

Yüksek Lisans Tezi

BAHADIR SÜRELLİ XVIII. YÜZYIL OSMANLI ŞİİRİNDE DEĞİŞİM VE SÜNBLZÂDE VEHBİ'NİN ŞEVK-ENGİZ'İ

BİLKENT 2007

XVIII. YÜZYIL OSMANLI ŞİİRİNDE DEĞİŞİM
VE SÜNBLZÂDE VEHBİ'NİN ŞEVK-ENGİZ'İ

BAHADIR SÜRELLİ

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara
Mayıs 2007

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**XVIII. YÜZYIL OSMANLI ŞİİRİNDE DEĞİŞİM
VE SÜNBÜLZÂDE VEHBÎ'NİN *ŞEVK-ENGİZ*'İ**

BAHADIR SÜRELLİ

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2007

Bütün hakları saklıdır

Kaynak göstermek şartıyla alıntı ve gönderme yapılabilir

© Bahadır Sürelli

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Doç. Dr. Fatma S. Kutlar
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....

Yrd. Doç. Dr. Oktay Özel
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

Osmanlı şiirinin ve özellikle mesnevi geleneğinin 18. yüzyıl sonlarına doğru belirgin bir değişim yaşadığı görülür. Mahallîleşme olarak adlandırılan bu değişimin en belirgin örnekleri Bosnalı Sâbit, Enderunlu Fâzıl ve Sünbülzâde Vehbî tarafından kaleme alınmıştır. Bu yazarların eserlerinde öne çıkan en belirgin unsurlar yerel (mahallî) söyleyiş özellikleri ve cinsel içeriktir. Bu özellikteki eserlerden biri olan *Şevk-engîz*'de Sünbülzâde Vehbî, ilk kez “cinsellik nesnesini” mesnevi türü için bir tartışma konusu durumuna getirmiştir. İstanbul'un gündelik yaşamı içerisinde, şehrin bazen semtlerini bazen de tanınmış sakinlerini konu edinen *Şevk-engîz*, aynı zamanda ilk toplatılan kitap olma özelliğine de sahiptir. Kadınların mı yoksa oğlanların mı cinsellik nesnesi olarak daha “uygun” olduğunu iki kurgusal anlatı karakteri üzerinden tartışan bu eser, hem münazara hem de şehrengiz geleneğine anlatım ve içeriksel düzlemde pek çok yenilik getirmiştir. Pek çok yazma ve basma nüshası olan eser, döneminde büyük bir ilgi görmüş, fakat buna rağmen edebiyat tarihlerinin ve edebiyat eleştirisinin ilgisinden uzak kalmıştır. Aynı dönem, minyatür ve mimaride de belirgin bir değişime tanıklık eder. Özellikle minyatür alanında görülen yenilikler, burada saydığımız şairlerin “gerçekçi” ve biraz da “müstehcen” mesnevileri ile pek çok bakımdan benzer özellikler taşır ve “pre-modern” girişimler olarak değerlendirilebilirler. Temelde cinsel içeriğin belirginleşmesi ve gerçekçilik etkisinin gelişmesi bakımından dikkat çeken minyatür-şiir benzerliği, 18. yüzyılın en önemli sanatsal değişimlerinden biridir. Batı etkisiyle rokoko ve “Türk Baroku” üsluplarını ortaya çıkaran mimari için de benzer bir değişim söz konusudur ki bu alanın örnekleri meydan çeşmelerinde, Batılı tarzda konaklarda, hünkâr mahfillerinde ve özellikle camilerin dış cephelerinde kendisini gösterir. Tezde, öncelikle 18. yüzyıl şiirinde yaşanan değişim diğer sanatlarda görülen yenilenmelerle birlikte ele alınmış, mesnevi geleneğinde Sâbit etkisinin özellikle Fâzıl Bey ve Vehbî'deki yansımaları belirtilmeye çalışılmıştır. *Şevk-engîz*'in 18. yüzyıl mesnevileri arasındaki yeri, şehrengiz ve münazara metinleriyle benzerlikleri ya da farklılıkları tezin bir başka konusudur. Tezde ele alınan konuların daha iyi anlaşılabilmesi için ve buna ek olarak, şimdiye kadar yeni harflerle yayımlanmamış olan *Şevk-engîz*'i “okunabilir” kılmak adına metnin 1869 baskısı, çevrimyazı harfleriyle tezin “Ek” bölümünde okurlara sunulmuştur.

Anahtar sözcükler: mesnevi, cinsellik, değişim, minyatür, mimari

ABSTRACT

Changes in The Eighteenth Century Ottoman Poetry and Sünbülzâde Vehbî's *Şevk-engîz*

An obvious change can be seen in the Ottoman Poetry and especially in the “mesnevi” tradition towards the end of the eighteenth century. The most popular samples of this change which is called “localization” (*mahallileşme*), have been written by Bosnalı Sâbit, Enderunlu Fâzıl and Sünbülzâde Vehbî. In the works of these writers, most distinctive components that appear are local way of speaking and sexual contents. *Şevk-engîz* is one of the poems that has these features and Sünbülzâde Vehbî, for the first time, made “sex object” debatable for the mesnevi genre. With the daily-life of İstanbul, its both neighborhoods and well-known inhabitants have been cited in *Şevk-engîz* which is also, at the same time, the first book ever censored. This *mesnevi* in which two fictional protagonists argue about which one (women or young boys) is the “best” as a “sex object”, brought many innovations to both “münazara” and “şehrengiz” tradition. Although this work which has so many manuscripts and printed versions, gained popularity in its period, it has been standing far from the attention of literature histories and criticism. This period of time has an obvious change in miniature painting and architecture, as well. Especially, the changes which are seen in miniature painting has lots of similarities with *mesnevis* of the poets mentioned above that are “realistic” and a little bit “obscene” and can be evaluated as “pre-modern” attempts. Basically, miniature painting and poetry resemblance, in terms of appearance of sexual contents and realism, is one of the major artistic changes of the eighteenth century. A similar change is also exact for the Ottoman architecture which created the rococo style and “Turkish baroque” due to Western influence, so this field’s products may be seen in square fountains (*meydan çeşmesi*), residences in Western style, sultans’ rooms in mosques (*hünkâr mahfili*), and especially on the façades of mosques. Primarily, in the dissertation, the changes in the eighteenth century poetry are examined together with the innovations in other arts and reflections of Sâbit influence in the *mesnevi* tradition, especially in Fâzıl Bey’s and Vehbî’s works, were tried to be shown. The position of the *Şevk-engîz* among the eighteenth century *mesnevis*, and its similarities or differences with the *şehrengiz* and *münazara* texts are other topics of the thesis. The transcription of the printed version of the text in 1869 has been placed in the “Appendix” in order to understand better and so as to make the *Şevk-engîz* which has never been translated before, “readable”.

Key words: **mesnevi, sexuality, change, miniature, architecture**

TEŞEKKÜR

Benimle birlikte bu çalışmayı gerçekleştirmeye gönüllü olduğu ve benden güler yüzünü esirgemediği için öncelikle danışmanım Nuran Tezcan’a; yoğun işlerinin arasında tezime vakit ayırma inceliğini gösteren, fikirleriyle bu teze önemli katkılarda bulunan hocalarım Fatma S. Kutlar ve Oktay Özel’e; üç yıl boyunca pek çok zorlukta yanımda olan kıymetli dostlarım Eray Dökmeci, İrfan Karakoç ve İlker Yakın’a; *Şevk-engîz*’le ilgili o güzel incelemeyi kaleme aldığı ve yolumu aydınlattığı için Jan Schmidt’e; yirmi yedi yıllık yaşamım boyunca “okuma” serüvenime sürekli destek olan aileme; ve eğitim hayatımın en önemli amaçlarını bana varlıklarıyla hatırlatan hocalarım Ömür Ceylan ve Süha Oğuzertem’e teşekkür etmek boynumun borcudur.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet	iii
Abstract	iv
Teşekkür	v
İçindekiler	vi
Giriş	1
I. 18. YÜZYIL ŞİİRİNDE DEĞİŞİM	12
A. Değişimin Şiir, Mimarî ve Minyatür Alanındaki İzleri	12
B. Osmanlı Şiirinde “Romantik Akımın Sonu” ve <i>Şevk-engîz</i>	31
C. Mesnevi Geleneğinde Sâbit Okulu	49
1. Sünbülzâde Vehbî	49
2. Enderunlu Fâzıl	51
II. ŞEVK-ENGÎZ’İN 18. YÜZYIL ŞİİRİ İÇİNDEKİ YERİ	53
A. <i>Şevk-engîz</i> ’e Bir Bakış	53
1. Toplatılan İlk Kitap <i>Şevk-engîz</i> ’in Nüshaları	53
2. Konu ve Kişiler	56
B. <i>Şevk-engîz</i> ’in Şehrengiz Geleneğindeki Yeri	63
1. Anlatı Kahramanları	66
a) Anlatı Kişilerinin İsimleri ve Söz Oyunları	67
b) Anlatı Kişilerinin Nitelikleri	70

2. Kentsel İçerik	71
3. Gerçekçilik Eğilimi	75
4. Cinsellik	79
C. Alışılmışın Dışında Bir Münazara Örneği Olarak <i>Şevk-engîz</i>	81
Sonuç	86
Ek: <i>Şevk-engîz</i>	88
Seçilmiş Bibliyografya	141
Özgeçmiş	146

YAZIMA İLİŞKİN BİLGİLER

- Çalışmada kullanılan Türkçe, Arapça ve Farsça kelimelerin yazımında Türk Dil Kurumu'nun *İmlâ Kılavuzu* esas alınmıştır. Buna göre; tarikat, edebi akım ve dönem adlandırmalarında veya özel isimlerde “nispet i'si” (î) kullandık.
- *Şevk-engîz*'in, çalışmanın sonunda yer alan çevrimyazı (*transkripsiyon*) metninde, 1869 yılında İstanbul Ali Rıza Efendi Matbaası'nda yapılan baskı esas alınmıştır. Bu nedenle, baskıdan kaynaklanan hatalar metin içerisinde düzeltilerek köşeli parantez içerisinde verilmiş, vezin uyumsuzlukları dipnotlarda gösterilmiştir.
- Metni Latin harflerine aktarmada (k, h, ħ, t, ş, s vb.) çevrimyazı harfleri kullanıldı. Çalışmada alıntılanan diğer metinler ya da beyitler, alıntılıandığı kaynaktaki biçimiyle aktarılmış, çevrimyazı harfleri kullanılmamıştır.
- Metnin basma nüshasındaki sayfa numaraları ve bölüm başlıkları parantez içerisinde gösterildi: (123) ve (li-merhûm Vehbî Efendi) gibi
- Beyit numaraları ise, beyitlerin sağ tarafındaki rakamlarla belirtildi
- Arapça tamlamalarda üstten ayırma (') işareti ve tire (-) kullanıldı
- “İzâfet-i maktûb” sonucu oluşan birleşik isim ve sıfatların arasına tire (-) konuldu: *şîrîn-leb*
- Arapça ve Farsça ön ekler ayrı yazılarak tire (-) ile gösterildi. Kelime sonlarına gelen edat ve ekler de aynı şekilde yazıldı: *bi'l-terâzi*, *nev-hatt*

- “Hamam”, “Eyüp” gibi bazı kelimeler veznin gerektirdiği şekilde; bazı yerlerde tek, bazı yerlerde çift ünsüzlü okundu: *hammâm*, *Eyyûb*.

GİRİŞ

Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasında XVIII.

Yüzyıl Osmanlı şiirini değerlendirirken “Klâsik Türk edebiyatında yerli söyleyiş bakımından için için bir olgunluk, bir halk ifadelerine değer veriş akımı baş[ladığını]” belirtir (745). Gerçekten de bu dönemde, 18. yüzyılda Nâbi (öl. 1712) ile Sâbit (öl. 1712), Nedim (öl. 1730) ve Seyyid Vehbî (öl. 1736) gibi şairlerin, şiire “mahallîleşme” bakımından önemli etkilerde bulunduğu görülür. Bu dönemde Sünbülzâde Vehbî’nin, özellikle *Şevk-engîz* adlı münazarasını 19. yüzyıl başı sayılabilecek bir tarihte (tahminen 1789-1797 yılları arası) yazmış olması oldukça önemlidir ki bu eser de pek çok yönüyle “mahallîleşme” akımı içerisinde, dönemin gösterdiği değişimle birlikte incelenmeye uygun bir örnektir.

Keçecizâde İzzet Molla’nın *Mihnet-keşân*’ı 1824-1825 yıllarında yazdığı, Tanzimat Fermanı’nın ise 1839’da ilan edildiği düşünülürse, *Şevk-engîz*’in, yazılışının kırk yıl ardından başlayan “roman çağı”nın öncesinde “modern-öncesi” (*pre-modern*) nitelikler taşıdığı söylenebilir. Zaten Sünbülzâde Vehbî’nin bu eseri üzerine çalışma yapan araştırmacılardan hem Wilkinson Gibb, hem de Jan Schmidt, *Şevk-engîz*’e “Romantik dönem” ile Tanzimat dönemi arasında yer alan “modern-öncesi” (*pre-modern*) bir eser olarak yaklaşırlar (bkz. Gibb ve Schmidt).

Şevk-engîz hem konusu bakımından, hem de mesnevi ve özellikle münazara geleneği içerisindeki “marjinal” yeri bakımından Osmanlı şiirinin yerlileşme

(mahallîleşme) akımıyla birlikte yaşadığı dönüşümü bizlere gösterir ve bu yönüyle incelenmesi gereken bir metin durumundadır. Bir yandan Osmanlı yazınının münazara geleneğine, diğer taraftan da şehrengiz geleneğine yaslanan eserde Sünbülzâde Vehbî'nin kullandığı dil ve anlatım özellikleri, onu 18. yüzyıl Osmanlı şiirindeki yerlileşme akımının bir parçası yapar.

Şairin, 1791 yılında tertip ederek III. Selim'e sunduğu *Dîvân*'ının yanı sıra, oğluna nasihat vermek amacıyla yazdığı *Lutfiyye*'si, uzun yıllar eğitimde ders kitabı olarak okutulan manzum Farsça-Türkçe sözlüğü (*Tuhfe-i Vehbî*), manzum Arapça-Türkçe sözlüğü (*Nuhbe-i Vehbî*) ve şairin kendisinin bir şiirinde belirttiği üzere bir yangında yanmış olan ve bugün elimizde bulunmayan bir *Münşeât*'ı vardır (Beyzadeoğlu 61). Bunların dışında, Vehbî üzerine yapılan çalışmalarda adı geçmeyen, ancak yazara ait olan *Manzûme-i Letâfet* adlı bir eserin, 16. yüzyılda Şahidî'nin yazdığı *Tuhfe-i Şahidî*'nin şerhi olan *İzah-ı Tuhfe-i Şahidî*'sinin, *Tevfiku'l-ilâh fi Şerhi Fennîn mine'l-eşbâh* başlıklı bir fıkıh risalesinin ve *Kasâid*'inin çeşitli kütüphanelerde bulunduğu tarafımızdan tespit edilmiştir.

Vehbî'nin, dikkati çeken bir başka manzumesi ise, Turgut Kut tarafından *Tarih ve Toplum* dergisinin 208. sayısında yayımlanmış olan “bu mudur” redifli hicviyyesidir ki bu manzume, Vehbî'nin “sınır tanımayan” üslûbu hakkında bize önemli bilgiler sağlar. Turgut Kut'un “Bilinmeyen Bir Hicviyesi'yle Sünbülzâde Vehbî” başlıklı yazısından öğrendiğimize göre, bu hicviyye, yazarın “bilinen yazma ve basma divanlarında yoktur” (73). Hicviyyenin yazılma nedeni ise, şairin Eski Zağra'da yaşadığı olaylardır. Evinin Tatarlar tarafından basılması, eşyalarının gasp edilmesi ve tutuklanması sonrasında kadılıktan azledilen Vehbî, yerine atanan yeni kadı Hacı Molla Efendi'yi çekincesiz bir üslûpla hicv etmektedir:

Bre hey ibne köpek şân-ı hükûmet bu mudur
Bre deyyûs-ı felek ‘arz-ı şerî’at bu mudur

Sen gibi mübtezel oğlana hükûmet ne demek
Âh kim ehline teslîm-i emânet bu mudur

Sensin ol mâ-sadak-ı ma’ni-i men lem yahkûm
Böyle hâkim mi olur hükm-i diyânet bu mudur

Bir köpek çehreli eski zağara benzersin
Zağara nâ’ibi olmağa liyâkat bu mudur (Kut 3)

Sünbülzâde Vehbî’nin yazılmış “marjinal” hicviyelerden birine bununla imza attığı söylenebilirse de, onun kaleme aldığı “marjinal” metinler sadece bu hicviye ile sınırlı değildir. Şimdiye kadar yeni harflerle yayımlanmamış olan ve üzerinde—Jan Schmidt’in 1993 yılında *Turcica*’da yayımlanan yazısı dışında—hiçbir çalışma yapılmamış olan bu eser, pek çok divan edebiyatı araştırmacısı tarafından “cinsî telmihlerle dolu” (Akün 241), “bir sürü müstehcen beyitler[in] yer al[dığı]” (Beyzadeoğlu 61) “bayağı ve küfürlü” (Gibb 436) bir metin olarak nitelendirilmiş, üzerinde kapsamlı bir araştırma yapılmamıştır.

Şevk-engîz, 1789-1797 yılları arasında kaleme alınmış olduğunu düşündüğümüz bir münazara örneğidir. Pek çok nüshası bulunan eser, 5 Ramazan 1286 (milâdî 1869)’da Enderunlu Fâzıl’ın (öl. 1810) *Defter-i Aşk*, *Zenânnâme*, *Hubânnâme* ve *Çenginâme*’siyle birlikte İstanbul’da basılmıştır.

Nuran Tezcan’ın “Lâmi’i’nin Gûy u Çevgân’ından İki Münazara” başlıklı çalışmasında da belirttiği gibi “[m]ünazara, birbiriyle ilgili, çoğu kez de karşıt iki ya da daha çok nesne ya da kavramın kişileştirilip (teşhis) *zebân-ı hâl* ile konuşturulması (intak) yoluyla oluşan bir yazı türüdür” (49). Ancak *Şevk-engîz*’deki karşıtlığın, nesnelere ya da kavramlara dayanmak yerine gerçekçi iki anlatı karakteri (Suyolcu-zâde ve Kazıkçı Yeğeni) üzerinden kurgulanması bu eseri diğer münazara örneklerinden

ayırmaktadır. *Münâzara-i Nefs u Rûh* (Lâmi'î Çelebi, XVI. yy.), *Beng ü Bâde* (Fuzûlî, XVI. yy.) ve *Münâzara-i Şeb u Rûz* (Fasih Ahmed Dede, XVII. yy.) gibi örnekler düşünüldüğünde *Şevk-engîz*'in bu özelliği daha da açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Vehbî'nin münazaralara özgü olan bu karşıtlığı yaratmak için iki kavram ya da iki nesne seçmek yerine iki kurgusal kahramandan faydalanması ve eserinde bu karakterleri anlatması 18. yüzyıl Osmanlı şiiri için oldukça önemli ve yeni bir gelişme olarak düşünülmelidir.

Bu yönüyle “yenilikçi” ve “gerçekçi” bir münazara örneği olarak inceleyebileceğimiz *Şevk-engîz*, adından da anlaşılabilceği gibi Osmanlı yazınında sıkça karşılaşılabileceğimiz şehrengizlerle de geleneksel bağlarını sürdürmüştür. Nitekim eser incelendiğinde, Sünbülzâde Vehbî'nin, eserine bu adı verirken çok da rastlantısal bir seçim yapmadığı, aksine bilinçli bir tercihte bulunduğu dikkati çeker. Çünkü eser, İstanbul'un hamamları, tekkeleri, semtleri bağlamında sadece mekâna bağlı bir karakter sergilemekle kalmaz, şehrin tanınmış güzellerini ve sakinlerini de konu edinir.

Şevk-engîz'in kendine özgü yönleri bunlarla sınırlı değildir. Yerel söyleyiş özellikleri, günlük yaşama ait çeşitli unsurlar ve hatta küfürler, eseri münazara ve şehrengizlerden ayırır. Pek çok yerde yazar, söz oyunları ve gündelik söyleyişlerle okuru güldürmeyi başarır. Bunları bir çeşit “lâübâlilik” olarak nitelendiren Ömer Faruk Akün, bu açıdan Sünbülzâde Vehbî'yi, Sâbit'in bir takipçisi olarak görür: “Mahallî dil unsurları ile günlük yaşayışa âit tâbirleri şiirinde bir oyun vâsıtası hâline getirerek çeşitli lâübâlilikler göstermekten hoşlanan Sünbül-zâde'yi asıl Sâbit'e bağlamamız icabeder” (240).

Sünbülzâde Vehbî, 18. yüzyıl şiirinin önemli isimlerinden biri durumundadır. III. Selim adına tertip ettiği divanının yanı sıra *Şevk-engîz*, *Lutfiyye*, *Tuhfe-i Vehbî* ve

Nuhbe-i Vehbî gibi dönemin çokça okunan eserlerini kaleme alan şair, bu dönem şairleri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Ancak, Enderunlu Fâzıl Bey’le birlikte yüzyılın sonlarında en çok eser veren şairlerden biri olan Vehbî üzerine yapılmış çalışmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Ancak bu sınırlı çalışmalarda dahi, yeni bakış açıları geliştirmek yerine benzer bilgilerin tekrar edildiği görülür. Bunların dışında Sünbülzâde Vehbî ve onun eserleriyle ilgili burada anılmaya değer çalışmalardan biri Prof. Dr. Süreyya Beyzadeoğlu’nun İstanbul Üniversitesi’nde 1985 yılında doktora tezi olarak hazırladığı “Sünbülzâde Vehbî Divânı’nın Tenkidli Metni” başlıklı çalışmadır ki bu çalışma aynı zamanda Vehbî divanını günümüz harflerine aktaran tek çalışma olma özelliğini de sürdürmektedir. Bunun yanında Kemal Sılay’ın *Turkish Studies Association Bulletin*’in 18. sayısında çıkan “Follower and Critic of the New Discourse: Sünbülzade Vehbi and the Eighteenth-Century Reformers of Ottoman Poetry” başlıklı makalesidir. Sılay bu çalışmada, “Sühan Kasidesi”ni “meta-poetic” (şiir üzerine/şiir hakkında) bir metin olarak ele almış ve Vehbî’nin 18. yüzyıl şiirindeki yeri üzerinde durmuştur. Özellikle *Şevk-engîz* üzerine yapılan tek inceleme ise Jan Schmidt’in “Sünbülzâde Vehbî’s *Şevk-engîz*: An Ottoman Pornographic Poem” başlıklı makalesidir. Schmidt bu çalışmada, *Şevk-engîz*’i nesnel ve bilimsel bir yaklaşımla ele almıştır. Eseri ve eserin nüshalarını da tanıtan Schmidt, *Şevk-engîz*’in hem cinsel içeriği, hem de eserde kullanılan benzetmeler ve metaforlar üzerinde ayrıntılarıyla durmuştur. Son olarak, yine Süreyya Beyzadeoğlu, Vehbî’nin; Nâbî’nin *Hayriyye*’sinden etkilenecek kaleme aldığı nasihatnâmesi *Luftiyye*’yi günümüz harfleriyle ve açıklamalı olarak yayına hazırlamış; kitabın ilk bölümlerinde yazarın hayatı ve eserleri üzerinde durmuştur. Şairin yazma ve basma divanlarında yer almayan bir hicviye ise Turgut Kut tarafından, “Bilinmeyen Bir

Hicvîyesi'yle Sünbülzâde Vehbî" başlığıyla *Tarih ve Toplum* dergisinde yayımlanmıştır (Nisan 2001).

Şair, *Şevk-engîz*'in 435. ve 442. beyitleri arasında, Kazıkçı Yeğeni'nin ağzından şu sözleri dile getirir:

mülket-i Rûmda hem şâ'irler
ehl-i dil pîrleri mâhirler

eyleyip vaşf-ı civân-ı tâze
verdiler 'âleme cân-ı tâze

şûh-ı nev-ḥaṭṭ gibidir her dīvân
oldu şîrâzesi ḥaṭṭ-ı ḥübân

ḥayf ancak iki rûsvâ-yı kâdīm
biri bu nazmı yazan bir de Nedīm

şî'rini zen gibi etdi medḥûl
oldu güftârları nâ-maḳbûl

bedevîdir şu'arâ-yı 'Arâb
onlara yok bu maḥalde i'râb

diyerek Leyli vü Selmî vü Sa'îd
ederek çölde kara kızları yâd

güş edip nağme-i nâ-sâz-ı kavâl
söylemişlerse dahî ba'zı mavâl (*Şevk-engîz* 130)

Burada Sünbülzâde Vehbî'nin, eserini ve bu tarz bir edebiyat anlayışını Nedim'e bağladığı açık bir şekilde görülebilmektedir. Ancak daha ilginç şairin “şûh-ı nev-ḥaṭṭ gibidir her dīvân” sözüyle Osmanlı lirik şiir geleneğinin (sakalı yeni bitmiş) “mahbûb”larına atıfta bulunmuş olmasıdır. Bu göndermeyle şair, hem kendisini hem de eserini belirli bir tarza bağlamış olur. Bir başka deyişle; Victoria Holbrook'un kavramıyla ifade edersek, kendi mesnevisinin bir “soyağacını” çizmektedir aslında. Ancak bunu farklı bir yoldan gerçekleştirir Vehbî. Kendisini Nedim'le aynı safta göstererek bir şiir tarzına bağlamaktadır ancak, Kazıkçı Yeğeni'nin söylediğinin tersine,

metnine eşcinselliği konu edinmiştir. Bu açıdan hem mevcut geleneğe yaslandığını ifade etmiş, hem de; belki bizler için daha da önemlisi kendi şiir tarzını bir “soyağacı”na yerleştirmiştir. Bu nokta çalışmamız açısından önemlidir, çünkü bu sözler Vehbî’nin *Şevk-engîz*’de ortaya koyduğu “mesnevi poetikası” ile yakından ilgilidir. Böylelikle Vehbî’nin, Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ta yaptığına benzer bir yolla eserini ve poetikasını belirli bir çizgiye yerleştirdiği söylenebilir.

Şeyh Gâlib; Victoria Holbrook’un “Alegorinin Ölümü, *Hüsn ü Aşk*’ın Özgünlüğü” başlıklı makalesinde de tartıştığı üzere, kendisine bir “soyağacı” çizer. Gâlib, isimleriyle andığı ve Holbrook’un “soyağacı” olarak nitelendirdiği mesnevi yazarları aracılığıyla, kendi eserini ve poetikasını belirli bir konuma yerleştirmektedir:

Bulmuş sühan-ı bülend-nâmı
Firdevsî vü Hüsrev ü Nizâmî
Âyîn-i Nevâyî’de Fuzûlî
Bulmuş sühana reh-i vüsûlî
İstanbul’umuzda Nev’î-zâde
Etmiş tek ü pû velî piyâde
Olsun mı Nizâmî’ye hem-âheng
Kur’ân’a uyar mı nağme-i çeng
Olmaz belî lutf-ı tab’ı inkâr
Onun gibi dahı niçeleri var (*Hüsn ü Aşk* 176)

Şehnâme yazarı Firdevsî, Hüsrev, Nizâmî-i Gencevî, Ali Şir Nevâyî ve Fuzûlî bu beyitlerde adları anılan şairler olarak Gâlib’in kendi “soyağacı”na eklediği mesnevi yazarlarıdır. Ancak alıntılanan manzumede anılan bir isim daha vardır ki, Gâlib’in bu isme karşı küçümseyici bir tavır takındığı gözlerden kaçmaz: Nev’îzâde Atâyî. Şairin bu isim ve benzeri mesnevi poetikaları için getirdiği eleştiri, metinden de anlaşılacağı üzere, oldukça serttir: “Onun gibi dahı niçeleri var”. Kısacası burada Gâlib’in, mesnevi formunda belirgin bir ekolü (mistik aşk yolunda olgunlaşma metinlerini) temsil ettiği görülür. Oysa çağdaşı—ve araştırmacıların edebiyat tarihlerinden dışlama konusunda

üzerinde uzlaşmaya vardıkları—Sünbülzâde Vehbî kendisini karşıt bir söyleme yerleştirir. Bu noktada, Şeyh Gâlib’in oluşturduğu mesnevi poetikasının dışında örnekler vermeleri bakımından Tâcizâde Câfer Çelebi, Nevizâde Atâyî, Sâbit, Enderunlu Fâzıl ve Sünbülzâde Vehbî’nin “örtük” bir soyağacı yarattığı düşünülebilir. Hakan Atay da, “Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali” başlıklı çalışmasında, Galib’in metni üzerinden benzer bir değerlendirme yapar:

Ancak, Şeyh Galib’in bu mesnevî şairi (Atâyî) hakkındaki değer yargısı,

[...] farklı ve örtük bir soy ağacı daha olduğunu gösterir niteliktedir.

Galib’in, Nizâmî’nin yapıtlarıyla karşılaştırdığında “nağme-i çeng” olarak adlandırdığı ve Nev’î-zâde gibi “dahî niçeler” tarafından kaleme alınan bir yapıtlar silsilesidir işaret edilen. (Atay 13)

Tüm bunlardan da anlaşılmaktadır ki, şimdiye kadar yapılan mesnevi araştırmalarında, “mesnevi” kavramının tüm yüzyıllarda—yaklaşık altı yüzyıldır—aynı anlamı ve benzer poetik yaklaşımları standart bir biçimde koruduğu öngörölmüş veya Osmanlı şiiri (lirik şiir) “mesnevi” kavramını da kapsayacak biçimde genelleştirilerek kullanılmıştır. Osmanlı yazınsal ürünleri üzerindeki bu sınıflandırma sorunu günümüze değin pek dile getirilmemiştir ve bu nedenle “Osmanlı şiiri” kavramının, birbirinden oldukça farklı anlatım yöntemlerini (mistik, alegorik, realist, münazara, şehrengiz, nasihatnâme ve diğer) kapsayan “Osmanlı mesnevisi”ni de içerdığı düşünülmüştür. Tezkireciler ve divan şairlerinde de görölen bu anlayış, en uygun ifadesini Victoria Holbrook’un şu sözlerinde bulur: “Anlaşıldığı kadarıyla mesnevi türlerinin adlandırılması Osmanlı edebiyat eleştirmenlerinin pek umrunda değildi; onları ayırt etmek için bugün kullanılan tüm Türkçe terimler—romantik, alegorik gibi—19. yüzyıl sonunda Fransızcadan alınmıştır” (*Aşkın Okunmaz Kıyıları* 23). Bu nedenle, şimdiye

kadar yukarıda bahsettiğimiz türden şiir-mesnevi ayrımı ya da şairlerin mesnevi poetikaları, üzerinde pek durulmamış bir inceleme konusudur.

Çalışmamızın temel amacı, divanının “sebeb-i tertib-i divan” bölümünü bir reddiyeye çevirerek klasik şiirin hâmilik sistemine, “Sühan Kasidesi”yle de poetik tarafına ilişkin metinler ortaya koyan Vehbî’nin *Şevk-engîz*’ini 18. yüzyıl şiirinde görülen değişim içerisinde değerlendirmektir. *Şevk-engîz* üzerinde şimdiye kadar hemen hiçbir çalışmanın yapılmamış olması ve imparatorluk döneminde birkaç kez basılan—eserin kaç kez basıldığına dair tutarsız görüşler vardır—ve sayısız yazma nüshaları bulunan bu “popüler” metnin günümüz alfabesine henüz aktarılmamış olması da bu çalışmanın yapılma nedenlerinden bir diğeridir.

Bu çalışmanın yapılmasının ardındaki bir argüman da, edebiyat tarihi içerisinde ele alınan ve üzerinde çalışılan metin sayısının oldukça “sınırlandırılmış” olduğu düşüncesidir. Edebiyat tarihçiliğinin “tüketilen”den çok “üretilen” metinler uyarınca kendini yönlendirdiği bu çalışma alanında Franco Moretti’nin *Mucizevi Göstergeler*’de “bugünkü edebiyat tarihi bilğimiz, yüz elli sene öncesinin Afrika haritalarına benziyor: kıyı şeritleri tamam ama koca bir kıta bilinmiyor” sözleriyle ortaya koyduğu yaklaşım, “nesnel” edebiyat eleştirisi ve kapsamlı bir edebiyat tarihi edinimi adına bu çalışmanın çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır (25).

Edebiyat tarihinin yazınsal ürünleri sınıflandırmada üstlendiği “görev”e benzer bir biçimde eski Türk edebiyatı araştırmalarında da “ciddi” ve “gayr-i ciddi” edebiyatın varlığı, “ciddi” ve “gayr-i ciddi” edebiyat eleştirisine dönüştürülmüştür. Bu nedenle, bu çalışmada hiçbir yazınsal metnin “dışlanmış” ya da “çalışılmaz” olamayacağı düşüncesi benimsenmiştir.

Çalışma temel olarak iki ayrı bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde 18. yüzyıla özgü değişimin önemli yönleri üzerinde durularak bu değişim şiir, minyatür ve mimari bağlamında değerlendirilmeye çalışıldı. Özellikle Gibb’in “Romantik Akımın Sonu” başlığı altında ele aldığı bu dönemin moderne geçiş açısından önemi ve *Şevk-engîz*’in bu “erken modern” dönem içerisindeki özgün konumu üzerinde duruldu. İkinci bölümde, öncelikle *Şevk-engîz*’in yazma ve basma nüshaları, konusu, kişileri ve basıldığı dönemde topladığı ilgi ele alınmış, daha sonra eserin şehrengiz ve münazara metinleriyle taşıdığı paralellikler gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ek bölümünde ise metnin 1869’da İstanbul’da Ali Rıza Efendi Matbaası’nda yapılan baskısı çevrim-yazıya aktarılmıştır ki bu basma nüsha, tezde incelenen asıl metin durumundadır. Gerekli görülen yerlerde eserin çeşitli yazma nüshalarına da atıfta bulunmaktadır.

Tezde, mümkün olduğu kadar farklı metinler dolayısıyla 18. yüzyıl mesnevilerindeki değişim gösterilmeye çalışıldı. Tüm çalışma boyunca temel olarak *Şevk-engîz* ele alınmış olmasına rağmen, *Berber-nâme*, *Çengi-nâme*, *Defter-i Aşk*, *Dere-nâme*, *Hûban-nâme* ve *Zenan-nâme* gibi metinlerden de örnekler kullanılmıştır.

Tezde ele alınan şairler, eserlerini 18. yüzyılda ve özellikle bu yüzyılın son dönemlerinde kaleme almış yazarlardan seçilmiş; gerekli yerlerde bu şairler üzerinde etkisi kuşkusuz olan fakat daha önceki devirlerde yaşamış olan şairlere de yer verilmiştir. Yine de çalışma, Enderunlu Fâzıl, Nedim, Sâbit, Sünbülzâde Vehbi ve Sürûrî gibi 18. yüzyıl şiiri için yazınsal farklılaşmanın özgün örnekleri sayılabilecek isimlerle sınırlandırılmıştır. Bu isimlerin tercih edilmesindeki bir başka neden de, Sünbülzâde Vehbî üzerindeki etkileridir.

