



## Bâkî Dîvânı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Yapısı<sup>1</sup>

Esma Şahin\*

### Özet

Bu makalede 16. yüzyılda yaşamış ve “sultânu’ş-şuarâ” unvanını almış Osmanlı şii-ri- nin tartışmasız en büyük şairlerinden biri olan Bâkî’nin şiirleri Osmanlı toplum yapısı bakı- mından incelenmiştir. Şairin toplumsal yapıdan kesitler içeren dikkat çekici beyitleri konu- larına uygun başlıklar altında tasnif edilerek ele alınmış ve şerh edilmiştir. Beyitlerde sözü edilen yahut çağrıştırlan meselelerin tespiti ve açıklanmasında diğer şairlerin divanlarından destekleyici ve zenginleştirici örneklerle yer verilmiş, döneme ait bilgi bulunabilecek tarih ve sosyal tarih kaynaklarından, bilhassa o yüzyıllarda yazılmış seyahatnamelerden fay- dalanılmıştır. Sözlüklerin yetersizliği nedeniyle bazı problemlili kelime ve ibarelere anlam verilirken bir metnin diğer bir metni açacağı düşüncesinden hareketle başka şairlerin söz konusu kelime ve ibareleri nasıl kullandığına bakılarak tahmin yürütülmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı şii-ri, 16. yüzyıl, Bâkî divanı, Osmanlı toplum hayatı, Osmanlı toplum yapısı

## 16th Century Ottoman Social Structure According to the Divan of Bâkî

### Abstract

The Divan of Baki, the sultan of poets (sultan al-shu’ara), who lived in the 16th century and was one of the most prominent Ottoman poets, has been investigated in this article from the social structural perspective. In the present work, explanations have been provided for some relevant striking verses found of the poet containing Ottoman social structure components that are selected and categorized under appropriate titles according to their subjects. In these explanations, we have used supporting examples that are found in other divans of Ottoman poets and have benefited from the sources of history, social history and particularly from the books of travels written during those centuries. In order to provide accurate meanings to some problematic words and phrases that are not resolved by the lexicons, predictions have been made by looking into the way the other poets use those words anticipating that a text could explain other text.

**Keywords:** Ottoman poetry, 16th century, Divan of Baki, Ottoman social life, Ottoman social structure

\* Yrd. Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mardin/Türkiye, esma\_sahin@hotmail.com

1 Bu makale “Bâkî Divanı’na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı” (İstanbul Üniversitesi, 2011) başlıklı doktora tezinden faydalanılarak hazırlanmıştır.

## Giriş

Osmanlı şairlerinin ilham aldıkları en önemli kaynaklardan birinin sosyal hayata dair gözlemler ve gerçeklik kesitleri olduğu, divanlar incelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Yeme-içme, giyim-kuşam, eğlence hayatı, sağlık, spor, savaş, çeşitli âdet, gelenek, inanış vb. gibi toplum hayatına dair hemen her türlü konu şiire girmiş olmakla birlikte Osmanlı toplum yapısını oluşturan üyelere de beyitlerde yer verilir. Bâkî'nin şiirlerinde de başta padişah ve saray çevresindeki görevliler olmak üzere çeşitli sanat ve meslek erbabıyla bazı insan tiplerine ve bunlarla ilgili özelliklere yer verildiği görülmektedir. Padişahтан söz edilirken klişeleşmiş genel özellikleri yanında padişahlık alâmetleri ve saltanat geleneklerine, bir görevli yahut meslek erbabının ismi zikredilirken görevi icabı yapıp ettikleri yanında giydiği kıyafetlere kadar doğrudan yahut çağrışım yoluyla bilgiler verilir. Bâkî kendini kolay ele vermeyen üslûbu nedeniyle bu bilgileri beyitlerine genellikle doğrudan değil çağrışım yoluyla yerleştirmiştir. Bu bakımdan onun beyitlerinin içine yerleştirdiği bilgileri ortaya koyabilmek için şüpheli ve titiz bir okuma seyrini takip etmek gerekir. Bu çalışmada beyitlerde yer alan hemen her kelime içerdiği anlam ve çağrışım alanı bütünüyle irdelenerek ele alınmış ve işlenen konu bağlamında beyitlerin anlam çerçevesi etraflıca ortaya konmaya çalışılmıştır.

## Padişah: Padişahlık Alâmetleri ve Saltanat Gelenekleri

Osmanlı toplumunun en önemli ve önde gelen üyesi *padişah*tır. Eski şiirde padişah imajı hemen her beyitte mevcut olmakla birlikte, kaside örneğinde yaygın görüldüğü üzere doğrudan padişaha yazılmış şiirlerin yanı sıra sevgilinin padişahvari özelliklerle tasavvur edildiği beyitler de çoktur. *Bâkî Divanı*'nda padişahla ilgili olarak hemen bütün şairlerin divanlarında yer aldığı şekliyle öncelikle Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olması, ilahî hükümleri yürütmesi ve dini koruması, adaleti, cömertliği, kahramanlığı, ilim ve sanat erbabını himaye etmesi gibi özelliklerden söz edilir (kıt.1/1, k.2/11, k.2/28, mus.I/II-3, k.9/16, mus.I/VI-1, mus.I/II-4). Beyitlerde padişahla ilgili ima edilen farklı bir husus onun işaretlerle konuşmasıdır. Osmanlı sarayındaki yerleşik geleneğe göre padişahlar mecbur kalmadıkça saray halkıyla veya huzuruna çıkan misafir devlet adamları ve elçilerle fazla konuşmaz, emir ve isteklerini birtakım mimik ve işaretlerle dile getirirlerdi. Şairlerin dilinde gamzenin kan dökmesi, bir işaretle ölüm fermanı verme gibi ifadeler aslında hep bu geleneğin şiire yansımalarıdır.<sup>3</sup> Bâkî'nin aşağıdaki

2 Sabahattin Küçük, *Bâkî Divanı*, TDK, Ankara, 1994. Eser yazının devamında *BD* kısaltmasıyla gösterilecektir.

3 Seyahatnamelerde bununla ilgili pek çok gözleme yer verilmiştir. İsveç kralının elçisi olarak Osmanlı sarayına gelen Claes Rålamb maiyetindekilerle birlikte padişahın huzuruna çıkarılıp kaftan giydirilme onuruna eriştiklerini anlatırken bu işleri yürüten kapıcıbaşılara kısmen kor-

beyitlerinde de bu geleneğe işaret edilmektedir:

*Münkâd emr ü nehîyne eshâb-ı i 'tibâr*

*Ednâ işaretine zevi 'l-ihtirâm râm<sup>4</sup> k.23/17*

Padişah özellikleri taşıyan bir sevgiliden bahseden şu beyitlerde de aynı meseleye işaret vardır:

*Bir gamze ile lahzada biñ âdem öldürür*

*Hûnî gözün ki âhû-yı merdüm-şikârdur<sup>5</sup> g.90/2*

*Katlîme engüşt-i yâr itsün işaret gam degül*

*Kangı nâ-dândur o kim hük-m-i kalemden incinür<sup>6</sup> g.76/2*

BD' de padişahlık alametleri ve saltanat gelenekleriyle ilgili konulara yer verilen beyitler de mevcuttur. Saltanat geleneklerinin başında gelen ve padişah olmaya ilk adım diyebileceğimiz *cülûs*, şehzadelerin tahta geçmeleri hakkında kullanılır bir tabirdir. Bu münasebetle yazılan şiirlere "cülûsiyye" adı verilir. Bâkî'nin II. Selim, III. Murad ve III. Mehmed'e yazdığı cülûsiyyeleri vardır. III. Mehmed için yazdığı cülûsiyyede yer alan aşağıdaki beyitlerde cülûs merasimindeki saçma geleneği karşımıza çıkarmaktadır. Bâkî, padişahı güneşe benzeterek güneş altın rengi ışıklarını cömertçe ve esirgmeden yeryüzüne nasıl saçıyor ise onun da güneş gibi cömertlik ışığıyla yeryüzüne tam ayar altın saçtığını ifade eder:

*Hûrşîd gibi pertev-i cûd u sehâ ile*

*Rûy-ı zemîne saçdı zer-i kâmilü 'l-'ayâr<sup>7</sup> k.9/3*

Aynı kasidenin bir sonraki beytinde bu kez cülûsta saçma saçılması âdetini karahanesiyle bütünleştirir. Kaynakların belirttiğine göre III. Mehmed babası III. Murad'ın vefatı üzerine ocak ayında ve çetin bir kış zamanı tahta geçmişti.<sup>8</sup> Bu nedenle kar ve gümüş para arasında ilgi kurduğu anlaşılan şair böyle bir yorum

kudan kısmen gayretten ateş bastığını ve yüzlerinden ter damladığını yazar. Çünkü en ufak kusurda padişahın bir göz kırpmasıyla iş bitecektir. (Claes Râlamb, *İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658*, (Çev. Ayda Arel), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2008, s.45.) Aynı yazar padişahın sarayında işaretle konuşmanın genel bir kural olduğunu şu gözlemleriyle ifade eder: "(...) Sonra, sadrazam ile kızlarağası padişahın dairesine gittiler ve el hareketleriyle, orayı bekleyen kadınlardan küçük valide sultan ile oğlunu uyandırmalarını istediler. Onlar da tek söz etmeden söylenen yaptılar. Padişahın sarayında işaretle konuşmak genel kuraldır, sözlü konuşma enderdir. Sessiz görüşme usulünün buldukları yerin saygınlığını artırdığını düşünürler ve bu alanda öylesine ustalaşmışlardır ki, bu yöntemle masallar anlatır, aralarında anlaşılır." (a.g.e., s.67.)

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

5 İnsan avcısı bir ceylan olan kan dökücü gözün bir bakışla bir anda binlerce kişiyi öldürür.

