

THE TRANSFORMATION OF *GHAZAL* FROM SULEYMAN I TO
AHMED I: AN ANALYSIS OF *PERVANE BEY MECMUASI*

SABA DİLŞAD KOCATÜRK

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2025

THE TRANSFORMATION OF *GHAZAL* FROM SULEYMAN I TO
AHMED I: AN ANALYSIS OF *PERVANE BEY MECMUASI*

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Saba Dilşad Kocatürk

Boğaziçi University

2025

I. SÜLEYMAN'DAN I. AHMED'E GAZELİN DÖNÜŞÜMÜ:

PERVANE BEY MECMUASI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Saba Dilşad Kocatürk

Boğaziçi Üniversitesi

2025

The Transformation of *Ghazal* from Süleyman I to Ahmed I:

An Analysis of *Pervane Bey Mecmuası*

The thesis of Saba Dilşad Kocatürk

has been approved by

Assist. Prof. Gülşah Taşkın
(Thesis Advisor)

Assist. Prof. Nazlı İpek Hünler

Prof. Arzu Atık Yenitepe
(External Member)

May 2025

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Saba Dilşad Kocatürk, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....

ABSTRACT

The Transformation of *Ghazal* from Süleyman I to Ahmed I:

An Analysis of *Pervane Bey Mecmuası*

This thesis presents a comparative analysis of two sets of ghazals in *Pervane Bey Mecmuası*. The first set consists of nazires composed by Süleyman I and by poets who died during or after his reign, while the second set comprises ghazals penned by Ahmed I and his companion and chief falconer, Hâfız Ahmed Ağa. Through this comparison, the study demonstrates that the Ottoman ghazal underwent significant change and transformation between the mid-sixteenth century and the early seventeenth century, namely, from the reign of Süleyman I to that of Ahmed I, as a result of the socio-political shifts within the Ottoman Empire. Excluding the introduction and conclusion, the thesis composed of two chapters. The first chapter provides a general overview of Süleyman the Lawgiver's era, followed by an interpretation of the parallel poems produced during this period in terms of context, relations, and participants and with regard to the prevailing socio-political conditions and the system of literary patronage among poets. The second chapter discusses the empire's transformation and the socio-political context of Ahmed I's reign, then analyzes how the context, relations, and participants of the Ottoman ghazals from this period reflect a broader poetic transformation influenced by societal change and evolving patronage dynamics.

ÖZET

I. Süleyman'dan I. Ahmed'e Gazelin Dönüşümü:

Pervane Bey Mecmuası Üzerinden Bir İnceleme

Bu tezde, *Pervane Bey Mecmuası* içinde bulunan I. Süleyman'ın ve onun saltanatı sırasında ve sonrasında vefat etmiş şairlerin gazellerinin bulunduğu nazire silsileleri ile aynı mecmuada yer alan I. Ahmed ve musahibi ve doğancıbaşı Hâfız Ahmed Ağa'nın gazellerinden oluşan nazire silsileleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu şekilde Osmanlı gazelinin, on altıncı yüzyılın ortalarından on yedinci yüzyıl başlarına kadar geçen sürede, I. Süleyman ve I. Ahmed'in saltanat dönemleri arasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun yaşamakta olduğu sosyal ve siyasal dönüşümün neticesinde bir değişim ve dönüşüm geçirdiği ortaya konmuştur. Çalışmanın giriş ve sonuç bölümleri haricinde iki bölümü olup bunlardan ilki Kanunî Sultan Süleyman dönemine ilişkin genel bir açıklamanın ardından bu dönemde üretilmiş nazirelerin içerdikleri bağlam, ilişki ve katılımcılar yönünden dönemin sosyal ve siyasal durumu ve şairlerin edebi himaye ilişkileri çerçevesinde yorumlanmasını içermektedir. İkinci bölümde ise imparatorluğun geçirdiği dönüşüm ve I. Ahmed dönemindeki sosyal-siyasal durum aktarıldıktan sonra bu dönemi örnekleyecek nazire silsileleri ışığında Osmanlı gazellerinin bağlamlarının, ilişki biçimlerinin ve katılımcılarının nasıl bir dönüşüm geçirdiği ve bu dönüşüme gazellerin içinde üretildiği toplumsal yapıdaki dönüşümün ve şairler arasındaki himaye ilişkilerinin etkisi tartışılmıştır.

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu çalışmanın içime sinen bir şekilde ortaya çıkabilmesinde sonsuz katkısı bulunan, bana her türlü desteği sunarak eğitimime ve tez çalışmama odaklanabilmemi sağlayan ailem çok büyük bir teşekkürü hak ediyor. Çalışma süresince yorumlarıyla beni daima teşvik eden, yol gösterirken bile bana alan açan, yazdıklarımı okuduğunda yazım sürecindeki ruh hâlimi dahi anlayabilecek kadar anlayışlı tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Taşkın'a ise özel bir teşekkür borçluyum. Lisans eğitimimde kendisinden aldığım derslerle Eski Türk Edebiyatı alanında çalışmayı düşünmeme vesile olan Dr. Öğr. Üyesi N. İpek Hüner'in jürimde yer alması benim için çok anlamlı, bu yüzden kendisine teşekkür ederim. Prof. Arzu Atık'e de jürimde yer almayı kabul ederek bana ve çalışmama zaman ayırdığı için minnettirim. Son olarak yüksek lisans eğitimimde 2210-A Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Burs Programı ile beni destekleyen TÜBİTAK'a da çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: <i>PERVANE BEY MECMUASI</i> 'NDA KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN DÖNEMİ GAZELLERİ.....	10
2.1 Döneme genel bir bakış.....	10
2.2 Sultan Süleyman meclisinde Osmanlı gazelleri	15
2.3 Muhayyel meclisin temeli: aşk ilişkisi	27
2.4 Meclisin katılımcıları: sevgili ve âşık	58
BÖLÜM 3: <i>PERVANE BEY MECMUASI</i> 'NDA SULTAN I. AHMED VE HÂFİZ AHMED AĞA GAZELLERİ.....	114
3.1 Döneme genel bir bakış	114
3.2 Sultan Ahmed meclisinde Osmanlı gazelleri	125
3.3 Dağılan meclisin ayrışan ilişkileri: himaye ve aşk ilişkileri	146
3.4 Ayrışan ilişkilerin değişen tarafları: hami ile mahmî, âşık ile sevgili ...	173
BÖLÜM 4: SONUÇ.....	205
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)	217
KAYNAKÇA	221

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Bu çalışmada, *Pervane Bey Mecmuası*'nda yer alan iki gazel grubu üzerinden Kanunî Sultan Süleyman (salt. 1520-1566) ve I. Ahmed (salt. 1603-1617) dönemlerinin gazel anlayışları iktidar ilişkileri bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatı sırasında ve sonrasında vefat etmiş şairlerle Muhibbî mahlaslı padişahın gazellerinin yer aldığı nazire silsileleri, Kanunî dönemi gazel anlayışını örnekleyecektir. I. Ahmed dönemi gazel anlayışı ise Bahtî mahlaslı I. Ahmed ve musahibi ve doğancıbaşısı, sonradan IV. Murad'ın (salt. 1623-1640) sadrazamı olacak Hâfız Ahmed Ağa'nın önemli kısmı nazire silsileleri oluşturan gazelleri üzerinden incelenecektir. İki dönemin gazel anlayışlarının incelenmesiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun on altıncı yüzyıl sonlarında yaşadığı siyasi ve toplumsal değişimlerin Osmanlı gazel anlayışında nasıl bir etki yarattığı tartışmaya açılacaktır.

Pervane Bey Mecmuası'nın eldeki tek nüshası¹, Kanunî Sultan Süleyman'ın bendelerinden Pervane bin Abdullah tarafından (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 6) derlenmiş olup nüsha sonundaki ferağ kaydına göre derleme, miladi 20 Şubat 1561 tarihine tekabül eden hicrî 4 Cemâziyelâhir 968 tarihinde tamamlanmıştır (Kaya, 2022, s. 300). 1561'de tamamlanan nüshada bilinmeyen bir sebepten boş bırakılan alanlara ise 'geçiş şiirleri' adı verilen gazeller I. Ahmed döneminde muhtemelen bir saray hattatı tarafından eklenmiş olup (Kaya, 2022, s. 310), incelenecek olan Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa'nın gazelleri de bu geçiş şiirleri arasında yer almaktadır. Dolayısıyla gazel anlayışları incelenecek iki dönemin gazellerinin de üretildikleri dönemlere yakın zamanlarda mecmuaya kaydedildiği söylenebilir.

¹ Çalışmada tek nüsha mecmuanın Kamil Ali Gıynaş tarafından yapılan neşri esas alınmış olmakla birlikte gerekli görülen yerlerde metin tamiri yapılarak dipnotta belirtilmiştir.

“Her çağın, egemen ideoloji ile ilişkili, kendine özgü bir tür sistemi” bulunduğunu belirten Todorov’a göre türler, “ait oldukları toplumların temel özelliklerini gün ışığına çıkarırlar”² (Todorov, 1990 , s. 19). Benzer bir düşünceyi Osmanlı gazeli için dile getiren Walter G. Andrews de, “kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her türlü alışverişi” (Andrews, 2018, s. 32) bulunduğunu belirttiği gazeli, “meydana geldiği çevreyi etkileyen ve o çevreden etkilenen bir eylem” (Andrews, 2018, s. 175) olarak tanımlar. Bu bakış açısıyla yaklaşıldığında, birçok edebiyat araştırmacısı gibi Selim S. Kuru’nun da yönelttiği, “gazel türünün beş yüzyıldan uzun bir süre boyunca Osmanlı hükümdarlarının himayesinde temel edebî ürün olarak nasıl varlığını sürdürdüğü” (Kuru, 2023, s. 73) sorusu, yerini bir başka soruya, Osmanlı gazelinin beş yüz yıl boyunca hangi değişimlerden geçerek varlığını sürdürdüğü sorusuna bırakır. Zira Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal ve siyasi düzeni sözü edilen beş yüz yıl içinde büyük değişimler geçirmiştir ve eğer gazelle toplum arasında böyle bir ilişki söz konusu ise, Osmanlı gazel anlayışının da bu doğrultuda bir değişim yaşamış olması gereklidir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal ve siyasal değişimini genel olarak III. Murad’ın (salt. 1574-1595) saltanatına tarihleyen dönemin Osmanlı yazarları, bu değişimi nizam-ı âlemin bozulması olarak algıladılar. Onlara göre Yeniçeri Ocağı’na devşirme kökenli olmayan Müslümanların rüşvetle alınması kul sistemini olumsuz etkileyip savaşlarda zafer ve ganimet kazanılmasını engellerken Anadolu’da çıkan ayaklanmalar sonucu köylünün toprağını terk etmesi ise tımar sistemi ve vergi sistemlerinin işleyişine zarar vermektedir (Anonim, 1988, s. 2). Öte yandan, ulema, vezirler, musahipler, valide ve haseki sultanlar ile haremağalarının aralarında bulunduğu hizipleşmiş güç odaklarının nüfuzu padişahın mutlak hakimiyetini

² Aksi belirtilmedikçe çalışmadaki çeviriler tez yazarına aittir.

sınırlamakta, devlet idaresindeki ihmalkâr davranışları ve makamları liyakatle dağıtmamaları ise devletin bekasının temeli olan adalet mefhumundan uzaklaşmayı işaret etmektedir (Anonim, 1988, s. 2). Yaşanan bu gelişmeleri Osmanlı İmparatorluğu'nun düzeninde bir bozulma olarak gören Osmanlı müelliflerinin ve bu bakış açısıyla tarih yazımında on altıncı yüzyılın son döneminden itibaren devletin duraklama dönemine girdiğini ve nihayetinde bu bozuluş etkisiyle çöktüğünü savunan gerilemeci görüş uzun yıllar tarih yazımında ağırlığını korumuştur (Kafadar, 1999, s. 32-33). Bununla beraber, Rifa'at Ali Abou-el-Haj ve Baki Tezcan gibi tarihçiler bu dönemi, imparatorluğun geçirdiği bir dönüşüm süreci olarak ele alırlar. Abou el-Haj, imparatorluğun, biri on beşinci yüzyılın ortalarından on altıncı yüzyılın ortalarına kadar, ikincisi ise on altıncı yüzyıl sonlarında başlayıp on yedinci yüzyıl boyunca devam eden iki ayrı oluşum süreci bulunduğunu (Abou-El-Haj, 2018, s. 130-131) öne sürmektedir.

Baki Tezcan ise on altıncı yüzyılın son çeyreğinde yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik değişimlerin öncesi ve sonrasında iki ayrı Osmanlı İmparatorluğu'ndan söz etmeyi mümkün kılacak kadar büyük olduğunu ifade eder (Tezcan, 2012, s. 10). Tezcan, 1453-1580 arasına konumlandığı ve kul sisteminin en geniş biçimde uygulandığı Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatında mükemmelliğe eriştiğini ifade ettiği (Tezcan, 2012, s. 92) birinci Osmanlı İmparatorluğu'nun, en tepede bulunan padişahın, kullarıyla bir hane reisi olarak ilişki kurduğu ve doğrudan kendisine bağlı kulları vasıtasıyla imparatorluğunu idare ettiği, piramit benzeri bir siyasi yapıya sahip patrimoniyal bir imparatorluk olduğunu belirtir (Tezcan, 2012, s. 191-192). Kanunî'nin son sadrazamının ölüm tarihi olan 1580 yılı ile Yeniçeri Ocağı'nın ilga edildiği 1826 arasına tarihlediği ikinci imparatorluk döneminde ise Osmanlı toplum yapısının, art arda çıkan ayaklanmalar ve imparatorluğun idarî-askerî sınıfında

güçlenen yeniçeri ordusu ve ulema gibi farklı güç odaklarının oluşmasıyla, güç odakları ve otoritesi bu odaklarca sınırlanan ve mutlak üstünlüğünü yitiren hükümdardan ve bu farklı odaklara bağlı kullardan oluşan bir ağ görünümü sergilediğini belirtir (Tezcan, 2012, s. 192-194). Tezcan’a göre toplumsal yapıda yaşanan bu köklü dönüşüm, ismen aynı kalsa bile, iki dönemde aslında farklı yapılara sahip iki ayrı Osmanlı İmparatorluğu bulunduğunu işaret eder.

Osmanlı elitinin içinde yaşadığı siyasî ve toplumsal atmosferin bu kadar büyük bir dönüşümden geçtiği bir dönemde, dönüşümün merkezinde bulunan Osmanlı eliti tarafından üretilen Osmanlı gazelinin, herhangi bir değişim ya da dönüşüme uğramadan, içinde üretildiği toplumsal dinamiklerden soyutlanmış bir hâlde üretilmeye devam etmesi ihtimal dışıdır. Bu açıdan Osmanlı İmparatorluğu’nun geçirdiği süreçle paralel olarak Osmanlı gazelinin de nasıl bir dönüşüme tâbî olduğu konusu, Osmanlı edebiyat araştırmalarında derinlemesine tartışılması gereken bir konudur. Bu çalışmanın temel amacı da söz konusu tartışmaya bir katkı sunmaktır. Baki Tezcan’ın ifadesiyle birinci imparatorluğun mükemmel hâlini aldığı Sultan Süleyman döneminin Hayretî (ö. 1534), Kemalpaşazâde (ö. 1536), Zâtî (ö. 1546) ve Hayâlî (ö. 1557) gibi çok sayıda şairinin gazellerini, hem de on altıncı yüzyılın son çeyreğinde başlayan dönüşüm sürecinin devam ettiği on yedinci yüzyılın ilk yıllarında üretilen I. Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa’nın gazellerini barındırmasıyla *Pervane Bey Mecmuası*, bu konuyu araştırmak için kullanılabilecek verimli bir kaynak olarak öne çıkar.

İki farklı dönemin gazel anlayışlarını karşılaştıran bir çalışmada, şiirlerin yazıldıkları ortamlardan ve tarihsellikten kopuk olarak kaydedildiği (Kalpaklı & Andrews, 2009, s. 309) divanlar yerine, Edirneli Nazmî’nin (ö. 1555) “bahs” redifli

naziresinin makta beytinde ifade ettiği gibi³ şairler arası bir sohbet özelliği taşıyan nazirelerden oluşan sohbet halkalarını barındıran bir nazire mecmuasının kaynaklığının daha isabetli sonuçlar verebileceği düşünölmüştür. Bunun yanında, gazelin Osmanlı eliti için bir oyun alanı olmasıyla (Kuru, 2020, s. 57) bağlantılı biçimde, büyük sistematik nazire mecmualarının “kasabadaki tek oyun masası” olarak Osmanlı şiirinin kuruluşuna zemin hazırlayan himaye ilişkilerinin tarihini anlatıyor olması (Altok, 2012, s. 153) da *Pervane Bey Mecmuası*’nın çalışmaya kaynak olarak tercih edilmesinde etkilidir. Özellikle padişahın dâhil olduğu nazire silsilelerinin incelemeye konu edilmesi ile, ileride daha detaylı olarak açıklanacağı gibi gazel düzleminde kendi içinde birer meclis oluşturan nazire silsilelerine katılan farklı şairlerden gazellerin yakın okuması sonucu, şairlerin hamileri ve diğer şairler ile kurdukları himaye ve rekabet ilişkilerinin gazel düzlemine nasıl yansıdığı da “meclis-merkezli” (Kalpaklı & Andrews, 2009, s. 309) bir yaklaşımla ortaya konabilecektir. Böylelikle nazire geleneğinin gazel anlayışını ve gazel anlayışının ise edebî himaye ilişkilerini nasıl yansıttığı üzerinden bir dönemin siyasî ve sosyal ilişkilene biçimlerinin Osmanlı gazeline etkisi tartışılacaktır.

Nazirelerin kaynaklığıyla dönemlerin gazel anlayışını ortaya koymayı amaçlaması açısından tez çalışması, Cevrî (ö. 1654), Neşâtî (ö. 1674) ve Nailî’nin (ö. 1666) üç gazelinden oluşan “taleb” redifli nazire silsilesinin yakın okuması ile sebk-i hindî üslubunun Osmanlı gazeline yansımalarının takip edildiği (Feldman, 1997, s. 51) Walter Feldman’ın “Imitatio in Ottoman Poetry: Three Ghazals of the Mid-Seventeenth Century” makalesi ile bir yöntem benzerliği taşımaktadır. Yazarın makalede on yedinci yüzyılın ortasında uzun bir geleneğe sahip gazel gibi formların

³ “Hağ bu kim şimdi selef eş’ârına virmek cevâb Eylemekdür Nazmiyâ ma’nâda Selmân ile bağş” (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 445). (Ey Nazmî, gerçek bu ki, şimdi eski şairlerin şiirlerine cevap vermek / nazire yazmak, manada Selmân[-ı Sâvecî] ile sohbet eylemektir.)

dinamikliğini ve yenilik arayışlarını “taleb” silsilesi üzerinden tartışmaya açması (Feldman, 1997, s. 58), aslında, bu çalışmada on yedinci yüzyılın başlarında üretilmiş gazeller üzerinden tartışılan dönüşüm sürecindeki Osmanlı gazelinin birkaç on yıl sonraki durumuna ilişkin ipuçları da barındırmaktadır.

Feldman’ın makalesi, bir nazire silsilesi ışığında Osmanlı gazel anlayışına ilişkin bir tartışma ortaya koymasıyla nazire çalışmalarında önemli bir boşluğu doldurmaya katkı sunmaktadır. Zira gazel türüne odaklanan nazire çalışmalarının geneline bakıldığında üç temel araştırma alanı öne çıkmaktadır. Tez çalışmasının da yararlandığı *Pervane Bey Mecmuası* gibi nazire mecmualarının tenkitli neşirleri bu alanlardan ilkidir. Edith Gülçin Ambros’un, bir gazeli nazire olarak değerlendirmek için gereken kıstasları örneklerle birlikte açıkladığı “Nazîre, The Will-o’-the wisp-of Ottoman Dîvân Poetry” çalışması (Ambros, 1989) ve Mehmet Fatih Köksal’ın nazire türleri, nazire benzeri şiirler, nazire yazmanın amaçları ve nazire mecmualarına ilişkin problemleri ele aldığı *Sana Benzer Güzel Olmaz* isimli eseri (Köksal, 2006) gibi nazirenin tanımı, tarihi ve kaynak değerini açıklayan çalışmalar ise bir diğer araştırma alanını oluşturur. Bunlara ek olarak Zeynep Altok’un kaleme aldığı “Nazire Mecmualarına Tarihselci Bir Yaklaşım” (Altok, 2012) gibi çalışmalar ise nazirelerin ya da mecmuaların üretim ve dolaşım süreçlerine odaklanmaktadır. Ancak bu çalışmalar haricinde nazireleri edebiyat araştırmalarında birer kaynak olarak kullanan çalışmalar yeterli değildir. Bu sebeple oldukça verimli bir kaynak olma özelliği taşıyan nazire mecmualarının Osmanlı edebiyat araştırmalarında daha etkin kullanımına ihtiyaç vardır. Bu açıdan tez çalışması aynı zamanda bu boşluğun doldurulmasına bir katkı sunmayı da hedeflemektedir.

Ayrıca, tez çalışmasının, gazelin içinde üretildiği Osmanlı toplumundan bağımsız değerlendirilmesinin mümkün olmadığını ortaya koyma çabası ile Walter

G. Andrews'un *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* çalışması ile aynı temel düşünceden beslendiği söylenebilir. Eserde öne sürülen, gazelin, Osmanlı toplumunun duygusal hayatını, birlikte var olduğu toplumsal, siyasal ve dinsel örüntülerle birleştirmek gibi bir işleve sahip olduğu (Andrews, 2018, s. 151) fikrinden de yola çıkarak, bu çalışmada özellikle duygusal ve toplumsal-siyasal örüntüler arasındaki ilişki açığa çıkarılmaya çalışılacaktır. Buna ek olarak tez çalışmasının, Osmanlı gazelinin belirli bir döneminde o dönemin toplumsal ve siyasal yapısı ile şekillenen bir tür olmasına yaptığı vurgu ile, Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı tarafından kaleme alınan ve on beşinci yüzyılın ortasından on yedinci yüzyıla kadar birçok Avrupa toplumunun edebiyatlarında görüldüğü gibi Osmanlı edebiyatının da dönemin aşk kültürü ve iktidar ilişkileri ile iç içe geçmiş olduğunu gazeller yanında tezkireler, şehrengizler, surnameler üzerinden ortaya koyan *Sevgililer Çağı: Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili* (Andrews & Kalpaklı, 2020) eseriyle de diyalog hâlinde olduğu belirtilmelidir. Ancak tez çalışması, sözü edilen eserlerin ilkinden, Osmanlı gazelini bir bütün olarak ele alıp anlam ilişkilerini tartışmak yerine bu ilişkiler arasından bilhassa iktidar ilişkisinin dönemsel olarak nasıl dönüştüğüne bakmasıyla ve ikincisinden ise tek bir çağın, “Sevgililer Çağı”nın edebiyat anlayışına odaklanmak yerine bu çağın sonrasını da tartışmaya açması ile ayrılmaktadır.

Çalışmanın “*Pervane Bey Mecmuası*’nda Kanunî Sultan Süleyman Dönemi Gazelleri” başlıklı ikinci bölümü, dört alt başlık altında Sultan Süleyman döneminin gazel anlayışını ortaya koymaktadır. “Döneme genel bir bakış” isimli ilk alt başlıkta Kanunî Sultan Süleyman dönemi Osmanlı’sının siyasi ve sosyal yapısı hakkında yapılan açıklamalardan sonra “Sultan Süleyman meclisinde Osmanlı gazelleri” başlığı altında Osmanlı gazelinin bağlamını oluşturan meclisler tartışılmıştır. Bu

meclislerde yaşanan aşk ilişkisi ile Osmanlı toplum yapısı ve edebî himaye ilişkilerinin gazellere aşk ilişkisi üzerinden yansımalarının “Muhayyel meclisin temeli: aşk ilişkisi” adını taşıyan üçüncü alt başlıkta ortaya konmasının ardından gazellerde yaşanan aşk ilişkisinin tarafları olan âşık ve sevgilinin özelliklerine dönemin aşk ve iktidar ilişkilerinin nasıl etki ettiği, bölümün dördüncü ve son alt başlığı olan “Meclisin katılımcıları: sevgili ve âşık” başlığında açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Osmanlı gazelini temel olarak ikinci bölüm ile aynı noktalardan ele alan “*Pervane Bey Mecmuası*’nda Sultan I. Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa Gazelleri” başlıklı üçüncü bölüm de dört alt başlıktan oluşmaktadır. İkinci bölüm gibi “Döneme genel bir bakış” başlığı altında Osmanlı İmparatorluğu ve Osmanlı toplum yapısının geçirdiği dönüşüme değinilmesinin ardından I. Ahmed dönemine ilişkin genel bir açıklamanın sunulduğu bu bölümden sonra “Sultan Ahmed meclisinde Osmanlı gazelleri” başlıklı ikinci alt başlıkta Osmanlı gazellerinin bağlamlarının söz konusu toplumsal dönüşümden ne şekilde etkilendiği ve bu etki sonucunda nasıl bir hâl aldığı tartışılmıştır. Bu bölümü, “Dağılan meclisin ayrışan ilişkileri: himaye ve aşk ilişkileri” başlıklı, toplumun dönüşümünün meclis içinde yaşanan ilişki biçimlerine nasıl yansıdığı üzerinde durulan üçüncü alt başlık takip etmekte ve ardından “Ayrışan ilişkilerin değişen tarafları: hami ile mahmî, âşık ile sevgili” başlığı altında gazelin dönüşümünün, gazellerde görülen ilişki biçimlerinin tarafları olan hami-mahmî ve sevgili-âşık ikililerine yansımaları ele alınmıştır. “Sonuç” bölümünde ise iki bölümde dört başlık altında süren tartışmaların neticesinde varılan sonuçlara ilişkin genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır.

Netice olarak, Kanunî Sultan Süleyman ve Sultan I. Ahmed dönemlerinde üretilmiş gazel türündeki nazirelerin, bağlamları, içerdiği ilişki biçimleri ve ana karakterleri yönünden karşılaştırmalı incelemesi ile Osmanlı gazelinin tarihsel

dönüşümünün izlerini sürme girişimi olarak ifade edilmesi mümkün olan tez çalışmasının, gazel ve nazire çalışmaları ile edebiyat tarihi araştırmalarının kesiştiği bir noktada konumlanmayı amaçladığı söylenebilir. Buna ek olarak nazirelere içerik odaklı ve himaye-iktidar merkezli bir yaklaşımı bulunan çalışmanın, dönem ve sosyal konum itibarıyla farklı noktalardaki şairlerin gazellerinde görülen biçim ve üslup özelliklerinin dönemin iktidar ilişkileriyle nasıl bir iletişim içinde olduğunu anlaşılmasına da katkı sağlayacağı ve aşk ve tasavvuf ilişkileri gibi gazelin farklı ‘örüntü’ ya da anlam katmanlarının tarihsel dönüşüm perspektifinden inceleneceği başka çalışmalar için de bir başlangıç teşkil edebileceği düşünülmektedir.

BÖLÜM 2

PERVANE BEY MECMUASI'NDA

KANUNÎ SULTAN SÜLEYMAN DÖNEMİ GAZELLERİ

2.1 Döneme genel bir bakış

Kanunî Sultan Süleyman'ın (salt. 1520-1566) saltanat döneminin bir 'altın çağ' ya da 'muhteşem yüzyıl' olup olmadığı sorusu modern tarih yazımı için bir tartışma konusu olsa da, gazelleri mercek altına alınacak Osmanlı elitinin içinde yaşadıkları dönemi bu şekilde algılamak için geçerli sebepleri bulunuyordu. Öncelikle Süleyman, tahta tek şehzade olarak çıkmış, bu sayede dedesi ve babasının cüluslarını takip eden dönemlerde yaşanan belirsizlik ve kargaşa ortamı onun tahta çıkışında yaşanmamıştı (Seyyid Lokman, 2022, s. 150-151). Adaleti sağlama amacındaki padişahın bu yöndeki ilk icraatları arasında halka zulmeden kaptan Cafer Bey'i 1521 yılında idam ettirmesi (Seyyid Lokman, 2022, s. 151) ve Yavuz Sultan Selim'in (salt. 1512-1520) Mısır'dan sürdüğü âlim ve sanatkârlara yurtlarına dönüş izni vermesi (Kemal Paşazâde, 1996, s. 39-40) sayılabilir. Ülkenin ekonomik durumuna gelindiğinde, Yavuz Sultan Selim döneminde Mısır'ın fethiyle bölgenin gelirlerinin hazineye dâhil edilmesi ve Kanunî döneminde açılan altın madenleri ile devletin ve padişahın hazinelerine giren altın miktarı artırılmıştı (Pamuk, 2004, s. 62) ve on altıncı yüzyılın ikinci yarısına kadar hem altın hem de gümüş para birimleri, sultanî ve akçe, değerini koruyacaktı (Pamuk, 2004, s. 72). Bu dönemde tımar sisteminin düzgün işleyişi, Osmanlı ordusunun askerî masraflarının bir kısmının bu sistem içinden karşılanmasını mümkün kıldığı gibi, seferlerin başarılı geçmesiyle elde edilen ganimetler de hazineye katkı sağlıyordu (Pamuk, 2004, s. 131-132). İmparatorluğun bu dönemdeki mali istikrarı, padişahın yeniçeri kullarının ulûfelerinin ödenmesi ile

yeniçeri ordusu ve bu ordunun konuşlandığı payitaht içinde sükûneti büyük oranda sağladığı gibi, devlet görevlileri ve bizzat padişahın, gelirleriyle şairlerin de aralarında bulunduğu pek çok sanatkâr ve zanaatkârı himaye altına alabilmesine de olanak sağlıyordu (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 353).

Osmanlı devlet anlayışı doğrultusunda yönetme yetkisini Allah'tan aldığına inanılan Allah'ın yeryüzündeki gölgesi (*Zıllullâh-ı fi'l-'arz*) Sultan Süleyman, saltanatının ilk yıllarında Fatih Sultan Mehmed'in (salt. 1444-1446, 1451-1481) fethedemediği Belgrad ve Rodos'u Osmanlı sınırlarına dâhil etmesinin ardından ikinci Macar seferinde Macar kralı II. Layoş'u mağlup ederek yalnızca askeri başarısını ve gaza şevkini göstermekle kalmamış, aynı zamanda Allah'ın yardımının da yanında olduğunu göstermişti (İnalçık, 1993, s. 77). Doğuda ise 1534'te Safevilere karşı yapılan İrakeyn Seferi, padişahın cihan hükümdarlığı iddialarına İslami bir boyut da kazandırmıştı (Şahin, 2023, s. 107). Kaleme alınan fetihnamelerin sancakbeyleri ve kadırlara gönderilerek halka zaferlerin anlatılması ve kutlamalar düzenlenmesinin emredilmesi ile padişah, cihana hükmedecek kutlu bir hükümdar, bir sâhib-kırân olduğu anlayışının Osmanlı yönetici sınıfı ve halk tarafından da benimsenmesini hedeflemişti, zira Macar topraklarında Osmanlı ile mücadeleye girecek olan Habsburg hükümdarı ve doğuda Safevi şahı da benzer iddialar taşıyordu (Şahin, 2023, s. 76-78). Yaklaşık olarak 956/1550 yılına kadar Osmanlı saray çevrelerinde yaygın olan Mehdiçi inanışa göre hicri 1000 yılında gerçekleşeceği düşünülen kıyamet öncesinde İslam dinini yenileyip yeryüzünde İslam'ı hâkim kılacak tek ve gerçek hükümdar, sâhib-kırân ve kıyamet öncesindeki son çağın ruhani hükümdarı, kutbü'l-aktâb, Sultan Süleyman'dı (Fleischer, 2022, s. 25-26). Bu açıdan teamüllere aykırı şekilde hasodabaşı iken vezir-i âzamlığa tayin edilen İbrahim Paşa'ya (ö. 1536) (Şahin, 2023, s. 57) seraskerlik payesi vererek beylerbeyi,

sancakbeyi ve tımarlıları atamasına izin veren ve kullarının ona itaatini emreden padişahın (Şahin, 2023, s. 85), kendisinin Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olmasıyla benzer şekilde, İbrahim Paşa'yı (ö. 1536) kutsal hükümdarın dünyevi gölgesi olarak konumlandırması şeklinde okunabilir.

Fatih devrinden itibaren gelişen ve Sultan Süleyman devrinde en geniş biçimde uygulanan kul sistemi sayesinde imparatorluğun yeniçeri ordusunun ve Osmanlı yönetici sınıfının devşirme kullardan oluşması ile padişahla minnete dayalı bir ilişki kurarak doğrudan hanedana sadakatle bağlanması ve padişaha rakip olabilecek güçleri bertaraf edecek güçte olması mümkün kılınmıştır (Bilkan, 2021, s. 58-60). Fatih Kanunnamesi ile nizam-ı âlem için kardeş katlinin de mümkün olmasıyla beraber (Özcan, 2003, s. 18) padişah, kullarının imparatoru olarak toplumsal hiyerarşinin en üst noktasında bulunan rakipsiz bir iktidar kaynağı hâline gelmiştir. Sultan Süleyman, imparatorluğun idari hiyerarşisini de kendi şahsı ve hanedan ile birleştirmek için adımlar atmış, saray hizmetinden 'çıkma' olarak çıkan devşirmeleri devlet kademelerine getirmiş ve hanedandan sultanlarla evlendirmiş, sadrazamlarını vekil-i mutlak olarak tayin etmiş ve haremini Topkapı Sarayı'na taşımıştır (Börekçi, 2010, s. 157-158). Padişahın tek ve mutlak iktidar kaynağı olarak kullarının hayatı ve ölümü dâhil olmak üzere bütün ödül, ceza, tayin, terfi ve azil yetkisini elinde tutması, Osmanlı elitinin padişaha yakın olmanın sağladığı kazanç ve koruma için rekabet etmesini de beraberinde getirmiştir.

Her ne kadar çağdaş Osmanlı eliti bu dönemi idealize etme eğiliminde ise de Sultan Süleyman saltanatının ilk yarısı diyebileceğimiz bu dönem isyanlar, karışıklıklar ve toplumsal çalkantılardan âri değildir. İlk yıllarda Canbirdi Gazâlî'nin (ö.1521) Şam'da, Ahmed Paşa'nın (ö.1524) Mısır'da ve mehdilik iddiasındaki Kalender Şah'ın (ö. 1527) Anadolu'da çıkardığı isyanlar kısa sürede bastırılmıştır.

Bu noktada Kalender gibi mehdilik iddiası taşıyan isyanlar, dönemde kıyamet beklentisinin yalnızca Osmanlı eliti değil halk arasında da yaygın olduğunun bir göstergesi iken, isyanların motivasyonunun mehdinin mevcudiyetinden ziyade kimliği üzerinde yoğunlaştığının da göz ardı edilmemesi gerekir. Aynı şekilde 1525'te İstanbul'da çıkan yeniçeri ayaklanması ise başkentte, edebî üretimi ele alınacak Osmanlı elitinin yaşam alanında çıkması bakımından üzerinde durulmaya değerdir. Bu olayda askerler “Defterdar Abdüsselam’ın, Ayas Paşa’nın, Mustafa Paşa’nın evlerini basmış ve vezir-i azam İbrahim Paşa’nın evinin kapısını ve bazı yerlerini harap edip gitmiş” ve bu sebeple yeniçeri ağası padişah tarafından idam edilmiştir (Seyyid Lokman, 2022, s. 155). Ayaklanan yeniçerilerin huzursuzluklarını padişaha ve hanesi olan saraya değil paşalara yöneltmeleri padişahın kulları üstündeki otoritesini ve askerın padişaha karşı tutumunu göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Sultan Süleyman’ın kırk altı yıllık saltanatının ikinci dönemini 1540’lı yıllardan başlatmak mümkündür. Padişahın ölümüne kadar süren yaklaşık yirmi beş yıllık bu dönemde, padişahın da yaşlanmasıyla beraber sancaklardaki şehzadelerin veraset mücadelesi görünür bir hâl almıştır. 1543 yılında Şehzade Mehmed’in vefatı ve Şehzade Mustafa’nın 1553’te idam edilmesini takiben aynı yıl içinde hastalığı sebebiyle taht için düşünölmeyen Şehzade Cihangir’in de vefatıyla sağ kalan iki şehzade Selim ve Bayezid arasındaki mücadele savaşa dönüşmüş, padişahın desteğini de alan Selim savaşta galip gelirken İran’a sığınan Bayezid Osmanlı’ya teslim edilmiş ve nihayetinde idam edilmiştir. Böylelikle taht mücadelesinin Süleyman döneminde yaşanmasıyla halefi Şehzade Selim’in de tıpkı babası gibi alternatıfsız bir şekilde tahta çıkışı mümkün olmuştur. İmparatorluğun ekonomisi, yüksek maliyetli savaşlardaki başarı oranının düşmesi, yeterli ganimet ve toprak elde

edilememesine rağmen önceki dönemlerdeki kazanımlar sayesinde on altıncı yüzyılın son çeyreğine kadar istikrarlı görünümünü korumuştur (Pamuk, 2004, s. 132).

Askerî alanda doğuda ve batıda savaşlar devam ederken 1530'ların ortalarından itibaren imparatorluğun idaresini ve muhafazasını sağlayabileceği doğal sınırlarına ulaştığı ve bu sebeple savaşların maliyetinin artmasına karşın yüksek kazanımlar ve başarılar elde edilemediği görülse de (Murphey, 2004, s. 70), “Osmanlı imparatorluk propagandası, [Celalzâde] Mustafa gibi idarecilerin çabaları sayesinde imparatorluğun kudreti hakkında görece ikna edici tasavvurlar üretmeyi” sürdürmüştür (Şahin, 2023, s. 116). Bu askerî sonuçsuzluk hâline yaşı ilerleyen padişahın sağlığının bozulmaya başlaması ve şehzadeleri arasındaki taht mücadelesinin padişahı iç siyasete yoğunlaşmaya sevk etmesi de eklenince 962/1555 yılında Habsburglarla Augsburg Anlaşması ve Safevilerle Amasya Anlaşması imzalanmıştır. Söz konusu gelişmeler, padişahın, sâhib-kırânlık iddiasını, Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olma anlayışını korumakla beraber daha dünyevi bir hükümdarlığı imleyecek şekilde dönüştürmesini (Şahin, 2023, s. 220; Fleischer, 2022, s. 35-36) ve hükümdar imgesini adalet ve kanuna dayalı bir çizgiye çekerek Sünni İslam'ın koruyuculuğuyla özdeşleştirmesini beraberinde getirmiştir.

Bütün bunlardan hareketle, Sultan Süleyman'ın hakimiyeti altındaki Osmanlı İmparatorluğu için, savaşçı ve iktidarının meşruiyetini Allah'tan alan bir hükümdarın, hür ve hür olmayan kullarından oluşan bir toplumsal hiyerarşinin zirvesinde bulunduğu ve padişahın bu zirveden koyduğu ve şeriatla tahkim ettiği kurallara göre kullarını idare ettiği yorumu yapılabilir. Bu yapının sınırları savaşlar ve anlaşmalarla, kuralları ise gelenek, buyruk ve kanunlarla belirlenmiş olup bilhassa bürokratik düzenin inşasıyla toplumsal hiyerarşide kimin hangi konuma sahip olduğu

ve olabileceği daha belirli hâle gelmiştir. Söz konusu imparatorluğun idari merkezi olarak İstanbul ve Topkapı Sarayı, hazineye, bürokrasiye ve bütün güç ve imkânların sahibi olan padişaha ev sahipliği yapmasıyla bu hiyerarşinin dinamiklerinin en yoğun yaşandığı yerdir ve yine bu ev sahipliği sayesinde imparatorluğun çeperine nazaran daha korunaklı ve düzenli bir görünüm sergilemektedir.

2.2 Sultan Süleyman meclisinde Osmanlı gazelleri

Padişah ve çevresindeki Osmanlı eliti tarafından üretilen ve tüketilen Osmanlı gazellerinin, başında padişahın bulunduğu, belirli sınırlar içinde varlığını sürdüren hiyerarşik toplumsal düzenden etkilenmemesi mümkün değildir. Nitekim meşruiyetini Allah’tan alan ve kökleri İslam varlık anlayışının hiyerarşik yapısına dayanan bu düzen, şairlerin divanlarında Allah’a ve peygamberler ile halifelere ve ardından padişahlar ve devlet büyüklerine yazılan kasidelerin sırayla kaydedilmesinden saray merasimlerinde padişah huzuruna rütbe sırasıyla çıkılmasına, şuarâ tezkirelerinde önce padişah ve şehzade şairlerin kaydedilmesinden Topkapı Sarayı’nın kademeli olarak kullardan padişahın hane halkına ve şahsına ulaşılan bir mimarî düzene sahip olmasına kadar Osmanlı elitinin yaşayışına yansımıştır. Bu açıdan padişahı en tepede konumlandırarak hür olsun olmasının imparatorluk genelindeki kullarının hâkimi olarak tanıyan Osmanlı toplum düzeninin, Sultan Süleyman döneminde üretilen nazire silsilelerini ve genel olarak Osmanlı gazelini etkilememesi düşünülemez. Nitekim Walter G. Andrews da gazeli “meydana geldiği çevreyi etkileyen ve o çevreden etkilenen bir eylem” (Andrews, 2018, s. 175) olarak nitelemektedir. Fakat bu etkilenme, on beşinci yüzyılın ortalarından on altıncı yüzyılın son çeyreğine kadar geçen dönemde Osmanlı gazeline ve dolayısıyla çalışmada incelenecek Sultan Süleyman dönemi nazire

silsilelerine doğrudan bir padişah-kul ilişkisi ya da hami-mahmî ilişkisi yerine dolaylı bir âşık-sevgili ilişkisi biçiminde yansımaktadır. Bu dönemde “mutlak hükümdarın ve mutlak bir Tanrı’nın ilgisine ve lütfuna mazhar olmak için duyulan arzu[nun]”, “en kişiselinden en resmî olanına her tür güç ilişkisinin tutarlı bir biçimde erotikleştiril[erek] aşka özgü biçimlerde, dilde ve mecazlarda tahayyül” edildiği (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 42) düşünüldüğünde, Osmanlı toplum yapısının da gazellere bu şekilde yansımaları şaşırtıcı değildir. Bu açıdan “devlete-hükümdara tebaa olma ilişkisi, açıkça bir aşk veya sevgi ilişkisi” (Andrews, 2018, s. 116) olarak değerlendirilebilir. Dönemin Osmanlı gazellerinde ve incelenecek nazire silsileleri özelinde, ileride detaylarıyla ele alınacak olan bu aşk ilişkisi, “törenselleştirilmiş eğlence toplantıları” olarak ifade edilebilen, “aşk ve sarhoşluktan oluşan ve birbirine bağlı iki kutup çevresinde dönen bir dizi karmaşık etkileşimi sürdüren sınırlı bir karakterler grubunu kapsa[yan]” (Andrews, 2007, s. 320) bir meclis bağlamı içinde yaşanmaktadır.

Meclis ifadesiyle gazellerin içinde üretildiği ve icra edildiği, söz gelimi Efe Meyhanesi ya da Kara Bâlî Bahçesi’nde kurulan meclislerden ziyade, bu meclislerden ilhamla gazellerin kendi içinde ürettiği/yeniden ürettiği “evrensel ve zamansız” (Andrews & Kalpaklı, 2009, s. 314) bir “oyun alanı” (Kuru, 2020, s. 53) olan muhayyel/kurgusal meclisler kastedilmektedir.⁴ Zira Osmanlı gazellerinin içeriğinden takip edilebilen bu muhayyel meclislerin bir kısmı içinde üretildiği gerçek meclislerle bir ölçüde paralellik gösterse bile, meclislerin büyük çoğunluğu, farklı zamanlarda farklı yerlerde bulunan şairlerin, hatta çalışmanın kapsamı dışında kalsa da aynı dönemde hayatta olmayan şairlerin, zihinlerinde yaşayan şiir

⁴ Şemsî mahlaslı Şemsî Ahmed Paşa’nın (ö.1580) şu beyti gazelin oyun alanı olduğu fikrini destekleyen örneklerden yalnızca biridir: “Ehl-i diller Şemsiyâ şî’r ile egler göñlini / Rûh-i qudsîdür meger bu demde üstâdum benüm” (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1904).

düzlemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle, ortak bir imgelem dünyası içinde benzer mazmunları ve benzer anlamları üreten nazire silsileleri, farklı katılımcıların, yani farklı mahlasları ya da oyun kimliklerini taşıyan şairlerin gazellerinde yarattığı ve yaşattığı ortak bir meclisi işaret eder. Aynı nazire silsilesine dâhil olan her şiir, meclis düzleminde oynanan bu “oyunu ilerleten” (Kuru, 2020, s. 58) ya da ilerletmeyi hedefleyen bir hamleyi ve silsiledeki meclise eklemlenen yeni bir halkayı oluşturur. İncelenen nazire silsilelerinde tahayyül edilen meclislerin en az üç şair-âşık katılımcının yanında sevgili ve rakiplerden oluşan kalabalık meclisler oluşu, meclisin, padişah çevresinde yer alan Osmanlı seçkin sınıfının oyuna gösterdiği rağbeti işaret ettiği gibi, nazire yazıcılığının ileride detaylarına değinilecek hami-şair ilişkisinin tarafları için fayda sağlayan bir düzeni temsil ettiğini de gösterir.

Sultan Süleyman döneminde nazire silsileleri içinde kurgulanan meclislere Kemalpaşazâde (ö.1534), Muhibbî (ö. 1566) ve Hayâlî (ö.1557) gazellerinden oluşan nazire silsilesi güzel bir örnek teşkil edebilir. Bu silsile, birçok Osmanlı gazeli gibi, sevgili, âşıklar ve rakiplerin, açık havada bir bahçede meçhul bir bahar vaktinde toplanarak ıyş u nûş ettiği bir meclis tahayyülü ile üretilmiştir. Kemalpaşazâde’nin gazeli doğrudan bir meclis çağrışımla başlar:

Tâb-ı meyden ki ‘arâk ‘ârız-ı dildâra düşe

Beñzer ol jâleye berg-i gül-i gül-zâra düşe (Kemalpaşazâde)⁵ (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335).

(Şarabın sıcaklığından sevgilinin yanağına düşen ter, gül bahçesinin gülünün yaprağına düşen çiy tanesine benzer.)

Leff ü neşr sanatının görüldüğü bu beyitte, içinde bulunduğu işret meclisinde uzaktan sevgilisinin yüzünü seyreden şiir öznesi, gördüğü yüzü içinde bulunduğu

⁵ *Pervane Bey Mecmuası*’ndan yapılan alıntılarda, beyitlerin ardından şairlerinin mahlasları da parantez içinde verilerek okuyucunun gazelleri takibinin kolaylaştırılması amaçlanmıştır.

mekânla, bahçeyle özdeşleştirmektedir. Sevgilinin içtiği şarap, âşıklarının kanını da çağrıştırırken, arak kelimesi de ikincil olarak yine mecliste içilen içkiyi anımsatır. Tâb kelimesinin sıcaklık yanında ışık ve tazelik anlamlarını çağrıştırması, gül bahçesinde güllerin açmış olması ve sevgilinin terleyişi ise muhayyel meclisin bahar vaktinde güzel bir havada toplandığının işaretidir.

İkinci beyitte gazelin mekânı olan bahçe, sevgili ile benzerliği yanında sevgili ile âşıklar arasındaki hiyerarşinin de ifade bulmasını sağlar:

Öpdi hâk-i kâdemin sâyesi ol serv-kaddüñ

Târ-i zülfi gibi ayağına yalvara düşe (Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335).

(O servi boylu [sevgilinin] gölgesi, ayağı toprağını öptü, zulfünün telleri/karanlığı gibi [gölgesi de] ayağına düşüp yalvarsın.)

Bu beyitte sevgilinin gül yüzüyle vurgulanan güzelliğinden çok, serviyle simgelenen tekliği ve yüceliği ön plandadır, karşısında ise zulfünün tellerinin karanlığı ve çokluğuyla simgelenen âşıklar bulunmaktadır. Âşıklar, gölgesi kendi ayağının toprağına düşen sevgilinin ayağına yalvararak düşmekte, onun önünde eğilerek tıpkı gölge gibi bu toprağı öpmeye şiir öznesi tarafından davet edilmektedir. Burada bahçe içinde yaşanan âşık-sevgili ilişkisi üzerinden yoğun bir hiyerarşi ve himaye anlatısı görülür. Servi boyuyla vahdet ve yüceliğin, aynı zamanda gökyüzüne uzanmasıyla bahar vaktinde aydınlığın timsali olan sevgili, gölge salarak güneşin yakıcılığından koruyup ferahlık sağlamakta, bu gölge sevgilinin ayağı toprağına düştüğünden ‘hâk-i kâdem’i yalvarılacak bir dua ve dilek mercii hâline getirmektedir. Bu sebeple de vahdete, yüceliğe ve aydınlığa zıt olan zülûf telleri misali çok, aşağı ve karanlık olan âşıklar onun gölgesi altına girmek ve böylece ona yakın olarak

rahatlık ve koruma elde etmek için yalvarmaktadırlar. Bu sahne, bir cülus töreninde kulların padişahın eteğini öperek bağlılık bildirmesiyle oldukça benzerdir.

Kemalpaşazâde'nin üçüncü beytinde, önceki beyitte bir bütün olarak zülûf telleriyle temsil edilen âşıklar, şiir öznesi ve rakipleri olmak üzere ikiye ayrılırlar ve şiir öznesi ilk defa kendisine ve sevgiliyle ilişkisine değinir:

Cân virüp şakladuğum dilde budur peykānuñ

ƘorƘarın ey ƙaşı yā sīne-i ağıyāre düşe (Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335).

(Can vererek gönülde sakladığım okunun temrenidir/kirpiğindir ey kaşı yay[a benzeyen sevgili], [çünkü] onun başkalarının sinesine düşmesinden korkarım.)

Önceki beyitte sevgilinin gölgesinde olmayı dileyen âşık, bu beyitte sevgilisinin gücüyle ve hemen herkesi gölgesine ve yakınına almayacağı gerçeğiyle karşılaşmış, sevgilisinin kaşının yayının attığı kirpik oku ile kalbinden vurulmuştur. Sevgilinin silahlarıyla karşılaşan âşık, onun yalnızca bir bahçenin güzellikleriyle değil, bir savaşçının silahlarıyla da donatılmış olduğunu görür. Ancak, sevgilisine yakın olabilmek için can vermeye razıdır, zira sevgiliyle kurabildiği tek yakınlığın işareti olan temrenin, rakiplerinin göğsüne düşmesi, acı çekmenin sonunda varacağı vuslatın umudunu da ortadan kaldıracaktır. Bu yüzden canı pahasına da olsa okun ucundaki temreni ve dolayısıyla aşkını kalbinde saklar.

Gazelin dördüncü beytinde âşık, vuslatın kolay olmayacağını farkına varmış bir şekilde sevgiliye yakın olmanın yollarını düşünmekte, bununla avunmaktadır:

Rāh-i kūyında yüzüm yirlere yeksān ideyin

Hāk-i pāyī ola kim dīde-i hūn-bāra düşe (Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335).

([Sevgilinin] bulunduğu semtin yolunda yüzümü yerlere yeksan edeyim, olur ki onun ayağının toprağı kan saçan gözlerime düşer.)

Bir önceki beyitte sevgiliye hiç değilse nida ile “ey kaşı yâ” hitabıyla seslenebilecek yakınlıkta olan şiir öznesi, dördüncü beyitte sevgiliden uzaklaşmış, ona bir ok atımı uzaklıkta iken onun bulunduğu yere varmaya çalışan bir yolcu konumuna düşmüştür. Bu durumda bir yandan yüzünü yerlere sürerek sadakatinin altını çizen âşık, ayrılık acısıyla kan ağlamakta, ancak ayağı toprağına yüzünü sürmeyi ümit edebileceği sevgilisi için gözyaşı dökerek yolun sonunda kavuşmayı ummaktadır. Artık şiir öznesinin gözyaşları, ilk beyitte şiir öznesinin mecliste görerek âşık olduğu gül yüzlü sevgilinin ‘ayağına/kadehine düşen’ meydur. Son beyitte, şiir öznesi de bu durumun farkına vararak meclisteki ‘yoldaşlar’ına şikâyetle bulunur:

Yazık ol ‘âşık-ı bî-çâreye kim yoldaşlar

Dil-i üftâdesi bir yâr-i sitemkâra düşe(Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335).

(Ey yoldaşlar, o çaresiz âşığa yazıktır ki o düşkün/bîçare gönlü zulmeden bir yâre düşmüştür.)

Şiir öznesi bu son beyitle mecliste yaşadığı aşk macerasını ve hâlini hikâye etmeyi tamamlayarak mecliste aynı aşk yolunu paylaştığı yoldaşlarına dert yanarak kendi çaresizliğine ve sevgilisinin zulmüne vurgu yapar. Bu hâliyle sanki mecliste yarenlik ettiği kimselere başından geçenleri anlatarak “ben yandım siz yanmayın” der gibidir.

“düşe” silsilesinde Muhibbî de Kemalpaşazâde’nin âşık kimliğinin bulunduğu bahçede, aynı meclis içindedir:

Murğ-ı dil itdi heves gülşen-i dildâra düşe

Ya'nî bülbül gibi kaşd itdi gönül zâra düşe (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335).

(Gönül kuşu sevgilinin gül bahçesine düşmeye heves etti, yani bülbül gibi ağlayıp inlemeye niyet etti.)

Muhibbî'nin sevgilisi de tıpkı Kemalpaşazâde'nin gazel oyunundaki kimliğinin sevgilisi gibi gül bahçesine benzemekte, Muhibbî de bir bahçe içinde ona âşık olmaya heves etmektedir. Çok geçmeden, ikinci beyitte, tıpkı Kemalpaşazâde'nin gazelindeki âşık gibi o da kendini Ferhad misali yollara vuracak, aşkın zorlu yollarıyla tanışacaktır:

Kim ki la'l-i lebûne dil vire Ferhâd-şıfat

Yağalar çâk ide ol dâmen-i kühsâra düşe (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2336).

(Kim senin lal [gibi kıymetli ve kırmızı] dudağına gönül verirse Ferhad gibi yakalarını yırtarak dağ eteklerine düşer.)

Muhibbî de Ferhad ve yukarıdaki gazelin âşığı gibi aşk yüzünden yollara, dağ eteklerine düşmüştür, ancak burada sevgilinin bir başka özelliği ön plandadır.

Kemalpaşazâde'nin şiir öznesi vahdet ve yücelik vurgusunu sevgilinin boyunu serviye teşbih ile yaparken, Muhibbî sevgilinin tekliğine dudak üzerinden yaklaşım onun kıymetini lal taşı ile vurgulamıştır. Bu vurgu meclisteki şarabın kırmızısına da dolaylı bir gönderme olmakla beraber, ileride değineceğimiz himaye ilişkilerindeki ödül beklentisine işaret eder. Şiir öznesi, dudağı kıymetli bir taşla benzeterek sevgili ile özdeşleşen hami/padişahın bir maddi ödül beklediğinin altını çizmiş olur. Bu beklentinin Muhibbî mahlaslı padişahın kendisine ait olması ise oyunun bir gereğidir. Sultan Süleyman, gazel oyununa kendi kimliğiyle, bir padişah olarak dâhil olmaz, zira bu durumda maşuk kendisi olduğundan, gazel oyununun maksadını, âşıklığı

yerine getiremez. Dolayısıyla Sultan Süleyman'ın âşıklık edebilmesi, bir sevgiliye âşık ve bir hükümdara kul olabilmesi için kendi kimliğinden sıyrılması ve yeni bir kimliğe, bir kul kimliğine bürünmesi gerekir. Padişahın bu kul kimliğinin gazel düzlemindeki adı ise, padişah şairin mahlası olan Muhibbî'dir.

Muhibbî dördüncü beyitte kendisiyle aynı mecliste bulunan maşukunu durumundan haberdar etmek ister:

Derd-i dil hâlini yaz şâyed ola yâre ilet

Ola kim elden ele bir gün ola vara düşe (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2336).

(Gönül derdinin hâlini yazıp yâre ilet, belki bir gün elden ele [onun eline] varıp düşer.)

Muhibbî'nin, gönlünün derdini yazmaktan kastı gazelin kendisini yazmaktır. Yazdığı gazel, içinde üretildiği muhayyel meclis içinde önceki gazeldeki 'yoldaşlar' tarafından elden ele dolaşarak bir gün sevgilinin eline ulaşacaktır. Fakat gönlü sevgilisinin verdiği cefa ile yaralı âşık ümitsiz bir hâlde gazele son verir:

Kim bütün ide Muhibbî bu gönül şîşesini

Uşanup seng-i cefâ ile çü şad pâre düşe (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2336).

([Ey] Muhibbî, [sevgilinin attığı] cefa taşı ile yüz parçaya [bölünmüş bir hâle] düşen gönül camını kim bütün edebilir?)

Hayâlî Beğ'in gazelinin ilk beytinde de kendini dağlara ve yollara sürmek isteyen bir âşık görülür:

Gönül ister yiñi başdan yine âvâre düşe

Yağalar çâk idüben dâmen-i kühsâra düşe (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2336).

(Gönül, yeni baştan yine avare gezmek, yakalarını yırtarak dağ eteklerine düşmek ister.)

Ancak, Hayâlî'nin “düş” silsilesinin meclisindeki diğer şiir öznesi-âşıklardan ayrıştığı bir nokta vardır. Bu mecliste edeceği âşıklık, onun ilk âşık oluşu değildir; o, tekrar âşık olmak, yeniden avare şekilde dağ eteklerinde dolaşmak ister. Bu vurgu Hayâlî'nin aşk oyunundaki tecrübesini aynı oyunu oynadığı padişaha gösterme biçimidir. Meclisin mekânı olan bahçe ise gazelin üçüncü beytinde karşımıza çıkar:

Döndi ş'ol bülbüle tenden varıcağ kûyuña dil

Çıktılup habs-i kafesden gül-i gül-zâra düşe (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2336).

([Ey sevgili!] Gönül tenden kurtulup senin bulunduğun yere varınca kafes hapsinden kurtulup gül bahçesinin gülüne düşen şu bülbüle döndü.)

Beyitte Hayâlî, bülbülü ‘ş'ol’ ifadesiyle işaret ederek önceki gazellerin meclisinin toplandığı bahçede bulunduğunu belirtir. Bu bahçede sevgilinin güle ve âşğın bülbüle teşbihi de aynı şekilde varlığını sürdürür. Beyit, gönlün ten kafesinden kurtulması ile Allah aşkının kulu özgürleştirdiği şeklinde tasavvufi bir anlamı da içinde barındırırken, bir padişaha/efendiye kul olmanın, onun tebaası olmanın kişiyi özgürleştirdiği düşüncesini de işaret eder. Nitekim sonraki beyit bu efendi-kul ilişkisini merkeze alır:

Çul imiş bir boyı âzâde efendi sevdüm

Çorğaram Yūsuf-i Mısrî gibi bâzâra düşe (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2336).

(Boyu hür, uzun bir efendi sevdim, [meğer] kul imiş, korkarım Yusuf-ı Mısrî gibi pazara düşer.)

Hayâlî kimliğiyle Mehmed Bey, bu beyitte bir yandan muhtemelen gerçekten bir yeniçeriye olan aşkını zikrederken, bir yandan da mecliste aşk oyununu beraber oynadığı Muhibbî kimlikli Sultan Süleyman'ı işaret eder. Zira Süleyman, Osmanlı eliti için hür bir efendi iken, yukarıda görüldüğü gibi, muhayyel mecliste bir kuldur. Ancak Hayâlî, haddini aşarak sevgili efendisini diğer kullarla aynı kefeye koymaktan kaçınmayı de ihmal etmez, söz konusu padişaha yakışacak kulluğun Hz. Yusuf'unki gibi sultanlıkla sonuçlanacak geçici ve kutsal bir kulluk olduğunu belirtir. Zaten padişahın muhayyel meclisteki kulluğu da gazel oyunuyla sınırlı geçici bir kulluktur. Sevgilisinin pazara düşmesi ve onu bir başkasının satın alması âşık için ne kadar kötüyse, Sultan Süleyman'ın pazara düşmesi ve bir başka kulun himayesine girmesi de şair için o denli kötüdür. Dolayısıyla beyitte pazar, doğrudan himayenin rekabetçi doğasını ve ekonomik boyutunu işaret eden bir işleve sahiptir.

Hayâlî, sevgili-padişah özdeşliğini, gazelin son beytinde âşıkâr hâle getirir:

Ey Hayâlî koma ahvâlünü añ şâyed kim

Bu gazel bir gün ola şâh-ı cihândâra düşe (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2336).

(Ey Hayâlî, durma, hâlimden söz et, belki bu gazel bir gün olur cihanın sahibi olan şaha düşer.)

Şiir öznesi Hayâlî'nin mecliste gazelle sevgiliye iletmek istediği mesaj, şairin de gazel oyunuyla padişaha iletmek istediği mesajdır. Bu, gazel üretmenin himaye ilişkileri açısından temel bir işlevini de işaret eder.

“düşe” silsilesinin bağlamını oluşturan meclise ilişkin genel bir değerlendirme yapacak olursak, bu meclisin birer ferdi olan âşıkların, bahar vakti açık havada bir bahçe içinde gördüğü ve âşık olduğu sevgilileri ve rakipleriyle beraber yiyip içtiği bir meclis tahayyülünden söz edebiliriz. Ancak, meclisin

unsurları ve temel düzeni sabit kalmakla beraber her nazire silsilesinin meclisinin, katılımcılarının tahayyülüne göre değişkenlik gösterdiği de unutulmamalıdır.

Örneğin, “beklerüz” silsilesinin meclis çağrışımları içeren beyitlerine bakıldığında, mecliste sevgiliye gönlü düşmüş âşıkların meydana getirdiği “düş” meclisinden farklı olarak sevgiliye intizar eden, bekleyiş içinde âşıkların bulunduğu bir başka meclis inşa ettiğini görürüz:

Hûn-i dil nûş itmege peymānesinden dāğumuñ

Meclis-i ‘uşşākda aşhāb-i şoḥbet beklerüz (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1198).

(Yaramın kadehinden gönül kanını içmeye âşıklar meclisinde sohbet ehlini bekleriz.)

Bende-i pîr-i muḡān olduk niçe demler durur

‘Ālemüñ sulṭāniyuz bāb-i sa‘ādet beklerüz (Pertevî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1199).

(Nice zamandır aşk şarabını sunan pirin kulu olduk, [bu yüzden] âlemin sultanıyız, mutluluk kapısını bekleriz.)

Ayaḡı çokdan götürürdük bu miḥnet-ḥānede

Devr-i bezmüñde velî cām-ı maḥabbet beklerüz (İşretî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1199).

(Sıkıntı ve keder dolu bu evden çoktan ayak keser, çekilirdik / kadehi içerdik ama, senin meclisinin zamanında / meclisindeki kadehlerin dönüşünde muhabbet kadehini bekleriz.)

Meclis-i ‘ışk içre tañ mı olsavuz mest ü ḥarāb

Bir bölük āvāreyüz cām-i maḥabbet beklerüz (Sirâcî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1201).

(Aşk meclisi içinde sarhoş olsak ayıp mıdır, birtakım başıboşlarız, muhabbet kadehi bekleriz.)