Tez içerisinde sadece atıfta bulunulan kaynaklar “Seçilmiş Bibliyografya”da listelenmiştir. Yabancı dildeki kaynakların adları olduğu gibi kullanılmış, fakat bunların

Türkçe karşılığı parantez içerisinde belirtilmiştir. Bu tip kaynaklardan yapılan alıntılar ise tamamen Türkçe'ye çevrilmiştir. Kimi yerlerde atıfta bulunulan kaynağın adı ya da yazarın soyadı, sayfa sayısı ile birlikte parantez içerisinde gösterilmiştir.

BÖLÜM I

18. YÜZYIL ŞİİRİNDE DEĞİŞİM

A. Değişimin Şiir, Mimari ve Minyatür Alanındaki İzleri

18. yüzyılda yaşanan değişim, Lale Devri (1718-1730) ile başlayarak yüzyılın sonuna doğru giderek artan bir etki ile genişlemiştir. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa ziyareti sonrası gelişen kültürel etkilenmenin izleri mimaride yoğun biçimde belirirken, İstanbul'da atölye açan yabancı sanatçıların (özellikle Vanmour'un) çalışmaları minyatür alanında izlerini hissettirmiştir. Edebiyat alanında ise; Avrupa kültüründen etkilenmeye dayalı olmasa da bu sanatlarla eşzamanlı bir değişim gözlemlenmiş, kültürel etkinlikler hız kazanmıştır.

Dönemin en önemli gelişmelerinden biri matbaanın kuruluşu (1728) ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşa hâmilliğinde bir tercüme heyetinin kurulmasıdır (1720). Matbaada 1728'den 1743'e değin "basılan kitap sayısı 17, toplam baskı sayısı ise 13 bindir" ("18. Yüzyılda Osmanlı Türklerinde Bilimsel Etkinlikler" 251). Şair Nedim'in de aralarında bulunduğu Tercüme Heyeti ise Almanca'dan, Flemenkçe'den, Latince'den ve Yunanca'dan çevirilerle 9. yüzyıldan sonra islâm tarihinin ilk örgütlü tercüme faaliyetini gerçekleştirmiştir (bkz. Salim Ayduz-Fatih Çalışır, "Lale Devri İlmi Çalışmalarına bir Bakış: Tercüme Faaliyetleri"). Ayrıca İstanbul'da, başta III. Ahmed kütüphanesi olmak üzere toplam beş kütüphanenin kurulması da bu dönemin önemli gelişmelerindendir.

Minyatür alanındaki değişim ise Levnî, Abdullah Buhârî, Refâil ve Kapıdağlı Konstantin gibi sanatçılarla önemli bir değişim gösterir. Öncelikle içerikte başlayan değişim cinselliğin ve sıradan yaşamın resmedildiği, perspektif açısından zengin minyatürlerle kendini göstermişse de, yüzyıl sonlarında bu değişim özellikle Refail ve Kapıdağlı Konstantin ile kitap resminden tuvale geçişe kadar ilerlemiştir. Bu değişim o kadar etkilidir ki, Günsel Renda'nın *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı: 1700-1850* adlı çalışmasında da belirttiği gibi "III. Selim dönemindeki evleri anlatan kaynaklarda, evlerin duvarlarını manzara resimleriyle süslemenin bir moda haline geldiği anlaşılmaktadır" (23).

Mimari bakımından ise rokoko ve "Osmanlı Baroğu" denen üslûpların ortaya çıkışı önemli bir gelişme olarak değerlendirilmiştir. Bu döneme özgü yapılar olan meydan çeşmelerinden özellikle Topkapı Sarayı ve Ayasofya gibi iki anıtsal yapının karşısına konumlandırılan III. Ahmed çeşmesi (1728) hem teknik özellikleri hem de simgesel detayları dolayısıyla önemlidir. Bunun yanı sıra Nuruosmaniye Cami'si barok özellikleri bakımından bir yenilik olarak burada sayılabilir. Aptullah Kuran'ın da belirttiği gibi, hünkâr mahfilleri ilk kez "I. Abdülhamid'in yaptırdığı 1778 tarihli Beylerbeyi Camii'nde ortaya çıkar" (309). Bunların yanında Kağıdhane'de yaptırılan köşkler, III. Ahmed kütüphanesi gibi mimari yapılar bu dönemin diğer özgün yapıları konumundadır.

Şevkengiz üzerine yapılan bir çalışmanın bu özgün mesnevinin sadece belirgin yönleriyle sınırlandırılması; şiir, minyatür ve mimari gibi dönemin diğer sanat dallarındaki değişimin gözden kaçmasına neden olabilir. Eserin, kendi dönemi içerisindeki konumunun ve diğer sanat dallarında da gözlemlenebilen yeniliklerle ilişkisinin aydınlatılabilmesi, bu dönem Osmanlı şiirinin mimari ve minyatür gibi sanat

dallarının yaşadığı yenilenme ile birlikte “okunması”nı gerektirir. Örneğin, Kemal Sılay, *Nedim and The Poetics of The Ottoman Court* (Nedim ve Osmanlı Saray Şiiri) adlı çalışmasında, Osmanlı minyatür sanatındaki değişimi Divan şiirinin aynı yüzyıllarda yaşadığı değişimle birlikte ele alır. “Nedim’in şiirde yaptığı yenilikler, hemen hemen aynı zaman diliminde diğer sanat dallarında yaşanan değişikliklerle pek çok paralellik gösterir” (75) diyerek konuya dikkat çeken Sılay, 18. yüzyıl minyatür sanatının daha önceki dönemlerden en belirgin farklılığının sıradan yaşamın resmedilmesinde ve cinselliğin sunuluşunda görülebileceği üzerinde durur (76-78). Ancak, minyatür alanındaki bu iki önemli gelişme edebiyat alanında da gözlemlenebilmekte, *Şevkengiz*’de ve hatta dönemin diğer şairlerinde de ortak bir özellik olarak görülebilmektedir. Bu halde, minyatür sanatının yaşadığı bu tematik değişimin şiir alanında da kendini gösterdiğini düşünmek ve özellikle mahallîleşme dönemi şairlerini ve eserlerini bu açıdan incelemek isabetsiz olmayacaktır.

Öncelikle, Enderunlu Fâzıl’ın *Defter-i Aşk* (1784), *Hubânnâme* (1792) ve *Zenânnâme*’si (1795) cinselliğin sunuluşu konusunda *Şevkengiz*’e (1789-1797 ?) yaklaşırlar. Bir başka deyişle; dönemin minyatürlerinde ön plana çıkan cinsel içerik (bkz. And, *Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period* 90-96; Mahir, resim 33, 35 ve 38), yazınsal alanda; yukarıda saydığımız türden “realist” mesnevilerde de kendisini gösterir. Hatta kapsamlı bir inceleme ile, bu eserlerde cinselliğin istiâreler ve mecazlar yoluyla nasıl anlatıldığına ilişkin pek çok örnek bulmak mümkün olacaktır. Özellikle Bosna’lı şair Sâbit’in (öl. 1712) henüz yüzyıl başında kaleme aldığı *Dere-nâme* ve *Berber-nâme*’de, *Zenân-nâme* ve *Şevkengiz*’dekilerin öncülü sayılabilecek metaforları kullandığı görülür:

Berber-nâme'den:

Ahval-i zıfâfı gice bir yenge gözetmiş
Dirmiş ki bu mazmunile kızlar gelin iş var

Bir tabya maksadın dökeyurlar iki tobla
Kızkulesine Sukapusından yürüyüş var (Gibb 280)

Şevkengiz'den:

nice kanlar döküp ol bî-nāmūs
yatdı kanlı kapıda çok maḥbūs

ķopsa Kızķulesi peşinde dōğüş
Şuķapısı'ndan ederdi yürüyüş (115)

Zenân-nâme'den:

Âh kim çıktı bu Kızkulesine
Kimler uğradı bu top güllesine (84)

Yukarıdaki örneklerde de açıkça görüldüğü gibi, üç şairin de “Kızkulesi” ve “Sukapısı” dolayımında cinselliğe atıfta bulunmaları, *Berber-nâme*'yi, *Şevk-engîz*'i ve *Zenân-nâme*'yi bu metaforların kullanımı bakımından birbirine yaklaştırmaktadır. Yine üç şairde de, dile getirilen cinsel edimin “yürüyüş” ya da “uğrama” eylemi ile ifade edilmesi bir başka ortak nokta olarak gösterilebilir. Burada özellikle Vehbî ve Sâbit'ten alıntıladığımız beyitler, benzerliğin sadece metaforların kullanımıyla sınırlı olmadığını açıkça göstermektedir. Ancak, Vehbî'nin *Şevkengiz*'i yazarken Sabit'in bu eserinden ne ölçüde yararlanmış olabileceğine ya da iki eser arasındaki benzerliklere çalışmamızda yer verilmemiştir.

Cinselliğin *Şevkengiz*'deki sunuluşu, Jan Schmidt'in “Sünbülzade Vehbî's *Şevkengiz*, An Ottoman Pornographic Poem” (Bir Osmanlı Pornografik Şiiri, Sünbülzade Vehbî'nin *Şevkengiz*'i) başlıklı makalesinden de anlaşılacağı üzere, çeşitli metaforların yoğun bir biçimde kullanılmasına dayanmaktadır. Bu metaforlar, her ne

kadar yer yer Vehbi'ye ve *Şevkengiz*'e özgü özellikler taşısalar da çoğu kez benzerlerini Sâbit ya da Enderunlu Fâzıl'da görebileceğimiz biçimde kullanılmıştır. Schmidt, “bu betimlemeler[in], ‘ciddi’ pre-modern Osmanlı Divan şiiri’nin konvansiyonlarına alışkın biri için bile oldukça orjinal görün[düğünü]” belirttikten sonra *Şevk-engîz*'de kullanılan en belirgin metaforları sıralar: “su, hayvanlar, ağaçlar, çiçekler ve meyveler” (28). Bu özgün ve dönemin şiirine egemen olduğu anlaşılan metaforların kullanımına *Şevk-engîz*'den şu beyitler örnek olarak gösterilebilir:

küreğin çekmek için rûz u leyâl
kıç levendi yazılırdı fi'l-hâl

şoyunup sîm-i tenân-ı dilkeş
girse deryâya gümüş bālîğı-veş

bir balık batdı ya bî-dem diyü âh
dil-i pür-cüş olup bahr-i siyâh (119)

Görüldüğü gibi buradaki beyitlerde “kürek, gümüş balığı, balık, deryâ, bahr” gibi sözcükler cinselliğin Osmanlı şiirindeki anlatımının bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar benzeri kullanımlara daha önceki yüzyıllarda da rastlamak mümkünse de, özellikle 18. yüzyıl mesnevilerinde ve *Şevk-engîz*'de bu kullanımların, biraz daha özgünleştirilerek sıkça kullanıldığına tanıklık ederiz. Tüm bunlardan da anlayabileceğimiz gibi, cinselliğin divan şiirindeki ifade edilişinin belirgin bir biçimde değişmesi, tıpkı minyatürlerde görüldüğü gibi, bu dönemde yazılan kimi şiirlerin ortak bir özelliği durumundadır. Kemal Sılay'ın da belirttiği gibi: “Mahbub'u [ya da kahramanları] anlatmada kullanılan imaj ve metaforlar Osmanlı şiirinin ancak bu son dönemlerinde değişikliğe uğratılmış ve çeşitlendirilmiştir” (*Nedim and The Poetics...* 38).

Üzerinde durduğumuz eserler bakımından 18. yüzyıl Osmanlı şiirinin bir başka belirgin özelliği de Divan şiirinin gelenekselleşmiş “sevgili” tipini değişime uğratmasıdır. Bilindiği gibi klâsik şiirde sevgilinin anlatımı sınırlı sayıdaki kalıplarla belirlenmiştir. Ancak, özellikle Nedim sonrası dönemde, Enderunlu Fâzıl ve Sümbülzâde Vehbî’de bu kalıplaşmış ifadelerin dışına çıkıldığı görülür. Örneğin Fâzıl’ın *Zenân-nâme*’sinde;

Orta malı mısın ey rûh-ı revan
Kime dir ortada bu genci nihân

Âh kim çıkdı bu kız kullesine
Kimler uğradı top güllesine (84)

şeklinde betimlenen Rum kızları, klâsik dönemin ideal sevgili tipinden oldukça farklıdır ve burada, yüceltilen bir aşk ilişkisi yerine sıradan, gündelik bir anlatımla karşılaşırız. Hatta bu anlatım öylesine “gündelik”tir ki şair, sevgilisine “orta malı mısın” diye sorabilmektedir.

Klâsik dönemin kalıplaşmış kurallarının bu denli sarsıntıya uğratılması sadece Fâzıl Bey’e özgü değildir. Bu tutum Vehbî’de ve *Şevkengiz*’de de kolaylıkla görülebilmektedir. Vehbi, *Şevk-engiz*’de sadece sıradan kahramanlar yaratmakla kalmamış, bizim burada “klâsik” veya “klişe” olarak adlandırabileceğimiz hem bu kahramanın klasik anlatımı, hem de klasik şiir kahramanının gelenekselleşmiş davranışları ile oynamıştır:

ķanda ġisūsını şarkıtsa zenān
bu da şarkındılık eylerdi hemān

söz atıp yanlarına varır idi
rahmi vardır diyü yalvarır idi

cürmüne ‘öxr ederek şubh u mesā
şanki olmuşdı ebū ‘öxr-i nesā

yalana kurmuş idi başka zemîn
ser-i sermâyesi biñ dürlü yemîn

gâhi pâdır kül-i bâb-ı hammâm
gül satardı sanasın ol nâ-kâm (114)

Böylelikle, yazarı tarafından hor görülüyor olsa da, varlığıyla klâsik şiirde bir yeniliği ortaya koyan özgün bir mesnevi kahramanı (Suyolcuzâde); fakat ne bir şehrengiz güzeli, ne de bir gazel âşığı, ikisinden de farklı bir kahraman tipi yaratılmış gibidir. Yazarı tarafından bile ciddiye alınmıyormuş izlenimi uyandıran, “gayr-i ciddi”, aynı zamanda da “müstehcen”, geleneğin dışında, divan şiirinin yeni bir tipi ortaya konmuş olur. Fakat benzer bir anlatım biçiminin ve anlatı karakterinin tek örneği *Şevk-engîz*’in Suyolcuzâde’si yahut Kazıkçı Yeğeni değildir. Sâbit’in, Fâzıl’ın ve hatta Nedim’in kimi gazellerinin de kahramanları benzer cinsel “zaaflara” sahiptirler. Dolayısıyla, Osmanlı şiirinin bu “alternatif” kahramanlarına sadece Vehbî’nin *Şevk-engîz*’i için geçerli olan bir “gelenekten bir sapma” olarak değil; 18. yüzyıl şairinin yaratım tekniğinde yeni arayışların bir uzantısı olarak bakma düşüncesi daha uygun düşmektedir. Çünkü divan şiirinin gelenekselleşmiş kahramanlarının buna benzer cinsel “zaafları” yoktur ve yazarların da yarattıkları kahramanlara bu ölçüde alaycı bir tonla yaklaştığına pek sık rastlanmaz. Böyle bir uygulamanın benzeri ancak, kendisini anlatının bir kahramanı durumuna getiren ve baktığı aynada kendi yansımasını görerek “şaşkınlığa” uğrayan İzzet Molla’nın *Mihnet-keşân*’ında rastlanılabilir.

Cinsel içerik bakımından, 18. yüzyıl minyatürleri ile yukarıda örneklendirdiğimiz şiirler arasında benzerlikler bulmak mümkündür. Örneğin Refail’in 1745 tarihli bir kitap resminde, hamamda kurulan bir anne ve kızı çıplak bir biçimde resmedilmiştir (Mahir, resim 38). Enderunlu Fâzıl’ın *Zenân-nâme*’si içine çizilen bir minyatürde ise bir kadın doğum yapmaktadır (Sılay 161). Yine Fâzıl Bey’in *Hubân-*

nâme'si ve *Hamse-i Atâyî*'de yer alan minyatürlerden bazılarında genelev ve sıra bekleyen müşteriler görülebilmektedir (Bardakçı 282-283). Bu da minyatürlerde ele alınan konuların, tıpkı ele aldığımız mesnevilerde olduğu gibi özellikle 18. yüzyılda önemli bir çeşitlilik kazandığını göstermektedir. Çoğu kez bu minyatürlerin benzer mesnevi metinlerinin (*Hubân-nâme*, *Zenân-nâme* ya da *Hamse-i Atâyî*'nin yaprakları) arasına yapılmış olması da bu benzerliğin bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Buraya kadar olan bölümde, Osmanlı minyatür sanatının 18. yüzyılda yaşadığı tematik değişim üzerinde durduk ve bu değişimin, cinselliğin eserlere konu edilişi bakımından, hem şiirde hem de dönemin minyatürlerinde takip edilebileceğini belirtmeye çalıştık. Fakat minyatürün yaşadığı bir diğer tematik yenilenme de gündelik yaşamın resmedilmesi konusunda kendini göstermektedir ki bu noktada da şiir ve minyatür arasında benzer bir değişime rastlarız. Teknik gelişmeler bir kenara bırakılırsa, sadece içerik bakımından minyatürler için şunlar söylenebilir: bu dönem Osmanlı minyatürlerinde tahta çıkış, cülûs ya da padişahın avlanma sahnelerinden çok, hamamda bir anne ile kızın, bir kameriyede sevişen çiftlerin, pencereden bakan bir kadının, mesire yerinde oturan insanların, genelevin önünde bekleyen erkeklerin ve hatta bir doğum anının resmedildiği gözlerden kaçmaz. Zaten bu değişim, minyatürlerin toplandığı eserlerde de kendisini belli eder. Sûnâmeler, zafernâmeler, gazavatnâmeler, artık yerini kişisel “albüm”lere bırakmış, minyatürler “müstehcen” mesnevilerin yaprakları arasına “gizlenmiş”, Osmanlı minyatürünün “üretim” ve “tüketim” biçiminde belirgin bir değişim kendisini hissettirmiştir. Bir başka açıdan bakıldığında ise, görselliğin “temsîl” (alegorik) özelliği, yerini “gerçekçi” öğelere bırakmıştır. Gündelik yaşamı anlatmaya başlayan minyatürün, bu değişim ve perspektifteki gelişmeler dolayısıyla gerçekçi bir boyut kazandığı söylenebilir.

Tıpkı minyatür alanında olduğu gibi şiirde de, aynı dönemde benzer bir gerçekçilikle karşılaşmak mümkündür. Dönemin “mahallî” mesnevileri, münyatürlerde olduğu gibi gündelik yaşamı konu edinerek benzer bir gerçekçilik kazanmış olur. Cinsel konuların yanı sıra gündelik yaşamın anlatılmaya başlanması, gelenekteki belirgin bir değişimi ifade etse de burada üzerinde durulması gereken asıl nokta gündelik yaşamın anlatılmasından çok, incelediğimiz şiirlerde gündelik yaşamın artık tanrısal olanın bir uzantısı şeklinde kurgulanmadığı ya da “saray istiâresi” olarak isimlendirilen temsiliyet ilişkisine uymaması durumudur. Walter Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* başlıklı çalışmada, Osmanlı şiir geleneğinde—özellikle gazellerde—gündelik yaşamın, tanrısal olanın bir yansıması biçiminde dile getirildiğine şu sözlerle dikkat çeker:

Osmanlı şiir geleneğinde içkin olan perspektif, (bu dünyadaki) hayat ile ahiret hayatı arasına keskin bir ayırım çizgisi çekmez, çünkü bu dünya hayatı, daimi ve değişmez bir manevi gerçekliğin—üstü örtülü ve bozulmuş da olsa—sadece bir tezahürü sayılır. Öyleyse, bu hayatın nesneleri ve etkinlikleri, metaforik bir ilişkinin araçlarıdır. (173)

İşte tam da bu noktada, 18. yüzyılda pek çok şairin bu geleneği—en azından burada saydığımız eserlerde—kırdığı gözlemlenir. Osman Horata’nın da “Şiir” başlıklı yazısında belirttiği gibi: “Eski şiir, önceki asırda ‘hikmet’ ve ‘hüner’le ulaşmaya çalıştığı merhaleye, bu asırda günlük hayatı ve konuşma dilinin kendine has lügatını şiire taşıyarak varmaya çalışmıştır” (449). Şiirin gerçeğe olan yönelimini arttıran bu değişim, *Şevkengiz*’de açık bir biçimde gözlemlenir. Eserde, İstanbul’a ait gerçek mekânların (Atmeydanı, Eyüp) kullanımının yanı sıra gündelik yaşama ilişkin çeşitli unsurların kullanılması da bu gerçekçiliğin sağlanmasında önemli bir rol oynar. Kullanılan gemi çeşitlerinden (*zevrâkçe*, *baştarda*), 18. yüzyıl kadın ve erkek giyimine (*beldârî*,

Altınoluk şalvarı, câme-i zer-kârî) ilişkin pek çok ayrıntıya şiirde yer verilmiştir ve tüm bu unsurlar gündelik hayatın içinden ve “dünyevî”dirler. Artık mesnevilerdeki hayalî ya da tanrısal mekânların yerini gerçek hayatın semtleri, pazarları ve hamamları almıştır. Mesnevi geleneğindeki bu “realist” eğilim Keçecizâde İzzet Molla’nın (öl. 1829) *Mihnet-keşân*’ında neredeyse evrimini tamamlamış sayılır. Keşan’a yaptığı seyahati “gerçekçi” ayrıntılarla anlatan şair, bu eseriyle mesnevi geleneğini “hayâlden” (Çin-Maçin’den) “gerçeğe” (Keşan’a) taşımış sayılabilir. Vehbî’nin, anlatı karakterlerini tasvir edişi de bu gerçekçiliğin birkaç yıl öncesine ait ilk denemeleri gibidir:

munğabız çehre ile bed-eşkâl
şanki bir kûr ‘asî şaşkın remmâl

şan münecim idi menhûs-likâ
yıldızı düşkün idi sū ‘i hevâ

şaç şakâl karma karış şekl-i ‘acîb
bakışı söyleyişi tarz-ı ğarîb

kalnayp zîb-i ğinâ esbâbı
eski pûskü idi her eşvâbı (117)

Osmanlı Şiir Tarihi’nin yazarı Gibb, Sünbülzâde Vehbî’nin de içinde bulunduğu dönemin en belirgin özelliklerinden birinin bireysellik olduğu saptamasında bulunur: “Şahsîlik bu dönemin temel dayanağıdır ve hiçbir yerde bu şairin şiirlerinde olduğundan daha bâriz olmamıştır” (433). Gibb bu düşüncesinde haksız sayılmaz, çünkü eserlerde görülen “gerçekçi” yaklaşım, özellikle Enderunlu Fâzıl ve Sünbülzâde Vehbî düşünüldüğünde dönemin genel bir özelliği olarak ön plana çıkmaktadır. Osmanlı şiirinin 18. yüzyıl sonlarında bu şairlerle yaşadığı dönüşüm o kadar güçlüdür ki Gibb, Sünbülzâde Vehbî’nin “en meşhur iki kasidesinin kahramanı da bizzat kendisidir; zira Lutfiyye kendi hayat tecrübelerinin bir hikâyesidir” diyerek bu konuya dikkat çeker (434). Osman Horata da “Geleneğin soyut dünyasından hayatın gerçeklerine yönelen

şairler[in]; olağanüstü olaylar ve masal motifleriyle yüklü mesneviler ve idealize edilmiş aşk hikayeleri yerine toplumsal olayları ve isyanları anlatan mesneviler yazmayı tercih et[tikleri]” üzerinde durarak, dönemin “gerçekçi” eğilimine işaret eder (“Şiir” 544).

Nasıl ki minyatür alanında görülen iki önemli gelişmenin (cinselliğin sunulduğu ve gündelik yaşamın resmedilmesi) şiir için de geçerli olduğunu düşünmek mümkünse, şiirdeki bu “gerçekçi” eğilimin minyatürlerde de bir çeşit yansımasını bulmak mümkündür. Metin And, henüz yüzyılın başlarında, Levnî ve Abdullah Buhârî gibi sanatçıların Osmanlı minyatür sanatına getirdiği yenilikleri, *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*’de şöyle ifade eder:

I. Mahmud döneminde (1730-1754) en önemli nakkaş Abdullah Buhârî’dir. Batılılaşma sürecinde tek figürlü kadın ve erkek minyatürleri Batılı resim anlayışına daha çok giyim kuşamdaki yeniliklerle yaklaşmaktadır. Levnî gibi, o da Batı resim geleneğinin üç boyutluluk yanılsamasını gerçekleştirmek yolunda çaba göstermiştir. (99).

Levnî ve ardından Abdullah Buhârî gibi sanatçılarla başlayan değişim, 18. yüzyılın son dönem nakkaş ve ressamı Ermeni asıllı Refail ve Rum asıllı Konstantin Kapıdağlı ile önemli gelişmeler gösterir. Örneğin Banu Mahir, İtalya’da eğitim alan Refail’in “kalın guvaş boyayla renklendirilmiş portrelerinin yanı sıra yağlı boya çalışmalarının olması onun kitap resminden tuvale geçen ilk Osmanlı sanatçısı olarak anılmasını” sağladığını belirtir (*Osmanlı Minyatür Sanatı* 171). Konstantin Kapıdağlı da, dönemdaşı Refail gibi, guvaş ve suluboya tekniklerini tuvale uygulayan bir başka sanatçıdır. I. Osman’dan III. Selim’e kadar hüküm süren padişahların portrelerini yapan Kapıdağlı’nın bu çalışmaları “II. Mahmud döneminde Londra’da gravürlenerek *Young Albümü* adıyla basılmıştır” (171).

Minyatürlerde beliren cinselliği “mahrem” olanın kamusal alanda belirmesi olarak yorumlamak da mümkündür. Tülay Artan, “Mahremiyet: Mahrûmiyetin Resmi” başlıklı yazısında, görsel sanatlardaki bu gerçekçi eğilimi, mahremiyet ve gerçekçiliği ifade edebilme arayışı ile ilişkilendirir:

O zamana dek “hassâ ve âmme” karşılığı içinde tanımlana gelen toplum yapısı, artık “mahrem” olanın da sözel ve görsel ifade arayışlarını içermekte; Osmanlı minyatüründe “özel” hayatların ya da hayatın “özel” anlarının gerçekçi betimlemelerinin yanısıra Osmanlı toplumunda ilk kez şehir yaşantısının, şehirlilerin “âmme-i halk”ın betimlenmesi anlamında gündelik hayata dair minyatürlerin tanıklık ettiği bir toplumsal gerçeklik, “resmî” olanın dışındaki bir “kamu”nun oluşması yaşanmaktadır. (92)

Pek çok araştırmacı Osmanlı sanat tarihindeki bu değişimi Lale Devri’nin meşhur sefiri Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin girişimlerine, pek çok Divan şiiiri araştırmacısı da Nedim’e bağlar. 18. yüzyılın ve Divan şiiirinin bu önemli ismi, kendisinden sonra gelişen şiiir anlayışını derinden etkilemiştir. Özellikle *Şevkengiz*, sıraladığımız özellikleri bakımından, Nedim’in şiiirleriyle birlikte mahallîleşme akımının içinde değerlendirilmelidir.

Yerlileşme olarak da adlandırılan “mahallîleşme”, zaman zaman divan şiiiri içerisinde örneklerine rastlansa da esas olarak 18. yüzyıl şiiirine özgü bir gelişme olarak kabul edilmektedir. En önemli örneklerini, aynı zamanda bu türün de ilk örnekleri olan Nedim’in şarkılarında bulan yerel (folklorik) söyleyiş, 18. yüzyıl lirik şiiirinden daha çok aynı dönemin mesnevilerinde belirginlik kazanmıştır. Ancak burada belirtilen “folklorik” kavramı, her ne kadar divan şairlerinin halk edebiyatına yöneldikleri izlenimini yaratsa da asıl değişim klâsik şiiirin, Fars edebiyatından çok gündelik şehir

(özellikle İstanbul) yaşantısını kendisine kaynak olarak benimsediğini ifade etmektedir.

“Alegorik” ya da “tinsel” mesnevilerden, İstanbul’un gündelik yaşamını anlatan mesnevilere geçişi belirten de yine bu “mahallîleşme” kavramıdır. Temsilî bir dilden çok gündelik konuşmaların, atasözlerinin, deyimlerin ve sıradan insanların yer aldığı bu eserler mahallîleşme döneminin baskın eserleri durumundadır.

Gündelik hayatın şiirin konusu haline getirilmesi, cinselliğin sunulduğu ve gerçekçilik bakımlarından pek çok şairi etkilediği düşünülen Nedim, daha önce de belirttiğimiz gibi bu dönemin en önemli isimlerinden biridir. Hülya Bulut, “Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki ‘Yeni’ İsim: Nedim-Levnî ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, Nedim’i Levnî ile birlikte ele alır. Bulut, “mahremiyet”in ve dolayısıyla gerçekçi gündelik yaşamın şiire taşınması dolayımında şiir-minyatür ilişkisini şu şekilde kurar: “Nedim bu mahrem alanın sözsel yönünü ifade ederken, nakkaş Levnî de görsel yönünü oluşturur. Her iki sanatçıda da bireysellikten ve gerçekçilikten doğan bir tarzla mahremiyetin diğer yüzyıllara oranla daha rahat bir şekilde ifade edilmesine rastlanır” (35) ki bu da mesneviler açısından yüzyılın en belirgin özelliği sayılabilir. Nedim’deki bu gerçekçilik sadece “mahrem” olanın dile getirilmesinde değil, divan şiirinin klâsikleşmiş sevgili imajını yıkılmasında da kendini gösterir. Gazellerin alışlagelmiş kara saçlı kara gözlü sevgili imajı, artık “mavi” gözleri ve “sarı” saçları ile her an sokakta karşılaşılabilecek bir varlığa dönüşmüştür:

Şîvesi nâzı edâsı handesi pek bî-bedel
Gerdeni püskürme benli gözleri gâyet güzel
Sırma kâkûl sîm-gerden zülf tel tel ince bel
Gül yanaklı gülgül kerrâkeli mûr hâreli (Nedim’den aktaran Gibb 298)

Gibb de, verdiği dipnotla bu ayrıntıya işaret eder:

Türk şiirinde sırma saçlı bir güzel belki de ilk örnek olarak görülmektedir. İran zevkine göre bu zamana kadar sevgili daima siyah saçlı olarak tasvir edilmiştir. İdeal güzellik unsuru olarak sarı saçın kullanılacağı modern döneme kadar da umumî olarak siyah saçın kullanılmasına devam edilmiştir. (298)

Görüldüğü üzere divan şiirinin;

1. cinsellik,
2. gündelik hayatın şiirde anlatılmaya başlanması ve
3. klâsik mazmun sisteminde yaşanan küçük değişimlerle yaşadığı değişim,

minyatür alanındaki yenilenmeden kesinlikle bağımsız değildir. Şiiri değiştiren toplumsal ve siyâsal gelişmelerin (Lâle Devri, tercüme heyeti, siyasi istikrarsızlıklar, isyanlar vb.) minyatür alanında da; hem de beklenenden çok daha benzer bir biçimde kendini gösterdiği anlaşılabılır. Bu nedenle üzerinde durduğumuz dönemin ve bu dönemde yaşanan yeniliklerin yalnızca tek bir sanat dalı bakımından yorumlanması ve anlamlandırılmaya çalışılması yetersiz kalacaktır.

Lâle Devri ve ardından yaşanan gelişmelerle 18. yüzyılın bütünlüklü bir değişim dönemi olduğu kabul edilirse, bu değişimin etkilerinin farklı alanlarda da varlığı sorgulanabilir. Bu açıdan; Sâbit, Nedim, Enderunlu Fâzıl, Levnî, Abdullah Buhârî, Refail, Konstantin Kapıdağlı ve Sünbülzâde Vehbî gibi sanatçıların yaşadığı dönemde mimaride yaşanan gelişmelerin de bu çerçevede ele alınması mümkün gözükmektedir. Ayla Ödekan, “Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)” başlıklı yazısında, Osmanlı mimarisinin 18. yüzyılda yaşadığı değişimi şöyle özetler: “Osmanlı Sanatı ve Mimarisi, 18. yüzyılda Lâle Devri’yle Batı’ya açılmış, önce Rokoko sonra da Barok, Ampir ve Seçmecî üslûpların etkisi altında kalıp yerel üslûplarını oluşturmuştur” (349).

Minyatür ve şiirde yaşanan değişimlere benzer bir biçimde, Osmanlı mimarisinde de Lâle Devri'nden sonra başlayan değişim pek çok araştırmacı tarafından “Türk Baroğu” olarak adlandırılan bir gelişmenin yaşanmasına neden olmuştur. Kimi araştırmacılar tarafından “Osmanlı Baroğu” olarak da adlandırılan ve Nûruosmâniye, Aziziye (Konya), Mecidiye (Ortaköy) gibi câmilerin mimarisinde ya da bu döneme özgü yapılardan “meydan çeşmeleri”nde (III. Ahmed, Üsküdar vd.) en belirgin örneklerini gösteren bu gelişme “barok” olarak nitelendirilmiştir. Fakat bu gelişme, şiir ve minyatür gibi alanlarda yaşanan değişimlerle aynı dönemde gerçekleşmesi bakımından da üzerinde durulmaya değerdir. Çünkü “barok” deyimini hem “klâsik” olanı izlemekte ve klâşğin bir sonraki evresi olarak tanımlanmakta, hem de Osmanlı sanatında kapsamlı bir değişim dönemine bir başka alan içinde dikkat çekmektedir. Suut Kemal Yetkin, *Barok Sanat*'ta, barok kavramı üzerine yürütülen tartışmaları verdikten sonra, barok ve klâsik üslûbun birbirini izleyen iki sanat anlayışı olduğu üzerinde durur. Yetkin, barok kavramının “yalnız 17. yüzyılda, ilkin İtalya'da, sonra başka Avrupa ülkelerinde gelişen Barok'u değil, değişik zaman ve yerlerde, çağlar arasında çatışan, birbirini izleyen iki sanat anlayışından birini belirt[tiğini]” ifade eder ve Wölfflin, D'Ors, Deonna, Focillon gibi sanat kuramcılarının da bu görüşte olduğunu sözlerine ekler. Peki Barok akımı ve özellikle, çalışmamızla ilgisi bakımından “Türk baroğu”, Osmanlı sanatlarının 18. yüzyıldaki değişimini yansıtmaması bakımından ne derece önemlidir? Dahası, Suut Kemal Yetkin'in ve örneklediği kuramcıların belirttiği gibi; eğer barok, klâsik evrenin sonunu temsil ediyorsa “Türk baroğu” da Osmanlı sanat tarihi bakımından klâsikten kopuşu ifade eder mi? Bir başka deyişle, 18. yüzyıl sanatlarında; gerek şiirde, gerek minyatürde ve gerekse mimaride yaşanan değişimler bir bütün olarak “barok” kavramıyla ifade edilebilir mi? Bu soruların tartışılması, asıl araştırma konumuz olan *Şevk-engîz*'i ve

dönem şiirinin ya da mesnevi poetikalarının değişimini daha iyi anlayabilmemiz için oldukça yararlı olacaktır.

