumaşlar > Mermerşâhî)

12.3.1.2. Yûsufî Destâr

Padişahlar, vezirler ve diğer yüksek rütbeli devlet mensuplarına has bir kavuk olup selîmî kavuğun üzerine dilim ilavesiyle geliştirilmiştir. Başa geçecek tarafı dar, tepeye doğru genişleyen üstü dilimliydi. Dilimli tepe kısmı hariç olarak diğer

²⁶⁹ *Ferhâd san'ati ile 'ışkı iletirdi başa / Senüñ gibi Necâtî yohdur işini bilmez* g. 239/5 **Necâtî**; *Biri takyacılarda Mustafâdur / İşin başa iletmiş dil-rübâdur* mes. 142 **Mesîhî**; *Mecnûn-ı ezel 'aşk işini başa iletirdi / Nevbet bize degdi sanemâ kâr-be-nevbet* g. 41/2 **Mostarlı Ziyâî**

²⁷⁰ Senin, üzerine sarık inen nurlu yüzünün (görünüşüne baksan) ayın yüzeyi bulutla kaplandı sanırsın.

kısımları tûlbent ile örtülü, ön kısmına da iki sorguç takılırdı.²⁷¹ Yusufî sarığın Kanunî Sultan Süleyman tarafından icad edildiği söylenir. Pakalın Sultan Süleyman'ın tâc olarak kırmızı tepeli bir kavuk giydiğini ve buna yusufî denildiğini belirtmektedir.²⁷² Kanunî'den itibaren II. Mahmud'a kadar gelen padişahlar tarafından giyilmiş olan bu sarık mukavvadan bir kasnağın içten ve dıştan pamuk doldurulup üzerine tûlbend sarılmasıyla yapılmıştır.²⁷³ Yûsufîyi padişahlar daha çok tahta çıkarken giymekle birlikte vefatlarında da tabutları başına siyah sorguçlu yûsufî kavuk konulurdu.²⁷⁴

Hilâli tasvir etmek üzere birbirinden güzel hayal ve benzetmeler kullanan Bâkî, bir beytinde ayı kişileştirerek güzel bir yusufî sarık sarındığını ve başına ince gümüşten bir hilâl iliştiirdiğini söyler. Beyitte geçen hilâl ile yeni ay kastedilmekle birlikte, hilâl aynı zamanda diş ve kulak temizliğinde kullanılan veya medreselerde kitap okurken satırları takip etmeye yarayan kemik, fildişi, şimşir veya gümüşten yapılan çubuk anlamındadır. Beyitteki “farkına sokındı” ibaresiyle de eskiden hilâllerin sarıkların kenarına sokularak taşınmasına gönderme yapılmaktadır. (bkz. Giyim Kuşamla İlgili Âdetler > Sarığa Hilâl Koyma) Ayın yusufî sarık takmış gibi hayal edilmesi, bir bütün olarak düşünüldüğünde etrafındaki haleyle birlikte üzerinde sarık bulunan bir başı anımsatması bakımından olmalıdır.²⁷⁵ Ancak burada hilâlin görüntüsünden yola çıkarak şair, sarığa hilâl konulması âdetine gönderme yapmak

²⁷¹ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 639.

²⁷² **a.g.e.**, c. 2, s. 217. Bir görüşe göre yûsufînin daha çok bir destar şekli olduğu ve Hz. Yûsuf'a nisbetle bu adı aldığı, ancak yukarıda tarif edilen şekildeki kavuğa da yûsufî denildiği belirtilmektedir. (Nebi Bozkurt, “Kavuk”, **DİA**, c. 25, Ankara 2002, s. 71.) Evliya Çelebi Hz. Yusuf'un sarığına nisbetle yûsufî olarak adlandırılan sarıktan söz ederek bu sarığı Yavuz Sultan Selim'e nispet eder. Buna göre Hz. Yûsuf'un sarığı Yavuz Sultan Selim'in İskenderiye'yi kuşatması sırasında İskenderiye hazineleri arasından çıkan kutsal emanetler arasında yer alır ve bu sarığın ele geçmesinden sonra Yavuz Sultan Selim yûsufî sarık takınır: “Andan bizzât Hazret-i Yûsuf'un destâr-ı şerîflerin teberrükten mübârek başlarına geyüp yine sandûka-i mücevheri içre hıfz ederler. (...) Sonra yûsufî destâra göre destâr sarup zamân-ı hilâfetlerinde yûsufî sarığıle gezerlerdi. Sonra Selimî destâr icâd etdiler. Anıniçün Selimî derler.” (**Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 10, haz. S. A. Kahraman - Y. Dağlı - R. Dankoff, İstanbul, YKY, 2007, s. 72-73.)

²⁷³ İzzet Kumbaracılar, **Serpuşlar**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, [t.y.], s. 9.

²⁷⁴ Bozkurt, **a.g.m.**, s. 71. Türbelere yûsufî sarık konulduğu şu beyitten de anlaşılmaktadır: *Hey'et-i eflâke döndi türbesiniñ kubbesi / Beñzedürler âfitâba yûsufî destârını* mus. 3/V-7 **Taşlıcalı Yahyâ**

²⁷⁵ *Sarık ve güneş yahut ay benzetmesi yaygındır: Dergehüñde zeyn için bir şeb-külâh geymiş hilâl / Sarınur başına destâr-ı perîşânî güneş k. 4/37 Mostarlı Ziyâî; Geydi başına kamer destârını / Âleme 'arz eyledi didârını* b. 1090 **Kıyâsî, Mîhr ü Mâh**

maksadıyla ayın yusuflı sarık taktığını hayal etmiştir. Beyitte “yûsufî” ve güzel anlamına gelen “hûb” kelimelerinin birlikte kullanılması dikkat çekicidir.²⁷⁶

Sarındı meh yine bir hûb yûsufî destâr

Sokındı farkına bir dâne ince sîm hilâl²⁷⁷ k. 20/5

12.3.2. Tâc

Tâc bilhassa padişahların mücevherlerle, sorguçlarla bezenmiş kavukları ve başlarına giydikleri mücevherli serpuşlarıdır. Tarikat ehlinin kendi tarikatlarını bildiren, başın tepesi anlamına gelen ve sarılan sarıgın rengine göre değişen, dövme yünden yapılan serpuşlara da tâc denir. Tâcın üst kısmına “kubbe”, başa geçen kısmına “lenger” denir.²⁷⁸

Küngüre bir şeyin tepesine, tabaka tabaka ve derece derece yüksek yerine denir. Tâc için küngüre, kubbe denilen kısmı veya tepesi olmalıdır.²⁷⁹ Bâkî, “küngüre” kelimesini kullandığı bir beytinde padişahın dergâhının tozuna intisab edenlerin, yani onun tebaası olanların başlarındaki iftihar tâcının tepesinin göğe ereceğini söyleyerek onu övmektedir:

Ol kim gubâr-ı der-gehine intisâb ile

Eflâke irdi küngüre-i tâc-ı iftihâr²⁸⁰ k. 17/8

²⁷⁶ Şairler yûsufî sarık nedeniyle Hz. Yusuf’a gönderme yapan ifadelerde bulunurlar: *Güneş iy mâh-tal’at yûsufî sarıklı bendeñdür / Azîz-i Mısr-ı ‘izzet Yûsuf-ı gül-pîrehensin sen* g. 186/3 **Mürekkkepçi Enverî**; *Yûsuf-ı Mısr-ı hüsiün olduğı itseñ inkâr / Başuñ üzre ider ol yûsufî destâr* ikrâr b. 8552 **Hisâlî**; **Matâliü’n-nezâir**

²⁷⁷ Ay yine güzel bir yusuflı sarık sarındı; üzerine bir tane ince gümüş hilâl iliştirdi.

²⁷⁸ Abdülbaki Gölpınarlı, **Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2004, s. 297.

²⁷⁹ Evliya Çelebi Huşeng Şâh’ın tâcını anlatırken “Yedi küngürelî güderi ve telatinden bir mücevher tâcdır. Ve orta küngüre kubbeciğinde bir cevâhirli murassa’ büyük halkası var.” (**Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 7, haz. S. A. Kahraman - Y. Dağlı - R. Dankoff, İstanbul, YKY, 2003, s. 313.) ifadelerini kullanır. Küngürenin tâcın üst tarafı, yani kubbe kısmı olduğu bu ifadelerden de anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Steingass küngüre için tâcların üzerindeki süslemeler anlamı vermiştir. (F. Steingass, **A Comprehensive Persian - English Dictionary**, Beirut, Librairie du Liban Publishers, 1998, s. 1056.)

²⁸⁰ O (padişah), eşğinin tozuna intisâb etmekle iftihar tâcının tepesinin göğe erdiği kimsedir.

Tâc ve taht padişahlık gibi yüksek bir makamı temsil ettiğinden övünç kaynağıdır. Yukarıdaki beyitte resm edilen tabloda methedilen padişah öyle bir padişaktır ki, onun kulu ve tebaası olanlar dergâhının eşiğine eğilip tozuna bulanmakla âdetâ padişah gibi taçlanıp iftihar tâcı giymekte ve tâclarının tepesi bu mutluluk ve iftihadan göğşe ermektedir. Beyitte yalnızca padişahın tebaası olan sıradan insanların değil, imparatorluğun dört bir yanındaki yöneticilerin yahut padişahın huzuruna kabul edilen yabancı hükümdarların da resmedildiği düşünülecek olursa tablonun güzelliği bir kat daha artacaktır. Şairin muhayyilesinde bu kimseler padişahın sarayına gelerek önünde eğilip toza toprağa bulanmakla iftihar etmekte ve tâclarının tepesi göğşe ermektedir.²⁸¹ Beyitte “gubâr-ı dergeh” ile padişahın bulunduğu yerin, yani sarayının eşiği kastedilmektedir. Eşik ve gökyüzü gibi iki zıt kavramın bir arada zikredilmesi, onun eşiğini göyüzü kadar yüce tutmakla ilgilidir. Dolayısıyla oraya yüz sürenlerin tâcı aslında o gökyüzü kadar yüce tutulan toprağa sürünmenin mutluluğuyla göğşe ermektedir. Beyitte tâcın göğşe ermesi ifadesiyle baştaki serpuş, külâh ve benzerinin sevinçten havaya fırlatılması âdetine de çağrışım yapılmaktadır.

Mihrümâh Sultan Mersiyesi’nde geçen bir beyitte de yine tâc küngüresinden söz edilir. Şair Mihrümâh Sultan’ı saadet tâcının tepesindeki inci olarak tanımlayıp onun vefatından duyduğu üzüntüyü “O saadet tâcının incisi nerede?” diye sorarak dile getirir. Devamında kendisini kerem ve lütuf sultanı olarak anması da onun başta kendi ismini taşıyan Mihrumah Sultan Camii ve Külliyesi olmak üzere İstanbul’a bırakmış olduğu vakfiyelerden kaynaklanmalıdır. Beyitte sultanın saâdet tâcının incisi olarak nitelendirilmesiyle, tâcların tepelerinin kimi zaman inci veya mücevherlerle süslenmesine işaret edilmektedir. Güher kelimesini inci veya herhangi bir değerli taş olarak iki şekilde anlamak mümkündür.

Kanı ol küngüre-i tâc-ı sa’âdet güheri

*Kanı ol bâr-geh-i lutf u kerem sultânı*²⁸² mus.2/1-6

12.3.2.1. Dal Tâc

²⁸¹ Diğer sultanların padişahın atının ayağına baş koyup yolunun toprağını iftihar tâcı edinmeleri şeklinde benzeri bir tabloyu şu beyitte görmek mümkündür: *Hân Mustafâ ki sümm-i semendine ser koyup / Şehler kılur türâb-ı rehin tâc-ı iftihâr* k. 25/18 **Kara Fazlî**

²⁸² Hani o saadet tâcının tepesindeki inci? O cömertlik ve lütuf otağının sultanı nerede?

“Dal tâc”, üzerine sarık sarılmamış tâc olarak tanımlanmaktadır.²⁸³ A. Talat Onay’ın belirttiğine göre kavuk giyildiği devirlerde, yolculuk esnasında hayvan üzerinde giderken kavuğun her dakika baştan yuvarlanması tehlikeli olduğundan ve yolda ağırlık vereceğinden kavuğu heybeye yerleştirirler, başlarına hafif bir şey örterlermiş. Bunun gibi Bâkî’nin beytinde görüldüğü üzere ağır ve büyük bir yük olan kavukların secdeye düşmesi ihtimaline binaen namazda çıkarıldığı, sarıksız tâc giyildiği anlaşılmaktadır. Eğer bayram merasimine hazırlanmış olsaydı, dal tâc değil bilakis azametli görünmek için sorguçlu, mücevherli, her zamankinden büyük bir tâc giyerdi.²⁸⁴ Beyitte hilâl gökyüzünün bayram namazına hazırlanmak üzere giymiş olduğu bir dal tâc olarak hayal edilmiştir. Diğer yandan dal tâc tarikat tâclarının üzerindeki dilimlere “dâl” denilmesiyle ilgili görünmektedir. Bazı beyitlerde başa na’l kesmenin dâl tâc giymekle özdeşleştirilmesine bakılırsa dal tâc dilimli tâc anlamını da çağrıştırmaktadır.²⁸⁵ Hilâl, şekil bakımından tâclar üzerindeki dilimleri de anımsattığından gökyüzü dal tâc giymiş bir şekilde hayal edilmiş olmalıdır. Diğer yandan hilâlin “dal” harfini anımsatması da bu bağlam içinde göz önünde bulundurulmalıdır. “İrte” sabah, şafak vakti, ertesi, yarın gibi anlamlara gelir. Burada erte kelimesiyle bayram namazı vakti, yani sabah kastediliyor olmalıdır. Bayram namazından bahsedilmesi, hilâlin aynı zamanda bayram habercisi olması bakımından dikkat çekicidir. Gökyüzünün gaddâr olarak nitelendirilmesi ise dünyada meydana gelen kötü olaylara feleklerin dönüşünün sebep olduğu inancıyla ilgili olsa gerektir.

Güyyâ hâzır olur erte salât-ı ‘îda

*Dâl tâcın başına geydi sipîr-i gaddâr*²⁸⁶ k. 25/6

²⁸³ A. Talât Onay “dal” kelimesinin sade, çıplak manasından hareketle “dal tâc” için böyle bir çıkarımda bulunur. Şu beyitlerde yer alan ifadelerden de dâl tâcın, üzerine sarık sarılmamış tâc olduğu anlaşılabilir: *Yeşil şâla bürin gey dal tâc / Sar ol tâc üzre destâr-ı bahârî* k. 9/34 **Beyânî**; *Dâl tâcın ile cihâna sığamazken sûft / Sıkar âhîr seni tâkye başına dâr gelür* g. 58/2 **Nisârî**

Dal fes, dal kavuk, dal sikke için de sarık sarılmayan fes, kavuk veya sikke tanımlaması yapılırken (bkz. Pakalın, **a.g.e.**, c. 1, s. 389; Nurhan Atasoy, **Derviş Çeyizi: Türkiye’de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2000, s. 164, Koçu, **a.g.e.**, s. 85.) dal tâc için farklı bir tanımlama da mevcuttur. Buna göre dal tâc Yeniçerilerin başlarına giydikleri börtün başa giyilecek kısmına çepeçevre geçirilen kâğıttaki nakşın adı idi. Bunun üzerindeki nakış üsküfün aynı ise de onun gibi sıрма işlemeli değildi. Kâğıda nakşolunmuştu. Ocak ananesine göre bu dal tâc resmini Akşemseddin’in halifelerinden biri göstermiştir. (Pakalın, **a.g.e.**, c. 1, s. 390.) Dal aynı zamanda dervişlerin tâcları üzerindeki dilimlere verilen isimdir.

²⁸⁴ Onay, **a.g.e.**, s. 178-179.

²⁸⁵ *Mürşid-i pîr-i mugâna ehl-i ‘aşk olup mürîd / Na’l kesmiş farkına her biri giymiş dal tâc* g. 18/3 **Ümîdî**

²⁸⁶ Gaddar gökyüzü sanki sabah bayram namazına hazırlanmak üzere dal tâcını başına giymiştir.

12.3.3. Yelken Takke

Pakalın yelkeni saraydaki cücelerin giydikleri başlık olarak tarif eder.²⁸⁷ Yelken takkenin saraydaki sazandeler ve baş çavuşlar tarafından giyildiği de belirtilmektedir.²⁸⁸ Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilere bakıldığında yelken takke gönüllüler ve deliler adı verilen askerlerin giydiği bir başlıktır.²⁸⁹ Şiirlerden anlaşıldığı kadarıyla yelken takke genellikle kırmızı renkte,²⁹⁰ iki yandan iki uzantısı bulunan,²⁹¹ kimi zaman bu uzantılar üzerinde altın benek deseninin bulunduğu,²⁹² savaşçıların²⁹³, leventlerin²⁹⁴ ve saraydaki hizmetkârların²⁹⁵ giydiği bir başlık durumundadır.

Bâkî bir savaş tablosu çizdiği aşağıdaki beytinde yelken takke giymiş askerlerden söz etmektedir. Beyitte geçen “yelkenlüler” kelimesiyle yelken takkeli askerler kastedilirken bir yandan iyham yoluyla yelkenli gemilere gönderme yapılmaktadır. Gazilerin savaş meydanında yelken takkeleriyle kıyasıya savaşmaları sahnesi bir okyanusun korkunç dalgaları arasında çalkalanan yelkenli gemiler gibi düşünülmüş, ellerindeki Rûmî siperler de bu gemilerin yelkenlerine benzetilmiştir.²⁹⁶ Roma kalkanı anlamındaki Rûmî siper (bkz. Silâhlar > Rûmî Siper) düz yüzeyli, uzun (oval veya dikdörtgen) bir çeşit kalkandır.²⁹⁷

²⁸⁷ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 616.

²⁸⁸ Kumbaracılar, **a.g.e.**, s. 12.

²⁸⁹ **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 10, s. 177, 214.

²⁹⁰ *Bir kızıl otâğ kurup üstine verdi yine / Hayl-i ünvân o şeh-i hûbâna yelken takyesi* g. 194/3 **Sun'î**; *Baş koşaldan başı üzre bend-i zülf-i yâr ile / Oldı zâhir kıpkızıl dîvâne yelken takyesi* g. 457/2 **Mostarlı Ziyâî**

²⁹¹ *Şem'-i ruhsâr-ı nigâra yanmaga kasd eylemiş / Bâl ü per açmakdadur pervâne yelken takyesi* g. 457/3 **Mostarlı Ziyâî**; *Sun'iyâ san bir hümâdur sâye salmış bir şehe / Husrevüñ başında ol şâhâne yelken takyesi* g. 194/5 **Sun'î**; *Kime gel dir nâzûkâne kime git dir remz ile / Her taraftan el salar yârâna yelken takyesi* g. 5109/4 **Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâir**

²⁹² *Zer benekden bâl açup cânâna yelken takyesi / Başladı tâvus-veş cevânâna yelken takyesi* g. 194/1 **Sun'î**

²⁹³ *Kızıl yelkenlû gâzîlerle sahrâlar tonandukça / Gazâ meydânı gûyâ lâlezâr-ı bâğ-ı cennetdür* k. 57/6 **Gelibolulu Âlî**

²⁹⁴ *İtdi bir Rûmî güzel 'âşıkları zülfine bend / Yelkeni altına aldı cümlesin ol şeh-levend* müf. 55 **Azmî-zâde Halefî**

²⁹⁵ *Tâ ki sultân-ı güle kırmızı yelkenler ile / Lâleler hurrem ü handân olalar hizmetkâr* k. 18/31 **Nev'î**

²⁹⁶ Bu başlıklara yelkenli denilme sebebi iki yanlarından çıkan uzantıların rüzgârda şişmiş yelken bezine benzemesi ve bu hâlleri ile yelkenli gemi görünümünde olmalarıdır. (Yorum ve açıklama için bkz. Doğan, **Eski Şiirin Bahçesinde**, s. 176.)

²⁹⁷ **a.g.e.**, s. 178.

Çıkup yelkenlüler Rûmî siperden bâd-bânlarla
*Yine gösterdiler cûş u hurûş-ı bahr-i ‘ummânî*²⁹⁸ k. 14/20

12.3.4. Zerrîn Külâh

Osmanlı Sarayının 1828’den önceki teşkilâtında Zülüflü Ağalar diye anılan saray iç oğlanlarının görev başında ve törenlerde giydikleri külâhın adıdır. Şekli Mevlevî sikkesini andırır ve en âlâ keçeden yapılır, dışının her tarafı som altınla işlenirdi. Önünün iki yanından saç örgüsü taklidi sırmadan iki kolan zülûf sarkardı.²⁹⁹

Sultan Murad’a yazmış olduğu terci-i bendinde geçen bir beytinde Bâkî, onun kılıcını zerrîn külâh takan bir güzele benzetmiştir. Kılıcın zerrîn külâh giymesi, altın kınından dolayıdır. Bilindiği üzere bilhassa padişahlara ait kılıçların kabza ve kınları altından yapılan ve değerli mücevherlerle süslenen birer sanat eseri niteliğindeydiler. Buna işaret etmek üzere Sultan Murad’ın kılıcı altın külâhlı bir dilbere benzetilmiştir.

Düşmene salınsa tîg-i hûn-feşânı yaraşur
Yiridür olsa hurâmân ol livâ-yı saltanat
Kim biri bir dilber-i zerrîn-külâh-ı bahtdur
*Ol biri bir şâhid-i la‘lîn-kabâ-yı saltanat*³⁰⁰ mus. 3/II-5,6

12.4. Derviş Çeyizi

12.4.1. Asâ

“Asâ” dervişlerin ellerinde tuttukları uzun, ince değnektir. Asâya “mahşuk” ve “kadîb” de denir. Asâ, tutan kişinin omuzlarından dört parmak uzun olur. Selahaddîn Uşşâkî’nin **Cevâhir-i Tâc Risâlesi**’nde yazıldığına göre, asâ kullanmak sünnettir. Asâda elin tuttuğu yer, berzah mahallidir, yani berzaha işarettir. Asânın

²⁹⁸ Yelken takkeli askerler Rûmî kalkanlarıyla, yelkenlerini açmış gemiler gibi ortaya çıkıp, yine engin denizlerin coşup dalgalanışı nasıl olur gösterdiler.

²⁹⁹ Koçu, **a.g.e.**, s. 250.

³⁰⁰ Kanlar saçan kılıcı düşmanın üzerine yürüse yaraşır, saltanat sancağı yeridir. Zira biri talihin altın külâhlı bir dilberi, diğeri saltanatın kırmızı kaftanlı bir güzelidir.

yukarısı vahdet âlemidir. Aşağısı kesret âlemine, alttaki demir ise, celâl âlemine işarettir.³⁰¹

Asâ şiirde genellikle zahirî dindarlığı ve riyaı temsil etmek üzere kullanılmakla birlikte bütün diğer sofuluk ve zühd alâmetleri gibi terk edilmesi gereken bir unsur olarak yer alır.³⁰² Melâmeti benimseyen aşk ehli kendilerine benlik izafe edecek herhangi bir sıfatla vasıflanmaktan kaçınırlar. Âşıklık bütün sıfatlardan arınmayı gerektirdiğinden tâc, asâ gibi unsurlar terk edilmeli ve yola katıksız aşkla devam edilmelidir. İşte bunun gibi Bâkî de aşk pîrinden yamalı hırkayı giydiğinden beri asâ ile tâcı terk ettiğini ifade etmektedir. “Jende” bir çeşit köhne ve yamalı hırkadır. (bkz. Jende) Beyitte jende âşıklığı ve aşk yoluna girmeyi, tâc ve asâ ise aşk ehli tarafından yerilen zahirî dindarlığı ve sofuluğu temsil etmektedir.

Terkin urdum ‘asâ ile tâcuñ
*Geyeli pîr-i ‘aşkdan jende*³⁰³ g. 443/4

12.4.2. Delk

“Delk”, fukaranın ve dervişlerin giydiği eski ve yamalı hırkadır.³⁰⁴ Beyitlerde de delkin eski ve yamalı olması özelliğine vurgu yapılır.³⁰⁵ Bu özelliği nedeniyle melâmet³⁰⁶ ve fakr alâmetiolmakla birlikte kimi zaman riyakâr kimselerin halkı aldatmak için giydikleri bir kıyafet olarak iki yüzlülüğün sembolü şeklinde karşımıza çıkar.³⁰⁷ Metnin bağlamına göre fakr ve mahviyeti temsil ettiği durumlarda giyilmesinden övünç duyulan bir giysiyken, zâhid ve sûfî gibi şiirde rıyanın sembolü

³⁰¹ el-İslâmbolî, **a.g.e.**, s. 199.

³⁰² *Tâcı terk it hırkayı hark it ‘asâyı oda ur / Zâhidâ bilmek dilerseñ n’idüğün etvâr-ı ‘ışk k. 7/13 Hayretî; Eyleyüp terk-i ‘asâ âha dayanmazsa eger / Şeb-i gamda iremez zâhid-i gümrâh saña g. 104-16/4 Hayâlî; Nasîhatüm saña zâhid riyâyı terk eyle / Götür ‘asâyı bu tâc ü kabâyı terk eyle g. 170/1 Bursalı Rahmî*

³⁰³ Aşk pîrinden yamalı hırkayı giyeli beri asâ ile tacı terk ettim.

³⁰⁴ Delk-ı mülemma’: Pârelerden dikilmiş fukarâ hırkası, Hindûlar hırkası gibi meselâ ammâ envâ’-ı elvândan olmak şartıyla. (Sûdî-i Bosnavî, **a.g.e.**, c. 2, s. 201.)

³⁰⁵ *Zâhidâ ben dimeyem sen de riyâsuz söyle / Delk-ı sad-pâre benüm kâkum ü sincâb seniñ g. 226/4 Âgâh*

³⁰⁶ *Ey dil biraz da ser-be-kemîn-i tefekkür ol / Pûşide eyle cismiñe delk-ı melâmeti n. 4/5 Esad*

³⁰⁷ *Yüri zerk satuban aldama halkı / Giyüben egnüñe bir köhne delki b. 7240 Mevhûb-ı Mahbûb; Yalan delkiyle zerkum halkı aldar / Adum sôfî kodum key bî-safâyam b. 6238 Mu’inî, Mesnevî-i Murâdiyye; Tâc-ı zerki yire ur delk-ı riyâyı çâk it / Rind iseñ varuñı meyhânede rehni-meye çek g. 90/4 Helâkî*

haline gelmiş kimselerin giymesi hâlinde terk edilmesi gereken bir kıyafet olarak vurgulanır.

Bâkî'nin beytinde mavi rengi nedeniyle mavi elbise giymiş gibi düşünülen gökyüzünün, riya hırkası giyenlere (delk-pûşân-ı zerk) mensup olduğu ifade edilmektedir. “Ezrak” mavi renkli anlamında olmakla birlikte, tarikat ehlinin giydiği hırkaların büyük ölçüde mavi renkte olmasının tercih edilmesi bakımından “ezrak-pûş”³⁰⁸ kelimesinin mavi hırka giyinmiş, yani sûfî anlamına geldiği düşünülecek olursa beyitte “libâsı erzakdur” ibaresiyle neyin kastedildiği daha iyi anlaşılabilir.³⁰⁹ Bu anlam bir sonraki mısra da “delk-pûşân-ı zerk” ibaresiyle netleştirilmiştir. Diğer yandan “zerk” kelimesi de hem riya ve ikiyüzlülük hem de mavi anlamındadır. Kelime her iki anlamını çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Dolayısıyla “delk-pûşân-ı zerk” ibaresi mavi renkli hırka giyenler şeklinde anlaşılabilir gibi riya hırkası giyenler şeklinde de anlaşılmaya müsaittir. Her iki şekilde de kastedilen, sûfiler ve bunun nezdinde sûfilere benzetilen gökyüzüdür. Ancak zerk kelimesiyle aynı zamanda riyakâr sûfilere gönderme yapılmıştır. Gökyüzü rengi nedeniyle zahirî manada mavi giyinmiş gibi düşünülmeyle birlikte, feleğin dönüşünün dünyada gerçekleşen olaylara tesir ettiği inancının etkisiyle insanların bazılarının mutlu ve talihli, bazılarının mutsuz ve talihsiz olması, bunun yanı sıra gece ve gündüz gibi iki farklı yüzünün bulunması, feleğin iki yüzlü tutumu gibi hayal edilmiş olduğundan böyle bir benzetme yapılmış olmalıdır.

Âsumân kim libâsı ezrakdur

*Delk-pûşân-ı zerka mülhakdur*³¹⁰ g. 162/1

Yukarıdaki beyitte ezrak, zerk ve delk kelimelerinin bir arada kullanılması bir başka çağrışıma daha zemin hazırlamaktadır. Sûdî Hâfız'ın “(Ey sâkî!) Şarap

³⁰⁸ Tasavvuf için de “ezrakpûşî” tabiri kullanılmıştır. Çok gezen ve ömürleri izbe yerlerde geçen sûfilerin mavi rengi tercih etmelerinin sebebi bu rengin kiri belli etmemesidir. Bu rengin tercih edilmesinin diğer bir sebebi de siyah gibi yas rengi olmasıdır. Ayrıca mavinin semanın rengi olması ve yükselişi simgelemesiyle denizin rengi olarak enginliği ve sonsuzluğu ifade etmesi de bunda etkilidir. (Süleyman Uludağ, “Hırka”, *DİA*, c. 17, İstanbul 1998, s. 373.)

³⁰⁹ Ezrak kelimesinin söz konusu bağlamda kullanılışına dair örnekler mevcuttur: *Ney üfler bezm-i aşkında degildir sâr-ı İsrâfil / Felek tennûre-i ezrak geyinmiş geldi devrâna* tar. 151/2 **Antepli Aynî**; *Teşneyüz bir katre feyz-i himmetine Sâkibâ / Anlaruñ kim ola ezrak-pûş deryâlar* gibi g. 588/5 **Kâtib-zâde Mustafa Sâkib**

³¹⁰ Elbisesi mavi olan gökyüzü riya hırkası giyenlere katılmıştır.

kadehini elime ver ki şu mavi hırkayı sırtımdan atayım.” anlamındaki “*Sâgar-i mey ber-kefem nih tâ zi-ber / Ber-keşem in delk-i ezrak-fâm-râ*” beytini şerh ederken “delk-ı ezrak-fâm” tabirinden yola çıkarak şairin burada Şeyh Hasan-ı erzak-pûş ve ona tabi olanlara tarizde bulunduğunu ifade ederek nerede ezrak câme veya ezrak libâs zikrettiyse hepsinde onlara işaret etme amacını taşıdığını belirtir.³¹¹ Bu bilgiden yola çıkarak Osmanlı şairlerinin İranlı şairlerden ve bilhassa Hâfız’dan büyük ölçüde etkilendikleri de göz önüne alınırsa Bâkî’nin beytinde de buna işaret edildiğini düşünmek mümkündür.³¹² Dolayısıyla bu ifadelerle gökyüzü aynı zamanda âdetâ Ezrakîler’e mensup mavi hırkalı bir sûfî olarak düşünülmüştür.

12.4.3. Hırka-i Hindû

Sözlükte “delmek, yırtmak” anlamına gelen hark kökünden türeyen hırka kelimesi “kumaş parçası, yamalık; yamalı ve eski elbise”³¹³ demektir.³¹⁴ İlk dönemlerde zâhid ve sûfîlerin, tarikatların teşekkülünden sonra da tarikat mensuplarının zühd ve takva sembolü olarak giydikleri hırkanın şekli zamana, mekâna ve tarikatlara göre değişmiş ve pek çok çeşidi ortaya çıkmıştır. Tasavvuf kaynaklarında Hz. Peygamber’in Ehl-i Beytini abası altına alması, şair Kâ’b b. Züheyr’e hırkasını vermesi, Kur’an’da Yûsuf sûresinde Hz. Yûsuf’un gömleğinden bahsedilmesi, hırka giymenin tasavvuf âdâbı içinde yer almasına delil olarak zikredilir.³¹⁵

Şiirde hırka tarikat ehlinin giydiği bir kıyafet olmakla melâmeti benimsemiş âşîğın giyilmesini eleştirdiği bir giysi durumundadır. Bu durum hırkanın halka karşı dindar görünmekten ileri gelen bir saygınlığa ve bundan kaynaklanabilecek benliğe sebep olma tehlikesinden kaynaklanır. Ancak beyitlerde kimi zaman hırka âşîğın giydiği bir giysi olarak da zikredilir. Bu gibi durumlarda hırka nefsi hor görmek ve kınanmayı celb etmek için yamalı ve eski oluşuyla dikkati çeker. Bâkî’nin beytinde

³¹¹ Sûdî-i Bosnavî, **a.g.e.**, c. 1, s. 41; Özer, **a.g.e.**, s. 133.

³¹² Başka şairlerin beyitlerinde de bu tür işaretlere rastlamak mümkündür: *Zerk idüp yüz kez giyerseñ ezraki / Çerh ider âhir seni çün Ezrakî* b. 1345 **Üsküplü Atâ, Tuhfetü’l-uşşâk**

³¹³ Bu libasın eski parçalardan yapıldığı veya önü yarık olduğu için bu adı aldığını söyleyenler de vardır. (Kasım Kufralı, “Hırka”, **İA**, c. 5-1, İstanbul, MEB, 1987, s. 450.)

³¹⁴ Sûdî de hırkayı şu şekilde tanımlamıştır: “Hırka aslında pâredür. Meselâ biz pâresi ve çuka pâresi gibi. Soñra fukarânuñ ‘abâdan ferâcelerinde isti‘mâl eylediler ki gerekse yamalu olsun gerekse olmasun.” (Özer, **a.g.e.**, s. 133.)

³¹⁵ Uludağ, **a.g.m.**, s. 373.

de böyle bir kullanım söz konusudur. Şair bedenindeki dağlanmış yaralar ve çekilmiş şerhalarla bedeninin “hırka-i Hindû”ya döndüğünü ifade etmektedir. “Hırka-i Hindû” Hint fakirlerinin giydiği hırkalar gibi eski ve yamalı hırkaya işaret eder. Âşığın aşkındaki sadakatini ispat için vücudunda yaktığı ve açtığı yaraların görüntüsüyle parçalanmış vücudu, tıpkı sökükle ve yırtıklarla dolu yahut yamalardan oluşan bir Hintli hırkasına benzemektedir.

Tâze tâze dâğlarla kanlu kanlu şerhâlar

Hırka-i Hindûya döndürdi ten-i sad-çâkimüz³¹⁶ matla' 5

12.4.4. Jende

Burhân-ı Kâtî'da jende için kumaş parçalarından müteşekkil yamalı hırka ve murakka anlamı verilmiştir.³¹⁷ Nefsi hor görmek ve dünyadan el etek çekmenin ifadesi olarak dervişlerin giydiği hırkanın ismidir ve “jende-pûş” olmak derviş veya kalender olmaktan kinâyedir.³¹⁸ “Elbisenin jende olması” gibi ifadelere bakılırsa jende kelimesi beyitlerde kimi zaman doğrudan eski anlamında da kullanılmıştır.³¹⁹

Bâkî, beytinde aşk pîrinden jende giydiğinden beri asâ ile tâcî terk ettiğini söyler. “Pîr”, şeyh veya mürşid anlamındadır. Şair bu ifadeleriyle aşk yolunun sâlikî olduğunu dile getirmeye çalışmaktadır. Bu yola girmesi aşk mürşidinin elinden hırka (jende) giymesiyle gerçekleşmiştir. Müridin şeyhin elinden hırka giymesi, şeyhinin kendisini dilediği gibi eğitime ve yetiştirme hakkına sahip olduğu, bu eğitimden beklenen faydanın elde edilmesi için müridin kayıtsız şartsız şeyhine bağlı kalmaya söz verdiği, yüklediği görevleri yerine getirmeyi kabul ve ona biat ettiği anlamına gelir.³²⁰ Dolayısıyla şair burada aşkı mürşid edindiği ve aşkın kendisini yönlendirdiği yolda ilerleyeceğini ima etmektedir. Bu nedenle asâ ile tâcî terkettiğini, yani kendisini maddî bağ ve alâkalardan, sözde dindarlıktan ve riyâ unsurlarından

³¹⁶ Taze taze dağlanmış yaralarla kanlı kanlı şerhalar parçalanmış bedenimizi Hintli hırkasına döndürdü.

³¹⁷ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 392. “Jende pâ-yı ‘Acemînün fethi ve kesriyle yamalu eski libâsda isti'mâl iderler.” (Özer, **a.g.e.**, s. 134.)

³¹⁸ *Rûmûz-i 'ışkı bilmez her hâr-ı fâhir-libâs iy dil / Defîne kadrini ancak fakîr-i jende-pûş añlar g.* 81/2 **Süheylî**

³¹⁹ *Libâs-ı nevle 'arz eyle hemîşe şâhid-i nazmuñ / Cedîd olmak Beyânî câme yegdür jende olmakdan g.* 573/5 **Beyânî**

³²⁰ Uludağ, **a.g.m.**, s. 373.

arındırdığını ifade etmektedir. Beyitte asâ ve tâc benlik ve riyâyı, jende ise mahviyet ve melâmeti temsil etmektedir.

Terkin urdum ‘asâ ile tâcuñ
*Geyeli pîr-i ‘aşkdan jende*³²¹ g. 443/4

12.4.5. Kabâ

Kaftan veya değerli kumaşlardan yapılmış elbise anlamına gelen kabâ, (bkz. Kıyafet ve Giyim Aksesuarları > Kabâ) bu anlamının yanı sıra bazı beyitlerde tarikat kıyafeti veya gösterişsiz, eski ve köhne derviş giysisi anlamlarında kullanılır. Kabâ tarikat kıyafeti ve sûfînin cübbesi olduğunda maddenin ve zahirî dervişliğin göstergesi olduğundan, melâmî tavrı benimseyen âşık tarafından yerilen, eski ve köhne bir derviş giysisi olduğunda ise sahip olunmakla övünülen bir giysi durumundadır.

Bilindiği üzere kalenderî, abdal (bkz.) vb. batınî dervişlerin başlarında herhangi bir başlık taşımayıp cübbe giymemeleri, hatta yarı çıplak dolaşmaları biraz da dini yaşarken şekilde kalan ve zahitlik taslayan zümrelere tepkinin işaretidir. Bu nedenle şairler kendilerini abdal dervişler olarak tanımlayarak sık sık “tâc u kabâyı terk eyleme” nasihatinde bulunur, kendilerinin zâhid veya sûfî gibi tâc ve kabâyı ihtiyaç duymadıklarını söyleyerek iftihar eder yahut sevgili uğrunda tâc ve kabâdan geçtiklerini dile getirirler. İşte Bâkî’nin aşağıdaki beyti de böyle bir düşünceyi ifade etmektedir:

Terk idüp tâc u kabâyı şevk-i şem‘-i hüsnüñe
*Kendümi pervâne-âsâ bir nemed-pûş eyledüm*³²² g. 324/3

Beyitte şair tâc ve kabâyı terk edip sevgilinin güzelliğinin mumunun şevkine kendisini âdeta keçe giymiş (nemed-pûş) bir pervane haline getirdiğini söylemektedir. “Şevk” arzu, istiyak ve coşku anlamında olmakla birlikte aynı zamanda ışık anlamındadır. Dolayısıyla beyit “senin güzelliğinin mumunun iştiyakı

³²¹ Aşk pîrinden yamalı hırkayı giyeli beri asa ile tacı terk ettim.

³²² Sarık ve cübbeyi terk edip senin güzelliğinin mumunun şevkine pervane gibi keçeğe büründüm.

ve arzusuyla pervane oldum” şeklinde anlaşılabileceği gibi “senin güzelliğinin ışığının pervanesi oldum” şeklinde de anlaşılabilecek biçimde kurgulanmıştır. Keçe giyinmiş anlamına gelen “nemed-pûş” ile keçeden yapılma giysiler giymesinden dolayı derviş kastedilmektedir. Pervanelerin ışığa olan iştiyakı sebebiyle mum etrafında dönerek sonunda onun ateşine kapılıp yanmaları mazmunundan hareketle geliştirilen bu hayalde şair, kendisini pervaneye benzeterek sevgili uğruna her şeyden vazgeçtiğini, maddeyi terk edip keçe ile sembolize edilen manaya büründüğünü, kısacası derviş olduğunu ifade etmektedir. Şairin muhayyilesindeki âşığın tanımına bakıldığında burada sözü edilen sevgilinin ne kadar yüce bir sevgili olduğu rahatlıkla anlaşılabılır.

Kabâ ve bereberinde tâcın reddedildiği bir başka beyitte bu kez şair meşrebini açık olarak ifade ederek “Biz Abdallarız, tâc ve kabâyı ne yapalım, dervişlerin tâcî fenâ, başı kabâdır.” demektedir. Tâc, sarık veya tarikat ehli tarafından kullanılan başlıklardır. Kabâ ile de giydikleri cübbe veya mensup oldukları tarikatı, meşrebi gösteren giysi kastedilmektedir. Şair bu sözleriyle kendisine benlik izafe edecek bu gibi kisvelere ihtiyaç duymadığını, başında da herhangi bir başlık bulunmadığını dile getirmektedir. Tâcın “fenâ” olması, bulunmaması, yok olması hâlini ifade ederken başın “kabâ” olması ise açık ve çıplak olması anlamındadır. Beyitteki kabâ kelimelerinde cinas vardır.

Abdâllaruz n’eyleyelüm tâc u kabâyı

*Dervîşleriñ tâcî fenâ başı kabâdur*³²³ g. 105/2

Bir başka beyitte yine kendisini batınî dervişlerinden biri olarak gösteren şair, bu kez kabâyı eski ve yamalı derviş giysilerini kastetmek üzere kullanmıştır. Bu bağlamda üzerindeki dağlama yaralarından dolayı vücudunun âdeta bir murakka‘ şekline büründüğünü ve bu hâliyle âlemde bir eski kabâyâ sahip olduğunu söyleyerek övündüğü görülmektedir. “Murakka” yamalardan müteşekkil derviş hırkasıdır (bkz. Murakka) ve eski püskü bir derviş giysisi olmakla aslında tâc veya cübbenin aksine melâmî bir tarzı benimsemenin işaretidir. Ancak şair bununla da yetinmeyerek, üzerinde gerçekte yamalı bir hırkası bile bulunmadığı halde, sadece yaralarıyla

³²³ Biz Abdallarız, tâc ve kabâyı ne yapalım. Dervişlerin tâcî yokluk, başları ise çıplaktır.

vücudunun kendisine yamalı bir hırka yerine geçtiğini ve böylelikle köhne bir kabâya sahip olduğunu söyleyerek mağrur edasını korumakta ve istiğna göstermektedir. Bilindiği üzere bazı batınî derviş grupları, üzerlerinde bir giysi olmaksızın bilhassa vücutlarının üst kısımları çıplak vaziyette gezerler ve bedenlerini dağlardı. Kabâ burada murakka'ı da içine alacak şekilde derviş hırkalarının geneline işaret edecek bir kullanıma sahip görünmektedir.

Cismümüz şekl-i murakka'dur ser-â-ser dâgdan

*Şimdilik 'âlemde bir kühne kabâya mâliküz'*³²⁴ g. 191/3

Yine “kühne kabâ” tabirinin geçtiği bir beyitte yukarıdakine benzer bir müstağni tavrı görülmektedir. Buna göre zavallı ve perişan âşîğın elinde bir parça ekmeği, sırtında eski bir kabâsının bulunması onun kendini sultan olarak görmesi için yeterlidir. Başsız ve ayaksız anlamına gelen “bî-ser ü pâ” beyitte âşîğın hâlini tanımlamak üzere zavallı ve perişan anlamında kullanılmıştır. “Başına sultân olmak” ise kendini sultan gibi görmek, istiğna göstermek anlamında bir tabirdir. Kabâ burada görünüşte değersiz olmakla birlikte âşîğın sahip olmaktan iftihar ettiği ve kendisini bir sultan kadar yüce görmesine yeten bir unsur olarak zikredilmiştir.

Tende bir kühne kabâ elde biraz nân olsun

*'Âşık-ı bî-ser ü pâ başına sultân olsun'*³²⁵ g. 354/1

12.4.6. Murakka

“Murakka” parça parça ve yamalardan müteşekkil derviş hırkasıdır.³²⁶ Bir diğer tanımlamaya göre eskiden dervişler hırkalarının helâl maldan olmasını sağlamak için mallarının helâl olduğuna inandıkları tasavvuf erlerinden kumaş parçaları toplarlar, aba ve hırkalarını bu kumaş parçalarını birbirine dikerek yaparlardı. Murakka bu çeşit aba ve hırkaya denirdi.³²⁷ Eski şiirde derviş hırkalarının tümünde olduğu gibi murakkada da iki yönlü bir kullanım söz konusudur. Bu

³²⁴ Bedenimiz baştan başa dağlama yaralarından murakka' şekline bürünmüştür. Şimdilik âlemde eski bir kabâya sahibiz.

³²⁵ Üzerinde bir eski kabâ, elinde bir ekme parçası olsun, zavallı âşık başına sultan olsun.

³²⁶ Özer, a.g.e., s. 135.

³²⁷ Gölpınarlı, a.g.e., s. 223.

bağlamda murakka sûfî veya zâhidin³²⁸ olabildiği gibi melâmî âşık veya rindin giysisi³²⁹ olarak da zikredilir.

Bâkî batınî bir derviş sıfatına bürünerek kaleme almış olduğu bir beytinde üzerindeki dağlama yaralarından vücudunun murakka'a benzediğini ve şimdilik bu cihanda eski bir kabâyâ sahip olduğunu söyler. Dağlama yaralarının görünümüyle vücudu âdetâ yamalı bir kumaşı anımsattığından şair böyle bir benzetme yapmıştır. Beyitte kabâ "künhe" sıfatından da anlaşılabilceği gibi derviş giysisi anlamında kullanılmıştır. Şair gerçekte üzerinde yamalı bir hırkası bile bulunmadığı halde üzerindeki yaraları parçalara benzetererek eski bir hırkaya sahip olduğunu söyleyip bu vaziyetiyle iftihar etmektedir. Bu sözler biraz da murakka vb. giysileri riya maksadıyla giyenlere dokundurmak üzere sarf edilmiş görünmektedir. Dolayısıyla şairin sözlerinden, vücudumuzdaki yaralar bize murakka olarak yeter, sahte dervişlik giysisine ihtiyacımız yoktur, manasını çıkarmak da mümkündür. (Yorum için ayrıca bkz. Kabâ mad.)