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

7 Cömertlik ve eli açıklık ışığıyla güneş gibi, yeryüzüne tam ayar altın saçtı.

8 Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî*, c.2, (Haz. Mehmet İpşirli), TTK, Ankara, 1999, s.433.

geliştirerek cülûs merasimlerindeki saçî âdetine gönderme yapmıştır:

*Kıldı zemîni berf gibi nakd-i sîme gark*  
*În'âm-ı 'âm-ı şâh-ı cevân-merd-i bahtiyâr<sup>9</sup>* k.9/4

Saltanat alametlerinden olan *mehter*, Osmanlı Devleti'nin askerî mızıka takımıdır. Zurna, nakkare, nefir, zil, davul ve kösten oluşur.<sup>10</sup> Mehterin belirli vakitlerde resmî yerlerde çalınmasına ise “nevbet” adı verilir.<sup>11</sup> Nevbet Osmanlı'da normal zamanlarda günde bir kez ikindi vakitleri çalınmakla birlikte, Selçuklu sultanlarının günde beş defa namaz vakitlerinde nevbet çaldırdıkları bilinmektedir.<sup>12</sup> Aşağıdaki beyitte geçen “penç-nevbet” ibaresi buna işaret eder. “Nüh kıbâb” ile göğün dokuz kubbesi kastedilmektedir. Şairler, sözcüklerin çağrışım alanını genişletmek, bilgi düzeylerini ve sanat kabiliyetlerini ortaya koymak amacıyla kullandıkları kelime ve kavramları son derece titizlikle seçerler. Bu gerçek göz önünde bulundurulduğunda göğün dokuz katmanını kastetmek üzere “nüh kıbâb” ibaresinin kullanılması dokuz sayısı ve mehter arasında bir ilgi olabileceği şüphesini uyandırmaktadır. Nitekim mehter takımında her sazdan dokuzar tane bulunur ve padişaha ait olan bu en büyük takıma “dokuz kat mehter” denilirdi.<sup>13</sup> Dokuz sayısı bu çağrışımı vermek amacıyla beyte bilinçli olarak yerleştirilmiştir:

*Husrevâne penc-nevbet çaldı heft-iklîmde*  
*Nüh kıbâbın yankulandırdı sipihrüñ mîr-i 'ışk<sup>14</sup>* g.236/3

Padişahlar sefer yahut başka bir münasebetle İstanbul dışına çıktıklarında uğradıkları yerlerde yolun üzerine ve atlarının ayağının altına *pâyendâz* adıyla kumaş döşenirdi.<sup>15</sup> Bu âdet özellikle kumaşın çok değerli bir meta olduğu eski devirlerde hem bir değer verme ve hürmet göstergesi hem de zenginlik ve ihtişamın sembolüydü. Bâkî'nin şu beyti *pâyendâz âdetine işaret eden* beyitlerden biridir:

- 
- 9 Kutlu, cömert padişahın halka yaptığı bağışlar kar gibi yeryüzünü gümüş paralara boğdu.  
 10 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, TTK, Ankara, 1988, s.273.  
 11 Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c.2, MEB, İstanbul, 1971, s.683.  
 12 Abdülkerim Özyayın, “Nevbet”, *DİA*, c.33, İstanbul, 2007, s.39.  
 13 17. yüzyılda mehterhane on iki kata çıkarıldı ve dokuz kat mehter sadrazamla üç tuğlu paşalara tahsis edildi. En küçük mehterhaneler ise bir tuğlu paşalara verilen üç kat olanlardı. (Nuri Özcan, “Mehter”, *DİA*, c.28, Ankara, 2008, s.547.)  
 14 Aşk emiri yedi iklimde padişahlara yaraşır biçimde beş vakit nevbet çaldırıp gökyüzünün dokuz kubbesini yankılandırırdı.  
 15 Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s.62. Sultan II. Mustafa'nın Temeşvar'dan dönüşünde Edirne'de Kazancı köprüsünden karşılanışında ayağının altına kumaş serilmesi ve yapılan teşrifat töreni şöyle anlatılır: “Padişah ayakları altına serilen kumaşlardan yürüyerek Bâb-ı Hümâyûndan doğruca saraya inip arz odasına geldi. Sadrazamla şeyhülislam sancak-ı şerifi getirip burada padişaha teslim ettiler ve yerine koydular. Buna karşılık sadrazama kürklü ve sade iki kat hil'at-i fahire, şeyhülislama da beyaz çuhayla kaplı samur erkân kürkü giydirildikten sonra padişah, valde sultanın gönderdiği ata binerek hareme gitti.” (Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa, *Nusretnâme*, (Haz. İsmet Parmaksızoğlu), c.1, fs.3, MEB, İstanbul, 1964, s.307.)

*Dür ü gevher nisâr itsün yolına ebr-i bârânî  
Ser-â-ser atlas u dîbâ döşetsün mihr-i rahşânî*<sup>16</sup> k.14/8

Yukarıdaki beyit III. Mehmed'in Eğri Seferi dönüşü üzerine kaleme alınan kasidede yer alır. Şair kurduğu hayalde güneşin padişahı karşılamak üzere yollara baştan başa atlas ve dîbâ gibi değerli kumaşlar döşetmesini ister. İpek karışımı olması nedeniyle parlak bir görünüm arz eden ve bir kısmı altın tellerle dokunan bu kumaşlarla güneş ışıkları arasında ilgi kurulduğu anlaşılan beyitte “baştan başa” anlamında kullanılan “ser-â-ser” aynı zamanda dokunuşunda yoğun altın kullanılan çok değerli bir kumaş çeşidi olması bakımından dikkat çekicidir.

### Resmî Görevliler: Peyk

Bâkî'nin şiiirleri arasında Osmanlı toplum yapısının bir alt tabakası olarak saray halkı ve resmî görevlilerin isimlerinin geçtiği yahut onlara ait birtakım özelliklere gönderme yapılan beyitler de karşımıza çıkar. Bunlar arasında en ilginç ve renkli bulunabilecek tipler Osmanlı'da postacı teşkilatını temsil eden *peykerler*dir. Beyitlerde peykerin uzun mesafeleri koşarak kat edip haber ulaştırmaları (k.2/35), omuzlarında balta taşımaları, başlarına altın bir tâc, ayaklarına sermûze giymeleri, kemer veya diz bağlarında küçük çingiraklar bulundurmaları ve padişah alayında en önden gitmeleri gibi özelliklerine işaret edilir.

Aşağıdaki beyitten gösterişli kıyafetleri ve sayıca çok oluşlarıyla saltanat alayında ihtişamı sergilemek üzere kullanılan peykerin omuzlarındaki baltaların altından olduğu anlaşılmaktadır. Yine anlaşıldığı kadarıyla peyker bayramın gelişini sultana iletme görevini de üstlenmekteydiler. Beyitte hilâl şekil itibarıyla balta gibi düşünüldüğünden ve bayramın gelişi hilâlin gözlenmesiyle anlaşıldığından felek, üzerindeki hilâl ile bayramı haber veren bir peyke benzetilmiştir. Feleğin peyke benzetilmesi, durmaksızın dönmesi sebebiyledir. Beytin içerisinde bulunduğu kasidenin başlığında “be-nâm-ı Hâce-i Sultân Selîm Hân” yazması, beyitteki “hâce” kelimesiyle padişahın kastedildiğini göstermektedir.

*Peyk-i zamâne zer teberin dûşına alup  
İrgürdi Hâce hidmetine 'iddan peyâm*<sup>17</sup> k.23/13

Bir başka beyitten ise peykerin başlıklarının da altından olduğu ve ayaklarına sermûze giydikleri anlaşılmaktadır. Beyitte gökyüzü durmaksızın dönüşü itibarıyla koşarak cihanı dolaşan bir peyke benzetilmiş (peyk-i cihân-peymâ), güneşin ona altın bir tâc, hilâlin sermûze olduğu ifade edilmiştir. “Sermûze” çizme veya mest üzerine onu korumak maksadıyla giyilen bir çeşit ayakkabıdır.

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

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

Peykler ayaklarına çok hafif deri pabuçlar giyerlerdi ve bu pabuçlar çoraplarına dikilerek tek parça hâlinde bütünleştirilirdi.<sup>18</sup> Bu deri pabuçların kolay aşınmasını engellemek amacıyla, üzerlerine sermûze giyildiği tahmin edilebilir. Sermûzenin ayak üzerinde yan taraftan görünümü şekil bakımından hilâle benzetilmiş olmalıdır. Hilâlin rengi göz önünde bulundurulduğunda burada sarı renkte sermûze giymiş bir peyk tasviri olduğunu düşünmek mümkündür. “Atuñ önince” ibaresi peykların saltanat alayının önünden gitmeleri ve eski protokol sırasında düşük rütbelilerin önde, en yüksek rütbeli olarak padişahın at üzerinde ve en arkada bulunmasıyla ilgilidir:

*Olur atuñ önince âsumân peyk-i cihân-peymâ  
Ana hûrşîd tâc-ı zer hilâl-i çarh ser-mûze*<sup>19</sup> g.417/7

“Peyk” yerine aynı manadaki “berîd” kelimesinin kullanıldığı şu beyitte ise peykların küçük çingiraklar takmalarına gönderme yapılır. Âhını muhtemelen hızla yükselmesi bakımından peyke benzeten Bâkî, feryat ve figanlarıyla gökyüzünün çın çın öttüğünü ve gökyüzü yuvarlağının âhının peykine çingirak olduğunu ifade etmiştir. Yaygın biçimde “top” anlamıyla bilinen “gûy” kelimesi genel manada yuvarlak olan her şey için kullanılır. “Gûy-ı sipihr” ile eskilerin tahayyül ettikleri şekilde feleklerin kubbemsi yuvarlak yapısı kastedilmektedir. Feleğin dönüp durması itibariyle sıkça topa benzetildiği de malumdur. Burada daha ziyade felek yuvarlağı olarak anlamlandırılabilir bu ibareyle, çingirakların içi boş ve kubbeye benzer şekli ile felek arasında bir benzerlik kurulmuştur. Aynı zamanda çingirakın içinden sesin yükselmesi ile felek kubbesinde âhın yankılanması arasında ilgi kurulduğu anlaşılmaktadır:

*Figânüm ile felek çîñ çîñ ötdi iy Bâkî  
Berîd-i âhuma gûy-ı sipihr zeng oldı*<sup>20</sup> g.489/7

### Meslek ve Sanat Erbâbı

Osmanlı toplum yapısını oluşturan üyeler arasında çeşitli meslek erbabından da söz edilmiştir. Meselâ *attâr*, güzel koku, her türlü şifalı bitki ve bunlardan yaptığı ilaçları satan kimsedir. Bâkî'nin bir beytinde işaret edildiğine göre *attârlar* miski kırmızı vâlâya sarmaktaydılar. “Vâlâ”, bir cins ipekli kumaştır. Misk değerli bir madde olduğu için böyle bir uygulamaya gidildiği düşünülebilir. Beyitteki hayalde miskin bir ölü olarak tanımlanması, sevgilinin beninin yanında onun bir değeri ve öneminin kalmamış olmasıyla ilgilidir.

18 Zeynep Tarım Ertuğ, “Peyk”, *DİA*, c.34, İstanbul, 2007, s.263.

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

20 Ey Bâkî! Feryadıyla felek çınladı. Âhının peykine felek yuvarlağı çingirak oldu.

*Hâl-i yârûñ müşg bir hûnîn kefen maktûlidür  
Âl vâlâyâ sarupdur sanmañuz 'attârlar'<sup>21</sup> g.85/6*

*Hakkâk*, “değerli taşları delip işleyen ve mühür kazan sanatkâr” anlamına gelir. Bâkî'nin beyitlerinden hakkâklerin “çarh” adı verilen bir alet kullandıkları ve bu aletle değerli taşları yontup şekillendirdikleri yahut deldikleri anlaşılacaktır.<sup>22</sup> Aşağıdaki beyte göre inci Bâkî'nin gözyaşı damlalarına benzemeye çalıştığı için felek hakkâki döne döne onu delmektedir. Mücevher anlamına da gelen “güher” kelimesi gözyaşları söz konusu olduğunda inci olarak değerlendirilebilir. Beyitte felek sürekli dönmesi ve yuvarlak şekli itibarıyla hakkâk çarhına ve dolayısıyla bu aleti kullanan hakkâke benzetilmiştir. Mücevherlerin yontularak şekillendirilmesi anlamında düşünülebilecek olan “yonupdur” kelimesiyle inci söz konusu edildiğinde “delmek” anlaşılabilir.<sup>23</sup> “Döne döne” ibaresiyle feleklerin dönüşü kastedildiği gibi çarh adı verilen aletin de dönerek çalışmasına gönderme yapılmaktadır. Feleğin hakkâke benzetilmesi, dönüşüyle kâinatta olup bitenlere etki ettiği şeklindeki inanca dayanır.