Kayahan Özgöl, “Şark Ekspresi’yle Garb’a Sefer” başlıklı yazısında benzer bir yaklaşım ortaya koyar ve 18. yüzyılda edebiyatta yaşanan değişimlerin de “barok” olarak nitelendirilebileceğini belirtir:

Wölfflin ve Focillon klasik olanın biyolojisine ait aynı tespitlerini ısrarla tekrarlarlar; her klasik dönemin ve sanatın son evresi “barok”tur [...] Osmanlı klasik sanatlarının hemen hepsinde barok bir esintinin başladığı 18. asır başlarından itibaren, müzikte Emin Ağa’nın peşrev ve saz semaileri, resimde Levni’nin son dönem nakışları, mimaride Nur-ı Osmaniye camisi gibi örnekler “Türk baroğu”nu şekillendirirken edebiyatta ve bilhassa şiirde de benzer gayretlerin benzer bir adla vasıflandırılması gerekir. (601)

Osmanlı sanatlarında görülen bu belirgin değişimin mimarideki gelişimini anlayabilmek, “Türk baroğu”nun diğer sanatlardaki değişimle birlikte değerlendirilebilmesi için gereklidir. Betül Bakır, *Mimaride Rönesans ve Barok: Osmanlı Başkenti İstanbul’da Etkileri* adlı çalışmasında Türk Baroğu’nun, dönemin sosyo-kültürel değişimden nasıl etkilenecek geliştiğini şu sözlerle ifade eder: “Anadolu ve Rumeli eyaletlerinde süregelen karışıklığa rağmen Türklerin sosyal yaşamına gelen hareket ve değişim, Türk Barok mimarisinin sosyo-kültürel ortama bağlı olarak yayıldığını belirlemektedir” (44). Metin And da *Osmanlı Tasvir Sanatları* adlı çalışmasında, minyatür için benzer bir değerlendirmede bulunur ve dönemin genel özelliklerinin Levnî’nin minyatürlerine yansıdığını belirtir: “Türkiye’de Batılılaşmanın

bu çağda başlamasıyla tüm bu sürecin getirdiği özellikler, Levnî'nin minyatürlerine yansımıştır” (94).

Minyatür ve şiir üretiminde ortaya “gerçekçi” ve “kişisel” üslûbun izlerini mimaride de aramak mümkündür. Örneğin, mimari öğelerin süslemelerinde gerçekçiliğe yaklaşıldığını Betül Bakır'ın *Mimaride Rönesans ve Barok* adlı çalışmasından öğreniyoruz:

Dekorasyonda, Osmanlı mimarisinde ilk dönemlerden beri stilize edilmiş bitki ve meyva motifleri lale devrinde gerçeğe yaklaşarak vazo içine girmiş, buketli vazo, meyvalı kase ya da çiçek demetleri biçimlerinde ard arda tekrarlanan kabartmalar çeşme yüzeylerinde ve iç dekorasyonda yer almıştır [...] Örneğin kıvrımlı dallardan oluşan bir zeminde altın sarısı, yeşil ve kırmızı renkleriyle yüzeylere soyut ancak canlı görünüm kazandıran tasvirler, Barok akımın gerçeküstü konular tavrına benzer ürünler sergilemektedirler. (65)

18. yüzyıl mimarisi için bir başka önemli gelişme de, hem işlevsellikleri hem de teknikleri bakımından önemli sayılan “meydan çeşmeleri”dir. III. Ahmed'in Topkapı Sarayı'nda “bâb-ı humâyun” önüne yaptırdığı meydan çeşmesi (1729) simgesel konumlandırılışı bakımından önemli bir gelişme olarak değerlendirilebilir. Yine aynı çeşme Türk rokoko üslûbunun önemli eserlerinden biri durumundadır. Betül Bakır'ın yukarıdaki alıntıda belirttiği vazo içerisindeki “gerçekçi” çiçek süslemeleri özellikle bu çeşmenin ve III. Ahmed kütüphanesinin yenilikçi detayları olarak gösterilebilir.

Dönemin cami mimarisinde de barok üslûp kendisini göstermeye başlamıştır. Nuruosmaniye, Laleli, Beylerbeyi, Mecidiye ve Konya Aziziye camisi bu devrin Batı

etkisi altındaki mimari uygulamalarına örnektir. Yaşar Çoruhlu, *Türk İslam Sanatının ABC'si*'nde Nuruosmaniye Camisinin barok özelliği üzerinde durur:

Batılılaşma etkilerinin görüldüğü devrin en büyük ve en önemli temsilcisi olan cami ise, *Nûr-u Osmaniye Külliyesi* içerisinde yer almaktadır. Yapımı 1748-1755 tarihleri arasında tamamlanan camide Barok üslup kendisini kuvvetle belli eder. Tek kubbeli ana bölümde—ayrıntılar hariç—büyük bir yenilik görülmekle birlikte, oval avlu önemli ve çarpıcı bir değişikliktir. (105)

Şevk-engîz'in kaleme alındığı dönem şiirinin en önemli değişimlerinden biri de şair ve “hâmi” arasındaki patronaj ilişkisinde görülebilir. Kayahan Özgül, “Şark Ekspresi’yle Garb’a Sefer”de 18. yüzyıl şairinin “patronaj” açısından değişimini ve bu değişim karşısındaki tutumunu şu sözlerle dile getirir:

Şairdeki ilk önemli yenilenme “memduh”u ile münasebetini yeni baştan değerlendirmesinde olur. Geleneğin şairi bir hami bularak terfi etmek, hediyeler almak, karnını doyurmak imkanına kavuşurken hami de bir şairi kanatları altına alarak ne kadar zevkli, cömert ve sanatsever olduğunu ispatlamaktadır. Yeni şair Sünbülzade Vehbi’nin “sebeb-i tertib-i divan”ını bir reddiyeye çevirip (...) değişimi kendine düstur bilir [...] Yeni şair, daha konusu namlı bir kişinin üstüne kurulurken yegâne ve muhtemel alıcı hedeflenen şiirin yerine, teması ve—periyodikler ve matbu divanlar yoluyla—alıcısı olarak sokaktaki insanı hedefleyendir. (610-611)

Divan şiirinin bu yüzyılda yaşadığı değişimde, şairleri *Şevk-engîz* ve benzeri tarzda (burada Fâzıl’ın, Sâbit’in ve Sürûrî’nin eserleri anımsanabilir) eserler yaratmaya

iten bir başka nedenin de yaşanan siyâsi istikrarsızlıklar olduğu söylenebilir. Sünbülzâde Vehbî yaşamı boyunca, III. Ahmed (1703-1730), I. Mahmut (1730-1754) III. Osman (1754-1757), III. Mustafa (1757-1774), I. Abdülhamit (1774-1789), III. Selim (1789-1807), IV. Mustafa (1807-1808), II. Mahmut (1808-1839) gibi, padişahların sıkça tahtan inip tahta çıktığı bir dönemde yaşamıştır. Bu siyasi karışıklıkların yanı sıra askeri alanda yaşanan yenilgiler de yazınsal üretim ortamı üzerinde etkili olmuştur. Zafernâmeler, gazavatnâmeler ve fetihnâmelere bu nedenle bu dönem içerisinde pek sık rastlanmaz. Bunun yerine kısa “gerçekçi” mesneviler (*Berber-nâme*, *Zenân-nâme*, *Şevk-engîz* vd.), sulhiyyeler, sahilnâmeler, tarihler ya da Sünbülzâde Vehbî’nin “Sühan Kasidesi” gibi yeni içerikli (*nev-zemîn*) şiirler kaleme alınmıştır. Örneğin “sulhiyye” metnlerinin ortaya çıkışını, çöküş sürecinin—toprak kaybının—hızlanmasına ve fetih ruhunun zayıflamasına bağlayan Osman Horata, siyasi istikrarsızlığın bu dolaylı etkisinden şu sözlerle bahseder: “Siyasi hayattaki istikrarsızlıklar etkisini göstermeye başlamış, devlet adamlarından bekledikleri ilgiyi bulamamaktan kaynaklanan şikayetler bu asırda daha da artmıştır. Şairlerin kaside yerine tarih yazmaya yönelmelerinde de bu durumun etkisi gözardı edilmemelidir” (450).

Buraya kadar üzerinde durduğumuz hususlardan da anlaşıldığı gibi 18. yüzyılda, Osmanlı sanatında, mimarisinde ve edebiyatında geniş kapsamlı bir değişim gözlemlenmektedir. Ancak biz burada, bu “çok bilinen” yargının *Şevk-engîz* için en önemli yönleri olan cinselliğin (mahremiyetin), gündelik yaşamın ve gerçekçi olanın ifade edilmesi üzerinde durduk. Tüm bunlardan da anlaşıldığı gibi, özellikle yüzyılın sonlarına doğru; Sâbit, Fâzıl, Vehbî ve Sürûrî gibi şairlerle belirginleşen bu özellik Osmanlı mesnevi geleneğinde ciddi bir değişimi işaret etmektedir.

B. Osmanlı Şiirinde “Romantik Akımın Sonu” ve *Şevk-engîz*

Edebiyat tarihlerine bakıldığında, 18. yüzyıl edebiyatı için çoğu kez, “romantik akımın sonu”, “son klâsik dönem” ya da “klâsik estetikte hazan rüzgârları” gibi başlıklara ve ifadelere rastlarız. Bunun nedenlerinden biri edebiyat tarihçilerinin, tıpkı Osmanlı İmparatorluğu gibi divan şiirinin de bir “çöküş” süreci yaşamakta olduğunu düşünmeleridir. Daha yakından incelendiğinde bu yaklaşımın çok da amaçsız olmadığı Victoria Holbrook’un şu sözlerinden çıkarsanabilir: “18. yüzyıl sonu, Osmanlı edebiyatının çöküşünün son dönemi olarak tasarlanmak zorundaydı, çünkü 19. yüzyılda modern Türk edebiyatı bebeği doğmuştu” (*Aşkın Okunmaz Kıyıları* 211). Bu yaklaşımın bir diğer yönü de, Edhem Eldem’in “18. Yüzyıl ve Değişim” başlıklı yazısında da vurguladığı gibi, bahsedilen dönemin ya “klâsik” dönemle—belirgin bir “özlem” içinde—ya da Tanzimat dönemiyle bir arada incelenmesidir: “18. yüzyıl yorumlarının en büyük özelliği, ya daha öncesindeki “klâsik” dönemle ve/veya sonrasındaki Tanzimat dönemiyle ilişkilendirilerek ele alınma[s]ıdır” (192). Ancak söz konusu edebiyat olduğunda ilk eğilimin, 18. yüzyıl şairlerini “klâsik” dönem şairleri karşısında “değersizleştirme” eğiliminin ağır bastığı görülür. Nitekim pek çok araştırmacı dönemin şairlerini—özellikle Seyyid Vehbî, Sâbit, Enderunlu Fâzıl, Sünbülzâde Vehbî ya da Sürûri’den bahsedildiğinde—olumsuzlayıcı ve öznel yargılarla değerlendirmekten çekinmemişlerdir. Örneğin, Seyit Kemal Karaalioğlu *Türk Edebiyatı Tarihi*’nde “Sünbülzade Vehbi; [...] kuvvetli bir sanat kişiliği gösterememiştir. [...] Divan şiirini kurtaracak yeni yol aramamış, nazirecilikten öteye geçememiştir” (729) derken; Muallim Naci, *Osmanlı Şâirleri*’nde yine Vehbî için “tabiatın vergisi olan şâirâne hissiyâttan hissesine pek az bir şey isabet” ettiğini belirtir (87). Nihat Sami Banarlı’ya

göre ise “Nedim tarzı şiiri kendi zayıf ahlâkı ile birleştirerek ahlâk dışı bir söyleyişe doğru sürüklenen Vehbî’nin eserleri umûmiyetle, yüksek bir edebî kıymete sahip sayılamazlar” (*Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* 783).

Klâsik sonrası döneme klâsik dönemin değerleriyle yaklaşan tüm bu olumsuz yargılar, günümüz edebiyat eleştirisini ve modern edebiyat tarih yazıcılığını “klasik” tezkirecilik anlayışından farklı kılabilmek adına 18. yüzyıl divan şiiri ve şairleri üzerinde tekrar düşünmemiz gerektiğini göstermektedir. Nedim ve Şeyh Gâlib ayrı tutulursa, bu dönem şairleri üzerinde neredeyse hiçbir çalışmanın yapılmamış olması da bu bakımdan dikkat çekicidir. Türkiye’deki edebiyat eleştirisinin ya da akademik çalışmaların 18. yüzyılın bazı şairleri ve metinleri konusundaki “ilgisizliği”, imparatorluğun son dönemlerinde bile defalarca basılan eserlerin çevrim-yazıya aktarılmamış olmasını açıklamaya yetiyor mu bilinmez ancak, burada adını andığımız yazarlar üzerindeki akademik çalışmalar bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıdadır. Dolayısıyla Kayahan Özgül’ün “XVIII. asrın, bütün Osmanlı klâsik şiir tarihinin en çok şair yetiştiren ve fakat, edebiyat tarihine sadece ikisini—Nedim ile Şeyh Galip’i—kabul ettirebilen ilginç bir asır” olduğunu belirtmesi oldukça yerindedir.

Her ne kadar göz ardı edilmiş olsa da, divan şiirinin “mahallîleşme”ye dayalı bir eğilim gösteren bu dönemi, özellikle Sâbit, Sümbülzâde Vehbi, Enderunlu Fâzıl ve Sürûri gibi şairlerle özel bir konuma sahiptir. Bir tarafta, özellikle Şeyh Gâlib gibi “klâsik” tarzı sürdüren şairlerin varlığı yadsınamazsa da, bu dönemde *Berber-nâme*, *Çengî-nâme*, *Şevk-engîz*, *Hûbân-nâme*, *Defter-i Aşk* ve *Zenân-nâme* gibi, edebiyat tarihlerince dışlanan “aykırı” eserlerin yoğun olarak kaleme alındığı görülür. Giderek belirginleşen bir değişimin mesnevi formundaki bu özgün örnekleriyle beraber yeni içerikli kasideler ve gazellerin varlığı da “modern-öncesi” (*pre-modern*) olarak

nitelendirebileceğimiz değişimin habercileri gibidir. 18. yüzyıl üzerinde incelemelerde bulunmuş farklı araştırmacıların kullandığı isimlendirmeler bile klâsik şiirin bu dönemde yaşadığı “değişimin” farklı niteliklerini görmemize yeter: Kemal Sılay için bu dönemin şiirleri “yenilenmiş Osmanlı şiiri” (*the reformed Ottoman poetry*), Gibb için “mesnevi edebiyatının (ya da romantik akımın) sonu”, Jan Schmidt içinse “klâsik-dışı”dır (bkz. Gibb; Schmidt, “Sünbülzâde Vehbî’s *Şevk-engîz*” ve Sılay, “Follower and Critic of the New Discourse”).

İşte bu nedenle yukarıda adını saydığımız yazarların ya da yazınsal metinlerin “ahlâk dışı” olduğu, “nazirecilikten öteye geçemediği” ya da “kuvvetli bir sanat kişiliği gösteremediği” iddialarıyla görmezlikten gelinmesi, dönemin kendine özgü yönlerinin değerlendirilmesinde önemli eksiklikler doğuracaktır. Dolayısıyla, çalışmanın bu bölümünde öncelikle dönem üzerine yapılan çalışmalarda öne sürülen görüşler belirtilecek, daha sonra sanat anlayışı, “patronaj ilişkileri” ve mahallîleşme gibi gelişmeler üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Son olarak da *Şevk-engîz*’de kendini gösteren; eserin parodisel tonu, gerçekçi nitelikleri, “alegorik” mesnevilerden farklılığı ve “yazılı kültür”e ilişkin yönleri incelenecek; bu açılardan, yukarıda adı geçen eserlerle birlikte *Şevk-engîz*’in ne kadar “pre-modern” izler taşıdığı tartışılacaktır.

Kemal Sılay, *Nedim and The Poetics of The Ottoman Court* (Nedim ve Osmanlı Saray Şiiri) adlı kitabında, dönemin edebiyat anlayışındaki değişimi şöyle değerlendirir: “Lale Devri süresince Osmanlı-Türk toplumunda meydana gelen toplumsal ve tarihsel değişiklikler, klâsik kanona yeni bir boyut getirilmesinde Osmanlı saray şairlerine çok önemli bir fırsat sağlamıştır. 17. yy.’da Nabi ile Osmanlı şiirine giren edebi mahallîleşme, 18. yy.’da doruğa ulaşmıştır” (109). Bu alıntı iki açıdan dikkat çekicidir. Birincisi, klâsik tarza (kanona) yeni bir boyut getirilmiş olması, diğeri de

mahallîleşmenin 18. yüzyılda kazandığı ivmedir. Bu iki gelişmeye sahne olan ve Gibb’in 1703’e tarihlendiği geçiş dönemi, Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ına (1796) kadar olan süreçte çeşitli “pre-modern” olarak nitelendirilebilecek—klâsik şiirden “sapmalara” tanık olduğumuz bir döneme işaret etmektedir: “Artık, şâirlerin ilhamlarını Şiraz veya İsfahan’dan alıp almamakta tereddüt göstermedikleri ve kendilerini gerçekten ilgilendiren şeyler hakkında, en iyi tarzda olduğunu düşünerek yazmaya başladıkları bir döneme gireriz. Hatta hiçbir hakim gücün îtâsı olmayan kendilerine ait bir şiir şekli icad ederler” (Gibb 270).

Burada Gibb’in üstü kapalı olarak vurguladığı yenilik, Nedim’le birlikte “şarkı” nazım biçiminin divan şiirinin yeni ve özgün bir unsuru olarak ortaya çıkmasıdır. Zaten daha sonra Gibb, değişimin cisimleşmiş bir şekli olarak gördüğü şarkılar için “geçiş döneminin önemli bir nazım şekli” diyecektir (272). Şarkı nazım biçimine Gibb’in bu önemi atfetmesi boşuna değildir, zira bu nazım biçiminde hem içeriksel hem de biçimsel pek çok yeni unsur bulunabilmektedir. Ahmet Ömür Evin de, *Nedim: Poet of The Tulip Age* (Nedim: Lale Devrinin Şairi) adlı kitabında, divan şiirinin yaşadığı değişim içinde şarkının önemini ve şiire getirdiği yeniliği vurgular:

Şarkıların Lale Devri’ndeki yükselen popüleritesi şu gerçeği gösterir ki, bundan böyle divan şiiri; ‘göndermeleri’ ve ‘alegorik hikâyeleri’ alımlayabilen sadece kısıtlı sayıdaki dinleyicilerin zevki için tasarlanmıyor, halk kutlamalarında [örneğin düğünlerde] söylenme amacını da güdüyordu. (Sılay 67)

Bu değerlendirmeler göz önüne alındığında şarkıların, divan şiirinin yaşadığı değişimin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle, Evin’in yorumunda da

kendini gösteren geniş halk kitlelerine seslenme özelliği, bir açıdan Osmanlı şiirinin tüketim alanındaki genişlemeyi de ifade etmektedir.

Modern öncesinin tüm bu yeni girişimlerinin 18. yüzyıl divan şiiri içindeki önemini anlayabilmek için önce klâsik (bir başka ifadeyle kanonik) üslûbun şair ve şiir üzerindeki etkisinden bahsedebiliriz. Elizbar Javelidze, “On The Typology And Method of Research into Mediaeval Turkish Poetry” (Ortaçağ Türk Şiirini Araştırmanın Biçimi ve Yöntemi Üzerine) başlıklı makalesinde klâsik/kanonik üslûbun şairin bireyselliğini engelleyen yönü üzerinde durur:

Genel olarak, her kanon, kişinin bireysel inisiyatifi üzerinde karşıt bir etkiye sahiptir ve bir kanonun hüküm sürdüğü yerde kişisel inisiyatif geri plandadır. Orta Doğu’nun klâsik edebiyatında yazarın duruşunun neredeyse tamamıyla göz ardı edilmiş olmasının nedeni budur. Yazar, ne kendi bakış açısını ortaya koyabilir, ne de kişisel özgün düşüncelerini anlatabilir. (267)

Burada da görüldüğü gibi, şairin şiir üzerindeki bireysel yaratım etkisi geleneğin kesin—ya da Walter Andrews’un deyişiyle “aşırı kodlanmış”—kurallarla sınırlandırılmıştır¹. Üzerinde durduğumuz döneme özgü bir gelişme olan şarkı nazım biçimi—ve hatta *Şevk-engîz* benzeri metinler—ise bu bağlamda bir “karşı-duruş”u temsil etmektedir. Javelidze, “karşı-duruş estetiği” (*the aesthetics of counter-position*) olarak kavramlaştırdığı “klâsik-dışı” tavrı ise şöyle özetliyor: “[karşı-duruş estetiği] tüm klişeleri ve kodlanmış biçimleri reddeder; mevcut kuralları ve kabul edilmiş nosyonların karşısına kendi özgün çözümlerini ve anlatım metotlarını koyar (265). Tam da bu alıntıda açıklandığı gibi

¹ Andrews’un kavramı için bkz. “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Öznenin Lirik Kod Çözümü”.

Nedim, henüz yüzyılın başında, “kodlanmış” nazım biçimlerinin dışında yeni bir şiir formuyla okurun karşısına çıkmıştır: şarkı. Anlatım yöntemi ise yine buna paralel olarak “kendine özgü”dür.

Bu açıdan, adı geçen “marjinal” mesnevilerin, birkaç bakımdan şarkı nazım biçimiyle benzer işlevlere sahip olduğu düşünülebilir. Bunlardan ilki bu mesnevilerin “yüksek edebiyat” iddiasında bulunmamış olmasıdır ki bu noktada şarkıların sadeliğine yaklaşırlar. Bir diğeri ise şairin, istediği konuyu—hatta bazen Fâzıl’ın *Defter-i Aşk*’ındaki gibi kendi anılarını—anlatabileceği bir nazım biçimi geliştirmiş olmasıdır. Bu noktada da şarkılar gibi “gündelik” olaylar anlatılır bu küçük realist mesnevilerde. Örneğin Gibb’in, Fâzıl’dan bahsederken sarf ettiği sözler, bu eserlerin ve dolaylı olarak benzer yazınsal girişimlerin 18. yüzyıl şiiri içerisindeki yerini göstermesi bakımından önemlidir:

Türkçe mesnevi edebiyatı Fazıl Bey’in eseri ile nihayete erer.

Gelenekçiliğe karşı isyan, edebiyatta şahsiyet problemi, mahallî renk, kısaca hem konu hem de konuyu işleyiş tarzı bakımından dizginleri salıverilmiş bu hareket klâsik dönemle modern döneme geçiş arasındaki en bariz farklılıktır [...] Zira bu eserlerde sadece damgası vurulmuş bir şahsiyetin tezahürlerini görmeyiz, aynı zamanda yazarın içinde yaşadığı çağın ve ülkenin gerçek folklor hazinesi ile karşılaşırız [...] Enderunlu Fazıl’ın bu şekildeki açık ifadeleri şiiriyyet ve sanat cihetinden eserine zarar verse de bizim açımızdan ilave bir avantajdır; zira bu vesileyle geleneksellik ve muğlaklıktan kurtulunmuş, kesinlik ve belirginliğe ulaşılmıştır. (417-418)

Divan şiirinde geleneksel olanın, hem biçimsel hem de içeriksel unsurlar üzerinde kesin kurallarla belirlenmiştir. Anlamları standartlaştırılmış kelime dağarcığı ve belirli göndermeleriyle genel anlamda divan şiiri 18. yüzyıla değin önemli değişimlere uğramadan gelmiştir. Walter Andrews, “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı” başlıklı yazısında klâsik şiirin devletin despotik simgeleriyle içinde olduğu “uzlaşımı” şöyle dile getirmektedir ki, bu da bir anlamda divan şiirinin simgeci yönünün uzun süre koruduğu gücü açıklamamıza yardımcı olur: “Sanatsal ürünler, en üst düzeyde, devlet tarafından doğrudan desteklenmekte ve bu tür ürünlerin ‘gelenegi’ ifade etmesi beklenmektedir, ki bu gelenek de devlet tarafından uygulana gelen egemenlik desenini doğallaştıran bir simgesel düzene işaret eder” (131). Patronajın ve hâmilik sisteminin gelenegi ne açıdan etkilediğini de çıkarsayabileceğimiz bu alıntı bize devlet ve sanat üretimi arasındaki yakın (Andrews’un deyişiyle “despotik”) ilişkiyi göstermektedir. Kemal Sılay da gelenegin benzer yönleri üzerinde durur: “Klâsik gelenek, şaire; sadece belirlenmiş formüllerle değil, söz dağarı ve bu edebiyatın geleneklerine uygun özel bir söylem üslûbuyla da sunulmuştu. Sünbülzade Vehbî, ‘Sühan Kasidesi’nde bu üslûbun sorunları ve klâsik şiir için uygun kelime haznesi üzerine kapsamlı iddialarda bulunur” (*Nedim and The Poetics...* 37). Ancak burada üzerinde durulması gereken nokta Sünbülzâde Vehbî’nin klâsik şiirin kodlanmış dilini savunurken, yine aynı şiirle alışlagelmiş kaside kalıplarını yıkmasıdır. “Sühan Kasidesi”, Halil Paşa’ya sunulmuş olmasına rağmen, kendisinden tek kelime dahi bahsedilmemiş ve başlık dışında şiirin hiçbir yerinde adı anılmamıştır. Bunun yanında kaside, poetik içeriği dolayısıyla, ne Halil Paşa’dan, ne de onun yaptıklarından bahseder.

Sünbülzâde Vehbî bu açıdan “ilginç” bir örnek sayılabilir. Onun gibi bir şairin aynı anda hem “Sühan Kasidesi” gibi kanonik üslûbu savunan bir metni hem de *Şevk-*

engîz'i kaleme alması dikkat çekicidir. İlk bakışta, kasidede ısrarla savunduğu şiirsel geleneğe uymayan bir metin kaleme almış gibidir Vehbî, ancak az önce de belirttiğimiz gibi, her ne kadar şair “Sühan Kasidesi”nde geleneğin aşırı kodlanmış söz dağarını ve kalıplarını kullanmayı önerse de, “şimdi mâder-be-hatâ togmada ebnâ-yı sühan” diyecek kadar da kasidelere özgü dilin yapısıyla oynamaktadır (*Büyük Türk Klasikleri* 115).

18. yüzyıl edebiyatını etkileyen en önemli etkenlerden birinin matbaanın kullanılmaya başlanması olduğu söylenebilir. 1729’da iki cilt halinde basılarak piyasaya sürülen Vankulu sözlüğü bu anlamda yeni bir dönemin başlangıcını ifade eder. Bu yeni dönem hem yazar, hem yazınsal metnin kurgulanışı, hem de bu yazınsal metnin tüketim biçimleri üzerinde etkilidir ki, aslında “modern” bir dönüşümü işaret etmektedir.

Öncelikle, edebiyatın üretiminde ve şiirin “klâsik-dışı” (*un-classic*) nitelikler kazanmasında etkin bir rolü olan elit kesimin yaşadığı değişimden bahsedilebilir. Elit kesimin yaşadığı değişimin yazınsal ürünlerin üretim ve tüketimine etki ettiği varsayılabilir. Bir örneğini minyatür alanında da görebileceğimiz bu yenilenme Tülay Artan’ın “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi” başlıklı yazısında şöyle anlatılır:

Haliç ve Boğaziçi sahil saraylarında ‘zevk ü sefa’ ile vakit geçiren sultanları taklit eden, sarayı model alan sahil saraylara yerleşen yeni bir elit sınıf doğdu. [...] İşte, üretilmekte olan minyatürlü kitapların baş müşterileri, hayat tarzı bu isyana [Patrona Halil isyanına] hedef olan yeni elitin mensuplarıydı; ısmarladıkları kitaplarda duymak istedikleri hikâyeler ve görmek istedikleri resimler, ne savaş ve zafer sahneleri gibi efsanevi hikâyeler, ne de katı saray adab ve usulünü gösteren sahnelerdi. Bunun yerine, Hamse-i Atayı minyatürlerinde olduğu gibi, bir kadının arkadaşlarıyla eğlenirken, bir hizmetçisiyle sevişmekte olan kocasının bir

koç tarafından misafirlerin olduğu odaya sürüklenmesiyle oluşan kargaşalık türünden, mahrem hayata dair merak uyandırıcı hikâyelerin resimlenmesi tercih ediliyordu. (114)

Tüketici talebini de göz önünde bulunduran bu tip “modern” ilişkiler, divan şiirinin 18. yüzyıldaki değişimini açıklamamızda bize yardımcı olabilmektedir. Selim S. Kuru da, “Biçimin Kısılcacında Bir ‘Tarih-i Nev-icad’” başlıklı makalesinde edebiyat alanındaki bu değişimi benzer nedenlerle açıklar:

(1) Klasik dönem Osmanlı edebiyatının can damarı himaye sistemlerindeki, şairlerin hami bulmakta çektikleri güçlükleri de doğuran değişiklikler ve (2) piyasa için sanat üretiminin İstanbul ve diğer önemli merkezlerde ortaya çıkışının imlediği saray hayatı ile şehir hayatı arasında gelişen etkileşimin yarattığı toplumsal ilişkilerdeki farklılaşmadır. (477)

Zira, gerek Enderunlu Fâzıl Bey’in gerekse Vehbî’nin bu kısa mesnevileri düşünüldüğünde “mahremiyet”in dile getirilmesi ve “önceden belirtilmiş bir kullanım bağlamı”nın olmayışı şair için bireysel yaratımın ve yaratım anlamında özgürlüğün kapılarını açmış gibidir. Larry Shiner’in da *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*’nde; sanatçı-hâmi arasındaki ilişkiye ve “ısmarlama” sanata vurgu yaparak söylediği sözler bu bakımdan önemlidir: “Özgül bir sipariş ya da önceden belirtilmiş bir kullanım bağlamının olmayışı, sanatçıların kendi yönelimlerini izlemekte tamamen özgür oldukları izlenimini vermektedir” (202). Bu “özgürlüğün” ve dolayısıyla edebi üretimdeki değişimin ortaya çıkış sebebi bir “sipariş”in ya da daha önce üzerinde durduğumuz “despotik kodlama”ların şairler üzerindeki eski yaptırımını kaybetmiş olmasıdır. Klâsik dönemde hâmisinin himayesini kaybetmeme adına kendini “onun

hoşlanmayacağı şeylerden kaçınmak zorunda” hisseden şair, 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde edebiyat tarihlerinden dışlanmasına neden olabilecek türden “keyfî” eserler kaleme alabilmektedir. Bu “keyfiyyet” dolaylı olarak şiirde; Kayahan Özgül’ün aşağıdaki alıntıda bahsettiği türden yenilikleri gündeme getirir:

Muvakkitzade Pertev’den (öl. 1807) Leskofçalı Galip’e (öl. 1867) kadar, divanında kasideye yer vermeyen pek çok şâirin çıkışı, Şeyh Şaban Kâmi Efendi’nin (öl. 1884) “Biz o kapılardan yüz çevirdik” diyerek kasidelerini yayımlamayışı yahut [...] Mustafa Nuri Bey’in (öl. 1906) “Müddet-i ömrümde bir ferde mehdiye yazmadım” diye övünüşü hep aynı çizgideki gelişmelerdir. (Özgül 611)

“İsmarlama” olmayan yazınsal metinlerin üretimi hız kazanırken şairlerin de, klâsik divan tertibinde görülen küçük değişimler ya da rediflerdeki belirgin yenilik arayışları ile “aşırı kodlanmış” söz dağarına yeni ve kişisel anlamlar yükleme şansı kazanması mümkün olmuştur. Nitekim, Tâhir Ömerzâde Yusuf Hâlis Efendi’nin (d. 1805)

Meclis ü işret ü câm ü meyi eyler terdif
Yazmamış hiçbirî dîvâna mukaffâ-yı vatan (Özgül 629)

beyti, şiirde içeriğin sorgulanması bağlamında değerlendirilebilir. Biçimsel açıdan da “Şeyhzade Bekri’nin (öl. 1834) dörtlükler, Nuri’nin “Kaside-i Pençiyye” başlığıyla beşlikler hâlinde, Hızır Ağazade Sait’in (öl. 1836) gazel, Yorgancı Safvet’in (öl. 1866) müstezat tarzında yazılmış kasideleri” bu değişimi örneklendirmek için yeterlidir (631).

Divan şiirinin klâsik biçimlerinde ve içeriğinde de 18. yüzyıl önemli bir değişime işaret etmektedir. Bu dönemde yazarların sıklıkla geleneksel nazım biçimlerini yeni unsurlarla çeşitlendirdiklerini görürüz. Bu bağlamda, incelememiz bakımından, Şevk-

engîz'in de şehrengiz ve münazara metinlerinden yararlanılarak kaleme alınmış “deneysel” bir metin olduğu görüşü ortaya atılabilir ve Vehbî'nin, bu tip eserlerde görmeye alışık olduğumuz “duâ”, “nâ'at” ya da “sebeb-i telif” gibi bölümlere ya da benzer beyitlere *Şevk-engîz*'de yer vermemesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Enderunlu Fâzıl'ın eserleri de yine aynı ölçüde “deneysel” metinlerdir. Öte yandan, şairlerin konu bütünlüğüne özen gösterdiği gözlerden kaçmaz. Hatta bu çaba “konulu” kasidelerin yazılmasını gündeme getirir. Kayahan Özgül'ün de üzerinde durduğu gibi tüm bu eğilimler 18. yüzyıl şairleri arasında, üzerinde uzlaşmışçasına yaygındır:

“Yek-aheng” şiir söylemek artık bir hüner değil, gerekliliktir [...] Sünbülzade Vehbî'nin “sühan” kasidesi Halil Paşa'nın sadaretine söylenmiş gibi görünse de sonuncu beytine kadar paşadan hiç bahsedilmez; böylece kasidenin konu birliğini bozacak aksamı uzak tutulur. Vehbî'nin “sâat” redifli gazeli ise, “berây-ı lâtife” yazılmasına rağmen konu birliği taşır. Sonraları Akif Paşa'nın “adem” ve Yusuf Hâlis Efendi'nin “vatan” kasideleri de tematik bütünlüğü geliştirilmiş şiirlere iyi örneklerdir. (638)

Kollektif mazmunlar yerine, şair kendi kişisel mazmunlarını üretmeye başlar ki bu da özgün metaforların kullanılmaya başlanması demektir ve bazen de geleneğin hicvedilmesi olarak karşımıza çıkar. Yüzyılın başında başlayan, geleneği alaycı bir dönüşüme uğratma girişimleri Nedim ve Sürûrî'den şu beyitlerle örneklendirilebilir:

Yok bu şehir içre senin vâsf itdigin dilber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana (Sılay 72)

Bir karış boylu cüce oğlancığa meyl eyledim
Vâsf-ı kaddin uzatıp altı kulaç e[t]sem gerek (Özgül 641)

Her iki beyitte de dikkati çeken parodisel yaklaşım, divan şiirinin mazmun sistemi gibi üzerinde uzlaşmış bir kodlar sisteminin bu dönemde yavaş yavaş sorgulanmaya başladığını göstermektedir. Ayrıca Sürûri'nin “sıla ve anne-baba özlemini, çektiği yoksullukları, sıkıntıları ve İstanbul'a duyduğu özlemi ifade ettiği kasideleri” de yine bu örneklerle birlikte anılabilir (Horata 480).

Yukarıda belirttiğimiz özellikler de dikkate alındığı zaman *Şevk-engîz*'in kimi zaman kendine özgü yönleriyle göze çarpan özgün bir metin olduğunu düşünsek bile, çoğu zaman 18. yüzyıl şiirinin yaşadığı dönüşüm anlamında dönemin diğer metinleriyle ortak bir gurup oluşturduğu söylenebilir. Metnin “yenilikçi” sayabileceğimiz ve dolayısıyla onu burada “pre-modern” olarak nitelendirebileceğimiz yönleri üzerinde durmak bu açıdan yararlı olabilir.