Şem‘ gibi her gice yansam yakılsam tañ mıdur

Bezm-i ehl-i şevk için tā şubh sohbət beklerüz (Ayşî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1202).

(Mum gibi her gece yansam yakılsam ayıp mıdır, şevk sahiplerinin meclisinde sabaha kadar sohbet bekleriz.)

Biz bu miñnet-hāneye dārū'ş-şifā diyü şehā

Ķūt-i cāmın içmege geldük çü şerbet beklerüz (Âdemî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1203).

(Ey şah, biz bu keder ve sıkıntı dolu eve şifahanedir diye mutluluk kadehinden içmeye geldiğimiz için şerbet bekleriz.)

Silsileden seçilen beyitler bir bütün olarak değerlendirildiğinde “beklerüz” silsilesinde karşımıza çıkan meclis tablosu şudur: Şiir öznelerinin de aralarında bulunduğu “bir bölük avare”den teşekkül eden meclis içinde yine bir aşk ilişkisi yaşanmaktadır. Bunlar, tıpkı “düş” silsilesinde olduğu gibi diğer âşıklarla birlikte bir mecliste ıyş u nûş ederken sevgiliden aşk kadehini sunmasını ve böylece âşığı ödüllendirip şifa vermesini ümit ederler. Tıpkı “düş” meclisinde olduğu gibi burada da pir-i muganın liderlik ettiği bir hiyerarşi söz konusu olup, acı içindeki âşıklar sabır ve sadakatle bu hiyerarşik düzenin en tepesinde bulunan sevgili tarafından mutluluğun sunulmasını beklerler. Fakat “düş” meclisinden farklı olarak bu silsilenin meclisi açık havada bir bahçe içinde değil, kapalı bir ortamda bir gece vakti toplanmış gibidir. Aynı zamanda, “düş” silsilesindeki âşıklar, gazel zamanı içinde sevgiliye âşık olurken “beklerüz” meclisindekiler hâlihazırda âşık öznelerdir ve vakit geç olmasına rağmen ümitle sevgilinin yolunu gözlemektedirler.

Değinilen iki meclis üzerinden bir değerlendirme yapacak olursak, meclisteki katılımcılar arasında sultanın kullarıyla kurduğu ilişkiyle benzer biçimde sevgilinin yukarıda bulunduğu hiyerarşik bir aşk ilişkisinin mevcut olduğu çıkarımında bulunmak, meclisin katılımcıları olan âşık, sevgili ve rakiplerin, padişah ve tebaası arasındaki ilişkiyi de imleyen söz konusu aşk ilişkisinin gerektirdiği biçimde rollerine, yani toplumsal mevkilerine uygun davrandığından söz etmek mümkündür. Katılımcılarının Osmanlı eliti ve padişah olmasından ve bahçe gibi özel bir alanda toplanmasından hareketle bu meclisin özel ve seçkin bir toplantıyı işaret ettiği yorumu da yapılabilir. Ancak bütün bunlardan hareketle “düşe” ve “beklerüz” silsileleri içinde rastlanana benzer gazel meclislerinin, Sultan Süleyman saltanatında Osmanlı elitinin yaşayış biçiminden ve Osmanlı toplumunun toplumsal dinamiklerini bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıttığını iddia etmek için, Sultan Süleyman’ın da katılımcısı olduğu meclislerdeki aşk ilişkisini ve meclisin, bu ilişkinin taraflarını oluşturan katılımcılarını incelemek gereklidir.

2.3 Muhayyel meclisin temeli: aşk ilişkisi

Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* eserinde gazelin bağlamını oluşturan meclisi, “bir grubun eğlenmek amacıyla yazılı olmayan belirli kurallara uygun olarak bir araya gelmesi” şeklinde tanımlar (Andrews, 2018, s. 178) ve gazelin bağlamını oluşturan muhayyel meclisler ve gazelin yaratıldığı ve icra edildiği gerçek meclisler arasında bir ayırım yapmaz. Hâlbuki Andrews’un tanımı, aslında, şairlerin bahçe, kasır ya da meyhane gibi mekânlarda bir araya gelerek yeme-içme ile hoşça vakit geçirdiği ve bu sırada müzik ve şiirle eğlendiği gerçek meclisleri ifade etmektedir. Yukarıda yapılan meclis tartışmasında da vurgulandığı gibi gazel ile inşa edilen muhayyel meclisler, katılımcıları, mekânı ve zamanı ile kurgusal bir düzleme

işaret etmesi bakımından gerçek meclislerden ve dolayısıyla Andrews'un tanımından uzaklaştığı gibi, meclislerin toplanma amacı açısından da bunlardan ayrıştığı görülür. Zira Andrews'un vurguladığı gerçek meclislerin eğlendirme işlevinin tersine, gazel-nazire meclislerindeki özneler, sevgiliden ayrı düşen, sevgiliye yakın olma umudu taşıyan, başka âşıklara öğütler veren ya da sevgiliye derdini anlatmaya çalışan âşıklar olduğundan meclislerdeki hâkim duygu gam ve kederdir. Gazelerde yaratılan muhayyel meclislerdeki âşıkların/şiir öznelerinin bir araya gelme sebebi ise eğlenmek ve hoşça vakit geçirmekten çok bir maşuka âşıklık etmektir ve ancak bu aşkın acısı veya vuslatı ile âşıklar belki mutlu olabilecektir. Bir başka ifadeyle, muhayyel meclislerde aşk, meclisin toplanma sebebi iken gerçek meclislerde bir sonuçtur; buna karşın eğlence ve mutluluk, gerçek meclislerin toplanma sebebi olabilirken muhayyel meclislerin muhtemel sonuçlarından biridir. Bu sebeple Sultan Süleyman döneminde, aşk ilişkisi, gerçek meclislerin eğlencesinin önemli de olsa yalnızca bir boyutunu oluştururken, aynı dönemde üretilmiş Osmanlı gazelleri için aşk ilişkisi, gazellerin konuları başta olmak üzere yeme-içmeden mekânına, katılımcıların rollerinden hitap biçimlerine kadar muhayyel meclislerin bütün alanlarına sirayet etmiştir.

Aşk ilişkisinin Sultan Süleyman dönemi nazire silsilelerinde yaratılan meclislerin temelini oluşturduğunu değerlendirmeye meclislerin nasıl adlandırıldığından başlanabilir. Örneğin, “çekdüm” silsilesi içinde Hayâlî'nin beytinde meclis, doğrudan bir muhabbet meclisi olarak anılmaktadır:

Zihî zehr-âb-ı gam kim mey diyü hûn-i ciger çekdüm

Maḥabbet bezmine hem-dem olalı gör neler çekdüm (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1839).

(Gamin zehri ne hoştur ki şarap diye ciğerimin kanını içtim, muhabbet meclisine dost olalı gör neler çektim.)

“beklerüz” silsilesinde de meclis, sevgili, âşık, aşk ve şarapla ilişkilendirilmektedir:

Enverî Ferhād ile Mecnūn'ı yakdı cām-ı ‘ışk

Meclis-i dildārda biz dağı şöhet beklerüz (Enverî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1198).

(Enverî, aşk kadehi Ferhad ile Mecnun’u yaktı. Biz de sevgilinin meclisinde sohbet bekleriz.)

Hūn-i dil nūř itmege peymānesinden dāğumuñ

Meclis-i ‘uşşākda aşhāb-i şöhet beklerüz (Hayālî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1198).

(Yaramın kadehinden gönül kanını içmeye âşıklar meclisinde sohbet ehlini bekleriz.)

Meclis-i ‘ışk içre tañ mı olsavuz mest ü ģarāb

Bir bölük āvāreyüz cām-i maĥabbet beklerüz (Sirācî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1201).

(Aşk meclisi içinde sarhoş olsak ayıp mıdır, birtakım başıboşlarız, muhabbet kadehi bekleriz.)

Şem‘ gibi her gice yansam yakılsam tañ mıdur

Bezm-i ehl-i şevk içün tā şubĥ şöhet beklerüz (Ayşî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1202).

(Mum gibi her gece yansam yakılsam ayıp mıdır, şevk sahiplerinin meclisinde sabaha kadar sohbet bekleriz.)

Būse-i la‘l-i lebüñi almaġa takrīb içün

Bezm-i meyde sâkiyâ cām-ı maḥabbet beklerüz (Cafer Çelebi) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1201).

(Ey şarap sunan [sevgili], senin lal dudağından öpücük almaya yaklaşmak için şarap meclisinde muhabbet kadehini bekleriz.)

“beklerüz” silsilesinde yer alan Haydar Beğ ve Muhibbî gibi bazı katılımcılar ise meclisi gamla özdeşleştirir:

Bezm-i ğamda hem-dem olduk Vâmık ü Ferhâd ile

Geçdi anlar mest olup biz daḥi şöḥbet beklerüz (Remmal Haydar) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1198).

(Gam meclisinde Vâmık ve Ferhâd ile arkadaş olduk, onlar sarhoş olup geçtiler, biz de sohbet bekleriz.)

Bezm-i ğamda iy Muhibbî Vâmık ü Ferhâd ü Kays

Geçdi anlar mest olup biz daḥi şöḥbet beklerüz (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1199).

(Ey Muhibbî, Vâmık, Ferhâd ve Kays sarhoş olup geçtiler, biz de gam meclisinde sohbet bekleriz.)

Benzer şekilde “andum ağladum” nazire silsilesi içinde de Muhibbî, Sun‘î ve Fehmî, içinde bulundukları meclisi aşkın getirdiği gam ile anar:

Bezm-i ğamda âh idüp cānānı aḥdum ağladum

Yārum ile ol geçen devrānı aḥdum ağladum (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1821).

(Gam meclisinde ah edip sevgiliyi andım, ağladım. Sevgilim ile geçen o güzel zamanları / kadehlerin dönüşünü andım, ağladım.)

Bezm-i ğamda bâde-i cām-ı lebi şevkiyle

Mest olup ol gözleri mestānı ańdum ađladum (Sun‘ı) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1823).

(Gam meclisinde [sevgilinin] dudağının kadehinin şarabının şevkiyle sarhoş olup o gözleri sarhoş[muşçasına süzgün sevgiliyi] andım, ağladım.)

Dün gice ğam meclisinde māh-i tābānı görüp

Yār ile sürdüğümüz devrānı ańdum ađladum (Fehmī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1823).

(Dün gece gam meclisinde parlayan ayı görüp yar ile geçirdiğimiz güzel zamanları / kadehlerin dönüşünü andım, ağladım.)

Sevgiliye duyulan aşkın getirdiği acıdan şiir özneleri řikāyet etmez, aksine bundan memnundurlar. Zira mecliste bulunmalarının sebebi zaten āşık olmak ve dolayısıyla acı çekmektir, aksi hāde gerçek mutluluğa ulaşamazlar.

Ğuşşānı řādī bilüp hazz eylemezsem serverā

Bu cihān içre Sürūrī olmasın adum benüm (Sürūrī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1823).

(Ey önde giden [sevgili], kederini sevinç bilip zevk almazsam bu cihan içinde adım Sürūrī / sevinçli olmasın.)

Muhibbī, “bas” silsilesinde ise meclisi bela ile ilişkilendirir:

Bezm-i belāda nāleme āheng içün benüm

Muřrib terāne bağla elüñ gel rebāba baş (Muhibbī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1332).

(Sazende, keder meclisinde inlememle uyumlu olsun diye, nağme düzüp gel elini rebab[ın teline] bas.).

Ancak, aynı silsilede Hayālī tarafından meclisin olumlu çağrışımlar içeren kavuşma ile ilişkilendirildiği de görülür:

Gözden revân olup yitiş ey hûn-i dil

Ol yâr bezm-i vuşlata geldi şarāba baş (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1331).

(Ey gönlümün kanı, gözden akıp yetiş, [çünkü] o yar kavuşma meclisine geldi, [onun içmesi için] şaraba dökül.)

Beyitler göz önüne alındığında meclislerin adlandırılmasının üç şekilde aşk ilişkisinin meclisin varlık sebebini oluşturduğuna delalet ettiği görülür:

- “meclis-i ışk”, “muhabbet bezmi” gibi ifadelerle doğrudan ‘aşk meclisi’ anlamını vurgulayarak
- “meclis-i dildar”, “meclis-i uşşak” gibi aşk ilişkisinin tarafları olan sevgili ve âşığı (son beyitte yer alan “bezm-i mey” ifadesinde, mey sevgilinin dudağını imlediğinden taraflardan birini çağrıştırır) işaret ederek
- “bezm-i gam”, “gam meclisi” “bezm-i vuslat” gibi ifadelerle aşk ilişkisinin bir sonucunu işaret ederek.

Bununla beraber, aşk ilişkisinin gazel meclislerindeki belirleyiciliği yalnızca meclislerin adlandırılması ile sınırlı değildir. Aşk ilişkisi, gazellerde meclisin bütün unsurlarına sirayet etmiştir ve gerçek meclislerdeki eşyalardan görülen gök cisimlerine, eğlence araçlarından toplanma mekânlarına kadar her şey, bu aşk oyununun oyuncularının gazellerinde inşa ettiği muhayyel meclislerde aşk ilişkisini çağrıştıracak biçimde yeniden düzenlenmiştir.

Gazel meclislerinin toplandıkları alanlar, aşk ilişkisine hizmet ederek âşık ve sevgiliyi niteleyecek şekilde işlenmiş, böylece mekân aşkın bir metaforu hâline gelmiştir. Muhayyel meclisin toplandığı mekân, birçok Osmanlı gazeline olduğu gibi bir gül bahçesi olabilir ve bu durumda bahçe içindeki gül ve bülbül aşk ilişkisinin taraflarını belirtir:

Bezm-i gülşende gice tâ şubha dek dil bülbülü

Karşusunda bir gül-i nev-restenün küyındadır (Ânî Çelebi) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 855).

(Gül bahçesi meclisinde gece sabaha kadar gönül bülbülü, yeni yetişmiş bir gülün karşısında, yakınındadır.)

Murg-ı dil itdi heves gülşen-i dildāra düşe

Ya'nî bülbül gibi kaçd itdi gönül zāra düşe (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335).

(Gönül kuşu sevgilinin gül bahçesine düşmeye heves etti, yani bülbül gibi ağlayıp inlemeye niyet etti.)

Kimi zaman da bahçe, ileride detaylandırılacağı gibi, himaye ilişkilerinin ekonomik boyutunun sahnesidir:

Ol şāh-ı zamān gelse yine serv-i sehī-veş

Yir yir güher-i eşküm ayağına saçılsa (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2465).

(O zamanın şahı [olan sevgili] yine endamlı servi gibi gelse, yer yer gözyaşı incilerim ayağına saçılsa.)

Beyitte sevgili, bahçedeki servi ağacına, âşığın gözyaşları ise bahçedeki ağacı sulayan bir akarsuya benzetilirken aynı zamanda gözyaşının incilere teşbihi ile sevgilinin teşrifi şerefine saçı saçılması çağrıştırılmış olur. Böylelikle hükümdarın şehre gelişini kutlamak için saçı saçma geleneğine (Kurtoğlu, 2009, s. 92) de atıfla âşık, bir bahçe tasavvuru içinde sevgili ile özdeş hükümdara sermayesini cömertçe saçar. Karşılığında beklentisi ise serviye benzeyen sevgilinin/hükümdarın yakınında ve gölgesinde/sayesinde bulunabilmek ve hamiden lütuf görebilmektir.

Ancak bahçe, aşk ilişkisini imleyen tek mekân değildir. Âşıklık timsallerinden olan Mecnun'un mekânı çöl de aşk ilişkisini işaret eder:

Ş'ol kadar seyr itmişem 'ışkuñ beyâbânında kim

Kendü şehrimde bilür yok bir kişi adum benüm (Figânî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1903).

(Aşkın çöllerinde o kadar [zaman] dolaşmışım ki, kendi şehrimde adımlı bilen bir kişi kalmamış.)

Benzer şekilde meyhaneler de meclislerin toplandığı mekânlar arasındadır ve bu örneklerde gerçek meyhanelerin pir-i mugan ve muğbeçe gibi çalışanlarının da gazel düzleminde yaratılan aşk ilişkisine hizmet edecek şekillerde tahayyül edildiği görülür. Örneğin, “beklerüz” silsilesinde meyhaneci olan pir-i mugan, aşk şarabını sunmasıyla ilişkili kurularak doğrudan sevgiliyi temsil edecek şekilde tahayyül edilmiştir:

Bende-i pîr-i muğân olduk niçe demler durur

‘Âlemüñ sulţanıyuz bâb-i sa‘âdet beklerüz (Pertevî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1199).

(Nice zamandır aşk şarabını sunan pirin kulu olduk, [bu yüzden] âlemin sultanıyız, mutluluk kapısını bekleriz.)

Bir başka silsilede ise Muhibbî, meyhaneciyi âşıklara öğüt veren yaşlı ve görmüş geçirmiş biri, meyhanecinin çırağını ise sevgilisi olarak tahayyül eder. Aynı karaktere farklı silsilelerde şiir özneleri tarafından farklı özellikler atfedilmesi, her nazire silsilesinin kendi içinde ayrı bir meclis oluşturduğuna da güzel bir örnektir:

Ey gönül pîr-i muğānuñ dāmenini berk tut

Zîra andan ğayrı virmez saña bir kimse öğüt (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 431).

(Ey gönül, meyhanecinin eteğini sıkı tut, zira ondan başka kimse sana bir öğüt vermez.)

Deyr-ârâ bir muğ-beçe gördüm ki anuñ mişli yok

Anı bir yüzden dañı halk itdi Hayy-i lâ-yemût (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 431).

(Meyhaneyi süsleyen bir meyhaneci çırağı gördüm ki onun bir benzeri yok, onu ölümsüz olan Allah onu tek bir suret olarak yarattı.)

Açık hava mekânlarında toplanan meclislerde katılımcıların gördüğü gök cisimleri de aşk ilişkisini ve bu ilişkinin taraflarını temsil eder. Sevgilinin gazellerde güneş ve aya benzetilmesi bu durumun en açık örneklerindendir:

Gelmedi devr-i kamerde mihr-i ruhsârûñ gibi

Âfitâb-ı hüsnüñe meh-tâb beñzer benzemez (Bîkesî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1091).

([Ey sevgili], kamer devri [olan ahir zaman]da yüzünün güneşi gibisi gelmedi, güzelliğinin güneşine dolunay benzemeye yaklaşıp da benze[ye]mez.)

Encüm ola mı mihr-i cihân-tâba muķâbil

A ‘dâ tura mı sen şeh-i bî-bâke ber-â-ber (Aşkî-i Üsküdarî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Yıldızlar cihanı aydınlatan güneşe denk olabilir mi, düşman sen[in gibi] korkusuz şaha denk olabilir mi?)

Meclislerde tüketilen yiyecekler ile kadeh ve içinde sunulan şarap da gazel oyunu içinde aşk ilişkisi üzerinden tahayyül edilir. Bu durumun tipik örneklerinden biri, sevgilinin dudağının, kırmızılığıyla kadeh içindeki şarap ile özdeşleşmesidir:

Mest olup dün bezm-i ğamda cām-ı la ‘lûñ yādına

Yār ile ‘īṣ itdigüm devrānı aṇdum aḡladum (Feyzî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1824).

(Dün gam meclisinde lal [gibi dudağı]nın kadehini anarak sarhoş olup yar ile yiyip içtiğim zamanları andım, aḡladım.)

N'ola mestāne ceres gibi fiḡān eyler isem

Nūṣ iden cūr‘a-i cām-i lebūñi ḡanzil olur (Fazlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 929).

(Sarhoş olup çan gibi feryat eyler isem ne olur, [elbette] dudağının kadehindeki son yudumu içen körkütük sarhoş olur.)

Nāzük lebūñde cānā tebhāleler belürmiş

Cām-i şerāb içinde bir kaç ḡabāba benzer (Celālî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 780).

(Ey canım, narin dudağında harareten kabartılar belirmiş, şarap kadehi içinde birkaç hava kabarcığına benzer.)

Tatlı ve küçük olmasıyla hünnap meyvesinin de muhayyel meclislerde sevgilinin dudağına öykünen bir biçimde işlendiği görülür:

La‘l-i nāb-i dil-bere ‘unnāb beñzer beñzemez

Eşküm içre dīdeme ḡarḡ-āb beñzer benzemez (Cenābî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1092).

(Sevgilinin saf [şaraba benzer] lal [gibi kırmızı] dudağına hünnap benzemeye yaklaşıp da benze[ye]mez. Gözyaşımda gözüm suya batmışa benzemeye yaklaşıp da benze[ye]mez.)

Bazen de meclislerde kurulan sofralardaki yiyecekler, sevgilinin, âşığı aşkıdan vazgeçirmeye gücü yetmeyecek benzerleri olarak hayal edilir:

Şīrīn lebūññ yādına ey ḡusrev-i ḡubān

Meyl eylemeyem şehde gerekse şeker olsun (Helâkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2106).

(Ey güzeller şahı, tatlı dudağından başkasına, bal, şeker olsa bile gönül vermeyeyim.)

Meyl itmeye la‘lûñ var iken bu dil-i haste

Başdan başa ‘âlem tolu şehd ü şeker olsun (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2106).

(Bu hasta gönül, senin lal[e benzer dudağın] var iken, dünya baştan başa bal ve şeker olsa da gönül vermesin.)

Kimi zaman da “benzer” silsilesinde Şânî ve Rızâyî’nin yaptığı gibi, şarap ve kebab gibi yiyecek içecekler âşığın hâlinin altını çizerek biçimde işlenir:

Tennûr-i sînem içre bağrum kebāba beñzer

Bezm-i gamunda eşküm rengîn şerāba benzer (Şânî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 778).

(Gam bezminde, göğsümün ocağı içinde ciğerim kebaba benzer, gözyaşım renkli ve hoş şaraba benzer.)

Cismüm gamuñla biryān bağrum kebāba beñzer

Çeşmüm kabağı sāğēr eşküm şerāba benzer (Rızâyî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 779).

(Bedenim gamınla [kızgın kuyularda pişmiş] büryana, göğsüm [ocakta ateş üstünde pişmiş] kebaba benzer, gözümün kapağı kadehe, gözyaşım şaraba benzer.)

Gerçek meclislerde yer alan dans etme, kadehlerin elden ele meclisin katılımcıları arasında dönmesi ve gazel icrası gibi faaliyetler de gazellerde yer alan muhayyel meclislerde aşk ilişkisini işaret edecek hâle gelmiştir. Örneğin,

Rakş urup şevk-i lebüñle meclisüñde sāğaruñ

Döne döne itdügi devrânı añdum ağladum (Helâkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1823).

([Ey sevgili], meclisinde dudağının şevkiyle kadehin dans edip döne döne ortada dönüşünü andım, ağladım.)

Şi' rûññ keyfiyyet-i hâlin bilürler Bîkesî

Nazm-i sükker-pâşuma cüllâb beñzer beñzemez (Bîkesî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1092).

(Şiirinin niteliklerinin nasıl olduğunu bilirler Bîkesî, şeker saçan sözlerime gül suyu benzemeye yaklaşıp da benze[ye]mez.)

Gerçek meclislerin eşyaları da silsilelerde inşa edilen meclislerde aşk ilişkisinin bir parçası hâline gelirler. Geceleri süren meclislerde aydınlatma işlevi gören mum ve bu meclisler açık havada toplandığında mumun ışığına gelen pervane kelekleri, “var imiş” silsilesinde aşkın tarafları olan âşık ve sevgiliyi belirtecek şekilde tahayyül edilir:

Dün gice gördüm Muhibbî şem' ile pervâneyi

Kaşdı yanmakmış meger şandum şavaşı var imiş (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1272).

(Muhibbî, dün gece pervaneyi mum ile gördüm, [onunla] şavaşı var sandım, meğer amacı yanmak imiş.)

Şem'e karşı göricek cem' olduğın pervâneler

Bir zamân yârı biraz yârânı añdum ağladum (Edirneli Nazmî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1198).

(Pervanelerin mumun karşısında toplandığını görünce bir zaman yârı biraz da dostları andım, ağladım.)

Gice şem'-i hüsnüñe karşı dil ile cân ile

Yanmağa pervâne-veş ey mäh nevbet beklerüz (Remmal Haydar) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1198).

(Ey ay [gibi ışık saçan sevgili], gece güzelliğinin mumuna karşı gönül ve can ile yanmak için pervane gibi nöbet bekleriz.)

Hayâlî'nin “çekdüm” silsilesindeki gazelinde ise mecliste içilen şarabın içine konduğu sürahi, şarabı içmeye yarayan kadeh ve şarabın kendisi kişileştirilerek âşık ve sevgilinin ilişkisindeki karakterler hâlini alırlar. Buna göre kadeh, şiir öznesi âşığın, sevgilisinin dudağını öpmesini kıskanan bir rakip iken, sürahi ise bu kıskançlığı âşığa ileten bir haberci olmuştur:

Lebûñ öpdüğüme sâğar hasedden bağı hûn olmuş

Şurâhîñüñ gice meclisde ağzından haber çekdüm (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1839).

([Ey sevgili], gece mecliste sürahinin ağzından haber aldım, [duydum ki senin] dudağını öptüğüme hasedinden kadehin bağı kan olmuş.)

Gerçek meclislerdeki müzikli eğlencenin sazendesı ve müzik aletleri de muhayyel mecliste âşığın feryadının eşlikçisidir:

Bezm-i gam içre sînem cānā rebāba beñzer

Çeşmüm o bezme sāğar yaşum şerāba benzer (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 779).

(Ey canım, gam meclisi içinde göğsüm rebaba benzer, gözüm o meclise kadeh[tir], gözyaşım şaraba benzer.)

Ney gibi nālān olup derdünle her şeb şubha dek

Kimseyi uyıtmaz oldu şimdi feryādum benüm (Rahîkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1902).

([Ey sevgili], derdinle her gece sabaha kadar ney gibi inleyip feryat etmem kimseyi uyutmaz oldu.)

Giceler t  sub ha dek ney gibi e   n eylerem

Bu    de ne getürür görelüm ta    rim  z (Muhibb  ) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 1114).

(Geceleri sabaha kadar ney gibi feryat eylerim, kaderimiz bu beklentiye ne getirir, görelim.)

Gerek gazelerde meclislerin adlandırılması gerekse gerçek meclislerin bütün bileşenleriyle gazelerde bir a  k ilişkisini işaret edecek şekilde yeniden canlandırılması, şairlerin zihinlerinde yaşayan meclis tahayyülünün soyut bir a  k ili  şkisi temelini üstüne inşa edildiğini göstermektedir. Bununla birlikte gazel meclislerinin temelini a  k ili  ksinin oluşturması bu meclisler içinde yaşayan gazelerin iktidar ili  şkileri açısından yorumlanmasına engel teşkil etmez, aksine bu anlam katmanlarının ya da Walter G. Andrews’un deyimiyle “  r  nt  ”lerin (Andrews, 2018, s. 80) içerdikleri anlamların pekişmesini sağlar. Zira bu katmanlar hem gazel geleneği içinde hem tarihsel olarak birbiriyle i   içe geçmiş durumdadır. Muhibb  , Hay     (  .1557), ‘A  k   (-i   sk  d  r  ) (  .1576/77) Kemalpa  az  de (  .1534), Rahm   (  .1567/68)’nin gazellerinden oluşan “ber-  -ber” silsilesi üzerinden gazelerde a  k ve iktidar ili  şkilerinin i   i  e yapısını yakından incelemek mümkündür.

Silsile boyunca    ık ve sevgili arasındaki hiyerarşik ili  ski,    ık-şiir öznesinin sevgili ve    ıklara atfettiği özellikler aracılığıyla izlenebilmektedir. Muhibb  ’nin gazeline    ı  n konumunu ve bunun getirisini işaret ederek başladığı görülür:

Her kim ki tutar kendüzini h   ke ber-  -ber

  adri ne taşın irse anu   e    ke ber-  -ber (Muhibb  ) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 908).

(Her kim kendisini toprağa denk tutarsa onun kıymetinin göklere ermesi şaşılacak şey değildir.)

Bu beyit, âşığın maşuk karşısında güçsüzlüğünün ve kendi değerini düşük görmesinin maşukun ona acıması sonucunda âşığı kıymetli kılacağı şeklinde okunabileceği gibi, bir kulun padişah karşısında kendisini değersiz görmesi sonucu padişahın onun bu kıymetsiz ve güçsüz hâline merhamet ederek ona paye verme ihtimalinin vurgulanması şeklinde de okunabilir. Ayrıca padişah yakınında bulunan bir kulun kendini değersizlikte toprağa eş görmesi, kulun padişah tarafından mutlak iktidarına bir gölge ya da bir tehdit olarak algılanma ihtimalinin de önüne geçmektedir.

Şiir öznesi-âşık, ikinci beyitte âşıkların genelinden kendi durumuna dönerek içinde bulunduğu acıklı durumu ifade eder:

Cem‘ olsa eger bir yire Ceyhûn u Eras Nîl

Olmaya kamu dîde-i nemnâke ber-â-ber (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 908).

(Ceyhun, Aras ve Nil [nehirlerinin suları] toplansa, tümü [benim] nemli gözüme denk olamaz.)

Bu beyitle âşık, aşkı yüzünden ne kadar acı çektiğini mübalağalı bir biçimde anlatmakla sevgilisine sermayesini sunmaktadır. Sevgilinin sınırsız imkânlarına karşı âşığın sevgiliye verebilecekleri çok daha sınırlıdır. Ancak âşığın aşkı ve acısı o kadar büyüktür ki sevgilisine vereceği gözyaşlarından oluşan hediye ile nehirler bile boy ölçüşemez hâldedir. Gelenekte gözyaşlarının inciye teşbihi göz önünde bulundurulursa, sevgiliye sunulacak hediyenin esasen inci çağrışımı da yaptığı ve kıymetiyle bilinen incileri sevgiliye sunarak esasen sevgilinin kıymetinin de altını çizdiği söylenebilir. Bu durumda âşık, ilk beyitte kendini değersizliğine işaret

ettikten sonra gözyaşları ile acısını dile getirirken sevgilinin değerini de vurgulamış olur.

Beyit iktidar ilişkileri açısından değerlendirildiğinde gözyaşları aynı zamanda kendini kul olarak konumlandırmış olan şiir öznesinin otoriteden ve payitahttan uzakta bulunmasının bir sonucu da olabilir. Bu durumda kulluğuyla öne çıkan âşık, hamisine gözyaşlarını dökerek merhamet uyandırmaya çalışmakla beraber tıpkı sevgilinin kıymetinin ona verilen hediyeyle işaret edilmesi gibi padişah için dökülen inci gibi gözyaşları da onun yüceliğine ve kudretine işaret etmektedir. Padişah kuluna merhamet edip ihsan ve lütuflarda bulunmaya karar verdiğinde ise haminin kendi kudretine yakışacak biçimde, kulun sermayesi olan inciler kadar kıymetli ihsanlarda bulunması gerekecek, dolayısıyla kul döktüğü gözyaşlarının karşılığını alacaktır. Beyitte yer alan nehirler de padişahın iktidarının sınırlarının genişliğine yapılan vurguyu pekiştirerek lütfun da bu oranda büyük ve bol olması gereğini vurgulamaktadır.

Zıkr eyle leb-i la‘lin ü fikr eyle miyânın

‘Âlemde hüner olmaya idrâke ber-â-ber (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

([Sevgilinin] lal dudağını an ve belini düşün, [zira] âlemde anlayışa denk hüner bulunmaz.)

Bir âşık olarak Muhibbî, beyitte sevgilinin dudağını anmak ve belini düşünüp hayal etmekle idraki bağdaştırarak âşıklığını bir hüner olarak görür. Ancak Muhibbî’nin gazel oyununda bir mahmû rolüne büründüğü durumda beyit, himayenin kırılğan doğasına atıfta bulunmakla bambaşka anlamlar taşımaktadır. Şiir öznesi, hamisinin lal taşına benzer dudağını anmayı kendisine öğüt verirken önceki beyitte de gördüğümüz ihsan beklentisini, haminin tekliğinin de altını çizerek işaret

etmektedir. Burada zikrin sesli bir anmayı işaret ettiği ardından gelen belin fikir edilerek hayal ya da düşünce ile gerçekleşen sözsüz bir eylem olmasından çıkarılabilir. Dolayısıyla şair-mahmî olarak Muhibbî, haminin iştmesini umarak ondan beklentisi olan ihsanı zikretmeyi kendine öğütlüyor denebilir. Ancak beklentinin açık ifadesi, şair-mahmînin öğüdünün yalnızca ilk kısmını oluşturur. Öğüdün ikinci kısmı ise mahmînin, işlerinin ters gitmesi ihtimalini akılda tutması gereğine değinmektedir. Zira sevgilinin beli yok denecek kadar ince olmasıyla bilinir ve bu sebeple mısraın ikinci kısmı kulun, padişahın kendisine lütufta bulunmadığı, istenmeyen fakat oldukça muhtemel bir senaryoya işaret eder. Zira varlığa da yokluğa da hazırlıklı olmak, idrak kabiliyeti bulunan her kimsenin sahip olması gereken bir tutumdur.

Padişahın, döktüğü gözyaşları ve kulluğuna rağmen neden mahmîye lütufta bulunmayabileceğinin cevabı ise sonraki beyitte saklıdır:

Men‘ eyleye mi kūyuna varmağa raķībūñ

Kim karşı tırur ‘āşık-ı bî-bāke ber-ā-ber (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

([Sevgilinin] bulunduğ yere varmaktan rakibin seni engelleyebilir mi?

Korkusuz âşığa kim karşı durabilir?)

Bu beyitle birlikte gazel meclisinde rakibin, yani sevgilinin başka âşıklarının ve padişahın diğer kullarının varlığı ortaya çıkar. Sevgililer Çağı’nda ne âşık ne de mahmî rakipsiz değildir, tek olan sevgili-hami, şiir öznesi dışında kullar ve âşıklarla çevrili bir hâldedir. Âşık sevgiliye ulaşmak, şair himaye görmek istiyor ise öncelikle sevgilinin-mahmînin çevresinde bulunan rakiplerini saf dışı bırakmalıdır. Bu engelin bilincindeki şiir öznesi, beyitte rakiplerinden çekinmeyen pervasız karakterinin ve

sevgiliye-himayeye ulaşma kararlılığının altını çizer. Fakat rakibini aşısa da karşısına sevgilinin silahları çıkacaktır:

Bir ğamze ile sīneyi çāk itdi Muhibbī

Kim tīg urur ol merdüm-i çālāke ber-ā-ber (Muhibbī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Muhibbī, [sevgili] bir yan bakışı ile gönlümü parçaladı, kim o çevik göz bebeğine [karşı] kılıç vurabilir?)

Âşık, önceki beyitte rakipleri ile mücadele edebilecek güçte olsa da sevdiğine karşı güçten düşmüş çaresiz bir yaralıdır. Üstelik bu yara sevgilinin yalnızca bir tek bakışıyla açılmıştır. Sevgilinin bakışının kılıca benzetilmesi sevgilinin savaşçılığına işaret ederken, kılıcının karşısında kimsenin duramayacak olması onun muzafferliğinin altını çizmektedir. Bu hâliyle karşısına kim çıkarsa çıksın savaştan galip ayrılacak bir padişahı andıran sevgili, âşığına karşı acımasızlığıyla da ön plana çıkar. Beyitteki padişaha benzer maşukun kullarına zulmü, beyitte kulun savunmasızlığının padişahın kudreti ile tezat teşkil edecek biçimde ele alınarak haminin yüceltilmesi şeklinde yorumlanabilir. Padişahın kılıç çekmedeki hızının ve daimî muzafferiyetinin vurgulanması akla doğrudan Allah'ın yardımıyla zaferler kazanan bir sâhib-kırânı getirmektedir. Dolayısıyla gazel bir bütün olarak değerlendirildiğinde, şiir öznesi Muhibbī'nin sevgili tahayyülünün padişahı, yani Sultan Süleyman'dan bağımsız olmadığı anlaşılmaktadır.

“ber-â-ber” silsilesinde tahayyül edilen meclisin bir başka katılımcısı olan Hayâlî, Muhibbī'nin aksine kendine dönük ifadelerle değil, sevgilisi karşısındaymış gibi ona hitap ederek gazelini inşa eder. Gazellerin içinde üretildiği muhayyel mecliste oyun kimliği olan Muhibbī mahlası ile olsa da hami-sevgili ile karşı karşıyadır. Gazel, Muhibbī'nin gazelinin ilk beyti gibi hâk-eflâk ikilisi ile başlar:

Cevrũñle yaşum olsa ne ğam ħāke ber-ā-ber

Mihr-i keremũñle çıkar eflāke ber-ā-ber (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

([Ey sevgili], gözyaşım zulmũñle topraĝa [düşüp onunla] beraber olsa ne gam, merhametinin/lütfunun güneşiiyle göklere çıkar.)

Açık havada bir gündüz vaktini tahayyül eden Hayâlî, sevgilinin zulmünden döktüğü topraĝa düşen gözyaşının yine onun merhamet ve lütfunun güneşiiyle kuruyup buharlaşarak göĝe yükseleceğini ifade eder. Bir başka deyişle âşığa acı çektirse de, âşığı kendi çektirdiği acıdan kurtaracak olan yine maşuk olmaktadır. Beyitte aşk ilişkisinin iki tarafının aşk ilişkisinin hiyerarşisinde konumu belirgindir. Alçaktaki âşığın yüzü yere bakar ve topraĝa gözyaşı düşerken üstün sevgili bir güneş gibi gökte bulunmaktadır. Âşık ise ancak çektiği acı ve döktüğü gözyaşından sonra ve yine sevgilinin inisiyatifiyle, onun lütfetmesi şartıyla göklere yaklaşmaktadır. Beyit hiyerarşik düzen vurgusuyla toplumun sosyal yapısını ve bu yapının tepe noktasında bulunan padişahı da hatırlatmaktadır. Bunun yanında şiir öznesi kerem ifadesiiyle bir lütuf beklentisini, üstelik gazelin ilk beytinde ifade ederken, “mihr-i kerem” şeklinde lütfun güneş ile beraber kullanması, Sultan Süleyman döneminde tedavülde olan ve hazine de bol bulunan altın paralara yani sultânîlere atıfla doğrudan maddi bir beklentiyi işaret ettiğini de düşündürmektedir. Hayâlî, sevgili karşısındaki çaresiz durumunu ve lütuf beklentisini ikinci beyitte de sürdürür:

Bir ħasteye lâyıķ mı olur şerbet-i lütfuñ

Zehr-i elemũñ görmese tiryāke ber-ā-ber (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Kederinin zehrini panzehre denk görmeyen bir hastaya lütfunun şerbeti layık olur mu?)

Hayâlî, bu beyitte sevgilisini kederiyle hasta eden fakat lütfu ile de şifa sunan bir kimse olarak hayal eder. Bu durum sevgilinin hem öldüren hem de hayat veren özelliği taşıdığını gösterir. Bu özellik, İslam inancına göre Allah hem Muhyî (hayat veren) hem de Mümît (can alan) sıfatlarını haiz olduğundan sevgiliye ilahi bir nitelik de kazandırmaktadır. Bu ilahi nitelik padişahın Allah'ın yeryüzündeki gölgesi olduğu düşüncesi ile de paralellik göstermekte olup, aynı zamanda padişahın tebaasının canını alabilme ve imkânlardan mahrum bırakabilme ya da onlara gerek bir kusur işlediğinde cezalandırmayarak gerçek anlamıyla gerekse paye ve ihsanlarla mecazen can bağışlayabilme özelliğinin de altını çizer. Bunun yanında, beyitte sevgilinin lütuf şerbetine ermek için önce elem zehrini şifa olarak görmenin şart olması, hükümdarın, kulların zararına olan ya da hoşlarına gitmeyebilecek kararlarını sorgulamayarak bunları hayırlı görmek gerektiğini ve ancak böyle uysal kulların lütfu mazhar olmayı hak edebileceğini de işaret etmektedir.

Hayâlî'nin muhayyel sevgilisi de tıpkı Muhibbî'nin sevgilisi gibi silahlarla donatılmış savaşçı bir sevgilidir ve bu durum sevgilinin hükümdarla özdeşliğini de pekiştirir:

Ey cevri ü cefâlar kılıcı tîr-i cefâdur

Ger var ise ol gamze-i bî-bâke ber-â-ber (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Ey zulüm ve eziyet kılıcı [sevgili], eğer o korkusuz yan bakışa denk var ise eziyet okları [olan kirpikler]dir.)

Kılmak ve kılıç arasındaki ses benzerliği ile kılıçla benzerliği vurgulanan sevgili, aynı zamanda oklara benzeyen bakışlar ile teçhiz edilmiştir ve âşığa bu silahlar vasıtasıyla zulmeder. Sevgilinin şiir öznesine karşı kullandığı cefa oklarının örneğin hançer gibi yakın mesafede bulunmayı gerektirmeyen bir silah oluşu,

Hayâlî'nin aşkına henüz yaklaşmadığını, onu ancak uzaktan sevebildiğini gösterir. Sevgili, cefa okları ve uzaktan bir yan bakışla âşığa zulmünü sürdürürken, bu silahların, ettiği zulme rağmen âşık tarafından yüceltilerek anılmasının sebebi hem âşığın sevgilisinden ona nasip olanlara verdiği kıymeti belirtmek hem de hitap ettiği sevgiliye cefaya katlandığını ve bu yüzden lütfâ layık olduğunu duyurmaktır. Sevgilinin padişahı işaret ettiği durumda da kullarından uzakta bulunan bir padişahın çeşitli araçlarla âşıkları olan kullarına zulmettiği düşünülebilir. Bu zulmün silahları, bir yandan gerektirdiği mesafe ile şiir öznesi olan kulun iktidarın merkezine uzaklığını ve padişahın kullarıyla arasındaki toplumsal statü farkını işaret ederken bir yandan da düşmanlarına gerçek anlamda kullanılan oklarla padişahın silahşorluğuna ve savaşçılığına vurgu yapar. Ancak yine de şiir öznesi hükümdarının silahlarını övmektedir, zira silahlar, hükümdarın uzağında da olsa kulun dikkat çektiğini işaret etmektedir. Ayrıca, rakipleri olan başka kulları sevgiliye yaklaştırmayan ve bütün tebaayı bir başka sevgili-hükümdarın emri altına girmekten koruyan da o silahlardır.

Şiir öznesinin sevgilinin zulmünden duyduğu memnuniyet gazelin sonraki beytinde belirginleşir:

Şubhūñ yakası tā dem-i haşr olmaya ey māh

Mihründe tenüm üzre olan çāke ber-ā-ber (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Ey ay [gibi güzel sevgili], sabahın yakası ta kıyametten sonra toplanma vaktine kadar sevginde / güneşinde benim üzerindeki yırtıkla beraber olmasın, onun üstünü kapatmasın.)

Âşık, istiare ile aya benzettiği sevgilisini kaybetmemek için, doğan güneşle beraber sabahın olması göğsünde açılan aşk yarasını kapatacağı hâlde güneşin doğmasını istememekte, sevgilisi için yaralı kalmaya razı olmaktadır. Bu

davranışıyla ne kadar sadık ve fedakâr bir âşık olduğunu gösteren şiir öznesi, aynı zamanda hükümdara da bu özellikleri işaret eder. Mihr ve mah ifadeleri şiir öznesine karşı hükümdar-sevgilinin üstünlüğü ve teklifi simgelerken bunların renkleri ise altını ve gümüşü çağrıştırarak mahlas kimliğine bürünmüş şairin ödül beklentisinin altını çizer. Beyitte kıyamet vurgusu da dikkat çeker. Kıyamet beklentisinin yoğun olduğu bir zaman diliminde üretilmiş bu gazelde haşir ifadesinin uzak bir zamanı işaret edecek şekilde kullanılması ilginç görünse de, şiir öznesi yarasının kıyamet sonrası toplanma vaktine kadar açık kalmasını, iyileşmeyen yarasının hakkı yüzünden Allah'ın huzurunda sevgilisinin ondan helallik almak zorunda kalması ve bu sayede sevgiliyi görebilmesi umuduyla istemektedir.

Mahlas beytinde de aşk ilişkisinin hiyerarşisine yapılan vurgu sürer:

Kūyuñ hevesin kıldı hevāñ ile Hayālī

Ey serv olalı ھاں ü hāşāke ber-ā-ber (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Ey servi, senin rüzgârın ile çalı çırpı ile beraber olduğundan beri Hayâlî, senin bulunduğun yerde olmaya heves etti.)

Sevgili-padişahın serviye teşbihi, dallarının göğe uzanan şekliyle birliği ve yüceliği, kışın yaprak dökmemesiyle canlılığı temsil ederken âşık-kulun yerlerde çalı çırpı ile beraber bulunması aşağılığı, değersizliği ve cansızlığı, servinin salınmasının yarattığı esintiden savrulabilmesi ise güçsüzlüğü simgeler. Âşık-kul bu güçsüz hâliyle sevgili-hükümdara yaklaşmak ister, zira onu koruyabilecek tek güç, hem silahları hem de yüceliği ve canlılığıyla servi ile simgelenen aşığıdır. Sevgilinin kuyuna erebilirse âşık, uzun boylu servinin gölgesinden de faydalanacak, onun sayesi-himayesi altına girerek tehlikelerden korunup ihsan ve imkanlardan yararlanacaktır.

Aşkî'nin gazeli de hâk-eflâk ikilisi ile açılmaktadır:

Kim kılsa işigünde serin hâke ber-â-ber

Ğadriyle tutar halk anı eflâke ber-â-ber (Aşkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

([Ey sevgili], kim senin eşiğinde başını toprakla bir hizaya getirirse halk onu itibarıyla göklere eş tutar.)

Beyitte başın eşiğe değmesi secde ya da ayak/etek öpme çağrışımlarıyla biat ve kulluk vurgusunu yoğun bir biçimde işler. Bu biat sevgiliye olabilirse de hükümdar ile daha çok ilişkilendir. Sevgili-hükümdara biat etmenin onun itibarını göklere çıkaracağının işaret edilmesi aynı meclis içinde üretilmiş diğer gazellerle benzerlik gösterse de burada şiir öznesinin itibarını yükseltenin halk olması dikkat çeker. Böylece şiir öznesi-mahmî padişaha kulluk ederek itibarını yalnızca padişah nezdinde değil halk nezdinde de tesis etmiş olmaktadır. Kulun kula karşı itibarlı olması önemlidir, zira bilhassa yüksek kademelerde bulunan kullar padişahın kararlarının uygulayıcısı olarak halk tarafından benimsenmez ve kabul görmezse gökler yerine toprağın altına girmek ya da azledilmek yüksek bir ihtimaldir. Şehzade Mustafa'nın katli sonrası halkın ve yeniçerinin tepkisi nedeniyle sadrazam Rüstem Paşa'nın (ö. 1561) azli (Seyyid Lokman, 2022, s. 234) bu ihtimalin gerçekleştiği örneklerden yalnızca biridir. Halkın itibar vermesinin vurgulanması aynı zamanda bir uyarı niteliği de taşır, zira tebaasından oluşan halkın mahmîye verdiği itibar kadar hami-padişaha biçtiği itibar da önemlidir. Her ne kadar kullar padişahın hükmüne boyun eğiyor olsa da, padişah kullarının memnuniyetini ve hoşnutluğunu da gözetmek durumundadır. Aksi hâlde kulların huzursuzluğu, yeniçerinin İbrahim Paşa'nın ve defterdarın evlerinin bastığı vakadaki gibi bir ayaklanmaya dönüşme ihtimalini de taşımaktadır.

Şiir öznesi ikinci beyitte ise sevgili-padişahın savaşçılığını düşmanları üzerinden vurgular. Burada düşmanın âşğın rakipleri olarak düşünülmemesi gazelde sevgilinin doğrudan hamî olarak tahayyül edildiğini de ortaya koyar:

Encüm ola mı mihr-i cihân-tāba muķābil

A ‘dā tura mı sen şeh-i bī-bāke ber-ā-ber (Aşkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Yıldızlar cihanı aydınlatan güneşe karşısında bulunabilir mi, düşman senin gibi korkusuz şahın karşısında durabilir mi?)

Yıldızların güneş doğduğunda görünmemesi ile yapılan leff ü neşr sanatı ile beyitte açıkça düşmanlarının karşısına çıkmaya cesaret edemediği bir korkusuz ve güçlü bir hükümdar işaret edilir. Bu benzetme, İbrahim Peçevî’nin (ö.1649) Macar tarihlerini referans vererek aktardığı, Sultan Süleyman’ın İmparator Şarlken’e (ö.1558) hitaben yazdığı namede yer alan “Şimdiye dek kaç kezdir üzerine geliyorum ve mülkünde istediğimi yapıyorum. Ne senden ne kardeşinden nam ve nişan var. ... Er isen meydana gelesin.” (Peçevî, 1981, s. 126) ifadelerini ve savaş meydanına gelmeyen imparatora karşı korkusuz padişahın vurgulanışını akla getirmektedir.

Şiir öznesi sevgili-hükümdar tarafından fark edilme isteğini de gazelde işler:

Gün gibi beni göstere tā kim saña ey meh

Қо çihreñi āyīne-i idrāke ber-ā-ber (Aşkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Ey ay [gibi parlak sevgili], yüzünü, gün / güneş gibi [parlak ve açık bir şekilde] beni gösterene kadar idrak aynasının karşısına koy.)

Sonraki beyitte Muhibbî gibi gözyaşlarının ve dolayısıyla acısının çokluğuna değinen Aşkî, mahlas beytinde ise çektiği acıların onun için ne kadar kıymetli olduğunu dile getirir:

Ş'ol seng-i sitem ki_urmuş idüñ başuma cānā

‘Aşkî götürür sîne-i şad-çāke ber-ā-ber (Aşkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Ey canım, başıma attığın şu eziyet taşını Aşkî yüz parça olmuş göğsüyle beraber getirir.)

Aşkî, eziyetten hoşnuttur, âşık-hükümdar zulmü ile yüz parçaya bölünmüş göğsünde sevgilinin zulüm taşını göğsünde bir şeref nişanesi olarak taşır. Zira sevgili ona taş atmakla da olsa bir hediye vermiş, bir ihsanda bulunmuştur ve bu, yeterince sabredek olursa belki de ileride gelecek lal taşı gibi kıymetli taşların habercisi olacaktır. Sevgili-hükümdar, önce acı ve eziyetle kullarının sadakat ve sabrını denemektedir ve beyitteki tavrıyla Aşkî de sevgiliye layık olduğunu ispat çabasını ona göstermeye çalışmaktadır.

Kemalpaşazâde’nin mahlassız şiir öznesi de sevgilisi yüzünden gözyaşı ve keder içindedir:

Kim yaş ağıdur dīde-i nemnāke ber-ā-ber

Kim guşsa çeker bu dil-i ğamnāke ber-ā-ber (Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 909).

(Kim [benim] nemli gözler[ime] denk yaş akıtır, kim [benim] bu gamlı gönlü[me] denk gam çeker?)

Beyitte şiir öznesi, çektiği acıyı sevgilinin başka âşıkları ve hükümdarın başka kullarıyla karşılaştırarak kendi acısının diğerlerinden çok daha fazla olduğunu iddia etmektedir. Bu iddia aynı zamanda onun âşıklığının ve kulluğunun rakipleri

olan diğerk âşık-şairlerden daha üstün olduğı ve bu sebeple kavuşmayı, otoriteye yakınlığı ve gözyaşlarının simgelediğı incileri ve lütfu daha çok hak ettiğı imasını da içermektedir.

Kemalpaşazâde aynı kıyaslamayı sevgilisi-hamisi için de yapar:

Meydân-ı maḥabbetde bugün nâz atı üzre

Kindür olan ol çâbük ü çâlâke ber-â-ber (Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

(Bugün muhabbet meydanında cilve atı üstünde o hızlı ve çevik [sevgili]ye kim denktir?)

Şiir öznesi bu beyitle sevgili-hükümdarın aşk oyununda ve savaş meydanındaki kabiliyetini vurgulamakta ve ona denk bir başkasının bulunamayacağını ifade ederek muhabbet meydanının tek bir sevgilisi ve savaş meydanının tek bir cihangiri olabileceğini dile getirmektedir. Bu sevgili-hükümdarın âşığına sunabilecekleri ise gazelin son iki beytinde ifade edilir:

Bir gice muḳârin olan ey mâh senüñle

Tutarsa ne tañ menzilin eflâke ber-â-ber (Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

(Ey ay [gibi göklerde olan sevgili], seninle bir gece beraber olan mevkisini göklere denk tutsa şaşılacak şey mi?)

Ayağı tozın kuḥl idinür gökde melekler

Şunlar ki kılur kendüleri ḥâke ber-â-ber (Kemalpaşazâde) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

(Kendilerini toprağına denk kılanların ayağının tozunu gökte melekler sürme edindir.)

Kemalpaşazâde, “ber-â-ber” meclisinin diğer katılımcıları gibi, sevgili-haminin yakınında bulunmanın kullara kendini göklerde görme ve ikbal basamaklarında yükselme olanağı sunduğunu belirtmiştir. Bu yakınlık vurgusunun ve yükselişin, dönemin şeyhülislamı Kemalpaşazâde’nin gazel oyunundaki şiir öznesi tarafından ifade edilmesi şaşırtıcı değildir, zira kendisi bulunduğu mevki itibarıyla beyitte ifade edilen padişaha yakınlığı deneyimleyebilecek az sayıda kişiden biridir. Ancak, sonraki beyitte de ifade edildiği gibi, ne olursa olsun kullar, padişaha yakın olmak için kendilerini değersiz görmek ve toprakla eş tutmak zorundadır. Şiir öznesinin kulların ve dolayısıyla kendisinin hükümdara yakın bir noktada göklerde konumlanma vurgusundan sonra bu şerhi düşmesi ise aynı muhayyel meclis içinde ve aynı çevrede bulunduğu padişaha kendisini denk gördüğünün düşünülme ihtimaline karşı bir temkini de işaret etmektedir.

“ber-â-ber” silsilesinin diğer âşıkları gibi Rahmî de gazeline hâk-eflâk ilişkisiyle başlar ancak bu ikiliye yüklediği anlamlar farklıdır:

‘Âşıklarun âhı çıkar eflâke ber-â-ber

Bu nüh felegi itse n’ola hûke ber-â-ber (Rahmî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

(Âşıkların feryatları göklere kadar çıkar, bu dokuz göğü yerle bir etse ne olur?)

Şiir öznesi burada kendisini toprağa denk gören âşıkların aksine çektiği acının göklere yükselerek feleği yani hem kötü talihini hem de gökleri yerle bir edeceğini ifade eder. Bu şiir öznesi diğer âşıklarla karşılaştırıldığı zaman bir isyan içinde bile sayılabilir, çünkü acıya katlanarak konumunun göklerde olacağını düşünmek ve bu ümitle sabretmek yerine ahının sonunda gökleri ve hatta dolaylı olarak göklerde olan

sevgili-hükümdarı yerle yeksan edeceğini ima etmektedir. Şiir öznesi ikinci beyitte bu yaklaşımının sebebini hissettirmeye başlar:

Cānā çekerin sīne-i şad-çāke elifler

Tā kim ola ol kāmēt-i çālāke ber-ā-ber (Rahmî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

(Ey canım, yüz parçaya bölünmüş göğsüme elifler [gibi yaralar] çekerim, ta ki [senin] o çabuk boyuna denk olsun.)

Burada âşık eliflere benzettiği ahının yaralarını kendisi açmaktadır ve bu da sevgilinin savaş aletlerinin menzilinin dışında yani otorite-sevgiliden uzakta bulunduğunu gösterir. Önceki beyitteki isyanı da bundandır. Şiir öznesinin bu kendini yaralama hâlinin sevgili ile beraber olacağı zamana kadar süreceğini vurgulaması isyana gidebilecek ilk beyti yumuşatmaktadır. Âşık, içinde bulunduğu durumun sebebini sonraki beyitte açıkça belirtir:

Bir görmeye ağıyār ile üftādeñi ey gül

Bülbüllerüñi itmeye hāşāke ber-ā-ber (Rahmî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

(Ey gül [gibi güzel sevgili], âşıklarını başkalarıyla bir görme, bülbüllerini çer-çöp ile denk etme.)

Bu beyit hem âşıklar hem de iktidar çevresindeki kullar arasındaki rekabeti açık bir biçimde gözler önüne sermektedir. Âşık, kendisine hami-sevgili tarafından yeterince değer verilmeyerek göz ardı edildiğinden yakınmakta, kulların hepsinin toprak, süprüntü olmadığını, kimisinin bülbül olduğunu vurgulayarak haminin bülbül ile çer-çöp arasındaki ayrımın farkında olması gerektiğini işaret etmektedir. Şiir öznesinin sevgiliyi gül ve kendisini bülbül olarak yansıtmalarının himaye ilişkilerinin doğasıyla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişkide bülbül ile temsil edilen şair,

hamisinin şöhretini ve yüceliğini dillendirerek ona itibar kazandırırken, gül ile sembolize edilen haminin ise şairin değerini takdir ederek iltifatta bulunması gerekirdi (İnalcık, 2003, s. 16). Şiir öznesinin dilinden şairin şikâyeti de hak ettiği takdiri görmediğini düşünmesinden kaynaklanıyor olmalıdır. Zira Rahmî mahlaslı Bursalı Pîr Mehmed, hamileri olan İskender Çelebi ve İbrahim Paşa'nın 1535-36 yıllarında idamları sonrası hamî bulamamış ve gözden düşerek 1562'ye kadar bir vazife alamamıştır (Aşık Çelebi, 2018, s. 587-588). Hamiden uzakta bulunduğunu, sevgilinin hayaline tutunmasını anlatan sonraki beyitten de anlamak mümkündür:

Bir kerre görem diyü hayâliyle cemâlûñ

Qalbüm olur âyîne-i idrâke ber-â-ber (Rahmî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

([Ey sevgili], yüzünü bir kere görme hayaliyle kalbim idrak aynasına denk olur.)

Şiir öznesi-kul, hamî-sevgiliden o kadar uzaktır ki silsiledeki diğer gazellerde görülen uzaktan bakışların, hele ki Kemalpaşazâde'de görülen yakınlık ihtimalinin tersine sevgilinin yüzü ancak hayal edilebilmektedir. Şiir öznesi, sevgilinin yokluğunda hayali ile kalbinin sevgilinin yüzünün yansıtan bir idrak aynası hâlini aldığını belirterek kendini ve anlayış kabiliyetini övmeyi de ihmal etmez, zira gazel, onun sevgilisine ulaşmasına ve kıymetinin bilinmesine imkân verebilecek bir araçtır aynı zamanda. Ancak şiir öznesi gazelini umutsuz bir şekilde noktalar:

Rahmî o mehûñ kûyına her dem eşer etmez

Âhum irişürse ser-i eflâke ber-â-ber (Rahmî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 910).

(Rahmî, o ay [gibi yüksekte bulunan] sevgilinin bulunduğu yere feryadım her zaman tesir etmez, [ancak] ahım göklerin zirvesine erişirse [eder].)

Âşık-mahmî, sevgili hamisinin kendi feryatlarını duymayışını yine onun yüceliğine bağlar ve böylece hâlini arz ederken haddini aşma tehlikesini uzaklaştırmış olur.

Beş farklı şiir öznesinin aşk ilişkisi üzerine kurulmuş olan “ber-â-ber” silsilesine yakından bakıldığında gazellerde görülen aşk ilişkisinin aynı zamanda şairler ve padişah arasındaki himaye ilişkisini de yansıttığı açıktır. Bu durum gazel meclislerinin aşk ilişkisi ekseninde gelişmesinin bu gazelleri iktidar bağlamında yorumlamaya engel teşkil etmediğinin ve bu anlam katmanlarının birbirini dışlamak yerine iç içe bulunduğu da bir göstergesidir.

“ber-â-ber” silsilesinde gazelini incelediğimiz Kemalpaşazâde’nin kaleme aldığı *Tevârih-i Âl-i Osmân*, söz konusu iç içe olma durumunun yalnızca Osmanlı gazelinin çok katmanlı doğasının bir sonucu olmadığını ve tarihsel olarak padişah-kul ilişkisinde de aynı iç içeliğin geçerli olduğunu gözler önüne sermektedir.

Sâkî-yi eyyâm cām-ı mihri dönderib ham-ı sipihirde bâde-i şafağ zâhir oldıkda germ olacak bezm-i rezmin zevk [ü] şevkiniñ cûş-i hurûşiyle şerri vü hayrı taşavvur itmeyen bâdiye-i tehevürin seyyâhları şabaha dek ne kendüleri uyudılar ne gayrî uyutdılar. (Kemal Paşa-zâde, 1996, s. 94).

(Günlerin sakisi, güneşin kadehini döndürüp, göğün eğrisinde şafağın şarabı görüldüğünde hararetlenecek olan savaş meclisinin eğlence ve keyfinin coşkusuyla, kötülük ve iyiliği zihninde canlandırmayan öfke çölünün gezginleri, sabaha dek ne kendileri uyudular ne başkalarını uyuttular.)

Kadehler, saki, eğlence, şarap ve şarabın sıcaklığı ile gazel meclislerini andıran bu ifadeler ile Kemalpaşazâde, 1521 Belgrad Seferi sırasında Belgrad Kalesi’nin topçu ateşine tutulmasının ardından hücum etmek üzere bekleyen Osmanlı askerlerini tasvir etmektedir. Sultan Süleyman ise sefer boyunca “Sultân-ı âsumân-bârigâh”, “Pâdişâh-ı sitâre-sipâh”, “Sultân-ı cihân-sitân-ı âsmân-âsitân” gibi

ifadelerle anılmaktadır. Bu durum Belgrad Seferi anlatısıyla sınırlı olmayıp, Kemalpaşazâde, padişahı 1522 Rodos Fethi’nden dönüşünün anlatıldığı kısımda da gazellerdeki sevgili imgesinden farksız biçimde tasvir etmektedir:

Dürr-i şâh-vâr şadef-şeref-i bahrdan çıkub bir reh-vâr semend-i sehend-mânende süvâr oldu. ... Âşâr-ı envâr-ı âfîtab-ı cihân-tâb-ma‘deletiyile reh-güzârında olan vilâyet ü diyâr töldi. Güneş gibi her gün şehirden gidib, hengâm-ı şâmda ârâm idib, mâh-ı encüm-sipâh gibi her gice bir menzilde nâzil olub, makâm idib, manşûr u mesrûr dâru'l-milkine irdi. (Kemal Paşazâde, 1996, s. 188).

(Şahlara layık olan inci[ye benzer padişah], denizin kıymetli sedefinden çıkıp sarsmadan yürüyen Sehend [Dağı]’na benzeyen bir ata bindi. ... Yolunun üstündeki memleketler, onun adaletinin cihanı aydınlatan güneşinin nurlarının belirtileriyle doldu. Güneş gibi her gün sabahtan yol alıp, akşam vakti durup dinlenip, ordusu yıldızlar olan ay gibi her gece bir konak yerine inip orada durarak zafere ulaşip sevinçli bir hâlde saltanat sürdüğü [İstanbul]’a erdi.)