*Katre-i eşkine öyküñdi diyü Bâkîñüñ  
Çarh-i hakkâk yonupdur güheri döne döne'<sup>24</sup> g.464/8*

Bir başka beyitte çarh denilen aletle mücevherlerin şekillendirilip parlatıldığına işaret edilir. Yukarıdaki beyitte olduğu gibi yine hakkâke benzetilen felek, bu kez ay şebçerağını -sevgilinin yanağının mumunu kıskandığından dolayı onun gibi bir mücevher elde edebilmek için- yıllardan beri çarha tutmaktadır.

21 Misk kanlı kefen içinde sevgilinin beninin bir maktulüdür. Attarlar onu kırmızı vâlâyâ sarmaktadır zannetmeyin.

22 Evliya Çelebi elmas hakkâklerinin çarklar üzerinde elmasları nasıl işlediğini şu şekilde anlatır: “Kara taşdan elmâs-ı hâmları pâre pâre çıkarup her parçasın kurşumlu direfşler içine koyup âdem çevirir düllâblar üzre koyup yine kurşumdan çarhlarda elmâs birâdeleri eğüp hâmlar çarhlar üzre deverân ide ide berrâk olur. Ba'dehü yine bir cânibin kurşuma koyup ol tarafı dahi pâk olur. Murâdı üzre çârgüşesi ve bâd-ı mîmî ve şeyhâne iderse idüp pâk ider görmeğe muhtâc bir çarh-ı dollâblı kârhanedir. Zîrâ elmâs ol kadar sengîn ve berkdir kim kurşum ne kadar nerm ise Cenâb-ı Bârî aña hasm halk idüp elmâsı kurşum hakk ider, aceb hikmetdir ve elmâsdan zî-kiymet cevher yoktur.” (*Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, c.1, (Haz. Yücel Dağlı vd.), YKY, İstanbul, 2006, s.274.)

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

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



Ayın “şebçerağ”<sup>25</sup> adı verilen efsanevî mücevhere benzetilmesi parlaklık bakımındandır. Anlaşıldığı kadarıyla gökyüzünde çeşitli evrelere girerek hilâl, yarım ay, dolunay vb. şekillerde görünüşünün sürekli değişmesi, çarha tutularak şekillendirilen bir mücevher gibi düşünülmesine neden olmuştur. Çarh adı verilen aletin aynı zamanda parlatma işlemi için de kullanıldığı hatırlanacak olursa feleğin ayı çarha tutarak parlatmaya çalıştığı da anlaşılabilir. Gerçekte bu ibareyle ayın her gece gökyüzünde belirmesi kastedilmekle birlikte, şairane bir yorumla sözün arkasına böyle bir tablo gizlenmiştir. “Çarha tutma” eyleminin kıskançlık duygusuyla özdeşleştirilmesi ise çarhın tıraşlama, yontup şekil verme yahut delme özelliğine benzer şekilde bu duygunun da insanı içten içe kemirmesi ve bağrını delmesi yönüyle olsa gerektir:

*Yıllar-durur ki şem ‘-i ruhuñ reşkine mehüñ  
Hakkâk-i dehr çarha dutar şeb-çerâğını<sup>26</sup> g.487/6*

“Güvercin” anlamına gelen “kebûter” kelimesiyle “oynayan, oynayıcı” anlamındaki “bâz”ın birleşiminden meydana gelen *kebûter-bâz*, güvercinleri besleyip eğiten, onlarla eğitime amaçlı çeşitli oyunlar oynayan, avlayan ve avcılık için yetiştiren ve satan meslek erbabına verilen isimdir. Bâkî, baharda yapraklarını açmasıyla birlikte gülü -arka planda yapraklarını güvercinler gibi hayal ederek-güvercinlerini elinden salıp tek tek gökyüzüne uçuran bir kebûterbâza benzetmiştir. Kebûterbâzların güvercinleri eğittiği ve onlarla oynayıp uçurduğu malumdur. Burada şair gül yapraklarını kuşlara benzetmekle birlikte “evrâk salmak” ibaresini kullanarak güvercinle mektup uçurmaya da iyham yoluyla gönderme yapmıştır. Beyitte çizilen mektup gönderme ve kebûterbâz imajı posta güvercinlerinin de kebûterbâzlar tarafından yetiştirildiği düşüncesini uyandırmaktadır:

*Elden evrâkın salup bir bir uçurdu göklere  
Beñzedi bir dil-ber-i şûh-i kebuter-bâze gül<sup>27</sup> g.301/2*

Osmanlı toplum hayatında bilhassa konak ve saraylarda önemli bir yere sahip olan *kıssahanlar*, bir topluluk önünde insanlara bir şeyler öğretmek ve hoşça vakit geçirtmek için hikâyeler anlatan kişilerdir. Bâkî’nin aşağıdaki beytinde kıssahana heyecanla kulak vermiş bir dinleyici tasviri görülmektedir. Beyte göre gül dalı, üzerindeki güllerin kulağa benzetilmesinden hareketle hikâyeye dinlemek üzere kulak tutmuş bir dinleyici, lâle ise lâl renkli kaftanıyla renkli ve güzel hikâ-

25 “Bir gevherdir. Gece vakti çıra gibi yanar. Şöyle naklelerler ki gâv-i bahrî bazı geceler otlamak için karaya çıktıkta o gevheri ağzına beraber çıkarıp otlayacağı mevziye kor. Onun aydınlığında otlar. Ona dürr-i şebgün dahi derler.” (Mütercim Âsım Efendi, *Burhân-ı Kâû*, (Haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs), TDK, Ankara, 2000, s.713.)

26 Felek hakkâki senin yanağının mumunu kıskandığınan ötürü ay şebçerâğını yıllardan beri çarha tutmaktadır.

27 (Yapraklarını açan) gül, (bu hâliyle) elinden güvercinlerini salıp bir bir göklere uçuran güzel bir kebûterbâz (güvercin yetiştiricisi) sevgiliye benzedi.



yeler anlatan bir kıssahan yahut meddah olmuştur. 16. yüzyıl metinlerinde “lâle” ile kastedilen gelincik çiçeğidir. Baharda güllerin ve ardından gelincik çiçeklerinin açılması şairin böyle bir hayal kurmasına sebep olmakla birlikte, “lâle-i la‘lîn kabâ” tabiriyle kıssahanların renkli ve ilgi çekici kıyafetler giymelerine işaret edildiği düşünülebilir. “Kıssa-i rengîn” ile kıssahanların insanları eğlendirmek ve hoşça vakit geçirtmek için anlattıkları renkli ve eğlenceli hikâyelere işaret edilmektedir. Beytin inceliklerinden biri, bu ibareyle Bâkî'nin de içinde yaşadığı III. Murad devrindeki meşhur meddahlardan “La‘lîn-Kabâ”<sup>28</sup>ya iyham yoluyla gönderme yapılmasıdır:

*Gûş tutsa şâh-ı gül çıksa libâs-ı âl ile  
Kıssa-i rengîne başlar lâle-i la‘lîn-kabâ*<sup>29</sup> g.8/6

*Zer-ger* kuyumcu demektir. *BD*'de kuyumcu ve kuyumculukla ilgili beyitlerde altının ateşte “pota” adı verilen bir kapta (g.142/4) eritilerek yabancı maddelerden arındırılıp saflaştırılmasına (g.328/5), bu işleme “kâl” ve bu işlemin yapıldığı yere “kâl ocağı” denmesine (k.22/23), altının eritip arıtılması işleminde “tüz-âb” [=kezzap] kullanılmasına (g.442/2), toz, toprak ve süprüntüler arasından altın bulup çıkarmak için “gırbâl” [=elek] kullanılmasına işaret eden beyitler mevcuttur. Bunların yanı sıra bir beyitte geçen “kafes-i zer-ger” tabiri kuyumcuların, içinde altın ve mücevherlerini sergiledikleri bir kafes kullandıklarını göstermektedir. Başka şairlere ait bazı beyitlerden bu kafeslerin altın ve mücevherleri koruma amaçlı<sup>30</sup> ve demirden yapılmış<sup>31</sup> olduğu anlaşılmaktadır.<sup>32</sup> Bâkî, üzerinde yaralar

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

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

30 *Cevheriler emede sermayesin hıfz-ı kafes / Gevher-i kâm-ı cihândır pençe-i hâşâk u has* (Haşmet, g.115/2)

31 *Bâzâr-ı şâm içinde Habeş sayrafsisine / Çarh âhenin kafes idi encüm dür-i hûş-âb* (Necâtî, k.3/4)

32 Evliya Çelebi kuyumcubaşı esnafını anlatırken bir alt bölüm olarak kafesdarlar esnafından bahseder. Kafesdarlar esnafının pirinç tel kafesler içinde çeşit çeşit yapılmış bıçak, hançer, kuşak ve başka gümüş eşyaları satıp kâr ettiklerini söyler. Bunlar seyishaneler üzerinde dükânlarını kafesler içinde söz konusu eşyalarla donatıp geçerler. (Seyit Ali Kahraman – Yücel Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*, c.1, 2. Kitap, 2.bs., YKY, İstanbul, 2004, s.579.) Buradan anlaşıldığı üzere kuyumcular ve değerli eşyalar yapıp satan esnaf eşyalarını demir veya prınç gibi madenlerden yapılmış bir kafes içinde sergiliyordu.

bulunan gönlünü bir kuyumcu kafesine, yaraları da bu kafesin içindeki yüzüklere benzetmiştir:

*Ten-i sad-pâre ki şekl-i kafes-i zer-gerdür  
Dâglar dilde olupdur aña yir yir hâtem*<sup>33</sup> k.19/42

Kuyumcular aynı zamanda “kalem işi” denilen “kalemkârlık” sanatını icra eden kişilerdir. Kalemkârlık, uçları değişik biçimlerde keskinleştirilmiş kalemleler maden üzerine, zeminden yonga çıkarılarak nakışlar yapma işidir.<sup>34</sup> Bâkî, sanatını övmek için kendisini şiir sanatının en usta kuyumcusuna benzeterek kalemkârlığın nasıl olduğunu görmek için kendisini seyretmek gerektiğini söyler. Kuyumcuların kalem işiyle enfes nakışlar ortaya çıkarması gibi şair de kelimeleri işleyerek söz sanatındaki ustalığını gözler önüne serer. “Kalemkârlık” beyitte aynı zamanda mecazen şairin kalemini kullanma yeteneğini temsil etmektedir:

*Zer-ger-i kâmilidür san ‘at-ı şî rüñ Bâkî  
Nic ‘olur gel berü seyr eyle kalem-kârlığı*<sup>35</sup> g.495/7

Bir beyitte ise şairin kendisini bir kuyumcuya benzeterek sanatında doruk noktaya ulaştığını ifade eden ve kuyumculukla ilgili bir çağrışım taşıması itibariyle özellikle seçilen “işini altın etmek” tabiri ilgi çekicidir. Bu tabirin eski metinlerde çok başarılı sonuç almak, işi iyi gitmek, değerlenmek, sanatında zirveye ulaşmak gibi manalara geldiği anlaşılmaktadır.<sup>36</sup> Aynı zamanda bu tabirle

---

Aynı şekilde 1582 Surnâmesi’nde kuyumcular tasvir edilirken de kullandıkları kafeslerden söz edilir: “Dükkân, ocak ve malzemeleri bir arabanın üzerindeydi. Aletlerini, değerli malzemeleri için sandık biçimli kafeslerini, örs ve çekiçlerini yerli yerine yerleştirmişlerdi. Bir kısmı damgaya gelir gümüş levhaları düzeltmekle meşguldü. Güzel bir demir kafes içinde, önünde kıymetli yüzükler, süslü mücevherli bilezikler ve halhaller olan bir genç vardı. Bir sürü genç de altın, gümüş ve mücevhere garkolmuş durumda yürüyerek meydanı dolaşıyordu. Bu minyatür, atölye-dükkân içinde kullanılan aletleri gösterdiği için bizi o devrin kuyumculuk çalışmaları hakkında aydınlatmaktadır. Burada görülen ve metinde sözü edilen demir kafes, oran bakımından pek küçüktür; hele hele içine oturduğu anlatılan genç, küçük bir yapma bebek boyutlarında olmalıdır. Belki bu ayrı bir kafestir ve minyatürde gösterilmemiştir. Böyle demir kafesler herhâlde dükkânlarda veya atölyelerde en değerli mücevher ve malzemelerin içinde muhafaza edildiği kasaya benzer bir eşya görevini yaptığı için burada da gösterilmiş olmalıdır. Altın, gümüş ve mücevherlere garkolmuş oldukları belirtilen genç figürleri üzerinde bunlar pek farkedilmemektedir.” (Nurhan Atasoy, *1582 Surname-i Hümayun: Dügün Kitabı*, Koçbank, İstanbul, 1997, s.93.)

33 Kuyumcu kafesi şeklindeki parçalanmış bedene gönüldeki yer yer yaralar yüzük olmuştur.

34 Mehmet Zeki Kuşoğlu, *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*, Ötüken, İstanbul, 2006, s.122.

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

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

kuyumcunun işi ve uğraşının altın olmasına, yani altınla uğraşıp ona şekil vermesine gönderme yapılmaktadır. Şair aşk derdinden dolayı sararmış yüzüyle işini ve sanatını doruklara çıkaran, sanatından çok başarılı sonuç alan bir kuyumcu gibidir. Bu bakımdan bulunduğu dönemde mesleğinde en iyisi olmakla beğenilir ve takdir edilir. Bir beğenme ve takdir ifadesi olan “hezâr ahsent”, “binlerce kez aferin” demektir. Âşık olmanın insanı yüceltip değerini arttırdığını ve aşkın değersiz bir maddeyi altına çevirecek güçte bir iksir olduğunu şair böyle bir benzetme ve hayalle dile getirmiştir:

*İşüñ altun ider kâr-ı mahabbet rûy-ı zerd ile  
Hezâr ahsent iy Bâkî bu gün fennüñde zer-gersin<sup>37</sup> g.347/7*

*Nakkâş* başta minyatür olmak üzere resim ve süsleme sanatçılarının tümüne verilen isimdir. *BD*'de baharda tabiatı süslenmesi nedeniyle Yaratıcı (g.213/1, g.387/2), mimarî yapılarda bilhassa kubbe ve kemerlerdeki süslemeleri yapan kişiler (g.213/4) ve dünyada gerçekleşen olaylara etki ettiği düşüncesiyle felek (g.134/5) *nakkâş* olarak görülmüştür. Burada içinde “*nakkâş*” kelimesi geçmemekle birlikte Yaratıcı *nakkâş* kastedilerek oluşturulan bir kompozisyonda *zamân* ve *zemîn* kavramlarının *nakş* kelimesiyle birlikte kullanılmasından dolayı tasvir ve süsleme sanatlarıyla ilgili anlamlar içerdiklerine dikkat çeken şu beyte yer vermek gerekir:

*Bir tarh saldı safha-i dehr-i dü-reng kim  
Eşkâl-i Cemle nakş görindi zamân zemîn<sup>38</sup> g.387/3*

Baharı tasvir eden bu beyte göre Yaratıcı iki renkli dünyaya öyle bir resim çizmiştir ki bu resimde zaman ve zemin, bütün kâinat Cem'in şekilleriyle nakş edilmiş gibi görünmektedir. “Tarh salmak” beyitte resim yapmak, nakşetmek, işlemek, çizmek anlamında kullanılmış olmalıdır.<sup>39</sup> “Dehr-i dü-reng” ile gece ve gündüz gibi biri karanlık biri aydınlık iki yüzü bulunan dünya veya felek kastedilmiştir. “Eşkâl-i Cem” ile Cem'in kadehi üzerinde bulunan şekiller kastediliyor olmalıdır. Şarabın mucidi olarak kabul edilen Cem'in bütün evrendeki durumu, yedi feleğin sırrını açık ve ayrıntılı bir şekilde gösteren bir kadehi vardır. Astronomik şekiller, yıldızlar ve gezegenlerin resimleri, yeryüzünün yedi kıtasının şekilleri onun üzerine işlenmiştir. Aynı zamanda yeryüzünün en uzak yerlerinde

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

38 (Yaratıcı *nakkâş*) iki renkli dünya sayfasına öyle bir resim çizdi ki zaman ve zemin Cem'in (kadehinin) şekilleriyle nakş edilmiş (gibi) göründü.

39 “Tarh” kelimesinin bu anlamı şu beyitlerde de görülmektedir: *İtse ger hâsiyyet-i hüfzı sirâyet âleme / Tarh olurdu safha-i âb üzre nakş-ı âzerî* (Nef'î, k.14/34); *Mecliste eline hâme aldı / Bir resm-i latîfe tarh saldı / Nakş eyledi hüsn-i dil-pezîri / Gösterdi cemâl-i bî-nazîri* (Vâlî, *Hüsn ü Dil*, b.1319-1320)

gerçekleşen olaylar da bu kadehe yansımaktadır.<sup>40</sup> Bâkî baharda tabiatta görülen şekilleri, renkleri ve canlılığı Cem'in kadehindeki şekillere benzetmiş ve Yaratıcı'yı bu olağanüstü nakış ve resimleri çizen nakkaş olarak övmüştür. Beyitte "zamân" ve "zemîn" kelimeleri alışlagelmişten farklı olarak tasvir ve süsleme sanatlarına ait terimler olarak kullanılmıştır. Hat, tezhip, minyatür, kâtı' vb. sanat dallarında kullanılan bu terimlerin zemin ve üzerindeki hareketli kısmı ifade etmek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yani zemin üzerindeki motif ve şekil yahut kabartmalı kısım "zamân" olarak adlandırılır ve şairler, tıpkı Bâkî'nin bu beytinde olduğu gibi, bir yandan kelimelerin birlikte ifade ettiği kâinat ve varlık âlemi anlamını kastederken bir yandan tasvir ve süsleme sanatlarıyla ilgili bu anlamına da gönderme yaparlar.<sup>41</sup>

Nakkaşlık kategorisi altında değerlendirilebilecek bazı beyitlerinde Bâkî, Bihzâd ve Mânî gibi meşhur nakkaşların ismini de zikretmiştir. Bihzâd<sup>42</sup> dan söz eden şu beyti, meşhur nakkaşla ilgili önemli çağrışımları içine ustaca yerleştirmiş olması bakımından, buraya almakta fayda vardır:

*Yazmada nakş-ı 'izâruñ müje-i hûn-âlûd*

*Katı çok renk virüpdür kalem-i Bih-zâde<sup>43</sup> g.423/2*

Beyte göre âşğın kana bulanmış kirpikleri, sevgilinin yanağını resmetmek için Bihzâd'ın kalemine çok fazla renk vermektedir. Beyitte başlangıçta nakkaşın fırçası şeklinde hayal edildiği izlenimi uyandıran kirpiklerin aslında nakkaşın eline boyları hazırlayıp veren bir yardımcı gibi düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Bihzâd'ın hayatına bakıldığında gerçekten de boylarını hazırlattığı bir yardımcı-

40 Nimet Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2008, s.190. Nedîm'in şu beytinde de Cem'in kadehi üzerindeki şekillere işaret edilmektedir: *Nigâr ü nakşı bir resm üzre kim bulmak degil mümkün / Safâsın lâle-i tasvîrinin peymâne-i Cemde* (Nedîm, tar.39/14)

41 Şu beyitlerde kelimelerin söz konusu anlamları daha açıktır: *Değüldür mihr ü meh levh-i sipihri tâb-ı âhumla / Zamânını zer-endüd u zemînin lâciverd idüm* (Üsküdarlı Sırrî, g.75/2); *Tecelliyâ niçe nakş-ı zemânı gördüñ mi / Şükûfeye çemeni başka bir zemîn itmiş* (Tecellî, g.54/5). Âşık Çelebi'nin Sâ'î adlı hat ve kâtı' sanatında maharetli bir şairden söz ederken sarfettiği sözler de zamân ve zemîn kelimelerinin söz konusu anlamlarda kâtı' sanatında kullanıldığını göstermektedir: "Zemân resm eylese zemîne düşen hurûf bürîdesiyle 'âlemde nigâr-hâne-i Çîn âşkâr olur; zemîn kat' eylese zemânı safha-i felekde revzene-i mihr ü mâha hatt-ı kitâbe-i zer-nigâr olur." (Âşık Çelebi, *Meşâ'irü's-Şu'arâ*, c.1, (Haz. Filiz Kılıç), İstanbul, Araştırmaları Enstitüsü, 2010, s.933.)

42 Bihzâd (ö. 942/1535-36) nakkaşların önde gelenlerindedir. En faal dönemi Herat'ta Hüseyin Baykara zamanındadır. Onun olağanüstü sanat yeteneği konusunda bütün kaynaklar birleşmekle beraber sanatının bütün tasvir sanatlarını etkilediği, fırçasının cansız şekillere can verdiği ve son derece ince ve zarif bir fırçaya sahip olduğu belirtilir. (Filiz Çağman, "Bihzâd", *DİA*, c.6, İstanbul, 1992, s.147-149.)

