

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE MAZMUNLAŞAN MEKÂNLAR: PUTHÂNELER

Doç. Dr. Abdulkadir ERKAL*

ÖZET

Klasik Türk şiiri genel yapısı itibarı ile Osmanlı toplumunun kültürel ve sosyolojik yapısını metinlerde farklı imge ve hayallerle birlikte yansıması bakımından önem arz etmektedir. Bir toplumun ve milletin genel karakteristik yapısını simgeleyen mekânlar şiirlerin de ana malzemesi olmuştur. Divan şiirinin aşkı merkeze koyduğu metinlerde, bu olgunun baş aktörü olan sevgiliyi betimlerken, güzellikle ilgili benzetmelerde somut göstergelere başvurdukları zamanlarda güzelliği sembolize eden objelerden biri olan putlar da bunların arasında yer alır. Sanem, niğar gibi kavramlar insan sanatının ürünleri olup, estetik olarak kusursuz güzelliği temsil ederler. Bu objelerin yer aldığı mekânlar ise bu anlam etrafında şekil bulmuştur.

Bu çalışmada klasik Türk şiiri metinleri incelenerek put ve putla ilgili kavramların bu şiirin anlam dünyasındaki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, mekân, dini mekânlar, hayali mekânlar, puthaneler.

METAPHORIZING PLACES IN CLASSICAL TURKISH POETRY: IDOL HOUSES

ABSTRACT

Classical Turkish poetry is important in terms of reflecting the cultural and sociological structure of Ottoman society together with different images and dreams in texts. Places that symbolize the general characteristic structure of a society and nation have also been the main material of poems. In the texts in which Divan poetry put love at the center, idols, one of the objects that symbolize beauty, are among them, when they use concrete signs in their depictions of the beloved, the main actor of this phenomenon. Concepts such as sanem and niğar are products of human art and represent perfect beauty aesthetically. The places where these objects are located have taken shape around this meaning.

In this study, by examining the texts of classical Turkish poetry, the place of idol and idol concepts in the meaning world of this poem is tried to be determined.

Keywords: Classical Turkish poetry, place, religious places, imaginary places, idol houses.

GİRİŞ:

Klasik Türk şiiri, ele aldığı konular ve kullandığı kaynaklar bakımından çok zengin bir hazineye sahiptir. Şiirlerde yer verilen mevzularla ilgili olarak divan şairleri, Türk-İslam kültürünün yanı sıra çok farklı coğrafyalar, ülkeler, kavimler, dinler ve bu dinlerle bağlantılı ibadethaneler, mekânlar ve yaşam şekilleri vb gibi unsurları şiirlerinde benzetme unsuru olarak kullanılmışlardır. Mekân tasvirleri, karakterlerin yaşadıkları, olayların geçtiği fiziki ve sosyal çevreyi belli etmesi bakımından önemlidir. Mekânlar, görünürlükleri itibarıyla koruyuculuğu, sınırlılıkları, yalın ve çoğul anlamlarıyla daha çok bilinçle karşılaştırılabilir. Bir diğer taraftan tıpkı farklılaşmaların öne çıktığı bilinçte olduğu gibi mekânlarda da iç ve dış farklılıklar göze çarpar. Dolayısıyla mekân asıl hüviyetini kahramanın nitelikleriyle örtüşerek onun değişme ve dönüşmesine uygun olarak kılık değiştirmekle kazanır. Bir diğer deyişle herhangi kutsal bir mekân, kültürel çerçeve içinde yapı mimarisinin ötesine geçerek daha geniş bir sosyal algıya ve giderek medeniyet tasavvuruna ulaşır.

İslâm kültüründe put ve puta dayalı olarak söylenen söylemler Hıristiyanlık dini odaklıdır. Divan şiirinde Hıristiyanlık, kendi oluşumu içindeki mefhumlarla birlikte İslami kaynaklardaki kavramlarla da ele alınmıştır. Hıristiyanlıkta kutsal mekân/mabet anlayışı önemli bir konu olup aynı zamanda bir iman meselesi olarak değerlendirilmektedir. Çünkü Hıristiyanlıkta “İman Esaslarının on ikinci maddesi ‘Kutsal Kilise’ye

* Anadolu Üniv. Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl. Öğrt. Üyesi. E-mail: abdulcadirerkal@anadolu.edu.tr

Orcid: 0000-0001-5699-2430 Derleme Makale Sayfa Sayısı: 1094-1108

Makale Geliş Tarihi: 25.05.2021

Makale Kabul Tarihi: 22.07.2021

Makale Yayın Tarihi: 05.08.2021

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

imani içermektedir. Bundan dolayı Kilise Kutsal Ruh ile ilgilidir”. Bu yönüyle değerlendirildiğinde kutsal mekânlarla ve mabetlere bağlı olarak gerçekleştirilen ayinler, törenler ve ibadetler büyük önem taşımaktadır. Hristiyanlar ibadet ve ayinlerini kilise, katedral, manastır gibi dinen kutsal olan mekânlarda gerçekleştirirler. Hristiyanlıkta kutsal mekân bağlamında değerlendirilen kilise; bu dine inananların ibadetlerini, tövbe ve dualarını yaptıkları büyük ibadet yerleri için kullanılan genel bir adlandırmadır (Şimşek 2019: 130).

İstanbul’un fethinden sonra hristiyanlarla beraber Müslüman Türkler ve sonradan yerleşen Yahudilerle birlikte bu üç dinin ibadethaneleri şehrin her alanına yayılmış konumda idi. Böylece Müslüman Türkler kendi dinleri dışındaki bu ibadethanelerin fiziki ve manevi özelliklerini de daha da yakından tanıma fırsatı elde etmiş oldular. Osmanlı toplumunda gayrimüslim nüfusun büyük bir bölümünü oluşturan Hristiyanlara ait kutsal mekânlar ve mabetler sosyal hayatın bir gerçeği ve Türk toplumunun etkileşimde bulunduğu yerler olarak dikkati çeker (Tetik 2015: 117).

Klasik Türk şiirindeki güzellik mekânlarının tamamı, arzu kişisinden yansımaktadır. Güzellik mekâna farklı şekillerde aktarılabilir. En basit yöntem, mekânlaşmadır. Klasik şiir güzellik bağlamında, Hristiyanlığın mabetlerinde yer alan putlar, ve putlarıyla (heykel) ile meşhur olan şehir ve ülkelerin yanında putla alakalı olarak hayali olarak kurgulanmış mekânlarla putla sevgili arasında bir benzetme ilişkisi kurmuşlardır. Puta benzeyen sevgili, puthane, kilise gibi İslam dışı mekânları da güzelleştirebilir;

Sanemler hüsni tasvîrinde bir büt-şekl ile ‘Avnî

Gönül deyrini ser-tâ-ser kamu nakş u nigâr itdüm (Avni g.55/5)

(Ey Avnî! Sanemler (Put gibi güzel olan sevgililer) bu put şekil ile güzellik tasvileriyle gönül kilisesini baştan ayağa her yerini süsledim)

Değerler tablosunda imanın karşısına küfr yerleşmektedir. Genellikle bir ötekileştirme yoluyla, “kâfir” mekânları karşıt değer olarak ortaya çıkmaktadır. Bu genel olarak içeride olan ile dışarıda olanın arasındaki yabancılaşma ve düşmanlığa dönüşümün bir örneğidir. “Kâfir” siyasi anlamda Osmanlı ile savaş halindeki İslâm tarihi kaynaklarında hristiyanların mabetleri için kullanılan kenîse ve bîa kelimeleri şehirlerde bulunan mabetleri ifade eder. Yerleşim yerleri dışında kalan manastırlar ise genellikle deyr ve savmaa olarak adlandırılmış, deyrin eş anlamlısı olmak üzere nâdiren umr kelimesi de kullanılmıştır (Öztürk, 2003: 560).

Bu çalışmada bu mekânların klasik Türk şiirini anlam dünyasındaki yerini ortaya koymaya çalıştık.

1-DİNİ MEKÂNLAR

I-Büthâne/Puthâne:

Büt-sanem kelimeleri genellikle putperestlikle ilgili kavramlarla birlikte şiirimizde yer alırken, pek çok beyitte Hristiyanlıkla ilgili mefhumlarla birlikte anılır. Bunun sebebi kiliselerdeki heykel ve tasvirlerdir. İkona olarak adlandırılan bu heykeller, Hristiyanlıkta ayin düzeninin tamamlayıcı bir parçası olarak kabul edilir. İkona, ressamın şahsi görüşünü yansıtan bir resim değil, kilisenin görüşünü dile getiren bir vasıttır. Hristiyanlar Hz. İsa’yı aynı zamanda Allah’ın bir görüntüsü olarak görürler. İkonayı ise, Hz. İsa’nın görüntüsünün insan eli değmeden cisimleşmiş biçimi olarak kabul ederler. Annesinin ve azizlerin görüntüleri de tanrılaştığına inanılan bedene katılmıştır. Bu görüntülere gösterilen saygı, tanrıya gösterilen saygının ifadesidir. Bunlar puta tapıcılık özellikleri olduğu için klasik edebiyat şairleri, putperestliği andıran şekilleri Hristiyanlığın bir vasfı olarak görmüş, o şekilde ele almışlardır. Büt kavramı iki anlamda şiirimizde yer etmiştir. Birincisi sevgilinin puta benzetilmesi, ikincisi de Allah’tan gayrıyı temsil etmesi yönleridir (Uzun 1999: 239).