Cismümüz şekl-i murakka'dur ser-â-ser dâgdan

*Şimdilik 'âlemde bir kühne kabâyâ mâliküz'*³³⁰ g. 191/3

Bir diğer beyitte murakka sûfîlerin başlarını hırkalarının içine çekerek tefekküre dalmalarına işaret olmak üzere söz konusu edilmiş ve şair sûfînin esrar keşf etmek için kaplumbağa gibi başını murakka'ına çektiğini ifade etmiştir. Baş hırkaya çekme, mecazi anlamda dünya ile bağlantıyı kesme ve tasavvuf ehlinin başlarını hırkalarının içine çekerek tefekkürle meşgul olmaları anlamındadır. Kaplumbağa başını kabuğuna çekme özelliği nedeniyle şiirde baş hırkaya çekmenin ve sûfînin sembolü olarak kullanılır.³³¹ Beyitte sırlar anlamına gelen "esrâr" kelimesinin keyif verici madde olarak da anlaşılabilir olması sûfîye bir tarizde bulunduğu hissettirmektedir. Dolayısıyla bu ifade aynı zamanda birtakım sahte ve riyakâr sofuların esrar vb. mükeyyefat kullanmalarını tenkit etmek üzere sarf

³²⁸ *Şarâb-ı nâba hasret çektiğinden zâhid-i hod-bîn / Kadeh şeklinde vafîr ruk'alar dikmiş murakka'da g. 177/7 Yenişehirli Belîğ*

³²⁹ *Husrev ü Cem de ider reşk bizüm bezmümüze / Sûretâ gerçi ki bir rind-i murakka-pûşuz g. 151/7 Nehcî*

³³⁰ *Bedenimiz baştan başa dağlama yaralarından murakka' şekline bürünmüştür. Şimdilik âlemde eski bir kabâyâ sahibiz.*

³³¹ *Geldi ol zühed libâsını kabâ itdürici / Zâhidâ başuñu çek hırkaya mânend-i keşef g. 631/3 Zâtî*

edilmiş olmalıdır. Esrar kullanan birinin gizli gizli esrar çekmesinin başını hırkasına çekip tefekkür eden sūfînin hâline benzer bir görünüm arz ettiği malumdur.

Esrâr keşfin itmek için sôfî Bâkıyâ

Başın murakka'ına çeker nitekim keşef³³² g. 228/7

12.4.7. Nemed

Nemed keçe anlamındadır. Dervişlerin keçeden giysiler edinmelerinden dolayı derviş giysisi olarak geçer.³³³ Keçe giymiş anlamındaki “nemed-pûş” tabiri de doğrudan derviş yerine kullanılır.³³⁴ Aşağıdaki beyitte şair, hitap ettiği kişinin güzelliğini bir muma benzeterek, senin güzelliğinin şevkine sarık ve cübbeyi terk edip pervane gibi keçe giyindim, demektedir. Tâc ve kabâ gösterişi, zahirî dindarlığı ve insanın marifete ermesini engelleyen maddî bağları temsil eder. Bunların terk edilmesi hakikat yolunun sâliki olmaya adım atmak anlamındadır. Diğer yandan aynı zamanda derviş anlamına da gelen pervane, mumun ışığı etrafında dönüp sonunda yanıp kül olması nedeniyle, aşk uğruna neyi varsa terk edip kendisini feda eden Hak âşğını en güzel şekilde temsil eder. Pervanenin keçe giymiş olarak hayal edilmesi, kendini feda etmenin ve dervişliğin sembolü olması yanında renginin dervişlerin giydiği keçenin rengi gibi hâkî olması nedeniyledir. “Şevk” kelimesinin hem heves, istek hem de ışık anlamını çağrıştırması bakımından beytin bağlamıyla uyumlu olması dikkat çekicidir.

Terk idüp tâc u kabâyı şevk-i şem'-i hüsnüñe

Kendümi pervâne-âsâ bir nemed-pûş eyledüm³³⁵ g. 324/3

³³² Bâkî! Sūfî esrar keşfinde bulunmak için başını kaplumbağa gibi murakkasına çekmektedir.

³³³ Eskiden keçe soğuk ve yağmura karşı palto olarak yaygın biçimde kullanılan bir giysiymiş. Bertrandon De La Broquiere Türklerin giydikleri keçeleri şöyle anlatır: “Kepenek adı verilen ve palto niyetine giyilen keçeden yapılmış bir giysiyi sırtlarına geçirirler; bu kepenek hafiftir ve yağmura karşı koruyucudur; bunun çok güzelleri ve inceleri de vardır, yani bunlar kaba yün kumaşla ince bir kumaşın farkı kadar değişik yapıda olabilirler.” (Bertrandon De La Broquiere’in Denizaşırı Seyahati, s. 265.)

³³⁴ Gördiler yokdur bekâsı bu fenâ gülzârınıñ / Tekye-i gülşende bülbüller nemed-pûş oldılar g. 66/3 Sühaylî

³³⁵ Senin güzelliğinin mumunun şevkiyle sarık ve cübbeyi terk edip kendimi pervane gibi keçeye büründürdüm.

Bir başka beyitte nemed, bu kez aynaların havayla temas edip erken kararmasını önlemek için keçe içinde saklanmasına gönderme yapılmakla birlikte, yine derviş giysisi anlamında kullanılmıştır. Beyte göre şair kendisinin gönlünü temizleyerek, ihlâs ve samimiyetle bir keçe giydiğini ayna gibi insanlara iki yüzlü davranmadığını söyler. Keçe (nemed) dervişlerin giydiği giysi olmakla birlikte giyen kişinin durumuna göre gönül saflığının veya riyakârlığın sembolü olabilmektedir. Burada Bâkî kendisinin gönül saflığıyla keçeyi giyerek gerçek derviş olduğunu ifade etmekte, aynayı ise riyakâr bir derviş olarak nitelendirmektedir. Nitekim ayna, onu eline alan veya karşısına geçen herkese farklı bir görüntü verdiği için iki yüzlü olduğu gibi, kullanılmadığı zaman keçenin içinde durması ve kullanılacağıda keçenin içinden çıkarılması bakımından da riyakâr olarak düşünülebilir.

Âyîne gibi halka mürâ'îlik eylemez
*Bâkî safâ-yı hâtır ile geydi bir nemed*³³⁶ g. 43/5

Aynaların keçe içinde saklanmasına gönderme yapmak suretiyle kaleme alınan bir başka beyitte şair bu kez yukarıdaki beyittekinin aksine aynayı samimi bir dervişe benzetmiş ve insana ayna örneğini göstererek onun gibi keçe giyip tertemiz olmasını öğütlemiştir. Keçe nasıl aynaların temiz kalmasını sağlıyor ve kararmasını engelliyorsa keçe giymek de insanın nefsinin tezkiye etmesini ve gönlünü temizlemesini sağlayacaktır. Böylelikle manevi mertebeler kateden insan, zahirde değersiz bir derviş yahut dilenci gibi görünse de mana âleminin sultanı olacağından şair, ikinci mısra da “cihan sultanı ol da derviş veya fakir, dilenci suretinde gez” demektedir. “Var gez” ifadesi aynı zamanda dervişlerin diyar diyar gezmelerine gönderme yapmak üzere kullanılmıştır.

Gir bir nemed içine âyîne gibi sâf ol
*Sultân-ı 'âlem ol var gez sûret-i gedâda*³³⁷ g. 478/4

12.4.8. Pâleheng

³³⁶ Bâkî gönül paklığıyla bir keçe giydiği için ayna gibi halka iki yüzlülük etmez.

³³⁷ Bir keçe içine gir (de) ayna gibi tertemiz ol! Cihan sultanı ol, var derviş kılığında gez!

Farsça dizgin, avın, suçlu kişinin bağlandığı ip ve kemend, tazının boynuna takılan halka gibi anlamlara gelir. Gölpınarlı'ya göre pâlehang “Kalenderîlerde ve Bektâşîlerde bele kuşatılan kemerin biraz soluna bağlanan, el büyüklüğü kadar, yahut biraz daha büyük olan taş denir ve bu taş, onu bağlananın, nefsinin kemendine bağlayıp yendiğine, dünya şehvetlerinden ayrıldığına alâmettir.”³³⁸ Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla pâlehang Mevlevîlerde de kullanılır.³³⁹ Pâlehang kuşanmak itaatkâr olan dervişin Allah'ın şeriatına, tarikatın esaslarına, şeyhlerin hizmetine, âlimlere bel bağlamaya, az yemek, az uyumak, az konuşmak prensiplerine bağlanmasına işarettir. Halvet, riyâzet ve mücâhedeye sabırlıyım demektir. Hz. Peygamber'in aklıktan karnına taş bağlaması hadisesine binaen ondan yadigâr olarak kabul edilir.³⁴⁰ Burçları Haseneyne işarettir. Pâlehangın yedi kat olması gök katlarına işaret eder.³⁴¹ Şiirde ay ve güneş şekil bakımından pâlehang benzettir.³⁴²

BD'nda pâlehang takınmış biri hakkında yazılmış bir gazel bulunmaktadır. Bu gazelde pâlehang çeşitli benzetme ve tasvirlerle anlatılmıştır. Birinci beyitte gümüş bir pâlehangden söz edilir. Fidan boyu olarak tasvir edilen kişinin belindeki gümüşten pâlehang, servi fidanının yanında görünen aya benzetilir. Pâlehang genellikle Balımtaşı denen balgamî taştan yapılır; On İki İmam'a işaret olarak on iki köşelidir. Pirinçten yahut gümüşten bir mahfaza, arka taraftan bu taşı tutar; arkadaki bir halkadan geçen kuşakla beldeki kemerin üstüne ve göbeğin sol tarafına gelmek üzere kuşanılır.³⁴³ Bu beyitte gümüşten yapılmış bir pâlehang dikkati çekmektedir. “Yanında” ifadesinin kullanılması ise pâlehangın kemerin üzerinde, sol tarafta bulunmasına işarettir. Pâlehangın o fidan boyu güzelin belinin yan tarafında bulunması servi fidanının yanında ayın görünmesine benzemiştir.

Gümüştan pâlehang ol nahl-i bâlânuñ miyânında

³³⁸ Gölpınarlı, a.g.e., s. 252.

³³⁹ *Miyân-ı çerhe hûrşîdi edince pâlehang-âsâ / Semâda Mevlevî devrânını tanzîr eder mehtâb* g. 16/3 **Haşmet**

³⁴⁰ Adının pâlehang olup olmadığı bilinmeyen siyah bir taşı, Hacı Bayram Veli'nin, açlık riyazetlerinde, Hz. Peygamber'e ittiba etmek üzere karnına ipe bağladığı bilinmektedir. (Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, İstanbul, Anka Yayınları, 2004, s. 499.)

³⁴¹ el-İslâmbolî, a.g.e., s. 172-173.

³⁴² *Mîhr zann eyleme gül-mîh-i der-i ikbâlin / Pâlheng eyledi abdâl-i sipîhr-i gerdân* k. 13/38 **Arpaemini-zâde Sâmî**; *Soyup safâyile sâkiyi eyleyip abdâl / Piyâlesin Necefî pâlehenk eder mehtâb* k. 11/7 **Şeyh Gâlib**. Şeyh Gâlib'in beytinden pâlehangın necef taşından olabildiği de anlaşılmaktadır.

³⁴³ Gölpınarlı, a.g.e., s. 252.

*Görinür mâh-ı tâbândur nihâl-i serv yanında*³⁴⁴ g. 448/1

İkinci beyitte sözü edilen kişinin pâlehengini takıp atını koşturması tasvir edilir. Usta bir süvari olarak nitelendirilen bu kişi pâlehengini takıp dolandığında güzellik göğünde cihana nur ve ışık saçmış olacaktır. “Aylandurmak” gezdirmek, dolaştırmak anlamındadır. Şiirde genellikle at ile birlikte kullanıldığından³⁴⁵ ve Bâkî’nin bu beytinde de bir at binicisinden söz edildiğinden aylandurmak at sürmek olarak düşünülebilir. Diğer yandan aylandurmak fiili âsumân kelimesiyle birlikte kullanıldığından gökteki aya işaret eden bir yapı sergilemektedir. Dolayısıyla pâleheng burada arka planda aya yahut dünyaya ışık ve nur saçmak ifadesine bakıldığında, ışığın temel kaynağı olan, güneşe benzetilmiş olmalıdır. Bununla birlikte pâleheng aynı zamanda at koşum takımlarından biridir. (bkz. At Koşumları > Pâleheng) Şair bu beyitte pâlehengi “şeh-süvâr” kelimesinden dolayı daha ziyade bu anlamda kullanmıştır.

Takınsun pâlehengin şeh-süvârum aylandursın

*Cihâna nûr u fer virsün güzellik âsumânında*³⁴⁶ g. 448/2

Pâleheng için benzetmelere devam eden şair bu kez onu güzellik sofrasında gümüş bir tabak veya letafet gülbahçesinde açılmış beyaz bir gül olarak hayal etmiştir. Gümüş pâlehengler olduğu gibi beyitten anlaşıldığı kadarıyla beyaz renkte olanları da mevcuttur.

Meger hân-ı melâhatde gümüşden bir tabakdur ol

*Açılmış ak güldür ya letâfet gülsitânında*³⁴⁷ g. 448/3

Pâleheng bir sonraki beyitte girdâba benzetilir. Buna göre pâleheng, muhabbet ehlinin gönül gemisinin, övülen kişinin güzellik denizi ortasında, ona düşüp kurtulamadığı bir çeşit girdâba dönmüştür. Pâleheng şekil bakımından

³⁴⁴ O fidan boylunun belindeki gümüşten pâleheng servi ağacının yanında görünen dolunay gibidir.

³⁴⁵ Aylandırmak fiili at sürmekle birlikte kullanılır: *Pehlevânlar yiridür ‘arsa-i ‘ışk ey zâhid / İnen aylanduramaz anda muhannes feresi* g. 441/5 **Hayretî**; *Hâblar alayı içre aylandur hüsn atını / Saña bu meydân içinde yokdur ey dil-ber yiter* g. 1341/6 **Edirneli Nazmî**, **Mecma‘ü’n-nezâir**

³⁴⁶ Şehsüvârım pâlehengini takıp atını koştursun; güzellik göğünde dünyaya nur ve ışık saçsın.

³⁴⁷ Meğer o, güzellik sofrasında gümüş bir tabaktır yahut letafet gül bahçesinde açılmış beyaz bir güldür.

yuvarlak olması, balgamî taştan yapılması ve bu taş üzerindeki damarlardan dolayı girdâba benzetilmiş olmalıdır. Miyân kelimesi hem pâlehengın belde bulunması, hem de denizin ortası anlamını vermesi bakımından beyte ustalıkla yerleştirilmiştir. Girdâb, içine çektiklerini alıp götürmesi bakımından kurtulamamanın, kaybolmanın sembolüdür. Pâleheng ve daha ziyade pâlehengi takan kişi cezbedici yönüyle insanların gönlünü kaptırdığı bir varlık olması bakımından, içine çektiğini alıp götüren bir girdaba benzetilmiştir. Bunun yanında pâlehengın bel bağlamak, itaat etmek, şeriat ve tarikat esaslarına bağlanmak gibi bir anlam taşıdığına bakılırsa, kişinin artık girmiş olduğu yolun gerekleri neyse onu yaparak eski huy ve gidişatını terk etmesi ve bambaşka bir âlemin içine girmesi girdâbın içinde kaybolması şeklinde düşünülebilir. Benzemek, dönüşmek anlamında kullanılan “dönmek” fiiliyle girdâb arasındaki ilişki de yine şairin usta söyleyişini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Düşer fülk-i dil-i ehl-i mahabbet aña kurtılmaz

*Cemâli bahrinüñ gird-âba dönmişdür miyânında*³⁴⁸ g. 448/4

Pâleheng kemer üzerine takılır. Yuvarlak şekli üzerinde On İki İmam'ı temsilen on iki çıkıntısıyla görünüm açısından tam anlamıyla güneşi anımsatır. Kimi zaman değerli taşlarla süslendiği de düşünülecek olursa ışıltı saçan bir güneş gibi hayal edilmemesi mümkün değildir. Bu bakımdan gazelin son beytinde kubbe ve kemerlerde güneş motifli bir süsleme unsuru olan şemseye benzetilmiştir. Şairin ifadelerine bakılırsa methedilen kişinin kemerindeki pâlehengi görenler onun âdeta güzellik sarayının latif kubbesine çizilmiş bir şemse olduğunu söylerler. “Tâk” bina kemeri veya kubbe anlamında olmakla birlikte “tâk-ı melâhat” güzellik kemeri / kubbesi anlamındadır. Ev, bark, ocak anlamına gelen “hânümân” ise beyitteki tasvire bakıldığında saray veya köşk olarak anlaşılabilir. Bu tür mimarî yapılarda kubbelerde şemse motifi çokça kullanılır. Bütün bir güzelliğin saraya benzetildiği beyitte pâlehengın üzerinde bulunduğu kemer âdeta bu yapının tâkı olarak düşünülmüş ve pâleheng de o tâk veya kubbe üzerindeki bir şemseye benzetilmiştir.

Görenler ol kederde Bâkıyâ tâk-ı melâhatde

³⁴⁸ (O pâleheng) sevgilinin güzelliği denizinin ortasında, muhabbet ehlinin gönül gemisinin ona düşüp kurtulamadığı, bir girdaba benzemiştir.

12.4.9. Peşmîne

“Peşm” yün anlamındadır. “Peşmîne” fukara ve dervişlerin giydiği koyun ve sair hayvan yününden mamul hırkadır. Mütercim Âsım peşmîne ile eş anlamlı olduğu anlaşılan huşvâne ve hetrayeyi açıklarken “her taraftan yünleri ve iplikleri salkım saçak salınır”³⁵⁰ ifadesini kullanır. Bu ifadelerden anlaşılabileceği gibi peşmîne kaba yünden yapılmış bir giysidir ve dervişlerle özdeşleşmiştir. Bu bakımdan şiirde doğrudan derviş hırkası yerine kullanılır. Peşmîne giymek ise derviş olmak anlamındadır.³⁵¹ Bütün derviş giysilerinde olduğu peşmîne de yerine göre riyakârlığın sembolü olarak zikredilir.³⁵²

BD’nda peşmîne derviş olmak anlamında “peşmîne giymek” tabiri içinde kullanılmış ve hümânın sevgilinin saçından el alıp sırtına peşmîne giydiği ve sonunda göklere uçtuğu ifade edilmiştir. “El almak” tıpkı peşmîne giymek gibi derviş olmak, bir mürşide bağlanmak anlamındadır. Hümâ, daima göklerde yaşayan, yükseklerden uçtuğuna ve ele geçmediğine, gölgesi kimin üzerine düşerse padişah olacağına inanılan efsanevî bir kuştur. Kaynaklarda şekli, özellikleri konusunda değişik bilgiler verilen hümâ bazılarına göre Hint Okyanusu’ndaki adalarda yaşayan güvercin büyüklüğünde, yeşil kanatlı bir kuştur.³⁵³ Beyitte hümânın saç ile ilişkilendirilmesi rengi bakımından olmalıdır. Bilindiği üzere koyu yeşil kimi zaman siyah renkle birleştirilir.³⁵⁴ Ayrıca hümanın tüyleriyle saç kılları arasında ilgi kurulduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla rengi ve tüyleri bakımından hümânın saçtan el alıp peşmîne giydiği ifade edilmiş olmalıdır. Diğer yandan peşmîne koyun ve sair hayvanların yünlerinden yapılan bir giysi olmakla birlikte her taraftan yünleri ve

³⁴⁹ Ey Bâkî! (Pâlehenği) o kemerde görenler, güzellik sarayının güzel ve lâtif kubbesinde çizilmiş bir şemsedir, derler.

³⁵⁰ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 351, 377.

³⁵¹ *Câme-i peşmîne giy dervîş ol / Kıl huzûr anuñla bî-teşvîş ol* b. 604 **Pend-nâme-i Nazmî**

³⁵² *Bâde-i gül-gûna rehn itmezdi anı ehl-i ‘ışk / Bir kerâmet olsa zâhid hırka-i peşmînede* g. 336/2 **Feyzî-i Kefevî**

³⁵³ Cemal Kurnaz, “Hümâ”, **DİA**, c. 18, İstanbul 1998, s. 478.

³⁵⁴ Sakalın “hatt-ı sebz” olarak nitelendirilmesi de bununla ilgilidir: *Şeb-rev-i zülf-i siyâhuñ kapdı elden gönümi / Hatt-ı sebzüñ çeşm-i ‘âlem-bînüme urdı gubâr* g. 93/2 **Emrî**. Burada rengi ve şekli hakkında farklı bilgiler verilen hümânın siyah renkte olabileceği hususunu da göz önünde bulundurmamak gerekmektedir: *Zülf içre gabgabûnda görinen benüñ midür / Yâ beyzadan çıkardı başın beççe-i hümâ* g. 2/3 **Emrî**. Ancak her halükârda siyah ve yeşil arasındaki iç içelik unutulmamalıdır.

iplikleri salkım salkım salınır. Bu bakımdan peşmîne gerek renk gerekse şekil itibarıyla saçla da ilişkilidir.³⁵⁵ Görüldüğü üzere beyitte hümâ, zülf ve peşmîne kavramları renk ve şekil bakımından iç içe kullanılmıştır. Beyitte zülf mürşidi, hümâ dervişi temsil eder. Gölgesi kimin üzerine düşerse padişah olacağına inanılan ve yüceliği temsil eden hümâ, şairâne bir tasavvurla, aslında sevgilinin saçından el alarak sırtına peşmîne giymiş, yani ona benzemeye çalışmış, onu mürşid edinmiş ve sonunda bu şekilde yücelmeyi ve daima göklerde olmayı başarmıştır.

Peşmîne geydi egnine zülfüünden aldı el
*Göklerde uçdı âhir efendi hümâyı gör*³⁵⁶ g. 129/3

12.4.10. Tâclar

12.4.10.1. Fenâî

Bâkî Abdalları tarif eden bir beytinde sarık ve cübbeyi reddederek dervişlerin tâclarının fenâ, başlarının ise kaba olduğunu ifade eder. Bu ifadeyi iki şekilde anlamak mümkündür. Birincisi dervişlerin tâcı fenâdır, yani yokluktur ve abdal dervişler tâc kullanmazlar; başları kabâdır, yani çıplaktır.³⁵⁷ Bu haliyle beyit bütün olarak bir abdal dervişi nasıl olduğunu yahut olması gerektiğini tarif eder. İkincisi, tâcın fenâ olmasıyla aynı zamanda fenâîye gönderme yapılmaktadır. Fenâî, düz ve yassı olarak bir kat veya iki kat sarılan sarıktır.³⁵⁸ Kabâ ise bilindiği üzere aynı zamanda büyük, kocaman ve iri anlamındadır. Böylece Abdalların tâc ve kabâ istemedikleri dile getirilirken, dervişlerin, yani ham sofuların bir iki kat sarık sardıkları ve başlarının kocaman olduğu ifade edilir. Bu şekilde şair, “Biz abdalız, bize sarık ve cübbe gerekmez, sarık ve sarıktan gelen heybet riyakâr dervişlerin alâmetidir, biz onlara benzemeyiz.” demeye getirmektedir. Böyle yaklaşıldığında

³⁵⁵ Mesîhî'nin saç ve peşmîne benzerliğine açıkça dikkat çekmesi de bu yüzdendir: *Saçuña beñzedügiçün tolaşur / Mesîhî zâhidüñ peşmînesine* g. 215/5 **Mesîhî**

³⁵⁶ Efendi! Hümâyâ bir bak, senin saçından el alıp sırtına peşmîne giydi ve sonunda göklere uçtu.

³⁵⁷ Kabâ kelimesi söz konusu anlamda Abdallar için sıkça kullanılır: *Abdâl-ı 'ışk olup yalıñ ayak başı kabâ / Sahrâya düşdi 'âşık-ı şûrîde-vâr* serv k. 10/28 **İshâk Çelebi**

³⁵⁸ el-İslâmbolî, **a.g.e.**, s. 26; Helga Anetshofer - Hakan T. Karateke (haz.), **Traktat über die Derwischmützen (Risâle-i Tâciyye) des Müstaqîm-zâde Süleymân Sâdeddin**, Leiden, E.J. Brill, 2001, s. 135.

birinci mısradaki Abdalların özelliği dile getirilirken ikinci mısradaki dervişlerin, yani ham sofuların giyim tarzlarının tarif edildiği görülür.

Abdâllaruz n'eyleyelüm tâc u kabâyı
*Dervîşleriün tâcî fenâ başı kabâdur*³⁵⁹ g. 105/2

12.4.10.2. Saâdet Tâcî

Saâdet tâcî hâlis iman ve İslâm'ın sembolü olup, genellikle tarikat şeyhi, halife ve müritlerin başlarına giydikleri, irşâda ehliyetli olduklarını sembolize eden sarıktır.³⁶⁰ Bir beyitte terk ehlinin özellikleri anlatılırken başlarından geçmeye razı oldukları, dünyaya gönül vermedikleri ve başlarında saâdet tacı olduğu ifade edilir:

Ser terkine kâ'ildür dünyâyâ gönül virmez
*Terk ehliniün ey Bâkî başında sa'âdet var*³⁶¹ g. 171/6

Yukarıdaki beyitte terk ehli ile kastedilen Allah yolunda dünya nimetlerini ve elinde bulunan her şeyi terk eden fakr ve fena dervişleridir. Beyitte bu kimselerin bağlı bulundukları yolda başlarını vermeye dahi razı oldukları ve dünya sevgisini kalplerinde taşımadıkları dile getirilmektedir. Başta dünya sevgisi olmak üzere sahip olunan her şeyin terk edilmesi, insanın manevi olarak hafiflemesi ve en büyük saadeti elde etmesi anlamına geldiğinden terk ehlinin başında saadet olduğu ifade edilmiş olmalıdır. Ancak başta saadet olması ifadesi, aynı zamanda tarikat ehlinin kullandığı saadet tâcına gönderme yapmak üzere kullanılmış görünmektedir. Bilindiği üzere “terk”, derviş tâcları üzerinde, bağlı olunan tarikata göre sayısı farklılık gösteren dilimlerdir. Saâdet tâcının terkleri “Dünyayı terk etmek, her ibadetin başıdır” ve “Dünya sevgisi her hatanın başıdır” hadislerinin manalarını taşır.³⁶² Yani bu tâcî takan kişi artık dünyadan koptuğuna, hiçbir şekilde dünya sevgisinin gönlünde yer etmeyeceğine söz vermiş olmaktadır. Beyitte birinci mısradaki terk ehlinin dünyaya gönül vermediğinin söylenmesi ve ardından ikinci mısradaki

³⁵⁹ Abdallarız, sarık ve cübbeyi ne yapalım. Dervişlerin tacı yokluk / tacı fenâî, başları ise çıplaktır.

³⁶⁰ el-İslâmbolî, a.g.e., s. 31.

³⁶¹ Ey Bâkî! Başlarını terk etmeye rıza göstermişlerdir, dünyaya gönül vermezler. (Zira) terk ehlinin başında saâdet (tâcî) vardır.

³⁶² el-İslâmbolî, a.g.e., s. 96.

saadet tâcına gönderme yapılması bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde oldukça anlamlı görünmektedir.

12.4.10.3. Tâc-ı Edhem

“Tâc-ı Edhem” yahut “Edhemî tâc” dört terkli bir tac olup istiğnânın, yani Allah’tan başka hiçbir şeye ihtiyaç duymamanın sembolüdür. İsmi, tâcını tahtını terk edip derviş olan İbrahim Edhem’den gelmektedir.³⁶³ Şair zâhîde sataşmak üzere kaleme aldığı bir beytinde Edhemî tâca da gönderme yapmıştır. Şekle takılma özelliği bulunan zâhîde kıyafetin önemli olmadığı vurgusunu yapan şair, kılık kıyafetin gizli işrete engel olmadığını, âriflerin şarabı tâc-ı Edhemden içtiklerini belirtir:

Nihânî işrete mâni degüldür kisvet ey zâhid
İçerler bunda ‘arifler toluyı tâc-ı Edhemden’³⁶⁴ g. 360/3

Tasavvuf ehlinin başlarına taktıkları tâcların çeşitli anlamları vardır. Tâc-ı Edhem istiğnânın ve İbrahim Edhem’den gelmesi nedeniyle onun gibi dervişliği sultanlığa tercih etmenin sembolüdür. Kişi bu tâcı taktığında artık bir anlamda Hak âşığı olmaya, ömrü oldukça aşk şarabı içmeye ikrar vermiş olmaktadır. Tolu, kadeh anlamındadır; burada şarap ve şarapla birlikte aşk kastedilmiştir. Baştaki tâcın kadeh olarak kullanılması şairlerin zaman zaman gönderme yaptıkları konulardan biridir. Bunun az evvel değinildiği gibi mecazi tarafı olmakla beraber görünüşte dindar, ancak dindarlığı içine sindirememiş kimselerin gizli gizli şarap içerek yakalanmamak için kadehi başlarındaki tâcın altına gizlemeleriyle de ilgisi bulunmaktadır.³⁶⁵ Bununla birlikte tâc-ı Edhem aynı zamanda bir kadeh ismidir. Dolayısıyla şair şaraba ve aşka tamamen karşı olan zâhîde ister hakiki olsun ister mecazi, aşkı her halükârda tadabileceğini söylemeye çalışmaktadır. Yani zahirî manada şarap istiyorsa şarabı tâc-ı edhem kadehinden yahut riyakâr kimselerin yaptıkları gibi tâcının altına

³⁶³ Cebecioğlu, **a.g.e.**, s. 183. Tâc-ı Edhem’in şekli için bkz. el-İslâmbolî, **a.g.e.**, s. 42. Gölpinarlı Edhemî tâcın Bektaşilere mahsus dört terkli bir tâc olduğunu ve önceden evli Bektaşî babalarının bu tâcı giydiğini belirtir. (Gölpinarlı, **a.g.e.**, s. 298.)

³⁶⁴ Ey zâhid! Kılık kıyafet gizli işrete engel değildir. Burada ârifler şarabı tâc-ı Edhemden içerler.

³⁶⁵ Bâkî’nin şu beyti bu meseleye güzel bir örnektir: *Tutarken câmu nâşî gelse tâc ü günbed altında / Mey-i gül-rengi pinhân eyle ey sofî habâb-âsâ g. 2/7*

gizleyerek, ilahî aşk istiyorsa baştaki Edhemî tâcın manasından içebileceğini vurgulamaktadır. Görüldüğü gibi her iki durumda da kisvet, yani insana toplumda saygınlık ve statü kazandıran dervişlik giysileri şaraba bir engel değil bilâkis yardımcı durumundadır. Bu nedenle “Kılık kıyafete takılmayı bırak, meşrebine göre gel sen de gizli gizli şarap iç!” diyerek zâhide yol gösterilmeye çalışılmaktadır.

12.4.10.4. Tâc-ı Kalender

Genellikle başlıksız dolaşan Kalenderlerin kimi zaman beyaz renkli keçeden külâh taktıkları bilinmektedir. “Tâc-ı Kalender” ile böyle bir başlık kastediliyor olmalıdır.³⁶⁶

Bâkî’nin bir beyinde gönlün dertsiz hali çelik bir miğfere benzetilirken cefa oklarına hedef olmanın sonucunda kalenderî tâca benzediği dile getirilmiştir. Gönül dert çektikçe yumuşar; çekilen cefa ve eziyetlerle âdeta delinmiş, eğilip bükülmüş ve pörsümüş bir yapısı olduğu düşünülebilir. Dert çekmemiş gönül ise şairin belirttiği gibi âdeta çelik bir miğferin sert, bükülmez ve ok geçirmez yapısına benzer. Genellikle keçeden mamul olan derviş tâcları çelik miğferle kıyaslandığında yumuşak ve zayıf bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte burada eskimiş veya kecesinin güveler tarafından yenilmesi sonucu delik deşik olmuş bir tâcdan söz ediliyor olmalıdır. Bu bakımdan cefa oklarıyla delinmiş gönlün hâli bir Kalenderî tâca benzetilmiş olmalıdır.

Bî-derd iken dil gûyiyâ bir migfer-i pûlâd idi

*Şimdi hadeng-i cevri ile tâc-ı Kalender kendidür*³⁶⁷ g. 95/5

³⁶⁶ Gölpınarlı, tepesinde düğme olmayan ve dilimleri dıştan dikişli bulunmayan, kubbesi on iki, lengeri dört dilimli beyaz tâca “Kalenderî tâc” denildiği belirtir. (Gölpınarlı, **a.g.e.**, s. 298.) Ancak bu tâc daha ziyade tarikat tacına benzediğinden ve tanımı beyitteki tarife uygun gelmediğinden burada eskimiş ve delik deşik olmuş Kalender külâhından söz edildiği düşünülmektedir.

³⁶⁷ Gönül dertsizken sanki çelik bir miğfer (gibi sağlam) idi. Şimdi cefa oklarıyla (delik deşik) bir Kalender tâcının ta kendisi olmuştur.

13.SÜSLENME VE GÜZEL KOKU

13.1. Süslenme

13.1.1. Kına Yakma

Eskiden çeşitli desen ve şekillerde el ve ayaklara yakılan kına önemli bir süs aracıydı. Aşağıdaki beyitte sözü edilen güzelin yanakları şarabın parlaklığının allığıyla (gül-güne) kızarmış, şarap kadehinin parıltısı ise eline kına yakmıştır. Şarap içtikten sonra yüzün kızarması allık, şarabın renginin ele yansımaları kına gibi düşünülmüştür.

Kızarup ruhları gül-güne-i tâb-ı mülden
Şu'le-i sâgar-ı mey destine yakmış hınnâ¹ g. 9/4

Aşağıdaki beyitte kızların ayaklarına kına yakmalarına gönderme yapılmıştır. Üzümün kızı adı verilen şarap, ellere karşı ayağını kınaladığından dolayı adının çekilmesine şaşılmaz. “Adı çekilmek” dedikodusu yapılmak, çekiştirilmek anlamındadır.² Eskiden bir kızın başkalarına karşı süslenmesi hafif meşreplik olarak değerlendirildiğinden beyte göre üzümün kızının kına yakması dedikodusunun yapılmasına sebeptir. Şarabın ellere karşı ayağını kınalaması “ayak” kelimesinin kadeh anlamından hareketle kadehin ellerde tutulmasından kinayedir. Şarabın rengi ise kına şeklinde düşünülmüş olmalıdır.

Rez duhteriniñ adı çekilse 'aceb degül
Hınnâlar oldı illere karşı ayagını³ g. 487/7

Bir beyitte ise kadeh tutan kınalı parmaklar kadehin ayağına takılmış altın bir halhala benzetilmiştir. “Engüşt-i muhannâ” kınalı parmak demektir.

¹ (O güzelin) yanakları şarabın parlaklığının allığıyla kızarak şarap kadehinin parıltısı eline kına yakmıştır.

² Bâkî “Farzedelim ki rint birkaç kadeh içermiş, riya ehli neden onu çekiştirip durmaktadır” diye sorduğu beytinde bu tabiri yine aynı manada kullanmıştır: *Ne çeker adını eshâb-ı riyâ ikide bir / Tutalum rind-i gedâ bir iki peymâne çeker* k. 12/5

³ Üzümün kızı ellere karşı ayağını kınaladığından çekiştirilse buna şaşılmaz.

Ne zîbâdur ol engüşt-i muhannâ pâ-y-ı sâgarda
*Sakın dūr itme ey sâkî o zer halhâli ayakdan*⁴ g. 366/2

13.1.2. Misk veya Amberden Suni Ben Yapma

Amberin laden reçinesiyle karıştırılmasıyla elde edilen hamurdan tespih, kahve fincanı, şerbet kâsesi, çerez tabağı gibi içine konulan maddeyi kokulandıracak küçük eşyalar yapıldığı ve hatta bu hamurun yaşken koparılan küçük parçalarından hanımların yüzlerine suni ben yaptıkları belirtilmektedir.⁵ Eski şiirde geçen “hâl-i anberîn” yahut “hâl-i müşgîn” ibareleriyle de misk veya amberden bu şekilde suni ben yapılmasına işaret edildiği anlaşılmaktadır.

Bâkî, sevgilinin amberli benini saf misk torbası gibi hayal ederken şekil ve renk ilgisi kurarak beni nâfeye benzetmekle birlikte amberden yapılmış suni beni kastediyor olmalıdır.

Bâkıyâ hâl-i ‘anberîni anuñ
*Nâfe-i müşg-i nâbdur gûyâ*⁶ g. 14/6

Sevgilinin güzel kokulu saçını ve benini görenler “Dünyada gerçek misk onun saç, amber de benidir.” demişlerdir. Saç, güzel kokusu ve rengi sebebiyle miske benzetilirken, benin ambere benzetilmesi suni ben yapımına işaret içindir.

Mu‘attar zülf ü hâlûñ seyr idenler ey gözi âhû
*Dimişlerdür hakikat misk odur ‘âlemde ‘anber bu*⁷ g. 402/2

Padişahın tuğrasından söz eden bir beyitte tuğranın üzerindeki noktaların yalnızca görünüşte nokta olduğu, gerçekte mana yüzünde miskten ben olduğu ifade edilir.

⁴ O kınalı parmak kadehin ayağında ne güzeldir. Ey sâkî! O altın halhalı sakın ayaktan uzaklaştırma.
⁵ Sargon Erdem, “Amber”, *DİA*, c. 3, İstanbul 1991, s. 7-8.

⁶ Ey Bâkî! Onun amberli beni sanki saf misk torbasıdır.

⁷ Ey ceylan gözlü! Güzel kokulu saçını ve benini seyr edenler “âlemde gerçek misk odur, amber bu” demişlerdir.

Egerçi noktadır sûretde anlar
*Veli ma'nâ yüzinde hâl-i müşgîn*⁸ k. 4/10

13.1.3. Saç ve Sakala Misk Sürülmesi

Güzel kokması için saç ve sakala misk veya amber gibi maddeler sürülürdü. Âşığın gönlü o güzel kokulu saça bakıp âh ettiği halde, bu durum o ceylan gözlüye yine de etki etmez. “Turra-i müşgîn-bû” ibaresiyle misk sürülmüş saça işaret edilmektedir. İkinci mısradaki kullanılan “âh” kelimesi, âşığın bu sözü söylediği esnada çektiği “âh” olarak anlaşılabilir gibi “(çektiğim) âh ona etki etmez” şeklinde özne olarak da anlaşılabilir. müsaittir.

Âh ider dil bakup ol turra-i müşgîn-bûya
*Eser itmez n'idelüm âh o gözi âhûya*⁹ g. 479/2

Aşağıdaki beyitte saçların micmere benzetilmesi, güzel koku sürülmesiyle ilgilidir. Başın iki yanından sarkan saçlar iki tane micmere benzetilerek sözü edilen kişinin ne tarafa gitse saçının kıvrımından dünyayı amber kokusu tutacağı dile getirilmiştir.

Nefha-i 'anber tutar zülfi hamundan 'âlemi
*Kanda gitse iki yanında iki micmer bile*¹⁰ k. 10/2

Şair, miskli kaşların kıvrımını / kavislerini görüp siyah gözleri ceylan zannettiğini belirtmiştir. Miskli kaş anlamındaki “ebrû-yı müşgîn” ibaresinden kaşlara da misk sürüldüğünü anlamak mümkündür.

Görüp çîn-i ebrû-yı müşgînüni
*Siyeh çeşmüni sandum âhû-yı Çîn*¹¹ g. 368/2

⁸ Gerçi onlar görünüşte noktadır; fakat mana yüzünde miskten yapılmış benlerdir.

⁹ Gönül o misk kokulu saça bakıp âh eder. Ne yapalım; âh (çekmek) o ceylan gözlüye tesir etmez. / Âh, ne yapalım; (yine de bu,) o ceylan gözlüye tesir etmez.

¹⁰ İki yanında iki micmerle nereye gitse saçının kıvrımından âlemi amber kokusu kaplar.

¹¹ Miskli kaşlarının kıvrımını görüp siyah gözünü Çin ceylanı zannettim.

Aşağıdaki beyitte yüzüğün miskli bir ben ve anberli bir hat bulsa sevgilinin gönül alan küçük ağzına benzeyeceği ifade edilir. “Hâl-i müşgîn” ibaresiyle miskten suni ben yapılmasına, “hatt-ı mu‘anber” ibaresiyle de sakala amber sürülmesine işaret edilmektedir:

Dehen-i teng-i dil-âvîzüñe beñzer bulsa

*Hâl-i müşgîn ile ger hatt-ı mu‘anber hâtem*¹² k. 19/45

Misk ve amber sevgilinin saçını görünce ezilirken yine onlar sevgilinin başının üzerinde yer ederler. Bu ifadeyle misk ve amberin işlenerek kullanıma hazır koku hâline getirilirken ezilmesine işaret edilmekle birlikte “ezilmek” aynı zamanda yaltaklanmak anlamındadır. Yani misk ve amber sevgilinin saçını görünce ezilirken, ona yaltaklanırken onlar onun başında yer ederler; fakat âşık bu devlete eremez. Misk ve amberin başta yer etmesi saça sürülmesinden kinayedir. Aynı zamanda misk ve amber sözü edilen ezilme işlemini geçirdikten sonra saça sürülürler.

Müşg ü ‘anber ezilürken göricek kâkülüñi

*Yine anlar başuñ üstinde senüñ yir ideler*¹³ g. 177/2

13.1.4. Yüz Yazmak

Aşağıdaki beyitte Sultan Selim’in atının nalının kopardığı tozun güneşin yüzünün sayfasına nakış çizdiği belirtilmiştir. Burada ruhsâr ve nakş kelimeleri kullanılarak yüz sayfasına nakış yazıldığından söz edilmesi eski tabirle “yüz yazmak” adı verilen makyajı hatırlatmaktadır. Pakalının tarifine göre yüz yazmak “Gelinin yüzüne ağda ile kıllar alındıktan sonra düzgün, allık, sürme ve rastıktan başka tel, ufak altın varak, lâl ve saireden yapma şeyler yapılmasına verilen addır.”¹⁴ Beyitte aşağıda olmayı ve değersizliği sembolize den atın ayağı altındaki toz ile güneş gibi yücelik ve yükseklik sembolü bir gök cismi kıyaslanarak padişah yüceltmeye çalışılmıştır.

¹² Yüzük eğer miskli bir ben ve amberli bir hat bulsa, senin gönlü cezbeden küçük ağzına benzer.

¹³ Misk ve amber saçını görünce ezilirken onlar yine senin başının üzerinde yer ederler.

¹⁴ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 3, İstanbul, MEB, 1971, s. 643.

Şeh Selîm ol kim gubâr-ı na‘l-i şeb-rengi yazar
Safha-i ruhsâre-i hûrşîd-i nûr-efşâne nakş¹⁵ g. 213/7

13.1.5. Yüzük Kaşına Güzel Kokulu Maddeler Konması

Aşağıdaki beyitte sadrazam Ali Paşa’ya hitaben şair, mühür yüzüğünün onun devletinin meclisine micmer olalı beri öd ve amber kokusunun, paşanın namını ufuklara saldıgını ifade eder. Mühür yüzüğünün micmer olması ve sahibinin namını ufuklara salması hayali, mürekkebe güzel kokulu maddeler katılarak kâğıda her basıldığında taşıdığı ismi güzel kokularla dünyaya yaymasına işaret eder. Bununla birlikte beyitteki bu hayalle kaş kısmında kilitli küçük hokkası bulunan bazı yüzüklerin içine güzel kokulu maddeler konulmasına da işaret edildiği anlaşılmaktadır.¹⁶

Nâmuñ âfaka salar nefha-i ‘ûd u ‘anber
Meclis-i devletüñe olalı micmer hâtem¹⁷ k. 19/31

13.1.6. Yüzük Kaşına Zehir Konması

Dudak veya ağız genellikle mühüre benzetilir. Beyte göre dilber dudağında tiryâk, mühür yüzüğünde zehir bulunduğu için yüzük sevgilinin ağzıyla eş tutulamaz. Yani biri öldürücü, diğeri diriltici etki taşır. Yüzük ve zehir ilgisi yüzük kaşlarındaki küçük hokkaların içine kimi zaman zehir konmasıyla ilgilidir.¹⁸

Anda zehr ola vü tiryâk leb-i dilberde

¹⁵ Sultan Selim, gece renkli (at) nalının tozunun nur saçan güneşin yüz sayfasına nakış yazdığı padişahıdır.

¹⁶ Konuya açık bir delil teşkil etmesi bakımından yüzük kaşına misk konulmasına dair şu beyit burada zikredilebilir: *Yine bir san‘at ile müşk koyup kaşında / Âlemüñ itdi dimâgını mu‘attar hâtem* k. 4/5 **Vasfî**. Burada mühür mumuna anber katıldığını da ek bir bilgi olarak vermekte fayda vardır. (Erdem, **a.g.m.**, s. 7-8.)

¹⁷ Mühür, devletinin meclisine micmer olalı beri öd ve amber kokusu namını ufuklara salmaktadır.

¹⁸ Yüzüklere zehir konmasıyla ilgili şu beyitler de burada destekleyici örnek olarak zikredilebilir: *Hâtemde zehr ta‘biye olundugı gibi / Muzmerdür ey perî dehenüñde cevâb-ı telh* g. 66/2 **Emrî**; *Dün gice güftâra düşnâm ile âgâz eyledi / Hâteminden zehr virdi ol şeh-i devrân bize* g. 748/3 **Azmî-zâde Haletî**

13.2. Makyaj Malzemeleri

13.2.1. Gülgûne

“Gülgûne” allık demektir. Şarap, içildikten sonra benzi kızartması nedeniyle gülgûneye benzetilir. Şair sâkîden gül renkli (gül-gûn) şarabı gülgûne gibi sürmesini ve yanakların allık sürülmüş gibi kızarmasını istemektedir. “Sürmek” hem şarap kadehinin ikram edilmesi ve dolaştırılması hem de allığın (gül-gûne) sürülmesini çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Gül renkli anlamına gelen “gülgûn” aynı zamanda **Hüsrev ü Şîrîn** Mesnevisinde Şîrîn’in atıdır. Bu şekilde düşünüldüğünde sürmek fiilinin ne derece ustalıkla beyte yerleştirildiği anlaşılmış olacaktır. Ayrıca beyitte “gülgûn” ve “gülgûne” ile kelime oyunu yapılmıştır.

Sâkıyâ gül-gûne-veş gel bâde-i gül-gûnı sür
*Lâle-reng olsun kızarsun ol iki ruhsâreler*²⁰ g. 59/5

13.2.2. Hâme-i Müşgîn

Meşşâtanın en çok kullandığı süsleme ve makyaj malzemesi olması sebebiyle kalem ve meşşâta kelimeleri beyitlerde sıkça birlikte geçer.²¹ Bâkî’nin beytinde bahar mevsimi çimen yeni gelinine meşşata olmuştur; sümbül de onun hâme-i müşgînidir. Miskli yahut misk renkli kalem anlamına gelen “hâme-i müşgîn”in bir makyaj malzemesi olduğu anlaşılmaktadır. Renginden dolayı müşgîn olarak nitelendirilmiş olabileceği gibi içine misk katıldığı da düşünülebilir. “Hâme-i müşgîn” göze çekilen sürme²² yahut yüze suni ben yapmak için kullanılan bir makyaj malzemesi olmalıdır.

¹⁹ Dilber dudağında panzehir, onda zehir olur. Yüzük sevgilinin ağzıyla nasıl kıyaslanabilir ki?

