AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Gülnihal ALIŞ

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA EĞLENCE VE GÖSTERİ SANATLARI

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2024

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Gülnihal ALIŞ

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA EĞLENCE VE GÖSTERİ SANATLARI

Danışman
Prof. Dr. Şevkiye KAZAN NAS

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2024

T.C.

Akdeniz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Gülnihal ALIŞ'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Selami TURAN	(İmza)
Üye (Danışman)	: Prof. Dr. Şevkiye KAZAN NAS	(İmza)
Üye	: Doç. Dr. Furkan ÖZTÜRK	(İmza)

Tez Başlığı: Klasik Türk Edebiyatında Eğlence ve Gösteri Sanatları

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 12/11/2024

Mezuniyet Tarihi : 05/12/2024

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Klasik Türk Edebiyatında Eğlence ve Gösteri Sanatları” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımca yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Gülnihal ALIŞ

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

.... / .... / 20...

TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU BEYAN BELGESİ

Öğrenci Bilgileri	
Adı-Soyadı	Gülnihal ALIŞ
Öğrenci Numarası	202152042021
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Danışman Öğretim Üyesi Bilgileri	
Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Şevkiye KAZAN NAS
Yüksek Lisans Tez Başlığı	Klasik Türk Edebiyatında Eğlence ve Gösteri Sanatları
Turnitin Bilgileri	
Ödev Numarası	2499983066
Rapor Tarihi	28.10.2024
Benzerlik Oranı	Alıntılar hariç: %17 Alıntılar dahil: %20

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Yukarıda bilgileri bulunan öğrenciye ait tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 188 sayfalık kısmına ilişkin olarak Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıdaki detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır.
Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:
( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise:
Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylarım.
( ) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise:
Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporunun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esaslarında öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlere uygun olarak tarafımca yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

Danışman Öğretim Üyesi
Prof. Dr. Şevkiye KAZAN NAS

İmza

İ Ç İ N D E K İ L E R

KISALTMALAR LİSTESİ ix

ÖZET x

SUMMARY xi

ÖNSÖZ xii

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİRK VE GÖZBAĞCILIK SANATLARI

1.1. GÜCE VE DENGEYE DAYALI EĞLENCE VE GÖSTERİLER 8

1. 1. 1. Canbâz 8

1.1.1.1. Direk Canbâzları 9

1.1.1. 2. Paçlebâz 10

1.1.1.3. Rismanbâz 11

1.1.1.4. Canbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 14

1.1.1.4.1. Âh 14

1.1.1.4.2. Akıl/Terazi 15

1.1.1.4.3 Felek 15

1.1.1.4.4. Gamze/Kirpik 16

1.1.1.4.5. Gönül 17

1.1.1.4.6. Hayal 20

1.1.1.4.7. Hallac-ı Mansur 21

1.1.1.4.8. Hilal 22

1.1.1.4.9. Saç 22

1.1.1.4.10. Su 24

1.1.1.4.11. Şair 24

1.1.2. Şemşirbâz 24

1.1.2.1. Şemşirbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 26

1.1.2.1.1 Asker 26

1.1.2.1.2. Güneş 27

1.1.2.1.3. Mum 28

1.1.2.1.4. Şimşek 28

1.1.3. Nizebâz 28

1.1.3.1. Nizebâzlıkla İlgili Tasavvurlar 29
1.1.3.1.1. Asker 29
1.1.3.1.2. Gönül 30
1.1.3.1.3. Göz 30
1.1.3.1.4. Sevgili 30
1.1.3.1.5. Şair 31
1.1.4. Zorbâz 31
1.1.4.1. Zorbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 35
1.1.4.1.1. Âşık 35
1.1.4.1.2. Ferhâd 35
1.1.5. Gürzbâz 36
1.1.5.1. Gürzbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 37
1.1.5.1.1. Aşk 37
1.1.6. Perendebâz/Taklabâz 37
1.1.6.1. Perendebâzlık/Taklabâzlıkla İlgili Tasavvurlar 38
1.1.6.1.1. Gönül 38
1.1.6.1.2. Ümit 39
1.1.6.1.3. Pervane 39
1.1.6.1.4. Mektup 40
1.1.7. Çemberbâz 40
1.1.7.1. Çemberbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 42
1.1.7.1.1. Âşık ve Sevgilinin Saçı 42
1.1.7.1.2. Âh 43
1.1.7.1.3. Akıl 44
1.1.7.1.4. Felek 44
1.1.7.1.5. Gönül ve Sevgilinin Saçı 44
1.1.7.1.6. Hallac-ı Mansur 45
1.1.7.1.7. Hançere Atlamak 46
1.1.8. Şişebâz 46
1.1.8.1. Şişebâzlıkla İlgili Tasavvurlar 48
1.1.8.1.1. Âşık 48
1.1.8.1.2. İçki içmek 48
1.1.8.1.3. Rakip 48
1.1.8.1.4. Sâkî 49

1.1.9. Kûzebâz 49
1.1.10. Kadehbâz 51
1.1.10.1. Kadehbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 51
1.1.10.1.1. Sâkî 51
1.1.10.1.2. Şeyh 52
1.1.10.1.3. Cemşîd 52
1.2. GÖZBAĞCILIĞA DAYANAN EĞLENCE VE GÖSTERİLER 52
1.2.1. Hokkabâz/Şu'bedebâz 53
1.2.1.1. Hokkabâzlıkla/Şuʿbedebâzlıkla İlgili Tasavvurlar 56
1.2.1.1.1. Âh 56
1.2.1.1.2. Aşk 56
1.2.1.1.3. Ay ve Güneş 56
1.2.1.1.4. Bahar 57
1.2.1.1.5. Felek 58
1.2.1.1.6. Gül 59
1.2.1.1.7. Nefs 60
1.2.1.1.8. Nergis 60
1.2.1.1.9. Rakip 61
1.2.1.1.10. Rüzgâr 61
1.2.1.1.11. Sevgilinin Ağzı/Dudağı 61
1.2.1.1.12. Sevgilinin Gözü/Bakışları 63
1.2.1.1.13. Sünbül 64
1.2.1.1.14 Şair 64
1.2.1.1.15. Tavus Kuşu 65
1.2.1.1.16. Zâhid 65
1.2.2. Beyzabâz/Yuvarlakbâz/Mührebâz 66
1.2.2.1. Beyzabâzlık/Yuvarlakbâzlık/Mührebâzlıkla İlgili Tasavvurlar 67
1.2.2.1.1. Felek 67
1.2.2.1.2. Güneş 68
1.2.2.1.3. Kış 69
1.2.2.1.4. Lale 70
1.2.2.1.5. Nergis 70
1.2.3. Tasbâz 70
1.2.3.1. Tasbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 71

1.2.3.1.1. Âşık 72
1.2.3.1.2. Felek 72
1.2.3.1.3. Girdâb 74

İKİNCİ BÖLÜM

HAYVANLARLA İLGİLİ EĞLENCE VE GÖSTERİLER

2.1. Ayıbâz 78

2.2. Maymunbâz 80

2.3. Kuşbâz 82

2.4. Yılanbâz 83

2.5. Kebûterbâz 84

2.5.1. Kebûterbâzlıkla İlgili Tasavvurlar 84

2.5.1.1. Gül 84
2.5.1.2. Sevgili 85
2.5.1.3. Sevgilinin Gözü 86

2.6. Arslanbâz 86

2.7. Köpekbâz 87

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

IŞIK VE ATEŞLE İLGİLİ EĞLENCE VE GÖSTERİLER

3.1. Fişek Gösterileri 89

3.1.1. Fişek Gösterileriyle İlgili Tasavvurlar 90

3.1.1.1. Âh 90
3.1.1.2. Aşk 91
3.1.1.3. Felek 91
3.1.1.4. Gül 92
3.1.1.5. Güneş 92
3.1.1.6. Mum 93
3.1.1.7. Rüzgâr 93
3.1.1.8. Sâkî 94
3.1.1.9. Semender 94
3.1.1.10. Sevgili 94
3.1.1.11. Sihirbaz 94

3.1.1.12. Âşık....95
3.1.1.13. Bahar....95

3.2. Kandil ve Meşale Gösterileri....95
3.2.1. Kandil ve Meşale Gösterileriyle İlgili Tasavvurlar....96
3.2.1.1. Bahar....97
3.2.1.2. Mevlânâ....97
3.2.1.3. Şarap Testisi....97
3.2.1.4. Yıldızlar....98

3.3. Mahyacılık....98

3.4. Çerağan....100
3.4.1. Çerağanla İlgili Tasavvurlar....101
3.4.1.1. Gönül....101
3.4.1.2. Bahçe....101
3.4.1.3. Hz. Musa'ya Tecelli Eden Ateş....102
3.4.1.4. İşret Meclisi....102
3.4.1.5. Göğüs....102
3.4.1.6. Yıldızlı Gökyüzü....103
3.4.1.7. Nergis....103
3.4.1.8. Lale....104

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DANS VE SÖZSÜZ DRAMATİK GÖSTERİ SANATLARI

4.1. Rakkas....105
4.1.1. Rakkaslıkla İlgili Tasavvurlar....106
4.1.1.1. Âşık....106
4.1.1.2. At....106
4.1.1.3. Ay ve Güneş....106
4.1.1.4. Felek....107
4.1.1.5. Gönül....109
4.1.1.6. Hayal....109
4.1.1.7. Kadeh....110
4.1.1.8. Kül....110
4.1.1.9. Mecnûn....110
4.1.1.10. Riyakârlar....111

4.1.1.11. Semazen 111
4.1.1.12. Servi 111
4.1.1.13. Sevgili 111
4.1.1.14. Sûfî/Zâid 112
4.1.1.15. Tûbâ 113
4.1.1.16. Zühre 113

4.2. Çengi 114
4.2.1. Çengiyle İlgili Tasavvurlar 116
4.2.1.1. Ay 116
4.2.1.2. Çene Çukuru 116
4.2.1.3. Felek 116
4.2.1.4. Gönül 117
4.2.1.5. Sevgili 117
4.2.1.6. Devrin Büyükleri 118
4.2.1.7. Zühre 118

4.3. Köçek 119
4.3.1. Köçeklikle İlgili Tasavvurlar 121
4.3.1.1. At Binicisi 121
4.3.1.2. Çiçek 122
4.3.1.3. Felek 122
4.3.1.4. Feridun 122
4.3.1.5. Kolbaşı 122
4.3.1.6. Köçek Bâlî 123
4.3.1.7. Köçek Süleyman 123
4.3.1.8. Mecnûn 123
4.3.1.9. Takımyıldızı 123

4.4. Curcunabâz 124
4.4.1. Curcunabâzlıkla İlgili Tasavvurlar 124
4.4.1.1. Menekşe 124
4.4.1.2. Maskaralık/Soytarılık 125

4.5. Tavşanoğlanlar/Tavşanlar 125
4.5.1. Tavşanoğlanlar/Tavşanlarla İlgili Tasavvurlar 127
4.5.1.1. Sevgili 127

4.5.1.2. Sâkî 127
4.5.1.3. Avcı/Av 128

4.6. Matrakbâz 129

4.7. Kâsebâz 130
4.7.1. Kâsebâzlıkla İlgili Tasavvurlar 131
4.7.1.1. Felek 131
4.7.1.2. Dünya 132
4.7.1.3. Saba/Rüzgâr 132
4.7.1.4. Ay 132
4.7.1.5. Bülbül Yuvası 132
4.7.1.6. Şair/Âşık 133
4.7.1.7. Sevgili 133
4.7.1.8. Nergis 134
4.7.1.9. Âh 134
4.7.1.10. Gül 135
4.7.1.11. Mecnûn 135
4.7.1.12. Bülbül 135
4.7.1.13. Siperdâr 136
4.7.1.14. Lale 136
4.7.1.15. Karanfil 136

BEŞİNCİ BÖLÜM

SÖZLÜ DRAMATİK EĞLENCE VE GÖSTERİ SANATLARI

5.1. Gölge Oyunu/Karagöz (Hayalbâz/Lu'betbâz/Şebbâz) 137
5.1.1. Gölge Oyunu/Karagöz (Hayalbâz/Lu'betbâz/Şebbâz) ile İlgili Tasavvurlar 140
5.1.1.1. Felek 140
5.1.1.2. Göz 141
5.1.1.3. Gece-Gündüz 143
5.1.1.4. Hayal 143
5.1.1.5. Mutluluk 143
5.1.1.6. Rakip 144
5.1.1.7. Âşık/Şair 144
5.1.1.8. Yokluk 144

5.2. Orta Oyunu (Kavuklu/Pîşekâr) 145

5.2.1. Orta Oyunu (Kavuklu/Pîşekâr) ile İlgili Tasavvurlar.....148
5.2.1.1. Kar.....148
5.2.1.2. Servi.....148
5.2.1.3. Şair.....148
5.2.1.4. Zenne.....149
5.3. Kukla Oyunu (Suretbâz/Lu'betbâz).....149
5.3.1. Kukla Oyunu (Suretbâz/Lu'betbâz) ile İlgili Tasavvurlar.....150
5.3.1.1. Akarsu.....150
5.3.1.2. Ayna.....151
5.3.1.3. Dünya.....151
5.3.1.4. Ehl-i dünya.....151
5.3.1.5. Felek.....151
5.3.1.6.Gül.....152
5.3.1.7. Göz.....152
5.3.1.8. Hüner.....152
5.3.1.9. Maskaralık.....153
5.3.1.10. Riyakârlar.....153
5.3.1.11. Sevgilinin Saçı.....153
5.3.1.12. Şair.....153
SONUÇ.....155
KAYNAKÇA.....157

KISALTMALAR LİSTESİ

b. **:** Beyit

G. **:** Gazel

K. **:** Kaside

Kt. **:** Kıt‘a

Mr. **:** Murabba

M. **:** Musammat

Mf. **:** Müfred

Msd. **:** Müseddes

Th. **:** Tahmis

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin ve renkli kültürel mirası içinde şenliklerin önemli bir yeri vardır. Şenlikler, toplumun her kesiminden insanların bir araya geldiği; sosyal dayanışmanın güçlendiği; ekonomik, sosyal ve kutsal yapıların iyileştirildiği etkinlikler olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı dönemi boyunca çeşitli vesilelerle düzenlenen düğün ve şenlikler, günlük yaşamın monotonluğunu kırarak, yenileyici, yatıştırıcı ve birleştirici etkiler yaratmıştır. Bu tez; Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyal hayatında önemli bir yer tutan şenliklerin ve eğlence kültürünün genel görünümü, işlevleri ve tarihsel bağlamını inceleyerek bunun klasik Türk şiirine yansımalarını ele almıştır.

Bu çalışmada Osmanlı döneminde çeşitli vesilelerle düzenlenen düğün ve şenliklerde sergilenen gösterim sanatlarının ve halkın eğlece kültürünün klasik Türk şiirine nasıl yansıdığı açıklanmaya çalışılmıştır. Klasik Türk edebiyatında eğlence ve gösteri sanatları kapsamlı bir şekilde ele alınmış; sirk ve gözbağcılık sanatları, hayvanlarla ilgili eğlence ve gösteriler, ışık ve ateşle ilgili eğlence ve gösteriler, dans ve sözsüz dramatik eğlence ve gösteri sanatları, sözlü dramatik eğlence ve gösteri sanatları başlıkları altında geniş bir yelpazede incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, gösteri sanatları, eğlence sanatları, Osmanlı şenlikleri, divan şiiri

SUMMARY
ENTERTAINMENT AND PERFORMING ARTS IN CLASSICAL TURKISH LITERATURE

Festivals hold a significant place within the rich and vibrant cultural heritage of the Ottoman Empire. These events brought together people from all segments of society, strengthening social solidarity and enhancing social, economic, and sacred structures. Weddings and festivals, organized on various occasions throughout the Ottoman period, broke the monotony of daily life, creating revitalizing, calming, and unifying effects. This thesis examines the general characteristics, functions, and historical context of festivals and entertainment culture, which held an important place in Ottoman social life, and explores their reflections in classical Turkish poetry.

The study investigates how the performance arts and entertainment culture displayed during weddings and festivals in the Ottoman period were reflected in classical Turkish poetry. In classical Turkish literature, entertainment and performance arts are extensively covered in a broad spectrum, including circus and illusion arts, animal shows, light and fire performances, non-verbal dramatic arts, and verbal dramatic arts.

Keywords: Classical Turkish Literature, performing arts, entertainment arts, Ottoman festivals, divan poetry

ÖNSÖZ

Klasik Türk edebiyatında sosyal hayat çalışmalarına bir katkıda bulunmak, klasik Türk şiirinin sosyal hayattan kopuk bir sanat anlayışına sahip olduğu görüşünü yıkmak için yapılan çalışmalara bir destek ve yapılacak diğer çalışmalara bir kaynak oluşturmak amacıyla hazırlanan bu tezin genel hedefi, Osmanlı toplumsal hayatı içinde yer alan eğlence ve gösteri sanatlarının ve bunlara ait unsurların klasik Türk şiirine nasıl yansıdığını ortaya koymak ve açıklamaktır.

Osmanlı'nın sosyal hayatının önemli öğelerinden biri olan eğlence ve gösteri sanatları çalışmanın kapsamı olarak belirlenmiş, şiirlerde bu sanatların izi sürülmüş ve açıklanmaya çalışılmıştır. Eğlence ve gösteri sanatlarının seçilmesinin bir diğer nedeni ise klasik Türk şiirinde sıklıkla karşımıza çıkan gösteri sanatlarının şiirlerde yarattığı anlam zenginliğini ortaya koyup, şairlerin bu sanatların icrasıyla ilgili yarattıkları yeni hayalleri açıklayarak bu şiirlerin daha iyi anlaşılmasını sağlamak ve böylelikle literatürdeki bu boşluğu doldurmaktır.

Çalışmamızın konusunu teşkil eden "eğlence ve gösteri sanatları"nın klasik Türk şiirinde nasıl kullanıldığına bakmadan önce bu sanatların neler olduğu, nasıl icra edildiği, ne gibi unsurlarının olduğuna dair detaylı bilgilere ihtiyaç duyulmuştur. Bu konuda bize kaynaklık eden eserlerin başında Sûrnâmeler, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi, Refik Ahmet Sevengil ve Metin And'ın Osmanlı eğlence hayatına dair çalışmaları gelmektedir. Kaynak tarama aşamasında Osmanlı sosyal hayatıyla ilgili eserler toplanmış, bunların içinden eğlence ve gösteri sanatlarıyla ilgili bilgiler derlenmiştir. Bu bilgiler ışığında Osmanlı'da sergilenen gösteri sanatları tespit edilmiş ve bu sanatlar icra tarzlarına göre belli bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Bu sınıflandırma, Metin And'ın sınıflandırması esas alınarak düzenlenmiştir. Ardından bu sanatların nasıl ve kimler tarafından icra edildiği, ne gibi unsurlarının ve aletlerinin olduğu, nasıl hünerler gerektirdiği gibi beyitleri açıklamamıza yardımcı olacak bilgiler verilmiştir. Beyitlerin tespiti için anahtar kavramlar belirlendikten sonra basılı ve elektronik ortamda yer alan toplamda 120 divan ve 56 mesnevi taranmıştır. Çalışmaya dâhil edilen beyitler günümüz Türkçesine aktarılıp açıklandıktan sonra ilgili olduğu sanatın altına alınıp bunların beyitlerde nasıl kullanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma toplam beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde Osmanlı döneminde düzenlenen başlıca şenlikler, tarihi bağlamları ve toplumsal yapıya katkıları incelenmiş; eğlence ve gösteri sanatlarının, Osmanlı toplumundaki rolü ve önemi ele alınmış; Osmanlı İmparatorluğu'ndaki şenliklerin sosyal, ekonomik ve kültürel işlevleri, tarihsel bağlamda analiz edilerek, bu etkinliklerin Osmanlı toplumundaki önemi vurgulanmıştır.

Birinci bölümde "Sirk ve Gözbağcılık Sanatları" ele alınmıştır. Burada güce ve dengeye dayanan *canbâzlık, şemşirbâzlık, nizebâzlık, zorbâzlık, gürzbâzlık, perendebâzlık, çemberbâzlık, şişebâzlık, kûzebâzlık* ve *kadehbâzlık* gibi gösterim sanatları ile gözbağcılığa (yanılsamaya) dayanan *hokkabazlık, beyzabâzlık* ve *tasbâzlık* sanatları incelenmiş; bunların klasik Türk şiirinde kullanımı açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde "Hayvanlarla İlgi Eğlence ve Gösteriler" ele alınmıştır. Burada ayı, maymun, kuş, yılan, güvercin, arslan, köpek gibi hayvanları eğiterek gösteri yapanlar ve bu sanatların klasik Türk şiirine yansımaları incelenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde "Işık ve Ateşle İlgili Eğlence ve Gösteriler" ele alınmış ve bunlar *fişek gösterileri, kandil ve meşale gösterileri, mahyacılık, çerağan* alt başlıkları altında değerlendirilmiştir. Burada Osmanlı eğlencelerinde ışık ve ateşle yapılan süslemeler ve sergilenen gösteriler anlatılmış, bunların klasik Türk şiirinde kullanımı irdelenmiştir.

Dördüncü bölümde "Dans ve Sözsüz Dramatik Gösteri Sanatları" ele alınmıştır. Burada Osmanlı eğlence hayatında yer alan *rakkas, çengi, köçek, curcunabâz, tavşanoğlanlar, matrakbâz, kâsebâz* gibi dansçılar ve bunların klasik Türk şiirinde kullanımları incelenmiştir.

Beşinci bölümde "Sözlü Dramatik Eğlence ve Gösteri Sanatları" ele alınmıştır. Burada *gölge oyunu, orta oyunu* ve *kukla oyunu* hakkında bilgiler verilip bunların klasik Türk şiirine yansımaları incelenmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkı sağlayan birçok kişinin desteğini minnetle anmak istiyorum. Öncelikle, sürecin başından beri benden desteğini hiç esirgemeyen, çalışmam boyunca bana yol gösteren tez danışmanım Prof. Dr. Şevkiye Kazan Nas'a sunduğu değerli rehberlik ve destek için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, klasik Türk edebiyatına olan ilgimi arttıran ve dersleriyle beni yönlendiren tüm hocalarıma da şükranlarımı sunarım.

Tezimin çeşitli aşamalarında bana sabır ve anlayış gösteren aileme ve beni her daim yüreklendirip daha iyisini yapabileceğime olan inancımı artıran arkadaşlarıma da minnettarlığımı ifade etmek isterim. Özellikle, tez yazma sürecinde beni motive eden, ışığıyla daima yolumu aydınlatan anneme özel bir teşekkürü borç bilirim.

Ne kadar dikkat gösterilirse gösterilsin yine de birtakım eksiklerin ve kusurların bulunması kaçınılmazdır. Bu kusurları hüsnüniyetimize bağışlanmasını, tezimizin bilim dünyasına faydalı olmasını ve klasik Türk şiirinde sosyal hayat çalışmalarında yeni tartışmalara kapı açmasını dileriz.

GİRİŞ

İnsanın yaşamında; yemek, içmek, uyumak gibi temel gereksinimlerin yanında zevk ve eğlence de önemli bir yer tutar. Çoğu zaman bir ihtiyaç olarak görülmese de eğlencenin, insanları dinlendiren, gündelik hayatın sıkıntılarından uzaklaştıran ve insanların üretkenliğini arttıran bir işlevi vardır. Şenlikler; insanoğlunu toplumun baskısından kurtarır, ona özgürlüğünü sağlar. Şenlik zamanları dinî ve sosyal yasaklar çiğnenir. Böylelikle belli bir süre toplumun izniyle kurallar askıya alınır. (And, 2020: 20). Bununla birlikte toplumun çeşitli kesimlerinin bir araya gelerek kaynaşmasına ve aralarında dayanışmanın artmasına vesile olur. Bu münasebetle şenlikler, toplumsal hayatın içinde önemli bir yere tutar.

Altı asırlık bir geçmişe sahip olan Osmanlı'da da eğlence, toplumsal hayatın önemli noktalarından biriydi. Bizans İmparatorluğu'nun başkenti olarak büyüyen ve ardından uzun yıllar Osmanlı'ya başkentlik eden İstanbul, geçmişten günümüze her alanda kendisini göstermiş olan belirleyici bir şehir olma özelliğini, sosyal hayatın bir tarafını teşkil eden eğlence kültürü için de gösterir (Çoruk, 2008: 292).

Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin ve renkli kültürel mirası içinde şenliklerin önemli bir yeri vardır. Şenlikler; toplumun her kesiminden insanların bir araya geldiği, sosyal dayanışmanın güçlendiği, ekonomik, sosyal ve kutsal yapıların iyileştirildiği etkinlikler olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı dönemi boyunca çeşitli vesilelerle düzenlenen düğün ve şenlikler, günlük yaşamın monotonluğunu kırarak, yenileyici, yatıştırıcı ve birleştirici etkiler yaratmıştır.

Osmanlı'da çeşitli vesilelerle şenlikler düzenlemiştir. Mehmet Arslan'ın (1990: 10-11) yaptığı çalışmaya göre bu güne kadar tespit edilen düğün ve şenlikler şunlardır: 1298 Şenliği (Osman Gazi dönemi), 1346 Şenliği (Orhan Gazi dönemi), 1365 Şenliği (I. Murad dönemi), 1381 Şenliği (I. Murad dönemi), 1387 Şenliği (I. Murad dönemi), 1422 Şenliği (II. Murad dönemi), 1424 Şenliği (II. Murad dönemi), 1437 Şenliği (II. Murad dönemi), 1439 Şenliği (II. Murad dönemi), 1444 Şenliği (II. Murad dönemi), 1450 Şenliği (II. Murad dönemi), 1457 Şenliği (II. Mehmed dönemi), 1472 Şenliği (II. Mehmed dönemi), 1480 Şenliği (II. Mehmed dönemi), 1490 Şenliği (II. Bayezit dönemi), 1491 Şenliği (II. Bayezit dönemi), 1524 Şenliği (Kanuni dönemi), 1530 Şenliği (Kanuni dönemi), 1539 Şenliği (Kanuni dönemi), 1573 Şenliği (II. Selim dönemi), 1575 Şenliği (III. Murad dönemi), 1579 Şenliği (III. Murad dönemi), 1582 Şenliği (III. Murad dönemi), 1586 Şenliği (III. Murad dönemi), 1589 Şenliği (III. Murad dönemi), 1596 Şenliği (III. Murad dönemi), 1606 Şenliği (I. Ahmet dönemi), 1612 Şenliği (I. Ahmet dönemi), 1613 Şenliği (I. Ahmet dönemi), 1630 Şenliği (IV. Murad dönemi), 1639 Şenliği (IV. Murad dönemi)1646 Şenliği (İbrahim dönemi), 1648 Şenliği (İbrahim dönemi),

1649 Şenliği (IV. Mehmed dönemi), 1663 Şenliği (IV. Mehmed dönemi), 1672 Şenliği (IV. Mehmed dönemi), 1675 Şenliği (IV. Mehmed dönemi), 1708 Şenliği (III. Ahmet dönemi), 1709 Şenliği (III. Ahmet dönemi), 1710 Şenliği (III. Ahmet dönemi), 1720 Şenliği (III. Ahmet dönemi), 1724 Şenliği (III. Ahmet dönemi), 1758 Şenliği (III. Mustafa dönemi), 1759 Şenliği (III. Mustafa dönemi), 1768 Şenliği (III. Mustafa dönemi), 1776 Şenliği (I. Abdülhamid dönemi), 1780 Şenliği (I. Abdülhamid dönemi), 1832 Şenliği (II. Mahmud dönemi), 1834 Şenliği (II. Mahmud dönemi), 1836 Şenliği (II. Mahmud dönemi), 1847 Şenliği (I. Abdülmecid dönemi), 1854 Şenliği (I. Abdülmecid dönemi), 1858 Şenliği (I. Abdülmecid dönemi), 1866 Şenliği (Abdülaziz dönemi), 1899 Şenliği (II. Abdülhamid dönemi).