Şevk-engîz'de dikkat çeken en önemli özelliklerden biri metnin “bilinçli” bir biçimde komik etkisi yaratma çabası içinde oluşudur. Yazarın “gayr-i ciddi” söylemiyle oluşturulan bu ton, *Şevk-engîz*'in en belirgin yönünü oluşturur:

mâderinden de edip istikrâh
kârı kuru diyü etmezdi nigâh

görse bir tâze fîdan-veş hûb-rû
derdi vermez mi ‘aceb şeftâlû (117)

Yazarın kullandığı pek çok aracın bu “ciddi edebiyat dışı” söylemi yaratmada etkili olduğu söylenebilir. Vehbî'nin metni kurgularken münazaralara özgü yapıyı tercih etmiş olması da bu bakımdan anlamlıdır. Bu yapı da, diğer münazara örneklerinde de görebileceğimiz gibi, sözü anlatı kişilerine bırakarak sıra dışı söylemi yaratmada yazara bir özgürlük kazandırmaktadır.

Şevk-engîz'in “gayr-i ciddi edebiyat” söylemini oluşturmada etkili olan bir diğer unsur da metinde kullanılan dildir. Yer yer özgün metaforlarla zenginleştirilen, kimi

zaman argoya varan kelime oyunlarına dayalı bu dili kullanırken Vehbî'nin sözcük seçimlerinde—seçilen sözcük okuru rahatsız edebilecek nitelikte olsa bile—oldukça dikkatli davrandığı gözlerden kaçmaz. Seçilen sözcükler çoğunlukla, cinsel göndermeleri de düşünüldüğünde çoklu anlamlara sahiptir. Bazen de kullanılan kelimelerin dilbilgisel yapısı dönüştürülerek ikincil bir anlam yaratılır. Metnin komik ve “gayr-i ciddi” söylemini—ki bu söylemin “modern-öncesi” bir nitelik taşıdığı düşünülebilir—yaratmada gündelik dilin etkisi de *Şevk-engîz*'e ait dilin bir başka yönünü oluşturur. Bazen argo ya da küfür olarak nitelendirilebilecek olan sözlerin kullanımını, şairin daha “iyi”sini yazamadığından çok; eserin üzerinde durduğumuz bu dilsel yapısına ve parodisel tonuna katkıda bulunmak amacıyla yaratıldığını düşünmek daha tutarlı gözükmemektedir.

Kelimelerin yapısını bozarak yeni ve komik etkisi taşıyan sözcükler türetmeye dayalı söz oyunları *Şevk-engîz*'in anlatım biçimini oluşturan önemli unsurlardan biridir:

yazdı Vehbî bunı Mağnîsâ'da
lafz-ı bî-râbîta ma' nâsı da (143)

şâhid-i zürî idi burnı meğer
şanki Burnâz Beg idi zür-âver (114)

bana tırmaz çeker ol Çekmeceli
müflis eyler seni çekmezseñ eli (135)

tutuşup âh Yanâki diyerek
o da bu nâre yana ki diyerek (118)

küsmelerle nedir ol küsmemeler
eliñi çek a bu cânım demeler (123)

Enderunlu Fâzıl'ın *Çengi-nâme*'sini yayıma hazırlayan Barış Karacasu, “Bize Çengîleri Kıl Rûşen ü Pâk” başlıklı makalesinde, bu kelime oyununun dönemin diğer şairleri Ferdî ve Enderunlu Fâzıl'da da görüldüğünü belirtmektedir: “ben dili eylemişim rûma fedâ

[Fâzıl] [pandeli -> ben dili] [...] ne yetişmezdi arap kîri yedik bunca zaman [Ferdî]
[arapgir -> arap kîri]" (145). Buradan da anlaşılmaktadır ki, "mürekkep cinas" olarak tanımlayabileceğimiz, yazılışları birbirine yakın fakat anlamları farklı olan kelimelerin kullanımına dayanan bu söz sanatı dönemin diğer şairlerince de kullanılan, yaygın bir uygulamadır. Ancak "mürekkep cinas"ın şu özelliğini de burada belirtmemiz gerekir; "mürekkep cinas"larda cinası oluşturan iki sözcükten biri, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere, diğerinin okunuşunu aynısıyla verecek iki farklı kelimeyle kurulur (bkz. Çetin).

Şevk-engîz'de, dilin kullanımı bakımından en çok göze çarpan noktalardan biri de metaforlara verilen ağırlıktır. Kalıplaşmış göndermelerin ya da istiârelerin dışında, metin içinde çoğu yerde Vehbî'nin kendine özgü metaforlarıyla karşılaşmak olasıdır:

çok levendâne edâ kaşı kemân
eyledi pefteresin² tîre nişân (132)

taş yatarken bulacak tavşanı
baş yatağında kaçırma ânı (129)

teni fisdık gibi gözü olsa bādām
yine findıkçı olur nîce gulām (131)

Bazen hayvanlar, bazen meyveler, bazen de çiçeklerde ortaya çıkan bu metaforik anlamlar şiir dilindeki bir yenilenmeyi gösterir. Ancak yine de şairin, metnin anlamının gereğinden fazla örtük olmamasına özen gösterdiği söylenebilir. Bu tarz metaforik kullanımlara sıklıkla rastlasak bile metnin anlatımı oldukça açık, dili klâsik şiir dilinden ziyade gündelik konuşma diline yakındır.

Şevk-engîz'de, kullanılan kelimelerin seçiminde şairin "bilinçli" bir tercih yaptığını belirtmiştik. Özellikle—belki de mahallîleşmenin bir sonucu olarak—

² Peftere (ya da) Beftere: (Farsça) Avcılar tarafından kullanılan ve hususi olarak alıştırılmış kuş; yapma kuş; hallaç tokmağı.

gündelik hayata ilişkin kavramların (*dayakçı, kış levendi, seydi hûb*) ya da nesnelerin (*ferâce, beldârî, terlik* vd.) kullanılması, eserde kullanılan şiir dilinin geleneksel üslûptan ayrıldığı noktalardan biridir. Vehbî'nin sıklıkla denizcilik, müzik, para çeşitlerine ilişkin sözcükleri seçmiş olması da bu açıdan şiire bir “özgünlük” kazandırır:

tağıdıp perçemin olısa tãlfes³
şanasın kim tağılur mülket-i Fes (128)

ba'zısı yapma yiğitlik de şatar
ardına toğunana piştov atar (132)

Eserde kullanılan bu dilin bilinçli olarak tercih edildiği ve şiirin klâsik-dışı karakterine katkı yaptığı konusunda Jan Schmidt şunları ifade eder: “Şüphesiz, Vehbî'nin seçtiği sözcükler, kısaltmalar, konuşma dili vesaire, komik etkisini arttırmak için kullanılmış ve şiirin klâsik-dışı [un-classic] karakterine kesinlikle katkıda bulunmuştur” (“Sünbülzade Vehbî's *Şevkengiz*, An Ottoman Pornographic Poem” 17).

Pek çok araştırmacının metni bugüne değin “ötekileştirmesine” neden olan ve bizimse burada “klâsik-dışı” (*un-classic*) ya da “ciddi edebiyat dışı” (*un-serious*) olarak nitelendirdiğimiz yönüne katkıda bulunan bir diğer öge de metnin örtük olmayan cinsel içeriğinde saklıdır:

nice retkâları fitk etmiş idi
illet-i fitka dağı yetmiş idi

şâhib-i renc-i firışmos idi ol
kîri derdi ile me' yūs idi ol

bulsa bir koca-i rā'ünāyı
sikdir eylerdi zen-i dünyāyı

hikkatü'l-ferci olan nisvānı
cānınıñ eyler idi cānāmı (116)

³ Dalfes: Üstünde sarık bulunmayan, sarıksız fes.

Ancak *Şevk-engîz*'deki bu cinsel içerik, Kemal Sılay'ın da "cinselliğin açık bir şekilde yansıtılışı, aslında, 18. yüzyıldaki Türkçe edebi mahallîleşme hareketinin en tipik karakteristiğiymiş" sözleriyle belirttiği gibi, mahallîleşme döneminin genel bir eğilimini de yansıtmaktadır ("Follower and The Critic..." 112).

Yukarıda bahsettiğimiz dil kullanımı ve yazarın kelime seçimi, eserin cinsel içeriğiyle de yakından ilgilidir. Vehbi, kıyafetleri, meyveleri, hayvanları ve bazen de denizcilik terminolojisini, eserin cinsel içeriğini oluşturan metafor ya da benzetmeler olarak kullanır:

Kıyafetler:

açılub ağzı mişâl-i pâpûş
terliği şevkine eylerdi hurûş (114)

pertev-endâz olıcak ruhsârı
parıldar elbise-i zer-kârî⁴ (123)

beli nâzik yakışır beldârî
kemer-âsâ sarılaydım bâri (123)

görücek Altunoluk şalvârî⁵
olur âb-ı dehen elbet cârî (124)

giyininip câme-i zer-kârîsin
Altubarmak şalı beldârîsin⁶ (125)

Hayvanlar:

kışdırırdı çatala gâhi yılan
şokmada akrebe beñzerdi hemân (115)

bir puluç çehreli kanbūr oldu
bâlig-i şevk-i sakankur⁷ oldu (116)

⁴ Altın veya sırma ile işlenmiş elbise.

⁵ Çizgili bir tür şalvar.

⁶ Altın renkli, çizgili bir şal türü.

böyle müdbîr olarak âhîr-i kâr
şavsa çaylak da verir kâra karar (133)

esb-i tâzî ile ol köhne süvâr
tavşan⁸ oğlanların eylerdi şikâr (118)

şoyunup sîm-i tenân-ı dilkeş
girse deryâya gümüş balığı-veş (119)

Meyveler:

duhter-i rezle edip def^c-i humâr
sevdiği mîve idi rûy-ı nigâr (116)

teni fısdık gibi gözü olsa bâdam
yine findıkçı olur nice gulâm (131)

döner ağaçkavunına memeler
lağv olur tâzetercim demeler (136)

Denizcilik:

görse başardada⁹ bir seydî hûb
baş ururdu oña da ol menkûb

küreğîn çekmek için rûz u leyâl
kıç levendi yazılırdı fi'l-hâl (119)

ya o kalyoncu kesim fermeneli¹⁰
şıрма perçemli o seydî güzeli (129)

Eserin bu özgün söz dağarına yapılan en ilginç katkı da 445. beyitte şairin

Fransızca “amore” sözcüğünü kullanmasıdır:

âmore nâmına hem ba^c-ı Frenk
etdi kâlâ-yı kelâmın bed-renk (130)

Eserin kimi yazma nüshalarında verilen bir dipnotla bu Fransızca kelimenin Osmanlıca

⁷ Sakankur: “Kum balığı” olarak bilinen bir balık türü. Ayrıca bir çeşit tülbent adı olarak da kullanılmaktadır. Bkz. Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, s. 390.

⁸ “Hürriyetin ilanına kadar (1908) Akdeniz adalarından, bilhassa Sakız adasından İstanbul’a gelen köçek Rûm çocuklarının zevk erbabı arasındaki adlarıdır” (Onay 435).

⁹ Başarda: Osmanlı donanmasında kullanılan kadirga cinsinden bir çeşit savaş gemisi.

¹⁰ Dar kesimli, sadece göğüsleri örtecek kadar kısa, kollu kadın cepkeni.

“muâşaka” kelimesinin karşılığı olduğu belirtilmiştir. Bu örnekle, belki de Osmanlı şiiri tarihinde Fransızca bir kelime ilk kez metne girmiş olur. Benzer bir uygulamaya Vehbî’nin *Lutfiyye*’sinde de rastlanır. Vehbî’nin bu tür yabancı isimleri—özellikle o döneme kadar divan şiirinde rastlanmayan batı dillerinden alınmış isimleri—şiirlerinde kullanmaktan çekinmediği anlaşılabılır:

Perdesizlikdür amān itme gümān,
Yaşışur sīne-i Corciye kemān (*Lutfiyye* 68)

Gibb’in klâsik mesnevi edebiyatının; bir başka deyişle “romantik” akımın sonu olarak nitelendirdiği bu dönem Osmanlı şiiri içinde Vehbî; Enderunlu Fâzıl ve yakın arkadaşı Sürûrî ile birlikte yerini almış sayılır. Fâzıl’ın *Defter-i Aşk*, *Zenânnâme*, *Hubânnâme* ve *Çenginâme*’si, Sürûrî’nin *Hezelliât*’ı ve Vehbî’nin *Şevk-engîz*’i “ciddî” Osmanlı mesnevi geleneği çizgisinin dışında, XIX. yüzyıl yenileşme hareketleri öncesinin “pre-modern” eserleri olarak ayrı bir konuma sahiptir. Artık alegorik anlatım—her ne kadar eser sonunda kahramanlar bir şeyhe mürid olmayı tercih etseler de—*Hüsn ü Aşk* ya da *Leylâ vü Mecnûn* benzeri mesnevilerde olduğu gibi ilâhî aşkı idealleştirmek için değil, hem beşerî aşkın, hem cinselliğin, hem de gündelik yaşamın bir parodisine dönüşmüş durumdadır. XVI. yüzyılın alegorik romantizmi, yerini kendisiyle dalga geçebilen “pratîk” realizme bırakmış ve belki de bu yüzden çoğu araştırmacı tarafından görmezden gelinmiştir:

mülket-i Rûmda hem şâ ‘irler
ehl-i dil pîrleri mâhirler

eyleyip vaşf-ı civân-ı tâze
verdiler ‘âleme cân-ı tâze

şûh-ı nev-ḥaṭṭ gibidir her dīvân
oldu şîrâzesi ḥaṭṭ-ı hûbân

ḥayf ancak iki rüsvā-yı kâdīm
biri bû nazmı yazan bir de Nedīm

şî‘rini zen gibi etdi medḥūl
oldu güftārları nā-maḳbūl (130)

C. Mesnevi Geleneğinde Sâbit Okulu

18. yüzyılın başlarından itibaren özellikle mesnevi alanında etkisini hissettiren Sâbit’in (öl. 1712) mesnevilerinde Nev’îzâde Atâyî’nin etkisinde kaldığı edebiyat tarihlerinde dile getirilmiştir (*Büyük Türk Klasikleri* C. 5). Ancak çalışmamız bakımından daha da önemlisi bu şairin, Sünbülzâde Vehbî üzerindeki etkisidir. Ortaya koydukları mesnevi poetikaları düşünüldüğünde tüm bu şairleri, çalışmamızın “Giriş” bölümünde de üzerinde durduğumuz bir mesnevi “soyağacı”na eklemek mümkündür. Yazınsal alandaki önemli hedeflerinden biri, Nev’îzâde gibi bir hamse yazmak olan Sâbit; *Zafer-nâme*, *Edhem ü Hüma* (Gibb, bu eserin Atâyî’ye nazire olduğunu belirtir), *Amrû’l-Leys*, *Berber-nâme* ve *Dere-nâme* gibi mesneviler kaleme almıştır. Gündelik dilin “mahallî” söyleyiş özellikleri (atasözleri, deyimler, argo vb.) ve cinsellik gibi “gayr-i ciddi” içerikleriyle özellikle burada adını saydığımız son iki metin pek çok yönden *Şevk-engîz*’in yazınsal kaynakları durumundadır.

1. Sünbülzâde Vehbî

Sâbit’in Sünbülzâde Vehbî üzerindeki etkisi açıktır. Ancak Sâbit’in *Berber-nâme* ve *Dere-nâme* gibi eserlerinin Vehbî’nin mesnevi anlayışı ve *Şevk-engîz* üzerindeki etkisi şimdiye kadar araştırılmamıştır. Sâbit’i, divanındaki bir beyitte şu sözlerle anan Vehbî’nin *Şevk-engîz*’i kaleme alma isteği bununla ilişkilendirilebilir:

Sarp iken vâdî-i Sâbit bir eyü dizgin idüp

Vehbiyâ anda dahi atumuzu oynatduk (*Sünbülzâde Vehbî* 32)

Bunun yanı sıra Süreyya Beyzadeoğlu, Vehbî'nin divanında Sabit'in bir mısrasına muhammes, bir kasidesine de nazire yazdığını belirtmektedir (*Sünbülzâde Vehbî* 32).

Şevk-engîz özelinde düşündüğümüz zaman Vehbî'nin Sâbit'ten gerçek anlamda faydalandığı alan, onun geliştirdiği mesnevi tarzıdır. Mesnevinin konusu, söyleyiş özellikleri, kelime oyunları ve özellikle cinsel metaforları düşünüldüğünde *Berber-nâme* ve *Dere-nâme* gibi metinlerin *Şevk-engîz* üzerindeki etkisi açıkça görülebilir. Özellikle anılan yer adlarında ve söz oyunlarındaki benzerliği göstermesi bakımından *Dere-nâme* ve *Şevk-engîz*'den alınan şu beyitlere bakılabilir:

Dere-nâme:

Çatal Abdâlda olup sâhib-i post
Ya'ni hem muğlim idi hem zen-dost

Götcî Bey Tekyesine nâzır idi
Her cehennemde yeri hâzır idi (25)

Şevk-engîz:

nev-civânlar için âvâre idi
ya'ni bir koca gulâmpâre idi

lîk her yerde geçerdi sūhanı
şöhret-i zâtı kazıkcı yeğeni

götcî beg tekyesi dervîşi idi
halkaya girme büyük işi idi

belki dervîş değil sâhib-i post
ser-ṭarîḳ olmuş ulû maḥbûb-dost (116)

Dere-nâme:

Çukurında bulıcak hod-gâma
Oldu külhancı Çukur Hammâma (26)

Şevk-engîz:

çukurundan bulacak muğlim idi
külhan-ı sînesi pek muzlim idi

yâd idüb anda geçen hengâmı
hiç unutmazdı Çukurhammâm'ı (119)

Dere-nâme:

Ursa Kız Kulesine gürz-i girân
Ola hâtun ili gibi vîrân (35)

Şevk-engîz:

çopsa Kız kulesi peşinde döğüş
Şu kapısı'ndan ederdi yürüyüş

[...]

gâhice aştı Çatalca belini
tolaşırđı geği Hâtunili'ni (115)

2. Enderunlu Fâzıl

Bosnalı şair Sâbit'in Enderunlu Fâzıl Bey'in de üzerinde önemli bir etkisi vardır ve belki de bu etki dolayısıyla bugün Fâzıl Bey'in eserlerini; tıpkı yazıldıkları dönemde olduğu gibi, Vehbî'nin *Şevk-engîz*'i ile bir arada değerlendirmek durumundayız. Fazıl Bey'in eserlerinin hemen hemen tüm yazma ve basma nüshalarında *Şevk-engîz*'le birlikte ciltlenmiş olması, o dönem içerisinde de bu eserlerin benzer biçimde alımlandıklarını göstermektedir. Fâzıl Bey'in eserleri de, tıpkı *Şevk-engîz* gibi döneminde oldukça ilgi çekmiş, benzer “mahallî” özelliklere sahip ve hatta Osmanlı modernleşmesinin yazınsal alandaki öncül değişimlerini barındıran metinlerdir. Çalışmamızın farklı bölümlerinde yeri geldikçe üzerinde durduğumuz üzere, Fâzıl Bey'in eserlerinde de benzeri cinsel içeriğe ve metaforlara rastlanır. Selim Sırrı Kuru,

Fâzıl Bey'in *Defter-i Aşk*'ını incelediği makalesinde, şu sözlerle hem Fâzıl Bey'in yenilikçiliği, hem de onun üzerindeki Sâbit etkisinden bahseder:

Defter-i Aşk Fazıl Beyin aşk maceralarının 'defterini tuttuğu', Osmanlı edebiyatında ilk özyaşamöyküsel aşk mesnevisidir [...] Aslında bu enderun Mektebi çıkışlı, Arap kökenli Osmanlı şairinin kaleme aldığı mesneviler erken dönem Osmanlı modernleşmesinin edebiyat üzerindeki etkilerini yansıtan ilginç, eğlendirici ve edebiyat tarihi açısından önemli eserlerdir. [...] Fazıl Beyin mesnevileri [...] Sabit'in kısa mesnevilerinde sıradan halkın yaşamından sahnelerin kullanımının daha gelişmiş bir biçimi olarak değerlendirilebilir. (476-477)

Kısacası, tüm bu ortak özellikleri ile Fâzıl Bey'in eserlerinde ve *Şevk-engîz*'de, Sâbit'in etkisi gözlemlenebilir. 18. yüzyılın bu beş mesnevisi—ki bu rakam hiç de azımsanacak düzeyde değildir—dönemin mesnevi edebiyatı içerisinde sadece özgün bir yer edinmekle kalmamış, Osmanlı yazınındaki değişimin örneklerini ortaya koymuşlardır.

BÖLÜM II

ŞEVK-ENGİZ’İN 18. YÜZYIL ŞİİRİ İÇİNDEKİ YERİ

A. Şevk-engîz’e Bir Bakış

Çalışmanın bu bölümünde, önce *Şevk-engîz*’in bilinen yazma ve basma nüshaları üzerinde durulacak, daha sonra eserin konusu ve anlatı kişileri hakkında ayrıntılı bilgi verilmeye çalışılacaktır.

1. Toplatılan İlk Kitap *Şevk-engîz*’in Yazma ve Basma Nüshaları

Daha önce de belirttiğimiz gibi, *Şevk-engîz* zamanında oldukça ilgi görmüş bir eserdir. Pek çok kütüphanede eserin el yazmalarına ulaşılabilir. Ancak dikkat çekici bir nokta, bu el yazmalarının neredeyse tamamının Fâzıl Bey’in eserleri ile birlikte istinsah edilmiş olmasıdır. Diğer bir önemli nokta da, 1837 yılında yapılan baskının—ki bu baskıda da eser Fâzıl Bey’in eserleriyle bir aradadır—Reşit Paşa’nın emriyle toplatılmıştır. Bu konuya Kayahan Özgül, “Şark Ekspresi’yle Garb’a sefer” başlıklı yazısında, bir dipnotta dikkat çeker. Özgül’e göre bu derlemenin toplatılma nedeni çoğunluğun sandığı üzere *Defter-i Aşk* değil *Şevk-engîz*’dir: “Sansür edilen kitabın adının *Defter-i Aşk* olması, yasaklanan metnin de *Defter-i Aşk* olduğunu göstermez. Fikrimce, Fazıl’ın eserlerinden ziyade, kitabın sonuna Sümbülzade Vehbi’den eklenen *Şevk-engiz* yasaklanmaya sebep gibi görünüyor” (655). Bu değerlendirmeyi göz önünde tutarsak yayın tarihinin ilk “yasaklı” eserinin *Şevk-engîz* olduğunu öne sürmek sanırız yanlış olmaz. Nitekim Fâzıl

Bey'in mesnevileriyle karşılaştırıldığında, *Şevk-engîz*'in çok daha "dikkat çekici" bir eser olduğu düşünülebilir. Ancak yine de, Reşit Paşa'nın tavrının arkasında yatan düşüncenin, bir arada basılan tüm bu eserlere ya da "müstehcen" edebiyat örneklerine karşı genel bir tepki olabileceği de göz ardı edilmemelidir. Çünkü benzer bir tepki, günümüz edebiyat tarihçiliği için bile, hâlâ geçerlidir: "Metin [*Şevk-engîz*], bütün zamanlar için utanç vericidir" (Özgül 655).

Şevk-engîz'in, Jan Schmidt tarafından tespit edilen ve "Sünbülzâde Vehbî's *Şevk-engîz*, An Ottoman Pornographic Poem"de sıralanan yazma nüshaları, istinsah tarihlerine göre şöyledir:

• İstanbul Üniversitesi Kitaplığı	T 2693 (İbnülemin)	1213
• Ankara Millî Kütüphane	A 446	1219
• İstanbul Üniversitesi Kitaplığı	T 9491	<1220
• Leiden Üniversitesi Kitaplığı	1452 (2)	1225
• Ankara Millî Kütüphane	A 2517/3	<1227
• Ankara Millî Kütüphane	A 3947	1233
• Ankara Millî Kütüphane	1.878 (İsmail Sa'ib)	1250
• İstanbul Üniversitesi Kitaplığı	T 1949	1250
• İstanbul Üniversitesi Kitaplığı	T 5701	1276
• İstanbul Üniversitesi Kitaplığı	T 565	1284 (?)
• Ankara Millî Kütüphane	A 403	tarihsiz
• Ankara Millî Kütüphane	A 641/2	tarihsiz
• Ankara Millî Kütüphane	A 2796	tarihsiz
• Ankara Millî Kütüphane	A 3023/2	tarihsiz

- İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T 4005 tarihsiz
- İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T 5700 tarihsiz
- İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T 5750 tarihsiz

Bu yazma nüshaların dışında, altı yazma nüsha daha araştırmalarımız sırasında tespit edilmiştir:

- Ankara Millî Kütüphane A 8286
- İstanbul Atatürk Kitaplığı 0038 (Belediye Yazmaları)
- İstanbul Atatürk Kitaplığı 0046 (Muallim Cevdet)
- İstanbul Atatürk Kitaplığı 1946 (Osman Ergin)
- Köprülü Yazma Eserler Küt. 422/3
- Konya Bölge Yazma Eserler Küt. 3385/2

Bunlara ek olarak belirtebileceğimiz; eserin bir başka yazma nüshası da, Selim S.

Kuru'nun "Biçimin Kıskacında Bir 'Tarih-i Nev-icad': Enderunlu Fazıl Bey ve *Defter-i Aşk* Adlı Mesnevisi" başlıklı yazısında tanıttığı nüsha, Şinasi Tekin'in özel koleksiyonunda yer alan hicrî 1231 (1816) istinsah tarihli yazmadır.

Bu yazma nüshaların dışında iki adet de basma nüsha bugün elimizdedir.

Bunlardan birincisi, hicrî 1253 (m. 1837) yılında İstanbul Tıbaatü'l-Âmire'de yapılan ve daha sonra Reşit Paşa'nın emriyle toplatılan baskıdır. Ancak Kayahan Özgül, bu baskının eserin beşinci basımı olduğunu belirtmektedir (655). Bu bilgiyi doğru kabul edecek olursak, İstanbul Ali Rıza Efendi Matbaasında yapılan hicrî 1286 (1869) tarihli baskı eserin altıncı baskısıdır. Ancak, Özgül'ün bahsettiği baskılara ilişkin bilgi elde edilememiştir. Dolayısıyla bugün sadece hicrî 1253 ve 1286 tarihli baskılar elimizde bulunmaktadır.

Sonuç olarak, bilinen yirmi dört yazma nüsha ve çeşitli baskılar düşünüldüğünde *Şevk-engîz*'in dönem içerisinde topladığı yoğun ilgi kolaylıkla anlaşılabilir.

2. Konu ve Kişiler

Şevk-engîz, temelde kadın ya da oğlanlardan hangisinin daha “uygun” cinsellik nesnesi olduğunu konu edinen bir metin olarak tanımlanabilir. Hiçbir “ithaf”, “sebeb-i telif”, “dua” ya da “medhiye” beyitlerine yer verilmeyen eserin konusu ve anlatı kişileri kısaca şöyle özetlenebilir:

Eser, her iki kahramanın da kısaca anlatıldığı sekiz beyitlik bir giriş bölümüyle başlar. İstanbul’da ün salmış bu iki kahraman da “ikisi biri birinden rüsvâ iki şeytan” olarak okura tanıtılır ve işlerinde “mâhir” olan bu kahramanlarla ilgi ön bilgiler verilir. Eser, bu giriş bölümüyle birlikte dokuz bölümden oluşmaktadır. İncelediğimiz basma nüshada da her bölüm, ayrı başlıklar halinde gösterilmiştir.

Sekiz beyitlik bu giriş bölümünün ardından “vasf-ı zen-pâre-i âvâre” başlığıyla yazar, Suyolcuzâde’yi okurlara tanıtır. Kadınları baştan çıkartabilmek için oldukça süslü kıyafetlerle gezdiği için yazar tarafından “sırmalı zen-pâre” olarak anılan Suyolcuzâde’nin anne ve babası Bolu’dan gelmiştir:

Bolu’dan gelmiş idi mâder ü eb
soñra çıkdı bu da vâsi ‘-mezheb

kavriyacağın edip endîşe
babası kârın edindi pîşe (112)

Vehbî, şiir içinde kahramanı hakkında küçük bilgiler sunar. Böylelikle, gerek görünüş özellikleriyle, gerekse de davranışlarıyla yarattığı anlatı kahramanını bütünlemiş olur. Burnunun büyüklüğü nedeniyle “Burnaz Bey” olarak anılan Suyolcuzade’nin “gözünün sürmesi taşkın”, “sarığı çatal” şeklindedir ve başında—yine cinsel bir îmâ olarak—bir

“taş yarığı” vardır. Kazıkçı Yeğeni’nin tersine, kadınları baştan çıkartabilmek için “nev-be-nev câme” giymekte ve “kırlarak” yürümektedir. Mevlüd yerine gidip “seyre çıkmayı”, Kağıthane ve Atmeydanı gibi mesire yerlerinde dolaşmayı sever, “derd-i acuz”dan mustariptir:

şalınıp kaşını gözün süzerek
söylese kız gibi ağzın büzerek

uzadıp boynunu gerdân kırarak
köşe başında bıyıklar burarak

yağlanıp da sürünürdü yâre
çıkarırdı қоқусın бі-çâre (113)

“Zühre’den gayrıya nigâh etmeyen” bu kadın düşkününün macerası çoktur. Nerede giysisi biraz sarkmış bir kadın görse hemen sarkıntılık etmekte ve bin türlü yeminlerle kadınları kandırmaktadır. “Nasarâ düğünleri”nde Ermeni kızlarına ve çengilere rahat vermez.

“Vasf-ı gulam-pâre-i âvâre” başlıklı bölümde tanıtılan “gök gözlü” gulam-pâre Kazıkçı Yeğeni ise “şaşkın” bir “remmâl”dir. O da Suyolcuzâde gibi “rüsâ-yı cihan”dır ve kusurlarında ondan geri kalmaz. Annesini, ne de olsa bir kadın olduğu için beğenmeyen Kazıkçı Yeğeni, annesine bile “kara kuru” diye bakmaktan rahatsız olur. Kadınlara karşı bu kadar “tahammülsüz” olan bu fakir adamın her esvâbı eski püsküdür ve “saç[1] sakal[1] karma karış”tır. Sarığı “tartagan” sarılmış sarı renkli, eski bir kavuk takar ve sürekli belinde bir “yatağan” bıçakla dolaşır. Parası pulu olmayan bu “bed-eşkâl” adam, genç oğlanlar yani “nev-civânlar için âvâre”dir. Yanında gezdirdiği “hacı yatmaz” adlı oyuncakla erkek çocukları kandırarak onlarla cinsel ilişkiye girer. Çevredeki pek çok çocuğun babası bu durumdan oldukça şikayetçi olsa da o hiç huyundan vazgeçmez:

ķanda cem   olsa ğuruh-ı et  l
bu  ufeyli idi anda der  al

 ocuk aldatmağidi p  sesi hep
böyle b  zicede endi sesi hep

ķınalı bir  uzu edip peyd  
niçe m      m    ederdi iğv   (118)

Sünnet düğünlerine, kilise kapılarına ya da “tıfl-ı mekteb”e dadanan Kazıkçı Yeğeni “gencine kartına bakmaz”. Berber oğlanları ve gemici oğlanlara d     nd  r. Onun gitmeyi tercih ettiği mekanlar ise, genç oğlanları kolaylıkla avlayabildiği kilise ve “debistanlar”dır:

m  ’ il-i muğbeççe-i R  m idi hem
yana yana fenn  re-i m  m idi hem

 utu ub   h Yan  k   diyerek
o da bu n  re yana ki diyerek

kilise  apısına  urmu ıdı
bey  ze-i s  r    oku  durmu ıdı (118)

“M  l  k  t-ı her d   ve   ğ z-kerden-i kerden muh  vere” başlığını taşıyan dördüncü bölümde bu iki “zıdd-d  n” arkada  , ara sıra yaptıkları gibi tekrar bir araya gelirler ve bu konuları tartışmak için “r  y-ı hay  dan perde” ağırlar. Bu dokuz beyitlik geçiş bölümü, yazarın sözü anlatı karakterlerine bırakmasına yardımcı olur. Bundan sonraki bölümlerde şair, sözü sırasıyla Suyolcuz  de’ye ve Kazıkçı Yeğeni’ne bırakarak, onların kadınlar, oğlanlar ve bunlarla yaşanan cinsel deneyimler hakkındaki fikirlerini okura iletacaktır.

“Der vasf-ı zen  n-ı işve-zen  n” başlıklı bir sonraki bölümde Suyolcuz  de kadınların güzelliklerinden, onlarla yaşadığı cinsel deneyimlerden bahseder. Kadınlar birer peridir ve “h  nede genc-i nih  n” olan kadınların güzelliği ink  r edilemez. Hele ki Rum kızları insanı “m  nende-i m  m” yumu  satır ve ayrıca “vakt-i vuslatda” insana cef  

etmezler:

göbeğin açsa göbek taşında
‘aklı kalmaz göreniñ başında

o perî hâlvete girse ‘üryan
yayılır üstüne görse insan

būs edip destini tās-ı sîmin
der bu kurnada benim ehl-i yemin (124)

Buna benzer sözlerle kadınlarla birlikte olmanın iyi yanlarını dile getiren Suyolcuzâde,
şu sözlerle lafı Kazıkçı Yeğeni’ne bırakır:

el-amân kesdiñ amânım diyerek
gehi hânım gehi cânım diyerek

olasın yek-ten-i yek pîrâhen
bir ola iki gönül iki beden

bundan a ‘lâ ola mı zevk ü şafâ
hayf ey muğlim-i biçâre saña (125)

“Der vâsf-ı mahbûbân-ı dilistân” başlıklı bir sonraki bölümde ise Kazıkçı Yeğeni, oğlanları ve onlarla birlikte olmanın güzel yönlerini anlatır. “Merd olan eyleye merde rağbet / Şahs-ı nâ-merde sezâdır ‘avret” sözleriyle lafa başlayan Kazıkçı Yeğeni için oğlanlar, güzellik bahçesinin yeni açmış fidanları gibidir. Onlar, yaşı ilerlemiş “âşık-ı pîr”lerini gençleştirerek ömürlerini tazelerler. Daha mektepte iken “mîhr-i vefâyi”, sevgililerine sadık kalmayı ezberlemişlerdir. Onlar için kına veya sürme gibi yapay güzelliklere gerek yoktur. Oğlanların güzelliği bu açıdan kadınların “yapay” güzelliklerinden çok farklıdır:

olarak gerdeniniñ hayrânı
edesin ya ‘ni boğaz seyrânı

çıkasın zevrak-ı ‘ayşîñ kaçına
çekesin Gökşu’da körfez içine

otura yanına o mäh-likā
seyr-i mehtāb edesin bî-pervā (127)

İyi bir “mahbûb”; “musıkî-dân” ve “hub-sadâ” olmalı, keyifle dans ederken Zühre’yi bile kendisine “def-keş” edebilmelidir. Seydî güzeller ve Yeniçeri olan “ocaklı mahbûb”lar Kazıkçı Yeğeni’nin gözdeleleridir. Ona göre oğlanları bu denli övmek oldukça olağandır çünkü “mülk-i sühnde server” İran şairleri de genç oğlanları övmüşlerdir. Hatta Anadolu şairlerinin divanları bile “şûh-ı nev-hatt” gibidir.