Bir tarihten alınmış bu alıntıda Kemalpaşazâde’nin padişahı tasviri, aynı dönemde üretilmiş bir gazelde inci dişli, güneşe benzer, ay yüzlü bir sevgiliyi ve onun çevresindeki yıldızlar kadar çok sayıda âşığı anlatan bir âşık-şîir öznesinin tasvirinden farklı değildir. Padişah ve sevgili tasvirleri ile savaş ve meclis tasvirleri arasındaki paralelliklerin işaret ettiği aşk ve iktidar ilişkilerinin iç içe geçmiş hâli, Andrews ve Kalpaklı’nın “en kişiselinden (yetişkin-çocuk, erkek-kadın, âşık-mâşuk) en resmi olanına (saray erkânı-hükümdar, hami-sanatçı, hatta imparatorluk-imparatorluk) kadar her tür güç ilişkisinin tutarlı bir şekilde (...) aşka özgü biçimlerde, dilde ve mecazlarda tahayyül” edildiği fikrini (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 42) doğrular niteliktedir. Dolayısıyla, on beşinci yüzyılın sonlarından on yedinci yüzyılın sonlarına kadar geçen dönemin “Sevgililer Çağı” olarak adlandırılması (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 40), ileride öne süreceğimiz gibi bu çağın sonunun on altıncı yüzyılın son çeyreğinde geldiği şerhini düşmekle beraber mantıklıdır. Bu durumda hem gazellerde hem de tarihsel düzlemde aşk ilişkisinin

tahayyül edilme biçimini anlamak için nazire meclislerinde yaşanan aşk ilişkisinin tarafları olan âşık ve sevgili rollerine daha yakından bakmak şarttır.

2.4 Meclisin katılımcıları: sevgili ve âşık

Sultan Süleyman dönemi nazire meclislerinde her bir meclisin kendine özgü bir düzeni olması ve bu meclislerde yer alan şiir öznesi-katılımcıların değişkenliği, Osmanlı gazel meclislerinin başlıca katılımcıları olan sevgili ve âşıkların her bir nazire silsilesi içinde farklılaşabilen özellikler göstermesine sebep olmaktadır.

Bununla beraber, silsileler yakından incelendiğinde bu farklı özelliklerin, belirli ve değişmez birtakım karakter kalıpları içinde sınıflandırılabilirdiği görülür. Zira hem gazel geleneği içinde belirlenmiş aşk ilişkisinin kuralları hem aşk ve himaye ilişkilerinin iç içe geçmiş doğası, özellikle âşık-kul ve maşuk-hükümdar rollerinin belirli bir çerçeve içinde kalmasını kaçınılmaz kılmaktadır.

İncelenen silsilelerde âşık ve sevgilinin özellikleri, şiir özneleri tarafından birbirinden bağımsız şekilde ele alınmadığından, bu özelliklerin tümüne silsilelerde farklı yoğunluklarda rastlanabilir. Bu açıdan Zâtî (ö.1547), Hayretî (ö.1534/1535), Hayâlî Beğ, Rahîkî (ö. 1546/47), Hilâlî (ö.1543), Derûnî (ö.1543/44), Fazlî (ö.1574), Muhibbî, Vahîdî (ö.?) gazellerinden oluşan “üstine” redifli nazire silsilesi gibi katılımcı sayısı yüksek bir muhayyel meclis içinde üretilmiş gazeller üzerinden âşık ve sevgilinin niteliklerine bakmak yararlıdır. Böylece hem âşıkların sevgiliye yaklaşımları ve kendi durumları hakkında ifadelerindeki paralellikler üzerinden Osmanlı gazelinde sevgili ve âşıkların genel bir çerçevesi çizilebilecek, hem de bu ifadelerde satır aralarındaki yer alan ipuçlarının tespiti ile himaye bağlamında hükümdar ile kurulan iletişimin şairden şaire değişimi tartışmaya açılabilecektir.

Silsilenin ve meclisin ilk katılımcısı olan Zâtî'nin gazeli sevgiliye doğrudan hitap ile açılır:

Gelseñ ey kaşr-ı cefâ mi 'mârı ben hâk üstine

Sâyeler şaldı sarây-ı kâdrüm eflâk üstine (Zâtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Ey eziyet kasrının mimarı [sevgili], topra[ğa benzeyen] benim üstüme gelsen kıymetimin sarayı[nın] gökler üstüne gölgeler saldı[ğın] görürsün.)

Şiir öznesinin, beytin ilk kelimesinden itibaren kendi değerinin farkında bir görünüm sergilediği görülür. Sevgili-padişahın bulunduğu yere ulaşmak için yollara düşen bir Mecnun hâlinde bulunmayan şiir öznesi, aksine onu ayağına çağırmakta, bu çağrıyı da hükümdara mahsus saray ve kasır gibi mekânlara atıfla yapmaktadır. Bu mağrur duruş, gazel oyunu içindeki şiir öznesinin esas kimliğini teşkil eden Zâtî mahlaslı İvaz Çelebi'nin “mansıp ve rütbelerden bigâne” (Aşık Çelebi, 2018, s. 667) oluşuyla örtüşür. Sevgili-hükümdarın cefasına atfettiği mekânın kasır, kendi değerine yakıştırdığı mekânın ise saray olması ilk bakışta bir büyüklenmeye işaret ediyor gibi görünse de şiir öznesinin vermek istediği mesaj kendi değerinin ve sadakatının hükümdar-sevgili tarafından yapılacak bütün zulümlerden daha üstün olduğu ve dolayısıyla kıymetinin bilinmediğidir. Kıymeti bilinmese bile takdir edilmek için sevgiliye yalvarıp eşiğine yüz sürme çabasını göstermeyen şiir öznesinin mağrur duruşu, değerinin, göklere gölge salacak ve saye çağrışımıyla beraber kendisini de hami konumuna taşıyacak kadar yüksek olduğunu belirtmesiyle pekişir. Bu, Zâtî'nin remil dükkanında başka şairlerin yetişmesini desteklediği (Coşkun, 2013) düşünülürse oldukça mantıklıdır. Ancak yine de şiir öznesi, kendisini toprak olarak nitelemesiyle sevgili-hami karşısındaki aşağı konumunu tasdik ederek nihai hami olan padişah karşısında ileri gitmez.

Şiir öznesi bir yandan mağrur bir yandan mütevazî tavrını ikinci beyitte de sürdürür:

Āsitānuñdan beni gelseñ ziyāret itmege

Āsumāndan nūr ine ey māh ben ḥāk üstine (Zâtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Ey ay [gibi aydınlık sevgili], eşîğinden beni ziyaret etmeye gelsen, gökyüzünden ben toprağın üstüne nur iner.)

Şiir öznesinin bu beyitte de maşukunu yanına çağırmayı sürdürürken ziyaret kelimesini kullanması özellikle dikkat çeker. Zira asitan-ziyaret-nur ifadelerinin birleşmesi bir dergâh tahayyülünü de berberinde getirmektedir. Bu bağlamda asitanın dergâha ve nurun ilahi bir tecelli ile âlemleri aydınlatan bir ışığa işaret etmesi durumunda, ayla temsil edilen sevgilinin âşîğını ziyareti, bir dileği olan kimselerin dileklerinin kabulü umuduyla türbe ve makamlarda bulunan şahsiyetleri ziyaret etmesi ile benzerlik taşır. Sevgilinin âşıktan bir beklentisinin olması gazel geleneğinde sık karşılaşılan bir durum değildir, aksine âşıklar vuslat beklemektedir. Ancak beyitteki sevgilinin hükümdarı temsili hatırlanırsa, himaye ilişkilerine dair ipuçları ortaya çıkarak çelişkili görünen bu durumu açıklığa kavuşturur. Sevgilinin âşıktan beklentisi yoktur ve âşık onun için değersizdir, ancak hükümdar için kullarının, özellikle şair kullarının işlevleri ve bu doğrultuda onlardan beklentileri bulunmaktadır. Şairler, hem padişahın adil, savaşçı, kabiliyetli ve kudretli bir hükümdar olduğunu gazellerinde örtük olarak ve kasidelerinde açıkça dile getirerek hem de hükümdarın nitelikli sanatı takdir becerisinin canlı örneğini oluşturarak hükümdar imajını şekillendirip bu yolla haminin sanatsal hükümdarlığının altını çizmektedir. Dolayısıyla şairin bu işlevini yerine getirmesi hami-padişahın beklentisi ve şairin asitanını ziyaret sebebi olacaktır, ki şiir öznesi de hamisine şairliğinin

işlevini hatırlatarak kıymetini takdir etmesinin lüzumunu hatırlatmaktadır. Aya benzetilen hükümdarın şairi ziyaret etmesi sonucu yerde bulunan şiir öznesine nur inmesi ise himaye ilişkisinin ekonomik boyutunu ima eder. Beyitteki sevgilinin saçtığı ışığın kaynağının ay olması gümüş ve akçe çağrışımı yapmaktadır. Şairin beklentisi haminin onu ziyarete gelerek dileğini, yani övülmeyi istemesidir ve bu övgü gerçekleştiğinde yerde bulunan ve kıymet görmeyen şair takdir edilerek ona nurlarla simgelenen caizeler verilecektir. Nitekim gazellerin üretildiği dönem olan Sultan Süleyman'ın saltanatında bu senaryonun defaten gerçekleştiği ve birçok kez Zâtî'nin sunduğu kasidelere de çoğunlukla 1000 akçe caize ve bazen de elbise verildiği (Erünsal, 2024, s. 330) döneme ait bir in'âmat defterinden anlaşılmaktadır.

Zâtî, gazelin ilk beyitlerinden sonra hükümdarının bir âşığı olarak onun her türlü cefasına severek katlandığını da dile getirir:

Her biri bir serv-şad maḥbûb-i gül-ruḥdur baña

Her elif kim çekdi tîḡuñ şadr-i şad-çāk üstine (Zâtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

([Ey sevgili], kılıcının yüz parçaya bölünmüş yüreğimin üstüne çektiği her elif [gibi yara], bana her biri servi boylu, gül yanaklı bir sevgilidir.)

Âşık bu beyitte sevgilinin birçok özelliğini kısa fakat çok katmanlı bir biçimde ortaya koymuş ve derdini sevgilisine iletmiştir. Maşukun açtığı yarayı maşukunun verdiği tek şey olarak göğsünde saklayan âşık, yaraya da sevgili gözüyle bakar. Açılan yara sevgilinin bir istiaresi hâlini alır. Buna göre beyitte sevgilinin kendisi ve yara olmak üzere iki ayrı sevgili imgesi görülür. Sevgilinin kendisi âşığın kalbini parçalayan bir kılıcın sahibi olarak savaşçı ve kudretli olduğu kadar zalim bir hükümdarı simgeler, ki kalbini parçalayan kılıç darbesi, önceki beyitlerde vurgulanan gözden düşmenin ve otoritenin şairin kıymetini bilmemesinin temsilidir. Kılıç aynı

zamanda şeklen beyitteki elif ve servi ile de benzerlik göstererek hükümdarın tekliğine de atıfta bulunur. Âşık, sevgilisinin açtığı yarayı benimseyip yarayı sevgili yerine koyarak efendisine sadakatini ve makbul bir kul olduğunu gösterir. Bu noktadan sonra sevgili, yara üzerinden betimlenmeye başlar. Öncelikle yara ve dolayısıyla sevgili elif (ل) biçimindedir. Elif, vahdet-i vücud anlayışına referansla sevgili-hükümdarın tekliğini, kutsallığını ve uzunluğunu-yüceliğini simgelediği gibi âşığın yarası ve acısının büyüklüğünü ve ahının (ا) ilk harfini de simgeler. Sevgilinin açtığı yaranın servi gibi uzun olması, elif ile verilen anlamları pekiştirirken bu anlamlara bir de gölgesiyle himaye ve koruma sağlama anlamını ekler. Yaranın gül yanaklı bir sevgili oluşu ise hem sevgilinin güzelliği, seçkinliği ve değerini ve Hz. Muhammed ve ilahi sırlarla ilişkilendirilmesi sebebiyle kutsiyeti işaret etmekte hem de âşığın yarasından akan kanı çağrıştırmaktadır. Âşığın ahını işaret eden ve yaranın elife teşbihiyle başlayan ‘âh’ kelimesi (ا) de gülün gonca iken Arap alfabesindeki he harfine (ه) benzemesiyle gül yanak ifadesinde tamamlanır. Gonca iken gül açılarak yaprakları yırtılmış olur, ki bu da âşığın kalbinin paramparça olmasıyla paraleldir. Âşığın yüz parçaya bölünmüş yüreği ile tıpkı gül-i sadberg, yani yüz yapraklı gül arasındaki benzerlik ilişkisi de gözden kaçmamalıdır. Bütün bunlar bir araya geldiğinde şiir öznesi, aslında yara üzerinden sevgili ve âşığı, hükümdar ve kulu aynı ifadelerle tasvir etmiş olur. Bu durumda, sevgilinin açtığı yara, hem âşığı hem de sevgiliyi yansıtan bir ayna işlevi görmektedir. Nitekim Zâtî de sözü buraya getirecektir:

Nâr-ı Mūsā-veş o meh par par yanar olmuş terāş

İstemez toz konduğun āyīne-i pāk üstine (Zâtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(O ay [gibi parlak ve beyaz yüzlü sevgili] tıraş olmuş, Musa[’nın Sina Dağı’nda gördüğü] ateş gibi par par parlar, [bu yüzden] temiz, kusursuz aynanın üstüne toz konmasını istemez.)

Beyitte şiir öznesi sevgilisini henüz tıraş olup çokluk-kesret özelliği taşıyan ayva tüylerinden arınmış, gökyüzündeki ay gibi tek ve yüce bir şekilde ışıldayan bir mahbup olarak görür. Gökteki ay ve yerdeki toz zıtlığı sevgili-âşık/padişah-kul arasındaki hiyerarşiyi yeniden üretir. Sevgilisini nihayet görebilen şiir öznesi, önceki beyitlerde vurguladığı sevgiliden ayrı düşmesi ve yeterince değer görmemesinin sebebini onunla karşılaşınca anlamıştır. Âşık tozdur, değersiz ve pistir, bu yüzden temiz pak bir aynaya benzeyen sevgili elbette onu yakınında tutarak kendisine toz kondurmak istemeyecektir. Böylece Zâtî, hâinden şikâyetle başlayan gazelin merkezini oluşturan bu beyitte şikâyetini bir övgüye dönüştürür. Ancak esas övgü sevgilinin parlaklığının Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda gördüğü Allah’ın tecellisi olan ateşe⁶ benzetilmesindedir ve sevgilinin yüzünü işaret eden ayna da O’nun kudretini yansıtan tecellî aynası olmaktadır. Bu benzetmeyle sevgilinin-haminin yüzü Allah’ın cemali ile ilişkilendirilerek sevgili-padişahın kutsallığının altı çizilmiştir. Padişahın kutsiyeti Allah’ın yeryüzündeki gölgesi olması ile doğrudan ilişkili olup Neml Suresi’nde Allah’ın ‘mutlak galip ve hikmet sahibi’ olması, Sultan Süleyman’ın hiç yenilmeyerek dünyayı İslamlaştıracak bir sâhib-kırân olma iddiası ve yaratılmışların-kullarının layık oldukları mevkilere getirilmesini takdir etme kabiliyetine sahip olduğu vurgusunu hatırlatır. Aynı surede yer alan ‘ateşin yanındaki ve çevresindekiler[in] mübarek kılın[dığı]’ ifadesi padişahın yani ateşin çevresinde

⁶ “Hani bir vakit Musa ailesine demişti ki; “Şüphesiz ben bir ateş gördüm. Size ondan bir haber veya size parlak bir ateş koru (sönmemiş göz) getireceğim. Gerek ki onunla ısınırsınız.” (Musa) oraya varınca ona şöyle seslenildi: “Ateş de (yanında) olan kimse de etrafında olanlar da mübarek kılınmıştır. Âlemlerin Rabbi olan Allah, bütün eksikliklerden uzaktır. Ey Musa! Mutlak gerçek şudur ki; yenilmez olan mutlak galip ve yegâne hüküm ve hikmet sahibi olan Allah, benim.” (Kur’ân-ı Kerim, Neml 27:6-9, Yazır, 2017, s. 164-165)

bulunan Zâtî gibi kulların, onun korumasından ve imkânlarından faydalandığı gibi onun itibarından ve kutsallığından da nasibini alacağını bir işaretidir. Bu nasibe Sultan Süleyman döneminde en geniş şekilde ulaşanlardan biri olan İbrahim Paşa'nın serasker-sultan unvanıyla padişah yetkileriyle donatılması örnek verilebilir. Dolayısıyla beyit Allah-padişah-sevgili olmak üzere üç ayrı muhatap gözetilerek üretilmiş durumdadır.

Zâtî'nin gazelinin beşinci beytinde âşık, sevgilisi ile satranç tahtasındaki bir savaş meydanındadır. Böylelikle gazelin başında sevgilinin meclisinden uzakta olan şiir öznesi, beyitler ilerledikçe gazel içinde tahayyül edilen mecliste sevgilisiyle aynı tahtada satranç oynayabilecek yakınlığa erişmiştir.

Aç ruhuñ cân beydağın al didigiçün 'âşıkun

Şaldı fi'l-hâl atını ol şâh-i bî-bâk üstine (Zâtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

([Ey sevgili], senin âşığın, [o] “kalesini aç, can piyonunu al” dediği için o anda atını o korkusuz şahın üstüne saldı.).

Beyitte yer alan sahne şu şekilde tasvir edilebilir: Âşık, sevgilisi tarafından kendi bedeninin kalesi içinde bulunan değersiz can piyonunun ele geçirilmek istendiğini duymuştur. Sevgilisine can piyonunu şevkle feda etmek için o anda 'fi'l-hâl' ile tahtadaki file de gönderme yaparak hızlıca atına atlar ve şahın üstüne doğru at salar. Bu hızlıca şaha gidiş onunla savaşmak için değil, ona canını daha çabuk verebilmek içindir, çünkü satrançta piyonun hareket kabiliyeti ata ve file göre daha kısıtlıdır ve şah ancak kendisine yakın olan taşı alabilir. Beyitte şahın hükümdarı temsil ettiği, piyonun ise âşığın değersizliği ve feda edilebilirliğini gösterdiği açık olduğu gibi, satranç tahtasının hiyerarşik bir toplum düzeninin yansıttığı da âşikardır. Bu satranç tahtası ve savaşta dikkat çekici olan esas nokta ise taşların varlığından

ziyade yokluğudur. Aynı ortamda savaş ve aşk oyunu olan satranç tahtasının iki tarafında oturduğu tahayyül edilen şiir öznesi ve sevgili arasında taşlar eşit dağıtılmamıştır. Kale şiir öznesinin bedeni, at bineği, piyon ise canı iken (hatta filin de âşığa ait olan tarafta bulunduğu söylenebilir) sevgili-hükümdarın yalnızca şah taşı ile temsil edildiği ve tahtada vezir bulunmadığı görülür. Dolayısıyla bu tahtada oynanan satrançta tek bir oyuncunun vezir haricindeki taşları vardır ve bunlar sevgili ve âşık arasında paylaşılmıştır. Mecliste üstün olan sevgili varken âşığın taşları dağıtması mümkün olmadığından bu paylaşımı sevgilinin yaptığı ve âşığa şah ve vezir harici taşları verdiği, kendisine ise yalnızca şahı aldığı varsayılabilir. Böyle bir oyun düzeninde avantajlı konumdaki âşık, elindeki taşlarla şahı mat edip sevgiliye galip gelmeyi tercih etmez, aksine bütün taşlarını sevgilisine mağlup olmak için kullanır. Böylece sevgilisine ve “padi-şahına” mutlak sadakatini göstermiş olur ve şahın ayağına gitmekle ilk beyitteki mağrur duruşundan vazgeçer, çünkü artık sevgilinin ışıltısını görmüş ve ona kapılmıştır. Sevgili ise bütün taşları güçsüz ve değersiz gördüğü rakibi/âşığı/kuluna vermekle korkusuzluğunu ve cömertliğini ortaya koyduğu gibi kulları karşısında tek bir sözünün bütün taşlardan daha etkili olduğunu da göstermiş olur. Sevgilinin bir sözünün rakibini can teslimine ikna etmeye yeterli oluşu, padişahın tebaa üstündeki hakimiyetini işaret eder. Nitekim imparatorluğun ordularındaki yeniçeri ve sipahi kullar efendilerinin sözüyle sınırlarda savaşıp can vermekte, kaptan-ı derya Cafer Ağa (ö. 1520), Hain Ahmed Paşa (ö. 1524), Ferhad Paşa (ö. 1525), İbrahim Paşa (ö. 1536) gibi yüksek rütbeli devlet adamları ise padişahın bir sözüyle idam edilmekte ve yine bir söz hükümdarın şehzadelerini “nizam-ı âlem için ... katl itme”si (Özcan, 2003, s. 18) için yeterli olmaktadır. Can feda etme motifi yalnızca hükümdarın kulları üzerindeki hakimiyetini değil, seferlerde kalelerin teslimi için yazılan namelerle benzerliği

üzerinden hükümdarın fetih ve savaşma gücünü de yansıtmaktadır. Beytin sevgilinin bir sözü üzerinden şekillenmesi önceki beyitte Hz. Musa kıssasına yapılan gönderme ile de bağlantılıdır, zira Hz. Musa Allah’la konuşan anlamında Kelîmullâh olarak anılmaktadır. Bu vurgu sonraki beyitte de sevgilinin buyruğu üzerinden devam eder:

Tek ser-i kûyumda iki çeşme peydâ eyledi

Buyruğuñ iki gözümçün çeşm-i nemnâk üstine (Zâtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(İki gözüm [sevgilim], buyruğun nemli gözlerim üstüne [olduğu] için, [buyruğun] bir mahallemden iki çeşme meydana getirdi.)

Sevgilinin buyruğunun içeriği meçhul olmakla beraber âşığın gözlerinin gözyaşı akıtmaktan bir çeşme hâlini almasına neden olacak kadar acı bir buyruk olmalıdır. Ancak yine de âşık, her kulun yapması gerektiği üzere bu acı buyruğu hürmetle karşılamış ve gözlerinden yaşlarını akıtmıştır. Gözden akan yaşın çeşmeye benzetilmesi yaygın bir durum olmakla beraber çeşmenin yapılışının sevgili-padişah buyruğuyla ilişkilendirilmesinin amacı hükümdarın hayırseverliği ve cömertliğini vurgulamak ve bu çeşmeden akan gözyaşının inci ile ilişkisi üzerinden hükümdardan ihsan beklemek olmalıdır. Padişahın cömertliğini göstermek ve hayırda bulunmak amacıyla birçok imar faaliyetinde bulunduğu ve hatta Topkapı Sarayı mutfaklarının bacalarının bile buradan İstanbul halkının yoksullarına yapılan yardımın sembolü olarak şehrin birçok yerinden görünecek şekilde tasarlandığı düşünülürse (Murphey, 2008, s. 144-145) padişahın lütfkârlığının ve şiir öznesinin beklentisinin çeşme ile vurgulanması makuldür.

Şiir öznesi beklentisini gazelin son beytinde de sürdürecektir:

Câm-ı la’lûñ hasretiyle cân virürse Zâtî [ger]

Defn idüp bir bâğ arasında diküñ tāk üstine (Zâtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Lal [taşı gibi kırmızı şaraba benzeyen dudağının] kadehi hasretiyle Zâtî can verirse, bir bağ arasında defnedip üstüne asma dakin.)

Şiir öznesi lal taşı ile hamiden yakınlık ve ödül beklentisini son kez dile getirir. Bu talebi karşılıksız kalırsa sevgili-hamiye duyduğu hasret onu öldürecektir. Ayrılığın ölümle eş tutulması aşk ilişkisinin doğal bir parçasıdır ve hami-mahmî arasındaki ilişki bu konuda bir istisna değildir. Zira hamiden uzaklık, şair için, geçim sıkıntısına düşmekten hami yakınında bulunan başka şairlerin entrikaları sonucu idam edilmeye kadar birçok yolla gerçekten de ölümcül olabilmektedir. Lalin dudağı temsil etmesi ile ölüme yakın olsa da sevgilinin birliğini zikreden şiir öznesi, ölmüş olma ihtimalinde de sadakatini sürdüreceğini, mezarının padişahın “ülkesinin bir mikrokozmosu” (Andrews, 2018, s. 185) olan bahçe içinde olmasını isteyerek vurgular. Sadakati sürdüğü müddetçe beklentisinin de süreceğini ise mezar taşı olarak şarap yapılabilecek bir asma kütüğü istemesiyle işaret eder.

Zâtî’nin gazeli, bütün mazmun ve hayalleri ile sevgili-âşık ilişkisi çerçevesinden taşmadan, padişah çevresinden bir sebeple ayrı düşüp tekrar himayeye kavuşmak isteyen kabiliyetli bir şairin gazel oyununda dikkatli hamlelerle hamisine hâlini iletme çabasını çok iyi yansıtmaktadır. Bu çabayı gazelle ortaya koyarken kendi değerinden taviz vermeden şairin sevgili-hükümdarı yücelten tavrı, gazelin üretildiği Sultan Süleyman döneminin şairleri arasında hem padişahın önemli bir mahmûsi hem de genç ve yetenekli şairlerin hamisi olma özelliğini de ortaya koymaktadır.

Mecmuada Zâtî’nin ardından kaydedilen Hayretî’nin gazeli ise aynı meclisteki gazel oyununa iştirak eden her şairin hami karşısında aynı konumda ve

benzer tavırlar içinde olmadığını gösterir. Zira bu gazelin ilk beytine bakıldığında, Zâtî'nin aksine, Hayretî hâlden memnun görünmektedir:

Düşdi ey meh-pâre mihrüñ sîne-i çâk üstine

Pertev-i hırşide me' vâ eyledüñ hâk üstine (Hayretî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Ey ay parçası, [senin] sevgin yaralı gönlümün üstüne düştü, [sanki] güneş ışığına toprağın üstünü mesken eyledin.)

Hayretî'nin beytinde ilk mısradaki şiir öznesinin yaralı kalbine sevgilinin aşkının düştüğü anlatılırken ikinci mısradaki sevgiliyi simgeleyen güneş ışığının âşığın benzetileni olan toprağa düşüp onu mesken edinmesi anlatılır. Şiir öznesinin gazele başladığı noktada kendi kalbinden yaralı bir kalp olarak söz etmesinden anlaşılır ki âşık, Zâtî'nin aksine gazel meclisi içinde sevgiliyi görerek âşık olmuş değildir, zaten sevgilisi orada olduğundan mecliste bulunmaktadır. Nitekim 'sîne-i çâk' olma durumu Zâtî'nin üçüncü beytine kadar gözlenmezken burada ilk mısradadır. Bu durumda şiir öznesinin sevgilisinin alakasını görmesi şaşırtıcı değildir, âşığın kalbi zaten paramparça olmuş, şimdi sıra sevgilinin ışığının ev sahipliğini yaparak aydınlanmaya gelmiştir. Beyitte ay ve güneş motifleri hem sevgili-padişahın tekliği ve toprak-âşığa karşı üstünlüğüne vurgu yaparken, bu motiflerin âşığın kalbine yansıyıp orayı mesken edinmesi (ve belki de onu iyileştirmesi) ise sevgilinin cömertliğini işaret eder. Söz konusu ay ve güneş motifleri altın ve gümüş paraları hatırlatarak şairin hamiden maddi beklentisini vurgulamaktadır. Bunun yanında 'mihir' kelimesinin (مهر) Arap harfleriyle yazılışının 'mühr' kelimesi (مهر) ile aynı olması dikkat çeker. Beyitte Hayretî, yakınında bulunduğu doğrudan hitabından anlaşılan sevgili-hükümdara 'mihrüñ' demektedir ve bu ifade meclisin kalabalık ve gürültülü ortamında pekâlâ 'mührüñ' olarak duyulabilmektedir. Bu söz ve ses

benzerliği, sevgilinin mhre benzeyen dudağının aşkının, âşığın kalbinde mühürlü kalacağı anlamında okunabilir. Ancak bir diğer çağrışımı ise mühr-i Süleyman’dır. Hayretî mihr-mühr ikilisi üzerinden mühr-i Süleyman çağrışımıyla Hz. Süleyman ile aynı adı taşıyan Sultan Süleyman arasında benzerlik kurmaktadır. Bu benzerliğin temelini ise Sultan Süleyman’ın, hicri 1000 yılında kıyamet kopmadan önce hüküm sürecek, Allah’ın takdiriyle belirlenmiş dünyevi ve ruhani iki hükümdarlık olan “shib-kırn ve shib-zamn” makamlarının tıpkı hem peygamber hem hükümdar olan Hz. Süleyman gibi kendisinde birleştiği “kutb’l-aktab” olduğu (Fleischer, 2018, s. 64-65) fikri oluşturmakta ve himaye gören şair Hayretî de bu fikri hükümdarın muhayyel meclisinde ona yakın bulunan şiir öznesi Hayretî aracılığıyla yeniden üretmektedir.

Gazelin ikinci beytinde de âşık, âşıklığının eskiye dayandığını pekiştirir:

Kyua mest uğradum ř’ol del feryd eyledüm

Nağmeler vzesi irişdi eflk üstine (Hayretî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

([Sevgili, senin] bulunduğun yere sarhoş hlde uğrayıp o kadar haykırdım ki bu ahenkli ezgilerin sesi göklerin üstüne erişti.)

Ztî’nin aksine sevgilinin aşk/dudak şarabını imiş ve mest olmuş bir âşık olan Hayretî bu sarhoşlukla sevgilisinin kapısına gitmiştir. Sevgiliye erişmesinin kolaylığı da dikkat çeker. O, rneğin “düşe” silsilesindeki Kemalpaşazde’nin âşık kimliğinin sevgiliye giden yolda yerlerde sürünmesinin (“rh-i kyında yüzüm yirlere yeksn ideyin” (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2335)) aksine, sevgiliye yoldan geçerken ‘uğramış’ gibidir ve beyitte herhangi bir zorluk çektiğine işaret edilmez. Bu hliyle âşık, sevgilisinin kapısında naralar atan serkeş bir âşık görünümü sergiler. Âşığın bu cüreti ve aklı başında değilken, başı döner ve ayakları birbirine

dolanırken bile sevgilinin semtine varabilmesi onun sevgilinin yanına ilk gidişini
olmadığını, oraya gitmeye alışık olduğunu da işaret ediyor olmalıdır. Bu durumu
hamisinin takdirini görmeyi başarmış, kendine güvenen bir şairin aşk oyunundaki
cesareti olarak okumak mümkündür. Hayretî'nin hayatına baktığımızda ise böyle bir
takdir gördüğüne ilişkin elde çok az ipucu vardır. Şair, Vardar Yenicesi'nden
İstanbul'a geldiğinde İbrahim Paşa'ya sunduğu bir kasideyle onun dikkatini çekmiş
olmakla beraber, hemşerisi Hayâlî'nin engellemesiyle paşadan küçük bir ihsan
görebilmiş ve memleketine dönmüştür (Aşık Çelebi, 2018, s. 274). Bu gözden
düşmenin sadece Hayâlî'nin müdahalesinin bir sonucu mu yoksa şairin “laubali hâl”
(Aşık Çelebi, 2018, s. 274) ve “Câferî mezhep” (Latîfi, 2018, s. 205) oluşunun bir
neticesi mi olduğu ise ayrı bir tartışma konusu oluşturmakla beraber Osmanlı saray
çevresinde himaye arayışındaki şairlerin içinde bulunduğu rekabetçi ortamın da
çarpıcı bir örneğidir. Hâl böyleyken beyitteki tavır üç şekilde okunabilir. Bunlardan
ilki, gazelin, Hayretî'nin İbrahim Paşa'nın takdirine mazhar olduğu dönem ile
gözden düşmesi arasındaki zaman diliminde üretilmiş olma ihtimali, ikincisi ise
şairin, gazel oyunu içinde, gerçekten içinde bulunduğu durumu değil olmasını
istediği durumu yansıtarak beklentisini ifade etmiş olması, üçüncüsü ise beklentileri
boşa çıktıktan sonra geçmişte rağbet gördüğü günleri dile getiriyor olmasıdır. Bütün
bu soru işaretleri arasında Hayretî, Zâfî'nin beşinci beytinde görülen savaş oyununu
meyhane ile birlikte yeniden işler:

Güşe-i mey-ḥāneler muḥkem ḥişārumdur benüm

‘Asker-i ḡam gelmesün ḡalb-i feraḥnāk üstine (Hayretî) (Pervane bin
Abdullah, 2017, s. 2280).

(Meyhane köşeleri benim sağlam kalemdir, gam askeri [benim] ferah kalbim
üstüne gelmesin.)

Âşık, meyhaneye teşbih edilen beden içinde sağlam ve korunaklı bir hâlde bulunduğundan kalbine gam ve keder askerlerinin giremeyeceğini belirtir. Âşığın özgüvenli hâlinin devam ettiğinin görüldüğü beyitte şiir öznesi, huzura ulaşmış olan kalbini kedere karşı savunacağını ifade ederek hâlinde memnuniyetinin altını tekrar çizer. Ancak bu ifadeler, gazel geleneğinin içinde bu merteye memnuniyetin mümkün olup olmadığına dair bir soru işareti uyandırmaktadır. Beyte yakından bakıldığında şiir öznesinin burada önceki beyitlerden farklı olarak içinde bulunduğu mecliste karşısında bulunan bir sevgiliye seslenmediği görülür. Artık kendi kendine konuşmaktadır. Şiir öznesinin muhkem hisar olarak meyhanede konuşlanması da ilginçtir, zira meyhane, ya da eşanlamlısıyla harabat, aslında sağlam ve dayanıklı olmaktan çok uzak, içinde eğlenceler, kavgalar, sarhoşluklar ve keyifler yaşanmasıyla her an dikkatli ve tetikte bir ordu barındırmaya en elverişsiz mekândır. Âşık ise bu harap, karmaşık mekânı kalbinin sağlam kalesi olarak sunup keder askerlerini gelmemeleri yönünde ikaz eder. Zira, tıpkı şair Hayretî gibi, âşığın da kaybedecek bir şeyi kalmamıştır: Kale içinde kalp ferah, yani boştur, çünkü Hayretî gözden düşmüştür ve dolayısıyla kalenin içinde sevgiliye dair bir ok ucu, sevgilinin dudağının hatırası gibi herhangi bir işaretle temsil edilen bir ganimet olmadığından ne savunulmaya lüzum ne de saldırılmaya gerek vardır. Şiir öznesinin kalbinin içinde bulunduğu meyhane, yüksek mevki sahiplerinin bulunduğu meyhane-i ikbal değil, yokluk mertebesindekilerin harabatıdır. Şiir öznesi, sevgilinin aşkından ilahi bir aşka geçtiğini sonraki beyitte daha açık şekilde ifade eder:

Bu tarîk-i 'ışk içinde gâmdan incinmez gönül

Kim kaçar hem-râhdan râh-i haţarnâk üstine (Hayretî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Bu aşk yolu içinde gönül gamdan incinmez. Tehlikeli yolda kim yoldaştan kaçar?)

Şiir öznesi gamı artık onu incitecek bir düşman değil yoldaş olarak görmektedir, zira artık ilk beyitteki güneş ışığı kaybolmuş, sevgiliye feryatlarının bir karşılığı olmamıştır ve sonunda en muhkem hisarı bir harabeden oluşmakla her şeyini, en başta da sevgilisini kaybetmiştir. Bu durumda, âşık, sevgili-hükümdardan bulduğu sevgiyi/mihri kaybetmesiyle Allah’a yönelecek ve onu hakiki aşka ulaştıracak olan yolda sevgili yerine gam ve kederle yoldaşlık edecektir. Ancak ilahi aşkı isteyen kalbinde O’ndan başkasını barındırmamalı, gam ve kederi de gönlünden silmelidir. Şiir öznesi gazeli kendine verdiği bu öğütle tamamlar:

Gönlüñi şâf eyle gamdan iç mey-i şâfî müdām

Hayretî kondurma toz āyīne-i pāk üstine (Hayretî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Hayretî, gönlünü gamdan temizle[mek için] daima katıksız şarap iç, [ki] temiz ayna üstüne toz kondurmayasın.)

Şiir öznesi için sevgili ve hükümdar ile ilgili mazmunlar, gazel içinde şairin kendi hayatının dönüşümünü hatırlatacak biçimde tasavvuf çerçevesinde dönüşmüştür. İlk beyitte şiir öznesinin kalbi toprak iken son beyte gelindiğinde Allah’ı yansıtan lekesiz tecelli aynası hâlini almıştır. Toz ise gazelde toprak gibi âşığın kendisini temsil etmek yerine pak bir aynaya benzeyen kalbi kirletme tehdidi oluşturan bir dış etkene dönüşmüştür. Şarabın da mahiyeti gazel içinde değişime uğramıştır. İkinci beyitte âşığın sarhoş hâlde sevgilinin bulunduğu yere gidip göğe çıkan feryatlarla naralar atmasına sebep olan ve beyitte ismen zikredilmeyen sevgili-hükümdarın sunmuş olduğu şarabın yerini saflığı, katıksızlığı özellikle vurgulanan, kalbi temizleyecek olan mey-i safi almıştır.

Hayretî'nin gazelinin bütününe bakıldığında sevgilisinin ve hamisinin himayesinden çıkmasıyla dervişliğe yönelmiş bir şiir öznesinin yolculuğu izlenmektedir. Bu hâliyle gazel, memleketinden payitahta gelerek şiir meclislerinde devlet büyüklerinin, sadrazam ve padişahın dikkatini çekip ikbale yaklaştıktan sonra himaye ilişkilerinin rekabetçi ortamında kendine bir yer bulamayarak İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalan Gülşenî tarikatına mensup şair Hayretî'nin kendi hayat hikâyesini de anımsatmaktadır. Bu noktadan hareketle, ne zaman üretildiği meçhul olsa da Hayretî'nin gazelinde, kısa sürmüş bir makbul olma ya da gazelin ilk beytinde belirtildiği gibi, gün ışığının kısa süreliğine toprak üstüne düştüğü bir dönemin yad edilişinin izlerine rastlandığı söylenebilir.

“üstüne” silsilesinin üçüncü katılımcısı Hayâlî Beğ'dir ve o da “üstüne” meclisinde sevgili-hükümdar ile beraber bulunur:

Âsitānuḡda yüzüm ferş eyledüm ḡāk üstine

Bir ḡadem başsaḡ yiridür çeşm-i nemnāk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

([Ey sevgili], eşiğinde yüzümü toprağın üstüne serdim, nemli gözlerimin üstüne ayak bassan yeridir.)

Hayâlî beyitte sevgili-âşık arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ustalıkla yeniden düzenler ve bu ilişkiyi iki değil üç aşamalı bir hâle getirir. Buna göre sevgilinin hiyerarşideki üstün konumu değişmez fakat Hayâlî, sevgiliden üstün olmamakla beraber kendini toprağın üstünde konumlandırarak rakipleri olan diğer âşıklardan üstün olduğunu ima eder. Sevgilinin eşiğinde, onun ayağının dibinde yer aldığı, onun bir adımıyla üstüne basılabileceğinden anlaşılan şiir öznesi-mahmî, sevgilinin çok yakınında olduğu için kirpiklerinin okları ve saçlarının kemendi gibi silahlardan korunmuş olduğu gibi, sevgilinin gölgesinin üstüne düşmesiyle onun himayesinden

de yararlanmaktadır. Hayâlî bunu sevgilinin adımını aynı zamanda uğur anlamı da taşıyan kadem sözü ile ifade ederek hissettirmektedir. Zira sevgili-hükümdar, ayak bastığı yere, sağladığı koruma, itibar ve imkânlar ile uğur getirmektedir. Şiir öznesinin üzerine basılmasını isteme sebebi de budur, çünkü ancak böyle nemli gözleri kuruyabilecektir.

İkinci beyitte şiir öznesi, aynı muhayyel mecliste bulunduğu Zâtî'nin üçüncü beytindeki yara-çiçek benzerliğini dönüştürerek aynı sevgili ile farklı bir mahiyet içeren ilişkisini betimlemek için kullanır. Zâtî'yi yüz yerinden yaralayan sevgili, Hayâlî'yi de yaralamıştır:

Vādî-i hayretde bitmiş lālelerdür gūyiyā

Yağduğum her dāğ bu sīnemdeki çāk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Bu göğsümdeki yarık üstüne yaktığım her yanık/dağ, hayret vadisinde bitmiş lalelere benzer.)

Beyitte, Zâtî'nin gazelinin üç ve dördüncü beyitlerindeki benzer bir çağrışım örüntüsü görülmekle beraber burada anlam daha yoğun bir biçimde verilmiştir. Âşık sevgilisinin yüzünü karşısında görmekle, tıpkı Hz. Musa'nın Sina'da yanan ateşi gördüğünde kaldığı gibi⁷ hayrette kalmıştır. Gördüğü ateş onun kalbindeki yaraları dağlamış ve bu yaralar ise göğsündeki hayret vadisinde açan lalelere ve lalenin göbeğindeki siyah lekeler ise yanıklara benzemiştir. Lalenin aynı zamanda sevgilinin yanağını andırması da tecelli vurgusunu pekiştirir. Hayret vadisindeki laleler/sevgilinin bağrındaki yanıklar ise aynı zamanda lalenin şeklinden

⁷ Musa, verdiğimiz vakitte bulunma noktasına (Tur'a) gelip de Rabbi ona konuşunca; "Rabbim! Bana kendini göster sana bakayım" dedi. Allah buyurdu ki; "Sen asla beni göremezsin fakat şu dağa bak eğer yerinde sabit kalabilirse o zaman beni görebileceksin." Rabbi dağa tecelli ettiği vakit dağı paramparça etti ve Musa bayılarak yere düştü. Ayıldığı zaman, "Seni bütün noksanlıklardan uzak tutarım. Sana tevbe ettim ve ben iman edenlerin ilkiyim" dedi. (Kur'ân-ı Kerîm, A'raf 7:143, Yazır, 2017, s. 72).

dolayı bir kadeh çağrışımı yapmaktadır. Hz. Musa'nın Allah'ın tecellisini görerek bayıldığı vadi-i hayrette âşğın sevgilisinin yüzünü temaşa edebilmesi, sevgilinin ona sunduğu bir lütuf kadehidir aynı zamanda ve bu kadeh, âşğın göğsündeki yarıktan akan kanı durdurarak onu iyileştirecektir. Bu anlamlar yumağı içinde âşık, yaralı olmakla beraber sevgiliyi görmesi ve onun elinden göğsünde açılan yarıklar, yine onun elinden sunulan kadehler ile şifaya yaklaşır. Sevgili ise acımasızlığının ardından gelen lütfu ile hem eziyet hem de lütuf sahibi, hem şifa veren hem de can alan olmakta, böylece Allah'ın öldüren ve hayat veren sıfatlarına yaklaşmaktadır.

Hayâlî, gazelinin bir sonraki beytinde de açık havada Zâtî'nin bulunduğu ve Hayretî'nin uzağında kaldığı bahçe içindedir:

Mâh-i nevdür ser- 'alem pervâzıdur anuñ şafak

Bir livâ-yi âh dikedüm burc-i eflâk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2280).

(Göklerin kalesi üstüne bir âh bayrağı diktim [ki] onun tepesindeki süs hilal, dalgalanışı/uçuşu ise şafak[taki kızılık]tır.)

Bu beyitle şiir öznesi bezmden rezme geçiş yaparak bir savaş alanı tahayyül eder. Bu yönüyle Zâtî ve Hayretî'nin gazellerinin beş ve üçüncü beyitleriyle benzerlik taşısa da gazeli üreten şairin hükümdar çevresindeki konumu, onun gazel oyununu oynayış biçimine yansımaktadır. Şiir öznesi, ne Zâtî gibi aşk atını canının piyonunu vermek için şahın üstüne sürer, ne de meyhaneleri kalesi olarak görüp harabat ehline dâhil olur. O, tıpkı bir şahın sancağını taşıyan ordu komutanları gibi, ahının, âşğın yarasının kanıyla boyanmış olan Osmanlı sancağı gibi kızıl bayrağını göklerin burcuna dikmektedir. Ancak Hayâlî, ilk beyitte olduğu gibi burada da hiyerarşik düzenin farkındadır ve padişahı temsil eden ayın yerinin dikilen bayrağın en tepesindeki nokta olduğunu belirtmeyi ihmal etmez. Şiir öznesi Hayâlî'nin

ağzından şair aslında hem padişaha hem de aynı mecliste bulunduğu Hayretî gibi rakiplerine aslında şunu demektedir: “Nasıl ki Sultan Süleyman’ın rezm içinde seraskeri İbrahim Paşa ise, bezm içinde seraskeri de benim.” Hayretî örneğinde İbrahim Paşa’nın yeni yetişen şairler için Hayâlî’ye fikir sorması, bu mesajda bir doğruluk payı olduğunu da göstermektedir. Doğal olarak şair, bu itibarlı konumundan ayrılmak istemez ve bunu âşık kimliği aracılığıyla gazelin sonraki beytinde dile getirir:

Yıl gibi kūyuñda yilmek isterem her dem velî

Korğaram toz konduram ol dâmen-i pāk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

([Ey sevgili], rüzgâr gibi her zaman [senin] bulunduğun yerde esmek isterim ama o temiz eteğine toz kondurmaktan korkarım.)

Hayâlî, getirdiği imkân ve itibar sebebiyle daima sevgili-hükümdarın yakınında bulunma isteğini dile getirirken tekrar hiyerarşik düzendeki konumunu vurgulamaktadır. Kendisi için seçtiği benzetilen olan yel havadan oluşmakta, buna karşın toz ise rakiplerini temsil etmektedir. İslam varlık hiyerarşisi anlayışına göre hava, topraktan üstün olduğundan (Nasr, 1985, s. 235) şiir öznesi de rakiplerinden üstün bulunmakta, insan, yani hükümdar-sevgili ise akıl sahibi olmasıyla eşref-i mahlukat olarak yaratılanlar arasındaki hiyerarşinin en üst noktasındaki konumunu korumaktadır. Bunun yanında sevgiliye doğrudan hitap eden şiir öznesi, kendisini yele benzeterek, bir yandan hükümdara kendisinin onun eteğini öpmesiyle sadık ve eteğine toz kondurmamasıyla onu çevresine yanlış kişileri dâhil etmekten koruyan bir kul olduğu anlamını iletirken, öte yandan hükümdarın Süleyman-ı zamân olarak algılanışı ve Hz. Süleyman’ın rüzgâra hükmedebilmesi üzerinden hükümdarın kutsiyeti ve kendisinin padişaha bağlılığının da altını tekrar çizmiş olur.

Son beyitte ise şiir öznesi gazel meclisindeki dostlarına döner:

La 'l-i mey-gûnı firākından Hayâlî olsa hāk

Dikesüz ol hāksāruñ dōstlar tāk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Dostlar, [sevgilinin] şarap renkli lal [gibi kırmızı dudağının] ayrılığından Hayâlî toprak olursa, o toz toprak içinde kalmış/düşkünün üstüne kubbe dikesiniz.)

Beyitte Hayâlî sevgiliden ve ödülден uzak olduğundan değil, uzak kalma ihtimalinden bahsetmekte, bu durumda ise öleceğini ifade etmektedir. Ölmek için toprak olma ifadesini kullanarak önceki beyitte rakiplerine atfettiği özelliği burada kendi üstüne almakla şiir öznesi, ödül beklentisinin yerine gelmediği durumda sevgiliden uzak olan rakipleri gibi zor durumda kalacağını kabul ettiği gibi, sevgili-padişah yanındaki itibarlı durumunun da altını son defa çizmiş olur.

Gazelde Hayâlî, ne Zâtî gibi mağrur ne de Hayretî gibi mağlup bir görünüm sergiler. Zira Hayâlî Beğ'in şiir öznesi, padişah yanında kaybedecek bir mevkisi, musahipliği bulunan ve gazel oyununu bu mevkiyi korumak ve pekiştirmek amacıyla oynayan bir şairin oyun kimliğidir. Bu sebeple onun gazeli, hem padişaha karşı gazeldeki hünerlerini sergileyerek gazel oyununun hayattaki karşılığı olan himaye ilişkilerinde rakiplerini oyun dışı bırakmak hem de rakiplerine karşı padişah yanındaki konumunun onlardan üstün olduğunu vurgulayarak onlara gözdağı vermek amacı taşır. Bunu hem silsiledeki hiyerarşiyi kendisini rakiplerinden ayrıştıracak şekilde yeniden düzenlemesinden hem de sevgiliye yaklaşımından anlamak mümkündür.

Hayâlî'nin silsilede ikinci bir gazeli daha yer almaktadır. Bu ikinci gazele şair Hayâlî, yaralarından kanlar akan bir âşık tahayyülü ile başlar:

Dāğlar kim zeyn olupdur cism-i şad-çāk üstine

Berg-i güllerdür ki düşmüş gūyiyā ḥāk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Yüz parça olmuş beden[im] üstünde sūs olan yaralar sanki toprak üstüne düşmüş gül yapraklarıdır.)

Bu gazelin şiir öznesi olan Hayâlî, önceki gazelin Hayâlî'sinden farklıdır. Zira şair, birbirine çok benziyor olsa da aynı oyuna aynı anda aynı kimlikle iki defa katılamaz. Zira birebir aynı âşık kimliğiyle aynı meclise tekrar katılırsa, tıpkı gerçek bir toplantıda olduğu gibi yeni, orijinal sözler söylemeyerek kendini tekrar edecek ve sonuçta meclistekilerin ve özellikle sevgili-hükümdarın dikkatini çekemeyecek, hatta belki onları sıkacaktır. Bu sebeple bu ikinci gazelde şiir öznesi yaralarını dağlamak yerine akan kanın rengi üzerinden yeni bir hayal geliştirir ve sūs olarak gördüğü yaralarını gül yapraklarına benzetir. Kanın ve gül yapraklarının kırmızılığın, yaraları ile sūs arasında benzerlik ilişkisi kuran şiir öznesin lal taşını kastettiği tahmin edilebilir. Böylece âşık, sevgilisinin açtığı yaraları bir sūs, bir hediye hatta göğsünde taşıdığı bir nişane olarak gördüğünü belirtmiş olur. Bu şekilde şair, hem acı karşısında hükümdara sadakatini koruduğunu, hem de ödül beklentisini ima etmiş olmaktadır. Şiir öznesinin kurduğu toprak benzetmesi ise Hayâlî'nin iki gazelinin şiir öznelerinin birbirinden ayrı kimlikler olmasının yanı sıra, beyitte bir rakibe rastlanmamasının ve toprağa benzetilenin âşığın kendisi değil, yalnızca cismi oluşundan kaynaklanmaktadır.

Şiir öznesi ikinci beyitte sevgiliye seslenir:

Her biri bir keştî-i gird-âb baḥr-i ḡam geçer

Kaşlaruñ kim yir idüpdür çeşm-i nemnāk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Nemli gözlerinin üstüne yer eden kaşlarının her biri gam denizini geçen bir girdap gemisidir.)

Âşık, çektiği acı ve kederin kaynağı olarak sevgilisinin gözlerini bir gam denizine ve kaşlarını ise onun bu denizden çıkmasını engelleyen karışık, kıvrımlı ve içinde kaybolmanın kaçınılmaz olduğu bir girdap gemisine benzetmektedir. Burada gam denizi ifadesini, “gam yemek” tabiri ile beraber düşünmek mümkündür. Sevgili, kendi gözlerinin kederinde boğulmaz, çünkü kaşlarının gemisi sayesinde keder denizinde su yutmadan ilerleyebilir. Nitekim beyitte de kaşların gam denizini geçebildiği belirtilmiştir. Ancak gam denizinde sadece sevgilinin gemisi bulunmaz, aslında âşık da buradadır. Beyitten âşığın kendisini gam denizinde bir gemi mi yoksa dalgıç olarak mı tahayyül ettiği çıkarılamamakla beraber gazel geleneği düşünülecek olursa, âşığın kendisini sevgilinin sahip olduğu araca sahip bir şekilde düşünmesi zordur. Bu yüzden onun, sevgilinin aksine teçhizatsız bir biçimde gam denizinde bulunduğu varsayılabilir. Öyleyse âşık, gam denizi içinde, girdap gemisinde boğulmaya mahkûmdur, zira o, kaşların dolambacından çıkamayacak kadar gam ve keder denizinin sularını yutmuştur. Âşığın gam denizine batmış olması ise her zaman olumsuz sonuçlar doğurmak zorunda değildir, çünkü gam denizi, içinde tıpkı şairin sözleri gibi mana incileri barındırır. Bir sonraki beyitte görülen himaye vurgusu göz önünde bulundurulursa, şiir öznesi Hayâlî de bu gam denizinin dibinde iken inciler çıkarmış ve sevgilinin gemisine bunları sunmuş olmalıdır:

Sînem üzre görinen yir yir elifler şanmañuz

Sāye-i kıddi o servüñ düşdi ben hāk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Göğsümün üstünde yer yer görünenleri elifler sanmayın, o servi [boylu sevgili]nin boyunun gölgesi ben toprağın üstüne düştü.)

Şiir öznesi beyitte, meclisteki ahbablarını, göğsündeki görünenlerin elif değil servi gölgesi olduğu konusunda ikaz eder. Böylece, artık elife benzer yaralar taşımadığını ve artık sevgilinin himayesi altında bulunduğunu duyurmak istiyor gibidir. Sevgilinin servi boyunun uzunluğu sebebiyle gölgesi de uzun olmakta ve böylece sayesi ile sembolize edilen koruması da o denli etkili olmaktadır. Servi ve elif, aynı zamanda sevgilinin tekliğini, yüceliğini, canlı ve kutsal oluşunu da simgelemektedir. Hayâlî, silsiledeki ilk gazelinin aksine burada şiir öznesini toprak olarak tahayyül etmektedir. Âşığın toprağa benzetilmesi onun sevgiliden gelecek acıya da lütfâ da, iyiliğe de kötülüğe de açık olduğunu ve sevgili karşısındaki değersizliğini göstermektedir. Ancak bu beyitte zaten sevgiliden bir karşılık bulmuş olan âşığın başkalarına hitap ederken kendinden toprak olarak bahsetmesi aynı zamanda onun kendini mütevazı gösterme çabası olarak da okunabilir.

Şiir öznesinin himayeden faydalandığı mutlu günler ise fazla uzun sürmemiş gibidir, zira dördüncü beyitte, Hayâlî'nin silsiledeki diğer gazelinin dördüncü beytinde gerçekleşmesinden korktuğu senaryo gerçekleşmiştir:

Gelmeseydi şafha-i ruhsârına hatt-i gubâr

Konmaz idi gerd-i ğam mir'ât-i idrâk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Yüzünün sayfasına toz gibi ayva tüylerinin yazısı/buyruğu gelmeseydi, gam tozu idrak aynası üstüne konmaz idi.)

Beyitte sevgiliye doğrudan bir hitap bulunmamakta, meclisteki dostlara da seslenilmemektedir. Sanki âşık, kendi kendine konuşuyor, içinde bulunduğu durumun, sevgilinin olumsuz tutumunun sebebini arıyor gibidir. Âşığın sevgiliye hitap etmemesinden ve sevgilinin kesret ile ilişkili ayva tüyleriyle ilişkileneşinden anlaşılır ki sevgilinin çevresini toza benzer rakipler tutmuş ve sevgilinin anlayışını

lekeleyerek onu âşıktan uzaklaştırmışlardır. Böylece sevgili, Zâtî'nin gazelindeki tıraş olmuş parıldayan sevgili değil, yüzündeki tüylerle parlaklığı lekelenmiş, bu yüzden gerçek ve kutsal aşkı gerektiği gibi yansıtamaz olmuştur. Bunun suçu ise âşık tarafından, sevgiliye değil ayva tüyleri ile temsil edilen rakibe atfedilmiş, “hatt-ı gubar gelmeseydi” denilerek sevgili edilgen ve masum bir konuma getirilmiştir. Bunun sebebi, Sultan Süleyman dönemi gibi ilahi bir meşruiyete bürünmüş güçlü bir iktidarın, sevgili-hükümdarın elinde bulunduğu bir dönemde otoriteyi doğrudan suçlamaktansa, çevresinde onu yanlış kararlara sürüklediği düşünülenleri ya da feleği ve kaderi suçlamanın, suçlayan için daha güvenli ve risksiz bir davranış olması (Peirce, 2022, s. 158) olmalıdır. Bunun en açık örneklerinden birini Şehzade Mustafa'nın idamının dönemin eserlerine yansımaları oluşturur. Celalzâde Mustafa ile *Zübdetü't-Tevârih* tomarının o dönemki müstensihisi, idamı takdir-i ilahiye dayandırarak (Seyyid Lokman, 2022, s. 234) (Şahin, 2023, s. 134-135) padişahın kararını meşrulaştırır ve onun elinden bir şey gelemeyeceğini ima eder. Şehzadenin ölümü üzerine mersiye kaleme alan şairler de padişahı ve onun verdiği ölüm emrini doğrudan hedef almaktan kaçınmasalar bile onun bu emri gerek Rüstem Paşa'nın gerekse Hürrem Sultan'ın tuzağına düşmüş hâldeyken aldığını belirterek padişahın karardaki etkisini hafifletmektedirler (Çavuşoğlu, 1982, s. 654-686). Beyitte de şiir öznesi, hatt yani buyruk padişah'tan gelse de gubarı, sevgilinin ruhsarını çevreleyenleri itham edecektir. Şiir öznesi, beyitte bir taraftan da sevgili-hükümdarı rakiplerinin etrafını çevrelemesinin sonuçlarına karşı ikaz etmektedir. Hayâlî dışındaki âşıkları etrafından uzaklaştırmazsa, bu kara ve kötü topluluk onun idrakini, kavrayış gücünü lekeleyecek, onun gerçekleri olduğu gibi görmesine ve doğru kararlar almasına mâni olacaktır.

Şiir öznesi gazelin son beytinde muhtemelen önceki beyitteki rakiplerin de etkisiyle sevgilisinden tamamen ayrı düşmüştür:

Derd-i fûrkat bu Hayâlî'yi ki bîmâr eyledi

Bir kadem başsañ yiridür çeşm-i nemnâk üstine (Hayâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Ayrılık derdi bu Hayâlî'yi hasta eyledi, [ey sevgili], nemli gözlerimin üstüne bir ayak bassan yeridir.)

Şiir öznesi, gazel sürerken önce acı çekerek sevgilisinin yakınlığını hak etmiş, daha sonra ise rakipler sebebiyle ondan ayrı düşmüştür ve son beyte gelindiğinde sağlığı sevgili-hükümdarın kadem ile ifade edilen uğurlu, mübarek ayağını âşığın üstüne basmasına bağlıdır. Ancak bu şekilde gözyaşları denebilecek ve şifa bulabilecektir. Şiir öznesi bu ifadelerle sevgilinin hem hastalığa sebep olarak can alan hem de şifa vererek can bağışlayan yapısını vurgulamakta ve hamiden tekrar kendisini himaye etmesini talep etmektedir.

Hayâlî Beğ'in silsiledeki ikinci gazeli aslında bir şairin hayatında geçirebileceği üç ayrı safhayı gazelde bir araya getirmiştir. Şair başlangıçta sevgili-hamiye âşık, fakat ondan uzaktır ve bu yüzden kalbi yaralıdır. Gazel ilerledikçe şairin kendisine sunabileceklerini gören hamî, onun kendisine yaklaşmasına müsaade eder ve böylece âşık sevgilisinin ya da mahmî hamisinin sayesi-himayesi altına girer. Fakat bundan hoşlanmayan rakiplerin, sevgilinin idrakini gölgeleyerek aklını karıştırması üzerine şair gözden düşer ve tekrar otoritenin uzağında kalır. Bu açıdan, üçüncü beyitteki dostlara hitap motifiyle beraber düşünüldüğünde gazelin, şair Hayâlî'nin dilinden bir edebi himaye hikâyesi olarak okunabilmesi mümkündür.

Silsilenin dördüncü katılımcısı olan Rahîkî'nin de gazelinin başında himaye ilişkilerinde geçirilebilecek bu safhaların ilkinde olduğu söylenebilir:

Dāğlar kim seyr idüptür sîne-i çāk üstine

Lâlelerdür kana ğarķ olmış yatur hāk üstine (Rahîkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Yüz parçaya bölünmüş göğsüm üstünde dolaşan yaralar, toprak üstünde kana boğulmuş hâlde yatan lalelerdir.)

Kendi bedenini toprağa ve bedeninde açılan yaraları kızıl lalelere benzeten şiir öznesi hem sevgili-haminin kendisinde açtığı yaraların ve dolayısıyla aşkının büyüklüğünü göstermekte hem de yaraların seyri ve lalelerin şekli ile mecliste kadehlerin devri arasında bir ilişki kurarak sevgilisinin açtığı yaraları kendisine sunulmuş içi dolu bir şarap kadehine benzetmektedir. Böylece âşık, sevgilisinin kendisinde açtığı yarayı dahi bir lütuf olarak algılamakta ve itaatkâr bir kul olduğunu vurgulamaktadır.

Şiir öznesi ikinci beyitte âşığa seslenerek lütuf talebini açıkça dile getirmekten imtina etmez:

Hākden kıldursañ ey ‘İsā-nefes luţf eyleseñ

Bir kadem başsañ yiridür çeşm-i nemnāk üstine (Rahîkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Ey İsa [gibi] nefes[i ile hastalara şifa veren sevgili], topraktan kaldırıp lütfetsen, nemli gözlerim üstüne bir ayak bassan yeridir.)

Önceki beyitte yaralı olan şiir öznesi sevgili-hükümdar ile Hz. İsa arasında benzerlik kurarak onun kendisine şifa verip can bağışlamasını istediğini belirtir. Bu benzetme ve kadem-uğur ilişkisi sevgilinin kutsiyetinin altını çizirken şiir öznesi ise aşağı konumunu tekrar belirtmiş olur. Ancak yerden kaldırılmak istemesi, sevgili ile aynı seviyeye gelmek istediği anlamına gelebileceği için dikkat çeker. Benzer şekilde yerden kaldırılmak istemesinin üstüne basılmasını istemesiyle aynı beyitte yer alması

da ilginçtir. Bu durum, Latîfî'nin ifadesiyle onun “şîir fennine o kadar çalışmış ve manalara dair fikirlerle meşgul olup onlara alışmış” (Latîfî, 2018, s. 238) bir şair olmamasından ileri geliyor olmalıdır.

Rahîkî, gazelin sonraki beytinde aşk oyununa doğrudan atıfta bulunarak sevgilisine seslenir:

Kaçmak olmaz pāk-bāz-i ‘ışk olandan sevdüğüm

Pāk olan cānlar virür bir ‘âşık-i pāk üstine (Rahîkî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Sevdiğim, aşkı hilesiz oynayandan/aşkta sadık ve vefalı olandan kaçmak olmaz, [çünkü] temiz, kusursuz olanlar, temiz bir âşık için canlar verirler.)

Şiir öznesi “pakbaz” kelimesinin anlamları üzerinden aşkın bir oyun olduğunun altını çizer ve kendisini bu oyunun hile yapmayan temiz ve sadık bir oyuncusu olarak gösterir. Sevgilisinin kendisinden kaçmasından şikâyetçi olan şiir öznesi Rahîkî, kendisi gibi bir âşık bulmak için sevgililerin canlarını vereceğini ifade ederek kendi kıymetini de açıkça vurgulamaktan çekinmez. Ancak, âşığın sevgili için can vermesinin kabul gören davranış biçimi olduğu bir gazel geleneği içinde sevgiliyi sadık âşıklar için canlar verecek şekilde tahayyül etmesi ilginçtir. Bu durum, şiir öznesinden ziyade oyunun oyuncusu olan şairin söz sanatları ve ince hayaller yerine iletme istediği anlama önem vermesi ile açıklanabilir. Yeniçeri iken ulufesi kesilerek İstanbul’da attar dükkânı işletmeye başlayan Rahîkî’nin (Latîfî, 2018, s. 238) Hayâlî ya da Zâtî gibi padişah çevresindeki gerçek meclislere katılma imkânı bulmasının daha zor olması, onu, padişahın ve çevresindeki şairlerin şiirlerine yazdığı bu gibi nazirelerde doğrudan mesaj iletme amacı taşımasına sebep olmuş olabilir. Ancak, aksi de mümkün olup, bu anlamları ince ve orijinal hayaller içinde

inciler gibi gizlemeyişi de onun üst düzey hamiler tarafından takdir görmesini engellemiş olabilir.