Tespit edilen 55 kadar şenlikten yalnızca 11 tanesi müstakil sûrnâmelere konu olmuş, çok az bir kısmı Sûriyye Kasidelerinde, sûrnâme niteliği taşıyan eserlerde işlenmiştir (Arslan, 1990: 10-11).

Bu şenlikleri konu alan sûrnâmelerden ilki Gelibolulu Mustafa Âli'nin 1582 yılında III. Murad'ın şehzadesi III. Mehmed için yapılan sünnet düğününün anlatıldığı *Câmi'u'l-Hubûr der Mecâlis-i Sûr* adlı eseridir.

1675 yılında IV. Mehmed'in şehzadeleri Mustafa ve Ahmed için yapılan sünnet düğününü ve kızı Hatice Sultan ile Musahip Mustafa Paşa'nın evlenmeleri dolayısıyla yapılan düğünü anlatan iki adet sûrnâme bulunmaktadır. Bunların ilki Nâbî'nin *Sûrnâme (Vekâyi'-i Hıtân-ı şehzâdegân-ı Hazret-i Sultân Muhammed-i Gâzî)* adlı eseri, ikincisi ise Abdî'nin *Sûrnâme-i Abdî* adlı eseridir.

1710 yılında II. Mustafa'nın kızı Safiye Sultan ile Maktul Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın oğlu Ali Paşa'nın evlenmesi dolayısıyla yapılan düğün, müellifi belli olmayan iki sûrnâmede konu edilmiştir.

1720 yılında III. Ahmed'in şehzadeleri Süleyman, Mustafa, Mehmed ve Bayezid için yapılan sünnet düğünlerini; Sultan II. Mustafa'nın kızları Ayşe Sultan ile Ağrıboz Muhafızı İbrahim Paşa ve Emetullah Sultan ile Sirke Osman Paşaların evlenme düğünlerini konu edinen iki adet sûrnâme bulunmaktadır. Bunlar Vehbî'nin kaleme aldığı *Sûrnâme-i Vehbî* ve Hazîn'in kaleme aldığı *Sûrnâme-i Hazîn*'dir.

1724 yılında III. Ahmed'in kızları Ümmü Gülsüm'ün Ali Paşa; Hatice Sultan'ın Ahmed Paşa, Atika Sultan'ın Mehmed Paşa ile evlenmelerini konu edinen müellifi belli olmayan bir sûrnâme mevcuttur.

1759 yılında III. Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan'ın doğumu üzerine yapılan şenlikleri *Vilâdetnâme-i Hümâyûn (Vilâdetnâme-i Hibetullâh Sultan)* adıyla Haşmet kaleme almıştır.

Abdulhamid'in 1776 tarihinde doğan kızı Hatice Sultan'ın doğumu için yapılan şenlikleri, *Sûrnâme (Vilâdetnâme-i Hatice Sultan)* adıyla Melek İbrahim kaleme almıştır.

1834 yılında II. Mahmud'un kızı Sâliha Sultan ile Halil Rifat Paşa'nın evlenmelerini konu edinen üç adet sûrnâme vardır. Bunlardan ilkini *Sûrnâme-i Rif'at (Gülşen-i Hurremî)* adıyla Rif'at, ikincisini *Sûrnâme* adıyla Es'ad kaleme almıştır. Üçüncüsünün ise müellifi belli değildir.

1836 tarihinde II. Mahmud'un kızı Mihrimah Sultan ile Ferik Mehmed Said Paşa'nın düğününü ve şehzadeleri Abdülmecid ile Abdülaziz'in aynı tarihteki sünnet düğünlerini anlatan üç adet sûrnâme bulunmaktadır. Bunların ilkini *Sûrnâme-i Lebîb* asıyla Lebîb, ikincisini *Sûrnâme-i Hızır* adıyla Hızır kaleme almıştır. Üçüncüsünün ise müellifi belli değildir.

1847 yılında Abdülmecid'in şehzadeleri Mehmed, Murad ve Abdülhamid için tertip edilen sünnet düğününü, *Sûrnâme-i Tahsîn* adıyla Tahsîn kaleme almıştır.

Son olarak 1858 yılında Abdülmecid'in kızları Cemile Sultan'ın Mahmud Celaleddin Paşa; Münire Sultan'ın İbrahim İlhami Paşa ile evlenmeleri vesilesiyle yapılan düğünü *Sûrnâme-i Selâtîn (Peyâm-ı Sûr)* adıyla Nâfi kaleme almıştır (Arslan, 2007: 227-230).

Şenlikler, ilk insanlardan günümüze kadar toplumsal hayat içinde önemli bir yere sahip olmuştur. Eski şenlikler daha çok takvime bağlı olduğu için önemli işlev ve amaçları varken, zamanla bu işlev ve amaçlarından uzaklaşarak daha çok eğlence, oyalanma ve sanat gibi fonksiyonlar kazanmıştır (And, 2020: 17).

Osmanlı şenlikleri "köken şenlikleri" de denilen eski şenliklerin izlerini de muhafaza ederek gelişme göstermiştir. Metin And, Osmanlı şenliklerinde köken şenliklerinin izlerine dair şunları söyler:

> Törenle şenlik arasında önemli bir ayrım vardır. Bu ayrımın niteliği de törende bir toplumun tüm üyelerinin katılmayıp önemli bir kısmının seyirci gibi edilgenleşmeleridir. Töreni daha çok seçkin bir grup düzenler, hazırlar, bunlar bu toplumun sorumlu kişileridir. Oysa eski şenlikleri herkes etkin biçimde katılırdı şenlikler kültür düzeninin ve baskıların kaldırıldığı, geçici bir süre için dizginlerinden boşalmış bir enerji ve büyük bir savurganlığın, başıboş luğun hüküm sürdüğü bir toplu yaşantıdır. Bu, buhar kazanındaki güvenlik supabı gibidir. Sağaltıcı bir işlevi vardır. Şenlikler eski ritüellerin özellikle takvime bağlı olanlarının bir kalıntısı olduğu ileri sürülebilir (2020: 18).

Osmanlı'da eğlence hayatı ve gösterim sanatlarıyla ilgili çalışmalarıyla tanınan Metin And, şenliklerin görünümü ve işlevlerine yer verdiği *Kırk Gün Kırk Gece Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları* adlı eserinde şenliklerin beş görünümü ve dört işlevinden bahseder (2020: 23-24).

Şenliklerin görünümlerine baktığımız zaman ilk göze çarpan "sosyal görünüm"dür. Bu eğlencelerde toplumun her kesiminden insanlar bir araya gelir ve aralarındaki dayanışma artardı. Nitekim şenliklerin hepsinde insanların yakınlaşması ve dayanışması ön plandadır.

Osmanlı şenlikleri ilk bakışta dinî nitelikli görünmese de kimileri belli bir dinî bayrama (Kurban Bayramı, Ramazan Bayramı, Mevlid Kandili vb.) rastladığı için dinî hüviyet kazanırdı. Bununla beraber kimi zaman şenliklere katılan gayrimüslimler Müslümanlığı kabul ederdi. Osmanlı şenliklerinde her ne kadar din dışı ögeler ağır bassa da dinî öge ve simgelere de rastlanırdı. Bu da şenliklerin "dinî görünüm"ünü ortaya koymaktadır.

Düzenlenen şenlikler gerek içeriye gerek dışarıya imparatorluğun ve hükümdarın gücünü, zenginliğini gösterdiği için bunların siyasal bir yönü de vardı. Karşıt görüşler ve uyuşmazlıklar şenlik havası içinde eritiliyor, tutuklular ve suçlular bağışlanıyordu. Bu da şenliklerin "siyasal görünüm"ünü teşkil etmektedir.

Şenliklerde görkemlilik, sahne düzeni, giyim kuşam, aydınlatma, dekor, renk, hareket, ses, karşıtlık, denge, olağandışılık gibi estetik gereksinimi karşılayan tüm ögeler bir araya gelir. Bu da şenliklerin "estetik görünüm"ünü ortaya koyar.

Şenlik aslında büyük bir oyun gibidir. Şenliklerde güreş cirit, at yarışı, halka oyunu, turnalar gibi çeşitli spor gösterimlerine; atlıkarınca, salıncak, dönme dolap gibi lunapark oyuncaklarına yer verilirdi. Bu da şenliklerin "oyuna değin görünüm"ünü ortaya koyar.

Şenliklerin işlevlerine gelecek olursak burada da karşımıza dört temel fonksiyon çıkar. Bunlardan ilki ve en önemlisi "ruhsal işlev"dir. Bireyler günlük hayatın sıradanlığından, kurallarından şenlikler vasıtasıyla kurtulup soluk alabilir ve gevşeyebilirler. İnsan enerjisini boşaltabildiği ve günlük hayatı durdurabildiği için bundan ruhsal bir gevşeme sağlayabilir. Bununla birlikte şenlikler bireyin içinde yaşadığı toplumla kaynaşmasını sağladığı için yine bireyin ruhu üzerinde olumlu etkiler yapar.

Bunlardan ikincisi "dinî işlev"dir. Şenliklerin din eğitimi ve dinî davranışları öğretmek ve İslâm dininin diğer tüm dinlerden üstün olduğu bilincinin yerleşmesini sağlama gibi bir işlevi de vardı.

Bir diğeri ise "siyasal işlev"dir. Şenlikler, imparatorluğun ve hükümdarın gücünü ve sürekliliğini gösterdiği için ulusal duyguları coşturmak, yöneten gücü ve kurumları yüceltmek gibi bir işlevi vardı.

Sonuncusu ise "ekonomik işlev"dir. Şenlikler her ne kadar büyük harcamalar gerektirse de ülke ekonomisine bir canlılık da getirmektedir. Birçok iş kolu bu şenlikler vesilesiyle para kazanmaktadır. Bununla birlikte gelen yabancı konukları padişaha ve padişahın onlara çeşitli

armağanlar vermesi, padişahın yoksullara para yardımında bulunması da ekonomik işleve örnektir.

Osmanlı'nın kuruluşundan 19. asrın sonuna kadar Osmanlı toplumsal hayatının önemli bir parçası olan şenlikler; genellikle doğum, evlenme, zaferin kutlanması, sünnet, gibi hanedan yaşamını ve sürekliliğini ilgilendiren olaylar veya Nevruz, Kurban Bayramı, Ramazan Bayramı gibi zamanlarda düzenlenirdi. Bu şenlikler, ferdî şenlikler ve takvime/zamana bağlı şenlikler olarak ikiye ayrılır.

Ferdî şenliklerin en görkemlisi şehzadelerin sünnet düğünleri için yapılan *Sûr-ı Hitân*'dır. Belli bir tarihten sonra şehzadeler ve padişahlar evlenmedikleri için onların sünneti bir düğün yerine geçer, bu sebeple yaşamlarının en önemli geçiş töreni sayılırdı. Şehzadelerle birlikte imparatorluğun çeşitli yerlerinden getirilen çocuklar da sünnet ettirilirdi.

Padişahların kızı, kız kardeşleri veya ölen kardeşlerinin kızlarını evlendirmek için de şenlikler düzenlenirdi. Bunlara *Sûr-ı Cihâz* adı verilirdi. Düğünler şenlikten ziyade armağanların ve çeyizin sergilendiği gösterişli geçit alaylarından oluşurdu.

Saraydaki doğumlar da büyük şenlikler düzenlenmesi için bir gerekçe teşkil ederdi. Bu şenliklere *Velâdet-i Hümâyûn* adı verilirdi. Doğan çocuğun kız veya erkek, ilk ya da hangi sırada doğmuş olduğuna göre şenliğin gösterişliliği ve süresi değişim gösterirdi.

Bir zafer elde edilmesi münasebetiyle de *Fetih şadûmanlığı* adı verilen şenlikler düzenlenirdi. İmparatorluğun yükselme döneminde sık sık zafer kazanılır ve bunu kutlamak için şenlikler tertip edilirdi.

Şehzadeler okuma çağına gelince şenlik havasındaki bir törenle okumaya başlarlardı. Buna *Bed'i Besmele* adı verilirdi. Şehzadeler süslü atların üzerine bindirilir, bolca altın ve para saçılırdı.

Osmanlı'da yabancılar da barış anlaşmaları, birleşmeler, gibi çeşitli sebeplerle şenlikler düzenlerdi. Bununla birlikte Türk şenliklerine özenen elçiler kendi ülkelerinin de aşağı kalmadığını göstermek için de şenlikler tertip ederdi. Bu şenliklerde yabancı sanatçıların yanında Türk gösterim sanatçıları da yer alırdı.

Kimi zaman şenlikler çifte gerekçeli olurdu. Yukarıda saydığımız gerekçelerin birkaçı birleşebilirdi. Bunun yanında sadece padişahı eğlendirmek amacıyla veya belirli bir gerekçe olmadan da şenlikler düzenlenirdi (And, 2020: 28-45).

Yılbaşı eğlenceleri ve Nevruz, Osmanlı'da takvime bağlı şenliklerin en önemlisi olarak karşımıza çıkar. Yeni bir senenin başlangıcının, büyük ve yeni ümitlerin gerçekleşmesinin umulduğu yeni bir senenin gelişinin kutlanıldığı yılbaşı şenlikleri, sadece Türklerin değil âdeta bütün bir insanlığın ortak hareketidir. Bu şenliklerde çeşitli eğlenceler tertip edilir, yiyip içilir

ve gelen yılın gidenlerden çok daha iyi olması dilenirdi. Gece ve gündüzün eşit olduğu, baharın geldiği tarih olan 21 Mart'ta kutlanılan *Nevruz,* doğuş diriliş anlamına gelir ve eski Türklerden beridir kutlanır. Bunların yanında Hıdırellez, Ramazan Bayramı, Kurban Bayramı, Kandiller gibi vesilelerle de takvime bağlı şenlikler düzenlenirdi.

Osmanlı'da şenlikler imparatorluğun her yerinde düzenlenmiştir fakat İstanbul ve Edirne'de düzenlenenler dışındakiler hakkında pek fazla bilgi mevcut değildir.

İstanbul'da düzenlenen şenliklerin en önemli mekânlarının başında Topkapı Sarayı ve At Meydanı gelir. 16. yüzyıldan itibaren büyük şenlikler burada yapılmış ve zamanla Haliç, Kâğıthane, Okmeydanı, Boğaziçi gibi mekânlara kaymıştır.

İstanbul'un önemli şenlik alanlarının içinde Tahtakale ve Kâğıthane de yer alır. 16. yüzyılda Tahtakale, çeşitli sanatçıların hünerlerini gösterdiği bir icra ortamı olmuştur. Kâğıthane'ye Evliya Çelebi, Seyahatnamesinin 1. cildinde özel bir yer ayırır ve İstanbul için sürekli bir eğlence merkezi olduğunu ifade eder.

Şenliklerin süresi ve hangi tarihte düzenleneceği önceden belirlenir ve ülke içinde ve ülke dışında duyurulurdu. Şenliğin tam bir düzen içinde gerçekleşmesi için çeşitli kişiler görevlendirilir ve aralarında iş birliği sağlanırdı.

Şenlik için hazırlıklar çok geniş çaplı olurdu. Şenlik alanının hazırlanması, sanatçıların ayarlanması, sahnelerin kurulması, yiyecek ve içeceklerin saklanması, misafirlerin ağırlanması gibi detaylar yer alırdı.

Bunların başında nahılların hazırlanması gelirdi. Nahıl, *balmumundan yapılarak gelinin yahut sünnet çocuğunun önünde götürülen insan, hayvan resimleri, meyva, çiçek ve kıymetli taşlarla ve sırma, klaptan gibi parlak teller ve yaldızlı kâğıtlarla süslü ağacın adıdır... Arapça nahl hurma ağacı* (Pakalın, 1983: 642) demektir. Nahıllar ne kadar gösterişli olursa imparatorluğun şatafatını o kadar güzel temsil ederdi.

Sûr emini adı verilen kişi yemek temini ve düzeninden sorumlu olurdu. Bunun yanında lamba fanusu, mahyalar ve kandiller vasıtasıyla aydınlatmadan da sorumluydu. Oyuncular ve çalgıcıların getirilmesi ve prova edilip değerlendirilmesi için de çeşitli kişiler görevlendirilirdi.

Şenliklerde düzen bağını *tulumcu* adı verilen kolcular sağlardı. Bunlar hava veya suyla şişirilmiş tulumlarla halka vurarak meydanı açar, her türlü taşkınlığı, kargaşayı önleyip halkın rahat bir şekilde gösterileri izlemesini sağlardı.

Şenlik hazırlıklarında bunların yanında dışarıdan gelen sanatçıların yerleştirilmesi, sünnet düğünüyse şehzadeyle birlikte sünnet olacak binlerce çocuk için giysilerin hazırlanması, şenlik alanlarının hazırlanması, çadırların ve tribünlerin yerleştirilmesi, kalabalığa soğuk

içeceklerin hazırlanması gibi görevler yer alırdı. Şenlik günü yapılan düzenlemeler misafirlerin rahat etmesi ve gösterilerin sorunsuz bir şekilde gerçekleşmesi için detaylı bir şekilde yapılırdı.

And (2020: 53-61), şenliklerdeki ortak ögeleri "törene ve protokole ilişkin ögeler", "yemek ve şölenler", "armağanlar", "büyük oyuncaklar" ve "spor karşılaşmaları" olmak üzere beş maddede ele almıştır:

Törenler, şenliklerin birleşik bir parçasıdır ve burada protokol büyük önem taşır. Padişahın tahta çıkışı gibi önemli olaylarda yüksek dereceli görevliler ve temsilciler (sadrazam, defrerdar, beylerbeyi vb.) belirli sıralara göre yerleştirilirdi. Genel şenliklerde protokolün her kesimi için ağırlanmasına ayrı günler ayrılırdı. Törenler belli bir ritüel ve sırayla gerçekleşir ve protokol törenlerin düzgün ve düzenli bir şekilde yapılmasını sağlardı.

Şenliklerin önemli bir parçası olan yemek şölenleri halka ve protokolde bulunanlara ayı ayrı sunulurdu. Halka sunulan yemek "çanak yağması" şeklinde olurdu. Bu tür yemek dağıtımında yemekler ekmek, pirinç pilavı ve koyun etinden oluşurdu.

Şenliklerin en önemli kısımlarından birini armağanlar oluştururdu. Bir bakıma armağanlar, şenliklerin düzenlenmesinin ana amaçlarından biri olarak karşımıza çıkar. Yabancılardan, büyük devlet görevlilerinden ve esnaf loncalarından gelen armağanlarla devlet hazinesini zenginleştirmek amaçlanırdı.

Bayram yerlerinde, lunaparklarda görülen salıncak, dönme dolap, atlıkarınca, tahterevalli gibi büyük oyuncaklar şenlikler içinde önemli bir yere sahipti. Bu oyuncaklar hem onlara binerek devinenleri hem de izleyenleri eğlendirirdi.

Binicilik, okçuluk, cirit, güreş gibi çeşitli spor müsabakaları da şenlikler içinde önemli bir öge olarak karşımıza çıkar.

BİRİNCİ BÖLÜM
SİRK VE GÖZBAĞCILIK SANATLARI

Cambazlık, hayvan hünerleri, palyaço güldürüleri gibi gösterileri, büyük bir çadırda seyircilere sunan gezici topluluğa *sirk* adı verilir. El çabukluğu ve ustalık sayesinde, gerçekte olmayan bir şeyi oluyor gibi gösterme sanatına ise gözbağcılık denmektedir (Haldun vd. 1966: 96; Nutku, 1983: 221).

Günümüz sirklerinde seyredilen gösterilerin hemen hemen hepsi Osmanlı şenliklerinde de sergilenirdi. Hüner gösterenler belli bir türde ustalaşır ve sanatlarının belli bir adı olurdu. Bu gösterilerin kimisi gözbağcılığa, kimisi güç gösterilerine, kimisi dengeye dayanırdı.

Şenliklerde bu türden gösterileri sergileyen gezici topluluklar bulunurdu. Yerli sanatçı gruplarının yanında yurt dışından gelen oyuncu takımları da şenliklerde yer alırdı. Yabancı gruplar daha çok Mısır'dan gelirdi (And, 2020: 138).

1.1. GÜCE VE DENGEYE DAYALI EĞLENCE VE GÖSTERİLER

1. 1. 1. Canbâz

Bugünkü dilimizde ip üzerinde yürüyerek hünerler gösteren anlamına gelen *canbâzlık*, Osmanlı'da daha geniş manada *canbâz* teriminin "canıyla oynayan" anlamında her türlü hüner gösterenler için kullanılıyordu. Vehbî sûrnâmesinde canbâzlar için "*Gerçek şu ki canıyla oynayıp canbâzlığın ne demek olduğunu halka anlattı.*" (Tulum, 2008: 203) diyerek onların gerçekten canlarıyla oynadıklarının altını çizer. Osmanlı'da çeşitli amaçlarla düzenlenen şenliklerde hüner gösteren sanatçıların en dikkat çekenleri olan canbâzlar, izleyenleri şaşkınlık içinde bırakan, hayranlık uyandıran gösteriler yaparlardı.

Osmanlı canbâzlarının ünü şenliklere katılan yabancı misafirlerin tanıklığıyla imparatorluğun sınırlarını aşmıştır. Pek çok yabancı tanığın bu gösterimlerden övgüyle bahsettiği kayıt mevcuttur (And, 2020: 168). Şenliklerde Türk canbâzların yanı sıra başta Mısır olmak üzere başka yerlerden gelenler de yer alırdı. Bizanslı Tarihçi Gregoras, III. Ahmet döneminde yapılan şenliklerde İstanbul'a gelmek için yola çıkan gezici oyuncu takımıyla ilgili şunları söyler:

> "Bu şenlikler için Mısır'dan (ve başka yerlerden de) 40 oyuncu yola çıktı. Bunlar önce bütün Doğu'yu gezdikten sonra İstanbul'a vardılar. Ancak yarısı gelebilmiş, ötekiler yollarda gösterdikleri oyunların öldürücü olmasından birer ikişer can vermişlerdi" (And, 2020: 168).

Canbâzların gösterilerini soluksuz izleyenlerin yanında, dini gerekçelerle bu gösterileri hoş karşılamayanlar da olmuştur. Gelibolulu Mustafa Âli, canbâzların bir avuç para için canlarını tehlikeye atarak "*elinizle kendinizi tehlikeye atmayınız*" (Bakara suresi 195. Ayet) ayetine ters düştüklerini söyleyerek onları suçlamıştır. Şeyhülislam Ebussud Efendi de bu kişilere müsaade edenlerin günahkâr olacağını söylemiştir (Düzdağ, 1983: 202). Bazı çevreler tarafından dini nedenlerle hoş karşılanmamasına rağmen canbâzlık, halk ve saray zümresi için her zaman revaçta olan bir gösteri sanatı olarak varlığını sürdürmüştür.

Metin And (2020:172), canbâzları yüksek direklere, dikili taşlara tırmananlar ve ip üzerinde yürüyüp hüner gösterenler olarak ikiye ayırır. Özdemir Nutku (1987:82) ise ip canbâzları, direk ve sütuna tırmananlar, ayaklarına değnekler takarak yürüyenler olarak gruplandırır. İp canbâzları için *resenbâz/rismanbâz*, değnekler üzerinde yürüyenler için de *paçlebâz* terimi kullanılır.

1.1.1.1. Direk Canbâzları

Resim 1: Direk Canbâzı (Kaynak: And, 2020: 168)

Bu grupta yer alan canbâzlar ip değil, yüksek direkler, dikili taşlar ve gemi serenleri kullanırdı (Nutku, 1987:83). Kimi zaman yağlanmış veya sabunlanmış direklere hiçbir alet kullanmadan tırmanan canbâzlar kimi zaman kayış, zincir kemeri, ip gibi özel araçlar kullanır; direklerde saatlerce hatta gün boyu kalırdı. Alman gezgin Nicholas von Haunolth, bir Arap'ın yağlı direk üzerinde bütün gece kaldığını aktarır (Haunolth 1590'dan aktaran And, 2020: 173).

1675 şenliğinde yaklaşık 23 metre yüksekliğindeki direğin tepesine içi para dolu gümüş bir maşrapa asılmış ve buna ilk ulaşana ödül olarak maşrapayla birlikte içindeki tüm paranın verileceği söylenmiştir. Bunu yüzden fazla insan denemiş fakat hiçbiri başarılı olamamış; ancak akşama doğru on dört-on beş yaşlarında bir delikanlı maşrapaya ulaşabilmiştir. Yine aynı şenlikte bir canbâz üzerine top konulmuş bir direğe tırmanmış, başını bu topun üzerine koyarak amuda kalkmış, daha sonra ellerini bırakarak topun üzerinde dengede kalmıştır. Bir başka canbâz ise beline kalın ve enli bir kemer takıp sivri uçlu bir direğin tepesine çıkmış ve kemerle koruduğu göbeğini bu sivri ucun üzerine koyup kollarını ve bacaklarını açarak göbeği üzerinde dönmüştür. Bunu seyreden yabancı bir tanık canbâzın yaklaşık on beş dakika döndüğünü söyler (Nutku, 1987: 88).

Osmanlı şenliklerinde en yetkin seyirlik oyun canbâzların gösterimleriydi. (And, 2020: 172) Çok tehlikeli olan bu gösterimler kimi zaman canbâzların sakatlanması ve ölümüyle sonuçlanırdı. Metin And; direklere tırmanan canbâzların hakikaten de canlarıyla oynadığını, 1582 Şenliği'nde bir Türk'ün yağlı direğin tepesine tırmanırken düşüp boynunu kırdığını ve bir başkasının da tırmandığı direkte hareket edemeyip umutsuzlukla aşağı atlayıp öldüğünü ifade eder (Haunolth 1590'dan aktaran And: 2020: 173).