43 Kana bulanmış kirpik senin yanağının resmini çizmek için Bihzâd'ın kalemine çok fazla renk vermektedir/Bihzâd'ın kalemini fazlaca utandırmaktadır.

sı bulunduğu görülmektedir.<sup>44</sup> Oluşturulan kompozisyonda kanlı kirpikler yanağın allığının hakkıyla resmedebilebilmesi için Bihzâd'ın kalemine çok fazla boya vermek durumundadır. Bu da âşığın sürekli ağlaması ve kanlı gözyaşları dökmesi demektir. Burada “kalem-i Bihzâd” şairin sevgilinin yanağını tasvir eden güçlü kalemi olarak da düşünülebilir. Diğer yandan beyitteki ifadede “renk vermek” utandırmak anlamını da beraberinde taşımaktadır. Yani şairin kanlı yaşlara bulanmış kirpikleri sevgilinin yanağının allığını resmetme hususunda güçlü bir nakkaş olan Bihzâd'ın kalemini fazlaca utandırmaktadır.<sup>45</sup>

Arapça “su taşıyan, su getiren” anlamındaki *sakkâ*, Yeniçeri Ocağı'nın su ihtiyacını karşılayanlar hakkında kullanılan bir tabirdir. Bâkî'nin bir beytinden sakaların su dağıtmak için altın yaldızlı taslar kullandıkları ve sıcak Ramazan günlerinde sularını soğutmak için buz kullandıkları anlaşılmaktadır. Beyitte felek bir sakaya, yıldızlarla birlikte gökyüzü de altın yaldızlı bir tasa benzetilmiştir. “Bir pâre yah” [=bir buz parçası] ile kastedilen ise hilâldir:

*Kodî bir pâre yahî tâs-ı zer-endûda felek*

*Sıvara tâ Ramazân teşnelerin sakkâ-vâr*<sup>46</sup> k.25/13

*Sîmkeş*, haddeden gümüş veya altın tel çeken sanatkârdır. *BD*'de yer alan bir beyitten simkeşlerin haddeden gümüşü çekmek için “çarh” adı verilen bir alet kullandıkları anlaşılmaktadır. Simkeşler haddeden gümüşü bu tekerleğe sararak çekerler ve tellerin uzunluğu dönme sayısına göre belirlenmiştir.<sup>47</sup> Bâkî yağmur damlalarını gümüş tele, bulutu bir simkeşe, yer ile göğü ise iki çarha benzetmiş ve yağmur damlalarının gökyüzünden yeryüzüne inişlerini ve devridaimlerini bu dönen alet yardımıyla gümüş tel çekilmesi şeklinde hayal etmiştir:

*Rişte-i bârân gümüştel sîm-keş ebr-i harîf*

*İki çarha döndiler gûyâ zemîn ü âsumân*<sup>48</sup> k.22/2

*Şahne*, şehrin inzibat işleriyle ve bilhassa meyhanelerin denetimiyle ilgili-

44 1520 yılı civarında Fahrî Sultan Muhammed tarafından yazılmış *Letâ'ifnâme* adlı esere göre Bihzâd'ın boyalarını hazırlattığı Horasanlı Derviş Muhammed Nakkaş adında bir yardımcısı vardı. Bihzâd sonraları yaşlılığı sebebiyle bütün işlerini ona bırakmıştı. (Çağman, *a.g.m.*, s.147.)

45 Bu tabir “reng” kelimesinin hile, nakş anlamına gelmesinden hareketle “nakş geçmek”, “bend geçmek” tabirlerinde olduğu gibi hile yapmak, kandırmak vb. anlamlara da gelmektedir: ‘*Uşşâka nakş geçmegi bir reng virmegi / İdinmeyeydi resm n’olaydı hey ol nigâr* (Edirneli Nazmî, g.2328)

46 Felek Ramazan susuzlarına saka gibi su vermek için bir parça buz altın yaldızlı tasa koydu.

47 Lecomte'dan naklen Bahattin Yaman, *Osmanlı Saray Sanatkarları*, 18. *Yüzyılda Ehl-i Huref*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2008, s.109-110.

48 (İplik iplik akan) yağmur damlaları gümüş tel, zanaatkâr bulut simkeştir. Yeryüzü ve gökyüzü sanki iki kırığa benzemiştir.

nen<sup>49</sup> zabıta memurlarından biridir. Aşağıdaki beyitte şahnenin suçluları cezalandırmak amacıyla dövüp tartaklaması sahnesine yer verilmiştir. Şairin kurgusuna göre şarap ve kebab meşhur iki kanlı olduğundan felek şahnesi daima onları çekip çevirmektedir:

*Şahne-i devrân n'ola çekse çevürse dem-be-dem*  
*İki kanlıdur añılmış bâde-i nâb u kebâb<sup>50</sup> g.20/4*

Beyitte şarap ve kebabın kanlı olarak nitelendirilmesi renkleriyle ilgilidir. “Añılmış”; namlı, ünlü, meşhur gibi manalara gelen eski bir Anadolu tabiri olmakla birlikte “dem-be-dem” daima, sürekli demektir. Dövmek, tartaklamak anlamında kullanılan “çekmek çevirmek” şarap kadehinin döndürülerek içilmesi ve kebabın döndürülerek pişirilmesinden kinayedir. Şair bunu felek şahnesi tarafından bir tür cezalandırma olarak yorumlamış ve şarapla kebabın iki kanlı olmalarına bağlamıştır. Beyitte şahnelerin suçluları değnek cezasıyla cezalandırılmalarına<sup>51</sup> işaret edilmektedir. Konuyla ilgili olarak Schweigger’in subaşı hakkındaki gözlemlerini hem bu sahneye bir örnek teşkil etmesi hem de şahnelerin denetim şekilleri, kıyafetleri, çalışmaları ve cezalarının şekli hususunda önemli bilgiler içermesi bakımından buraya almakta yarar vardır:

“Bir güvenlik görevlisi olan subaşı, şehir içinde atıyla sürekli dolaşır durur ve büyük bir titizlikle tartıları, ölçüleri denetler. Eğer ekmeğin, tereyağının ve sıvı yağın yanlış ya da eksik tartıldığını saptarsa, bundan sorumlu olan tüccarları veya satıcıları -ister Hıristiyan olsun, ister Türk- zorla dükkânlarından dışarı sürükletir ve çıplak tabanlarına sopayla vurdurur. Herhangi başka bir uygunsuzluk fark ederse, bu da cezalandırılır. Subaşının yanında daima asalar, yardımcıları ve hizmetkârları bulunur. Onların başlıkları da yeniçerilerine benzer, fakat alınlarının üzerinde altından süsleri ve içine tüyler sokulan gümüş kaplama bir boru yoktur; yeniçeriler gibi güzel giysileri olmadığı gibi, onlar kadar bol para da almazlar, hiç durmaksızın kentin içinde oraya buraya koşuştururlar ve cezalandırabilecekleri bir suçlu bulmaya çalışırlar.”<sup>52</sup>

49 Pakalın, *a.g.e.*, c.3, s.305. Adanalı Sürûrî şahnenin şarap meclisini basmasına şöylece değinir: *Şahne-i bâd-ı hazân meclis-i bâğı basamaz / İttifak ile bütün ayaga kalkmış eşcâr* (Sürûrî, k.21/10)

50 Felek şahnesi daima (onları) çekip çevirse buna şaşılır mı? Saf şarap ve kebab meşhur iki kanlıdır.

51 Şahne ile aynı kategoride değerlendirilebilecek bir görevli olan muhtesibin esnafı denetlediği esnada bir suç tespit ettiğinde derhal orada değnek cezasını uyguladığı belirtilir. Dayak sırasında esnafın yaşına ve servetine bakılmaz, kendisiyle beraber suç ortakları sayılan usta, kalfalar ve çıraklar da dükkânın önünde falakaya yatırılarak çıplak ayak tabanlarına sopa vurulurdu. (Erol Özbilgen, *Bütün Yönleriyle Osmanlı*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.404.)

52 Salomon Schweigger, *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581*, (Çev. S. Türkis Noyan), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004, s.190.



Yukarıda söz edildiği gibi şahne meyhaneleri denetleyen memurdur. Aşağıdaki beytinde Bâkî, dini içine sindirmeden gösteriş amaçlı yaşayan biri olan sofunun usul bilmezliğine takılırcasına, kadehi tutarken nâşî gelirse, hava kabarcığı gibi, yani hava kabarcığı nasıl şarabı altında saklıyormuş gibi görünüyorsa, tâcının ve sarığının altında gül renkli şarabı öyle saklamasını söyleyerek ona gizlice içip kendisini ele vermemesi öğütünde bulunur. Beyitte “nâşî” kelimesinin böyle bir sahne içinde kullanılışı şüphe uyandırmakla birlikte lügatlerde kelimeye “ansızın gelen, birden ortaya çıkan, neşet eden” vb. şeklinde verilen anlamlar bu tabloyu tamamlayacak anlamı içermekten uzaktır. Tahminî anlamı desteklemek amacıyla diğer şairlerin aynı kelimeyi kullanışlarına bakıldığında şüpheler ortadan kalkarak nâşînin subaşı veya muhtesip anlamında kullanıldığı ortaya çıkmaktadır.<sup>53</sup> Kelimenin eski metinlerde bu anlamı kazanması bu memurların “ansızın” gelip şarap meclislerini basmaları ve insanları suçüstü yakalamalarıyla ilgili olabilir. Beyitte sofu kisvesinin vazgeçilmez parçalarından biri olan sarık, şarap kadehini gizleme vazifesi üstlenmiştir. Gerçekten de şekil itibarıyla kadehin üzerini tam olarak ve belli etmeden örtmesi sarığın iyi bir gizleme aracı olduğunu göstermektedir. “Günbed” sözlük anlamı itibarıyla kubbe demektir. Ancak tâcların üst kısımlarına “kubbe” denilmesinden<sup>54</sup> hareketle parçayla bütünün kastedilmesi ve beyitte “tâc” kelimesiyle araya atıf vavı konularak zikredilmesi bakımından burada bu kelimeyle tâc ve sarığın kastedildiği anlaşılmaktadır. “Şarap üzerindeki hava kabarcığı gibi” anlamında “habâb-âsâ” denilmesinin sebebi ise bu kabarcıkların kubbemsî yapısıyla şarabı örttüğünün düşünülmesindedir:

*Tutarken câmi nâşî gelse tâc ü günbed altında  
Mey-i gül-rengi pinhân eyle iy sôfi habâb-âsâ<sup>55</sup> g.2/7*

## Tipler

BD’de yer alan bazı beyitlerde çeşitli insan tiplerinden de söz edilir. Bunlardan en ilginç olanı “ayyâr”dır. Sözlük anlamı hilekâr, dolandırıcı, zeki, kurnaz, çevik olan *ayyâr*, çeşitli hileler ve zekice sarf edilmiş güzel sözlerle insanları

53 *Şişe sımadan muhtesibe tevbe sımak yeg / Getür ayagı hele bize nâşî duyınca* (Necâfî, g.475/9); *Mahbûb ile Rahîmî şarâbı nihânî gör / Nâşînuñ ehl-i ‘işka be-gâyet yasagı var* (Rahîmî, g.93/9); *Mey içsek kâse-i serden olur peymânemüz elde / Bizi kanlu çıkarur gelmesün bu meclise nâşî* (Hayâlî, g.400-19/2)