Sevgili-put (sanem) İlişkisi: Klasik Türk şiirinde sevgili (yâr) güzellik unsuru bakımından puta (sanem) benzetilir. Bu benzetme heykeltıraşların ya da ressamların (nakkaş) yapmış oldukları tasvirlerde kusursuz bir insan silüeti (resmi) yapma çabasından kaynaklanmaktadır. Divan şairinin anlayışında bu tür suretler ya da heykeller (put) her türlü eksiklik, noksanlık, çirkinlikten vb münezzeh olarak düşünüldüğü için, sevgili de aynı şekilde aşığın nazarında bu tür noksanlık ve çirkinliklerden uzak bir konuma sahiptir ve âşık sevgiliyi bu şekilde konumlandırmıştır. Sevgiliyi puthâneye gönderen Şeyhülislam Yahya buradaki putların sevgilinin güzelliği karşısında yıkılarak duvarın önüne düştüğünü ifade ederken, sevgili-put benzetmesinde sevgilinin bu putlardan daha da güzel olduğunu vurgular. Uzak anlamda da İslam geleneğindeki putları yıkma olayını da hatırlatmış oluyor:

*Büt-hâneye seyr itmege girdi o perî-rû
Bütler yıkılup her biri dîvâra tayandı (g.419/3)*

(O peri yüzlü puthaneye ‘putları’ seyretmeye gidince oradaki putlar yıkılarak her biri bir duvarın önüne dayandı ‘düştü’)

Necâti Bey, sevgilinin yüzü ile kiliselerdeki tasvirler arasında güzellik açısından bir benzerlik kurarak, buralardaki tasvirlerin ilhamını sevgilinin yüzünden aldığını söyler:

*Göreliden sûretün nakşın der ü dîvârda
Sûretün nakş itmediük büt-hâneler gördün mi hiç (g.39/4)*

Kilise ve tapınaklarda bol miktarda heykel ve resimler bulunduğundan Müslümanlar buralara puthane derler. Gerek eski Yunan ve Roma heykellerini, gerekse o devir kiliselerinde bulunan heykelleri gören Müslümanlar için yabancıları buldukları bu eserler, dinin yasaklamasına rağmen son derece ilgi çekici ve hoşça giden yapıya sahiptirler. Münasip vücut yapıları ve birbirinden ince işlemleri sebebiyle hayranlık uyandırmış, edebiyatta ‘put kadar güzel’ şeklinde yaygınlaşan bir benzetme kalıbını oluşturmuştur (Şentürk 1999: 9).

Revânî de putların nakışlarla süslendiği bilgisinden hareketle kendi gönlünün de putlar kadar süslü güzellerin gönlünde yer aldığından dolayı puthaneye döndüğünü söyler:

*Çün her sanemüñ sûreti nakş ile toludur
Şimden gerü bu göñlüme büt-hâne disünler (g.59/3)*

Gönül-puthâne benzetmesini Lâmi’î Çelebi de Revânî gibi aynı paralelde ele alarak sevgilinin güzellik unsurları olan, ben, tüy ve saçların âşığın gönlünde yer ettiğini ve bu şekliyle gönlün puthâneye döndüğünü söyler:

*Âyâ hayâl-i hâl ü hat u zülfün ile hiç
Var mı cihânda sîne ki büthâne olmaya (g.9/2)*

Şeyh Gâlib, puthaneyi poetik bir zeminde ele alarak puthânedeki Hz. Meryem resimlerini orijinal bir mana, gönüllü ise o puthânedeki çalan çan olarak düşünür:

*Bikr-i ma ’nidir ser-â-ser sûret-i Meryemleri
Öyle bir büt-hânenin şimdi gönül nâkûsudur (g.73/6)*

Cafer Çelebi, “Her zaman kapısında figânımın çanı olan o sevgilimin köyüne puthâne desem uygundur” dediği aşağıdaki beyitte, evlerin kapı tokmağını puthânelerdeki çana, sevgilinin evini de – sevgiliden dolayı- puthaneye, âşığın inlemelerini de çan sesine benzetir:

*Büthâne dir isem yaraşur kûyına Ca’fer
Her dem çü kapısında figânım ceresi var (g.22/5)*

Mabed olarak Puthane: Hıristiyan dinine mensup olan insanların ibadet yeri olan Kilise, Müslümanlar tarafından puthâne olarak isimlendirilmektedir. Puta tapmak İslam dinine göre şırıktır ve Allah’a ortak arama düşüncesini simgelemektedir. İslam dini de ilk etapta putlara savaş açmış, bu zihniyetle mücadele etmiştir. Hz. İbrahim’in putlara karşı savaşı ve bunları parçalaması şiirde sık sık konu edilmiştir:

*Sanma büt-hâneyi kim dest-i Halîl idi sakın
Âzerün bütlerini hüsnünün âsârı sıdı (Karamanlı Aynî g.473/2)*

(O puthaneyi Halil’in ellerinin kırdığını sanma, Azerin putlarını (senin) güzelliğinin eserleri kırdı)

Divan şairleri de puthaneyi bu anlamda hem şekli yapısı, hem de manevi havası bakımından İslam dini ile sık sık mukayese yollu olarak imgeler oluştururlarken daha çok resim, suret özelliklerinden hareket etmişlerdir. Divan şiirinde bu bağlamda meşicidler imanın, puthaneler ise küfrün sembolü şeklinde ele alınmıştır. Nesîmi, iman-küfür karşılaşması yaptığı aşağıdaki beytinde bununla bağlantılı olarak saç-yüz mazmunundan yararlanır. Divan şiiri anlam dünyasında saç siyahtır ve küfrü ve zulmeti simgeler. Yüz ise aydınlıktır, nurdu ve imanı simgeler. Yüzün önüne düşen saçlar bu haliyle yüzü örter ve görünmez kılar. Küfr’ün asli anlamı da örtmektir. Bu özelliği ile saç küfürdür. Hakikati, mutlak hakikatin üstünü örtmektedir. Şair Ka’be’yi yüze yani imana, puthaneyi de saça yani küfte teşbih ederek bu sırrı ortaya koymuş oluyor:

*Zülf ü ruhun sırrını bilmeyene ayduram
Küfr ile îmânımız ka'be vü büt-hânedir* (Nesimî g.131/5)

Manastırlı Celal nar-nur tezaadından hareketle puthâne-mescid paradoksunu kurar. Puthâne şekli yapısıyla dış görünüşü (suret), mescid ise iç görünüş yani maneviyatı (siret) simgeler. Dış görünüş dünyevi olup geçidir. İç görünüş, maneviyat ise ebedi olandır. Beden suret, can ise sirettir. Beden yok olur ama can ölümsüzdür. İnsanın kalbine nüfuz eden aşk, bu iki olguyu algılayıp, bu sırları keşfetmesine vesile olur. Narda olan insan böylece nuru keşfeder. Şair burada puthâneyi surete yani nara, mescid'i de manaya yani nura teşbih etmiştir:

*Şûret ü ma'nî durur büthâne vü mescid Celâl
Nârı nûr itdüñ ne gün kim eyledün ikrâr-ı aşk* (Manastırlı Celal g.319/5)

Ahmedî de güzellik mefhumundan yola çıkarak “Eğer puthâneye senin yüzünün ayeti girse, heykeller ‘sübhanallah, ondan başka yaratıcı yoktur’ derler” anlamında söylediği beyitte Allah’ın ayetlerini bir güzel şekilde tasavvur ederek dolaylı yoldan Allah’ın mutlak güzellik kaynağı olduğu düşüncesini insan yapımı putların, gerçek güzellik karşısındaki hiçliğini ifade eder:

*Eger büthâneye sentin cemâlin âyeti irse
Diye bütler te'âlallâh u lâ hallaka illâ hû* (Ahmedî g.542/8)

II-Deyr/Kilise:

Hıristiyan rahiplerin ikâmet ve ibadet ettikleri manastır, kilise (Onay, 2004: 187) olarak tanımlanan deyr, beyitlerde dünya için benzetilen olur. Arapça’da daha çok hıristiyan manastırlarını, bazen da keşiş hücrelerini tanımlamak için devr, deverân (dönmek, dolaşmak; yönetmek) kökünden türetilen deyr (üzerinde oturlan yer, ev) kelimesi kullanılmakta, keşişler aynı kökten gelen deyyâr ve deyrânî kelimeleriyle de ifade edilmektedir (Gürkan, 2003: 558). Beyitlerde; *deyr-i cihân*, *Sûret-perest-i deyr-i ümid*, *deyr-i köhne*, *güncişk-i deyr-i mihnet*, *deyr-i gam*, *sûret-i deyr* terkipleriyle birlikte ve *büt*, *zünnar*, *suret*, *ümid*, *gam* gibi kelimelerle ve içinde putlar bulunması sebebiyle zikredilir.