Şiir öznesi sevgilinin vereceği acıya da razı değil gibi görünmektedir:

Ğamze-i ħūn-rīz ile k r kutma  lmekden bizi

Çekme ħan er mest olup ‘u     -i b -b k üstine (Rah k ) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

([Ey sevgili], kan dökücü bakışın ile bizi ölmekten korkutma, sarhoş olup korkusuz   ıkların üstüne ħan er  ekme.)

Sevgili-hükümdarın sava çı niteliğinin vurgulandığı beyitte, aşkın getireceğı acıdan korkmadığını dile getiren   ık, yine de sevgilisinden bu acıya sebep olacak silahlarını kullanmamasını istemektedir. Maşukun sarho luğı, bakışının kan dökücü özelliğı ve ħan er ile birlikte ele alındığında   ıkların kanının şarap ile de ili kilendiğı görülür. Sevgili,   ıklarının kanını içerek sarhoş olmuştur ve bu yüzden   ıklarını bakışlarıyla öldürmek istemektedir. Bu kan d k c l k, sevgili-hükümdar tarafından yaratılmaya çalışılan algı için de oldukça önemlidir. Zira hükümdarın gazele bu şekilde yansıması, tebaasına onun düşmanlarına korku saldığını hissettirebilmekte, muzaffer ve cihangir bir padişah olduğunun altını çizmekte ve kullarına padişahın gücünü hatırlatarak olası isyan ve ihanetlerin sonucunu işaret etmektedir.

  ir  znese, mahlas beytinde ise savaşçılığı kendi üstüne alır:

 aldı    n  em   r-i na m-i  bd r n ‘ leme

 ılıc n a dı Rah   r  yine efl  k üstine (Rah k ) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

( leme keskin/güzel söz kılıcını saldığı zaman Rah k , kılıcını gökler üstüne astı.)

Kendi gazeline gönderme yapan şiir öznesi üçüncü beytinde olduğu gibi bu beyitte de gazel oyununu oyunun içinde vurgulamış olur. Böylece mahlas beytinde şiir öznesi-âşık, gazel içinde şair kimliğine temas edebileceği en yakın noktada bulunmaktadır. Gazellerin sonlarında karşılaşılabilen bu şiir öznesi-şair yakınlaşmasının temelinde sözünün sonuna gelmiş olan şairin hem gazel oyunu hem de himaye ilişkilerinin rekabetçi ortamı içinde son hamlesini yapma isteği yatmaktadır. Nitekim Rahîkî de beyti kendi kabiliyetinin altını çizmeye ayırmış ve nazım kılıcının göklerde bulunduğunu belirterek kendini rakiplerinin üstünde konumlandırmıştır. Bunu yaparken, önceki beyitte sevgili-hükümdara atfettiği savaşçılık özelliğini kullanması dikkat çekicidir. Bu tercihle şiir öznesi hükümdarın gazel oyunundaki iktidarına ortak olma isteğini dile getirmekte, savaşçı hükümdarın yanında kendisinin de göklerde bulunan nazım kılıcıyla savaşabileceğini otorite figürüne göstermek istemektedir. Kullandığı mazmunlar ve hayaller ile bulundukları konumlar farklı olsa da Rahîkî'nin talebi, silsilede Hayâlî'nin incelenen ilk gazelinin dördüncü beytinde, göklere bayrak diken muzaffer ordu komutanının yerinde olmaktır. Bu görevin altından kalkabilecek donanımına sahip olduğunu ise “şemşir-i nazm-i âbdâr” sahibi olduğunu ve gazelle bu şemşiri âleme saldığını belirterek ifade eder. Bu tamlama üstünde durulmaya değerdir, zira şiir öznesi iletmek istediği mesajları, “âbdâr” ifadesinin farklı anlamları aracılığıyla iletmektedir. “âbdâr”, hançer ya da kılıç gibi demirden yapılmış silahların kızgın demirin sulanmasıyla keskinleştirilmiş olduğunu belirten bir sıfat olduğu gibi akıcı bir şiiri nitelemek için de kullanılan bir ifadedir (Meninski, 2000, s. 19). Dolayısıyla Rahîkî, şiir öznesinin dilinden söylediği gazelinin, hem aşk ve gazel meydanında keskin bir kılıç işlevi görebileceğini vurgulamış hem de akıcı ve güzel gazeller üreten bir şair olarak himayeye layık olduğunun altını çizmiş olur. Bununla beraber şair, “âbdâr” kelimesi

üzerinden himaye ilişkisinin bir başka boyutunu da ima etmiş olabilir. Zira mücevherlerle beraber kullanıldığında “âbdâr” kelimesi bir üçüncü anlama, renkli, parlak olmaya da işaret etmektedir (Meninski, 2000, s. 19). Kelimenin bu üçüncü anlamı beyitte doğrudan yer bulmasa da şiir öznesi aracılığıyla şair ödül beklentisini de dile getirmek istemiş görünmektedir.

İstanbul’da attar dükkânı işleten Rahîkî’nin “üstine” redifli gazeli, himayeden ve saray çevresinden uzakta kalmış bir şairin gazel üretme-âşıklık etme aracılığıyla muhayyel bir düzlemde sevgilisi olan padişaha ya da padişahın daha dünyevi gölgeleri olan muhtemel hamilerine kendini fark ettirme ve değerini anlatma çabasını yansıtmaya açısından oldukça önemlidir. Rahîkî’nin gazeli, gazel oyununun padişah, bey ve İstanbul esnafını aynı oyun tahtası etrafında kullukta eşitleyen karakterini de örneklemektedir. İstanbul’da takkecilik ile meşgul olan Hilâlî de bu eşitlikçi oyun sayesinde hükümdar ile aynı silsilede ve mecliste yer alabilmiştir. Gazelinin ilk beyti de âşık-hükümdara hitapla başlar:

Tîr-i gamzeñ geldügince sîne-i çāk üstine

Şanuram ey kaşı yâ bārān iner hāk üstine (Hilâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Ey kaşı yay[a benzer sevgili], yan bakışının oku yaralı yüreğime geldikçe toprak üstüne yağmur indiğini sanırım.)

Şiir öznesi ilk beyitten kendisi ve maşuk arasındaki hiyerarşiyi kendisini aşağıda ve sevgilisini yukarıda konumlandırarak vurgular. Sevgilinin verdiği zahmetin dahi rahmet olduğunu ifade ederek onun acı veren hükümlerine razı gelen uysal ve sadık bir kul olduğunu gösterir. Sevgilinin kaşlarını yaya ve kirpiklerini oka benzetirken kendisini de hedefe koyan şiir öznesi, hem kendi acizliğini hem de sevgilisinin savaşçılığını ve silah kullanmadaki hünerini vurgulamış olur. Böylece

hükümdar ile kendisi arasındaki ilk tezat ilişkisini sevgilinin acımasızlığı karşısında âşğın çaresizliği üzerinden inşa eder. Beytin ikinci kısmında ise âşık kendini toprağa ve sevgiliyi göğe benzeterek onun bakışının kendisi için bir rahmet olduğunu ifade eder, çünkü sevgilinin âşığa bir bakışı, onun farkında olduğunu işaret etmesi ile âşık için kıymetlidir. Buradaki tezat ilişkisi toprak ve gökyüzü üzerinden kurulmuş olup sevgili-hükümdarın hem acı hem iyilik vericiliğine karşı kulun sevgiliden gelen her ne olursa olsun kabul etme mecburiyetini de hatırlatır. Beyitte iki mısranın barındırdığı iki tezat yanında mısralar arasında da bir tezat bulunur. Buna göre sevgili hem oklarıyla âşığı yaralayan hem de yağmurla toprağa can veren durumundadır. Bu ikili durum, Allah'ın hem can alan hem de hayat veren sıfatlarını haiz olması açısından sevgili-hükümdarın kutsiyetini ve Allah'ın gölgesi olma anlayışını da vurgulamaktadır. Beyitte sevgilinin her iki niteliğine özgü ifadeler de yağmur gibi yağmak üzerinden çokluk ile ifade edilir. Bunun sebebi şiir öznesinin çektiği acının çokluğunu işaret ederken bu acıya katlanmasını mümkün kılan aşkı ve sadakatının de yüksek olduğunu sevgiliye hatırlatmasıdır. Bu sayede layık olduğu alaka ve rahmet-ödölün de aynı oranda yüksek olması gerektiği iddiasını ortaya koyabilecektir.

Hilâlî, ikinci beyitte de sevgiliyi göklerle ilişkilendirir:

Mâh-i nev şanma görinen gökde ey kaşı hilâl

Na' l kesdi tîğ-i mihrûn cism-i eflâk üstine (Hilâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Ey kaşı hilal [şeklinde olan sevgili], gökte görüneni hilal sanma, senin güneşinin kılıcı göklerin bedenine nal şeklinde damga vurdu.)

Şiir öznesi, beyitte sevgiliyi güneşe ve kaşlarını ise hilale benzetmektedir. Böylece hem onun parlaklığını ve göz alıcılığını, hem de canlılara, yani âşıklarına-kullarına hayat ve ışık veren özelliğini vurgulayan âşık, güneşi kılıçla beraber ele

olarak maşukun can alıcılığını da hatırlatır. Ancak beyit esas olarak gökyüzü hayali üzerinden şekillenir ve sevgili ise güneşe benzerliğiyle göğün merkezinde konumlandırılır. Kemalpaşazâde'nin *Tevârih*'inde de karşılaşılan sevgili-hükümdarın gökyüzündeki güneşe benzetilmesi onun merkeziliğini de işaret eder. Erken İslam kozmoloji kaynaklarında güneşin konumunun “yöneticinin sarayının şehrin merkezinde olması gibi Allah’ın da güneşi evrenin merkezine yerleştirdiği”nin ifade edilmesi (Nasr, 1985, s. 89) aslında hükümdar ile güneş ve ay gibi belirgin ve parlak gök cisimlerinin otoriteyle ilişkilendirilmesinin iki yönlü olduğunu da göstermektedir. Sevgilinin kaşı ise, tıpkı ayın güneşten aldığı ışığı yansıtması gibi sevgilinin aydınlığının alnından yansması sonucu şeklen ve parlaklık açısından hilalle ilişkilendirilir. Hem güneş hem de hilalin gökyüzünde tek, parlak ve yüksek bir noktada konumlanması dönemin hükümdar algısıyla örtüşmektedir. Beyitte sevgilinin yüceliği, güzelliği ve hayat kaynağı olması gibi özelliklerinin vurgulanması onu gökler üstündeki hakimiyetinin “nal kesmek” ifadesi ile pekiştirilmesine bir hazırlık olarak okunabilir. “Nal kesmek” nal ile dağlanarak hayvanların damgalanması (Pala, 2002, s. 362) ve bu suretle sahiplerinin belli olmasını işaret ettiğinden, sevgili-hükümdarın hayat verme-cömertlik (güneş) ve can alma-savaşçılık (kılıç) niteliklerini taşımasının sonucunda gökler üstünde hakimiyet kurduğunun altı çizilmiş olur. Beyitte “gökler” ifadesinin tek başına değil cism yani beden ile beraber anılması, göklere üstüne damga vurulacak bir yüzey atfetme gereğinden doğmuş olmalıdır. Beyitte gökler üstünde hakimiyet kurmak ile kastedilenin ne olduğunu anlamak için ise eflak kelimesinin işaret ettiklerine bakmak gereklidir. Felek kelimesinin çoğulu olan eflak, yalnızca gökyüzünü değil ayrıca dokuz gezegenin içinde yüzdüğü/döndüğü yörüngeleri de kapsayan bir anlama sahiptir ve bu feleklerin her biri vahiylerin inişine göre bölümlenen tarihsel

dönemleri işaret eder (Nasr, 1985, s. 97). Gazelin üretildiği dönem ise Hz. Muhammed'e gelen vahiy ile Jüpiter ile Satürn gezegenlerinin buluşmasıyla kıyametin kopacağı düşünülen hicri 960 yılı (Fleischer, 2022, s. 25) arasına tekabül eden devr-i kamer, yani ay gezegeninin devri olmaktadır. Dolayısıyla, âşığa göre, devrin sevgili-hükümdarı da felekleri damgalayarak, hatta mihr-mühr çağrışımı da hesaba katılırsa onları mühürleyerek, feleklerin, yani gezegenlerin buluşacağı son çağın sahibi olmuş olur. İşaret edilen bu sahiplik, Hz. Muhammed sonrası dünyanın dünyevi ve uhrevi hükümdarlığını şahsında birleştirdiği düşünülen sâhib-kırân ve sâhib-zamân Sultan Süleyman'ın hükümdarlığıdır.

Hilâlî, gazelinin sonraki beytinde de hükümdar-sevgiliyi güneş olarak tasavvur etmeye devam eder:

Sīnemūn üstinde 'aks-i 'ārız-i dildār-i yār

Pertev-i mihr-i felekdür düşdi şan hāk üstine (Hilâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2281).

(Kalbimin üstünde yarin gönül bağlayan yanağının yansıması, sanki göğün güneşinin toprak üstüne düşmüş ışığıdır.)

Şiir öznesi silsilenin genelinde kurulan gök-toprak ilişkisi üzerinden hiyerarşik toplum düzenini ve hiyerarşik aşk ilişkisini işaret etmekte ve böylece bu sistemi tekrar inşa etmektedir. Buna göre âşık toprakla sevgili ise güneşle ifade edilerek sevgilinin yüceliği, lütufkârlığı ve hayat verici özelliği bir kez daha vurgulanmış olur. Beyitte yine silsilede sık karşılaşılan yansıma motifi de görülür. Sevgilinin yanağı âşığın kalbinden o kadar parlak bir biçimde yansır ki, bu yansıma toprağın üstüne vuran günışığı gibi parlaktır. Burada sevgiliye ait olan yanak ve güneş ışığının yansıyan, âşığın kalbinin ise yansıtan olduğuna dikkat çekmek gerekir. Böylelikle şiir öznesi silsilenin diğer gazellerinde görülen mirat-i idrak, ayine-i pak

olma özelliğini kendi üstüne almış ve kendi kalbinin, gazeldeki hakiki sevgili olan hükümdar-sevgili ile dolu olduğu için sevgiliyi yansıttığını ifade etmiş olur.

Yansıtmanın âşığa atfedilmesi gazelin geneliyle de tutarlıdır, zira şiir öznesi sevgilisini önceki beyitlerde ışığın kaynağı olarak tanımlamış olduğundan onun ayna olması, sevgilinin değerinin düşmesi anlamına gelecektir. Beyitte sevgiliye seslenmeyen, muhtemelen meclisteki bir dostuna hitap eden âşık, hem sevgilisinin lütuf ve sevgisinin kendi üzerine düştüğünü duyurmuş olur, hem de kendi idrak kabiliyetinden ve aşkından sevgiliyi dolaylı bir biçimde haberdar etmiş olur.

Sevgilinin ışığının yansıması şeklinde ifade ettiği bir ilgi gören âşık, sonraki beyitte hami-sevgiliden beklentisini nispeten daha açık bir şekilde dile getirecektir:

Hil'at-i nâz ü leâfet râstî ey serv-kaç

Kim yaraşur lutf ile ol kaç-i çâlâk üstine (Hilâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Ey servi boylu [sevgili], doğrusu ki, cilve ve güzellik kaftanı hoşlukla o uzun boyuna yaraşır.)

Şiir öznesi, maşukunu boyu üzerinden yüceliğiyle överken bir yandan da gerçek kimliği olan şair Hilâlî'nin ödül beklentisini sevgiliye seslenerek duyurur. Beyit hilat, servi ve lutf gibi ifadeler ile himaye ilişkisini işaret edecek biçimde şekillenmiştir. Hükümdar ya tarafından takdir ya da ödül olarak şairlerin de aralarında bulunduğu kullara giydirilen değerli kaftan, yani hilat, beytin başlangıcında şairin bu şekilde ödüllendirilmek istediğini işaret ederken, sevgilinin uzun boylu serviye benzetilmesi himaye ve koruma isteğinin servi gölgesi gibi uzun ve sürekli olmasını arzuladığını belirtir. Sevgilinin boyunun uzunluğuna yakışan kaftanın boyunun da uzun olması gerektiğini ima eden şiir öznesi, böylece sevgili-hamiden kendi yüce makamına yakışır kıymette bir ihsan beklediğini de ona

hissettirmiş olur. Gazelin son beytinde de âşığın bu beklentisinin aciliyeti vurgulanmaktadır:

Nâr-i âhumdan tutuşdı yandı cism-i hâksâr

Ey Hilâlî şanki âteş düşdi hâşâk üstine (Hilâlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Ey Hilâlî, ahımın ateşinden toprak içinde kalmış beden tutuşup yandı, sanki çalı-çırpı üstüne ateş düştü.)

Hilâlî, silsilede görülmeye alışıldığı biçimde kendisini toprakla özdeşleştirerek sevgiliden uzak kalışının üzüntüsüyle acıdan mahvolduğunu dile getirir. Bu acı ve mahvın sebebi, sevgili-hükümdardan görmeyi beklediği itibar, ilgi ve lütuflardan yoksun kalması olmalıdır. Bu hâlini gazelin genelinde kurduğu gök-toprak/sevgili-âşık hiyerarşisine sadık biçimde kendini yerdeki çalı çırpılara benzeterek ifade eden âşık, içindeki ateşi de bu hiyerarşik denklem üzerinden betimler. Onun acısının ateşi de tıpkı kendisi gibi ancak kendi bedenini yakıp kül edebilecek bir ateştir. Gökleri tutuşturacak, dünyayı yakacak ateşleri içinde barındırdığını iddia etmemesi, gazel boyunca yakıcılık, sıcaklık ve parlaklık gibi özellikleri güçlü biçimde taşıma ile sevgiliyi özdeşleştirmiş olmasıdır. Ahının ateşiyle yandığını belirten âşık, kendini çalı çırpıya benzeterek çabuk yanacağını işaret etmekle, bir yandan durumunun ve sevgiliye yaklaşma arzusunun aciliyetini vurgulamakta, öte yandan çalı çırpının çabuk yanarak etrafındakileri tutuşturabileceğini kastederek sevgiliyi ima yoluyla ikaz da etmektedir.

İstanbul esnafından Hilâlî'nin gazeli, dönemin gazel anlayışında âşık ve sevgilinin niteliklerini takip etmek açısından olduğu kadar, Osmanlı gazelinin sevgili-âşık ekseninde hükümdar-kul ilişkilerini yansıtmalarının yalnızca “üstüne” silsilesindeki padişah nedimi Hayâlî Beğ ya da “düşe” silsilesindeki şeyhülislam

Kemalpaşazâde gibi ekâbir gazellerine has bir özellik olmadığını göstermesi bakımından da önemlidir. “üstine” silsilesiyle toplanan mecliste hükümdarla aynı halkayı paylaşan fakat gerçek padişah meclislerinde itibar ve ihsan göremediğini ve yoksulluk içinde bir ömür sürdüğünü Âşık Çelebi’nin “akçe pulu Balıkpazarı’nda görürdü” ifadesinden (Âşık Çelebi, 2018, s. 224) öğrendiğimiz Derûnî mahlaslı şairin gazeli bu bakımdan incelenmeye değerdir.

Derûnî’nin gazelinin ilk beyti silsilede sık görülen bir hayal olan sevgilinin kılıcıyla âşığın sinesine yara açması ile başlamaktadır:

Yâreler urdukça tîguñ sîne-i çāk üstine

Bir zülâl-i pâkdür gūyâ aķar hāk üstine (Derûnî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

([Ey sevgili], kılıcın parçalanmış yüreğim üstüne yaralar vurdukça sanki toprak üstüne tatlı ve temiz bir su akar.)

Beyitte kılıcın yapım aşamasında çeliğe su verilmesi işlemi üzerinden âşığın kendisini benzettiği toprağın sulandığı betimlenmiştir. Böylece âşık, sevgilinin açtığı yaraları dahi memnuniyetle karşıladığını ve bunları kendisini canlandıracak bir hayat kaynağı, bir rahmet olarak gördüğünü belirtmiş ve sevgilisinin her davranışına boyun eğen makbul ve sadık bir âşık olduğunun altını çizmiştir. Zira sevgilinin âşığı yaralaması ona acı veriyor olsa da âşığı muhatap aldığını göstermektedir. Sevgilinin kılıçla âşığını yaralaması onun zulmünü ve can alıcılığını işaret ederken bunun toprağa akan bir suya teşbihi ise onun merhametli ve hayat veren özelliğinin göstergesidir. Bunun yanı sıra silsiledeki âşıkların tümü gibi Derûnî de kendini toprağa benzeterek sevgili karşısında konumunun düşüklüğünü işaret etmektedir.

Gazelin ikinci beytinin Hayâlî’nin incelenen ilk gazelinin dördüncü beyti ile neredeyse aynı oluşu, Derûnî’nin, aynı meclis içinde Hâyâlî’nin sevgilisine hitap

ederken söylediği beyti duyarak kendi sevgilisine söylemek için ödünç aldığı tahayyülüyle okunabilir:

Rāh-i kūyında yilerdüm yıl gibi yāruñ velī

ƘorƘaram toz ƙonduram ol dāmen-i pāk üstine (Derûnî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Yarin bulunduğu yerin yolunda yel gibi eserdim ama [onun] o temiz eteği üstüne toz kondurmaktan korkarım.)

Hayâlî'nin ilgili beytinde olduğu gibi bu beyitte de şiir öznesi, etek öpmeyi çağrıştırarak sevgili-hükümdara biat etmiş sadık bir kul olduğunu vurgularken onun bulunduğu yerde esmek istemekle sevgili-hükümdara yakın olma arzusunu dile getirir. Bu isteğini sevgilinin eteğine toz konduracak, onun adını lekeleyecek kişilerden uzak durmasını sağlayacağını belirterek gerekçelendiren Derûnî aynı zamanda hükümdar-insan, âşık-yel ve rakip-toz üçlüsü üzerinden kozmolojik ve toplumsal hiyerarşiyi de yeniden inşa etmiş olur.

Gazelin üçüncü beyti ise Hayâlî'nin aynı gazelinin üçüncü beyti ile birebir aynıdır:

Māh-i nevdür ser- 'alem pervāzıdur anuñ şafak

Bir livā-yi āh dıkdüm burc-i eflāk üstine (Derûnî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Göklerin kalesi üstüne bir âh bayrağı diktim [ki] onun tepesindeki süs hilal, dalgalanışı/uçuşu ise şafak[taki kızılık]tır.)

Bir savaşta göklerin kalesine sancak dikme tahayyülü ile üretilen beyit Hayâlî Beğ'in gazelinde onun padişah çevresindeki şairler arasında padişahın nedimi olarak öne çıkan ayrıcalıklı konumunu işaret etmekte ve onun kendisini muzaffer padişahın gazel ve meclis sahasındaki kumandanı olarak konumlandığını hissettirmekteydi.

Derûnî’de ise bu anlamlar gazelin önceki beyitleriyle bağlantı içermez. Zira ne şiir öznesinin yansıttıklarında ne de mahlasın arkasındaki gerçek kimliğiyle şairin hayatında böyle bir mertebeyi işaret edecek bir ipucu yer almaz. Hâl böyleyken şiir öznesinin ilk beyitte sevgilinin kılıcıyla yaralanmakta iken ikinci beyitte onun eteğinin dibine nasıl geldiği ve nasıl bir bayrak sahibi olduğu süreci gazelde meçhul bir şekilde kalmaktadır. Bunun sebebi, şiir öznesi Derûnî’nin, aynı mecliste bu beyitlerle hitap ettiği sevgilisinden takdir gördüğüne şahit olduğu Hayâlî’nin gazelinin beyitleriyle aynı sevgiliye yakınlaşabileceğini umması fakat bunu yaparken gazellerin tutarlı bir bütünlük içinde yaratıcılarının gerçek kimliklerinden hiç de bağımsız olmayan bir hikâye anlattığı gerçeğini göz ardı etmesidir.

Şiir öznesi, sözü, nasıl ulaştığını bilmenin mümkün olamadığı padişah sancaktarlığından rakibin sevgiliyi nasıl kötü etkilediğine getirir:

Ķāmetũñ servini egmiş bād-ı āh ile ḥasūd

Rāstī düşmezdi bu ol ḳadd-i ḳālāk üstine (Derûnî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

([Ey sevgili], boyunun servisini haset eden [rakip] feryat/beddua rüzgârıyla eğmiş, doğrusu bu, [senin] o uzun boyuna yakışmazdı.)

Beyitte sevgilinin boyunun uzunluğunun servi ile ifadesi onun birliğini, yüceliğini, sayesiyle himaye sağlama gücünün altını çizirken Derûnî dışında bir başka âşığının feryat ve bedduasının o servi boyu eğdiği de belirtilmiştir. Bu durumu gözleyen ve aktaran konumundaki Derûnî, sevgilinin, yakınına yanlış âşığı yaklaştırmasının sonucunda yüceliğini kaybedişini hayretle izler gibidir. Böylece sevgili-hükümdara yanlış kişileri maiyetinde ve meclisinde bulundurmanın onun itibarını zedeleyeceğini ve doğru kulun kendisi olduğunu işaret eden Derûnî, bir yandan da sevgilinin yüceliğine kendisinin ahlî değil değersiz sayması gereken

rakibin bedduasıyla hâlele geleceğini tahayyül ederek rakibinin aşkını, acısını ve hâliyle kulluğunu yüceltmış olur. Gazelin sonunda sevgilinin ayağının tozuna ancak rüzgârın getirebileceği kadar uzakta bulunması da belki bundandır:

Ey Derûnî karşılar yaşum getürdükçe şabâ

Tütiyâ-yi hâk-i pâyn çeşm-i nemnâk üstine (Derûnî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Ey Derûnî sabah esen bahar rüzgârı nemli gözlerimin üstüne [sevgilinin] ayağı toprağının sürmesini getirdikçe onu gözyaşım karşılar.)

Âşık, ancak rüzgâr ile ondan bir iz elde edebilecek kadar sevgiliden uzakta kalmıştır ve bu yüzden gece gündüz gözyaşı döker. Bu sebeptendir ki ne zaman ayağının tozu rüzgârla kendisine ulaşsa bu tozu gözyaşlarıyla karşılar ve hürmetle gözlerinin üstüne sürme olarak çeker. Zira sevgili-hükümdara onun eteğini öperek biat edecek kadar ya da ilk beyitte olduğu gibi acı veren silahlarıyla yaralanacak kadar yakın değildir ve sadakati ile kulluğunu ancak bu şekilde gösterebilir.

Derûnî'nin gazeli, nazirelerin birbirinin aynısı ya da kopyası olmadığını ve nazirenin aynı ifadeleri tekrar tekrar kullanarak aynı manaları verme gayretinin bir ürünü olmayıp aksine her birinin kendi hikâyesi olduğunu bir örnek olarak göstermesi açısından kıymetlidir.

Rahîkî, Hilâlî ve Derûnî gibi izzet ve itibardan uzak kalmış şairlerin ardından “üstüne” silsilesinin meclisine Âşık Çelebi'nin kendisinden “henüz dadı göğsünde ve beşikte iken yücelikler tahtında mevki sahibi olacağı kesindi.” şeklinde bahsettiği (Âşık Çelebi, 2018, s. 514), dönemin meşhur âlimlerinden Molla İdris-i Bitlisî'in (ö. 1520) oğlu Ebü'l-Fazl Mehmed Efendi (ö. 1574) de Fazlî mahlasıyla dahil olur:

Gün degüldir şubh-dem pertev şalan hâk üstine

‘Aks-i envâr-i ruhuñdur düşmüş eflâk üstine (Fazlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Sabah vakti toprak üstüne ışık salan güneş değil, senin yanağının nurlarının gökler üstüne düşmüş yansımasıdır.)

Meclis içinde sevgiliye yakın bir noktada bulunduğu ona doğrudan hitabından anlaşılan Fazlî’nin ilk beytinde silsilede sık görülen eflâk-hâk ikilisi işlenmektedir. Fakat bu beyitte âşık sevgiliyi güneşle özdeşleştirmek yerine güneşin sevgilinin yanağının ışığını yansıttığını ifade eder. Böylece silsilenin diğer gazellerinden farklı olarak sevgili-hükümdarın güneşle özdeş değil ondan daha üstün, daha yüce ve daha hayat verici olduğunu vurgulayan şiir öznesi bir bakıma oyunda el yükseltmiş olur. Sevgilinin toprağa ışık saçtığını söylerken kendisini toprağa benzetmeyen şiir öznesi, tıpkı Hayâlî’nin ilk gazelinde olduğu gibi, kendi konumunu da yüksekte tutar. Bu durumda toprak, âşığın kendisi değil, bütün bir tebaa ve memleket olmaktadır.

Gazelin ikinci beytinde Fazlî, sevgilisine aşkını kanıtlamak için yaralarını şahit tutar:

‘İşkuña her birisi toğrı güvâhumdur benüm

Her elif kim çekmişem bu cism-i şad-çâk üstine (Fazlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

([Ey sevgili], bu yaralı beden üstüne çektiğim elif [şeklindeki yara]ların her biri, aşkına doğru [şekilde şahitlik eden] şahitlerimdir.)

Beytin ilk dikkat çekici noktası Fazlî’nin göğsündeki elif gibi yaraların sevgilinin kılıç ya da hançeri gibi silahları ile açılmayıp kendi yaralamasının sonucu olduğunun vurgulanmasıdır. Âşığın bu yaraları açma gerekçesi, zaten Osmanlı elit zümresinin içine doğmuş olmasıyla sevgili-hükümdara kılıç menziline daha yakın olan Fazlî’nin, sadakatin acıyla ölçüldüğü bir mecliste kulluğunu vurgulamak için

sinesinde yaralara ihtiyaç duyması olmalıdır. Nitekim şiir öznesi bu yaraları açtıktan sonra onları aşkına şahit tutar. Bu şahitliği vurgularken şiir öznesi, yaralarını elif harfine benzeterek, elif harfinin uzunluğuyla acısının büyüklüğünü vurguladığı gibi, elifin doğruluğu ve Allah'ı temsil etmesi ile de sevgiliyi aşkının gerçekliğine ikna etme gayretini ortaya koyar.

Bir sonraki beyitte, Fazlî'nin bu çabalarının sonucunda hamisini, acı çeken iyi bir kul olarak ödüle layık olduğuna ikna ettiği görülür:

Ben fakîre eylemiş miḥnet pelâsını libâs

Nâzdan ḥil'at biçüp ol ḳadd-i çâlâk üstine (Fazlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

([Sevgili], uzun boyuna cilve ve güzellikten kaftan biçip ben zavallıya sıkıntı çullarını elbise eylemiş.)

Beyitte hami-mahmî ilişkisinin dinamikleri bu ilişkinin tarafları olan âşık ve sevgilinin kıyafetleri üzerinden belirtilmiştir. Buna göre sevgili, kıymetli bir kumaştan yapılan, üzerinde işlemler hatta değerli taşlar barındırabilen uzun ve güzel bir kaftan giyerken âşık dert ve sıkıntı ile eskimiş ve yıpranmış çulları giymektedir. Böylece şiir öznesi sevgilisinin güç ve zenginliğini, kendisinin ise perişanlığını vurgulamış olur. Bu ilişkideki hiyerarşinin hilat üzerinden işlenmesinin âşık için tek işlevi kendi derdi ve aşkının büyüklüğünün ve sevgilinin gücünün altını çizmek değildir. Hilatin sevgilinin sırtında olduğunu ve kendisinin çul içinde olduğunu belirterek şiir öznesi, maşukunun merhametini de uyandırmayı bekler. Böylece lütfu ve merhameti bol maşuk, sırtındaki hilati çıkararak âşığına giydirebilecektir. Hilat giydirmenin padişahın takdir ettiği kullarını taltif etme biçimlerinden olduğu düşünülürse şiir öznesinin ödül beklentisini de hilat vurgusu üzerinden hamiye duyurmayı hedeflediği söylenebilir.

Şiir öznesi sonraki beyitte daha önce silsilede görülmeyen birine seslenir.

Meclise zahit gelmiştir:

Ol mehûñ mâhiyyeti yüz gösterürdi zâhidâ

Jeng-i hayret konmasa mir'ât-i idrâk üstine (Fazlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Ey zahit, idrak aynasının üstüne hayretin pası konmasa o ay [gibi parlak yüzlü sevgilinin] varlığının özü yüzünü gösterirdi.)

Beyit, meclise yeni gelmiş zahidin, sevgilinin neden kendi özünü, hakikatini âşıklara göstermediğini sorarak mecliste yaşanan âşık-maşuk ilişkisini eleştirmesine bir yanıt gibidir. Âşık, hayretin pasının idrak aynasına konması sebebiyle ay yüzlü sevgilinin âşığa varlığının aslını göstermediğini söyler. Beyit doğrudan, Hayâlî'nin ilk gazelinin incelemesinde de değinilen Hz. Musa'nın Allah ile konuşması kıssası ve kıssanın tasavvufi yorumlarına dayanarak inşa edilmiş, böylece sevgili-hükümdarın kutsiyeti ve yüceliğinin altı çizilmiştir. Fakat burada yalnızca Allah ile sevgili-hükümdar arasında bir ilişki kurulmamıştır. Âşık da Allah'ın varlığının özünün dağa yansısıyla dağın parçalanması sonucu hayrette kalarak bayılan Hz. Musa ile özdeşleştirmiştir. Bu sebeple maşuk kendi tecellisini, aynaya teşbih edilen dağa gösterdiği hâlde, aslını, hakikatini ne aklı ne de yüreği bu yükü taşıyamayacak olan âşığa göstermekten kaçınmıştır. Hz. Musa tecelliden etkilenecek hayretinden bayılmasa Allah ona kendini göstereceğinden, bu hayret idrak aynasının, yani Allah'ın mahiyetini kavrayış aynasının üstündeki bir pas şeklinde anılmıştır. Sevgilinin burada güneş yerine aya benzetilmesi de bu asıl-suret ilişkisi sebebiyledir. Ay sevgilinin âşıklarına gösterdiği tecellisi, yansımasıdır ve beyitte âşık onu yansımasıyla gördüğünden aya benzetir. Hâlbuki sevgili-hükümdar-Allah asıl olarak, mahiyetiyle gerçek ilahi aşkın kaynağı olan güneşe benzer, fakat âşıklarının gözlerini

kör edebilecek, onları tıpkı dağın parçalanması gibi yok edebilecek bir nuru, parlaklığı, kullarına göstermez. Bu O’nun ve gölgeleri olan hükümdar ile sevgilinin kullarına olan merhametini de işaret etmektedir. Fakat zahit bunları anlayabilecek idrakten yoksundur, zira o hem dünyevî hem ilahî aşklara yalnızca o yansıma üzerinden bakmakta ve âşıkları yargılamaktadır.

Fazlî, gazelin mahlas beytinde ise kendini ölmeden önce öldürür:

Sāye-i seng-i mezārın şanma Fazlî görinen

Geldi Leylā meşhed-i Mecnūn-i gamnāk üstine (Fazlî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Fazlî, görüneni mezar taşının gölgesi sanma, Leyla, kederli Mecnun’un şehit düştüğü yerin / Allah’ın tecellisinin görüldüğü yerin üstüne geldi.)

Âşık, bu son beyitte kendine öldüğü yerden seslenmekte ve böylece Osmanlı tasavvuf anlayışında önemli bir yer tutan ölmeden önce ölmek anlayışına (Köprülü, 2020, s. 170) atıfta bulunmaktadır. Buna göre âşık, sevgiliye duyduğu aşk yüzünden ölmüştür ve aşkından ölenler şehit sayıldığından öldüğü yer meşhed olarak ifade edilmektedir. Meşhed, aynı zamanda Allah’ın tecellisinin görüldüğü yer anlamına geldiğinden, âşığın bu ölümü bir önceki beyitten bağımsız düşünülemez. Önceki beyitte hayret mertebesinde kalarak Allah’ın-sevgilinin özünü yaşarken göremeyen âşık, bu beyitte onun tecellisinin sonucunda aşkından ölerak O’nu görebileceği âlem-i bekâya varmış olur ve Leyla’sı olan sevgiliyi müşahade eder. Beyitte âşığın kendini Mecnun’a benzetmesi bu açıdan önceki beyitte hayretten aklını yitirerek kendinden geçen Hz. Musa ile de paralellik göstermektedir.

Fazlî’nin gazeli, “üstine” meclisinde oynanan gazel oyununda gerçek bir el yükseltme ve oyunu bir başka seviyeye taşıma hamlesidir. Şiir öznesi vasıtasıyla şair, özellikle Zâtî ve Hayâlî’nin gazellerindeki anlam ve hayalleri aşk-iktidar-tasavvuf

katmanlarının örgüsünü sıklaştırmış, böylece gazeldeki sevgilinin kurulan benzerlikler yoluyla hükümdarı ve özellikle Allah'ı anmadan ve bunların bilgisine vakıf olmadan tam olarak anlaşılamayacağı bir imgelem dünyası inşa etmiştir. Böylece şair, beş beyitte bu anlam zenginliğini yakalayabilecek hünere sahip olduğunu hem muhayyel hem de gerçek meclislerde aynı ortamda bulunduğu padişaha göstermiştir. Sultan Süleyman'ın "üstine" redifli gazelinin mecmuadaki silsile içinde Fazlî'nin gazelinden sonra yer alması da, bu bağlamda onun Muhibbî kimliğiyle silsilede inşa edilen meclise, oyun ilerleyip keyifli hâle geldikten ve meclis hararetlendikten sonra dâhil olması olarak okunabilir. Nitekim padişahın oyun kimliği olan Muhibbî de gazeline meclise padişahın geldiğinin fark eden bir âşık olarak başlar:

Gün yüzün virdi şeref geldi bu ben hâk üstine

Pā kısam şimden gerü tañ mıdur eflāk üstine (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

([Ey sevgili], gün yüzün bu ben[im gibi] toprağın üstüne geldi, şeref verdi.

Şimdiden sonra gökler üstüne ayak koysam buna şaşılır mı?)

Muhibbî'nin ilk beytinde gerçekten meclise yeni gelmiş bir sevgilinin karşılanması tahayyül edilmektedir. Beyitte dikkat çeken ilk nokta, silsilenin önceki şiirlerinde sevgilinin hâlihazırda mecliste ya da meclise gelmesi beklenen biri olarak tahayyül edilmesine karşın, bu beyitte gazelin üretildiği zaman içinde meclise gelmiş biri olarak tahayyül edilmesidir. Bu durumun sebebi Muhibbî kimliği ile meclise katılanın, meclisin sevgilisi-hükümdarı olan Sultan Süleyman olmasıdır. Silsilenin diğer şairleri nazireleri üretirken, dâhil oldukları muhayyel meclis düzleminde, içinde bulundukları ruh hâline, gerçek hayatlarındaki sevgililerine, hamiye göre konumlarına ve hükümdardan beklentilerine göre bir sevgiliyi kendi zihinlerinde

şekillendirebilirler. Zira hükümdar, Sultan Süleyman haricindeki Süleyman dönemi şairlerinin kendi hayatlarında da zihinlerinde sevgili-hükümdar olarak yaşattıkları bir figür, bir ‘öteki’ olduğundan gazelin muhayyel meclisinde de aynı şekilde bir ‘başkası’ olarak varlığını sürdürür. Sultan Süleyman’ın kendisi içinse durum böyle değildir. Muhibbî’nin, yani gazel oyununu mecliste oynayan âşğın, Allah haricinde aşk ve iktidar bağlamında bir sevgiliyi tahayyül etmesi ancak Sultan Süleyman’ın kendi benliğinden sıyrılması ve âşık-kul kimliğine bürünmesiyle mümkün olabilir. Süleyman’ın kendisinden soyutlanması ve âşık kimliğine bürünmesi ile Muhibbî kimliğine bürünmüş Süleyman’ın zihninde sevgili-hükümdar olan Sultan Süleyman’ın canlanması aynı anda gerçekleştiğinden, Muhibbî’nin sevgilisi de meclise tıpkı Muhibbî gibi henüz gelmiş olur. Bu tahayyül içinde şiir öznesi Muhibbî, sevgilisinin meclise gelişiyle göklere çıkarak şeref bulduğunu ifade eder. Bu açıdan Muhibbî’nin beytindeki sevgili-hükümdar, toprak-güneş ilişkisi içinde hayat verici ve üstünlük sahibi olduğu kadar âşıklarına ve kullarına şeref ve itibar da sağlamaktadır. Muhibbî, beyitte güneşin toprağa vurması üzerinden bir hiyerarşiye işaret ederken, kendisini padişahın yakınında bulunan Hayâlî gibi sevgiliye diğer kullardan daha yakın bir konuma yerleştirmez, bunun yerine silsilenin genelindeki hâk-eflâk ikilisi üzerinden kendisini ancak padişahın lütfuyla göklere çıkabilecek herhangi bir kul olarak tasavvur eder.

Muhibbî, gazelin ikinci beytinde de makbul bir âşık-kul olmanın gereklerinden şaşmaz:

‘Işk-ârâ her birisi serv ile gülden tâzedür

Dâğlar ile var elifler sîne-i çāk üstine (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Parçalanmış kalbim üstünde yaralar ile elifler var, her birisi aşk içinde servi ile gülden tazedir.)

Muhibbî, eliflere benzeyen yaralarını uzunluğuyla serviye ve kanaması üzerinden kırmızılığıyla güle benzetirken bu yaraların tazeliğini, yeni açılmış olduğunu belirtir. Gazel meclisinde sevgilisi ile az önce karşılaştığından yaralarının taze olması oldukça doğaldır. Muhibbî, muhayyel mecliste karşısında bulunan sevgiliye yaralarının elife benzerliği üzerinden kendi yarasının uzunluğu ve acısının büyüklüğünü vurgular. Elif, sadece âşığın niteliklerini değil aynı zamanda sevgilinin biricikliğini, yüceliğini ve kutsallığını da belirtir. Elifle benzerlik üzerinden işlenen servinin ise elifin işaret ettiği nitelikler yanında gölge vermek üzerinden âşıklarına koruma sağlayıp sığınak olduğu ve yaz kış canlı kalan bir ağaç olduğundan Allah'ın Hayy ismini hatırlatacak şekilde dâimi bir varlığa-hükümdarlığa işaret ettiği görülür. Gül ise âşığın göğsündeki kanlı yarayı temsil ettiği gibi sevgilinin güzelliğini, seçkinliğini ve ihtimam isteyen nazik yapısını da hatırlatır. Böylece âşık, yaralanmasından şikâyetçi olmayan makbul bir kul olduğunu sevgili-hükümdara hissettirmiş ve yeni açılan bu yaralara özenle bakarak yaraların ve aşkının kalbinde hep canlı bir biçimde daima süreceğini ifade etmiş olur.

Hilâlî ve Fazlî'nin gazellerinde olduğu gibi bu gazelde de şiir öznesi sevgili ile kendisi arasındaki karşıtlık ilişkisini elbise ve dolayısıyla ödül beklentisi üzerinden kurar:

Baňa geydüren belâ vü derd ü miñnetden libās

Nāzdan dikdi abāsın serv-i ālāk üstine (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2282).

(Bana bela, dert ve sıkıntıdan elbise giydiren [sevgili], uzun servi [gibi bedeninin] üstüne kaftanını cilve ve güzellikten dikti.)

Beyitte âşık-kul ve maşuk-hükümdarın konumları arasındaki fark onların üzerindeki kıyafetler aracılığıyla belirtilir. Şiir öznesi, maşukun naz kaftanı içinde sıcak ve gösterişli bir hâlde olmasına karşın kendi üstündeki elbisenin dertten oluştuğunu söyleyerek ikisinin arasındaki statü farkını ortaya koyar. Böylece sevgilisinde merhamet ve acıma uyandırarak sevgilisinin ona bir kaftan hediye ederek onu ödüllendirmesini hedefler. Önceki beyitte yaralarını serviye benzeterek acısının büyüklüğünden bahseden âşığın bu beyitte ise maşukunu uzun bir serviye benzetmesi, kendi acısının büyüklüğünün ardından sevgiliye ne kadar gölge veren, yani ne kadar koruyucu ve yüce olduğunu hatırlatarak onu kendisine lütufta bulunmaya teşvik etme amacını taşır.

Âşık bir sonraki beyitte ise sevgilinin yüzünü tecelli aynasına benzetir:

Haṭ yaraşmaz ‘ârîzuñda gel anı eyle terâş

Hiç revā mı gerd kōna āyīne-i pāk üstine (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2283).

([Ey sevgili], yanağındaki tüyler [sana] yaraşmaz, gel onu tıraş et, temiz ayna üstüne toz konması hiç uygun olur mu?)

Hayâlî’nin ikinci gazelinin dördüncü beytiyle ilişkilenen bu beyitte şiir öznesi, sevgilinin yüzünde çıkan ayva tüylerinin tıraş edilmesini, yani sevgilinin, âşığın rakiplerini yakınından uzaklaştırmasını ister. Sevgilinin yüzü temiz ve parlak bir ayna olarak sevgilinin mahiyetini yansıtmakta iken, ayva tüylerinin çıkıp onu lekelemesi, sevgilinin yüzünün, kendi hakiki güzelliğini ve gerçek niteliklerini yansıtamaması anlamına gelir. Rakiplerin varlığı da âşığa göre hükümdarın kendi aslına yakışan davranışı göstermemesidir. Bu açıdan sevgili-hükümdarın yanına yanlış kişileri alması, inamları hak etmeyen şairlere vermesi, hatta kendisine zarar verebilecek ya da ihanet edebilecek kimseleri yüksek makamlara getirmesi demektir.

Bunun sonucunda hükümdar da iyiliğini, cömertliğini, kudretini kullarına yansıtamaz hâle gelebilir, zira artık kirden kararan aynadan sevgili-hükümdarın aslı görünmez olma tehlikesi içindedir. Şiir öznesi de beyit ile böyle bir durumun yaşanmasından endişe ederek hem kendisinin sevgili yakınında tutulacak doğru kul olduğunu mecliste bulunan hükümdara duyurmak ister.

Beyitte hattı tıraş etmek ile ifade bulan bu duruma en iyi örnek vezir-i azam Makbul İbrahim Paşa'nın katlidir. Şehzadeliğinden beri padişaha yakın olan ve hanedana damat olarak padişahın ailesine de dâhil olan paşa, 1529'dan itibaren bizzat padişah beratıyla onun vekil-i mutlakı olarak hiyerarşik düzende en yakınında yer almakta ve padişahın yürütme yetkisini paylaşmaktaydı (Şahin, 2023, s. 85). Paşa'nın bu esnadaki durumu hattın ya da tozun sevgilinin yüzüne gelmesine benzer. Ancak özellikle 1533-1535 yıllarında ilk safhası onun komutasında gerçekleşen İrakeyn Seferi'nin beklenildiği kadar başarılı geçmemesi, bu sefer sırasında mektuplarında "serasker sultan" unvanı kullanması ve özellikle kullar arasında paşanın aslında Müslüman olmadığı söylentileri gibi birçok sebep (Şahin, 2023, s. 108-109), sevgili-hükümdarın ayine-i pak üstüne toz konduğunu hissetmesine sebep olur. Bunun neticesinde ise 14/15 Mart 1536 gecesi sevgili-hükümdar, İbrahim Paşa'nın katli ile hattı tıraş eder.

Muhibbî'nin beyitte sevgiliye verdiği öğüt ise yerini bulmamış olmalıdır, zira âşık son beyitte sevgiliden uzakta, saba rüzgârından medet umarken görülür:

Sürmeden yigdür Muhibbîye gubâr-i dergehi

Ey şabâ lutf it getir bu çeşm-i nemnâk üstüne (Muhibbî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2283).

(Ey sabah esen bahar rüzgârı, lütfedip Muhibbî'ye bu nemli gözler üstüne sürmeden daha üstün / iyi olan [sevgilinin] dergâhının tozunu getir.)

Şiir öznesi, sevgilinin uzağında kaldığından ancak saba rüzgârı estikçe sevgilinin bulunduğu yerin tozuna ulaşabilmektedir. Ancak buna rağmen sevgiliye ne kadar âşık olduğunu anlatmaktan vazgeçmez ve sabanın getirdiği tozun bile başının üstünde yeri olduğunu belirtir. Bu durum sevgili-hükümdarın vazgeçilmezliğini ve âşığın sadakatini işaret ettiği gibi beyitte sevgilinin bulunduğu yerden dergâh olarak bahsedilmesi, âşığın sevgiliye atfettiği kutsiyetin de bir göstergesidir. Bunun yanında âşık, sevgiliden uzak kalsa bile ödül beklentisinden vazgeçmediğini de rüzgâr vasıtasıyla da olsa bir lütuf arzusunda olduğunu işaret ederek gösterir. Ancak bu lütufla âşığın gözyaşı denebilecektir.

Muhibbî'nin gazeli, şairinin aşk oyununa dâhil olup gazeli üretebilmek için kendi benliğinden ve kimliğinden meclis dağılıncaya kadar geçen süre zarfında feragat etmesi ve sevgilisine seslendiği noktada esasen bir yönüyle kendisine hitap ediyor olmasıyla gazel geleneğinde yalnızca padişah şairlere has istisnai bir durumu örnekler. Bu istisnai ve görkemli katılımcının ardından “üstüne” meclisine dâhil olan son katılımcı ise Vahîdî (ö.?)’dir. Vahîdî de meclisteki birçok âşık gibi acı çekmektedir:

Cûy-i eşküm kim revândur sîne-i çâk üstüne

İki gözler çeşmedür gûyâ akar hâk üstüne (Vahîdî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2283).

(Parçalanmış yüreğimin üstüne akan gözyaşımın ırmağı sanki toprak üstüne akan iki gözlü çeşmesidir.)

Beyit, silsilenin ilk gazeli olan Zâtî'nin gazelinin altıncı beytiyle ilişkilenmekle beraber silsile genelinde geliştirilen anlamın uzağına düşer. Zira Vahîdî'ye kadar bütün âşıklar sinelerindeki yarayı kanla sulamışlar, şiir öznesini tanımlayan toprağın üstüne ise ışık kaynağı olan sevgiliyi temsilen güneş veya ayı

getirmişlerdir. Bu beyitte ise toprağa âşığın gözyaşının akması ile hayat veren ve hayat bulan aynı kişi olmuş olur, ki bu da meclisin bütün katılımcılarının ittifak ettiği sevgilinin can bahşeden özelliği ile çelişir. Ancak yine de beyit, sevgili için dökülen gözyaşının âşığa hayat verdiği ve dolayısıyla âşığın yaşamasının sevgiliye olan aşkının sürmesiyle mümkün olduğu şeklinde okunabilir.

Şiir öznesi, ikinci beyitte meclisin diğer katılımcılarının neden sevgiliye hitap etmediği sorusuna cevap verir gibidir:

Yâre niçün ‘arz idem yolında hâk olduğumu

Çorğaram toz konduram âyîne-i pâk üstine (Vahîdî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2283).

(Yâre yolunda toprak olduğumu niçin bildireyim, temiz aynaya [benzeyen sevgiliye] toz kondurmaktan korkarım.)

Şiir öznesi, beyitte sevgilisini temiz bir ayna gibi, tecelli aynası gibi parlak ve kusursuz görür ve onun yolunda toprak olacak kadar âşık, perişan ve değersiz olduğunu ona iletmesini söyleyen meclistekilere kendisinin sevgilinin aynasına leke yaratacağını belirtir. Bu, bir âşık için sevgilisine kavuşmasını imkânsız kılan bir ifadedir. Zira âşık, ne kadar kendisini toprağa benzetirse benzetsin, maşukunun nazarıyla, lütfuyla hayat bulacağını ifade etmediği sürece maşukun onu yakınına alıp itibar ve değer vermesi için bir sebep yoktur. Vahîdî, meclisteki âşıkların ayna imgesini kullandıklarında rakibi aynaya konan toza, lekeye veya yüzdeki tüye benzetmesine karşın kendi gazelinde kendisine rakibe atfedilecek özellikleri atfetmiş ve sevgili-hükümdara karşı kendini yermiş olur. Bu durumda maşukun kendisini kirletmeyecek başka âşıklara eğilim göstermesi doğaldır:

Bâd-ı âhumdan kaçup ağıyâre meyl itmek hele

Düşmez idi toğrısı ol kadd-i çālāk üstine (Vahîdî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2283).

(Ahımın rüzgârından kaçıp başkalarına meyletmek doğrusu o uzun boylu [sevgili] üstüne düşmezdi.)

Âşık sevgilisini kendi sözleri ile uzaklaştırdığının farkında değildir ve onun rakiplere gitmesinin kendi ahından korkmasının bir sonucu olduğunu düşünmektedir. Sevgilinin boyunun uzunluğunun beyitte korkuyla ya da meyille ilişkili herhangi bir bağlama yerleştirememesi bir yana, Vahîdî, içinde bulunduğu meclisteki bütün âşıklar tarafından silahları, korkusuzluğu ve savaşçılığıyla anılan sevgiliden, korkmuş ve kendi kulları olan ağyara sığınmak zorunda kalmış bir sevgili olarak bahsetmekle silsilenin bütün kabullerini çiğnemiş olur. Gazelin silsilenin son gazeli olmasının ardında da meclisin bu katılımcının beklenen kalıplara uymamasıyla dağılması bulunuyor olabilir.

Bir sonraki beyitte, sevgiliyi başkasına değer verdiği için korkaklıkla suçlayan âşığın, sevgiliye dair herhangi bir ümit besleme imkânı kalmadığından aklını yitirdiği görülür:

Çäre ne resm-i cününü çünkü nakkâş-ı kazâ

Tâ ezelden levh kılmış nokta-i pâk üstine (Vahîdî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2283).

(Ne çare, yaşanması kararlaştırılmış olanların gerçekleşmesini resmeden [Allah], delilik resmini ta yaratılıştan temiz nokta üstüne levh[-i mahfuz gibi önceden yazılı] kılmıştır.)

Vahîdî, bu beyitle birlikte “üstine” silsilesi içinde bulunmayı bırakmış sayılabilir, zira silsilenin başka gazelleriyle pâk kelimesinin mevcudiyeti dışında hiçbir bağlantı noktası kalmadığı gibi âşığın kurduğu levh-i mahfuz ve resmetme

hayalinde de nokta üstüne levhanın yazılması gibi kafiye'nin uygun düşmesi için yapılmış anlam tutarsızlıkları mevcuttur. Bu tutarsızlıklar belki âşık'ın beyitteki hayalde zikredilen deliliği sebebiyle ne dediğini bilmemesiyle açıklanabilir. Şiir öznesi beyitte sevgilisinin başkasına meyletmesi sonucunda aklını yitirmesini Allah'ın takdiri sonucu kaderinin kötü yazılmış olmasına bağlar. Vahîdî nakış, levh, kaza gibi daha önce bu mecliste duyulmamış hayaller üretmesi ve sevgiliyi gazelden dışlamasıyla “üstine” silsilesi içinde tabir-i caizse bir kargaşa da çıkarmış olur. Zira gazel oyununda, tıpkı silsilede geçen satrançta olduğu gibi, aynı silsile içinde belirli bir mazmun seti aracılığıyla hamleler yapılmaktadır. Vahîdî bu oyun tahtasına diğerlerinden oldukça farklı taşlar, yeni mazmunlar getirerek “üstine” meclisinde kurulan oyunun düzenini bozmuş olur.

Ancak Vahîdî, meclisin düzeninin altüst olduğundan habersiz, kendini muzaffer bir komutan olarak tahayyül eder:

Ey Vahîdî kal‘a-i çerhî zebûn itdüm gibi

Gitdi âhum ‘askeri çaķ burc-i eflāk üstine (Vahîdî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2283).

(Ey Vahîdî, ahımın askeri ta göklerin burcuna gitti, talihi kalesini aciz kıldım gibidir.)

Önceki beyitte olduğu gibi bu beyitte de sevgiliye rastlanmadığı görülürken, âşık, bedduasıyla talihi aciz kıldığını, onu yendiğini ifade etmektedir. Gazelin üçüncü beytinde sevgilisinin ahının rüzgârından kaçıp rakiplere meylettiğini söyleyen âşık'ın bu sözleri, âşık'ın ahının askerlerinin, talihi yenmek için önce sevgiliyi savaş meydanından uzaklaştırmış olduğu anlamını ortaya çıkarmaktadır. Bu durumda ise Vahîdî, sevgilinin âşığı değil ona saldıran düşmanı konumuna gelmiş olur ve bu, “üstine” silsilesinin âşık-sevgili ilişkisinde ne Zâtî'nin gazelinde satranç tahtasında

âşğın sevgiliye can verme hevesinde olması ile ne de Hayâlî'nin ilk gazelinde sevgili-hükümdar emrinde onun adına savaşı bir kumandan olması ile benzerlik gösterir. Onun bu tutumu, her ne kadar âşğın ahının göklere çıkarak sevgiliyi perişan etmesi gazel geleneğinde sık görülebilen bir durum olsa da, “üstine” meclisinde inşa edilen âşık-sevgili dinamiklerine aykırı görünmektedir.

Vahîdî'nin gazeli bir nazire meclisinin düzeninin nasıl tesis edilmiş olduğunu ve gazel oyununu bu meclisin kurallarına göre oynamayan bir katılımcının nasıl bir etki yarattığını göstermesi bakımından olumsuz fakat çarpıcı bir örnek teşkil eder. Vahîdî'nin “üstine” meclisinin sevgilisinin ve âşıklarının bütün özelliklerine aykırı bir şekilde oynaması sonucu gazel oyununun tahtası ve meclisin katılımcıları dağılır, mecmuada bu gazelden sonra silsileye başka bir şair gazel yazmamıştır. Böylece “üstine” meclisi, *Pervane Bey Mecmuası*'nda on katılımcı ile son bulmuş olur.

“üstine” meclisinin katılımcılarının gazellerinin incelenmesi sonucunda gazel meclislerinde yaşanan aşk ilişkisinin tarafları olan sevgili-hükümdar ve âşıklar-kulların genel özellikleri hakkında genel bir değerlendirme yapılabilir. Buna göre sevgili tek ve yüce olanken, âşıklar çokluğu ve aşağıda bulunmayı, değersizliği işaret eder. Silsile boyunca tek bir sevgiliden bahsedilmesiyle sevgilinin alternatifsiz ve vazgeçilmez olduğu görülür. Buna karşın sevgilinin ise her zaman çok sayıda âşğı vardır. Bu durum âşıklar arasında bir rekabeti de beraberinde getirir. Sevgili, sahip olduğu silahlar ve kullarının sadakati ile güçlü, kudretli, korkusuz ve galipken, âşıklar aciz, yardıma, korunmaya ve maşukun merhametine muhtaç hâldedir. Ancak sevgili, kendisine yaklaşmaya çalışan aciz ve güçsüz âşıklarına zulmederek onların kendisine yaklaşmasını güçleştirir. Fakat âşıklar, zulmeden ve yaralayan sevgilinin verdiği acıya katlanacak kadar sadık ve itaatkârdırlar. Sevgili aynı zamanda âşıklarına himaye sağlar, onlara merhamet eder ve lütufta bulunur, fakat bu,

sevgilinin âşığı bunlara layık bulmasına bağlıdır. Sevgilinin can alan ve hayat veren özelliği, mutlak galip olarak vurgulanması, kimi zaman Allah ve peygamberler ile benzerlik ilişkisi içinde anılması ile kutsallaştırıldığı görülür. Bütün bu özelliklerin yukarıda da vurgulandığı gibi Osmanlı toplumunun hükümdarı Sultan Süleyman ve kulları arasındaki ilişkinin taraflarını da temsil ettiği söylenebilir.

Pervane Bey Mecmuası içinde yer alan ve Sultan Süleyman döneminde padişahın gazellerini de içeren nazire silsilelerinin ışığında bu dönemin Osmanlı gazelleri hakkında genel bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Buna göre Osmanlı gazelleri, şairlerinin zihinlerinde yaşayan kurgusal/muhayyel bir meclis bağlamında üretilmektedir. Osmanlı şairlerinin katıldığı gerçek işret meclislerinden ilhamla şairlerin zihinlerinde kurgulanarak gazelde yaşanan ve yaşayan bu meclislerin, nazire silsilelerinde ortak bir imgelem dünyasına sahip olduğu ve bu açıdan silsilelerin tek bir meclisi ve silsileye dâhil gazellerin de aynı meclisin farklı katılımcılarının üretimi olduğu söylenebilir. Muhayyel nazire meclisleri içinde üretilen gazellerin şiir öznelerinin tümü, tek ve mutlak bir sevgiliye duydukları aşkı gazellerinde dile getirmektedirler, ki meclisin toplanma amacı da tam olarak budur: yegâne sevgiliye âşıklık etmek. Bu açıdan gazel üretmenin, Osmanlı şairi için bir aşk oyunu olduğu söylenebilir. Oyunun aşk üzerinden şekillenmesine paralel olarak oyunun bağlamını oluşturan muhayyel meclisler de tümüyle aşk ilişkisinin etkisi altında olup onları gerçek meclislerden ayıran da aşkın meclisin kurgulanışına olan yoğun etkisidir. Bu etkiyi meclislerin gazellerde nasıl nitelendiğinden meclisin unsurlarının aşk ilişkisine göre yeniden tanımlanmasına kadar birçok noktada gözlemlemek mümkündür.

Meclislerde yaşanan aşk ilişkisi ise eşitler arası bir ilişkiyi değil, tek ve üstün bir sevgiliye çok sayıda ve aşağı konumdaki âşıkların-şiir öznelerinin duyduğu, tek yönlü ve hiyerarşik bir aşk ilişkisini işaret eder. Dönemin hâkim ilişkilene biçimi

olan aşk ilişkisinin hiyerarşik yapısı, gazellerin Osmanlı toplumunun hiyerarşik düzeni ile olan benzerliğini ortaya koyarken bu ilişkinin sevgilisi nihai olarak Osmanlı padişahı ve âşıkları ise hayatlarını, sosyal konumlarını, geçimlerini, itibarlarını ve ölümlerini elinde tutan sevgili-padişaha yoğun bir sevgi ve bağlılık duyan mahmûleri-kulları yani Osmanlı şairleri ve genel olarak Osmanlı tebaasıdır. Muhayyel meclislerde yaşanan aşk ilişkisinde mutlak sevgiliye âşık olan ve ona ulaşmaya, yaklaşılmaya ve kavuşmaya çabalayan şiir öznelerinin çabalarını ifade aracı olarak da okunabilecek gazellerin çok sayıda silsile oluşturmaları ve padişahın dahi bu âşıklık oyununa kendi üstün kimliğiyle katılmasının mümkün olmamasına karşın sevgilinin ağzından söylenen herhangi bir gazele rastlanmaması, hami ile mahmû arasındaki ilişkide himaye ve kabul görme çabası içinde olan tarafın mahmû-şair olmasıyla açıklanabilir. Nitekim gazellere yakından bakıldığında da gazelde âşık-şiir öznesinin sevgili ile ilişkilene biçimine yansıyan farklı mahmûlerin hami ile kurduğu ilişkinin, mahmûden mahmûye değişkenlik gösterdiği görülür. Bununla beraber aşk ilişkisinin hiyerarşik yapısının ve bu ilişkinin tarafları ve meclisin temel katılımcıları olan âşık ve maşukun gazel oyunundaki rollerinin genel çerçevesinin sabit olduğu söylenebilir.