²⁰ Ey sâkî! Gel, gül renkli şarabı gülgûne gibi sür; o iki yanak lâle rengi olsun, kızarsın.

²¹ Sa’yiyle Hâletî yine meşşâta-i kalem / Gösterdi pîr-i zâl-i ma’ânîyi nev-‘arûs g. 344/5 **Azmî-zâde Halefî**; Şu’âuñ hâmesiyle hak bu kim meşşâta-i kudret ‘Aceb ârâyîş-i taze virüpdür köhne dünyâya k. 18/16 **Rızâî**

²² Günümüzde de göz makyajı için göz kalemi adı verilen makyaj malzemesinin kullanıldığı malumdur. Hâme-i müşgîn ibaresi geçmemekle birlikte kalem ve sürmedân kelimelerinin geçtiği

Nev-‘arûs-ı çemene mâşûdadur fasl-ı bahâr
*Kim anuñ hâme-i müşgînine beñzer sünbül*²³ k. 24/13

Bâkî'nin aşağıdaki beytinden hâme-i müşgînin yüze suni ben yapmak için kullanılan bir makyaj malzemesi açıkça anlaşılmaktadır.²⁴ Şair kasidesinde methettiği kişinin kaleminden dökülen noktaların her birinin mana güzeline yüzüne ben olduğunu söylerken buna işaret ediyor olmalıdır.

Noktalar kim dökilür hâme-i müşgînüñden
*Her biri şâhid-i ma‘nâya olur hâl-i ‘izâr*²⁵ k. 25/32

13.2.3. Sürme (kühl)

Sürme ismid adı verilen taştan elde edilen hem süslenme malzemesi hem de tıpta ilaç olarak kullanılan bir tozdur. (bkz. Tûtiyâ / Kühl) Sürmenin en meşhuru Isfahan sürmesidir. Eski şiirde sürme sevgilinin ayağının tozudur. Aşağıdaki beyitte sevgilinin ayağı toprağının gönül ehli nazarında Isfahan sürmesi gibi olduğu belirtilmiştir.

Bâd şol dem ki gubâr-ı reh-i cânân getürür
*Nazar-ı ehl-i dile kühl-i Sıfâhân getürür*²⁶ g. 131/1

Sevgilinin yolunun toprağı Isfahan sürmesinden bile değerlidir. Eğer Isfahan sürmesi onun yolunun toprağını görseydi, göz karartıp düşerdi. “Göz karartmak” söz

şu beyitte kalem ve sürme ilişkisi görülmektedir: *Tab‘um arûs-ı ma‘niye meşşâtelik ider / Endişem âyîne kalemin sürmedân virür* k. 4/9 **Nef‘î**

²³ Bahar mevsimi çimen yeni gelinine meşşata olduğundan sümbül onun miskli kalemine benzemektedir.

²⁴ Kalem suni ben yapma fonksiyonu şu beyitlerde de geçmektedir: *Bir tabak gül geldi kim anda kalem meşşâtası / Söz ‘arûsu yüzine ter müşgden hâl eylemiş* müf. 41 **Ahmed Paşa; Meşşâta-i kalem reşehât-i midâdını / Yer yer cemâl-i şâhid-i ma‘nâya hâl ider k. 1/14 **Nailî-i Kadîm****

²⁵ Miskli kaleminden dökülen noktaların her biri, mana güzeline yanağına ben olur.

²⁶ Rüzgâr sevgilinin yolunun tozunu getirdiğinde gönül ehlinin nazarında Isfahan sürmesi getirmiş (gibi) olur.

konusu beyitte bir şeyi elde etmek ve ona ulaşmak için can atmak²⁷ anlamında bir tabir olmalıdır. Isfahan sürmesi sevgilinin yolunun toprağını görünce ihtiyar ve iradesini kaybederek onu alıp gözüne sürmek için²⁸ can atar ve yere düşer. Burada sevgiliyi yüceltmek için onun ayağının toprağının ne kadar değerli olduğu böyle bir hayalle dile getirilmiştir. “Göz karartmak” ibaresiyle aynı zamanda sürmenin göze sürülerek gözü siyahlaştırmasına da gönderme yapılmıştır. Bununla birlikte “düşerdi” fiili inceden inceye Isfahan sürmesinin sevgilinin ayağının toprağının yanında değerinin düştüğüne de çağrışım yapmak üzere özenle seçilmiş görünmektedir.

Göz karardur düşerdi hâk-i rehin
*Görse ger sürme-i Sıfâhânî*²⁹ g. 488/4

Tabiat unsurlarıyla güzellik unsurları arasında ilgi kurulurken nergis sürmeli bir göze benzetilmiştir. “Çeşm-i mükehhâl” sürmeli göz demektir. Nergisin şekil olarak göze benzetildiği malumdur:

Çihre gül sîne semen çeşm-i mükehhâl nergis
*Hat çemen gonca dehen ca‘d-ı mu‘anber sünbül*³⁰ k. 24/4

Sürmeyi göze çekmek için kullanılan çubuğa “mîl” adı verilir. Şihâb, yani kayan yıldız altın bir sürme miline benzetilerek, şihâbın yıldızlara sürme çekmek için milini sevgilinin yolunun toprağına tuttuğu ifade edilmiştir:

Hâk-i râh-ı yâre tutmuş mîl-i zerrînin şihâb
*Kühl için her ahter-i gerdûn-cenâbuñ ‘aynuna*³¹ g. 472/3

²⁷ Şu beyitte “göz karartmak” tabirinin çok istemek, can atmak anlamına geldiği daha açık bir biçimde görülmektedir: *Ger şikâruñda bulınsa âhû-yı Çîn ey perî / Göz karardur cân atar olmaga nahcîrûñ senüñ* g. 2548/5 **Edirneli Nazmî, Mecma‘ü’n-nezâir**

²⁸ Bâkî’nin beytinde kapalı bir şekilde ifade edilen mesele lâlenin sevgilinin ayağının toprağını alıp sürme olarak kullanmak için göz kararttığına ifade edildiği şu beyitte açık bir biçimde görülmektedir: *Sürme için hâk-i pâyüñ tûtiyâsın almaga / Niçe demdür yüz kızardur göz karardur lâleler* g. 36/3 **Sebzî**

²⁹ Eğer Isfahan sürmesi onun yolunun toprağını görseydi, (onu alıp gözüne sürmek için) göz karartıp (yere) düşerdi.

³⁰ Gül çehre, yasemin sine, nergis sürmeli gözdür. Çimen yüzdeki tüyler, gonca ağız, sümbül büklüm büklüm saçtır.

³¹ Şihâb, bütün felek eşikli yıldızların gözüne sürme çekmek için altın milini sevgilinin yolunun toprağına tutmuş.

13.2.3.1. Kùhl-i Cevâhir

Eskiden birtakım madenler toz haline getirilip sürmeye katılabiliyordu. (bkz. Tûtiyâ / Kùhl) Kùhlu'l-cevâhirin böyle bir sürme çeşidi olduğu düşünülebilir.³²

Aşağıdaki beyitte övülen kişinin ayağının toprağının yıldızlara kùhl-i cevâhir olduğu, eşiğinin toprağının ise Ferkadan adı verilen yıldızların başının tâcî olduğu ifade edilir. Ferkadân dübb-i asgar (küçük ay) denilen yıldız kümesinin en parlak yıldızları olan “Dübb” ve “Merak”ın ortak ismidir.

Ayağı toprağıdur kùhl-i cevâhir encüme

*Âsitânı hâkidür iklîl-i fark-ı ferkadân*³³ k. 22/18

13.3. Güzel Kokulu Maddeler ve Güzel Koku Kullanma

Bâkî'nin meşhur “sümbül” redifli kasidesinde geçen aşağıdaki beyitte sümbülün güzel kokmasına sebep olarak gül suyu ve miskle yoğrulmuş olması gösterilmiştir. Daha ziyade hamur, şarap vb. bazı yiyecek ve içeceklerin mayalanması anlamında kullanılan muhammer kelimesi aynı zamanda insanın veya herhangi bir varlığın özü ve yaratılışını ifade etmek üzere yoğrulmak, karışmak anlamında kullanılır. Bugün de kötü karakterli anlamında kullanılan “mayası bozuk” tabiri bu bağlamda hatırlanmalıdır. Şiirde söz konusu edilen sümbül siyaha yakın koyu mor rengi ve güzel kokusu sebebiyle miskle irtibatlandırılmış ve yine güzel kokusu sebebiyle gül suyu ile sulandığı düşünülmüş olmalıdır. Misk ayrıca sümbülün yetiştiği toprak olarak da düşünülebilir. Dolayısıyla burada misk toprağında gül suyu ile sulanmış bir sümbül hayal edilmiş olmalıdır. Elbette burada sümbül ile kastedilen kasidenin kendisi için yazıldığı kişidir. Onun bedeninin misk ve gül suyu ile karışıp yoğrulmuş olmasından dolayı sümbül gibi güzel koktuğu ima edilmiştir. Beyitten misk gibi, (bkz. Misk) gül suyunun da güzel kokmak amacıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Diğer yandan beyitle doğrudan ilgisi olmamakla birlikte

³² Sûdî'ye göre kùhlu'l-cevâhir bir çeşit sürmedir; ancak nasıl bir sürme çeşidi olduğunu belirtmemiştir. (Sibel Özer, “Sûdî-i Bosnavî'nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız'ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi 2007, s. 122.)

³³ Ayağının toprağı yıldızlara kùhl-i cevâhirdir. Eşiğinin toprağı Ferkadan'ın başına tâcdır.

“muhammer” kelimesiyle misk ve gül suyunun bazı yiyecek ve özellikle tatlılarda kullanılması uzak bir çağrışım olarak zihinlerde yerini almaktadır.

Beden-i pâki neden böyle olurdı hôş-bû

*Olmasa müşğ ü gül-âb ile muhammer sünbül*³⁴ k. 24/9

13.3.1. Abir

“Abîr” beyaz sandal, sünbül kökü, kırmızı gül, turunc ve iğde çekirdekleri, nârenç gibi güzel kokulu bazı otlarla bir miktar dövülmüş miskten meydana gelen bir terkiptir.³⁵

Muhabbet kadehinin tortusu cennet bahçesine dökülünce suyunu Kevser, orada yeşeren bitkileri şeker kamışı, toprağını da abîr ettiği belirtilir. “Rıdvân” ile cennet kastedilmektedir.

Saçıldı cür‘a-i câm-ı mahabbet bâg-ı Rıdvâna

*Suyın Kevser nebâtın ney-şeker hâkin abîr itdi*³⁶ g. 523/2

13.3.2. Amber (‘anber)

Klâsik İslâm kaynaklarında yer alan rivayetlere göre amber denizin dibinden kaynayan ve sudan hafif olduğu için yüze çıkarak donan yağlı bir madde, bir deniz hayvanının kusmuk veya dışkısı, bir bitkinin reçinesi veya bazı arıların yaptıkları balın şiddetli yağmurlarla denize sürüklenip erimesi sonunda geriye kalan mumudur. Bugün ise amberin adına amber balığı da denilen bir çeşit balının bağırsaklarında oluşan bir sindirim artığı olduğu bilinmektedir.³⁷

³⁴ Sünbül misk ve gül suyu ile mayalanmış olmasa onun temiz vücudu nasıl böyle güzel kokulu olabilirdi?

³⁵ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, haz. Aydın Sami Güneyçal, 15. bs., Ankara, Aydın Kitabevi, 1998.

³⁶ Muhabbet kadehinin tortusu cennet bahçesine saçıldı; suyunu Kevser, bitkilerini şeker kamışı, toprağını abir etti.

³⁷ Erdem, *a.g.e.*, s. 7.

Aşağıdaki beyitte yanak, kırmızılığı sebebiyle ateş gibi düşünülürken hat ve ben buhur için kullanılan misk ve amber tanelerine, saçların kıvrımı ise micmer üzerindeki duman halkalarına benzetilmiştir. Hat ve benin kırmızı yanak üzerindeki görünümü, ateşe atılmış misk ve amber taneleri hayalini ortaya çıkarmıştır. Bilindiği üzere misk ve amber taneleri ateşte yakılarak buhur yapılır. “Micmer”, içinde güzel kokulu maddeler yakılarak buhur yakılan kaptır.

Ruhuñ âteş hat u hâlûñ bahûr-ı misk ü ‘anberdür

*Ham-ı zülf-i siyâhuñ halka halka dûd-ı micmerdür*³⁸ g. 50/1

Bâkî kendi şiirini övmek için başkalarının şiirlerini pişmiş soğana, kendisinininkileri ham ambere benzetmiştir. Kendi şiirleri için “bu şiirler ham ise de ham amberdir” diyerek olgunlaşmamış anlamında ham kelimesini kullanmış ancak amber gibi değerli oluşlarına işaret ederek övmüştür. Şair, şiirlerinin ham olduğunu söyleyerek aynı zamanda kasideyi yazdığı kişiden yardım beklemektedir. Daha açık bir ifadeyle onun ham amber gibi şiirleri övülen kişinin yardımlarıyla işlenecek ve kokusu saf amber gibi dünyayı tutacaktır. Diğer şairlerin şiirlerinin pişmiş soğan olarak nitelendirilmesi değer vurgusunun ötesinde amber ve soğan arasındaki koku farkına dikkat çekmek içindir. Bilindiği üzere amber güzel kokunun, soğan kötü kokunun sembolüdür. “Hâm” ve “puhte” kelimeleri arasında da tezat yapılmıştır.

Puhtedür gayrılar eş‘ârı velî puhte piyâz

*Hâm ‘anberdür eger hâm ise de bu eş‘âr*³⁹ k. 18/50

Bir sonraki beyitte meramını daha açık bir şekilde dile getiren şair, sadrazam Ali Paşa’yı büyüklerin övünç kaynağı (fâhr-i kibâr) olarak nitelendirerek nazım micmerinde ham var ise onu lütfunun eteğiyle örtmesini ister ve bu sözleriyle himmet ve yardım dileklerini açığa vurur. Etek anlamına gelen “dâmen” ve “micmer” kelimelerinin birlikte kullanılması micmerin örtü ile örtülmesine çağrışım

³⁸ Yanağın ateş, hatın ve benin misk ve amber buhurudur. Siyah saçının kıvrımı halka halka micmer dumanıdır.

³⁹ Başkaların şiirleri pişmiştir fakat pişmiş soğandır. Bu şiirler eğer ham ise de ham amberdir.

yapmak içindir.⁴⁰ Bununla birlikte buhur ikramında dumanın hızla dağılıp gitmemesi ve kokudan istifade edilebilmesi için buhur ikram edilen kişinin başının üzerinden bir örtü sarkıtılırdı. (bkz. Buhur Yakma ve Micmer) Etek ve micmer kavramları bu âdeti de çağrıştırmaktadır. Şair Ali Paşa’dan yaptığı yardım ve desteklerle ham amber gibi olan şiirinin gelişimine katkıda bulunmasını ister gibi görünürken aslında ham amber ifadesiyle alttan alta şiirlerine yüksek bir değer biçmeyi de ihmal etmemiştir.

Hâm var ise eger micmere-i nazmumda

Dâmen-i lutfuñ anı setr ider ey fahr-i kibâr⁴¹ k. 18/51

13.3.3. Gâliye

Sûdî’nin tanımına göre “gâliye” misk ve amber karıştırılmış bir terkiptir. Pahalı olduğu için pahalı anlamındaki “gâlî” kelimesinden türetilmiştir. Halkın tahrif edip kâliye-misk dedikleri güzel kokulu bir nesnedir.⁴² Aşağıdaki beyitte bahar rüzgârının getirdiği esintilerle suyun gül suyu, toprağın gâliye-misk hâline geldiği ifade edilmiştir. Bahar rüzgârının taşıdığı çiçek kokuları su ve toprağın çehresini değiştirmiştir. “Âb u gil” aynı zamanda değersizliği temsil eder. Bu açıdan bakıldığında bahar rüzgârının, taşıdığı enfes kokuların gül suyu ve gâliye-misk değerini düşürdüğü de anlaşılabılır.

Sahn-ı çemende nefha-i bâd-ı bahâr ile

Bâkî gül-âb u gâliye-misk oldu âb u gil⁴³ g. 287/5

13.3.4. Gül Suyu

Gül suyu gülün taç yapraklarının damıtılmasıyla elde edilir. Damıtma yoluyla gül suyu şöyle elde edilir:

⁴⁰ *Lâlenüñ micmerini bâd fûrûzân itdi / Dâmenin tutsa ‘aceb mi aña dâ’im küh-sâr g. 139/3 Azmî-zâde Hâletî.* Micmerin örtüldüğü şu beyitten de anlaşılmaktadır: *Yanar micmer gibi bagrum beni dâmân-ı lutfuñla / Büri sûz-ı derûnumdan haberdâr olmasun kimse g. 205/5 Ca’fer Çelebi*

⁴¹ Ey büyüklerin övücü! Eğer nazım micmerimde ham var ise senin lütfunun eteği onu örter.

⁴² Özer, **a.g.e.**, s. 120.

⁴³ Bâkî! Çimen avlusunda bahar rüzgârının esintisiyle su gül suyu, toprak gâliye-misk olmuştur. / Çimen avlusunda bahar rüzgârının esintisiyle gül suyu ve gâliye-misk su ve toprak yahut çamur gibi değersizleşmiştir.

“Gül toplandığı gün kaynatılır. Gülâbhane’de ocaklar dış taraftan yanar. Kazanlar ocaklara hep birden konulur. Her ocağın başında ocakçı adı ile iki delikanlı bulunur, hepsinin başında da ateşçi vardır. Ocaklarda dal, söğüt ve gürgen yakılır. Gül kazanları bakır bir imbiktir. Beli dar bir fistan gibidir. Boynuna küre şeklinde bir kapak geçirilir. Kapağın aşağıya ve ileriye doğru uzun bir borusu vardır. Gül suyu ve gül yağı şişesi bu borunun ucuna tülbentlerle bağlanır. Borular, içinde mütemadiyen soğuk su devreden bir fiçinin içinden geçer. Bu fiçilerin dibi deliktir ve bir su oluğu üzerine oturtulmuştur. Her kazana on okka gül ve on şişe temiz su konulur. Güller sepetlerle tartılır. Kazanın kapağı çamurlu bezlerle sıvanıp yapıştırılır. Boruların ağzına bağlanmış şişelerin başında birer kız durur, taktir başlayıp da birinci şişe gül suyu ile dolarken onu alıp kapak borusunun ucuna tülbentle ikinci şişeyi bağlarlar. Böylece her kazandan iki şişe su alınır.”⁴⁴

Aşağıdaki beyitte sabah vakti görülen çiy taneleri felek kubbesinde ayrılık âhının ateşiyle çıkarılan gül suyuna benzetilmiştir. Beyitte damıtılarak gül suyu elde etme işlemine gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır.

Sanma şeb-nemdir düşen hecr-i ruhuñda subh-dem

Kubbe-i gerdûn çıkardı tâb-ı âhumla gül-âb⁴⁵ g. 18/3

13.3.5. Misk

Misk bir çeşit ceylanın göbeğinde biriken kurumuş kan pıhtısından elde edilen güzel bir kokudur. Aşağıdaki beyte göre Çin âhusunun miski sevgilinin yanağındaki benin kölesi yahut dilencisi olan bir avare, la’l taşı, dudağının düşkünü bir zavallıdır. “Müşg-i Çîn” ibaresinin geçmesi misk ceylanlarının Çin civarında, şiirde genellikle “Hoten” adıyla geçen yerde yaşamasından kaynaklanır. Misk “âvâre” olması ceylanın göbeğindeki misk torbasının yerlere düşmesinden kinaye olmalıdır. “Nâfe” adı verilen misk torbası hayvanın göbeğinden düştükten sonra toplanarak işlenir ve misk elde edilir. Misk torbası sevgilinin yanağındaki benin kölesi yahut dilencisidir; ondan güzel koku dilenir veya güzel kokusunu ondan almıştır. La’l taşı için “hâk-isâr” ibaresinin kullanılması ise değerli taşların toprağın

⁴⁴ Ayten Altıntaş, “Edirne’de Gülcülük”, **Tıp Tarihi Araştırmaları**, sy. 15, İstanbul 2007, s. 158-165.

⁴⁵ Sabah vaktinde düşeni çiy zannetme. Senin yanağının ayrılığı ile (çektığım) âhın hararetinden felek gül suyu çıkarmıştır.

altından çıkarılmasıyla ilgili olmalıdır. Beyitte misk ve la'l taşı gibi o dönem için değerli olan iki madde ben ve dudak ile kıyaslanmış ve sevgilinin güzellik unsurlarının daha değerli olduğu ifade edilmeye çalışılmıştır.

Hâl-i rûhuñ gedâsı bir âvâre müşg-i Çîn

La'l-i lebûñ fütâdesi bir hâk-isâr la'l⁴⁶ g. 311/2

Sevgilinin ayağının tozu miskten daha değerli olduğu için şair aşağıdaki beyitte ceylanın göbeğinden miski çıkarıp onun izinin tozunu koymak gerektiğini söyler:

İnsâf budur kim çıkarup misk-i gazâli

İzüñ tozını toldurular nâfe-i Çîne⁴⁷ g. 427/3

Rüzgâr, Çin kırlarına sevgilinin saçının kokusundan bir parça götürse ceylan misk kokulu sümbüle baş eğmezdi. “Şemme” beyitte küçük bir parça anlamında kullanılmıştır; aynı zamanda koku, bir kez koklama gibi anlamlara da gelmesi bakımından özenle seçilmiş bir kelimedir. Bir inanışa göre misk, ceylanın vücudunda sümbül vb. güzel kokulu çiçekleri otlaması sonucu oluşurmuş.⁴⁸ Beyitte ceylanın misk kokulu sümbüle muhtemelen onu yemek üzere baş eğdiğinin ifade edilmesi bu inanışa yapılan çağrışıma dayanır.

⁴⁶ Çin (âhusunun) miski yanağındaki benin kölesi / dilencisi olan bir avaredir. La'l taşı dudağının la'linin düşkünü bir zavallıdır.

⁴⁷ Yapılması gereken şey, ceylanın göbeğinden miskin çıkartılıp (yerine) senin izinin tozunun konmasıdır.

⁴⁸ Bu bilgiyi Sûdî **Şerh-i Dîvân-ı Hâfız**'da verir. Onun ceylanlar ve miskle ilgili verdiği detaylı bilgileri önemli olması bakımından buraya almakta fayda vardır: “Hâsıl-ı kelâm âhû iki kısımdır. Birine âhû-yı sefid ve birine âhû-yı müşkîn dirler. Pes âhû-yı müşkîn Hıtâ ve Hoten ve Çîn'de ve Hindistân'da olur ve ol memleketlerüñ âdemîsi bunları süri süri saklarlar ki hem etiyle sebeblenürler ve hem miskiyle fâ'idelenürler. Rûm'un âhûleri yılda bir kerre boynuzların düşürdüğü gibi ol âhûler yılda bir kerre nâfelerin düşürürler. Hattâ zemânı geldükde zarflar peydâ idüp karnı altına bağlarlarmış zâyî' olmaya diyü. Pes müşküñ husûline sebep anı yazarlar ki ol âhûyı ya hayvân cinsi veyâ insân ürküdür ve harâret kesb ider veyâ biri biriyle oynamaktan harâret kesb ider ve bunun sebebi ile nâfesine birkaç katre kan düşer. Pes tekrârla nâfe toptolu olur ki vakti geldükde düşürür. 'Akîl-i Bagdâdî 'Târîh'inde âhû-yı müşküñ ba'zı ahvâlini zikr eylemiş, dimiş ki ayaklarının incikleri incecükdür. Ve kaynağı arası genişdür siyâh reng olur. Ve agzında hınzîr gibi iki dişi var taşra çıkup turur. Maşrıkdâ Tübüt vilâyetinde çok olur kaçan ki âhûda göbek bolursa bî-mâr gibi olur tâ nâfe kemâlin bulınca ve yılda bir kerre düşürür sürresinden tavukdan yumurda düşdüğü gibi. İntihâ-i kelâmü'l-'Akîl, ammâ asl meşhûr olan budur ki nâfe geyik sürresinde bi-izni'llâhi te'âlâ meme gibi belüre dahı içine kan ine ve yab yab büyüye, zemânı gelicek kopa ve düşe. Bu da ma'lûm ola ki âhûdan munfasıl oldukda koku virmezmiş, ba'de ba'zı mu'âlecâtla terbiye iderler ki bûy virür. Ba'zılar didiler ki müşk her otı otlamakdan hâsıl olmaz, belki lâle ve sümbül otlamakdan olur.” (Özer, **a.g.e.**, s. 286.)

Bûy-ı zülfün şemmesin irgürse deşt-i Çine bâd
Eylemezdi sünbül-i müşgîne âhû ser-fürû⁴⁹ g. 399/3

13.3.5.1.Nâfe

“Nâfe”, ceylanın göbeği, yani misk kesesidir. Aşağıdaki beyitte nâfenin sevgilinin misk kokulu saçını görüp kendisini yere attığı belirtilmektedir. Ceylanın belirli mevsimlerde ve özellikle çiftleşme sırasında vücudundaki hararet sebebiyle göbeğinde kurumuş kan pıhtısını andıran bir madde olan nâfe, zamanı gelince yere düşer. Hattâ insanlar bu çok değerli maddeyi kolayca bulabilmek için ceylanın yaşadığı yerlere rahatça karnını kaşıyabileceği şekilde kazıklar çakarlar ve bu maddenin kaşınıp sürtünme sonucu kazık dibine düşmesini sağlarlarmış.⁵⁰ Beyitte şair, “ser-ber-zemîn” ibaresiyle içi miskle dolu nâfenin ceylanın göbeğinden bu şekilde yere düşmesine işaret etmektedir.

Nâfe kıldı zülf-i müşgîniün görüp ser-ber-zemîn
Ayaguñ toprakına miskînlik itdi müşg-i nâb⁵¹ g. 20/2

Aşağıdaki beyitte nâfe için kullanılan “terk-i ser” tabiriyle de yine nâfenin önceki beyitte olduğu gibi yere düşmesine işaret edilmektedir:

Yolında nâfe-sıfat kıldı terk-i ser Bâkî
Terahhum itmedi miskîne kıl kadar zülfün⁵² g. 250/6

Bir beyitte nâfenin yere düşmesi sahralara düşmesi olarak yorumlanmıştır. Bunun sebebi ise sevgilinin yüzündeki benin onu sevdalara salmasıdır. “Sevdalara salmak” aşka düşürmek anlamına gelmekle birlikte nâfenin içindeki kan pıhtısının kuruyarak siyahlaşması ve yere düşmesine de işaret eder. Bilindiği üzere “sevdâ” aynı zamanda siyah anlamına gelir.

⁴⁹ Rüzgâr Çin kırlarına senin saçının kokusundan bir parça erişirse ceylan misk kokulu sümbüle baş eğmezdi.

⁵⁰ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 29.

⁵¹ Nâfe senin misk kokulu saçını görüp başını yere attı. Saf misk ayağının toprağına miskinlik etti.

⁵² Bâkî, onun yolunda nâfe gibi başını terk etti. Saçın bu zavallıya kıl kadar merhamet etmedi.

Sahrâlara düşerse n'ola nâfe-i gazâl
*Sevdâlara salupdur anı dilberâ o hâl*⁵³ g. 291/1

Aşağıdaki beyte göre hava misk kokulu, sabâ rüzgârı amber kokulu olduğundan nâfe gül bahçesine gelse Hoten'den dem vurmaz. “Hoten” Çin civarlarında misk ceylanlarının yaşadığı, dolayısıyla miskin çıkarıldığı bir bölgedir. Nâfe'nin Hoten'den dem vurmaması; ondan bahsetmemesi ve onu anmaması anlamındadır. Yani gül bahçesi öylesine güzel kokularla doludur ki miskin ana vatanı olan Hoten'i anmaya gerek kalmaz. “Dem” aynı zamanda kan anlamına gelmesi bakımından içi kan pıtsıyla dolu olan nâfe ile uyum teşkil eder. Kelimenin ayrıca “nefes” anlamına gelmesi de rüzgâr ve koku motifiyle tenasüp oluşturur.

Müşgîn-nesîm oldu hevâ 'anber-şemîm oldu sabâ
*Gül-zâra gelse gâlibâ urmaz Hutenden nâfe dem*⁵⁴ g. 318/4

Bir beyte göre Tatar nâfesi sevgilinin benine benzeyeli beri âlemde bir hayli dimağ bağlamıştır. “Dimağ bağlamak” kendini beğenmek, gururlanmak, burnu havada olmak gibi anlamlara gelen bir tabirdir.⁵⁵ Dolayısıyla burada nâfe, sevgilinin benine benzediği için kendini bir şey zannetmekte, gururlanmaktadır. Diğer yandan nâfe söz konusu olduğu için bu tabir koku alma merkezi olan dimâğı sarmak anlamını da çağrıştıracak biçimde kasıtlı olarak kullanılmıştır.

⁵³ Ey sevgili! Ceylanın nâfesi çöllere düşerse buna şaşılır mı? O ben onu sevdalara salmaktadır.

⁵⁴ Hava misk esintili, sabâ rüzgârı amber kokulu oldu. Galiba nâfe gül bahçesine gelse Hoten'den dem vurmaz.

⁵⁵ Rezmî'nin şu beyitleri söz konusu tabirin bu anlamını açık bir şekilde gösterir niteliktedir: *Yâr göñül burnu ucıyla vireyor şimdi selâm / Görişeli bağladı agyâr ile başka dimâğ* g. 243/4 **Rezmî**; *Bagladı başka dimâğ kûyına agyâr varalı / Bulur elbetde belâsını cihânda magrûr* g. 121/3 **Rezmî**. Rezmî'ninkiler kadar açık olmamakla birlikte şu beyitlerde de yine gururlanma anlamı bulunduğu anlaşılmaktadır: *Zülf-i 'anber-bâr-ı dildâr ile hem-reng olmasa / Baglamazdı nâfe-i misk-i Hoten hergiz dimâğ* g. 2307/2 **Edirneli Nazmî**, **Mecma'ü'n-nezâir**; *Kanun âhir la'l-i yâra irdügiçün içerem / Baglamasun diñ surâhîye iñen dahı dimâğ* g. 2298/2 **Edirneli Nazmî**, **Mecma'ü'n-nezâir**

“Dimâğ” kelimesine Farsça sözlüklerden bakıldığında kelimenin pek çok fiille terkip oluşturarak gururlanma, böbürlenme anlamına geldiği görülebilir. “Der-dimağ dâšten, der-dimâğ âmeden, dimâğ bâlâ burden, dimâğ bâlâ reften, dimâğ furûhten, dimâğ kerden” gibi. (Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 7, ed. Mohammad Mo'in - Ja'far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 11085.) “Dimâğ bağlamak” bu tabirlerin Türkçe'ye uyarlanmış şekli olmalıdır. Aynı şekilde günümüzde kullandığımız “burnu büyük” veya “burnu büyümek” gibi deyimlerin de aslında “dimâğ bağlamak” tabirinin modern Türkçe'de şekillenmiş hâli olduğu düşünülebilir. Nitekim “dimâğ” akıl, beyin vb. anlamları yanında burun anlamına da gelmektedir.

Haylî dimâg bağladı ‘âlemde Bâkıyâ
*Hâl-i nigâra beñzeyeli nâfe-i Tatâr*⁵⁶ g. 48/5

Nâfenin içi kurumuş kan pıhtısıyla doludur; dolayısıyla siyah veya koyu bir renge sahiptir. Aşağıdaki beyitte şair sevgiliye hitaben “Senin ahlâkının kokusunu andıkça Tatar miskin nâfesinin içi derdinle lâle gibi kararsın.” der. Nâfenin içinin kararması, daha önce söz edildiği gibi siyah oluşundan kinayedir. Lâlenin içinde de siyah noktacıklar bulunması nedeniyle ikisi arasında ilgi kurulmuştur. Ahlâk anlamına gelen “hulk” aynı zamanda bir çeşit güzel koku olması bakımından beyitteki tabloya uyum sağlar. “Tar” karanlık, dolayısıyla siyahlık anlamındadır. İç anlamına gelen “derûn” aynı zamanda gönül anlamına gelmesi bakımından gönlün dertten dolayı daralıp kararmasını da çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır.

Añdukça bûy-ı hulkuñı derdünle lâle-veş
*Olsun derûn-ı nâfe-i müşg-i Tatar târ*⁵⁷ mus. I/IV-4

Nâfenin dışı tüylü bir deriyle kaplıdır. Bu nedenle aşağıdaki beyitte “nâfe gibi posta sarılmak” tabiri kullanılmıştır. Şair aşk ümidiyle nâfe gibi posta sarıldığı hâlde o kıvrım kıvrım saçlı güzelin onu bir kılına dahi asmadığını dile getirir. “Bir kılına asmamak” değer vermemek, umursamamak, önemsememek anlamlarında bir tabirdir. “Koku” anlamı bakımından “nâfe” ile tenasüp oluşturan “bûy” ümit anlamına da gelir. Nâfe güzel kokunun saça sürülmesi nedeniyle sevgilinin saçına yakın konumda hayal edilir. Bu bakımdan âşık da biraz olsun sevgiliye yakınlık kesbedebilmek için nafeyi taklit ederek posta bürünmüş, yani dervişliğe soyunmuştur. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Tasavvufî ve Bâtınî Hayat > Posta Bürünme)

Bûy-ı ‘aşk ile sarıldum nâfe gibi pôsta
*Bir kılına asmadı ol kâkül-i pür-ham beni*⁵⁸ g. 536/2

13.3.6. Öd (‘ûd)

⁵⁶ Ey Bâkî! Tatar nâfesi sevgilinin benine benzeyeli beri âlemde bir hayli gururlanmıştır.

⁵⁷ Tatar miskin nâfesinin içi, senin ahlâkının kokusunu andıkça derdinle lâle gibi (yanıp) kararsın.

⁵⁸ Aşk ümidiyle misk kesesi gibi posta sarıldım. (Yine de) o kıvrım kıvrım olan kâkül beni bir kılına dahi asmadı (bana değer vermedi, beni hiç umursamadı).

Öd ağacı (‘ûd) buhur yakmak için kullanılan, kabuğu yanarken hoş koku veren bir ağaçtır. Gerlach’ın belirttiğine göre “Eğer ağır, sert, siyah ve damarlı olursa ve küçük bir parçası kömürün üstüne konduğunda yağ gibi erirse veya yağ gibi kaynarsa, bu onun iyi cins öd ağacı olduğunu kanıtlarmış.”⁵⁹ Baharda rüzgârın esintisinin güzel kokular getirmesinden hareketle sabah rüzgârının gül micmerinde öd yaktığı dile getirilmiştir:

Micmer-i gülde nesîm-i subh-gâhî ‘ûd-sûz
*Safha-i gül-zârda bâd-ı bahârî ‘utr-sâ*⁶⁰ g. 8/4

Bir beytinde micmerde öd buhuru yakılmasını şair, kendisinin sevgilinin beninden ayrı kalmanın yanıklığı içinde bulunmasından dolayı öd ve micmerin yanması şeklinde yorumlamıştır. Ben ile buhur maddelerinin daima birlikte zikredilmesi bu maddelerin genellikle tane şeklinde olmalarından dolayıdır:

Görüüp bezmüñde sûzum hâl-i ruhsâruñ firâkıyla
*Tutışdı odlara yandı benim’çün ‘ûd u micmer hem*⁶¹ g. 343/3

Öd ve amber gibi güzel kokulu maddeler pahalı olduklarından dolayı değerli olmayı temsil ederler. Felek, güneşin altın micmerini döndürünce, yani bahar gelince, gül kokusu öd ve amberin kıymetini düşürmüştür. Artık etrafa yayılan güzel gül kokularından insanlar öd ve ambere rağbet etmemektedirler.

Micmer-i zerrîn-i mihri çarh gerdân eyledi
*‘Ûd u ‘anber kıymetin bûy-ı gül erzân eyledi*⁶² k. 7/1

13.3.7. Sandal

⁵⁹ Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, ed. Kemal Beydilli, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 401.

⁶⁰ Sabah vakti esen rüzgâr gül micmerinde öd yakıcı, bahar rüzgârı gül bahçesinde ıtır ezicidir.

⁶¹ Öd ve micmer, senin meclisinde yanağının beninin ayrılığıyla yanıklığını görüp benim için tutuşup ateşlere yandı.

⁶² Felek, güneşin altın micmerini dolaştırdı. Gül kokusu öd ve amberin değerini düşürdü.

“Sandal” Hindistan’da yetişen kuvvetli ve güzel kokulu sert bir ağaçtır. Bâkî Kanunî dönemindeki sıkı şarap yasağı döneminde Haliç’te şarap yüklü gemilerin yakılmasına gönderme yapmak münasebetiyle “sandal” kelimesini buhur malzemesi anlamına da gönderme yapacak şekilde tevriyeli kullanmıştır. Beyitte rüzgârın ufuklar meclisine, padişahın adalet micmerinde yakılan sandaldan kokular taşınması istenmektedir. Burada “adalet micmerinde sandal yakmak” ibaresiyle hem micmerde sandal yakmaya hem de şarap yüklü gemilerin yakılmasına işaret edilirken padişahın adaleti de övülmektedir. Artık onun adaletinin kokusu ufukları kaplayacak ve dünyayı saracaktır.

Bâkıyâ kılsun mu’attar bezm-i âfâkı nesîm
*Pâdişâhuñ micmer-i ‘adlinde sandal yakdılar*⁶³ g. 117/5

13.3.8. Sipend

“Sipend” üzerlik tohumudur. Beyitte yeni ayın şafaktaki görünümü, felek micmerine konulmuş bir üzerlik dalına benzetilmiştir. Yeni ay, eğriliği ve inceliği bakımından üzerlik dalına benzetilmiş olmalıdır. Şafak, kızılılığı nedeniyle ateş, felek ise içinde ateş yakılan bir micmer gibi düşünülmüştür.

Dehr bir şâh-ı sipend urdı felek micmerine
*Meh-i nev sanma şafakda görinen zerd ü nizâr*⁶⁴ k. 25/8

⁶³ Ey Bâkî! Rüzgâr ufuklar meclisini kokulandırın. (Çünkü) padişahın adalet micmerinde sandal yaktılar.

⁶⁴ Şafakta sarı ve ince görünen (şey)i yeni ay zannetme. Zaman felek micmerine bir üzerlik dalı koymuştur.

14.EŞYALAR

14.1. Aydınlatma Araçları

Eskiden ışığın daha iyi yansması için kandillerin arasına top aynalar konulur; aynanın yansıtıcı özelliğinden faydalanarak ışık iki katına çıkarılırken yağdan da tasarruf edilmiş olunurdu. Kadızade Ahmed Çelebi için yazdığı kasidesinde Bâkî, onun güzel fikirleri güneşe ayna tuttuğu için güneşin bu denli parlak ve ışıklı olduğunu söyler. “Re’y” fikir, düşünce, “âyine-dâr” ayna tutucu demektir.

*Bu kadar nûrı güneş kandan iderdi tahsîl
Olmasa re’y-i cemîlûñ yüzine âyine-dâr¹ k. 25/35*

Tasavvufî içerikli olmakla birlikte aşağıdaki beyitte de aynı gerçeğe işaret söz konusudur. Sevgilinin yüzü veya yanağının görünmesiyle ilahî tecelliler zuhur edecek ve aynalara yansmasıyla aynalar güneş gibi ışık yansıtacaklar veya ışığı yansıtarak artıracaklardır. Tasavvufî manada ayna, ilahî tecellilerin zuhur ettiği mekân olan ârifin gönlüdür. Ârif, ilahî ışığı kaynağından alıp diğer varlıklara yansıtır. Beyitte soyut ve somut gerçekler aynı çerçeve içinde birlikte başarıyla verilmiştir.

*Göster rûhuñ ki nûr-ı tecellî zuhûr ide
Hûrşîd gibi âyîneler feyz-i nûr ide² g. 420/1*

14.1.1. Âvîze

Âvîze, asılı olan şey demektir. Bâkî, Feridun Bey’in sarayını anlattığı kasidesinde “O kubbenin köşesindeki avizeler nedir diye sorarsan, o saç için hazırlanmış bir taraktır.” der. Beyitte “âvîze” kubbeden aşağı sarkan kandil öbekleri anlamında³ kullanılmakla birlikte, kandil çemberini tutan zincirler de saç

¹ Senin güzel fikirlerin onun yüzüne ayna tutmasaydı, güneş bu kadar ışığı nereden elde edebilirdi?

² Yüzünü göster ki tecellî nurları açığa çıksın; aynalar güneş gibi ışığı yansıtarak artırsın.

³ Kandil âvîze ilişkisine şu beyit de güzel bir örnektir: *Âteş-i dilden fîrûzân eyleyip şeb tâ-seher / Her müjemde katreden âvîzedür kandîl-i eşk* g. 140/2 **Yenişehirli Belîğ**. Kandil çemberine âvîze

benzetilmiş olmalıdır.⁴ Zincirlerin uçlarında yer alan kandiller tarağın dişleri gibi düşünülmüştür. Bu avizelerin kimi zaman çember değil de dikdörtgen şeklinde olabildikleri düşünülecek olursa, bu durumda yan yana dizili kandillerin görünümü hakikaten tarak dişlerini anımsatır.

Nedür ol gûşe-i bâmundaki âvîzeler dirseñ

O zîbâ turraya bir şânedür kim itdiler peydâ⁵ k. 27/7

14.1.2. Fanus

14.1.2.1. Al Fanus

Fanus, içinde mum yakılan büyük fener, mumun rüzgârdan kolay sönmemesi ve ışığının daha iyi yansması için etrafına konulan bir çeşit örtü, mahfaza anlamındadır. BD’nda al fanus tabiri geçmektedir. Sâkînin elindeki kadeh, içindeki kırmızı renkli şarap nedeniyle al fanusa benzetilmiş ve elinde al fanusuyla yol gösteren bir kılavuza benzetilmiştir. Şarap sunan kişi olan sâkî, aşka ve şaraba kılavuzluk eden kişidir. Tasavvufî manada mürşidi sembolize eder. Burada “al fânûs” mumun etrafını çevreleyen kırmızı renkli fanus örtüsü olmalıdır.⁶

Gice sâkî delîl-i râh oldı

denmesine şu beyit örnek gösterilebilir: *Âvîze devr ider çü kanâdîl-i ahterân / Reh-ber-i kasr-ı haşmetine meh ger âftâb* k. 1/40 **Nehcî**

⁴ Beytin hemen devamında yer alan beyitte bu benzetme daha açık bir şekilde hissedilmektedir. Micmerin dumanlarının kandil ipleri (turra) hizasınca yukarı doğru yükselişi tasvir edilmektedir. *Dem-â-dem sîm ü zer micmer kılur ol turraya hem-ser / Duhân-ı ‘ûd u ‘anberden kemend-i zülfi müşg-âsâ* k. 27/8

⁵ Kubbesinin köşesinde asılı olan kandiller nedir diye sorarsan, o güzel saç için hazırlanmış bir taraktır.

⁶ Kırmızı renkli fanus örtüsü olan al fânûsun geçtiği başka örnek beyitler: *Bâd-ı gamdan tende söyünmezse n’ola şem’-i cân / Al fânûs örtüsüdür kanlu pîrâhen bâña* g. 1/4 **Bursalı Rahmî**; *Mîhr-i ruhsârûndan oddan gönlîñ oldı hâmesi / Sanma kim şem’i ihâta eyledi fânûs-ı âl* g. 100/3 **Sun’î**. Al fanus bazı beyitlerde birini karşılamaya çıkıldığında kullanılan yahut yol göstermek için önden tutulan fanus olarak işlenmiştir. Özellikle padişahın yolunu aydınlatmak için önünden tutulan fanus al fanustur. Bunda kırmızının saltanat rengi olmasının rol oynadığı ve sultanın gelişinin belli olması bakımından böyle bir rengin seçildiği düşünülebilir: *Her gice cân şehrini gezdükçe sultân-ı hayâl / Dil önince seyr ider rûşen idüp fânûs-ı al* g. 2806/1 **Edirneli Nazmî**, **Mecma’ü’n-nezâir**; *Lâle dehşetden kızar ârz itse gül-rûlar cemâl / Şâhlar önince yansa tañ degül fânûs-ı al* g. 2807/1 **Edirneli Nazmî**, **Mecma’ü’n-nezâir**; *Her kaçan dil mülkine ‘azm eylese sultân-ı ‘ışk / Sûzân göñül karşı çıkup elde dutar fânûs-ı al* g. 2887/3 **Edirneli Nazmî**, **Mecma’ü’n-nezâir**

*Âl fânûs elindeki sâgar*⁷ g. 140/5

Bir başka beyitte lâle, gece al fanus ile dolaşan birine benzetilmiştir. Kırmızı rengiyle lâle, gül bahçesinin fanusu durumundadır:

Âl fânûs ile geldi giceden gül-zâra

*Virdi sahn-ı çemenüñ yollarına fer lâle*⁸ g. 466/4

14.1.2.2. Fânûs-ı Hayâl

Fanus-ı hayâl beyitlerden yola çıkılarak şöyle tanımlanmıştır:

“İnce deri yahut bez gibi ışığı geçirecek maddelerden mamul iki tabakalı bir fener cinsidir. Daha küçük ebatta olup dıştakine bir eksenle bağlı olan içteki fenerin üzerinde dönünce hareket ediyormuş gibi görünen ve Karagöz oyununda olduğu gibi ışığı geçiren boyalarla renklendirilmiş birtakım resimler vardır.⁹ Bunun içinde yanan mumun ışığıyla içerideki resimler dıştaki fenere aksederler. Çarşı pazar eğlence yerleri gibi halkın görebileceği mekânlara bir ip yahut zincirle asılan bu fenerin üst kısmında, içerisinde yanan mumun oluşturduğu sıcaklığın dışarı çıkmasını ve hava sirkülasyonundan içteki fenerin ekseni üzerinde dönmesini sağlayacak birtakım delik yahut aralıklar vardır. Fener üzerindeki ışıklı resimlerin hiçbir el yardımı olmaksızın kendi kendine dönmeleri, çalışma sistemini bilmeyen halk tarafından hayret ve şaşkınlıkla karşılanır ve ibretle seyredilirdi.”¹⁰

Bâkî âşığın ciğerini sevgilinin aşkının ateşiyle yanan bir fânûs-ı hayâle benzetmiştir. Burada dönmek aynı zamanda sürekliliği vurgulamak üzere kullanılmıştır. Döne döne, yani tekrar tekrar yanmaktadır:

‘Âşık-ı haste-dilüñ niteki fânûs-ı hayâl

⁷ Sâkî, gece elinde al fanus gibi kadehle, yol gösterici oldu.

⁸ Lâle, geceleyin al fanus ile gül bahçesine gelerek çimen avlusunun yollarına ışık verdi.