Bu bölümün ardından sözü tekrar Suyolcuzâde’ye veren şair, “der t’an-ı mahbûbân ve mahbûb-dostân” başlıklı bölümü oğlanların ve “mahbûb-dost”ların kötülenmesine ayırmıştır. “Mahbûb”ların vefasızlığından ve güvenilmezliğinden bahseden Suyolcuzâde onların çoğunun “elden ele geçmiş” olduğundan bahseder ve Kazıkçı Yeğeni’ne bu huyundan vazgeçmesi için tavsiyelerde bulunur:

tolasır gece yatakdan yatağa
batarak ya ‘ni batakdan batağa

ya tayaççılık ederken gidiler
toya toya ne tayaçlar yediler

mā-ḥasal toğrı yolu terk etme
şapadır bu diyü tağdan gitme (133)

Şevk-engîz’in sekizinci bölümü “der t’an-ı zenân ve zen-dostân” başlığını taşır. Bu sefer de Kazıkçı Yeğeni, kadınları ve kadın düşkünlerini kötülemektedir. “Olma Mecnûn geç o sevdâlardan” diyerek söze başlayan Kazıkçı Yeğeni, Ferhad’ın da Şirin yüzünden “koca bir ırgat” a döndüğünü söyler ve bu sözlerle yazar geleneksel çift kahramanlı aşk mesnevilerini alaya alma fırsatı da yakalamış olur:

hazer eyle saçı Leylâlardan
olma Mecnûn geç o sevdâlardan

ol ki Şirin lebe Ferhād oldu
taş döğen bir koca ırgād oldu (134)

Kadınlar bir “yemeni” için hemen tavır değiştiren, vefasız, cinsellik konusunda kendine hakim olamayan, erkekleri kendi çıkarları için kullanan “cadı”lardır. Güzellikleri yüzlerine sürdükleri boyalardan ibarettir, hamile kalma ihtimalleri vardır ve “hayzları” için ayda bir insana dert verirler. Kısacası onlar “başı örtülü mel’unlar”dır.

Dokuzuncu ve son bölümde bu iki “gidi” daha fazla birbirleriyle tartışmanın sonuç vermeyeceğini kabul ederek “bir ‘azîzi idelim bâri hakem / ne ise hükmi tutulsun muhkem” derler ve “hânkeh-i şeyh ‘uşşâkî”ye giderler. “Mâlik-i mülk-i hakikat” olan bu şeyhe dertlerini “bî-edebâne” anlatırlar. Şeyh her ikisini de sabırla dinledikten sonra Suyolcuzâde’yi ve Kazıkçı Yeğeni’ni azarlamaya başlar:

hâlet-i vecde gelip hû diyerek
hây şaşkın bu nedir bu diyerek

cûş edip cezbe ile eşk-i teri
tâs-ı pür-hûna dönüp dîdeleri

dedi ey yolsuz olan ehl-i fücûr
başa çıkmaz bu reh-i dūr-â-dūr

râh-ı ‘aşka bu mudur toğrı sebîl
ki sebîlini eder söz tehbîl

‘aybdır şehvete meyl ü niyyet
ki odur haşlet-i hayvâniyyet (140)

Şeyh bu azarlamalardan sonra, nefsi “nâ-mahrem”den kaçırmak gerektiğini, “akl-ı nâkışları iğfâl” etmenin iyi bir şey olmadığını, oğlanların yüzünde beliren güzelliğin tanrının bir yansıması olduğunu, bunu “cismânî aşk” ile karıştırmamak gerektiğini, tanrısal aşkın—bûlbûl ve pervane gibi—hayvanlara bile şöhrat verdiğini belirttiikten sonra her iki karakter de “hayrân” olur ve yaptıklarından tövbe ederler:

nuṭk edip böyle o pîr-i âgâh
eyledi onları pür nâle vü âh

her biri vallahi hayrân oldu
etdiği kâra peşimân oldu

nefesi böyle edince te' şîr
bunlara tövbe verip hazret-i pîr

eyleyip rehberî-i rāh-ı reşād
kıldı taşvîb-i şevāba irşād (143)

Anlatının Suyolcuzâde ve Kazıkçı Yeğeni'nden sonraki en önemli karakteri, son çare olarak fikrine başvurdukları şeyhdir. Âşıklar dergâhının mürşidi (*mürşid-i hankeh-i uşşâkî*) olan bu “pîr-i azîz”, iki “edepsiz gidi”ye gerçek aşka erişmek için doğru yolu gösterir:

bir pul etmez sözüñüz hep kâsid
ikiñiz birbirinizden fâsid

fikriñiz vesvese-i şeytânî
zikriñiz dağdağa-i nefsanî

nefs-i emmāreye uymak ne hatā
hep anıñdır bu emārāt-ı hevā

böyle pîrāne naşîhāt ederek
semt-i irşāda bu yoldan giderek

döndü zen-pāreye bağıdı pek pek
dedi ey eski kavağ telli bebek

kār edip mel'ānet-i vesvāsı
keşf edersin āverāt-ı nāsı

ba'zı zen kaçmasa da ādemden
sen kaçır nefsiñi nā-maḥremden (140)

Metinde, bu karakterlerin dışında adı geçen kişiler Çekmeceli ve Tinbûz'dur. Çekmeceli, Sünbülzâde Vehbî'nin istinsahı olan el yazmasındaki dipnotta da belirtildiği üzere dönemin tanınmış bir fahişesi, yani gerçek hayattan alınmış bir kişi olarak okura sunulur. “Çok siyeh-bahtı kara yüzlü” eden bu kadın, erkekleri bohçasını hamama taşıtmak için kullanır:

bana tırmaz çeker ol Çekmeceli
müflis eyler seni çekmezseñ eli

çok siyeh-bahtı kara yüzlü eder
gözleri sürmelice gözlü eder

nice hāmmāl gibi nā-kāma
taşdır boğçasını hāmmāma (135)

Tinbûz ise, yine aynı yazma nüshada belirtildiği üzere, kapısında “tabl-ı fesād”
bulunur bir “karhaneci aga”dır ve o da gerçek bir kişilik olarak okura sunulur:

koç yiğitler takınıp boynūzı
baş toğuşturdu bulup Tinbūzı

oldular şanki ğabūr-ı Bağdād
kapısında bulunur tabl-ı fesād (137)

Bunların yanı sıra, Ermeni kızları, çengiler, sünnet oğlanları, tavşan oğlanları, Sakız kızları, Kays (Mecnun), Yâkûb, Zeliha, Tâhir, Emin, İskender, Mahmûd, Ferhâd, berber oğlanı, Selim, Yanâki, Burnaz Bey, Zühre ve Cevzâ gibi isimler metinde kullanılmıştır. Bunlardan kimisi benzetme amacıyla kullanılırken, kimisi de metinde adı geçen ancak nitelikleri hakkında bilgi verilmeyen ikinci derece anlatı kişileri olarak yer almaktadır.

B. Şevk-engîz’in Şehrengiz Geleneğindeki Yeri

Şehrengizler, Osmanlı edebiyatında sıkça kaleme alınmış olmalarına ve hatta bu metinler bir şehrengiz geleneği yaratmasına rağmen yeteri kadar incelenmiş değildir. Yazılan çeşitli makaleler dışında konu üzerine yapılmış en önemli çalışma Agâh Sırrı Levend’in *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul* adlı kitabıdır. *Şevk-engîz*’de Vehbî’nin şehrengiz metinlerinden belli oranda faydalandığı söylenebilir ve kurgunun bu yönü, eserin adında yapılan göndermeyle de okura hissettirilmiştir.

Özellikle İstanbul'un Atmeydanı, Sütçüler, Koçılar Semsî, Kağıthane, Eyüp, Çukurhamam gibi semtleri anılarak belirginleştirilen bu nitelik Jan Schmidt'in "Sünbülzâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'i" (Sünbülzâde Vehbî's *Şevk-engîz*, An Ottoman Pornographic Poem) başlıklı çalışmasında şu sözlerle dile getirilmiştir:

Vehbî'nin şiiri, başlığından da açıkça anlaşıldığı üzere, klasikleşmiş Fars-Osmanlı şehrengiz türünden, kentleri ve sakinlerini neşeli bir şekilde anlatan metinlerden etkilenecek kaleme alınmış son ürünlerden biriydi. Şiirin arka planını ve ana karakterlerini, yazarın da açıkça belirttiği gibi İstanbul ve İstanbul sakinleri oluşturur. Bu türün kendisi ve *Şevk-engîz*'in bazı özelliklerinin geçmişi, mesela diyalog yapıları, Arap edebiyatının ilk eserlerine kadar gider. (34)

Jan Schmidt burada, *Şevk-engîz*'i erken dönem bir Arap mesnevisi olan *Mufakhara al-jawârî wal-ghilman* ile karşılaştırır ve iki eser arasında pek çok benzerlik olduğunu dile getirir. Vehbî'nin kimi eserler ve yazarlarla bu türden metinlerarası ilişkilere girmesi onun, *Şevk-engîz*'i konumlandığı geleneğin yazınsal arka planını da göstermesi bakımından önemlidir.

Şehrengizler, Türk edebiyatındaki ilk örnekleri Mesihî (öl. 1518) ve Zâtî (öl. 1546) tarafından kaleme alınan yazınsal metinlerdir. Mesihî'nin ve Zâtî'nin kaleme aldığı Edirne şehrengizleriyle Türk edebiyatında görülmeye başlanan bu tür metinler, Fars edebiyatının "şehr-âşub" adıyla anılan ürünleri gibi, bir şehrin erkek güzellerini (mahbûblarını) anlatmak amacıyla kaleme alınmış eserlerdir. Şehrengizlerin, tamamen yerli edebiyat ürünleri olduğunu belirten Âgâh Sırrı Levend, *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*'da "elimizde bulunan şehr-engizler içinde yalnızca biri, Azizî'nin İstanbul şehr-engizi kadınları tasvir eder. Ötekilerin hepsi erkek

güzellerine aittir” diyerek şehrengizlerin bu özelliğine dikkat çeker (14). Türk edebiyatında Enderunlu Fâzıl’ın eserleri ve Tâcizâde Câfer Çelebi’nin *Heves-nâme*’siyle birlikte 49 şehrengiz metni yazılmıştır. *Heves-nâme*, içerdiği ayrıntılı İstanbul tasvirleri nedeniyle; Enderunlu Fâzıl’ın *Hûbân-nâme*, *Çengi-nâme*, *Zenân-nâme* ve *Defter-i Aşk*’ı da klâsik yapıya uymamalarına rağmen anlattıkları güzeller dolayısıyla, şehrengiz metinleriyle birlikte değerlendirilmiştir.

Şehrengiz metinlerinin genel yapısıyla ilgili olarak Ahmet Mermer, “Bursa Şehrengizleri Üzerine Bir Karşılaştırma” başlıklı çalışmasında şu saptamalarda bulunur:

Şehrengizler genel olarak münâcât/ Na’t, sebab-i te’lif, esas konu ve duâ bölümlerinden meydana gelir [...] Şehrengizlerdeki münâcât, diğer şiirlerde (kasidelerde v.s.) olduğu gibi, Allah’ın büyüklüğü ve sonsuz gücü karşısında kendi çaresizliğini gören kulun yakarışına pek benzemez. Burada şâir, namazı, niyazı ve dinî görevlerini unutacak kadar güzellere tutkun olması, bu yüzden kendini suçlu görmesi ve Allah’dan affını dilemesi şeklindedir. (281)

Şehrengizlerde gözlemlenebilen bu yapıya Sünbülzâde Vehbî’nin *Şevk-engîz*’inde rastlanmaz. Her ne kadar *Şevk-engîz*’le şehrengiz metinleri arasında çeşitli benzerlikler olsa da, Vehbî’nin eserinde herhangi bir “münâcât”, “na’t” ya da “sebab-i telif”e rastlanmaz. Ancak, *Şevk-engîz*’de, her iki kahramanın kendilerine doğru yolu göstermesi amacıyla gittikleri şeyhin huzurunda yaşadıkları pişmanlık ve dile getirilen beyitler, şehrengizlerin duâ bölümlerini anımsatması bakımından ilgi çekicidir:

nuṭṭ edip böyle o pîr-i âgâh
eyledi onları pür nâle vü âh

her biri vallahi ḥayrân oldu
etdiĝi kâra peşîmân oldu

nefesi böyle idince te' şîr
bunlara tövbe verip hâzret-i pîr

eyleyip rehberi rāh-ı reşād
kıldı taşvîb-i şevāba irşād

[...]

ne kadar var ise de cürm ü kuşûr
‘afv ider tāyyibi ol rabb ğaffûr

diyelim biz de hatāya tövbe
lağv-ı bîhûde edāya tövbe

kışşadan hışse me' ālinde hemān
edip eğlenme gibi büst ü beyān

yazdı Vehbî bunu Mağnîsa'da
lafz-ı bî-rābîta ma 'nāsı da (143)

Bunlara ek olarak, şehrengizlerde dikkat çeken başka özelliklerin *Şevk-engîz*'de de bulunduğunu söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, *Şevk-engîz*'in şehrengiz metinlerini anımsatan özellikleri sadece birkaç semt adının anılmasıyla ya da yukarıda örneklendirdiğimiz küçük duâ bölümüyle sınırlı değildir. Anlatı kahramanlarının isimleri ve meslekleri, bunlarla yapılan söz sanatları, kentsel içerik, gerçekçilik eğilimi, cinselliğin vurgulanması gibi konularda şehrengiz metinleriyle *Şevk-engîz* arasında önemli benzerlikler bulunabilir.

I. Anlatı kahramanları

Şevk-engîz'de de, tıpkı şehrengiz metinlerinde olduğu gibi anlatılan kahramanların isimleri nitelikseldir. Yani, alegorik mesnevilerdekine benzer bir biçimde kahramanı nitelendirmenin bir yöntemi olarak karşımıza çıkar ve herhangi bir isimden çok “lakap”a benzerler. *Şevk-engîz*'de de Vehbî'nin izlediği yöntem budur.

Kahramanları için sıradan isimler kullanmak yerine “Kazıkçı Yeğeni” ve “Suyolcuzâde” gibi, özgün fakat karakterlerin daha çok kişiliklerini ve cinsel edimlerini ön plana çıkaran niteliksel isimlendirmeleri tercih etmiştir. Tüm bunların ötesinde bu isimlendirme yöntemi, benzerlerini şehrengiz metinlerinde de gördüğümüz gibi, anlatı karakterinin her türlü eylemini ya da fiziksel özelliklerini hikâyeye ederken yazara çeşitli söz oyunları yaratma olanağı sağlar. Ayrıca anlatı kişilerinin çeşitli nitelikleri açısından da *Şevk-engîz* ve şehrengiz metinleri arasında benzerlikler bulmak mümkündür. Özellikle meslek adları ve mesleklere ilişkin alet, eşya gibi kullanım araçlarının şiirde dile getirilmesi bu tip bir benzerliği ortaya koymaktadır.

a) Anlatı kişilerinin isimleri ve söz oyunları:

Şehrengizleri yazma amacının, o şehrin “mahbûb”larını anlatmak olduğu genel kabul gören bir düşüncedir. Her ne kadar Azizî’nin şehrengizi bu uygulamanın bir istisnası olsa da, şehrin “mahbûb”larını anlatmak şehrengizlerin asıl amacıdır. Anlatılan güzellerin isimleri de çoğunlukla yazar tarafından söz oyunları için kullanışlı birer malzemedir. Abdulkerim Abdulkadiroğlu’nun “Şehrengizler Üzerine Düşünceler ve Belîğ’in Bursa Şehrengizi”nde de vurguladığı gibi “Bu tür eserlere dahil edilen kişilerin, zaman zaman en bâriz vasıfları üzerinde durularak cinas, tenasüb, kinâyeye vb. sanatlarla bu vasıflar sergilenir” (133). Anlatılan “mahbûb”un adı, baba adı, mesleği ya da lakabı bu söz oyunları için şaire fırsat verir. Örneğin Lâmi‘î’nin Bursa şehrengizinde ressam (nakkâş) Bâlî Çelebi’nin öğrencisi olan Mahmûd şöyle anlatılır:

Biri tasvîr-i Çîn nakkâş Mahmûd
Ki yazmış su yüzünde ‘ârızı od

[...]

Edenler şemse-i hüsnini seyrân
Kalurlar sûret-i Çîn gibi hayrân (Tezcan 184)

Bu örnekte de görüldüğü gibi yazar, anlattığı “mahbûb”un mesleği olan nakkâşlıkla ilgili çağrışımları kullanarak kahramanını tasvir eder. Bu nedenle de, “Çîn”, “sûret”, “tasvîr”, “seyrân”, “şemse” ve “hayrân kalmak” gibi sözcükleri kullanarak Mani’ye ve Mani’nin ünlü resimlerine atıfta bulunarak şiiri için gereken arka planı oluşturur.

Ahmet Mermer, “Bursa Şehrengizleri Üzerine Bir Karşılaştırma” başlıklı çalışmasında şehrengizlerin bu özelliğine dikkat çekerken, anlatılan kişilerin isimlerinin söz sanatları yaratmadaki etkisini de vurgular:

Türk edebiyatında yazılan şehrengizleri bir bütün olarak göz önüne aldığımızda bu türün asıl espirisinin şehrin güzellerini tasvir etmek olduğunu görmekteyiz. Aynı zamanda meşhur meslekler ve o mesleklerle uğraşan güzeller bu eserlerin odak noktasıdır. Güzellerin adları veya lakaplarının genellikle mecaz oyunları yapmaya elverişli olmasına bu tür eserlerde özen gösterilmiştir. (286)

Şevk-engîz’in kahramanlarının ya da anlatıda adı geçen kişi adlarının hemen hepsi buna uygun olarak tasarlanmıştır. Öyle ki, kişilerin adları çoğu yerde metaforik ya da yan anlamları aracılığıyla okura, anlatı kişilerinin eylemleri, alışkanlıkları ve karakterleri hakkında bir şehrengiz metninden çok daha fazla ipucu vermektedir:

Akdeñiz şularına olsa revân
küs-i deryâya kalırdı hayrân

bu şuda olmuş idi yek-māye
āferinler dediren saḳḳāya (113)

Görüldüğü gibi bu beyitlerde şair Vehbî’nin Suyolcuzâde’yi betimlediği

kolaylıkla anlaşılabilir. Kahramanın adından başlayarak her fırsatta yinelenen “su” (kimi yerde “âb” ya da “mâ”), kadınlarla yaşanan cinsel ilişkinin bir metaforu olarak Suyolcuzâde’nin eylemlerini aktarmada kullanılmıştır. Akdeniz (14), Sulusaray (22), Çatalçeşme (23) gibi yer adları da yine aynı biçimde Suyolcuzâde’nin eylemleri için kullanılırken; Topkapı (138), Çukurhammâm (164), Oğlanlı (165), İncebel (194) gibi yer adları da Kazıkçı Yeğeni’nin genç oğlanlarla yaşadığı eşcinsel ilişkiyi akla getirecek şekilde kullanılmıştır ve bu özellik sadece verilen yer/semt adlarında değil; alet, eşya, kıyafet ve hatta meyve adlarında da görülebilmektedir. Vehbî’nin kahramanlarıyla bağlantılı olarak andığı çoğu nesne ya da kavram bu şekilde, kahramanların birer niteliği olarak değer kazanmıştır. Böylelikle hem yazar söz oyunları yaratma olanağına kavuşmuş, hem de okura anlatı kahramanlarını mizahî bir tonla tanıtmıştır.

İ. Hakkı Aksoyak, “Gelibolulu Mustafa Âli’nin Gelibolu Şehrengizi” başlıklı makalesinde Gelibolulu “Âli[nin], diğer şehrengizlerde de görüleceği gibi Gelibolu Şehrengizi’nde güzelleri anlatırken, onların mesleklerinde kullandıkları alet ve edevattan, isimlerinin tarihî bir şahsiyetle benzeşmesinden, unvanlarından, lakaplarından yararlan[dığını]” belirtir (163). Benzer bir yöntem *Şevkengiz*’de de görülür ve özellikle lakap ya da nesne isimlerinin söz sanatlarıyla bir arada kullanımı hem şehrengizlerde hem de *Şevk-engîz*’de özgün metaforların yaratılmasına katkıda bulunur. Örneğin, Gelibolulu Mustafa Âli’nin Gelibolu şehrengizinde Hamza Bâlî anlatılırken, mesleği olan kılıççılıkla ilgili “kabza” terimi bir metafora dönüşerek Hamza Bâlî’yi nitelendirmede kullanılmıştır:

Ser-âmed dil-rübâ mahbûb-ı ‘âlî
Bu gün ey dil Kılıçcı Hamza Bâlî

Ne hâlet var ki tîğ-i gamzesinde
Ki yalın yüzlüler heb kabzasında

Ne hûnîdür ki çeşm-i Kahramânı
Kırupdur niçe bin sâhib-kırânı (Aksoyak 175)

Şevk-engîz'in iki kahramanından biri olan Suyolcuzâde de, “zen-pâre”liğini okura hissettirecek biçimde tasvir edilmektedir ve burada da “âb” (su) kadın cinsel organının bir metaforu olarak kullanılmış, “sîr-âb” (suya kanmış) sözcüğü de yine aynı biçimde hem cinsel eylemi, hem de anlatı kahramanlarından Suyolcuzâde’yi belirtmek üzere yazar tarafından kullanılmıştır:

içmese gâhî Çatalçeşme’den âb
meşrebince olamazdı sîr-âb

bir ziyâfetde bulunsaydı gidi
yediği cümle kadınbutu idi (113)

Sonuç olarak, gerek şehrengiz metinlerinde anlatılan “mahbûb”larla ilgili olsun, gerek *Şevk-engîz*’de anlatılan kahramanların eylemlerini aktarmada olsun, metinlerde kullanılan sözcüklerin pek çoğunun anlatılan kişileri nitelendirirken hep o kişiyle ilgili belirli kavram ve niteliklere gönderme yaptığı görülmektedir.

b) Anlatı kişilerinin nitelikleri

Şehrengiz metinlerinde konu edilen kişilerin en belirgin yönleri meslekleridir. Hemen hepsinin mesleği şehrengiz yazarı tarafından bir başlık halinde özellikle belirtilir ve vurgulanır: “Attâr İbrâhim Efendi Muhammed Çelebi” ya da “Takyeci İsmâ’il Beg-Beg Çelebi” gibi (Abdulkadiroğlu 148-149). Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi yazar, yeri geldikçe bu mesleklerle ilgili kavramlardan ve aletlerden söz oyunları türetir. Walter Andrews, *The Age of Beloveds*’ta, Zâtî’nin Edirne şehrengizinin halk içinde tanınan mahbûbların bir resmini yansıttığından bahseder ve bu mahbûbların—Zâtî’nin

Edirne şehrengizinde anlattığı kişilerin—mesleklerini sıralar: Zanaatçı, esnaf, alt-sınıf tarikat mensupları, bir medrese öğrencisi, bir tâcirin oğlu, ayakkabıcının oğlu, müezzinin oğlu, hâfızın oğlu, ipek tâciri, eyerci, çizmecî, helvacı, terzi, şapkacı, takkeci, sarraf, kasap, cerrah, semerci, okçu, gümüşçü, attâr, hallâç, perdecî (41-42).

Sünbülzâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'inde adı geçen kişiler de, tıpkı şehrengizlerde olduğu gibi, yukarıda saydığımız türden mesleklerle (ya da uğraşlarla) anılır ve nitelendirilirler. Örneğin, cinsel ilişkide bulunan bir kadın “sakkâ” (su dağıtan kişi, 15) olarak betimlenirken çok süslü kıyafetler giyen Suyolcuzâde “zenne kolbaşısının kız köçeği” (33) olarak tanıtılır. Kazıkçı Yeğeni ise oğlanları kandırma işinde “sahib-i post”dur (111). “Kimyacı” (126), “remmâl” (129) ve “müneccim” (130) gibi meslek adlarıyla nitelendirilen bu karakter “debistandaki tıfl-ı mekteb”i (149) ve “muğbeççe-i Rûm”u (151) baştan çıkarmaktadır. Yazarın, anlatı kişilerinden bahsederken mesleklerden bu derece yararlanması *Şevk-engîz*'in belirgin izleklerinden biridir. Esere şehrengiz etkisi katan bu tür örnekler çoğaltılabilir: “tabîb” (154), “dellâk-ı sefid-endâm” (166), “berber oğlanı” (168), “seydî hûb” (170), “kıç levendi” (171), “dayakçı efe” (184), “ser-bâzâr” (199), “mutrib” (383), “musıkî-dân” (386), “def-keş” (391), “ocaklı mahbub” (415), “seydî güzeli” (419), “sahhâk” (600), “âyineci” (613).

II. Kentsel İçerik

Şehrengiz metinlerinin belki de en önemli özelliği, adından da anlaşılabilceği gibi bir şehirle ilgili olmalarıdır. Ancak çoğu kez bu metinlerde şehirden çok, şehrin esnaf (ya da çırak) “mahbub”larından bahsedildiğine tanıklık ederiz. Bir başka deyişle, şehrengiz metinleri “şehri, mekan olarak doğa güzelliklerini tasvir etmekten ziyade, güzellikler açısından söz konusu etmiştir” (Mermer 283).

Şevk-engîz de, tıpkı şehrengizler gibi mekâna bu anlamda bir bağlılık gösterir, şehir yaşamını ve şehrin semtlerini ancak anlatı kişilerinin eylemleri ya da şehrin tanınmış sâkinleri bağlamında anlatıya dahil eder. Atmeydanı, Koçılar semti, Eyüp, Sütçüler, Kağıthâne, Yağlıkçı, Çekmece, Hatunili ve Karagümrük gibi semtler aşağıdaki örnek beyitlerde de görülebileceği gibi anlatı kahramanlarının çeşitli etkinlikleri dolayısıyla anılmaktadır. Şair de böylelikle semt adlarını kullanarak anlatı kişilerine “telmih”te bulunabilmektedir ki bu da şairin, tıpkı bir şehrengiz yazarı gibi asıl amacıdır; şehrin “mahbub”larını anlatmak:

tolu dizgin gezüb Atmeydanı’n
tolaşırdı koşarak her yânın

koçılar semtin ederdi devrân
şan tekerlek idi ol ser-gerdân

cum ‘a’da ermek için maîlûba
şabır kalmazdı varıp Eyyûb’a

türbe etrâfını devrân ederek
cânı cânâneye kurbân ederek

teni kaymak gibiler şevkinden
Südciler yânın ederdi mesken

erişip mevsim-i Kağıdhâne
nâzeninler çıkıçak seyrâne

der idi meyl-i teferrücle hemân
şad temennâ iderek ez dil ü cân

ya çekip çifte kayık fesle kürek
bir hanım iğnesi zevraçcede tek

ya olurdı Karagümrük koşacı
deselerdi bizi gel seyre taş (114-115)

Defterzâde Ahmed Cemâlî'nin (öl. 1583) İstanbul şehrengizinde de benzer bir kentsel içerik karşımıza çıkar. Yazar, semt adlarını tek tek sıralar. Burada söz konusu edilen semtler de Sötlöce, Beşiktaş, Galata, Yenibahçe ve Davutpaşa'dır:

Tıfıldur dahi bu şehir-i dil-ârâ
Olupdur Sötlöce bir dâye ana

Bıragur sayd-ı mâhî için ekser
Beşiktaşında oglancıklar ağlar

San ak deryadurur bu şehir-i zîbâ
Firenkistandurur anda Galata

Güzeller mecma'ı dinilse hakdur
Yenibâğçe eskiden ocakdur

Hoş-elhan hûb-rûlarla musaffâ
Bihişte ta'n ider Davûdpaşa (Levend 110)

Ancak şehrengiz metnindeki kentsel içeriğin, bu metinlerin işlevsel yönüyle de yakından ilgili olduğu düşüncesi unutulmamalıdır, çünkü bir şehrengiz metni daha kaleme alınırken bir kentle ilintili olarak kurgulanmıştır. Fakat *Şevk-engîz* için böyle bir durum söz konusu değildir. Bu da şehrengiz metnlerinin işlevini düşündürmektedir. Walter Andrews, Zâtî'nin, Edirne şehrini ve bu şehrin sakinlerini övmekle dolaylı olarak devrin padişahını övmüş olduğunu belirttikten sonra, buradan yola çıkarak şehrengizin en belirgin işlevinin “sultanı övmek” olduğu saptamasında bulunur (*The Age of Beloveds* 40). Yani şehrengiz yazarı, şehrin güzellerini anlatarak hem şehrin değerini yüceltmekte hem de şehrin maddî ve manevî “hâkimi” olan padişahı dolaylı olarak övmektedir. İşte bu nedenle şehrengiz metnindeki kentsel içeriğin, arka planda kalmış bir övgü amacına hizmet ettiği düşünülebilir ve hakkında en çok şehrengiz yazılan şehirlerin İstanbul, Bursa ve Edirne olması da bu bağlamda ayrıca ele alınabilir.

Şehrengiz metinlerinde semtlerin çoğu zaman bir eylemle özdeşleştirilerek anıldığı görülür. Bu açıdan, şehrengiz metinlerinde adı geçen semtler tıpkı anlatılan güzellerin isimleri ve meslekleri gibi ya söz oyunları yaratmada kullanılır ya da semtin belirgin bir özelliğine gönderme yapılmaktadır. Örneğin Kâtib'in İstanbul şehrengizinde (1513) Ayasofya böyle bir söz oyunuyla birlikte anılır:

Bir ulu câmi'i var Ayasofya
Rivayet ba'zı eyler Âsafiyye (Levend 94)

Ancak, Fakirî'nin İstanbul şehrengizinde (1534) Galata'nın anılması ise bu semtin özdeşleştirildiği eğlence yaşamıyla ilgilidir:

Derûnı ehl-i diller menbaidur
Safâ kânı zarafet mecmaıdur

Cihan mülkinden idenler feragı
Kalataya götürürler ayagı (Levend 98)

Semt isimlerinin buna benzer kullanımları *Şevk-engîz*'de de görülür. Yazar, yukarıdaki örneklerde de olduğu gibi, semt adlarını ya bir söz oyunu yaratmak için kullanır;

gâhice Kumkapu'da mest olıcak
bulaşıp da çamura pest olıcak (118)

çalışıp almağa kızderbendi'n
kayd u bende düşürdü kendin (115)

bana tırmaz çeker ol Çekmeceli
müflis eyler seni çekmezseñ eli (135)

ya da semtle özdeşleştirilen eğlencelere göndermede bulunur:

erişip mevsim-i Kağıdhâne
nâzeninler çıkıcağ seyrâne

der idi meyl-i teferrücle hemân
şad temennâ iderek ez dil ü cân (114)

III. Gerçekçilik eğilimi

Her ne kadar şehrengizlerde anlatılan “mahbûb”lardan bazılarının kurmaca özellikler taşıdığı söylenebilirse de, şehrengiz metinlerinin çoğunda—özellikle “mahbûb”un mesleği ve yaşadığı mekânı anlatma bakımından—klâsik yapıya oranla “göreceli” bir gerçekçilik göze çarpar. Yazarların çoğu anlattıkları kişilerin ya da şehrin olabildiğince “gerçek” yönleri üzerinde durur. Anlatılan “mahbûb”ları adlarıyla ve lakaplarıyla sıralama amacının ardında yatan neden de bu olmalıdır. Nuran Tezcan, “Güzele Bir Şehrengizden Bakış” başlıklı çalışmasında, şehrengizlerde anlatılan güzellerin diğer yazınsal ürünlerdeki hayâli sevgili imajından farkı üzerinde durur: “Divan ve mesnevilerdeki hayalî sevgili burada yerini yazarın kendi çevresinden adıyla sanıyla andığı belli kişilere bırakır” (161). Aşağıdaki örneklerde de göreceğimiz üzere, şehrengiz yazarı çoğu kez anlattığı kişiye ilişkin gerçekçi bilgiler sunar okuruna. Anlatılan kişinin adı, mesleği ve lakabı bu açıdan anlatıya dahil edilen en önemli öğelerdir ve yapılan “tanıtımı” gerçekçi kılmada oldukça etkilidir:

Usûlî’nin *Yenice Şehrengizi*’nde:

Ser-âmed biri Derzi Mustafâ’dur
Cemâli matla-ı subh u safâdur

Bir adına anun Girbâzî derler
Yüzün görse müselmân ola Âzer (İsen 438)

Beliğ’in *Bursa Şehrengizi*’nde:

Birisi Yûsuf-ı sâni Ya’kûb
Dil-berân içre odur şehr-âşûb

Hemçü dâvûdlıdur ol mu’ciz-fen
Mum eger olsa dil-i zâr âhen (Abdulkadiroğlu 147)

Lâmi'î'nin *Bursa Şehrengizi*'nde:

Birisi gonce-leb Gül Mustafâdur
Cemâli matla' -ı sîdk u safâdur

Çü kayyum-zâdedür ol ruhları ay
Edinse tan mı câmi' gurfesin cây (Tezcan 181)

Âgâh Sırrı Levend'in şehrengizler arasında değerlendirdiği *Heves-nâme*'nin İstanbul'un semtlerini anlattığı bölümler de bu gerçekçi eğilimin en açık biçimde görülebildiği örneklerdendir. Tâcizâde Câfer Çelebi "Hasb-ı Hâl-i İskele" başlığı altında şunları anlatmaktadır ki, burada iskelede yaşanan gündelik olayların betimlenmesi söz konusudur:

Kenâr-ı bahr bender-gâh u ma'ber
Ki enmûzeçdür andan rûz-ı mahşer

Olur her gün mûhasib anda amâl
İderler pürsiş-i evzâ' u ahval

Seher-gehden gelüp amâl-ı şahî
Kılurlar hıfz-ı zabt-ı mâl-i şahî (Levend 69)

Ancak, *Şevk-engîz*'de okurların bulabileceği bu türden tarihsel gerçeklikler oldukça sınırlı olmasına karşın metnin, en azından şehrengiz metinlerinde görebileceğimiz türden bir gerçekçilik taşıdığı söylenebilir. Aynı dönemin bir başka şairi Enderunlu Fâzıl Bey'in eserleri gibi, Sümbülzâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'i de gündelik yaşamın anlatılması konusunda "ısrarcıdır" ve bu içeriği ona yukarıda bahsettiğimiz türden bir gerçekçilik kazandırır. Eserde gündelik yaşamın anlatımı öylesine yoğundur ki, *Şevk-engîz* gerçek mekanlardan dönemin giyim-kuşamına kadar pek çok konuda okura bilgi verir. Bunların yanı sıra farklı meslek guruplarından insanlar, bu mesleklere ilişkin araç-gereçler veya çeşitli azınlıklardan kişiler ve bu kişilerin kimi geleneksel

kutlamaları da metinde bulunabilir. Böylelikle divan şairi gerçek şehir yaşamını şiirine taşımış olur ki bu da 18. yüzyıl “realist” mesnevilerine “mahallî” niteliği kazandırır:

pek eşüp yortar idi yortu günü
bâ-huşûş olsa Naşârâ düğünü

Ermenî kızlarına çatmış idi
tuyulunca kapağı atmış idi (115)

mâ’ il-i muğbeççe-i Rûm idi hem
yana yana fennâre-i mûm idi hem

tutuşub âh Yanâkî diyerek
o da bu nâre yana ki diyerek

kilise kâpısına tırmuşıdı
beyze-i sürh toğuşturmuşıdı¹¹ (118)

Vehbî’nin burada gönderme yaptığı yortu geleneği ve “kırmızı yumurta tokuşturma” eylemine Enderunlu Fâzıl’ın *Zenân-nâme*’sinde, Rum güzellerinin anlatıldığı bahiste de rastlarız:

Hûrisin yoksa perîsin bilmem
Meryemin sen de nesisin bilmem

Gonce-i meryem-i umrân mısın
Şu’le-yi hâne-i ruhbân mısın

Kınalı destine eyler gıbtâ
Al al oldu kızıl yumurta

Benzemez millet-i Rûma cinsin
Hûrisin anladığım yâ cinsin (84)

Bunlara ek olarak Jan Schmidt, “Sünbülzâde Vehbî’nin *Şevk-engîz*’i”nde (Sünbülzâde Vehbî’s *Şevk-engîz*, An Ottoman Pornographic Poem) *Şevk-engîz*’in; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki T 2693 (İbnülemin Kemal İnal

¹¹ Beyze-i sürh: Kırmızı yumurta. Burada azınlıklara özgü geleneksel kutlamalardan biri olan, çoğu zaman kırmızıya boyanmış yumurtaların tokuşturulması eylemine gönderme yapılmıştır. Anadolu’da oldukça yaygın olan bu gelenek Ermeni ve Rum paskalyalarında gözlemlenebilir.