Âşık ve sevgilinin karakter özelliklerine bakıldığında ise iki taraf arasında belirli tezatlar bulunduğu ve bu tezatların aşk ilişkisinin toplumsal düzeni ve bu düzenin iki tarafını oluşturan hükümdar ve kul arasındaki tezatlarla paralel olduğu gözlenebilir. Bu ikilikler arasında en dikkat çekici olanları arasında âşıkların-kulların çokluğuna karşın sevgilinin-hükümdarın tek olması, âşıkların-kulların aşağı ve değersiz olmasına karşın maşukun-haminin yüce ve kıymetli, hatta kutsal olması ve âşıkların-kulların değersiz ve çok olmasından hareketle feda edilebilirliğine karşın sevgilinin-padişahın vazgeçilmez olması sayılabilir. Yaklaşılmaya çalışılan maşukun-

hükümdarın tekliğı sebebiyle rekabete mecbur olan âşıklar-kullar, vazgeçemedikleri sevgili-haminin yakınında bulunabilmek adına her türlü cefaya katlanır ve acı çekmeye razı gelir. Bunun mükâfatı ise sevgili-padişah tarafından kabul görmek, onun koruması altında bulunmak ve maddi ödüle ve mevkiye erişmektir.

Bütün bunlardan hareketle, Sultan Süleyman döneminin nazirelerinin, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu döneminde kulların padişahla kurduğu ilişkiyi ve genel olarak imparatorluğun sosyal ve siyasal düzenini yansıtan bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir. Nazireler ve genel olarak Osmanlı gazelinin bu işlevi, şairlerinin zihninde yaratılan muhayyel meclislerde yaşanan aşk ilişkisi ve bu aşk ilişkisinin hangi davranış kalıpları içinde davranan katılımcılar tarafından ne şekilde yaşandığının çözümlenmesi ile açığa çıkmaktadır. Bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal düzeni ve kulların hükümdar ile kurduğu ilişkinin doğası zaman içinde dönüştükçe Osmanlı gazelinin de dönüşmesi kaçınılmaz olacaktır.

BÖLÜM 3

PERVANE BEY MECMUASI'NDA

SULTAN I. AHMED DÖNEMİ GAZELLERİ

3.1 Döneme genel bir bakış

I. Ahmed (salt. 1603-1617) ve musahibi Hâfız Ahmed Ağa'nın (ö. 1632) incelenecek olan gazellerinin I. Ahmed'in saltanatının ilk beş yılı içinde üretildiği düşünülmektedir. Sultan Ahmed'in cülusunda Osmanlı İmparatorluğu, III. Murad (salt. 1574-1595) döneminden itibaren süregelen bir değişim içindedir ve bu değişim, çağdaş kaynaklarda bir bozulma olarak görülmekteyken son dönemlerde modern tarih yazımında ise imparatorluk yapısının geçirdiği bir dönüşüm olarak değerlendirilmektedir. III. Murad, III. Mehmed (salt. 1595-1603) ve I. Ahmed dönemlerini de yaşamış olan ve eserini 1620 yılında veya az sonra yazarak Sultan Osman'a (salt. 1618-1622) sunduğu düşünülen (Anonim, 1988, s. XXIII) anonim *Kitâb-i Müstetâb* yazarı, eserinin ilk sayfalarında dönemin siyasi ve toplumsal düzeninin öncesi ve sonrasını ve imparatorluğun geçirdiği değişimin sebeplerini irdeler.

Yazar, III. Murad'ın saltanatının ilk yıllarına kadar imparatorluğun idaresinde önemli mevkilerine gelenlerin adalet yolunu takip etmeleri ve Peygamber'in şeriatı ile hanedanın kanununu, şer'î ve örfî hukuku gözetmelerinin fetih ve zaferleri mümkün kıldığını belirtir (Anonim, 1988, s. 1). III. Murad dönemine kadar âlemin düzen ve nizam üzere olması nedeniyle Osmanlı toplumunun tüm kesimlerinin padişahın saadetli gölgesinde sıkıntıdan uzak ve huzur içinde yaşamları sürdürdüğünü belirten (Anonim, 1988, s. 1) *Kitâb-i Müstetâb* yazarı, bu dönemden sonra düzenin bozulduğunu, âlemin hâlinin karıştığını ve "Devlet-i Aliyyenin temeli

kazılmak üzere” olduğunu ifade eder (Anonim, 1988, s. 1-2). Bu durumun temel sebeplerini ise devleti idarede söz sahibi olan yöneticilerin adaletten uzaklaşmaları, ihmalkâr davranışları ve şeriat ve kanun-i kadime aykırı işler yapmaları olarak sıralayan yazar, idarecilerin bu davranışları sonucunda köyler ve tarım arazilerinin harap kalarak halkın darmadağın olduğundan, devlet hazinesinin gelirlerinin giderleri karşılayamadığından, yeniçerilerin arasına karışan Müslüman kulların “arapsaçı gibi” karışıklık çıkardığından bahseder (Anonim, 1988, s. 2). Devlet kademelerindekilerin birbirlerine haset etmekle ve birbirlerinin zararına çalışmakla meşgul olduğunu, her önemli mevkiye gelenin “Hemân bugünü hoş görelüm, irtenin ıssı vardır” (“Bugünü hoş görelim yarının sahibi vardır.”) diyerek devlet işlerinde ihmalkâr davrandığını ve âlemin nizamı için çalışmak yerine düşmanlık ve intikam için uğraştıklarını belirtir (Anonim, 1988, s. 2). Devlet adamlarının şeriata aykırı olarak adam öldürme ve rüşvet ve kanuna aykırı hareketlerde bulunma gibi tüm çarpık yollara saparak padişahı vebale koyduklarını vurgulayan *Kitâb-i Müstetâb* yazarı, bu sebepler ile âlemin hâllerinin karışarak Devlet-i Aliyye’nin temelini kazılmakta olduğunu ifade eder (Anonim, 1988, s. 2). *Kitâb-i Müstetâb* yazarının olumsuz gidişat ile ilgili olarak verdiği örnekler ise imparatorluğun kırsal kesimlerinde tımar sisteminin bozulmasıyla köylünün toprağını terk etmesinden yönetimin merkezi olan İstanbul’da makam sahibi olan çeşitli güç odaklarının rüşvet ve kanunsuzlukları ile kendi aralarındaki iktidar mücadelelerine, devşirme kökenli olmayan kulların Yeniçeri Ocağı’na dahli ile ordu içindeki işleyişin bozulmasından hem tımar hem kul sisteminde görülen bozulmaların etkisiyle hazineye vergi ve ganimet girmemesi sonucu masrafların karşılanamamasına geniş bir yelpazede imparatorluğun adlî, askerî, mâlî ve idârî yapısındaki değişimi gözler önüne sermektedir.

Kitâb-i Müstetâb'dan önce de 1581 yılında *Nushatü's-Selâtîn* isimli nasihatnamesini kaleme alan Gelibolulu Mustafa Âlî (ö. 1600), III. Murad döneminde yazıldığı düşünülen *Hirzû'l-Mülûk* başlıklı nasihatnamenin kimliği meçhul yazarı ve 1595'te *Usûlü'l-Hikem fî Nizâmi'l-Âlem* adlı nasihatnamesini tamamlayıp 1596'da Eğri Seferi sonrasında III. Mehmed'e sunan Hasan Kâfî Akhisârî (ö. 1615) de söz konusu değişimlere ilişkin gözlemlerde bulunmuş ve çözüm önerileri sunmuşlardır. Buna göre padişah ile halk baba ile evladı gibi olduğundan padişahın halkın hâli ile meşgul olması gerekir, çünkü padişahın adaleti sonucu ülke emniyet içinde olur ve böylece halkın huzuru ve âlemin düzeni sağlanır (Anonim, 1988, s. 182-183). Bunun için padişah, gününün dört saatini memleketin durumunu vezirler ve doğru yaratılışlı yöneticilerle istişareye ayırmalıdır (Anonim, 1988, s. 176). İstişare bu metinlerde önemle vurgulanmakta, padişah ve vezirlerin “kendi görüşleriyle müstebit olmamaları ... hatadan korunmak için âlim ve âkil [ile] devlet erkânı içerisinde bulunan tecrübeli kimselere” danışmaları tavsiye edilmektedir (Akhisârî, 2020, s. 69). Gelibolulu Mustafa Âlî de, padişahın, dindar casuslar ve haram ve yasaklardan sakınan iş bilir kimselerin haberciliği vasıtasıyla halkın yapıp ettiklerinden ve yöneticilerin durumundan haberdar olması gerektiğini (Mustafa Âlî, 1979, s. 136) vurgulamaktadır.

Müelliflerin altını çizdiği bir başka nokta ise mansıp ve ihsanların hak edenlere verilmesi hususudur. Halkın padişaha tâbiyeti onun eli açıklığına bağlı olsa da (Akhisârî, 2020, s. 64), hükümdar, gayretli çalışmalar sonucu toplanan devlet hazinesinin boşa harcanmaması için, adaleti elden bırakmadan ve cimrilik ve israftan kaçınarak ihsanları layık olan kimselere vermelidir (Anonim, 1988, s. 176) İhsanlar gibi makamlar da liyakatle dağıtılmalıdır. *Hirzû'l-Mülûk* yazarı, padişahın devlet meselelerinde isabetli fikirleri olanları emir ve vezir etmesi ve padişahın itibar ettiği

yöneticilerden halkın iyiliğini gözetmekte kusur ve ihmali bulunanların ise derhâl görevlerinden uzaklaştırılması ve hatta idam edilmesi gerektiğini ifade eder (Anonim, 1988, s. 175). Aksi hâlde “işe müstahak olanların kalpleri padişaha karşı bozulur ve [dönemde] görüldüğü üzere bozukluk ve kargaşa ortaya çıkar” (Akhisârî, 2020, s. 61). Zira “akıllılar dururken gafillere ve doğruluk ve haktan ayrılmayanlar varken alay ve övgü ile sıfatlananları [devlet idaresinde] kullanmak, kullara zulmetmeye ruhsat vermek” gibidir (Mustafa Âlî, 1979, s. 91). Devletin çeşitli makamlarına hak eden kimselerin getirilmemesi ise rüşvetin bir sonucudur. Nitekim Gelibolulu Âlî, akıllı, iş bilen kimselerin önemli makamlara erişebilmesinin ancak yüksek mertebeli idarecilerin rüşvetten el çekmeleriyle mümkün olacağını belirtir (Mustafa Âlî, 1979, s. 91). *Hirzü'l-Mülûk*'ta da birçok kez sadrazamın ve üst düzey devlet yöneticilerinin dünya işlerine ve mal biriktirmeye meyletmesinin yanlışlığı ve halkın hâli ve hazinenin doldurulmasına çaba sarfetmenin gerekliliği vurgulanarak (Anonim, 1988, s. 174, 178, 184) ve mal sevdası sebebiyle mansıpların hak edenler yerine rüşvet verenlere verildiğine (Anonim, 1988, s. 187) ve kadı ve müderrislerin devlet büyüklerinin aracılığıyla atanması sonucu yanlış hükümler verildiğinden ve doğru ders okutan bulunmadığından şikâyet edilir (Anonim, 1988, s. 196-197).

Bu eserlerde devlet görevlilerinin ve bilhassa sadrazamın maddiyata düşkünlüğünün devletin devamlılığına tehdit oluşturduğunu altı çizilmekte ve devlet düzenindeki bozulmanın mal düşkünlüğünden kaynaklandığı ifade edilmektedir. Devletin devamlılığının adalet ve asker ile olduğunu ve askerin bağlılığını sağlamak için onlara geçimleri için ulufe, tımar, zeamet ve makam vermek gerektiğini belirten *Hirzü'l-Mülûk* yazarı, bunun için ise geniş memleketler ve dolu bir hazine lazım geldiğini, ancak memleketteki kasaba ve köylerin çoğunun sadrazam ve vezirlerin vakıf malı ya da özel mülkü olduğundan dirlik verecek toprak azaldığını ifade eder

(Anonim, 1988, s. 176-177). “Memleketler fethetmenin amacı ülkeyi genişletmek ve hazineyi çoğaltmaktır yoksa vezirlere ve diğer yöneticilere mülk olarak vermek değildir.” (Anonim, 1988, s. 178) diyen yazar, sadrazamların kendilerine saraylar yaptırıp köyleri mülk edinmesinin, ehil olmayan kimselere makam ve savaşta düşmanla savaşmak ya da ülkede eşkıya yakalamak gibi bir yararlılık göstermeyen kimselere dirlik vermesinin yanlışlığını dile getirir (Anonim, 1988, s. 184). Zira padişahın elinde olması gereken yönetim yetkisini elinde bulunduran sadrazamın teveccühüyle makama gelenler, ister doğru ister yanlış kararlar alsın, onun sözünden çıkmazlar (Anonim, 1988, s. 188).

Mal ve mülke düşkünlüğün ülkenin askerî durumunu da etkilediği de belirtilir. *Hirzû 'l-Mülûk* yazarı, sadrazamların düşman devletlerden para alarak padişahı sefere çıkmaması konusunda ikna etmeye çalışarak onu Allah yolunda gaza ve cihattan alıkoymasının yanlışlığını belirtirken (Anonim, 1988, s. 188), Akhisârî, zaferin ve Allah'ın yardımının, askerin mal elde etmek ve mevki sahibi olmak için savaşmak yerine Allah'ın dinini yüceltmek amacıyla savaşılırsa mümkün olduğunu belirtir (Akhisârî, 2020, s. 61). Osmanlı ülkesinin sınırlarında askerlerin savaştan kaçmasının yaygınlaştığına (Akhisârî, 2020, s. 83) ve askerler arasında ihtilafın çoğalarak emir sahiplerine itaatin zayıfladığına (Akhisârî, 2020, s. 83-84) dikkat çeken Akhisârî, hicrî 1004 senesinden önceki üç yıldan beri yani 1592 senesinden itibaren Müslüman askerlerin ve özellikle havas taifesinin halka zulmederek fesat çıkardığını, Müslümanların namusuna leke sürüp, gasp ve yağma yapıp, kadın ve çocuklara saldırdığını ifade eder (Akhisârî, 2020, s. 84-85). Benzer şekilde I. Ahmed döneminde görülen lüzum üzerine Yeniçeri Ocağı'nın kadim kanunlarını yazan (Anonim, 2011, s. 3-4) *Kavânîn-i Yeniçeriyân* müellifi de yeniçeri olduğu hâlde yeniçerilerin ve onların uygunsuz davranışlarını cezalandırmakla görevli korucu

denilen serdarların sayılarının çoğaldığından ve rüşvet karşılığında göreve getirilen bu askerlerin sefere gitmemek için çeşitli bahaneler bulduğundan bahseder (Anonim, 2011, s. 81). Yeniçeri olmadığı hâlde yeniçeri kılığında halka zulmedenler bulunduğu da değinen müellif, para karşılığı serdar olanların zulme de askerinin sefere gitmemesine de önem vermediğini belirtir ve “vilayet bu yolla harap olup halk[ın] yeniçeridir diye korkusundan ne yapacağını bilemeyip onların zulmü ile ayak altında çiğnen[diğinden]” şikâyet eder. (Anonim, 2011, s. 82). Akhisârî’ye göre “İslam askeri arasında vuku bulan bu zulümlerin sebebi kontrol ve siyaset noktasındaki ihmal yanında askerin vazifeleri ve zahirelerinin vaktinde yerine getirilmesindeki kusurdur ... [ve] bu bozuklukların çoğu helal ve haram ayrımı yapmaksızın mala tamah göstermekten ileri gelmektedir.” (Akhisârî, 2020, s. 85).

Kitâb-i Müstetâb’da olduğu gibi Akhisârî’nin *Usûlü’l-Hikem*’i ve *Hirzû’l-Mülûk*’te de devlet yönetiminde farklı güç odaklarının etkinliğinin gözlendiği ve bunun yanlışlığı vurgulanır. Sadrazama rüşvet vererek makam sahibi olanların padişaha ve adalete değil kendilerini o makama getiren sadrazama bağlı kaldığından söz eden *Hirzû’l-Mülûk* yazarı, padişahın kız kardeşleri ve kızlarının da katiyen yüksek mertebelerde olan vezirler ve beylerbeyleri ile evlendirilmemesini, bunun yerine sancakları ülkenin iç kesimlerinde bulunan ve ebediyen aynı sancakta kalacak olan namı sancakbeyleriyle evlendirilmesi gerektiğini savunur (Anonim, 1988, s. 176). Bunun sebebi zaten güçlü ve nüfuzlu olan vezirler ve beylerbeylerinin bir de hanedan damadı olarak iyice güçlenmesinin önüne geçmek olmalıdır. Akhisârî de padişahlığı helake götürecek şeyler arasında askerin zulüm ve itaatsizliğinin yanında “lezzetlerin ve arzuların padişahın aklına egemen olması” ve “vezirlerin birbirine haset etmesi”ni (Akhisârî, 2020, s. 85) sayar. Padişahın aklına lezzet ve arzuların egemen olması haremın devlet yönetimine dahlini ima ederken vezirlerin hasedi ise

devlet adamları arasındaki hizipleşmeyi ve iktidar mücadelesini işaret etmektedir.

Gelibolulu Mustafa Âlî de söz konusu hizipleşme ve mücadeleden söz ederken, beyler ve emirler ile yakın ilişki içinde bulunduğu dönemde padişaha hizmet etmeye hazır kimseyi görmediğini ve birbirlerine karşı kin ve düşmanlıktan başka söz işitmediğini (Mustafa Âlî, 1979, s. 117) belirtir.

Bütün bunlardan hareketle, on altıncı yüzyılın son çeyreğinde ve on yedinci yüzyılın başlarında eser veren Osmanlı yazarlarının, kendi dönemlerini, “nizam-ı âlemde ve İslam yurdunda birtakım bozukluklar[ın]” (Akhisârî, 2020, s. 51-52), “nizâm-ı ‘âleme ihtilâl ve re‘âya ve berâyâyâ infi‘al [veren] ahvâl-i âlem[in]” (Anonim, 1988, s. 2) yaşandığı bir bozuluş dönemi olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Bu eserlerdeki bakış açısının etkisiyle Sultan Süleyman’ın saltanat dönemi sonrasında imparatorluğun bir gerileme dönemine girdiği ve bozulmanın önlenememesi sonucunda yirminci yüzyılda ömrünü tamamlayarak çöküşünün gerçekleştiği şeklinde özetlenebilecek bir gerileme-dağılma-çöküş anlayışı Osmanlı tarihçiliğinde uzun süre hâkim paradigma olmuştur (Kafadar, 1999, s. 32-33). Fakat birkaç on yıldan beri bu doğrusal paradigma tartışmaya açılarak on yedinci yüzyılın, çöküş ile nihayet bulacak bir gerileme ve bozuluş dönemi değil, “kısmen dış baskılar ve esas olarak içeride yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasi değişme ile tanımlanan büyük bir altüst oluş” (Abou-El-Haj, 2018, s. 110) ve dış görünüşte süreklilik arz etmesine rağmen toplumun geçirdiği büyük bir yapısal dönüşüm olduğu (Abou-El-Haj, 2018, s. 118) yönündeki yaklaşım Osmanlı tarih yazımında ön plana çıkmaktadır. Örneğin, Rifat Abou el-Haj, Osmanlı İmparatorluğu’nun iki ayrı oluşum süreci bulunduğunu, bu süreçlerin ilkinin on beşinci yüzyılın ortalarından on altıncı yüzyılın ortalarına kadar, ikincisinin ise on altıncı yüzyıl sonlarında başlayarak on yedinci yüzyıl boyunca sürdüğünü öne sürmektedir (Abou-El-Haj, 2018, s. 130-131).

Baki Tezcan ise dönemlendirme noktasında daha belirgin sınırlar çizmektedir. Ona göre, 1300-1453 yılları arasında Osmanlı'nın feodal siyasi ilişkiler içinde bir beylik ve liderlerinin da birçok bey arasında en büyük bey olduğu kuruluş dönemini, on beşinci yüzyılın ortalarından on altıncı yüzyılın ortalarına kadar süren, Osmanlı'nın patrimonyal bir imparatorluk ve hükümdarın kullarına hükmeden bir padişah olduğu 1453-1580 arasındaki dönem takip etmektedir (Tezcan, 2012, s. 81-82). Tezcan'a göre, bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu "Kanûnî Sultan Süleyman'ın saltanatıyla özdeşleşen ve hükümdarın kullarıyla bir hane reisi olarak ilişkilendiği [bir] patrimonyal imparatorluk" (Tezcan, 2012, s. 10) iken, III. Murad'ın saltanat dönemine tekabül eden 1580 yılı sonrasındaki dönemde Osmanlı toplumu o kadar büyük bir sosyoekonomik dönüşüm geçirmiştir ki, bu yeni dönemdeki Osmanlı İmparatorluğu'nu ikinci bir imparatorluk olarak adlandırmak yanlış olmaz (Tezcan, 2012, s. 10). Hükümdarın siyasi otoritesinin sınırlarının sorgulandığı, zorlandığı ve yeniden çizildiği bu dönemin başlangıcını, bunun bir süreç olduğunu vurgulamakla beraber, Tezcan, son patrimonyal imparator Sultan Süleyman'ın son veziri olan sadrazam Semiz Ahmed Paşa'nın (ö. 1580) vefat ettiği 1580 yılına ve sonunu ise 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın ilgasına tarihler (Tezcan, 2012, s. 194-195).

İkinci imparatorluk döneminde Osmanlı İmparatorluğu'nun yapısı "hükümdarın merkezde konumlandığı fakat kimseden üstün olmadığı bir örümcek ağı" ile benzerlik gösterir ve bu ağda merkeze yaklaşan toplumsal güçler, imparatorluğun askerî-idarî kurumlarını yavaş yavaş ele geçirmiştir (Tezcan, 2012, s. 192-193). Patrimonyal imparatorluk döneminde merkezî otoriteyi güçlendirmek için kullanılan kurumların hanedanın ve padişahın otoritesini sınırlar hâle geldiğini belirten Tezcan, bu durumu devşirme sistemine dışarıdan para vererek giren ecnebinin, yani Müslüman kulların artık yönetici kesime ve yeniçeri ordusuna dâhil

olabilmesi üzerinden örnekler ve böylelikle eski yönetici sınıfın ideal yönetim anlayışının kademeli olarak ortadan kalktığını belirtir (Tezcan, 2012, s. 193). Sultan Süleyman döneminde merkezî otoritenin padişah ve hanedan elinde toplanmasını pekiştirmek adına yüksek rütbeli devlet adamlarının hanım sultanlarla evlendirilmesi uygulamasının, hanedan damatlarının merkezde harem ile de bağları bulunan güçlü iktidar odakları hâline gelmesi sebebiyle *Hirzû 'l-Mülûk* yazarı tarafından yasaklanmak istenmesi de, Tezcan'ın ortaya koyduğu, patrimoniyal sistemin güçlenmesini hedefleyen fakat sonraki dönemde bu gücü sınırlandıran uygulamalara ve Osmanlı elitinin bunlara tepkisine bir başka örnektir. Padişahın iktidarına ortak olan güç odakları arasında vezirler ve ordunun yanında haremde valide ve haseki sultanlar ile harem ağaları, ulema ve şeyhler ve musahip ve meddahlar da sayılmalıdır (Bilkan, 2021, s. 201-206).

Padişahın otoritesinin imparatorluğun merkezinde bulunan çeşitli güç odaklarınca sınırlandırılmasına, ikinci imparatorluk olarak adlandırılan dönemin başlangıcından gazelleri incelenecek olan I. Ahmed'in cülusuna kadar 1580-1603 yılları arasında İstanbul'da çıkan yeniçeri ve sipahi ayaklanmaları açıklayıcı bir örnek oluşturduğu gibi, bu olaylar I. Ahmed'in hangi koşullarda tahta çıktığını anlamayı da mümkün kılar. III. Murad döneminde 1589 yılında yaşanan Beylerbeyi Vakası bu açıdan önemli bir dönüm noktasını teşkil etmektedir. Peçevî İbrahim'in (ö. 1650) aktardığına göre, padişahın şehzadelikinden beri yanında bulunan musahibi Doğancı Mehmed Paşa (ö. 1589), Rumeli Beylerbeyi olmasının ardından Tebriz seferindeki sadrazam Osman Paşa (ö. 1585) tarafından vekil tayin edilmesi ve has odalıklardan biriyle evlendirilmesi sonucu nüfuzunun artmasıyla, diğer vezirlerden önce arza girmek istemesi, padişaha arzlarında diğer vezirleri yalancı çıkaracak bilgiler sunması gibi sebeplerden dolayı, önceden iyi ilişkiler içinde bulunduğu padişah

damatlarından ikinci vezir İbrahim Paşa ile anlaşmazlığa düşer (Peçevî, 1981, s. 18-19) Bu dönemde Safevî Savaşları'nın yarattığı devalüasyon sebebiyle dış hazineye düşük ayarlı akçe dâhil edilince bu durumun sorumluluğu da ikinci vezir Damat İbrahim Paşa (ö. 1601) ile anlaşmazlık yaşayan Rumeli Beylerbeyi'ne yöneltilir (Peçevî, 1981, s. 19). Kapıkulu ödenekleri de dış hazinedeki mağşuş akçeden ödenecek olunca, üç dört bin yeniçeri Topkapı Sarayı'nı basarak padişah divanında ulufe değil, beylerbeyinin başını istediklerini belirtir (Peçevî, 1981, s. 20). Padişah III. Murad, vezirler ve kazaskerlerin yatıştıramadığı yeniçerilere, paşanın başının kurtulması için ne istiyorlarsa verilmesini buyurunca iç hazineden tam ayarlı ulufe çıkarılmış ise de yeniçeriler, “saadetli padişahımız bütün kullarından geçip onu yeğlerlerse, biz de kullarını yeğleyecek bir padişah isteriz” ifadeleriyle padişahı tahttan indirmekle tehdit etmiş ve beylerbeyini vezirler arasından alarak başını kesmişlerdir (Peçevî, 1981, s. 20). Peçevî İbrahim, padişahın, o zamana kadar görülmedik böyle bir olayın kendi saltanatında yaşanmış olmasından derin üzüntü duyduğunu da belirtir (Peçevî, 1981, s. 20).

Bu olayın hakikaten hem padişah hem de kullar açısından kırılmalara işaret ettiği söylenebilir. Öncelikle padişah çevresinde farklı hiziplerin meydana geldiği ve bunların birbirleriyle mücadelesi ve haremın bu hizipler ve güç odaklarının yükselişinde oynadığı rol görünür durumdadır. Emri altındaki kullarına maaşlarını tam olarak ödeyemeyen hükümdar, kullarının sadakatini kaybetmiş, onlara söz geçiremez olmuştur. Padişah yerine vezirlerin yönlendirmesine bağlı olarak kendi çıkarlarını gözeten kullar, artık mutlak efendileri olan padişaha boyun eğmek yerine, onu tehdit eder ve ona isyan eder hâle gelmiştir. Kendisini doğrudan muhatap alabilen kullarının, hükümlerine rıza göstermediği ve emirlerini çiğnediği hükümdar

ise, artık sorgulanamaz ve vazgeçilemez bir hükümdar değildir, çünkü kullar, bir başka efendi isteyebileceklerini açıkça belirtmişlerdir.

Peçevî, Beylerbeyi Vakası'nın yaşandığı dönemde görülmemiş bir olay olduğunu ifade etse de, daha sonra bu olayın benzerleri, I. Ahmed'in cülusuna kadar geçen on beş sene içinde yedi kez tekrarlanacaktır. Örneğin III. Mehmed döneminde Mart 1600'de de askerler, gümrük iltizamını elinde tuttuğu ve kendilerine ayarı düşük akçe verilmesine neden olduğu için Valide Safiye Sultan'a (ö. 1619) aracılık eden Yahudi kira kadın Esperanza Malchi'yi (ö. 1600) parçalayarak öldürmüş ve Atmeydanı'nda sergilemişler, "Bostancıbaşı Ferhad Ağa ve Kapu Ağası Gazanfer Ağa'yı talep etmekten feragat" eylemişlerdir (Selânikî, 1989, s. 854-856). Ancak Gazanfer Ağa (ö.1603), 1603 yılında askerin padişahı tahta Şehzade Mahmud'u (ö.1603) ya da Şeyhülislam Sunullah Efendi'yi (ö.1612) geçirmekle tehdit ettiği bir başka isyanda öldürülmekten kurtulamamıştır (Börekçi, 2010, s. 56). III. Mehmed ise bu olayın etkisiyle kendisini tahttan indirmesinden endişe ettiği oğlu Şehzade Mahmud'u sarayda idam ettirmiş ve altı ay sonra ise kendisi hastalanarak vefat etmiştir (Peirce, 2022, s. 174).

Ağabeyi Şehzade Mahmud ve babası III. Mehmed'in kısa süre içinde vefatı sonucunda, tahta çıkması uzak bir ihtimal iken 21 Aralık 1603'te on dört yaşındaki I. Ahmed Osmanlı tahtına cülus eder. Sultan Ahmed, haremağaları, sultanlar, şehzadeler, ulema ve ordunun padişahın yanında ayrı güç odakları olarak bulunduğu ve bunlar arasındaki mücadelelerin padişahların kaderini ve Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal ve idarî düzenini derinden etkilediği bir ortamda, doğuda Safevîler ve batıda Habsburglar ile savaşın sürdüğü, Anadolu'da ise Celâlî İsyanları'nın bastırılmaya çalışıldığı bir dönemde tahta çıkmıştır. Cülusunun yeni padişahın edebî şahsiyetine etkisi de, onun, bahtının yardımıyla umulmadık bir

adayken cülus etmesine düşülen tarih olan “Bahtî”yi (1012) mahlas olarak almasında (Sâfi, 2003, s. 7-8) görülmektedir. Ayaklanmalar ise çalışmanın odaklandığı dönemden sonra da devam edecek, gazellerine odaklanılacak iki isimden I. Ahmed’in büyük oğlu Sultan Osman bir ayaklanma sonucu 1622’de tahttan indirilip katledilecek, I. Ahmed’in musahibi ve doğancıbaşı iken ürettiği gazellere odaklanılacak Hâfız Ahmed Ağa ise yine I. Ahmed’in oğullarından IV. Murad’ın (ö. 1640) sadrazamı ve hanedan damadı iken 1632 yılında yine bir ayaklanma sonucu isyancılar tarafından öldürülecektir.

3.2 Sultan Ahmed meclisinde Osmanlı gazelleri

Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal yapısının yeniden şekillenmesinin sürdüğü ve hâkim ilişki biçimlerinin dönemin Osmanlı eliti için de alışılmadık bir biçimde farklılaştığı böyle bir dönemde, imparatorluğun toplumsal yapısından ve dönemin himaye ve iktidar ilişkilerinden etkilenen Osmanlı gazeli de kaçınılmaz olarak dönüşüme uğrar. *Sevgililer Çağı*’nın son bölümünde bu duruma değinen Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı, “uzun 16. yüzyıla özgü aşk kültürünün ve sevgili kültürünün edebiyat dışında kalan ama edebî senaryolandırma vasıtasıyla şekil ve anlam kazanan pek çok eğilim ve olaydan” (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 343) etkilendiğini belirtmekle beraber on altıncı yüzyılın sonlarında kırımın başladığını öne sürerken kesin bir tarih belirtmez. Âşık Çelebi (ö. 1572), Kınalızâde Hasan Çelebi (ö. 1604) ve Gelibolulu Mustafa Âlî’nin (ö. 1600) sırasıyla 1568-1569, 1586 ve 1592-1599 yıllarında kaleme aldıkları tezkireleri “geçip gitmiş bir çağın ardından sevgi ve özlem dolu bir ölüm ilanı” (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 343) olarak değerlendiren Andrews ve Kalpaklı’nın bu görüşünü on altıncı yüzyılda yoğunlaşan Selimname ve Süleymannameler, vakayinameler ve fetihnameler ile Osmanlı

tarihleri ve *Pervane Bey Mecmuası* ve Edirneli Nazmî'nin *Mecmau'n-Nezâir*'i gibi nazire mecmuaları da desteklemektedir.

Andrews ve Kalpaklı, bu dönüşümün dönüm noktası ve “Sevgililer Çağı’nın sonu” içinse Sultan Osman’ın katledildiği 1622 senesini işaret ederek hükümdarın ölümünün şiirsel senaryolandırma içinde sevgilinin öldürülmesi anlamına geldiğini belirtir (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 363). Osmanlı şiirinde Tanrı-hükümdar-sevgili özdeşliğini, ve önceki bölümde bahsedilen muhayyel meclislerdeki aşk ilişkisini, mümkün kılan “yeryüzündeki mutlak hükümdarı doğaüstü mutlakla ilişkilendiren sembolik bağ” (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 363), padişahın, yani sevgilinin ölümüyle tutmaz olmuş ve “Tanrı olarak sevgili ve hükümdar olarak sevgili birbiriyle bariz şekilde aynı olmaktan çıktığında ... mutlak bir sevgiliye duyulan mutlak bir aşk” (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 363) imkânsız hâle gelmiştir. Zira, “Sevgililer Çağı boyunca şiirsel senaryolandırma ... her şeye gücü yeten hükümdarın ideal sevgili olarak yer aldığı ve ... diğer bütün sevgililere anlam veren bir mutlakıyetçiliğe bağlı” (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 364) iken “sevgili aşığa kurban gittiğinde mutlak kudret sorgulanmaya başlar ve ... zamanla hiçbir şey aynı kalmaz.” (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 364).

Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı’nın Osmanlı şiirinde sevgili imgesinin ve dolayısıyla şiirsel senaryolandırmanın değişime uğramasına ilişkin yorumları oldukça akla yatkın olmakla beraber bilhassa Osmanlı gazeli için bazı soru işaretlerini de beraberinde getirir: On altıncı yüzyılın ortalarında Âşık Çelebi gibi tezkire yazarları bir ölüm ilanı olarak eserlerini kaleme almışlar ise, ölümün gerçekleşmesi ve Sevgililer Çağı’nın son bulması neden Sultan Osman’ın öldürüldüğü 1622’ye kadar sürdü? Osmanlı edebî geleneğinde sevgilinin âşığa kurban gitmesi tarihsel süreçte mutlak otorite olan padişahın kudretinin

sorgulanmasına yol açan sebep midir, yoksa mutlak otorite sorgulanmaya, hatta alaşağı edilmekle tehdit edilmeye başlandığı için mi sevgili âşığa kurban gidebilmiştir? On altıncı yüzyılın sevgili, hükümdar ve Allah ile âşık, kul ve yaratılanı özdeşleştiren şiir senaryosunun son bulması, Osmanlı edebiyatında bir çağın sonu olduğu kadar yeni bir çağın başlangıcı da olabilir mi?

Bütün güç ve otoritenin yalnızca ve mutlak surette padişah elinde toplanmasının nihayete erdiği noktayı tam olarak tespit etmek mümkün olmasa bile, 1622 tarihinden önceye dayandığı açıktır. Zira yukarıda anılan ve anılmayan birçok nasihatname ile tarih kaynaklarının, toplumsal ve siyasal dönüşümü II. Osman'ın ölümünden önceye ve genellikle Sultan Süleyman'ın son yılları ile III. Murad'ın saltanat dönemi arasındaki zaman dilimine tarihlediği bilinmektedir. Birçoğu II. Osman'ın ölümünden önce kaleme alınmış olan bu nasihatnamelerde, padişahın devlet meseleleriyle bizzat ilgilenmesinin gerekliliğinin vurgulanarak vezirler arasındaki çekişmelerden, ulemanın ve askerlerin kendilerini makam sahibi yapanlar ve kendi çıkarlarını gözetenlerin talepleri doğrultusunda hareket etmeleri gibi padişahın mutlak otoritesi dışında hatta otoriteye muhalif birçok durumun gerçekleşmesi de kesin olarak 1622'den çok önceye dayanmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı gazelinin bu durumdan etkilenerek yeni bir hâl almaya başlamasının da bu tarihten önceye dayanması gerekir. Bu noktada Sultan Osman'ın ve gazelin maşukunun ölümünün, hem siyasal hem de edebî açıdan bir kırılmadan çok, artık eski toplumsal-siyasal düzene ve eski gazel anlayışına geri dönüşün mümkün olmadığını simgeleyen bir kopuşu işaret ettiğini düşünmek mümkündür.

Osmanlı gazelinin dönüşümü, tıpkı imparatorluğun dönüşümü gibi, bir olaydan ziyade bir süreç hâlinde geliştiğinden, belirli bir tarihe doğrudan işaret etmek meseleye en sağlıklı yaklaşım biçimi olmamakla beraber, III. Murad devrinde

1589 tarihinde yaşanan Beylerbeyi Vakası'nın bilhassa gazelin ve içinde üretildiği muhayyel meclislerin yansıttığı toplumsal-siyasi sisteme dair birçok kabulün aynı anda ihlal edilmesi açısından bir kırılmaya işaret ettiği söylenebilir. Öncelikle, hem Beylerbeyi Vakası hem de onu takip eden yıllarda payitahtta çıkan ayaklanmaların yarattığı karışıklık ortamı ve kulların benimsediği farklı tâbiyet ilişkileri, Osmanlı saray çevresinde gazel üreten ve muhayyel meclisin katılımcıları olması düşünülen şairlerin, belirli bir düzen içinde sevgili-padişah hakimiyetinde toplanan ortak bir meclisi tahayyül edebilmelerini ve aynı oyun tahtası etrafında zihnen buluşabilmelerini imkânsız kılmıştır. Çünkü şairlerin zihinlerinde muhayyel bir meclisi yaratabilmesi ve sürdürebilmesi için bütün katılımcıların, iktidar ilişkisi ve bu ilişkinin gazel düzlemine dolaylı bir yansıması olan aşk ilişkisi söz konusu olduğunda benzer anlamları anlıyor ve kastediyor olması gerekir. Bu dönemde ise kulların hükümdar ve otorite ile kurduğu ilişkinin mahiyeti değişime uğramıştır. Bütün kulların nihayetinde padişahın kulu olduğu sıralı hiyerarşinin dönüşmesiyle kulların bağlı bulunduğu güç odakları-hamiler çeşitlilik göstermeye başladığından, Osmanlı elitinin üzerinde ortaklaşabildiği tek bir efendi ve kul-efendi ilişkisi kalmadığı gibi, padişah-hamiye isyanının normalleştiği bir ortamda aşk ilişkisiyle ifade edilebilecek yoğunlukta bir bağlılık ve himaye ilişkisi de herkesçe tahayyül edilemez hâle gelmiştir. Bu durumda müesses gazel anlayışında görülen tek efendi-sevgili ve onun çok sayıda kulları-âşıklarından oluşan düzenli bir meclis tahayyülü, var olan gerçekliği karşılayamaz olmuş, Osmanlı elitinin zihinlerinde yaşayan birer toplanma alanı olan muhayyel meclisler gazellerin bağlamını oluşturmaktan uzaklaşmıştır.

Muhayyel meclislerin Osmanlı elitinin iktidar ile kurduğu ilişkinin bağlamını yansıtamaz hâle gelmesinin sonucu ise, aynı anda tek bir himaye ağına ya da aşk ilişkisine dâhil olan katılımcılardan oluşan daha küçük ölçekli gerçek meclislerin ya

da gerçek olay ve durumların Osmanlı gazelinin bağlamını oluşturmaya başlamasıdır. Çünkü ancak bu şekilde daha küçük ölçeklerdeki aşk veya himaye ağlarında sevgili(ler) ve âşık(lar) ile hami(ler) ve mahmî(ler) arasında geçerli ortak anlam(lar) inşa etmek mümkün olmaktadır. Bu durum nazire silsilelerinin katılımcı sayısına da etki etmiş görünmektedir. Zira *Pervane Bey Mecmuası*’nda, Sultan Süleyman döneminde kurulmuş olup padişahın dâhil olduğu nazire meclislerinde genelde on ila yirmi katılımcıdan oluşan kalabalık nazire meclisleri bulunurken, on yedinci yüzyıla gelindiğinde geçiş şiirleri arasındaki Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed gazellerinin oluşturduğu silsileler yalnızca iki şairden oluşmaktadır. Bu açıdan tıpkı Osmanlı imparatorluk yapısı gibi, edebî himaye ilişkilerinin bağlamının gazel düzlemindeki yansıması olan meclislerin de, farklı hamilere intisap edilmiş olsa bile gazel düzleminde mutlaka padişaha bağlanan doğrusal bir yapıyı işaret etmekten çıkarak, aralarında padişahın da bulunduğu farklı hamiler ile himaye ilişkilerinin tesis edildiği ve sürdürüldüğü daha küçük ölçekli gerçek meclislerden oluşan ağ benzeri sistemler hâline geldiği söylenebilir. Sultan Ahmed ile Hâfız Ahmed’in de bu ağ benzeri yapının merkezî ve önemli bir kolunu teşkil etmesi ile, onların gazellerinden yola çıkarak Osmanlı gazellerinin bağlamının muhayyel meclislerden daha gerçekçi bir düzleme geçişi gözlenebilmektedir.

I. Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa’nın gazellerinden oluşan ve bir 21 Mart günü, baharın ilk günü olan nevrüzde toplanmış bir açık hava meclisinde üretildiği düşünülen “nev-rûzdur” silsilesi, Osmanlı gazellerindeki meclislerin dönüşümünü göstermek açısından iyi bir örnektir. Zemin şiirin sahibi Bahtî mahlaslı Sultan Ahmed, gazeline bir mekân tasviri ile başlar:

Şah-n-i ‘âlem mergzâr oldu dilâ nev-rûzdur

Tāze cān baḥş itdi ezhār[a] şabā nev-rūzdur (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 185).⁸

(Ey gönül, dünya meydanı çimenlik oldu, nevrudur. Bahar rüzgârı çiçeklere taze can bağısladı, nevrudur.)

Sultan Ahmed’in gazeli, sevgiliye hitapla açılır ve ilk iki beyitte şiir öznesi ‘dilâ’ ve ‘ey meh’ sözleriyle sevgiliye seslenir. Bu noktada gazel, klasik dönemde görülen aşk ilişkisinden farklı görünmese de aslında değişen birçok nokta bulunur. Sevgiliye seslenmesinden âşık konumunda olduğu anlaşılan şiir öznesi ilk beyitte içinde bulunduğu çevreyi betimler, fakat bu betimlemede çiçeklere can veren sevgilinin kokusu değildir, tabîi olarak baharda esen saba rüzgârıdır. Benzer şekilde Bahtî, yeryüzünün yeşerip çiçeklenmesini de sevgiliyi yüceltecek bir hüsn-i talil sanatı kullanımıyla açıklamaz, bu güzelliklerin sebebi doğal olarak baharın gelişi, yani “nevrudur”.

Leyle-i Qadr oldı zülfün vuşlatuñ eyyām-i ‘îd

Māh-i nev kaşuñ ruḥuñ ey meh-liḳā nev-rūzdur (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 185).

(Ey ay yüzlü [sevgili], zülfün Kadir Gecesi [gibi siyah], kavuşman bayram günleri [gibi sevinçli] oldu, kaşın hilal [şeklinde], yanağın nevrüz [gibi taze, yenidir].)

İlk beyitte sevgiliye seslense de ona dair bir söz söylemeyen şiir öznesi, ikinci beyitte sevgilisini tasvir ederek onun zülfünün siyahlığını Kur’an’ın vahyedilmeye

⁸ Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed’in gazellerinin *Pervane Bey Mecmuası*’nın Kâmil Ali Gıynaş tarafından yapılan tenkitli neşri ve bu neşirde esas alınan tek nüsha yazmanın dışında Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed’in şiirlerini içeren ve şairlerin yaşadığı dönemde istinsah edildiği düşünülen Millet Kütüphanesi Ali Emiri Manzum Eserler Koleksiyonu 799 numarada kayıtlı yazmadan da karşılaştırma nüshası olarak yararlanılmıştır. Bu beyitte geçen “ezhār[a] şabā” ifadesi *Pervane Bey Mecmuası*’nın yazma nüshasında “ezhār-ı şabā” şeklinde okunacak biçimde yazılmış olmakla beraber Ali Emiri Koleksiyonu’ndaki yazmada 19b’deki yazılış, beytin anlam bütünlüğüne daha uygun olduğundan “ezhār-ı şabā” yerine “ezhār[a] şabā” okunuşu yoruma esas alınmıştır.

başlandığı kutsal gece olan Kadir gecesini ile ilişkilendirir ve hemen sonra sevgiliye kavuşmanın bayram gibi sevinçli olduğunu ifade eder. Bu noktada, kavuşmanın nasıl olduğunu bildiğinden hareketle vuslata ermek amacıyla sevgiliyi yüceltmek ya da ona kendini kabul ettirmek gibi bir çaba ya da gereksinim duymadığı anlaşılan şiir öznesi, sevgilinin tekliğini ise yüzünü aya ve kaşını hilale benzeterek vurgular.

Hokka-i yâkûtdan yansa müferrih vâktidür

İdelüm la'lûn bugün rûha gîdâ nev-rûzdur (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 185).

([Ey sevgili], yakut [gibi kırmızı ve değerli taştan yapılmış] kutu [gibi küçük dudağının sıcaklığı]ndan rahatlık veren ilacın yanmasının vaktidir, lal [taşına benzeyen kırmızı ve değerli dudağını] ruha gıda edelim, nevrudur.)

Üçüncü beyitte sevgiliye övgü ile beraber şiir öznesinin teklifsiz tutumu da sürer. Beytin ilk yarısında sevgilinin dudağının kırmızılığı, parlaklığı, küçüklüğü ve kıymetini içine ilaç konan bir ilaç kutusu hayaliyle açıklayan şairin böyle bir hayal üretmesinde şiirin de üretilmiş olabileceği döneme tekabül eden Sultan Ahmed'in saltanatının ilk yıllarında geçirdiği rahatsızlıklar etkili olmuş olabilir. Bu hastalıklar içinde tahta çıktıktan üç ay sonra Mart 1604'te geçirdiği çiçek hastalığının, o dönemde ölümcül bir hastalık olması açısından kendisi için ve o tarihte çocuksuz olması ve tek varisi olan kardeşi Şehzade (I.) Mustafa (salt. 1617-1618, 1622-1623) da aynı hastalığa yakalanmış olduğundan hanedanın ve devletin devamlılığı için büyük bir tehdit oluşturduğu bilinmektedir (Börekçi, 2010, s. 83-84). Gazelde söz edilen nevrurun 1604 yılının nevruzu olup olmadığı kesin olmamakla beraber beytin devamında padişahın, dudağındaki ilacı ruhuna gıda etmek için sevgilisini öpmek istediği görülür. Şiir öznesinin bu isteği de tıpkı önceki beyitteki vuslat vurgusu gibi

herhangi bir sermaye sunmadan, acı çekmeden ve kendi konumunu sevgili karşısında düşürmeden ifade edilmesiyle dikkat çekmektedir.

Dördüncü beyte gelindiğinde şiir öznesi artık sevgilisine değil gül bahçesi içindeki bülbüle seslenmektedir:

Gülsitân içre yatan hāmūş olduñ hecr ile

Nāle kıl ey ‘andelīb-i bī-nevā nev-rūzdur (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 185).

(Ey nasipsiz/sessiz bülbül, ayrılık [acısı] ile gül bahçesi içinde yatan⁹ [bir] suskun / ölü oldun, nevrüzdur, [güller açmıştır,] inle, feryat et.)

Gül yerine bülbüle hitabıyla dikkat çeken şiir öznesi, kış boyunca sevgilisinden ayrı kaldığı için suskun olan bülbüle, nevrüz ile birlikte baharın geldiğini, güllerin açıldığını hatırlatır ve ötmesini ister. Bir aşk ilişkisinden söz edilen beyitte dikkat çeken nokta ise gülün şiir öznesinin sevgilisine ve bülbülün âşığa-şiir öznesine benzetilmeden işlenmesidir. Önceki beyitlerde sevgilisi karşısında kendisini kul olarak ondan aşağı bir konuma yerleştirmeyen şiir öznesi, bu beyitte de kendisini bülbülle özdeşleştirmeyerek ağlayıp inleyen çaresiz ve zayıf bir âşık imajı çizmekten kaçınmaya devam etmektedir. Beyitte gül de sevgilinin güzelliğinin altını çizen bir işleve sahip değildir ve sevgiliyi nitelemek için kullanılmaz. Bu yönüyle gül, beyitte ve gazelin genelinde sadece bülbülün sevgilisi olarak yer almaktadır. Dolayısıyla bülbül ve gül, şiir öznesinin aşkının bir parçası ya da bu aşkı niteleyen bir benzetme olarak değil, mecliste seyredilen bir başka aşk ilişkisinin taraflarını oluştururlar. Bu açıdan gazel içinde biri Bahtî ve sevgilisi arasında diğeri ise bülbül ve gül arasında olmak üzere iki ayrı aşk ilişkisinin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu, Osmanlı gazelinin vahdet anlayışına bağlı olarak doğrusal bir biçimde tek bir sevgiliyi işaret

⁹ Beyitte yatmak kelimesi, “yatışmak, sükûnet bulmak” (Dilçin, 1983, s. 238) anlamındadır.

ettiği klasik gazel anlayışının değişimini gösteren önemli bir noktadır. Artık aynı bahçe ya da meclis içinde farklı âşıkların farklı sevgililerinin olduğu, farklı mahmûlerin farklı hamilere intisap ettiği bir dünya Osmanlı gazelinin meclisine dâhildir. Ancak bu mecliste Bahtî, sessiz duran bülbüle ötmesini buyurabilmesi ile padişah olarak meclisteki üstün konumunu da hissettirmektedir. Bülbülün bî-neva sözüyle nitelenmesi ise yalnızca onun talihsizliğini ve sessizliğini vurgulamaz. Neva, aynı zamanda klasik Türk müziğinde bir makam olduğundan şair, aynı zamanda bülbül üzerinden meclisteki musiki icrasını da işaret etmektedir. Nitekim sonraki beyitte de bülbülün ötmesine yönelik buyruğun bir yönüyle padişahın meclisindeki mutribe yapılmış bir çağrı olduğu anlaşılır:

Çengini alup ele bezm-i felekde Bahtiyā

Kıldı Nâhid-i felek bir hōş hevā nev-rūzdur (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 185).

(Ey Bahtî, göğün Nâhid'i (Venüs gezegeni) çengini¹⁰ ele alıp felek meclisinde bir hoş nağme kıldı, nevrüzdur.)

Mahlas beyti olan bu beyitte meclisin bir başka unsuru olan müzik, tıpkı ilk beyitte çiçeklerin açıp çimenlerin yetişmesi ve dördüncü beyitteki gül-bülbül ilişkisinde olduğu gibi şiir öznesinin aşkıdan bağımsız olarak nevrüz ile bağlantısı üzerinden ele alınmıştır. Meclisindeki mutribe seslenmesiyle beraber padişahıtan ayrı bir şiir öznesi olarak ele almanın imkânsız hâle geldiği Bahtî mahlaslı Sultan Ahmed, içinde bulunduğu meclisi gök cisimlerinin yörüngelerini barındıran katmanların bir araya geldiği bir felek meclisine benzetirken meclisin mutribini de “feleğin sazendesi olarak bilinen” (Pala, 2002, s. 507) Nâhid'e, ya da diğer adıyla aşk ve müzik tanrıçası olan Venüs gezegenine benzetir. Bu yıldıza bakmanın gönül ferahlatıcı bir

¹⁰ Çeng: “Kanûna benzeyen fakat dik tutularak parmakla çalınan ve bu nedenle harpî andıran bir tür çalgı aleti.” (Pala, 2002, s. 109).

özelliği olduğu (Pala, 2002, s. 508) ve Osmanlı döneminde müziğin tedavi için de kullanıldığı üçüncü beyitte geçen teskin edici ilaç vurgusuyla beraber düşünüldüğünde, bu gazelin padişahın yukarıda sözü edilen çiçek hastalığının sonrasındaki iyileşme döneminde üretilmiş olma ihtimali de belirginleşmektedir. Önceki beyitte bülbüle ötmesini söyleyen padişahın buyruğunun yerine geldiği ise Nahid'e benzetilen mutrib-bülbülün, önceki beyitten hareketle neva makamında olması da bir ihtimal olan bir hoş heva icra ederek meclisi ve padişahı keyiflendirmiş olmasından anlaşılmaktadır.

Sultan Ahmed'in "nevruzdur" redifli gazeli, hem şairin içinde bulunduğu meclisi bahçe atmosferinden sevgilisine ve mutribinden ilaçlara kadar gazele dâhil etmesi hem de padişahın bizzat gazel aracılığıyla gazelin üretildiği meclisin işleyişine müdâhil olması, bu gazelin içinde üretildiği ve içinde yaşattığı meclisin gerçekten bir nevruz günü padişahın katılımıyla toplanmış bir meclis olduğunu işaret etmektedir. Bu durum gazele tarihî bir belge niteliği atfetmek olarak anlaşılmamalıdır, ancak yine de bu dönemde gazel meclislerinin giderek şairlerin aşklarının birer metaforu olmaktan uzaklaşarak aşkların *da* yaşandığı tarihsel meclisleri barındırmaya başladığını göz ardı etmemekte fayda vardır. Bu durumun bir başka göstergesi şiir öznesinin sevgilisine duyduğu aşkın gazelin temelini oluşturmak ve meclisin bütün unsurlarına hâkim olmaktan uzaklaşmış olmasıdır. Dikkat edilirse, sevgilinin beş beyitlik gazelin yalnızca iki beytinde konu edildiği ve bunlarda da şiir öznesi olan padişahın, sevgilisine kendi sosyal konumundan taviz vermeden, bir başka deyişle sevgilisinin kulu olmadan hitap ettiği görülür. Padişahın mahlasının kendi cülus tarihi olması da bu durumun bir başka göstergesidir. Sultan Ahmed, gazel kimliği olan mahlası için tahta çıkışına düşülen tarihi seçerek gazel düzleminde de bir padişah olarak yer alacağının işaretini vermiştir. Dolayısıyla gazelin gerçek

hayatla bağlantısı meclisin gerçek toplantıları işaret etmesiyle sınırlı değildir ve ileride daha detaylı inceleneceği üzere, meclisin katılımcıları da gerçek kimlikleriyle gazellerde yer alabilmektedir. Gazelin sevgiliye odaklanmayan diğer beyitlerinde de, klasik gazel anlayışındaki muhayyel meclisin tersine, meclisin müzik ve bahçe gibi farklı unsurları aşk ilişkisi ile ilişkilendirilmeden işlenmekte ve gerçek meclislerde olduğu gibi aşk ilişkisi, meclisin temelini değil yalnızca bir parçasını oluşturmaktadır. Bu durum, dönemin gazellerinin yalnızca aşk ilişkisi etrafında şekillenmediği de hissettirmekte ve ileride değinileceği üzere gazelin dönüşümünün içerdiği ilişki biçimlerine yansıdığına dair bir ipucu vermektedir.

Sultan Ahmed'in musahibi Hâfız Ahmed'in naziresi ise ondan farklı olarak sevgiliye değil padişaha hitap ederek açılır:

Тоғды гүн бурc-и ҳамелден ҳусревā нев-рӯздур

Oldı eyyām-i bahāra ibtidā nev-rūzdur (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 212).

(Ey padişah, güneş koç burcundan doğdu, nevruzdur. Bahar günlerinin başlangıcı oldu, nevruzdur.)

Sultan Ahmed'in gazeli sevgiliye hitap ederken Hâfız'ın naziresinin padişaha seslenmesi nazirenin odak noktasının aşk ilişkisi değil himaye ilişkisi olduğunu ilk beyitte ortaya koyar. Padişah meclisteki bir sevgiliye seslenirken Hâfız ise içinde bulunduğu himaye ağının sevgilisi olan Sultan Ahmed'e seslenmektedir. Ancak ileride açıklanacağı gibi aşk ve iktidar ilişkileri birbirinden ayrılmış bulunduğundan hamisine sevgiliyi niteleyecek ifadelerle hitaptan kaçınır. Bu kaçınmanın bir diğer sebebi ise meclis içinde kendi muhatabı olan hamisinin, yani padişahın, tanzir ettiği gazelin sevgilisinden, yani padişahın sevgilisinden ayrışması mecburiyetidir. Hâfız'ın ilk beytinde redif ile zaten pekiştirilmiş olan zaman mefhumunun, güneşin, ilk burç

olan koç burcundan doğduğu vurgusu ile iyice belirginleştirildiği görülür. Zaman vurgusu, bir sonraki beyitte de sürer:

Devr-i ‘adlũnde yeñi gün toğdı çerhũñ başına

Devletũnde oldı ‘ālem pür-ziyā nev-rũzdur (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 212).

([Ey padişah, senin] adaletli zamanında / [günlerin] adil, eşit dönüşünde, talihin / gökyüzünün başına yeni gün doğdu, devletinde dünya ışıkla doldu, nevruzdur.)

Padişaha seslenmeyi sürdüren Hâfız, Sultan Ahmed’in saltanatını, meclisin toplandığı ve gazelin içinde üretildiği zaman dilimini ve meclisin unsurlarından biri olan müziği “devr-i adl” sözü ile aynı beyitte buluşturur. Sultan Ahmed’in saltanat döneminin adaletin hüküm sürdüğü bir devir olduğunu belirterek hamisinin adaletini ve hükümdarlığını öven Hâfız, bir yandan da baharın ilk günü olan nevruzda gündüz ve gecenin eşit sürmesine atıfta bulunmuş olur. Tamlamanın bu anlamı önceki beyitte güneşin koç burcunda doğması vurgusunun devamı niteliğindedir, zira Osmanlı kozmoloji eserlerinde göre koç burcuna “itidal (gece ve gündüzün eşitliği, ekinoks (Meninski, 2000, s. 278)) burcu dahi derler” (Sarıkaya, 2019, s. 147). Böylece hamisini överken padişahın saltanatı ile kâinatın işleyişi arasında bir anlam ilişkisi kurarak, medhiyelerde olduğu gibi “doğanın keremi ile hükümrânlığın adaletini birleştiren” (Dedes & Sperl, 2013, s. 199) Hâfız Ahmed Ağa, aynı tamlama ile meclisteki müzik icrasını da padişahın adaletini vurgulamanın bir aracı olarak kullanır. Zira “devr-i adl”, aynı zamanda Abdülkadir Meragî’nin Sultan Şahruh’un adaletini ifade etmek amacıyla tertip ettiği bir musiki usulüdür (Bardakçı, 1986, s. 40-41). Padişahın adaletli devrinde yeni bir günün doğarak dünyayı aydınlattığını söyleyen Hâfız, gazellerin Sultan Ahmed’in tahta çıkışının birkaç ay sonrasına ve

çiçek hastalığı geçirdiği döneme tekabül eden ilk nevrüzda, 21 Mart 1604'te üretilmiş olabileceği düşüncesini de pekiştirmektedir.

Hâfız, sonraki beyitte ise padişaha hitabı bırakarak meclisin bir başka misafirinden, sevgiliden söz eder:

Gün yüzün zülfiyle mestür itmesün ol meh bugün

Mihre hâ'il olmasun ebr-i semâ nev-rûzdur (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 212).

(Bugün güneş [gibi parlayan] yüzünü o ay [yüzlü sevgili] zulfüyle örtmesin, göğün bulutu güneşe engel olmasın, nevrüzdur.)

Hâfız'ın bu sevgilinin yalnızca herkesçe görülebilen, görülmesinde bir sakınca olmayan bir parçasından yani yüzünden, bu yüzün tek bir yönüne, aydınlığına odaklanarak oldukça yüzeysel bir biçimde ile bahsettiği görülür. Gerçek bir mecliste bir arada bulunduğu bir sevgiliye Hâfız doğrudan hitap etmek yerine üçüncü şahısla hitap etmeyi tercih eder. Beytin sevgiliye dair çok az detay barındırması ve Hâfız'ın bu sevgilinin âşığı olduğuna dair beyitte hiçbir ipucu bulunmaması da dikkat çekicidir. Bütün bunlara gazelin bir sevgiliden söz eden tek beytinin bu beyit olduğu da eklenince, söz konusu gün yüzlü güzel ile Hâfız arasındaki ilişki sorgulanmaya açık hâle gelir. Beyitteki gerçekten Hâfız'ın sevgilisi midir, yoksa tanzir ettiği gazeldeki padişahın sevgilisi mi? Hâfız'ın, aynı ortamda bulunduğu hamisinin gazelini tanzir etmesi sebebiyle, Sultan Ahmed'in gazelindeki sevgili ögesini naziresine dâhil etmesi olasıdır. Bunun yanında, Hâfız, gazelin üretildiği mecliste padişahla ve padişahın gazeline konu olan sevgili ile aynı ortamda bulunduğundan, söz konusu sevgili aynı zamanda Hâfız'ın gazelinde tasvir edilen meclisin de bir unsurudur. Hâfız'ın beytine konu olan ay yüzlünün, padişahın gazelindeki saçları Kadir Gecesi'ne, kaşları hilale, dudağı yakuttan kutuya benzeyen

güzel sevgili olması, onun bu sevgiliye doğrudan seslenmeyi tercih etmemesi ve övgüde aşırıya kaçmayan temkinli tutumunu da açıklar. Zira aksi bir durumda hayatının ya da konumunun tehlikeye girmesi yüksek bir ihtimaldir.

Hâfız, padişahın meclisteki sevgilisine kısaca değindikten sonra meclisin bir başka unsuru olan müziğe yönelir:

Bezm-i sultânîde çün çeng ile dem-sâz olduğın

Mutribâ gel eyle nev-rûz-i şabâ nev-rûzdur (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 213).

(Sultanın meclisinde çeng ile sırdaş olduğun için nevrüz-saba [makamında musiki icra] eyle, nevrüzdur.)

Sultan Ahmed'in gazelinin mahlas beytindeki müzik vurgusu ve mutribe seslenişe Hâfız'ın gazelinde dördüncü beyitte rastlanır. Sultan Ahmed'den farklı olarak gazelini aşk ilişkisi üzerine değil himaye ilişkisi üzerine inşa ettiğinden, Hâfız, meclisi, Venüs'ün çengiyle nağmeler çaldığı bir meclis olarak değil mutribin çengini çaldığı sultan meclisi olarak tanımlar. Bu noktadan hareketle söz konusu meclisin, sultanın sarayında baharın gelişini, ve bir ihtimal padişahın sağlığının iyiye gidişini, kutlamak amacıyla tertip edilmiş bir meclis olduğu yorumu yapılabilir. Bezmin açıkça sultanla ilişkilendirilmesi, aşk ilişkisinin gazelde meclisi tanımlayan ve şekillendiren yegâne ilişki biçimi olmaktan çıktığını işaret etmesi bakımından ayrıca önemlidir. Ancak bezm-i sultânî, padişah ile olduğu kadar, sultanînin bir musiki makamı olmasıyla beytin odak noktası olan müzik ile de alakalıdır. Nevruz-i sabanın da musikide nevrüz makamının bir çeşidi olduğu (Elitaş & Kaynarca, 2024, s. 1071) göz önünde bulundurulduğunda, Hâfız'ın da bu beyitle, Sultan Ahmed'in sessiz durmayıp bir hoş hava icra etmesini istediği mutribden tabir-i caizse bir istek parça talebinde bulunduğu yorumu yapılabilir. Beyit vasıtasıyla Hâfız, sultânî makamında

çeng ile sırdaş olacak kadar uzun süre nağmeler çalmış olan mutribe nevrüz vaktinin geldiğini hatırlatarak biraz da ismini bu vakitten alan nevrüz-i saba makamında çalmasını istediğini belirtmiş olmaktadır. Dolayısıyla bu gazelin de mecliste üretilmekle kalmayıp aynı zamanda meclisin işleyişine ve iç iletişimine etki eden bir yönünün bulunduğu söylenebilir.