⁹ Fânûs-ı hayalin dönmesi ve üzerinde şekiller bulunmasına işaret eden birçok beyit bulunmaktadır. Bunlardan birkaçı şöyledir: *Gerdiş-i devrânda zâhir olan etvâr u suver / Benzer ol eşkâle fânûs-ı hayâl üstindedür* terk. 1-II/5 **Âşık Çelebi**; *Eger bir gice girse koynuma ol şem‘-i bezm-ârâ / Dönerdüm subha dek şevk ile fânûs-ı hayâl-âsâ* g. 20/1 **Azmî-zâde Haletî**; *Felek gûyâ ki fânûs-ı hayâl oldı ki döndükçe / Olur her lahzada biñ dürlü eşkâl ü suver peydâ* g. 3/5 **Selîkî**

¹⁰ Ahmet Atillâ Şentürk, “Klâsik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler I”, **Türk Dili**, Mart 1993, nr. 495, s. 179-180.

*Nâr-ı ‘aşkuñla yanupdur cigeri döne döne*¹¹ g. 464/2

14.1.3. Kandil (çerâg)

İçinde fitil ile zeytinyağı yakılan ışık vermeye mahsus kabın adıdır. Toprakdan veya camdan yapılanları mevcuttu. Camdan yapılanların içine su ve yağ konulup camilerde yakılırdı. Fitiller kükürtlenmiş üstüpüden veya papirüs yapraklarından yapılırdı. Fitili düzeltmek için kandile bir zincirle bağlı ufak bir maşa bulundurulurdu. Kandillerde genellikle zeytinyağı yakılır ve bazen buna tuz katılırdı¹²

Şair, yaşlarla dolu gözleri ve gönlündeki ateşiyle kendisini bir kandile benzeterek âhının ateşinin yalımını gökyüzüne çektiğini belirtir. Beyitte gözyaşları kandilin içindeki suya, âh ateşinin yalımı da mumun alevine benzetilmiştir. “Zebâne” ateş yalımı gibi dil şeklinde olan şeylere verilen isimdir. Beyitte ateş yalımı, mumun alevi yerine kullanılmıştır.

Kandîl gibi dîde pür-âb u dilümde tâb
*Eflâke çekdüm âteş-i âhum zebânesin*¹³ g. 382/3

“Kandili uyarmak”; kandili ateşlemek, yakmak anlamındadır. Kubbelerde bulunan kandillere işareten ay, gökyüzü kubbesindeki bir kandile benzetilmiş ve şair bu kandili âhının yaktığını hayal etmiştir. Ayın her gece gökyüzünde belirmesine bakılırsa şairin âhının ay kandilini yakmadığı gece yoktur.

Felek tâkındaki kandîl-i mâhı
*Uyarmaz Bâkî âhum giceler yok*¹⁴ g. 246/5

¹¹ Hasta gönüllü âşığın ciğeri, senin aşkının ateşiyle hayal fanusu gibi, döne döne / tekrar tekrar yanmaktadır.

¹² Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, c. 2, İstanbul, MEB, 1971, s. 158.

¹³ Kandil gibi, gözlerim yaşla dolu ve gönlümde hararet olduğu halde âhının ateşinin yalımını gökyüzüne çektim.

¹⁴ Bâkî! Âhının felek kubbesindeki ay kandilini uyandırmadığı geceler yoktur.

Aşağıdaki beyitte kışın ardından baharın gelmesi ve nergislerin açması, nergisin altın çerağının yanması gibi düşünülmüştür. Şaire göre sabâ rüzgârıyla eriyen kar, kandil yakmak için eritilen yağ gibidir. Bu yağla sabâ rüzgârı nergis kandilini yakmıştır. Kandiller zeytinyağı, içyağı vb. yağlarla yakılırdı. Ancak kokusu olmadığından dolayı en fazla kullanılan yağ yürek yağıdır.¹⁵ Beyitteki “bagrı yağı” ifadesinden yürek yağının kastedildiği düşünülebilir. Çerâğ aslında kandilin fitili¹⁶ ve fitil üzerinde yanan ateş anlamındadır. Fakat zamanla kandil manasında kullanılmaya başlanmıştır. Burada dikkati çeken bir diğer husus nergis kelimesinin aynı zamanda “içine yağ konan kandil kâsesi”¹⁷ anlamına gelmesidir. Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında nergis kandil, çerâğ da onun fitili olarak düşünülebilir. Fitilin üzerinde yanan ateş de altın imajını ortaya çıkarmıştır. Dış taç yaprakları beyaz, ortasındaki yaprakları sarı olan nergis çeşidi bu hayal için tam yerine oturmaktadır. Diğer bakış açısıyla tombaklama tekniğiyle yapılmış altın kaplama bir kandilden söz edildiği de düşünülebilir.

Berfüñ eritdi bâd-ı sabâ bagrı yağını

*Yakdı çemende nergisüñ altun çerâğını*¹⁸ g. 487/1

Kandillerin içine, yağın yüzeyde birikip fitil tarafından kolayca emilebilmesi ve son damlasına kadar yakılabilmesi için su konulurdu.¹⁹ Aşağıdaki beyitte geçen “âb-ı rengîn” kandillerin renkli ışık vermesini sağlamak ve dekoratif bir görüntü oluşturmak için fanusun içine konulan renkli sudan kinayedir. İşret meclislerinde halka şeklinde oturulduğundan, meclis halkası safa camiinin kandil çemberine, şarapla birlikte kadeh de renkli suyuyla yanan kandiline benzetilmiştir. Meclis imajı çizilirken -zevk ve safa ehlini bir araya toplayan yer olması bakımından- toplayıcı, toplayan yer anlamındaki “câmi” kelimesinin kullanılması ve “safâ câmi’i” ibaresi manidardır. “Çenber” ile kastedilen ise camilerde kubbeye bağlı zincirlerle asılı, etrafı kandillerle süslü metal çemberlerdir.²⁰ İç içe girmiş halkalardan oluşan bu

¹⁵ Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan, şifahi bilgi.

¹⁶ Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Katı**, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 138.

¹⁷ Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 14, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 22416.

¹⁸ Sabâ rüzgârı karın bağrının yağını eriterek çimende nergisin altın kandilini yaktı.

¹⁹ Nebi Bozkurt, “Kandil”, **DİA**, c. 24, İstanbul 2001, s. 299.

²⁰ Camilerdeki kandil çemberleri ile ilgili Tavernier’in gözlemlerini konuyu zenginleştirmesi bakımından buraya almak yerinde olacaktır: “Caminin kubbesinin ortasında büyük bir demir

emberlere zincirle bağlı fanuslar asılır; bu fanuslara zeytinyağı konup yakılarak aydınlatma sağlanırdı.²¹

Devr-i meclis ki safâ câmi‘inüñ enberidür
*Âb-ı rengîn ile kandîl-i fûrûzânı kadeh*²² g. 32/4

14.1.4. Kibrit

Kibrit kükürt demektir. Beyaz, sarı, kırmızı ve siyah olmak üzere dört çeşit olur. En iyisi kırmızı olanıdır ve kibrît-i ahmer tabir olunur. ubuk kükürtü diye tabir olunan sarı kükürt de iyi olanlardandır.²³

Hilâl, karanlık ortadan kalksın diye ay kandilini yakmak için kibritini şafak ateşine değdirmiş gibi hayal edilmiştir. Gün batımındaki kızılık ateşe, hilâl, rengi bakımından muhtemelen sarı kükürte, ay da kandile benzetilmiştir. Beyte göre hilâl, birkaç gün sonra dolunay halini alacak olan ay kandilinin yanması için âdetâ hazırlık yapmaktadır.

Kibritini degürdi şafak nârına hilâl
*Tâ kim çerâğ-ı mâhı yakup ref‘ ola zalâm*²⁴ k. 23/3

14.1.5. Meşale

Aydınlık vermek için içinde ıra ve saire yakılan demirden kap, kandildir. Elde tutulanlarına el meşalesi denir. Meşale özellikle ordugâhlarda aydınlatma aracı olarak kullanılırdı.²⁵ İngiltere Kralı II. Charles’ın sefaret papazı John Covell Osmanlı

Çember var; Venedik kristallerinden yapılmış birçok kandil bu çemberden sarkıyor; iki koridor boyunca da kandiller asılmış; buna karşılık camilere ne altın ne de gümüş sokulmasına izin veriliyor. Kandiller yalnızca yatsı namazı sırasında yakılıyor ve kristallerden süzülen ışık çok güzel bir görüntü sağlıyor.” (Jean-Baptiste Tavernier, **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, ev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 130.)

²¹ Ahmet Atillâ Şentürk, **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004, s. 431.

²² Meclisin halkası, safâ camiinin (kandil) emberi, renkli suyu ile yanan kandili ise kadehtir.

²³ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 294. Kandil fitilleri de kükürtlenmiş üstüğüden yapılırdı. (Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 158.)

²⁴ Hilâl, ay kandilini yakıp karanlık ortadan kalksın diye, kibritini şafak ateşine değdirdi.

²⁵ Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 491.

topraklarında bulunduğu süre içinde tuttuğu hatıratında Edirne yolculuğu esnasında önden giden meşaleciler ve meşaleleriyle ilgili şunları kaydeder:

“Pazar günü, sabah duası ve ayinden sonra yüz atlı yola çıktık. Efendim ve Sir Thomas Baines, dört katır tarafından çekilen üstü güzel bir kumaşla kaplanmış, önemli kişilere tahsis edilen bir arabada yolculuk yaptı. Bu arabaya koşan oturma yeri anlamına gelen Tektirevan [tahtirevân] denir, Farsça’da takt, ‘oturma yeri; revân ‘akıntı’ anlamına geldiğinden kelime bu şekli almıştır. Araba dört katırcı tarafından sürülür ve elinde büyük bir sopa veya küçük bir sırık bulunan meşaleci veya ateş taşıyıcı önden gider. Aynı bizim fenerlerimiz gibi demirden yapılmış çember şeklinde kaplara akşam olunca çıra dedikleri *Pinus sylvestris* [bir çeşit yağ] koyarlar, bu yağ çok kalın ve dolgun olduğu için alev alev yanar ve uzun zaman devam eder; ancak ateşlerini takviye etmek için meşaleciler yanlarında tahta parçaları ve talaş dolu bir çanta taşırlar. (...) Geleneklere göre, önemli bir kişi gece yolculuğu yaptığında, hatta kendi mahallesinde sokağa çıktığında fenerci veya el lambası yerine bu meşaleciler onun önünden yürür.”²⁶

Yüzük, üzerinde parlayan mücevher ay meşalesine benzediğinden, kendisini felek çemberine eş görmektedir. Beyitte yüzüğün taşı parlaklık bakımından aya benzetilmiş, arka planda halka kısmı ise felek katmanı olarak düşünülmüştür. “Şeb-tâb” gece parlayan, geceyi aydınlatan anlamındadır. Aynı zamanda ay ve kandil manalarına da gelmesi bakımından²⁷ beyitte çizilen tablonun içine özenle yerleştirilmiş görünmektedir. Ayrıca “çenber-i gerdûn” ile “meş’al-i mâh” ibarelerinin kullanılması kandil çemberini hatıra getirmesi bakımından dikkat çekicidir.

Meş’al-i mâhdur ol gevher-i şeb-tâb meger

*Geçinür çenber-i gerdûn ile hem-ser hâtem*²⁸ k. 19/3

Aşkın ezelf oluşuna işaret ettiği bir beyitte Bâkî, felek avlusunda güneş meşalesi yanmadan sevgilinin aşkının yarasının göğsünde ışık saçtığını ifade eder.

²⁶ John Covel, **Bir Papazın Osmanlı Günlüğü**, çev. Nurten Özmelek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2009, s. 99-100.

²⁷ Söz konusu anlamlar için bkz. F. Steingass, **A Comprehensive Persian - English Dictionary**, Beirut, Librairie du Liban Publishers, 1998, s. 730; Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 715.

²⁸ O, geceyi aydınlatan mücevher ay meşalesi olduğundan yüzük, felek çemberiyle eş geçinir.

Güneşin meşaleye benzetildiği beyitte marjinal âşıkların vücutlarında yaralar yakmalarına da gönderme yapılmıştır.

Pertev salardı sînede dâg-ı mahabbetüñ

*Sahn-ı felekde meş‘ale-i mihr yanmadın*²⁹ g. 369/2

Eskiden bilhassa katlanılması zor sıcaklarda kervanlar gece yol alır, gündüz dinlenilirdi ve kervanın önünden meşaleli adamlar yürürdü.³⁰ Aşağıdaki beyitte ay, yıldız topluluğu içinde taşınan ve gece yolu aydınlatan bir meşaleye benzetilmiştir. Beyitte samanyolu yıldız kümesi de parlaklığı ve şekli itibarıyla aydınlık bir yol gibi düşünülmüştür.

Hayl-i kevâkib içre yanup meş‘al-i kamer

*Sahn-ı semâda rûşen idi râh-ı keh-keşân*³¹ k. 1/2

14.1.6. Mum (şem‘)

Mum (şem‘), ortasında pamuk ipliğinden fitil bulunan silindirik hale getirilmiş bal mumu veya dondurulmuş yağdan oluşan aydınlatma aracıdır. Mum yapımında genellikle bal mumu ve “istearin” denilen bitkisel bir maddenin karışımından ve koyun yağları ile iç yağlarından yararlanılmıştır. 16. yüzyılda yağ mumu işleyen esnafın, kasaplardan yağ alıp işleyerek mum haline getirdiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte zenginler ve saray mensupları bal mumu, halk yağ mumu kullanırmış.³²

Mum yanarken ateşin görüntüsü dolayısıyla ıslıl ışıldır ve bu haliyle güzelliği temsil eder. Ancak söndüğü zaman fitilinin siyahlığı ve bıraktığı is ortaya çıkar. Şair buna işareten mumun güzelliğiyle fazla kibre kapılmamasını, sabah olunca, yani

²⁹ Felek avlusunda güneş meşalesi yanmadan senin muhabbetinin yarısı göğsümde ışık saçardı.

³⁰ Jean Thévenot, **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 198.

³¹ Ay meşalesi yıldız topluluğu içinde yanmakta olup gökyüzü arsasında samanyolu geçidi aydınlanmıştı.

³² Bahattin Yaman, **Osmanlı Saray Sanatkârları, 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008, s. 121.

sönünce yüzünün karasının belli olacağını söyler. “Germ olmak” mağrur olmak, kibre kapılmak, kendini beğenmek anlamında kullanılmış olmalıdır.

Çün subh olunca bellü olur yüzi karası

*Germ olmasun o hüsn ile ey mâh iñende şem*³³ g. 224/2

Mumun gülmesi fitilinde parlayan ateşle yanmasından kinayedir. Ağlaması ise eriyen yağın damlalar halinde aşağı doğru düşmesidir. Aşağıdaki beyitte şair sabah oluncaya kadar şevkimden bazen ağlar bazen gülerim derken buna işaret etmiştir:

Şem‘-veş subh olunca şevkumdan

*Gah handân u gâh giryânem*³⁴ g. 330/3

Mumun gözyaşı dökmesi motifi aşağıdaki beyitte de yer almaktadır. Sevgilinin bal gibi dudaklarından ayrı düşmenin ateşi âşığın can ipini yakmıştır. Bu nedenle geceyi süsleyen mum gibi gözyaşı akıtırsa buna şaşılmaz. “Dem” gözyaşı demektir. Mumun gözyaşları, eriyen yağların yağ gibi süzülerek aşağıya inmesinden kinayedir.

Yakdı nâr-ı fûrkat-i şehd-i lebüñ cân riştesin

*Akıdursam tân degül şem‘-i şeb-ârâ gibi dem*³⁵ g. 225/3

Bâkî’nin Kanunî için yazdığı bir kasidesinin ve divanının ilk beyti olan çarpıcı üslûptaki aşağıdaki beyitte yıldızlar muma benzetilerek gökyüzü kubbesinin geceleyin yıldız mumlarıyla ışıktandırılıp süslendiği bir gece vaktinden söz edilir. Beyitte bugün bazı camilerin mimarisinde gördüğümüz şekliyle iç kubbenin etrafının kandillerle süslenmesine işaret edildiği anlaşılmaktadır. Kubbe anlamına gelen “küngüre” aynı zamanda korkuluk demektir.³⁶ Kubbelerin etrafındaki küçük

³³ Ey ay (gibi güzel sevgili)! Sabah olunca yüzünün karası belli olacağı için, mum, o güzellikle çok da mağrur olmasın.

³⁴ Sabah oluncaya kadar şevkimden mum gibi bazen ağlar bazen gülerim.

³⁵ Senin bal dudaklarından ayrı düşmenin ateşi can ipini yaktı. Geceyi süsleyen mum gibi gözyaşı akıtırsam buna şaşılır mı?

³⁶ “Küngüre korkuluktur minâre ve köprü ve hisar korkuluğu gibi ki Arabca aña şurfe dirler, şınuñ zammıyla ve rînuñ sükûniyle. ‘Avâm galat idüp şerefe dirler, feth-i şîn ve rî ile.’” (Sibel Özer,

tırazanlar ve bunlara asılı kandiller göz önünde bulundurulduğunda kelimenin özenle seçildiği anlaşılmış olacaktır. Kubbelerdeki kandiller ve bunların çokluğu Osmanlı topraklarına gelen seyyahların da ilgisini çekmiştir. Guillaume Martin Sultanahmet Camii’ni anlatırken kubbenin etrafının sıra sıra aydınlatma araçlarıyla dolu olduğunu, bunların akşamları ve bayramlarda yakıldığını söyler.³⁷ Aynı şekilde Salomon Schweigger Edirne Selimiye Camii’nin kubbesinden bir daire halinde sıra sıra 5000 kandil sarktığını belirtir.³⁸

Hengâm-ı şeb ki küngüre-i kasr-ı âsumân
*Zeyn olmuş idi şu ‘lelenüp şem’-i ahterân*³⁹ k. 1/1

Aşağıdaki beyitte, bugün de kullandığımız “yüreğimin yağı eridi” tabirine gönderme yapılarak, donmuş yağ tabakasından⁴⁰ oluşan mumun yanarak yağının bitmesi hayaliyle şair, yürek yanıklığını sevgiliye göstermeye çalıştığını ve aşktan dolayı mum gibi yanarak bağrının yağının eridiğini ifade eder. Âşğın aşkla yana yana artık neredeyse gösterecek bir şeyi bile kalmamış, eriyip giden bir mum gibi bitmiş, yok olmuştur.

Şem’-veş sûz-ı derûnı ‘arz ider Bâkî sana
*Yana yana kalmadı bî-çârenün bağrında yağ*⁴¹ g. 227/5

Stephan Gerlach’ın naklettiğine göre “padişah, geceleri altı altın şamdana yerleştirilmiş olan beyaz mumları yaktırır ve üçer üçer her iki yanına dizdirmiş.”⁴² Baharın geldiğini lâlenin meşale yakması ve zambak goncasının nergise baş ucu

“Sûdî-i Bosnavî’nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız’ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi 2007, s. 99.)

³⁷ Guillaume Martin, **İstanbul’a Seyahat**, çev. İsmail Yerguz, İstanbul, İstiklâl Kitabevi, 2007, s. 93.

³⁸ Salomon Schweigger, **Sultanlar Kentine Yolculuk 1578 - 1581**, çev. S. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004, s. 51.

³⁹ Gökyüzü sarayı kubbesinin yıldız mumlarıyla ışıklandırılıp süslendiği bir gece vaktiydi.

⁴⁰ Beyitte kokusu olmadığı için kandillerde yürek yağı (bağrı yağı) kullanılmasına gönderme sezilmekle birlikte IV. Mehmed’in Kanunnamesinde esnafa verilen talimatlar arasında mum imalatçıların bozuk ve kötü kokulu içyağı değil, iyi içyağı kullanmalarına dair bir ibare bulunduğunu not olarak burada belirtmek yerinde olacaktır. (Robert Mantran, **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, c. I, çev. Mehmet Ali Kılıçbay - Enver Özcan, Ankara, TTK, 1990, s. 314.)

⁴¹ Bâkî, yüreğinin yanıklığını sana arz eder. Zavallının mum gibi yana yana bağrında yağ kalmamıştır.

⁴² Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, c. 1, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 428.

mumu olması hayaliyle ifade eden şair uyurken, günümüz tabiriyle gece lambası niyetine, mum yakma tablosu çizmiştir.

Demidiür lâle yaka bezm-i bahâra meş'al

Gonca-i zanbak ola nergise şem'-i bâlîn⁴³ k. 26/3

Eskiden mumlar üflenerek söndürüldüğünde ortaya çıkan kötü kokuyu engellemek için “mum makası” denilen özel bir alet kullanılırdı. Bu aletle mumun fitili kesilir ve kesilen ipin bir hazne içine düşmesi sağlanarak kokunun yayılması önlenirdi.⁴⁴ Beyitlerde mumun başından veya başı sebebiyle can vermesi, boynunun vurulması, dilinin kesilmesi gibi ifadelerle bu işleme çağrışım yapılır.⁴⁵ Bâkî'nin beytinde de âşğın yanık sinesinde çıkan âhının alevi başı sebebiyle can veren muma benzetilmiştir. Âşğın başı sebebiyle can vermesi, başındaki sevdadan ölmesi anlamındadır.

Şem'-veş cân viricek başuñ ucundan ey dil

Şu'le-i âhuñ ola sîne-i sûzânuñdan⁴⁶ g. 346/6

Mumlar âdi, orta ve iyi kaliteli olmak üzere üç cinsti. Âdisi içyağından yapılır, orta cinsine bir miktar bal mumu katılır, en kalitelisi de saf bal mumundan dökülürdü. Saf bal mumlarına yanarken güzel kokması için kâfur katılır, bu da en iyi cins mum sayılırdı.⁴⁷ Bâkî, kâfurî mumun, o ay yüzlü sevgilinin yanağının nuru bir geceliğine vuslat meclisini aydınlatsın diye boynunu kefil tuttuğunu söyler. Âşğı temsilen beyte yerleştirildiği anlaşılan kâfurî mum “Sen bir geceliğine meclisi aydınlat, ben boynumu vermeye razıyım.” demektedir. Kâfurun beyaz renkte olması

⁴³ Lâlenin bahar meclisine meşale yakması, zanbak goncasının nergise baş ucu mumu olması vaktidir.

⁴⁴ Şentürk, **a.g.e.**, s. 126. Pakalın bu makasların daima şamdanların yanında ve bir tepsi içinde bulundurulduğunu belirtir. (Pakalın, **a.g.e.**, c. 2, s. 581.)

⁴⁵ Bâkî'nin beytinde makas anlamına gelen herhangi bir kelime kullanmaması, onun bir şeyi söylerken mümkün mertebe sezdirmeden söyleme ve birden fazla manaya çekilmeye müsait bir üslûp oluşturma kaygısından kaynaklanır. Onun ifadesinden mumun hem üflenerek, hem mum makasıyla kesilerek söndürülmesini anlamak mümkündür. Bu gerçeğe, başka şairlere ait şu beyitlerde “mikrâz” ve “kâz” kelimeleri kullanılarak daha açık bir biçimde işaret edilmiştir: *Yüzüñe kendüyi şem' eylemiş meger teşbih / Zebânın anuñ-içün dâ'imâ keser mikrâz* g. 153/2 **Cem Sultan**; *Tîg-ı zebânı çekdi yüzüñ karşısına şem' / Kim virdi baş u cânını ol kat'-ı kâzuna* k. 28/18 **Karamanlı Aynî**

⁴⁶ Ey gönül! Senin yanık sinenden çıkan âhının alevi, mum gibi başının ucundan (başındaki sevda yüzünden) can verecektir.

⁴⁷ Reşad Ekrem Koçu, “Balmumu”, **İstanbul Ansiklopedisi**, c. 4, İstanbul 1960, s. 2056.

sebebiyle sevgilinin yanağı ile şem'-i kâfûrî arasında renk bakımından ilgi kurulmuştur. Mumun boynunu kefil tutmasıyla fitilinden kesilerek söndürülmesine işaret edilmiştir.

Çerâğ-ı bezm-i vasl olmaga bir şeb 'ârızı nûrî
*Kefîli boynudur ol meh-likânûñ şem'-i kâfûrî*⁴⁸ g. 505/1

Güzel koku vermesi için mumlara amber katılmasına işaret eden aşağıdaki beyitte ise sevgilinin boyu ve endamı baştan ayağa güzel koktuğundan içine amber katılmış bir muma benzetilmiştir:

Murassa' câmdur agzuñ leb-â-leb sükkerî şerbet
*Mu'anber şem'dür kaddüñ ki ser-tâ-pâ mu'attarsın*⁴⁹ g. 347/6

Bâkî, Kanunî için yazdığı kasidesinin dua bölümünde padişahın ebediyet mumunu, cihanın sahibi olan Allah'ın masumiyet ve yardım eteceğinin yok oluş rüzgârından korumasını temenni eder. Padişaha dua kısmında yer alan beyitte şair, dünyayı koruyup gözeten Allah'ın masumiyet ve yardım eteceğinin, onun ebediyet mumunu yok oluş rüzgârından korumasını dilemektedir.⁵⁰ Yani padişahın saltanatının ebediyen sürmesi temennisinde bulunmaktadır. Bu ifadeleriyle şair, aynı zamanda mumların rüzgârdan sönmemesi için bir çeşit perdeyle korunması yahut bir fanus vb. içinde saklanmasına işaret etmektedir.⁵¹ Diğer yandan gözcü ve nighbân anlamlarına da gelen “dârende” kelimesinin beyitte “nigâh” kelimesiyle tenasüp içinde kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Şem'-i bekâñı bâd-ı fenâdan nigâh ide

⁴⁸ Kâfur mumunun boynu, o ay yüzlü sevgilinin yanağının nuru bir geceliğine vuslat meclisinin meşalesi olsun diye, kefilidir.

⁴⁹ Ağzın, şekerli şerbete dolu murassa bir kadehtir. Endamın, amber katılmış bir mum olduğundan baştan ayağa güzel kokuyorsun.

⁵⁰ Kasidelerde yerleşik bir gelenek halini alan padişaha dua bölümleri, bir anlamda o günün yaşantısında canlı ve birebir tanık olunan gerçeklik kesitlerinin şiire yansımasıdır. Bu bağlamda Alman seyyah Stephan Gerlach'ın şu sözleri manidardır: “Türk hükümdarı atının üstünde camiye gittiği zaman, herkes koşup gelerek onun geçtiği yolun kenarına dizilir ve ona uzun bir ömür ve düşmanlarını yenmesini diler.” (Gerlach, **a.g.e.**, c. 1, s. 474.)

⁵¹ Bu âdet için şu beyitlere de bakılabilir: *Söyündüre diyu şem'-i sipihri sarsar-ı tûp / Vegâ günü yüzün örter gubâr dâmânı* k. 25/17 **Necâtî**; *Söyünür bâd-ı cefâ-y-ıla şehâ şem'-i hayât / Perde-gîr olmaz ise ger aña dâmân-ı kerem* k. 7/43 **Cem Sultan**

*Dâmân-ı ‘avn u ‘ismet-i dârende-i cihân*⁵² k. 1/41

14.1.7. Şamdan (şem‘-dân)

“Şem‘-dân” içine mum konulan tabla, şamdandır. Eskiden şamdanlar altın veya gümüşten yapılabilirdi. Kanunî için yazdığı kasidesinde Bâkî, padişaha dua bölümüne geçişte, felek sabah vakti ufukta cihanı aydınlatan güneş mumuna gümüş bir şamdan koyuncaya kadar onun saltanatının sürmesini temenni eder. Sabah vakti güneş doğmandan evvel ufukta beliren renkler güneş mumu için konulan gümüş şamdan gibi düşünülmüştür.

Tâ şem‘-i âfitâb-ı cihân-tâba subh-dem

*Devrân ufukda vaz‘ ide bir sîm şem‘-dân*⁵³ k. 1/40

14.1.7.1. Şamdan Sofrası

Şamdan sofrası (şem‘-dân süfresi) iki parçadan ibaret olan bazı şamdanların mumluk kısmının altında yer alan havan şeklindeki ayak kısmına verilen isim olmalıdır. 17. yüzyıl seyyahlarından Tavernier saraydaki şamdanların genişçe bir taban üzerine oturduklarını ve yağın halıya dökülmemesi için altlıklarının bu kadar büyük olduğunu söylerken şamdan sofrasını tarif ediyor gibidir:

“Bu şamdanlar bizimkilerden farklı biçimde yapılmıştır. Genellikle iki-üç ayak yüksekliğinde olup; on iki parmak çapında bir tabana oturur. Üst bölümleri bir kutu gibi ya da uçlu lamba gibidir ve içlerine yarım kilodan fazla yağ konabilir. Yağın halıya dökülmemesi için şamdanların ayakları söylediğim kadar büyük yapılıyor. Kaldı ki, ayakların yükseklikle orantılı olması da gerekiyor. Parça parça ayrılmış haldeki içyağına parmak kalınlığında bir fitil konuyor ve bir odayı rahatça aydınlatıyor.”⁵⁴

⁵² Cihanın sahibinin / dünyayı koruyup gözetenin (Allah’ın) masumiyet ve yardım eteği senin ebediyet mumunu yok oluş rüzgârından saklasın.

⁵³ Felek, sabah vakti ufukta cihanı aydınlatan güneş mumuna gümüş bir şamdan koyduğu müddetçe...

⁵⁴ Tavernier, **a.g.e.**, s. 120. Alman tacir Krafft’ın sözleri de aynı şeyden söz ediyor olmalıdır: “Hizmetkâra mumu şamdandan çekip çıkarmasını emretti. Mum, sarı balmumundan, bayağı büyük bir mum idi, şamdan ise pirinçtendi, geniş, derin bir tablası vardı.” (H.U. Krafft, **Türklerin Elinde Bir Alman Tâcir**, çev. Turgut Akpınar, İstanbul, İletişim, 1997, s. 63.)

Bâkî, ay ve etrafını çevreleyen halenin görünümünü bir mecliste yer alan mum ve şamdan sofrasına benzetmiştir. Şaire göre gökyüzünde görünen hale değil, aşk meclisine konulan ay mumunun şamdan sofrasıdır. Ay ve etrafındaki parlak hale göz önünde bulundurulduğunda burada altın bir şamdandan söz edildiği düşünülebilir.

Şem‘-dân süfresidür hâle degüldür görinen
*Kodılar encümen-i ‘aşka çerâg-ı kameri*⁵⁵ g. 512/2

14.1.8. Yel Mumu

Rüzgârda sönmeyen kalın fitilli muma denir.⁵⁶ Büyük, kalın ve rüzgâra dayanıklı olduklarından iyi ışık verdikleri de düşünülebilir. Aşağıdaki beyitte âşığın âhı yel mumuna benzetilmiştir. Beyte göre, sevgilinin eşiğine varması için şairin yolu aydınlık olsun diye âhının alevi, yel mumlarını yakmıştır. Âhının çokluğunu ve dolayısıyla yürek yanıklığını şair, yel mumu benzetmesiyle dile getirmiştir:

Rûşen ola tâ işigüñe varmaga râhum
*Yil mûmlarını yakdı gice şu‘le-i âhum*⁵⁷ g. 321/1

Aşağıdaki beyitte ise ney, yel mumuna benzetilmiştir. Benzetmede neyin üflemeli bir enstrüman olması ve “yel” kavramı arasında ilgi kurulması etkili olmuştur. Coşku anlamına gelen “şevk” kelimesi aynı zamanda ışık anlamına gelmesi bakımından özellikle seçilmiş görünmektedir.

Virür zevk ehline şevki dem-â-dem
*Şeb-i ‘işretde bir yil mûmudur nây*⁵⁸ g. 516/4

14.2. Diğer Eşyalar

⁵⁵ Aşk meclisine ay mumunu koydular. Görünen hale değil, (onun) şamdan sofrasıdır.

⁵⁶ Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı**, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 499. Yel mumu rüzgâra dayanıklı, fanus vb. bir koruma gerektirmeyen bir mumdur: *Âh eyleyene perde-i nâmûs gerekmez / Yil mûmı yakan ‘âşıkâ fânûs gerekmez* g. 76/1 **Bâlî Çelebi**

⁵⁷ Senin eşiğine varmak için yolum aydınlık olsun diye, geceleyin âhımın alevi yel mumlarını yaktd.

⁵⁸ Ney, işret gecesinde zevk ehline sürekli şevk / ışık veren bir yel mumudur.

14.2.1. Ayna

Bugün yaygın olarak ayna şeklinde isimlendirilen kelimenin aslı Farsça “âÿîne” veya “âÿene” olup “âÿen / âhen” (demir) kelimesinden türetilmiştir. Arapçası mir’ât, Türkçesi ise gözgüdür. Osmanlılar altın, gümüş, yeşim, demir ve bronzdan yapılmış zengin süslemeli ve çoğunlukla saplı aynalar kullanmışlardır.⁵⁹

Aşağıdaki beyitte o ay yüzlü güzelin ayna gibi herkese yüz göstermemesi gerektiği, aksi takdirde bağıryanık bir âşığın nefesine uğrayabileceği dile getirilmektedir. Beyitte âşığın âhını kastetmek üzere kullanılan “nefese uğramak” tabiri aynı zamanda eskiden genellikle gümüş veya demirin parlatılması suretiyle imal edilen aynaların hava ve insan nefesiyle teması sonucu kararmasından kinayedir. Bununla birlikte bu tabirle birine kötülük yapma, beddua amaçlı okuyup üfleme de çağrışım yapıldığı anlaşılmaktadır.⁶⁰

*Âÿîne gibi her kese yüz virmesiün ol mâh
Bir bağıryanık ‘âşıkun ugrar nefesine⁶¹ g. 427/4*

Eskiden aynalar hava ile temas edip kararmamaları için keçe içinde saklanırdı. Bâkî, gönül saflığıyla bir keçe giydiğini, ayna gibi insanlara iki yüzlülük etmediğini dile getirirken derviş giysisi olan keçeye (nemed) de gönderme yapmıştır. Keçe derviş giysisi olmakla birlikte giyen kişinin durumuna göre gönül saflığının veya riyakârlığın sembolü olabilir. Beyitte şair kendisinin gönül saflığıyla keçeyi giyerek gerçek derviş olduğunu ifade ederken aynayı riyakâr bir derviş olarak nitelendirir. Aynanın iki yüzlü ve riyakâr olması eline alan herkese farklı bir görüntü sunmasıyla birlikte kullanılmadığı zaman kecenin içinde durması, kullanıldığında ise kecenin içinden çıkarılmasından kinayedir.

⁵⁹ Nermin Sinemoğlu, “Ayna”, **DİA**, c. 4, İstanbul 1991, s. 259-260.

⁶⁰ Hava kabarcığının şarap kadehinde çatlamasını, sevgilinin dudağı için nefese uğramak şeklinde yorumlayan Emrî’nin beyti “nefese uğramak” tabirinin söz konusu anlamına güzel bir örnektir: *Sâgar-ı meyde şişüp çatladı bir demde habâb / Lebûn için nefese ugradı var ise şarâb g. 53/1 Emrî*

⁶¹ O ay (yüzlü güzel) ayna gibi herkese yüz göstermesin; (sonra) bir bağıryanık âşığın nefesine uğrar.

Âyîne gibi halka mürâ'îlik eylemez
*Bâkî safâ-yı hâtır ile geydi bir nemed*⁶² g. 43/5

Aşağıdaki beyitte de yine aynaların keçe içinde saklanmasıyla yola çıkılarak bir derviş portresi çizilmiştir. “Keçe içine girip ayna gibi saf olmak” ifadesiyle hem keçelerin aynaların temiz kalmasını ve paslanmalarını önlemelerine hem de dervişlerin riyadan arınmalarına işaret edilmektedir. (bkz. Derviş Çeyizi > Nemed)

Gir bir nemed içine âyîne gibi sâf ol
*Sultân-ı ‘âlem ol var gez sûret-i gedâda*⁶³ g. 478/4

Aynaların muhafaza edilmek için keçeden kılıflar içinde saklanması yanında kül ile parlatıldığına dair bilgilere şairlerin beyitlerinde rastlanmaktadır.⁶⁴ BD’nda yer alan aşağıdaki beyitlerden ise aynaların yüzeylerine toprak sürülerek parlatıldığı anlaşılmaktadır.⁶⁵ Şair aşağıdaki beytinde gönlünün sevgilinin izinin tozuna safâ, yani parlaklık elde etmek üzere yüz sürdüğünü belirtmektedir. Gönül ilahî tecellileri alması, Hakk’ın cemâli nurlarının temaşa edildiği yer olması bakımından aynaya benzetilir. Gönül aynasının parlaklık kazanma amacıyla sevgilinin izi tozuna sürülmesi, aynaların parlatılmak için toprağa sürülmesi gerçeğinden hareketle geliştirilmiş bir hayal olmalıdır.⁶⁶

İzün tozına sürdi yüzün âyine-veş dil

⁶² Bâkî gönül paklığıyla bir keçe giydiği için ayna gibi halka iki yüzlülük etmez.

⁶³ Bir keçe içine gir (de) ayna gibi tertemiz ol! Cihan sultanı ol, var derviş kılığında gez!

⁶⁴ *Hâkister idüp sînede yakduñ dil-i zârı / Cân âyinesi anuñ ile oldı mücellâ* k. 1/9 **Şehâbî**

⁶⁵ Bâkî yalnızca çağrışım yoluyla işaret ederken aynaların kille / toprakla parlatıldığı Karamanlı Nizâmî’ye ait bir beyitte açıkça belirtilmektedir: *Yârin yüzün jengâr-ı gam tutdukca sürsin yüzüme / Zîrâ kile sürmek gerek mir’âtı def’-i jeng için* g. 90/5 **Karamanlı Nizâmî**

⁶⁶ Aynalara toprak sürülerek yapılan parlatma işlemiyle ilgili Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi’nin Fransa anılarında yer alan aşağıdaki pasaj o dönem Avrupasında bu işin nasıl yapıldığını göstermesi bakımından kayda değerdir: “Duvar halı fabrikası gibi, krala ait bir de ayna fabrikası vardı. Müfettişin izni ve bilgisi olmadan, buradan da aynı şekilde hiçbir şey satılamazdı. Oraya, aynaların parlatılmasını görmek için, gitmek istedim. İki yüzden fazla tezgâh, binlerce işçi vardı. İlk olarak, ham bir ayna alçıyla bir tezgâhın üzerine tutturuluyordu. Bir başka ayna da bir tahtanın üzerine. Daha sonra, iki ayna arasına su yardımıyla özel bir kum yayılıp dört adam bunları yüzeylerden biri düzleşinceye kadar birbirine sürtmeye başlıyordu. Bundan sonra, öteki için de aynı şey yapılıyordu. Böylece perdahlanmış olan iki ayna başka bir tezgâhın üzerine konulup özel yapılmış bir alet yardımıyla kırmızı bir toprak sürülerek parlaklaştırılıyordu.” (Gilles Veinstein, **İlk Osmanlı Sefiri 28 Mehmet Çelebi’nin Fransa Anıları** “Kâfirlerin Cenneti”, çev. Murat Aykaç Erginöz, İstanbul, Ark Kitapları, 2002, s. 111-112.)

*Maksûd benüm pâdişehüm kesb-i safâdur*⁶⁷ g. 106/3

Bir diğer beyitte geçen “ayağının tozuyla cihanı gören göz aydınlanır, yolunun toprağıyla can aynası cilalanır” ifadesi de aynı gerçekten hareketle söylenmiş izlenimi uyandırmaktadır. Beyitte sevgilinin geçtiği yahut onun diyarına giden yolların can aynasını cilalaması, aynaların toprağa sürülerek parlatılması gerçeğini hatırlatmakla birlikte cihanı aydınlatan gözün sevgilinin ayağının toprağıyla aydınlandığının ifade edilmesi, onun toprağının göze cila veren sürme gibi düşünülmesinden kaynaklanıyor olmalıdır.

Hâk-i pâyüñle olur çeşm-i cihân-bîn rûşen

*Gerd-i râhuñla bulur âyîne-i cân saykal*⁶⁸ kıt. 1/4

Aynalar yansıtıcı özellikleri nedeniyle aydınlatmada yardımcı araç olarak da kullanılırlardı. Özellikle büyük camilerde bu amaçla kandillerin arasına top aynalar konduğu bilinmektedir. Bir beyitte aynaların yansıtıcı özelliğine gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Gönül evini sevgilinin aksiyle aydınlatmak gerekirse sineyi ayna gibi temiz tutmalıdır. Sinenin temiz tutulması riyadan arınmakla mümkündür. Aynaların ışığı yansıtması gibi, riyadan arınmış gönüle sevgilinin aksi yansıyarak gönül evi aydınlanacaktır.

Rûşen gerekse hâne-i dil ‘aks-i yârdan

*Âyîne gibi sîneni sâf it gubârdan*⁶⁹ g. 377/1

Abanoz, bir tür ağaç ve bu ağacın sert ve siyah tahtasıdır. Abanoz parlak ve siyah rengi temsil eder. Aşağıdaki beyitte sapları ve kenarları abanoz tahtasından yapılmış bir aynadan söz edilmektedir. Abanoz siyah olduğundan saçlar abanoza, yüz aynaya benzetilmiştir. “Deste” kabza, tutulacak yer, sap anlamında olmakla birlikte “pervâz” aynanın etrafını çevreleyen kısımlar olmalıdır.

Ruhsâr-ı sâf u pâki ham-ı zülf-i yârda

⁶⁷ Gönül senin izinin tozuna ayna gibi yüzünü sürdü. Ey benim padişahım, bundan maksat parlaklık kazanmaktır.

⁶⁸ Senin ayağının tozuyla cihanı aydınlatan göz aydınlanır; yolunun toprağıyla can aynası cilalanır.

⁶⁹ Gönül evini sevgilinin aksiyle aydınlatmak gerekirse ayna gibi göğsünü tozdan arındır.

*Âyînedür ki deste vü pervâzı âbnûs*⁷⁰ g. 212/3

Aşağıdaki beyitte elmas bir aynadan söz edilmektedir. Şaire göre yüzük, elmas bir ayna ve altın bir tarak edinerek bir genç kız havasına bürünmüştür. Yüzüğün elmas taşı ayna, bu taşı tutan dişler ise tarak olarak düşünülmüştür.

İdüp elmâsdan âyîne vü zerden şâne

*Gösterür halka yine şîve-i duhter hâtem*⁷¹ k. 19/4

Ayna aynı zamanda önemli bir hediyelik eşya durumundaydı. Aşağıdaki beyitte yüz görümlüğü olarak altın kaplamalı bir ayna verildiği göze çarpmaktadır. O ay yüzlü güzel Nevruz'da güneş gibi yüzünü gösterince, güneş ona yüz görümlüğü olarak altın kaplamalı bir ayna vermiştir. Güneş, şekil ve parlaklık bakımından aynaya benzetilmiştir.⁷² Beyitte “nev-rûz” kelimesi kullanılarak Nevruz'da hediyeleşme âdetine de gönderme yapılmıştır.

Gün yüzün 'arz eyledi nev-rûzda ol meh-likâ

*Mihr altun kaplu bir âyîne viridi rû-nümâ*⁷³ g. 8/1

Gümüş aynanın geçtiği bir beyit de aşağıdadır. Şair tecahül-i ârif yaparak yaka arasından görünenin sine mi yoksa gümüş ayna mı olduğunu bilmediğini söyler:

Bilmezin sîne midür sîmden âyîne midür

*Yine yüz gösteren ol çâk-ı giribânuñdan*⁷⁴ g. 346/3

14.2.2. Elek (gırbâl)

⁷⁰ Sevgilinin temiz ve saf yanağının saçının kıvrımlarıyla birlikte görünümü sapı ve kenarları abanoz olan bir ayna gibidir.

⁷¹ Yüzük elmastan ayna ve altından tarak yapıp insanlara karşı yine genç kız edasına bürünmüştür.

⁷² Ayna aynı zamanda güneşin sembolüdür. Eski Mısır'da kadınların dinî törenler süresince ellerinde güneşin sembolü olarak ayna taşıdıkları belirtilir. Ayrıca tanrılara sunulan armağanlar arasında ayna da yer alır. (Sinemoğlu, **a.g.m.**, s. 260.)

⁷³ O ay yüzlü (güzel) Nevruz'da güneş (gibi) yüzünü gösterdiği için, güneş yüz görümlüğü olarak (ona) altın kaplı bir ayna verdi.

⁷⁴ O yaka aralığından yine yüz gösteren göğüs müdür, gümüşten ayna mıdır bilmem.

“Gırbâl” elek anlamındadır. Aşağıdaki beyitte toz, toprak ve süprüntüler arasından altın bulup çıkarmak amacıyla gırbâl kullanıldığı görülmektedir. Beyitte ayın etrafındaki hâle eleğe, ay ise altına benzetilerek feleğin sevgilinin yolunda gırbâl ile altın bulduğu ifade edilmiştir. Hâle - gırbâl benzetmesinden gırbâllerin yuvarlak şekilli olduğu anlaşılmaktadır.

Felek gırbâl ile zer buldı dirler hâk-i râhuñda

*Miyân-ı hâlede seyr eyleyenler mâh-ı tâbânı*⁷⁵ k. 5/23

Yukarıdaki beyitte olduğu gibi hâlenin eleğe benzetildiği bir beyitte “elek asmak” tabiri geçmektedir. Şair, hâlenin sevgilinin güzelliğinden bir dakika bahs edip gökteki aya elek astığını söylemektedir. “Elek asmak” tabirinin bir tartışmada karşı tarafı alt etmek, iddiayı kazanmak ve karşı tarafa söyleyecek söz bırakmayarak tartışmayı sonlandırmak gibi anlamlara geldiği anlaşılmaktadır.⁷⁶ Hâle sevgilinin güzelliğinden yalnızca bir dakika bahsedip aya elek asmış, yani onu iddiasında alt etmiştir. Burada ay, sevgilinin güzelliği karşısında güzellik iddiasında bulunan biri gibi düşünülmüş olmalıdır. Etrafını saran hâle ise onun güzelliğinden bir dakika bahsedip ayı bu iddiasında haksız çıkartan karşı taraf durumundadır. Bir dakikalık zaman dilimi demek olan “dakîka” aynı zamanda “un”⁷⁷ anlamına gelmesiyle elek ile tenasüp oluşur.

Bahs idüp bir dakîka hüsnüñden

*Hâle mâh-ı sipihre asdı elek*⁷⁸ g. 252/4

14.2.3. Hokka

⁷⁵ Parlak ayı hâlenin ortasında seyredenler, felek senin yolunun toprağında gırbâl ile altın buldu derler.

⁷⁶ Elek asmak tabirinin söz konusu anlamı için elek asmak ve bahs tabirleri genellikle birlikte geçer: *Geçmese ‘âlem-i ‘ulvî der-i dil-dâra şebîh / Bahs idüp çarh-ı müşebbek aña asmazdı elek* g. 76/3 **Gani-zâde Nâdirî**; *Bahs idüp hüsn-i rûy-ı dil-berden / Asdı Leylâ’ya çeşm-i bendi elek* g. 130/3 **Nevî-zâde Atâyî**; *Hâle sanma mâhda hüsn ile ilzâm eyleyüp / Gerdeni tavkı nigârûñ boynuna asdı elek* g. 22/6 **Âşık Çelebi**; *Elek asdı benüm fikr-i dakiküm hâleden mâha / Gice bahs-i ruhuñda görseñ anuñla neler kıldum* g. 280/4 **Mostarlı Ziyâî**

⁷⁷ *Ebr gırbâliyle pâk eyler dakîkın turma çerh / İhtimâm itse ‘aceb mi kalmadı hânında nân* k. 39/5 **Azmî-zâde Haletî**

⁷⁸ Hâle bir dakika senin güzelliğinden bahsedip gökteki aya elek astı.