Koleksiyonundadır ve ele geçmiş en eski tarihli yazmadır), T 565 ve T 9491 kayıt numaralı; Millî Kütüphane'deki A 446, A 3947 ve A 2796 kayıt numaralı yazma nüshalarında, eserde geçen Farsça sözcükler için, uzun tarihsel ve zoolojik açıklamaların yapıldığını belirtmektedir. Bu açıklamalardan kimileri, anlatıda adı geçen kişileri okura tanıtmak amacıyla kullanılmıştır. Örneğin 576. beyitte adı geçen “Çekmeceli” için Millî Kütüphane A 446'da kayıtlı olan yazma nüshada “Vehbî Efendi zamanının meşhur bir fâhişesi” açıklaması yapılırken, 621. beyitte adı geçen “Tinbûz”un; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T 2693'de kayıtlı olan yazmada “tanınmış bir kârhânci aga” olduğu belirtilmiştir (Schmidt 24-25). Eserin istinsâhı sırasında kullanılan bu tip küçük açıklamaların, metnin gerçekçiliğini arttırma yönünde önemli bir katkısı olduğunu söylemek sanırız yanlış olmaz. Bu açıklamaların alındığı; birisi Hicrî 1213 (T 2693 nüshası), diğeri Hicrî 1219 (A 446 nüshası) olmak üzere, her iki yazma nüsha da henüz Sünbülzâde Vehbî hayatta iken istinsâh edilmiştir. Hatta Jan Schmidt, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'nda bulunan T 2693 nüshasının Vehbî tarafından düzeltilmiş olduğunu belirtmektedir (16). Yani yazarın bizzat kullandığı ve bazen Vehbî'nin *Nuhbe* ve *Tuhfe* adlı eserlerine bile göndermelerin yapıldığı bu ufak açıklamalar okurun algısına doğrudan yöneltilmiş uyaranlar olarak anlatının bazen gerçek bir mekâna, bazen de gerçek kişiler üzerine kurulmasına yardımcı olmuştur. Böylelikle *Şevk-engîz*'de yazarın hem gerçek şahısları kullanarak, hem de anlatı kişilerini küçük açıklamalarla okura tanıtarak önemli bir gerçekçilik arayışı içinde olduğu söylenebilir.

IV. Cinsellik

Şehrengiz metinleri, sıklıkla cinselliğin ve cinsel göndermelerin kullanıldığı metinlerdir. Walter Andrews *The Age Beloveds*'ta, Zâtî'nin Edirne şehrengizine, güzel oğlanların erotik cazibesine kabul edilebilir bir kozmik bağlam içinde dikkat çekerek başladığını belirtir (40). Belîğ'in Bursa şehrengizi de aynı şekilde anlatılan güzelliklerin cinsel çekiciliğinin dile getirildiği bir başka örnek olarak burada anılabilir:

Koyuna girmege ürker mutlak
Dahi süt körpesidür ol kuzıcak

‘Âşık-ı zâra ne var etse vefâ
Bir tabak kaymak ider sanki ‘atâ (Abdulkadiroğlu 144)

Olsa bir birine mâ'il tâze
Toyulur mı o niyâz (u) nâze (Abdulkadiroğlu 150)

Bu açıdan, *Şevk-engîz* ve şehrengiz metinleri arasındaki bir başka ortak nokta da tematik cinsellikleridir. Bu cinsel içeriğin, bazen “ciddi edebiyat” söylemini yıkmada, bazen de komik etkisini arttırmada kullanıldığını görürüz.

Şevk-engîz'in de içine dahil olduğu bu tür metinlerde beliren cinselliğin çoğu yerde yazara özgü metaforlar yoluyla yaratıldığı söylenebilir. Bu cinsel metaforlar sıklıkla yiyecekler, meyveler, su ve suya ilişkin kavramlar, çeşitli nesneler (özellikle bir mesleğe ilişkin kullanım araçları) ya da hayvanlar yoluyla üretilmektedir. Bugün elimizde olan şehrengiz metinlerinin çoğunda cinsel bir içerikle ve dolayısıyla bahsettiğimiz cinsel metaforlarla karşılaşmak mümkündür. Belîğ'in Bursa şehrengizinde kullanılan şu beyitler, “şeftali”nin erkek cinselliğinin bir metaforu olarak değişik metinlerde karşımıza çıkabileceğini göstermektedir:

Farkı anunla bunun peyveste
O resîde idi bu nâ-reste

(...)

Ademün görse gelir hep alası
Satsa şeftâlû o ender kalası (Abdulkadiroğlu 152)

Aynı metaforun *Şevk-engîz*'deki kullanımı ise şöyledir:

görse bir tâze fîdan-veş hûb-rû
derdi virmez mi 'aceb şeftâlû (116)

Meyvelerin cinsel metafor olarak kullanımı Fâzıl Bey'in *Zenân-nâme*'sinde, *Şevk-engîz*'de ve diğer şehrengiz metinlerinde sıkça karşımıza çıkar. "Turunc, şeftâlû, kestâne, portakal" gibi meyveler sıklıkla bu amaç için kullanılırken, *Şevk-engîz*'de kavun (598), incir (88), fındık (465)" gibi meyvelerin de birer cinsel metafora dönüştükleri söylenebilir:

Peştemalı o kadar ince kumaş
Ki eder gizlediği nesneyi fâş

Sinesinde o turuncî memeler
Bağ-ı hüsnünde olan cümçümeler (*Zenân-nâme* 95)

o Sağız kızlarının fistanı
portakâl gibi sıkır pistanı

bilirim cümlesiniñ lezzetini
çekerim cümlesiniñ hasretini (*Şevk-engîz* 122)

olsa da çatlayacak mestâne
mezesin eyler idi kestâne

duhter-i rezle edip def'-i humâr
sevdiği mîyve idi rûy-ı nigâr (*Şevk-engîz* 116)

Benzer metaforları yaratmada, özellikle bir mesleğe ilişkin araç-gereçlerin de kullanıldığı beyitlere *Şevk-engîz*'de sıklıkla rastlanır. Örneğin "dikiş dikmek" eylemi aşağıdaki beyitte Kazıkçı Yeğeni'nin cinsel eylemleri için kullanılmıştır:

ba'zı kerre dedi çok bî-nâmus
bu gece oldu kazıyye ma'kûs

dev metâ ‘îñ olup âlîş verişi
urub endâzeyeye etdik dikişi (133)

Metindeki bir başka metafor da “dayak” ve “dayakçılık” gibi kavramlar üzerinden türetilmiştir. Vehbî’nin, yine Kazıkçı Yeğeni’ni anlatırken kullandığı bu metaforlar da metnin cinsel içeriğiyle örtüşür ve oldukça özgün görünmektedir:

görse bir eğri durur tâze fidan
kaldırıp tizce tayağlardı hemân

bel veren niçe çürük dîvara
tayağ urmağla bulurdı çâre (119)

Bu örneklere benzer kullanımlar farklı şehrengiz metinlerinde de görülebilir. Ancak Belîğ’in Bursa şehrengizi, *Şevk-engîz*’dekilere benzeyen özgün metaforlar içermesi bakımından ilgi çekicidir. Belîğ’in şehrengizinde cinsellik eylemi, anlatılan “mahbûb”un mesleği olan demircilikle (*ahenî*) ilişkilendirilerek “çivi” metaforuyla dile getirilmiştir:

Kâ’ilüz itse bize ol dil-ber
Gayre lutf itdüğünün rub’ı kadar

Çivi satmak degül anun kârı
Çiviler san’atile agyârı

Şeyh eylerse kerâmet gelsün
Müte’assıb püserin döndürsün (Abdulkadiroğlu 149)

C. Alışılmışın Dışında Bir Münazara Örneği Olarak *Şevk-engîz*

Münazaralar Türk edebiyatı içerisinde diğer mesnevi örnekleri kadar çok yaygın olmamakla birlikte, şehrengiz metinleri gibi, *Şevk-engîz*’le biçimsel ve içeriksel bağları olan metinlerdendir. Çoğunlukla iki sembolik kavram ya da nesne üzerinden bir tartışmanın yürütüldüğü münazara türünü Nuran Tezcan, “Lâmi’î’nin Gûy u Çevgân’ından İki Münazara” başlıklı yazısında şöyle tanıtmıştır:

Münazara, birbiriyle ilgili, çoğu kez de karşıt iki ya da daha çok nesne ya da kavramın kişileştirilip (teşhîs) *zebân-ı hâl* ile konuşturulması (intâk) yoluyla oluşan bir yazı türüdür. Bu kişileştirme ve konuşturmada söz konusu taraflardan her biri kendi üstünlüğünü, karşısındakinin ise zayıflıklarını, yanlışlarını ortaya döker. Karşıtlıkların daha çarpıcı olması için alay, mizah ve yergiye de yer verilen münazaralarda bu nesne ya da kavramlar birbirine göre tartılır, sonuçta da genellikle bir uzlaşma yolu önerilir. (49)

Bugün elimizde, eski Türk edebiyatında münazara türü metinleri tanıtan ya da inceleyen çok fazla araştırma bulunmamasına karşın Necâtî'nin *Münâzara-i Gül ü Hüsrev*'i (15. yy.), Fuzûlî'nin *Beng ü Bâde*'si ve *Rind ü Zâhid*'i (16. yy.), Gâzî Giray'ın *Kahve vü Bâde*'si (17. yy.), Lâmi'î Çelebi'nin *Münâzara-i Sultân-ı Bahâr bâ Şehriyâr-ı Şitâ*'sı ve *Münâzara-i Nefs u Rûh*'u (16. yy.), Fasih Ahmed Dede'nin *Münâzara-i Gül ü Mül* ve *Münâzara-i Şeb u Rûz*'u (17. yy.) bu türün bilinen örneklerindendir. Bunlara ek olarak bir de 17. yüzyıl şairlerinden Nağzî'nin *Münâzara-i Kahve vü Bâde*'sinden bazı parçalar Nâmık Açıkgoz tarafından *Kahvenâme*'de yayımlanmıştır. 4069 beyitlik bu münazara da, bu türün diğer örnekleri gibi iki nesne üzerinden kurgulanmıştır. “Cevâb-ı şarâb-ı âl be-kahve-i bed-hâl” başlıklı bölümdeki şu beyitlerin, bu iki nesne arasındaki atışmayı örnekleme bakımından üzerinde durulabilir:

Bâdeye kahve itdi çünkü itâb
Kahveden çok tolandı bâde-i nâb

İtdi mey kahvenün cevâbını gûş
Kalbi hem-çün sürâhî eyledi cûş

(...)

Sen imişsin meğer kara câhil
Sâlib-i râh-ı âtıl u bâtıl

Bile idük eğer ki bed hûyunı
Neyler idük senün kara suyunu (*Kahvenâme* 79-80)

Şevk-engîz münazara tarzında yazılmış bir mesnevi olmasına karşın klâsik münazara örneklerinden ayrılır. Bu bakımdan en belirgin farklılığı dile getirdiği tartışmayı iki nesne ya da iki kavram üzerinden değil, kurgulanmış iki karakter üzerinden yürütmesidir. Böylece Vehbî “gündüz-gece”, “rind-zâhid”, “ruh-nefs”, “şarap-kahve” ya da “bahar-kış” gibi çoğunlukla “tanrısal-dünyevî” ikiliğini sembolize eden temsili kavramlardan uzak bir münazara metni yaratmış olur. Dolayısıyla anlatılan kişiler ya da bu kişilerin davranışları eser için hiçbir “temsili” (alegorik) anlam içermez. Ek olarak, bu iki karakterin herhangi bir konudaki farklı tutumlarını konu edinmesi bakımından da *Şevk-engîz*’in gündelik yaşama ilişkin, daha somut bir içerik taşıdığı söylenebilir.

Münazara metinlerinin temel niteliklerinden biri, birbirine karşıt “taraf” durumunda bulunan iki unsur üzerinden kurgulanmasıdır ve *Şevk-engîz*’deki durum da budur. Sadettin Eğri’nin de, *Bir Bursa Efsanesi*’nde belirttiği gibi, “[b]u tarz eserlerde; gül, nergis, nilüfer, menekşe ve yasemin gibi çiçekler; bülbül, doğan, güvercin ve baykuş gibi kuşlar; köpek, at ve deve gibi bazı hayvanlar; bahçe, dağ, rüzgâr, bulut, fırtına, şimşek gibi varlıklar teşhis edilip, münazarada taraf olurlar” (57). Ancak münazara metinleri ile *Şevk-engîz* arasındaki temel fark, tartışma iki kavram ya da iki sembolik nesne yerine iki kurgusal karakter üzerinden yürütüldüğü için, “teşhis” ve “intak” gibi yapılara gerek duyulmamasıdır. Ancak Sünbülzâde Vehbî ise bu tip anlatım yöntemlerinin yerini başka bir söz oyunuyla doldurur: nesneleri kişileştirmek yerine, metinde adı geçen tüm nesnelere bir yan anlam yükleyerek onları anlatı kişileriyle

özdeşleştirir. Böylelikle “teşhis”in tersine bir yöntemle, nesneyi kişileştirmek yerine, onu gerçekçi bir anlatı karakterinin simgesi durumuna getirir. Bu nedenle, örneğin Suyolcuzâde’nin fikirlerini “su”yun ağzından dile getirmez ama buna karşın Suyolcuzâde’nin yaptığı tüm davranışlar, bir madde olarak “su”yun nitelikleriyle donatılmıştır:

çün hürüş etdi Şuyolcızâde
akıtıp ta ‘nayı bu mecrâda

ya ‘ni hıfz etmedi âb-ı rûyı
şaman altında yürütdü şuyu (134)

Benzer bir şekilde Kazıkçı Yeğeni’nin eylemleri de, aynı yöntemle, kendisinin niteliklerini yansıtacak nesnelerle ifade edilmiştir:

sözünü dikdi Kazıkçı Yeğeni
çağdı yerli yerine her mihini (126)

Böylece kişileştirilmeseler bile benzer bir işlev yüklenerek uzantısı oldukları karakterin niteliklerine atıfta bulunan bu nesneler, anlatının karşıt unsurları olarak kullanılmıştır. “Su-kazık”, “akmak-dikmek”, “dere-dağ”, “çatal-mih” ve benzeri ikili karşıtlıklar üzerinden anlatım zenginleştirilmiştir. Klasik münazaralarda kullanılan “teşhis” ve “intak”la oluşturulan sembolik anlatımın yerine, anlatı kahramanlarının birer simgesine dönüşen ve cinsel göndermeleri olan bu nesne ve kavramlar Vehbî’nin *Şevk-engîz*’de kullandığı temel anlatım biçimidir. Bu açıdan bu nesne ve kavramların “temsili” değil, fakat anlatı kişilerinin “metaforik” uzantıları olduğu söylenebilir.

Şevk-engîz’i diğer münazara örneklerinden ayıran bir başka yönü de, öteki münazara metinlerinde hiç rastlamadığımız cinsel içeriğidir. Eseri “alışılmışın dışında” olarak nitelendirmemize yol açan bu özelliği çalışmamızın daha önceki bölümlerinde de belirttiğimiz üzere, yazarın eserdeki “gayr-i ciddi” (*unserious*) ve mizahî tonu arttırma

çabasıyla açıklanabilir. Metinde söz konusu olan, aşkın (*mistique*) bir “olgunlaşma” arayışı değil, gündelik yaşamın gündelik söz oyunları ile anlatılan bir parodisidir.

Eserin sonunda iki karakterin bir şeyh huzurunda doğru cevabı aramaları, şeyhin önce bu kişilerin derdini dinleyerek daha sonra doğru yolu göstermesi eserin münazara yapısına uygun bir son oluşturur:

bu iki müfsidi etdi ıslâh
eyleyip her birini ehl-i şalâh

sâlik-i rāh-ı haķıķat kıldı
şanasıñ hıızr idi himmet kıldı

içirip nuṭķı ile āb-ı hayāt
edicek def^c-i zālām-ı zulmāt

edip onlar daḥı şeyhe bi ‘at
tayb u tāhir çıkıp etdi ‘avdet

ağlayıp eyleyerek sīneyi çāk
oldular ḥāşılı pāk-ender-pāk (143)

Benzer bir sona Lâmi’î’nin *Gûy u Çevgân*’ındaki “Gûy ile Çevgân Münazarası”nda da rastlanır. Burada da şehzade önünde tartışan “gûy” ve “çevgân”, şehzâde önünde hatalarından dolayı özür dileyip uzlaşırlar:

Bu yerde temâmdur deyüp söz
Çevgân ile şâha tutdılar yüz

Şehzâde-i Çîn önünde fi’l-hâl
Kıldı ikisi yüzini pâ-mâl

Ber-geşte olup cidâl-i râyı
Birbirine etdi merhabâyı

Sürüp yere ‘özr yüzlerini
Ol gerdenin öpdî bu serini (Tezcan 62)

SONUÇ

En başta da belirtildiği gibi çalışmanın temel amacı, Sünbülzâde Vehbî'nin *Şevk-engîz*'i üzerinden 18. yüzyıl mesnevilerindeki değişimi gösterebilmektir. Ancak bu değişim sadece mesnevi metinleriyle ele alınmamış, çalışma farklı sanat dalları ile de ilişkilendirilmiştir. 18. yüzyılın her alanda bir değişim yüzyılı olduğu anlamını da benimseyen bu yaklaşım dolayısıyla bu çalışmada varılan sonuçlar, sadece edebiyat alanı ile ilgili sınırlandırılmış değildir. Ancak şunu da unutmamak gerekir ki, minyatür ve mimari gibi alanlarda varılacak sonuçlar için bu konuda çok daha kapsamlı çalışmaların yapılması zorunludur.

Tezin birinci bölümü, dönemin minyatür ve mimari uygulamalarının şiirle birlikte “okunması” bakımından önemlidir. Bu “eşzamanlı” okumanın da bize gösterdiği gibi, görsel ve yazınsal alanlardaki değişim birbirine sanıldığından çok daha benzer bir şekilde gerçekleşmiştir. Ancak bu toplu değişimin etkileyici bir diğer yönü de tüm bu gelişmelerin—yazınsal alanda—19. yüzyıl modernleşmesinin öncüsü olarak bazen “Romantik akımın sonu” bazen de “yenilenmiş Osmanlı şiiri” (*reformed Ottoman poetry*) olarak değerlendirilmesidir. Bu durumda, yaşanan değişimin “pre-modern”den “modern”e geçişi işaret ettiğini söylemek sanırız yanlış olmaz. Mesnevi alanındaki değişimin ve aynı zamanda sürekli varolmuş “alternatif” bir mesnevi geleneğinin önemli bir ismi olan Sâbit'in yerleşme ve *Şevk-engîz* üzerindeki etkisi de ayrıca gösterilmeye çalışılmıştır. İlk bölüme ilişkin tüm bu değerlendirmeler ışığında cinselliğin, gerçekliğin ve gündelik yaşamın anlatılmasının dönemin minyatürleri ve mesnevileri

arasındaki ortak noktalar olduğu sonucuna varılmıştır. Bunda kuşkusuz minyatürlerin tam da adını andığımız mesnevilerin sayfaları arasına yapılmış olmasının etkisi büyüktür ve belki de minyatürlerin “kitap resmi” olarak adlandırması bu nedenle daha doğru sayılabilir. Ancak bu ortak noktalardan, en azından bir ya da birkaçının mimari alanında da bulunabileceği gösterilmeye çalışılmıştır. Özellikle mimarının “hünkâr mahfilleri” ve “meydan çeşmeleri” ile kazandığı toplumsal işlev, “saray şiiri”nin dışa açılan pencereleri olarak görebileceğimiz yerli mesnevilerin işleviyle birlikte değerlendirilebilir ki bu bakımdan tezin en önemli sonuçlarından biri, üzerinde durulan konularda disiplinlerarası çalışmanın kaçınılmaz olduğudur.

Tezin ikinci bölümündeki analizimiz, yazınsal bir metin olarak *Şevk-engîz*’in Osmanlı şiir ya da mesnevi geleneğinden “kopuk” bir metin olmadığını yeterince göstermiştir. Nesnel edebiyat tarihçiliğinin her metne eşit uzaklıkta durması gerekliliğinden hareketle ele alınan metnin yazma ve basma nüshalarının sayısı da göstermektedir ki kendi dönemi içerisinde *Şevk-engîz*, toplatılmış olmasına karşın, (günümüzde bu gerçekleşmemiş olsa da) dönemin okurlarının ilgisini çekebilmeyi başarmıştır. İkinci bölümde de üzerinde durulduğu gibi eser, şehrengiz ve münazara örnekleriyle pek çok benzer özelliklere sahiptir. Anlatı kişilerinin ele alınışı, kentsel içerik, cinsellik ve gerçekçilik bağlamında tüm bu metinlerin bir arada değerlendirilmesi bugüne kadar yapılmamış bir çalışmadır. Tezin sınırları el verdiğiince bu nokta üzerinde durulmaya çalışılmıştır ve varılan sonuç, Vehbî’nin eserini birkaç yazınsal geleneğe birden bağladığı yönündedir. Şair eserini, kendinden önceki şairlerle (Nedim, Sâbit), şehrengiz ve münazara metinlerini bir arada düşünerek kurgulamış, mesnevi formunda dönemin özelliklerini yansıtan özgün bir eser ortaya koymuştur.

EK

ŞEVK-ENGİZ

feilâtün feilâtün feilün

(..-- / ..-- / ..-)

(lî-merhûm Vehbî Efendi)

naql eder bir sühan-ārā-yı cihān
pîr-i şūrîde-dil-i tāze-beyān

1

der ki var idi iki ehl-i fücûr
şehr-i İstanbul içinde meşhûr

birisi sırmalı zen-pāre idi
biri gök gözlü gulām-pāre idi

ikisi biri birinden rüsvā
iki şeytān idiler recme sezā

her biri māhir idi kārında
şan ʿat-ı mefsedet-āşārında

5

kullanıp kārların gündeliğe
işemezdi ikisi bir deliğe

iki mısrā ʿ idi gūyā gidiler
maṭla ʿ-ı şi ʿr-i Hevāyî idiler

geçmedi yerlere ol iki gidi
şanki bir çifte çatal kazık idi

(vaşf-ı zen-pāre-i āvāre)

hele zen-pāre-i bed-fercāmîñ
o leked-ḥorde-i ḥaş u ʿāmîñ

mācerāsı çoğidi dünyāda
aña derlerdi Şuyolcızāde

10

Bolu'dan gelmiş idi māder ü eb
soñra çıkdı bu da vāsi ʿ-mezheb

ķavrıyacağın edip endiše
babası kārın edindi pīše

şadrevāniyye şuyun bulmuş idi
havzı fışkıyye ile tolmuş idi

(113)

Aķdeñiz şularına olsa revān
küs-i deryāya ķalırdı hayrān

bu şuda olmuş idi yek-māye
āferīnler dediren saķķāya

15

gözünü yıldıza dikse nāgāh
Zühre'den ğayrıya etmezdi nigāh

şabra *miftāh[ü'l]-ferec*¹² dense hemān
derdi sākin oķu orayı amān

görse bir duķter-i ğāret-ger-i dīn
şaşırp kıblesin ol bed-āyīn

belki mānende-i Şeyh-i Şan ʿān
reme-i hūke olurdu çobān

rāh-ı hızlānda ol bī-vāye
peyrev olmuş idi bir şıyşāye

20

cāy-gāh etmiş idi Kıztaş'ın
ķızlarıñ taş yarardı başın

Çatladuķapı'da gündüz der-bān
gece de Şulusaray'da mihmān

içmese gāhī Çatalçeşme'den āb
meşrebince olamazdı sīr-āb

bir ziyāfetde bulunsaydı gidi
yediği cümle ķadınbūtı idi

¹² “Essabru miftāhü'l-ferec” (sabır başarının anahtarıdır) anlamında bir hadise gönderme.

ķollar atmışdı o şaşış-ı bĩ-pāk 25
ķoņřı dĩvārına mānende-i tāk

taşta perde yarığından pinhān
şarem-i cāra olurdı nigerān

kārřāne gezerek ol mekkār
oldu bir řāne-be-dūř-ı bĩ-kār

gerçi ol mıřdı zūkūret zen-pāre¹³
‘avret iün yine pāre pāre

ki zārūretle ekip derd-i ‘acūz
oldu efsūrde-dil-i berd-i ‘acūz

nakd-i vaķt idi giyse dĩvānı 30
akesiz eyler idi seyrānı

nev-be-nev cāme giyerdi viresi
aldatırdı nice mūflis teresi

zĩb ü zĩverle olup telli bebek
gōsterip řaņçeri alkardı gōbek

şanki allarla gelincik ieğĩ
zenne şolbaşısının şız kōeğĩ

ekme servi ıķarıp destāre
ķırılıp başlar idi reftāre

olsa başında daşı taş yarığĩ 35
atal eylerdi o telli řarığĩ

řalınıp řařını gōzün sūzerek
sōylese řız gibi ağzın būzerek

uzatıp boynını gerdān ķırarak
kōře başında bıyıkla burarak

yağlanıp da sūrūnūrdū yāre
ıķarırdı kōķusun bĩ-āre

¹³ Dizenin vezni bozuk.

(114)

gözünüñ sürmesi pek taşkın idi
sürmeli gözler için şaşkın idi

şāhid-i zūrī idi burnu meğer
şanki Burnāz Beg idi zūr-āver

40

şīm-i sā‘idlere karşı gūyā
koluna na‘l ile urmuş tamgā

ķanda gīsūsını şarkıtsa zenān
bu da şarkıntılık eylerdi hemān

söz atıp yanlarına varır idi
rahmı vardır diyü yalvarır idi

cürmüne ‘özü ederek şubḥ u mesā
şanki olmuşdu ebū ‘özü-i nesā

yalana ķurmuş idī başka zemīn
ser-i sermāyesi biñ dürlü yemīn

45

gāhi pādır kül-i bāb-ı ḥammām
gül satardı sanasın ol nā-kām

sūk-ı zer-gerde görüb nisvānı
pütelerde erimişdi cānı

derdi altın taşınan dildāre
altına batıracaķ cān-pāre

Zennecilerķapısı’nda gūyā
yerleşip dikmiş idi özge ‘asā

naķşın alırdı baķıp örneğine
semt-i Yağlıķcı’da zen-dernekte

50

dili şarkıp şalınan uçķūra
şulanıp ağzı olurdu şūra

sūk-i ḥaffāfdan etdikce güzer
ķınalı bir topuğa etse nazar

açılıp ağzı mişāl-i pāpūş
terliğı şevķine eylerdi ḥurūş

cem   edip köhne ref  kin bir alay
tolanıp eyler idi devr-i alay

geçse bir semte g r h-ı nisv n
o gün alırdı hem n p ye-k n n

55

seyr-i mevl de  ekerdi  asret
 anasıncim  ogururdu nekbet

dolu dizgin gezip Atmeyd nı'n
dolaşırdı koşarak her yanın

 o ılar semtin ederdi devr n
 an tekerlek idi ol ser-gerd n

Cum  a'da ermek için ma l ba
 abrı  almazdı varıp Eyy b'a

türbe etr fını devr n ederek
c nı c n neye  urb n ederek

60

teni  aymak gibiler  evkinden
Sütçüler yanın ederdi mesken

erişip mevsim-i K  ıd  ane
n zen nler  ıkıca  seyr ne

der idi meyl-i teferrücle hem n
 ad temenn  ederek ez-dil   c n

(115)

ya çekip  ifte  ayık fesle kürek
bir  anım iğnesi zevra  ede tek

ya olurdı  arag mr k  o a ı
deselerdi bizi gel seyre  a ı

65

 ıkma fer celi bir  i ve-zeni
görse  ık  ık bakıp ol göz diken 

ya asına dikilip tenh da
 ıkma a olur idi  m de

seyr edip bağdaki kız ya ma ını
b s ider[d]i eğilip pe ma ını

zenneye çıkısa oyunda çengi
yüreği oynar uçardı rengi

düğüne derneğe şaldırmışdı
başını çok yere taldırmışdı

70

pek eşip yortar idi yortu günü
bâ-huşûş olsa Naşârâ düğünü

Ermeni kızlarına çatmış idi
tuyulunca kapağı atmış idi

ayrılıp olduğuçün andan dūr
bir taşam var diyü etmezdi huzūr

etdi çok böyle haṭāyı ammā
demedi tövbe haṭāya aṣlā

edip enbān-ı fesādı der-pîş
çıkarırdı iş içinden niçe iş

75

düşına pāy-ı vişāl almış idi
boynuna nice vebāl almış idi

ya ‘ni ol hāne-ḥarāb-ı devrān
etdi çok beyt-i bekāret vīrān

neler etmişdi o düşīzelere
şaplamışdı çiğerin nīzelere

nice kanlar döküb ol bī-nāmūs
yatdı kanlı kapıda çok maḥbūs

kopsa Kız kulesi peşinde dōğüş
Şuḳapusı’ndan ederdi yürüyüş

80

darb ile feth-i bürüc etmiş idi
kanlı mızrakla hurüc etmiş idi

çalışıp almağa Kızderbendi’n
kayd u bende düşürdü kendin

gāhice aştı Çatalca belini
tolaşırdı gehi Hātunili’ni

çok yere ferce bulub girmiş idi
şorma kīr başkını da vermiş idi

kışdırırdı çatala gāhi yılān
şokmada ‘aķrebe beñzerdi hemān

85

aldırıp oynaşarak oynaşın
hasretiyle taş a ursa başın

batırıp hokķa-i la ‘le hāme
ķanlı yaşıyla yazardı nāme

döşeyip sofr a-i ‘ayş u ıarabı
çekse İncirli’de bintü’l- ‘inebi

(116)

olsa da çatlıyacak mestāne
mezesin eyler idi kestāne

duķter-i rezle edip def‘-i humār
sevdiķi mīve idi rūy-ı nigār

90

yüz yigirmi söz şekli tamām¹⁴
çık arıp fi ‘le buca itmām

nice retķāları fitķ etmiş idi
‘illet-i fitķa daķı yetmiş idi

şāhib-i renc-i fırişmos idi ol
ķiri derdi ile me’ yūs idi ol

bulsa bir ķocca-i rā ‘ünāyı
sikdir eylerdi zen-i dünyāyı

hikkatü’l-ferci olan nisvānı
cānının eyler idi cānānı

95

derdi ‘indimde ğazanıñ¹⁵ maķbūl
tınbırız olsa da şāyān-ı ķabūl

cümleden gerķi rabūķ a ‘lādır
āh ammā bulunur pek nādır

¹⁴ Mısr anın vezni bozuk.