1.1.1. 2. Paçlebâz

Farsça, "tahta çubuklardan yapılma ayakkabı" anlamına gelen *pâçle* ile "oynayan" manasına gelen *bâz* kelimelerinin birleşmesiyle oluşan *paçlebâz,* ayaklarına tahtadan uzun değnekler bağlayarak bunlar üzerinde dengesini bozmadan yürüyüp, çeşitli danslar ve hareketler yapan canbâzlar için kullanılan bir tabirdir. "Tahta bacaklar" ve "sırık canbâzı" adıyla da bilinen (Nutku, 1987: 88; 1983: 230) paçlebâzlar hem ip üzerinde hem de yerde gösterilerini sergilerdi. Orta Çağ'da bu türden oyunculara *grallatores* adı verilirdi (And, 2020: 174).

Evliya Çelebi *Seyahatnâme'*de padişah huzurunda oynayan ve hüner gösteren çeşitli sanatçıları sayarken paçlebâzdan da söz eder (Nutku, 1987: 88). And, canbâzları ikiye ayırır ve uzun değnekler üzerinde yürüyenleri bu gruba almaz. Nutku ise Haunolt ve Covel'i kaynak göstererek bunları da canbâzlar içinde değerlendirir; paçlebazlığın canbâzlığın bir çeşidi olduğunu, uzun değnekler üzerinde yürüyüp çeşitli hareket ve danslar yapan canbâzlara bu isim verildiğini aktarır:

"And, canbâzları iki kesimde ele almakta ve bu üçüncüsünü canbâzlar kapsamında görmemektedir. Oysa uzun değnekler üzerinde yürüyen 'paçlebâz'ların tümü canbâzdı (bkz.

Haunolt, 478) ve onlarda tehlikeli oyunlar yapıyorlardı (bkz. Covel, v. 209/b-210/s)" (Nutku, 1987: 83).

Paçlebâzlar tahta ayaklar üzerinde pek çok numara sergilerdi. Bazen çok uzun değneklere yürüdükleri için dengelerini sağlamak için terazi kullanırlardı. III. Murat'ın 1579'da düzenlediği şenlikte ipin üzerinde uzun tahta ayaklarla tehlikeli numaralar yapmış ve toplu olarak alana çıkıp birlikte dans etmişlerdir (Nutku, 1987: 89). Yine aynı şenlikte değişik numaralar gösteren bir paçlebâzdan bahsedilir:

> "Önüne yalnızca küçük bir bez parçası bağlamış olan bir Mısır'lı genç, yabancı tanığın söylediğine göre, ayaklarına 2,75 metre uzunluğunda değnekler takmıştı. Bu canbâz önce bir ayağım kaldırıp tek değnek üzerinde dönmüş, dans etmiş, sonra da yine tek değnek üzerinde kendini dengelemiştir. Bundan sonra 1 metre 37 santim çapında büyük bir sini almış, bir yandan dans ederken öbür yanda siniyi orta parmağının ucuna koyarak döndürmeye başlamıştır. Canbâz, siniyi düzenli bir biçimde döndürürken bir sol bir sağ elinin orta parmağına geçiriyormuş, gittikçe de döndürme hızını arttırıyormuş. Az sonra bir adam gelip ayağının birindeki değneği çıkartmış; canbâz tek ayağındaki değnekle çalınan parçaya uyup on beş dakika kadar dans etmiş (Nutku,1987: 89).

Mehmet Arslan, paçlebâzlardan yalnızca Âli sûrnâmesinde bir kedinin canbâzlıkları anlatılırken söz konusu edildiğini aktarır:

Yüridi geh agac ayag üzre
Çıkdı geh pâye-i çerâg üzre (Arslan, 1990: 292)

1.1.1.3. Rismanbâz

Resim 2: İp üzerinde canbâz (Kaynak: And, 2020: 172)

Farsça "ip" manasındaki "*rismân"* ile "oynayan" anlamındaki "*-bâz"* sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşan *rismanbâz,* ip üzerinde çeşitli hünerler gösteren canbâzlar için kullanılan bir tâbirdir. Bununla birlikte *resenbâz* ve *sâzûbâz* da ip canbâzları için kullanılan diğer adlardır. Rismanbâzların hünerleri bedenlerinin koordinasyonunu sağlayarak ip üzerinde dengede durup çeşitli akrobatik hareketler yapmaya dayanır. Dengelerini sağlamak için *terazi* adı verilen uzun sırıklar kullanan canbâzlar bazen de terazi kullanmayarak bu işi daha da zorlaştırır.

İp canbâzlığı Osmanlı şenliklerinde en çok ilgi gören gösterimlerden biri olmuştur. Yabancı tanıklar bu gösterimlerden hayranlıkla bahseder. Nitekim And, bu konuda Türklerin çok ileride bulunduğunu ve yabancı bir tanıktan da Türklerin bu konuda ne kadar iyi olduğunu "Bir ip üzerinde havada yürümek bugünün bir buluşu değildir, eski yazıtlarda görüyoruz; birçok yerlerde eskiden bu meslekmiş, ama bugün yeryüzünde ip üzerinde Türkler kadar iyi yürüyen bir başka ulus yaşamıyor; çünkü onlar bunu daha çocukken öğreniyor, bütün hayatları boyunca sürdürüyorlar" (And 2020: 173). şeklindeki ifadesiyle aktarır.

Osmanlı şenliklerinde canbâzlar, gösterileri sırasında çeşitli aletler kullanırlardı. İp cambazlarının üzerinde yürüyeceği ipler özel olarak tersaneden getirilir ve iki dağ arasında geniş ve uzun bir aralığa bu ipler gerilirdi (Sevengil, 2014: 119). Osmanlı sosyal hayatına ışık tutan en önemli kaynaklardan biri olan *Seyahatnâme*'de Evliya Çelebi, ünlü canbâzlardan ve onların kulandıkları aletlerden şu şekilde bahseder:

> İstanbul'da hazır bulunan pehlivan nefer 13, oyunculardır ki her biri ipten merdiven ile göğe kement atıp çıkarak melekler ve Hz. İsa ile konuşmaya yakın olmuşlardır. Önce Üsküdarlı Mehmed Çelebi, Mağripli Hacı Nâsır, İskenderiyeli Hacı Ali, Harputlu Şaşı Hüsâm, Bursalı Kubadî, Arabgirli Kara Sücâh, Kamberoğlu, Kız Pehlivan bunlar padişah huzurunda terazili ve terazisiz kubadî pabuç ile ve kimi ellerinde birer desti ile arkalarında birer eşek ile ve kimi ellerinde dal kılıç ile kısaca 260 parça oyun âletleriyle hüner gösterip Galata Kulesi'nin tâ en tepesindeki topa ayak basmış Arap, Acem, Hind ve Yemen pehlivanlarıdı (Kahraman ve Dağlı, 2008: 628).

Canbâzların gösterilerini sergilerken kullandıkları araçlar arasında meşale ve tepsiler de yer alırdı. Bunlar kimi zaman ellerine aldıkları meşaleleri yakarak ateşle de gösteriler yapar, kimi zaman ip üzerinde tepsileri döndürerek hüner sergilerdi (Şentürk, 2017: 343).

Canbâzlar ipin üzerinde çok hızlı ve kıvrak bir şekilde hareket ederdi. Vehbi, sûrnâmesinde, "Bu da ne! Süratle yol alan şimşek mi, yoksa ipte yürüyen cambaz mı? Gökyüzünü kaplamış bulutların çizgileri üzerinde ilerleyen ay mıdır, yoksa ip üzerinde giden araba mıdır? Şu görülen, gökte gösterişli bir şekilde salınan ay mıdır, yoksa havada kalyon mu yürümektedir?" (Tulum, 2008: 19) diyerek onların ne kadar hızlı hareket ettiğini vurgular.

Sûrnâmelerde ve yabancı tanıkların kayıtlarında ip canbâzlarının sergiledikleri numaralara dair dair çeşitli örneklere rastlarız. 1582 Şenliği'nde bir ip canbâzının sırtında birini taşırken ayağına da biri bağlı olduğu, bir başkasının da ayakları ve kolları bağlıyken ip üzerinde dans ettiği aktarılır. Yine aynı şenlikte ayağına kılıçlar bağlı şekilde ipte yürüyen bir canbâzdan bahsedilir (And, 1982: 140).

And (1982: 141), 1675 Şenliği'nde canbâzların saçlarından, bileklerinden bağlı şekilde makarayla kaydıklarını, kayan bir kova içinde baş aşağı gittiklerini kaydeder. Yabancı bir tanık, bu gösterimlerin şimdiye kadar gördüklerinin içinde en iyisi olduğunu ifade eder:

> "…Fakat en iyisi ip canbâzlığıydı. Bunda her gün iyi hele kimi yaptıkları şimdiye kadar bütün gördüklerimden de iyiydi" (And, 1982: 141). Yine aynı şenlikte "teraziyi bir ucundan sağ eline alıp öteki ucunu sarkıtarak yürüyenler, bunu yaparken geri geri ip üzerinde gidenler, terazisiz iki elinde ağzına kadar su dolu testilerle ipte gezinenler, terazisiz, ellerini bağlatarak yürüyenler, ayağında nalın, sırtında bir hayvanla ipte gidenler ya da gözleri bağlı davul çalarak gezinenler vardı." (Nutku, 1987: 87).

II. Mahmut'un şehzadeleri Abdülmecîd ve Abdülaziz'in sünnet düğünlerini ve Mihrimah Sultan ve Mehmed Said Paşa'nın düğünlerini anlatan *Surnâme-i Lebîb'*de ip canbâzlarının ilginç gösterimlerine rastlarız. Burada Cin Ahmed olarak bilinen canbâz başı Ahmed Ağa'nın gösterdiği hünerlerden şaşkınlıkla söz edilir. Ahmet Ağa*, "*İpe koyun ile çıkıp onu kurban ettikten sonra derisini yüzmüş, ipe bir mangal çakarak eti pişirmiş, daha sonra bir sini içindeki francalayı, iki bardak suyu, birkaç tabak salatayı, ip üzerinde yiyip içmişti" (And, 2020:178).

Bir başka gösterimde de iki canbâzın ipin üzerinde iskemleye oturup karşılıklı satranç oynadığı, bir canbâzın omzunda bir çocuğu taşırken aynı zamanda ayaklarına bir salıncak bağlayıp buna iki kız çocuğunu bindirdiği aktarılır. Yine aynı gösteride bir canbâzın ayaklarına sabun bağlayıp ipin üzerinde yürüdüğü ve iki canbâzın ipin üzerinde dövüştüğü kaydedilir.

Lebîb, bu iki canbâzın ip üzerinde dövüşmesinden " 'iki canbâz, bir ipte oynamaz' atasözünün aksini göstermişlerdir" anlamına gelen bir ifadeyle "İki canbâz karşu karşuya menzil-i rismânın üzerine çıkup kabîl-i mâh müşâhede olunan hirre-i nerler misillü birbiriyle arbede ve müşâcere ve seyr-i serî' ile yek-diğere hücûm idüp iki canbâz bir ipde oynamaz misl-i meşhûrunun aksi görülmüştür." (Aktaş Baycar, 2006: 141). şeklinde bahseder.

Surnâmelerden ve yabancı tanıkların kayıtlarından edindiğimiz bilgilerin ışığında ip canbâzlarının hünerlerini şöyle sıralayabiliriz: İpin üzerinde sırtında başka birini taşıyarak yürümek, ipte baş aşağı durmak, ayakları ve kolları bağlıyken ip üzerinde dans etmek, denge değneği olmadan yürümek, ayağına kılıçlar bağlı şekilde yürümek, saçından veya ayak bileklerinden bağlı şekilde makaralarla kaymak, kova içinde kaymak, ipe hayvanlarla çıkmak, ayağına salıncak bağlayıp çocukları bindirmek, ip üzerinde sıçrayıp bağdaş kurmak, ayağına

sabun bağlayıp yürümek, ipin üzerine iskemle koyup satranç oynamak, ip üzerinde kayığa binmek, ip üzerinde gözü bağlı şekilde davul çalmak.

İp canbâzlığı, divan şairlerinin de en çok ilgisini çeken gösteri sanatı olmuş ve çeşitli hayaller içinde şiirlerde yer almıştır.

1.1.1.4. Canbâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.1.4.1. Âh

"Aşkın ağır yüküne tahammülün tükeniş alameti sayılan *âh,* şiir geleneğinde âşıklık belirtilerinin ilki olarak kabul edilir. Hemen tamamı âşıklık iddiasıyla şiir yazan şairler, çektikleri âhlarla ilgili hayal ürünü çok sayıda benzetme ve yorum geliştirmişlerdir" (Şentürk, 2016: 162). Bunlardan biri de âşığın çektiği âhtan çıkan dumanın ip olarak tasavvur edilmesidir. Âşığın ağzından çıkan derinden çektiği âh, onun gönlündeki aşk ateşinden yükselen bir duman olarak hayal edilir ve aşkın yakıcılığını ifade etmek için âhın gökyüzüne ulaşıp felekleri tutuşturduğu söylenir. Âhın yükselen bu ince dumanı şekil bakımından ipe teşbih edilerek canbâz ipi olarak tasavvur edilir.

Şairlerin âhı ip olarak tasavvur etmelerinin bir diğer nedeni ise "âh" sözcüğünün yazımı dolayısıyladır. Osmanlı Türkçesinde elif ve he harfleri ile yazılan "âh" sözcüğü, şairler tarafından çeşitli unsurlara benzetilerek değişik hayaller içinde kullanılmıştır (Şentürk, 2016: 174). Bunlardan biri de elif harfinin ince ve uzun görünümünün ip olarak tasavvur edilmesidir.

Haşmet, âşığın çektiği âh vasıtasıyla gönlündeki aşk ateşinden çıkan dumanın, aşk canbâzına ip olduğunu ifade ettiği "Gönlün âh çekmesi aşk canbâzına ip oldu. Hayret ipine bastık, Allah yol versin" anlamındaki beytinde bu hayal açıkça görülmektedir:

Cân-bâz-ı ışka oldu resen medd-i âh-ı dil
Basdık ribât-ı hayrete Allâh yol vere (Haşmet G. 202/2)

Âli, "İnlememin ve âhımın dumanının gökyüzüne ulaştığını gören, bir canbâz ipe çıkıyor sanır." anlamındaki beytinde, âhın dumanının göklere çıkması imajından faydalanarak âşığın çektiği âhı canbâz ipine ve inlemesini de o ipe çıkan bir canbâza teşbih eder:

Duhân-ı âh ile nâlem ki âsmâna çıkar
Gören sanur anı cân-bâz rîsmâna çıkar (Gelibolulu M. Âli G. 382/1)

Âli, bir başka beyitte de kozmik unsurlar vasıtasıyla ip canbâzlığı tasviri yapar. Yıldızlar, şekil itibariyle, gümüş rengi ve parlaklığı yönüyle kılıca benzemektedir. Âli, bu benzerlikten faydalanarak "(Bu) yer yer görünen parlak yıldız değil, ayağına kılıçlar bağlamış

felek canbâzıdır, âhımın dumanı da onun ipidir.” anlamındaki beytinde yıldızları kılıca, feleği de ayaklarına kılıç bağlayıp gösteriler yapan bir canbâza benzetir ve bu canbâzın üzerinde gösteri yaptığı ipin de âhının dumanı olduğunu ifade eder:

Rîsmânı dûd-ı âhumdur degül yir yir şihâb

Baglamış pâyına cân-bâz-ı felek şemşîrler (Gelibolulu M. Âli G. 395/3)

1.1.1.4.2. Akıl/Terazi

Canbâzların ip üzerinde dengede durmasını sağlayan uzun sırıklara “terazi” adı verilir (And, 2020: 174). Klasik Türk şiirinde canbâzların kullandığı bu teraziyle ilgili hayaller karşımıza çıkar. Hamdullah Hamdi, “Sevgilinin saçının ipi ne gariptir ki akıl terazisini düşürmeyince canbâzı oynatmaz.” anlamındaki beytinde sevgilinin saçını ipe, âşığı canbâza, âşığın aklını ise teraziye benzetir. Terazi, canbâzın dengede durmasını sağlarken, âşığın terazisi yani aklı tam tersi şekilde dengeyi bozar. Âşık o teraziyi bırakmadan sevgilinin saçının ipinde yürüyemez. “Şairler tasavvufi düşüncenin etkisiyle aklı zayıf ve güçsüz bulurlar, nazari aklı reddederler. Âşık ve rind-meşrep olmak divan şairlerinin en önemli vasıflarındandır ve onlar bu özellikleriyle övünürler. Aklın karşısına aşk unsurunu koyarlar” (Göktaş, 2016: 175). Bu hayalle şair, akıl ve kalp tezatlığına telmihte bulunarak hakiki aşka ulaşmanın akılla değil kalple olacağını vurgular:

Düşürmeyince terâzû-yı ‘aklı oynatmaz

Ne turfadur resen-i zülf-i dost cân-bâzı (Hamdullah Hamdî G. 157/3)

1.1.1.4.3 Felek

Klasik Türk şiirinde feleğin canbâz olarak tasavvur edildiği örnekler de karşımıza çıkmaktadır. “Batlamyus’tan gelen eski astronomi anlayışına göre felek dünyayı çevreleyen iç içe dokuz kubbeden meydana gelmiştir, aynı zamanda yedi kat olarak da tasavvur edilir… Eski astronomi anlayışa göre dünya sabittir ve felekler dönmektedir” (Kurnaz, 1995: 306). Şairler de canbâzların dönerek takla atma hüneri ile feleklerin dönmesi arasında ilgi kurarak feleği canbâz olarak nitelendirmiştir.

Diyarbakırlı Hâmi’nin “Korkusuzluk üzerinde savaşır. Sanki felek canbâzı bir ip üzerinde oynar.” anlamına gelen beyti buna misaldir:

Olur geh ma‘reke-perdâz geh emn ü emân üzre

Meger oynar mı canbâz-ı felek bir rîsmân üzre (Diyarbakırlı Hâmi K. 2/1)

Klasik Türk şiirinde, yıldızların insanların kaderi üzerinde etkisi olduğu inanışına dayanarak feleklerin dönüşünün insanların kaderine olumsuz yönde etki ettiğine inanılır ve

"kahpe felek", "dönek felek" gibi sıfatlarla feleklerden şikâyet edilir. Bunun sebebi; sekiz feleğin batıdan doğuya dönerken dokuzuncu felek olan atlas feleğinin doğudan batıya dönmesi ve bu dönüş sırasında diğerlerini kendi yönünde dönmesi için zorlamasıdır. Kendi istikametlerinden aksi yöne dönmeye zorlanan diğer sekiz feleğin insanların talihleri üzerinde değişken ve olumsuz durumlar ortaya koyduğuna inanılır. Lebîb de feleklerin dönme hareketini canbâzların dönerek ip üzerinde gösteri yapmasına benzeterek "Ey sultanım! Gönlün ne halde olduğunu dinle ki felek canbâzından ne şikâyetleri var gör" anlamındaki beytiyle feleklerden şikâyet eder. Çektiği aşk acısıyla harap olan gönlünün sorumlusunun felek canbâzı olduğunu ifade eder:

ʿArz-ı hâl-i dili gûş eyle amân sultânım
Gör ki cân-bâz-ı felekden ne şikâyetleri var (Lebîb K. 19/2)

1.1.1.4.4. Gamze/Kirpik

Canbâzların hünerlerinden biri de ip üzerinde kılıçlarla çeşitli gösteriler sergilemektir. Bu gösteriler divan şiirine de yansımış; sevgilinin süzgün bakışları ve kirpikleri kılıca, âşık da bu kılıçlarla oynayan bir canbâza teşbih edilmiştir.

"Divan şiirinde sevgilinin fizik güzelliğinin tesirini belirten imajlarda, onu bir savaşçı hüviyetinde ve öldürücü silâhlarla donanmış gösteren tasavvurların yer alması çok dikkat çekici ve arka planı olan bir meseledir" (Akün, 1994: 416). Şairler sevgilinin çekik gözlerinin süzgün bakışı ile kılıç ve hançer arasında ilgi kurarak bakışının ne kadar keskin ve öldürücü olduğunu vurgulamışlardır. Gelenek içinde sevgilinin kaşları yaya, kirpikleri de sevgiliyi yaralayan oklara benzetilir. Âşığın canbâz olarak tasavvur edildiği beyitlerin çoğunda ise sevgilinin kirpikleri sivriliği bakımından kılıca teşbih edilmiş ve bu kılıçlarla oynayan bir canbâz hayali ortaya koyulmuştur.

Yahyâ, "Ey ay gibi olan sevgili! Canbâzın ip üzerinde kılıçla oynadığı gibi gönül saçında süzgün bakışınla oynar." anlamındaki beytinde sevgilinin saçlarını ipe, süzgün bakışlarını kılıca, gönlünü de bu kılıçlarla oynayan bir canbâza teşbih ederek ip üzerinde kılıçla gösteri yapan bir canbâz hayali kurar:

Zülfünde gönül gamzen ile eglenür ey mâh
Cân-bâz gibi tîg ile oynar resen üzre (Şeyhülislâm Yahyâ G. 309/3)

Nazmî "Gönül, daima, keskin kılıç üzerinde duran bir canbâz gibi sevgilinin kirpiğinin üzerine düşer" anlamındaki beytinde, âşığın gönlünü bir canbâza, sevgilinin kirpiklerini de

canbâzların gösteri yaptığı kılıçlara benzetir. Canbâzın yalın ayak kılıçların üzerine atladığı gibi aşığın gönlünün de sevgilinin kirpiklerine atladığını ifade eder:

Dilberün dil kim düşer müjgânı üzre dem-be-dem
Benzer ol cân-bâze turur tîg-i berrân üstine (Edirneli Nazmi G. 5759/2)

Nehcî, "O çevik (canbâz), sevgilinin süzgün bakışıyla kıvrımlı saçına geçince kılıçla oynayan bir ip canbâzına benzer." anlamındaki beytinde sevgilinin saçını ipe, süzgün bakışlarını da kılıca benzeterek âşığı ip üzerinde kılıçla gösteri yapan bir canbâz olarak tasavvur eder:

Geh gamze ile turra-yı pür-tâba geçer çüst
Benzer o resen-bâza ki şemşîr ile oynar (Nehcî G. 194/2)

Osmanlı şenliklerinde tehlikenin dozunu arttırmak için canbâzların gösteri yaptığı iplerin altına kılıçlar dizilir ve canbâzın düşmesi durumunda bu kılıçlar vücuduna saplanırdı (Duman, 2022: 169). Mihrî Hatun, "Ey sevgili, bir gün senin saçının ipinden süzgün bakışının kılıcına düşüp can vereyim de âşığın canbâzı nasıl olurmuş gör." anlamındaki beytinde âşıklık iddiasında bulunurken ipten kılıçların üzerine düşen bir canbâz hayali kurar. Osmanlı şenliklerinde canbâzların sergiledikleri tehlikeli gösterilerin kimi zaman sakatlıkla hatta ölümle sonuçlandığı bilinmektedir. Mihrî Hatun da bu duruma atıfta bulunarak âşıklığını ispat için kendini usta bir canbâza teşbih eder. Sevgilinin saçı ona âşıklığını sergilediği icra ortamı, keskin bakışları da üzerine düştüğü kılıçlar olur:

Rîsmân-ı zülfünde bir gün dost gamzen tîgına
Düşeyin cân vireyin gör 'âşıkun cân-bâzını (Mihrî Hâtun G. 207/4)

1.1.1.4.5. Gönül

Klasik Türk şiirinde ip canbâzlığıyla ilgili karşımıza çıkan başka bir hayal de âşığın gönlünün sevgilinin saçlarına bağlı olmasıdır. "Şiir geleneğinin çok yaygın kullanılan kemikleşmiş tasavvuruna göre binlerce aşığın gönlü adeta kasap çengelinde asılı kalp ve ciğerler gibi sevgilinin saçının kancalarında asılı durmaktadır" (Şentürk, 2021: 252). Âşık ne yaparsa yapsın sevgilinin saçının bağlarından kurtulamaz, yani sevgilinin saçını arzulamaktan vazgeçemez. Âli'nin, sevgilinin saçlarına bağlı olan âşığın gönlünü, ip üzerinde yürüyen canbâza benzettiği "Bu divane gönül, o hızlı canbâzın ipine sarıldığı gibi bu anber kokulu saça sarılmış" manasındaki beytinde bu hayal açıkça görülmektedir:

San ol cân-bâz-ı çâpükdür sarılmış rîsmânına

Dil-i dîvâne kim bu zülf-i ʿanber-bâra sarmaşmış (Gelibolulu M. Âli G. 599/4)

Lebîb "Senin saçına bağlanmışlığım ağızdan ağıza düştü. Gönül canbâzım tenimi ipten ipe attı" anlamındaki beytinde kendini canbâza teşbih eder. Mecnûn ve Ferhâd gibi âşıklık timsali olmuş kişilerin aşklarının ağızdan ağıza dolaştığı gibi onun sevgilinin saçında bağlı kalan gönlü de dilden dile dolaşır. Sevgilinin saçını arzulamaktan vazgeçemediği için gönlü o saçlarda asılı kalır ve tıpkı bir canbâzın bir ipten diğerine atladığı gibi, sevgilinin saçının bir telinden diğer teline atlar:

Zülfüne bendeligim düşdü dehenden dehene
Teni canbâz-ı dilim atdı resenden resene (Lebîb G. 120/1)

İp canbâzlarının gösterdiği hünerlerin başında gelen ip üzerinde takla atma eylemini şairler, çeşitli hayaller içinde şiire aksettirmiştir. Nef'î, "Gönül, bir kere bükülmüş saçının kıvrımına düşsün de gör bak canbâz gibi ne taklalar atar" anlamındaki beytinde âşığın gönlünü, sevgilinin saç telinin üzerinde taklalar atan bir canbâza teşbih eder:

Cânbâz gibi gör ne muʿallaklar atar dil
Bir kerre hele turra-i pîçânına düşsün (Nefʿî G. 108/4)

Leʿâlî "Ey sevgili, senin dudağının coşkusuyla yüz binlerce gönül saçının ipinde takla atarak canbâz olmaktadır." anlamındaki beytinde sevgilinin saçına binlerce âşığın gönlünün asılı olması tasavvurundan yola çıkarak sevgilinin saçını bir ip; ona asılı olan âşıkların gönlünü de o ipin üzerinde taklalar atan canbâzlar olarak hayal etmiştir:

Resen-i zülfünde ey cân şevk-i laʿlünle senün
Sad hezârân dil muʿallak atılup cân-bâz olur (Leʿâlî G.1/3)

Ravzî, "Gönül canbâzı, yanağındaki benin fitnesinden el çekip nasıl sevgilinin saçının ipine yerleşsin." anlamındaki beytinde, sevgilinin fitne çıkaran benin, âşığın gönlünün sevgilinin saçına ulaşmasına engel olduğunu ifade eder. Gönlünü bir canbâza benzeten şair, sevgilinin saçına ulaşamamasını, bir canbâzın ipe çıkamaması olarak yorumlar.