Divan şiirinde deyr-i cihân, deyr-i köhne, deyr-i mihnet, deyr-i gam tevriyeli olarak dünya mazmunu içerisinde kullanılırken genelde dünyanın tuzaklarına ve geçiciliğine vurgu yapılmaktadır:

*Garaz gün ruhlaruñ can içre tasvir itmedür 'ömrüm
Kişi deyr-i cihanda bir iki günlük müsâfirdür* (Nev'î g.99/2)

Divan şairleri ‘deyr’ kavramı etrafında aşk duygusu ile ilgili tasavvurlar oluştururlar. Deyr’i bir mekân olarak hayal eden şairler, aşkın ve muhabbetin, aşktan kaynaklı olarak gelişen ruhsal çırpınışların, halecanların vuku bulduğu yer olarak hayal ederler.

*Işk deyrinde gönül 'âşık olup bir saneme
Zülfî sevdâsını boynunda çelîpâ gördüm* (Revânî g.240/3)

(Gönül, aşk deyrinde bir saneme (put gibi güzel sevgiliye) âşık olmuş ki (onun) saçı sevdasına boynuna haç taktığını gördüm.)

*Deyr-i dil hüsn-i hayâli ile büt-hâne iken
Mescid itdi kaşı mihrâb bu büt-hâneliği* (Cem Sultan g.320/5)

(Gönül kilisesi hayalinin güzelliği ile puthâne iken, onun mihrab gibi olan kaşı puthâneyi mescide çevirdi.)

Şairlere göre Dünya, Allah’ın gayrıdır, insanı Allah’tan uzaklaştırır. Daha değişik bir ifadeyle, Allah’a ulaşmanın yolunda bir engeldir. Kilise de küfür sembolü olduğu için dünya ile ilgi kurularak ele alınmıştır.

*Zünnâr-ı 'aşkı beline kim bağladı desen
Deyr-i cihanda bir sanemün yâdigâridur* (Hayâli g. 88/3)

(Aşk zünnarını (kemerini) beline kim bağladı desen, o dünya tuzağında (kilisesinde) bir putun hatrasıdır)

Deyr-i cihanda bir sanem-i şivekâr ile

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

Zünnâr-bend-i `aşk olalı hâlimüz harâb (Nâi'î g.13/4)

(Dünyanın tuzağında (kilisesinde) bir işveli put (sevgili) ile aşk zünnarına bağlanalı halimiz harap oldu.)

*Hubb-ı dünyâ ile gelmez hâtıra idrâk-i pâk**Kim melâik şûret ü resm-i kelisâdan kaçar* (Manastırlı Celal g.554/4)

(Dünya sevgisiyle hatıra temiz düşünce gelmez. Nitekim melekler kiliselerdeki resimlerden kaçarlar.)

Hristiyanların kilisede yaptıkları ayinlerde mum yakma adeti de yaygındır. Mumlar, hristiyanların ibadethânelerinde başlangıçtan beri özel bir yere sahiptirler. Her ayın sırasında altın üzerinde mumlar yanar. Meryem Ana ya da azizlerin tasviri önünde yanan mumlar ise dua ve onurlandırmanın sembolüdürler. Vefat etmiş yakınların mezarlarında sürekli mum yakılması şeklindeki eski gelenek de hemen herkes tarafından bilinir. Antik dönemin putperest tapınışlarında da tanrıların onuruna ateş yakılırdı ki, bu durum ilk hristiyanlar arasında bir çekişmeye yol açmıştır. Bazıları putperest sembolü nedeniyle mumları ibadet sırasında yalnızca ışık aracı olarak görmek istemişlerdir. Diğerleri ise bu ışıktaki Rabbin onurlandırılmasının sembolünü görmüşlerdir. Bâki, “*Ey sanem (put gibi güzel sevgili) o eski kilisede ay ve güneş mum yaktıkça yanaklarının çırağı parlak olsun*” diyerek bu geleneğe göndermede bulunur:

*Olsun çerâğı ruhlarınun rûşen ey sanem**Yakdıkça mihr ü mâh bu deyr-i köhnede şem` (g.221/4)*

Emri ise âh ateşini kilisede yakılan muma, sevgilinin mekânını ise kilise olarak tasvir ettiği beytinde sevgiliyi put, âşığı ise puta tapan hristiyan şeklinde tasvir eder:

*Âteşin âh iledür kûyına dil ol sanemüñ**Büte tapan kişi şem`ini kilisâya virür (g.143/3)**Eger deyr-i mugân tavfın ideydün`Avniyâ bir gün**Görürdün âteş-i meyden fûruzân şem`-i mahfiller (Avnî g.11/7)*

(*Ey Avni; eğer bir gün ateşperestlerin tapınağın(a benzeyen meyhâneyi) ziyaret etseydin, bu kilisenin mahfilinde şarap ateşinden tutuşan mumları görürdün.*)

Yukarıdaki beyitte geçen ve meyhânenin sembolü olarak kullanılan “*deyr-i mugan*” (Mecusi tapınağı), “*tavf*” (kiliseyi ziyaret, tavaf) ve “*mey*” (şarap) gibi tabirler tasavvufi düşünce sistemi içerisinde mecaz unsurları olarak yer almaktadırlar. Şair, her gün meyhâneye gelen harabad ehlini tapınak müdavimleri gibi düşünmekte; tapınağa sürekli gidenlerin ilahi nura muhatap olacakları gibi, meyhâne ehlinin de orada kandile benzeyen kadehlerin içinde mum gibi parlayan şarabın ışığını göreceklerini söylemektedir. Burada meyhâne ile tekke; şarap ile de ilahi aşk anlatılmak istenmiştir.

Kiliseler, Osmanlı sanat anlayışında yasak olan resimleri ve heykelleri barındırdığı için genellikle sevgilinin güzelliği ile ilgili anlam örüntülerinde kullanılır. Mumları, haçları ve şarap içilmesi şiirlerde görülen özelliklerindedir. Bazen mescitle eş değer görülür bazen de mescide üstün tutulur. Muğbeçe ve pir-i deyr karakterleri kilise içerisinde görülebilir.

*Kevseri anmaz ol içdüğü mey-i nâbi için**Mescide varmaz o varduğı kilisâyı gören (Amrî g. 61/4)*

....

*Gerçi ey muğ-beçe mahbûb-ı kilisâsın sen**Tapduğum Tañrı hakı kible-i tersâsın sen (Mezâkî g.316/1)*

Divan şairleri kendi sanatlarını ele aldıkları poetik beyitlerinde şiirlerinin estetik güzelliği bakımından şiirlerini methederken; sözlerini, mısralarını, şiirindeki hayal unsurlarını kiliseye benzetirler.

*Nice mey dest-i Mesîhâda çeker sagârını**Kalem alsa ele sûret-ger-i deyr-i ifhâm (Nef`î k.50/8)*

(Anlam kilisesinin ressamı (nakkaşı) eline kalem alsa, nice şarap Mesih'in elinde kadehini çeker.)

Sûret-ârâ-yı nakş-ı hüsn olalı
Bût-tıraşî-i kilisa-yı dilüm (Nâi'li k.4/10)

(Güzellik nakşının suretini süslediğinden beri dilimin kilisesinin heykeltırışı oldu.)

III-Manastır:

Manastır kelimesi, “tek, yalnız” manasına gelen Grekçe monos’tan türetilen ve münzevi hayat tarzını benimseyenlerin (monachos) yaşadığı mekânları ifade eden monasterion’un Türkçe’deki şeklidir. Manastır hayatı Hindu geleneğinde, özellikle de Budizm ve Jainizm’de önemli bir yere sahiptir. Hıristiyan geleneğinde hayattan yüz çevirme idealinin başlangıçtan beri var olduğu bilinmekle beraber manastır hayatının kökeni, Mısır’da “çöl babaları” diye anılan bazı din adamlarının tek başlarına çöllere ve dağlara çekilip münzevi hayat sürmelerine dayandırılır. Bu inzivaya çekilişin ardında, içtimaî ve siyasî sebeplerin yanı sıra gittikçe dünyevileşen ve kozmopolitleşen kilise ortamından ve bunun getirdiği yükümlülüklerden uzaklaşmak suretiyle hıristiyan mükemmelliği idealini arama yahut ferdî kurtuluşa erme çabalarının da bulunduğu kabul edilir. Manastırlar bilinen fonksiyonları dışında yetim, yaşlı, sakat ve zihinsel özürlüler, aile içi şiddete mâruz kalan kadınlar gibi bakıma muhtaç veya toplumdan dışlanmış kesimlere sığınmak olmuş, görevine son verilen imparator ve patriklerin yanı sıra isyancılar için bile kaçış veya sürgün yeri vazifesi görmüştür (Gürkan 2003: 558).