Yine sultân-i bahâr emr eyledi ezhâr ile

Hep tönandı Hâfızâ şehr-i fezâ nev-rûzdur (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 213).

(Yine bahar sultanı emretti, geniş düzlük / gökyüzü şehri hep çiçeklerle donandı ey Hâfız, nevrûzdur.)

Hâfız, gazelin genelinde olduğu gibi son beyitte de meclisi ve meclisin unsurlarını hamisini öne çıkaran bir üslupla işler. Nevruz günü meclisin toplandığı alanın çiçeklerle dolu olmasının bahar sultanının emri ile ilişkilendirilmesi, şairin hamisi olan padişahı bahar ile özdeşleştirerek onun varlığının hayat veren özelliğini vurgulamak istemesi olarak yorumlanabilir. Osmanlı devlet anlayışında dünyanın saltanat ile çevrili bir bahçe olduğu ve bu bahçenin padişahın koyduğu kanunlar sayesinde ayakta kaldığı (Darling, 2013, s. 3) bakış açısı göz önünde bulundurulursa, padişahın baharı getiren sultan olması aynı zamanda Osmanlı mülkünün Sultan Ahmed'in yönetimi altında yeşerecek bir bahçeye benzetilmiş olduğu da anlaşılır. Bunun yanında feza kelimesinin gökyüzü ya da uzay anlamı ise gazelin meclisi yönlendiren işlevi ile beraber düşünüldüğünde padişahın nevrüz sebebiyle tertiplemediği meclisin bir başka eğlence unsurunu akla getirir. Bir diğer anlamıyla Hâfız'ın padişahın emriyle gökyüzünün çiçeklerle donanması ifadesiyle anlatmak istediği, Osmanlı döneminde kutlama ve şenliklerde kullanıldığı bilinen havai fişeklerin padişahın emriyle fırlatıldıktan sonra gökyüzünde oluşturduğu görüntü

olmalıdır. Hem gökte çiçeklere benzeyen ışık oyununu hem de yeryüzünün çiçeklerle donanmasının padişahın emretmesine bağlı olması ise önceki beyitte mutribe hangi makamda çalacağını söyleyen Hâfız'ın, meclisin padişah tarafından idare edildiğini tekrar vurgulayarak hamisinin tepkisinden kaçınma çabası olarak yorumlanabilir. Böylece Hâfız, beyitte hem padişahı bahar ile ilişkilendirerek onu methetmiş hem de onun meclisi yöneten ve yönlendiren nihai makam olduğunun altını çizmiş olur.

Sultan Ahmed'in gazelinde padişahın muhatabı meclisteki sevgili iken, Sultan Ahmed ile aynı mecliste bir arada bulunduğu ve aynı zaman dilinde gazelini ürettiği anlaşılan Hâfız Ahmed'in gazeldeki muhatabı padişaktır. Buna ek olarak Sultan Ahmed, sevgili ile ilişkisini gazelinin tek odak noktası hâline getirmezken Hâfız'ın gazelinin temeline padişahla kurduğu himaye ilişkisini yerleştirdiği görülür. Bu durum, gazellerde işlenen, nevruz günü toplanmış olan padişah meclisine iki şairin kendi açılarından yaklaşmalarının bir sonucudur. Sultan Ahmed, kendi meclisinde, baharın gelişini kendi emri altındaki bir sevgiliye âşıklık ederek açık havada çiçeklerle dolu bir bahçe içinde müzik ve eğlence ile kutlarken, aynı meclis musahip-şair Hâfız Ahmed için aynı zamanda hamisi olan padişah ile ilişkilerini geliştirmek için bir fırsattır. Bu sebeple Hâfız'ın gazelinde padişahın dikkatini çekme maksatlı doğrudan hitaplar, onun hükümdarlığını öven bölümler ve kendi hünerlerini sergilemek için yaptığı kelime oyunları dikkat çekmektedir. Bu durum, nazire meclislerinin aşk ilişkisi temeline dayanan kurgusal toplanma alanları olmaktan uzaklaşarak gerçek dünyaya ve şairlerin hayatlarına yaklaştıkça, nazire olma özelliğinden kaynaklanan tematik benzerliklerin de şairlerin tercihlerine ve konumlarına göre şekillenebildiğini göstermektedir.

Bu dönemde Osmanlı gazelinin şairlerin zihinlerinde yarattıkları muhayyel meclisler bağlamında değil gerçek olay ve durumlar etrafında gelişebildiğine bir

başka örnek ise I. Ahmed ve Hâfız Ahmed'in mevlit konulu gazellerinin oluşturduğu silsiledir. Bu silsilenin iki gazeli de, muhayyel ya da gerçek bir işret meclisi anlatısı üzerine inşa edilmemiş olmakla beraber, I. Ahmed ve Hâfız'ın katıldığı gerçek bir toplantıyı betimlemektedir:

Oğundüğınca eyler pür-şevk kalb-i nâsı

Sultân-i enbiyânun mevlüd-i cân-fezâsı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 132).

(Peygamberler sultanı [Hz. Muhammed]'in hayat veren mevlidi okundukça insanların kalbini coşku ve neşeyle doldurur.)

Güş eyleyelden anı cân ü dil ile haqqâ

Mir'ât-i dil açıldı ref' oldu cümle pası (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 132).

(Onu cân ü dil ile, içtenlikle dinledikten [sonra] gerçekten gönül aynası açıldı, bütün pası yok oldu.)

Her bir kelâmı anuñ enfâs-i rûh-i rahmân

Cân-bağış olursa tañ mı her beyt-i dil-güşâsı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 132).

(Onun her bir sözü Rahmân'ın ruhundan nefeslerdir, [böyle iken] her iç açıcı beyti cân bağışlayacak olursa şaşılır mı?)

Şaldı cihâna pertev mevlüd-i şâh-i kevneyn

Dehri ide münevver tâ haşre dek ziyâsı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 132).

(İki âlemin şahı [Hz. Muhammed]'in mevlidi cihana parlaklık saldı, ışığı ta kıyamete kadar dünyayı aydınlık etsin.)

Sultân-i enbiyânun mevlüdü haqqı yâ Reb

Bahtî'nün ola 'avnüñ her yolda pîşvâsı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 132).

(Peygamberler sultanı [Hz. Muhammed]'in mevlidi hakkı [için] ya Rab, yardımın her yolda Bahtî'nin önderi olsun.)

Gazel, III. Murad döneminden itibaren her yıl Hz. Muhammed'in doğum günü sebebiyle 12 Rebiülevvel'de padişahın da katıldığı bir mevlit alayının ardından Süleyman Çelebi'nin (ö. 1422) *Vesiletü'n-Necât (Mevlid)* isimli eserinden bölümlerin bir selatin camiinde okunduğu (Şeker, 2004) bir mevlit gecesini konu almaktadır.

Gazelin içeriğinde de padişahın bu mevlit ile ilgili duygu ve düşünceleri gözlenmekte ve padişahın “nevruzdur” redifli gazelinde olduğu gibi bu gazelde de mahlası ile şahsı arasına bir sınır çizmediği görülmektedir. Mevlitten sonra kalpteki pasın silinmesi, mevlidin ardından cihanın aydınlanması ve mevlit hakkı için edilen dua gibi detaylar bu gazelin mevlidin icrasından hemen sonra üretilmiş olabileceğini işaret etmektedir. Dolayısıyla gazelin inşa ettiği bağlamın, padişahın zihninde yaratılmış bir meclisi değil doğrudan yaşanmış bir olayı ve gerçek bir toplanmayı işaret ettiği söylenebilir. Gazelde padişahın konumu da, dinlediği mevlitteki konumu ile, bir başka deyişle gazele konu olan icradaki rolü ile örtüşmektedir. Kendi tertip ettiği nevruz günü meclisinin yöneticisi olarak gazelde ve gazelin içinde üretilip yönlendirildiği meclisin hâkimi konumunda olan Sultan Ahmed, on yıllardır düzenlenen mevlit törenlerinin saray teşrifatındaki düzeninin önceden belirlenmiş olması nedeniyle bu mevlit toplantısının en yüksek düzeyde katılımcısıdır. Bu sebeple Sultan Ahmed de gazel boyunca toplantıyı yönlendirmek yerine tasvir etmekte ve mahlas beytinde de mevlide katılan bütün katılımcılar gibi okunan mevlit hatırına dua etmekte ve Allah'ın her zaman kendisine yardımcı olmasını

dilemektedir. Bu durum, gazel meclislerinin gerçek hayatla bağlantısının artmasının şiir öznesinin gazeldeki rolünü ve tavrını da etkileyebildiğini göstermektedir.

Gazeli tanzir eden Hâfız Ahmed de padişahın musahibi olarak mevlidin katılımcıları arasında yer almış görünmektedir:

Mevlūd-i Muştafā'nuñ her beyt-i cān-fezāsı

Oķunduķınca el-ħaķ rūħuñ olur ğıdāsı (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 269).

(Mustafa'nın [Hz. Muhammed] mevlidinin hayat veren her beyti okundukça hakikaten ruhun ğıdası olur.)

Bu lafz-i rūħ-i ķudsī bir baħr-i pūr-güherdür

Olur ğarīķ-i raħmet kim olsa āşınāsı (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 269).

(Bu kutsal ruhun sözü incilerle dolu bir denizdir, kim [onu] tanıyıp vakıf olursa [Allah'ın] merhametine boğulur.)

Mevlūdını o şāhuñ cān ķulağıyla ğuş it

Tā kim ola ziyāde cān ü dilüñ şafāsı (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 269).

(O şahın [Hz. Muhammed] mevlidini can kulağıyla dinle, ki canın ve gönlün sefası, huzuru çoğalsın.)

Şevķ ile oķudukda mi 'rācını o şāhuñ

Tā tāk-i 'arşa irdi mevlūd-ħāñ şadāsı (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 269).

(O şahın miracını coşku ile okuduğunda mevlithanın sesi ta gök kubbeye erişti.)

Yā Reb bi-ħaķķ-ı mevlūd Hâfız ķuluñ diler kim

Maqbûl ola kapuñda Hân Ahmed'ün du'âsı (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 269).

(Ya Rab, mevlit hakkı için Hâfız kulun diler ki, kapında Han Ahmed'in duası kabul olsun.)

Sultan Ahmed'in gazelini tanzir eden Hâfız Ahmed Ağa'nın da musahip olarak yakın hizmetinde olduğu padişahın katıldığı bir mevlide iştirak etmesi uzak bir ihtimal değildir. Nitekim Hâfız'ın gazelinde, padişahın gazelinde görülmeyen, mevlithanın miraç bölümünü okurken coşkuyla sesini yükseltmesi gibi icraya dair detaylar, Hâfız'ın, gazelini yalnızca zemin gazelin anlam ve mazmunlarını takip ederek üretmediğini, Sultan Ahmed ile aynı zamanda ve gazelin içinde yaratıldığı ortamda bulunarak ürettiğini göstermektedir. Şairin bu detaylar vasıtasıyla padişah ile aynı çevrede, onun maiyetinde bulunduğunu gazel aracılığıyla vurgulama gayretinde olduğu da düşünülebilir.

Tıpkı padişah gibi dinleyici konumunda bulunan ve içinde bulunduğu toplantıyı tasvir eden Hâfız Ahmed Ağa'nın gazelinde dikkat çeken bir başka nokta ise, hamisi olan padişahın sevgili sıfatıyla değil, doğrudan "Han Ahmed" şeklinde bir padişah olarak anılması ve Hâfız'ın padişah için Allah'a duasıdır. Padişah, yakınında olmak için can feda etmek gereken bir sevgili olarak değil, yakınında bulunmanın gazelde olağan bir biçimde dile getirildiği bir figür olarak görülür. Padişahın, mahmûsinin gazelindeki bu olağan görünürlüğü ise gazelin şairinin padişahın maiyetinden olmasıyla açıklanamaz, çünkü on altıncı yüzyılın musahip şairlerinde padişah-sevgilinin yakınında olmanın sıradan olduğu böyle bir duruma rastlanmamaktadır. Padişahın gazeldeki görünürlüğü padişahın toplumsal düzendeki görünürlüğü ve ulaşılabilirliği ile doğrudan ilişkilidir. Beylerbeyi Vakası ve takip eden dönemde padişahın tebaa nezdinde doğrudan karşısına çıkılarak muhatap

alınabilen bir konuma gelmesine ek olarak I. Ahmed'in özellikle İstanbul ve çevresinde sıkça tebdil-i kıyafet halk arasına karıştığı avlar ve gezintiler yaptığının ve bu geziler sırasında caiz olmayan davranışları cezalandırdığının halk arasında bilinmesinden (Sâfi, 2003, s. 29) hareketle özellikle İstanbul sakinleri için padişahın daha ulaşılır bir şahsiyet olduğu, bunun da gazel düzlemindeki görünürlüğü etkilediği yorumu yapılabilir.

Aynı zamanda Hâfız, Allah'a padişah için dua ederken bir yönden, belki de farkında olmadan, padişah ile kendisinin Allah karşısında eşit olduklarının da altını çizmektedir. Zira bu dönemde Allah'ın desteğini aldığından tebaanın emin olduğu, daima muzaffer bir hükümdar imgesinden söz etmek güçleşmiştir. Bu durum, gazel düzleminde sevgili-padişah-Allah birliğinin değişimini ve dönemin değişen hükümdar algısını işaret etmektedir. Bu değişim, gazelin bağlamını oluşturan gerçek toplantı olarak mevlidin bir başka katılımcısının ve aynı zamanda icra edenin yani mevlithanın gazelde şiir öznesi tarafından algılanışını da etkilemektedir. Bu dönemde, şairin gerçek hayatında rekabet içinde olduğu kimseler haricinde padişahın meclisinde bulunanların ve bu örnekte mevlithanın Hâfız tarafından rakip olarak görülmediği gözlenir. Bu durum meclisteki eşyalardan yiyeceklere kadar sevgili-hükümdara yakın bulunan her şeyin şiir öznesi tarafından rakip olarak algılandığı muhayyel meclisler ile tezat teşkil etmekte ve gazelin bağlamının meclisin katılımcılarının rollerini nasıl etkilediğini gözler önüne sermektedir.

Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa'nın gazelleri ışığında, Osmanlı İmparatorluğunun toplumsal düzeninin değişiminin, içinde üretildiği düzeni yeniden üreten Osmanlı gazellerinin bağlamını oluşturan meclislerin de dönüşümüne sebebiyet verdiği söylenebilir. Kullarını hükmü altına almış bir hükümdarın yerini etkisi azalarak gücünü farklı hiziplerle paylaşmak mecburiyetinde kalan bir otorite

figürünün aldığı ve meclise yansıyan düzen ve intizam ortamının yerini sonuçsuz savaşlar, ayaklanmalar ve ekonomik dengesizlikler ile düzensizliğin aldığı bir ortamda şairler de düzeni kusursuz sevgilinin hükümlerine göre sağlanan ve katılımcıların rollerinin net bir biçimde belli olduğu bir meclisi tahayyül edemez olmuşlardır. Bunun sonucunda on altıncı yüzyılda şairlerin zihninde Osmanlı gazelinin bağlamını oluşturan muhayyel meclisler dağılmış ve meclisler şairlerin gerçek yaşamlarına ve bu yaşamlardaki gerçek meclisler-toplantılar ve olaylara daha yakın bir hâl almıştır. Böylece himaye ilişkilerinin ağ benzeri yapısının bir benzeri olarak kendi içinde ortak anlamlar barındırabilen, daha küçük ölçekli nazire meclisleri teşekkül etmiştir, ki Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed'in nazire silsileleri de bunlara örnektir. Gazel meclislerinin geçirdiği bu dönüşümden, meclisler dâhilinde yaşanan, hatta bu meclislerin varlık sebebi olan ve toplumda ve gazelerde hâkim ilişki biçimi olarak himaye ile tasavvuf ilişkilerini kendisinde birleştiren aşk ilişkisi de kaçınılmaz olarak etkilenmiştir.

3.3 Dağılan meclisin ayrışan ilişkileri: himaye ve aşk ilişkileri

On altıncı yüzyılın son çeyreğinden itibaren, nasihatname yazarlarının topyekûn bir bozulmadan söz ettiği, askerin başında bizzat sefere gitmeyen padişahların dönemlerinde uzun yıllar kesin sonuç alınamadan süren masraflı savaşlar, Anadolu'da Celâlî İsyanları'nın bastırılmadığı ve payitaht İstanbul'da yeniçeri ve sipahi ayaklanmalarının ancak taviz verilerek yatıştırılabildiği, toplumun ve özellikle devlet yönetimindeki güç odaklarının farklı hizipler oluşturarak padişaha mutlak surette bağlı olmaktan çıktığı bir ortamda, yukarıda da değinildiği gibi, toplumun ve Osmanlı elitinin üzerinde ortaklaşabildiği tek ve doğrusal bir ilişki biçimi olarak aşk ilişkisinden ve bu ilişkinin farklı yorumları olarak himaye ve tasavvuf ilişkilerinden

söz edilemez. Çünkü artık özellikle belirli bir güce ulaşmış bulunan nüfuzlu kullar, örneğin vezirler, ulema, haremağaları ve valide-haseki sultanlar padişah aleyhine iktidarın ortakları hâline gelirken yeniçeriler, sipahiler, payitaht halkı ve imparatorluğun merkezi dışında kalan özellikle genç erkek nüfus da padişahın otoritesine tehdit oluşturur hâle gelmiştir. Padişahın kullarına söz geçiremez bir hâle gelmesi ve kulların nüfuz ve etkisindeki artışa özellikle askerî alanda geniş çaplı zaferlerin elde edilememesi ve hicrî milenyum yılının kıyamet ve müceddid-sahib-kırân beklentilerinin neticesiz kalmasıyla hükümdarların iktidarının kutsiyetinin zayıflaması da eklendiğinde, gazel düzleminde ne kulların kendilerini yegâne sevgilinin vereceği her hükme razı, zayıf ve çaresiz özneler olarak konumlandırmasına ne de hükümdarın kullar tarafından can pahasına sonsuz bir aşkla sevilen bir sevgili olarak tahayyül edilmesine imkân kalmıştır. Bu durumda kulların hükümdarla kurduğu ilişki meşruiyetini Allah'tan alan yoğun bir aşk ilişkisi olarak ifade edilemez olmuş ve bu durum gazelin üç anlam katmanını kendi potasında eriten aşk ilişkisinin farklı çağrışımlarının, Walter G. Andrews'un deyimiyle duygusal örüntü, iktidar örüntüsü ve tasavvufi örüntünün (Andrews, 2018, s. 80) birbirinden ayrışmasına sebep olmuştur.

Söz konusu ayrışmanın bir neticesi olarak gazel içinde aynı anda aynı mazmunlarla Allah'a, hükümdara ve dünyevi sevgiliye hitap azalırken, farklı muhataplara farklı beyitler ya da gazellerde hitap da daha yaygın bir hâl almıştır. Bunun yanında, Osmanlı gazellerinin aşk ilişkisi temelli bir tür olmaktan çıkışı, gazel meclislerinin gerçek hayatla ilişkilenebilmesinin de etkisiyle ağırlıklı olarak sevgiliye aşkını ve dolaylı olarak hükümdara kulluğunu/Allah'a sevgisini anlatma aracı olmaktan çıkarak şairlerin hayatlarıyla ilişkili farklı temaları da bünyesine dâhil etmeye başlamıştır. Bu açıdan, hem gazelde Allah-hükümdar-sevgili birliğinin

ayrışmasıyla doğrudan şair ve padişah arası himaye ilişkilerini gözeterek üretilmiş olması, hem Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed'in yaşamış olduğu bir olayın gazele doğrudan yansmasıyla aşk ilişkisi dışında gerçek hayatla bağlantılı bir tema etrafında şekillenmiş olması hem de muhayyel meclislerin yerini giderek gerçek toplantıların alışı örneklemesi ile Sultan Ahmed'in 1605 yılı Ekim ayında yaptığı Edirne gezisi etrafında şekillenen ve ikisi bir nazire silsilesi oluşturan beş gazelin meydana getirdiği gazel dizisi üzerinde durulmaya değerdir.

Sultan Ahmed, 2 Ekim 1605 günü İstanbul yakınında Çatalca'da bulunan avlamlarda avlanırken ani bir karar sonucu payitahtta bulunan devlet adamlarına ya da saraya haber vermeden, yalnızca Çatalca'da av sırasında hizmetinde bulunan kullarını yanına alarak beş-altı günlük yolu üç gün gibi kısa bir süre içinde kat edip Edirne'ye varır (Sâfi, 2003, s. 30). Padişahlar için uzun yıllar boyunca verimli bir avlak olan Edirne (Sâfi, 2003, s. 168), hem batı seferlerinin ilk büyük menzili olması, hem de devam eden Estergon Kuşatması ile ilgili haberleri daha kısa sürede almaya imkân veren coğrafi konumu (Börekçi, 2010, s. 117) açısından önemlidir. Bu seyahatle hayatında ilk kez İstanbul dışına çıkan genç padişahın niyeti de kışı burada avlanarak geçirdikten sonra 1606 baharında bir ordu toplayarak Belgrad üzerine bizzat yürüyüp burada bulunan Osmanlı ordusu ile birlikte Habsburgları barışa zorlamaktır (Börekçi, 2010, s. 118). Ancak padişahın bu seyahat ile ilgili tasarıları gerçekleşmez ve Celâlılere karşı savaşan Nasuh Paşa'nın Bursa yakınlarında yenilgiye uğradığı haberi üzerine şehirde sadece sekiz gün kaldıktan sonra 17 Ekim'de İstanbul'a geri döner (Börekçi, 2010, s. 119). Kısaca bu şekilde özetlenebilecek Edirne seyahati konulu gazel dizisinin kronolojik olarak ilk gazeli, Hâfız'ın "Edrine" redifli gazelidir. Hâfız, gazelinde doğrudan padişaha seslenir:

Hüsrevâ buldı şeref zâtuñla cây-i Edrine

Ṭaṇ mıdur virse feraḥ cāna ṣafā-yi Edrine (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 253).

(Ey padişah, Edirne mahalli şahsınla şeref buldu, [böyleyken] Edirne[’de] safa [sürmenin] cana zevk ve sevinç vermesi şaşılacak şey midir?)

Gazelini padişaha hitapla açan şair, gazelin muhatabının sevgili ya da Allah olmadığını açıkça belli eder. İlk mısrada padişahın gelişiyle şehre şeref verdiğini belirtmesiyle de gazeli niçin ve hangi olay üzerine yazdığını vurgular. Bu açıdan ilk beytin ilk mısraının bir açıdan gazelin başlığını oluşturduğu dahi söylenebilir. Şiir öznesi, beytin ikinci yarısında ise Edirne’de safa sürmenin mutluluğunu padişahın şehirdeki varlığıyla ilişkilendirir. Padişahın musahibi olan Hâfız’ın, mutluluğunu padişahın varlığıyla ilişkilendirmesi oldukça doğaldır, zira ona hizmet ederek ve onun himayesinde bulunarak musahiplik mertebesine erişmiş, onun kararıyla Edirne’ye gelmiştir. Hâfız, padişahın Çatalca’dan Edirne’ye hareketinde yanına aldığı yakın adamlarından olmanın öneminin de farkında olmalıdır. Padişahın av gezilerinde coğrafi olarak daha izole, teşrifat açısından nispeten daha rahat ve Topkapı Sarayı’na oranla daha kolay ulaşılabilir bir durumda olması (Murphey, 2008, s. 153) sebebiyle Hâfız, doğancıbaşı olarak avlarında ve musahip olarak meclislerinde Sultan Ahmed’in yakınında bulunacak ve payitahtın güç mücadelelerinden uzakta kış boyunca padişahla yakınlığını geliştirme fırsatı elde edecektir. Bu sebeple Edirne’nin, cana sevinç vermesinde hakikaten Hâfız için şaşılacak bir durum yoktur.

Hâfız Ahmed şehri de bu olumlu hislerle anlatır:

Ḥayli demdür görmemişdük bu maḳām-ı dil-keşi

Reşk-i Firdevs-i berīn olmış feẓā-yi Edrine (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 253).

(Hayli zamandır bu gönül çeken mekânı görmemiştik, Edirne sahası yüce cenneti kıskandırır olmuş.)

Şehre uzun süre sonra tekrar geldiğini beyitte belirten Hâfız'ın önceki gelişinin ne zaman olduğu belirsizdir. Ancak Enderun'a alınan devşirmelerin saray adabını öğrenmeleri için gönderildikleri saraylar arasında Edirne Sarayı'nın da yer alması (Ağca Diker, 2021, s. 312), Hâfız'ın 1605 öncesindeki gelişinin Enderun'da aldığı eğitim sırasında olabileceğini düşündürmektedir. Edirne'yi gönül çekici bir yer anlamında “makam-ı dilkeş” ifadesiyle metheden şair, eski bir musiki makamı olan dilkeş makamına da referansla tıpkı “nevruzdur” gazelinde olduğu gibi hamisine kendi musiki yeteneğini de hatırlatmış olur. Edirne'den cenneti kıskandıracak güzelliğini överek bahseden Hâfız Ahmed'in bu övgüsü, ilk beyitle bağlantılı olarak değerlendirildiğinde, padişahın şehirdeki varlığının şehri cennete çevirdiği, burayı mutluluk ve selametin hâkim olduğu güzelliklerle dolu bir yer hâline getirdiğinin vurgulanması olarak yorumlanabilir. Şairin beyitteki methi bir mahmûnin hamisine doğal ifadeleri olarak okunabilirse de padişahın şehirde düzen ve huzuru tesis etmeye yönelik icraatları ile bir gerçeklik payı da taşımaktadır. Sultan Ahmed'in, şehir sakinlerinin arzuhalleri üzerine bölgede eşkıyalık eden Aynacı Hasan'ı yakalatarak Edirne Sarayı'nın önündeki meydanda kendi huzurunda ve geleneğe aykırı olarak sipahi zümresinden olmasına rağmen halkın gözü önünde idam ettirmesi (Sâfi, 2003, s. 30-31) bu icraata bir örnektir.

Hâfız'ın padişahın şehre gelişini bu şehrin cennete dönüşmesi ile ilişkilendirmesi bir sonraki beyitte de görülür:

Mağdem-i pâküñle şâhâ çün müşerref eyledüñ

Mağz-i cennet oldu billâhi sarây-i Edrine (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 253).

(Ey şah, temiz, mübarek gelişinle şereflendirdiğin için Edirne Sarayı billahi cennetin ta kendisi oldu.)

Önceki beyitte Edirne şehrinin cennete benzediğini belirten Hâfız, burada ise hükümdarın şehirdeki ikametgâhına odaklanır. Mekânsal olarak hamisinin daha yakın çevresinin dâhil olabileceği, hükümdarlığın işareti olan saray söz konusu olunca Hâfız, Edirne şehrini betimlerken kullandığı cennete benzerlik vurgusunu da yoğunlaştırır: Edirne şehri cennete sadece benzer iken, Edirne Sarayı ise cennetin ta kendisidir. Bunda doğancıbaşı olması hasebiyle saray ağalarından olan şairin hamisi ile kurduğu ilişkinin doğrudan saraya bağlı olması da etkili olabilir. Gazelde Hâfız'ın önce şehirden sonrasında ise saraydan bahsederek şehri dıştan içe ve taşradan merkeze doğru tasviri ile padişahla beraber şehre girişi ve saraya geçişi de tekrar canlandırılmış olur.

Hâfız, bir sonraki beyitte ise Edirne'nin havasından bahseder:

Mürde diller dirgürür hâkkâ dem-i 'Îsâ gibi

Her kaçan esse nesîm-i cân-fezâ-yi Edrine (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 253).

(Ne zaman Edirne'nin gönle ferahlık veren hafif rüzgârı esse, gerçekten İsa'nın nefesi gibi ölmüş gönülleri diriltir.)

Hâfız, uzun zaman sonra tekrar seyahat ettiği Edirne'nin havasını ve rüzgârını överken herhangi bir ziyaretçiden farksız olarak Edirne'nin sonbahar rüzgârının verdiği ferahlığı över. Onun, hayat vericiliği padişahla değil Edirne'nin havasıyla bağdaştırması on altıncı yüzyılın bu özelliği padişahın ayrılmaz bir niteliği olarak gören anlayıştan uzaklaşma olarak görülebileceği gibi, padişahı olumsuz çağrışımlar içeren sonbahar mevsiminde esen rüzgâr ile ilişkilendirmenin övgü yerine yergi şeklinde anlaşılması endişesini de barındırıyor olabilir.

Hâfız, gazelini padişahın Edirne'ye varışı sırasında yapılan ve kendisinin de şahit olduğu karşılamadan bahsederek sonlandırır:

Ol şehen-şâh-i cihāna Hâfızā ta'zīm için

Çıkdı istikbāle hep bāy ü gedā-yi Edrine (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 253).

(Ey Hâfız, o cihan şahlarının şahı [olan Sultan Ahmed'i] hürmetlerini sunmak için Edirne'nin bütün zengini ve yoksulu [ile her kesimden insan] karşılamaya çıktı.)

Hâfız'ın beyitteki ifadeleri padişahın halk tarafından teveccüh gösterilen bir padişah olduğunun vurgulanmasıyla bir övgü niteliği taşır, ancak bu övgüye konu olan, Edirne halkının padişahı karşılamaya çıkması dönemin kaynaklarında da rastlanılan bir olaydır. Tarihçi Mustafa Sâfi, (ö. 1616) II. Selim'den beri padişah yüzü görmek nasip olmayan Edirne ahalisinin küçüğü ve büyüğüyle padişahın güzergâhında dualar ve haykırışlarla, yolları değerli ve süslü kumaşlarla süsleyerek ve kurbanlar keserek karşıladığından ve başta Edirne kadısı Ganizâde Muhammed (ö. 1627) olmak üzere şehrin ayan, ulema ve eşrafının ise karşılamadan sonra padişahın alayına katılarak Edirne Sarayı'na gittiğinden (Sâfi, 2003, s. 166-167) bahseder. Dolayısıyla Hâfız'ın bu beyti aynı zamanda bu olayı ve tebaanın padişaha gösterdiği teveccühü tarihe not düşmek olarak da okunabilir.

Karşılamanın bu şekilde gazele dâhil olmasının kul-padişah ilişkileri açısından işaret ettiği bir başka nokta ise Hâfız'ın beyitte padişahı karşılamaya gelen kullardan memnuniyetle bahsetmesi ve bu kullardan rahatsızlık duymamasıdır. Bu memnuniyet, on altıncı yüzyılın sevgiliyle özdeş hükümdarının yakınında bulunan her şahıs ve nesnenin şiir öznesi tarafından rakip olarak görüldüğü gazel düzeninden uzaklaşmayı işaret etmektedir. Kullarla çevrili bir hâlde gösterişli bir biçimde şehre giren padişahı, on altıncı yüzyıl gazellerindeki ifade ile söylemek gerekirse,

“kıskanmayan” şair-mahmûnin bu tavrında, padişahın nihaî ve vazgeçilmez tek hamî olmayışının etkisi olduğu kadar Hâfız’ın padişahla ilişkisinin mahiyetinin de etkisi vardır. Öncelikle o, padişahın avlanması sırasında ani gelişen seyahatte yanından ayırmadığı, padişahın iç sarayının en yüksek ve gelecek vaat eden mertebelerinden birinde bulunan bir doğancıbaşıdır ve bu dönemde farklı bir güç odağının himaye ağına, örneğin saltanatının ilk yıllarında genç padişahı etkisi altına alan, Yavuz Ali Paşa (ö. 1604) ve Derviş Mehmed Paşa (ö.1606) gibi nüfuzlu devlet adamlarının dâhil olduğu Valide Handan Sultan (ö.1605) hizbine (Börekçi, 2010, s. 125), dâhil olmamasıyla padişah tarafından bağlılığına güvenilen bir musahiptir. Çeşitli güç odaklarının makam ve mevkilerini korumaya çalıştığı yerleşmiş saray bürokrasisi içinde sadrazamın dahi padişahla yakınlık kurarak onunla doğrudan bir ilişki tesis etmenin zorlaştığı bir dönemde musahiplerin hükümdarla doğrudan ve yakın bir ilişki kurabilmesi (Börekçi, 2010, s. 152-154) dolayısıyla Hâfız Ahmed Ağa’nın, padişahı kaybetme korkusunun daha az olması oldukça anlaşılabilir.

Gerçek veya muhayyel bir meclis anlatısından çok tarihî bir olayı aktaran bir gazel olan Hâfız’ın gazeli, Edirne şehrini ve şehre gelen padişahı övmekle beraber dönemin değişen himaye ilişkilerinin gazellere yansımalarına da ışık tutmaktadır. “Edrine” redifi ile birlikte şehrin bir methiyesi olarak da yaklaşılabilir bu gazelden sonra, hatta belki de cevaben üretildiği düşünülen Sultan Ahmed’in “olmaz” redifli gazeli ise Hâfız’ın cennetle ilişkilendirdiği şehri İstanbul’a kıyasla değerlendirmektedir:

Edirne şehri gibi gerçi şehir-i bî-bedel olmaz

Yine ammâ bu dünyâda Sitanbul'a bedel olmaz (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 154).

(Gerçi Edirne şehri gibi paha biçilmez şehir olmaz, ama yine de bu dünyada İstanbul'un yerini tutmaz.)

Egerçi hūb olur gāyetle eyvāsı anuñ ammā

Sitanbul'uñ şulı şeftālūsı gibi güzel olmaz (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 154).

(Her ne kadar [Edirne'nin] ayvası gayet güzel olursa da, İstanbul'un sulu şeftalisi gibi güzel olmaz.)

Anuñ berg-i çenārın başdı berg-i tīn-i İstanbul

Kimesne dimesün kim dünyede el üzre el olmaz (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 154).

([Edirne'nin] çınar yaprağını İstanbul'un incirinin yaprağı alt etti, [bu yüzden] kimse el üstünde el olmaz demesin.)

Maħalsüz varmışuzdur dime ol şehre şaķın ey dīl

Zamānında irişdik haķ bu kim böyle maħal olmaz (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 154).

(Ey gönül, o şehre yersiz, vakitsiz varmışız deme, zamanında eriştik, hakikaten böyle yer olmaz.)

O şeh-i dil-güşānuñ vaşfına dindi gazeller çok

Velī Bahtī senüñ nazmuñ gibi rengīn gazel olmaz (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 154).

(Bahtî, o gönül açıcı şehri anlatmak için çok gazeller dendi, fakat [hiçbiri] senin nazmın gibi orijinal, renkli gazel olmaz.)

Sultan Ahmed'in, gazelinin ilk üç beytinde Edirne ile İstanbul'u karşılaştırdığı görülür. Ancak bu karşılaştırma, son beyitte ifade edildiği üzere Edirne vasfında söylenmiş olmasına rağmen, karşısında yer alan İstanbul'a kıyasla

Edirne'nin övülmesi şeklinde gelişmez. Aksine padişah, Edirne'yi överken bir yandan da İstanbul'un şehirler arasındaki üstünlüğünün altını çizmek istiyor gibidir. Padişahın gazeldeki bu tutumu, halkın kendisine teveccühü, Edirne'de bulunduğu süre zarfında mesire ve avlamlarda düzenlediği gezintiler, meclisler ve av partileri ile güzel zaman geçirmesi (Sâfi, 2003, s. 168) ve kışı bu şehirde geçirme tasavvuru göz önünde bulundurulduğunda ilginçtir. Sultan Süleyman devrinde haremın Topkapı Sarayı'na taşınması ve III. Murad döneminden beri şehzadelerin sancağa çıkmamalarının imparatorluğun yönetimini tümüyle İstanbul merkezli bir hâle getirmiş olmasına ek olarak iktidarı padişah ile paylaşan vezirler, harem ağaları ve sultanlar ile üst düzey ulema ve yeniçeri ordusunun İstanbul'da yerleşmiş olması, padişahın eski başkent Edirne'yi överken temkinli davranmasına ve İstanbul'un Edirne'den daha muteber olduğunu defaten vurgulayarak halk ve rical arasında şehri İstanbul karşısında bir alternatif olarak gördüğü zannının yayılmasını engellemek istemesine yol açmış olabilir. Nitekim benzer şekilde padişahın başkenti Kahire'ye taşıyacağı söylentisi, Sultan Ahmed'in oğlu Sultan Osman'ın saltanatının son döneminde halk arasında yayılmış ve zaten padişahı memnun olmayan askerin, ayaklanmasını tetikleyerek Sultan Osman'ı katletmesinde etkili olmuştur (Peçevî, 1981, s. 355).

Sultan Ahmed, gazelinin ilk üç beytinde İstanbul'u göz ardı etmeden Edirne'yi methettikten sonra Edirne'ye kimseye haber vermeden ani bir karar neticesinde gelişinin haklılığının altını çizer. Bu haklılığı vurgulama ihtiyacında muhtemelen İstanbul'da bilhassa valide sultanın ve saray erkânının padişahın bu davranışına vereceği tepkinin padişahı yarattığı huzursuzluk etkilidir. Zira benzer bir olay 1604 yılı Mart ayının ilk günlerinde yaşanmıştır. Soğuk havada bütün gün avlanmış olan padişah, akşam olduğunda saraya dönmek yerine avlanmaya devam

etmek istemiş, saray dışında sıkça vakit geçiren padişahın güvenliği için endişelenen Valide Handan Sultan'ın himayesindeki sadrazam Yavuz Ali Paşa'nın tembihlediği adamlarının bunun tehlikelerini hatırlatması üzerine saraya dönmüş, fakat adamlarını da azletmiştir (Börekçi, 2010, s. 210). Birçok gazelde karşılaştığı üzere kendi şairlik yeteneğini överek gazelini sonlandıran Sultan Ahmed'in bu gazeli, padişahın edebî üretimine, hayatı kadar merkezinde bulunduğu iktidar ilişkilerinin de yoğun bir etkisi olduğunu göstermesi açısından çarpıcı bir örnektir.

Edirne konulu ilk gazeline bu şehri coşkuyla öven Hâfız Ahmed ise tanzir ettiği şiirin yaklaşımından uzaklaşmak pahasına şehri övmeye devam eder, ancak hem gazel ile padişaha itiraz etmekten kaçındığı hem de tanzir ettiği gazelin mazmun ve temalarını da gözettiği görülmektedir:

Edirne gibi 'îş ü 'işrete hîç bir maḥal olmaz

O yirden ğayrı yirde 'uḳde-i âlâmı ḥall olmaz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 261).

(Yiyip içmeye Edirne gibi hiçbir mekân olmaz, o yerden başka yerde elemelerin düğümü çözülmez.)

Edirne ḥaḳ bu kim her vech ile bu şaḥn-i 'âlemde

Bedel olur Sitanbul'a velî ni'mel-bedel olmaz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 261).

(Gerçek bu ki Edirne bu dünya meydanında her yönüyle İstanbul'a bedeldir, ama 'ne güzel bedel' olmaz.)

Meşeldür dest ber-bālā-yi dest ey dil ezelden tā

Dime zinhār sen bu dünyede el üzre el olmaz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 261).

(Ta ezelden beri el elden üstündür [sözü] meseldir, sen asla bu dünyada el üstünde el olmaz deme.)

Dehân ile miyâna söz yok ammâ kim görünürde

Güzelde göz ile el olmayınca ol güzel olmaz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 261).

(Görünürde ağız ile bele söz yok ama güzelde göz ile el olmayınca o güzel olmaz.)

Edirne şehri vaşfinda muhakkağ bil ki ey Hâfız

Şeh-i kişver-güşānuñ şî'ri gibi bir gazel olmaz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 261).

(Edirne şehrini anlatmada muhakkak bil ki ey Hâfız, memleketler açan şahın [Sultan Ahmed'in] şiiri gibi bir gazel olmaz.)

Hâfız'ın naziresinin ilk beytinde şehirde düzenlenen işret meclislerinin insanda gam ve keder bırakmayacağı vurgulanır. Padişahın ve diğer katılımcıların devlet meselelerinden ve sarayın güç mücadelelerinden uzakta müzik ve yeme içme ile keyifli vakit geçirmesini sağlamanın yanında bu meclisler Hâfız gibi musahiplerin hamileri olan padişah ile yakınlıklarını geliştirmeleri ve hünelerlerini göstererek daha iyi mevkilere gelmeleri için de önemli bir fırsat sunar. Sesinin güzelliği nedeniyle Enderun'a alınan (Köprülü, 1997) ve “[Ş]iir sanatı ve hikayeler anlatmada ve inşa ilmi ve karşılıklı konuşmada eşine az rastlanır” (Sâfî, 2003, s. 76) bir musahip olan Hâfız Ahmed Ağa'nın, bu dönemde padişah meclisinin önemli bir parçası olduğu ve musahiplik ve doğancıbaşılık ile başlayan kariyerinin yaklaşık üç sene sonra kaptan-ı deryalık ile devam edeceği (Sâfî, 2003, s. 76) düşünülürse Edirne'de düzenlenen bu meclislerin onun kariyerindeki rolü daha iyi anlaşılır. Gazelin ikinci ve üçüncü beytinde nazire gereği padişahın gazelindeki temaları sürdüren Hâfız'ın buna rağmen

Edirne’yi övgüyle andığı ve İstanbul ile kıyaslama konusunda Sultan Ahmed kadar istekli olmadığı görülür. Öyle ki, bu seyahatten ve padişahla etkileşim içinde bulunmaktan hoşnut olan Hâfız’ın zihninde Edirne gezisinin yankıları İstanbul’a döndükten sonra da sürmüş ve biri neva makamında “Edirne şehrin Ahmed Han ile seyr eyledük geldük” nakaratlı (Uysal, 2010, s. 176) ve diğeri mahur makamında “Görmeyen Edreneyi haşre dek olsun giryan” nakaratlı iki yeni beste yapmıştır (Uysal, 2010, s. 177). Bu besteler, şairin gerçek hayatı ve hami ile ilişkisinin etkisinin, yalnızca onun doğrudan hamiyi muhatap alan kaside türü ya da, çalışma boyunca ortaya konduğu üzere, gazel türündeki edebî üretimi ile sınırlı kalmadığını ve himaye ilişkilerinin mahmûnin sanatsal üretiminin farklı alanlarını da şekillendirebildiğini göstermesi bakımından ayrıca önemlidir.

Hâfız’ın naziresinin dördüncü beytinde yer alan “dehan ile miyana söz yok” ifadesinden, şairin gerçekten Edirne’de toplanmış bir mecliste, muhtemelen padişahın tanzir edilen gazeliyle aynı zaman diliminde üretildiği pekişmekte ve bu esnada orada bulunan, dehanı ve miyanı tartışılmayacak güzellikte bir mahbup ya da mahubenin beyte konu edildiği anlaşılmaktadır. Son beyitte ise kendi şairliği yerine tanzir ettiği gazelin şairi olan padişahın şairliğini öven Hâfız’ın, padişahı nitelemek için “memleketler açan” sıfatını kullanması anlamlıdır. Hâfız, böylece, kışı Edirne’de geçirdikten sonra Macaristan üstüne sefere giderek Habsburglar ile devam eden savaşta ordunun başında olmak isteyen hamisini desteklemekte ve onun bu hedefine ulaşabilecek nitelikleri haiz olduğunun altını çizerek genç padişahı methetmenin yanı sıra onu yüreklendirmiş de olmaktadır. Bu açıdan Hâfız’ın bu vurgusu, tıpkı kasidelerin “seslendiği kişinin ifade ettiği idealleri gerçekleştirmeye zorlaması” (Dedes & Sperl, 2013, s. 195) ile benzer bir işlev taşır.

Ancak Sultan Ahmed ve Hâfız'ın Edirne ile ilgili tasavvurları gerçekleşmez ve Celâllere karşı savaşıyan Nasuh Paşa'nın mağlup olduğu haberi üzerine bir haftadan fazla süren konaklamanın ardından Edirne'den ayrılarak İstanbul'a hareket etmek zorunda kalırlar (Börekçi, 2010, s. 119). Hâfız'ın bir sonraki gazeli de padişahın şehirden ayrılışı üzerinedir:

Edirne halkını gördüm vedâ' itdükde ey şeh ben

Tahammül kılmayup hecrüñe kanlar dökdiler dilden (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 257).

(Ey şah, ben Edirne halkını veda ederken gördüm, ayrılığına tahammül edemeyerek gönülden kan[lı yaşlar] döktüler.)

Firâkuñ zulmetinde kaldılar bî-çâreler şâhâ

Kudümüñ eylemişken her birinüñ çeşmini rüşen (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 257).

(Ey şah, gelişin her birinin gözünü aydın etmişken, biçareler ayrılığının karanlığında kaldı.)

Çün anları sipâriş eyleyüp Hakk'a revân olduñ

Seni ısmarladı Mevlâ'ya anlar dañi biñ cāndan (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 257).

(Ne vakit onları Hakk'a emanet edip yola koyuldun, onlar da seni bin candan Mevlâ'ya ısmarladı.)

Sitanbul ehli şimdi bize anda muntazırlardur

Uğurun hayr ola şâhum yüri şevketle irkenden (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 257).

(İstanbul halkı şimdi bizi orada beklemektedirler, yolun hayır ola şahım, heybetle erkenden yürü.)

Sitanbul'a teveccüh eyledüñ çün kim se'âdetle

Rikābuñdan şehā Hâfız kulunam ayrı olmam ben (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 257).

(Ey şah, madem ki saadetle İstanbul'a yöneldin, Hâfız kulun [olarak] ben, üzenginden / maiyetinden ayrı olmam.)

Hâfız, padişahın Edirne'ye gelişini konu eden “Edrine” redifli gazelinde olduğu gibi Edirne'den ayrılışını konu eden gazelinde de padişahın kulları tarafından gördüğü ilgi ve sevgiye önemli bir yer ayırır. Padişaha gösterilen teveccühün konu edildiği bu beyitlerde “ayrılığa tahammül edemeyen”, “ayrılığın karanlığında kalan” kulların, hamisine seslenen şair için bir tehdit oluşturmadığı görülür. Zira kullanılan ifadeler bir âşığın sevgiliden ayrılmasını ifade ederken de kullanılabilecek ifadeler olsa da söz konusu ifadelerin içerdiği anlamlar, padişah ile kulları arasındaki ilişkinin mahiyetinin değişmesiyle beraber değişmiştir. Nitekim Hâfız da gazel dizisi boyunca padişahı işaret etmek için bir sevgiliyi niteleyebilecek dilber, dildâr, sanem ya da cânâ gibi ifadeler kullanmak yerine şah, hüsrev ve padişah gibi hitap biçimlerini tercih eder. Ancak padişaha aşk ilişkisine benzer bir ilişki tahayyülünün ortadan kalkması, kullarının onun gidişine üzülmemesinin önünde bir engel değildir. Zira Sultan Ahmed'in gelişi ile halk, sorunlarını, kendileri de ayrı birer iktidar odağı olan ve bu sorunları yaratan yahut “irtenin ıssı vardır” (Anonim, 1988, s. 2) diyerek görmezden gelen yöneticilerin aracılığı olmadan dilekçelerle hükümdara iletme imkânı bulmuş ve Aynacı Hasan isimli eşkıyanın yakalanmasında olduğu gibi onun bu sorunların çözümü için çaba sarfettiğine tanıklık etmişlerdir.

Gazelinin ilk üç beytinde padişahın Edirne'den ayrılmasından geçmiş zaman kipiyle söz eden Hâfız'ın, dördüncü beyitte İstanbul halkının kendilerini beklediğini ifade ederek padişaha erkenden yola çıkmasını söylemesi, şairin bu gazeli İstanbul'a

varış tarihi olan 17 Ekim'den önce Edirne-İstanbul arası bir konakta üretmiş olduğunu düşündürmektedir. Bu beyitte Hâfız'ın padişaha hitabındaki “uğurun hayr ola” ifadesi ise hem Edirne'den padişahı uğurlayan hem de İstanbul'da karşılaması beklenen tebaanın tezahüratlarını çağrıştırmaktadır. Musahipliğinin yanı sıra doğancıbaşı olmasıyla has oda hizmetindeki beş ağadan sonra en kıdemli altıncı Enderun ağası olan (Börekçi, 2010, s. 60) Hâfız Ahmed Ağa, padişahın rikâbından hiç ayrılmadığını, daima onun yanında bulunduğunu belirterek Sultan Ahmed'in maiyetindeki önemli konumunun altını çizmektedir.

Hâfız'ın padişahın Edirne gezisini konu alan son gazeli ise İstanbul'a varış ve burada yapılan karşılama hakkındadır:

Miṣāl-i sāye yanuñca şehā düşüp yola

Varup Edirne'ye irdük yine Sitanbul'a (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 255).

(Ey şah, gölge misali yanınca yola düşüp Edirne'ye varıp yine İstanbul'a erdik.)

Tapuña eyledi erkân-i devlet istiḳbāl

Dizildi bāy ü gedā çıkdı sağ ile sola (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 255).

(Devlet erkânı huzuruna [gelip seni] karşıladı, zengin ve yoksul [her kesimden insan, yolun] sağ ile soluna dizildi.)

Cemī'-i bendelerüñ karşı çıkdılar kol kol

Ḳapuñda pādişehüm yok-durur 'aded ḳula (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 255).

(Kullarının cümlesi kol kol karşılamaya çıktı. Padişahım, kapıda kullarının adedi yoktur, [sayısız kul toplanmıştır].)

Du‘ā ki kıldı bu yolda tapuñā pīr ü cevān

Hudā katında geçe umaram [ki] maḳbūle (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 255).

(Genci yaşlısı bu yolda huzuruna [gelip] dua kıldı, umarım Hûda katında makbule geçer.)

Doğancıbaşıñ olupdur çü çākerūñ Hâfız

Dem-ā-dem olsa n'ola bāz-i hizmetūñ ḳula (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 255).

(Hâfız kulun madem ki doğancıbaşıdır, [ey padişah], daima [bu] kula bazı yardımın olsa ne olur?)

İlk beyitte padişaha bir gölge kadar yakın olduğunu vurgulayan Hâfız, tıpkı Edirne’ye varışlarını konu alan gazelde olduğu gibi İstanbul’a varışlarını konu alan gazelde de halkın karşılaşmasına yer verir, fakat Edirne’yi ve Edirne Sarayı’nı methettiği gibi payitahtı ve Topkapı Sarayı’nı methetmez. Bu durumun bir sebebi, padişah ile yakınlığını geliştirip sürdürmek için musahip olarak meclise davet edilmek dışında av, deniz ve kır gezileri için padişahın saraydan uzaklaşmasını beklemek zorunda olduğu İstanbul’un, Edirne’ye göre himaye ilişkileri için daha elverişsiz olması olabilir. Bunun yanında şairin bu tutumunda, geç vakitlere kadar avlanmaktan ve bahçeler, mesire yerlerinde gezintilerden hoşlanan hamisi Sultan Ahmed’in de Topkapı Sarayı’nda vakit geçirmektense saraydan uzaklaşma eğiliminde olmasının etkisi olduğu düşünülebilir. Tahta çıkmadan önce birkaç defa şehirde çıkan ayaklanmalara ve hatta bu sebeple ağabeyinin babasının emriyle idamına şahit olan genç Sultan Ahmed’in, şehirde kendini güvende hissetmemesi uzak bir ihtimal değildir. Yukarıda vurgulandığı üzere Valide Handan Sultan’ın oğlunun saray dışında olmasından duyduğu endişe de bunu göstermektedir. Ancak

genç padişah, saraydaki nüfuz mücadelesinden ve kendisini koruma ve yönlendirme çabası içindeki annesi Handan Sultan'ın yaklaşımından da hoşnut değildir. Handan Sultan'ın etkisi altında kalmak istemeyen padişahın, annesi valide sultanın otoritesini kırmak için maaşını azaltması (Peirce, 2022, s. 221), Celâliler ile savaşmaya gönderildikten sonra onlara katıldığı iddia edilen Mehmed Paşa'yı önce annesinin iltiması ile affederek saraya çağırıp sonrasında ise annesine verdiği söz hilafına divanda idam ettirmesi (Peçevî, 1981, s. 27-28) ve annesinin tembihiyle akşam saatlerinde saraya dönmesinin daha güvenli olacağını söyleyen Yavuz Ali Paşa'nın adamlarını görevden azletmesi (Börekçi, 2010, s. 210) gibi birçok örnekten yola çıkarak padişahın sarayda ve şehirde kendini annesi ve çekişme hâlindeki devlet adamlarının baskısı altında hissettiği yorumu yapılabilir. Edirne ise, aksine, sahip olduğu avlaklar ve batıdaki seferlere ilişkin haber almanın daha kolay olması ile kendisine Sultan Süleyman'ı örnek alan ve seferlerde ordunun başında bulunmak isteyen padişahın av ve silah talimleri ile kendini geliştirebileceği ve halkın gözünde savaşçı bir hükümdar imgesi yaratabileceği bir menzili işaret etmektedir (Börekçi, 2010, s. 99-100). Böyle bir durumda hem Sultan Ahmed hem de Hâfız için İstanbul, Edirne'den çok daha olumsuz çağrışımlar içeren bir konumdur ve bu durumun izleri özellikle Hâfız tarafından şehirlere nasıl yaklaşıldığına da yansımıştır.

Gazelin başında padişaha yakınlığının altını çizdikten sonra İstanbul'daki karşılamayı anlatan Hâfız, gazelinin son beytinde sözü tekrar kendisine getirir. Ancak bu sefer amacı padişaha yakınlığını vurgulamak ya da padişah için dua etmek değil, padişahı gazel aracılığıyla talepte bulunmaktır. Hâfız ihsan talebini doğancıbaşılığı üzerinden işaret ederken Arap harfleriyle “بعض” şeklinde yazılan ba‘z-ı kelimesinin, doğan anlamına gelen bâz (باز) ile sesteşliğinden yararlanır. Böylece padişaha dileğini bir kelime oyunu ile ileterek hüner göstermiş ve yardımı hak ettiğinin de

altını çizmiş olur. Hâfız, padişaha açık bir biçimde ifade ettiği ödül beklentisini, Edirne’de avlanarak geçirilen günlerin ardından şairliği üzerinden değil doğancıbaşılığını vurgulayarak dile getirir. Onun bu tercihi, Sultan Ahmed döneminde doğancıbaşıların padişaha sundukları doğanın av getirmesi karşılığında, padişahın doğanın başlığını altın ile doldurarak ihsanda bulunmasına (Sâfi, 2003, s. 102) bir atıf olmalıdır. Hâfız’ın gazel düzleminde padişahın beklentisini bu kadar açıklıkla ifade edebilmesi ise, özellikle Beylerbeyi Vakası ve sonrasında, kulların padişaha isyan ederek kendi taleplerini dile getirmesi ve isteklerini zorla dahi olsa gerçekleştirmesi ile kulların padişahın vereceği lütfâ razı olan tavrının yerini, beklentisini açıkça ortaya koyabilen bir tutumun almasının gazel düzlemine bir yansımasıdır.

Sultan Ahmed’in Edirne yolculuğunun konu edildiği bu gazeller silsilesi hem Hâfız’ın padişahla kurduğu himaye ilişkisi hem de padişahın kendi iktidarı ve iktidarına ortak olan ve olmaya çalışan güç odakları ile ilişkisine yakından temas etmesiyle tek bir hâkim ilişki biçimini, himaye ilişkisini temel almaktadır. Şairler, aşk ilişkisi ya da Allah ile kul arasındaki inanç ilişkisine dair söz söyleme ya da ikincil olarak bu ilişki biçimlerini de kastedebilecek ifadeler kullanma yoluna gitmezler. Şairlerinin şahsiyetlerinden bağımsız şiir öznelerinin görülmediği bu gazellerin bağlamları, gerçek meclisler ve şairlerin, bu meclislerin de bir parçası olduğu hayatlarıdır. Dolayısıyla doğrudan himaye ilişkisi üzerine inşa edilmiş bu gazellerde sultan-şair ve doğancıbaşı-musahip-şair olarak doğrudan Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed arasında bir ilişkiden ve bu ilişkinin gazel düzlemindeki yansımasından söz edilmektedir. Himaye ilişkisinin tek mevcut ilişki biçimi olduğu bu gazellerin şairlerin gerçek hayatlarından beslenmesi sonucunda, bu dönem gazellerinin,

şairlerin hayatlarına ilişkin tarihsel bilgi ve verilerden bağımsız yorumlanmasının gazeli eksik yorumlamak anlamına gelebileceği de bu noktada gözden kaçmamalıdır.

Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed'in gazellerinin hayatları ile temasının yoğunlaşmasının gazel düzlemine bir yansıması da, padişahın hayatının ülkenin askerî ve siyasi olayları ile yakın ilişki içinde olması hasebiyle gazellerde dönemin siyasi ve askerî olaylarının da konu edilebilmesi olmuştur. Bu duruma Habsburglar ile süren savaşta, Estergon Kuşatması sırasında önce Tuna kıyısında bulunan kalelerden Vişegrad kalesinin ve ardından 3 Ekim 1605'te, on yıl Macar elinde kalan Estergon'un Osmanlı topraklarına katılmasının (Peçevî, 1981, s. 283-84; Ak, 2003) Sultan Ahmed'in bir gazeline konu olması örnek verilebilir:

Bi-ḥamdillāh ki kılmış cünd-i İslām'ı Hudā manşūr

Vişegrad ile Estergon'ı almışlar irüp bā-zūr (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 142).

(Allah'a hamdolsun ki Hüda İslam askerini muzaffer kılmış, Vişegrad ile Estergon'u varıp zorla almışlar.)

Ğuzāt-i müslimîne irişüp 'avni o ẖahhār'uñ

Urup küffāra tūb-i ẖahrı kılmışlar yine maḫhūr (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 142).

(O Kahhar'ın yardımı Müslümanların gazilerine erişip kâfirlere kahrı topunu vurup onları yine bozguna ve gazaba uğratmışlar.)

Çü küffār iline âteş bıraḫdılar irüp nā-geh

'Aceb mi bu ḫarāretten kıral olsa yine maḫrūr (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 142).

(Madem [Osmanlı ordusu] kâfirlerin ülkesine ansızın varıp ateş düşürdü, bu sıcaklıktan kral yine öfke ve kinle yansa şaşılır mı?)

İtā‘at eyleyüp serdāra cān ile çalışmışlar

Du‘ām oldur ki ‘indellāh olalar cümlesi me’cūr (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 142).

([Askerler, orduya komuta eden] serdara itaat edip can ile çalışmışlar. Duam odur ki Allah katında hepsi mükâfatlarını alsın.)

Çün irdi müjde-i fetih bu iki kal‘anuñ Bahtî

‘Aceb mi ehl-i İslām’uñ şebi Kıadr olsa rûzı sūr (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 142)

(Bahtî, bu iki kalenin fetih müjdesi ermişken İslam ehlinin gecesi Kadir [gecesi], gündüzü şenlik olsa şaşılır mı?)

Gazelin konusunun padişahın bizzat yaşadığı bir olay değil duyduğu bir haber, yani Estergon’un fethinin müjdelenmesi olduğu Sultan Ahmed’in gazel genelinde rivayet geçmiş zaman kipini kullanmasının yanında mahlas beytinde yer alan fetih müjdesinin erişmesi vurgusundan anlaşılabilir. Müjdeyi savaş alanındaki Osmanlı ordusunun serdarı olan Sokolluzâde Lala Mehmed Paşa’dan padişaha ulaştıran ise Peçevî İbrahim’den başkası değildir. Peçevî’den fetih müjdesini İstanbul’da, Topkapı Sarayı’nın Şehzadeler Odası’nda alan Sultan Ahmed’in, o sırada piyade mukabelecisi olan Peçevî’yi süvari mukabeleciliğine terfi ettirmesi ve Peçevî ile yanında bulunan on altı adamına hilat giydirmesinden (Peçevî, 1981, s. 289), söz konusu fetihler dolayısıyla duyduğu sevinç anlaşılmaktadır. Peçevî’nin haberi ulaştırmasından sonra çok zaman geçmeden gazelini üretmiş olabileceği düşünülen Sultan Ahmed’in zaferde Allah’ın yardımını tekraren vurgulaması, padişahın dindar kişiliği yanında bu dönemde savaşların kazanılmasının eskisi kadar tabîî görülen bir durum olmaktan çıkması ve mağlubiyetlerin daha sık görülmeye başlanması ile de alakalıdır. Bu sebeple gazelin son beytinde Sultan Ahmed, bu

sevinci tebaasının da paylaşacağını ummaktadır. Gazelin dördüncü beytinde padişah, Hasan Kâfi Akhisârî'nin “askerin emir sahiplerine (ulü'l-emr) itaat etmesi ve bağlı kalması”nı “[Allah'tan gelen] yardıma ve zafere sebep olan şeyler” arasında saymasına (Akhisârî, 2020, s. 83) paralel olarak, Osmanlı ordusunun serdara itaati ile Allah'ın yardımıyla galip gelmesini ilişkilendirir. Padişahın kurduğu bu bağlantı, onun, Osmanlı ordusunun ve devletin işleyişinin bir bozulma sürecinde olduğuna yönelik genel kanıyı paylaşarak aralarında yeniçeri ordusunun kadim kanunlarının bir araya getirildiği *Kavânin-i Yeniçeriyan*'ın (Yeniçeri Kanunları) da olduğu kanunnameler çıkararak ıslahat girişimlerinde bulunması (Anonim, 2011, s. 3; İnalçık, 2016, s. 162-163) ve Edirne seyahati sırasında ordunun başında savaşmak ile ilgili tasavvurları düşünülürse anlamlıdır. Bütün bunlardan hareketle, bu gazelin, şairinin hayatına dair bir konuyu temel almakla birlikte himaye ilişkisi kapsamında da değerlendirilmesi mümkün olmayan, tasavvuf, himaye ve aşk gibi gazelin alışılmış anlam katmanlarının dışında kalan bir örneği teşkil ettiği söylenebilir.

On altıncı yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı gazellerinin temellendirildiği ilişki biçimlerinin birbirinden ayrılmasının da etkisiyle, Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa'nın *Pervane Bey Mecmuası* içindeki gazelleri arasında aşk ilişkisini merkeze alan gazeller daha sınırlı sayıdadır ve özellikle Sultan Ahmed'in daha çok kıta formundaki şiirlerinde aşk ilişkisine odaklandığı görülür. Bununla beraber aşk ilişkisini merkeze alan az sayıdaki gazel arasında yer alan ve Sultan Ahmed ve Hâfız'ın “mailüz” redifli gazellerinin oluşturduğu nazire silsilesi aşk ilişkisinin gazellerde işlenişinin nasıl ve ne şekilde yeniden şekillendiğini göstermek için kıymetli bir örnektir:

Al ü rengîn olsa lâle mâ'ilüz

Anuñ içün haddi ala mâ'ilüz (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 209).

([İster] al [isterse] renkli olsun, laleye meyilliyiz. Onun için al yanaklı
[sevgiliye] meyilliyiz.)