Bilindiği gibi "fitne" eski metinlerde "büyü" aanlamında kullanılır. Büyü yapmak için buğday, pirinç tanesi ve karabiber gibi tohumlar kullanıldığı için sevgilinin beni bu tohumlarla olan şekil benzerliğinden dolayı fitneci olarak adlandırılır (Şentürk, 2017: 184).

Ravzî de sevgilinin yanağındaki benin, âşığın gönlünün sevgilinin saçına ulaşmasını engelleyen bir büyücü olduğunu ifade eder:

Fitne-i hâl-i ruhından el çeküp cân-bâz-ı dil
Rîsmân-ı zülf-i dil-berde karâr etmek niçe (Ravzî G. 551/3)

Âşığın gönlü sevgilinin saçına bağlandığı gibi kâkülüne de bağlanır. Yahyâ "Divane gönlün işi sevgilini kâkülüyledir. İp canbâzlarının üstadı ipini yükseğe kurar." anlamındaki beytinde sevgilinin alnına dökülen kâküllerini, yüksek iki direk arasına gerilmiş canbâz ipine, âşığın gönlünü de canbâza benzetir. Nasıl ki canbâzın işi ip üzerinde oynamaksa âşığın gönlünün işi de sevgilinin kâkülünü arzulamaktır:

Kâkül-i yâr iledür kârı dil-i şeydânun
Rîsmânın kurar üstâd-ı resen-bâz bülend (Şeyhülislâm Yahyâ G. 41/2)

Hâleti de benzer bir şekilde, "Gönül, saçını bırakıp sevgilinin kâkülüne düştü. Gören yukarıdaki ipte bir canbâz oynuyor dedi." anlamındaki beytinde âşığın gönlünü ipte oynayan bir canbâza benzetir:

Zülfini koyup düşdi gönül kâkül-i yâra
Gören didi oynar yukarı ipde resen-bâz (A. Hâletî G. 333/3)

Osmanlı şenliklerinde çocukların da çeşitli gösteriler yaptığı ve bunların başında da ip canbâzlığı geldiği bilinmektedir. Mostarlı Hasan da bundan yola çıkarak, "Gönül çocuğu sevgilinin kâkülünün ipine yapışmış. Görenler canbâz oğlanı halata sarmış der." anlamındaki beytinde gönlünü, sevgilinin saçına bağlanmış bir çocuk olarak tasavvur eder. "Şairler gönlün aşk gibi bir belaya girmesinin ancak çocuklar gibi aklı henüz hiçbir şeye ermeyenlerin düşeceği bir cesaret olduğunu öne sürerler" (Şentürk 2021: 243) ve bu sebeple gönlü saflığı bakımından çocuğa teşbih ederler. Hasan da sevgilinin kâkülüne bağlı olan gönlünün, halat üzerinde yürüyen bir canbâz çocuk gibi olduğunu ifade eder:

Gönül tıflı yapışmış rîsmân-ı kâkül-i yâra
Görenler dir ki cân-bâz oglanı urgana sarmaşmış (Mostarlı Hasan G. 195/4)

Mu'îdî, âşığın gönlünün sevgilinin saçına asılınca yarattığı dalgalanmanın, canbâzlara ip üzerinde nasıl oyananacağını öğrettiğini ifade ettiği "Gönül saçına asılıp bir hava hareketi yaratsa, canbâza ip üzerinde oynamayı öğretir." anlamındaki beytinde gönlünün usta bir canbâz olduğunu ifade eder:

Dil saçuna asılup virse hevâ-hengâmesin
Ögredür bir bend ile cân-bâze urgân oynamak (Mu'îdî G. 216/4)

Klasik Türk şiirinde güzellik, sevgilinin her türlü çekiciliğini sergilediği bir meydan olarak tahayyül edilir ve sevgilinin yüzü güzellik meydanı olarak nitelendirilir. "Bu meydanda yanak, göz, burun, alın, dudak, kaş, kirpik, ayva tüyleri gibi birçok güzellik unsuru yer alır" (Uludağ, 2016: 16). Muhyî de "Senin güzelliğinin meydanında gönül canbâz olup can ipini orada ip eyledi" anlamındaki beytinde âşığın gönlünü, sevgilinin güzellik meydanında gösteri sergileyen bir canbâza benzetir. O canbâzın üzerinde gösteri sergileyip canıyla oynadığı ip ise can ipidir. Canın ip ile ilişkilendirilmesi klasik Türk şiiri içinde kullanılan alışılmamış bağdaştırmalardan biridir.

> "Soyut bir unsur olan "cân" ile somut bir nesne olan "rişte" arasında bağ bulunmamasına rağmen şairler, "cân"ı iplik şeklinde hayal ederek somutlaştırmış; ipliğin fiziki özelliklerinden ve cânın ise sahip olduğu zengin duygu değerinden yararlanarak özgün imgeler yaratmaya açık bir ifade üretmişlerdir" (Et, 2021: 258).

Muyhî de bu bağlamda can ipini canbâz ipiyle ilişkilendirmiştir:

Hüsn meydânında dil cân-bâz olup
*Eyledi cân rişte*sini anda ip* (Muhyî G. 101/6)

1.1.1.4.6. Hayal

Canbâzlık ile ilgili beyitlerde "hayal" kavramı da dikkati çekmektedir. Hayal, soyut bir kavramken klasik Türk şiirinde çoğu zaman somut kavramlarla ilişkilendirilerek somutlaştırılmıştır. Şairler hayali kimi zaman canbâz kimi zaman da ip olarak tasavvur etmişlerdir. "Hayal, sanatın ortaya çıkması ve ilerlemesinde itici güçtür… Sanatsal gerçekliğin şekillenmesi, sanat eserinin ortaya çıkması büyük ölçüde hayal gücünün imkânlarına bağlıdır" (Karaman, 2016: 123). Klasik Türk şiirinde de hayal çok önemli bir yere sahip olmuştur. Şairler, söylenmemiş bir söz ve özgün hayaller aramışlar; derin anlamlar ve ince hayallerin peşinden koşmuşlarıdır. "İnce hayal" tabiri, derinlikli ve özgün hayaller ifade etmek için kullanılır. Hayalin bu inceliğiyle ip arasında ilgi kuran şairler, kimi zaman bu ipi canbâz ipi olarak tasavvur etmişlerdir. Âtayî'nin, derinlikli hayallerini bir ipe, gönlünü ve aklını da bu ip üzerinde oynayan bir canbâza teşbih ettiği "Bu gönül ve can yine fikir ve hayal ipini kurup türlü oyunlar yaptı." anlamındaki beyitte bu durum açıkça görülmektedir:

Rişte-i fikr ü hayâlâtı kurup
Nice lu'b itdi yine bu dil ü cân (N. Atâyî Tarihler 36/1)

Canbâz ve hayal arasında kurulan ilişki ise canbâzların şaşırtıcı hünerler sergilemesine dayanır. Şair, hayal gücünü bir canbâza teşbih ederek şiirlerinde özgün ve şaşırtıcı hayaller

ortaya koyduğunu ifade etmeye çalışır. Vehbî, "Hayal canbâzım, ince söze gönül bağlamış. Sanki dilimin kılıcını çekip ip üzerinde oynar" anlamındaki beytinde hayal gücünü bir canbâza, dilini de kılıca benzetir. Keskin ve etkili söz söylediğini ifade etmek için "dil-kılıç" benzetmesini kullanarak derin bir hayal gücüne ve nükteli söz söyleme kuvvetine sahip olduğunu ifade eder. Şiir yazmayı bir gösteri gibi tahayyül eden şair, bir canbâzın kılıçla gösteri yaptığı gibi hayalinin diliyle bir nazm gösterisi ortaya koyduğunu ifade eder:

Resen-bâz-ı hayâlim nükte-yi bârîke dil-beste
Çekip tîg-i zebânım sanki oynar rîsmân üzre (S. Vehbî K. 15/59)

Meşhûrî, "Hayal canbâzım, mavi gök kubbede, samanyolu yıldızının zincirine çıkıp şaşırtıcı hünerler göstersin" anlamındaki beytinde hayal kurma yeteneğini bir canbâza benzeterek samanyolu yıldızı üzerinde gösteriler yapan bir canbâz hayali kurar. Samanyolu, beyaz bir yol hâlinde görülen içinde sayısız yıldız barındıran bir yıldız kümesidir ve klasik Türk şiirinde şekil bakımından uzayıp giden bir yola, zincire, ipe, kervana, köprüye benzetilir. Meşhûri de samanyolu galaksisini bir canbâz ipine tebih etmiş ve özgün hayallerini de bu ipin üzerinde şaşırtıcı gösteriler yapan bir canbâz olarak hayal etmiştir:

Resen-bâz-ı hayâlim eylesin mu'ciz-hüner izhâr
Çıkıp zincîr-i necm-i kehkeşân çarh-ı mînâda (Meşhûrî K. 15/3)

1.1.1.4.7. Hallac-ı Mansur

Şairler, Hallac-ı Mansur'u bir aşk canbâzı olarak görmüş ve onun idam edilmesi hadisesine telmih yoluyla, idam ipini canbâzların üzerinde gösteriler sergilediği ip olarak tasavvur etmişlerdir. Mansur, tarikat mensupları ve mutasavvıflar arasında maksad ve gaye uğrunda Allah yolunda asılmayı göze alan bir fedayi timsalidir (Onay, 1993: 318). İlahi aşka ulaşma yolunda darağacına giden Mansur, şairler için âşıklığın timsali olarak kabul edilmiş ve âşıklık iddiasında bulunan şairler kendini onunla mukayese etmişlerdir. Hâleti, "Dert ve bela canbâzı ben olduğum için Mansur'un benim ipimde hüner göstermeye gücü yetmez." anlamındaki beytinde, Mansur'un aşk uğruna canını ortaya koymasını, canı pahasına gösteri yapan bir canbâza benzetmiştir. Mansur bir canbâz, onun boynuna geçirilen ip de onun icra ortamı olarak hayal edilmiştir. Şair, kendisini de bir canbâz olarak nitelendirmiş ve Mansur'dan daha hünerli olduğunu, onun kendi ipinde hüner gösteremeyeceğini söyleyerek kendisinin âşıklıkta daha usta olduğunu ifade etmiştir:

Benem hengâme-i derd ü belâ cân-bâzı kim Mansûr
Hüner göstermege kâdir degüldür rîsmânumda (A. Hâletî G. 754/3)

Azmizade Hâleti, "Şimdilik aşk hengâmesinin canbâzı benim. Mansur'un boynuna geçen o ip bendedir." anlamındaki bir başka beytinde de yine aynı imajı kullanarak Mansur'u canbâza, boynuna geçirilen idam ipini de canbâz ipine benzetmiştir. Kendisini Mansur'un varisi olarak gören şair, Mansur'dan sonra en usta âşığın kendisi olduğunu "Mansur'un boynuna geçen o ip bendedir" diyerek ifade etmiştir. Bir çırağın ustasından canbâzlığı öğrendiği gibi şair de Mansur'dan âşıklığı öğrenmiştir:

Şimdilik hengâme-i 'ışkun resen-bâzı benem
Bendedür ol gerden-i Mansûr'a geçmiş rîsmân (A. Hâletî G. 553/2)

1.1.1.4.8. Hilal

Kozmik unsurlar kullanılarak yapılan bir canbâzlık tasvirinde Zâtî, gökyüzünü parıltılı bir ipe benzetir ve hilali de parıltılı bir ip gibi olan gökyüzünde hüner gösteren bir canbâz olarak tasavvur eder:

Cân-bâz-veş çıkup resen-i şa'şa'a üstine
Tâvûs çekdi gösterüben hoş hüner hilâl (Zâtî K. 84/7)

1.1.1.4.9. Saç

Klasik Türk şiirinde ip canbâzlığından bahsedilen beyitlerde genelde âşık, sevgili uğruna eziyetler çektiği ve yemeden içmeden kesilip hastalıklı bir hal aldığı için canıyla oynayan bir canbâz; sevgilinin saçı da canbâzların hünerlerini sergilediği ip olarak tasavvur edilmiştir. Gelenek içinde kimi zaman âşıkların gönlünün asılı olduğu bir ip, kimi zaman da âşıkları bağlayıp kendine çeken bir tuzak olarak tasavvur edilen sevgilinin saçı, bazen de âşık için cesaret ve dirayetini göstereceği bir icra ortamı olmuştur. "İp cambazlarından bahseden beyitlerin hemen tamamında sevgilinin saçı ve ona asılmış bir gönül imajı çizilerek türlü söz ve hayal oyunları gerçekleştirilir*"* (Şentürk, 2017: 342). Sevgilinin saçı, uzunluğu ve inceliği münasebetiyle ipe, sürekli onu hayal eden sevgili ise o ip üzerinde tehlikeli hareketler yapan canbâza teşbih edilir. Bu benzetmelerle şair, sevgili uğrunda canını ortaya koyduğunu vurgulayarak âşıklığını ispatlamaya çalışır.

Hayâlî Bey, "Sevgili, saçının kıvrımını yanakları üzerine çektiğinden beri zavallı âşıklar üstad canbâz oldular." anlamındaki beytinde sevgilinin saçını, canbâzların üzerinde gösteriler sergiledikleri ipe; âşığı da o ipin üzerinde canı pahasına gösteri yapan canbâza teşbih eder. Sevgili saçını yanaklarının üzerine bıraktığında âşığın onu arzulamaya başlaması, canbâzın bir ip üzerinde yürümesine benzetilir ve onun saçını arzulamanın ip üzerinde yürümek kadar tehlikeli olduğu vurgulanır:

Çîn-i zülfünü çekelden ruhları üzre nigâr
Âşık-ı üftâdeler üstâd cânbâz oldılar (Hayâlî Bey G. 102/2)

Sehâbî "Saçının kıvrılmış ipiyle canbâzlık yapar. Dünyada kimse böyle bir canbâzı görmedi." anlamındaki beytinde sevgilinin saçını ipe ve onu arzulayan âşığı canbâza teşbih eder. O canbâzdan daha usta bir canbâzın olmadığını vurgulayarak âşıklık iddiasında bulunur:

Kılur kemend-i ham-ı zülfün ile cân-bâzî
Cihânda görmedi kimse bu resme cân-bâzı (Sehâbî G. 410/1)

Klasik Türk şiirinde âşık, sevgilinin yolunda çektiği eziyetlerden şikâyet etmez, onun uğrunda canını bile vermekten çekinmez. Sevgilinin ayağının toprağına varıncaya kadar ona ait her şeyin kutsal olması gibi onun uğrunda çekilen dert ve sıkıntılar da mukaddestir (Şentürk, 2021: 238).

Ravzî sevgilinin saçını arzulayan âşığı, ip üzerinde yürüyen canbâz olarak hayal etmiş, sevgilinin saçında canbâz gibi canıyla oynadığını ve sevgilinin yolunda canının bir kıymetinin olmadığını "Sevgilinin saçının ipinde canbâz gibi canla oynarız. Âşığa sevgilinin önünde canını anmak ayıptır" anlamındaki beytinde ifade eder:

Rîsmân-ı zülfünde cân oynaruz cân-bâzveş
'Âşıka cânân önünde cânın anmak 'ârdur (Ravzî G. 217/2)

Âşık için sevgilinin kendisine eziyet etmesi bile bir iltifattır çünkü âşık için asıl dayanılmaz olan sevgilinin kendisiyle ilgilenmemesidir. Sevgilinin âşığa eziyet etmesi ona ilgi gösterdiği anlamına gelir. Bu sebeple âşıklar bu eziyetlerin bitmesini hiç istemez ve bundan zevk alırlar. Nâfiz, "Canımız ip canbâzlığını arzu ederken sevgilimiz âşinalık ipini kesti." anlamındaki beytinde kendini canbâza, sevgilinin kendisine karşı olan ilgisini yani çektirdiği eziyetleri de ipe benzetir. Sevgilinin kendisine karşı ilgisinin kesilmesini ise bu ipin kopması olarak tasavvur eder. Onun sevgiliyle arasında olan bağ, tıpkı canbâzların üzerinde hünerlerini sergilediği ip gibidir. Âşık, âşinalık ipinde canbâzlık yapmayı arzularken sevgili o ipi koparark onun canbâzlık yapmasını engeller. Bir canbâz için ipin kopması demek icra ortamının yok olması anlamına gelir. Eğer ip, canbâz üzerindeyken kopuyorsa da bu onun muhtemelen sakatlanacağı veya öleceği manasına gelir. Şair bu benzetmeyle sevgilinin kendisine karşı ilgisizliğinin canına kastettiğini vurgulamaya çalışır:

Rişte-bâzî ârzûsun eyler iken cânımız
Âşinâlık riştesin kat' eyledi cânânımız (Lâzikîzâde Feyzullah Nâfiz G.288/1)

1.1.1.4.10. Su

Edirneli Nazmî, "Su, teraziyle yüksekten koşup kendini canbâz gibi atlatır." anlamındaki beytinde, suyun dalga dalga yükselmesini tasvir eder ve yükseğe kurulmuş ip üzerinde teraziyle koşan bir canbâza benzetir:

Terâzûyıla bâlâdan segirdüb
Özin cân-bâz-veş pertâb ider su (E. NazmîG. 5348/4)

1.1.1.4.11. Şair

Hâleti, şiir kudretini överken şairleri canbâza ve şiir vadisini de onların gösteri yaptığı meydana benzetir. "Hüner meydanının hızlı canbâzı şimdi benim. Akıl terazisi bana ruz-ı ezelde sunulmuştur." diyerek kendisinin bu canbâzların en hünerlisi olduğunu ifade eder. Şiirde ahengi sağlamak divan şairi için en önemli hususlardan biridir. Hâleti şiirdeki bu ahengi canbâzın ip üzerinde kurduğu dengeye benzetir. Şairin şiirde ahengi sağlaması için ihtiyaç duyduğu kabiliyeti de canbâzların ip üzerinde dengede durmasını sağlayan teraziye benzeten Hâletî, bu terazinin kendisine ruz-ı ezelde sunulduğunu, yaradılışında şairlik kabiliyetinin olduğunu ifade eder.

Burada kullanılan meydan tabiri, canbâzlık gösterilerinin şehrin boş arsalarında ve çarşı pazar gibi halkın kalabalık olarak toplanabileceği meydanlarda yapılmasıdır (Şentürk, 2017: 343). Şairler de bu gösterilerin meydanlarda sergilemesini çeşitli hayaller içinde şiire aksettirmiştir. Hâleti de şiir vadisini canbâzlık yapılan bir meydan olarak tasavvur eder:

Hüner meydânınun çâpük-resen-bâzı benem şimdi
Sunulmışdur bana rûz-ı ezelden tab'-ı mîzânî (A. Hâletî K. 20/29)

Hâleti, "Ey Hâletî! Nazım meydanının canbâzı benim. Benim hızlı düşünen aklım gibi korkusuzca yürüyen biri daha yoktur" anlamındaki fahriye niteliğindeki bir başka beytinde, şairlik kudretini ipin üzerinde hızlıca yürüyen bir canbâza, şiir vadisini de canbâzların gösteri yaptığı meydana benzetir:

'Arsa-i nazmun resen-bâzı benem ey Hâletî
Tab'-ı çâlâküm gibi olmaya bî-pervâ yürür (A. Hâletî G. 189/5)

1.1.2. Şemşirbâz

Resim 3: İp üzerinde şemşirbâz (Kaynak: And, 2020: 172)

"Kılıçla oynayan" anlamına gelen *şemşirbâz* kelimesi, Farsça "kılıç" anlamındaki *şemşîr* ile "oynayan" manasındaki *-bâz* sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuş ve Türk seyirlik oyunlarında kılıçla tehlikeli numaralar yapanlara bu isim verilmiştir (Nutku, 1983: 233).

Osmanlı şenliklerinde şemşirbâzlar çeşitli numaralar sergilemekteydi. Onların yaptıkları gösteriler arasında; kılıçlar üzerinde yürümek, uzanmak, köprü kurmak; kılıçlar üzerine yatıp üzerlerinde tuğla parçalatmak ve karnında örs dövdürtmek; keskin kılıçlar üzerine basıp kalın kütükleri elleriyle kırmak, kılıçları toprağa saplayarak keskin tarafları üzerinden atlamak, kılıç yutmak ve kılıçlarla çeşitli akrobatik hareketler yapmak bulunmaktadır (Nutku, 1987: 92).

1675 Şenliği'nde bir şemşirbâzın çıplak ayakla keskin iki kılıcın üzerinde durduğu halde bundan etkilenmediği, aynı şenlikte bir başkasının kılıcın keskin yüzünü karnına dayayıp bastırarak ileri geri hareket ettirdiği ve yalnızca kırmızı ince bir iz kaldığı kaydedilir (And, 2020: 170). Vehbi, Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri için düzenlenen sünnet düğününü anlattığı sûrnâmesinde yere iki kılıç koyup bunların sivri kısmının üzerine uzanan bir şemşirbâzın göğsüne bir değirmen taşı yerleştirildiğinden bahseder. Yine aynı sûrnâmede kılıçlar üzerine çıplak ayakla basan ve uzanan şemşirbâzlar anlatılır:

> "Birbirine paralel iki tahta parçasının iki yanına yalmanı yukarıda ve dikine durmak üzere, dört kılıcı demir bir köprü biçiminde yerleştirdi, sonra üzerlerine basarak korkusuzca ayak üstü dikildi. Ardından parıl parıl parlayan üç kılıcın neşter gibi keskin uçlarını karnına dayayıp vücudunu pervasızca sağa sola eğip doğrulttu ve daha nice hayret verici hareketler yaptı. Daha sonra ayaklarını havaya doğrulttu, sırt üstü kılıçların üzerine uzandı, sonra vücudunu yanlamasına yere bıraktı ve bıçakları yerden birer birer topladı" (Vehbî, 2008: 99-100).

Osmanlı şenliklerinde kılıçlarla hüner gösteren bir İngiliz'in gösterisini yabancı bir tanık şöyle anlatır:

> "Keskin yalın bir kılıç alıyor, bacakları arasından birçok kez dolaştırıyor, boynunun çevresinden bir elden ötekine geçiriyor. İki kılıç alıyor, ikisini de durmadan çeviriyor, sivri uçlarını gözlerine, burun deliklerine, çok sert biçimde birini karnına ötekini geriden sırtına itiyor; görmesi çok koku verici" (And, 2020: 168-169).

Şemşirbâzlar ip üzerinde de numaralar yapardı. 1582 Şenliği'nde bir oğlan on kılıcın keskin yüzünü ayaklarına ve bedenine bağlayıp ipin üstünde yürümüştür (And, 1982: 140). III. Ahmet Şenliği'nde de bu türden numaralar yapan şemşirbâzlardan bahsedilir:

> "Fener İskelesi tarafında olan kalyonlardan kurulan ipe çıktı ve önce ihtiyatlı davranarak teraziyle yürüdü; ipin ortasına geldiğinde korku ve ürküntü duymaksızın, terazi merazi olmaksızın eline aldığı iki kılıçla ip üzerinde oynadıktan, görülmedik oyunlarla hızla salınıp gezindikten sonra arka üstü ipe yatıp ipi eliyle tuttu ve yattığı ipe bağlı olan başka bir ipe de ayağını attı…" (Vehbî, 2008: 249).

Şemşirbâzların bir diğer hüneri de kılıç yutmaktı. Vehbi'nin sûrnâmesinde bu türden bir gösteriden bahsedilir: "...yalın kılıcı kına sokar gibi ağzına sokup başını yere değdirmeden ayak üzerinden sıçrayıp havada üç kez uçarcasına döndü ve 'Hüner gösterdim!' diye sevincinden taklalar attı" (Tulum, 2008: 99).

Klasik Türk şiirinde şemşirbâzlığın genellikle savaş meydanı tasvirleri yapılırken söz konusu edildiğini görürüz. Şairler, kılıç kullanan askerleri hızlı oluşları münasebetiyle şemşirbâza teşbih etmişlerdir. Bununla birlikte şimşek, mum, güneş gibi çeşitli varlıkları kılıçla ilişkilendirerek kılıç oynatıcısı hayali kurmuşlarıdır.