Divan şiirinde manastır kavramı pek tercih edilmemekle beraber Amrî aşağıdaki beytinde manastırlardaki putların gümüş tenli olduğuna dikkat çeker:

Sofilik satmayalum bunda ki dil nakdin alur
Bût-i sîmînler olur buna manastır dirler (Amrî g.30/4)

IV-Künişt:

Hıristiyan kültürünün İslam toplumunda daha iyi tanındığı zamanlarda yerleşim merkezlerindeki mabetlerin bia ve kenise, kırsal alandakilerin deyr olarak adlandırılması belirginlik kazanmıştır. Bunlardan kilise karşılığında daha fazla kullanılan kenise aynı zamanda "havra" ve "tapınak" manalarına da gelmekte ve aslının Aramice künişt (toplantı yeri), Grekçe *ekklesia* (toplantı, meclis) veya Farsça *künişt/kenest* (ateşkede) olduğu ileri sürülmektedir. Kur’an’da yer almayan kenise kelimesi, İslâm öncesi Arap edebiyatında ve fethedilen ülke halklarıyla yapılan antlaşmalarda geçmekte, hadislerde hıristiyanların yanında yahudilerin mâbedi anlamında da kullanılmaktadır (Öztürk 2002: 14).

Divan şairleri yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Hıristiyan ve Yahudi dininin mabetlerinin dış görünüşleri ve şekli özellikleri ile ilgili olarak şiirlerinde imge olarak kullanmışlardır. İslam dinini ise daha çok içsel olarak ele almışlardır. Mustafa Sami aşağıdaki beyitte hakikat-mecaz ilişkisinden yola çıkarak, mecazı hakikatin üstüne örtülmüş bir örtü gibi görür. Hakikatin güzeli bu örtünün arkasında kaybolmuş ve onun yansıması olan putlar (mecaz) hakikatin güzelliğini kullanıp onları kendine taptırıştır:

Sanem sanem diyerek buldı şâhid-i tahkîk
O dem künişt-i mecâzide bût-perest oldı (Mustafa Sâmî g.131/3)

(Gerçeğin güzeli put put diyerek mecazların küniştinde o an putperest oldu)

Nabî de, “İçerimizi mecazın resimlerinden temizlemişiz, artık bizim küniştimiz başkalarının suretlerini göstermez” dediği beytinde Mustafa Sami’nin dikkat çektiği noktadan alıp, hakikati mecazın pençesinden kurtardıklarını söyler ve değişik bir bakış açısıyla küniştı belli bir dinin mâbedi olarak değil de genel bir ibadet yeri olarak görür. Bunun yanında suret-siret tenakuzuna da vurgu yaparak, aslolan görünenin değil görünmeyen olduğunu ifade eder:

Sâf itmişüz derûnı rûsum-ı mecâzdan
Sûret-pezir-i gayr degüldür küniştümüz (g.290/2)

Zâtî, dini hissiyatını daha yoğun geçirdiği aşağıdaki beyitte Peygamber efendimizin doğumuna telmihte bulunarak, ‘hakikatin gelmesiyle batıl yok oldu’ anlamında; “Vücudun burçlarına o saat güneşin gelmesiyle bin künişt yere geçerek harap oldular” der:

Burc-ı vücûda geldüğü sâ’at ol âftâb

...
Biñ bir künişt yire geçüp oldılar harâb (k.8/30)

2-HAYALİ MEKÂNLAR

I-Sanem-Hâne:

Sanemhâne, puthâne anlamına gelip divan şiirinde güzellerin bir arada bulunduğu ve eğlendiği hayali bir mekân olarak yer almaktadır. Sevgiliyi güzellik unsuru bakımından saneme teşbih eden şairler, sevgilileri bir araya toplayarak, âşıkların hayalini süsleyen mekân olarak tasvir etmektedirler. Fasihî, “*Ey gönül yine sevgilinin aynası mı oldun, bu hayalin tasviri ile sanemhâne mi oldun?*” diyerek gönüle hitap ederken gerçekte âşıkların, hayallerinde kurdukları sevgilinin mekânını ifade etmektedir.

Ey dil yine âyîne-i cânâne mi oldun
Tasvîr-i hayâl ile sanem-hâne mi oldun (g.229/1)

Yine aynı şekilde sevgilinin köyü yani bulunduğu mahall de sevgiliden dolayı sanem olarak hayal edilir:

Olmuş derinde sûret-i bî-cân-ı bütân-ı dehr
Kim görse kûy-ı yâri sanemhâne zann ider (Seyyid Vehbi g.34/4)

(Onun kapısında dünyanın putlarının cansız suretleri ile dolmuş olan sevgilinin köyünü kim görse puthâne zanneder.)

II-Sûrethâne:

İnsan ve manzara resimlerine suret, çoğuluna ise suver denir. Bunları tasvir edenlere musavvir denir. Musavvir, kitap resmi, yani minyatür yapan sanatkârdır. Musavvirlerin yapmış oldukları resimlerin bir arada olduğu yere de surethâne/suverhâne denilmektedir. Divan şiirinde surethâne hayali mekân olarak tasavvur edilip âlem kelimesiyle birlikte terkip içerisinde yer alarak dünyaya teşbih edilir. Surethâne sevgili ve onunla ilgili olarak güzellik denklemi içinde değil de tasavvufi bir nazarla konu edilir. Tasavvuf dış görünüşe değil manaya (içe) önem veren, nesnelere ve objelere bu bakışla nazar eden bir olgudur. Tasavvufi nazariyata göre görünenler her zaman aldatici ve yanıltıcıdır. Dünya da bedensel arzu ve isteklerin, meşru, makbul ve dengeli olmayan eğilimleri ve yönelimleri dolayısıyla eleştirilir. Dengeli olmayan bu eğilimler insanı da tehlikeye sokmakta, maneviyatını zayıflatmaktadır:

Bu sûret-hâne-i ‘âlemde yokdur cây-ı âsâyiş
Aceb kande gidersin Kâniyâ büt-hânededen sonra (Kâni g.155/5)

(Ey Kâni, dünyanın bu surethânesinde emin bir yer yoktur, acaba büthânededen sonra nereye gidersin?)

Tasavvufta gözün görebildiği her şey suret, gözle görülenlerin kalple inkişafı ise sîret’tir. O halde dünya ve dünya üzerinde bütün yaratılmışlar ve bu yaratılmışlara vakfedilmiş şekli güzellikler kalple keşfedilip, aslı kaynağına varılmadıkça mutlak güzellik idrak edilemez. Görüntü (suret) aslında sirete (mutlak haikat’e, güzelliğe) açılmış bir kapı ya da köprüdür. Bu köprü de dünyadır:

Zihnî cihân suvergeh-i sun’-ı İlâhîdir
Bu kârgâha nîk ü bed-âyin gelir gider (Erzurumlu Zihnî g.55/6)

(Ey Zihnî, dünya Allah’ın yarattığı bir suret yeridir, bu kazanç yerine iyiler de kötüler de gelip gider.)

Bu suverhâne-i âlemde bakıp Hakk’ı gözet
Vâlih-i bîhûde-i nakş u nigâr olma sakın (Harputlu Rahmî g.122/4)

(Bu dünyanın suverhânesine bakıp Allah’ı keşfet, resimlerin ve nakışların beyhude güzelliğine sakın hayran olma.)

3-ÛLKE VE ŞEHİRLER

I-Nigârhâne:

Miladi 216’da Güney Mezopotamya’da doğan, 276’da İran’da öldürülen Mani, Hristiyanlığın da etkisiyle Zerdüşî dinindeki gibi dualizme, yani iki kuvvetin âleme hâkimiyetine inanan ve “Maniheizm” adı

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

verilen bir din ortaya koymuştur. Bu kuvvetlerden biri ışığın temsil ettiği iyilik kudreti, diğeri ise karanlığın temsil ettiği kötülük kudretidir. Bu din, İran, Hindistan, Tibet, Çin ve Türkistan'da oldukça yayılmış ve XI. yüzyılda buralarda büyük bir gelişme göstermiştir. Mani, sağlığında öğretilerini Erjeng adlı kitabında yazıya geçirmiş ve bu kutsal kitabın bir bölümünü kâinatı tasvir eden çizimlerle süslemiştir. Bundan dolayı Mani dininin başlıca sanatı kitap resmidir (Yılmaz 2014: 14).

Mani dininin kutsal kitabındaki resimler çok güzel olduğu için bu kitap, gökten inen bir mucize olarak gösterilir. Bundan dolayı da Mani'ye nakkaşlık isnad edilir. Yedi yazıt ve bir resim bölümünden oluşan bu resimli mecmua Nigâr, Nigâristan, Engelyûn, Erteng veya Erjeng adlarıyla bilinir. Divan edebiyatında da resme çeşitli şekillerde değinilmiş, nakş, nakkaş ve ilgili diğerkelime ve terimler (musavvir, nigâr, Mani ve Erjeng gibi) kullanılarak çeşitli oyunlar ve edebi sanatlar vasıtasıyla sevgilinin güzelliğinden, onun hayalinin aşğın gönlüne nakşedilmiş olmasından, Allah'ın yaratıcılık vasfından bahsedilmiştir.

Nigârîstân-ı Çînî bâtul oldı

Nigârûñ Hak yüzi nakşın yazaldan (Hamdullah Hamdi g.134/2)

Divan edebiyatında sevgilinin güzelliğinden bahsedilirken teşbih ve telmih yoluyla kullanılan Erjeng, çok sözü edilmiş bir imajdır. Nigâr, tasvir ve suret manasınadır.