¹⁵ Muallim Cevdet Yazmaları 000046’da: “be-gāyet”
Belediye Yazmaları 000038’de: “‘azzenin”.

göz atardı kafese pencereye
şeh-nişinlerde olan manzaraya

şoñra ʿinnin gibi kalmış āmā
çıkacak gözleri eylerdi zinā

bir puluc çehreli kanbūr oldu
bālig-i şevk-i saķanķur oldu

100

murğ-ı hayret başına üşmüş idi
meyl-i kuşkıldırana düşmüş idi

analık etdi oña çok cādū
āhıret oğlı idi onlara bū

niçe kara peçeli mekkāre
ehl-i perde geçinen sehhāre

oķumuş nāmına çok hāce kadın
oķuyup hizb-i fesād-ı avradın

düşürüp kayda nice āzāde
oña olmuşlar idi kayyāde

105

hāl-i zen-dost-ı feżāhat-āşār
bu idi işte mücerred her-bār

(vaşf-ı gulām-pāre-i biçāre)

şahş-ı muğlim dahı rüsvā-yı cihan
o da bundan geri kalmazdı hemān

nev-civānlar için āvāre idi
ya ʿni bir koca gulām-pāre idi

lik her yerde geçerci sühanı
şöhret-i zātı Kazıkçı Yeğeni

götçü beg tekyesi dervīşi idi
halkaya girme büyük işi idi

110

belki dervīş değil şāhib-i post
ser-tarīķ olmuş ulu maħbūb-dost

derdi kim deste-zenī-i hāven
zen için zıll-i hevāndan ehven

(117)

gece bakmazdı benāt-ı na ʿşe
cünbüş-i Zühre'ye derdi ra ʿşe

şemse te' nîş için etmezdi nazar
pertevinden dahı eylerdi hāzer

māderinden de edip istikrāh
kara kıru diyü etmezdi nigāh

115

görse bir tāze fidan-veş hūb-rū
derdi virmez mi ʿaceb şeftālū

Şāhidīyye gehī etseydi nazar
ardavun lafzın okurdu ezber

şarfı tahşīle tekellüfler edip
şarf-ı ʿömrile taşarruflar edip

bir zamān naḥve de oldu meşgūl
bilecek mertebe fā ʿil mef ʿul

bir zamān olmuşdı şehsüvār
nīzesin ḥalḳadan etdirdi güzār

120

çok kavī zuhru edip pūşt ü penāh
arḳalanmışdı bu faḳ (?) dil-ḥ ʿāh

nice yerlerde kazık kaçmışdı
ya ʿni çok dūnbelere çaḳmışdı

soñra idbār ile bī-māl ü menāl
oldu pesmānde-i rāh-ı iḳbāl

ḥāşılı görmedi bolluḳ varlık
teng-dest idi çekerdı tarlık

gerçi ḥālinde ruṭūbet yoḡ idi
tükrüḡü balḡamı ammā çoḡ idi

125

kīri ḳalmış çıkıp elden para
kimyācı gibi yüzü kara

içi boş kesesiniñ aḡzı büzük
baḡlamışdı yine ḳaytanlı büzük

baht-ı sahtı idi m nende-i seng
böyle olmuşdu cih n b şına teng

munkab ş  ehre ile bed-eşk l
şanki bir kur ası şaşkın remm l

şan müneccim idi men  s-lik 
yıldızı düşkün idi s  -i hev 

130

şac şak l karma karış şekl-i  ac b
bakışı söyleyişi tarz-ı ġar b

 almayıp z b-i ġin  esb b 
eski p sk  idi her eşv b 

 artaġan şarmış idi dest r 
giydiġi eski  avuk da şar 

beneşkde yakası yaġlı idi
 uřaġı g ġs ne dek baġlı idi

balġam  şaplı bıçak da be-mey n
 ını řaġrıdan eder idi hem n

135

kirli paslı gören ol n -küme
derdi kirb si ya ud  all me

 ahvelerde çürüyüp  okmuş idi
başını her deliġe şokmuş idi

(118)

ġ h edip  op apı'sın menzilġ h
şar  k rizde kir c  idi ġ h

Çok oyunc k var idi yanında
 acıyatmaz da ı cüzdanında

şok lup mel abe-i şıby na
oyun etmişdi niçe oġl na

140

babay ne görünüp çatmış idi
Çok oġullu ların aġlatmıř idi

 anda cem  olsa güruh-ı et  l
bu  ufeyli idi anda der  l

çocuk aldatmağidi pîşesi hep
böyle bāzicede endişesi hep

kınalı bir kuzu edip peydā
niçe mā ‘şūmı ederdı iğvā

közuna gel kızucuğum der idi
söğüşünden toya toya yer idi

145

geh kebüter uçurup dām ederek
tağlabazlıklar ile rām ederek

yavrucağım diyerek şıbyāne
kuşuna yapmışıdı çok lāne

düğün eylerdi görüb sūr-ı hıtān
sünnet oğlanları ardınca hemān

bir debistāndaki tıfl-ı mekteb
dese şütüyle okurken *fār ğıbb*

şevk ü rağbetle olup pūye-künān
bāb-ı mektebde ederdı cevelān

150

mā’ il-i muğbeçe-i Rūm idi hem
yana yana fennāre-i mūm idi hem¹⁶

tutuşub āh Yanākī diyerek
o da bu nāre yana ki diyerek

kilise kapısına tırmuşıdı
beyze-i sürh tokuşdurmuşıdı

bir tabibiñ adı olsaydı civān
derdine ondan umardı dermān

gencine kartına bakmazdı gidi
belki Dipoglu’na üftāde idi

155

esb-i tāzī ile ol köhne süvār
tavşan oğlanların eylerdi şikār

taş yatırdan gelip olurdu hamūş
düşinürdü niçe h̃āb-ı hargūş

¹⁶ Vezin bozuk

bu hevālarda ederdi pervāz
şanki tavşancıl idi ol peçe-bāz

tāzeler derdine etmezse ‘ilāc
kōhne mā’ i buna ederdi ilāc

görse bir tāzeyi ğayra hem-dem
ara yerde bırakırdı balġam

160

gāhiçe Kūmķapı’da mest olıcaķ
bulaşıp da çamura pest olıcaķ

derdi meyhāne gümüş halkalıdır
ġayrı yerde mey içenler delidir

(119)

çukurundan bulacaķ muġlim idi
kūlķan-ı sīnesi pek muzlim idi

yād edip onda geçen hengāmı
hīç unutmazdı Çukurħammām’ı

oldu hem Edrine’de germ-ūlfet
edip Oġlanlı’da zevķ-i ħalvet

165

sürünür varıcaķ ol ħammāma
niçe dellāk-ı sefid-endāma

peştemālin çoġı fevrān itmiş
çıkarıp taşraya ‘ūryān itmiş

berber oġlānına etse dileġi
derdi öpsem şu gümüşten bileġi

hafta geçse gözüne inse tırāş
tāzesin bulmasa urmaz idi baş

görse baştardada bir seydī hūb
baş ururdu oña da ol menkūb

170

küreġin çekmek için rūz u leyāl
ķıç levendi yazılırdı fi’l-hāl

şoyunup sīm-tenān-ı dilkeş
girse deryāya gümüş balıġı-veş

bir balık batdı ya bî-dem diyü âh
dil-i pür-cüşı olup baħr-i siyâh

şevkile kânişine güneşte
çalışıp celd-i ‘amîre işine

şalyası şankim olurdu seyl-âb
deheni hokķa-i lebrîz-i lu ‘âb

175

çalķanub rā ‘şeler etdikçe sürîn
cânı titrerdi edip âh u enîn

her kötekli güzele mâ’ il idi
kötegin yerse daħi kâ’ il idi

dönse ardın ederek istignâ
turmayub eyler idi istimnâ

bir yalıñ yüzlü göreydi nâgâh
yanaraķ eyler idi nâle vü âh

serkeşâne geçirirdi sözünü
çoĝunuñ yerlere sürmüş yüzünü

180

bıçaĝın gösterene çaķıverir
beline bir yataĝan taķıverir

dürterek nîze ile ħarbe ile
ser-nigün etmiş idi ħarbe ile

geh miyân pâçaya dâmen be-miyân
gâh-i müstaĝraķ-ı ĝarķ-ı berrân

çün *ṭayaķcı efê* etdikte ufûl
rûḥ-ı pâki buña etmişdi ḥulûl

görse bir eğri durur tâze fidân
kaldırıp tîzce ṭayaķlardı hemân

185

bel viren niçe çürük dîvâra
ṭayaķ urmaĝla bulurdu çâre

gece bir ḥânedede olsa mihmân
yataĝında yatamazdı ḥûbân

(120)

birisi şavşa başından farazā
ğayrınıñ ardına olurdı belā

gāhice komşu kapısı diyerek
gizlice ard kapıdan işleyerek

dolaşıp ya ‘ni pes-i dīvārı
etdi çār cānibe āzārı¹⁷ 190

görse bir künbed-i nev-bünyādı
dünbe yādıyla edip feryādı

çok gümüş kubbeler çıkış idi
bildiği gibi yapıp yıkış idi

olıcak şāid-i kūh u peşte
yorulup kalsa binerdi püşte

İncebel’den tolaşub bī-pervā
kūh-ı billūra çıkardı gūyā

her dem olurdu meşāmm-ı cānı
būy-ı rīḥ-i cebel-i Nu ‘mānı 195

tāzeniñ öpmenden evvel yedini
būs ederdi odada maḥ ‘adını

etse kuyruk satılan sūka güzār
ḥāzır eyler idi şırma kaṇṭār

kāh alt üst olup oğlān ile
zevk-i taḥtānī vü fevḳānī ile

kūh-ı dellāl idi ser-bāzārı
geh dikiş geh tokuş idi kārı

muḥtaşar-ḥāl-i cenāb-ı livāt
bu idi şanma ki yazdık ifrāt 200

(mülākāt-ı her-dü ve āğāz-kerden-i kerden muḥāvere)

işte bu iki fazāḥāt-pīşe
bed-siriştān-ı fesād-endīşe

¹⁷ Bu dizede baskıdan kaynaklı bir kelime eksikliği olmalı.

her biri başka tarīka pūyān
biri ʿāma birisi hūṣa revān

böyle zıdd-dīn idiler meşrebde
ya ʿni kim her biri bir mezhebde

gāhi ammā o [i]ki zıdd-ı ʿanīd
cem ʿ olup eyler idi güft ü şenīd

yine bir gün buluşup bir yerde
açdılar rüy-ı hayādan perde

205

pīş ü pūştiden edip āgāz-ı sūḥan
oldular pişrev ü ehl-i fīten

fīkr-i tevzīḥ ile maṭlablarını
kayd-ı terciḥ ile mezheblerini

çekdiler niçe delīl-i bī- ʿaqlı¹⁸
ṭayy edip şerm ü edeble nakli

hurde-dānlar gibi ol hurdān
hūsn ü ḫubḥ eyledi ʿaqlınca beyān

(der vaşf-ı zenān-ı işve-zenān)

bahşi gitdikçe çatallandırarak
tatlı ta ʿbīr ile ballandırarak

210

(121)

terzebānlıkla olup āmāde
ağzını açdı Şuyolcızāde

ʿādet-i cāriyesī üzre hemān
olarak sūy-ı mübāhāte revān

etdi çok şu getürüb her dereden
vādiʾ -i midḫata icrā-yı sūḥan

dediğim her gece olmaz mı ʿarūs
zevk-i ebkāra olanlar meʾ nūs

¹⁸ Vezin bozuk

hüsn ü ân ile urebât-ı hicāl
zîb-i hülûvvünki āgûş-ı vişāl

215

burka ʿ-i nāzını açdıқта sezā
yüz görümlüğü verilse dünya

öyle cānānı eden mūnis-i cān
dār-ı dünyāda bulur hūr-ı cinān

onlar āhū-yı haram-perverdir
şayd-ı bîgāneye müşkil-terdir

şakınır kendüyi nā-maḥremden
şan peridir ki kaçır ādemden

hānede genc-i nihāndır onlar
cevher-i ʿismete kāndır onlar

220

hūr-ı ʿîn oldığıçün ʿayn-ı hemīn
kurretü'l-ʿayn gibi perde nişīn

kafes ardında o tū[t]i kuşlar
söyledirseñ ne şekerler çiyner

hep o tūṭileriñ āyīnesi var
ya ʿni billūr gibi sīnesi¹⁹ var

camdan taşra edince nazarı
görünür şişede mānend-i perī

meyl eder duḡtere ṭab ʿ-ı mevzūn
hoş gelir meşrebe bîkr-i maẓmūn

225

hem küḡeylānda daḡı zī-kıymet
mādeyān nev ʿidir eyle diḡkat

madde maḡbūl olıcaḡ hayvānda
kıymet olmaz mı zen-i inşanda

şems iken eşref-i necm-i gerdūn
oldu mu rütbesi te' nīş ile dūn

küpeli bir kıza beñzer Cevzā
feleḡi ḡalka-be-gūş etse sezā

¹⁹ Metinde “seniyye” yazılmış.

zühredir duh̄ter-i pür-nāz-ı felek
bezm-i ʿulyāda nevāsāz-ı felek

230

niçe inkār olunur h̄üsn-i zenān
tevʾ em-i mihr iken ol ʿiṣve-zenān

ne şafādır ki ola bir ādem
kimseniñ görmediğine maḥrem

ṣīve-kārān-ı cevārī-i ḥisān
söyleyip her birisi başka lisān

şāhibin kendüye efgende eder
bend edip tırrasına bende eder

her birī başka diyārıñ gülüdür
her birī bir çemeniñ bülbulüdür

235

(122)

her birisinde leṭāfet başka
cünbiş-i nāz-ı melāḥet başka

germī-i cılve-i nāzende-i Rūm
yumşadır ādemi mānende-i mūm

o Sakız kızlarınıñ fistānı
portakāl gibi sıkır pistānı

bilirim cümlesiniñ lezzetini
çekerim cümlesiniñ ḥasretini

severim cümle zen-i meh-veşi
belki germiyyet ile her ḥabeşi

240

olsa şāyeste gulām-ı der-bān
bir kızoğlana hezārān oğlan

vakt-i vuşlatda cefā etmezler
seni maḥrūm-ı şafā etmezler

iki başdan o muḥabbet o şafā
şarasın sīneye k̄at k̄at ne şafā

nedir ol gül gibi ruḥsāre-i al
verd-i raʿnā ise de ʿālūʾl-ʿāl

zerd-rū oldu görüp altını
‘āşık-āsā o rūh-ı gülgünü

245

pertev-endāz olıcaķ ruhsārı
parıldar elbise-i zer-kārī

kaşları kañtara-i misk-i hoten
gamzeye toğrı güzergāh-ı fiten

ki odur cāmi ‘-i hüsne mihrāb
kıble-i dil-şüdegān-ı bī-tāb

o siyeh gözleri kim sürmelidir
[b]üs edip göz göre yüz sürmelidir

bir baķışla ne nezāketler eder
kāle gelmez ne işāretler eder

250

görse Mecnūn ne baķışlardır bu
çeşm-i āhūya demez mī yā hū

edip ol çeşm-i siyehkāre nigāh
göresin n’idigini nūr-ı siyāh

mūje-i tır ile o çeşmi süzen
cānı delmez mi mişāl-i süzen

şanki top iğneler ol müjgāndır
şaplanıp cān evine peykāndır

hāli ben añladığım ‘anberdir
sūziş-i sīne āña micmerdir

255

cā-be-cā gerden-i billūr üzre
şanki fülful kona kāfur üzre

eylemiş murğ-ı dil-i nālāna
turrelerle anı dām ü dāne

seyr iden āh o mu ‘anber hāli
derd-i sevdādan olur mu hālī

zīr-i gīsūda bünāgūşı hemān
şubh-veş perde-i şebde pinhān

cebhesinde o siyeh kāküller
şanki taķmış başına sünbüller

260

(123)

dökülür gerdene top top gīsū
yāsemenlikde mişāl-i şebbū

boyanıp ʿanber ü misk vü ʿūde
ʿıtr-ı şāhīler ile ālūde

eylese aḥter-i elmāsını bend
zūlfı tā yıldıza atmaz mı kemend

tār-ı gīsū-yı behem peyveste
rişte-i müy-ı miyāna beste

zīb-i mengūşı olan dürdāne
delinir reşk ile ol rindāne

265

küpeler şa ʿşa ʿalı cevherdir
küpe gündüz görünür aḥterdir

leb-i la ʿlinden edip şerm ü edeb
ḥātem-i la ʿli kızarsa ne ʿaceb

reşk-i gülnār idi ol rengīn leb
miyve-i cāndır o sīb-i ḡabḡab

bikri ḡonce dehenidir gūyā
pek açılmaz ederek şürm ü ḡayā

ya o düz hoḡḡa-i Yāḡūb meḡer
büse-i la ʿl-i lebi gül-be-şeker

270

bend-i gerdāndaki elmāsı hemān
gerden-i sāfı eder pür leme ʿān

taş mıdır baḡrı o cevher-i Gümrek
nice şıḡmış belin ol işve gerek

beli nāzik yaḡışır beldārī
kemer-āsā sarılaydım bāri

kol şarub ya ʿni ḡocub ince belin
gel amān gel desem ey tāze gelin

dest-ḡuş eyleyerek pistānın
oḡşasaydım sıkarak her yānın

275

sā'īd-i sīmde destīne-i zer
ki iki başı serāser cevher

tutup ol sā'īdi der-dest etsem
destini destime alsam gitsem

el uzatsā o Zeliḥā-yı zamān
çāk olur dāmen-i sabr u sāmān

āh o 'unnāb gibi parmaqlar
dil-i ḥūnın ciğeri tırnaqlar

küsmelerle nedir ol küsmemeler
eliñi çek a bu cānım dimeler

280

iki pistānce ile sīne-i šāf
beñzemez mi oña haḫ el-inšāf

ki ḫona iki turunc-ı tāze
sīmden bir ṭabaḫ mümtāze

ya o fīncān göbeği kim vāveylā
görün ādem diye eyvā eyvā

ehl-i derdiñ yüreğin oynatmış
heb göbek burusuna²⁰ uğratmış

çāk-i pīrāhen-i peyveste-i nāf
açmam aşağısıdır gizli şikāf

285

(124)

lezzetin şerḫ ü beyān eyleyemem
tudağım çatlar onu söyleyemem

bir yere gelse dü-berg-i gül-i ter
'aynı ol şekl-i dilārāya döner

zīr-i dāmende o vird-i terdir
saḫlar šāḫ-ı gül-i aḫmerdir

öyle šāḫā kulunı kim şalmaz
boynunā kim o günāhı almaz

²⁰ Buru: Halk dilinde sancı, ağrı.

görecek Altunoluk şalvârı
olur âb-ı dehen elbet cârî 290

çüzmede olsa küşâyiş der-kâr
açılır bend-i tılsım-ı esrâr

yürüse nâz ile ol nûr-ı başar
pâyını çeşm-i dil ü cāna başar

şalınırken göresin şîveleri
öyle reftâr edemez kebg-i derî

nâz u reftâr ile o sîm-endām
olıcak âzim-i sū-yı hammām

‘âşık-ı germ-i derûn-ı pür-tâb
öñine geçmeğe etmez mi şitâb 295

ki sebuk-rûh edip üftâdesini
yükledir boğça vü seccâdesini

vârip ol işve-ger-i nâz u harâm
olsa tâb-efken-i şahn-ı hammām

göricek maqdem-i ferhunde-demin
sîm-i na ‘lîn öpüp ol kademin

cûş edip zevk ü şafâ ile hemân
şû döke âyağına şâdırvân

şoyununca göresin nûr gibi
parlıyâ sînesi billûr gibi 300

ola gül-püş o perîşan kâkül
zîr-i zülfünde qalub ol rûh-ı gül

görüne ya ‘ni o zülf-i gül-püş
dil-i sevdâ-zede-veş hâne-be-düş

ola germâbe dahı hayrânı
ede şad dîde ile seyrânı

mūmiyāna şarılınca meyzer
nereye setre olur belki sezer

göbeğin açsa göbek taşında
‘aklı qalmaz göreniñ başında 305

o perī ḥalvete girse ʿüryān
yayılır üstüne görse insān

būs edip destini ṭās-ı sīmīn
der bu ḳurnāda benim ehl-i yemīn

çeşm-i ʿāşık gibi cūşışle hemān
lüleler cümle olur germ-i revān

şıcağı geçmişe beñzer gūyā
sürinür kīse nezāketle oña

ezilip şevkle ḥadden efzūn
eride cānını miskī şābun

310

(125)

görünür sīm-veş o cism-i laṭīf
penc ü nābe düşe ḥayretle līf

ʿanber ü misk gibi her mūyı
ʿıtır-nāk ede gül-i ḥoş-būyı

şemme-i ṭurresi ile ḥinnā
ola bir ḡāliye-i ʿanber-sā

baḳub ol zūlf-i ʿabīr-efşāne
çāk çāk olsa ʿaceb mi şāne

gül-i rūyı ʿaraḳ-efşān olarak
cā-be-cā jālesi rīzān olarak

315

cāmekānı edicek soñra mekān
būs-ı la ʿle bula şerbet imkān

ʿārızın seyr edip öyle pūr-tāb
döküle şāçıla şevḳiyle gülāb

giyininip cāme-i zer-kārīsin
Altıbarmaḳ şalı beldārīsin

olup āyīne-i sīme nigerān
ḥüsnine kendü de ola ḥayrān

āb u tāb ile edince da ʿvet
sīnede şu ʿlelenüb germiyyet

320

ya ‘ni işler kıızıdır germ olıcağ
penbeler gıbi teni nerm olıcağ

sen oña yalvarıp etdikçe niyāz
o saña eyliye şad şive-i nāz

diye biñ dürlü kirişme ederek
nā-be-cā işe girişme giderek

ola her cünbişi böyle şive
duğter olmazsa da olsun bive

böyle cünbişlere āgāz iderek
gülerek oyna[ya]rağ nāz iderek

325

otura gāh çıkub zānūye
çekesin gāh yıķub pehlūye

nāfeden çāk ola gül-pireheni
göresin n’idüğün ol sım-i teni

bir siminī mişāl-i billūr
açılıp parlaya mānende-i nūr

eyleyip ‘aksiñi anda seyrān
kalasın āyine-āsā hayrān

ya ‘ni kim bilmiyesin sine-si mi
yohsa sāf i gümüş āyinesi mi

330

cāme-ẖāb[a] girip öyle mehtāb
şubha dek dīdelere girmeye ẖāb

gele āgūşına ol simin-ber
sine-ber-sine olup zır ü zeber

el-amān kesdiñ amānım diyerek
gehi hānım gehi cānım diyerek

olasın yek-ten-i yek pīrāhen
bir olā iki göñül iki beden

bundan a ‘lā ola mı zevķ ü şafā
hayf ey muğlim-i biçāre saña

335

(126)

(der vaşf-ı maḥbūbān-ı dilistān)

böyle cūşişle Şuyolcuzāde
eyleyip vaşf-ı şafā-yı madde

bu şularda edip īrād-ı kelām
kıldı icrā-yı mezākın ifhām

gerçi gūş eyledi ḥāh u nā-ḥāh
ṭab ʿı ammā ki edip istikrāh

sözünü dikdi Kızıkcı Yeğeni
çağdı yerli yerine her mihını

dedi ey ḥāne-i ḥarāb-ı kebb-zen
reh-i seyl-ābda yapma mesken

340

merd olan eyleye merde rağbet
şahş-ı nā-merde sezādır ʿavret

bunu ne ğayrıya ne benden şor
tāzeniñ zevkını sen zenden şor

bir delikanlı güzel maḥbūbe
ʿaqlın aldırsa olur meczūbe

açılıp ummadığıñ mestūre
keşf-i avretle olur meşhūre

bikri medḥ etse daḥī bir bānū
der ki pākize kız-oğlāndır bū

345

nev-civāndır bilesin cān-ı cihān
ʿāşık-ı pīrin eder tāze civān

nev-nihāl-i çemenistān-ı cemāl
gonce-i tāze-res-i bāğ-ı vişāl

dil veren öyle gül-i mümtāza
gülşen-i ʿömrünü eyler tāze

ney-süvār iken olur meydānī
raḥş-ı pür-cünbüş-i ḥüsn ü ānı

tıfl iken nāz ile mektebde eder
sebķ-i mihr-i vefāyı ezber

350

peder ü māderiniñ bir gülüdür
lānesinde peķe-i bñlbñlñdñr

bed nazardan şakınurlar ānı
hıfz edip şanki bedende cānı

ya  ni her kim arayıp genc bulur
dil-i virānını pñr-genc bulur

duşter olur mu başarla yeksān
yoķ mudur onda  ayñb u noķsān

tāze meřřātaya muřtāc mıdır
revnaķ-ı ĥñsnñ ĥarā řāķı mıdır

355

mñřk otu perķemi şanma ĥāřā
ture-i zen gibi pñskñllñ belā

ĥñsni ārāyiři zīverle değil
 ariyet cevher ile zorla değil

zātıdır cevher-i kān-ı ĥñbı
pāk-i gevher bilesin maĥbñbı

gñřı āzāde-i kayd-ı mengñř
eder ùftādelerin ĥalkā be-gñř

(127)

istemez gāze ve ĥinnā ve ĥizāb
ruĥların gñl gñl eder reng-i ĥicāb

360

dīdeler sırma-i ĥudretle siyāh
ĥamze-i řñĥı siyeh-mest-i nigāh

bāzi-i nīze dñkemez kān
ne yamāndır ciğere oynar amān

vesmeden tīre değildir ebrñ
ķalem-i şun  -ı aleyĥīdir o

zīb-i meřřātā mıdır noķta-i ĥāl
beni sñyletme bilirsin bu ne ĥal

zen gibî yapma mıdır hüs-n-i şıfât
anadan toğma güzeldir bi'z-zât

365

çkegör sîneye her maḥbûbı
kim kıomaz kıoynına zer maḥbûbı

tıfl iken kıâşı gibi ola hilâl
bedr olur vâricaķ on dördüne sâl

bir civan kıâşı sarık bāşında
böyle on dörde gire bāşı da

ola bir işve-nümāya şālı
cāme-i nāzı serā-pā şālî

dense semmūr-i siyeh-mūdur bu
cünbişe [b]aşlıya²¹ taraf-ı ebrū

370

sînesin açsa ger ol sîmîn-ber
şalla kıuyruķlarını kākumlar

anı celb eylesesin ber-takrîb
eyleyip ḥâtırını gül gibi tîb

gezesin her cemini dest-be-dest
şîve-i kıaddi ile serv-i şikest

şarılıp āh efendim diyesin
a benim serv-i bülendim diyesin

o cekildikce saña şevķ gele
bûse vermezse daḥî zevķ gele

375

gül-şeker lebleriniñ düşünāmı
ede şîrîn-i dehen nā-kāmı

böyle bir şūḥıla zor kıaça süvār
gāhice eylesesin seyr-i kenār

olarak gerdeniniñ ḥayrānı
edesin ya 'ni Boğaz seyrānı

çıķasın zevraķ-ı 'ayşîñ kıaçına
çekesin Gökşu'da kıörfez içine

²¹ Metinde “yaşlıya” şeklinde yazılmış.

otura yānıñña o mäh-likā 380
seyr-i mehtāb idesin bī-pervā

bağ u bostāna da çekesiñ anı
bozmaya keyfiñi ser-bostānı

cām-ı ʿişret ola hem āmāde
veresiñ hırmen-i hāznı bāda

bezme revnağ vire cām-ı gül-renk
bir taraftan ede muṭrib āhenk

reng-i meyden yañağı gül gül ola
gonca-āsā açıla bülbul ola

(128)

sīm-sā ʿidle ḳadeḥ-kār ola hem 385
mezeler la ʿl-i şeker-bār ola hem

mūsıķī-dān ola hem hūb-şadā
būselikde ede āgāz-ı nevā

heb uşulüyle ola şūret-kār
dil-i ʿuşşāḳda ḳalır mı ḳarrār

başlasa beste-i zençire eğer
zūlfine ola şabā der çenber

o açık baş güzeli gibi civān
tāb-ı ser-germi-i sā ʿirle hemān

tāğıtıp perçemin olsa tālfes 390
şanasın kim tağılur mülket-i Fes

keyfile rakş edicek ol meh-veş
çengi-i Zühreyi eyler def-keş

tabla perçem süricek bezme ḳadeḥ
başdan aşmaz mı o dem mevc-i feraḥ

içesin āteş-i ʿaşḳile şarāb
sīneler sīḥ-i muḥabbette kebāb

ḳorlanıp hem ʿaraḳ-ı pūr-tāba
dilden āteş veresin ol āba

şöyle cūş eyleye kim âlem âb
olasıñ lücce-i zevke gark-âb

395

öyle tūfān ede kim būs-ı kenār
mevce-i şevk olamaz baħr-i tebār

mest olup çāk ede pīrāhenini
öpesin sīnesini gerdenini

sīne āyīne-i billūr gibi
gerden-i sīmi ise nūr gibi

âlem-i nūr deġil mi bu şafā
çekilir gāhice de etse cefā

böyle nevreste-nümā tāze fidān
olur elbette ‘asā-yı pīrān

400

tıfl iken etse gehī cevı ü sitem
bilmeyüb şīve-i āyīn-i kerem

olıcak bālig-i hengām-i vefā
bāligā mā-balığ olmaz mı şafā

görünüp şah-ı levendāne-edā
ola ‘uşşāķı o dem şāha gedā

tāş dike sīne-i ‘āşıkda eġer
nāz ile çekse mücevher ħançer

varaķ-ı rūyı olıcak nev-ħaţţ
ħāl-i miskīni eder tarķ-ı nuķaţ

405

nur-ı deryāsı olup mevc-āver
çıkarır sūy-ı kenāra ‘anber

n’idügin bilse o ħaţţ-ı müşķīn
düşürürdü göbeġin āhu-yı Çin

gerd-i peymāne-i la ‘linde hemān
ħaţţ-ı yāķūt olur şanki ‘ayān

ter ü tāze gözüne çār ebrū
çār-bāġ içre mişāl-i şebbū

(129)

böyle nev-ḥatta olan ‘āşık-ı zār
misk-i āhūsını etmez mi şikār

410

ele girdikte hemān öyle civān
fırşat-ı vuslatı fevt itme amān

taş yatarken bulıcaḡ tavşanı
baş yatāğında kaçırma ānı

fehm eden derd-i dil-i uşşāḡın
pek helāk eylemeyip müştāḡın

size yatmam diyü eylerse de nāz
geçirirsin yine tenhāca niyāz

bir yalıñ yüzlü ocaḡlı maḡbūb
yaksa da cānı kun ‘üm-el-maṭlūb

415

şem ü pervāne-i der-ḡātır edip
şevḡle rāh-ı fedā’ iyye gidip

yanaraḡ āteşiñi söyleyesin
düşdüm āyāḡıñıa rahm et diyesin

hoş gelir ‘āşıkı bu sūz u güdāz
sīne-i rūşen eder böyle niyāz

ya o ḡalyoncu kesim fermeneli
şırma perçemli o seydī güzeli

sīm-i penyālını etse be-miyān
gören elbetde urulmaz mı amān

420

tāzeniñ cümlesidir cān-ı cihān
her birine ola cānım ḡurbān

her biri ḡaḡma ilikdir ḡüyā
topuḡından yuḡarū ser-tā-pā

mestdir olduḡu şekl-i aḡsen
bilinür hendeseden fehm et sen

bir ḡıl ile çeker ol mūy-ı miyān
yan yana iki ḡümüş kūh-ı ḡirān

gösterir eyleyerek ğunc u delāl
n' idigin şan'at-ı cerr-i eşkāl

425

ne şafāğāhdır ol kubb-e-i sīm
karlı dağlar gibi berrāk u cesīm

oña her püşte olur mu mānend
Tomalic tığıdır ol kūh-ı bülend

onda çün kim azametdir der-kār
olsa şāyeste eğer kār-ı kibār

nedir ol iki piyāz-ı lāle
ğoncesi elde olur pūr-jāle

tāze memdūh-ı cihāndır bilesin
maṭlab-ı pīr ü civāndır bilesin

430

hızr erbābına hāzır-ı hāzeri
ehl-i esfāra ref īk-i seferi

şu'arā-yı 'Acem-āsā rindān
hoş-dil-i hoş-sühen-i ferzendān

her biri mülk-i sühende server
ser-be-ser eylediler medh-i püser

'ār edip eylemeye duhter yād
bikri mazmūnda ederler irād

(130)

mülket-i Rūmda hem şā'irler
ehl-i dil pīrleri māhirler

435

eyleyip vaşf-ı civān-ı tāze
verdiler 'āleme cān-ı tāze

şūh-ı nev-ḥaṭṭ gibidir her dīvān
oldu şirāzesi ḥaṭṭ-ı hūbān

hayf ancak iki rüsvā-yı qadīm
biri bū nazmı yazan bir de Nedīm

şi'rini zen gibi etdi medhūl
oldu güftārları nā-maḳbūl

bedevîdir şu ‘arâ-yı ‘Arâb 440
onlara yok bu maḥalde i ‘râb

diyerek Leyli ve Selmî ve Sa ‘îd
ederek çölde kıra kızları yâd

güş edip nağme-i nâ-sâz-ı kavâl
söylemişlerse dahî ba ‘z-ı mevâl

onda merdâne edâdır nâdir
kimi hünşî kimisi hünşâdır

ne bilir çölde gezen kıra ‘Arab
sîm-tenlerle nedir ‘ayş u tarâb

âmöre nâmına hem ba ‘z-ı Frenk 445
etdi kâlâ-yı kelâmın bed-renk

sen de düş olma dönüp efrence
o firengî gibi kâf îr rence

ol ki üftâde-i câh-ı zen olur
âb-keşler gibi ter-dâmen olur

olma çifte koşulup tohm-efşân
gâv-ı ser-keşte-i hırş-ı nisvân

hem-ser-i şüh-ı civândır serbest
mütte ‘hiddir başılır zenne-perest

(der ta ‘n-ı maḥbûbân ve maḥbûb-dostân)

böyle maḥbûbları vaşf ederek 450
reh-i nâ-refteye toğrı giderek

kıldı zen-pâre-i ma ‘hûda hitâb
serzeniş-güne edip böyle ‘itâb

bâşına kağdı Kazıkçı Yeğeni
kahbelikdir diyerek meyl-i zeni

baḥş-i câriyyesini ḥasbû’l- ‘âde
güş edip coşdı Şuyolcızâde

bulanıp gönlü gözü hîrelenip
şanki taşkın akarak tîrelenip

dedi ağzı köpürüp çağlayarak
her söz bendini hoş bağlayarak

455

biliriz biz de çocuklar huyunu
oynatır ‘āşıkā ‘āşık oyunu

onları müşkil olur yola kımak
ya çelik oynamak ister ya kımak

pek iyi cilveleri sögmekdir
dahı a ‘lā keremi dögmekdir

(131)

şımarırsa ura çok sille şamar
ğayrı çekdiklerini eyle şumār

rām olup yatsa da gāhī sözüñe
tükürür şoñra döner de yüzüñe

460

açsa da dāmen-i vaşlın mektūm
halk içinde nedir ol zarb u şütūm

tek hemān binme ki sen öyle ata
eñsesinden varana çiftte ata

çoğu da esced-i min hüdhüd olur
başını koymağıçün yerde bulur

s ĩm-ten olsa da ekşer maħbūb
altına alı veren zer maħbūb

teni fisdık gibi gözü olsa bādām
yine findıkçı olur nıce gulām

465

pek inanma dese de ismim Em ĩn
ki saña hā’ ĩn olur ğayra kıar ĩn

ba ‘z-ı nā-pākiñ adı Tāhir olur
şoñra mürdarlığı hem zāhir olur

tutalım bir de edindik maħşūş
hıfz olunmaz neylesin kim bu huşūş

sen görüp işi gidince hareme
şığanur hıdmete kırmaz hademe

kaplasaň çaķşura semmür-ı siyāh
açılır ğayra o karşıaķ künkāh

470

perdesi sırık olan bī-pervā
her kucaķda yata ʔanbūr-āsā

ya ʕni kuyruķ şalar ol emred-şābb²²
toĝrudur kuyruĝunu nīce kilāb

mār-ı māhī yemedim derse yalān
aķdı sūrāhına çok ķāra yılān

gāhice rast gelip ālet-i saht
yerleri ʔırmalaya ol bī-baht

içine kan uyuşup ola revān
dem-i bāsır-veş ol demde hemān

475

ķırılıp zırbı ile ķaytānı
büzüĝü āçıla fehm et ānı

soñra bed-çehre muħanneş görüne
ibne renciyle mülevveş görüne

mā' il-i şāhid-i bāzār olma
satılık ğüne harīdār olma

şanki zenbīlidir ol aşma serin
taĝıdır halka anıñla ʔa ʕyīn

eñsesinde sürünür çok ʔālīb
çıķar üste kim olursa ğālīb

480

bilesiñ ard-ı ān ki pākdir az
ķılma nā-pākler ardında namāz

gerçi kim uçķuru işlenmiş olur
çaķşuruñ içi çereşlenmiş olur

rū-be-rū olmaĝa çün kim yüzü yok
döner ardın ki geride gözü yok

²² Henüz sakalı, bıyığı çıkmamış olan genç.