“Hokka”, içine ilaç, mücevher vb. konulan kapalı kutudur. Mürekkep konulan kaplara da hokka denilmektedir. Ağız billur bir hokkaya benzetilerek dudaklar onun içinde görünen iki la’l taşına benzetilmiştir. Billur, camdan yapılmış şeffaf, kristal anlamındadır. Billur hokka, içini gösteren bir hokka olduğundan dudaklar billur ağız hokkasının içinde görünen la’l taşları gibi düşünülmüştür. “Andan” kelimesi hem “ondan dolayı”, hem de “ondan, oradan” anlamını vermesi bakımından dikkat çekicidir:

Dürc-i dehânı var ise billûr hokkadur

Andan görinür iki latîf âb-dâr la’l⁷⁹ g. 311/3

Bir beyitte ağız la’lden bir hokkaya, dudaklar yakut macununa benzetilerek cevherli bir terkip istenecek olursa dilber dudağının yeteceği belirtilir. Dilber dudağı tevriyeli olarak kullanılmakla birlikte bir çeşit macun ismidir. (bkz. Keyif Verici Maddeler ve Şarap > Dilber Dudağı) “Yâkûtî müferrih” içine yakut tozu katılmış macundur. Dudaklar, içine yakut tozu katılmış keyif verici bir macuna benzetilirken ağız da bu macunun saklandığı hokka olarak hayal edilmiştir. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla hokkaların içinde eskiden aynı zamanda macun ve müferrihat saklanırdı.

Agzı la’lîn hokka yâkûtî müferrih lebleri

Cevherî terkîb isterseñ leb-i dilber yiter⁸⁰ g. 49/2

“Zer hokka” altın hokka demektir. Şiirin muhatabı olan kişinin bahçe içine altın kadehinin tortusunu döktüğünde nar ağacının altın hokkalarla la’l taşları ortaya çıkaracağı belirtilir. Altın hokka ile narın dış kabuğu, la’l ile ise taneleri kastedilmektedir. Bu şekilde nar meyvesi, içinde la’l taşları bulunduran altın hokkaya benzetilmiştir.

Bâg içre dökse cür’asın altun piyâlesi

Zer hokkalarla bitüre şâh-ı enâr la’l⁸¹ g. 311/9

⁷⁹ Onun ağzının kutusu galiba billur bir hokkadur. Ondan iki tane güzel ve parlak la’l taşı görünmektedir.

⁸⁰ Ağız la’l renkli bir hokka, dudakları yakut macunudur. Cevherli bir terkip istersen dilber dudağı yeter.

⁸¹ Altın kadehi bahçe içine tortusunu dökse, nar dalı altın hokkalarla la’ller bitirir.

Dudaklar ve dişlerin görünümü kırmızı yahut hokka içine dizilmiş inci tanelerine benzetilmiştir:

Degüldür la‘l-i nâbuñda görinen sîm dendânuñ
*Dizilmiş hokka-i yâkût-ı ahmer içre lü‘lûdur*⁸² g. 170/2

Hokka içinde yakut imajıyla aşkın ezeli oluşunu dile getirdiği bir beytinde Bâkî, sevgilinin la‘l dudaklarının hayali gönül hokkasında var iken madenin henüz saf yakuta mekân olmadığını belirtir:

La‘lûñ hayâli hokka-i hâtırda var iken
*Yâkût-ı nâba olmamış idi mekân kân*⁸³ k. 1/31

14.2.4. Kafes

Bâkî’nin bazı beyitlerinden anlaşıldığı kadarıyla kafesler estetik açıdan güzel bir görünüm arz etmesi için güllerle süsleniyordu. Feridun Bey’in sarayı için yazdığı kasidesinde şair, “Çılgın bülbül sarayın gül renkli camlarını görüp güllerle süslenmiş kafes zannederek sabah vakti şakımaya başlar.” demektedir. Beyitte, pencerelerin renkli camları ve çiçek motifleriyle bezenmesinden hareketle, bülbül ve gül arasındaki ilişkiye de gönderme yapılarak kafeslerin güllerle süslenmesine işaret edilmiştir.⁸⁴

Görüp ol câm-ı gül-rengi seherden eyler âhengi
*Sanur güllerle zeyn olmuş kafesdür bülbül-i şeydâ*⁸⁵ k. 27/6

⁸² (Bu) görünen(ler) saf dudaklarında gümüş dişlerin değil, kırmızı yakut hokka içine dizilmiş inci (taneleri)dir.

⁸³ Senin la‘l dudaklarının hayali gönül hokkasında var iken maden (henüz) saf yakuta mekan olmamıştı.

⁸⁴ Aynı motifin işlendiği bazı örnek beyitler: *Üstinde dâg sanma olup güller-ile zeyn / Dil bülbüline sîne-i çâk oldu bir kafes* g. 80/3 **Vusûlî**; *Oldı yir yir dâg-ı gamlarla bu cismüm çâk çâk / ‘Andelîb-i câna bir güllerle zeyn olmuş kafes* g. 345/4 **Azmî-zâde Haletî**

⁸⁵ Çılgın bülbül o gül renkli kadehi / camı görüp güllerle süslenmiş kafes zannederek sabah vakti şakımaya başlar.

Kafeslerin güllerle süslenmesine işaret edilen bir diğer beyitte kafesin güllerle süslenmiş olmadığı, bülbülün âhıyla ateşlerde yandığı ifade edilir:

Oda yandı hezâruñ âhundan

*Sanma zeyn oldu güller ile kafes*⁸⁶ g. 210/4

14.2.5. Kâse

Lâlelerin üzerindeki çiy taneleri elmas ve mücevhere benzetildiğinden olmalı, lâleler mücevherle süslenmiş kâselere benzetilmiştir.

Lâleler kâselere döndi k'ola cevher-dâr

*Jâlelerle görünür gül sade-i dürr-i semîn*⁸⁷ g. 392/3

14.2.6. Kevgîr (kef-gîr)

“Kefgîr (kevgîr)” alt kısmı delikli, süzgeç vazifesi gören yuvarlak kaptır.⁸⁸ Gökyüzü yuvarlaklığı ve muhtemelen yıldızlardan dolayı üzerinde delikler açılmış gibi görünmesi bakımından kevgire benzetilmiştir. Gökyüzünün kevgire dönmesi âşığın âh okunun darbeleri sebebiyledir. (Beytin yorumu için ayrıca bkz. Okçuluk > Ok)

Zahm-ı hadeng-i âh ile deldüm şu deñlü kim

*Kef-gîre döndi günbed-i heft-âsumânı gör*⁸⁹ g. 77/6

14.2.7. Makas (kâz)

“Kâz” makas demektir. Makas bir beyitte efşân-ber yani kâtı’ ustasının (bkz. Kâtı’ > Efşancı) âleti olarak kullanılmış, gönlün gamdan veya aşk derdinden çektiği eziyet gönül varağının efşancı tarafından makasla doğranmasına benzetilmiştir. Gam gönül varağını öyle güzel kesip doğramaktadır ki gül efşancı olsa bu derece güzel şekiller kesip ortaya koyamaz. Bâkî’nin söz ustalığının eseri olarak beyitteki ifade

⁸⁶ Kafes güllerle süslendi zannetme; bülbülün âhından ateşlere yandı.

⁸⁷ Lâleler elmaslı kâselere benzedi. Gül, çiy taneleriyle içinde beyaz inci bulunan sade-i semîn gibi görünmektedir.

⁸⁸ Şöyle delmiş idi ok başları kim / Sanki kevgîr idi her kâse-i ser k. 23/III-3 **Mesîhî**

⁸⁹ Âh okunun darbesiyle öylesine deldim ki, yedi kubbeli gökyüzü kevgire döndü, bak!

“göl, efşancı olsa makasla böyle kesemezdi” şeklinde anlaşılabileceği gibi “efşancı bile olsa, bu işi efşancı bile yapsa makasla böyle güzel gül kesemezdi” şeklinde de anlaşılmaya müsaittir.

Gamzeñ gamuñda dil varakın şöyle togradı
*Efşân-ber olsa gül kesemez böyle kâz ile*⁹⁰ g. 477/3

14.2.8. Mangal (menkal)

Mangal, taşınması için iki tarafında halka şeklinde kulpları olan ve içinde odun kömürü yakılan eski bir ısınma aracıdır. Şair, “Ateş mangalının gözüne girsem de gönlümün ocağında yanan ateşi göremez.” diyerek gönlünde yanan aşk ateşinin mangalda yanan ateşten daha büyük ve yakıcı olduğunu ima etmektedir. “Göz” mangalda ateşin ve közlerin bulunduğu kısım olmalıdır. Şairin ifadelerine bakıldığında mangalın kör gözlülükle itham edildiği anlaşılabılır. Mangalın gözündeki bulunan ateşin alev alev yanar bir şekilde değil de kömür közlerinden oluştuğu düşünülecek olursa şairin çizmeye çalıştığı tablo daha fazla anlam kazanacaktır.

Göremez külhan-ı sînemde olan âteşümi
*Bâkıyâ girsem eger menkal-i nâruñ gözüne*⁹¹ g. 463/5

14.2.9. Micmer

“Micmer”, içinde amber, misk, öd vb. maddelerle buhur yakılan kaptır. Bu kaba micmer yerine “buhurdan” da denilir. Osmanlı buhurdanları mangal tipinde, altlarında bir tepsi bulunan ayaklı tas veya üç ayaklı kâse şeklindedir. Bu buhurdanların üzerinde tepesi tutamaklı yarım küre, yarım yumurta veya sivri miğfer şeklinde birer kapağı bulunur ve bu kapaklar üzerinde bitkisel motifler hâlinde düzenlenmiş çeşitli delikler yer alır. Çoğunluğu tombak, pirinç ve bakırdan yapıldı

⁹⁰ Gamzen aşkının derdinde gönül varağını öyle bir doğradı ki gül, efşancı olsa (onu) makasla böyle kesemezdi. / Gamzen aşkının derdinde gönül varağını öyle bir doğradı ki efşancı bile makasla böyle güzel gül şekli kesemezdi.

⁹¹ Ey Bâkî! Mangalın gözüne girsem de gönlümün ocağında olan ateşimi göremez.

yaldızlanmış olup gümüş ve altından yapılanlarıyla kıymetli taşlarla süslenmiş olanları da mevcuttur.⁹²

Aşağıdaki beyitte altından yapılmış bir micmerden söz edildiği görülür. Güneş; rengi, parlaklığı ve yakıcılığı nedeniyle altın bir micmere benzetilmiş; felek güneş micmerini dolaştırmaya başlayınca gül kokusunun öd ve amberin değerini düşürdüğü dile getirilmiştir. Feleğin güneşin altın micmerini dolaştırmaya başlaması baharın gelmesinden kinayedir.

Micmer-i zerrîn-i mihri çarh gerdân eyledi

*‘Ûd u ‘anber kıymetin bûy-ı gül erzân eyledi*⁹³ k. 7/1

Bir başka beyitte baharın habercisi olarak zikredilen lâle (gelincik çiçeği), dağların eteklerinde (dâmen) micmer yakıyor gibi hayal edilmiştir. Lâlenin dağların eteklerinde micmer yakmasıyla birlikte baharın misk taşıyan kokuları dünyanın dimağına ulaşmıştır. Lâlenin micmer olarak düşünülmesi kırmızı renginden dolayı ateşle arasında ilgi kurulması sebebiyledir. “Dimâg” koku merkezi olarak kabul edildiği için koku anlamında “bûy” kelimesiyle birlikte kullanılmıştır. Beyitte “dâmen” kelimesinin geçmesi ise micmerin örtü ile örtülmesi⁹⁴ ve micmer yakıldığında, örtü ile dumanın dağılmasını önleyerek kokudan daha iyi istifade edilmesini sağlama âdetine gönderme yapmak içindir.⁹⁵ Aynı zamanda gelincik çiçeği dağların eteklerinde açan bir çiçektir. Şair bunu zikrederek micmer ve örtü arasındaki ilgiye de iyham yoluyla çağrışımında bulunmuştur. Dolayısıyla lâle,

⁹² Sargon Erdem, “Buhurdan”, **DİA**, c. 6, İstanbul 1992, s. 385.

⁹³ Felek güneşin altın micmerini dolaştırdı. Gül kokusu öd ve amberin değerini düşürdü.

⁹⁴ *Lâlenüñ micmerini bâd fîrûzân itdi / Dâmenin tutsa ‘aceb mi aña dâ’im küh-sâr* g. 139/3 **Azmî-zâde Halefî**. Micmerin örtüldüğü şu beyitten de anlaşılmaktadır: *Yanar micmer gibi bagrum beni dâmân-ı lutfuñla / Büri sûz-ı derûnumdan haberdâr olmasun kimse* g. 205/5 **Ca’fer Çelebi**

⁹⁵ Bu âdeti daha açık biçimde gösteren bir beyit: *Âteş-i ruhsâre salmış ‘ûd-ı hâlden buhûr / Zengî-i zülf-i siyâhu üstine dâmen tutar* g. 25/2 **Karamanlı Nizâmî**. Bu âdetle ilgili seyahatnamelerde şu bilgiler yer almaktadır: “Yemekten sonra su ve peşkir getirdiler. Ardından kave içtik, sonra da ellerimizle yüzümüzü gülsuyuyla sildik. En sonunda herkesin başının üstüne kırmızı bir ipek parçası sarkıtıldı ve yüzümüze türlü türlü buhur tutuldu, yemek de böylece sona ermiş oldu.” (Claes Ralamb, **İstanbul’a Bir Yolculuk 1657-1658**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008, s. 36.) “Tütün dışında varlıklı insanların evinde koku da ikram edilir. Bir esir, burnunuzun dibinde eczalar yakar; bu sırada dumanın çok hızlı dağılması için, diğer esirler başınızın üstüne bir örtü yayarlar; bu kokulara dayanıklı olmanız gerekir, yoksa bunlar zarar verebilir.” (Joseph de Tournefort, **Tournefort Seyahatnamesi**, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005, s. 76.)

dağların etekleri altında micmerini yaktığında, duman ve koku dağılmadan, baharın misk kokusu dünyanın dimağını dolduracaktır.

Bûy-ı müşgîn-i bahâr irdi dimâg-ı dehre
*Yakalı dâmen-i küh-sârda micmer lâle*⁹⁶ g. 466/3

Aşağıdaki beyitte sümbül micmere benzetilmiştir. Sümbül kasidede övülen kişinin meclisine gelmekle yaz kış demeden micmer bitirmektedir. Sümbülün şubat aylarından başlayarak açması ve baharda varlığını sürdürmesi yaz kış micmer bitirmesi olarak düşünülmüştür. Güzel kokusu ve muhtemelen bir çeşidinin micmer şekline benzemesi nedeniyle sümbülün micmere benzetildiği düşünülebilir. Micmer ve meclis ilgisi mecliste micmer dolaştırılmasından kaynaklanır.

Bezmüñe gelmek ile bu ne kerâmetdür kim
*Dimeye sayf u şitâ bitüre micmer sünbül*⁹⁷ k. 24/29

Aşağıdaki beyitte geçen “dâmen-i lutfuñ setr ider” ibaresiyle de micmer ve örtü arasındaki ilgiye gönderme yapılıyor olmalıdır. Şair kasidesini yazdığı kişiye hitaben “Nazmımın micmeresinde ham var ise senin lutfunun eteği onu örter.” diyerek hem alttan alta ham amber çağrışımıyla şiirlerini övmekte hem de övdüğü kişiyi yücelterek ondan himmet talebinde bulunmakta, “Ham bir söyleyişim varsa onu görmezden gel yahut lutfun ve yardımınla elimden tutarak sanatımın gelişimine katkıda bulun.” demeye getirmektedir.⁹⁸

Hâm var ise eger micmere-i nazmumda
*Dâmen-i lutfuñ anı setr ider ey fahr-i kibâr*⁹⁹ k. 18/51

14.2.10. Sandık

⁹⁶ Lâle dağların eteklerinde micmer yakalı beri baharın misk kokuları dünyanın dimağına ulaştı.

⁹⁷ Bu ne keramettir ki sümbül senin meclisine gelmekle kış yaz demeden micmer bitirmektedir.

⁹⁸ Bâkî'nin beytindekiyle paralel bir söyleyiş şu beyitte de mevcuttur: *Setr eder dâmen-i 'afvîñ umarım sultânım / Hâm 'anber gibidir micmer-i nazmumda edâ* k. 5/27 **Mekkî**

⁹⁹ Ey büyüklerin övücü! Eğer nazım micmerimde ham var ise senin lutfunun eteği onu örter.

“Sedefkârî” sedef kakma işidir. Tek yahut farklı renklerdeki sedef plakaların yalnız veya fildişi, bağa, kemik ve renkli ahşap gibi malzemeye birlikte açılan yuvalara yerleştirilmesi suretiyle yapılan süslemedir. Bu işlem için sedef plaka, üzerine kompozisyondaki yerine göre çizilen kâğıt şablonun yapıştırılıp kıl testereyle kesilmesiyle şekillendirilir ve istiridye kabuğunun öğütülmesiyle elde edilen ince toz ve yumurta akı karışımı bir tutkalla yerine yapıştırılır.¹⁰⁰ “Sedefkârî sandık” sedef kakma işiyle yapılmış sandıktır. Şair şiirlerini padişahın eşiğine saçılacak inciye benzeterek padişahın eşiğini sedefkârî bir sandık gibi düşünmüştür. Kendi nazım incisiyle birlikte bu sedefkârî sandığın içinde bir “dürr-i şâhvâr” bulunmuş olacaktır. İri ve iyi cins inci anlamına gelen “dürr-i şâhvâr” aynı zamanda padişahlara layık inci anlamına gelmesi bakımından beyitte çizilen tabloyla tenasüp oluşturur. Eskiden sedef ve bağa ile yapılan mücevher sandıkları çok yaygındı. Burada da böyle bir sandığa işaret edilmektedir. Padişah söz konusu edildiği için hazine sandığından söz edildiğini düşünmek de mümkündür.

Cenâb-ı şâha ey Bâkî nisâr it lü'lû-yı nazmuñ

*Bu sandûk-ı sadev-kârîde dürr-i şâh-vâr olsun*¹⁰¹ g. 352/7

14.2.11. Sifâl

“Sifâl” saksı demektir. Sevgilinin saçının kokusunun arzusu başından gitmesin diye şair toprağını feleğin, sümbül ve reyhan saksısı hâline getirmesini ister. Bilindiği üzere saç, gerek rengi ve şekli gerekse güzel kokması itibarıyla sümbül ve reyhana benzetilir. Şair ölünce dahi sevgiliden ve onun aşkından ayrı kalmamak için toprağından içinde reyhan ve sümbül yetiştirilecek bir saksı yapılmasını istemektedir.

Hâkümi ide sifâl-i sünbül ü reyhân felek

*Gitmeye başdan hevâ-yı bûy-ı zülf-i dil-rübâ*¹⁰² g. 3/2

14.2.12. Sofra (hân, simât)

¹⁰⁰ Nebi Bozkurt, “Sedefkârlık”, *DİA*, c. 36, İstanbul 2009, s. 283.

¹⁰¹ Ey Bâkî! Şiirinin incisini padişahın eşiğine saç. Bu sedefkârî sandıkta padişahlara layık bir inci bulunsun.

¹⁰² Sevgilinin saçının kokusunun arzusu başımdan gitmesin diye felek, toprağımy sümbül ve reyhan saksısı / vazosu hâline getirsin.

“Simât” mutlak anlamda sofradır. Bununla birlikte tekkelerde ve özellikle Mevlevî ve Bektaşîlerde meşinden sofraya yerine kullanılırdı. Somatın bir çeşidi seyyah dervişlerin kullandığı meşinden, yuvarlak kesilmiş ve etrafına halkalar dikilmiş biçimdedir. Bu halkalardan geçirilen zincir yardımıyla toplanınca torba yahut dağarcık şeklini alır. Diğer bir çeşidi dergâhlarda kullanılırdı. “Elifî somat” adı verilen üçüncü çeşidi ise uzun bir meşinden ibaretti.¹⁰³

Bâkî III. Murad için yazdığı bir kasidesinde onun dünyaya lütfkârca hazırlanmış bir sofraya sunduğunu ve padişahlarla şehzadelerin sultanın dergâhına misafir olarak geldiğini söyler. Burada dergâh ile padişahın sarayı kastedilirken bayram, şenlik ve bazı önemli günlerde padişahların herkese açık olarak düzenlediği ziyafetlere gönderme yapılmaktadır. “Çekmek” sofraya kurmak anlamında kullanılmıştır. “Bî-minnet” yapılan bir iyiliği gücendirecek biçimde hatırlatmayan, başa kakmayan, lütfkâr anlamlarındadır. Beyitte bu kelimeyle, kurulan sofranın teklifsizliği, herkese açık oluşu kastedilmektedir. Simât yukarıdaki tanımda bahsedildiği üzere aynı zamanda tekkelerde kurulan sofranın adı olması bakımından “dergâh” kelimesiyle de tenasüp içindedir.

‘Âleme çekdi simât-ı ni‘met-i bî-minnetin

*Şâhlar şeh-zâdeler der-gâhına mihmân gelür*¹⁰⁴ k. 6/12

Eskiden sofralar yere serilen bir sofraya bezinin üzerine konulan sinilerle kurulurdu. Aşağıdaki beyitte bahçe yoluna dökülen sarı sonbahar yaprakları, üzerine altın tepsiler dizilmiş padişah sofraları benzetmesine yol açmıştır. Eskiden sofraya sinileri genellikle bakırdan yapılmakla birlikte beyitten yola çıkılarak padişahların yemek yediği sinilerin yahut kapların altından mamul yahut altın kaplama olduğu düşünülebilir.¹⁰⁵

¹⁰³ Pakalın, **a.g.e.**, c. 3, s. 257.

¹⁰⁴ Dünyaya lütfkârca hazırlanmış nimet sofrasını kurmuştur. Padişahlar ve şehzadeler onun dergâhına misafir olarak gelirler.

¹⁰⁵ Bertrandon de la Broquiere’in padişahın yemek yediği sofraya ile ilgili verdiği şu bilgiler burada zikredilmeye değerdir: “Padişah oturur oturmaz kendisine yemek getirildi; önce önüne ipek bir örtü serildi ve bir peşkir bırakıldı; hünkâr bunu önüne çekti. Sonra bakırdan mamul yuvarlak ve incelikle işlenmiş, parlak kırmızı renkte bir sini koydular ve sofrayı hazırladılar; âdetlere göre bu sini sofraya örtüsü yerine kullanılıyordu ve yemekler ancak böyle bir sini üstünde yeniyordu. Sonra hünkârın önüne iki altın sahan içinde etler getirildi; bunlar sofradaki yerlerine konunca, hizmetkârlar hemen diğer tabakları getirdiler ve bunları yerlerine koydular. Dört kişiye dört tabak getirilmişti, ama sofrada ne ekmek ve ne de içecek bir şey vardı. Bazıları yemek yedi, diğerleri

Reh-güzâr-ı bâga ser-tâ-pâ dökilmiş berg-i zer
*Sandum altun tebsiler konmuş simât-ı husrevân*¹⁰⁶ k. 22/4

Bir beyitte gül, yapraklarıyla birlikte açılan bir sofraya benzetilmiştir. Neşe meclisinde gül sofrasının açılma zamanı ve nergisin eline altın kadeh almasının yeridir. Nergisin altın kadehe benzetilmesi ortasındaki sarı yapraklarının kadehe benzemesinden kaynaklanır.

Demidür bezm-i safada açıla süfre-i gül
*Yiridür nergis alursa ele câm-ı zerrîn*¹⁰⁷ g. 392/2

14.2.13. Şîşe

“Şîşe” mutlak anlamda cam demektir. Aşağıdaki beyitte “şîşe”, içine bahar dalları konan vazo anlamında kullanılmıştır. “Murassa‘ nahl” ibaresi baharda açan çiçeklerle dolu dalların mücevherle süslenmiş gibi düşünülmesiyle ilgilidir. Cebbâr olan Allah’ın sanatı, değerli taşlarla süslenmiş birçok fidanı felek vazosunda süslemiştir. El-Cebbâr “mutlak iradesini her durumda yürüten, düzeni bozulan her şeyi tanzim eden, her güçlüğü kolaylaştıran”¹⁰⁸ anlamında Allah’ın isimlerinden biridir. Beyitte felek, renk ve saydamlık itibarıyla camdan bir vazoya benzetilmiştir.

Şîşe-i çarhda gör bunca murassa‘ nahli
*Nice ârâste kılmış yine sun‘-ı Cebbâr*¹⁰⁹ k. 18/17

14.2.14. Tarak (şâne)

yemedi; sofrta hizmetleri daha tamamlanmadan kalan yemekler toplanmaya başladı ve bu iş çok çabuk bitirildi; çünkü hünkâr ancak kendi özel sofrasında yiyip içermiş ve onun ne yediğini, ne içtiğini pek az kişi bilirmiş ve bundan da hiç söz edilmezmiş.” (Bertrandon de la Broquière’in **Denizasıırı Seyahati**, ed. Ch. Shefer, çev. İlhan Arda, İstanbul, Eren, 2000, s. 246.)

¹⁰⁶ Baştan sona dökülen sarı yapraklarla bağ yolunu altın tepsiler konulmuş padişahlar sofrası zannettim.

¹⁰⁷ Gül sofrasının neşe meclisinde açılmasının zamanıdır. Nergis eline altın kadehi alırsa yeridir.

¹⁰⁸ Metin Yurdağür, **Âyet ve Hadislerde Esmâ-i Hüsnâ, Allah’ın İsimleri**, İstanbul, Marifet Yayınları, 1996, s. 87.

¹⁰⁹ Cebbâr olan Allah’ın sanatı felek vazosunda bunca murassa bahar dâhını (fidanı) yine nasıl da süslemiş.

Eskiden taraklar genellikle kemikten olmak üzere gümüş veya altın gibi metallerden de yapılabiliyordu. Aşağıdaki beyitte gümüş bir taraktan söz edilmektedir. Yasemin çiçeği -sivri uçlu ve beyaz yaprakları nedeniyle olmalı-gümüş dişli bir tarağa benzetilerek misk kokulu sümbülü tazelediği ifade edilmiştir. Burada sümbül ve yasemin çiçeklerinin bir arada bulunması tablosundan hareketle şair, yasemini misk kokulu bir saç tarayan tarağa benzetmiştir. “Tazelemek” tarayıp düzeltmek yerine kullanılmış olmalıdır.

Tâzeler ol sünbül-i müşgîni beñzer yâsemin
*Eylemiş peydâ gümüş dendânelü bir şâneyi*¹¹⁰ g. 509/4

Yüzüğün taşını tutan dişlerin tarağa benzetilmesinden hareketle geliştirilen hayalde yüzüğün elmas bir ayna ve altın bir tarak edinin bir genç kız edasına büründüğü dile getirilir. Beyitte altından yapılmış bir tarağa gönderme yapılmıştır.

İdüp elmâsdan âyîne vü zerden şâne
*Gösterür halka yine şîve-i duhter hâtem*¹¹¹ k. 19/4

Aşağıdaki beyitte şair, sonunda sevgilinin saçlarına ulaşmak nasip olacaksa gamze kılıcının kendisini tarağın dişleri gibi parça parça etmesine razı olduğunu söylemektedir. Beyitten tarağın dişlerinin keskin bir âletle kesilip şekillendirildiği anlaşılmaktadır.¹¹² Ulaşmak, erişmek anlamına gelen “dest-res” kelimesi “dest”in el anlamına gelmesinden dolayı özellikle kullanılmıştır. Bu kelimenin yol açtığı

¹¹⁰ Yasemin, gümüş dişli bir tarak bulmuş, o misk kokulu sümbülü (saçı) tazelemektedir (tarayıp düzeltmektedir).

¹¹¹ Yüzük elmaştan ayna ve altından tarak yapıp insanlara karşı yine genç kız edasına bürünmüştür.

¹¹² Burada günümüz tarak ustalarının dilinden meşhur Sivas kemik taraklarının imal edilişiyile ilgili şu bilgileri vermek yerinde olacaktır: “Sivas kemik tarağı koç, manda ve öküz boynuzundan yapılır. Boynuzlar bir müddet bekletilip kurutulduktan sonra en ince ayrıntısına kadar temizlenir ve ateş ocağına konur. Ustanın gözetimi altında ateş ocağında ısıtılan boynuzun düzleştirilmesi yapılır. Yapılacak tarağın şekline göre kaba olarak kesilir. Daha sonra tesviyesi yapılan kemik yeniden ateş ocağında ısıtılarak ikinci kez düzeltme işlemi yapılır. Düzeltilen kemiğe zımparada tam şekil verilerek diş açmaya hazır duruma getirilir. Dişleri açılan malzeme ince zımparadan geçirilip rendelenir. Dişlerin uçları eğelenerek sivriltilir. Son işlem olarak parlatılan kemik tarak, artık kullanıma hazırdır.” (Kadir Kutluca, “Kemik Tarak Nedir”, (Çevrimiçi) <http://www.kemiktaraklar.com/>, 9 Ağustos 2011.)

çağrışımla bir şeye el ile ulaşmak kastedilmekle birlikte arka planda tarağın ele benzetilmesi de söz konusudur.¹¹³

*Çâk çâk itsün beni şemşîr-i gamzeñ şâne-veş
Zülfüñe tek ‘akıbet olsun müyesser dest-res¹¹⁴ g. 211/2*

14.2.15. Tas

Tas, içine su konulan derince bir çanak şeklinde kaptır. Bir Ramazan akşamında susayanlara su dağıtan bir saka (bkz. Saka) motifinin yer aldığı aşağıdaki beyitte sakanın “tâs-ı zer-endûd”, yani altın yaldızlı tasla su verdiği görülmektedir. “Zer-endûd” altınla sıvanmış anlamındadır.

*Kodı bir pâre yahı tâs-ı zer-endûda felek
Sivara tâ Ramazân teşnelerin sakkâ-vâr¹¹⁵ k. 25/13*

14.2.16. Tespih (sübha)

Tespihler mercan, kehribar, firuze vb. değerli taşlardan yapıldı.¹¹⁶ Aşağıdaki beyitte mercan tespihten söz edilmektedir. Mercanın renk bakımından kırmızı oluşu şarap çağrışımına yol açtığı için tespih taneleri arka planda şarap damlalarına benzetilerek şarabı temsilen kullanılmıştır. Şaire göre mercan tespihi, yani şarabı bırakıp vaizin anlattığı uzun uzun hikâyeleri, garip efsaneleri dinleyecek kimse yoktur.

Koyup tesbîh-i mercânı seni kim dinler ey vâ‘iz

¹¹³ Tarak ve el benzetmesi Bâkî’nin şu beytinde de mevcuttur: *Öper meclisde la‘l-i dilberi peymâneler vardur / Sunar destin ser-i zülf-i nigâra şâneler vardur* g. 187/1

¹¹⁴ Gamzenin kılıcı beni tarağ(ın dişleri) gibi parça parça etsin. Yeter ki sonunda saçına ulaşmak nasip olsun.

¹¹⁵ Felek, Ramazan susuzlarına saka gibi su vermek için bir parça buzı altın yaldızlı tase koydu.

¹¹⁶ Tavernier çalınan bir mücevher kesesinde bulunan bir mercan tespihi anlatırken tespihin -şirde de sıkça geçtiği üzere- riya ile ilgisine de değinerek şunları kaydeder: “Kesedeki birçok eşya arasında mercandan yapılmış güzel bir tespih de varmış. Bu tespih, doksan dokuzlukmuş. (Türkler, Kur’an’dan bazı sözleri tespihin her tanesini çekerken yinelerler.) Söz konusu tespih, her otuz üç tanede bir konmuş birer durak [veya nişane] ile üç parçaya ayrılıyormuş; tespihin başında uzun bir mercan parçası [imame] ve bunun ardında harika irilikte aynı maddeden başka bir yuvarlak tane bulunuyormuş. En sofu Türkler misafirliğe gittiklerinde ve özellikle de yüksek mevkilerdeki kişilere yaklaştıklarında tespihlerini ellerinde taşırlar.” (Tavernier, **a.g.e.**, s. 66-67.)

*Mufasssal kıssa başlarsın garîb efsâne söylersin*¹¹⁷ g. 361/3

Tespih istiğfar çekmek ve çeşitli dualar okumak için sayıları tespit etmede kullanılan bir araçtır. Bâkî bir başka beytinde yine şarap damlalarını mercan tespihe benzeterek riya ve gösterişten arınmak için istiğfar etmeyi tavsiye etmektedir. Burada riyadan arınmak için şair, şarap içmeyi teklif etmekte ve şarabın mecazi anlamına gönderme yaparak onu istiğfar çekmek için kullanılan bir çeşit tespih gibi düşünmektedir:

Câm-ı mey katreleri sübha-i mercân olsun
*Geliünüz zerk u riyâdan idelüm istigfâr*¹¹⁸ k. 18/24

Tespih tövbe ve istiğfar çekme aracı olmakla birlikte şiirde genellikle riyanın sembolüdür. Beyitte çizilen tabloda iki yüzlü olarak nitelendirilen feleğin insanlara cevır etmekten dolayı eline kehribar tespihini alıp istiğfar ettiği dile getirilmektedir. Feleğin elindeki kehribar tespihten kasıt hilâldir. Hilâl renk ve şekil bakımından kehribar tespihe benzetilmiştir. Kötülüklerin sebebi olarak görüldüğünden dolayı halka zulmettiği söylenen feleğin iki yüzlü olması ise gece ve gündüzden kinayedir. Bununla birlikte kimi insanların talihinin yaver gitmesi, kimilerinin yüzünün hiç gülmemesi -feleğin olaylara tesir ettiği inancından hareketle- iki yüzlü olarak nitelendirilmesinin bir diğer sebebi olarak düşünülebilir.

Keh-rübâ sübhasın aldı ele çarh-ı sâlûs
*Halka cevır eylemeden ya'nî ider istigfâr*¹¹⁹ k. 25/7

14.2.17. Testi (kûze)

“Kûze” testi demektir. Beyitte yüz cennete, ağız ise Kevser suyuyla dolu la’lden bir testiye benzetilmiştir. Dudakların kırmızı renginden dolayı la’l bir testi benzetmesi yapıldığı anlaşılmaktadır.

¹¹⁷ Vâiz! Uzun uzun hikâyelere başlar, tuhaf efsaneler anlatırsın. Mercan tespihi (şarabı) bırakıp seni kim dinler?

¹¹⁸ Şarap kadehinin damlaları mercan tespih olsun. Geliniz, iki yüzlülük ve riyadan istiğfar edelim.

¹¹⁹ İki yüzlü felek kehribar tesbihini eline almış, halka zulmettiğinden dolayı tövbe etmektedir.

Bihîşt-i câvidânîdür cemâlûñ ol dehen gûyâ
*Leb-â-leb âb-ı Kevserle tolu bir la'lden kûze*¹²⁰ g. 417/3

14.2.18. Yatak (bister)

Bâkî, bir beytinde aşk padişahına külhan köşesinin taht olarak yeteceğini, sincap kürkünden yatak istenirse küllerin kâfi geldiğini söyler. Burada padişah ve sincap yataktan söz edilmesi, padişahların sincap kürkünden yataklar kullanmalarına gönderme yapmak içindir.¹²¹

Pâdişâh-ı 'aşka besdür gûşe-i külhan serîr
*Bister-i sincâb ise maksûd hâkister yiter*¹²² g. 49/4

14.3. Şarap Konulan Kaplar

14.3.1. Âbgîne

“Âbgîne” cam sürahi, şarap şişesi veya kadeh anlamlarındadır. Bâkî, gönlünde sevgilinin dudağının hayalini âbgîne içindeki şaraba benzetir. Daima anlamına gelen “müdâm” aynı zamanda şarap manasına gelmesi bakımından özellikle seçilmiştir:

Âbgîne içinde mey gibidür
*Leb-i la'lûñ hayâli dilde müdâm*¹²³ g. 329/4

14.3.2. Bülbüle

“Bülbüle” şarap sürahisidir. Bâkî, sâkînin bülbüleyi elinde bülbül etmesini istemektedir. Bülbülenin bülbül olması şarabı dökerken çıkardığı “kulkul” sesinden

¹²⁰ Yüzün ebediyet cennetidir; o ağız ise sanki ağzına kadar Kevser suyuyla dolu bir la'l (kırmızı) testidir.

¹²¹ Padişahların samur kürkten yatakları olduğuna dair notlara seyahatnamelerde de rastlanmaktadır. (bkz. Gerlach, **a.g.e.**, s. 428; Schweigger, **a.g.e.**, s. 166.) Beytin detaylı yorumu için bkz. Tekstil ve Giyim Kuşam > Kürk mad.

¹²² Aşk padişahına taht olarak külhan köşesi kâfidir. Maksat sincap kürkünden yatak ise kül yeter.

¹²³ Senin daima gönülde (bulunan) dudağının hayali, şişe içindeki şarap gibidir.

kinayedir. Şiirde bülbülün sesini temsil eden “gulgul” ile şarabın dökülürken çıkardığı sesi ifade eden “kulkul” arasında daima ilgi kurulur. Beyitte de böyle bir ilgi söz konusudur. Yanakların gül gül olması ile ise şarap içtikten sonra yüzün kızarmasına işaret vardır.

Sâkî elüñde bülbüleyi bülbül eyleseñ
*İçsen şarâbı ruhlarını gül gül eyleseñ*¹²⁴ g. 255/1

Bülbül ve bülbüle kelimeleri arasındaki ses uyumundan faydalanılarak bir başka beyitte yine çimende şarap şişesinin “kulkul” etmesi ve bülbül terennüme başlayınca bülbülenin de ona uyması istenmektedir:

Bâkî çemende şîşe-i mey kulkul eylese
*Bülbül terâne başlayacak uysa bülbüle*¹²⁵ g. 447/5

14.3.3. İbrik

Toprak veya madenden yapılmış kulplu ve emzikli su kabıdır. Aşağıdaki beyitte içine şarap konulan bir ibrikten söz edilmektedir. Şair sâkîden altın ibrikten iksirin ta kendisi olan erimiş la’li (la’l-i müzâb), yani şarabı akıtmasını istemektedir. “Kibrît-i ahmer” çeşitli metallerden altın elde etmeye yarayan iksirdir. Şairin ifadesine göre sâkî, iksir olan şarabı sunduğunda işi altın olacaktır. “İşi altın olmak yahut işini altın eylemek” işi yolunda gitmek, işinde çok başarılı olmak, bir sanatta veya işte zirveye çıkmak, bir işi en güzel şekilde yapıp yerine getirmek, değerlenmek anlamlarında bir tabirdir. Aynı zamanda bu ifadeyle iksirle altın elde etmeye gönderme yapılmaktadır.¹²⁶

İbrîk-i zerden sâkıyâ la’l-i müzâbı kıl revân

¹²⁴ Sâkî, bülbüleyi elinde bülbül etsen. Şarabı içsen yanaklarını gül gül etsen.

¹²⁵ Bâkî, şarap şişesi çimende kulkul etse, bülbül terennüme başlayınca bülbüle ona eşlik etse.

¹²⁶ Bâkî işinde başarılı olan, sanatını zirveye çıkaran, işi değerlenen bir kuyumcu tasvirini yaptığı beytinde de bu tabiri kullanmıştır: *İşüñ altun ider kâr-ı mahabbet rûy-ı zerd ile / Hezâr ahsent ey Bâkî bu gün fennüñde zer-gersin* g. 347/7 (bkz. Kuyumcu) Şu beyitlerde de değerlenmek anlamında bu tabirin kullanıldığı görülür: *İşüñi altun iden meydür gümüş peymânedür / Ol harâbât ey birâder şimdi devlet-hânedür* g. 60/1 **Necâtî**; *Kara toprak idüñ ammâ işüñ altun eyledüñ / Çünkü bu dergâha irdüñ ey gedâ-yı rûzgâr* k. 12/34 **Hayretî**; *İşin altun eyledi yüz sürmek ile kapuñ / Sahn-ı gülşende hakîr u hôr idi ekser hazân* k. 3/20 **Rahîmî**

*Altun olur işüñ hemân Kibrît-i ahmer kendidür*¹²⁷ g. 95/3

14.3.4. Kabak

Su kabağının uzunca sap kısmının ucundan delik açılıp içi boşaltılarak boğaz kısmına ipler bağlanıp tutamak yapılır ve bu şekilde su kabı haline getirilir. İçmek için bu kalınca iplerden tutularak kabak ağıza dikilir. Beyitlerde “kabak” su kabı, sürahi, şarap kadehi anlamlarında kullanılır.

Aşağıdaki beyitte kabağın boğazının ipli olmasıyla yukarıda sözü edildiği gibi boyun olarak nitelendirilebilecek kısma ip sarılmasına gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Boğazı ipli aynı zamanda asılacak suçlu demektir.¹²⁸ Beyitteki ifadeye bakıldığında kadeh daima padişahın ağzını öpmeye kastettiği için asılacak bir suçludur. Kabağın boğazı ipli olarak nitelendirilmesi yukarıda söz edildiği gibi boğazına ip takılması ve aynı zamanda muhtemelen bir yere asılacağında bu iplerden asılmasıyla ilgilidir.¹²⁹

Kasd eyler agzuñ öpmek için dâ'imâ kabak
*Olur bogazı iplü degüldür şehâ kabak*¹³⁰ g. 241/1

Şarapla dolu kadehin içenlere şevk vermesi bakımından kabak, meclisi aydınlatan bir güneşe benzetilmiştir. “Şevk” kelimesi hem coşku hem ışık anlamına gelmesi bakımından özellikle kullanılmıştır. Yuvarlak ve her türlü dairevî nesne anlamına gelen “kurs” aynı zamanda gök cisimlerinin görünen yüzüne verilen isimdir. Bu bakımdan güneş ile birlikte kasıtlı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Hôş şevk virdi meclise mihr-i münîr-vâr
*San kurs-ı âfitâbdur ey meh-likâ kabak*¹³¹ g. 241/2

¹²⁷ Ey sâkî! Altın ibrikten iksirin ta kendisi olan erimiş la'li akıt ki işin derhal altın olsun.

¹²⁸ *Bir asılacak bogazı iplüdü düşmen varup / Zülfini dutmuş baña dir asılırsan işte ip* g. 464/4 **Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-nezâ'ir**

¹²⁹ Kabağa ip takılması ve boynu bağlı olmasıyla ilgili şu örnekler de konuyu açması bakımından zikredilmeye değerdir: *Bir kerre tâ ki gördi kemâl-i cemâlüñi / Bir boynu baglu bende olubdur saña kabak* g. 652/2 **Zâtî**; *Bu nakş ile diler dakıla yanuña seniñ / Nakş itdi ser-be-ser özin ey meh-likâ kabak* g. 652/3 **Zâtî**; *Rîsmân-ı şa'sa'a boynumda zerrîn benddür / Şeh-levendem âfitâb altun kabagumdur benüm* g. 319/2 **Emrî**

¹³⁰ Ey padişah! Kabak az buz boğazı ipli değildir; daima ağzını öpmeye kasteder.

Gözyaşları şaraba, gözleri de kabağa benzediği için şair gam meclisinde kabak minneti çekmez; onun ayrıca şarap ve kadehe ihtiyacı yoktur. Göz ve kabak benzetmesine bakıldığında burada baş tarafından dip tarafında doğru ortadan ikiye kesilip kadeh şeklinde kullanılan bir kabaktan söz edildiği anlaşılmaktadır.

Bezm-i gamuñda sanma kabak minnetin çekem
Eşküm şarâb u dîdelerümdür baña kabak¹³² g. 241/3

Kabak sap kısmının ucundan açılarak içi boşaltılıp sürahi olarak da kullanılırdı. Kabağın kadehe baş eğmesi tasvirine bakıldığında aşağıdaki beyitte şarap sürahisi / testisi yerine kullanılan bir kabaktan söz edildiği anlaşılmaktadır. Kabak şarap kadehine baş eğerken parlak aya dil uzatmaktadır. Kabağın aya dil uzatması, dik durduğu anda yukarı doğru uzanan sap kısmından kinaye olmalıdır. Ayrıca içine konan şarapla parlak bir hâle gelmesi de yine ayı kışkırtacak bir durum olarak düşünüldüğünden ona dil uzattığı söylenmiş olmalıdır. Kimi zaman kabak üzerine çizilen nakış ve desenler de bu hayale eklenecek olursa söylenen sözün nereye vardığı daha iyi anlaşılabilir.

Bezmüñde gerçi sâgar-ı sahbâya baş eger
Bedr-i münîre dil uzadur dilberâ kabak¹³³ g. 241/4

“Lakırdamak” boş söz söylemek, gereksiz konuşmak anlamlarındadır. Bu tabirle aynı zamanda şarap sürahisi olarak kullanılan kabağın şarabı dökerken lıkır lıkır ses çıkarmasına gönderme yapılmıştır:

‘Âşık hadîs-i câm-ı lebüñ alsa agzına
Meclisde çok lakırdamasun sâkıya kabak¹³⁴ g. 241/5

¹³¹ Ey ay yüzlü (güzel)! Kabak sanki güneş yuvarlağıdır; parlak güneş gibi, meclise güzel bir şevk / ışık vermiştir.

¹³² Senin gamının meclisinde kabak minnetini çekerim zannetme. Bana gözyaşlarım şarap, gözlerim kabaktır.

¹³³ Ey sevgili! Kabak gerçi senin meclisinde şarap kadehine baş eğer; parlak aya dil uzatır.

¹³⁴ Âşık, dudağının kadehinin sözünü ağzına alınca kabak mecliste çok lakırdamasın.

Kabağın kadehin yüzüne gülmesi, içine şarap dökmesinden kinaye olmalıdır. Zira şarabın parlaklığı ve erbabına verdiği şevk şairler tarafından gülmek yahut kadehin güldürülmesi olarak yorumlanır.¹³⁵ Bâkî kabağın kadehin yüzüne gülmesini onun vasıtasıyla sevgilinin dudağını öpmesine bağlar. Şarap kadehe dökülüp sevgili kadehi ağzına aldığı anda dolaylı olarak onun dudağını öpmüş olur. Bu nedenle kabağın kadehin yüzüne gülmesine şaşılmaz.