Ahmed Paşa sevgilinin yanağının nakşının Çin nigârîstânını mat ettiğini, ay yüzlülerin sevgiliye nisbetle Erjeng suretinde olduklarını söyler. Yani sevgilinin yanağında ayva tüylerinin oluşturduğu nakış, Erjeng'den daha güzeldir:

Çîn nigârîstânını nakş-ı ruhundur mât iden

Sana nisbet mâh-rûlar sûret-i Erjengîdür (g. 78/5)

Yanak parlaklığı, berraklığı ve şeffaflığı nedeniyle suyu andırır. Yüzün iki yanından sarkan saç lülelerinin yanak üzerinde çeşitli şekillerde duruşu ile adeta bir resim oluşur. Yanak zaten üzerindeki ayva tüylerinin oluşturduğu yazı ve resimler nedeniyle bir Nigârîstân'dır. Şair bura da sevgilinin saçının yanakta oluşturduğu resmi Mani'nin Erjeng adlı mecmuasıyla kıyaslıyor ve ondan üstün tutuyor (Yılmaz 2014: 21). Divan şiirinin anlam dünyasında sevgili Resim gibi güzel sevgilidir. Mani'nin resim mecmuasına da Nigâr dendiği için şiirde buna da telmih vardır.

Dilde tasvîr eylesem incinme nakş-ı hüsnünü

Çîn nigârîstânuna suret viren Mani durur (Sebzî g.107/3)

Ahmed Paşa sevgilinin güzelliğinden bahsederken "Zülf nakkaşı suya öyle bir resim yapar ki Çin Mani'sinin yazdığı Nigârîstân'ın nakışları bile bu resmi kıskanır" der:

Zülfî nakkâşu suya bir resm ider kim reşk ider

Mânî-i Çîn yazduğı nakş-ı Nigârîstân ana (g. 2/7)

Eskiden insan suretleri ve portreler yapan ressam ve musavvirlere "nigârende" veya "nigârî" denirdi. "Nigârîstân" veya "nigârîstân" da resim ve tasvir yapanların çalıştıkları yerlere ve duvarlarına resimler asılmış olan odalara, puthânelere denirdi. Eski saraylarda böyle nigârîstânlar vardı. Bu gibi yerler için "nigârîstân-i Çîn, nigârîstân-ı Çîn, nigârîstân-i Keşmir" terimleri de kullanılırdı. Sûdî'nin Gülistan şerhinde belirttiğine göre "Çîn nigârîstânı" büyük bir kilisedir, üstad nakkaşlar en güzel nakışlarını oraya yapmışlardır (Yılmaz 2014: 15).

Oldı sahrâ nigârîstân-i Çîn

Her taraf pür nigâr olduğıçün (Cafer Çelebi Ç k.8/4)

Bâkî'ye göre bülbülde hoş ses, güllerde Çin sureti vardır; bahar mevsimi Mani, gül bahçesi ise Mani'nin meşhur resim mecmuasıdır:

Bülbülde savt-ı rengîn güllerde sûret-i Çîn

Fasl-ı bahâr Mânî gül-şen Nigâr-hâne (g. 470/3)

II-Çiğil:

Türkistan topraklarında olan şehir. 7.yüzyıldan beri Isık gölü etrafında oturan, Çinli tarihçilerin yazdıklarına göre "altı Çu boyu"na ait olan iki boydandırlar. Çiğiller dine aşırı düşkünlükleri ile tanınırlar. İlk gelen bilgilere göre Çiğiller Mani dini, sonraki kaynaklara göre Nestorian Hıristianlığın tesiri altında

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

kalmışlardır. Kaşgali Mahmud, Divanu Lugat'ı-Türk'te Çigilleri üç boya ayırarak şu malûmatı verir: "Türkler'den üç oymağın adıdır. Birisi göçebedir. Kuyas'ta otururlar. Kuyas, Barsgan'ın ötesinde bir kasabadır. İkincisi Taraz/Talas yakınlarında bulunan bir kasabada otururlar. Bunlara da yukarıdakiler gibi Çiğil denir. Çiğil adının verilişinde esas şudur: Zülkarneyn Argu ülkesine geldiği zaman, bulutlar musluklarını açmış, yollar çamur içinde kalmış, yürümek güçleşmiş imiş. Bunu gören Zülkar-neyn "bu ne çamur" demiş. Orada bir kale yapılmasını emretmiş, kale yapılmış, adına Çiğil denilmiş. Bundan sonra o kalede oturan Türkler'e "Çiğil" denilmiş. Daha sonra bu ad yayılmış. Oğuzlar, buraya yakın oturdukları için her zaman Çiğiller'le savaş ederlermiş. Düşmanlık aralarında bugüne değin sürüp gelmiştir. Çiğil kılığına girenlere de bu ad verilir. Oğuzlar Ceyhun'dan Yukarı Çin'e kadar olan yerlerdeki bütün Türkler'e Çiğil adı verirler. Bu yanlıştır. Üçüncüsü Kaşgar'da bulunan birtakım köylerdir. Bu köylerin halkına da Çiğil derler. Bunlar, bir yerden çıkarak dağılmışlardır." (bk. Atalay 2006: 393).

Ferheng-i Şuuri'de Şuuri Hasan Efendi, Çigil şehrinin güzelleri ile meşhur olduğunu ve bundan dolayı *hubân-ı Çigil* dendiğini belirttiikten sonra şöyle devam eder: "Halkı but-perestlerdir. Ol diyârda bir kenîsâ (kilise) vardır, Çigil onun ismidir. Galebe-i isti'mâlle şehre 'alem olmuş. Ve ol kenîsâda hizmet için mahbûbe kızlar komuşlardır ki asnâma hizmet ederler. Ammâ murâdları budur ki ol kenîsâya varanlar ol kızları görüp nâ-çâr meyllerinden bute taparlar. Ve bir rivâyette karacı tâ'ifesinden olana "çigil" derler. Gâliben yağmacı olurlar. Bu cihetten dilberler akl u sabrı yağma ettiklerine "çigil" derler" (Yılmaz 2019: 1471).

Eskiden Çin ülkesinde Türklerin, özellikle Hıta, Hoten, Maçın diyarının halkı ve güzellikleriyle meşhur olan Çiğil güzellerinin de bulunması kelimenin çok kullanılmasını sağlamıştır. Çin kelimesiyle birlikte "büt, nigâr, nakş, suret" gibi resimle ilgili kelimeler de sık sık kullanılır. Fehim-i Kadim, bir rubaisinde Çigil şehrinin güzelleri ile meşhur olduğunu ve bu şehirde Mecusilerin olduğunu ifade eder: "Ben vurgun âşık ve gönülle arkadaşım, Türkistan'da güzelleri ile meşhur olan Çigil şehrinin Mecusi çocuklarının bakışları ile sarhoşum. Aklımın başıma gelmesi, insaf edin ki mümkün müdür? Zira, kırgınım ve vallahi put gibi güzellerin gözlerinden utanmışım, yüzüm kızarmış bir haldedir."

*Ben âşık-ı alüfte vü hem-hâl-i dilem
Mest-i nîgeh-i muğbeçe-gân-ı Çigil'em
Hüşyar olam insaf mıdur münfa'ilem
Vallah hacilem çeşm-i bütandan hacilem (rb.44)*

Mezâki, Çiğil kızlarını lale yanaklı Deylem kızlarını da servi boylu olarak tasvir ettiği aşağıdaki beytinde bu kızların düşünce güzelinin cilvesini kışkandıklarını söyler:

*Cilve-i şâhid-i endişeme reşk eylerler
Lâle-rüyân-ı Çigil serv-kadân-ı Deylem (k.17/73)*

Münirî, şem'-i Çiğil tamlaması yer vererek kendisini âlem meclisinde bir pervane sevgilisini de şem'-i Çiğil (Çiğilin mumu) diye nitelendirir:

*Şöyle benzer bezm-gâh-ı âlem içre tâ-ebed
Ben Münîrem düşmüşem pervâne sen şem'-i Çigil (g.189/5)*

(Ben dünyanın eğlence meclisinde seni Çiğil'in mumu beni de onun etrafında sonsuza dek dönen pervane olarak düşünüyorum.)

*Şem'-veş terk-i ser itmek neyidi bârî Münîr
Bir kere görsevüz ol şem'-i Çigil mahfilini (g.328/5)*

(Ey Münir, mum gibi başını vermek nedir öyle, bir kere olsun Çiğil'in mumunun mahfilini görebilseydik.)

III-Çin:

Çin ülkesinin önemli özelliklerinden biri, Mani dininin en çok yayıldığı yer olmasıdır. Divan şiirinde, Mani'nin bir ressam ve kutsal kitabının da pek güzel minyatürlerle süslü olması dolayısıyla güzel yüz, daima Çin'e nispet edilmiştir. Çin, edebiyatta âdeta resim sanatının merkezi olarak ele alınır. Çin

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

kelimesiyle birlikte, büt, nigar, nakş, suret vs. resimle ilgili kelimeler tenasüp oluşturacak şekilde sıkça bir araya getirilir. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, eskiden Çin ülkesinde Türkler ve özellikle Hıta, Hutun, Maçın diyarının halkıyla beraber Çiğil güzellerinin de bulunuşu, kelimeye geniş kullanım alanı kazandırmıştır. Şairlerimiz bu ilişkiden yola çıkarak sevgilinin misk kokulu saçını anmışlardır. Çünkü Çin miskin anavatanı durumundadır. Çin kelimesinin bir başka anlamı “kıvrım, büküm” de bu ilişkiyi kuvvetlendirir.