54 Tâc ve günbed kelimeleri bu manayı yansıtabak şekilde şu beyitlerde de kullanılmıştır: *Mestler na’ra vü âh itmez olaldan kaldı / Tâc-ı sūfi gibi bu günbed-i virâne tehi* (Nev’î, g.475/2); *Sôfi-i sâfi kendüyi öldi mesâbesinde kor / Tâci olur bi-‘aynihi türbe-i kabri künbedi* (Taşlıcalı Yahyâ, g.480/5); *Ol ne şeyh-i halvet kim gözi yaşlu dâimâ / Günbed-i tâcın görenler dir ana ehl-i riyâ* (Muammâ ve Lügaz Mecmuası, lgz. 38/1)

55 Ey sūfi! Kadehi tutarken muhtesip (aniden) gelse su kabarcığı gibi tâc ve sarık altında gül renkli şarabı sakla.



kandırıp dolandıran kimseye denir.<sup>56</sup> Beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla bu kimse-ler kimi zaman esrar, uyuşturucu vb. bir madde verip koklatarak insanları bayılıp dolandırmaktaydılar. Bâkî'nin beyitlerinde (ayrıca bkz. g.95/6) bu madde “dârû-yı hûş-ber” adıyla geçmektedir:

*Gönül nakdini aldı 'ayyâr-ı gamzeñ  
Gamuñdan virüp câna dârû-yı hûş-ber*<sup>57</sup> k.3/3

Bâkî'nin bir beytinde *şâhid-i kâşâne* tabiri göze çarpar. Beyitte menekşe kendisini sevgilinin saçına benzetme densizliğine kalkıştığı için pazara düşmüş bir kâşâne güzeli olarak nitelendirilmiştir:

*Benefşe kendüyi zülfüñe teşbîh itse incinme  
Ki ol bir şâhid-i kâşanedür bâzâre düşmüşdür*<sup>58</sup> g.173/3

Ahmet Talat Onay *şâhid-i kâşaneyi* cariye olarak anlamlandırarak cariye ve kölelerin pazarda satılmasına işaretle burada böyle bir ifade kullanıldığını söyler.<sup>59</sup> “Kâşâne” lügatlerde aynı zamanda camekânlı kışlık oda manasıyla yer alır. Bu anlamda yukarıdaki beyitte kâşâne ve menekşenin birlikte zikredilmesi, bazı çiçeklerin kışın dondan korunmaları için serada yetiştirilmesiyle ilgili olmalıdır. *Şâhid-i kâşâne* de bu tür satılık esirlerin camekân arkasında teşhir edilmeleri sebebiyle geliştirilmiş bir tabir olabilir.<sup>60</sup> Orta malı, herkesin ulaşabileceği, değersiz bir güzellik olması sebebiyle *şâhid-i kâşâne* şiirde genellikle yerilir.<sup>61</sup> Bununla birlikte muhtemelen sureta güzel<sup>62</sup>, ancak oturup kalkması, görgüsü ve davranışlarıyla güzelliğine yakışacak hareketlerden yoksun olan bir dilberi kastetmek üzere kullanıldığı anlaşılmaktadır. Henüz toplum kurallarını bilmeyen, konuşmayı dahi beceremeyen fakat kaşı gözü, boyu bosu yerinde olan esir alınmış güzeller

56 Burada ayyâr ile ilgili Sûdî'nin *Şerh-i Divan-ı Hâfiz*'inde yer alan tanımlamayı zikretmek yerinde olacaktır: “‘Ayyâr şol kimsedür ki ziyâde âkıllığından bî-pervâ olup halî'ü'l-'izâr gezer. Halk mukayyed olduğu i'tibârât-i cüz'ıyyeye mukayyed degül.” (Sûdî-i Bosnavî, *Şerh-i Divân-ı Hâfiz*, c.1, Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1288 [1871], s.164) Ayrıca ayyâr hakkında bilgi için bkz. A. Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (Haz. Cemal Kurnaz), MEB, İstanbul, 1996, s.124.

57 Senin gamzenin dolandırıcısı, gamından cana akli baştan alan bir uyuşturucu vererek gönül sermayesini aldı.

58 Menekşe kendisini senin saçına benzetirse bundan alınma. Çünkü o pazara düşmüş bir kâşâne güzeldir.

59 Onay, a.g.e., s.447.

60 Şarap da cam kadeh içinde bulunduğundan olmalı *şâhid-i kâşaneyi* benzetilmiştir: İy *bâde-i gül-çihre müdâm al geyersin / Bu şive nedür şâhid-i kâşâne degülseñ* (Necâtî, g.293/5)

61 *Bir midür mihr-i cihân-tâb-ı ruhuñla şem'-i cem' / Sen meh-i burc-ı sa'âdet şâhid-i kâşâne şem'* (Hisâlî, *Matâli'ü'n-nezâir*, b.11935)

62 *Şâhid-i kâşänenin* güzellik bakımından kusursuzluğunu anlamak için şu beyitlere bakmak yeterli olacaktır: *Görmek istersen cemâl-i şâhid-i kâşaneyi / Sâkiyâ mir'ât-ı câm-ı bâde-i sah-bâya bak* (Ümîdî, g.102/3); *Bir sanem tasvirini gördüm helâk oldum bugün / Şöyle sandum ol perî-rû şâhid-i kâşanedür* (Hilâlî, g.12/2)

düşünülecek olursa mesele daha iyi anlaşılmış olacaktır. Menekşe ve saç arasında kurulan ilgi menekşenin koyu renkli bir çiçek olmasındandır. Aynı zamanda yerde yetişen bir bitki olması bakımından değersizliği temsil eder. Değer bakımından yerlerde sürünen birinin, içinde bulunduğu hâle bakmadan kendisini yüce birine benzetmesinin çirkinliği ve yersizliği, toplum hayatının içinden böyle bir tip tasviriyle dile getirilmiştir.

Zarafetli, ince ve nazik gibi anlamlara gelen “zarîf” kelimesinin çoğulu olan *zürefâ*, şiirde genellikle zâhid tipinin karşıtı bir prototip sergileyen, şarap düşkünü, zevk ve işret ehli bir kimsedir.<sup>63</sup> Bâkî'nin bir beytinde şarap kadehi, sevgilinin dudağına öykünmekten vazgeçtiği için zürefâ tarafından mecliste hesaba çekilmektedir. Beyitte hesaba çekmek, sorgulamak, ifadesini almak anlamına gelen “ele almak” tabiri aynı zamanda kadehin meclis halkasında elden ele dolaşmasına işaret edecek biçimde başarıyla kullanılmıştır. Söz ustalığını vazgeçmek anlamındaki “dönmiş” fiilinin kullanımında da sergileyen şair, bu kelimeyle bir taraftan kadehin döndürülmesine işaret etmiştir:

*Öykünürdi lebüne câm-ı mey ammâ dönmiş  
Bu gün almışlar ele bir yire gelmiş zürefâ*<sup>64</sup> g.9/6

Bir başka beyitte zürefânın şarap yasağı nedeniyle kendilerini bütünüyle esrara kaptırdıklarından söz edilir. “Döşenmek”, kendini bir şeye iyice vermek ve kaptırmak; “hayrân” ise esrar sarhoşu demektir. “Keyfiyyet” de esrarın verdiği sarhoşluk ve zevk hâlini ifade eder. “Ayağını almak” bir şeyin hakkından gelmek, alaşağı etmek<sup>65</sup> anlamında olmakla birlikte beyitte ayak kelimesinin kadeh anlamına da işaret eder şekilde şarap içmek yerine kullanılmıştır:

*Keyfiyyet-i esrâra döşendi zürefâ hep  
Yârân ayagın almada hayrân mey-i nâbuñ*<sup>66</sup> g.269/2

Kânûnî döneminde Haliç'te şarapla yüklü bir geminin yakılmasından söz eden şu beyitte ise “erbâb-ı zarâfet” tabiriyle yine şarap ehli, meyhane müdavimi kimseler kastedilmiştir. Beyte göre zarâfet ehli bu işi gammazlayıp padişahı kışkırtanlara “galiba (geminin) birkaç çivisine göz diktiniz” diyerek “bunu yapmak-

63 *Leb-i cânâne tolanır diyü bezm-i meyde / Câm-ı sahbâyı bugün ortaya aldı zürefâ* (Ümidî, g.4/4); *Şimdiden rüt-ı girânı çeke görsün zürefâ / Ağır aylar geleyor soñra çekilmez zirâ* (Şeyhî Mehmed Efendi, g.3/1); *Mahbûb u meyûñ bilse idi zevk u safâsın / Ta'n itmez-idi süft-i ebleh zürefâyâ* (Edirneli Nazmî, *Mecma'ü'n-nezâir*, g.464/4); *Ma'zûrdur etvârıma dahl eylese zâhid / Kim yok haberi tarz u tarik-i zürefâdan* (Nigârî, terk.819-IV/6)

64 Şarap kadehi dudağına öykünürdü fakat vazgeçmiş; bugün zürefa bir araya toplanmış ifadesini almışlar.

65 *BD*'den bu tabirin geçtiği bir başka beyit: *Turmaz ayagın almaga kasd eyler anuñ âb / Ser-keşlik ider var ise tenhâda sanavber* (Bâkî, g.158/3)

66 Zürefâ, esrar keyfiyetine kendini bütünüyle kaptırdı; dostlar saf şarap kadehini kaldıramayacak kadar kendilerinden geçmiştir.

la elinize ne geçti” manasında çıkışmaktadır:

*Bir iki mismârına var ise göz dikdüh diyü  
Başına gammâzuñ erbâb-ı zarâfet kaktılar<sup>67</sup> g.117/4*

Eski şiirde Osmanlı toplum hayatından canlı ve renkli sahnelere yer veren beyitlerden en önemlileri şüphesiz zâhid, sûfî, vaiz sembolüyle karşımıza çıkan ve dini içine sindirmeden yalnızca toplum ne düşünür kaygısıyla gösteriş boyutunda yaşayan tipleri anlatanlardır. Şairler bu tiplere kimi zaman çok ağır biçimde takılarak onları alaya alır ve böylelikle sembol olarak kullandıkları bu tipler üzerinden inceden inceye toplumsal bir hiciv örneği de sergilemiş olurlar. Bu biraz da şairlerin mensubu oldukları rint ve melâmî meşrebin gereğidir. Kaba, anlayışsız ve katı bir tip olarak karşımıza çıkan zâhidin en önemli özelliklerinden biri şaraba karşı oluşudur. Şarap şiirde ilahî aşkı temsil eder. Bu bakımdan şairlerin zâhid ve sûfîyi kınadıkları asıl şey bu kimselerin aşktan anlamayıdır. Onlar ancak bu gibi kavramların zahîrî manasını anlayabilecek kapasiteye sahiptirler. Bâkî aşağıdaki beytinde şarabın gerçek manasına işaret ederek “Sakın şarap dersem üzüm şarabını anlama. Asıl hüner kapalı söyleyişlerden mana sırlarına vâkıf olmaktır” diyerek zâhîde takılmaktadır:

*Sakın mey dirsem iy zâhid mey-i engûri fehm itme  
Hüner esrâr-ı ma ‘nâ anlamakdur lafz-ı muğlakdan<sup>68</sup> g.366/4*

Bir başka beytinde şair bu kez zâhîde hakikat sırrını kendi saf ve tertemiz gönlünden öğrenmesini öğütlerken onu aşk sırlarını idrak edememekle ve aşk dilinden anlamamakla itham eder:

*Hakikat sırrın iy zâhid dil-i bî-gışş u gilden bil  
Rümûz-ı ‘ışkı fehm eyle biraz sen de bu dilden bil<sup>69</sup> g.312/1*

Gerçek âşıklar sevgilinin cemaline iştîyak duyarlarken zâhid yaptığı ibadetlerle cenneti kazanıp cehennemden kurtulma derdindedir. Şair cennet-cehennem kaygısını daima ön planda tutan bir tavır sergileyen zâhîde bir başka beytinde cübbe ve sarığını çıkarıp biraz hafiflemesini ve o ağırlıkla uçmaya/cennete hazırlanmamasını muzipçe öğütler. Cübbe, sarık, tespih gibi dindar kimliği ortaya koyan kıyafet ve eşyalar toplum önündeki saygınlığı, riya ve maddî bağları temsil eder. Hakikate ermek için başta riya kirinden temizlenmek ve bütün dünyevî bağ ve alakalardan kurtulup manevî anlamda hafiflemek esastır. “Uçmag” kelimesini hem uçmak, hem de cennet anlamında başarıyla kullanan şair, bu söyleyişiyle zâhidin

67 Zarafet ehli, galiba birkaç çivisine göz diktin diye, gammazlayanın başına kaktılar.

68 Ey zâhit! Sakın şarap dersem üzüm şarabı olarak anlama. Hüner, kapalı söyleyişlerden mana sırlarına vakıf olmaktır.

69 Ey zâhit! Hakikat sırrını bu saf ve tertemiz gönlünden öğren. Aşk remizlerini idrak edip sen de biraz bu dilden anla.

cennet sevdasına gönderme yaparken bir taraftan onun kendisini dindar gösterip toplumda itibar kazanmasını sağlıyan kıyafet zaafına da dokundurmuş olur:

*Zâhid ol sîklet ile uçmaga hazırlanma  
Çıkar ol cübbe vü destârı biraz hıffet bul<sup>70</sup> g.307/5*

Aşk, şarap ve güzel sevmek zâhidin toplumdaki dindar imajı sarsılacağından görünüşte itibar etmediği şeylerdir. Bu bakımdan aşağıdaki beyitte semâ eden sûfînin aslında güzellerin şevkiyle çalgısız olarak oynadığı ifade edilerek onun dışarıdan görüldüğü gibi semâin özüne vararak raks etmediği, içinde olgunlaşmamış farklı niyetler ve duygular taşıdığı, bunu bilmeyenlerin de onu semâ ediyor zannettikleri dile getirilmiştir. “Çalgısız oynamak” tabiriyle sûfînin, daima karşı çıkar görüldüğü güzel sevmeye ve güzellere karşı aşırı bir ilgi duymakta olduğu ima edilerek yine istihzanın sınırları zorlanmıştır:

*Güzeller şevkine sohbetde sôfî çalgusuz oynar  
Velî her bilmeyen eyle sanur anı semâ' eyler<sup>71</sup> g.82/2*

Bir diğer beyitte vâizin anlattıkları anlaşılması ve dinlemesi zor, uzun ve gereksiz efsaneler olarak görülür. Şair vaize “mercan tespihi bırakıp seni kim dinler” derken aslında mercan gibi kırmızı renkli şarabı kastetmektedir.<sup>72</sup> Tespih, normal şartlarda vaiz yahut zâhid tipinin sembolüyük, şairin orijinal yaklaşımıyla şarap damlaları mercan tespih tanelerine benzetilerek rindliğin simgesi olarak kullanılmış; daha açık bir deyişle vaiz âdeta alaya alınarak kendi silahıyla vurulmuştur. Şiirde şairin aynı zamanda âşık rolünü benimsediği göz önünde bulundurulacak olursa, mercan tespihin bir yandan kanlı gözyaşı damlalarını temsilen kullanıldığı<sup>73</sup> da uzak bir çağrışım olarak zihinlerde yerini alacaktır. Beyitteki ifadelerle bir yandan Kur'an-ı Kerim'de geçen “esâtîrû'l-evvelîn”e gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır.<sup>74</sup>

*Koyup tesbih-i mercânı seni kim dinler iy vâ'iz  
Mufassal kıssa başlarsın garîb efsâne söylersin<sup>75</sup> g.361/3*

70 Zâhit! O ağırlıkla uçmağa hazırlanma. O cübbe ve sarığı çıkar, biraz hafifle.

71 Sûfî sohbette güzellerin şevkiyle çalgısız oynar. Fakat bilmeyenlerin hepsi onu semâ ediyor zanneder.

72 Bu beyitte kapalı olarak söylediğini Bâkî, bir başka beytinde daha açık bir şekilde ifade etmiş ve şarap damlalarını “sübha-i mercân”, yani mercan tespihe benzetmiştir. Dolayısıyla şairin dilinde mercan tespihin şarap olduğu rahatlıkla söylenebilir: *Câm-ı mey katreleri sübha-i mercân olsun / Gelünüz zerk u riyâdan idelüm istigfâr* (Bâkî, k.18/24)

73 Mercan tespih eski şiirde gözyaşlarına benzetilir: *Gel du 'âya Hâletî zîrâ bizi irşâd idüp / Sübha-i mercânını gösterdi çeşm-i hün-feşân* (Azmi-zâde Halefî, k.39/32)

74 “Hattâ o kâfirler sana geldiklerinde “Bu Kur'an eskilerin masallarından başka bir şey değildir” diyerek seninle tartışılar.” (En'am, 25)

75 Vâiz! Uzun uzun hikâyelere başlar, tuhaf efsaneler anlatırsın. Mercan tespihi bırakıp seni kim dinler?

Sıkıcı gelmesi nedeniyle vaizin vaazlarına katlanmak hayli zordur. Bu bakımdan Bâkî, “Her cuma kürsüye çıkması gam değil, fakat bari bayramda çıkmasa” diyerek onun sohbetinden kurtularak bir an evvel bayramı yaşayabilmeyi istemektedir. Şarap müptelalarının bir aylık oruç müddetinde içemediklerinden dolayı bayram hilâlini dört gözle bekledikleri malumdur. Hilâlin görünmesi ve bayramın girmesiyle birlikte ilk işleri meyhane yoluna koyulmaktır. Dolayısıyla burada bayramda vaizin kürsüye çıkmasının istenmemesi, bir an evvel şarap içmeye gidebilme arzusundan kaynaklanır. Beyitteki ifade biraz temenni, biraz da “İnşallah bayramda kürsüye çıkması nasip olmaz” şeklinde bedduaya yakın bir söyleyiş taşıması bakımından dikkat çekicidir. “Bolayki” kelimesi; bari, keşke, hiç olmazsa, umulur ki, ola ki anlamlarında bir tabirdir.<sup>76</sup>

*Vâ‘iz çıkarsa kürsîye her cum‘a gam degül  
Ammâ bolayki lutf ide bayrama çıkmaya*<sup>77</sup> g.474/3

Yukarıdaki beyitte değinilmesi gereken bir diğer husus *cuma vaazı* uygulamasına yapılan çağrışımdır. Eskiden hatipler minberde cuma hutbesini Arapça okurlardı. Halkın çoğu Arapça anlamadığından bilhassa selatin camilerinde devlet tarafından tayin olunan ve adına “cuma vaizi” denilen vaiz, cuma günleri namazdan sonra hutbeyi açıklayıcı vaaz verirdi.<sup>78</sup> Beyitte de söz edilen vaiz, cuma vaizi olmalıdır. Gelibolulu Âlî’nin belirttiğine göre, cuma günlerinde, namazı kıldıktan sonra meyhaneye gitmek sarhoşların âdetiydi.<sup>79</sup> Ancak şarap içmeye gitmek için cuma namazından sonra vaaza katlanmak bir nebze mümkünken, Ramazan’da bir ay uzak kaldıktan sonra bayram namazının ardından vaazı beklemek işkence olacağından şair böyle söylemiş olmalıdır.

Aşağıdaki beyte bakıldığında ise yine vaiz/zâhid tipine çatmak üzere müdavimleri oldukları vaaz meclisiyle rint tipinin müdavimi olduğu meyhane sadrının kıyaslanarak meyhanenin üstün tutulduğu görülür. Şairin ifadelerine göre vaaz meclisine oturmak pek büyük alçaklıktır; meyhane sadrına yetişip yücelik/yükseklik bulmak gerekir. “Sadr” bir meclisin en kıdemli yerini ifade eder; bu da genellikle mekânın giriş kapısının tam karşısı konumundadır.<sup>80</sup> “Sadr-ı meyhâ-

76 *Sünbül çemende şâne-i zülfüne reşk ider / Bolayki bâd-ı subh irişüp anı taraya* (Mesîhî, g.246/3); *Düşe Mecnûn bolay ki yanuma rüz-ı kıyâmetde / Anuñla söyleşeydüm çekdiğüm âlâmı firkatde* (Azmî-zâde Halefî, g.786/1)

77 Vaiz her cuma kürsüye çıkarsa gam değil. Fakat bari lutf edip de bayrama çıkmasa!

78 Pakalın, a.g.e., c.1, s.310.

79 Mehmet Şeker, *Gelibolulu Mustafa Âli ve Mevâ‘idü’n-nefâis Fî Kavâ‘idi’l-Mecâlis*, TTK, Ankara, 1997, s.217.

80 Tavernier padişahın arz odasını tasvir ederken kapının tam karşısına padişahın tahtının yerleştirildiğini gözlemleri arasında aktarır: “Burası, mermer sütunlar üstüne oturtulmuş, oldukça güzel kubbeli bir yapı. Tam ortasında, bir havuza dökülen küçük bir fiskiye görülüyor. Odanın her tarafı açık ve dipte, kapının tam karşısına, padişahın tahtı yerleştiriliyor. (Jean-Baptiste Tavernier, *17. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, (Ed. Necdet Sakaoğlu, Çev. Teoman Tunçdoğan), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2007, s.75.)