Ol vâsıtayla la'l-i leb-i dilberi öper
*Câmun yüzine gülse n'ola Bâkıyâ kabak*¹³⁶ g. 241/6

Sevgilinin dudağının yadıyla işret etmek için bahçelere gül renkli şarap kabak kabak, yani kadeh kadeh dizilmiştir. Baharda gül ve lâle gibi kadehe benzetilen çiçeklerin görünümünden yola çıkılarak kurulduğu anlaşılan hayalde bu görüntü sevgilinin dudağının yadıyla işret etmek için kadehlerin bahçeye dizilmesi şeklinde yorumlanmıştır. Beyitte “kabak” kadeh yerine kullanılmıştır:

Yâd-ı lebüñle 'işret için bûstânlara
*Allâh çekildi bâde-i gül-gûn kabak kabak*¹³⁷ g. 242/3

14.3.5. Kadeh (câm, keştî, sâgar, peymâne, piyâle, zevrak)

“Piyâle” kadeh demektir. Kırmızı renkli giysiler giyen lâle yanaklı güzel gül renklilerle akıl alan bir kadehe benzetilmiştir. Kadehin gül renkli giysiler giymesi, içindeki şaraptan kinayedir.

Karşumda âller geyüp ol lâle-ruh yine
*Gül-gûnîlerle 'aklun alur san piyâledür*¹³⁸ g. 84/2

¹³⁵ Bâkî bu manada iki beytinde “kadehi güldürmek” tabirini kullanmıştır: *Sâkî şarâb rûşen imiş çün revân-ı Cem / Câm-ı sabûhı güldürelüm k'ola rûhî şâd* g. 38/2; *Gül gibi câm-ı 'ayşî güldürelüm / Rûh-ı Cemşîdi şâdmân idelüm* g. 328/4 (Beyitlerin yorumu için bkz. Şarabın Etkisi ve Sarhoşluk Halleri)

¹³⁶ Ey Bâkî! Kabak kadehin yüzüne gülse buna şaşılır mı? O vasıta ile sevgilinin dudağını öpmektedir.

¹³⁷ Allaah! Senin dudağının yadıyla işret etmek için bahçelere gül renkli şarap kadeh kadeh dizildi.

¹³⁸ O lale yanaklı (güzel) karşımda yine allar giyerek sanki kadeh gibi gül renkli giysilerle aklımı almaktadır.

“Âvâre” şarap üzerindeki su kabarcığı anlamındadır.¹³⁹ Hava kabarcıklarının kadeh etrafında dönmesi gezegenlerin feleklerin etrafında dönmelerine benzetilmiştir. Kadeh üst taraftan bakıldığında yuvarlak oluşu nedeniyle feleğe benzetilmiş, hava kabarcıkları da gezegenler gibi düşünülmüştür.

Câmuñ etrâfın kaçan kim seyr ider âvâreler
*Çarh-ı mînâ-fâmı gûyâ devr ider seyyâreler*¹⁴⁰ g. 59/1

Nergis rengi ve şekli bakımından altın kadehle şarap içen biri gibi düşünülür. Aşağıdaki beyte göre nergis, çimende dudak goncasının safasına zümrüt taht üzerine çıkıp altın kadehle şarap içmektedir. Zümrüt taht, çimenden yahut nergisin yeşil saplarından kinaye olmalıdır. “Çekmek” içmek anlamında kullanılmıştır.

Nergis çemende gonca-i la‘lûñ safâsına
*Taht-ı zümürriid üzre çıkar câm-ı zer çeker*¹⁴¹ g. 79/2

Aşağıdaki beyitte gümüş bir kadehten söz edilmiştir. Dudaklar saf şarap, çene ise gümüş bir kadehtir:

Bâde-i nâbdur leb-i la‘lûñ
*Sâgar-ı sîmdür zenahdânuñ*¹⁴² g. 249/2

Gemi anlamına gelen “keştî” aynı zamanda şarap kadehi anlamındadır. Bâkî bir beytinde şarap kadehinin çekiştirilmekten kendisini kurtaramadığını, hatta kanlı katil gibi sıkı sıkı iplerle bağlandığını söyler. Burada kadehe bir nevi kulp yerine geçecek şekilde yahut bir yere asmak için ip takılmasının söz konusu olduğu düşünülebilir.¹⁴³ Bununla birlikte eskiden su kabakları kadeh olarak kullanılmaktaydı. Bunlar ortadan bölünerek yarım daire şeklinde saplı olarak kullanıldığı gibi sap kısmından delik açılarak bir çeşit sürahi modelinde su kabı

¹³⁹ Bu manada Nev‘î’nin şu beytine de bakılabilir: *Nev‘iyâ la‘l-i lebinden utanup derledi kan / Degül âvâreler üstinde mey-i gül-gûnuñ* g. 233/5 **Nev‘î**

¹⁴⁰ Hava kabarcıkları kadehin etrafında dolaştığında sanki gezegenler sırça renkli feleğin etrafında dönmüş gibi olur.

¹⁴¹ Nergis, çimende senin la‘l dudaklarının safasına, zümrüt taht üzerine çıkıp altın kadehle şarap içmektedir.

¹⁴² La‘l dudakların saf şaraptır. Çenen gümüş bir kadehtir.

¹⁴³ *Mânend-i kabak yanuña ister ki takılsun / Uzat ipin agyâr-ı siyeh peykeri boş ko* g. 162/6 **Tırsî**

yapıldığı da bilinmektedir. Bu modelde uzunca boğaz kısmına sıkı sıkı ipler bağlanarak tutamak yapılır ve buradan tutularak içilirdi. Beyitteki “muhkem resenler” ibaresi bunu çağrıştırmaktadır. Ayrıca beyitte gemilerin kış tarafına demir atıp baş tarafından karada bir yere halatlarla bağlanması manzarasına gönderme yapılmaktadır. Geminin kara bağı ile demir arasında bir gidip bir gelmesi de keşâkeş tabiriyle anlatılmak istenene uyum sağlamaktadır. Beyit Kanunî döneminde uygulanan şarap yasağı ve şarap gemilerinin yakılması üzerine kaleme alınmış bir gazelin parçasıdır.

Keşfî-i sahbâ keş-â-keşden halâs olmaz dahi
*Tutdılar kanlu gibi muhkem resenler takdılar*¹⁴⁴ g. 117/2

Kayık anlamına gelen “zevrak” da aynı zamanda kadeh anlamındadır. Şair “Şarap gemisinin seni gam denizinden kıyıya çıkarmasını ümit ediyorsan bu kadehten (zevrak) birkaç tane çek.” diyerek zevrak kelimesini kullanmıştır. Gam ve kederi gidermek için şarap içmeyi şair, zevrak kelimesinin iki anlamına birden gönderme yaparak şarap gemisinin gam denizinden kayıkla karaya çıkarması şeklinde bir manzara oluşturacak şekilde tasvir etmiştir.

Çıkarsun lücce-i gamdan kenâre keşfî-i bâde
*Necât ümmîdin eylerseñ bir iki çek bu zevrakdan*¹⁴⁵ g. 366/3

Eskiden gümüş veya altın üzerine değerli taş ve mücevher kakılması suretiyle yapılmış süslü kadehler mevcuttu. Özellikle padişah veya zengin kimselerin bu tür kadehler kullandıkları malumdur. Şair, baharda gül dalında, üzerine çiy tanesi düşmüş goncanın görünümünü, padişahın elinde bulunan murassa kadehe benzetmiştir.

Şâh-ı gülde jâle düşmüş gonca-i ra'nâ mıdur
*Şâh elinde yâ murassa' sâgar-ı sahbâ mıdur*¹⁴⁶ g. 123/1

¹⁴⁴ Şarap kadehi çekiştirilmekten kendini kurtaramaz. Hatta tutup onu kanlı (katil) gibi sıkı iplerle bağladılar.

¹⁴⁵ Şarap gemisi gam denizinden kıyıya çıkarsın diye kurtuluş ümit edersen birkaç kadeh çek.

¹⁴⁶ Bu görünen, gül dalında üzerine çiy tanesi düşmüş iki renkli gonca mı yoksa padişah elinde mücevher kakmalı şarap kadehi midir?

“Zer-nişân” demirden ve çelikten imal edilmiş her çeşit eşya üzerine maddenin zeminde açılmış kanal ve noktalara altın çakarak tezyinat yapma, süsleme işidir.¹⁴⁷ Aşağıdaki beyitte çelik üzerine altın kakma yapılan bir kadehe gönderme yapıldığı görülmektedir. Şairin âhının kıvılcımlarıyla gökyüzünün çelik tası bela meclisinde altın kakmalı bir kadehe benzer. Gökyüzünün çelik tas olarak hayal edilmesi, rengi ve şekli dolayısıyladır. Zernişân süslemeden söz edildiğinden dolayı çelik anlamındaki pûlâd kelimesinin kullanılması tesadüf değildir. Âhın kıvılcımları gökyüzünün çelik tası üzerindeki zernişân süslemeler olarak hayal edilmiştir.

Şîrâr-ı nâr-ı âhumla sipihrüñ tâs-ı pûlâd

*Döner her şeb belâ bezminde câm-ı zer-nişânumdur*¹⁴⁸ g. 128/4

“Câm-ı billûr” elmas veya kristal kadeh anlamındadır. Kristal kadeh, şiirin muhtabı olan kişinin yüzünün güneşinden nur alıp parlak bir aya dönüşmüştür. Ayın ışığını güneşten almasına gönderme yapılan beyitte, kadehin parlaklığının söz konusu kişinin yüz güzelliğinden geldiği belirtilmiştir.

Cemâlûñ âfitâbından alup nûr

*Meh-i tâbâna döndi câm-ı billûr*¹⁴⁹ g. 132/1

Sultan II. Selim için yazdığı kasidesinde Bâkî, padişahın kadehi elmas parçası olduğu için elinde daima müselles şeklini gösterdiğini söyler. Müselles üçgen demektir. Elmas ne tarafa çevrilirse çevrilsin üçgen şekilleri gösterir. Şair bir taraftan elmas yahut kesme camdan yapılmış bir kadehi kastederken diğer yandan üstü kapalı bir şekilde “müselles” adı verilen bir şarap çeşidine de gönderme yapar. (Müselles için bkz. Şarap)

Müselles gösterür dâyim temâşâ eyleseñ elde

*Meger kim pâre-i elmâsdur câm-ı dırâşân*¹⁵⁰ k. 5/15

¹⁴⁷ Mehmet Zeki Kuşoğlu, **Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken, 2006, s. 255.

¹⁴⁸ Âhının ateşinin kıvılcımlarıyla gökyüzünün çelik tası, her gece bela meclisinde dönen altın kakmalı kadehimdir.

¹⁴⁹ Kristal kadeh senin yüzünün güneşinden nur / ışık alıp parlak bir aya benzedi.

Bilindiği üzere meşhur İran hükümdarlarından Cem, şarabın mucidi olarak bilinir. Bu bakımdan kadeh Cem'in saltanatından geriye kalan yegâne varlık olarak görülmüştür. “Peymâne” kadeh demektir.

Metâ'-ı dehr-i fânîden bu gün peymânedür varlık
*Ne kaldı câmdan gayrı nişân-ı devlet-i Cemden*¹⁵¹ g. 360/4

Cem'in “câm-ı cihân-nümâ” adı verilen ve bütün evrendeki durumu, yedi feleğin sırrını açık ve ayrıntılı bir şekilde gösteren bir kadehi vardır. Astronomik şekiller, yıldızlar ve gezegenlerin resimleri, yeryüzünün yedi kıtasının şekilleri onun üzerine işlenmiştir. Aynı zamanda yeryüzünün en uzak yerlerinde gerçekleşen olaylar da bu kadehe yansımaktadır.¹⁵² Cem'in şarapla bu denli hemhal olması, kadehinde sevgilinin dudağının aksini görmesine bağlanmıştır. Cem, cihanı gösteren kadehinde sevgilinin dudağının aksini görelî beri kadehi elden bırakmamış, sürekli içmiştir. Sürekli anlamına gelen “müdâm” aynı zamanda şarap anlamına gelmesi bakımından özellikle kullanılmıştır.

Cem komadı elinden içdi müdâm câmu
*'Aks-i lebûñ göreliden câm-ı cihân-nümâda*¹⁵³ g. 478/2

14.3.5.1. Tâc-ı Edhem

Tâc-ı Edhem yahut Edhemî tâc, ilk olarak tâcını ve tahtını dervişlik yolunda terk eden meşhur sûfî İbrahim Edhem tarafından kullanıldığından onun ismini taşıdığı belirtilen bir tâc şeklidir. (bkz. Derviş Çeyizi > Tâc-ı Edhem) Bâkî'nin bir beytinden anlaşıldığı kadarıyla tâc-ı Edhem aynı zamanda bir kadeh ismidir.¹⁵⁴ Şair

¹⁵⁰ Parlayan kadehi elmas parçası olduğundan elinde (ne taraftan) baksan daima müselles şeklini gösterir.

¹⁵¹ Bugün fânî dünya malından elimizde kalan yalnızca kadehtir. Cem'in saltanatının izi olarak kadehten başka ne kaldı ki?

¹⁵² Nimet Yıldırım, **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008, s. 190.

¹⁵³ Cem senin dudağının aksini cihanı gösteren kadehinde görelî beri kadehi elden bırakmadı, sürekli içti.

¹⁵⁴ Şairlerin şarap ve tâc-ı Edhem kavramlarını bir arada kullanmaları tesadüfî değildir. Tâc-ı Edhem'in kadeh anlamına gönderme yapmak üzere kullandıkları anlaşılmaktadır: *'Aşk ile gâhî harâbâta düşürsem gönlümü / Bâzgûne tâc-ı Edhem sâgar-ı Cemdür bâña* g. 1/2 **Nef'î**; *Tâc-ı*

zâhide sataşmak üzere kaleme aldığı bir beytinde tâc-ı Edhemi iki anlamını yansıtabilecek şekilde kullanmıştır. Şekle takılma özelliği bulunan zâhide kıyafetin önemli olmadığı vurgusunu yapan şair kisvetin, yani insana toplum içinde belli bir saygınlık kazandıran derviş giysilerinin gizli işrete engel olmadığını, âriflerin şarabı tâc-ı Edhemden içtiklerini belirtir. Tolu, kadeh anlamında olmakla birlikte burada kadehin içindeki şarap ve şarapla birlikte aşk kastedilmektedir. Şarabı tâc-ı Edhemden içmek hem dervişlerin başlarına taktıkları tâcın manasını hazmederek ilahî aşk şarabını içmek hem de dervişliği tam olarak içine sindirememiş kimseler gibi tâc-ı edhem kadehinden içmek şeklinde anlaşılabilir. Zâhide aslında aşk şarabından nasibini alabilmesi için sezdirmeden yol gösteren şair, Edhemî tâc ile buna ulaşabileceğini söylerken bir yandan da isterse gerçek şarabı tâc-ı Edhem kadehinden de içebileceğini söyleyerek takılmaktadır. Şarap içmenin yasak olduğu o devirlerde içenler gizli bir şekilde içtiklerinden kimi zaman kadehi tâclarının altına gizledikleri anlaşılmaktadır.¹⁵⁵ Şarap gerçek manasında alındığında burada hem tâc-ı Edhem ismindeki kadehten içmeye hem de kadehi bu şekilde gizlemeye gönderme yapıldığını söylemek mümkündür. Tâc-ı Edhem adı verilen kadehin bu isimdeki sarıkla büyüklük veya şekil benzerliği taşıdığı düşünülebilir. Tâc-ı Edhem'den içmek, çok içmek yahut dolu dolu içmek izlenimi uyandırmaktadır.

Nihânî işrete mâni degüldür kisvet ey zâhid

İçerler bunda 'arifler toluyı tâc-ı Edhemden'¹⁵⁶ g. 360/3

14.3.5.2. Rıtl-ı Girân

Burhân-ı Kâtı'da "rıtl-ı girân" deve tabanı ve sığır topuğu gibi büyük kadeh olarak tanımlanır.¹⁵⁷ Sûdî'nin tanımına göre ise rıtl, aslında yarım batman ağırlığında bir ölçektir ancak şairlerin terminolojisinde yarım batman şarap alan kadehe denir.¹⁵⁸

Edhem neş'esin terk itme bâri zâhidâ / Çünkü yokdur sende İbrâhîm Edhem neşvesi g. 404/2
Seyhülislâm Yahyâ

¹⁵⁵ Bâkî'nin bu konuya işaret ettiği anlaşılan bir beyti vardır: *Tutarken câmu nâşî gelse tâc ü günbed altında / Mey-i gül-rengi pinhân eyle ey sôfî habâb-âsâ g. 2/7* (Beytin yorumu için bkz. Şahne)

¹⁵⁶ Ey zâhid! Kılık kıyafet gizli işrete engel değildir. Burada ârifler şarabı tâc-ı Edhemden içerler.

¹⁵⁷ Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 626.

¹⁵⁸ "Rıtl yarım batmana dirler ammâ şu'arâ ıstılahlarında yarım batman şerâb alur kadehe dirler." (Özer, **a.g.e.**, s. 124.)

Aşağıdaki beyitte şair sâkîye hitap ederek rıtl-ı girânı eksik etmemesini, bayram misafirinin güzel ağırlanmak istediğini söyler. Şair bu ifadeleriyle misafir ağırlamaya ve bayramda iştret etmeye işaret etmektedir. Bir aylık bir Ramazan döneminden sonra uzak kaldıkları şarabı bayramda tekrar içmek için rıtl-ı girân adı verilen büyük kadehin zikredilmesi, iştret ehlinin şaraba duydukları iştiağı göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Sâkıyâ rıtl-ı girân eksük gerekmez aradan
Yahşı ağırlanmak ister hâsılı mihmân-ı ‘îd’¹⁵⁹ g. 39/5

14.3.6. Sürahi

“Surâhî” şarap konulan kaptır. Sürahinin kadehten dolayı inleyişlerini artırması şarabın kadehe dökülürken şişeden çıkan sestten kinayedir. Şairler bu sesle bülbülün sesi arasında ilgi kurdukları için sürahi ve bülbül birçok beyitte birlikte geçer. Aşağıdaki beyitte de bu ilgi göze çarpmaktadır:

Surâhî nâlesin artursa n’ola câm-ı sahbâdan
Figân-ı ‘andelîbe çün gül-i sîr-âb olur bâ’is’¹⁶⁰ g. 29/3

Aşağıdaki beyitte sürahinin meclis erbabını söyletmesi şarabın etkisiyle artan sarhoş naralarından kinaye olmalıdır. Mecliste mutrip çalıp söylemeye ara verince sürahinin kulkul sesleri duyulacak ve ardından meclis erbabı söylemeye başlayacaktır. Musikî ve şarap meclisi tablosunu bir arada başarıyla veren şair, bir yandan âdetâ sürahi ve meclis erbabını müziğe eşlik eden hanendeler gibi düşünmüş olmalıdır.

Söyletseñ ey surâhî sen erbâb-ı meclisi
Mutrib ferâgat eyleyicek kulkul eyleseñ¹⁶¹ g. 255/3

¹⁵⁹ Ey sâkî! Rıtl-ı girânı aradan eksik etmek uygun olmaz. Bayram misafiri güzel ağırlanmak ister.

¹⁶⁰ Sürahi şarap kadehinden dolayı inleyişlerini artırsa buna şaşılmaz. Çünkü bülbülün feryat etmesine de taze gül sebep olur.

¹⁶¹ Ey sürâhî! Mutrib (çalıp söylemeyi) kestiği anda (şöyle) kulkul etsen de meclis erbabını (bir) söyletseñ.

Sürahinin şekil olarak uzun ve ince olan üst kısmı yukarı kalkık bir boyuna benzetildiğinden olmalı “gerden-firâz” yahut “ser-firâz” gibi dik başlılık anlamı veren tabirlerle vasıflandırılır. Aşağıdaki beyitte sürahi kızgınlığından ağzından köpükler çıkartarak güreşe hazır durumda bulunan ve boynunu kaldıran bir deveye benzetilmiştir. Saf şarap kadehi ise sevgilinin dudağının şevkiyle körkütük sarhoştur.

Surâhî üştür-i ser-mestdür gerden-firâz olmuş
*Lebüñ şevki ile câm-ı şarâb-ı nâb kanzildür*¹⁶² g. 89/3

Sürahinin “rengîn-eda”ya sahip olması içindeki şarabın rengine bürünmesinden kinayedir. “Ser-firâz” şekil bakımından dik duruşu ve baş kaldırmayı anımsatması nedeniyle mecazi manada benzerlerinden üstün olmaya işaret eder. Şair kendisinin diğer şairlerden üstün ve seçkin olmasını sürahi gibi renkli bir edaya, yani şiirlerinde farklı ve renkli bir tarza sahip olmasına bağlar:

Ser-firâz olsak bu devr içre ‘aceb mi Bâkıyâ
*Biz surâhî-veş bu gün rengîn-edâya mâliküz*¹⁶³ g. 191/7

Aşağıdaki beyitte ise sürahi etrafında dönen kadeh ile mum etrafında dönen pervane arasında bir ilişki kurulmuştur. Sürahinin kadehi doldurması ve kadeh içildikten sonra tekrar sürahiye geri gelmesi ve bir sonraki kişi için yeniden doldurulması, pervanenin muma yaklaşıp uzaklaşarak çevresinde dönmesine benzetilmiştir:

Gerdîş-i câm-ı meyi görsün surâhî üstine
*Şem‘-i bezmi devr iderken görmeyen pervâneyi*¹⁶⁴ g. 509/2

14.3.7. Şarap Küpü (desti, hum)

¹⁶² Sürahi boynunu kaldırmış, mest (ağzından köpükler çıkartan) bir devedir. Saf şarap dudağının şevkiyle körkütük sarhoştur.

¹⁶³ Ey Bâkî! Bu devirde seçkinlerden olsak buna şaşılır mı? Biz bugün sürahi gibi renkli bir edaya sahibiz.

¹⁶⁴ Pervaneyi meclisin mumunun etrafında dönerken görmeyen, şarap kadehinin sürahi üstüne devredişini görsün.

Küp anlamına gelen ve topraktan imal edilmiş bir kap olan “hum” şiirde genellikle şarap küpü yerine kullanılır. Şarap küplerde saklanır ve satılırdı. Tasavvufî bir boyuta sahip olan aşağıdaki beyitte “hum ve meyfürûş” kavramlarının birlikte kullanılması somut gerçeklik bakımından buna işaret eder. Diğer yandan beytin hakikî manasına bakıldığında “hum” şarapla dolu olduğu için gönlü tasfiye etmenin sembolü olmuştur. Zira şarap ilahî aşkı temsil eder. Gönlünü aşkla dolduran kişi tasfiye-i bâtın etmiş olur. Bu bakımdan gönlü tasfiye etmek için varılacak yer şarap satıcısının dergâhıdır. Şarap satıcısı (mey-fürûş) ile kastedilen kâmil mürşittir.

Hum gibi sen de tasfiye-i bâtın it yüri
*Der-gâh-ı mey-fürûş ulu hânkâhdur*¹⁶⁵ g. 61/4

Aşağıdaki beyitte felek bir küpe benzetilmiştir. Bu küpün dert ve bela olarak düşünülen tortusunu ise daima hüner sahipleri çekerler. Klişeleşmiş bir felekten şikayet olgusuna yer veren şair, hüner sahipleri kavramının içine kendisini de koyarak, felek yüzünden bu tip kimselerin rahat yüzü görmediklerini, daima sıkıntı çektiklerini dile getirir. “Dürd” şarap küpünün dibine çöken tortudur.

Bâkî hemîşe gör bu hum-ı nîl-gûnı kim
*Dürd-i belâ vü derdini merd-i hüner çeker*¹⁶⁶ g. 163/5

Şarap meyhanelerde küp içinde saklanırdı. Şarap yasağından söz eden bir beyitte ise küplerin boş, meyhanenin ıssız olduğu ve riya ehlinin meydanı son derece boş bulunduğu dile getirilmiştir:

Şarâb-ı nâbdan humlar tehî hum-hâneler tenhâ
*‘Aceb hâlîlîğin buldı riyâ ehli bu meydânun*¹⁶⁷ g. 279/6

Aşağıdaki beyitte şarap küpü anlamında “destî” kelimesi kullanılmıştır. Şair sâkînin sevgilinin meclisine şarabı çok almasını, çünkü rakibin başında kırmak için bir testi daha gerektiğini söyler:

¹⁶⁵ Sen de git, küp gibi içini temizle. Şarap satıcısının dergâhı yüce bir dergâhtır.

¹⁶⁶ Bâkî, şu nil renkli küpe bak ki onun bela ve dert tortusunu daima hüner sahipleri çeker.

¹⁶⁷ Saf şaraptan küpler boş, meyhaneler ıssız. Riya ehli bu meydanı acayip boş buldu.

Meclis-i cânâneye sâkî çok alsun bâdeyi
*Başka bir desti gerek zîrâ rakîbuñ başına*¹⁶⁸ g. 421/6

14.3.8. Şişe

“Şişe”, içine şarap konulan camdan kaptır. Bâkî, canının şışede şarap bırakmak istemediğini, kendisinin mecliste bunu görünce “bırakma canım” dediğini belirtir. Kelimelerle bir sihirbaz gibi oynamayı seven şair oldukça basit gibi görünen bir söyleyişin ardına baş döndürücü anlamlar gizlemeyi başarmıştır. Öncelikle beyitte kendi mahlası olan “Bâkî” kelimesini aynı zamanda “artık, şarap bakiyesi” olarak kullanmıştır. Aynı şekilde birinci mısradaki “cânum” kelimesini de hem kendi nefsi hem de sevgili şeklinde anlamak mümkündür. İkinci mısradaki “cânum” kelimesi ise canım gibi aziz olan şarap şeklinde düşünülerek “canım gibi aziz olan şarap damlasını bırakma dedim” anlamı da çıkarılabilir. Bununla birlikte bu sözün ucunda “canımı al, canımı bırakma” anlamı da mevcuttur.

Cânum özenür kim komaya şışede Bâkî
*Meclisde didüm ben de görince koma cânum*¹⁶⁹ g. 319/5

14.4. Çeşitli Âletler

14.4.1. Çarh

“Çarh” yahut “çark” yakın zamana kadar İstanbul sokaklarında seyyar bileyici ustalarının sırtlarında gezdirdikleri pedala bağlı bir kayışla döndürülen bir çeşit bileyi çarkıdır.¹⁷⁰ Bâkî III. Murad için yazdığı kasidesinde dönen feleğin onun kılıcının çeliğini bileyip parlatarak zulüm karanlığının şebçerağı hâline getirdiğini söyler. Beyitte “çarh” kelimesi felek anlamında kullanılmakla birlikte bileyi çarkı anlamını çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Kılıç vb. âletler keskinleştirilip

¹⁶⁸ Sâkî, sevgilinin meclisine şarabı çok alsın. Çünkü rakibin başına başka bir testi gerekmektedir.

¹⁶⁹ Bâkî! Canım şışede (şarap damlası) bırakmak istemez. Ben de mecliste bunu görünce “Bırakma canım” dedim.

¹⁷⁰ Şentürk, **a.g.e.**, s. 460.

parlaklaştırılmak için dönerek çalışan bu çarkın üzerindeki bileyi taşına sürülürler. Bileyici yahut çarkçı denilen ustaların yaptığı bu işleme “çarha çekme” adı verilir. Kılıç, adaleti temsil eder. Padişahın kılıcının zulüm karanlığının şebçerağı hâline gelmesi, adalet ve düzen sağlamasından kinayedir. “Şebçerâğ” gece vakti etrafı aydınlatacak kadar ışık saçtığına inanılan bir cins efsanevî mücevherdir.¹⁷¹ Şebçerâğ nasıl geceyi aydınlatıyorsa, felek çarkının döne döne parlattığı padişahın kılıcı da zulüm karanlıklarını aydınlatmaktadır. Eziyet, haksızlık anlamına gelen “zulm”, kelime kökeni itibarıyla karanlık demektir ve yine karanlık anlamına gelen “zulmet” kelimesiyle aynı kökten gelir. Bileyi taşları, üzerlerine sürekli yağ damlatılarak çelik sürüldüğünden siyah bir görünüme sahiptirler.¹⁷² Feleğin çarka benzetilmesi, her ikisinin de dönme özelliğine sahip olması yanında, gecenin siyah rengiyle bileyi taşı arasında kurulan böyle bir ilgiye dayansa gerektir. Karanlık anlamını içinde taşıyan zulm ve zulmet kelimelerinin de bu tablo içinde kullanılması çerçeveyi tamamlar niteliktedir.

Şeb-çerâg-ı zulmet-i zulm eyledi şemşîrûnî
*Çarh-ı gerdân tîguñ elmâsın dırahşân eyledi*¹⁷³ k. 7/28

14.4.2. Dehre

“Dehre” tahra, budama makası demektir. Felek budama makasına benzetilerek felek tahrasının bela bağında şairin gözyaşlarını damla damla akıtarak onu asma kütüğüne çevirdiği söylenir. Bilindiği üzere asmanın kökleriyle aldığı öz suyu, budama esnasında kesilen yüzeylerden akar. Buna “ağlama” adı verilir. Şair de feleğin elinden çektiği cevır, eziyet ve sıkıntılardan dolayı akıttığı gözyaşlarını budanan asmanın ağlamasına benzeterek böyle bir imaj oluşturmuştur.

Dehre-i dehr-i denî bâg-ı belâda yaşımı
*Katre katre akıdur mânend-i tâk eyler beni*¹⁷⁴ g. 539/3

¹⁷¹ Mütercim Âsım şebçerâğın gâv-ı bahrî denilen bir cins efsanevî hayvanın bazı gecelerde otlamak için karaya çıktığında o mücevheri ağzından çıkarıp otlayacağı yere koyduğunu belirtir: “Şöyle naklederler ki gâv-i bahrî bazı geceler otlamak için karaya çıktıkta o gevheri ağzına beraber çıkarıp otlayacağı mevziye kor. Onun aydınlığında otlar. Ona dürr-i şebgün dahi derler.”(Mütercim Âsım Efendi, **a.g.e.**, s. 713.)

¹⁷² Şentürk, **a.g.e.**, s. 461.

¹⁷³ Dönen felek senin kılıcının çeliğini parlatarak zulüm karanlığının şebçerağı hâline getirdi.

14.4.3. Kıblenümâ

“Kıble-nümâ” kıble yönünü gösteren âlet, yani pusula demektir. Özellikle seferi durumdaki Müslümanların kıble yönünü bulmalarına yardımcı olmakla birlikte namaz vakitlerini tespit etmeye de yarardı. Kıblenüma tahta veya genellikle pirinç ve gümüşten imal edilmiş yuvarlak bir kutu içinde pusula ve güneş saatinin bir arada bulunduğu bir tür cep saati şeklindeydi. Cepte taşınanların yanı sıra muvakkithane ve gemilerde kullanılan büyük ebatta kıblenümalar da mevcuttu.¹⁷⁵

Şair gamı bir oka benzeterek bedeninin gam okunun ucunda sevgilinin mahallesine karşı durarak kıblenüma mili gibi titrediğini belirtir. “Mil” kıblenüma içindeki ibredir. İbre kıble yönünü gösterirken nasıl titreşiyorsa âşığın bedeni de gam okunun ucunda sevgilinin mahallesine doğru titremektedir. Eski şiirde Ka’be sevgilinin bulunduğu yerdir. Bu bakımdan kıblenüma miline benzetilen âşığın vücudunun sevgilinin mahallesine karşı titrediği ifade edilmiştir.

Kûyuña karşı turup kıble-nümâ mîli gibi
*Ser-i peykân-ı gamuñda ten-i ‘uryân dîtrer*¹⁷⁶ g. 137/3

Sevgilinin bulunduğu yer Ka’be olarak nitelendirildiği için “kıble-i cân” ile kastedilen sevgilidir. Şairin kurduğu hayale göre kıblenümanın gözüne çöp düştüğü için sevgilinin eşiğinin Ka’be’sini görmemektedir. Burada kıblenümanın gözüne düşen çöpten kasıt kıblenümanın ibresi olmalıdır.

Görmez işiği Ka’besin ol kıble-i cânuñ
*Çöp düşdi meger kim gözüne kıble-nümânuñ*¹⁷⁷ g. 278/1

14.4.4. Minşâr

¹⁷⁴ Alçak feleğin tahrası bela bağında yaşımı damla damla akıtıp beni asma kütüğü haline getirmektedir.

¹⁷⁵ Kemal Özdemir, *Osmanlı’dan Günümüze Saatler*, TYT Bank, [t.y.], s. 62, 63.

¹⁷⁶ Çıplak beden, senin gamının okunun ucunda mahallene karşı durup kıblenüma mili gibi titrer.

¹⁷⁷ Meger kıblenümanın gözüne çöp düşmüş ki o can kıblesinin eşiği Ka’be’sini görmemektedir.

“Minşâr” bıçkı, testere türü bir kesici âlettir. Bâkî’nin beytinde tarak yapımında diş açmak için kullanılması söz konusudur. Şair, sevgilinin miskli saçlarına erişmek nasip olmazsa mihnet minşarının kendisini tarak gibi parça parça edeceğini söyler. Beyitte erişmek anlamında “dest-res” kelimesinin kullanılması dikkat çekicidir.¹⁷⁸

Turra-i müşgînüñe olmazsa rûzî dest-res

*Şâne-veş minşâr-ı mihnet çâk çâk eyler beni*¹⁷⁹ g. 539/4

14.4.5. Su Dolabı

Eskiden bağ ve bahçeleri sulamak için etrafında toprak testiler dizili büyükçe bir çark şeklinde olan ve kimi zaman suyun gücüyle, kimi zaman ise bir su kuyusunun yanında at veya eşek gibi koşulan bir hayvanın yardımıyla döndürülerek çalışan su dolapları vardı.¹⁸⁰ Bu dolaplar ahşaptan imal edildiği için dönerken çıkardığı sesler âşığın feryat ve iniltilerine benzetilir. Aşağıdaki beyitte su dolabı, âşığın sevgilinin gamıyla inleyip feryat etmesine öykündüğü için bahçıvan tarafından çekilip çevrililmektedir. “Çekip çevirmek” ibaresiyle hem su dolabının döndürülerek

¹⁷⁸ “Dest” kelimesinin el anlamına gelmesinden hareketle, gerek bir şeye el ile ulaşmak çağrışımını vermek gerekse arka planda tarağın ele benzetilmesi bakımından, tarakla ilgili imaj ve hayallerde şair “dest-res” kelimesini bilinçli olarak kullanmıştır: *Çâk çâk itsün beni şemşîr-i gamzeñ şâne-veş / Zülfüñe tek ‘akıbet olsun müyesser dest-res* g. 211/2. Şairin şu beytinde ise doğrudan tarak ve el benzetmesi görülür: *Öper meclisde la’l-i dilberi peymâneler vardır / Sunar destin ser-i zülf-i nigâra şâneler vardır* g. 187/1

¹⁷⁹ Senin misk kokulu saçına erişmek kısmet olmazsa mihnet bıçkısı beni tarak gibi parça parça eder.

¹⁸⁰ Bir su dolabı ve işleyişi için seyyah Broquiere’in anlattıkları şöyledir: “Bu ırmak üzerinde akasuyun çevirdiği büyük bir çark vardı; benim şimdiye kadar gördüklerimin en yükseği ve en büyüğü olan bu çark, oldukça büyük olan bu şehrin tümüne yetecek kadar suyu ırmaktan çekerek şatonun kayalıkları arasındaki su yalağına dökmekte ve su buradan şehre inmekteydi. Şehre gelen su, yollar boyunca dizilmiş bulunan kare biçimindeki ayaklıklar arasından dağılıyordu. Bunların her biri iki kadem eninde ve on iki kadem yüksekliğindeydi. Su şehrin her yanına gidiyordu ve kim isterse buradan su alabilirdi.” (*Bertrandon de la Broquière’in Denizaşırı Seyahati*, ed. Ch. Shefer, çev. İlhan Arda, İstanbul, Eren, 2000, s. 160.) Su dolaplarının bir çarka sarılı halata bağlı toprak çanaklardan oluştuğunu, dolarak yükselen çanakların içindeki suyun bir su yoluna boşalarak oradan istenen yere yönlendirildiğini (Thévenot, *a.g.e.*, s. 169.) belirten Thévenot Kahire kalesinde öküzler yardımıyla döndürülen ve suyu oluklara akıtarak sarnıca ulaştıran bir su dolabından şöyle söz eder: “(...) bu ikinci kuyu birinciye göre daha dar, ama daha derin; bu ikinci kuyunun üst tarafında, az önce söz ettiğim meydanın kayanın altına doğru uzanan bölümünde, öküzler bulunuyor; bunlar dolapların yardımıyla bu dar kuyudan bol miktarda su çekiyorlar; çekilen su bir kanala dökülüyor, bu kanal da ilk kuyunun zeminindeki meydanın bir ucunda bulunan sarnıca ulaşıyor. Bu sarnıçtan da, en yukarıdaki öküzlerin biteviye döndürdükleri dolapların aracılığıyla yukarıya çekilen halata bağlı küçük kovalarla aynı anda yukarı taşıyor, sonra suyollarıyla kalenin farklı yerlerine dağıtılıyor.” (Thévenot, *a.g.e.*, s. 183.)

çalışması hem de sevgilinin feryat ve iniltilerine benzemeye çalıştığı için tartaklanması, cezalandırılması kastedilmektedir.

Bâgda dölâbı çok çekdi çevürdi bâg-bân
*Öykünür diyü gamuñda nâle vü efgânuma*¹⁸¹ g. 434/2

Aşağıdaki beyitte eşeğe benzetilen rakip sevgilinin mahallesine başkalarını çekse, gözyaşı seliyle âşğın iki büklüm olmuş boyunun dolaba döndüğü belirtilir. Burada su gücüyle dönen bir dolaptan söz edilmekle birlikte tenasüp oluşması ve su dolaplarının eşek, öküz gibi bazı hayvanların gücüyle de döndürüldüğüne çağrışım yapmak maksadıyla “rakîb-i har-tab” ibaresi kullanılmıştır. Dolapların yuvarlak şekli ve âşğın iki büklüm olmuş boyu arasında şekil ilgisi bulunmaktadır.

Kûyuña gayrıları çekse rakîb-i har-tab‘
*Seyl-i eşkümler döner kadd-i dü-tâ dölâba*¹⁸² g. 436/4

Gökyüzü yuvarlak şekli ve sürekli dönmesi itibarıyla dolaba benzetilir. Şair gözyaşlarını dokuz dolabı döndüren bir sele, akıntıya benzetmiştir. “Nüh dolâb” feleklerin dokuz kattan oluşması itibarıyla gökyüzünden kinayedir. “Mâ-cerâ” olay, hikâye veya akıp giden şey gibi manalara gelir. Şair gözyaşlarının çeşmesinden bahsederse mâceranın artacağını, yani sözün ve hikâyenin uzayacağını söylerken gözyaşlarının daha fazla artacağını, daha çok ağlayacağını da ima eder.

Bu nüh dölâbı gerdân eyleyen seyl-âb-ı eşkümdür
*Yaşum ser-çeşmesinden bahs idersem mâ-cerâ artar*¹⁸³ g. 64/3

Su dolabının ırmaktan çektiği sular toprağın üzerinde açılan arklardan sulanacak alanlara ulaştırılırdı. “Mîzâb” su yolu, oluk demektir. Şair aşk derdiyle dolap gibi ağlayıp inlemekten yüzünün üzerinde yol yol akan gözyaşlarının oluklara

¹⁸¹ Bahçıvan senin gamında inleyiş ve feryadına öykünmektedir diye bahçede dolabı çok çekip çevirdi.

¹⁸² Eşek tabiatlı rakip senin mahallene başkalarını çekse gözyaşlarının seliyle iki büklüm olmuş boyum dolaba döner.

¹⁸³ Bu dokuz dolabı döndüren gözyaşımın selidir. Yaşımın çeşmesinden bahsedersen akıntı / hikâye artar.

döndüğünü söyler. Dolap gibi ağlayıp inlemek hayali, dolabın dönerken çıkardığı sesle ilgilidir.

Ağlayup inlemeden derd ile dölâb gibi
*Oldı çihremde yaşum yolları mîzâb gibi*¹⁸⁴ g. 507/1

Bahardan bahseden bir kasidenin parçası olan aşağıdaki beyitte gökkuşağı kavisli şekli itibarıyla dönen su çarkına benzetilmiş ve ırmaklar da bu çarkın yönlendirdiği suların içine aktıkları oluklar şeklinde düşünülmüştür. Yağmurdan sonra ortaya çıkan gökkuşağının yağmurun beslediği ırmaklara su dağıtan bir çark gibi düşünülmesi hoş bir benzetme olmuştur.

Dölâb kurdu kavs-i kuzah bâg-ı ‘âleme
*Mîz-âb gibi her yañadan akdı cûy-bâr*¹⁸⁵ k. 17/5

14.5. At Koşumları

Türklerin en gururlandıkları şey kılıçları ve eyer ve dizginleri taşlarla bezeli atlarıdır. Atları çok güzel ve süratlidir. Eyerleri küçük ve serttir. Kamçıları işlidir ve ayaklarının altındaki üzengileri uzun ve atı dürtmek için arkası keskindir. Yularları bakır yaldızlı çivilerle, bazen parlak taşlarla süslüdür.¹⁸⁶ Türklerin at koşumlarının göz alıcı güzelliği ile ilgili olarak Fresne-Canaye şunları kaydeder:

“Bunlar hayatımda gördüğüm en güzel atlar olmalarının yanı sıra, koşumları da dünyanın en değerli ve görkemli koşumlarıydı; çünkü başlıkları, eyerleri, göğüslekleri ve dizginleri saf altın ya da yaldızlı ve işlemeli gümüşlendi. Üstlerine, Lombardia’ya ekilen tohumlardan ya da Val de la Durance deresinin kumlarından daha uzun sürede sayılabilecek kadar çok firuze ve diğer değerli taşlar kakılmıştı. Sağrılarına yekpare altın sırmalı kumaşlar örtülmüştü ve kumaşların üstüne doğru incileri serpiştirilmişti; eyerler görülemiyordu, çünkü

¹⁸⁴ (Aşk) derdiyle dolap gibi ağlayıp inlemekten yüzümde yol yol (akan) gözyaşlarım oluk gibi olmuştur.

¹⁸⁵ Gökkuşağı dünya bağına dolap kurdu; ırmaklar oluk gibi her yandan aktı.

¹⁸⁶ Tülay Reyhanlı, *İngiliz Gezinlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul’da Hayat (1582-1599)*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983, s. 72.

kenarları saf sultani altınlarıyla süslenmiş, koyu kırmızı kadifeden at örtüsüyle kaplıydı; bu atların güzel tavlâ örtüleriye zarif biçimde kıvrılarak at örtülerinin altına yerleştirilmişti.”¹⁸⁷

14.5.1. Fitrâk

“Fitrâk” terki kayışı, at eyerinin arkasında bulunan ve eşya asmaya yarayan kayışlardır. Bâkî gazelinin “şehsüvâr” yani usta binici olarak hitap ettiği muhatabına, yanında salınan fedailerinin çok olduğunu belirterek onun atının terkisine bağlanmayan kimse kalmadığını söyler. “Beste-i fitrâk” ibaresi atın terki kayışına çeşitli eşyaların asılmasına işaret etmek için kullanılmış olmalıdır. Sözü edilen kişinin meftunu olanlar atının terkisine bağlanıp sallanan eşyalar gibi onun yanınca salınmaktadırlar.

Çok yanuñca salınur şimdi ser-efgendelerüñ
*Şeh-süvârüm saña kim beste-i fitrâk degül*¹⁸⁸ g. 309/3

14.5.2. Gâşiye

Gâşiye at eyer örtüsüdür. Sırmalı, şeritli ve sahibinin zenginliği ölçüsünde kıymetli olurdu. Selçuklular ve Memluklular döneminde hükümdara mahsus gâşiye saltanat alâmetlerindendi ve gidiş alaylarında hükümdarın önünde taşınırdı.¹⁸⁹ Osmanlılarda da ilmiye sınıfıyla devlet erkânı tarafından kullanılmıştır.¹⁹⁰ Sultanın gâşiesini taşıyan hizmetliye “gâşiyedâr” denir. Bâkî’nin aşağıdaki beytinde tarihe mâl olmuş hükümdarlar Osmanlı sultanının hizmetlileri olarak hayal edilmiştir. Buna göre Dârâ padişahın eyer örtüsünü taşıyan görevli, yani gâşiyedâr, İskender de rikab ağası olmaya layıktır. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla hükümdarlık alâmetlerinden olan gâşiye omuzda taşınmaktaydı.¹⁹¹

¹⁸⁷ Philippe du Fresne-Canaye, **Fresne-Canaye Seyahatnamesi 1573**, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009, s. 80.

¹⁸⁸ Ey usta binici! Şimdi yanında salınan fedailerin çoktur. Kim senin atının terkisine bağlanmış değildir ki?

¹⁸⁹ Pakalın, **a.g.e.**, c. 1, s. 649.

¹⁹⁰ Erdoğan Merçil, “Gâşiye”, **DİA**, c. 13, İstanbul 1996, s. 399.

¹⁹¹ Gâşiye omuzda ve hükümdarın önü sıra taşınırdı: *Götürüb gâşiye-i zülfüñi dâşında sabâ / Peyk-i âhum gibi ol dahi hevâdârüñ ola g. 6/3 Ca’fer Çelebi; Süvâr olsa semend-i nâza ol yâr / Öñince begler olur gâşiyedâr* mes. 2/204 **Taşlıcalı Yahyâ**. Dehkhodâ gâşiye omuzda demek olan “gâşiye ber-düş” ibaresine itaat göstermek, muti’ olmak anlamı vermiştir. Gâşiyedâr ise hâdim ve muti’

Dârâ revâ ki gâşiyesin ala dûşına
*Lâyık budur ki ola Sikender rikâb-dâr*¹⁹² k. 9/10

14.5.3. Kürsi

“Kürsî” kaide, ayaklık, mesned demektir. Padişah ata binerken üzeniye çıkması için konulan basamaktır.¹⁹³ Padişahı yüceltmek için Kısra’nın tâcı onun atına binmesi için kürsü olmaya layık görülmüştür. “Kısra” İran padişahlarına verilen genel bir isim olmakla birlikte özelde Nûşirevân’ın lakabıdır. “Rikâb” üzeni demektir. “Tekâver” ise koşan, seğirten ve binicisini sarsmayan bir çeşit at ismidir.

Rikâbında kürsî gerek tâc-ı Kısra
*Ola şol zamân kim süvâr-ı tekâver*¹⁹⁴ k. 3/11

14.5.4. Licâm

“Licâm” atın ağzına vurulan gem, dizgindir. Bâkî, III. Mehmed için yazdığı kasidesinde gök cisimlerinin sultanın atının dizgininde at başlığı (sitâm), parlayan ayın ise atının göğüs bağında altın gül şeklinde bir rozet olarak yaraşacağını söyler. Atın koşum takımlarında göğüse gelen kısımda biri atın karnından gelen diğer ikisi boynuna uzanan üç kayış bulunur. Bunların bağlantı yeri perçinle kilitlendikten sonra perçin izlerinin görünmemesi için buraya gül şeklinde bir süs konur. “Gül-i zer” ile kastedilen bu olmalıdır.¹⁹⁵

Licâmuñda sitâm olmak yaraşur çarhuñ ecrâmı

anlamındadır. (Aliakbar Dehkhodâ, **Loghatnâme (Encyclopedic Dictionary)**, c. 11, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998, s. 16550.) Görüldüğü gibi bu ibare ve kavramlar aynı zamanda itaat ve hizmet anlamını içerisinde taşımaktadır.