Hatı ki kâfile-i müşkdür anun Gâlib

Diyâr-ı Çîn ü Hitâdan reh-i savâba gelir (Şeyh Gâlib g.71/8)

(Ey Galib ‘sevgilinin’ ayva tüyleri misk kokusu kafilesidir ki, Hıta ve Çin ülkesinden sevap yoluna gelir.)

Semt-i sevâd-i müşg-i Hoten mülk-i Çîn-i zülf

Hep cûy-ı eşk-i çeşm-i terin mâ-verâsıdır (Şeyh Gâlib g.99/3)

(Saçın Çin ülkesi Hoten şehrinin miskininin siyah semti, hep taze akan gözyaşı pınarının ötesidir.)

Bilâd-ı Çîn’e senin gibi bir sanem heyhat

Diyâr-ı Rum’a saçın gibi bir salîb olmaz (Necâtî g.223/4)

(Ne yazık ki Çin ülkesinde senin gibi bir put, Rum diyarında da saçın gibi bir haç olmaz.)

IV-Deylem:

İran’ın kuzeyinde Gilân eyaletinin bir bölümünü teşkil eden, Hazar deniziyle Kazvin arasındaki dağlık bölgenin ve bu bölgede yaşayan kavmin adıdır. Bir kavim ve bir cemâat ismidir. Ferheng-i Şuuri’de Deylem şöyle tanıtlır: Ammâ eşahhı bir mevzi’ ismidir ki ol mevzi’de olan kavme deylemî derler. Ve dahi karıncanın bir yerde cem’ olduklarına derler. Ve su içecek mahall, düşmen ve dâhiye ma’nâlarına mervîdir. Ve durrâc dedikleri kuşun erkeğine derler (Ferheng- şuuri 1762).

Deylem’de İslâm öncesinde Mecûsîlik, putperestlik, Zerdüştlük ve Hıristiyanlığın varlığı bilinmekteyse de bunların gerçek inançları hakkında yeterli bilgi yoktur. Kaynaklar Deylemliler’in bir bölümünün Zerdüşti, bir bölümünün dinsiz olduğuna ve Müslüman olanların bir bölümünün de sonradan irtidat ettiğini söyler (Yazıcı 1994: 265). Deylem Divan şiirinde Keşmir ve Çiğil’le birlikte anılarak bu ülkenin güzellerinden söz edilir. Bosnalı Sâbit, Deylem güzellerinin saçlarını, ahırda hayvanlara bağlanan yular olarak tasvir ederek, arka manada insanların nasıl kendilerini bu putlara adadıklarını eleştirel bir şekilde ele alır:

Yiridür olsa sıtabında şikâl-i pâyı

Şiken-i zülf-i mutarrâ-yı bütân-ı Deylem (S k.17/3)

(Deylem putlarının kokulu saçlarının kıvrımları onun ahırında ayağa bağlanan ip olsa yaraşır)

Mezâki ise aşağıdaki poetik beytinde imge ve hayallerini güzel ve nazlı bir güzele benzeterek Çiğil’in lale yanaklı güzelleri ile Deylem’in selvi boylu güzellerinin bunu kıskandıklarını söyler:

Cilve-i şâhid-i endişeme reşk eylerler

Lâle-rûyân-ı Çiğil serv-kadân-ı Deylem (k.17/73)

V-Ferhar:

Türkistan’da bir şehrin adıdır. Güzel kızları ile ünlüdür. Ferhar kelimesi Sanskritçe *vihara* kelimesinden muharref olup Budizm dinine bağlı olanların mabedi anlamına da gelmektedir. Bu dinin mabedlerinde birçok nakış ve tasvir bulunduğundan büt-i Ferhar tabiri bu mabetlerdeki resimlere, heykellere benzetilmek suretiyle güzellere alem olmuştur (Onay 2013: 178).

Şuuri Hasan Efendi’nin bu şehre dair verdiği bilgiler Çiğil şehri ile benzer özellikler gösterir: “*bir meşhûr buthâne adıdır. Mezkûr buthâne böyle menkûldür ki yetmiş nefer mu’ayyen mahbûbe kızlar vardır, nefslerin but hizmetine vakf etmişlerdir. İçlerinden biri ölse onun misli bir cemîle kız getirirler. Hâricden bir kâfir gelip ol butlere secde eylese, ba’dehu ol râhibler ol kızları arz ederler, kangısına nazarı ta’alluk eylese fi’l- hâl ol kız ona iltifât edip ol kâfir ile halvet olup murâdın hâsıl eder. Zu’m-ı fâsîd ve akl-ı kâsîdince*

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

hidmet ettiği butun rızasın kesb etmiş olup sevâbın butlere bağışlar” (Yılmaz 2019: 2713). Bu bilgiler ışığında Bu şehirde büthâneler ve puta tapanların yaptıkları büyük bir ibadethâne de vardır. Bu ibadet hânenin içinde ise özenle seçilmiş putperest güzeller vardır. Bu mabedin keşşileri Ferhar şehrine uğrayan yolcuları mabede davet etmekte, istedikleri güzel ile birlikte olmalarına izin vermektedirler. Bu güzeller ile birlikte olanlar ve bu birlikte olmayı sürdürmek isteyenler ise putperest yapılmaktadır. Bu mabetteki güzeller olağanüstü güzelliklere sahip güzeller olmaktadır. Divan şairlerinin hayal ve bilgi dünyasında Türkistan ve Çin de bu tip iki şehir ve iki mabet bulunur. Ferhar şehri ve mabedi dışındaki diğer şehir ve mabedi ise Halluh şehrinde bulunmaktadır.

Ferhar şehri Çiğil ve Deylem gibi güzelleri ve puthâneleri ile Divan şiirinde mevzu bahis edilmektedir. Şeyh Galib, ayna üzerinden kurduğu hayalinde Ferhar ve Çinin ressamlarının resimlerine gıpta ile bakan sırlar aynasının kederden kırıldığını söyler:

*Şikest olmuş kederden öyle bir âyîne-i esrâr
Ederken gıpta-keş sûretgerân-ı Çîn ü Ferhârı* (k.15/2)

Mezâki Galib’le benzer bir anlam içerisinde hayalini bağlayan suretlerin Çiğil ve Ferhar’ın putlarının tasvirinin güzelliği karşısında kıskandığını söyler:

*Ben suver-bend-i hayâlüm garazûñ seyr ise gör
Hüsn-i tasvîr-i bütân-ı Çiğil ü Ferhârı* (k.18/84)

Nedim de gönülü bir kiliseye benzeterek, gönül kilisesinin Ferhar’daki puthânesindeki nazlı putların hayal ettiğini söylerken, buradaki putların estetik güzelliğinden bahs eder:

*Deyr-i dil böyle sanem-hâne-i Ferhâr olmak
Hep senin ey büt-i nâzende hayâлиндendir* (g.21/3)

Sünbülzade Vehbi, doğuda yer alan şehirlerle birlikte andığı Ferhar insanların esmer tenli oluşlarına vurgu yapar: sevgilisindeki siyah ben ve saçlara hiçbir yerde rastlamadığını ima eder:

*Müsâdif olmadum Ferhar u Çîn ü Sind ü Kâbil’de
Siyeh-hâl ü siyeh-mû böyle bir kâkül-perîşâna* (k.6/107)

VI-Halluh ve Nevşâd:

Halluh, Hoten ve Nevşâd, adları divan şiirlerinde sık sık geçen meşhur Türkistan şehirleridir. Halluh ve Nevşâd, misk kokusu, ahuları ile meşhur olan Hoten ile birlikte aynı bölgelerde bulunan ve eski şiirimizde adı sık sık geçen Kunduz eyaletinin Belh şehri yakınlarında Hoten ile birlikte aynı bölgede yer alan şehirlerdir. Halluh ve Nevşâd’da yaşayan insanların güzelliği ve beyaz tenli olmasıyla ve güzel kokularıyla nam salmıştır. Divan şiirinde Halluh genellikle Nevşâdla birlikte anılır. Halluh ve Nevşâd şehirleri, eski edebiyatta ziyarete gelen misafirlere ikram edilen güzellerin bulunduğu putperest mabetlerinin bulunduğu şehir olmaktadır.

*El-hak olamaz rûy-nümâ-yı gül-i Bağdâd
Sad-gonce-leb-i Helluh u Nevşâdı görürsen* (Mezâkî k.29/2)

(Bağdat gülünün yüzleri Halluh ve Nevşad’ın baş goclarının dudakları gibi olamaz.)