ne” ise meyhanelerde itibarlı müşteriler için ayrılan özel bölüm olmalıdır. Burası genellikle ana mekândan yuksekte, birkaç basamakla çıkılan balkona benzer bir kısımdır.<sup>81</sup> Şair hakaret içeren bir söz söylemiş gibi görünmekle birlikte aslında vaaz meclislerinde vaizin kürsüde, dinleyenlerin ise yerde oturduğuna, buna karşılık sadr-ı meyhanede ise yüksekçe bir yerde oturduğuna işaret etmekte ve kendisini yanlış bir şey söylemekle itham edecek olanlara vereceği cevabı yine kendi söyleyişi içinde gizlemektedir.<sup>82</sup> Kaldı ki şiir dilinde meyhane aynı zamanda kişinin gönlünün yahut âriflerin toplandığı meclisin sembolüdür. Bu haliyle şiir dilinden anlayanlara esprili bir mesaj verip anlamayanlara ise sanki hakaret ediyormuş izlenimi edindirek yüreklerini yerinden hoplatan şair “sadr-ı meyhâne-i ‘irfân” ibaresiyle ne tür bir meyhaneden söz ettiğini de açıkça göstermektedir. Beyitteki ifadeye böylece bakıldığında gönül meyhanesini yahut âriflerin meclisini mesken edinenlerin, ilahî lütuf ve tecellilerle akılların hayal edemeyeceği yüksek mertebelere erişebilecekleri anlaşılmış olacaktır:

*Meclis-i va 'za oturmak katı alçaklıkdur  
Sadr-ı meyhâne-i 'irfâna yitiş rif'at bul<sup>83</sup> g.307/4*

## Sonuç

Bu çalışmada *Bâkî Dîvânı*'ndan Osmanlı toplum yapısı bağlamında padişah ve onunla ilgili özelliklere yer veren beyitlerle resmi görevliler arasında peyklerden ve çeşitli meslek ve sanat erbabıyla insan tiplerinden söz eden beyitler ele alınmıştır. Söz konusu beyitlerde padişah ile ilgili klişeleşmiş özellikler dışında tahta geçme sırasında uygulanan saç saçma gibi bazı âdetlerden, padişahın geçtiği yollara kumaş serme anlamına gelen “pâyendâz” geleneğinden ve mehter, nevbet gibi padişahlık alâmetlerinden söz edildiği görülmüştür. Bununla birlikte Osmanlı saray teşkilatının renkli simalarından peyklerin haber taşıma özelliklerine, balta ve küçük çingiraklar taşımalarına ve giydikleri kıyafetlere göndermeler yapılmıştır. Diğer yandan Bâkî'nin beyitlerinden güzel koku tertip etmekle meşgul olan attârların miski kırmızı vâlâya sararak sattıkları, değerli taşları şekillendirip delmekle uğraşan hakkâkların ve haddeden gümüş veya altın tel çeken simkeşle-

81 Reşad Ekrem Koçu İstanbul meyhanelerini anlattığı eserinde bazı meyhanelerde itibarlı müşteriler için birkaç basamak merdivenle çıkılan balkonlar, şirvanlar bulunduğunu, bazılarının ise bir üst katı olduğunu ve burada mükemmel döşenmiş odalar olduğunu söyler. (Reşad Ekrem Koçu, *Eski İstanbulda Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, Tan Matbaası, [İstanbul], t.y. s.7.) Beyitteki “sadr-ı meyhâne”yi bu bilgi ışığında değerlendirmek yerinde olur.

82 Burada “alçaklık” kelimesinin eski metinlerde aynı zamanda alçak gönüllülük, mütevazılık gibi manalara geldiğini ve bu anlamıyla kelimenin yine yumuşak bir söyleyişe kapı araladığını hatırlatmak gerekir. Kelimenin bu anlamını yansıtan örnekler: *'Ayn-ı rif'at oldı iy Yahyâ bu alçaklık bana / Kendümi âyîne-i 'âlemde 'âlî görmedüm* (Taşlıcalı Yahyâ, g.259/5); *Kişi kim alçaklık ide ol Ganî / Kendü lutfı-y-ıla kaldurur anı* (Ahmedî, *İskendernâme*, b.750)

83 Vaaz meclisine oturmak büyük alçaklıktır. İrfân meyhanesinin sadrına eriş, yücelik bul!

rin çarh adı verilen bir âlet kullandıkları, kuyumcuların altın ve mücevherlerini bir çeşit kafeste sergiledikleri, “zamân” ve “zemîn” kavramlarının nakkâşlıkla ilgili terimler olduğu, sakaların sularını altın yaldızlı taslarla sundukları anlaşıl-  
maktadır. İnsanları dolandırmak üzere birtakım uyuşturucu maddeler koklatan ayyârlar ile şairlerin sürekli takılıp eğlendikleri zâhid, sûfî ve vâiz gibi tiplere dair sahneler de yine söz konusu beyitlerde canlı ve renkli biçimde yer almaktadır. O dönem toplum hayatına dair bu bilgilerin bazıları başka kaynaklarda bulunamayacak kadar değerli detaylar olması bakımından önemlidir. Bu durum edebî eserlerin sosyal tarihe katkısını göstermesi bakımından ayrıca dikkate değerdir.



### Kaynakça

Ahmedî, *İskender-nâme*, (Haz. Yaşar Akdoğan), (Çevrimiçi) <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1219053/h/ahmediskendernameyasarakdogan.pdf>, 14 Ağustos 2013.

Akkuş, Metin, *Nef'î Divanı*, Akçağ, Ankara, 1993.

Arslan, Mehmet - İ. Hakkı Aksoyak, *Haşmet Külliyyâtı*, Sivas, 1994.

Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*, c.1, 2, (Haz. Filiz Kılıç), İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2010.

Atasoy, Nurhan, *1582 Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı*, Koçbank Yayınları, İstanbul, 1997.

Batur, Atilla, *Sürûrî Divanı, Hayatı, Sanatı, Eserleri, Divan'ının Tenkitli Metni*, (İnönü Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Malatya, 2002.

Bilgin, A. Azmi, *Dîvân-ı Seyyid Nigârî*, Kule İletişim Hizmetleri, İstanbul, 2003.

Çaçman, Filiz, "Bihzâd", *DİA*, c.6, İstanbul, 1992, s.147-149.

Deniz, Sebahat, *Tecellî ve Divanı*, Veli Yayınları, [İstanbul], 2005.

*Edirneli Nazmî Dîvânı*, (Haz. Sibel Üst), (Çevrimiçi), <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-292553/h/edirneli-nazmi-divani-sayfa-1-1989.pdf>, 30 Ekim 2013.

Edirneli Nazmî, *Mecma'u'n-nezâ'ir*, (Haz. M. Fatih Köksal), (Çevrimiçi), <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-292688/h/edirneli-nazmi-mecmaun-nezair.pdf>, 30 Ekim 2013.

*Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, c.1, (Haz. Yücel Dağlı vd.), YKY, İstanbul, 1999-2007.

Gölpınarlı, Abdülbaki, *Nedim Divanı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1951.

Hayretî, *Divan*, (Haz. Mehmed Çavuşoğlu - M. Ali Tanyeri), İÜEF Yayınları, İstanbul, 1981.

Kahraman, Seyit Ali - Yücel Dağlı, *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*, c.1, 2.Kitap, 2.bs., YKY, İstanbul, 2004.

Kaya, Bayram Ali, *Azmî-zâde Hâletî Dîvânı: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânının Tenkidli Metni*, Harvard Üniversitesi, 2003.

Kaya, Bilge, *Hisâlî Hayatı-Eserleri ve Matâli'ü'n-nezâir Adlı Eserinin Birinci Cildi: İnceleme-Metin*, (Gazi Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2003.

Kazan, Şevkiye, *Üsküdarlı Sırrî, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divan'ı*

(*Tenkitle Metin-İnceleme*) ve *Şerhu Medhi'n-Nebî*, (Gazi Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2003.

Koçu, Reşad Ekrem, *Eski İstanbulda Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri*, Tan Matbaası, [İstanbul], t. y.

Köksal, M. Fatih, *Yenipazarlı Vali: Hüsn ü Dil [İnceleme, Tenkitli Metin]*, Kitabevi, İstanbul, 2003.

Kuşoğlu, Mehmet Zeki, *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*, Ötüken, İstanbul, 2006.

Küçük, Sabahattin, *Bâkî Divânı*, TDK, Ankara, 1994.

Mengi, Mine, *Mesîhî Divanı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1995.

Mermer, Ahmet, *Kütahyalı Rahîmî ve Divanı*, Sahhaflar Kitap Sarayı, İstanbul, 2004.

Mütercim Âsım Efendi, *Burhân-ı Kâti'*, (Haz. Mürsel Öztürk - Derya Örs), TDK, Ankara, 2000.

Nar, Oktay, Şeyhî, *Hayatı ve Divanının Tenkitli Metni*, (Selçuk Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2007.

*Nedîm Divânı*, (Haz. Muhsin Macit), (Çevrimiçi), <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-292562/h/nedim-divani.pdf>, 30 Ekim 2013.

Nev'î, *Divan*, (Haz. Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1977.

Nutku, Özdemir, "XIV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla Kadar Bursalı Kıssahaneler ve Meddahlar", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.247-258.

Onay, Ahmet Talât, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, (Haz. Cemâl Kurnaz), MEB, İstanbul, 1996.

Özaydın, Abdülkerim, "Nevbet", *DİA*, c.33, İstanbul, 2007, s.38-41.

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

Özcan, Nuri, "Mehter", *DİA*, c.28, Ankara, 2008, s.545-549.

Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 3 c., MEB, İstanbul, 1971.

Ralamb, Claes, *İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658*, (Çev. Ayda Arel), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2008.

Schweigger, Salomon, *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004.

Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî*, c.2, (Haz. Mehmet İpşirli), TTK, Ankara, 1999.

Selvi, Muhammed, *Ümîdî, Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve Divanı*, (Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon, 2008.

Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa, *Nusretnâme*, c.1, fs.3, (Haz. İsmet Parmaksızoğlu), MEB, İstanbul, 1964.

Sûdî-i Bosnavî, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, 2 c., Matbaa-i Âmire, İstanbul, 1288 [1871].

Şahin, Esmâ, *Bâkî Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı*, (İstanbul Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2011.

Şeker, Mehmet, *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Mevâ'idü'n-nefâis Fî Kavâ'idü'l-Mecâlis*, TTK, Ankara, 1997.

Tarım Ertuğ, Zeynep, "Peyk", *DİA*, c.34, İstanbul, 2007, s.263-264.

Tarlan, Ali Nihad, *Hayâlî Bey Divanı*, İÜEF Yayınları, İstanbul, 1945.

Tarlan, Ali Nihad, *Necatî Beg Divanı*, MEB, İstanbul, 1963.

Taşlıcalı Yahya, *Divan: Tenkidli Basım*, (Haz. Mehmet Çavuşoğlu), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1977.

Tavernier, Jean-Baptiste, *17. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, (Ed. Necdet Sakaoğlu, Çev. Teoman Tunçdoğan), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2007.

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

Yağmur, Bahri, *Hilâlî: Divan*, (Hacettepe Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1998.

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

Yener, Zuhâl, *Türk Edebiyatında Ferdi Bilmeceler Üzerine Bir İnceleme: Muamma ve Lugaz Mecmuası*, (Kocaeli Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli, 2009.

Yıldırım, Nimet, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