1.1.2.1. Şemşirbâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.2.1.1 Asker

Bâkî, Sultan Süleyman'ın başarılı seferini kutlamak münasebetiyle yazdığı kasidesinde, savaş meydanını tasvir ederken, "Bu halkın kimi şemşirbâz kimi canbâz oldu. O günde insanların halini izleyip bir görsen." anlamındaki beytinde askerlerin şaşırtıcı derecede hızlı kılıç kullandığını ifade etmek için onları şemşirbâza benzetir:

Kimi şemşîr-bâz oldı kimi cân-bâz bu halkun
Temâşâ eylesen ol günde görsen hâl-i insânı (Bâkî K. 14/17)

Lebîb, "Kılıçla ustalık gösterenleri ve tüfek atanları iki kanat edip çuhadarını cengin ahengine/gidişine önden giden etti" anlamındaki beytinde, savaş meydanındaki askerleri çok iyi kılıç kullanmaları münasebetiyle şemşirbâz olarak nitelendirir. Beyitte yapılan savaş tasvirinde bir tarafta kılıç oynatan, bir tarafta tüfek atan askerler bulunmakta ve bunlar iki kanat

oluşturmaktadır. Padişahın hizmetinde bulunan ve gerisinden giden çuhadar, savaşın ahengine kapılıp önden gitmeye başlamıştır:

Cenâheyni edip şemşîr-bâzân u tüfenk-endâz
Hem etdi pîş-rev âheng-i cenge çukadârânı (Lebîb K. 8/51)

Lebîb, bir başka beytinde ise, askerlerin şemşirbâzlar gibi hızlı kılıç kullandığını ifade etmek için, onların tüm sokakları düşmanlarının kemiklerinden yapılmış remil tahtasıyla kapladığını ifade eder. "Bilindiği üzere remil falı, kum falı olarak geçmekte ve genellikle tahta üzerinde bu fala bakılmaktadır. Bu sebepten ötürü remilin en önemli unsurlarından biri olan "tahta" Divan şairleri tarafından "remil, remmâl, fal" gibi kelimelerle bağlantılı kullanılmıştır." (Aydemir 2018: 168). Lebîb de düşmanın kemiklerini tahtaya benzeterek askerlerin hızlı kılıç darbeleriyle bu kemiklerini remil tahtasına çevirdiğini ifade eder:

O denlü tîg-bâz oldu ki her bir kûçe-i şehri
ʿIzâm-ı küşte-i düşmenle kıldı tahte-i remmâl (Lebîb K. 43/15)

Hâletî, "Din askeri kılıçla öyle bir oynadı ki putların her biri şimdi dört parça olmuştur." anlamındaki beytinde, gaza askerlerinin çok hızlı bir şekilde kılıç kullanmasını şemşirbâzların gösterisine benzetir. Hz. İbrahim'in Kâbe'deki putları kırmasına telmihte bulunarak askerleri Hz. İbrahim'le ilişkilendirir. Askerin düşmanı şemşirbâz gibi seri kılıç darbeleriyle öldürmesini, Hz. İbrahimin putları kırmasına benzetir:

Şu denlü itdiler şemşîr-bâzî 'asker-i dîn kim
Olupdur çâr-pâre her biri şimdi çelîpânun (A. Hâletî K. 7/8)

1.1.2.1.2. Güneş

Bâkî, "Gökyüzünün savaş meydanının şemşirbâzı, altın işlemeli bir kılıçla meydana girmişti." anlamındaki beytinde güneşi şemşirbâza, güneşin huzmelerini kılıca, gökyüzünü de bir savaş meydanına benzeterek kılıçla gösteri yapan bir şemşirbâz hayali kurar. Güneş, gökyüzünün en büyük ve en parlak yıldızı olduğu için yıldızların şahı olarak kabul edilir. Huzmelerinin şekli ve parlaklığı münasebetiyle de elinde altın kılıç olan bir padişah olarak tasavvur edilir. Nitekim kılıçların üzerinde tombakla işlenen altın nakışlar olduğu bilinmektedir (Duman, 2022: 144). Bu altın işlemeli nakışlar güneş ve kılıç arasında bir renk benzerliği de meydana getirmektedir. Bâkî de güneş ve kılıç arasındaki bu şekil ve renk benzerliğinden yola çıkarak güneşi altın işlemeli bir kılıçla gösteri yapan şemşirbâz olarak tasavvur eder:

Bir tîg-i zer-nişân ile girmişdi 'arsaya

Şemşîr-bâz-ı ma'reke-i sahn-ı âsmân (Bâkî K. 1/6)

1.1.2.1.3. Mum

Atâyî, "Pervaneler yalın kılıçla oynayan mumun şemşirbâzını görünce takla atsa şaşılır mı?" anlamındaki beytinde mumu şemşirbâza, pervaneleri de takla atan canbâzlara benzetir. Şair, mumun gövde kısmını kılıcın kabzasına, alev kısmını ise sivri ucuna teşbih eder. Mumun alevi sivri görünümü bakımından kılıcın ucuna benzediği gibi titrek olmasından dolayı kılıç çevirme hareketiyle de arasında ilişki kurulmuştur. Ayrıca klasik Türk şiirinde mum da tıpkı kılıç gibi âşığın canına kasteder. Sevgilinin kılıç gibi keskin olan bakışları âşığı yaraladığı gibi mum da yakar, kavurur. Şair, Şem ü Pervâne mesnevisine telmihte bulunarak pervanenin mumun alevine yaklaşınca ısının etkisiyle can havliyle dönmesini bir canbâzın takla atmasına teşbih eder:

Pervâneler görince nola mu'allak atsa
Yalın kılıçla oynar şemşîr-bâzı şem'ün (N. Atâyî G. 132/2)

1.1.2.1.4. Şimşek

Bir başka beytinde ise "Şimşek şemşirbâzı şevkle meydana girdi; inciler saçan bulut, üzerine çok akçe saçtı." diyerek şimşeği şemşirbâza teşbih eder. Şair, şimşek çaktıktan sonra oluşan gümüş renkli ışıkla kılıç arasında, şekil ve renk bakımından ilgi kurar ve onu bir şemşirbâz olarak hayal eder. Şemirbâzın kılıçla hızlı bir şekilde oynarken oluşan görüntüsü, şimşek çaktığında ortaya çıkıp yok olan ışığa benzetilir. Osmanlı şenliklerinde gösteri sanatçıları hünerlerini sergiledikten sonra değerli eşyalar ve akçelerle ödüllendirilir, üzerlerine akçeler saçılırdı. Şair, bu saçı saçma geleneğinden yola çıkarak şimşek çaktıktan sonra yağan yağmuru şemşirbâzın üzerine saçılan mücevherler olarak hayal eder. Nitekim klasik Türk şiirinde yağmur damlaları inciye ve mücevhere teşbih edilir. Bu bağlamda Bâkî de gökyüzünü şemşirbâzların gösteri sergilediği yeri, meydan; şimşeği, şemşirbâz; bulutu, saçı saçan bir insan ve yağan yağmuru da şemşirbâzın üzerine saçılan mücevherler olarak tasavvur eder:

Meydâna girdi şevk ile şemşîr-bâz-ı berk
Çok akçe saçdı üstine ebr-i güher-nisâr (Bâkî G. 130/5)

1.1.3. Nizebâz

Farsça "mızrak" anlamına gelen *nîze* kelimesi ile "oynayan" manasına gelen *-bâz* sözcüğünün birleşmesiyle oluşan *nizebâz,* "mızrakla oynayan" anlamına gelir ve Türk gösteri sanatlarında mızrakla gösteriler sergileyenlere bu isim verilir.

1530 yılında Kanuni Sultan Süleyman'ın oğullarının sünneti münasebetiyle düzenlediği eğlencede nizebâzlardan söz edilir. Bu törende direğin üzerine gümüş bir tabak yerleştirilmiş ve mızrağı bu tabağa isabet ettirebilene bu tabak hediye edilmiştir (Nutku 1997: 44).

1.1.3.1. Nizebâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.3.1.1. Asker

Şairler, askerileri hızlı ve hünerli bir şekilde mızrak kullanmaları bakımından nizebâza benzetmişlerdir. Sünbülzâde Vehbî, "Düşmanlar askerlerinin nizebâzlığını görünce korkudan her bir kirpiği gözünde çivi olur." anlamındaki beytinde, padişahın ordusunu överken onun askerlerini nizebâza teşbih eder. Askerleri o kadar hünerli ve hızlı bir şekilde mızrak kullanır ki düşman askerlerinin korkudan kirpikleri çivi gibi sertleşir:

Nîze-bâzân-ı cüyûşun göricek bed-nigehân
Havf ile her müje çeşminde olur bir mismâr (S. Vehbî K. 23/43)

Kâmî, "Atları ve mızrakları oynatışlarıyla Arap ordularını hayrete düşürdüler." anlamına gelen beytinde bir savaş tasviri yapar. Askerlerin çok hızlı ve hünerli bir biçimde ata bindiği ve mızrak kullandığını ifade eden şair, onları nizebâza benzetir. Usta bir şekilde mızrak kullanan askerler âdeta bir nizebâzlık gösterisi sergiler. Düşman askerleri de bu gösteriyi izleyenler gibi hayrete düşer:

Hayrete saldı hayl-i 'Urbânı
Nize-bâzî vü esb-cünbânî (Kâmî K. 2/73)

Sünbülzâde Vehbî "O, Rüstem gibi her an nizebâzlık yapınca Kahraman'ın meydana çıkmaya cesareti olmaz." manasına gelen beytinde askerleri Rüstem'e benzetir. Rüstem'i de iyi mızrak kullanması yönüyle nizebâz olarak nitelendirir. Bilindiği gibi Rüstem, Fars mitolojisinde geçen, gücün ve savaşçılığın sembolü olan bir şahsiyettir. Kahraman da Fars mitolojisinde savaşçılığıyla ön plana çıkan bir kahramandır. Küçükken devler tarafından kaçırılmış ve onlar arasında büyümüştür. Ergenlik çağına gelince suda aksini görüp gergedanlara benzemediğini fark edince bir gergedana binerek insanların bulunduğu yere gelmiştir. Orada birçok kişiyi öldürmüş ama Rüstem'e yenilmiştir (Pala 2015: 252).

Şair, Kahraman'ın Rüstem'e yenilmesine telmihte bulunarak askerleri Rüstem'e; düşman askerlerini de Kahraman'a benzetmiştir. O Rüstem gibi olan askerler o kadar hünerli

bir şekilde mızrak kullanır ki sanki nizebâzlık yapar. Bunu gören düşman askerleri de Kahraman gibi korkar ve savaş meydanına çıkmaktan çekinir:

Rüstemâne nîze-bâzî eyledikce dem-be-dem
Kahramân'ın cânı yokdur çıkmaga meydânına (S. Vehbî K. 22/37)

1.1.3.1.2. Gönül

Arpaeminizâde, "Sineye gamının mızrağı saplanmışken gönül saplanışını dinleyip şevk kaleminin nizebâzı oldu." anlamındaki beytinde, gönlü nizebâz olarak tasavvur eder. Sevgilinin aşkı, bir mızrak gibi âşığın gönlüne saplanınca gönül şevk kaleminin nizebâzı olur yani şevke gelip sevgiliye dair şiirler yazmaya başlar. Mızrak, tahta saplı sivri uçlu bir silahtır ve bu yönüyle kaleme benzer. Şair bu münasebetle kalem ve mızrağı ilişkilendirerek böyle bir benzetme kurar. Gönül de o mızrak gibi olan kalemi oynatan bir nizebâz olur:

Gûş idüp nasbın dil oldı nîze-bâz-ı kilk-i şevk
İtmiş iken sînede rumh-ı gamı vakf-ı rükûz (Arpaeminizade Tarih 14/8)

1.1.3.1.3. Göz

Kirpik; ince, uzun ve sivri olması münasebetiyle şekil yönünden mızrağa benzer. Şairler de bu benzerlikten faydalanarak sevgilinin kirpiklerini mızrak olarak tahayyül eder. Sevgilinin kirpiklerinin mızrak olarak hayal edilmesinin bir başka nedeni ise onun da tıpkı mızrak gibi öldürücü olmasıdır. Sevgilinin bakışlarından süzülüp gelen mızraklar âşığın gönlüne isabet ederek onu yaralar.

Muhyî, "Gözlerin güzellik meydanında kirpiklerinle oynar. Birisi naz kılıcı diğeri nizebâzdır." anlamındaki beytinde bir savaş meydanı tasviri yapar. Şair, güzelliği bir meydan, sevgilinin kirpiklerini mızrak ve gözlerini de nizebâz olarak tasavvur eder. Sevgilinin gözleri, süzgün bakışlar atarak mızrak gibi olan kirpikleri âşığa saplar, âdeta nizebâzlık eder:

Hüsn meydânında müjgânunla oynar gözlerün
Birisidür tîg-i nâz ü birisidür nîze-bâz (Muhyî 258/6)

1.1.3.1.4. Sevgili

Sevgili, mızrak gibi olan kirpiklerini âşığın göğsüne saplayıp onu yaralaması yönünden şairler tarafından nizebâza benzetilir. Celâlî, "Ey güzellik ve zarafet meydanın usta binicisi! Bu yerde mızrak oyunu oynamak için göğsümden daha iyi bir meydan olur mu hiç?" anlamındaki beytinde bir savaş meydanı tasviri yapar. Sevgili, güzellik meydanında mızrak oyunu oynayan usta bir binici olarak tasavvur edilir.

Âşık, sevgiliden ilgi görmek için yaralanmaya da razı olduğunu ifade eder ve sevgilinin savaş meydanı olarak göğsünü seçmesini ister. Sevgilinin gönlünde mızrak oyunu oynamasını, yani bakışlarıyla kendisini yaralamasını arzu eder:

Ey şehsüvâr-ı hüsn ü bahâ nîze oynına
Sînem gibi bu 'arsada meydân olur mı hîç (Celâlî G. 32/5)

1.1.3.1.5. Şair

Tahta saplı, sivri uçlu bir savaş aleti olan mızrak ile kalem arasında ilgi kuran şairler, yazar ve şairleri bir nizebâz olarak tasavvur etmiştir. Edebiyatımızda kalem çoğu zaman bir savaş aleti olarak görülmüştür. Cehaletle mücadelede kullanılan bir alet olan kalem, silahların en güçlüsüdür. Şairin kalemi tıpkı mızrak gibi keskindir, yani etkileyicidir. Kalemin ucundan damlayan mürekkep tıpkı mızrağın ucundan damlayan kan gibidir.

Sünbülzâde Vehbî, "Ey Vehbî! Bu dönemlerde kalem nizebazlığı abestir. Şiir cönkünü bıraktım savaş tomarını aldım." anlamındaki beytinde şiir vadisini bir savaş meydanı olarak tasavvur eder. Bu meydanın askerleri olan şairlerin mızrakları kalemleridir. Vehbî, döneminde sanata ve sanatçıya verilen değerin azalmasından şikâyet ettiği bu beyitte artık şiirle uğraşmanın abes olduğunu, bu savaş meydanındaki mücadeleyi bırakmanın zamanı geldiğini ifade eder. Şiir yazmayı "kalem nizebâzlığı" olarak nitelendiren şair, kalemi ve cönkü elinden bırakıp savaş tomarını alır:

Bu demlerde 'abesdir nîze-bâzî-yi kalem Vehbî
Bırakdım cöng-i eş'ârı ele tûmâr-ı ceng aldım (S. Vehbî G. 284/5)

1.1.4. Zorbâz

Resim 4: Karnında demir dövdüren bir zorbâz (Kaynak: And, 2020: 166)

Zorbâz, kuvvet oyunları gösteren sanatkârlar için kullanılan bir tâbirdir. Bu oyunlar hünerden ziyade güce, kuvvete dayandıkları için "zor oyuncusu" demek olan bu tâbir meydana gelmiştir (Pakalın, 1993: 664). Zorbâzların hüneri, insan gücünü aşan, dayanılması güç numaralar sergileyip bunlardan etkilenmemeye dayanır. Vehbi, onların "demir pençeli Gürşasb'ın pençesini kıracak kadar pehlivanlıklar sergileyip pazı kuvveti gösterisi" yaptıklarını ifade eder (Tulum, 2008: 184).

Zorbâzlar acıya dayananlar ve güç gösterisi yapanlar olarak ikiye ayrılır. Acıya dayanıklılık gösterenler bundan dinsel bir heyecan duyarlardı ve bu gruptakilere *deliler* denirdi. Bunlar, vücutlarının çeşitli yerlerine bıçaklar saplar ve az kan kaybıyla dayanıklılıklarını ispatlarlardı. Kollarına ve göğsüne birkaç hançer birden sokanlar, kafalarının iki yana bıçak sokup çıkartanlar, kulaklarına bıçaklar saplayanlar, uzun demirleri burunlarına sokanlar vardı. Bunlar bir çeşit *fakirizmin* temsilcileriydiler ve bunlar Rıfâi'lik, Saadî'lik gibi tarikatların müritleri olan dervişlerdi (Nutku, 1987: 107).

Güç gösterisi yapanlar arasında karnında kaya kırdıranlar, kendilerini zincirlere bağlatıp taşlattıranlar, göğüsleriyle taşları kıranlar, dişleriyle ve elleriyle at nalı kıranlar, at nalını kafasına çivileyenler, bir saban demirini üç vuruşta ikiye bölenler, başının üstündeki sırıkta insan taşıyanlar, birinin başının üzerinde tek ayak üzerinde dans edenler, yüzünü ve başını büyük taşlarla dövenler, keskin bıçaklarla donatılmış tırmık üzerinde yalın ayak yürüyenler, ağır taşları saçlarına bağlayıp kaldıranlar vardı (Arslan, 1990: 289; And, 2020: 169-180)

.

Bir yabancı tanık, zorbâzların hünerlerinden bahsederken onların inanılmaz gösteriler yaptıklarını, cılız bir vücuda sahip olanların bile şaşılacak güç gösterileri sergilediklerini anlatır:

> "(…)Bunları seyredenlerin gözlerine inanamayacağı şeyler yaparlar. Bir demir çubuğu yumrukla kırmak gibi güç gösterimleri; öyle ki bir adam bir demir çubuğu birkaç yüz vuruşla bir saatte kırdı. Bir adam gördük bir omzunda büyücek bir oğlak taşıyordu, ona dokunmadan bir omzundan ötekine sıçratıyor, onu durmadan oynatıyordu. Bu oyuncular yarım düzinelik takımlarla ülkeleri, kent kent, köy köy dolaşırlar, orada toplu seyirci bulacaklarını bilerek türlü oyunlar yaparlar; yalınayak keskin kılıçlar üzerinde yürürler, canlı bir öküzün bacaklarını dişleriyle bıçaksız ayırıp koparırlar, sonra bacaklarıyla kemiklerini parçalarlar. Bunun üstünkörü bir gözbağcılığı olduğunu sanmıyorum, çünkü etleri kemiklerden ayırdıktan sonra öküzün kemiklerini kendi kol ve bacaklarına vurmaya başladılar; çok şaştım, öylesine vurdular ki kemikleri kırıldı ve böylece yarım düzine kemik kırdılar. Bu gösterimler bizim vatandaşımız olan ve bugün hayatta olan tanınmış kimseler önünde yapılmamış olsaydı, benim tanıklığımın doğruluğundan kuşkuya düşülür, bu bakımdan benim bunları burada anlatmam güç olurdu. Bu oyunları daha cılız görünüşlü oyuncuların yaptıklarını görmeseydik, bunları onları güçlü kuvvetliliklerine verirdim, ama birçoklarının aynı şeyleri yaptıklarını görünce buun yalnızca bir güç gösterimi olmadığına inandım" (And, 2020: 167).

Refik Ahmet Sevengil, eski canbâzların gösterdiği hünerlerden bahsederken zorbâzları canbâzların bir çeşidi olarak değerlendirir. Onların vücudunun sağlam ve dayanıklı olduğunu ve dikkat çekici numaralar yaptıklarını ifade ederek bunlara örnekler verir:

> "Bu cümleden olarak bazı canbâzlar koca bir taşı yerden alıp havaya atarlar, taş aşağı inerken başları üzerinde lastik topla oynar gibi oynarlardı. Bazen de koca su küplerini karşılarına alıp onlarla koç gibi dövüşürlerdi. Karşıdan hızla gelen canbâz su küpüne müthiş bir kafa darbesi indirerek onu paramparça eder, buna karşılık kafasını sanki pamuğa çarpmış gibi hiçbir ağrı ve sızı duymadığını söylerdi" (2014: 119).

1530 Şenliği'nde büyük kütükleri başı üzerinde dengede tutan, yumruğuyla demir çubukları kıran, karnı üzerinde kayaları kıran zorbâzlar karşımıza çıkar. 1524 Şenliği'nde çıplak bir zorbâzın zincire vurulup üzerine taşlar atıldığı, sonra karnının üzerine bir örs konulup balyozlarla vurulduğu kaydedilir. 1582 Şenliği'nde at nalını dişiyle kıran, eliyle ikiye bölen, kafasına çivileyen zorbâzlardan bahsedilir ve elli yaşlarında bir adamın büyük bir ağacı taşıyarak geldiği, sonra onu havaya kaldırarak bir omuzundan öbürüne rahatça geçirdiği anlatılır. Yine aynı şenlikte yüzünü ve başını büyük taşlarla döven, keskin bıçaklarla donatılmış bir tırmık üzerinde yalın ayak yürüyenler olduğu aktarılır (And, 2020: 169-170; Nutku, 1987: 91).

Zorbâzların saçları tam tepelerinde bulunan bir tutam saç dışında usturayla tıraş edilirdi. Bir diğer numara da bu bir tutam saça bağlanan ağırlıkları kaldırmaktı. 1582 Şenliği'nde birinin

ellerinden yardım almadan saçlarına bağlanmış bir iple yetmiş kilo ağırlığında bir taşı kaldırdığı kaydedilir (And, 2020: 169).

Vehbi, bir Arap'ın sırtında taşıdığı yükün ne kadar ağır olduğunu "Elbürz Dağı kadar yükü vardı" diyerek ifade eder:

"Kendi başı üzerine iri kıyım bir Arabı payanda gibi dikip, kendisi de çırağının başında sarık gibi yer alıp, yerdeki Arap bu kadar ağır yükle gezinirken, kendisi de Elbürz dağı kadar yükü varken, çırağının başında oyunlar oynayarak iki yana eğilip doğruluyordu" (Tulum, 2008: 228).

Âli'nin sûrnâmesinde kendisini büyük taşlarla taşlatan bir zorbâzdan bahsedilir. Karnına şiddetli bir şekilde vurulduğu ve taşlar yüz parçaya ayrıldığı halde kemiklerine bir zarar gelmediği; ne kadar vurulsa da zorbâzın buna dayandığı ifade edilir:

Taş ururlardı karnına muhkem
Darb-zen gibi çatlar idi şikem

Nice yüz pâre öyle seng-i azîm
İtmedi ol harîfi azm-i remîm

Ne kadar taş urulsa oldu hamûl
Sanki bir bahr-i bî-gerân idi (Nutku, 1990: 290)

Tahsin, sûrnâmesinde sekiz kişiyi başının üzerinde taşıyan bir zorbâzdan bahsederken Fars mitolojisinde pehlivanlığıyla öne çıkan Kahramân'ın bile bu yükü kaldıramayacağını söyleyerek onun ne kadar güç bir iş yaptığını ifade eder:

Sekizi çıkdı bir âdem başına
Birisi girmiş otuz beş yaşına

Kahramân olsa tahammül edemez
Çekdügi bârı tekeffül edemez (Nutku, 1990: 290)

Zorbâzların hünerlerinden bir diğeri de diri diri kendilerini toprağa gömdürüp orada uzun bir süre kaldıktan sonra dışarı çıkma numarasıdır. And'a göre bunun hilesini açıklayanlar, gömülenin eski bir ağaç gövdesinin yanına gömüldüğü için ağacın kof köklerinden hava aldığını söylerler. 1457 Edirne Şenliği'nde ve 1836 Şenliği'nde bu gösteriye rastlanır. "Fatih'in çocukları için 1457'de Edirne'de düzenlediği şenlikte bir çocuk toprağa gömülmüştü, üzeri

iyice örtülmüş buna karşın çocuk sesi açık seçik işitilir biçimde kendisine sorulan sorulara cevap vermişti*"* (And, 2020: 170).

Zorbâzlık, klasik Türk şiirinde çeşitli hayaller içerisinde kullanılmıştır. Yapılması güç işleri başarmak, dayanılması zor şeylere dayanmak bir zorbâzlık gösterisi olarak tasavvur edilmiştir.

1.1.4.1. Zorbâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.4.1.1. Âşık

Klasik Türk şiirinde âşık sevgili uğruna dayanılmaz eziyetler çektiği için bir zorbâz olarak tasavvur edilir. Beyânî, "Aşk pîriyim ama aslında gayret zorbâzıyım. Felek Zâl'inin, benim sert yayımı çekmesi zordur." anlamındaki beytinde, âşıklık iddiasında bulunurken kendini zorbâz olarak nitelendirir. Zâl, Farsça "aksakallı, ihtiyar kimse" anlamına gelir. Aynı zamanda İran mitolojisinde geçen bir kahramanın adıdır. Kirpikleri ve saçları beyaz bir şekilde doğduğu için ona bu isim verilmiştir (Onay, 2009: 31). Felek, kâinat yaratıldığından beri gelmiş geçmiş bütün hadiselerin şahidi olduğu için klasik Türk şiirinde beli bükülmüş bir pîr veya kocakarı olarak nitelendirilir (Kurnaz, 1995: 307). Bu bağlamda şairler feleğin ihtiyarlığını vurgulamak için *zâl-i felek/zâl-i çarh* tâbirini kullanır. Beyânî de bu münasebetle feleği Zâl'e benzetir ve sevgili uğrunda çektiği eziyetlerden dolayı bir zorbâz gibi dayanıklı olduğunu ifade eder:

Pîr-i 'aşkam gerçi ammâ zûr-bâz-ı gayretem
Sahtdur çekmez kemân-ı âhenînüm Zâl-i çarh (Beyânî G. 68/4)

Beyânî, "Aşk zorbâzıyla pençeleşmek ne mümkündür. O, sert taşı iki parmağıyla sıksa un ufak eder." anlamındaki bir başka beytinde de yine âşığı zorbâz olarak nitelendirir. Âşık, sevgili uğruna türlü eziyerlere katlanmakla adeta zorbâzlık gösterisi sergiler. Bu eziyetlere katlanmaktan o kadar dayanıklı ve kuvvetli olmuştur ki iki parmağıyla taşı sıksa un ufak eder. Bu sebeple onunla savaşmak mümkün değildir:

Pençeleşmek nice mümkin zûr-bâz-ı 'aşk-ıla
Seng-i hârâyı dü engüştiyle sıksa un eder (Beyânî G. 138/3)

1.1.4.1.2. Ferhâd

Ferhâd ile Şîrîn adlı mesnevinin kahramanlarından biri olan Ferhâd, sevgilisi Şîrîn'e kavuşmak için Bîsütûn adlı bir dağı deler ve onun uğruna birçok zorlukla mücadele eder. Bu

münasebetle klasik Türk şiirinde "sevgilisine kavuşmak için zorlu, gerçekleşmesi güç işleri göze alan âşığı sembolize eder" (Pala, 2015: 162).

Zâtî, "Biz aşk meydanının öyle bir pehlivanı olmuşuz ki zorbâz Ferhâd bile bizim yardımcımız olamaz." anlamına gelen beytinde, âşıklık iddiasında bulunurken kendini Ferhâd ile kısyaslar. Ferhâd'ı çeşitli güçlüklerle mücadele etmesi ve dağı delmesi münasebetiyle zorbâz olarak nitelendirir:

Şol pehlevân-ı ma'reke-i 'ışk olmışuz
Ferhâd-ı zûr-bâz olamaz dest-yârumuz (Zâtî G. 548/3)

1.1.5. Gürzbâz

Farsça "uzun saplı demir topuz" anlamına gelen *gürz* ve "oynayan" manasına gelen -*bâz* kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelen *gürzbâz,* Türk seyirlik oyunlarında çeşitli ağırlıkları kaldırarak güç gösterisinde bulunan beceri sanatçıları için kullanılan bir tabirdir (Nutku, 1983: 222).