Seyyid Vehbi bir müddet kadı olarak görev yaptığı Manisa’yı medh ederken o yıllarda meydana gelen İzmir depremine işaret ederek Halluh ve Nevşad’ın güzellerinin Manisa güzellerini görseydi İzmir gibi Manisa’nın güzeli olup yere geçerci der:

*Diyâr-ı Hallûh u Nevşâd görse çün İzmir
Yere geçerci ol şermsâr-ı Mağnisa* (g.10/7)

VII-SÜMNÂT /SÜMENÂT:

Sümenat ya da günümüzdeki ismiyle Somnat, hem Hindistan’ın Gucerat eyaletinde deniz kıyısında Veraval beldesine altı km. uzaklıkta yer alan bir yerleşim yerinin, hem şehirdeki tapınağın hem de tapınakta bulunan heykel veya putun adıdır. “Ay Tanrısı(nın Efendisi)” anlamına gelen Somnat (som: ay; nat: büyük

...

(akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

anlamında olup birleşik kelime olarak büyük ay) Hindular için tanrı Şiva'nın kutsiyetini (Şivalinga) ihtiva eden on iki kutsal tapınaktan birisidir. Somnata mensup olanlara da sümeniyye veya sümen ehli adı verilmektedir. Somnat Tapınağı, tarihsel süreçte birçok kez yıkılmış ve yeniden inşa edilmiştir. Bu yüzden "ezeli bir mabet" olarak tanımlanmaktadır. Mevcut yapı Hindu tapınak mimarisi esas alınarak 1951'de yapılmıştır (Arslan 2019: 3357). Gazneli Mahmud'un miladi 1025'te Sümenat'ı fethettiği, tapınağı yıktırdığı, putları da kırdırdığı ifade edilir. 8 Ocak 1027'de Gazneli Mahmud şehri ele geçirdi ve tapındaki putları kırdırarak, ezan okuttu. Gazneli Mahmud'un Sumnat'ı fethi İslam dünyasında büyük yankılar uyandırmış, dönemin vakanüvisleri ve şairleri tarafından sitayişle anlatılmıştır. Şairler içinde Ferruh'in kasidesi bunlar içinde en meşhuru olmuştur. Ferruhi'den sonra Selçuklu dönemi alim şairlerinden hakkında da fazla bilgi sahibi olmadığımız Kadı Burhaneddin b. Mes'ud Ani (ö.1212)'nin Farsça kaleme aldığı yaklaşık 29 bin beyitlik *Enisü'l-Kulûb** adlı uzun mesnevisinde Sumnat'ın fethi Ferruhi'den ilhamla rivayetlere dayanarak anlatmıştır. Eseri bilim dünyasına tanıtan ise Fuad Köprülü olmuştur. *Enisü'l-Kulûb*'ta anlatılan hikâye özetle şöyledir:

Bilindiği gibi Somnat mabedinde bulunan ve aynı ismi taşıyan heykeli her taraftan gelen yüzbinlerce Hindli tarafından ziyaret ediliyordu. Hizmetinde iki bin brahman ve üç yüz muganni (ilahici) ile beş yüz rakkase bulunduğu ve içinde servetler saklandığı rivayet edilen bu mabedin bulunduğu şehre de Somnath Patan adı veriliyordu. Gazneli Mahmud'un saltanatı esnasında bir kişi Gazne şehrine gelerek Mahmud'a bir menkıbe anlatır. Menkıbeye göre; Hz. Peygamber Mekke'yi fethedip oradaki birçok putları kırdığı zaman müşriklerce bunların en mühimi sayılan *Manat* adlı meşhur putu şeytan çalarak Hindistan'a götürmüş ve bununla Hindlileri kandırmaya niyet etmiş. Peygamber kırılan putlar arasında Manat'ı göremeyince bunu şeytanın çaldığını anlamış ve pek müteessir olmuş**, bu sırada Allah'ın emriyle Cebrail yetişerek bundan müteessir olmamasına ve ahir zamanda kendi ümmeti arasından çıkacak Şah Mahmud adlı hükümdarın Hindistan'ı fethederek Somnat'taki putu alacağını ve müminlerin bunu çiğnemesi için kırıp mescid kapısı önüne koyacağını müjdelemiş. Hz. Peygamber bunu duyunca pek sevinmiş ve Şah Mahmud'a dua etmiş. Bu rivayeti ilgi ile dinleyen Sultan Mahmud içine tuhaf bir şüphe düşüyor, acaba Şah Mahmud kendisi olmasın? Gece rüyasına bir melek girerek Somnat'ı fethedecek Şah Mahmud'ın kendisi olduğunu söylüyor. Rüya üzerine hemen sefer hazırlıklarına başlayan Sultan Mahmud Hindistan'a sefer düzenliyor ve ardından Somnatı fethediyor (Köprülü 1943: 472). Sultan Mahmud fetihten sonra mabede girdiğinde brahmanların ricalarına bakmayarak bu heykeli kırdırdı ve parçalarını Gazne'ye naklettirerek müminlerin ayağı altında çiğnenmesi için Cuma namazına mahsus büyük caminin kapısı önüne koydurdu.

Bu hikâye Fuad Köprülü'nün de işaret ettiği gibi muhtemeldir ki Manat ve Somnat (So + manat) isimleri arasındaki benzeşimden yola çıkılarak oluşturulmuştur (Köprülü 1943: 472). Somnat, divan şiirinde başta Sultan Mahmud'un burayı fethi kıssasına yer vermekle birlikte

Şâh-ı Mahmûd-baht u ikbâli

Hükûm ide Sûmnâta muntaziruz (Rızâyî k.26/18)

(Sultan Mahmud'un baht ve talihi ile Sumnat'a hükmetmesini bekliyoruz.)

Sumnat üzerinden bütün puthânelerin gösteriş ne süslerinden dolayı fitne kaynağı olarak görülür:

Levh-i dilden kılmadan mahv-ı rûsum ey Nâ'îlî

Sûmenât-ı fitneyim nakş u nigârımdan sakın (g.246/7)

(Ey Nâilî gönül levhasından resimleri yok etmeden önce fitnenin Sumenatı olan nakış ve resimlerimden sakın.)

Güzellik ve güzelliğe dayalı estetik olgusu dış görünümsel olarak insanları cezbeden ve akılları karıştıran bir olgu olarak fitne olarak tanımlanmakta ve sevgilere de fitnenin kaynağı yani fitneci olarak hayal edilmektedirler. Nâilî yine bu bağlamda sevgiyi fitnenin sumenatı, putların güzelliğini ise ateş

* Ayasofya kütüphanesi'nde 2984 numarada kayıtlı olan bu eser üzerine şimdiye dek akademik bir çalışma yapılmış değildir.

** Ferruhi kasidesinde Burhaneddin'den farklı olarak, Manat'ın kafirler tarafından çalındığını ve deniz yoluyla Hindistan'a getirildiğini ve bu heykeli koymak için yaptıkları mabede Somnat adını verdiklerini söyler (bk. Köprülü 1943: 472).

... (akademik, hakemli, indexli, uluslararası dergi)

(cehennem) olarak hayal ettiği beytine günahsız kul olan melekleri bile ateşlere düşürdüğünü söylerken güzellik olgusunun tehlikelerine vurgu yapar:

*Yakar ey Nâ'îlî Cibrîlî dâğ-ı reşg-i kıssîsi
Mahabbet sûmenât-ı fitnedir hüsn-i bütan âteş (g.180/7)*

(Ey Nâilî kıssanın kıskandırıcı yarası Cebrail'i yakar ki sevgi fitnenin Sumenatı putların güzelliği ise ateştir.)

Divan şiiri geleneğinde güzelliğiyle putlara benzetilen sevgilinin bakışı (nigâh), âşıklar arasında kavgalara sebep olur. Bu nedenle şair, sevgilinin bakışını "Sûmenât-ı bahr-ı aşub"'a benzeter:

*Nigâhı Sûmenât-ı bahr-ı âşûb
Gözü mestânesi mihrâb-ı Keşmîr (Şeyh Gâlip g.48/2)*

(Bakışı kargaşalık denizinin Sûmenât'ı [puthânesi]; sarhoşça gözü Keşmir mihrabıdır.) Put gibi güzel olan sevgilinin bakışı, yüzlerce âşık arasında kargaşalığa sebep olduğundan dolayı kargaşalık denizinin Sûmenât'ıdır; sevgilinin gözü ise Sûmenât adlı tapınağın mihrabı olmalıdır.

Cevrî tasavvuftaki aşk olgusunu anlattığı aşağıdaki beyitte, Sumnat'ı estetik güzellikten ruhsal güzelliğe döndürerek, suretten sîrete geçişin köprüsü olarak değerlendirerek yine zahid'i surete olan düşkünlüğünden dolayı eleştirir:

*Girme zâhid sûmenât-ı ışka nakş-ı zerk ile
Yokdur anda suret-i kâm-ı derûn-ı putperest (g.16/4)*

(Ey Zahid! İkiyüzlü resimlerle aşk Sumenatına girme ki, orada olan putperestlerin içindeki arzuların sureti yoktur.)

Nesîmî de aynı paralelde insandaki aşk olgusuna dikkat çekerek, mabetlerin sadece şekli özelliği olduğunu ve aşkın dini olmadığına mescid meyhâne, mabed sumenat benzetmesiyle ifade etmektedir:

*Şem' ile pervâneyim bahr ile dür-dâneyim
Mescid ü mey-hâneyim ma'bed ile Sumenât (g.25/11)*

(Mum ile pervaneyim, deniz ile inci tanesiyim, mescid ve meyhaneyim, mabed ile Sumenatım.)