Ḳoma fūrḳatde bizi gel ey perī

Tā ezelden biz viṣāle mā'ilüz (Bahtī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 209).

(Ey peri [gibi güzel sevgili], gel bizi ayrılık [hâlinde] bırakma, biz ezelden
kavuşmaya meyilliyiz.)

Dā'imā vaṣf-ı leb-i dil-dār iden

Ṭūṭī-i ṣīrīn-maḳāle mā'ilüz (Bahtī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 209).

(Daima sevgilinin [şirin] dudağını överek anlatan şirin sözlü papağana
meyilliyiz.)

Teṣne-diller ḳandururlar dem-be-dem

Lebleri āb-i zülāle mā'ilüz (Bahtī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 209).

(Gönlü susamış [âşıkların] susuzluğunu daima gideren / [onları] aldatan
dudakları tatlı su [gibi güzel sevgiliye] meyilliyiz.)

Ṭañ mıdur ḥūb-rūlara ḳılsan nazar

Baḥtiyā seyr-i cemāle mā'ilüz (Bahtī) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 209).

(Ey Bahtī, güzel yüzlülere baksan ayıp mıdır, [biz güzel] yüzü / Cemal [sıfatlı
Allah'ın güzel yüzlerdeki yansımasını] seyretmeye meyilliyiz.)

Sultan Ahmed'in bir meclis bağlamı içermeyen bu gazeldeki muhatabı bir sevgilidir ve bu sebepten şiir öznesinin sesi de bir âşığın sesi olarak duyulmaktadır. Sevgilinin al yanaklı, şirin dudaklı ve güzel yüzlü olması gibi genel özelliklerine değinirken on altıncı yüzyılın âşık-sevgili özelliklerinin dışına çıkmadığı izlenimi veren Bahtī, “nevruzdur” gazeline olduğu gibi kendini alçaltmayan ve sevgilinin görünüşünü tasvir etmekle yetinen bir tavır sergiler. Gazelde Bahtī'nin, sevgilisinin zulüm ve cefasından dert yanmadığı ve ona seslense bile sesinin duyulmadığından ya

da rakiplerine iltifat edildiğinden şikâyet etmediği görülür. Bunlara ek olarak son beyitte şiir öznesinin “güzel yüzlülere nazar kılmak ayıp mıdır” şeklindeki sözlerinden hareketle, gazelde “ey peri” diyerek seslenilen tek bir sevgiliye doğrudan hitap edilse de şiir öznesinin birden fazla sevgilisinin/sevgili adayının olduğu çıkarımı da yapılabilir, ki bu on altıncı yüzyılın ne olursa olsun sevdiğine aşkı ömür boyu sürecek olan âşık tipinin dönüşümüne de işaret eder. Bu durum, Osmanlı gazelinin gerçek hayat ile bağlantısının artmasıyla birlikte haremde birden fazla eşi olan padişahın âşık kimliğinin de şahsından bağımsız biçimde tek bir sevgiliye can veren bir şiir öznesi olarak düşünülemeyeceğini göstermektedir. Ancak gazelde sevgilinin, ya da sevgili alternatiflerinin, tek değil çok sayıda olabilmesinin arkasındaki tek sebep bu değildir. Kulların bağlı olduğu himaye ağlarının ya da iktidar ile kurulan ilişkilerin, nihai olarak tek otorite merkezi olan padişaha bağlı olmadığı, kimilerinin valide sultan ya da haseki sultana, kiminin Beylerbeyi Vakası’nda olduğu gibi ikinci vezire ya da sadrazama bağlandığı ve sonuçta padişaha bağlı değil muhalif bir konumda bulunmanın dahi mümkün olduğu bir noktada gazel düzlemindeki âşıkların da tek bir sevgiliye sadakat gösterme eğiliminin azalması doğaldır. Zira, tıpkı padişahın tahttan indirilip yerine bir şehzadenin ya da şeyhülislamın geçirilmesinin ihtimal dâhilinde olduğu gibi, şiir öznesinin belirli bir andaki sevgilisinin yerini de bir başka sevgili alabilmektedir. Sultan Ahmed’in son beyitte çok sayıda güzele bakmaktan bahsetmesi de bu durumu yansıtmaktadır.

“mailüz” silsilesinin diğer gazeli olan Hâfız Ahmed’in naziresi de bir aşk ilişkisini gazelin merkezine alıyor görünmektedir, ancak şairin hamisini tanzir ediyor oluşu bu gazeli daha yakından inceleyerek gerçekten aşk ilişkisi üzerine inşa edilip edilmediğini sorgulamayı gerektirmektedir:

Bülbülüz gül-berg-i âle mâ’ilüz

Tûfîyüz şîrîn maḳāle mā'ilüz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 234).

(Bülbülüz, kırmızı gül yaprağına meyilliyiz, papağanız, şirin söze meyilliyiz.)

La'l-i cān-baḥşı akıtdı gönümüz

Teşneyüz āb-i zülāle mā'ilüz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 234).

(Can bağıslayan dudağı gönümüz çekti¹¹, susamışız, güzel içimli suya meyilliyiz.)

Bedr olupdur çerḥ-i ḥüsn içre yüzi

Yine bir kaşı hilāle mā'ilüz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 234).

(Güzelliğin göğünde yüzü dolunay [gibi parlak ve güzel] olmuştur, yine bir kaşı hilal [şekline benzeyen sevgiliye] meyilliyiz.)

Vaşfumuz zülf ü miyānidur müdām

Biz şebistān-ı ḥayāle mā'ilüz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 234).

(Daima övgüyle anlattığımız, [sevgilinin] [var ile yok arası incelikteki] zülfü ve belidir, [seçilemeyen, yok gibi görünenleri sevmekle] biz hayalin yatak odasına meyilliyiz.)

Bir belāgat kânı şāhuñ kullıyız

Hâfızā ehl-i kemāle mā'ilüz (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 234).

(Bir güzel söz kaynağı şahın kuluyuz ey Hâfız, [bundandır ki] mükemmellik, yetkinlik sahibine meyilliyiz.)

Hâfız'ın, gazeline, sesinin güzelliğine de atıfla kendisini bülbül ve papağanla özdeşleştirerek başladığı ve al yanaklı ve şirin sözlü bir sevgiliyi methettiği söylenebilir. Gazelin devamında ay gibi parlak bir yüzü ve hilal kaşları olan bir sevgilinin dudağına susamış hâliyle klasik bir âşık görünümündeki şair öznesinin gazeline dördüncü beyitteki “hayalin yatak odasına meyilli olmak” ifadesi,

¹¹ Bu beyitte akıtmak kelimesi “celbeylemek” anlamındadır (Dilçin, 1983, s. 6).

sevgilinin belinin ve zülfünün inceliğini vurgulamanın yanında sevgiliye kavuşmanın imkânsızlığını işaret etmektedir. Bütün bunlar bir sürekliliği işaret ediyor gibi görünse de Hâfız'ın gazeli de sevgilinin özellikleri ve âşığın maşuka meyli bakımından on altıncı yüzyılın ortalarında görülen gazel anlayışının değişimine işaret etmektedir. Bunlar arasında en önemlisi, şairden bağımsız ele alınamayacağı son beyitte yer alan şahın kulu olma vurgusundan anlaşılan, âşık şairin kendisinden bahsetme biçimindeki değişimdir. Kulluğunu yukarıda değinilen birçok başka gazelinde ve “mailüz” gazelinin son beytinde padişaha hitap ederken açıkça vurgulayan Hâfız, sevgili karşısında kendisini bu şekilde aşağı bir konuma yerleştirmes ve sevgiliye meyli dolayısıyla perişan olduğunu ifade etmek yerine sevgilisinin bir hayalden ibaret olduğunu işaret eder. Böylece sanki bülbül olmanın bir gereği olarak, hatta belki de tanzir ettiği sultanın meclisinin bülbülü olmanın bir gereği olarak bir sevgiliye meylettiğini ve bu sevgilinin aslında var olmadığını hissettirir.

Şiir öznesinin sevgiliye dair sözleri ise dördüncü beyitte sona erer ve Hâfız, Edirne gazellerinde olduğu gibi mahlas beytinde tanzir ettiği gazelin şairi olan Sultan Ahmed'i metheder. Şairin, tanzir ettiği gazelin şairine özellikle son beyitte atıfta bulunması, nazire yazıcılığında yaygın görülmekle beraber Hâfız'ın zemin gazelin şairine övgüsünün içeriği incelenmeye değerdir. Hâfız, sevgilisini dış görünüşü ve güzellik unsurları üzerinden ele alırken, nazire yazdığı gazelin şairini de onun sevgilisini övmesini mümkün kılan şairliğini vurgulayarak bahseder. Bu açıdan Hâfız'ın, Sultan Ahmed'i överken gazelin bağlamından bağımsız hareket etmediği, himaye ilişkisini ve sefer hazırlıklarını işaret ettiği bir durumda savaşçılığını ve sevgiliye duyulan aşk konu olduğunda ise onun bu aşkı mükemmelen ifade etmesini sağlayan belagat yeteneğini övdüğü gerçeğinden hareketle söylenebilir. Ancak

Hâfız'ın naziresi, herhangi bir şaire yazılmış olmadığı gibi, şairin gazel kimliği de padişahlığından bağımsız değildir ve bu sebeple onun şairliğinden bahsetmek Bahtî mahlaslı Sultan Ahmed'i tanımlamak için yeterli değildir. Bu sebeple “şahın kulu”, yani Sultan Ahmed bendesi olduğunu da son beyitte belirten Hâfız'ın, aşk temelli bir gazel içinde iki ayrı muhatabını birbirinden ayırmak için padişahı sevgiliyi niteleyen söz dağarcığı içinde yer alan bir ifade yerine doğrudan padişahı işaret eden “şah” sözüyle bahsetmesi de dikkat çekmektedir. Böylece, aşk ilişkisi temeli üzerine kurulmuş “mailüz” redifli nazirede zemin şiirin şairi olarak kendine yer bulan Sultan Ahmed, gazelde sevgili ile ortak bir şahsiyet olarak ele alınmamış ve sevgili ile hami arasında bir sınır çizilmiş olur. Bu durum gazelde işlenen aşk ilişkisi ile hami ile kurulan himaye ilişkisinin birbirinden bağımsız ele alındığının beyit bazında güzel bir örneğini oluşturur.

Görüldüğü üzere, imparatorluğun toplumsal düzenindeki dönüşüm ile birlikte kulların hükümdarla kurduğu ilişkinin meşruiyetini Allah'tan alan yoğun bir aşk ilişkisi olarak ifade edilemeyecek hâle gelmesi, gazellerin konularını ve bağlamalarını şairlerin gerçek hayatları ile daha yakın bir hâle getirmenin yanında, önceden Osmanlı gazellerinde aynı anda bir arada bulunan anlam katmanlarından olan aşk ve himaye ilişkilerinin ayrışarak gazelerde birbirinden bağımsız olarak işlenmesine sebep olmuştur. Buna ek olarak aşk ilişkisinin hâkim ilişki örüntüsü olmaktan çıkması, Osmanlı gazellerinin kendi bünyesine muhayyel meclislerde yaşanan aşk ilişkisini esas almayan olay ve durumları da dâhil edebilmesine imkân vermiştir. Gazelerde yer alan ilişki biçimlerindeki bu ayrışma, söz konusu ilişkilerin taraflarını da kaçınılmaz olarak etkilemiştir.

3.4 Ayrışan ilişkilerin değişen tarafları: hamî ile mahmî, âşık ile sevgili

Osmanlı İmparatorluğu’nda mutlakiyet anlayışının yerini hükümdarın iktidarını farklı güç odakları ile paylaşmak zorunda olduğu yeni bir sistemin almasının sonucunda Osmanlı gazelleri, bütün ilişki biçimlerini kendinde toplayan muhayyel bir aşk ilişkisi çerçevesinden çıkarak aşk ilişkisi üzerinden işlenen ilişki biçimlerinin gazelerde birbirinden bağımsız hâlde işlenmesine ve yeni temaların dahline yol açmıştır. Gazelerde aşk ilişkisi ile himaye ve tasavvuf ilişkilerinin birbirinden ayrılması, bu gazelerde görülen ilişkilerin taraflarının da âşık ve maşuk ikilisi ile sınırlı kalmayarak hem kendi içinde ayrışmasına hem de dönemin toplumsal yapısındaki dönüşüme paralel olarak değişen aşk ve himaye anlayışlarına göre farklılaşmasına neden olmuştur. Bu farklılaşma neticesinde, “nevruzdur” ve “mailüz” nazire silsilelerinden de hatırlanacağı gibi, artık gerçeklik ile ilişkisi yoğunlaşan muhayyel meclislerin temel katılımcıları olan âşık ve maşuk da yerini, kendi benliğinden sıyrılmadan yalnızca sevgiliye âşıklık eden bir âşık ile gerek gerçek gerekse hayalî olsun, söz konusu aşğın sevgilisini imlemek haricinde çağrışımlara alan açmayan maşuka-maşuklara bırakmıştır. Dönemin gazelerinde aşk ilişkisinden ayrı bir ilişki biçimi olarak karşılaşılan himaye ilişkisi temelli gazelerde ise âşık ve maşukun yerini bu ilişkinin taraflarını oluşturan mahmî ve hamî, Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa’nın *Pervane Bey Mecmuası*’ndaki gazelleri özelinde ise padişah ve musahibi almıştır. Buna ek olarak, yukarıda incelenen Estergon’un fethi konulu gazel gibi, gazelin konusunu şairinin hayatından aldığı örneklerde de şiir öznesinin, bir ilişkinin tarafı olmasa dahi kendi toplumsal konumuna uygun bir kimlikte bulunduğu görülür.

Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed’in gazellerinden oluşan “-anın” redifli nazire silsilesi, bir yandan toplumda yer alan farklı ilişki biçimlerini ve özellikle himaye ve

tasavvuf ilişkilerini işaret etmeden, yalnızca sevgili-âşık ilişkisi üzerine kurulmuş Osmanlı gazellerinin örneklerini teşkil ederken öte yandan söz konusu aşk ilişkisinin taraflarının niteliklerinde gözlenmeye başlayan değişime dair de fikir vermektedir. Sultan Ahmed'in *Pervane Bey Mecmuası*'nda bulunmakla beraber divanında yer almayan gazeli, silsilenin zemin şiiridir:

Göstermek istemez çün ol gönçe-leb dehânın

Gösterse bârî görsek bir kerre mû-miyânın (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 178).

(O gonca [gibi küçük ve kapalı] dudaklı [sevgili] ağzını göstermek istemez, hiç olmazsa bir kere kıl kadar ince belini gösterse, [onu] görsek.)

Eyler kemer kolını kıcar miyânın âhîr

Hañçer gibi o mâhun kim bekler ise yanın (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 178).

(O ay [gibi güzel sevgilinin] yanını kim hañçer gibi bekle[yip korur] ise sonunda o, kolunu kemer eyleyip [sevgilinin] belini sarar.)

Meydân-i 'ışk içre zülf ü lebi firâkı

Terk itdürürse tañ mı 'uşşâka baş ü cânın (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 178).

(Aşk meydanı içinde [sevgilinin] saçı ve dudağından ayrı kalmak âşıklara canını ve başını terk ettirirse buna şaşılır mı?)

Ol demde eyler idüm müjgân ü kaşı vaşfın

Alsa eline ol meh ger tîr ile kemânın (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 178).

(O ay [gibi güzel sevgili] oku ile yayını eline alsa, o anda kirpiği ve kaşını övgüyle anlatırdım.)

Bahtî zamîre vâkıf olmağ için dem-â-dem

Meh-rûlaruñ diler bir şûh ü nûkte-dânın (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 178).

(Bahtî gönü hakıyla bilmek için daima ay yüzlü [güzel]ler [içinden] bir neşeli ve ince sözlü, nükteli [olanını] diler.)

Sultan Ahmed'in aşk ilişkisini temel alan bu gazeli, tıpkı "mailüz" gazeli gibi belirli bir meclis bağlamının dışında üretilmiş olup, sevgili ve dostlar ya da zahit gibi herhangi bir muhataba hitap içermez. Gazelde kullanılan mazmunlar ve şiir öznesi Bahtî-Sultan Ahmed'in sevgilisi için kullandığı istiareler ilk bakışta klasik gazel anlayışının sürekliliğine işaret ediyor gibi görünmekle beraber bu klasik mazmunların bir araya gelmesiyle oluşturduğu anlam ve aşk ilişkisinin tarafları, on altıncı yüzyılın ortalarında görülen âşık ve sevgili rollerine göre farklılık göstermektedir. Öncelikle âşığın, önceden sevgiliye gözyaşı, sararmış bir yüz ya da yollarda perişan hâlde kalması gibi herhangi bir sermaye sunmadan gazelin açıldığı noktada kendi isteklerinden bahsetmesi, onun cüretini gösteren önemli bir detaydır. Aynı beyitte dinen mahrem olmayan dudağını göstermekten dahi imtina eden sevgilisinden, sevgilinin erkek ya da kadın olması fark etmeksizin dinen mahrem sayılan belini görmeyi talep etmesiyle âşık Sultan Ahmed'in cüretkâr tutumu pekişmektedir. Âşığın sevgili karşısındaki cüretkâr tutumu ise, klasik gazel anlayışında sessizce kendisine lütfedilecek yaralayıcı bir yan bakışı umutsuzca bekleyen âşığın yansıttığı kulların yerini, sevgiliyle temsil edilen padişahın sarayında, onun korumaya çalıştığı kulunun başını kesen muktedir kulların almasının bir yansıması olarak görülebilir. Bunun yanında âşığın sevgilide görmek istediği yerin, tasavvuf anlayışında birliği ve dolayısıyla Allah'ı simgeleyen dudak yerine zayıflığı sebebiyle hiçlikle özdeşleşen bel olması, beyitte fenafillahı (Allah'ın

varlığında yok olmak) çağrıştıracak bir nokta bulunmadığından tasavvuf ilişkisi ile aşk ilişkisinin ayrışımını işaret etmesi bakımından dikkate değerdir.

İkinci beyte gelindiğinde ise, sevgilinin yanında bekleyip onu koruyan hançer gibi âşığın şiir öznesi mi yoksa rakibi mi olduğu belirsizdir. Bununla beraber her iki ihtimalde de bir âşığın sevgiliye kavuşabilmesinin koşullarının değiştiği görülür. Önceki dönemde hükümdarla özdeş olan sevgilinin on yedinci yüzyıla gelindiğinde tek başına kendisini koruması zorlaşmıştır. Bu yüzden, sevgili tarafından öldürülen, zulmedilen ve buna rağmen aşkıdan vazgeçmeden sadakatini sürdüren âşıklar yerine, sevgilinin tehlikede olduğu bir durumda hançer işlevi görerek onu korumaya çalışan, ve II. Osman'ın ölümünün yarattığı nihai ve simgesel kopuşa kadar bunu canı pahasına da olsa başaran, bir âşık ona sarılabilecek ve onunla kavuşabilecek mertebeye erişmeye layık görülür hâle gelmiştir. Bu açıdan bu beyitte sevgilinin âşığın beklentisinin bir silah işlevi görerek kendisini koruması olduğu söylenebilir. Önceden kendisine sadık kullarını koruyan, himaye eden sevgilinin, âşıklarından koruma bekler hâle gelmesinde, 1589'da yaşanan Beylerbeyi Vakası'nda Rumeli Beylerbeyi Doğanlı Mehmed Paşa'nın ordunun padişaha yönelen tepkisine hedef olarak katli (Peçevî, 1981, s. 20) ya da Valide Safiye Sultan'ın, aracısı olan kira kadını öldürüp cesedini ateşe veren sipahilerden ancak padişahın onları ikna etmesi ile kurtulabilmesi (Peirce, 2022, s. 398-399) gibi örneklerde görüldüğü üzere, hamilerin kendilerini korumasının giderek zorlaşması ve bunun için mahmûlerini feda etmesinin olağanlaşmasının etkisi vardır.

Gazelin üçüncü beytinde âşıkların sevgili için canını feda etmesine yapılan vurgu da bu bağlamda değerlendirilebilir. Âşıkların can feda etmesi eski gazel anlayışıyla paralel olmakla beraber, sevgilinin, kendisini koruyan bir âşığını neden yanından uzaklaştırmak istediği anlaşılmaz. Bu noktada aşk meydanı içinde âşığı

sevgiliden ayırmanın sevgili değil sevgilinin kendisini korumak istediği rakipler/düşmanlar/asiler olma ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Nitekim şiir öznesi de bu ayrılığı sevgilinin zulmü ya da eziyeti olarak yorumlamaz. Çünkü aslında âşıklar, sevgili eliyle değil, meydanında hançer misali sevgilinin yanında onu korumaya çalışırken sevgiliye saldıranlar tarafından öldürülmüştür. Şiir öznesinin sevgilisi için canını vermeye hazır olan diğer âşıkları kışkırdığına dair bir belirti bulunmaması da, onlarla aynı şekilde sevgiliyi muhafaza amacı taşıdığından doğaldır. Bu açıdan âşığın sevgili uğrunda değil sevgiliyi korurken ölmesi, himayenin tam olarak sevgilinin korumasını işaret ettiği yerde hamilik vazifesinin yerine getirilememesi anlamına gelir, ki bu da âşık-maşuk ve hami-mahmû ilişkisinin temel mutabakatının bozulması demektir. Dolayısıyla bu noktada âşığın ölümü, maşukun ölümünden çok daha travmatiktir.

Gazelin dördüncü beytinde de klasik gazel anlayışı ile benzer biçimde sevgilinin kirpiğinin oka ve kaşının yaya benzetilmesi de sürmektedir, ancak bu silahlar gazelde sevgili tarafından vuslatı ümit eden çaresiz âşıklara zulmetmek için kullanılmaz. Beyitte yer alan ok ve yay vurgusu ikinci beyitteki sevgiliyi koruyan hançer ile beraber düşünüldüğünde sevgilinin yayı ve oklarının yetersiz kalmasının bir sonucu olarak koruyucu bir âşığın sevgili tarafından yakında tutulduğundan söz edilebilir. Hatta sevgilinin silahlarını eline aldığı an vasfın, övgünün başlaması sevgiliye âşıkların yaptığı bir tezahürat olarak da yorumlanabilir. Beyitte dikkat çeken bir başka nokta ise gazelde sevgili için ikinci kez ay benzetmesinin yapılmasıdır. Her iki ay-sevgili özdeşleştirmesinde de sevgilinin hangi özelliğine istinaden aya benzetildiğine dair bir ipucu yer almazken son beyitte benzetmenin çoğul olarak kullanılmasından hareketle ayın tekliği işaret etmediği anlaşılır. Bu noktada sevgiliyi ve onun güzellik unsurlarını işaret eden gonca dudak, ay ve keman

kaş gibi teşbih ve istiarelerin sevgili ile âşıklar arasında hiyerarşik bir ilişkiyi işaret edecek biçimde kullanılmadığı da dikkat çekmektedir. Son beyitte ise ay yüzlülerin çokluğundan ve Bahtî'nin bu ay yüzlüler arasından şuh ve nüktedan olanını istemesinden hareketle âşığın farklı sevgililer-sevgili adayları arasında tercih yapabilecek bir durumda olduğunu söylemek mümkün olur, ki bu, vezirlerden haremağalarına farklı iktidar ortaklarının kendi himaye ağlarını oluşturduğu ve mahmûnin farklı intisap olanaklarının bulunduğu bir ortamın Osmanlı gazel anlayışına tesiri şeklinde okunabilir. Bütün bunlardan hareketle, Bahtî mahlaslı Sultan Ahmed'in bu gazelinin, on altıncı yüzyılın klasik gazel kalıplarından dışarı çıkmamış gibi görünse dahi Osmanlı gazeline âşık ve sevgili rollerinin dönüşümüne dair önemli ipuçları içerdiği söylenebilir.

Hâfız Ahmed'in Sultan Ahmed'in gazeline naziresi de benzer biçimde on altıncı yüzyılın âşık ve sevgilisini niteleyen ifadeleri dönemin âşık ve sevgilisini yansıtabilecek şekilde işler:

Çekdükde sînesine 'âşık dilâ cevânın

Cân ü dil ile emsün ol dem leb ü zebânın (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 235).

(Âşık genç [sevgilisini] sinesine çektiği vakit dudağı ve dilini içtenlikle emsin.)

Bâğ-i hüsnde dil-ber nevres nihâl olunca

Cân kılca kalsa tañ mı қоçмақда mü miyânın (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 235).

(Güzellik bağında gönül çeken [sevgili] yeni yetişen dal gibi [genç] olunca onun kıl [gibi ince] belini sarmaktan can kıl gibi [zayıf] kalsa şaşılacak şey midir?)

Cân isteseydi cânân vuşlat deminde ey dil

Hîç ol maħalde ‘âşık virmez miydi aña cânın (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 235).

(Ey gönül, kavuşma vaktinde sevgili can isteseydi âşık canını vermez mi [idi] hiç?)

İtdüm su’âl şordum derd-i dilüñ devâsın

Ol gönçe-leb cevāba hîç açmadı dehânın (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 235).

(Gönül derdinin çaresini sordum [ama] o gonca [gibi kapalı] dudaklı [sevgili] cevap vermeye ağzını hiç açmadı.)

Hâfız cihānda dil-ber bir nükte-dān olsa

Kim bilse ‘âşıkınuñ maḳşūd-i bi’l-cinān (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 235).

(Hâfız, cihanda gönül çeken [sevgili] neşeli ve ince sözlü, nükteli bir [kimse] olsun, ki âşığının cennetler ile ne kastettiğini, ne istediğini bilsin.¹²)

Hâfız’ın naziresinin âşığı da tıpkı Sultan Ahmed’in gazelinde görülen âşık gibi sevgiliye karşı cüretkâr bir tutum sergiler ve sevgiliyi teklifsiz bir şekilde yaklaşılabilecek bir genç olarak tasvir eder. Doğrudan sevgiliye kavuşma ile açılan beyitte Hâfız, sevgiliyi öpmek, ona sarılmak gibi on altıncı yüzyıl Osmanlı gazelinin âşıklarının uzun uğraşlar ve çekilen zulümler neticesinde bir ihtimal varabileceği vuslattan, aşk ilişkisinin olağan bir sonucuymuşçasına sıradan bir üslupla bahseder. Üstelik âşığın bu birlikteliği mümkün kılmak için gösterdiği bir çabadan ya da çektiği acılardan da beyitte ya da gazelin başka bir kısmında söz açılmaz. Beyte konu vuslatın açıkça tensel bir kavuşmayı işaret etmesi âşığın sevgiliye karşı tutumu ile

¹² Hem Sultan Ahmed’in hem de Hâfız Ahmed’in gazellerinin mahlas beyitlerinde geçen nükteli sevgili vurgusundan hareketle, beyitte “cennetler ile ne kastettiğini bilmek” olarak düzyazıya çevrilen “maksud-i bi’l-cinan” ifadesinde padişah ile musahibinin arasında geçen ve bugün anlaşılmayan bir nükte, bir esprinin varlığı söz konusu olabilir.

birlikte düşünöldüğünde gazelde görölen genç sevgilinin şairin hamisi olan Sultan Ahmed'i ya da sakalsız ve aydınlık yüzöyle kesretten arındırılmış hâliöyle Allah'ın insandaki tecellisini temsil etmesi oldukça düşük bir ihtimaldir. İkinci beyitte görölen, âşığın sevgilisine sarılmaktan canının zayıflaması şeklinde ifade ettiğı âşık ile sevgilinin sürekli beraberliğı de söz konusu ilişkinin başka ilişki biçimlerinden sıyrılmış bir aşk ilişkisi olduğunu destekler.

Sevgilinin ve âşığın sürekli birlikteliğı, yukarıda da vurgulandığı üzere, sevgiliöe kavuşmanın kolaylaştığı yeni bir durumu işaret etmektedir. Bu kolaylık, üçüncü beyitte sevgilinin, âşığın canını vuslat deminde istemesinde de görölür. Âşığın canını feda etmesinin sevgiliöe kavuşmanın olmasa da hiç değilse yakınlaşmanın ön koşulu olduğı on altıncı yüzyıl gazel anlayışından bir sapma olarak yorumlanabilecek bu beyitten, âşığın vuslat ile sevgiliden beklediğini almadan sadakatini göstermeyip ve fedakârlık yapmadığı anlaşılır. Padişahların yeniçerilere mağşuş akçe ile ya da eksik ödeme yaptığı, ölkö ekonomisinin enflasyon, terk edilmiş köylölerden vergi alınamaması ve savaşların ganimet kazandırmak yerine yüksek masraflara yol açması gibi sebeplerle olumsuz seyrettiğı bir dönemde (Andrews & Kalpaklı, 2020, s. 355-362), âşık da beklentilerinin karşılandığından emin olmadan fedakârlık yapmayan daha temkinli ve tedbirli bir âşığa dönüşmüştür. Gazelin son beytine gelindiğinde ise âşığın, tıpkı tanzir edilen gazelin âşığı gibi, sevgilinin istediğı gibi özelliklere sahip olmasını beklemesi âşığın bir seçme şansını olduğunun altını çizirken, sevgiliden kendi hâlini anlamasını beklemesi âşığın artık eskisi gibi kayıtsız sevgililere boyun eğen âşık tipinden uzaklaştığını göstermektedir. Bunun toplumsal düzendeki karşılığı ise 1589-1603 yılları arasında on beş yıl içinde yalnızca İstanbul'da yedi ayaklanma çıkmasında açık bir biçimde görölmektedir.

Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa'nın aşk ilişkisi ekseninde üretilmiş iki gazelinden oluşan bu silsile, Osmanlı gazellerinin içinde üretildiği Osmanlı toplumunun ve toplumu meydana getiren unsurlar arasındaki dinamiklerin değişmesinin, âşık ve maşukları tanımlayan mazmunlar aynı kalsa bile, temel davranış ve karakter özelliklerini nasıl dönüştürdüğüne güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Osmanlı toplum düzeninin dönüşümü sonucunda hükümdarın kutsal bir sevgili olarak tahayyül edilemez hâle gelmesi, gazelin örtüşen anlam katmanlarını birbirinden ayırmış, böylece nihai hami olmaktan uzaklaşan padişah ile kulları-mahmûlîleri arasındaki himaye ilişkisi de sevgiliye duyulanla özdeş bir aşk ilişkisi ile ifade edilemeyecek ve anlamlandırılmayacak bir noktaya gelmiştir. Aslına bakılırsa, kulların padişaha taleplerini doğrudan iletmediği ve onaylanmadıkları takdirde zor kullanarak isteklerini gerçekleştirmeye muktedir oldukları bir ortamda, herhangi bir himaye ilişkisi içinde gelişen beklenti veya şikâyetlerin, gazel oyunu vasıtasıyla muhayyel bir aşk ilişkisi aracı kılınarak iletilmesi gereği de ortadan kalkmıştır. Zira toplumsal hiyerarşi dönüştükçe padişah ulaşılmaz ve kayıtsız hâlini yitirirken özellikle payitaht ve saray çevresindeki kulların görünürlüğü ve toplumsal düzendeki ağırlığı artmış, dolayısıyla padişah karşısında kullar kendini daha açık ifade edebilir hâle gelmiştir. Bu durum kulların zihinlerinde yaşayan hami-padişah imgesine de yansımış, padişahın himaye ağındaki kullar, daha dolaysız bir biçimde, sevgili olarak ifade etme zorunluluğu hissetmeden övgü, talep ya da şikâyetlerini gazellerde iletebildikleri gibi, içinde bulunduğu durumdan şikâyet eden ya da padişah dışında bir himaye ağında bulunan kullar da kendi hamileriyle aşk ilişkisi bağlamında gelişmeyen gazeller vasıtasıyla daha açık bir iletişim kurabilmişlerdir. Bu durum, Medhî (ö. 1603), Lutfî (ö.?) ve Gelibolulu Mustafa 'Âlî'nin (ö. 1600) *Pervane Bey*

Mecmuası'nın geçiş şiirleri arasında bulunan şiirlerinde¹³ gözlendiği gibi, Hâfız Ahmed Ağa'nın Sultan Ahmed'e nazire olarak ürettiği gazellerde de görülür.

Gerçek bir meclis içinde bir kış günü üretildiği düşünölen bahara özlem konulu nazire silsilesi, gazellere yansıyan meclis düzeninde hamî ve mahmînin rollerine ve birbirlerinden beklentilerine ilişkin fikir sahibi olmayı mümkün kılar:

Büy irse cân meşâmına faşl-i bahârdan

Murğân şadâsı gelse dile mergzârdan (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 198).

(Can burnuna bahar mevsiminden koku erişse, çimenlikten kuşların sesleri dile gelse.)

Bulsa nevâda gül gibi nev-besteler zühûr

Kim tâze nakş ü şavt işidilse hezârdan (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 198).

([Yeni açmış] gül gibi yeni besteler nağmede / nevâ [makamın]da ortaya çıksa da, [güller için öten] bülbülden taze, yeni nakış¹⁴ ve şavt [besteler] işitilse.)

Nevrûz irişse yâd idüp ol eski demleri

Her kişı alsa dâdını¹⁵ bu rûzigârdan (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 198).

(Baharın ilk günü erişse [de] her kişı o eski zamanları yâd edip bu devirden / dünyadan ihsanını alsa.)

Gülşende bülbülân giceyi gündüze katup

¹³ Lutfî'nin "Feth olaldan berü 'âlemde mezellet kapısı / Gitdi yıkıldı harâb oldu bu devlet kapısı" (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2337) matla'lı gazeli ve Mustafa Âlî'nin, "Şâhib-i divân iken 'Âlî kuluñ / Çok degüldür aña defterdârlık" (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 2337) makta'lı gazeli bu duruma örnek oluşturabilir.

¹⁴ Nakış, güfteleri bir gazelin iki beytinden meydana gelen ve iki mısra sonunda melodik ve ritmik bir besteye sahip terennüm ile süslenen bir Türk müziği formudur (Özkan, 2006).

¹⁵ *Pervane Bey Mecmuası* neşrinde "dad" şeklinde yazılan kelime vezin gereği "dâd" şeklinde alınmıştır.

Başlasalar terennüme her şeb nehârdan (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 198).

(Bülbüller geceyi gündüze katıp gül bahçesinde her gece gündüzden ötmeye / terennüme başlasalar.)

Bahtî irişse hâşılı eyyâm-i nev-bahâr

Ayrılmasak çemende leb-i cüybârdan (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 198).

(Sözün kıyası Bahtî, ilkbahar günleri erişse de çimenlikte nehir kenarından ayrılmasak.)

Bahara ve bahar günlerinde bahçelerde düzenlenen gezinti ve meclislere özlem duyan padişahın hislerini yansıtan Sultan Ahmed'in gazeli, Bâkî'nin (ö. 1600) meşhur "Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahardan / Düşdi çemende berg-i dirahit itibârdan" matla'lı gazeline (Bâkî, 2019, s. 329) naziredir. Bâkî'nin yaşlandığı ve gözden düştüğü dönemler olan, III. Murad ve III. Mehmed'in saltanat dönemlerine tekabül eden dönemde¹⁶ (Öztürk, 2007, s. 97) ürettiği düşünülen gazelinde hâkim olan umutsuzluğun, genç padişah Sultan Ahmed'in gazelinde gelmesinden şüphe duyulmayan baharı heyecanla beklemeye dönüşmesi nazirelerin, taşıdıkları benzerlikler yanında şairlerinden de derin izler taşıdığına önemli bir delildir. Bâkî'nin gazelinde bir meclisin izlerine rastlanmaz ve şair, hayatının son demlerinde beklediği mevkilere ulaşamamasından duyduğu hayal kırıklığını bir bahçe metaforu üzerinden dile getirirken, Sultan Ahmed'in gazeli, üretildiği meclisi tasvir etmekle kalmayıp yönlendiren bir işleve sahiptir.

¹⁶ Sultan Süleyman'ın ve halefi II. Selim'in (s. 1566-1574) saltanat dönemlerinde yüksek itibar gören Sultanü's-Şuarâ Bâkî'nin, Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal bir değişim geçirmesine paralel olarak edebiyatının da dönüşmeye başladığı bir dönemde itibarını kaybetmesinde, klasik gazel anlayışının üstadı olan şairin ilerleyen yaşlarında gelişmeye başlayan yeni gazel anlayışından uzak kalmasının da etkili olup olmadığı şimdilik yanıtlanmamış bir sorudur.

Padişahın gazeli, baharda yayılan kokuları ve yeşilliklerde öten kuşları anarak açılır. İlk beyitteki ses vurgusu ve fasıl ifadesi, “nevruzdur” gazellerinde olduğu gibi işret meclislerinde çalınıp söylenen müziğe atıfta bulunmaktadır. Nitekim kendi kimliğiyle gazelde yer alan padişah, ikinci beyitte bülbüllerin ötüşü üzerinden neva makamında yeni besteler üretilmesi talebini dile getirmiş ve bu yeni besteleri bahar geldiği vakit toplanacak açık hava meclislerinde dinleme isteğini belirtmiş olur. İsteddiği müziğin makamı ve formunu da gazelde belirtmesi ile Sultan Ahmed bir hami olarak sanatsal üretim üzerindeki etkisinin bilincinde olduğunu da ortaya koyar. Ayrıca nakış formunun gazelden teşekkül eden bir müzik formu oluşu, meclislerde edebiyat ve müziğin iç içe olduğunu da tekrar hatırlatmaktadır. Üçüncü beyitte baharın ilk günü olan nevrza duyduğu özlemi vurgulayan padişahın baharın gelişiyi hissettiği mutluluk “nevruzdur” gazelinden de hatırlanabilir. Sultan Ahmed’in, beyitte, nevrzda her kişinin ihsanını alması ifadesi ile nevrzlarda padişah tarafından dağıtılan bahşış ve hilatları da kastettiği düşünülebilir. Padişah dördüncü beyitte tekrar musikiye odaklanır ve gül bahçesindeki bülbüllerin ötüşünü gündüz başlayıp geceye kadar süren meclislerde, nakış formundaki icralar da dâhil olmak üzere musiki icra edenlerin güfteler arasında söyledikleri melodik sözlerle özdeşleştirir. Bu durumda padişah, gül bahçesindeki bülbüllerin mecliste güfteyi-gazeli terennüm eden hanende ve gülün ise kendisi olduğunu da ifade etmiş olur. Böylece mecliste bulunanların, ki bunlar arasında Hâfız da vardır, meclisteki işlevlerinin padişahın eğlencesine katkı sunmak olduğu ortaya konurken, gazelde şiir öznesi ile padişahın kimliğinin birbirinden bağımsız olmadığı da tekrar gözler önüne serilir.

Sultan Ahmed, gazelinin son beytinde ise bahar özlemini tekrarlayarak nehir kenarında bulunan bahçelerde bulunma isteğini ifade eder. Bahara atfedilen önemde,

yeni yılın başlangıcını işaret etmesi ve saraydaki farklı hizipler ve devlet meselelerinden uzaklaşarak açık havada bahçelerde avlanarak ya da gezintiler ve meclisler tertip ederek vakit geçirmekten hoşlanan padişaha bir özgürlük alanı sağlamasının etkisi vardır. Padişahın bahçe seyirleri ise yalnızca gezinti maksatlı değildir. Genç yaşta yeterli tecrübe ve eğitimi almadan tahta çıkan Sultan Ahmed, bu bahçelerde avlanma ve gezip dolaşma yoluyla silah kullanma ve at binme becerilerini geliştirdiği gibi, halkın arasına karışarak onların şikâyetlerini dinleme ve koşullarını yakından görme imkânı da bulmaktadır (Börekçi, 2010, s. 99) (Sâfi, 2003, s. 127-128).

Hâfız da naziresinde bahar özlemini işler, ancak onun bahara yüklediği anlamlar baharla olduğu kadar hamisi ile de ilişkilidir:

Büy irse cānuma o ھاٲ-i müşg-bārdan

Gelse benefşe ٲoşusu faşl-i bahardan (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 221).

(Etrafa misk kokusu yayan o ayva tüylerinden [bir] koku canıma erişse. Bahar mevsiminden menekşe kokusu gelse.)

Mülk-i şitāyı cünd-i bahār itse pāy-māl

Gelse peyām-i feth ü zafer her diyardan (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 222).

(Bahar askeri kış mülkünü perişan etse, her diyardan fetih ve zafer haberi gelse.)

Eşcār-i bāğı bārī yine kılsa mu‘teber

Kim anları düşürdi şitā i‘tibārdan (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 222).

([Bahar], bahçenin ağaçlarını yine itibarlı kılsa, [çün]ki kış onları itibardan düşürdü.)

Hân Ahmed ile ‘azm-i şikâr eyleseñ yine

Hâzz eylese o şâh-i cihân murğzârdan (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 222).

([Hâfız], Ahmed Han ile yine ava gitseniz, o cihan şahı kuş yatağı

[avlaklardan] zevk alsa.)

Taşnîf-i nakş olursa ‘amel n'ola Hâfızā

Fermân ki böyledir ol şeh-i kâmkârdan (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 222)

(Ey Hâfız, işin nakış bestelemek olursa ne olur, o saadetli şahtan [gelen]

ferman böyledir.)

Hâfız da naziresine bahara duyulan özlemi dile getirerek başlar, fakat ikinci beyitte bahar mevsimini, o dönemde birkaç cephede süren savaşlarla ilişkilendirerek ele alır. Osmanlı ordusunun bahar askerlerine ve kış ülkesinin Osmanlı’nın savaştığı memleketlere işaret ettiği bu benzetmede her taraftan gelecek fetih ve zaferler, hem padişahı sevindirecek, hem de savaşlar ve isyanlarla geçen kış döneminin ardından padişahın saltanatında, bahar mevsiminde Osmanlılar eski muzaffer günlerine erişmiş olacaktır, ki bu, Hâfız’ın tanzir ettiği hamisi Sultan Ahmed’in, sonuçsuz kalan sefere çıkma girişimleri, uygulamaya koyduğu kanunlar ve Sultanahmet Camii inşası gibi çeşitli yollarla bütün saltanatı boyunca ulaşma çabası içinde olduğu bir hedeftir (Börekçi, 2010, s. 109). Sonraki beyitte Bâkî’nin gazelini andıran bir biçimde, ağaçların kış mevsiminde kaybettiği itibarını baharla birlikte tekrar kazanacağını ifade eden Hâfız, imparatorluğun içinden geçtiği karışıklık döneminin de tıpkı kış mevsimi gibi geçici olduğunu ve genç padişah Sultan Ahmed döneminde

tekrar baharın gelip devletin eski itibarına kavuşacağını da umut eder gibidir. Hâfız böylece genç padişahı hem teşvik etmiş, hem de ona duymak istediklerini söyleyerek onu methetmiş ve yüreklendirmiş olur.

Hâfız, dördüncü beyitte ise geçmiş baharlarda doğancıbaşı olarak padişahın yanında çıktığı avları hatırlamakta ve gazelini tanzir etmekte olduğu padişaha hatırlatmaktadır. Kış mevsiminin avlanmak için bahara nazaran daha elverişsiz olması sebebiyle Hâfız'ın hamisine bu avlardan aldığı keyfi anımsatması, padişahın bahar özlemini ve birlikte geçirdikleri zamanları mutlulukla hatırladığının altını çizerek hamisine duyduğu bağlılığı pekiştirdiği gibi, doğancıbaşı sıfatıyla padişahla kurduğu ilişkinin zayıflama ihtimaline karşı bir tedbir olarak yorumlanabilir. Doğancıbaşılığının yanında musahip olarak da padişah çevresinde bulunan şairin bir sonraki beyti ise padişahın gazelindeki beste talebinin musahibi Hâfız Ahmed'e yönelik olduğunu ortaya koyar. Padişahın gazelindeki gül gibi taze, nakış formunda yeni besteleri üretmesi istenen bülbül, Hâfız Ahmed'den başkası değildir. Sultan Ahmed, bir kış meclisinde ürettiği gazel aracılığıyla Hâfız'dan bahar gelene kadar yeni besteler üretmesini istemiş, Hâfız da aynı kış meclisinde gazele nazire söyleyerek padişahın emrini uygulayıp bahara kadar yeni besteler üreteceğini ifade etmiştir.¹⁷ Böylece Sultan Ahmed'in gazeli, aynı zamanda, klasik gazel anlayışının dışına çıkarak mahmînin hamiden değil haminin mahmîden beklentisinin açık biçimde görülebilmesiyle gazelde haminin sesinin ve görünürlüğünün artışı göz önüne sermektedir. Bununla beraber mahmînin de padişahın gelen emri gazeline

¹⁷ Hâfız Ahmed Ağa'nın bilinen gazel ve bestelerinden hareketle, padişahın gazelindeki talep üzerine yaptığı bestenin,

“Ömrüni yiter virdi cihân gülşeni bâda
Şimden girü kalmasa bürüdet bu hevâda
Murğân-ı çemen okusa nev-beste nevâda

Güller açılıp rûy-ı cihan olsa güşâde” (Uysal, 2010, s. 181) kıtasıyla başlayan neva makamındaki nev-bestesi olma ihtimali yüksek görünmektedir.

dâhil etmesi, birçok başka gazelinde olduğu gibi padişah yanındaki konumunun ve padişaha farklı alanlarda hizmet ettiğinin vurgulanması olarak okunabilir.

Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed'in bir kış meclisi bağlamında üretilmiş gazellerinden oluşan bu silsile, Osmanlı gazelinin gerçek hayat ve gerçek meclislerle ilişkisinin kuvvetlenmesiyle meclisleri yansıtan, yöneten ve hatta bu örnekte gelecekteki meclisleri tasarlayan bir yönünün de geliştiğini işaret etmektedir. Bunun yanında silsile, nazire silsilelerinin hami-mahmî ilişkilerinin sürdürülmesinin yanı sıra kimi örneklerde hami-mahmî arasındaki iletişimin de aracısı olabildiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Bir meclis bağlamında üretilmemiş olan, Sultan Ahmed'in şehzadesinin doğumunu konu alan gazeli ve Hâfız Ahmed'in naziresinin oluşturduğu silsile de hami-mahmî ilişkisinin değişen doğasına ve bunun gazellere nasıl yansıdığına ilişkin fikir edinmeyi mümkün kılar. Doğumu silsileye konu olan şehzadenin, tahta çocuksuz ve vârisiz çıkan genç padişah Sultan Ahmed'in ilk şehzadesi olması sebebiyle hanedanın devamına işaret eden Şehzade (Sultan) Osman olduğu düşünülmektedir. Sultan Ahmed'in gazeli, çocuğunun doğumu sebebiyle Allah'a şükreden bir babanın ve Osmanlı hanedanının vârisiz kalması tehlikesinin bertaraf edilmesine şükreden bir padişahın hisleri üzerine kurulmuştur:

Görüp bu deñlü 'izz ü bahtı tãc ü tahtı erzânî

Şükür¹⁸ yâ Rebbi kılduñ ben kuluñ bu dehr sultânı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 175).

(Ya Rabbi, bu denli yücelik ve talihe, taç ve tahta layık görüp ben kulunu bu dünyanın sultanı kıl[dığın için sana] şükürler olsun.)

Nice kâbildür itmek şükr ü hamdîn itdügüñ lutfuñ

¹⁸ *Pervane Bey Mecmuası* neşrinde “şükr” şeklinde yazılan kelime vezin gereği “şükür” şeklinde alınmıştır.

Senüñ ihsānuñuñ zīrā ki yokdur hadd ü pāyānı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 175).

(Ettiğin lütfā şükür ve hamdetmek nasıl mümkündür, zira senin ihsanının haddi hududu yoktur.)

Sa‘ādet gülsitānından¹⁹ virüp bir gonçe-i nevres

Beni kılduñ bu bāğ-i ‘ālemüñ gül gibi handānı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 175).

(Mutluluğun gül bahçesinde bir yeni yetişen gonca verip beni bu dünya bağının gül gibi gülen [kişisi] kıldın.)

Hudāyā baña kılduğūñ ‘atānuñ idemem şükrin

Ki günden güne arturmağdasın luṭf ile ihsānı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 175).

(Ey Hūda, bana bağışladığın lütfun [büyüklüğü sebebiyle yeterince] şükrünü edemem, ki lütuf ve ihsanı günden güne artırmaktasın.)

‘Aceb mi dem-be-dem artarsa Bahtî bendeñüñ bahtı

Ki andan eksük itmezsin ‘atānı ey kerem kânı (Bahtî) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 175).

(Ey cömertlik sahibi [Allah’ım], sen ondan lütfunu eksik etmezsin, [böyle iken] Bahtî kulunun talihi daima artarsa buna şaşılır mı?)

Gazelin şiir öznesi Sultan Ahmed’in kendisi, muhatabının ise Allah olduğu görülmekle beraber, gazel, tevhid ya da münacat benzeri bir biçimde Allah’ı övmek amacıyla değil, şair padişahın çocuğunun doğumundan duyduğu sevinç ve şükranı

¹⁹ *Pervane Bey Mecmuası*’nda ve Ali Emiri Manzum Eserler Koleksiyonu 799 numarada kayıtlı *Divan-ı Hafız* yazmasında “gül-‘izārında” şeklinde yer alan ifadenin beytin veznine ve genel anlamına uymaması nedeniyle kelimenin, iki kaynağın müstensihleri tarafından sehven bu şekilde yazıldığı düşünülmektedir. Kelimenin “gülsitānından” şeklinde okunması vezne ve anlama daha uygun olup, en erken II. Ahmed döneminde istinsah edildiği düşünülen bir *Bahtî Divanı* nüshasını esas alan İsa Kayaalp’in neşrinde (Sultan I. Ahmed, 2019) de kelimenin bu şekilde okunduğu görülmektedir.

ifade etmek maksadıyla üretilmiştir. Bu açıdan, muhatabın Allah olmasından hareketle gazelde şiir öznesinin Allah ile kurduğu ilişkiyi tasavvufi olarak yorumlamak mümkün değildir. Gazelin ilk beytinde padişahın tahtı ve tacını Allah'ın bir lütfu olarak görmesi, Bahtî mahlasını seçmesinin de sebebi olan tahta çıkış hikayesi olmalıdır. Hatırlanacak olursa, Sultan Ahmed, babası III. Mehmed'in, ağabeyi Şehzade Mahmud'u tahtı için bir tehdit olarak görmesi sebebiyle idam ettikten altı ay sonra vefat etmesi sonucu tahta çıkmıştır (Peirce, 2022, s. 174). Sabık padişahın birkaç ay erken ölmesi ya da Şehzade Mahmud'un babasına karşı isyan ederek tahtı ele geçirmesi durumunda III. Mehmed'in on dokuz erkek kardeşi ile aynı akıbete uğrayarak öldürülmesi (Peçevî, 1981, s. 152) yüksek bir ihtimal olduğundan, I. Ahmed'in, söz gelimi Fatih Sultan Mehmed'in (ö. 1481) şehzadesi Cem (ö.1495) ya da Kanunî Sultan Süleyman'ın şehzadesi Bayezid'in (ö. 1562) aksine tahtı bir hak değil baht olarak görmesi anlaşılmalıdır. Aynı bakış açısını ileride naziresi incelenecek olan Hâfız Ahmed Ağa'nın dışında, Hâfız'ın vezirliği sırasında himayesi altında bulunan Sultan Ahmed'in imamı tarihçi Mustafa Sâfi (ö. 1616) de *Zübdetü'l-Tevarih*'inde benzer ifadelerle dile getirir:

Getürdi lutf-ı Hakk Sultân Ahmed Hân-ı Hâkânı

Geçürdi taht-ı 'izzet üzre ol sultân-ı zî-şânı

Degilken tâlib-i câh u celâl-i saltanat ol şâh

Çü lâıyık gördü Hakk sultân-ı 'âlem eyledi anı (Sâfi, 2003, s. 117)

(Hakk'ın lütfu Hakan Sultan Ahmed Han'ı getirdi [ve] o şanlı sultanı yücelik tahtına geçirdi.

O şah saltanatın yüceliğine ve mevkisine talip değilken Hak onu layık gördüğü için dünyanın sultanı eyledi.)

Bu bakış açısının, padişahın şahsî duyguları haricinde, Osmanlı hükümdarının meşruiyetini Allah'ın yardımıyla kazanılan zaferlerle pekiştiremediği bir siyasi-askerî ortamda padişah ve başta maiyeti olmak üzere Osmanlı elitinin hükümdara yeni bir meşruiyet zemini arayışına da işaret edip etmediği meçhuldür.

Üçüncü beyitte gazelin üretilme sebebini belirten ve kendisini güle, yeni doğmuş çocuğunu ise goncaya benzeten Sultan Ahmed'in, doğum haberini şehzadenin doğumundan bir gün sonra, 4 Kasım 1604'te, İstanbul yakınında bulunan Rumeli Bahçesi'nde avlandığı sırada İstanbul'dan gelen Darüssaade ağasından aldığı ve hem haberi getiren ağaya hem de avda yanında bulunanlara ihsanlar dağıtıp payitahtta yedi gün yedi gece şenlikler düzenlenmesini emrettiği bilinmektedir (Sâfi, 2003, s. 23-24). Şehzadenin doğum haberinin ertesi günü padişahın, bayramlarda olduğu gibi devlet erkânının tebriklerini kabul etmek için divana çıktığı düşünülürse (Börekçi, 2010, s. 116), doğum haberini avlanırken aldığı padişahın yanında bulunması mümkün olan Hâfız'ın da naziresini hem padişahı tebrik etmek ve atıye kazanmak hem de onunla sürdürdüğü iyi ilişkileri geliştirmek amacıyla ürettiği düşünülebilir:

Bi-ḥamdillāh seni Ḥaḳ şarḳ u ğarbuñ kıldı sultānı

Bu baḥt ile bugün sensin cihānuñ şāh-i devrānı (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 248).

([Ey padişah], Allah'a şükürler olsun ki Hak seni doğu ve batının sultanı kıldı. Bu talihle bugün cihanın bu zamandaki şahı sensin.)

Sipihr-i salṭanatda māh-i ḳadrüñ gün gibi arta

Ki sensin çerḥ-i 'adlūñ ḥusrevā mihr-i dıraḥşānı (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 248).

(Saltanatın gökyüzünde [senin] ayının kıymeti / derecesi gün gibi artsın,
çünkü adalet dairesinin parlayan güneşi sensin ey şah!)

Meh-i nev gibi toğdı burc-i ‘izzetden o şeh-zādeñ

Ḥudā bedr idüp anuñla ide dünyāyı nūrānī (Hâfız) (Pervane bin Abdullah,
2017, s. 248).

(O şehzaden yücelik burcundan yeni ay gibi doğdu, Hüda [onu] dolunay edip,
[yetiştirip], dünyayı onunla aydınlık ve mübarek etsin.)

Cihānda her nefes bir dürlü lüṭfa olasin mazher

İrişsün dem-be-dem sen şāha Ḥaḳḳ'ın cūd ü iḥsānı (Hâfız) (Pervane bin
Abdullah, 2017, s. 248).

([Ey padişah], cihanda her nefeste bir lüṭfa mazhar olasin. Sen şaha daima
Hakk’ın cömertliği ve ihsanı erişsin.)

İşigün̄de ḳo vaşfuñ eylesün Ḥâfız kulun her dem

Odur gül-zār-i naẓmuñ serverā murğ-i ḥōş-elḥānı (Hâfız) (Pervane bin
Abdullah, 2017, s. 248).

(Ey önde giden [padişah], bırak Hâfız kulun her vakit eşiğinde seni övgüyle
anlatsın, [zira] şiirin gül bahçesinin güzel sesli kuşu odur.)

Şair, ilk beyitte hem tanzir ettiği gazelin baht vurgusuna hem de bu vurgunun
işaret ettiği padişahın cülusuna atıfta bulunarak padişahı metheder. Sonraki beyitte
ise Hâfız, bir yandan Osmanlı devlet anlayışının temellerinden adalet dairesi
kavramını İslam evren anlayışıyla beraber işleyerek padişahı övmeye devam ederken
bir yandan da onun için duada bulunur. Kınalızâde Ali (ö. 1572) tarafından
kavramsallaştırılan adalet dairesi mefhumu, dünyanın saltanat ile çevrili bir bahçe
olduğu ve bu bahçenin padişahın koyduğu kanunlar sayesinde ayakta kaldığı,
padişahın ise tebaanın vergileriyle beslenen ordu sayesinde tebaasını koruyan bir

çoban olduğu düşüncesine dayanır; bütün bu unsurların işlevlerini yerine getirmesinin temel koşulu ise padişahın adaletidir (Darling, 2013, s. 2-3). Hâfız ise saltanatı gökyüzüne ve adalet dairesini ise şekil itibarıyla felek denilen ve hiyerarşik biçimde konumlanan gezegen yörüngelerine benzeterek adaletli bir padişah olduğunun altını çizdiği Sultan Ahmed'i adalet dairesinin merkezinde konumlandırır. Bu övgünün ardından dileği ise adalet çarkının düzgün işlemesini ve dolayısıyla nizamı sağlayan padişahın kıymet ve itibarının gün geçtikçe artması ve padişahın bu daireler-felekler içinde en yüksek mertebeye çıkmasıdır.

Tanzir ettiği gazel gibi Hâfız'ın gazelinin üçüncü beyti de gazelin üretilmesine sebep olan olaydan, şehzadenin doğumundan bahseder. Bu beyitte de kozmolojik referanslarını sürdüren Hâfız, önceki beyitte aya benzettiği padişahın oğlunu da yeni aya benzetir; tıpkı babası gibi izzetli olan şehzade de büyüyünce onun gibi dolunay hâlini alacak ve saltanatın göğünü aydınlatacak, yani padişah olacaktır. Hâfız'ın şehzadenin büyüyüp yetişerek padişah olacağına inancı, tahtın kime nasip olacağının şehzadeler arası mücadeleler ile belirlenmediği bir siyasi ortamı yansıtır. Sultan Ahmed'in babası III. Mehmed'in, İstanbul'da bulunan kardeşlerinin direnişiyle karşılaşmadan Manisa'dan tahta çıkışının ardından, I. Ahmed'in de sancağa çıkmadan, hayattaki en büyük şehzade olarak cülusunun (Peirce, 2022, s. 173-174) bir sonucu olarak büyük şehzadenin tahta çıkmasının daha olası görülmeye başlanması ihtimal dışı değildir. Hâfız, şehzadenin doğumu için ayırdığı beytin ardından dördüncü beyitte de Allah'ın padişaha lütfunun daim olmasını temenni eder. Nazire, Edirne gazellerinde olduğu gibi, bir mahmî olarak Hâfız'ın padişaha karşı kendisini överek daima himaye altında bulunmak istediğini belirtmesi ile sonlanır. Hâfız'ın kendisini güzel sesli bir bülbül olarak nitelendirmesi ise kendi sesinin güzelliğine yaptığı bir vurgu olduğu kadar, padişahın kendi gazelinde kendisi için

dünya bağının gül gibi neşelisi olarak ifade etmesi ile de ilişkilidir. Hami-padişahın gül olduğu noktada onun himayesi altında olup padişaha övgülerde bulunan Hâfız'ın da bülbül olması doğaldır. Bu noktada aşk ilişkisinin en temel teşbih unsurları olan gül-bülbül ikilisinin silsilede yalnızca hamî Sultan Ahmed ile mahmû Hâfız Ahmed'i işaret edecek şekilde kullanıldığı da gözden kaçmamalıdır.

Hâfız'ın gazelinde gözden kaçmaması gereken bir başka önemli nokta ise gazelin yapısıdır. İlk beyitte padişahın övgüsü ile başladıktan sonra üç beyit boyunca padişaha ve şehzadesine dua ile devam eden ve sonunda şairin kendisini övmesiyle son bulan gazel, bir kaside görünümü sergiler. İlk beytinin padişahı öven medhiye bölümünü teşkil ettiği ve ikinci beytinin medh ve duayı bir arada barındırdığı gazelin üç ve dördüncü beyti tamamen duaya ayrılmış ve son beyitte ise Hâfız kendisini överek fahriye ile gazeli sonlandırmıştır. Bir manzumenin kaside sayılabilmesi için gerekli sayılan medhiye ve dua bölümlerinin (Çavuşoğlu, 1986, s. 22) yanında fahriye bölümünü de barındıran Hâfız'ın naziresi, biçimsel olarak, nesibi ve tegazzülü olmayan ve dua yerine fahriye ile biten bir kaside sayılabilecek özelliktedir.

Muhatabının doğrudan ve yalnızca padişah olmasıyla Hâfız'ın naziresi, içerik bakımından da “bir metin olarak ... temel gösterileni (*signified*) güç ya da iktidar olan bir gösteren (*signifier*) olarak işlev” gören kaside (Glünz, 2013, s. 566) ile benzerlik gösterir. Bunun yanında, gazelin üretilme amacının padişahı tebrik olması, gazeli kasideye yaklaştıran bir diğer unsurdur. Hâfız, hanedanın devamını simgeleyen oğlunun doğumunun önemini tıpkı bayramlarda ya da cüluslarda olduğu gibi taht üzerinde divana çıkarak belirten padişaha, şairlerin bayramlarda kaside sunmasına benzer şekilde bu nazireyi sunarak tebriklerini iletme ve ilişkisini ilerletmek istemiş olabilir. Benzer bir durumu IV. Murad'ın oğlunun doğumunda kısa

süre içinde bir tebrik iletmesi gereken Şeyhülislam Yahya'nın (ö. 1644), aceleyle on bir beyitlik bir müzeyyel gazel yazarak padişaha sunmasında görmek mümkündür (Kaplan, 2017, s. 201-202). Ancak incelenen gazeller ışığında, Hâfız'ın kaside türü ile biçim veya içerik yönünden benzerlik göstermeyen mevlit konulu gazeli gibi örneklerde de himaye bağlarını koruma ve sürdürme çabası içinde olması, Hâfız'ın tebriğini kaside şeklinde sunmamasının zaman kısıtı sebebiyle değil, musahip-şairin himaye ilişkisini geliştirmede bir yöntem olarak gazel ve nazire yazmayı tercih etmesiyle alakalı olduğunu düşündürmektedir.

Şehzade doğumunu konu alan bu silsile, Sultan Ahmed'in kendisine ve saltanatına bakışını yansıttığı gibi, mahmû olarak Hâfız Ahmed'in de padişaha, hükümdarlığına ve şehzade şahsında hanedana bakışıyla alakalı da fikir vermektedir. Silsilenin her iki gazelinin de muhatapları arasında bir sevgili yer almazken Sultan Ahmed'in Allah'ı ve Hâfız'ın ise padişahı muhatap alması, muhatapların sevgilide birleşmediği yeni bir gazel anlayışında, tematik benzerliğin mutlaka muhatap ortaklığını da gerektirmediği bir nazire anlayışının ortaya çıktığını göstermektedir. Bununla bağlantılı olarak zemin gazelde Allah'a hitapta bulunan Sultan Ahmed'in gazeli bir münacat ya da tevhid özelliği göstermezken, nazire olarak üretilen Hâfız'ın gazeli küçük bir kaside olabilmektedir.

Hâfız'ın biçim ve içerik bakımından küçük bir kaside özelliği gösteren bir başka gazeli ise bayram konulu "îd" redifli gazelidir:

Hakk'a minnet yine ikbâl ile irdi rûz-i 'îd

Ğurre-i şevvâl oldu gice gerdüdan bedîd (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 483).

(Hakk'a şükür [olsun], Şevval yeni ayı gece gökyüzünde göründü, yine saadetle bayram günü erişti.)

Rûze-dārâna yine feth oldu ‘işret kapısı

Bâb-ı şâma mâh-i nevdan urdılar zerrîn kilîd (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 483).