Gürzbâzların marifeti insan gücünü aşan çeşitli ağırlıklar kaldırmaya dayanırdı. Bunlar, ağırlığı iki kantara kadar çıkan gürz ve matraklarla gösteriler sergilerdi. Kimileri orta çekme, asma dikme, salma, salk, çarkup, şiş top denilen gürzleri başlarında çevirirken (And, 2020: 180) kimileri bir gemi direğini ya da kilolarca ağırlığında taşları hafif bir çubuğu kaldırır gibi taşırdı. 1675 Şenliği'nde bulunan yabancı bir tanık onların yaptığı gösterileri detaylıca anlatır:

> "Önce bir 'bostancı' vardı, orta boylu, toplu görünüşlü bir adam büyük ağırlıklar kaldırarak büyük gücünü gösteriyordu. 1.20 m uzunluğunda sopanın ucuna her biri on iki kilodan yirmi iki buçuk kilo ağırlığına kadar yuvarlak taşlar yerleştirilmişti. En hafifinden başlayarak; her eline bir tane alarak başının üzerinde salladı, kolunun altından, sırtından, omuzlarından, üzerinden dolaştırdı; bunları türlü tuhaf biçimlerde büyük bir el çabukluğu ve çeviklikle çeviriyordu; onları yere koyduktan sonra sırayla ötekileri aldı, en sonunda bir teki en aşağı yirmi iki buçuk kilo olanını alıp seyircilerin şaşkın bakışları arasında kolaylıkla kaldırdı. Bunların kimini kımıldatmadan kollarının ucunda tutuyordu (…) Başka ağırlıkların ucunda gevşek bir demir parçası vardı, sapı kaldırınca bu, aşağı kayıyor, bunu sert bir silkişle aynı uca getiriyordu (…) En sonunda bir buçuk kental ağırlığında (bizim yüz ve ellimiz gibi) yuvarlak bir taş iki sopanın ucuna iki kısa zincire bağlanmış, bu ağırlığı tuhaf bir biçimde kaldırdı, sırtından, başı iki sopanın ve kollarının arasında sallanıyordu. Sağ eli hep dirseğinin yukarısına yakın yerden sımsıkı bir sargı ile sıkılmıştır. Bu demir saplı taş topları (ya da gülleleri) birçok yerde asılı durur görmüştüm; bunlar üzerine Türkler gülünç öyküler anlatıyorlardı." (And, 2020: 181).

1582 Şenliği'nde de bu türden ustaca gösterilere rastlarız. Bir gürzbâz, on beş değişik ağırlıkta taşlarla top gibi oynayıp hünerini sergilemiştir. Adam, gürzleri saplarından tutarak döndürmüş, havaya atıp savurmuş ve bunları düşerken havada tutmuştur. Ardından her gösterisine bir öncekinden daha ağır taşlarla devam etmiştir (Nutku, 1987: 96).

1.1.5.1. Gürzbâzlıkla İlgili Tasavurlar

1.1.5.1.1. Aşk

Gelibolulu Mustafa Âli'nin "Aşk ağır bir gürzdür. Topa benzeyen güneşi ve ayı savlecanla (çubuk) döndürebilirsen hemen yap." anlamına gelen beytinde âşık bir gürzbâz olarak tasavvur edilir. Aşk, yürekte ağır bir yük gibi olduğu için gürze benzetilir ve âşık bu gürzü taşıyan bir gürzbâza teşbih edilir. Ayrıca *gûy u çevgân* oyunu da burada söz konusu edilir. Bu oyun sopa ve toplarla oynanırdı ve günümüzdeki polo oyununa benzerdi. Şair, gûy u çevgân oyunundaki toplarla gürzü ilişkilendirir, güneş ve ayı top olarak düşünerek sopasıyla güneş ve ayı döndürmesini söyler. Ayı ve güneşi sopayla döndürmenin mümkün olmadığı gibi aşkla baş etmenin de mümkün olmadığını ifade eder:

'Işk bir gürz-i girândur dönderürsen var hemân
Savlecânun tob-ı hurşîd ile gûy-ı mâha sal (Gelibolulu Mustafa Âli G. 774/3)

1.1.6. Perendebâz/Taklabâz

Resim 5: Perendebâz (And, 2020: 179)

Farsça "uçan" demek olan perende, dilimizde iki eli yere koyup uçar gibi dönerek baş aşağı atılan taklaya denir. Perendebâz da bu şekilde takla atarak beceri gösteren oyuncular için kullanılan bir tabirdir. Bu türden gösteriler yapanlara *taklabâz* adı da verilir. Osmanlı'da bunlar, hususi surette yetiştirilir ve padişahın huzurunda tertip olunan oyunlarda maharetlerini göstererek iltifata mazhar olurlardı (Pakalın, 1993: 771).

Osmanlı şenliklerinde çeşitli akrobatik gösteriler yapan perendebâzlar arasında başını yere koymadan öne arkaya üçer takla atanlar, vücutlarını istedikleri gibi büküp oynatanlar, birbirlerinin üzerine çıkıp çeşitli hareketler yapanlar, başları üzerinde dönenler vardı.

Hızır, sûrnâmesinde perendebâzların tarif edilemeyecek derecede akıl almaz gösteriler sergilediğinden bahseder:

Hokka-bâzlık ile perende-bâzlık oldu ol kadar
Akla sıgmaz kimse anı idemez vasf u senâ (Arslan, 1990: 294)

Tahsin, Fas'lı bir perendebâz'dan bahsederken onun kuş gibi süzüldüğünü; iki kişinin sanki kemikleri yokmuş gibi birbirine sarmaşık gibi sarılarak gösteriler sergilediğini anlatır:

Çıkdı Fas'un da perende-bâzı
Ber-hevâ oldu çü mürg-i bâzî

Sarmaşuk gibi sarılmış ikisi
Sanki yokdur kemigiyle derisi (Arslan, 1990: 295)

1720 Şenliği'nde sekiz yaşlarında bir kızın vücudunun esnekliğiyle izleyenleri hayrete düşürdüğü, her uzvunu bir yanlara eğerek kendini pek çok hayvana benzetip hayret verici perendelerle oyunlar yaptığı kaydedilir. Yine aynı şenlikte perendebâzların havada takla atan güvercinler gibi oyun sunduğu, Hacı Şahin'in Mısır güvercini gibi ip üzerinde perende atarak ustalık sergilediği anlatılır (Tulum, 2008: 140,184,336).

İncelediğimiz divanlarda doğrudan prerendebâz/taklabâz tabirine rastlamamakla birlikte "takla atma" eyleminin olduğu beyitlerin bazılarında perendebâzlığa işaret edildiği tespit edilmiştir. Bu beyitlerde "takla" anlamında Arapça "mu'allak" kelimesi kullanılmıştır. İp canbâzlığı ve çemberbâzlıkta da gösterilen hünerlerden biri takla atmak olduğu için onların bu türden gösterilerine işaret eden beyitler bu başlık altında da ele alınmıştır.

1.1.6.1. Perendebâzlık/Taklabâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.6.1.1. Gönül

Nef'î, "Gönül, bir kere bükülmüş saçının kıvrımına düşsün de gör bak canbâz gibi ne taklalar atar." anlamındaki beytinde âşığın gönlünü, sevgilinin saç telinin üzerinde taklalar atan bir canbâza teşbih ederek perendebâzlığa işaret eder:

Cânbâz gibi gör ne mu'allaklar atar dil
Bir kerre hele turra-i pîçânına düşsün (Nef'î G. 108/4)

Le‘âlî, “Ey sevgili! Gönül kâkülünün ipinden dudağına düştü. Sanki canbâz takla atarak çemberden çıktı.” anlamındaki beytinde âşıkların gönlünün sevgilinin saçlarında asılı olması tasavvurundan yola çıkarak gönlünü canbâza; sevgilinin dudağını yuvarlaklığı bakımından çembere, saçını da ipe benzeterek bu çemberden taklalar atarak çıkan bir perendebâz hayali kurar. Âşığın gönlü sevgilinin saçlarında canbâzlık yaparken sevgilinin çember gibi olan dudaklarından taklalar atarak geçer:

Gönül çün kâküli bendinden ey can la‘lüne düşdi
Mu‘allak sankim atladı çıkup cân-bâz çenberden (Le‘âlî G. 132/5)

Le‘âlî, “Ey sevgili, senin dudağının coşkusuyla yüz binlerce gönül saçının ipinde takla atarak canbâz olmaktadır.” anlamındaki bir başka beytinde de yine sevgilinin saçlarını ipe, âşıkların gönlünü de canbâza teşbih eder. Sevgilinin yüzüne dökülen saçları, âşıkların gönlünü sevgilinin dudaklarına ulaştıracak bir canbâz ipi gibi hayal edilir. Âşıkların sevgilinin saçında asılı kalan gönülleri, o ipin üzerinde sevgilimin dudağına ulaşabilmek için taklalar atan perendebâzlar olarak tasavvur edilir:

Resen-i zülfünde ey cân şevk-i la‘lünle senün
Sad hezârân dil mu‘allak atılup cân-bâz olur (Le‘âlî, G. 1/3)

1.1.6.1.2. Ümit

Mezâkî, “Sevgiliye kavuşmanın ümidinin canbâzı olsa şaşılır mı? Sevgilinin ayva tüyü canbâz âşığa çok takla attırırmış.” anlamındaki beytinde sevgilinin suratındaki ayva tüylerini ipe, sevgiliye kavuşma ümidini de canbâza benzeterek ip üzerinde gösteri yapan bir perendebâz hayali kurar:

Rîsmân-bâz-i ümîd-i vasl-i yâr olsa n’ola
Çok mu‘allak atdururmış ‘âşık-i cân-bâza hat (Mezâkî G. 228/3)

1.1.6.1.3. Pervane

Atâyî, “Pervaneler, yalın kılıçla oynayan mumun şemşirbâzını görünce takla atsa şaşılır mı?” anlamındaki beytinde mumu şemşirbâza, pervaneleri de perendebâza teşbih eder. Şair, Şem ü Pervâne hikâyesine telmihte bulunarak pervanenin mumun alevine yaklaşınca ısının etkisiyle can havliyle dönmesini bir prendebâzın takla atmasına teşbih eder:

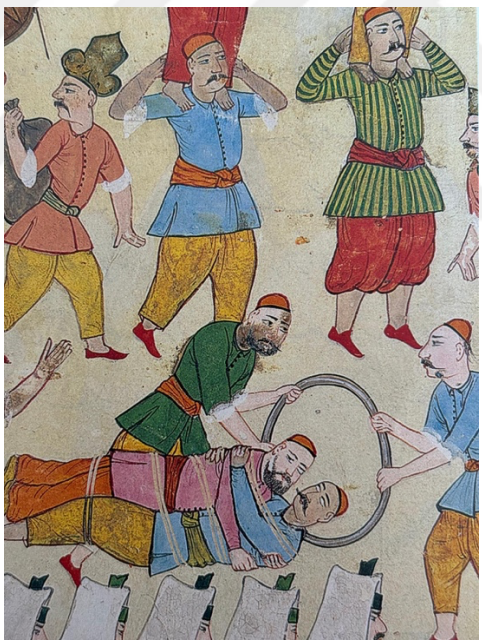
Pervâneler görince nola mu‘allak atsa
Yalın kılıçla oynar şemşîr-bâzı şem‘ün (N. Atâyî G. 132/2)

1.1.6.1.4. Mektup

Yâver, “Ey şuh sevgili! Mektubum yazılıp giderken güvercin gibi taklabâzlık etti.” anlamındaki beytinde sevgiliye yazdığı mektubu taklacı güvercine benzetir. Güvercinlerin birçok çeşidi bulunmakla birlikte bunlardan bazılarının takla attığı bilinmektedir. Bu vasfa sahip güvercinler, şairler tarafından perendebâzlara benzetilmektedir. Eskiden mektuplar posta güvercinleri vasıtasıyla gönderilir ve aşk mektupları bu sayede sevgiliye ulaşırdı. Şair bu münasebetle mektup ve güvercin arasında ilgi kurar ve onun sevgiliye duyduğu aşkın beyanı olan zarfın, içerisinde muhafaza ettiği mektuptaki kelimelerin hararetiyle taklalar attığını ifade ederek aşkının şiddetini vurgulamaya çalışır. Bununla birlikte mektup zarflarının da güvercin gibi beyaz renkte olması ikisi arasındaki ilgiyi kuvvetlendirmektir:

Nâmem yazılup giderken ey şûh
Verkâ gibi itdi takla-bâzî (Yâver G.196/4)

1.1.7. Çemberbâz



Resim 6: Birbirine bağlı bir şekilde çemberden geçmeye çalışan çemberbâzlar (Kaynak: And, 2020: 181)

Farsça “sert bir cisimden daire şeklinde yapılmış halka” anlamına gelen “çember” kelimesi ile Farsça “oynayan” manasına gelen “bâz” kelimesinin birleşmesiyle oluşan “çemberbâz”, “çemberle oynayan” manasına gelen ve çemberlerle gösteri yapan sanatçılar için kullanılan bir tabirdir.

Çenberbâzların hünerleri, çeşitli şekillerde dizilmiş çemberlerin içinden taklalar atamak veya kendi etrafında dönmek suretiyle sıçrayıp geçmeye dayanırdı. Art arda dizilmiş çemberlerden geçmek; içine su dolu fincanlar yerleştirilmiş, hançerlerle donatılmış ve içinde

ateş yakılmış çemberlerden geçmek; çemberlerin içinden hayvanlarla veya kucakladığı insanlarla geçmek çemberbâzların sergilediği hünerler arasındadır.

Vehbi, Hacı Şahin adındaki bir hünerbâzın dört çemberin içinden ustaca geçişini "su gibi akıp geçti" diyerek ifade eder:

> "Sonra her biri diğerine göre daha dar dört çemberi su kemeri gibi birbirine karşı ve aynı hizaya koyup yerleştirerek uzaktan sıçradı ve her birinin içinden su gibi akıp geçti. Aynca çapı bel kemeri çemberi kadar bir çemberi de o dört çembere kattı ve iki eline iki yalın kılıç alıp
>
> Kaşlar Hindu gibi iki kılıçla oynar
> Oynar ebrûlar iki şimşîr ile Hindû gibi
>
> mısraında dile getirilmiş bir görünüş içinde, kılıç kınına girer gibi geçip gitti ve böylece beş çemberden geçmekle insan gücü halkasına sığmaz bir iş etti. Daha sonra bu çemberlerden daha dar, üzerine yalmanı iç tarafında Firenk kılıçlan yerleştirilmiş bir çemberi arkadaşları ellerinde tutarken uzaktan sıçrayıp, iğne deliğinden geçen iplik gibi bu çemberin de içinden geçti" (Tulum, 2008: 67-68).

Kimi zaman çemberlerin içine içi su dolu fincanlar yerleştirilir ve çemberbâzlar bunların arasından bir damla su bile dökmeden sıçrayarak geçerlerdi. Bazen de çemberin iç tarafına yan yüksekliğine kadar içi suyla dolu fincanlar koyulur ve çemberbâzlar bunlardan bir tanesini bile düşürmeden ve bir damla su dökmeden çemberi hızlıca döndürürdü (Tulum, 2008:100). Ayrıca çemberleri yerde döndürmek de bunların hünerleri arasında yer alırdı.

Kimi zaman da çemberlerin kenarlarına keskin hançerler dizilirdi ve çemberbâzlar vücutlarında bir çizik bile olmadan bunların içinden geçerlerdi. Vehbî, bu şekilde içine keskin bıçaklar dizilmiş çemberlerin hançerli bir kuşağa benzediğini ifade eder (Tulum, 2008: 98).

Bu hünerbâzlar yalnızca yerde gösteriler yapmayıp aynı zamanda yüksek bir yere iple asılı bulunan (Şentürk, 2017: 499) veya yüksek bir noktaya koyulmuş çemberler üzerinde de gösteriler sergilerlerdi. Bazen çemberler bir insanın kafasının üzerinde tutulup yükseltilir bazen de bir devenin hörgücüne yerleştirilirdi. 1720 Şenliği'nde bu türden bir gösteriden bahsedilir; bir çemberbâzın devenin hörgücüne yerleştirilmiş çemberden "bir anda çakan bir şimşek gibi atılıp" geçtiği kaydedilir (Tulum, 2008: 99).

Çemberbâzlar hayvanlarla da gösteriler sergilerlerdi. Bazen at veya eşekle birlikte çemberden geçer; bazen de önceden eğittikleri arslan, köpek gibi hayvanları tek başına çemberden geçirirlerdi. 1720 Şenliği'nde Mısırlı bir Arap'ın ayaklarını bağladığı bir eşeği kucaklayıp onunla çemberden geçtiği kayededilir (Tulum, 2008:155). Rif'at'ın sûrnâmesinde de at ile çemberden geçen bir çemberbâzdan bahsedilir:

Geh esb ile çenberi geçerdi
Göz hîrelenür yeri geçerdi (Arslan, 1990: 289).

Birini kucaklayıp çemberden geçmek de bunların sergilediği numaralar arasındadır. 1720 Şenliği'nde bir çemberbâzın arkadaşını kucaklayıp ayaklarını bağladığı ve onunla perendeler atarak çemberden geçtiği kaydedilir. Yine aynı şenlikte birinin dört arkadaşını birbirinin arkasına dizdiği, en sondakinin üzerine bir çember koyduğu, elleri ve ayağı bağlıyken sıçrayıp dördünün üzerinden ve sondalarında bulunan çemberden geçtiği, son olarak çırağını da omzuna alıp aynı şekilde gösterisini tekrarladığı anlatılır (Tulum, 2008: 155, 185).

> "Saçın kıvrımı ile oraya takılı kalan âşığın gönlü arasında türlü ilgi oyunları kuran şairlerin en çok kullandıkları motiflerden birisi de saçı ipe, saç halkasını çembere, gönlü de o ip ve çemberle tehlikeli oyunlar oynamaya çalışan bir cambaza benzetmeleridir. İp can1bazlarının ipe asılı bir çember içinden kılıçlar üzerine atladıkları yahut taklalar atarak geçtikleri biliniyor. Bunlar arasında en tehlikelisi boynunu bu çembere takarak türlü gösteriler yapması olmalı ki, bunun hayata mal olacak boyutta riskli bir hareket olduğu anlaşılıyor" (Şentürk, 2017: 277).

Klasik Türk şiirinde çemberbâzlıkla ilgili beyitlerde, genelde âşıkların gönlünün sevgilinin saçlarında asılı olması düşüncesinden yola çıkılarak sevgilinin saçının kıvrımı çember, âşığın gönlü de bu çemberden geçen bir çemberbâz olarak tahayyül edilir. İp canbâzlarının hünerlerinden birisi de ipe asılı olan çemberlerden takla atarak geçmek ve bu çemberlerden geçerek kılıçların üzerine atlamaktır. Bu bağlamda, ip canbâzlarının bu türden gösterilerine işaret eden beyitler de bu başlık altında değerlendirilmiştir.

1.1.7.1. Çemberbâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.7.1.1. Âşık ve Sevgilinin Saçı

Şeyh Gâlîb, "Halka halka saçının ipi darmadağın olsun da aşk canbâzı ne çemberlerden geçermiş gör." anlamındaki beytinde sevgilinin kıvrım kıvrım olan saçlarını çemberlere, âşığı da o çemberlerden geçen bir canbâza benzetir. Çemberbâzların art arda dizilmiş veya iç içe geçirilmiş çemberlerden geçtikleri bilinmektedir. Şair de bundan yola çıkarak sevgilinin saçları dağılınca oluşan her bir kıvrımı birer çember, âşığı da bu çemberlerden geçen bir çemberbâz olarak hayal eder:

Bak ne çenberlerden eylermiş güzer cân-bâz-ı 'aşk
Halka halka bend-i zülfü târümâr olsun da gör (Şeyh Gâlib Kt. 12/2)

Emrî, "Canbâz, sevgilinin saçının çemberine geçse, bir oyunla tepesi üstüne yere düşer." anlamındaki beytinde sevgilinin saçının çemberinden geçmenin çok zor olduğunu, usta canbâzların bile bunu başaramayıp kafa üstü yere düştüğünü ifade eder. Âşığı bir çemberbâz, sevgilinin saçlarını da çember olarak hayal eden şair, âşıklığın zor bir iş olduğunu ve herkesin harcı olmadığını vurgular:

Cân-bâz geçse çenber-i gîsû-yi dil-bere
Bir lu'b ile gelür tepesi üstine yire (Emrî G. 423/1)

Kadı Burhâneddîn de "Onun saçında çemberden geçerim. Ağzınızı aferine açın." anlamındaki beytinde, Emrî gibi, sevgilinin saçının çemberinden geçmenin çok zor olduğunu vurgular. Kendisinin bunu başardığını söyleyerek âşıklık iddiasında bulunur ve takdir bekler:

Anun zülfinde çenberden geçerem
Açun agızunuzı âferîne (Kadı Burhâneddîn G. 634/4)

Âşığın en büyük arzusu sevgilinin saçına ulaşabilmektir fakat bu yolda karşısına türlü engeller çıkar. Bunlardan biri de sevgilinin büyücü gibi olan gözüdür.

> "İslâm'da büyü ve büyücülük insanı dinden çıkartacak kadar büyük bir günah sayılması ve gözler, siyahlara bürünmüş acımasız bir kâfir olarak tasavvur edilmesi sebebiyle sevgilinin kâfir gözleri ve gözlerin büyücü vasfı adeta birbirinden ayrılmayan özellikler olarak işlenir. Âşık gündelik hayatını yaşayan sıradan biriyken, sevgilinin onun hayatını adeta büyülercesine alt üst eden gözleri iradesini elinden almış bir büyücüye benzetilir. Öyle ki artık sevgiliden başka hiçbir şeyi düşünemez olmuş, uykusu bağlanmış, yiyip içmeden kesilmiş, dünyaya meyli kalmamış tamamen farklı bir insan hüviyetine bürünmüştür" (Şentürk, 2021: 275).

Ömer bin Mezîd de "Canım, saçının içinden dönerek geçmeyi dilerdi. Gözünün büyücüsü gönlümü bağlayıp çemberden geçmesine izin vermez." anlamındaki beytinde sürekli sevgilinin saçını arzulayan âşığı çemberbâz, sevgilinin saçını da çember olarak tahayyül eder. Sevgilinin gözü, büyü yaparak âşığın gönlünü bağlar ve sevgilinin saçının çemberinden geçmesine izin vermez. Âşık öyle bir büyülenir ki sarhoş olur ve o çembere ulaşamaz:

İçinden zülfünün cânum dilerdi çarh ile geçmek
Gözünün câdûsı baglar komaz kim geçe çenberden (Mecmû'atü'n-Nezâir G.94/5)

1.1.7.1.2. Âh

Şairler âşığın çektiği "âh"tan yükselen dumanın oluşturduğu yuvarlak görüntüyü çember olarak hayal edip âşığı bu çemberden geçen bir çemberbâz olarak tasavvur etmişlerdir. Âhın çemberle ilişkilendirilmesinin bir diğer sebebi de yazılışındaki harfler dolayısıyladır. Âh, "elif" ve "he" harfleriyle yazıldığı için şairler "he" harfinin yuvarlak şeklini çemberle ilişkilendirirler. "Ahın göklere yükselmesi ve feryadı ulaşması gereken yerlere ulaştırması gibi kement de yüksek yerlere tırmanma aracı olması itibariyle aralarında benzerlik kurulur." (Şentürk, 2016: 167). Sürûri de bu benzerliği kullanarak âhının kemendini çemberbâz gösterileri için yüksek ipler üzerine yerleştirilen çemberlere benzetir. Kendini de bu çemberlerden geçen bir çemberbâz olarak nitelendirerek âşıklık iddiasında bulunur:

Kemend-i âh ile çün kim beni cân-bâz ider zülfün
Niçe bend ile bende halka halka âhdan geçdüm (Sürûrî G. 305/2)

1.1.7.1.3. Akıl

Eğirdirli Hacı Kemal "Akıl ve gönül, senin saçında canıyla oynamaya heveslendi ama canbâz olup boynunu çemberde koydu." anlamına gelen beytinde, aklı ve gönlü sevgilinin saçlarında oynayan canbâzlar olarak tasavvur eder. Bu canbâzlar sevgilinin çember gibi olan saçının kıvrımına boynunu geçirerek canı pahasına canbâzlık sergiler. Burada da idam mazmunu dikkati çekmekte "velî" ifadesi bunu güçlendirmektedir. Akıl ve gönül sevgilinin saçlarında canbâzlık etmeye heveslenir fakat sevgilinin saçlarının kıvrımı onlara darağacı olur çünkü akıl ve gönül bir arada olamaz. Bu beyit "Bir ipte iki canbâz oynamaz" ifadesine de işaret eder:

'Akl ü dil kıldı heves zülfüne cân oynamaga
Oldu cân-bâz velî boynını çenberde kodı (Eğirdirli Hacı Kemal G. 2524/4)

1.1.7.1.4. Felek

Ravzî, felekleri canbâzların içerisinden geçtiği çembere benzetir ve o çemberden aşkla ve şevkle geçmeyenin canı ve başıyla oynadığını, güneş gibi taklalar attığını ifade eder. Bu benzetme, feleklerin dokuz katlı ve iç içe geçmiş çemberler gibi görünmesinden dolayıdır. Bu çemberden geçenin tıpkı canbâz gibi başını ve canını kaybetme ihtimali vardır. Güneşin taklalar atması ise feleği yani dünyayı devretmesi anlamındadır. Feleğin çemberinden geçmek, aynı zamanda mecazi olarak hayatın zorluklarını görmek, tecürbeli olmak anlamında kullanılan bir tabidir. Şair feleğin çemberinden geçmek ifadesiyle hem bu mecazi anlama hem de çemberbâzlığa işaret etmektedir. Şair iki büklüm olmuş feleğin çemberinden geçmenin kolay olmadığını ifade ederken hem çemberbâzlığın zor olduğunu kasteder hem de dünyanın iyisini ve kötüsünü görerek tecrübe sahibi olmanın ne kadar zor olduğunu vurgulamaya çalışır:

Cân ü baş oynar güneş gibi mu'allak mı atar
Şevk ile bu çenber-i çarh-i dü-tâdan geçmeyen (Ravzî G. 446/2)

1.1.7.1.5. Gönül ve Sevgilinin Saçı

Necâtî, "Gönül, zayıflıktan çemberden geçer ama bu nasıl bir şeydir ki o bükülmüş saçtan geçemez" anlamındaki beytinde âşığın sevgilinin çektirdiği eziyetlerden dolayı çemberden rahatça geçebilecek kadar zayıfladığını ama yine de sevgilinin saçının kıvrımından geçemediğini ifade eder. Şair, "geçemez" kelimesini tevriyeli bir şekilde kullanır. Sevgilinin saçının kıvrımı ile çember arasında şekil bakımından ilgi kurar ve gönlünün bu çemberden

geçmeye çalışan bir çemberbâz olduğunu ama bir türlü o çemberden geçemediğini ifade eder. Aynı zamanda sevgilinin saçının kıvrımından geçemediğini söylerken onu arzulamaktan bir türlü vazgeçemediğini vurgular:

Geçmelü oldı gönül za'f ile çenberden
Ne hevâdur bu ki ol zülf-i dü-tâdan geçemez (Necâtî G. 10/2)