Koca Ragıp Paşa da Nesîmî ile aynı paralelde düşüncesini ifade ederken mekânın önemsizliğine vurgu yaparak, önemli olanın Hak yolunda olan kişini Allah'ı (yaratıcısını) her yerde bulacağını ifade eder:

*Gâh deyr ü gâh Ka'be gehi Sumnâtda
Hakk-cûy kande olsa Hudâsın arar bulur (g.55/2)*

Sonuç:

Gerek Selçuklu ve gerekse Osmanlı toplumunun buldukları coğrafya itibarıyla kozmopolit bir yapıya sahip olduğu, bu yapıyı oluşturan unsurların kendilerine mahsus inançları, dünya görüşleri ve yaşam biçimleri bulunduğu, Osmanlı toplumu içinde bu özelliklerini rahatlıkla muhafaza ettikleri ve sürdürdükleri tarihî bir gerçektir. Osmanlı Devleti'nin sahip olduğu geniş coğrafyada çeşitli ırklara, dinlere, sınıflara mensup insanları uzun sayılabilecek bir tarih sürecinde bir arada tutması, aralarında sürtüşmeye meydan vermemesi bu hoşgörünün göstergesidir. O günün basını durumunda olan ve büyük kamuoyu oluşturan şiir, farklı inançları, bu inançlara ait esasları bir araya getirmede büyük başarı göstermiştir. Döneminde farklı inanç ve yaşam tarzı sergileyen toplumun bir parçası olan Dîvân şâirinin topluma, toplumu oluşturan farklılıklara ne kadar yakın olduğunu, toplumun yapı taşlarındaki renkliliğe aşinalığını şiirlerinde başarılı bir şekilde yansımasıyla göstermiştir.

Çalışmamızda konu olarak ele aldığımız puthânelerle ilgili olarak kurulan imge ve hayaller yukarıda ifade ettiğimiz düşüncüyü önemli ölçüde desteklemektedir. Hatta bazen İslâm'ın inanç yapısını zorlayan beyitler yanında diğer kavramların geçtiği beyitler, hangi amaçla kullanılırsa kullanılsın, insanların düşüncelerinde, zihinlerinin derinliklerinde farklı inançtaki insanlara hoşgörü içinde yaklaşma anlayışının izlerini bırakmış ve yerleştirmiştir.

Gerek Hıritiyanlıkla ilgili mabetlerin yapısı ve bu yapılardaki putlar ve tasvirler ve gerekse bu put ve tasvirlerle ilişkili olan şehir ve ülkeler ve bunların husuiyetleri ile ilgili olarak divan şairleri kurdukları imgenin merkezine sevgili tipini oturttuklarını görmekteyiz. Divan şairi sevgili merkezli bazda kurgukları hayaller ve imgelerde güzellik metaforuna vurgu yaparken, dinler arasındaki çatışma ve çelişkiyi de metinlerinde ustaca kullanmışlardır.

KAYNAKLAR:

- Akdoğan, Yaşar, Ahmedî Divanı, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10591_ahmedidivaniyasarakdoganpdf.pdf?0
- Akkuş, Metin (1993), *Nef'î Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Arslan, Hammet (2019), “*Mâturîdî'nin Kitâbü't-Tevhid İsimli Eserinde Budizm'e Atıflar: Sümeniyye Örneği*”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, S. 8 (4), s.3353-3371, İstanbul.
- Atalay, Besim (2006), *Divanü Lügati't-Türk*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Avşar, Ziya (2017), *Revânî Divanı*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara.
- Ayan, Hüseyin (1981), *Cevrî, Hayâtı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkidli Metni*, Atatürk Üniv., Yay. Erzurum
- Ayan, Hüseyin (1990), *Nesîmî Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Bilkan, A. Fuat (1997), *Nabi Divanı*, MEB Yay. İstanbul.
- Burmaoğlu, H. Bilen (1983), *Lâmi'î Çelebi Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni*, Atatürk Üni., Sosyal Bilimler Enst., Doktora Tezi, Erzurum.
- Çavuşoğlu, Mehmet (1979). *Amrî Divan*, İstanbul Üniv., Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- Dikmen, Hamit (1991). *Seyyid Vehbi ve Divanı'nın Karşılaştırmalı Metni*, Ankara Üniv., Sosyal Bilimler Enst., Doktora Tezi, Ankara.
- Doğan Muhammed Nur (2006), *Fatih Divanı ve Şerhi*, Yelkenli Yay., İstanbul.
- Ersoy, Ersen (2010), *II. Bâyezid Dönemi Şairlerinden Müniri, Hayatı, Eserleri ve Divanı*, Marmara Üni., TAE, Doktora Tezi, İstanbul.
- Ersoylu, Halil (1989), *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*, Ankara.
- Ertem, Rekin (1995), *Şeyhülislam Yahyâ Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Erünsal, İsmail E. (1983), *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, With A Critical Edition of His Dîvân*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- Gökalp, Halûk (2001), *Fasihî Divanı -inceleme-metin-*, Çukurova Üniv., Sosoyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- Güneş, Murat (2013), *Manastırlı Celal Bey ve Divanı*, Cumhuriyet Üniv., Sosyal Bilimler Enst, Yüksek Lisans Tezi, Sivas
- Gürkan, S. Leyla (2003), “*Manastır*”, DİA, C.27, s.558-560., İstanbul.
- İpekten, Haluk, *Nâilî Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Karacan, Turgut (1991), *Bosnalı Sabit Divanı*, Cumhuriyet Üni., Yay., Sivas.
- Köprülü, M. Fuad (1943), “*Anadolu Selçukluları Tarihi'nin Yerli Kaynakları I; Anisü'l-Kulûb*“, Belleten, C.VII, S.27, Türk Tarih Kurumu, s.459-519, Ankara.
- Küçük, Sabahattin (1994). *Baki Divanı*, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara
- Macit, Muhsin (1997), *Nedim Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.

- Macit, Muhsin (2018), *Erzurumlu Zihni Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58638,erzurumlu-zihni-divanipdf.pdf?0>
- Mermer, Ahmet (1994). *Mezâkî: hayatı, edebî kişiliği ve Divanının tenkidli metni*. AKM Yay., Ankara.
- Oğuz, F. Sabiha K. (2017), *Arpaeminizâde Mustafa Sami Divanı*, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56084,arpaeminizade-mustafa-samidivanipdf.pdf?0>
- Okcu, Naci (2011), *Şeyh Galib Divanı*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara.
- Onay, A. Talat (2013), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, (Hızl.: Cemal Kurnaz), Kurgan Edebiyat, Ankara.
- Onur, Naci (1996). *Harputlu Rahmî Dîvanı*, İzzet Paşa Vakfı, Ankara.
- Öztürk, Levent (2002), “*Kilise*”, DİA, C.26, s.14-15., İstanbul.
- Özyıldırım, A. Emre (1999). *Hamdullah Hamdî ve Divanı*, Kültür ve Turizm Bak.Yay.. Ankara
- Şentürk, A. Atilla (1999), *Divan Şiiri Antolojisi*, YKY Yay. İstanbul.
- Şimşek, Yaşar (2019), “*II. Meşrutiyet Sonrası Türk Romanlarında Dini Mekânlar*”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.12, S.67, s.115-135.
- Tarlan, A. Nihad (1992), *Ahmed Paşa Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Tarlan, Ali Nihat (1970). *Zâtî Divanı Gazeller Kısmı 2. Cilt*, İstanbul Üniv., Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul
- Tetik, Bünyamin (2015), *15. Yüzyıl Divanlarında Mekân Algısı*, Ardahan Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Yüksek Lisans Tezi, Ardahan.
- Tulum, Mertol-Tanyeri, M. Ali (1977), *Nev’i Divan -Tenkidli Basım-*, İstanbul Üniv. Yay., İstanbul.
- Uzun, Adnan (1999), *Divan Şiirinde İslam Dini Dışındaki Diğer Dinlerle İlgili Mefhumlar*, Trakya Üniv., Sosyal Bilimler Enst. Doktora Tezi, Edirne.
- Üzgör, Tahir (1991), *Fehim-i Kadim Hayatı, Sanatı, Divanı ve Metnin Bugünkü Çevirisi*, AKM Yay., Ankara.
- Yazar, İlyas (2010), *Kani Divanı –Tenkidli Metin ve Tahlil-*, Libra Kitapçılık Ve Yayıncılık, İstanbul.
- Yazıcı, Tahsin (1994), “*Deylem*”, DİA, C.9, s.263-265., İstanbul.
- Yekbaş, Hasan (2016), *Sebzî Divanı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Yenikale, Ahmet (2011), *Sünbülzade Vehbi Divanı*, Ukde Yay., Kahramanmaraş.
- Yılmaz, Fatma Büyükkarcı (2014), “*Divan Edebiyatında Nakş ve Nakkaş I*”, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, S. 12, s.1328, İstanbul.
- Yılmaz, Ozan (2019), *Lisanu'l-Acem Ferheng-i Şuuri*, TYEKB Yay, İstanbul.
- Yorulmaz, Hüseyin (1989), *Koca Ragıb Paşa Divanı*, İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enst., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.