(132)

şekl-i mahrûti diyü etme şenā
hoḳḳa-i balgāmı eğdirme bekā

olsa da yüklü semer-veş gerisi
her ḳatır puşta deme genc irisi

485

tıfl iken oynayacak emred olur
şakalı batsa oyunu bed olur

haftada olmaz ise iki tırāş
kılları fırçalanır başına fāş

tutdurur çehresine usturayı
yolunur bulmasa cinbistireyi

hüsnü bu vech ile bulsa pāyān
hüsn ta‘bīri ile muḡlim yārān

o bıyıklansa ḥatt-āver derler
ne ḥatā müşke de beñzer derler

490

öyle burma bıyığa denmeñ ḥatt
ḥatt-ı butlāndan ola belki ḡalaṭ

o yoluk ḳaşlar olunca pür-mū
yakışır mı ki dine çār ebrū

ḥalkasında dahı mūy olsa ‘ıyān
ḳıl biter çeşm-i ḡulāmide hemān

görücek torba şakallı nā-gāh
‘aceb onlar da edip istikrāh

nefsine eyleyerek levm ü ‘itāb
yüzüne bakmaḡa etmez mi ḥicāb

495

ba‘zısı yapma yiğitlik de şatar
ardına ṭoḳunana piştov atar

ḳabaṭayı gibi merdāne bakar
‘ümmiler ol ḳaba künkāha ḳıḳar

etse de ḳabzaya dek tāze bıçāk
eli ḥançerde yine şanki ḳoçāk

şâgrısın eyler iken tîğa niyâm
sell-i seyf etmeğe eyler ikdâm

biliriz yoşma kısım nice atâk
yatağan çıkdı düşündükde yatâk

500

çok levendâne edâ kâşî kemân
eyledi pefteresin tîre nişân

şokulup girmeğe geh öyle hîze
halkasından geçe dâ' im nîze

hîzdir elden ele geçmişe nâm
aşl-ı ma 'nâ[s]ı da tās-ı hammām

çoğunun şevki mey-i tāba düşer
'ālem-i ābda girdāba düşer

sızacak mertebede mest olıcak
yıkılıp orta yere pest olıcak

505

döşenip keyfile meydānda kalır
üsteler ma' adınıñ naqşın alır

gāhice 'āşık-ı kuş-bāzından
yuvasın yapıcı hem-rāzından

kendi de çift olacak kuş ister
kuşuna bir dişi baykuş ister

(133)

kuşu kuş ile ederler diyü şayd
'ār-ı kayyādı çeker ol lā-kayd

ba 'zı kerre dedi çok bî-nāmus
bu gece oldu kazıyye ma 'kūs

510

dev metā 'ıñ olup alış verişi
urup endāzeyeye etdik dikişi

bulaşıp böyle nice hîze habîş
pāk-dāmenleri etdi telvîş

hayf ol muğlim-i bî-ārāma
ki döküp yüz şuyunu hammāma

şıcağım geçdi diyü dellāke
soyunur külḥani-i nā-pāke

berber oğlānına hem қоşmağa baş
peykesinde oturur tā-be-tırāş

515

қurıyup ağızı ederken ibrām
tükrüğü қalmaz eğer etse de rām

yutқunup göğsü hemen гürleyerek
balgamī olsa mizācım diyerek

bulmayıp ayva lu ʿābın derḥāl
derd-i zīķ ile çeker renc-i su ʿāl

böyle müdbīr olarak āḥir-kār
şavsacılıkda verir kāra karār

gözleri parlayarak mūm gibi
uyanık tā-be-seḥer būm gibi

520

тolaşır gece yataқdan yatağa
batarak ya ʿni bataқdan batağa

ya таяқçılık ederken gidiler
тоya тоya ne таяқлар yediler

mā-ḥasal тоғrı yolu terk etme
şapadır bu diyü тағdan gitme

var ise ondaki icrā-yı mezāk
қoyu balgamla lezz ü cetli bezāk

ālet-i tenķiyeden māşūra
ne revādır тоқuna bāsura

525

olamaz elbetde sezā-yı taḥsīn
heyʿ et-i dūm be-hevā ser be-zemīn

ḥunfusā-tıynet-i nā-pāk olma
sürünüp öyle yere ḥāk olma

cāh-ı ḥuşқuñ dibine pek тalma
қurutup ağızını şusuz қalma

rîh-i bed-râyiha-i zarta-keşân
eder ifsâd-ı dîmâg-ı sāmân

nedir ol hûşe-i kabz-ı lînet
öyle mürdâr-ı şafâya la‘net

530

el-hazer işleme öyle ‘abeşi
çıkar elbetde şoñunda hadayi

katı ters işdir oña etme heves
ters-nâk işde gezendir nâkes

(der ta‘n-ı zenân ve zen-dostân)

(134)

çün hurûş etdi Şuyolcızâde
aķıtıp ta‘neyi bu mecrâda

ya‘ni hıfz etmedi âb-ı rûyu
şaman altında yürütdü şuyu

bu şavuk sözleri kıldı itnâb
şuyu serd olduğun etdi işrâb

535

başını şaldı Kazıkçı Yeğeni
şanki tokmak idi her bir süheni

yellenip burnu ğazûbâne-edâ
dedi ey bed-nefes ü zenne-şadâ

zen-perestiñ yalımı alçaķdır
huzele zümresine mülhâķdır

şıĝanub etme bu yolda tek [ü] pû
yakışır baldırı çıplaķlara bu

olur elbetde civân-merd ğayûr
arķası yerlere gelmişden dūr

540

zenne meyl eyledi mi İskender
etdi mi erliğini maħv ü heder

zen-ťabi‘at süfehâdır merdūd
meyl eder hûsn-i Ayāza Maħmūd

aldatıp el ile çok insānı
kuru āgāca sürerler kanı

hazer eyle saçı Leylālardan
olma Mecnūn geç o sevdālardan

ol ki Şirin lebe Ferhād oldu
taş döğen bir koca ırğād oldu

545

o açık orta kapuyı kıkma
çatlamış tahtaya ekser çakma

olma kim öyle kapuda der-bān
anda baş göstere nice ‘urbān

ḥ‘āhiş-i kīr iledir reftārı
altına dā‘ır olur güftārı

sözlerin eyleme tūṭı diyü gūş
başka kuşdur dilini bildiği kuş

bir içim şu ise de aldanma
mā-i müsta‘meli tāhir şanma

550

ger tenūmend ise de etme pesend
māriye lahmıdır elbetde gezend

göbeği olsa da farzā fincān
görünür çatlağı altında ‘ayān

tutalım ba‘zısı yanyancıkdır
neyleyim adı yine kancıkdır

ayın on dördüne beñzerse de ger
gece başkınla tutilmak ne keder

ben beğenmem hele zen-pāreliği
böyle hep işleri yüz karalığı

555

gece hırsızlığıdır kārları
çalışır aşmağa dīvārları

sürmeli çeşme eder şanki nigāh
sürme-dān gibi olur baht-ı siyāh

(135)

ekserî vüs 'at-i hâle hasret
görür ancak o maḥalde vüs 'at

sözlerim cümle değil mi vârid
hele ben aîladığım pek bârid

mā' il olma oña kim ey 'āmī
Âmine kona küçükdən nāmı

560

ekserî râziye der her sühene
söze yatmakta uyar her düzene

vericek başma kalıp bir yemenî
der hemân pîş-i menî pîş-i menî

açsa da 'ukdesini şalvârîñ
kanı içine aķar mürdârîñ

nedir ol şıkķ-ı kerîh-i tebri
onda it balta şapın dūr ü berî

bulunur nice 'amel-mânde-i tât
câ-yı ma 'hûdi olunmuş ifzât

565

bâşı açıklara olma ḥayrân
tuyulur ya 'ni kapatma pinhân

olma üftâde [vü] lağz şekke-i âb
nâm-ı kaypakcı ne lafz-ı çirk-âb

uçurup 'aklıñı olma medhûş
bil ki ol lâneye konmuş nice kuş

lüccesinde ne balıklar yatmış
nice kalkanlara karşı çatmış

germi-i âb-ı neşâta ḥayrân
tutuşur şanki kireçhâne hemân

570

kîr-i ḥar görse de iç î bulanır
dilini şarkıdır ağız şulanır

bulmasa ḥ'âhişi üzre yarağı
düşürür ol gece tāsı tarağı

nısb-ı nefis eylemiş ol ehl-i sabık
‘azl eder anlara îrâş-ı kılık

şadrevâniyyede sey-lâba verir
boşanıp havzasını âba verir

o eder zevki toğuz kat efzûn
‘öşrü ile sen olurken mağbûn

575

bana tırmaz çeker ol Çekmeceli
müflis eyler seni çekmezseñ eli

çok siyeh-bahtı kara yüzlü eder
gözleri sürmelice gözlü eder

nice hâmmâl gibi nâ-kâma
taşır boğçasını hâmmâma

desti hınnâ-zedelerden el çek
giydirirler saña kanlı gömlek

eyleme pây-ı muhannây-ı be-düş
boynuna kan mı alur sâhib-i hüş

580

ne belâdır çekesin ‘iddetini
ayda bir hayzı için müddetini

erba ‘inler çıkaran şahşa kıyâs
olasıñ cülle-keş ü kat ‘-i nifâs

(136)

kirlenip gitse dahî hâmmâma
pâk şoy denmez o bed-fercâma

menba ‘-ı mâde iken nemdânı
yine şorup kurudur hâmdânı

şâkın ol câhda buldurma şuyu
olmasın ya ‘ni yeriñ kanlı kuyu

585

eyleme cân u diliñ cânânı
seyyidiñ âlude ter-i dâmânı

parlayan anda zer ü cevherdir
şanma rûyındaki nûr u ferdir

ekserî kâra kuru cādūdur
ağzı ma‘hūdu gibi bed-būdur

kuşusu yağlıdır engüşt şokar
kalbe müşkiye tefârik koçar

düzgün ile yanağın al eyler
Allah ‘âşıkın abdāl eyler

590

gece ilen kızlı çıkısa eğer
bakamazsın yüzüne vakt-i seher

sürmese aklığı çok mekkāre
er yanında ola yüzü kâra

çatılırsa dahı iki kaşı
bil ki rastık karasıdır kaşı

çok gelincik de çiçek bozgunudur
yüz yazısı dediği düzgünüdür

girdiği yerde yüzü kâra çıkar
o gece ipliği bāzāra çıkar

595

bozma düzme kulağı gibi delik
çala kolnemçe yırtık gecelik

duhterin zevki dahı yekşebedir
soñra karnın şişirir der gebedir

döner āgāçkavununa memeler
lağv olur tāzetercim demeler

bıkr ise şimdi o rütbe nādir
belki mazmun da bulamaz şā‘ir

çoğu sa[hh]āka²³ der olma gāfil
öyle sürtükleri sevmez ‘ākıl

600

ya‘ni kızkanlığıla meşhūre
sıcağı geçmiş olur nātūre

sürter ol mihre zenān-ı ünşā
zīr ü bālāda mişāl-i hünşā

²³ Metinde “saccāka” yazılmış.

bil ki var nice tabaḡ-zen nisvān
kīr-i ḡar gibi zıbıḡda be-meyān

bıraḡur olsa da elde dikişı
yırtıḡın dikdirir ister sikişı

fırşat-ı kānişı fevt etmezler
toḡruluḡ yollarına gitmezler

605

çıḡsa şoḡaḡa olur pūr-ziynet
ki odur bādi-i şevḡ ü şehvet

saḡ ayakḡabı mıdır ey bī-hūş
çeviren maḡkemelerde pāpuş

(137)

bilirim şanma şaḡın mekr-i zenī
o bulur bilmediḡın bir düzeni

kuvvet-i cāmi ʿaṅ etmezse vefā
arama zümre-i nisvānda vefā

serv-ḡāmet dediḡiṅ işve-zenān
ḡayra būy göstere bī-rayb ü gümān

610

gizlice görmek için oynāşın
çıḡarır taşra ḡaremden bāşın

ecnebīden bürünüp şanki ḡaçār
dāmen-i vaşlını tenhāda açar

geçse āyineci dükkānından
şūretin aldıra her yānından

ḡırılır kim gele kīre ḡareket
aṅlamış ol ḡareketden bereket

ne açık göz o pūr-efsūnlardır
ne başı örtülü mel ʿunlardır

615

nice okur yazar azdırmışlar
göbeḡi ḡāceye yazdırmışlar

ḡoca cādūları var diz bükücü
rişte-i siḡre düḡümler dökücü

pa[t]lasun başlarına çömllekler
giydirirler eşeğe gömllekler

yedi çok öyle bir keşte-pulāk
mağz-ı har tu ‘mesi beyne’l-nisvān

şāh-der-şāh edip nice seri
kerkedān eylediler şīr-i neri

620

koç yiğitler takınıp boynuzu
baş toğuşturdu bulup Tinbūzı

oldular şanki ğubūr-ı Bağdād
kapısında bulunur tabl-ı fesād

budur işte bilesin nev ‘-i cünūn
‘aql-ı nāķıslara olmaķ meftūn

(reften-i her dü be-ħankāh-ı şeyh ‘uşşāķi)

bu iki şahş-ı melāmī-meżheb
ya ‘ni zen-dost vü ğulāmī-meşreb

açdılar bahş-i fesādın bābın
sedd edip şerm ü hayā ebvābın

625

bilmedi her biri ne söylediğın
aramazdı sözünüñ ardın önün

biri söyler birisi diñler idi
diñleyen pek tarılub inler idi

şanki matlabları ızhār-ı şavāb
bī-edeblikleri ğüyā ādāb

bī-netice ne esās vü ne mesām
mağlata safsaṭa bī-ħadd ü kıyās

selemīdir diyerek bürhānı
nerdübān eyleyerek buṭlānı

630

evc-i da ‘vāya şu ‘ūd eylediler
zīr ü bālāda neler söylediler

(138)

ol kadar döndüğü bātıl gidiler
şanasıñ devr ü teselsül idiler

men ʿ-i külliyyet ile kübrādan
selb ü icāb ederek şuğrādan

ed ʿā ile münākız olarak
ya ʿni her sözde mu ʿarız olarak

geh teḳāzā ederek icmālī
geh tafş ıl ederek ebṭālī

635

her birī nefsinı nısb eyler idi
āḫeriñ ḫaḳḳını ḡaṣb eyler idi

eyleyip geh senedātı tenvīr
geh ederlerdi murādı taḫrīr

gāh derlerdi edille bedelī
etmem işbāt-ı bedīhī-i celī

pek mükābir idi ol ehl-i fesād
ḫaḳḳı teslīmde eylerdi ʿinād

bī-vaz īfe he[z]eyān ile hemān
müntakız cümle delīl ü bürhān

640

böyle ol iki mu ʿānid baḫḫāş
ederek ʿarbedelerle ebḫāş

ṭarafeyn olmadı ilzām vü ifḫām
mütemādī cedeliyyāt vü ḫıṣām

mesʾ ele böyle çatallanmış idi
şāḫ-ı āḫū gibi dallanmış idi

etmeyip cem ʿ-i kelām iki naḳız
giderek baḫş-i ʿamīḳ oldu ʿarız

müselsel sürünüp du ʿālar
böyle zencīr olarak ḡavḡālar

645

‘ākı[b]et²⁴ bunlara da geldi kelāl
bildiler birbirin ilzām-ı muḥāl

dediler kim yetişir bu ıtnāb
ba‘d-ez-în ğayrı budur re’ y-i şevāb

bir ‘azīzi edelim bāri ḥakem
ne ise ḥükmü tutulsun muḥkem

bi’t-terāzī edecek baṣ-ı maḳāl
belki ol eyleye ḥall-i işgāl

līk ammā ki o muḥtār-ı ‘azīz
ola yüz ‘iffet ü şāḥib-perhīz

650

vaḥdetinde otura ḥalvetde
gözü ne tāzede ne ‘avretde

ola āyīne gibi sīnesi şāf
rū-nümün anda cemāl-i inşāf

maḥv edip cümle hevā vü hevesi
āteşe yakmış ola ḥār u ḥası

iltizām eylemeye bir ṭarafı
tā mu‘ayyen ola bu emr ḥaḳḳı

ne ise ḥaḳ o zamān zāhir olur
ya ‘ni mübṭel kim ise bāhir olur

655

o iki perde-derīde yed-kār
verdiler böyle uşūlüyle ḳarār

(139)

o zaman var idi bir pīr-i ‘azīz
cümle dünyā naẓarında nāçiz

müncelī nūr gibi işrāḳı
mürşid-i ḥanḳeh-i ‘uṣṣāḳı

evvel-i seyr ü sülūḳunda hemān
eyleyip cisr-i mecāzı güzerān

²⁴ Metinde “āfibet” yazılmış.

‘ārif-i sırr-ı ʔarīkat olmuş
mālik-i mülk-i ḥaḳīkat olmuş 660

sīnesi maşrık-ı mihr-i ‘irfān
pertev-i feyz-i celīü’l-leme ‘ān

hem erenler yoluna rehber idi
menzil-i ‘aşka erişmiş er idi

ya ‘ni mānend-i cenāb-ı Moravī
evliyā zümresiniñ pişrevi

dil-i şāfisi muḥīṭ-i ekber
zāhir ü bāṭını ‘anber ve güher

bulup ol mertebe-i temkīni
ḳalmamışdı eşer-i telvīni 665

ḥārik-i ‘āde idi eṭvārı
şan kerāmet idi her güftārı

tarfetü’l-ayn içinde başarı
levḥ-i maḥfūza ederdı nazarı

bī-nevā zümresiniñ dā[d]-resi
ney gibi sīne delerdı nefesi

zurefādan idi ehl-i dil idi
kāmil insan diyecek kāmil idi

gi[t]di bunlar o cenāb-ı şeyhe
rūy-māl eyledi bāb-ı şeyhe²⁵ 670

etdiler destin öpüp ‘aşk-ı niyāz
şanki el aldı o iki nā-sāz

eyleyip baş-ı bisāt-ı şıḳlet
oldular vaḥdet-i pīr-i keşret

edicek ḥalle bī-kūlfet-kāl
sebeb-i maḳdem-i bī-vaḳti su’ āl

dediler ‘aşk ola ey mürşid-i ḥaḳḳ
bulmadık derdimize senden āḥaḳḳ

²⁵ Metinde bu kelimenin yazımında bir tutarsızlık gözlemlenmiştir. İlk dizede “şeyh” sözcüğü “ḥ” ile yazılmışken ikinci dizede “ḥ” ile yazılmıştır.

belî küstaḥlik ammā sözüümüz
yok huzūruñda egerçi yüzümüz

675

biliriz çünkü haḳīkatde velî
kim erenlerde olur ‘afv-ı celî

bizi kıldı o ümîd-i mebrūr
ḥāzır-ı şavma ‘a-i ‘izz-i huzūr

iki gümrāhız eyā ehl-i reşād
bizi kıl şavb-ı şavāba irşād

keşf edip müşkilimiz şād eyle
ḥızr-veş gel yeti[ş] imdād eyle

himmetiñ olur ise yār u refīḳ
her muḳallid olur ehl-i taḥḳ īḳ

680

böyle bir ṭavr-ı edībāne ile
ṭarz u üslūb-ı ḥakīmāne ile

(140)

isteyip ruḥṣat-ı takrîr-i maḳāl
oldular ṭālib-i ḥall-i işgāl

gerçi keşf etmiş idi ḥāllerin
ḳāle gelmeksizin aḥvāllerin

lîk vādi-i tecāhülde hemān
etmeyip keşf-i zamîri i ‘lān

dedi ruḥṣatla o zāt-ı āgāh
‘arz ediñ müşkülünüz eyvallāh

685

görecek ruḥṣat-ı pîrānesini
er gibi himmet-i merdānesini

bî-muhābā o edebsiz gidiler
ḳavl-i bâṭıllarını söylediler

başlayıp gāhi Şuyolcı-zāde
öbürü olur idi āmāde

soñra başlardı Ḳazıkçı Yeğeni
diyerek pîrim iyi diñle beni

cümle bālāda geçen aqvālī
dağı fāhış nice kıl ü kālī 690

etdiler bī-edebāne taqrīr
çāre ne diñler idi hażret-i pīr

līk ta ‘l il vü mu ‘allel bürhān
etdi taḥrīk-i ‘urūḳ-ı buḥrān

ḫālet-i vecde gelip hū diyerek
hāy şaşkın bu nedir bu diyerek

cūş edip cezbe ile eşk-i teri
ṭās-ı pūr-ḫūna dönüp dīdeleri

dedi ey yolsuz olan ehl-i fücūr
başa çıkmaz bu reh-i dūr-ā-dūr 695

rāh-ı ‘aşka bu mudur doğru sebīl
ki sebīlini eder söz tehbīl

‘aybdır şehvete meyl ü niyyet
ki odur ḫaşlet-i ḫayvāniyyet

böyle dünyāda edenler tuḡyān
olamaz vāşıl-ı ḫūr u ḡilmān

bir pul etmez sözüñüz hep kāsīd
ikiñiz birbirinizden fāsīd

fikriñiz vesvese-i şeyṭānī
zikriñiz daḡdaḡa-i nef sānī 700

nefs-i emmāreye uymak ne ḫatā
heb onuñdur bu emārāt-ı hevā

böyle pīrāne naşīḫāt ederek
semt-i irşāda bu yoldan giderek

döndü zen-pāreye bağıdı pek pek
dedi ey eski kavaḳ telli bebek

kār edip mel ‘anet-i vesvāsı
keşf edersin ‘averāt-ı nāsı

ba‘zı zen kaçmasa da ādemden
sen kaçır nefsiñi nā-maḥremden

705

‘aql-ı nāķışları iġfāl itme
öyle şeytān gibi izlāl itme

(141)

ehl-i ‘ırzı çıkarırlar başdan
başların kırtaramazlar taşdan

ḥaddini bilse cezāsı ne cezā
olur iblīs gibi recme sezā

etme bu yolda fedā mā-meleġi
ḥāşıl eyle melekāt-ı meleġi

kimyā-yı ‘ilmi de bilse farazā
mümkün olmaz yine zānīde ġınā

710

derd-i nisvān ile olma ġam-ġin
āḫir-i kār olursuñ miskīn

ḥarem-i ġayra naẓar ‘ayn-ı ḥaram
bak ḥelāl[e] zen ise aşl-ı merām

etdi zen-pāreye çün böyle ‘itāb
döndü hem muġlime de kıldı ḫitāb

dedi ey mel‘abe-ārā-yı fesād
ne oyunsuñ bilirim hey berbād

yeter aldatma yeter eṭfālī
ḥācı yatmazla edip iġfālī

715

nice bir pīr ü rû-yı nefs-i ḥabīş
pāk-i ma‘şūmı edersuñ telvīş

tıfl-ı maḥcūbuñ açarsuñ gözünü
getirirsuñ yere ḫayfā yüzünü

ne revādır düşünüp nice ḫayāl
kār-ı nā-pākiñ ola sū’-i ‘amel

mel‘anetler edesuñ oġlana
şoñra uydum diyesuñ şeytāna

‘ameliñ öyle olunca herze
‘arş-ı raḥmāna verirsñ lerze

720

ben ne ḥācet edeyim şerḥ ü beyān
ḳubḥ-ı aṣlīsi iken ‘ayn-ı ‘ıyān

zīr ü bālāsını eyler imān
ma‘ni-i ‘aleyhā sā felehā

maḳbulān kārı değıldir ol kār
onda der-kārdır elbet idbār

ol naẓar-bāz-ı cemāl-i maḥbūb
çār-miḥ etme şaḳın ey menḳūb

evvelā gerçi mu‘āteb ḳıldı
şoñra rıfḳ ile muḥātab ḳıldı

725

darılıp etmiş iken levm ü ‘itāb
yine müşkilllerine verdi cevāb

dediğim fehm edesüz ey yārān
edeyim müşkülünüz bāri beyān

ḥüsn-i ḥübāna ger olsun müştāk
pāk-siretde gerekdir ‘uşşāk

‘aşḳdır mā’ ide-i rūḥānī
ki anıñ lezzetidir vicdānī

‘aşḳdır nūr-ı tecellī-iclāl
rūy-ı ḥübānda eder ‘arż-ı cemāl

730

sen de ol nūruñ olup ḥayrānı
naẓar-ı pāk ile ḳıl seyrānı

(142)

maẓhar ol ‘aşḳ-ı şafā ayna
rūḥ-ı cānāndır oña āyine

ādemiñ añla nedir şūretini
şāni ‘iñ fehm edesiñ ḳudretini

eyle diḳḳatle añla im‘ānı
seyr edip andaki ḥüsn ü ānı

o kalem gibi keşide kâşî
nice çekmiş göresin nakkâşî 735

‘aşkıdır defter-i hüsnün varakı
hatt-ı hübândır anın her sebakı

haller ol varaka dökdü nuḡat
yokdur onda bilesin harf-i ḡalat

sen hemân toḡrı oku etme ḡatā
hoş yazılmış varak-ı mihr ü vefā

zülfi cānāneye kim olmaz esir
o eder şahları der-zencir

zendedir tābābed-i ‘āşık olan
can fedā eylemede şādık olan 740

‘aşkıdır nām veren ‘uşşāka
çıkartır şehir-i teni āfāka

nice āşarda Kays u Ferhād
olunur şimdiye dek ḡayrıla yād

belki şöhret vere ḡayvāna dahı
anılır bülbul ü pervāne dahı

bî-‘alāka olamaz ‘aşk-ı mecāz
baḡlanur silk-i haḡikātle o rāz

‘aşk-ı ḡālîş gibi iksir olmaz
māyesi ḡābil-i taḡyir olmaz 745

ḡalpazanlıkla eder çok bî-huş
ḡalp akçe gibi ḡalbin maḡşuş

toḡrı rāhı şaşırın dīvāne
eremez vaşla düşer yābāne

mā-ḡaşal olmayacak nā-pāki
‘āşık-ı pākin olur mu bāki

zende mümkün belî taḡsil-i ḡelāl
tāzenin zevḡi ḡuru seyr-i cemāl

lîk maḡbūb vü gerek maḡbūbe
sāliḡi vāşıl eder maḡlūba 750

‘aşk-ı pākīze olur her yerde
ya ‘ni hem tāzede hem duhterde

arada olmaz ise fī ‘l-i şenī ‘
‘āşıkıñ kubbhu olur hüsni-i sanī ‘

böyledir ‘aşk-ı mecāzī deresi
ki iki güzeli olur kantarası

bir gözü duhter-i nāzikterdir
biri de tāze-i şevk-āverdir

ikisinde dahı yok bīm ü haţer
kūy-ı ‘aşka ikidir rāh-ı güzer

755

ikisinden de geçer ğayret eden
toğrıca rāh-ı haķīķīye giden

(143)

ikisi de eşer-i şun ‘-ı hekīm
her biri maẓhar-ı hüsni-i takvīm

seyle gitme çıkagör ol dereden
uğurup geç o ikī kantaradan

ya ‘ni girdāb-ı günāha ıalma
ka ‘r-ı deryā-yı belāda ıalma

fıskıñ envā ‘ı mülevveş çirk-āb
Raḥim-Allāh li-men ıāb u ıāb

760

nuţk edip böyle o pīr-i āgāh
eyledi anları pūr-nāle vü āh

her biri vallahi ḥayrān oldu
etdiği kāra peşimān oldu

nefesi böyle edince te’ şīr
bunlara tövbe verip ḥazret-i pīr

eyleyip rehberī-i rāh-ı reşād
kıldı taşvīb-i şevāba irşād

tarik fāsidi kıldı āgāh
bildiler n’idigini gittikleri rāh

765

bu iki müfsidi etdi işlâh
eyleyip her birini ehl-i şalâh

sâlik-i rāh-ı hākikāt kıldı
şanasın ızır idi himmet kıldı

içirip nutkı ile āb-ı hayāt
edicek def‘-i zālām-ı zūlmāt

edip anlar dahı şeyhe bi‘at
tayb u tāhir çıkıp etdi ‘avdet

ağlayıp eyleyerek sīneyi çāk
oldular hāşılı pāk-ender-pāk

770

ne kadar var ise de cürm ü kuşūr
‘afv eder tayyibi ol rabb-i gāfūr

diyelim biz de haṭāya tevbe
lağv-ı bihūde edāya tevbe

kışşadan hisşe me’ ālinde hemān
edip eğlenme gibi baş ü beyān

yazdı Vehbī bunu Mağnīsā’da
lafz-ı bī-rābıta ma‘nāsı da

yine ammā okudukça zürefā
gülerek eyleyerek kesb-i şafā

775

belki derler ne güzel nazm-ı laṭif
yazmış ol pīr-i civān-tab‘-ı zarīf

lafz u ma‘nāsı ‘aceb zevk-āmīz
nāmı olsa yakışur Şevk-engīz

777

Aşma altında 38 numarada ‘Ali Rıza Efendi Maṭba‘asında
tab‘ olundu.

Fî 5 Ramazan 1286 sene

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abdülkadiroğlu, Abdülkerim. “Şehrengizler Üzerine Düşünceler ve Belig’in Bursa Şehrengizi”. *Türk Kültürü Araştırmaları: Şerif Başstav’a Armağan*. Ankara: 1988.
- Açıkgöz, Nâmık. *Kahvenâme*. Ankara: Akçağ Yayınları. 1999.
- Akarlı, Engin D. ve diğer, haz. “18. Yüzyılda Osmanlı Türklerinde Bilimsel Etkinlikler”. *16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Çağdaş Kültürün Oluşumu*. Haz. Engin Akarlı ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1986. 251-253.
- Aksoyak, İ. Hakkı. “Gelibolulu Mustafa Âli’nin Gelibolu Şehrengizi”. *Türklük Bilimi Araştırmaları* 3 (1996): 157-176.
- Akün, Ömer Faruk. “Sünbül-zâde Vehbî”. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 11, 238-242.
- And, Metin. *Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2002.
- . *Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period*. İstanbul: Dost Publication, 1982.
- Andrews, Walter. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- . “Yabancılaşmış ‘Ben’in Şarkısı: Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde Öznenin Lirik Kod Çözümü”. Çev. Mehmet Moralı ve Semih Sökmen. *Defter* 39 (Bahar 2000): 106-132.
- Andrews, Walter ve Mehmet Kalpaklı. *The Age of Beloveds: Love and European Culture and Society*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
- Artan, Tülay. “Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi”. *Defter* 20 (Bahar-Yaz 1993): 91-115.
- Atay, Hakan. “Heves-nâme’de Aşk Oyunu: Tâcî-zâde Cafer Çelebi’nin Özgünlük İdeali”. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2003.
- Aydüz, Salim ve Fatih Çalışır. “Lale Devri İlmi Çalışmalarına bir Bakış: Tercüme Faaliyetleri”. Yayınlanmamış bildiri. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007.

- Bakır, Betül. *Mimaride Rönesans ve Barok: Osmanlı Başkenti İstanbul'da Etkileri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 2003.
- Banarlı, Nihad Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Bardakçı, Murat. *Osmanlı'da Seks*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005.
- Beyzadeoğlu, Süreyya. *Sünbülzade Vehbi : Hayatı, Edebi Şahsiyeti, Eserleri ve Divanından Seçmeler*. İstanbul: İklim Yayınları, 1993.
- Bulut, Hülya. "Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki 'Yeni' İsim: Nedim-Levnî ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2001.
- Çavuşoğlu, Mehmed. "Hayretî'nin Yenice Şehrengizi". *Güney-doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 4-5 (1976).
- Çetin, Nurullah. "Edebi Sanatlar". <<http://www.aof.edu.tr/kitap/ioltp/2273/unite10.pdf>>
- Çoruhlu, Yaşar. *Türk İslam sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Eğri, Sadettin, haz. *Bir Bursa Efsanesi: Münâzara-i Sultân-ı Bahâr Bâ-Şehriyâr-ı Şitâ*. Lâmi'î Çelebi. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2001.
- Enderunlu Fâzıl. *Zenân-nâme*. İstanbul: Ali Rıza Efendi Matbaası, 1869.
- Eldem, Edhem. "18. Yüzyıl ve Değişim". *Cogito* 19 (Yaz 1999): 189-199.
- Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi III-IV-V*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- Göçek, Fatma Müge. *East Encounters West*. Washington: Oxford University Press, 1987.
- Holbrook, Victoria Rowe. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- . "Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü". *Defter* 27 (Bahar 1996): 65-80.
- Horata, Osman. "Şiir". *Türk Edebiyatı Tarihi II*. Ed. Talat Sait Halman ve diğer. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 447-542.
- İpekten, Halûk, haz. ve diğer. *Büyük Türk Klasikleri*. İstanbul: Ötüken-Söğüt Yayınevi, 1988.

- İsen, Mustafa. “Usûlî’nin Yenice Şehr-engîzi”. *Ötelerden Bir Ses*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997. 422-442.
- Javelidze, Elizbar. “On The typology and Method of Research into Medieval Turkish Poetry”. *Journal of Turkish Studies* 7 (1983): 263-272.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 1980.
- Karacasu, Barış. “Bize Çengîleri Kıl Rûşen ü Pâk”. *The Journal of Ottoman Studies* XXVII (2006): 133-159.
- Kuran, Aptullah. “Osmanlı Sanatında Batıya Yöneliş”. *16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Çağdaş Kültürün Oluşumu*. Haz. Engin Akarlı ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1986. 307-312.
- Kuru, Selim Sırrı. “Biçimin Kıskacında Bir ‘Tarih-i Nev-icad’: Enderunlu Fazıl Bey ve Defter-i Aşk Adlı Mesnevisi”. *Uygurlardan Osmanlıya: Şinasi Tekin Anısına*. Haz. Günay Kut ve Fatma Büyükkarcı Yılmaz. İstanbul: Simurg Yayınları, 2005. 476-506.
- Kut, Turgut. “Bilinmeyen Bir Hicviyesi’yle Sünbülzâde Vehbî”. *Tarih ve Toplum* 208 (Nisan 2001): 73-76.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*. İstanbul: Baha Matbaası, 1958.
- Mahir, Banu. *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.
- Mermer, Ahmet. “Bursa Şehrengizleri Üzerine Bir Karşılaştırma”. *Journal of turkish Studies* 24 (2000): 279-288.
- Moretti, Franco. *Mucizevi Göstergeler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Muallim Naci. *Osmanlı Şairleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Onay, Ahmet Talât. *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002. 5
- Ödekan, Ayla. “Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)”. *Türkiye Tarihi 3: Osmanlı Devleti 1600-1908*. Ed. Sina Akşin ve diğer. İstanbul: Cem Yayınevi, 1988. 345-434.
- Özgül, Kayahan. “Şark Ekspresi’yle Garb’a Sefer”. *Türk Edebiyatı Tarihi II*. Ed. Talât Sait Halman ve diğer. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 601-660.

- Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.
- Sâbit. *Derenâme*. Haz. Turgut Karacan. Sivas: Dilek Basımevi, 1990.
- Schmidt, Jan. “Sünbülzâde Vehbî’s *Şevk-engîz*, An Ottoman Pornographic Poem”. *Turcica* 25 (1993): 9-37.
- Shiner, Larry. *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Sılay, Kemal. *Nedim and The Poetics of The Ottoman Court*. Indiana: Indiana University Turkish Studies, 1994.
- . “Follower and Critic of the New Discourse Sünbülzâde Vehbî and the Eighteenth Century Reformers of Ottoman Poetry”. *Turkish Studies Association Bulletin* 1 (1994): 109-115.
- Sünbülzâde Vehbî. *Şevkengîz*. İstanbul: Ali Rıza Efendi Matbaası, 1869.
- . *Şevkengîz*. İstanbul Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Katoloğu, 000046.
- . *Şevkengîz*. İstanbul Atatürk Kitaplığı Belediye Yazmaları, 000038.
- . *Lutfiyye*. Haz. Süreyya Beyzadeoğlu. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2005.
- Şeyh Gâlib. *Hüsn ü Aşk*. Haz. Muhammed Nur Doğan. İstanbul: Yelkenli Kitabevi, 2006.
- Tezcan, Nuran. “Lâmi‘i’nin Gûy u Çevgân’ından İki Münazara”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (1980-1981): 49-63.
- . “Güzele Bir Şehrengizden Bakış”. *Türkoloji Dergisi* C. XV. S. 1. 161-194.
- Yetkin, Suut Kemal. *Barok Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1977.

ÖZGEÇMİŞ

Bahadır Sürelli, 1980 yılında İstanbul’da doğdu. Orta öğretimini Çanakkale İbrahim Bodur Lisesi’nde tamamlayan Sürelli, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden 2004 yılında mezun oldu. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine başladı. Şimdiye kadar Ahmet Mithat, Mizancı Murat, Oğuz Atay, Ahmet Altan, Haldun Taner ve Vecdi Çıracıoğlu gibi yazarların eserleri üzerine çalışmalarda bulunan Sürelli’nin yazıları *Dergâh*, *Hece*, *Varlık*, *Kül Öykü* gibi dergilerde yayımlandı.