Le'âlî, "Ey sevgili! Gönül kâkülünün ipinden dudağına düştü. Sanki canbâz takla atarak çemberden çıktı." anlamındaki beytinde ipe asılı çemberden geçen bir çemberbâz hayali kurar. Sevgilinin dudakları yuvarlaklığı bakımından çembere, saçları da ipe teşbih edilir. Âşığın sevgilinin saçlarında asılı olan gönlü ise canbâza benzetilir. Âşığın gönlü sevgilinin saçlarında canbâzlık yaparken sevgilinin çember gibi olan dudaklarına düşerek çemberbâzlık yapar:

Gönül çün kâküli bendinden ey cân la'lüne düşdi
Mu'allak sankim atladu cân-bâz çenberden (Le'âlî G. 132/5)

Çemberbâzların hünerlerinden biri de boynunu çembere takarak gösteri sergilemektir (Şentürk, 2017:277). Şairler de bu gösteriyi çeşitli hayaller içinde şiire aksettirmişlerdir. Ahmed Paşa, "Gönül çocuğu canıyla oynamak için saçına heves etti. Canbâz olup boynunu çembere koydu." anlamındaki beytinde sevgilinin saçında asılı olan âşığın gönlünü, boynunu çembere geçirmiş bir çemberbâz olarak tasavvur eder. "Boynu çemberde koymak" ifadesinde aynı zamanda bir idam mazmunu dikkati çekmektedir. Sevgilinin çember gibi olan saçının kıvrımı âşığın gönlüne geçirilmiş bir idam ipi olarak tahayyül edilir. Bu hayalle şair, sevgilinin saçı uğruna canını vermekten çekinmediğini ifade eder:

Tıfl-i dil kıldı heves zülfüne cân oynamaga
Oldı cân-bâz velî boynını çenberde kodı (Ahmed Paşa G.315/6

1.1.7.1.6. Hallac-ı Mansur

Çemberbâzlıkla ilgili beyitlerde de resenbâzlıkta olduğu gibi Hallâc-ı Mansûr ile ilgi kurulur. Şairler, Hallac-ı Mansuru bir aşk canbâzı olarak görmüş ve onun idam edilmesi hadisesine telmihte bulunarak onun boynuna geçirilen idam ipini çember olarak tasavvur etmişlerdir. Mansûr'u, maksat ve gaye yolunda aşk uğruna canını korkusuzca feda etmesi ve idam ipini boynuna geçirmesi dolayısıyla da bir çemerbâz olarak hayal etmişlerdir. Manastırlı Celâlî, "(Onlar) canbâzlık iddiasında bulunmasın. Eğer canı varsa Hallâc'ın çemberine boynunu koysun." manasındaki beytinde, âşıklık ile canbâzlık arasında ilgi kurularak canbâzlık iddiasında bulunanların Mansur'un ipine boynunu koyması gerektiğini söyler. Bu iddiada

olanların Mansur'un ipine boynunu koyması gerektiğini ifade ederek asıl âşıklığın Mansur'un yolundan gitmekle, onun gibi canı pahasına hak yolunda ilerlemekle olabileceğini ifade eder:

Kılmasun da'va resen-endâz u cân-bâzam diyü
Boyun ursun çenber-i Hallâca cânı var ise (Manastılı Celâlî G. 534/2)

1.1.7.1.7. Hançere Atlamak

Çemberbâzların gösterilerinden biri de çemberden geçip kılıç ve hançer gibi keskin cisimler üzerine atlamaktır. Şairler de âşığı çemberbâz olarak hayal ettiği bazı beyitlerde sevgilinin süzgün bakışlarını veya kirpiklerini keskinliği bakımından kılıç, saçlarının kıvrımını da çember olarak tasavvur eder. Sevgilinin saçının çemberinden geçen âşık sevgilinin süzgün bakışlarına veya kirpiklerine düşerek âdeta çemberden kılıçlara atlama gösterisi sergiler. Bâkî'nin, sevgilinin saçlarından süzgün bakışlarına doğru inen âşığın gönlünü, çemberden kılıçların üzerine atlayan çemberbâza bezettiği "Gönül canbâzı yine kâkülünden süzgün bakışına indi. Kendisini çenberden hançerlerin üzerine attı." anlamındaki beytinde bu tasavvur açıkça görülmektedir:

Turrandan indi gamzene cân-bâz-ı dil yine
Çenberden atdı kendüsini hançer üstine (Bâkî G. 428/3)

Aynî, "Ey sevgili! Aynî'nin gönlü, senin çemberlerinden hançere atlayan canbâz olup kirpiklerinde saçınla oynar." anlamındaki beytinde gönlünü çemberbâza, sevgilinin kirpiklerini hançere, saçını da çembere benzeterek çemberden hançerler üzerine atlayan bir çemberbâz hayali kurar:

Oynar dil-i 'Aynî senün zülfünle müjgânunda dost
Çenberlerinden atılur cân-bâz olupdur hançere (Aynî 437/7)

Çemberbâzlar bazen de içerisine hançerler dizilmiş çemberlerden atlayarak geçerler. Zihnî Beğ, "Gönül, senin saçında süzgün bakışların üzerinde, içine yer yer keskin kılıç bağlanmış çemberden atlayan canbâza benzer." anlamındaki beytinde bu gösteriye işaret eder. Sevgilinin saçı çember, keskin bakışları da o çemberin içine yerleştirilen hançerler olarak tasavvur edilir ve gönül o çemberden atlayarak geçen bir çemberbâz olarak hayal edilir:

Benzer ol cân-bâza dil zülfünde gamzen üzre kim
Halka-i çenberde yir yir tîg-i bürrân baglanur (Pervane Bey Mecmuası G.2558/3)

1.1.8. Şişebâz

Resim 7: Şişebâz (Kaynak: And, 2020: 164)

Farsça "İçine su ve her türlü sıvı madde konan, camdan çeşitli biçim ve büyüklükte, boyu enine göre çok daha uzun, ağız kısmı dar kap" anlamına gelen *şîşe* kelimesi ile "oynayan" manasına gelen *-bâz* kelimesinin birleşmesiyle oluşan *şişebâz,* başlarının üzerine koydukları şişelerle gösteri yapan sanatçılar için kullanılan bir tabirdir.

Şişebâzlar bir testi üzerine dört kollu bir ağaç koyup birbiri üzerine vazo şeklinde çiçek koymaya mahsus içleri su dolu yirmi şişe sıralar, bunların üstüne bir tabla, tablanın üstüne de üç büyük şişe koyardı. Ardından seyircilerin ortasına gelip bunları başının üstüne koyarak hiçbirini devirmeden sıçrayıp oynardı. (Pakalın, 1993: 358). Şişeler camdan yapılan kırılgan malzemeler olmalarından dolayı bunlarla gösteri yapmak oldukça maharet isterdi. Ayrıca iyi bir vücut koordinasyonu gerekliydi.

1675 şenliğinde bir şişebâzın gösterisi şöyle anlatılır:

> "Biri üç metre uzunluğunda, on beş santim kalınlığında, iki ucunda kalınlaşan bir sırık alıyor, bir ucunu alt çenesinin dişleri üzerine yerleştiriyor, sırığa dokunmadan ve dimdik durumunu hiç bozmadan bununla dans ediyor, ellerini müziğe uyarak çırpıyor, sonra sekiz, on dallı bir çerçeve alıp (başka dallar daha eklenebilir biçimde) bu sırığın ucundaki yuvaya bunu yerleştiriyor, çerçevenin her gözüne su dolu kaplar koyuyor, bir damla su dökmeden bununla dans ediyor, aynı yuvaya yerleştirdiği bir sopanın ucuna bağdaş kurmuş bir çocuk oturuyor, kendisi ise gene aynı biçimde dans ediyor. En son da ucuna su dolu büyük bir testi yerleştiriyor, bununla dans ediyor, sonra birdenbire sırığın ağzı üzerinde duran alt ucuna güçlüce vurup düşen testiyi eliyle yakalıyordu" (And, 2020: 179).

Vehbi, 1720 Şenliği'nde bir şişebâzın yaptığı gösteriyle akıl almaz bir iş becerdiğini ifade eder:

> "Şişebazlar da bir testi üzerinde put şeklinde ağaçtan dört köşeli bir alet yapıp, birbiri üzerine yirmi adet vazoyu ustalıkla dizip, o şişelerin üzerine de bir tabla koyup, bu tabla üzerine de üç adet büyük şişe diktikten sonra içlerinden biri testiyi başına aldı ve korkusuzca, çevik hareketlerle raks etmek suretiyle idrak şişesine taş savurdu [yani akıl almaz bir şeyi becerdi]" (Tulum, 2008: 99).

Yine aynı şenlikte bir şişebâz başında içi su dolu büyük bir cam şişeyle raks edip dolandıktan sonra şişedeki suyu içer, ardından şişeyi bir şeker gibi yiyerek seyredenleri hayrete düşürür (Tulum, 2008: 358).

Klasik Türk şiirinde şişebâzlıkla ilgili beyitlerde genelde içki meclisleri ve buradaki kadehlerle ilgili hayaller dikkati çekmektedir.

1.1.8.1. Şişebâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.8.1.1. Âşık

Sünbülzâde Vehbî, "Sevgilinin dudağının hayaliyle gözümün kadehini kanla doldurdum. Gül renkli şaraptan şişebâzlık yaparak renk aldım." anlamındaki beytinde şişebâzlığı hilebâzlık manasında kullanır. Âşığın gözünü kadehe, sevgilinin dudağını da şaraba benzeterek, âşığın gözünün önünden sevgilinin dudağının hayalinin gitmemesini kadehin şarapla dolması olarak yorumlar. Aynı zamanda gözün kadehinin kanla dolması, âşığın sevgilinin dudağının hayaliyle kanlı gözyaşları dökmesi şeklinde de yorumlanabilir. Âşık, hile yaparak sevgilinin dudağından renk alır, yani onun dudağını hayal ederek gözünün kadehini şarapla doldurup ona kırmızılık verir:

Hayâl-i la'li ile câm-ı çeşmim eyledim pür-hûn
Mey-i gül-gûndan bir şîşe-bâzî ile reng aldım (Sünbülzâde Vehbî G. 184/2)

1.1.8.1.2. İçki içmek

Bâkî, "Ey Bâkî! Kadeh elden düşmesin, şişebâzlık sanatına başlayalım." anlamındaki beytinde, şarap içenlerin kadehleri ellerinden bırakmadan sürekli içmesini, şişebâzların şişeleri ellerinden düşürmeden yaptığı gösterilere benzetir. Şarap içmeye başlamak istediğini ifade etmek için de "şişebâzlık sanatına başlayalım" der:

Gitmesün sâgar elden ey Bâkî
San'at-ı şîşe-bâza başlayalum (Bâkî G.340/5)

1.1.8.1.3. Rakip

Sâbit, şişebâzlığı hilebâzlık manasında kullanır. "Ey sevgili! Şeytanın son nefeste hilebâzlıkla iman alması gibi, rakipler de seni ben hastadan almak istiyor." anlamındaki

beytinde rakipler şişebâza teşbih edilir. Halk arasında şeytanın, ölümü yakın olan insanların başında su ile bekleyerek imanını almaya çalıştığına inanılır (Yekbaş, 2010:176). Sâbit de bu inanışa telmihte bulunarak şeytanın hileyle ölüm döşeğindeki insanları kandırıp imanını almasını, rakiplerin âşıktan sevgiliyi almasına benzetir ve onları şişebâz olarak nitelendirir:

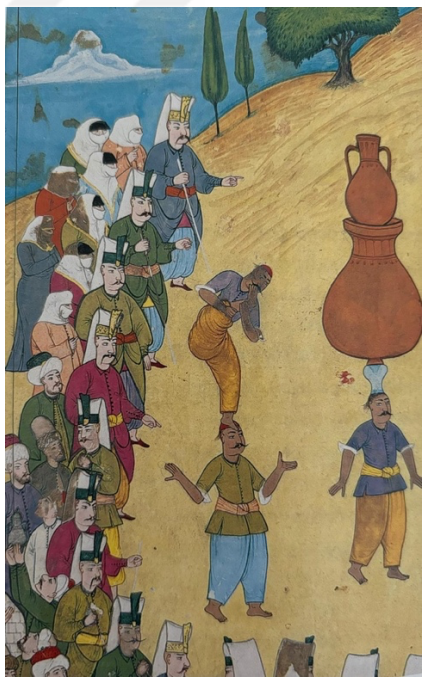
Almak ister seni ben hastadan îmân-âsâ
Şîşe-bâzî ile ağyar ʻÂzâzil[1] *gibi* (Sâbit G. 355/4)

1.1.8.1.4. Sâkî

Şişebâzlar, bir testi üzerine dört kollu bir ağaç koyup birbiri üzerine şişeleri sıralar, daha sonra bunları başının üzerine koyup hiçbirini devirmeden hoplayarak dans ederdi (Pakalın, 1993: 358). Lebîb de, "Testi, bazen kadeh tasbâzı bazen şişebâz olup mecliste başının üzerinde şişeler tutardı." anlamındaki beytinde mecliste sürekli şarap şişeleriyle içki dağıtan sâkileri şişebâza benzetir. Sâkiler hem sürekli şişelerle dolaştığı hem de onları kırmadan düzgün bir şekilde taşıdığı için şişebâzlık yapıyor gibi tahayyül edilir:

Geh tâs-bâz-ı câm u gehî şîşe-bâz olup
ʻİşretde başı üzre tutar şîşeler sebû (Lebîb G. 107/7)

1.1.9. Kûzebâz



Resim 8: Şenlik meydanında bir kûzebâz (Kaynak: And, 2020: 180)

[1] Azâzil, şeytanın melekler arasında yaşadığı ve Hz. Âdem'e secde etme emrini alıp da isyan etmediği zamanki adıdır (Pala, 2004: 49).

Avrupa sirk dilinde başının üzerinde tuttuğu sırık ucunda türlü nesneleri dengede tutanlara *equilibriste* ve *perchiste* denir. Osmanlı Şenlikleri'nde de bu türden denge gösterileri yer alır ve bu gösterileri yapanlar kullandıkları nesnelere göre adlandırılırdı. Osmanlı'da bu biçimde başının üzerinde ya da başına dayadığı sırığın ucunda büyük boy testileri ve küpleri dengede tutanlara *kûzebâz* denirdi. Bununla birlikte başları üzerindeki sırıklarda insanları ve hayvanları dengede tutan, meşaleleri dengeleyen, havaya attıkları cam topları düşerken parmağının ucu veya dirseğiyle dengeleyen kişilere de kûzebâz adı verilirdi. Bunlar yalnızca başları üzerindeki nesneleri dengede tutmaz, aynı zamanda döner veya dans ederlerdi (And, 2020: 179)

Testileri üst üste dizip başının üzerinde dengede tutmak, alnının üstündeki testiyi eliyle dokunmadan ve içindeki suyu dökmeden ayağıyla almak, başının üstünde dengede tuttuğu sırık üzerinde insanları ve hayvanları taşımak, parmak uçlarında testileri döndürmek, içi su dolu testileri alnının üzerindeki tahta topun üzerinde dengeleyerek dans etmek kûzebâzların hünerleri arasındadır (And, 2020: 179, Arslan, 1990: 295).

1720 Şenliği'nde bir kûzebâzın arkadaşının omzuna çıkıp başının üzerine bir Mısır testisi, onun üzerine de kocaman bir küp koyduğu ve bu şekilde arkadaşının omzunun üzerinde oynayarak izleyicileri hayrete düşürdüğü aktarılır. Yine aynı şenlikte, dört kişi omuzları üzerinde tahtadan bir sofa yapıp üzerine çıkar, başının üzerine içi su dolu bir testi alarak oturur, kalkar, perende atar ve bir damla su bile dökmeden testiyi bütün uzuvlarında gezdirir. Bir diğeri, suyla dolu Mısır testisini başının üzerine koyup düğün meydanında hızla koşar, ardından testiyi göz kapağının üzerine koyar ve bu şekilde sırt üstü yatar, daha sonra ayağıyla testiyi gözünden alıp her uzvunda hareket ettirip döndürür. Çok hızlı hareket ettirmesine rağmen testiden bir damla su bile dökülmez. (Tulum, 2008: 99, 158, 229).

Kûzebâzlar testileri kafalarına çeşitli suretlerde yerleştirirlerdi. 1720 Şenliği'nde bir kûzebâz, bir demir mil ve üzerinde dört köşeli, haç biçiminde birbirine çatılmış iki tahtanın her köşesine içi su dolu bir Mısır testisi yerleştirir. Vehbi bu görüntüyü Hz. Süleyman'ın mührüne ve taca benzetir; kûzebâzın onu alıp taç gibi kafasına koyduğunu ifade eder (Tulum, 2008: 227) Birinin de içi su dolu bir sürü testi ve birbiri üstüne dizilmiş küp ve bardakları başının üzerine aldığını, hiç zorlanmadan dolanıp seyircileri şaşkına çeviren oyunlar sergilediğini ifade eder:

Alıp başına dûşuna sebûlar kûzeler hûmlar

Hezârân gûne lu'bet-bâzlıklar eyledi îcâd (Tulum, 2008: 568)

Kûzebâzların, yalnızca sırıkların ucunda testileri taşımadığını, aynı zamanda insanları da dengede tutmaya çalıştığını ifade etmiştik. Covel, 1675 Edirne Şenliği'nde bu türden bir

gösteriden bahseder. Bir kûzebâzın, sırığın ucuna bağdaş kurmuş bir çocuğu yerleştirdiğini anlatır:

> "Edirne Şenliği'de bir kûzebâz 2,75 metre uzunlukta ve 15 santim kalınlıkta ve her iki uçta daha kalınlaşan bir sırık alarak bunu alt çenesinin dişleri üzerine oturtmuş, sonra da bu sırığa hiç elini değdirmeden ve gövdesinin dik duruşunu bozmadan dans etmiştir; bir yandan da çalınan musikinin tartımına uyarak el çırpınıştır. Sonra sırığın tepesindeki yuvaya sekiz ya da on gözü olan bir çerçeve oturtmuş, bu çerçevenin her gözüne su dolu kaplar koymuş ve sonra bunları sırığın ucunda havaya kaldırarak bir damla bile su dökmeden dans etmiştir. Aynı dansı, sırığın ucundaki oyuğa daha küçük bir sırık ve bu sırığın üstüne de bir çocuğu bağdaş kurdurarak oturtmuş olarak yapmıştır. Daha sonra da bu sırığın üstüne suyla dolu kocaman bir küp koyarak dans etmiştir; en sonunda da birdenbire alt çenesinin üstünde taşıdığı sırığa vurarak su dolu küpü havada yakalamıştır" (Covel 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 94).

Covel, 1675 Edirne Şenliği'nde izlediği bu ustaca gösteriden önce İzmir'de bir Arap'ın da buna benzer bir gösteri sergilediğini aktarır. Adam, sırığın tepesine bir çocuğu sırt üstü yatırır ve gözlerini kapatmasını söyler, ardından dans etmeye başlar, son olarak sırığa güçlü bir şekilde vurup çocuğu havaya fırlatır ve kucağında yakalar (Covel 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 94).

1.1.10. Kadehbâz

Arapça, "su, şarap vesaire içmeye mahsus her nevi kap, bardak" anlamına gelen *kadeh* ile "oynayan" manasına gelen *-bâz* kelimelerinin birleşmesiyle meydana gelen *kadehbâz,* bir çerçeveye sıraladığı kadehleri dengede tutarak hüner gösteren gösterim sanatçıları için kullanılan bir tabirdir. Mustafa Sekmen, kadehbâzları güç gösterisi ve denge sanatçıları grubuna dahil eder (2014: 21).

Kadehbâzlıkla ilgili beyitlere Nigârî'nin divanında rastlıyoruz. Nigârî, kadehbâzlıkla ilgili kurduğu hayalleri tasavvufî bir zemine oturtur.

1.1.10.1. Kadehbâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.1.10.1.1. Sâkî

Nigârî, sâkîleri sürekli kadeh gezdirmeleri münsebetiyle kadehbâzlara benzetir:

Surâhî elde sâkî-i kadeh-bâz
Duta hem gûş-vâre dürr-i binâgûş (Nigârî G. 344/12)

Ne güzel hâsıyeti var kadeh-bâzların

Âşikâr eylemez ol hıdmeti mestûr eyler (Nigârî G. 260/4)

Gel mey-kede-i mihre gör ehl-i harâbâtı
Ser-mest kadeh-bâza meyhâra temâşâ kıl (Nigârî 430/4)

1.1.10.1.2. Şeyh

Nigârî, "Bu âlemde benim işim, kazancım meyhane içindedir. Dostum, şarap dağıtanım her daim daim hoş kadehbâzım." anlamında gelen beytinde kadehbâzlık ve şeyhlik arasında ilgi kurar. Tasavvufi nitelikteki bu beyitte meyhane tekkeyi, mey ilahi aşkı ve saki şeyhi temsil eder. Kadehbâzlar, kadehlerle gösteri yaptıkları için klasik Türk şiirinde sakiyle ilişkilendirilir. Bu münasebetle şair önce saki ve kadehbâz arasında ilgi kurar, ardından bu benzerliği tasavvufi bir zemine oturtarak şeyh ve kadehbâz arasında ilişki kurar.

Harâbât içredir kârım budur 'âlemde kirdârım
Ki dem-sâzam mey-endâzam dem-â-dem hoş kadeh-bâzam (Nigârî G. 495/4)

1.1.10.1.3. Cemşîd

Fars mitolojisinin ünlü kahramanlarından Cemşîd, güçlü bir hükümdar olması, şarabın mucidi olması ve yaptırdığı yedi köşeli kadehiyle bilinir. Divan edebiyatında kadehiyle birlikte ve şarabın mucidi olarak anılmıştır. Nigârî, Cemşîd'in kadehi ile kadehbâzların kadehleri arasında ilgi kurarak Cemşîd'i kadehbâza benzetir:

Mestâne-i mümtâzam u bî-târ u bî-sâzam
Cemşîd-i kadeh-bâzam Kâvus [u] Keyem imdi (Nigârî G. 635/2)

1.2. GÖZBAĞCILIĞA DAYANAN EĞLENCE VE GÖSTERİLER

Göz bağlanması, "İnsanın kolayca ve apaçık görmesi gereken bir şeyi görememesi yerinde kullanılan bir tabirdir" (Şentürk, 2017: 287). Gözbağcı ise el çabukluğu ve ustalıkla gerçekte olmayan bir şeyi oluyor gibi gösteren sanatçılara verilen isimdir. Türkiye'de gözbağcı ve sihirbâz denilen bu sanatçılara Avrupa'da *illusionist* adı verilir. Kökeni çok eskilere dayanan gözbağcılık sahne sanatlarının en eskisidir. Çok eski çağlarda rahipler, şamanlar ve büyücü hekimler, bazı yanılsama yöntemleriyle insanların duyularını aldatarak onları kendilerinin olağanüstü güçleri olduğuna inandırmak için gözbağcılığa başvururlardı (And, 1982: 155).

Gözbağcılık içerisinde yer alan gösterilerin çoğu Orta Çağ Saray eğlencelerinde yer alan Roma hünerli oyunlarına benzemektedir. Orta Çağ'da el çabukluğuna dayanan şaşırtıcı oyunlar yapanların bunu büyü yoluyla yaptığı ifade edilirdi. Bu oyunları büyüyle yapanlara *tregetours*, hokkabâzlıkla yapanlara *prestigiatores* adı verilirdi (Chambers'ten aktaran Nutku, 1987: 97).

Türk seyirlik oyunları içinde gözbağcılık sanatının en ilginci ve en yaygını *hokkabâzlık*tır. Çoğu zaman genel anlamda gözbağcılığa dayalı gösterimlerin tümünü ifade etmek için hokkabâzlık ve sihirbazlık terimi kullanılmıştır. Bununla birlikte kullandıkları nesnelere göre *tasbâzlık*, *mührebâzlık* ve *beyzabâzlık* gibi gözbağcılığın başka türleri de bulunmaktadır.

1.2.1. Hokkabâz/Şu'bedebâz

Resim 9: Hokkabâz (Kayna: And, 2020: 197)

Hokkabâzın biri genel, biri özel olmak üzere iki anlamı vardır. Genel anlamıyla hokkabâzlık, "açıklaması güç, aklın almayacağı oyunlar göstermek, gözbağcılığı yapmaktır." (And: 2020: 195). Bunlar, söz ve el çabukluğuyla birtakım hileli araçların da yardımıyla seyircinin duyularını aldatarak olağanüstü sonuçlara varırdı. Osmanlı şenliklerinde hokkabâzlar top ve benzeri araçları gizlice alıp vermek için *enbân* adı verilen bir torba kullanırlardı.

Hokkabâzlıkta el çabukluğu kadar dil çabukluğu da büyük öneme sahiptir. Osmanlı şenliklerinde hokkabâzın yanında bulunan *yardak* adı verilen yardımcıları, yaptıkları gülünçlüklerle seyircinin dikkatini kendi üzerine çekerek oyunun hilesinin açığa çıkmasını engellerdi. Seyircilerin dikkatini daha kolay çekebilmek için def, davul gibi yüksek ses çıkartan aletler kullanırlardı. Aynı zamanda hokkbâzlar ve yardakçıları arasında komik diyaloglar cereyan ederdi. Bu yönüyle hokkabâzlık, Karagöz ve ortaoyunu gibi sözlü dramatik oyunlara da benzemektedir. Usta ile yamağı arasındaki bu komik söyleşmelerin dışında hokkabâzın ustasına da ortaoyunundaki gibi *Pişekâr* denmesi, her ikisinin elinde bir şakşak bulundurması da hokkabâzlığın Ortaoyunu ve Karagöz'le benzer olan diğer özellikleridir. (And, 2014:20, And, 2020: 197).

Özel anlamıyla hokkabâz "hokkalarla oynayan" demektir. *Hokka,* Arapça "maden, toprak, ağaç ya da billurdan yapılmış kutu" (Tulum, 2013: 151) anlamına gelir. Bunları kullanarak "hokka oyunu" adı verilen gözbağcılığı yapan sanatçılara da hokkabâz adı verilirdi. *Şu'bedebâz, ayyâr, efsunkâr, sihirbâz, gözbağcı, hilebâz* hokkabâzlığı karşılayan diğer terimlerdir.

Hokka oyunu kısaca şu şekildedir:

> "Tersine çevrilmiş üç kap ve küçük yuvarlaklar kullanılır. Oyunda tekrarlanan iki hareket vardır. Ya altı boş gösterilen hokkanın içinden topun çıkması ya da içine seyircilerin top konulduğunu sandığı tersine çevrilmiş hokkanın açılınca boş gösterilmesi. Oyun, hokkaların, topların sayısını arttırarak, boylarını büyüterek ya da işe toptan başka nesneler katarak uzatılıp, geliştirilebilir" (And, 1982: 155).