¹⁹² Dârâ onun eyer örtüsünü omzuna alsa yaraşır; İskender rikab ağası olsa uygundur.

¹⁹³ *İrmeye kadriñ rikâbın öpmeye dest-i hayâl / Ger tokuz kürsîsin eflâküñ koya tahte’l-kadem* k. 7/36
Karamanlı Nizâmî

¹⁹⁴ (O padişah) atına bindiği zaman Kısra’nın tâcı rikabında kürsü olmaya yaraşır.

¹⁹⁵ Schweigger kiraladıkları bir atın koşumlarından söz ederken atın göğsünün üzerinden geçirilen altın ve gümüş tokalarla süslü kayıştan söz eder. (Schweigger, **a.g.e.**, s. 104.) Seyyahın bahsettiği altın ve gümüş tokalar Bâkî’nin beytinde geçen “gül-i zer”i tanımlar gibidir.

*Semendüñ sîne-bendinde gül-i zer mâh-ı tâbânı*¹⁹⁶ k. 14/28

14.5.5. Nal

Sultan II. Selim için yazdığı kasidesinde Bâkî, altından yapılmış bir at nalından söz eder. Şair feleğin altın başlıklı atı, altından yapılmış naliyle bu meydanda yürüdükçe padişahın saltanatının sürmesi için duada bulunur.

Hem-vâre tâ ki edhem-i zerrîn-sitâm-ı çarh
*Na'l-i zer ile eyleye bu 'arsada hırâm*¹⁹⁷ k. 23/36

14.5.6. Pâleheng

Pâleheng lügatlarda dizgin kayışı anlamındadır. Bâkî, beytinde söz ettiği usta binicinin (şehsüvâr) pâlehengini takıp atını koşturmasını ve güzellik göğünde dünyaya ışık ve nur saçmasını ister. “Aylandurmak” at koşturmak demektir. Bilhassa padişah gibi rütbeli kişilerin at koşumları altın, gümüş ve değerli taşlarla süslü olduğundan söz konusu kişinin pâlehengini takıp cihana nur ve ışık saçtığı ifade edilmiştir. Pâleheng aynı zamanda tarikatlarda kemere takılan bir çeşit taştır. (bkz. Derviş Çeyizi > Pâleheng)

Takınsun pâlehengin şeh-süvârum aylandursın
*Cihâna nûr u fer virsün güzellik âsumânında*¹⁹⁸ g. 448/2

14.5.7. Rikâb

“Rikâb” üzengi demektir. Aşağıdaki beyitte şair, beytin muhatabı olan kişinin ayağını öpme hayaliyle bedeninin üzengi şeklini aldığını, yani eğrilip iki büküm olduğunu söyler. Bilindiği üzere üzengi halka biçimindedir.

¹⁹⁶ Gökyüzünün cisimleri senin atının dizgininde at başlığı, parlayan ayı ise atının göğüs bağında altın gül (şeklinde bir rozet) olsa yaraşır.

¹⁹⁷ Feleğin altın başlıklı atı, altın nal ile bu meydanda yürüdüğü müddetçe...

¹⁹⁸ Şehsüvârım pâlehengini takıp atını koştursun; güzellik göğünde dünyaya nur ve ışık saçsın.

Kaddüm ey şeh-siivâr-ı hüsn itdi
*Pây-bûsuñ hayâli şekl-i rikâb*¹⁹⁹ g. 19/4

II. Selim için yazdığı bir kasidesinde şair padişahın bahtının atının dünya arsasında dolaşmasını ve üzengisinin ışığından ay ve güneşe ışık saçmasını temenni eder. Üzenginin ışık saçması, padişahların kullandığı üzengilerin altından yapılmasından kinayedir.

Ziyâ-bahş ol rikâbuñ şu‘lesinden mâh u hûrşîde
*Semend-i bahtuñ itsün ‘ârsa-i ‘âlemde cevlânı*²⁰⁰ k. 5/39

14.5.8. Sînebend

“Sînebend” at göğüslüğü, atın göğüs kısmından geçirilen kayışlar demektir. Aşağıdaki beyitte gümüş bir sînebinden söz edilmektedir. Maksadı o gümüş bedenli sevgiliyi sineye çekmek olduğundan Bâkî’nin tab’ının atı gümüş bir sinebend istemektedir. Beyitte gümüş beden ve gümüş sinebend arasında ilgi kurulduğu görülür.

Muradı sîneye ol serv-i sîm-endâmı çekmekdür
*Semend-i tab’-ı Bâkî bir gümüştenden sîne-bend ister*²⁰¹ g. 143/5

Aşağıdaki beyitte sinebend üzerinde bulunan altından yapılmış gül şeklinde bir süsten (gül-i zer) söz edilir: (Beytin açıklaması için bkz. Licâm)

Licâmuñda sitâm olmak yaraşur çarhuñ ecrâmı
*Semendüñ sîne-bendinde gül-i zer mâh-ı tâbânı*²⁰² k. 14/28

14.5.9. Sitâm

¹⁹⁹ Ey güzellik (atının) usta binicisi! Senin ayağını öpmenin hayali boyumu üzengi şekline döndürdü.

²⁰⁰ Bahtının atı dünya arsasında dolaşsın; üzenginin ışığından ay ve güneşe ışık saç.

²⁰¹ Maksadı o gümüş bedenli serviye sineye çekmek olduğundan Bâkî’nin tab’ının atı gümüştenden bir sinebend ister.

²⁰² Gökyüzünün cisimleri senin atının dizgininde at başlığı, parlayan ayı ise atının göğüs bağında altın gül (şeklinde bir rozet) olsa yaraşır.

“Sitâm” altın ve gümüşle işlemeli at başlığıdır. Bâkî bir kasidesinde padişaha dua maksadıyla dokuz felek yedi yıldızla ufukları devrettiği müddetçe o padişahın altın başlıklı atının koşturmasını diler. Beyitte altından yapılmış bir at başlığından söz edilmiştir. Bilindiği üzere padişahların at başlıkları ve at koşumları som altından yapılmış ve değerli taşlarla süslenmiş olurdu.

Eşheb-i zerrîn-sitâm-ı bahtı cevân eylesün

Nüh felek tâ devr ide âfâkı heft ahter bile²⁰³ k. 10/15

²⁰³ Dokuz felek yedi yıldızla ufukları devrettiği müddetçe (o padişahın) bahtının altın başlıklı atı koşturup dursun.

15. YEME İÇME

15.1. Meyveler

15.1.1. Bozdoğan Armudu

Aşağıdaki beyitte Aydın'ın Bozdoğan kasabasında yetişen aynı isimdeki armuda gönderme yapılmıştır. Beyte göre düşman çok defalar padişahın elinden bozdoğan yemiş ve bu durum işitildiğinde birdenbire Kızılelma'dan eyvah sesleri yükselmiştir. Bozdoğan aynı zamanda güroz adı verilen savaş âletinin adıdır. Kızılelma Türk tarihinde ele geçirilmesi gereken yer, fethedilecek en uç nokta, hedef, şehir anlamında kullanılır; aynı zamanda kırmızı elmayı da hatırlatmaktadır. Eyvâ ise eyvah kelimesinin kısaltılmışı olmakla birlikte ayvayı akla getirir. “İşidüp” kelimesi Osmanlıca harflerle “aş edüp” şeklinde de okunabileceğinden cinas yoluyla beyitteki tenasüp çerçevesini tamamlamaktadır.¹

Elinden ol kadar düşmen yimişdür bozdoğanı kim

Kızılelmadan eyvâ kopdı nâ-geh işidüp anı² k. 14/15

15.2. Tatlı ve Şekerlemeler

15.2.1. Pâlûde (sükkerî pâlûde)

“Pâlûde” Türkçe “pelte” adı verilen bir çeşit tatlıdır. Balla nişasta kaynatılır, koyulaşınca buna badem dilimleri ilave edilir ve üzerine şekerli gülsuyu dökülüp yenilir. Nişasta, üzüm suyu, badem ve safrandan yapılan pelteler de mevcuttur.³

Pâlûde (pelte) nişastadan mamul, muhallebi kıvamında bir tatlı olması nedeniyle sevgilinin titreyen, nazik bedeni için benzetme unsuru olmuştur. Bâkî,

¹ Muhammet Nur Doğan, *Eski Şiirin Bahçesinde*, İstanbul, Ötüken, 2002, s. 175.

² Düşman o padişahın elinden o kadar çok bozdoğan yemiştir ki, bu durum işitildiğinde birden Kızılelma'dan eyvah sesleri yükselmiştir.

³ Priscilla Mary Işın, *Gülbeşeker: Türk Tatlıları Tarihi*, İstanbul, YKY, 2008, s. 204.

tenine dokunsa taze pelte gibi bir müddet titreyen nazik bedenli bir sevgilinin vuslatının sofrasını özlediğini dile getirir:

Göñül bir nâzûk-endâmuñ visâli hânın özler kim
*Teni pâlûde-i ter gibi degseñ bir zamân ditrer*⁴ g. 139/2

Bir başka beyitte sevgilinin bedeni yumuşaklık bakımından şekerli pelteye benzetilmiştir. Sevgili öylesine nazik ve kırılgandır ki yumuşaklıkta bedeni şekerli pelteye benzetildiğinde dahi incinir:

Letâfetde teniñ bir sükkerî pâlûdedür dirsem
*Hemân incinmek istersin iñen nâzûk iñen tersin*⁵ g. 347/5

Aşağıdaki beyitte “Sevgili gibi tatlı tavırlı bir güzel olacaksa bedeni taze pelte, gözleri de badem olmalı.” denilirken pelte üzerine badem konmasına işaret edilmiştir.

Olıcak yâr gibi dilber-i şîrîn-harekât
*Teni pâlûde-i ter gözleri bâdâm olsa*⁶ g. 460/2

15.2.2. Şeker

Şeker kamışından elde edilen şeker, yaprakları kesilip işlendikten sonra ezilerek elde edilir. Şeker ve ezilmek ilgisinden hareketle şiirin muhatabı olan kişinin dudağına bazen şekerin bazen saf şarabın ezildiği söylenir. Şarabın ezilmesi üretim aşamasında üzümlerin ezilmesinden kinaye olmalıdır. “Ezilmek” aynı zamanda yaltaklanmak demektir.

Geh la'lüñe şekker ezilür gâh mey-i nâb
*Feryâd mey-i nâbdan u dâd şekerden*⁷ kıt. 18/2

⁴ Göñül, tenine dokunsa taze pelte gibi bir müddet titreyen bir nazik bedenli (sevgili)nin vuslatının sofrasını özler.

⁵ Bedenin yumuşaklıkta şekerli bir peltedir dersem hemen incinmek istersin; çok nazik çok kırılgansın.

⁶ Sevgili gibi tatlı tavırlı bir güzel olacaksa, teni taze pelte ve gözleri de badem gibi olmalı.

Şeker, o tatlı ağızlı sultanın dudağına benzemeye çalıştığı için insanlar onu mezelenmektedirler. “Mezelenmek” alay konusu olmak, dalga geçilmek gibi manalara gelir.⁸

Lebine öykünür ol husrev-i şîrîn-dehenüñ
Bâkıyâ halk ‘aceb mi mezelense şekerî⁹ g. 512/5

15.2.2.1. Habb-ı Nebât

Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla “habb-ı nebât” bir çeşit şekerdir. Şebnem, dolu, yağmur tanesi ve karabiberle¹⁰ habb-i nebât arasında ilgi kurulmasından hareketle yuvarlak ve küçük taneli, muhtemelen beyaz renkte¹¹ bir şeker olduğu düşünülebilir.

Bâkî’nin beytine göre gonca, çiy tanesini görünce sevgilinin ağzındaki habb-i nebâta benzettiği için hemen ağzı sulanmıştır. Beyitte çiy tanesi habb-i nebâta benzetilmiştir.

Beñzetdi dehânuñda olan habb-i nebâta
Şeb-nem göricek gonca hemân agzı sulandı¹² g. 524/2

15.2.2.2. Kelle Şekeri

⁷ Senin dudağına bazen şeker, bazen saf şarap ezilir. Saf şaraptan feryat ve şekerden imdat!

⁸ Meze eylemek: Alaya almak (**Tarama Sözlüğü: XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla**, c. 4, Ankara, TDK, 1969, s. 2806.)

⁹ Ey Bâkî! İnsanlar şeker alaya alsa bunda şaşılacak ne var? O, tatlı ağızlı sultanın dudağına benzemeye çalışmaktadır.

¹⁰ *Tûtî-i sebz-i çemen dil uzadur güftâra / Jâleler habb-i nebât oldu sular âyine-vâr* k. 18/8 **Nev’î**; *Dehân-ı goncada şeb-nem mi çın seher görinen / Ya tûtî habb-ı nebâta uzatdı minkârı* k. 32/12 **Revânî**; *Tûtî-i şîrîn-makâlem husrevâ ammâ çi sûd / Dâne-i habb-ı nebât-ı men tegerg-i mihnet est* g. 15/6 **Şem’î**; *Yahöz habbü’n-nebât olmuşdur emtâr / Benefsec cem’ eylerdi meges-vâr* mes. 1952 **Lâmi’î**, **Ferhad-nâme**; *İderdüm fülfuli hâl-i leb-i şîrînüñne nisbet / Olup habb-i nebâtî acılık gideydi fülfulden* g. 393/3 **Emrî**

¹¹ *Gonçadan kim tâze ak gül yaprağı gösterdi ser / Agzına habb-i nebât aldı yeşil tûtî meger* k. 32/3 **Ca’fer Çelebi**

¹² Gonca, çiy tanesini görünce senin ağzındaki habb-ı nebâta benzettiği için hemen ağzı sulandı.

Baş büyüklüğünde, dibi yuvarlak, tepesi sivri büyük parça şeker verilen addır.¹³ Bâkî, şekerin mecliste sevgilinin dudağına çok ezilmemesini yoksa kellesinin kırılacağını söyler. Şekerin kellesi anlamında “kelle-i şekker” ibaresiyle kelle şekerine çağrışım yapılmıştır. Eskiden kelle şekerini havanda dövülüp kazanlarda pişirilerek hazırlanmış. “Ezilmek” yaltaklanmak anlamında olmakla birlikte bu kelimeyle şekerin havanda dövülmesine de işaret edilmiştir. Bununla beraber pişirildikten sonra kalıplara dökülen kelle şekerini sert olduğundan küçük çekiç gibi âletlerle kenarından parçalanıp koparılırdı. Şekerin kellesinin kırılması ile de buna işaret edildiği düşünülebilir.¹⁴

Meclisde la‘l-i yâre iñende ezilmesün

*Va’llâhi yogsa kelle-i şekker şikest olur*¹⁵ g. 98/2

15.2.2.3. Mümessek ve Mükerrer Şeker (kand-i mükerrer)

Şeker, tatlı veya bazı içeceklere misk, amber, sarısabır gibi güzel kokulu maddeler katıldığı bilinmektedir. “Mümessek şeker” içine misk katılmış şekerdir. “Kand-i mükerrer” ise şeker kamışının suyu üç defa kaynatılarak alınan beyaz şekerdir. “Üç kaynamış” adı da verilir.¹⁶ “Mükerrer” kelimesinin tekrar anlamına gelmesi bakımından şeker gibi düşünülen iki dudağı kastetmek üzere de bu tabir kullanılır. Bâkî, misk gibi düşündüğü hat ile dudakları, üç kere kaynatılarak tasfiye edilmiş ve içine misk katılmış bir şekerle benzetmiştir.

Hat-ı müşg-fâmuñla ey gonca-i ter

*Şekerdür o lebler mümessek mükerrer*¹⁷ k. 3/1

Kış mevsimi, bahçeye mükerrer şeker dökerken bahar bulutu gelip yeşillikle doldurmuştur. Beyitte “mükerrer” kelimesi, kışın sürekli yağan karları ifade etmek üzere “tekrar tekrar” veya “devamlı” anlamında kullanılmış olmakla birlikte “kand-i

¹³ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c. 2, İstanbul, MEB, 1971, s. 259.

¹⁴ *Leb-i yâra şeker ezildiğiçün / Başını döge döge satmışlar* g. 260/3 **Zâî**

¹⁵ Kelle şekerini mecliste sevgilinin dudağına çok yaltaklanmasın. Yoksa vallahi kırılır.

¹⁶ Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996, s. 30.

¹⁷ Ey taze gonca! Misk renkli hatınla o dudakların, içine misk katılmış mükerrer şeker (gibi)dir.

mükerrer”e de gönderme yapmak üzere zikredilmiştir. Kand-i mükerrerin tasfiye edilmiş kristalize hali ile karların beyaz ve kristal görünümü arasında ilgi kurularak güzel bir kompozisyon oluşturulmuştur. “Nebât” topraktan biten her şey, bitki ve yeşillik gibi manalara gelir. Kelime aynı zamanda nöbet şekeri demektir. Nöbet şekeri kand-i mükerrerin bir diğer ismidir. (bkz. Nöbet Şekeri) Bu bakımdan beyitte tenasüp oluşturmak üzere kullanılmıştır.

Şekker dökerdi bâga mükerrer şitâda berf
*Ebr-i bahâr geldi pür itdi nebât ile*¹⁸ g. 418/2

15.2.2.4. Nöbet Şekeri (kand-i nebât)

“Nöbet şekeri” tabiri “nebât şekeri”nden bozmadır. **Burhân-ı Kâtı**’ “âblûc” maddesinde “Kand-i sefid ismidir ki hâlen nebat şekeri muharrefi lûbet şekeri dedikleri şekerdir. Şîre-i şeker tabh-ı sâliste mübalâğa olunmakla olur. Buna kand-i mükerrer dahi derler.”¹⁹ denilerek nöbet şekerinin kand-i mükerrerin bir diğer ismi olduğu belirtilir. İplere geçirilmiş kristal parçalar hâlinde olan nöbet şekerinin yapılışı şöyledir:

“Şeker şurubu özel bir kazana dökülür. Kazanın duvarlarında bulunan karşılıklı deliklerden pamuk iplikleri gerdirilir. Deliklerden şurubun sızmasını önlemek için kazanın dışına alçı sürülür, sonra çuvala sarılıp ılık bir yere bırakılır. Çuval bir hafta sonra açıldığında, iplerde büyük kristaller oluştuğu görülür. Eskiden Anadolu’da, uzun süre sıcak kalması için şurup gübreye gömülürdü.”²⁰

Dudaklar yaygın biçimde şekere benzetilir. Şair, o tatlı ağızlı güzelin, dudakları dururken nasıl olup da şekerin adını ağzına aldığına bir türlü anlam veremez ve “galiba ağzının tadını bilmez” der. “Ağzının tadını bilmemek” tabiri bir şeyin güzelini, iyisini bilmemek şeklinde bir anlam sergilerken bir yandan söz konusu kişinin kendi ağzının yahut dudaklarının ne kadar tatlı olduğunu bilmemesi anlamını verecek biçimde söylenmiştir. “Var ise” galiba anlamındadır.

¹⁸ Kar, kışın bahçeye mükerrer (devamlı) şeker dökerdi. Bahar bulutu gelip yeşillikle doldurdu.

¹⁹ Mütercim Âsım Efendi, **Burhân-ı Kâtı**, haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs, Ankara, TDK, 2000, s. 6.

²⁰ Işın, a.g.e., s. 41.

Yâd ider lebleri yanında nebâtûñ adın
*Var ise bilmez o şîrîn-dehen agzı dadın*²¹ g. 374/1

Aşağıdaki beyitte dudakların güzel bir tarzda vasfedilmesi nöbet şekerinin âb-ı hayatla halledilmesine benzetilmiştir. “Halletmek” ezmek anlamındadır. Şekerin üretim aşamasında ezilmesine gönderme yapmak maksadıyla “şeker” ve “ezmek / ezilmek” kavramları sıklıkla birlikte geçer. Burada ezilerek âb-ı hayatla karıştırılan bir şekerden söz edilmektedir. Beyitte dudakların nöbet şekeri, şiirlerin âb-ı hayât olarak düşünüldüğü açıktır.

Bâkî edâ-yı hûb ile vasf itse leblerüñ
*Kand-i nebât hall ider âb-ı hayât ile*²² g. 418/6

15.2.3. İçecekler

15.2.3.1. Hoşaf (hoş-âb)

“Hoş-âb” günümüz tabiriyle “hoşaf” kuru meyvelerin şekerli suyla kaynatılmasıyla elde edilen bir içecektir.²³ Bâkî, bir beytinde sevgilinin dudağını vasfetmeyi hoşafın şekerle lezzetli hâle gelmesine benzetmiştir:

Gazelleründe lebi vasfın eyle ey Bâkî
*Şekerle olsa bilürsin olur hôş-âb lezîz*²⁴ g. 45/5

²¹ Dudakları yanında nöbet şekerinin adını anar. O tatlı ağızlı galiba ağzının tadını bilmez.

²² Bâkî, güzel tarzı ile senin dudaklarını vasfetse nöbet şekerini âbı hayat ile ezmiş (gibi) olur.

²³ Tavernier Türklerin yemekte su yerine içtikleri hoşafı hakkında şunları kaydeder: “Türkler yemek sırasında hiç su içmez, yemek sonunda içerler; çünkü yemek sırasında susuzluklarını başka biçimde giderebilirler. İşte yemekte susuzluklarını gidermek için kullandıkları yöntem: Yemekte, yaklaşık iki pinte (568 cm³’lük hacim birimi) alan büyük porselen kaplarla meyve suları [hoşaf] sunulur; kupanın içinde hangi meyve suyunun bulunduğu anlaşılın diye kupalarının her birinin içine meyve suyunun tanesi (bozulmasın diye meyveyi şekerleme halinde saklarlar) konur. Herkesin yanında, bizimkilerden üç-dört kat büyük, sapı da buna orantılı olarak uzun tahta bir kaşık bulunur; çünkü altın ya da gümüş kaşık kullanma alışkanlıklar yoktur. İşte bu kaşıklar sayesinde tadını beğendikleri meyve suyunun kupalarına [hoşaf kâselerine] ulaşabilir, susuzluklarını giderebilmek için zaman zaman birkaç kaşık alırlar.” (Jean-Baptiste Tavernier, 17. Yüzyılda Topkapı Sarayı, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007, s. 119.)

²⁴ “Ey Bâkî! Gazellerinde (o sevgilinin) dudağını vasfet. Bilirsin, hoşaf şekerle olursa lezzetli olur.

15.2.3.2. Şekerli Şerbet

Şekerin suda çözülmesiyle ortaya çıkan mayanın koyusuna şurup, sulusuna da şerbet denilir. Şerbet sade veya karışık olabilir. Basit olanı şekerli sudan başka bir şey değildir. Diğer de çeşitli bitki, çiçek, meyve kök, kabuk veya tohumlarına şeker eklenerek elde edilen şurupların sulandırılmış şeklidir.²⁵

Bâkî, ağzı şekerli şerbetle dolu murassa bir kadehe benzetmiştir. “Murassa” değerli taşlarla süslü anlamına gelir. Bu hayalin temelinde dudakların la’l veya yakut gibi kırmızı renkli değerli taşlara benzetilmesi yatar. Ağzın şekerli şerbetle dolu olmasının tatlı sözlerden kinaye olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte bu hayalde dudakların şekere benzetilmesi de etkilidir.

Murassa’ câmdur agzuñ leb-â-leb sükkerî şerbet

*Mu’anber şem’dür kaddiñ ki ser-tâ-pâ mu’attarsın*²⁶ g. 347/6

²⁵ Emre Akçiçek, “Dünden Bugüne Şerbetçiliğimiz”, **Yemek Kitabı**, haz. M. Sabri Koz, İstanbul, Kitabevi, 2002, s. 745-746.

D’Ohsson şerbetle ilgili şu bilgileri verir: “Müslümanlar, içecekleri şeyler hususunda da, yiyeceklerinde olduğu gibi titizdir. İmparatorluk halkının başlıca içeceği sudur. Hâli vakti yerinde olanlar “şerbet” denen tatlı bir içeceği tercih eder. Şerbetin, orta halliler için basit, zenginler için teferruatlı çeşitleri vardır. Birinci durumda sadece bal veya şeker kullanılır. Diğerlerinde ise, limon yahut portakal suyu, ağaç kavunu, menekşe, gül, safran, ıhlamur suyu vs. katılır. Büyük şahsiyetlerin evinde, yıllık muhtelif şerbetleri hazırlamakla görevli kimseler vardır. Hazırlanan şerbet özleri kristal sürahilerde muhafaza edilir. Bir bardak suya bunlardan bir, iki kaşık karıştıran Müslümanlar en nefis içeceği hazırlamış olurlar. İçlerinden bazıları da şerbetlerin lezzetini, misk, amber, sarısabır gibi çeşitli kokulu maddelerle artırır. Şerbet, gün içinde ve bilhassa yazın çok içilir; ama yemek zamanlarında ve hele hamur işlerinden sonra daha fazla kullanılır.” (M. De M. D’Ohsson, **XVIII. Yüzyıl Türkiye’sinde Örf ve Âdetler**, çev. Zerhan Yüksel, İstanbul, Tercüman Gazetesi, [t.y.], s. 39.)

²⁶ Ağzın, şekerli şerbetle dolu murassa bir kadehtir. Endamın, amber katılmış bir mum olduğundan baştan ayağa güzel kokuyorsun.

SONUÇ

Osmanlı şiirinin en önemli özelliklerinden biri gerçek hayata dair her türlü unsurun şairlere ilham kaynağı olabilmesidir. Bu çalışmayla Bâkî'nin de şiirlerinde toplum hayatından büyük ölçüde faydalandığı ortaya konmuştur. Ancak Bâkî toplum hayatına dair unsurları kendine has kalburüstü üslûbu ve kendini ele vermeyen tarzı nedeniyle doğrudan göze çarpar bir şekilde değil de süsleyici bir yan unsur olarak kullanır. Bu bakımdan Zâtî, Emrî, Hayâlî gibi sosyal hayat unsurlarına daha açık ve net bir şekilde yer veren diğer şairlerden ayrılır. O, sosyal hayata büyük ölçüde çağrışımlar yoluyla yer verir. Şüpheli bir okumayla yaklaşılmadığında kendini daima kapalı tutar. Zor bir kurcalama devresinden sonra düz bir söyleyişe sahip gibi görünen beyitlerinde dahi sarf ettiği sözlerin ardında mutlaka derin anlam ve çağrışımların gizli olduğu görülür. Sahip olduğu ilmî birikim ve keskin zekâsı seçkin üslûbunda kendini ele verir.

Divanının musikî terimleri, giyim kuşam unsurları ve çeşitli inanış, âdet ve gelenekler bakımından zengin olduğu söylenebilir. Aynı şekilde şarapla ilgili unsurlarla tasavvufî ve batınî hayatla ilgili konulara da önemli ölçüde yer vermiştir. Başta padişaha dair özellikler olmak üzere, çeşitli meslek erbâbı ve tiplerin de yoğun biçimde işlendiği görülür. Mimarî, sağlık ve tıp, denizcilik terimleri, ekonomik hayata dair meseleler nispeten az kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

-Kitaplar:

- Abdülaziz Bey: **Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri: Âdât ve Merasim-i Kadime, Tabirât ve Muamelât-ı Kavmiye-i Osmaniye**, haz. Kâzım Arısan - Duygu Arısan Günay, 3. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Ekim 2002.
- el-Aclûnî, İsmâil b. Muhammed: **Keşfü'l-Hafâ ve Müzîlü'l-İlbâs 'Ammâ İشتهار mine'l-Ehâdîsi 'alâ Elsinetü'n-Nâs**, 2 cilt, 3. bs., Beyrut, 1351-1352.
- Ahmed Cavid: **Tercüme-i Kenzü'l-İştihâ: 15. Yüzyıldan Bir Mutfak Sözlüğü**, haz. Seyit Ali Kahraman - Priscilla Mary Işın, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2006.
- Ak, Coşkun (haz.): **Muhıbbî Divanı: İzahlı Metin**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Akkaya, Hüseyin (haz.): **Nevres-i Kadîm ve Türkçe Divanı: İnceleme, Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım**, 2 kısım, yay. Şinasi Tekin - Gönül Alpay Tekin, Cambridge, Harvard University, 1995.
- Akkuş, Metin (haz.): **Nef'î Divanı**, Ankara, Akçağ, 1993.
- Aksoyak, İ. Hakkı: **Ahmed-i Yesevî'nin Rumelili Bir Takipçisi: Üsküplü Atâ, Tuhfetü'l-uşşâk**, Ankara, Bizim Büro Yayınları, 2006.
- Alâeddin Ali Sâbit: **Divan**, haz. Turgut Karacan, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi, 1991.
- Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Ufkî Bey'in Anıları: Topkapı Sarayında Yaşam**, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2002.
- Altay, Fikret: **Kaftanlar**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetlerinden, 1979.

- Altun, Kudret (haz.): **Edirneli Nazmî, Pend-nâme-i Nazmî (Tercüme-i Pend-nâme-i Attâr)**, Kayseri, Laçın, 2004.
- : **Gelibolulu Mustafa Âlî ve Dîvânı: Vâridâtü'l-enîka**, Niğde, Özlem Kitapevi, 1997.
- Ambros, Edith: **Candid penstrokes: The Lyrics of Me'âlî, an Ottoman Poet of the 16th century**, Berlin 1982.
- Amrî: **Divan**, haz. Mehmet Çavuşoğlu, İstanbul, İÜEF, 1979.
- And, Metin: **16. Yüzyılda İstanbul: Kent-Saray-Günlük Yaşam**, İstanbul, Akbank, 1993.
- : **Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası**, İstanbul, YKY, 2007.
- : **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1982.
- : **Oyun ve Büğü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, İstanbul, YKY, 2002.
- Anetshofer, Helga – Hakan Karateke (haz.): **Traktat über die Derwischmützen (Risâle-i Tâciyye) des Müstaqîm-zâde Süleymân Sâdeddin**, Leiden, E.J. Brill, 2001.
- Arpaemini-zâde Mustafa Sami: **Divan**, haz. Fatma Sabiha Kutlar, Ankara, y.y., 2004.
- Arseven, Celâl Esad: **Sanat Ansiklopedisi**, 5 cilt, İstanbul, MEB, 1943-1983.
- Arslan, Mehmet (haz.): **Antepli Aynî Divanı**, İstanbul, Kitabevi, 2004.
- (haz.): **Leylâ Hanım Divanı**, İstanbul, Kitabevi, 2003.
- : **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I: Manzûm Sûrnâmeler**, İstanbul, Sarayburnu Kitaplığı, 2008.
- : - İ. Hakkı Aksoyak: **Haşmet Külliyyâtı**, Sivas, Dilek Matbaası, 1994.
- Âşık Çelebi: **Meşâ'irü's-Şu'arâ**, 2 cilt, haz. Filiz Kılıç, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, 2010.
- Âşık Paşazade: **Osmanoğulları'nın Tarihi**, haz. Kemal Yavuz - M. A. Yekta Saraç, İstanbul, K Kitaplığı, 2003.

- Atalar, Münir: **Osmanlı Devletinde Surre-i Hümayûn ve Surre Alayları**, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1991.
- Atasoy, Nurhan: **1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı**, İstanbul, Koçbank Yayınları, 1997.
- : **Derviş Çeyizi: Türkiye’de Tarikat Giyim-Kuşam Tarihi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2000.
- vd.: **İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı**, [İstanbul], TEB, 2001.
- : **Otağ-ı Hümayun: Osmanlı Çadırları**, İstanbul, Aygaz, 2000.
- Avşar, Ziya (haz.): **Revânî Dîvânı**, Konya, Kökler Yayınevi, 2007.
- Ay, Resul: **Anadolu’da Derviş ve Toplum: 13-15. Yüzyıllar**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008.
- Ayan, Hüseyin: **Cevrî: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yay., 1981.
- Aydemir, Yaşar (haz.): **Behiştî Divanı: Behiştî, Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni**, Ankara, MEB, 2000.
- (haz.): **Ravzî Divanı**, Ankara, Birleşik Kitabevi, 2007.
- : **Vücutî: Hayâl u Yâr**, Ankara, Birleşik Kitabevi, 2007.
- Aynur, Hatice: **15. yy. Şairi Çâkerî ve Dîvânı: İnceleme-Tenkitli Metin**, İstanbul, Scala Yayıncılık, 1999.
- Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey: **Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı**, haz. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi, 2001.
- Bayrak, M. Orhan: **İzahlı İstanbul Sözlüğü**, İstanbul, Tarih Düşünce Kitapları, 2004.
- Bertrandon de la Broquière’in Denizaşırı Seyahati**, ed. Ch. Shefer, çev. İlhan Arda, İstanbul, Eren, 2000.
- Bilgin, A. Azmi (haz.): **Dîvân-ı Seyyid Nigârî**, İstanbul, Kule İletişim Hizmetleri, 2003.
- Bilkan, Ali Fuat (haz.): **Nâbî Divanı**, Ankara, MEB, 1997.

- de Busbecq, Oqier Ghislain: **Türk Mektupları**, haz. Recep Kibar, İstanbul, Kırkambar Kitaplığı, 2002.
- Büyükkarcı, Fatma: **Firdevsî-i Tavîl and His Da‘vet-nâme**, Harvard, Harvard Üniversitesi Yakınoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1995.
- Canım, Rıdvan: **Türk Edebiyatında Sâkînâmeler ve İşretnâme**, Ankara, Akçağ, 1999.
- Cebecioğlu, Ethem: **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, İstanbul, Anka Yayınları, 2004.
- Celâlüddin Hızır (Hacı Paşa): **Müntehab-ı Şifâ**, haz. Zafer Önler, Ankara, TDK, 1990.
- Covel, John: **Bir Papazın Osmanlı Günlüğü**, çev. Nurten Özmelek, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2009.
- Çavuşoğlu, Mehmed: **Bâkî ve Divânından Örnekler**, İstanbul, Kitabevi, 2001.
- Çetindağ, Yusuf: **Ayna Kitabı**, Çorum, Karam Yayınları, 2005.
- Dalsar, Fahri: **Türk Sanat ve Ticaret Tarihinde Bursa’da İpekçilik**, İstanbul, İÜ İktisat Fakültesi, 1960.
- Dehkhodâ, Aliakbar: **Loghatnâme: Encyclopedic Dictionary**, 16 cilt, ed. Mohammad Mo’in - Ja’far Shahidi, Tehran, Tehran University Publications, 1998.
- Demirel, Şener: **Tâhirü’l-Mevlevî (Olgun)’den Metin Şerhi Örnekleri**, Ankara, Araştırma, 2005.
- Deniz, Sebahat (haz): **Tecellî ve Divanı**, [İstanbul], Veli Yayınları, 2005.
- Dernschwam, Hans: **İstanbul ve Anadolu’ya Seyahat Günlüğü**, çev. Yaşar Önen, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Devellioğlu, Ferit: **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, haz. Aydın Sami Güneyçal, 15. bs., Ankara, Aydın Kitabevi, 1998.
- Dilçin, Cem: **Yeni Tarama Sözlüğü**, Ankara, TDK, 1983.
- Divanü Lugati’t-Türk Tercümesi**, çev. Besim Atalay, 4 cilt, Ankara, TDK, 1939-1941.

- Doğan, Muhammet Nur:
----- (haz.):
----- (haz.):
- D’Ohsson, M. De M.:
- Duvarcı, Ayşe:
- Düzdağ, M. Ertuğrul:
- Ercan, Özlem (haz.):
- Ergin, Muharrem (haz.):
- Ersoylu, İ. Halil (haz.):
- Erünsal, İsmail E.:
- Erzurumlu İbrahim Hakkı:
- Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi,**
- Faroqhi, Suraiya:
- Firûzâbâdî:
- Eski Şiirin Bahçesinde,** İstanbul, Ötüken, 2002.
- Fatih Divanı ve Şerhi,** İstanbul, Erguvan Yay., 2004.
- Şeyhülislam Es’ad Efendi ve Divanının Tenkitli Metni,** Ankara, MEB, 1997.
- XVIII. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Âdetler,** çev. Zerhan Yüksel, İstanbul, Tercüman Gazetesi, [t.y.].
- Türkiye’de Falcılık Geleneği ile Bu Konuda İki Eser: “Risâle-i Fâlnâme li Câfer-i Sâdık” ve “Tefe’ül-nâme”,** Ankara, Kültür Bakanlığı, 1993.
- Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı,** İstanbul, Enderun Kitabevi, 1983.
- Peşteli Hisâlî Dîvânı,** Bursa, Gaye Kitabevi, 2008.
- Kadı Burhaneddin Divanı,** İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1980.
- Cem Sultan’ın Türkçe Divanı,** Ankara, TDK Yayınları, 1989.
- The Life And Works Of Tâcî-zâde Ca’fer Çelebi, With A Critical Edition Of His Dîvân,** İÜEF Yay., İstanbul 1983.
- Ma’rifet-name,** İstanbul, Matbaa-i Ahmed Kâmil, 1330.
- 10 cilt, haz. Yücel Dağlı vd., İstanbul, YKY, 1999-2007.
- Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla,** çev. Elif Kılıç, 4. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2002.
- Okyanûsü’l-basît fî Tercemeti’l-Kâmûsü’l-Muhît,** 3 c., terc. Mütercim Âsım Efendi, [İstanbul], Takvimhane-i Âmire, 1272 [1855].

- du Fresne-Canaye, Philippe: **Fresne-Canaye Seyahatnamesi 1573**, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009.
- Fuzulî: **Leylâ ve Mecnun**, haz. Muhammet Nur Doğan, İstanbul, YKY, 2002.
- : **Türkçe Divan**, haz. Süheyl Beken - Kenan Akyüz, Ankara, Türkiye İş Bankası, 1958.
- Galland, Antoine: **İstanbul'a Ait Günlük Anılar (1672-1673)**, c. 2, haz. Charles Schefer, çev. Nahid Sırrı Örik, Ankara, TTK, 1987.
- Gelibolulu Mustafa Âlî: **Divan**, 3 cilt, haz. İ. Hakkı Aksoyak, Cambridge, Harvard Üniversitesi, 2006.
- : **Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menâkıb-ı Hünerverân)**, haz. Müjgân Cunbur, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- : **Mevâ'idü'n-Nefâis fî-Kavâ'idî'l-Mecâlis** (bkz. ŞEKER, Mehmet)
- : **Riyâzü's-sâlikîn**, haz. Mehmet Arslan - İ. Hakkı Aksoyak, Sivas, Dilek Matbaacılık, 1998.
- Gerlach, Stephan: **Türkiye Günlüğü 1573-1576**, 2 c., ed. Kemal Beydilli, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (haz.): **Fuzuli Divanı**, 2. bs., İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1961.
- (haz.): **Nedim Divanı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1951.
- : **Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2004.
- Gürgendereli, Müberra (haz.): **Hasan Ziyâ'î: Hayatı, Eserleri, Sanatı ve Divanı (İnceleme-Metin)**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Gürsu, Nevber: **Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler**, İstanbul, Redhouse, 1988.

- Hâfız-zâde: **Risâle-i Hat**, haz. Sadettin Eğri, İstanbul, Kitabevi, 2005.
- von Hammer-Purgstall, Joseph: **Osmanlı Mühürleri**, çev. Ümit Öztürk, İstanbul, PeraYayıncılık, 1999.
- Harmandalı, İhsan: **Güreş Terimleri Sözlüğü**, Ankara, TDK, 1974.
- Hayâtî Ahmed Efendi: **Şerh-i Tuhfe-i Vehbî (Tuhfe Şerhi)**, İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1266.
- Hayretî: **Divan**, haz. Mehmed Çavuşoğlu - M. Ali Tanyeri, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1981.
- Hecrî [ö. 1557] (Kara Çelebi Muhyiddin Mehmed): **Dîvân**, haz. Ömer Zülfe, İstanbul, Yayınevi, 2009.
- Helâkî: **Dîvân: Tenkidli Basım**, haz. Mehmet Çavuşoğlu, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1982.
- Hoca Sa‘deddîn: **Tâcü’t-Tevârîh**, c. 1, İstanbul 1280.
- Işın, Priscilla Mary: **Gülbeşeker: Türk Tatlıları Tarihi**, İstanbul, YKY, 2008.
- İbn-i Sînâ: **el-Kânûn fi’t-Tıbb: Birinci Kitap, İkinci Kitap** çev. Esin Kâhya, Ankara, AKM, 1995 ve 2003.
- İnce, Adnan (haz.): **Tezkiretü’ş-Şu‘arâ: Sâlim Efendi**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, 2005.
- İpekten, Halûk: **Divan Edebiyatında Edebî Muhitler**, İstanbul, MEB, 1996.
- : **Karamanlı Nizâmî: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı**, Ankara, Ankara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1974.
- (haz.): **Nâ’ilî-i Kadîm Divânı: Edisyon-Kritik**, Ankara, MEB, 1970.
- İsen, Mustafa (haz.): **Kühü’l-ahbar’ın Tezkire Kısmı**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi, 1994.

- (haz): **Usûlî: Hayatı, Sanatı ve Divanı**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, 1988.
- – İ. Hakkı Aksoyak (haz.): **Vuslatî Ali Bey: Gazâ-nâme-i Çehrin**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, 2003.
- el-İslâmbolî, Yahyâ b. Sâlih: **Tarîkat Kıyafetleri**, haz. M. Serhan Tayşi - Mustafa Aşkar, İstanbul, Sûfî Kitap, 2006.
- İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi 1 Numaralı Sicil (H. 919 – 927 / M. 1513 – 1521)**, haz. Bilgin Aydın – Ekrem Tak, İstanbul, İSAM Yayınları, 2008.
- Kahraman, Âtîf: **Osmanlı Devleti’nde Spor**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1995.
- Kahraman, Seyit Ali – Yücel Dağlı (haz.): **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi**, c. 1, 2. Kitap, 2. bs., İstanbul, YKY, 2004.
- Kantemiroğlu: **Kitâbu ‘İlmi’l-Mûsikî ‘alâ vechi’l-Hurûfât: Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı**, c. 1, haz. Yalçın Tura, İstanbul, YKY, 2001.
- Karadeniz, M. Ekrem: **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, [1981].
- Karahan, Abdülkadir (haz.): **Figânî ve Divançesi: Kanuni Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1966.
- Karamustafa, Ahmet T.: **Tanrının Kuraltanımaz Kulları: İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları (1200-1550)**, çev. Ruşen Sezer, İstanbul, YKY, 2007.
- : **Vâhidî’s Menâkıb-i Hvoca-i Cihân ve Netîce-i Cân (Tenkidli Metin, Tahlil ve Tıpkıbasım)**, Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 1993.

- Karavelioğlu, Murat A. (haz.): **Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye**, İstanbul, Titiz Yayınları, 2011.
- Kavruk, Hasan (haz.): **Şeyhülislam Yahya Divanı**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı, 2001.
- Kaya, Bayram Ali (haz.): **Azmî-zâde Hâletî Dîvânı: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânının Tenkidli Metni**, [Harvard], Harvard Üniversitesi, 2003.
- Kaya, Doğan – Uğur Mesci: **Sivas'ta Bıçakçılık**, Sivas, Sivas İli Sanat Kültür ve Araştırma Vakfı, 2002.
- Kemâl Paşazâde Dîvânı**, Dersaadet, İkdâm Matbaası, 1313 [1895].
- Kılıç, Atabey (haz.): **Mirzâ-zâde Ahmed Neyfî ve Divanı**, İstanbul, Kitabevi, 2004.
- Koçu, Reşad Ekrem: **Eski İstanbulda Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri**, [İstanbul], Tan Matbaası, t. y.
- : **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Ankara, Sümerbank Kültür Yayınları, 1967.
- Köksal, M. Fatih (haz.): **Yenipazarlı Vali: Hüsn ü Dil [İnceleme, Tenkitli Metin]**, İstanbul, Kitabevi, 2003.
- Krafft, H. U.: **Türklerin Elinde Bir Alman Tacir**, çev. Turgut Akpınar, İstanbul, İletişim, 1997.
- Kumbaracılar, İzzet: **Serpuşlar**, İstanbul, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, [t. y.].
- Kurnaz, Cemal: **Hayâlî Bey Divânı'nın Tahlîli**, İstanbul, MEB, 1996.
- – Mustafa Tatcı (haz.): **Ümmî Divan Şairleri ve Enverî Divanı**, Ankara, MEB, 2001.
- Kuşoğlu, Mehmet Zeki: **Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Ötüken, 2006.
- Kutlar, Fatma Sabiha: **Klâsik Dönem Metinlerinde Değerli Taşlar ve Risâle-i Cevâhir-nâme**, Ankara, Öncü Kitap, 2005.
- Küçük, Sabahattin (haz.): **Bâkî Dîvânı**, Ankara, TDK, 1994.

- Levend, Agâh Sırrı: **Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar**, İstanbul, Enderun, 1984.
- Macit, Muhsin (haz.): **Erzurumlu Zihni Divanı**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2001.
- Mahmud Şevket: **Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askeriyyesi**, [İstanbul], Mekteb-i Harbiye Matbaası, 1325.
- Mantran, Robert: **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul**, c. 1, çev. Mehmet Ali Kılıçbay - Enver Özcan, Ankara, TTK, 1990.
- el-Mârdânî, Abdülvehhâb bin Yûsuf ibn-i Ahmed: **Kitâbu'l-Müntehab fi't-Tıb**, İstanbul, Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği, 2005.
- Marion-Crawford, Francis: **1890'larda İstanbul**, çev. Şeniz Türkömer, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- Martin, Guillaume: **İstanbul'a Seyahat**, çev. İsmail Yerguz, İstanbul, İstiklâl Kitabevi, 2007.
- Mengi, Mine (haz.): **Mesîhî Divanı**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1995.
- Meninski, Franciscus a Mesgnien: **Thesaurus Linguarum Orientalium Turcicae-Arabicae-Persicae: Lexicon Turcico-Arabico-Persicum**, 5 c., haz. Mehmet Ölmez, İstanbul, Simurg, 2000.
- Mermer, Ahmet (nşr.): **Karamanlı Aynî ve Divanı**, Ankara, Akçağ, 1997.
- (nşr.): **Kütahyalı Rahîmî ve Divanı**, İstanbul, Sahhaflar Kitap Sarayı, 2004.
- (haz.): **Mezâkî: Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 1991.
- Mostarlı Ziyâ'î: **Şeyh-i San'an Mesnevisi**, haz. Müberra Gürgendereli, İstanbul, Kitabevi, 2007.