(Akşamın [karanlığının] kapısına [Şevval] yeni ayından altın kilit vurdular, [böylece Ramazan sona ererken] oruçlulara yine işret kapısı açıldı.)

Rûz-i ‘îd ü vaşl-i cānāna hevālar mu‘tedil

Hâşılı ey dil felekde tālî ‘ûñ oldu sa‘îd (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 483).

(Havalar bayram gününe ve sevgiliye kavuşmaya [elverişli şekilde] ılıman, sözün kıyası ey gönül, felekde [yıldızların yerleşiminden] talihin uğurlu oldu.)

Hâzret-i Hân Ahmed-i ‘ādil ki İskender-mişāl

Tîğ-i ‘adli oldu ye’cüc-i gama sedd-i sedîd (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 483).

(Adaletli Ahmed Han Hazretleri’nin adalet kılıcı, İskender misali gam Yecüc’üne kuvvetli bir set oldu.)

Hâfızā irüp aña aḥbār-i nuşret ‘an-ḡarīb

Zāt-i pākin ide ālām-i cihāndan Hâḡ ba‘îd (Hâfız) (Pervane bin Abdullah, 2017, s. 483).

(Ey Hâfız, yakında ona [Sultan Ahmed’e] zafer haberleri erişip Hak onun mübarek şahsını dünyanın elemelerinden uzak etsin.)

Hâfız Ahmed, gazeline Ramazan Bayramı’nın gelişi için şükrederek başlarken, ikinci beyitte ise Ramazan’ın bitmesiyle oruç tutanların tekrar işret meclisleri düzenleyerek zevk ve eğlence ile meşgul olabileceklerini belirtir. Bu kimseler arasında Sultan Ahmed ve Hâfız’ın kendisinin de olması oldukça mümkün olup, padişahın musahibi olan Hâfız için işret meclisleri, padişah huzurunda

sohbetler edip güfteler söyleyerek, gazeller okuyup yarenlik ederek hamisinin iltifatını kazanmasını mümkün kılan toplantılardır. Dolayısıyla, Ramazan'ın bitişi, hamisiyle tekrar meclislerde bir araya gelmesini mümkün kılması nedeniyle Hâfız'ın padişahla iletişimi açısından da sevinçli bir gündür. Hâfız üçüncü beyitte ise bayramda havanın ılık olduğuna değinerek bayramı kutlamak ve sevgili ile buluşmak için uygun bir gün olduğunu ifade eder. Havanın ılıklığı, gazelin üretildiği zaman dilimi hakkında bir tahminde bulunmayı da mümkün kılar. Padişahın cülusundan sonraki ilk Ramazan Bayramı 1 Şevval 1012 /3 Mart 1604 gününe ve gazelleri paşa olmadan önce üretilip mecmuaya kaydedilen Hâfız Ahmed'in kaptan-ı deryalıkla vezirlik mertebesine yükseldiği 22 Şevval 1016 / 9 Şubat 1608'den (Sâfi, 2003, s. 76) önceki son Ramazan Bayramı ise 19 Ocak 1608 tarihine denk gelmektedir. Bundan hareketle gazelin üretildiği Ramazan Bayramı'nda havanın mutedil oluşu, gazelin, padişahın cülusunu takip eden ilk 1 Şevval olan 3 Mart 1604 günü ya da bir sonraki Ramazan Bayramı olan 20 Şubat 1605 günü olması daha muhtemel gözükmektedir. Hâfız'ın bu tarihlerde havanın ılık olmasını bir şans olarak nitelendirerek özellikle vurgulaması ise Osmanlı İmparatorluğu'nda 1580-1610 arası zaman diliminde kışların aşırı soğuk seyrettiği Küçük Buzul Çağı ikliminin hâkim oluşu (White, 2011, s. 132) ile ilgili olmalıdır. Gazelin bayramın gelişini konu alan ilk üç beytine bakıldığında, bayram dolayısıyla üretilerek padişaha sunulmuş bir kasidenin, bir ıydiyyenin nesip bölümünü oluşturabildiği görülür.

İlk üç beytin ardından gazel yine kaside ile benzer şekilde padişahın övgüsüyle devam eder. Tek beyitlik bu övgüde Hâfız, ismen zikrederek gazeldeki görünürlüğünü pekiştirdiği Sultan Ahmed'i, insanları yok edip mallarını yağmaladığına inanılan insan suretindeki vahşi Yecüc ve Mecüc kavimlerini (Sarıkaya, 2019, s. 332) kat kat demirden bir duvar örerek durduran İskender-i

Zülkarneyn'e (Sarıkaya, 2019, s. 243-244) benzetir. Kederi vahşi kavim Yecüc'e ve demirden yapılan duvarı yine demirden kılıca benzetirken Hâfız, padişahın adaletinin ne kadar sarsılmaz ve keskin olduğunu da vurgulamış olur. Sultan Ahmed'in İskender'e benzetilmesi ile padişahın adaletinin yanında, aynı zamanda İskender'in peygamberliği üzerinden Allah'ın yardımını gören kutlu kişiliğinin de altı çizilmiş olur. Padişahın adaleti ve Allah'tan aldığı desteğin vurgulanması, kasidenin sultanın propagandası olma özelliğinin (Çavuşoğlu, 1986, s. 18) himaye eksenindeki gazele de etki etmiş olabileceğini düşündürmektedir. Bunlara ek olarak beyitte İskender'in savaçılığının da kılıç vurgusu ile padişaha anımsatıldığı görülür. Bu vurgu, bizzat savaşa gitme imkânı bulamayan padişahın sefere çıkma isteği ile birlikte düşünüldüğünde, Hâfız'ın övgüsünün padişahın savaççı bir hükümdar olma isteğini tasdik ve teşvik eden bir işlev gördüğü söylenebilir. Hâfız, nesib ve medhiyeden sonra padişahın zafer haberleri beklemekte olduğunu altını çizerek ordunun ve devletin meseleleriyle yakından alakadar olduğunu da vurgulayan tek beyitlik bir dua ile gazelini sonlandırır.

Hâfız'ın, nesib, medhiye ve dua bölümleriyle beş beyitlik bir kaside özelliği de taşıyan "îd" redifli bu gazelini padişaha sunup sunmadığı ve karşılığında bir ödül alıp almadığı bilinmemektedir. Ancak şairin başka gazellerinde olduğu gibi padişaha doğrudan hitap etmemesinden ve doğrudan mekâna ya da toplantıya dair bir atıfta bulunmamasından bir meclis ya da av sırasında padişah huzurunda üretilmediği düşünülebilecek bu gazel, mahmûnin mâdihliğine güzel bir örnek teşkil ettiği gibi dönemin gazellerine yansıyan hükümdar algısına ilişkin de bir fikir vermektedir. Bununla beraber, Hâfız'ın bu gazeli ve kaside bölümleri barındıran başka gazellerini, neden kaside yerine gazel olarak ürettiği ise tartışmaya açıktır. Padişahın bayramını kutlayan bu gazel, şehzade doğumunun aksine önceden gazel üretmeye uygun belirli

bir gün üzerine kaleme alınmış olduğundan zaman sınırı bir sebep olamaz. Bunun yanında, padişahın en azından şimdiye kadar tespit edilebilen bir gazeline nazire olarak üretilmemesiyle nazire yazmanın sağladığı ortak bağlamda buluşma maksadı da geçerliliğini yitirir. Dönemde kaside yazmanın eskiye nazaran daha az rağbet gören bir konumda olmadığı ve Sultan Ahmed’e kasideler sunup ihsanlar alan Şeyhülislam Yahya ve Nef’î (ö. 1635) gibi şairlerin mevcudiyeti ile bu durumun haminin beğenisiyle de açıklanamayacağı anlaşılır. Ancak bu iki ismin bu dönemde küçük birer kaside özelliği taşıyan himaye eksenli gazeller de üretmesi, bu tür gazellerin kasideye bir alternatif teşkil etmediğini de gösterir.

Bunlardan hareketle himaye ilişkisinin hâkim ilişki eksenini teşkil ettiği gazellerin, kaside ile benzerlikler ve hatta özdeşlikler taşımasının altında, yalnızca şair tercihi ya da hami beğenisi gibi öznel sebepler ile açıklanamayacak bir sebebin bulunması ihtimali üzerinde durulmalıdır. Aşk ilişkisi temelinde tek bir sevgiliyi esas alarak üretilen gazel anlayışının, farklı ilişkiler içinde sevgili ve hami gibi birbirinden bağımsız muhataplara yönelen bir başka gazel anlayışına evrildiği bir ortamda, gazelin de, tevhid, münacat ve medhiye adı altında çeşitli muhataplara ve farklı hamilere hitabın mümkün olduğu kaside türü ile daha yakın etkileşim kurması dönemin değişen gazel anlayışının bir sonucu olabilir. Bu durumda aşk ilişkisinin bir yorumu olmaktan çıkarak doğrudan hamiyi muhatap alan himaye odaklı gazellerde medhiye kasideleri ile benzerlikler görülmesi oldukça doğaldır. Hâfız’ın himaye ilişkisini merkeze alan gazelleri de bunun bir örneğidir. Kasidenin de “özellikle on yedinci yüzyıldan itibaren nesîp bölümünün alışılmış nesne, mevsim, şahıs tasviri ağırlıklı yapısını bırakarak geleneği kırmış” (Mengi, 2013, s. 173) olması ve “kaside nesîplerinde, şairin kendisini istediği şekilde ifade ettiği bir zeminin” (Mengi, 2013, s. 175) oluşmasına ek olarak bilhassa Nef’î ile birlikte şairin kimliğinin kasidedeki

ağırlığının artması (Mengi, 2013, s. 174), toplumsal düzendeki değişme sebebiyle Osmanlı gazellerindeki dönüşüme paralel olarak kasidenin de nüfuzu padişah karşısında artmış bulunan mahmî lehine bir dönüşüm yaşamış olma ihtimalini de düşündürmektedir.

Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed'in aşk ilişkisi ve himaye ilişkisi odaklı gazellerine bakıldığında dönemin toplumsal ve siyasal atmosferinin etkisiyle gazelin katılımcıları açısından iki önemli değişimin yaşandığı görülür. Bunlardan ilki, bu ilişkilerin gazel düzleminde aşk ilişkisinde birleşen yapısının ayrışarak söz konusu ilişkilerin birbirinden bağımsız şekilde gazelerde işlenmeye başlaması sebebiyle taraflarının da özdeşliğini yitirmesi ve şiir öznesi ile muhatabının gazelde yoğunlaşılana ilişkiye göre sevgili, âşık, mahmî ya da hami şeklinde değişkenlik gösterse de gazelde kendi kimliği ve sosyal konumuna göre varlık göstermesidir. İkinci önemli gelişme ise himaye ve aşk ilişkilerinin ayrışmasıyla eşzamanlı olarak kendi kimlikleri ile bu ilişkilerin tarafları olan âşık ve mahmî-kul ile maşuk ve hami-padişahın karakter özelliklerinde yaşanan değişimdir. Buna göre, aşk ilişkisinde, gücü ve görünürlüğü artan âşığın, yükselen beklentilerini açıkça dile getirebildiği, bunların karşılanmama ihtimaline karşı tedbirler geliştirebildiği ve belki de en önemlisi birçok sevgili arasında tercih yapabilir hâle geldiği görülür. Zira artık âşığın korunması sevgiliye değil, sevgilinin korunması âşığa bağlıdır. Sevgili ise bu doğrultuda hiyerarşik üstünlüğü zayıflayarak daha ulaşılabilir bir konuma gelmiş, silahları kendisini korumakta yetersiz kalan bir yorgun savaşçı olarak âşıkları karşısındaki gücünü kaybetmiş ve âşıklarının sadakatini kaybetmesiyle tek ve vazgeçilmez konumunu yitirmiştir.

Himaye ilişkisini temel alan gazelerde ise, gazelin, padişahın kullarıyla eşitlendiği bir aşk oyunu olmaktan çıkması sebebiyle padişah-haminin kendi

kimliğiyle gazel düzleminde yer alması en çarpıcı değişimi oluşturur. Zira böylece padişah çevresinde gelişen bir himaye ilişkisinde haminin hayatının, konumunun ve mahmûden beklentilerinin edebî üretimi nasıl şekillendirdiğinin gazel üzerinden takibi ve dönemin devlet yapısı ve hükümdarlık algısının değişimine padişahın gözünden bir bakış da mümkün olmaktadır. Himaye ilişkisinin gazele yansımısıyla haminin gazellerde hem daha ulaşılabilir ve görünür bir hâl aldığı, saray hiyerarşisinde üstün konumunu korusa dahi mahmû ve kendi çevresindeki kullarla olan iletişimde, sevgiliyle özdeş on altıncı yüzyıl hamisine nazaran, daha dolaysız olabildiği ve artık haminin yalnızca kendi hükmüne göre hareket etmesinin zorlaşarak belirli güç dengelerini gözetmek durumunda olduğu görülür. Bunun yanında Sultan Ahmed özelinde gazelin, haminin kendisi için özel ve önemli günler ile kayda değer haberleri ölümsüzleştirmek gibi bir işlevi olduğu da gözlenir. Mahmû de daha dolaysız bir biçimde hamiden beklentilerini dile getiren ve hami yanında kendi konumunun ve öneminin farkında olan ve bunu daha açık şekilde vurgulayabilen bir hâl alır. Haminin çevresinde olmasının öneminin farkında olan mahmûnin, padişahın etrafındaki kullara rakipleriymiş nazarıyla bakmadığı da gözlenir. Mahmûnin edebî üretiminin şekillenmesinde haminin beğenileri, talepleri, saltanatına ve saltanatı sırasında gerçekleşen olay ve durumlara bakışı ve bulunduğu ortamların ne kadar etkili olabildiği de himaye ilişkisini temel alan gazellerde açıkça görünür bir vaziyettir.

Sonuç olarak, on altıncı yüzyılın son çeyreğinden itibaren vergi düzeninin ve kul sisteminin bozulması ile idarî, askerî, ekonomik ve toplumsal düzen geniş çaplı bir değişim geçirirken, İstanbul'da saray çevresinde zenginleşerek güçlenen ve nüfuzu artan harem ağaları ve haseki ve valide sultanlar, sadrazamlar, vezirler ve musahipler ile yeniçeri ve sipahi orduları arasındaki hizipleşmeler hükümdarın

mutlak iktidarının sınırlanmasına yol açmıştır. Padişahın otoritesinin sınırlanması sonucu ortaya çıkan farklı güç odaklarının birbiriyle ve dolaylı olarak hükümdarla arasındaki mücadeleler payitahtta bir düzensizlik ve güvensizlik atmosferini doğurmuştur. Sonuçta on altıncı yüzyılda Osmanlı tebaasının hür olsun olmasın padişahla kul-efendi ilişkisi içinde bulunduğu hiyerarşik toplum düzeni, simgesel olarak Beylerbeyi Vakası'nı bir başlangıç olarak tayin etmenin mümkün olduğu bu süreçte, yerini, kulların nihai olarak padişaha bağlanmayan farklı güç, aidiyet ve himaye ilişkileri kurabildiği bir başka düzene bırakmıştır. Bu düzende farklı bağlılıkları bulunan kulların padişahı tahttan indirip bir başkasını geçirme düşüncesi, sevgili-haminin tekliğini ihlal anlamına gelmekle, bu iki mefhumun gazel düzleminde Allah ile ortak bir biçimde ifade edilmesini imkânsızlaştırdığı gibi tebaanın ve özellikle gazel üreten Osmanlı elitinin zihninde hükümdara duyulan bağlılığın bir aşk ilişkisi ile ifade edilebilecek yoğunluk ve sadakati içermesi de artık mümkün olmamıştır. Hami-padişahın kendi alanı olan payitahtta düzeni sağlayamaması mahmîlerini ve hatta kendi hayatını tehlike altında tutmak anlamına geldiğinden düzenli bir meclisten söz etmek mümkün olmazken, bütün katılımcıların sonunda hükümdarı da temsil eden tek bir sevgiliye âşıklık etmek için toplandığı bir meclis de farklı hami-sevgililere bağlanan kulların olduğu bir ortamda anlamını yitirmiştir.

Bütün bunlar, on yedinci yüzyılın başında Osmanlı gazelini derinden etkilemiştir. Öncelikle Sultan Süleyman döneminde Osmanlı gazelinin bağlamını oluşturan, şairlerin zihinlerinde yarattığı ve yaşattığı muhayyel meclislerin Osmanlı şairlerinin zihninde ortak bir anlam ifade etmek ve dönemin karmaşa ve belirsizlik ortamını yansıtmaktan uzak oluşu, bir çeşit büyü bozumuna uğrayan gazeli, gerçek hayatla daha yakın temas hâlinde olmaya itmiştir. Meclislerin gerçeğe ilişkisinin

artışı, gazelin de gerçek hayattan alınan hayaller ve durumlardan daha çok beslenmesine yol açmıştır. Kanunî Sultan Süleyman döneminde, mahmî ve yaratılan için tek ve yüce oluşundan ulaşmak için kendi benliğini adama gereğine, lütuf ve cezanın kaynağı olmasından vazgeçilemez ve kudretli oluşuna, hami-padişah ve Allah ile kurulan ilişkileri de kapsayan muhayyel bir aşk ilişkisi çatısı altında kastedilebilen aşk, himaye ve tasavvuf ilişkilerinin, birbiri yerine geçebilecek çağrışımları içermekten uzaklaşmaları sebebiyle ayrıştığı görülürken, aşk ilişkisi de gazelin hâkim ilişki biçimi olmaktan uzaklaşmıştır. Himaye ilişkisinin gazelde ayrı bir ilişki biçimi hâlinde varlık göstermesi ise özellikle haminin kendi kimliğiyle gazel düzleminde bulunduğu durumda, önceden hükümdar-haminin de gazelde kul kisvesinde olması sebebiyle kul merkezli yaklaşım zorunda kalınan himaye ilişkilerine hami penceresinden de bakabilmeyi mümkün kılmıştır.

Bunların yanında aşk ve himaye ilişkilerinin taraflarını oluşturan âşık ve mâşuk ile hami ve mahmînin rolleri de yine toplumsal rollerin değişimine paralel biçimde değişime maruz kalmıştır. Kanunî döneminin tek ve üstün olmasıyla vazgeçilmez, mağrur, kudretli, acımasız ve lütfu da cezayı da elinde tutan sevgilisinin/hamisinin ve bu mutlak sevgiliye sonsuz sadakatle bağlı, zayıf ve aşağı konumdaki çok sayıda âşıkların yerini, sayıca azalan âşıkları üzerindeki hakimiyeti azalmış, başka sevgililerin de var olmasıyla vazgeçilebilir hâle gelmiş yeni bir sevgili tipi ve artan değerinin farkında olduğu için sevgili karşısında daha cüretkâr ve talepkâr âşıklar almıştır. Sevgili ve âşıktan bağımsız bir biçimde gazel düzleminde yer almaya başlayan hami ve mahmînin özellikleri de on altıncı yüzyılın sevgili ve âşğının iktidar ilişkisi yorumundan uzaklaşmıştır. Zira Sultan Süleyman döneminin hamisi, kullarının doğrudan bağlı bulunduğu, gözden düşerek uzağında kalmanın mahmî için itibar kaybı, ekonomik sıkıntı ve hatta ölüme, yakınında bulunup kabul

görmenin ise makam, maddî imkân ve itibara sebep olduğu, bu yüzden de bağılılığını-kulluğunu incelikli ve yoğun bir biçimde bir aşk ilişkisi üzerinden anlatmanın takdir gördüğü bir hamidir. Hâlbuki on yedinci yüzyılın başlarına gelindiğinde bu dolaylı ifade biçimine gerek kalmamıştır, zira hami ve mahmûnin toplumsal yapı içindeki konumu hami aleyhine değişerek kulları hamiye karşı daha talepkâr, hamiyi ise mahmûlerine karşı daha tavizkâr olmaya itmiştir. Dolayısıyla, on yedinci yüzyılın ilk yıllarında Sultan I. Ahmed ve Hâfız Ahmed Ağa'nın ürettiği gazellere dayanarak Osmanlı toplum yapısının geçirdiği dönüşüme paralel olarak Osmanlı gazelinin de yapısal bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir, fakat bu dönüşüm biçimsel olmaktan çok anlamlar üzerinden gerçekleştiği için görünüşte bir süreklilik yanılgısına yol açmıştır. Söz konusu değişimin dönemin farklı şairlerinin gazellerinde ve takip eden yüzyılların gazel anlayışına ne şekilde yansıdığı ise araştırılmayı beklemektedir.

BÖLÜM 4

SONUÇ

Osmanlı gazelinin on altıncı yüzyılın ortasından on yedinci yüzyılın başlarına kadar geçen sürede geçirdiği dönüşüm, önceki iki bölümde *Pervane Bey Mecmuası* içinde yer alan Kanunî Sultan Süleyman (salt. 1520-1566) ve I. Ahmed (salt. 1603-1617) ile onların çevrelerindeki şairlerin gazellerinden oluşan nazire silsileleri üzerinden yorumlanarak detaylarıyla açıklanmıştı. Bununla birlikte, önceki bölümlerde yer alan açıklamalara ek olarak Osmanlı gazelinin iki dönemi arasındaki değişime ilişkin genel bir çerçeve çizmekte de fayda olduğu açıktır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyopolitik dönüşümü Osmanlı gazellerinin dönüşümüne temel teşkil ettiğinden, öncelikle imparatorluğun siyasi ve toplumsal yapısında meydana gelen değişimleri hatırlamak gerekir. 1520-1566 yılları arasında hüküm süren Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatında, hükümdar toplumsal hiyerarşinin en tepesinde konumlanırken, hür olsun olmasın hükümdar ile kulluk ilişkisi içinde bulunan tebaanın ise mertebeleri değişmekle beraber hükümdardan aşağıda bulunduğu bir toplum yapısından söz edilebilir. Askeri başarılarla elde edilen ganimet ve vergi gelirlerine ek olarak tımar sisteminin düzgün işleyişiyle ekonomik refah sürerken, kul sistemindeki düzenlilik hazinenin gelir-gider dengesini ve askeri başarıları mümkün kılmıştır. Bu açıdan dönemde birbirini besleyen ve işleten çarkların meydana getirdiği düzenli bir sistemin varlığından söz etmek mümkün görünmektedir. Sorunsuz bir şekilde tahta çıkan ve döneminde yaşanan görece az sayıdaki ayaklanmaları da bastırmakta zorlanmayan hükümdarın, gazelleri incelenen Osmanlı eliti için, Allah'ın yardımıyla cihana hükmeden, meşruiyetini Allah'tan alan

ve lütuf, ceza ve iktidarın yegâne kaynağı olarak kullarının sadakatini sağlayan alternatifsiz bir otorite figürü olduğu söylenebilir.

On altıncı yüzyılın son çeyreğinde ise sistemin çarklarının işleyişi bozulmaya-değişmeye başlamış ve bu durum toplumsal yapıyı da etkilemiştir. Yeniçeri ordusuna rüşvetle Müslüman kullar yazdırılması kul sisteminin işleyişini olumsuz etkilerken, Anadolu’da çıkan ayaklanmalar sonucu köylünün topraklarını terk etmesi ise vergi ve tımar sistemlerinin bozulmasına sebep olmuştur. Bu gelişmeler ülkenin ekonomik refahında azalmaya neden olarak paranın değerinin düşmesine ve yeniçeri ve sipahilerin huzursuzluğunun artmasına yol açmıştır. Makam ve mevkilerin padişahın otoritesini sınırlayan belirli güç odakları ile kurulan yakınlığa göre rüşvetle ve daha önemlisi padişah kaynaklı olmayan ihsanlar sonucu elde edilmesi de kullar ile hükümdar arasındaki bağıllık ilişkisini olumsuz etkilemiştir. Bunların sonucunda, payitahtta padişah çevresinde bulunan Osmanlı elitinin yaşadığı düzen ve refahın yerini kargaşa ve ayaklanmaların olağanlaştığı kaotik bir atmosfer almıştır. Dönemin Osmanlı yazarları yaşananları bir bozulma olarak algılayarak, modern tarih yazımında ise Rifa’at Ali Abou-El-Haj ve Baki Tezcan gibi araştırmacıların çalışmaları ışığında bu değişimlerin, bir çöküşün ayak sesleri olmaktan çok imparatorluğun geçirdiği yapısal bir dönüşüm olduğu fikri ağırlık kazanmaya başlamıştır.

Osmanlı başkentinde düzen ortamını zedeleyen ayaklanmalar arasında 1589’da yaşanan Beylerbeyi Vakası, hem hükümdarın otoritesinin harem ve devlet adamlarının meydana getirdiği hizipler ve ordu tarafından sınırlanması, hem askere mağşuş akçeli ödeme yapılması ve Rumeli Beylerbeyi’nin öldürülmesiyle hükümdarın ihsan ve himaye-koruma kaynağı olma işlevini yerine getiremez duruma gelmesi ve hem de isyancıların padişahı tahttan indirme tehdidiyle hükümdarın

biricik ve vazgeçilmez olduğu fikrinin geçersizliğini işaret etmesi açısından önemli bir kırılma noktasını teşkil etmektedir. Bunların sonucunda, Sultan Süleyman döneminde padişahın, tebaanın tamamını kapsayan her seviyeden kullarının yegâne hükümdarı olarak piramit benzeri bir toplumsal sistemin zirvesini oluşturmasıyla mutlakiyetçi bir idare anlayışı imparatorluk geneline hâkimken (Tezcan, 2012, s. 192) Sultan Ahmed dönemine gelindiğinde farklı hamilerin de mevcudiyetiyle daha vazgeçilebilir duruma gelen padişahın otoritesinin bu güç odakları tarafından sınırlanarak mutlak üstünlüğünü yitirdiği ağ benzeri bir toplumsal yapıyla karşılaşmaktadır (Tezcan, 2012, s. 193).

İmparatorluğun toplumsal yapısında ve kulların hükümdarla kurduğu ilişkinin doğasında yaşanan bu gelişmeler, iki dönem arasında Osmanlı gazel anlayışının da aynı kalmasına olanak bırakmamıştır. *Pervane Bey Mecmuası*'na yansıdığı ölçüde Sultan Ahmed ve Sultan Süleyman dönemi gazel anlayışları iktidar ilişkileri üzerinden içeriklerinden hareketle mukayese edildiğinde, gazellerin bağlamlarında, yani meclislerde gözlenen değişimler, gazelin dönüşümünün ilk göze çarpan noktasıdır. Sultan Süleyman dönemi üzerinden incelenen on altıncı yüzyıl gazellerinin bağlamı, dönemin eğlence meclislerinde gazellerini üreten Osmanlı şairlerinin, içinde bulundukları meclislerden ilhamla kendi zihinlerinde kurguladıkları muhayyel meclislerdir. Bu meclislerin toplanma amacının Allah, hükümdar ve dünyevî sevgiliyi kendi şahsında birleştiren muhayyel ve biricik sevgiliye âşıklık etmek olduğu görülür. Nazire silsilelerini oluşturan gazeller söz konusu olduğunda ise, şairlerin zihninde her gazel ortak bir mazmun ve hayal dağarcığı içinde meclisteki sevgiliye duyulan aşkla üretildiğinden, nazire silsileleri kendi içlerinde ortak birer meclis tahayyülü barındırmaktadırlar. Nazire meclislerinin mekânsal ve zamansal özelliklerinin kendi içinde benzerlik göstermesi yanında,

geniş zaman aralıklarında farklı mekanlarda üretilen gazellerin de ortak birer meclis kurgusuna sahip oluşu bu fikri destekler niteliktedir. Bu açıdan silsilelere eklemlenen her yeni gazelin şiir öznesini, şairlerin zihnindeki müşterek meclise dâhil olan yeni bir katılımcının sözleri olarak görmek mümkündür.

İncelenen nazire meclislerinin de gösterdiği üzere, bu dönemde şiir özneleri, bir diğer deyişle meclisin âşıkları ve onların aşk yolundaki rakipleri, belirli kalıplar çerçevesinde davranan kalabalık bir grubu oluştururken, üstün olan sevgili ise tekliği ile öne çıkar. Bu durum padişahın, mertebeleri belirli kullarına zirveden hükmettiği hiyerarşik toplum düzeninin meclis düzenine yansımaları işaret eder. Şairler, gazel düzleminde oynadıkları bu aşk oyununda meclisteki sevgiliye seslenirken aynı zamanda Osmanlı hükümdarının kulu olarak sevgili-hükümdarlarına da hitap etmekte ve onunla tek yönlü bir iletişim kurmaktadırlar. Bu açıdan nazire silsileleri ve genel anlamda Osmanlı gazellerinin muhayyel meclisleri için, himaye ve iktidar ilişkilerinin ve çalışmanın kapsamı dışında kalsa da yaratıcı ile kurulan kulluk ilişkisinin, aşk ilişkisi üzerinden yansıtılarak yaşandığı bir ortam olduğunu söylemek mümkündür.

On altıncı yüzyılın son çeyreğinden itibaren yaşanan gelişmeler ise Osmanlı gazelinin muhayyel meclislerinin temelinden sarsılmasına yol açmıştır. Öncelikle Osmanlı elitinin ve sevgili-hükümdarın yaşam alanı olan payitaht İstanbul’da düzen, refah ve emniyetin yerini isyanlar ve olumsuz ekonomik durum aldığı anda Osmanlı şairlerinin gazellerini ürettiği meclislerde de düzen ve refahtan söz etmek güçleşmiştir. Gazel düzleminde sevgiliyle temsil edilen padişah ve âşıklarla temsil edilen kulların toplumsal rollerindeki değişim ise meclisin yapısını dönüştürmüştür. Artık kul statüsündeki hanedan damatları ve harem ağalarından valide ve haseki sultanlara, musahiplerden vezirlere ve sipahi ile yeniçeri ordularına kadar farklı

güçler tarafından otoritesi sınırlanan padişah, bütün âşıklarına hükmeden ve onların kendisine ve birbirlerine göre konumlarını düzenleyip idare eden mutlak bir sevgili figürü olarak mecliste temsil edilemez hâle gelmiştir.

Aynı durum âşıklar için de geçerlidir. Âşıklar da bir sevgiliye hayatlarını adamaya eskisi kadar gönüllü olmadıkları gibi, sevgili için birbirleriyle rekabet etmeye de yanaşmazlar. Zira otorite ve mansıp kaynaklarının çeşitlendiği bir ortamda hükümdar, sevilecek tek maşuk ve intisap edilecek tek hami olmaktan çıkmıştır. Buna ek olarak hükümdarın, hazinenin yetersizliği nedeniyle maddi sağlayıcılık işlevini yerine getirememesi ve ayaklanmalarda gözlendiği üzere hem tüm kullarının mutlak tâbiyetini elde etmede hem kendisine bağlı kulların koruyuculuğunu üstlenmede yetersiz kalması, bir hükümdara aşk derecesinde bağlanmayı anlamsızlaştırmıştır. Bu durumda kullar ile hükümdar arasındaki ilişki, bir âşık-sevgili ilişkisi şeklinde ifade edilemez noktaya gelirken, âşıklık etme amacı ile toplanan muhayyel meclisler de anlamını yitirmekten kurtulamamıştır. Bunun neticesi ise şairlerin aşk ekseninde kurguladıkları muhayyel meclislerin yerini, katıldıkları gerçek meclisler ve toplantıların, dolayısıyla şairlerin hayatlarının alması ve böylelikle kurgusal bir aşk ilişkisi temelinden uzaklaşmasıdır. Gazelin muhayyel aşk meclislerinin bağlamsal hakimiyetinden çıkmasıyla bağlantılı olarak on altıncı yüzyıl gazellerinde görülmeyen mevlithan gibi yeni katılımcıların gazele eklenmesinin yanında, mutrib, çeng, gül ve bülbül gibi muhayyel meclisin eski unsurlarının da gerçek meclisin-toplantının amacına göre yeniden şekillenerek gazele dâhil olduğu görülür.

Farklı tâbiyet ilişkileri içindeki kulların ortak bir meclisi tahayyül edememesi, muhayyel meclislerin yerini farklı hamilerin idaresinde, her hamiye tâbi daha az kuldan oluşan küçük ölçekli gazel-nazire meclislerinin almasına yol açmıştır.

Nitekim *Pervane Bey Mecmuası*'nda, Sultan Süleyman döneminde kurulmuş olup padişahın da dâhil olduğu nazire meclislerinde genelde on ila yirmi katılımcıdan oluşan kalabalık nazire meclisleri bulunurken, on yedinci yüzyıla gelindiğinde geçiş şiirleri arasındaki Sultan Ahmed ve Hâfız Ahmed gazellerinin oluşturduğu silsileler yalnızca iki şairden oluşmaktadır. Bu durumda nazire meclislerinin farklı katılımcıları olan şairlerin gazellerinde, muhataplarının, gazeli üretme amaçlarının ve meclis içinde sözünü ettikleri konuların çeşitlenmesi de şaşırtıcı değildir. Gerçek meclislerin gazellerin bağlamını oluşturmalarının bir diğer etkisi ise şiir öznelerinin, muhayyel meclislerin oyun kimlikleri yerine şairlerin kendi kimlikleriyle varlık göstermesidir, ki bu önemli bir kırılmadır. Bunun sonucunda gazeller, tümüyle âşıkların ifadeleri olmaktan uzaklaşırken özellikle padişah-şairlerin de kendi kimliklerinden soyutlanmadan gazel düzleminde bulunmaya başladığı görülür.

Gazel meclisleri dışında gazel düzlemine yansıyan ilişkilerin mahiyeti de Sultan Süleyman döneminden Sultan Ahmed dönemine gelindiğinde farklılaşmıştır. On altıncı yüzyılın muhayyel meclislerine bakıldığında, bu meclislerin, hükümdarı ve Allah'ı temsil eden yüce bir sevgiliye âşıklık etmek amacıyla toplanan âşıklar, onların rakipleri ve sevgiliden oluşan sınırlı bir ana katılımcı grubundan meydana geldiği görülür. Dolayısıyla aşk ilişkisi meclisin temelinde yer almaktadır. Gazel meclislerinin “meclis-i ışk”, “muhabbet bezmi”, “bezm-i gam” gibi aşk ilişkisi odaklı bir şekilde isimlendirilmesi ve meclislerde bulunan yiyecek-içeceklerden çalgılara eşyaların, çiçeklerden hayvanlara ve gök cisimlerine mekânsal unsurların aşk ilişkisini çağrıştıracak biçimde kurgulanması da katılımcıların aşk ilişkisinin iki tarafından oluşmasına eklenince dönemin Osmanlı gazellerinin aşk ilişkisi temeli üzerine inşa edilmiş olduğu aşikâr hâle gelmektedir.

Söz konusu aşk ilişkisi, aynı zamanda kulların/mahmûlerin otoritenin kaynağı olan hükümdar ile kurduğu ilişkinin gazel düzlemindeki yansımasıdır. Bir diğer ifade ile şairler, zihinlerindeki muhayyel meclislerde yaşadıkları ve yaşattıkları aşk ilişkisini gazelle kelimelere dökerek muhatapları olan sevgiliye seslenirken, aynı zamanda üstü kapalı fakat dönemin Osmanlı elitinin açıkça anlayabileceği bir biçimde hükümdarla da tek taraflı bir iletişim kurmuş olurlar. Bunun sonucunda ise her bir gazelin şiir öznesinin ifadelerinde şairin nihai hamisi olan padişahla kurduğu ilişkiye dair izler bulmak mümkün olmaktadır. Her bir şiir öznesi/âşık/mahmûnin sevgili/hami/hükümdar ile kurduğu ilişki kendine özgü olduğundan, gazellerin ve bilhassa nazirelerin aynı temalar ve hayaller etrafında kendini tekrar eden bir tür olmadığı da açıkça ortaya konmuş olur.

III. Murad devrinden itibaren imparatorluğun yönetiminde padişah yanında farklı odakların da söz sahibi olmasıyla, özellikle İstanbul'da, Osmanlı tebaası ve kul sisteminin temel çekirdeğini oluşturan yeniçeri ordusu için hükümdar ortak bir efendi olmaktan çıkmıştır. Kulların aynı efendiye, mahmû-şairlerin doğrusal olarak aynı hamiye bağlanmadığı, aidiyet ve minnet beslemediği bir noktada, üzerinde ortaklaşabildikleri tek bir efendi ve dolayısıyla gazel düzleminde de tek ve mutlak bir sevgili kalmamıştır. Padişahın otoritesinin zayıflaması ve kutsiyetini yitirmesine kulların sevgili-hükümdardan maddi beklentilerini elde edememeleri de eklenince kulların âşıklar ve hükümdarın sevgili olarak tahayyülü imkânsız hâle gelmiştir. Bunun sonucu ise kul-mahmû olan Osmanlı şairinin, kendisini aynı anda hükümdar, Allah ve bunların gazel düzlemine yansıması olan sevgilinin kulu olarak tahayyül edememesi ve gazelin çok katmanlı bir aşk ilişkisinin âşık-şiir öznesi dilinden ifadesi olmaktan çıkmasıdır. Böylelikle, meclislerin gerçek hayatla temasının artmasının da etkisiyle gazelin anlam katmanları aşk ilişkisinin çatısı altından çıkararak himaye ve

inanç ilişkileri ayrı ilişki biçimleri olarak gazelerde varlık göstermeye başlamıştır. Bunu, iktidar ve inanç-tasavvuf ilişkilerinin, hâkim ilişki biçimi olmaktan çıkan aşk ilişkisinden ayrışması olarak okumak mümkündür.

İktidar ve aşk ilişkilerinin gazel düzleminde birbirinden ayrışmasıyla, şairler, aynı gazel içinde sevgili ile hamiye aynı anda hitap etmek yerine himaye ve aşk ilişkilerine farklı gazelerde ve farklı bağlamlarda odaklanır hâle gelmiştir. Bu açıdan gazelerde aşk ilişkisinin mevcudiyeti sürse dahi tek odağın aşk ilişkisi olmaktan çıkmasıyla Osmanlı gazelinin tematik çeşitliliğinin arttığı yorumu yapılabilir. Sultan Süleyman döneminde aşk ilişkisi çerçevesinden bağımsız bir biçimde ele alınmayan, şairlerin hayatları ile ilişkili savaş, seyahat gibi konuların gazelde kendine yer bulabilmeye başlaması da söz konusu çeşitliliğe işaret etmektedir. Bu dönemde, ayrışan ilişkilerin kendi içlerinde de aynı kalmadığı ve belirli değişimlerden geçtiği gözlenmektedir. Bu değişimi, aşk ilişkisi ekseninde üretilen gazelerde, şiir özneleri ile şairlerin kimliklerinin yakınlaşması sonucunda sevgilinin üstün ve değerli konumundan uzaklaşırken âşığın kendine atfettiği değer ve cüretinin artmasında görmek mümkündür. Himaye ilişkisini merkeze alan gazelerde ise aşk ilişkisinden bağımsız oluşun etkisi daha açık gözlenmektedir. Gazelin âşığın ifadesi olmaktan çıkması, mahmûnin hamiye sevgiliyi aracı kılmadan seslenebilmesiyle hamiye ifadelerini, talep ve övgülerini açıkça belirtebilmesinin yanında, gazelerde haminin sesinin de işitilmeye başlanması anlamına gelmektedir. Haminin özne olarak gazelde mevcudiyeti, iktidarı paylaştığı güç odaklarına ve mahmûlilerine yaklaşımının gazelerde takip edilebilmesini mümkün kılar. Bütün bunların gerçek meclisler bağlamında gerçekleşmesiyle, gazeller yalnızca meclisteki eğlencenin bir parçası değil kimi zaman hami ve mahmûnin meclislerdeki iletişiminin aracı da olabildiği görülür. Buna ek olarak, şairin âşık ve muhatabın sevgili olmadığı bir gazel düzlemi,

aynı nazire silsilesi içinde farklı muhataplara farklı ilişkiler gözetilerek gazel üretilmesine de alan açar.

Gazellerin karakterlerine gelindiğinde, on altıncı yüzyıl gazellerinin temelindeki aşk ilişkisinin hiyerarşik doğası, gazellerin şiiri öznelerinin âşık kimliğinde bulunmasını ve kendinden üstün bir sevgiliye âşıklık etmesini zorunlu kılmıştır. Bu durumu en net biçimde bu âşıklık oyununun doğası gereği hükümdar-sevgili kimliğinden sıyrılarak gazel düzleminde bir âşık-kul olarak varlık gösteren padişah şairlerde görmek mümkündür. Bu açıdan gazel, kul ile padişahı muhayyel meclis içinde kullukta eşitleyen bir oyun olmaktadır. Bununla beraber gazellere yakından bakıldığında gazellerin şiir öznelerinin ifadelerinin hem dönemin toplumsal hiyerarşisi ve hükümdar algısı hem de şairlerin hami-padişah ve rakipleri ile kurduğu ilişkiler hakkında önemli ipuçları içerdiği de görülmektedir.

Dolaylı olarak kul ve hükümdarı yansıtan âşık ve sevgilinin genel karakter özelliklerine bakıldığında çok sayıdaki âşıkların daima biricik olan sevgiliden aşağı konumlandığı, bununla beraber âşıkların sevgiliye göre konumlarının değişkenlik arz edebildiği gözlenir. Tekliği sebebiyle vazgeçilmez olan sevgilinin âşıkları, onun için canlarını feda etmeye hazır, hatta gönüllüdürler, çünkü bu, sevgiliye kavuşmanın ön koşuludur. Zayıf ve çaresiz âşıklarının canını almak için sahip olduğu güzellik unsurlarını silah olarak kullanan maşuk, hem silahlarıyla hem de âşıklarını görmezden gelmesiyle bir keder ve acı kaynağı olduğu kadar onlara sunabildiği koruma ve maddi imkânlarla da bir lütuf kaynağıdır. Sevgilinin lütfuna erişmek için birbirleriyle rekabet hâlinde olan âşıklar, acıya sadakatle rıza gösterir, zira onların canı aşk yolunda kıymetsiz, acıya katlanmanın sonundaki ödül değerli, rıza göstermeyerek baş kaldırmanın neticeleri ise tehlikelidir.

On yedinci yüzyılın başında aşk ilişkisinin, kastedilen bütün ilişki biçimlerini kapsayan yapısındaki dönüşme ile birbirinden ayrılan aşk ve himaye ilişkilerinin tarafları da değişime uğramıştır. Ayrışan ilişkiler neticesinde artık âşık ile mahmî-kul ve maşuk ile hami-hükümdarın özdeşliğinden söz edilemezken, bu karakterlerin, gerçek hayatla bağlantısı artan gazelde kendi kimlikleri ve sosyal konumlarına uygun biçimde yer almaya başladığı görülür. Aşk ilişkisi odaklı gazellerin kendi içinde yaşadığı dönüşüm ile gücü ve görünürlüğü artan âşığın sesi daha gür şekilde duyulurken sözleri de daha cüretkârdır. Sevgilisinden beklentileri arttığı gibi bu beklentileri ifade etmekten de çekinmeyen âşık, kendini aşk yolunda feda etmeye de eskisi kadar gönüllü değildir, çünkü artık âşığın sevgilinin korumasına duyduğu ihtiyaç azalmaya başlamış, sevgili alternatifleri ise çoğalmıştır. Buna karşın üstünlüğü zayıflayan sevgili, alışık olmadığı rakipleriyle mücadelede sayıca azalan âşıklarına ihtiyaç duymaya başlamış ve vazgeçilebilir bir konuma gelmiştir.

Bu dönemde aşk ilişkisinden bağımsızlaşan bir ilişki biçimini yansıtan himaye temelli gazelerde ise artık hami-padişah sevgili olarak değil, kendi kimliğiyle, yani bir hükümdar olarak gazel düzleminde yer alır. Böylece hami, gazel düzleminin daha görünür ve ulaşılır bir noktasına gelirken, mahmî yanında haminin de ifadelerini gazelden takip etmek mümkün olur. Gazelde kendisi dışındaki belirli güç dengelerini gözettiği görülmekle beraber kendi idaresindeki daralan himaye ağı içinde hiyerarşik üstünlüğünü muhafaza eden haminin, gazelde kendi kimliği ile mevcudiyeti ve artan görünürlüğü ile mahmî karşısında bir otorite kaybına uğradığı söylenebilir. Yükselen konumunun ve padişah çevresinde olmasının iki taraf için artan öneminin farkında olan mahmî de artık hami-hükümdara karşı daha cüretkâr ve beklentilerini, övgü ve şikâyetlerini dolaysızca iletebilen bir konumdur. Mahmî ve

hami arasındaki dolaysız iletişim, bir taraftan da gazeli medhe ve şair-mahmîyi mâdihliğe yaklaştırmaktadır.

Sonuç olarak, on altıncı yüzyılın ortaları ile on yedinci yüzyılın ilk yıllarında üretilmiş gazellerin iktidar ilişkileri bağlamında yorumlanması neticesinde varılan bu sonuçların Osmanlı gazelinin tarihinde nispeten kısa fakat kritik bir döneme ışık tuttuğu söylenebilir. Zira on altıncı yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı İmparatorluğunun toplumsal ve siyasi yapısını derinden etkileyen gelişmelerin gazel düzlemine yansması bu dönemin gazellerinde açık biçimde kendini göstermektedir. Buna göre Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal ve siyasal dönüşümüne paralel olarak, içinde üretildiği toplumsal ve siyasal atmosferi etkileyen ve ondan etkilenen bir edebî tür olan Osmanlı gazeli de önemli bir değişim geçirmiştir. Osmanlı gazellerinin bağlamlarından karakter özelliklerine, tematik çeşitlilikten türsel etkileşimlere kadar gazelin birçok temel unsuruna yansmasıyla bu değişim, tıpkı Osmanlı'nın toplumsal dönüşümü gibi, yapısal bir dönüşüm olarak adlandırılabilir nitelikte olup, gazelin, aşk ve bilhassa çalışmanın sınırları dışında kalan tasavvuf ilişkileri bağlamında söz konusu dönüşümden ne şekilde etkilendiği ve gazelin içeriğinde gözlenen dönüşümün biçim ve üslup özelliklerine nasıl etki ettiği de yapılacak yeni çalışmalarla ortaya konmalıdır. Bununla birlikte, sözü edilen dönüşümü doğru değerlendirmek gereklidir. Osmanlı gazellerinin bu dönemden sonra yaklaşık iki yüzyıl daha, üstelik farklı üsluplar ve büyük şairler ile varlığını sürdürmeye devam ettiği düşünüldüğünde, Osmanlı gazel anlayışında yaşanan bu dönüşümün, gazelin “altın çağının” sonu olduğu kadar yeni bir devrinin başlangıcı olabileceği de göz ardı edilmemesi gereken bir ihtimaldir. Söz konusu yeni başlangıç ihtimalinin değerlendirilmesi için ise on yedi ve on sekizinci yüzyıl Osmanlı gazel

anlayışına odaklanacak yeni çalışmalara ihtiyaç duyulduğu açıktır.

(See the appendix for an extended abstract.)



UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

In this thesis, I have argued that Ottoman ghazals underwent a structural transformation as a consequence of the sociopolitical changes in late sixteenth-century Ottoman society, by way of a comparative examination of the parallel poem (*nazire*) chains recorded in *Pervane Bey Mecmuası* during two distinct periods, the reigns of Süleyman the Lawgiver and Ahmed I. To illustrate the Ottoman understanding of ghazal under Süleyman, I drew upon the chains of Sultan Süleyman himself and of poets who died during or shortly after his reign. For Ahmed I's period, I used the ghazals of Ahmed I (Bahtî) and his companion Hâfiz Ahmed Ağa, which were added to the collection during Ahmed I's reign. I proposed that relationships enacted in the salon context in ghazals also mirrored Ottoman social hierarchy, and when the positions of patron-sovereign and protégé-subject shifted, the very notion of the ghazal, the poetic enactment of the love affair in the salons, also changed.

It is possible to regard parallel poem chains as circles in which different poets gather around a common theme. Therefore, examining the patronage relations of two periods through the ghazals of different protégés allows us to trace both systems of literary patronage and social structure through multiple poetic viewpoints, rather than through a single poet's divan. *Pervane Bey Mecmuası* is a rich source that preserves parallel poem chains produced both from the mid-fifteenth to the mid-sixteenth century and in the early seventeenth century, spanning the period before and after the major transformation.

For this study's preliminary work, I first identified, by the poets' dates of death, the parallel poem chains produced during Süleyman's reign. Among those

poets are Hayâlî, Kemalpaşazâde, Hayretî, Zâtî, and Muhibbî. For the post-transformation period, I organized in chain form the later-added ghazals by Ahmed I and Hâfiz Ahmed Ağa that bear the characteristics of parallel poems and arranged those I could approximate dates of composition in chronological order. After this groundwork, I performed a close reading of the ghazals from both periods, analyzing them in terms of the contexts, the nature of the relationships between poetic subject and the beloved-patron, and the attributes of those who participate in that relationship.

In the thesis's "Introduction", I delineated the study's aims, its significance, and its place within existing literature. The second chapter examines the Ottoman ghazal tradition under Süleyman I in four subsections. The first subsection provides historical context by briefly summarizing Ottoman authors' and modern historians' accounts of the Ottoman political and social structures during Süleyman's reign. Thereafter, I considered the chains consisted of the ghazals of sultan and poets around him in terms of context, relational dynamics, and character traits. I argued that the salons (*meclis*) of the sixteenth century existed primarily in the poets' imaginations, and each new parallel poem added to a chain represents a new participant joining this imagined salon. From this perspective, I reiterated the argument that the pen name functions as a performative persona that disrupts the full identification of the poet with the lover within the poetic plane of the ghazal. By analyzing the chains, I demonstrated that the hierarchical love affair in these imagined salons carries traces of both patron-protégé and sovereign-subject dynamics. The one exception lies with the sultan-poets, who distanced themselves from their identities by adopting a pen-name, to enter the salon in the guise of a subject-lover, thereby reflecting the ghazal's characteristic of uniting all layers of

society in subjection. In this regard, through a close reading of the parallel poems, I examined the characteristics of the lover and the beloved, the two sides of the hierarchical love relationship, and observed that the lovers, all occupying the status of subjects, reflect their proximity and social position in relation to the beloved-sovereign within the ghazals. As a result of this study, I concluded that the understanding of the ghazal during the reign of Süleyman the Lawgiver bears significant traces of the empire's political and social structures.

The third chapter, similarly organized into four subsections, treats the ghazals of the Ahmed I's period. In its first subsection, I outlined the sociopolitical transformation that both Ottoman and modern historians generally date under Murad III, and then described the empire's general condition during Ahmed I's reign. I suggested that Beylerbeyi Incident, with its multiple upheavals, could serve as a marker for the start of the Ottoman ghazal's transformation. I then analyzed how this transformation manifested in the ghazals' contexts, relations, and participants. I proposed that uprisings in the capital and economic decline made it impossible for poets to imagine the salon as an orderly, unified gathering. Moreover, the authority of the sovereign was constrained by competing loci of power around the palace, preventing subjects from conceiving of the sovereign as a single, absolute beloved. As poets began to imagine the patronage of multiple patrons, the notion of a joint imagined salon where lovers gathered solely to love dissolved and the real gatherings that convened for purposes unrelated to love, and real events and conditions became the new frame for ghazals. I found that this increasing connection to reality also led poets to reveal more of their historical identities once hide behind their pen-names in the poems. I observed that love and patronage relations began to be treated separately in ghazals, that thematic scope expanded beyond love to include matters from the

poets' own lives, and that the character traits of lover-beloved and patron-protégés diverged from the only relationship, love affair in the earlier period. The divergence of the relations leads to a relatively more direct relationship observed in the ghazals between the protégé and patron. In addition, I have observed that the increasing social status of the subjects vis-à-vis the sovereign changed the character traits of both the lover-subject and the beloved-patron in the ghazals in favor of the former. To put an instance, I have seen that the subjects-lovers can take a more daring attitude towards the ruler-beloved. I concluded that the Ottoman ghazal under Ahmed I diverges in multiple respects from that under Süleyman I, reflecting the transformed social order in which it was produced.

In the Conclusion, I synthesized the insights from both chapters and suggested that the seventeenth century could represent a new beginning for the Ottoman ghazal tradition.

KAYNAKÇA

- Abou-El-Haj, R. A. (2018). Modern devletin doğası: 16. yüzyıldan 18. yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu. (O. Özel, & C. Şahin, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Ağca Diker, S. (2021). Enderûna giriş yolları ve Enderun teşkilatı. FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi (17), 307-354.
- Ak, M. (2003). Lala Mehmed Paşa. Mart 27, 2025 tarihinde TDV İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/lala-mehmed-pasa> adresinden alındı
- Akhisârî, H. K. (2020). Nizâm-ı âlemi sağlayan sebeplerin temelleri: Usûlül-hikem fî nizâmî'l-âlem. (Ö. M. Alper, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.
- Altok, Z. (2012). Nazire mecmualarına tarihselci bir yaklaşım. H. A. öte. (Dü.) içinde, Mecmua: Osmanlı edebiyatının kırkambarı (s. 135-155). İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Andrews, W. G. (2007). Osmanlı divan şiirinin toplumsal ekolojisi. T. S. Halman, O. Horata, Y. Çelik, N. Demir, M. Kalpaklı, R. Korkmaz, & M. Oğuz (Dü) içinde, Türk edebiyatı tarihi I (s. 319-333). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Andrews, W. G. (2018). Şiirin sesi toplumun şarkısı (10. b.). (T. Güney, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrews, W. G., & Kalpaklı, M. (2009). Toward a meclis-centered reading of Ottoman poetry. Journal of Turkish Studies, 33(1), s. 309-318.
- Andrews, W. G., & Kalpaklı, M. (2020). Sevgililer çağı: Erken modern Osmanlı - Avrupa kültürü ve toplumunda aşk ve sevgili (2. b.). (N. Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Anonim. (1988). Hırzû'l-mülûk. Y. Yücel (Dü.) içinde, Osmanlı devlet teşkilâtına dair kaynaklar: Kitâb-ı müstetâb - Kitabu mesâlihi'l müslimîn ve menâfi'il-mü'minîn - Hırzû'l-mülûk (s. 143-207). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Anonim. (1988). Kitâb-ı müstetâb. Y. Yücel (Dü.) içinde, Osmanlı devlet teşkilatına dair kaynaklar: Kitâb-ı müstetâb - Kitâbu mesâlihi'l müslimîn ve Menâfi'il-Mü'minîn - Hırzû'l-mülûk (s. 1-40). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Anonim. (2011). Kavanin-i yeniçeriyân (Yeniçeri kanunları). (T. Toroser, Dü.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aşık Çelebi. (2018). Meşâ'irü's-su'arâ. (F. Kılıç, Dü.) <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036,asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0> adresinden alındı

- Bâkî. (2019). Bâkî divânı: Tenkitli basım. (S. Küçük, Dü.) Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bilkan, A. F. (2021). Osmanlı imparatorluk ideolojisi : Klasik dönemde din, toplum ve kültür (1451-1603). İstanbul: İletişim.
- Börekçi, G. (2010). Factions and favorites at the courts of Sultan Ahmed I (r. 1603-17) and his immediate predecessors. Ohio State University.
- Coşkun, V. S. (2013). Zâtî. TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/zati> adresinden alındı
- Çavuşoğlu, M. (1982). Şehzade Mustafa mersiyeleleri. İÜEF Tarih Dergisi, s. 641-686.
- Çavuşoğlu, M. (1986). Kasîde. Türk Dili: Türk Şiiri Özel Sayısı II(415-417), 17-77.
- Darling, L. T. (2013). A History of social justice and political Power in the Middle East. New York: Routledge.
- Dedes, Y., & Sperl, S. (2013). "Her varak bir nüktedir gülşende": üç Osmanlı kasîdesine Arap kasîdesi açısından bir bakış. H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, S. S. Kuru, & A. E. Özyıldırım (Dü) içinde, Kasîdeye medhiye: biçime, işleve ve muhtevaya dair tespitler (D. Z. Havlioğlu, Çev., s. 188-239). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Dilçin, C. (Dü.). (1983). Yeni tarama sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Elitaş, Ö., & Kaynarca, B. (2024). Tarihsel süreç içinde nevrûz makamı. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 14(3), s. 1066-1083.
- Erünsal, İ. E. (2024). Türk edebiyatı tarihinin arşiv kaynakları II: Kânûnî Sultan Süleymân devrine ait bir in'âmât defteri. İ. E. Erünsal, & H. Aynur (Dü.) içinde, Edebiyat tarihi yazıları: arşiv kayıtları, yazma eserler ve kayıp metinler (s. 259-277). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Feldman, W. (1997, Fall). Imitatio in Ottoman poetry: Three ghazals of the mid-seventeenth century. The Turkish Studies Association Bulletin, 21(2), s. 41-58.
- Fleischer, C. H. (2018). A Mediterranean apocalypse: Prophecies of empire in the fifteenth and sixteenth centuries. Journal of the Economic and Social History of Orient(61), s. 18-90.
- Fleischer, C. H. (2022). Mehdi olarak Kanuni: Sultan Süleyman döneminde imparatorluk imgesinin oluşturulması. C. H. Fleischer içinde, Saraydaki kahin: 15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı sarayında kehanet (s. 15-39). İstanbul: Kitap Yayınevi.

- Gl n z, M. (2013). Ő ir geleneği ve toplumsal deęiŐ me: Moğol  stilas  sonrası İran'da Farsça kaside. H. Aynur, M.  ak r, H. Koncu, S. Kuru, & A.  zyıldırım (D ) içinde, Kas deye medhiye: Biçime, iŐ leve ve muhtevaya dair tespitler (R. Aksoy Sheridan,  ev.). İstanbul: Klasik Yayınları.
-  nalcık, H. (1993). State, sovereignty and law during the reign of S leym n. C. K. Halil  nalcık (D .) içinde, Süleyman the Second and his time (s. 69-102). İstanbul: The Isis Press.
-  nalcık, H. (2003). Ő air ve patron. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
-  nalcık, H. (2016). I. Ahmed (1603-1617). H.  nalcık içinde, Devlet-i 'Aliyye: Osmanlı İmparatorluğu  zerine araŐ tırmalar (Cilt II, s. 161-163). İstanbul: İŐ  Bankası Kültür Yayınları.
- Kafadar, C. (1999). The question of Ottoman decline. Harvard Middle Eastern and Islamic Review, 4(1-2), s. 30-75.
- Kalpakk , M., & Andrews, W. G. (2009). Toward a meclis-centered reading of Ottoman poetry. Journal of Turkish Studies , s. 309-318.
- Kaplan, H. (2017, Temmuz-Ağustos). Kaside-Ő air-h m  bağlamında Ő eyh lislam Yahya'nın müzeyyel gazelleri. Akademik Bakışı Dergisi, 186-205.
- Kaya, H. (2022). Baht 'nin Pervane Bey Mecmuası'nda yer alan Ő irleri  zerine bir değerlendirme. Divan Edebiyatı AraŐ tırmaları Dergisi(28), s. 297-315.
- Kemal PaŐ a-z de. (1996). Tev arih-i   l-i Osman X. Defter. (Ő . Severcan, D .) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Köksal, M. F. (2006). Sana benzer güzel olmaz: Divan Ő irinde nazire . Ankara : 2006.
- Köprülü, M. F. (2020). Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar (5. b.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Köprülü, O. F. (1997). H fız Ahmed PaŐ a. Mart 24, 2025 tarihinde TDV İsl m Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hafiz-ahmed-pasa> adresinden alındı
- Kur' n-ı Kerim ve yüce me li. (2017). (E. M. Yazır,  ev.) İstanbul: Ravza Yayınları.
- Kurtoğlu, O. (2009). Klasik Türk Ő irinde sa ı geleneği. Milli Folklor(81), s. 88-99.
- Kuru, S. S. (2020). Gazel hakkında okura beŐ  pas. Birikim(379), s. 53-60.
- Kuru, S. S. (2023). Gazel as genre among the Ottoman ruling elite. Z. U. Didem Havlioğlu (D .) içinde, Routledge handbook on Turkish Literature (s. 70-81). London & New York: Taylor & Francis.

- Latîfî. (2018). Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ. (R. Canım, Dü.) <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0> adresinden alındı
- Mengi, M. (2013). Kasîde nesipleri üzerine bir değerlendirme. H. Aynur , M. Çakır, H. Koncu, S. Kuru, & A. Özyıldırım (Dü) içinde, Kasîdeye medhiye: Biçime, işleve ve muhtevaya dair tespitler (s. 164-184). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Meninski, F. à. (2000). Thesaurus linguarum orientalium: Turcicae-Arabicae-Persicae, Lexicon: Turcico-Arabico-Persicum (Cilt I). İstanbul: Simurg.
- Murphey, R. (2004). Ottoman expansion, 1451–1556 II. dynastic interest and international power status. G. Mortimer (Dü.) içinde, Early modern military history, 1450-1815 (s. 60-80). Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Murphey, R. (2008). Exploring Ottoman sovereignty: Tradition, image and practice in the Ottoman imperial household, 1400-1800. Norfolk: Continuum Books.
- Mustafa Âlî, G. (1979). Mustafa 'Âlî's Counsel for Sultans of 1581 (Cilt I). (A. Tietze, Dü.) Viyana: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Nasr, S. H. (1985). İslâm Kozmoloji Öğretilerine Giriş. (N. Şişman, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Özcan, A. (Dü.). (2003). Kanunnâme-i Âl-i Osman (Tahlil ve Karşılaştırmalı Metin). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). Nakış. TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/nakis> adresinden alındı
- Öztürk, V. (2007). Osmanlı şair ve bürokratları için bir Model: Bâkî. Kitaplık(107), 95-100.
- Pala, İ. (2002). Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü. İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Pamuk, Ş. (2004). A monetary history of the Ottoman Empire. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peçevî, İ. (1981). Peçevî Tarihi (Cilt I-II). (B. S. Baykal, Dü.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peirce, L. P. (2022). Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda hükümlanlık ve kadınlar. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Isık Yayınları.
- Pervane bin Abdullah. (2017). Pervâne Bey Mecmuası. (K. A. Gıynaş, Dü.) <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55832,pervane-bey-mecmuasi-pdf.pdf?0> adresinden alındı
- Sâfî, M. (2003). Zübdetü't-tevârîh (Cilt I-II). (İ. H. Çuhadar, Dü.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.

- Sarıkaya, B. (Dü.). (2019). Tercüme-i Acâ'ibü'l-Mahlûkât. (M. Meçhul, Çev.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Selânikî, M. (1989). Tarih-i Selânikî (Cilt II). (M. İpşirli, Dü.) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Seyyid Lokman. (2022). Zübdetü't-Tevârîh, Osmanlı tarihi (1299-1595). (İ. Pazan, Dü.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Sultan I. Ahmed. (2019). Bahtî divanı. (İ. Kayaalp, Dü.) Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü.
- Şahin, K. (2023). Kanuni devrinde imparatorluk ve iktidar: Celalzade Mustafa ve 16. yüzyıl Osmanlı dünyası (2. b.). (A. T. şen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şeker, M. (2004). Mevlid. Mart 20, 2025 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mevlid#2-osmanlilarda-mevlid-torenleri> adresinden alındı
- Tezcan, B. (2012). The second Ottoman Empire. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, T. (1990). Genres in discourse. (C. Porter, Çev.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Uysal, A. (2010). Hâfız Ahmed Paşa divanı (metin-inceleme). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- White, S. (2011). The climate of rebellion in the early modern Ottoman Empire. New York: Cambridge University Press.