Mütercim Âsım Efendi:	Burhân-ı Kâatı' , haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs, Ankara, TDK, 2000.
Naîmâ Mustafa Efendi:	Târih-i Na'îmâ , c. 1, haz. Mehmet İpşirli, Ankara, TTK, 2007.
Nasîrüddîn Tûsî:	Ahlâk-ı Nâsirî , İstanbul, Litera Yayıncılık, 2007.
Nev'î:	Divan , haz. Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1977.
Nev'î-zâde Atâyî:	Hadâikü'l-hakâik fî tekmileti's-Şekâik (eş-Şekâiku'n-nu'maniyye ve Zeyilleri) , c. 2, haz. Abdülkadir Özcan, İstanbul, Çağrı Yayınları, 1989.
Nutku, Özdemir:	IV. Mehmet'in Edirne Şenliği , Ankara, TTK, 1987.
Ocak, Ahmet Yaşar:	Bektaşî Menâkıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri , İstanbul, Enderun Kitabevi, 1983.
-----:	Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfilik: Kalenderîler (XV-XVII) , Ankara, TTK Yay., 1999.
Okçu, Naci:	Şeyh Galib : Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umumi Tahlili ve Divanının Tenkidli Metni , 2 cilt, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1993.
Okuyucu, Cihan (haz.):	Ereğlili Tûrabi Divanı , İstanbul, Fatih Üniversitesi, 2004.
Olgun, Tahir:	Edebî Mektuplar , haz. Cemal Kurnaz, Ankara, Akçağ Yayınları, 1995.
Onay, Ahmet Talât:	Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı , haz. Cemâl Kurnaz, İstanbul, MEB, 1996.
Onuk, Taciser:	Osmanlı Çadır Sanatı (XVII-XIX. Yüzyıl) , Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2005.

- Osmanlıda Bir Köle: Brettenli Michael Heberer'in Anıları 1585-1588**, çev. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2003.
- Ögel, Bahaeddin: **Türk Kültür Tarihine Giriş**, c. VI, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984.
- Özbilgen, Erol: **Bütün Yönleriyle Osmanlı**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2003.
- Özcan, Tahsin: **Fetvalar Işığında Osmanlı Esnafı**, İstanbul, Kitabevi, 2003.
- Özdemir, Kemal: **Osmanlı'dan Günümüze Saatler**, TYT Bank, [t.y.].
- Özer Pınarbaşı, Simge: **Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004.
- Özönder, Hasan: **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, y.y., 2003.
- Öztuna, Yılmaz: **Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2000.
- Özyıldırım, Ali Emre (haz.): **Hamdullah Hamdî ve Divanı**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1999.
- Pakalın, Mehmet Zeki: **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, 3 c., İstanbul, MEB, 1971.
- al-Qazwini, Z.: **'Acâeb Al-Mahlûkât Wa Gharâeb Al-Mawjûdât**, ed. by Farouk Saad, Beirut, Dar al-Afak al-Jadida, 1981.
- Ralamb, Claes: **İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658**, çev. Ayda Arel, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2008.
- Râmûz el-Ehâdîs: Hadisler Deryası**, c. 1, mus. Ahmed Ziyaüddin Gümüşhanevi, terc. Abdülaziz Bekkine, haz. Lütfi Doğan – M. Cevad Akşit, [İstanbul] 1982.
- Rehouse, James W.: **A Turkish and English Lexicon**, 2. bs., İstanbul, Çağrı Yayınları, 1992.

- Reyhanlı, Tülay: **İngiliz Gezginlerine Göre XVI. Yüzyılda İstanbul'da Hayat (1582-1599)**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983.
- Saraç, M. A. Yekta (haz.): **Emrî Divanı**, İstanbul, Eren, 2002.
- : **Şeyhülislâm Kemâl Paşazâde: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Bazı Şiirleri**, İstanbul, Risale Yayınları, 1995.
- Sarıkaya, Mehmet Saffet: **XIII-XVI. Asırlardaki Anadolu'da Fütüvvetnamelere Göre Dinî İnanç Motifleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2002.
- Schweigger, Salomon: **Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581**, çev. S. Türkis Noyan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2004.
- Selânikî Mustafa Efendi: **Tarih-i Selânikî**, c. 2, haz. Mehmet İpşirli, Ankara, TTK, 1999.
- Serdaroğlu, Vildan: **Sosyal Hayat Işığında Zâtî Divanı**, İstanbul, İSAM, 2006.
- Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa: **Nusretname**, c. 1, fs. 3, haz. İsmet Parmaksızoğlu, İstanbul, MEB, 1964.
- Sinan Paşa: **Tazarru-nâme**, haz. A. Mertol Tulum, Ankara, MEB, 2001.
- Steingass, F.: **A Comprehensive Persian-English Dictionary**, Beirut, Librairie du Liban Publishers, 1998.
- Sûdî-i Bosnavî: **Şerh-i Dîvân-ı Hâfız**, 2 c. İstanbul, Matbaa-i Âmire, 1288 [1871].
- Sungur, Necati (haz.): **Taci-zade Cafer Çelebi Heves-name: İnceleme-Tenkitli Metin**, Ankara, TDK Yayınları, 2006.
- Süheylî: **Divan**, haz. M. Esat Harmancı, Ankara, Akçağ, 2007.
- Şeker, Mehmet (haz.): **Gelibolulu Âlî ve Mevâ'idü'n-Nefâis fî-Kavâ'idü'l-Mecâlis**, Ankara, TTK, 1997.
- Şemseddin Sâmî: **Kâmûs-ı Türkî**, İstanbul, Çağrı Yayınları, 1978.
- Şentürk, Ahmet Atillâ: **Necâtî Beğ'in Sultan Beyazıt Methiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar**, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1995.

- : **Osmanlı Şiiri Antolojisi**, 2. bs. İstanbul, YKY, 2004.
- Şeyh Baba Yûsuf Sivrihisarî: **Mevhûb-ı Mahbûb: İnceleme-Metin-Sözlük-İndeks**, haz. Ahmet Kartal, Eskişehir, Yunus Emre Kültür, Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları, 2000.
- Şükûn, Ziya: **Farsça-Türkçe Lûgat: Gencinei Güftar Ferhengi Ziya**, İstanbul, MEB Yay., 1996.
- Tabîb İbn-i Şerîf: **Yâdigâr**, dnş. Ayten Altıntaş, haz. Orhan Sakin vd., İstanbul, Yerküre, 2003.
- : **Yâdigâr**, dnş. Ayten Altıntaş, haz. M. Yahya Okutan vd., İstanbul, Yerküre, 2004.
- Tarama Sözlüğü: XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanımlarıyla**, 8 cilt, Ankara, TDK, 1963-1977.
- Tarlan, Ali Nihad (haz.): **Ahmed Paşa Divanı**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1966.
- (haz.): **Hayâlî Bey Divanı**, İstanbul, İÜEF, 1945.
- (haz.): **Necatî Beg Divanı**, İstanbul, MEB Yay., 1963.
- (haz.): **Zatî Divanı**, İstanbul, İÜEF Yay., 1970.
- Taşlıcalı Yahya: **Divan: Tenkidli Basım**, haz. Mehmet Çavuşoğlu, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1977.
- Tavernier, Jean-Baptiste: **17. Yüzyılda Topkapı Sarayı**, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2007.
- Tez, Zeki: **Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi**, İstanbul, Doruk, 2009.
- Tezcan, Hülya: **Atlaslar Atlası: Pamuklu, Yün ve İpek Kumaş Koleksiyonu**, İstanbul, YKY, 1993.
- Thevenot, Jean: **Thévenot Seyahatnamesi**, ed. Stefanos Yerasimos, çev. Ali Berktaş, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2009.

- Tietze, Andreas (nşr.): **Mustafa Ali's Description of Cairo of 1599: Halatü'l-Kahire mine'l-adati'z-zahire**, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1975.
- de Tournefort, Joseph: **Tournefort Seyahatnamesi**, çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2005.
- Trabzonlu Sakazade Hafız İsmail: **Kadeh Duası**, y.y., 1321 / 1903.
- Türk El Sanatları**, İstanbul, Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., 1969.
- Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü**, 12 cilt, Ankara, TDK, 1963-1982.
- Türkiye'nin Dört Yılı 1552-1556**, çev. A. Kurutluoğlu, İstanbul, Tercüman 1001 Temel Eser, [t.y.].
- Uludağ, Süleyman: **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Marifet Yay., 1999.
- Umur, Suha: **Osmanlı Padişah Tuğraları**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1980.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı: **Osmanlı Devleti Teşkilâtından Kapukulu Ocakları**, c. 1, Ankara, TTK, 1988.
- : **Osmanlı Devletinin Merkez ve Bahriye Teşkilâtı**, Ankara, TTK, 1988.
- : **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı**, Ankara, TTK, 1988.
- : **Osmanlı Tarihi**, 2. c., 4. bs., Ankara, TTK, 1983.
- Üçel-Aybet, Gülgün: **Avrupalı Seyyahların Gözünden Osmanlı Dünyası ve İnsanları (1530-1699)**, İstanbul, İletişim, 2003.
- : **Avrupalı Seyyahların Gözüyle Osmanlı Ordusu (1530-1699)**, İstanbul, İletişim, 2010.
- Üsküblü İshâk Çelebi: **Divan-Tenkidli Basım**, haz. Mehmed Çavuşoğlu - M. Ali Tanyeri, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.
- Vasfî: **Divan-Tenkidli Basım**, haz. Mehmet Çavuşoğlu, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1980.

- Vehbî: **Sûrnâme: Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı**, haz. Mertol Tulum, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008.
- Veinstein, Gilles: **İlk Osmanlı Sefiri 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa Anıları: Kâfirlerin Cenneti**, çev. Murat Aykaç Erginöz, İstanbul, Ark Kitapları, 2002.
- Vusûlî: **Divan: İnceleme-Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin**, haz. Hakan Taş, Konya, Gençlik Kitabevi, 2008.
- Wratislaw, Baron W.: **Baron W. Wratislaw'ın Anıları, 16. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler**, çev. M. Süreyya Dilmen, İstanbul, Ad Yayıncılık, 1996.
- Yaman, Bahattin: **Osmanlı Saray Sanatkârları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008.
- Yavuz, Kemal (haz.): **Gülşehrî'nin Mantıku't-tayr'ı (Gülşen-nâme): Metin ve Günümüz Türkçesine Aktarma**, Ankara, Kırşehir Valiliği Yayınları, 2007.
- (haz.): **Mu'înî'nin Mesnevî-i Murâdiyye'si Mesnevî Tercüme ve Şerhi**, 2 cilt, Konya, Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 2007.
- Yazır, Mahmut Bedreddin: **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli, I-II. Kitap, 2. bs.**, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 1981.
- Yıldırım, Nimet: **Fars Mitolojisi Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2008.
- Yurdagür, Metin: **Âyet ve Hadislerde Esmâ-i Hüsnâ: Allah'ın İsimleri**, İstanbul, Marifet Yayınları, 1996.
- Yücel, Ünsal: **Türk Okçuluğu**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., 1998.
- Zanaat Terimleri Sözlüğü**, Ankara, TDK, 1976.
- Zülfe, Ömer: **On Altıncı Yüzyıl Şairi Selikî ve Şiirleri**, Ankara, Edebiyât, 2006.

-Makaleler:

- Akçiçek, Emre: “Dünden Bugüne Şerbetçiliğimiz”, **Yemek Kitabı**, haz. M. Sabri Koz, İstanbul, Kitabevi, 2002, s. 745-769.
- Alpay, Gönül: “XV. Yüzyılın İlk Yarısında Yazılmış Bir Münâzara: Sazlar Münâzarası”, **Araştırma AÜ DTCF Felsefe Bölümü Dergisi**, c. 10, Ankara 1976, s. 99-132.
- : “Çengname’de Musikî Terimleri (Perde, Nağme, Makam, Seyir, Şube, Terkip, Avaz)”, **Araştırma AÜ DTCF Felsefe Bölümü Dergisi**, c. 10, Ankara 1972, s. 83-132.
- Altıntaş, Ayten: “Edirne’de Gülcülük”, **Tıp Tarihi Araştırmaları**, sy. 15, İstanbul 2007, s. 158-165.
- Arslan, Mehmet: “Anadolu Saray Şenliklerinde Yağma Geleneği”, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, İstanbul, Kitabevi, 2000, s. 629-630.
- : “Divan Şiirinde Satranç ve Satranç İstılahları”, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, İstanbul, Kitabevi, 2000, s.1-25.
- : “Divan Şiirinde Tavla ve Tavla İstılahları”, **Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri**, İstanbul, Kitabevi, 2000, s. 27-42.
- Ayan, Hüseyin: “Celîlî’nin Mehek-nâmesi”, **Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, sy. 2, İzmir 1983, s. 5-13.
- Bağcı, Serpil: “Gerçeğin Suretinin Saklandığı Yer: Ayna”, **Sultanların Aynaları**, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, 1998, s. 13-29.
- Burian, Orhan: “Türkiye Hakkında Dört İngiliz Seyahatnamesi”, **Belleten**, sy. 57, (Ankara 1951), s. 230-239.

- Doğanay, Aziz: “Eyüp Sultan Haziresi ve Civarındaki Kabir Bezemelerinde Görülen Benek (Çintamani-Körkle Moncuk) Nakışı Üzerine”, **IV. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler**, İstanbul 2000, s. 340-349.
- Er, İlker - Serdar Genç: “XVII. Yüzyıl Sonlarında Balıkesir’de Giyim Kuşam”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, c. 11, sy. 19, Haziran 2008, s. 107-115.
- Erkal, Abdülkadir: “Divan Şiirinde Afyon ve Esrar”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, sy. 33, Erzurum 2007, s. 25-60.
- Esiner Özen, Mine: “Kıyafet Lugatçesi”, **Osmanlılar Albümü, İkinci Kitap**, İstanbul, Osmanlı Yayınevi, 1983, s. 162-175.
- : “Türkçe’de Kumaş Adları”, **İÜEF Tarih Dergisi**, sy. 33, İstanbul, Mart 1980-81, s. 291-340.
- Feldman, Walter: “The Celestial Sphere, the Wheel of Fortune, and Fate in the Gazels of Naili and Baki”, **International Journal of Middle East Studies**, c. 28, sy. 2 (May, 1996), ss. 193-215.
- Güneş Yağcı, Zübeyde - Serdar Genç: “XIX. Yüzyılda Balıkesir’de Giyim-Kuşam Zevki ve Bir Kumaş Tüccarı”, **Turkish Studies**, c. 2 /1, Winter 2007, s. 227-246.
- İnalcık, Halil: “Osmanlı Pamuklu Pazarı, Hindistan ve İngiltere”, **Osmanlı İmparatorluğu Toplum ve Ekonomi**, İstanbul, Eren, 1993, s. 296.
- İpşirli, Mehmet: “Klâsik Dönem Osmanlı Devlet Teşkilâtı”, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, c. I, ed. Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul, IRCICA, 1994, s. 139-279.
- Kenan, Seyfi: “Ebu Bekr Zekeriya er-Râzi’nin et-Tıbbu’r-ruhânî’sinde Davranış Bozuklukları ve Islahı”,

- Tıp Tarihi Araştırmaları 9**, İstanbul, İşaret, 1999, s. 73-184.
- Kılıç, Atabey: “Türkçe-Farsça Manzum Sözlüklerden Tuhfe-i Vehbî (Metin)”, **Turkish Studies**, Volume 2/2, Spring 2007, s. 410-475.
- Köknel, Özcan: “Alkol ve Madde Bağımlılığı Altkültürü”, **Bağımlılık Dergisi**, c. 2 sy. 2, 2001, s. 71-76.
- Köksal, Fatih: “Divan Şiirinde Okçuluk Terimleri’ne Ekler”, **Türklük Bilimi Araştırmaları**, 10, Aralık 2001, s. 235-253.
- : “Edebiyatımızda Kalıp Sözler ve Divan Şiirinden Dört Örnek”, **İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, sy. 30, 2003, s. 331-348.
- Köprülü, Orhan F.: “Osmanlı Tarihinin Yabancı Kaynaklarından İngilizce Kaynaklar”, **Belleten**, sy. 196, Ankara 1986, s. 261-277.
- Kutlar, Fatma Sabiha: “İki Türkçe Cevâhir-nâmeye ve Cevherlerin Etkilerine Dair”, **Yeni Tıp Tarihi Araştırmaları**, sy. 7, İstanbul 2001, s. 17-26.
- Mum, Cafer: “Divan Şiirinde Hazâniye ve Bâkî’nin Hazâniyesi”, **Türkiyat Araştırmaları**, sy. 4, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Bahar 2006, s. 127-151.
- Nutku, Özdemir: “XIV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla Kadar Bursalı Kıssahanlar ve Meddahlar”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997, s. 247-258.
- Pirverdioğlu, Ahmet: “Türklerde Yılbaşı ve Bahar Geleneği”, **Türkler**, c. 3, ed. Hasan Celâl Güzel-Kemal Çiçek-Salim Koca, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 44-50.

- Sarı, Nil: “Osmanlı Darüşşifalarına Tayin Edilecek Görevlilerde Aranılan Nitelikler”, **Yeni Tıp Tarihi Araştırmaları**, İstanbul 1995, s. 11-54.
- Selçuk, Bahir – İ. Halil Tuğluk: “Bir Mecmuanın Işığında 18. Yüzyılda İstanbul”, **Akademik Bakış**, sy. 16, Nisan 2009, s. 212-224.
- Somakcı, Pınar: “Türklerde Müzikle Tedavi”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sy. 15, 2003/2, s. 131-140.
- Şahin, Esmâ: “Osmanlı Şiirinde ‘Şaraba Rehin Verme’ Metaforu”, **Yücel Dağlı Anısına**, haz. Evangelia Balta vd., İstanbul, Turkuaz, 2011, s. 494-520.
- Şentürk, Ahmet Atillâ: “Klâsik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler I”, **Türk Dili**, Mart 1993, nr. 495, s. 174-188.
- : “Klasik Şiir Estetiği”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, c. I, ed. Talat Sait Halman vd., Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, s. 349-389.
- : “Metinbankası Projesi ve Eski Türk Edebiyatı Metinlerini Yeniden Okuma ve Yorumlamaya Dair Düşünceler”, **Yücel Dağlı Anısına**, haz. Evangelia Balta vd., İstanbul, Turkuaz, 2011, s. 522-554.
- : “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyâre ve Sâbiteler (Burçlar)”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, sy. 90, Haziran 1994, s. 131-180.
- : “Osmanlı Şairlerinin Gözlemciliği ve Klâsik Edebiyatımızda Realiteye Dair”, **Dergâh**, nr. 41, Temmuz 1993, s. 431-437.
- Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü**, 12 cilt, Ankara, TDK, 1963-1993.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı: “Nahil ve Nakıl Alayları”, **TTK Belleten**, c. 40, sy. 157, Ankara 1976, s. 55-69.
- : “Tuğra ve Peçeler ile Ferman ve Buyuruldulara Dair”, **TTK Belleten**, c. 5, sy. 17-18, Nisan 1941, s. 102-157.

- Yediyıldız, M. Asım: “Şer’iye Sicillerine Göre XVI. Asır Bursa Esnafıyla İlgili Bazı Tespitler”, **Papers / Bildiriler: VIII. International Congress on the Economic and Social History of Turkey / VIII. Uluslararası Türkiye’nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi Kongresi**, ed. Nurcan Abacı, Morrisville, Lulu Press, 2006, s. 131-136.
- Yeniterzi, Emine: “Divan Şiirinde Sağlık ve Hastalıklarla İlgili Bazı Hususlar”, **SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sy. 4, 1998, s. 87-103.
- Yücel, Ayşe: “Hacı Bektaş Velâyetnâmesinde Ejderha Motifi”, **Kadri Eroğan Hacı Bektaş Veli Armağanı**, Ankara, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, 1997, s. 115-120.

-Ansiklopedi Maddeleri:

- Afyoncu, Erhan - Recep Ahıskalı: “Kâtip”, **DİA**, c. 25, Ankara 2002, s. 53-55.
- Akgündüz, Ahmet: “Başlık”, **DİA**, c. 5, İstanbul 1992, s. 131-133.
- Akyıldız, Ali: “Sarrafılık”, **DİA**, c. 36, İstanbul 2009, s. 163-165.
- Algar, Hâmid: “Necmeddîn-i Kübrâ (Kübreviyye)”, **DİA**, c. 32, İstanbul 2006, s. 498-506.
- Alparslan, Ali: “Gubârî”, **DİA**, c. 14, İstanbul 1996, s. 167.
- Altınay, Ramazan: “Satranç”, **DİA**, c. 36, İstanbul 2009, s. 178-181.
- Altunel, İbrahim: “Kıssahan”, **DİA**, c. 25, Ankara 2002, s. 501-502.
- Aydın, M. Âkif: “Mehir”, **DİA**, c. 28, Ankara 2003, s. 389-391.
- Azamat, Nihat: “Kalenderiyye”, **DİA**, c. 24, İstanbul 2001, s. 253-256.
- Baykara, Tuncer: “Lala”, **DİA**, c. 27, Ankara 2003, s. 70-71.
- Baytop, Turhan: “Esrar”, **DİA**, c. 11, İstanbul 1995, s. 431-432.
- Bektaş, A. Engin: “Eyvan”, **DİA**, c. 12, İstanbul 1995, s. 12-14.
- Bozkurt, Nebi: “Çadır”, **DİA**, c. 8, İstanbul 1993, s. 158-162.
- : “İçki”, **DİA**, c. 21, İstanbul 2000, s. 455-456.

-----:	“Kandil”, DİA , c. 24, İstanbul 2001, s. 299-300.
-----:	“Kavuk”, DİA , c. 25, Ankara 2002, s. 71-72.
-----:	“Kılıç”, DİA , c. 25, Ankara 2002, s. 405-408.
-----:	“Mektup”, DİA , c. 29, Ankara 2004, s. 13-14.
-----:	“Nakkaş”, DİA , c. 32, İstanbul 2006, s. 326-328.
-----:	“Ok”, DİA , c. 33, İstanbul 2007, s. 333-335.
-----:	“Sanduka”, DİA , c. 36, İstanbul 2009, s. 102-104.
-----:	“Sarık” DİA , c. 36, İstanbul 2009, s. 152-154.
-----:	“Sedefkârlık”, DİA , c. 36, İstanbul 2009, s. 282-285.
Ceyhan, Semih:	“Semâ”, DİA , c. 36, İstanbul 2009, s. 455-457.
Çağman, Filiz:	“Bihzâd”, DİA , c. 6, İstanbul 1992, s. 147-149.
-----:	“Katı”, DİA , c. 25, Ankara 2002, s. 32-35.
Çavuşoğlu, Mehmed:	“Bâkî”, DİA , c. 4, İstanbul 1991, s. 537-540.
Çelebi, İlyas:	“Nazar”, DİA , c. 32, İstanbul 2006, s. 444-446.
Çetin, Nihad M.:	“Aklâm-ı Sitte”, DİA , c. 2, İstanbul 1989, s. 276-280.
Çoruhlu, Tülin:	“Kalkan”, DİA , c. 24, İstanbul 2001, s. 260-261.
Çürük, Cenap:	“Çadır”, DİA , c. 8, İstanbul 1993, s. 162-164.
Demirci, Kürşat:	“Muska”, DİA , c. 31, İstanbul 2006, s. 265.
Derman, Uğur:	“Hat”, DİA , c. 16, İstanbul 1997, s. 427-437.
Engin, Nihat:	“Köle”, DİA , c. 26, Ankara 2002, s. 246-248.
Erdem, Sargon:	“Amber”, DİA , c. 3, İstanbul 1991, s. 7-8.
-----:	“Atlas”, DİA , c. 4, İstanbul 1991, s. 80-81.
-----:	“Buhur”, DİA , c. 6, İstanbul 1992, s. 383-384.
-----:	“Buhurdan”, DİA , c. 6, İstanbul 1992, s. 384-385.
Eyice, Semavi:	“Câmi”, DİA , c. 7, İstanbul 1993, s. 56-90.
Fehd, Tevfik:	“Kur’a”, DİA , c. 26, Ankara 2002, s. 381-382.
Gündüz, Filiz:	“Okmeydanı”, DİA , c. 33, İstanbul 2007, s. 339-340.
Gürsu, Nevber:	“Kumaş”, DİA , c. 26, Ankara 2002, s. 367-370.
Halaçoğlu, Yusuf:	“Dellâl”, DİA , c. 9, İstanbul 1994, s. 145-146.
-----:	“Derbend”, DİA , c. 9, İstanbul 1994, s. 162-165.
Halıcı, Feyzi:	“Çevgân”, DİA , c. 8, İstanbul 1993, s. 294-295.

Harekât, İbrahim:	“Berîd”, DİA , c. 5, İstanbul 1992, s. 498-501.
Harman, Ömer Faruk:	“Matem”, DİA , c. 28, Ankara 2003, s. 127-128.
İnalcık, Halil:	“Filori”, DİA , c. 13, İstanbul 1996, s. 106-107.
-----:	“Padişah”, DİA , c. 34, İstanbul 2007, s. 140-143.
Kallek, Cengiz:	“Bahâr”, DİA , c. 4, İstanbul 1991, s. 469.
Karaca, Filiz:	“Kürk”, DİA , c. 26, Ankara 2002, s. 568-570.
Karakaya, Fikret:	“Kemençe”, DİA , c. 25, Ankara 2002, s. 250-252.
-----:	“Rebap”, DİA , c. 34, İstanbul 2007, s. 493-494.
Kaya, Mahmut - İsmail Ünver:	“İskender”, DİA , c. 22, İstanbul 2000, s. 555-559.
Kılıcı, Ali:	“Şadırvan”, DİA , c. 38, İstanbul 2010, s. 219-221.
Kılıç, Mahmut Erol:	“Ni‘metullâh-ı Velî”, DİA , c. 33, İstanbul 2007, s. 133-135.
Koçu, Reşat Ekrem:	“Balmumu”, İstanbul Ansiklopedisi , c. 4, İstanbul, Reşad Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960, s. 2056-2058.
-----:	“Bayram”, İstanbul Ansiklopedisi , c. 4, İstanbul, Reşad Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1960, s. 2284-2288.
-----:	“Esrar, Esrarkeşlik, Esrarkeşler”, İstanbul Ansiklopedisi , c. 10, İstanbul, Reşad Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, 1971, s. 5352-5361.
Köprülü, M. Fuad:	“Bâkî”, İA , c. 2, Eskişehir, MEB, 2001, s. 243-253.
Köprülü, Orhan F.:	“Abdal”, DİA , c. 1, İstanbul 1988, s. 61-62.
Kufralı, Kasım:	“Hırka”, İA , c. 5/1, İstanbul, MEB, 1987, s. 449-450.
Kurnaz, Cemal:	“Hümâ”, DİA , c. 18, İstanbul 1998, s. 478.
Kuşoğlu, M. Zeki:	“Hakkâklık”, DİA , c. 15, s. 204-205.

-----:	“Kuyumculuk”, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi , c. 5, İstanbul, Tarih Vakfı, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1994, s. 144-145.
Kütükoğlu, Mübahat S.:	“Berat”, DİA , c. 5, İstanbul 1992, s. 472-473.
-----:	“Ferman”, DİA , c. 12, İstanbul 1995, s. 400-406.
Merçil, Erdoğan:	“Gâşiye”, DİA , c. 13, İstanbul 1996, s. 398-399.
-----:	“Şâhî”, İA , c. 11, İstanbul 1979, s. 281-282.
Meyerhof, Max:	“Haşîş”, İA , c. 5/1, İstanbul, MEB, 1987, s. 351-353.
Mumcu, Ahmet:	“Divan-ı Hümayun”, DİA , c. 9, İstanbul 1994, s. 430-432.
Nutku, Özdemir:	“Bayram”, DİA , c. 5, İstanbul 1992, s. 263-265.
-----:	“Meddah”, DİA , c. 28, Ankara 2003, s. 293-294.
Önkal, Ahmet - Nebi Bozkurt:	“Cami”, DİA , c. 7, İstanbul 1993, s. 46-56.
Özaydın, Abdülkerim:	“Nevbet”, DİA , c. 33, İstanbul 2007, s. 38-41.
Özcan, Abdülkadir:	“Cülus”, DİA , c. 8, İstanbul 1993, s. 108-114.
-----:	“Güreş”, DİA , c. 14, İstanbul 1996, s. 317-320.
-----:	“Kapıkulu”, DİA , c. 24, İstanbul 2001, s. 347-349.
-----:	“Kuloğlu”, DİA , c. 26, Ankara 2002, s. 358-359.
-----:	“Rikâb”, DİA , c. 35, İstanbul 2008, s. 110-111.
-----:	“Rikâbdar”, DİA , c. 35, İstanbul 2008, s. 111-112.
Özcan, Nuri:	“Mehter”, DİA , c. 28, Ankara 2008, s. 545-549.
Özkan, İsmail Hakkı:	“Hüseyinî”, DİA , c. 19, İstanbul 1999, s. 21-22.
Sahillioğlu, Halil:	“Akçe”, DİA , c. 2, İstanbul 1989, s. 224-227.
-----:	“Dinar”, DİA , c. 9, İstanbul 1994, s. 352-355.
-----:	“Dirhem”, DİA , c. 9, İstanbul 1994, s. 368-371.
Sarı, Nîl:	“Attar”, DİA , c. 4, İstanbul 1991, s. 94-95.
Sinemoglu, Nermin:	“Ayna”, DİA , c. 4, İstanbul 1991, s. 259-260.
Şahin, İlhan:	“Sancak”, DİA , c. 36, İstanbul 2009, s. 97-99.
Tarım Ertuğ, Zeynep:	“Peyk”, DİA , c. 34, İstanbul 2007, s. 263-264.
Tefazzülî, Ahmet:	“Enûşîrvân”, DİA , c. 11, İstanbul 1995, s. 255.
Tekin, Oğuz:	“Mangır”, DİA , c. 27, Ankara 2003, s. 568.

- : “Sikke”, **DİA**, c. 37, İstanbul 2009, s. 179-184.
- Terzioğlu, Aslan: “Bimaristan”, **DİA**, c. 6, İstanbul 1992, s. 163-178.
- Uludağ, Süleyman: “Aşk”, **DİA**, c. 4, İstanbul 1991, s. 11-17.
- : “Devran”, **DİA**, c. 9, İstanbul 1994, s. 248-249.
- : “Hırka”, **DİA**, c. 17, İstanbul 1998, s. 373-374.
- Uzun, Mustafa: “Falnâme”, **DİA**, c. 12, İstanbul 1995, s. 141-145.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı: “Bostancı”, **İA**, c. 2, Eskişehir, MEB, 2001, s. 736-738.
- : “Bostancıbaşı”, **İA**, c. 2, Eskişehir, MEB, 2001, s. 738-739.
- Üzüm, İlyas: “Kızılbaş”, **DİA**, c. 25, Ankara 2002, s. 546-557.
- Yalçın, İsmail: “Sürme”, **DİA**, c. 38, İstanbul 2010, s. 169-170.
- Yazıcı, Tahsin: “Derviş”, **DİA**, c. 9, İstanbul 1994, s. 188-190.
- - Mehmet İpşirli: “Ferrâş”, **DİA**, c. 12, İstanbul 1995, s. 408-409.

-Tezler:

- Abdelmaksoud, Belal Saber Mohammed: “Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arap, Fars ve Türk Edebiyatı’nda Ele Alınış Biçimi ve Lârendeli Hamdî’nin Eseri”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2004.
- Admı, Aysel: “Âkif Divanı: İnceleme-Transkripsiyonlu Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2007.
- Akdoğan, Yaşar: “Ahmedî Divanı ve Dil Hususiyetleri”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1979.
- Akpınar, Şerife: “Âgâh Divanı ve İncelenmesi”, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2006.
- Aksoylu, Dilek: “Kıyâsî’nin Mihr ü Mâh Mesnevisi”, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2007.
- Aktaş, Hasan: “Abdurrahmân Gubârî, Yûsuf u Züleyhâ”, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2006.

- Altun, Mustafa: “İbrahim İbn-i Bâlî’nin Hikmet-nâme’si (1b-149a): İnceleme-Metin-Sözlük-Dizin”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2003.
- Arslan, Mustafa: “Muhyî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2007.
- Aydın, Haluk: “Alaşehirli Kadı Muhammed Divanı: İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin”, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, 2001.
- Aydın, M. Beste: “Âlem-i Mûsikî: Çevriyazım ve İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, 2004.
- Aynur, Hatice: “Mahremî ve Şeh-nâmesi I. Kısım Yavuz Sultan Selim Dönemi: İnceleme-Metin-Sözlük-Dizin”, 2 cilt, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1993.
- Batur, Atilla: “Sürûrî Divanı: Hayatı, Sanatı, Eserleri, Divan’ının Tenkitli Metni” Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, 2002.
- Bayak, Cemal: “Şehâbî Divanı ve Konu İndeksi”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1998.
- Can, Ertuğrul: “Şuhûdî Divançesi: İnceleme-Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, 2005.
- Can, Neşe: “Türk Mûsikîsi’nde Çeng”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2002.
- Çağlayan, Nagihan: “Nisârî Divanı: Metin-İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 2007.
- Çakır, Zehra Vildan: “Hevâyî (Abdurrahman, Kuburizade) Divanı’nın Tenkidli Metni ve İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 1998.
- Çetin, İsmail: “Derzî-zâde Ulvî: Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divanının Tenkidli Metni”, 2 cilt, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, 1993.
- Dağlı, Barış: “Kelime Kazanımı Üzerinde Bir Araştırma: Kıyafet ve Kumaş Adları Örneği”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2007.

- Demiralay, Mehmet: “Hüdâyî-i Kadîm (16. yy.) ve Divanı: İnceleme-Tenkidli Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2007.
- Demirel, Hafize Gamze: “18. Yüzyıl Şairlerinden Belîğ Mehmed Emîn Divanı: İnceleme-Tenkidli Metin-Tahlil”, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, 2005.
- Eflatun, Muvaffak: “Feyzî-i Kefevî Divanı: Tahlil-Metin”, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2003.
- Ekici, Hatice: “Sahhâf Rüşdî ve Divanının Tenkidli Metni”, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, 2006.
- Erdağı, M. Sadık: “Râmî Abdurrahmân Çelebi: İnceleme-Metin”, Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, 1998.
- Eroğlu, Süleyman: “Âsafî’nin Şecâatnâme’si”, Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi, 2007.
- Ersay, Ersen: “II. Bayezid Devri Şâirlerinden Münîrî: Hayatı, Eserleri ve Dîvânı (İnceleme-Tenkidli Metin)”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2010.
- Eskimen, Ayşe Derya: “Mecdî Mehmed Efendi’nin Gazelleri: Metin-İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2008.
- Gülbüz, Mehmet: “Rezmî Divanı: İnceleme-Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2005.
- Hançerlioğlu, Filiz: “Âşık Çelebi Divanı”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 1988.
- Harmancı, M. Esat: “Manisalı Câmî’î Muhabbet-nâme (Vâmık u Azrâ): İnceleme-Metin-Nesre Çeviri”, 2 cilt, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2003.
- İçli, Ahmet: “Mihr ü Mâh Gelibolulu Mustafa Âlî: İnceleme-Metin”, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, 2009.
- Kamiloğlu, Ramazan: “Ahmed Oğlu Şükrullah ve ‘Edvâr-ı Mûsikî’ Adlı Eseri”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2007.
- Kara, Nihal: “Kalkandelenli Mu’îdî’nin Şem ü Pervâne Mesnevisi”, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2009.

- Karadağ, Özey: “Gubârî Abdurrahmân ve Ka’be-nâme’si”, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, 1999.
- Karaköse, Saadet: “Nev’î-zâde Atâyî Divanı: Kısmî Tahlil-Metin”, 2 cilt, Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, 1994.
- Karapanlı, Gürcan: “Mekkî Divanı ve Tahlili”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2005.
- Karataş, İbrahim Hakan: “16. Yüzyılda Bir Nazire Şâiri Sebzî ve Nazîreleri”, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2001.
- Karavelioğlu, Murat Ali: “On Altıncı Yüzyıl Şairlerinden Prizrenli Şem’î’nin Divanı’nın Edisyon Kritiği ve İncelenmesi”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2005.
- Kavaklık, Rüstem: “On Beşinci Yüzyıl Şairi Sabâyî ve Divançesi: Transkripsiyonlu Metin-Açıklamalar-Dizin”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2008.
- Kaya, Bilge: “Hisâlî Hayatı-Eserleri ve Matâlî’ü’n-nezâir Adlı Eserinin Birinci Cildi: İnceleme-Metin”, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2003.
- Kaya, Hasan: “Pervane Beg Nazire Mecmuası (165a-199b): Transkripsiyonlu ve Edisyon Kritikli Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2002.
- Kazan, Şevkiye: “Hamidî-zâde Celîlî: Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Husrev ü Şîrîn Mesnevisi (İnceleme-Tenkidli Metin)”, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 1997.
- : “Üsküdarlı Sırrî: Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divan’ı (Tenkitli Metin-İnceleme) ve Şerhu Medhi’n-Nebî”, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2003.
- Kırbıyık, Mehmet: “Kâtib-zâde Mustafa Sâkib: Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni”, 2 cilt, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1999.

- Kivi, Seyyed Hedayat Azim Nezhad: “15. ve 16. yy. Osmanlı Minyatürlerindeki Halılar ve Kıyafetler Üzerine Bir Araştırma”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1995.
- Koç Keskin, Neslihan İlknur: “17. yy Divan Şairi Şerif Nehcî: Hayatı, Eserleri ve Divanı’nın Tenkitli Metni”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2003.
- Koç, Ümit: “16. Yüzyılda Anadolu’da Sanayi”, Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, 2003.
- Koparan, Birgül: “Cem’î, Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divanının Tenkidli Metni”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 1995.
- Köksal, Mehmet Fatih: “Edirneli Nazmî Mecma’ü’n-nezâir: İnceleme-Tenkitli Metin”, 3 cilt, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2001.
- Kufacı, Osman: “Adnî Divanı ve Adnî Divanında Benzetmeler”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006.
- Kurtoğlu, Orhan: “Lebîb Divanı: İnceleme-Tenkitli Metin-Sözlük”, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2004.
- Külekçi, Numan: “Ganî-zâde Nâdirî: Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri, Divanı ve Şeh-nâmesinin Tenkidli Metni”, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1985.
- Nar, Oktay: “Şeyhî, Hayatı ve Divanının Tenkitli Metni”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2007.
- Okatan, Halil İbrahim: “Kâfzâde Fâ’izî: Hayatı-Eserleri-Sanatı-Tenkitli Divan Metni”, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, 1995.
- Okumuş, Sait: “Nebzî Divanı: İnceleme-Metin”, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2007.
- Özcan, Nurgül: “Şâhî’nin Ferhâdnâme’si: İnceleme-Metin”, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, 2007.
- Özer, Sibel: “Sûdî-i Bosnavî’nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız’ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2007.

- Özkat, Mustafa: “Kara Fazlî’nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanı: İnceleme-Tenkitli Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2005.
- Öztürk, Furkan: “Bâkî Divanı Sözlüğü: Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2007.
- Selvi, Muhammed: “Ümîdî: Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Divanı”, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2008.
- Seyhan, Köksal: “Livâyî Divanı: Metin-İnceleme”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2002.
- Seyhan, Nezihe: “Medhî Divanı: İnceleme-Transkripsiyonlu Metin”, 2 cilt, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2000.
- Sinan, Betül: “Bâlî Çelebi ve Divanı (2b-35a)”, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi 2004.
- Soldan, Uğur: “Fatîn Divanı: İnceleme-Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi, 2005.
- Süzen, Hüseyin: “Dukakinzâde Ahmed Beg Divanı: İnceleme-Tenkitli Metin”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1994.
- Şanlı, İsmet: “Hilâlî Divanı: Metin-Çeviri-Tahlil”, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 1999.
- Şen, Fatma Meliha: “Tâcîzâde Câfer Çelebi Divanı’nda XV. ve XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2002.
- Şeylan, Ali: “İbrâhîm İbn-i Bâlî Hikmet-nâme: İnceleme-Metin-Sözlük-Dizin (149a-300a)”, 2 cilt, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2003.
- Tankuş, Mustafa: “Ârif Süleymân Divanı: Hayatı, Eserleri ve Divanı”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 2002.
- Tığlı, Fatih: “Bursalı Rahmî Çelebi ve Divanı”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2006.

- Top, Yılmaz: “Şûhî Divanı: İnceleme-Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2003.
- Topak, Zafer: “Ahmet Müsellem Efendi ve Divan’ın Tenkitli Metni”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, 2006.
- Topcu, Mürşide: “İşknâme, Tırâşnâme, Risâle-i Âfâk u Enfüs: Metin-Çeviri-İnceleme”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2009.
- Topçu, Mümin: “Dîvân-ı Rızâyî”, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, 1997.
- Turan, Lokman: “Yenişehirli Avnî Bey Divanı’nın Tahlili (Tenkitli Metin), Encümen-i Şu’arâ ve Batı Tesirinde Gelişen Türk Edebiyatına Geçiş”, 2 cilt, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1998.
- Uluocak, Mustafa: “Çeşmî-zâde Reşid Divanı: İnceleme, Tenkitli Metin”, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, 1998.
- Uzun, Süreyya: “Üsküdarlı Aşkî Divanı: Tenkitli Metin, Nesre Çeviri ve 16. yy, Osmanlı Hayatının Divandaki Yansımaları”, 3 cilt, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2011.
- Ünlü, M. Şahabettin: “Ubeydî: Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni”, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 1991.
- Yağmur, Bahri: “Hilâlî Divan”, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 1998.
- Yakar, Halil İbrahim: “Gelibolulu Sun’î Divanı ve Tahlili”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2002.
- Yaman, Ahmet: “Sûdî’nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız’ının III. Cildinde Klâsik Türk Edebiyatı İle İlgili Kavramlar”, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, 2004.
- Yaşar, Muhammed: “Bâlî: Hayatı-Edebî Kişiliği-Divanının Tenkitli Metni (İnceleme-Metin)”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2005.

- Yazar, Sadık: “Seyyid Şerîfî Mehmed Efendi: Hayatı, Divanı ve Hilyesi”, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, 2006.
- Yener, Zuhâl: “Türk Edebiyatında Ferdi Bilmeceler Üzerine Bir İnceleme: Muamma ve Lugaz Mecmuası”, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2009.
- Yenikale, Ahmet: “Ahmet Nâmî Divanı ve İncelemesi”, 2 cilt, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2002.
- Yıldız, Selda: “XVIII. Yüzyılda Manisa’da Gündelik Hayata İlişkin Bir Değerlendirme”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2006.
- Yılmaz, Kadriye: “İbrahim Tırsî ve Divanı: İnceleme-Tenkidli Metin-Sözlük”, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 2001.
- Yılter, Sait: “Mecmû’a-i Kasâ’id ve Gazeliyyât (Mecmua-i Devavın) (Halet Efendi Mülhaki, Süleymaniye Ktp. No: 245): İnceleme-Metin-Tıpkı basım”, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2006.
- Yorulmaz, Hüseyin: “Koca Râgıb Paşa Divanı”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1989.
- Zülfe, Ömer: “Yakînî [ö. 1568] Divan: Tenkitli Metin-Tetkik-Dizin”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2004.

-Elektronik Kaynaklar:

- Âhî: **Dîvân**, haz. Mustafa S. Kaçalın, (Çevrimiçi) <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-128333/h/ahidivanimustafakacalin.pdf>, 19 Ağustos 2011.
- Ahmed Rıdvan’ın Hüsrev ü Şîrîn Mesnevîsi**, haz. Orhan Kemal Tavukçu, (Çevrimiçi) <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-219050/h/giris.pdf>, 13 Ağustos 2011.

- Ahmedî: **İskender-nâme**, haz. Dr. Yaşar Akdoğan, (Çevrimiçi)
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1219053/h/ahmediskendernameyasarakdogan.pdf>, 14 Ağustos 2011.
- Aktel, Hüseyin: “Ud Yapımı”, (Çevrimiçi)
<http://www.aktelud.com/udyapimi.htm>, 1 Mart 2011.
- Behiştî’nin Heft Peyker Mesnevisi**, haz. Şener Demirel, (Çevrimiçi)
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-215442/h/giris.pdf>, 20 Ağustos 2011.
- Berkmen, Haluk: “Akhenaton-Khan-Aton”, (Çevrimiçi)
http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/kadim/k18.htm, 24 Temmuz 2011.
- Beyânî: **Dîvân: İnceleme-Metin**, haz. Fatih Başpınar, (Çevrimiçi)
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-275461/h/beyani-a.pdf>, 17 Ağustos 2011.
- “Erguvan”,(Çevrimiçi)http://www.middleeastgarden.com/garden/english/?page=dtys_earch&category=glossary&kelime=erguvan, 24 Nisan 2010.
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Esrar>, (Çevrimiçi) 14 Ağustos 2010.
- <http://www.edirnedden.com/goster.php?id=350>, (Çevrimiçi) 6 Ekim 2010.
- <http://www.mavirize.com/atmaca-file-atmacakustuzagi>, (Çevrimiçi) 5 Temmuz 2011.
- <http://www.neyuretim.com/ney-kursu-neyzen.asp?id=30>, (Çevrimiçi) 20 Şubat 2011.
- “Keçecilik”,(Çevrimiçi)<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/115497/eski2yeni.html>, 15 Temmuz 2011.
- Kutluca, Kadir: “Kemik Tarak Nedir”, (Çevrimiçi)
<http://www.kemiktaraklar.com/>, 9 Ağustos 2011.
- Lamiî Çelebi: **Ferhâd ile Şîrîn**, haz. Hasan Ali Esir, (Çevrimiçi)

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1->

[219077/h/metin.pdf](http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-219077/h/metin.pdf), 15 Temmuz 2010.

Solmaz, Süleyman: **Gülşen-i Şu'arâ (Bağdatlı Ahdî)**, (Çevrimiçi)

<http://www.kulturturizm.gov.tr/TR/dosya/1->

[219145/h/agm.pdf](http://www.kulturturizm.gov.tr/TR/dosya/1-219145/h/agm.pdf), 14 Ağustos 2011.

“Unutulan Meslekler ve Değişen Kültürümüz: Hallaç”, (Çevrimiçi)

<http://erceevik34.blogcu.com/hallac/9529378>, 8

Temmuz 2011.

ÖZGEÇMİŞ

24 Eylül 1979'da İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladıktan sonra 1997 yılında Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne girdi ve 2002 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı Eski Türk Edebiyatı sahasında yüksek lisansa başladı. 2005'te Prof. Dr. Ahmet Atillâ Şentürk danışmanlığında “Sinan Paşa'nın Tazarru'nâmesi'ndeki Benzetme Unsurları ve Edebî Tasvirler” adlı teziyle yüksek lisansını tamamlayarak aynı anabilim dalında doktora öğrenimine başladı. Yayımlanmış makaleleri şunlardır:

“Fuzûlî Bibliyografyası”, **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi: Eski Türk Edebiyatı Tarihi I**, c. 5, sy. 9, 2007, s. 507-534.

“Osmanlı Şiirinde ‘Şaraba Rehin Verme’ Metaforu”, **Yücel Dağlı Anısına**, haz. Evangelia Balta v.d., İstanbul, Turkuaz, 2011, s. 494-520.