Hokkabâzların dikine, eğik tutulan sopa üzerinde yukarıya doğru tutulan yumurtayı yürütüp sıçratmak, paraları yok edip değiştirmek, sağdan soldan bakır paralar çıkartmak, hiç yoktan torba dolusu darı akıtmak, sehpa üzerinde duran boş tastan su dökmek, mendillerle eşyaları kaybedip tekrar ortaya çıkartmak gibi başka oyunları da vardı (And, 2020: 197).

Hokkabâzların sergilediği hünerlerin başında çeşitli nesneleri yok edip tekrar ortaya çıkartmak gelirdi. 1582 Şenliği'nde bir hokkabâz, ortaya konulan eşyayı mendille kaybetmiş, ardından mendili kaldırıp kaybolan eşyayı tekrar ortaya çıkartmıştır (Haunolt 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 96). Yine aynı şenlikte bir başka hokkabâz, seyircilerden birinin sırtına vurunca darı akmaya başlamış ve bir taşı efsunlayarak ondan şadırvan gibi su akıtmıştır. Ardından başka bir numara daha sergilemiş; bir miktar toprağı üzüm, bAdem, şarap, bal ve suya çevirmiştir (Atasoy, 1997: 67).

1834 Şenliği'nde de çeşitli hünerler sergileyen bir hokkabâz karşımıza çıkar. İlk olarak birine bir emanet verir ve daha sonra emanet başkasında çıkar, ardından ağzına korkusuz bir şekilde ateş alır, son olarak da bir yüzüğü havanda dövüp un ufak ettikten sonra onu tekrar eski haline getirir (Arslan, 1990: 294).

Hokkabâzlık numaralarından bir diğeri de kilitli sandıklardan dışarı çıkmak, bağ ve zincirlerden kurtulmak şeklindedir. Buna çağdaş gözbağcılığında *escapology* adı verilir (And, 1982: 159). Âli, 1582 Şenliği'nde bu türden bir gösteriden bahseder. Saçı ve sakalı olan bir adamın elleri ve ayakları bağlı bir şekilde bir çuvala konulduğunu, çuvalın ağzının dikilip denize bırakıldığını, adamın bir süre sonra elindeki ve ayağındaki ip açılmış ve tıraş olmuş bir şekilde çuvaldan çıkarak izleyenleri hayrete düşürdüğünü anlatır:

Baş açuk bir yigit terâş-âver
Nice günlük terâşı var ber-ser

Mû-be-mû her birini tecessüs idüp

Başınun kıllarun çeküp acıdup

Arayup nûresiyle usturasın
Yoklayup her yeriyle her yöresin

Gördüle tîg u nûre yok kat'â
Kıllarında ilac nâ-peydâ

Bâb-ı şâhîden indi bir derbân
Bend idüp dest ü pây-ı şahsı ayân

Bir çuvalun içine koydu hemân
Agzını dikti bahre kıldı revân

Bir zemân turdu âb içinde çuval
Ol harîfün olundu garkı hayâl

Ba'd-ez-ân çıkdı âbdan uryân
Ayagında elinde bend nihân

Hem sökülmiş turur dehân-ı çuvâl
Kendi torlak ne saçı var ne sakal

Bunı herkes taaccüb itdi dürüst
Ne cihetten sökildi bend nühust (Arslan, 1990: 292-293)

Bu türden bir gösteriye 1720 Şenliği'nde de rastlarız. Hacı Şahin, ayaklarına demir kelepçe takılmış, elleri ve gözleri sıkıca bağlanmış bir şekilde bir zembilin içine konulur. Zembil kontrol edilip ve içinde hiçbir şey olmadığından emin olunduktan sonra makaralı bir iple direğe çekilir. Ardından Hacı Şahin bağlarından kurtulmuş bir şekilde zembilden çıkar, "selvi tepesinde yuva kurmuş kumru gibi direğin tepesine dolanır", orada kendine kahve pişirip içer ve süzülerek aşağı iner (Tulum, 2008: 164).

Hokkabâzların bir başka gösterisi de iç içe geçmiş halkaları birbirinden ayırmaya ve ayrı halkaları el çabukluğuyla birbirine eklemeye dayanan halka oyunudur. "Tamamen

kapalıymış gibi görünen halka yahut çemberi öyle bir yerden birbirine vururlar ki her halka zincir baklası gibi birbirine geçer yahut bir el çabukluğuyla birbirinden ayrılıverir. Seyirci halkanın çıkış yerini göremediği için bu hareketleri hayretle karşılar" (Şentürk, 2017: 173). Hokkabâzların bu gösterilerde kullandığı halkalara ise o devirde *endîşe* denirdi.

Klasik Türk şiiri içinde gösteri sanatlarının kullanımına bakıldığında en geniş hayallerin hokkabâzlıkla ilgili olduğu görülür. Şairler, hokkabâzların gösterdikleri hünerleri ve kullandıkları eşyaları çeşitli hayaller içinde şiirlerine aksettirmişlerdir.

1.2.1.1. Hokkabâzlıkla/Şuʿbedebâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.2.1.1.1. Âh

Şairler, âşığın yüreğindeki aşk ateşinin yakıcılığını anlatmak için, onun ettiği âhın dumanının yükselerek feleklere ulaştığını ve onları tutuşturduğunu ifade ederler. Bu hayalden yola çıkarak kimi zaman âhı, felekleri oynatan bir hokkabâz olarak tasavvur ederler. Hâletî, "Benim yüreğimin âhı, senin gamının hengâmesinde felekleri ve yıldızları oynatan bir hokkabâzdır." anlamındaki beytinde, yüreğindeki yakıcı aşkın etkisiyle ettiği âhı, gökyüzüne ulaşarak felekleri ve yıldızları oynatan bir hokkabâz olarak tasavvur eder. Felekleri hokkaya, yıldızları da hokkabâzın kaybettiği yuvarlak nesnelere benzetir. Kullandığı "hengâme" kelimesi de şenliklerde hokkabâzlar gösteri yaparken etrafında oluşan seyirci kalabalığına işaret eder:

Çerh u nücûmı oynadur âh-ı dilüm benüm
Hengâme-i gamunda senün hokka-bâzdur (A. Hâletî G. 174/6)

1.2.1.1.2. Aşk

Zâtî'nin "Ey hokka ağızlı, sevgili yine oyun oynadı ve âşk hokkabâzı gönül mühresini yine kaptı." anlamına gelen beytinde aşk hâli, aşığın gönlünü çaldığı için hokkabâz olarak tasavvur edilir:

Dil möhresini kapdı yine hokka-bâz-i 'ışk
Ey agzı hokka oynadı mahbûb şu'bede (Zâtî G. 1383/6)

Hikmetî ise âşk halini bir hokkabâz mühresi olarak tasavvur eder:
Mühre-i 'ışkun hevâsı senden ayrılmaz bu kim
Gâlibâ tâs-i ser-i 'âlem makâm-i 'aşk imiş (Hikmetî G. 123/4)

1.2.1.1.3. Ay ve Güneş

Şairler kimi zaman da ay ve güneşi hokkabâza benzetmişlerdir. Ay sürekli şekil değiştirmesi, güneş de gündüz-gece döngüsü içinde olması münasebetiyle hokkabâz olarak tasavvur edilir. Ay ve güneşte meydana gelen bu değişimler bir gösteri olarak hayal edilir. Hayâlî Bey'in "Dünya bir simya evi, felek bir sihirbâz, güneş ve ay da eli çabuk iki hokkabâzdır." anlamındaki beytinde dünya bir simyahane, güneş ve ay da orada el çabukluğuyla hüner gösteren hokkabâzlar olarak düşünülür.

Dünya; gerçek olmayan, yansıma görüntülerden ibaret bir yer olduğu için Hayâlî Bey, dünyayı bir simya evi olarak görür. Feleği bu görüntüleri gözbağcılık ile farklı gösteren bir sihirbaz, ay ve güneşi de feleğe yardım eden iki hokkabâz olarak tasavvur eder:

Cihân bir sîmyâhâne felek hem sihr-sâz ancak
Meh ile mihr çâpük-dest bir iki hokka-bâz ancak (Hayâlî Bey G. 4/1)

Münîrî'nin "Güneş, âlemin ateşle oynayan hokkabâzıdır. Bazen kendini kül eder bazen de kırmızı şarap gösterir." anlamındaki beytinde de yine gündüz-gece döngüsü münsabetiyle güneş bir hokkabâz olarak tasavvur edilir. Güneşin batmaya yakın yakın kızıl renge dönmesi ile ateş arasında ilgi kuran şair, güneşi ateşle oynayan bir hokkabâz olarak tahayyül eder. Havanın kararması da bu hokkabâzın ateşle oynarken kendini yakıp kül etmesi olarak tasavvur edilir:

Geh kül ider kend'özin geh âteş-i ter gösterür
Hokka-bâz-ı dehrdür kim od ile oynar güneş (Münîrî K. 18/32)

Cem'i sabah olunca yıldızların kaybolmasını hokkabâzlık gösterisi olarak hayal eder. Güneş altın taslı bir hokkabâz, yıldızlar da hokkabâzın kaybettiği mühreler olarak tasavvur edilir:

Hengâme-i -pîrây-ı seher demdür idüp 'arz-i hüner
Yek cilvede sad-tâs-i zer peydâ vü pinhân eylesün (Cem'i K. 18/7)

1.2.1.1.4. Bahar

Hokkabâzlıkla ilgili bir diğer hayal ise baharın hokkabâz olarak tasavvur edilmesidir. "Sihirbazlar nasıl el çabukluğuyla insanların gözünü bağlayıp olağanüstü işler yaparlarsa, bahar mevsiminde de kupkuru dallar ve kara toprak kısa bir süre sonra canlanıp yeşerdiği için bu hal hokkabâzların gösterisine benzetilir" (Şentürk 2017: 38). Tâci-zâde Câ'fer Çelebi'nin "Dal mühre, gonca hokka, bahar da hokkabâzdır. Gayb âleminden tek tek sayısız garip şeyler ortaya çıkar." anlamındaki beytinde bahar bir anda doğayı canlandırmasıyla garip büyüler yapan bir hokkabâz olarak tasavvur edilir. Gonca yuvarlak olması münasebetiyle hokkaya benzetilir.

Baharın gelişiyle gonca açılıp gül olur, dolayısıyla hokka yok olur. Bu da bir hokkabazlık gösterisini andırır:

Mühredür tal hokkadur gonca müşa'bizdür bahâr
Gaybden bir bir zuhûr eyler garâib bî-şümâr (T. Câ'fer Çelebi s. 186/2)

1.2.1.1.5. Felek

Hokkabâzlıkla ilgili yaygın hayallerden biri de feleğin hokkabâz olmasıdır. Klasik Türk şiirinde felek, dönek olması, insanların kaderleri üzerinde olumsuzluklara sebep olması münasebetiyle oyunlar yapan bir hokkabâz olarak tasavvur edilir. Sehâbî "Ey Sehâbî, o felek hokkabâzından uzak ol. Yani o hileciye güvenme." anlamındaki beytinde feleği dönek olmasından dolayı hileci olarak nitelendirir ve onu hokkabâz olarak tasavvur eder. Şair, hokkabâzların gözbağcılık yaparak izleyenleri aldattığı gibi feleklerin de insanları aldattığını ima ederek ona güven olmayacağını ifade eder:

Dûr ol Sehâbî şu'bede-bâz-ı sipihrden
Ya'nî ki i'timâd o mekkâre eyleme (Sehâbî G. 352/5)

Ay ve güneşi yuvarlaklığı bakımından mührelere benzeten şairler feleği de bu mührelerle oynayan bir hokkabâz olarak tasavvur etmişlerdir. Bâkî'nin, "Bu nasıl bir hokkadır ki hokkabâz felek güneş mühresini koyunca altında hemen yok etti." anlamındaki beytinde güneşin batışı bir hokkabâzlık gösterisi olarak tasavvur edilir. Yine Revânî'nin "Âlemin oyununa bakmayın yoksa kandırılırsınız. Felek bir hokkabâz ay ve güneş de mühreler olmuştur." anlamındaki beyitinde gece ve gündüz döngüsü bir hokkabâzlık gösterisi olarak tahayyül edilir:

Ne hokkadur bu ki altında çarh-ı şu'bede-bâz
Koyınca mühre-i mihri güm eyledi fi'l-hâl (Bâkî K. 20/7)

Aldanursız bakmanuz bâzîçesine 'âlemün
Mühreler olmışdur ay ü gün felek bir hokka-bâz (Revânî G. 152/4)

Hokkabâzlar gösterileri sırasında genelde koyu renk olan geniş cübbeler giyerler. Necatî Beğ de gündüzün geceye dönmesini, bir hokkabâzın el çabukluğuyla üzerindeki açık renkli cübbeyi siyah renkli cübbeyle değiştirmesine benzetir:

Yâ lûb'-i hokka-bâz-i sipihr olmaga 'ayân
Döndürdi câmesini zemân-i hiyel-siyâb (Necâtî Beg K. 3/10)

Feleğin insanların kaderinde olumsuzluklara sebep olduğu inancından dolayı insanlar başlarına gelen kötü olaylar için feleği suçlarlar. Münîrî de "Bu felek hokkabâzı gözümüzü bağlamasaydı bu mezhebi küfr olan nefis bize hücum etmezdi." anlamındaki beytinde nefsine hâkim olamayışını feleğe bağlar. Nefs, kötü huyların kaynağı olarak görülür ve bu sebeple savaşılması gereken bir düşman olarak tasavvur edilir. Şair de nefsini bir düşman olarak hayal eder ve nefsine hâkim olamayışını da bu düşmanın kendisine saldırması olarak yorumlar. Feleği de gözbağcılık yoluyla kendisini kandırıp iradesini korumasını engelleyen bir hokkabâz olarak tasavvur eder:

Gözümüzi bağlamasaydı bu çarh-ı hokka-bâz
Nefs-i kâfir-kîş inende bize itmezdi hücûm (Münîrî G. 202/3)

Hokkabâzlar gösterileri sırasında kullanacakları aletleri yere serdikleri koyu renkli örtünün üzerine koyarlar. Ayrıca kaybedecekleri nesnelerin üzerine örttükleri mendil de koyu renklidir. Onların kullandıkları bu mendil ve örtü de klasik Türk şiirine yansımıştır. Şeyhî, gece olduğunda havanın kararmasını, hokkabâzların serdiği siyah örtüye benzetir ve feleği güneşin üzerine siyah örtü sererek yok eden bir hokkabâz olarak tasavvur eder:

Çün çarh hokka-bâzı bisât açdı kuhl-reng
Bir lu'b ile Hıtâya zafer buldı ehl-i zeng (Şeyhî terc.4- 1/1)

Arpaeminizâde, "Senin hoş vaktinin zamanında mutluluk mühresini yok etmeye hokkabâz feleğin gücü yetmez." anlamındaki beytinde, feleğin insanların talihlerini olumsuz etkileyip onların ellerinden mutluluklarını almasını kastederek mutluluğu bir mühreye benzetir. Şairin İbrahim Paşa'ya yazdığı kasideden alınan bu beytinde, her şeyi tersine döndürme kudretine sahip olan ve mutsuzlukların müsebbibi olan feleğin bile onun zamandaki mutluluğu yok edemediğini ifade eder. Onun döneminde refahın ve mutluğun daim olduğunu, bunu bozmaya kimsenin gücünün yetemediğini vurgular:

Zamân-ı vakt-i latîfünde mühre-i kâmı
Ne kâdir itmege pinhân sipihr-i şu'bede-bâz (Arpaeminizade K. 22/6)

1.2.1.1.6. Gül

Fuzûlî, "Gül, goncanın hokkasını bir oyunla gözden gizledi. O öyle iyi bir düzenbazdır ki hileyle bulamazsın." anlamındaki beytinde gülü, gonca hokkalarıyla oynayan bir hokkabâz olarak tasavvur eder. Goca, küçük ve yuvarlak olması bakımından hokkaya benzetilir ve

açılarak gül haline gelmesi sırasında oluşan şekil değişimi bir hokkabâzlık gösterisi olarak hayal edilir.

Kıldı pinhân goncenin lu'b ile gözden hokkasın
Bulmak olmaz hiç reng ile zihî ayyâr gül (Fuzûlî K. 9/15)

Revânî, "Gonca, gül bahçesi meydanında jale mührelerini önüne dizen bir hokkabâzdır" anlamındaki beytinde, geceleyin goncanın üzerinde oluşan çiy tanelerini yuvarlaklığı bakımından mührelere benzetir. Goncayı da bu mühreleri dizerek gösteriler yapan bir hokkabâz olarak tasavvur eder:

Yâ hokka-bâz-durur çâr-sû-yi gülşende
Ki jâle mührelerin önine dizer gonca (Revânî K. 9/7)

1.2.1.1.7. Nefs

Arapça bir kelime olan nefs, çok geniş bir anlam yelpazesine sahiptir. "Sûfilerin nefs kavramıyla kastettikleri, insanın kötü sıfatları ile yerilen huy ve davranışlarıdır. Nefs, insanın hakikati, şehvet ve öfke kuvvetlerinin toplandığı mana, bedene yerleştirilen ve kötü huyların kaynağı olan bir latife, bir sırdır." (Kurt, 2006: 108). Bu sebeple nefs bir düşman olarak görülür ve hak yolunda ilerlemek için bu düşmanla savaşmak gerektiği vurgulanır. Nefsin aynı zamanda insanları kandırma özelliği de vardır; tıpkı şeytan gibi hileler yaparak insanları kötü amellere sürükler (Kayaokay, 2017: 33). Bu özelliğinden dolayı da klasik Türk şiirinde nefs, bir hokkabâz olarak tasavvur edilir. Dede Ömer Ruşenî, "Nefs bir hokkabâzdır ve onun sandığı bedenidir. Her an o sandıktan oyunlar gösterir." anlamındaki beytinde, nefsin bedene yerleştirilmiş kötü huylar olması görüşünden yola çıkarak bedeni hokkabâzların sandığına, kötü huyları da bu sandıktan çıkan cisimlere benzetir. Nefsin insanları kandırarak türlü şeyler yaptırmasını bir hokkabâzlık gösterisi olarak tasavvur eder:

Nefsdür bir hokka-bâz anun beden sandûkıdur
Gösterür bâzîçeler her demde ol sandûkdan (Dede Ömer Ruşenî G. 55/6)

1.2.1.1.8. Nergis

Nev'î "Nergis, çiçek meclisinin hokkabâzıdır, sanki ağzından kıvılcımlar saçar." anlamındaki beytinde nergisi, etrafındaki kalabalıklara gösteri sergileyen bir hokkabâz olarak tasavvur eder. Şair, nergisin içerisindeki sarı renkli taç yaprakları kıvılcımlara benzetir ve onu, etrafındaki çiçeklere ağzından ateşler saçarak gösteri sergileyen bir hokkabâza teşbih eder:

Şükûfe mecmaʿınun hokka-bâzıdur benzer
Ki luʿb ile deheninden saçar şerer nergis (Nev'î K. XXVIII/3)

1.2.1.1.9. Rakip

Klasik Türk şiirinin aşk anlayışı; âşık, sevgili ve rakip üçlüsü üzerine kuruludur. Sevgili, âşığa değil de rakibe yüz verdiği için âşık sürekli bundan şikâyet eder ve rakibin sevgiliyi kandırdığını, ona zarar vereceğini düşünür. Âşığın sevgiliye kavuşması önünde bir engel olan rakip türlü oyunlar göstererek sevgilinin gönlünü çalmaya çalışır. Bu yönüyle bir hokkabâz olarak tasavvur edilir. Harputlu Rahmî de bu münasebetle sevgiliyi kandırıp kendine çeken rakibi hokkabâz olarak nitelendirir:

Bilmem ki ne reng eyledi döndürdi o yâri
Gördün mü rakîb-i harı ol şu'bede-bâzı (Haputlu Rahmî G. 147/4)

1.2.1.1.10. Rüzgâr

Rüzgârın esince çevresinde meydana getirdiği değişimi de hokkabâzlık gösterisine benzeten şairler, rüzgâra da hokkabâzlık vasfı yükler. Emrî, "Senin gonca dudakların hokka, jaleler de gümüş renkli mührelerdir. Sabah rüzgârı hokkabâz olup gül meclisinde oyunlar yapar." anlamındaki beytinde goncayı hokka, jaleleri mühre, sabah rüzgârını da hokkabâz olarak tasavvur eder. Gece havanın soğumasıyla bitkilerin etrafında jale adı verilen su damlacıkları oluşur. Sabah olduğunda havanın ısınmasıyla bu su damlacıkları buharlaşarak yok olur. Emrî de sabah olunca esen ılık rüzgârın jaleleri yok etmesini bir hokkabâzlık gösterisine benzetir:

Gonca la'lîn hokka sîmîn mührelerdir jâleler
Oynadur gül meclisinde hokka-bâz olmış sabâ (Emrî G. 11/2)

Emrî ise "Irmak üzerinde kabarcıklar görünmeye başladı sanmayın, hokkabâz rüzgâr hokkalarını bir bir çıkardı." anlamındaki beytinde rüzgâr esince ırmağın üzerinde dalgalanma sonucu oluşan kabarcıkları hokkalara benzetir. Rüzgârı da bu hokkaları dizen bir hokkabâz olarak tasavvur eder:

Bir bir çıkardı hokkaların hokka-bâz bâd
Cûy üzre sanmanuz ki habâb oldı âşikâr (A. Hâletî G. 131/5)

1.2.1.1.11. Sevgilinin Ağzı/Dudağı

Hokkabâzlık ile ilgili beyitlerde karşımıza çıkan en yaygın hayal, sevgilinin ağzının ve dudağının hokkabâz olmasıdır. Sevgilinin ağzı küçük, yuvarlak ve kapalı olmasından dolayı hokkaya benzetilir ve âşığın gönlünü kapıp o hokkanın içine gizlediği düşünülür. Âşığı cezbedip kandırması münasebetiyle de tıpkı bir hokkabâz gibidir. Behişti'nin "Behişti bir

oyunla dudağına gönül vermiş. Yüzlerce aferin ona nasıl bir hokkabâzdır." anlamındaki beytinde bu hayal açıkça görülmektedir:

Bir lu'b ile dehânuna virmiş Behişti dil
Sad âferîn ana ne 'aceb hokka-bâz olur (Behiştî G. 189/5)

'Amrî, "Senin dudağının hokkabâzı nezaketle gönül ve can mühresini oynatıp gitti." anlamına gelen beytinde, sevgilinin dudağı âşığın gönlü ve canıyla oyunlar sergileyen bir hokkabâz olarak düşünülür. Âşık daima sevgilinin dudaklarını arzular ve sevgili de dudaklarıyla aşığın gönlünü çalar. Bu münasebetle sevgilinin ağzı tıpkı bir hokkabâz gibidir:

Nezâketle dehânun hokka-bâzı
Dil ü cân mühresin oynatdı gitdi ('Amrî G. 122/3)

Klasik Türk şiirinde sevgilinin dudağıyla ilgili çeşitli hayaller dikkati çeker. "Edebiyatta idealize edilen dudak küçük ve hatta -mübalağa yoluyla- görünmeyecek derecede ufak olduğundan, şairler var olduğu halde görülemeyen dudakla sihirbâzların var olduğu halde kaybettikleri nesneler arasında ilgi kurarlar." (Şentürk 2019: 317). Edirneli Nazmî'nin "Sevgilinin yok denen ağzı varsa da görünmez, hokkabâz gibi daima gözlerimi bağlar." anlamındaki beytinde sevgilinin dudağı var olduğu halde âşığa görünmediği için tıpkı bir hokkabaz gibidir:

Agzunı yârun ki yok dirler görinmez varsa
Hokka-bâz-âsâ dem-â-dem gözlerüm baglar benüm (E. Nazmî G. 4423/4)

Yahyâ Beğ'in "Sevgilinin lal dudağının hokkabâzı acaba ne sihir yapıyor da basiretimiz bağlanıyor, yüzünü göremiyoruz." anlamındaki beytinde hokkabâzların var olan nesneleri kaybetmesine işaret edilir. Klasik Türk şiirindeki aşk anlayışında sevgili nazlıdır ve âşığa yüzünü göstermekten çekinir. Yahyâ Beğ bu durumu sevgilinin yüzünün büyü ile yok edilmesi olarak yorumlar ve sevgilinin dudaklarının hokkabâzlık yaparak onu yok ettiğini ifade eder:

Ne sihr ider 'acabâ hokka-bâz-i la'l-i lebi
Yüzini görimezüz baglanur basîretümüz (Yahyâ Beğ G.183/3)

Şairler gönlü bir hokkabâz mühresi olarak düşünmüş ve sevgilinin cezbedici dudaklarının âşığın gönlünü çalmasını da hokkabâzlık gösterisi olarak tasavvur etmişlerdir. Muhyî'nin "O hoş hokkabâz, ağzının hokkasıyla can ve gönül hokkasını kapıp hokkayı ve

mühreyi yok etti" anlamındaki beyti ve Revânî'nin sevgilinin ağzını âşığın canını ve gönlünü kapan bir hokkabâz olarak nitelendirdiği beyti buna misaldir:

Kapdı ağzı hokkasıyla mühre-i cân ü dili
Hokkayı ve mühreyi itdi nihân hoş hokka-bâz (Muhyî G. 260/5)

Bisât-ı hüsn içinde dil ü cân mühresin kapdı
Ne şîrînkâr olur agzı nigârun hokka-bâz ancak (Revânî G. 188/2)

Klasik Türk şiirinde güzel ve hoşa giden sözler tatlı olarak nitelendirilir. Sevgilinin dudakları şeker veya bal gibi olduğu için de onun ağzından daima tatlı sözler çıkar. Onun tatlı dili âşıkları kendinden geçirir, âdeta onları büyüler. Bu münasebetle şairler sevgilinin dudağını bir hokkabâz olarak tasavvur eder. Hamdullah Hamdî'nin "Senin sözünün tatlılığı işiteni cezbeder. Ağzının yaptığı o sihri hokkabâz yapamaz." anlamındaki beytinde sevgilinin dudakları büyücülük konusunda bir hokkabâzdan bile daha üstün kabul edilir:

Sözün melâhati şûrîde eyler işideni
O sihri kim dehenün itdi hokka-bâz idemez (Hamdullah Hamdî G. 67/2)

Muhyî, sevgilinin dudağını, inci gibi dişleri gizleyen bir hokkabâz olarak tasavvur eder. Klasik Türk şiirinde sevgili, âşığa yüz vermeyen, onunla konuşmayan bir tiptir. Bu sebeple ağzını açmaz ve inci gibi dişlerini göstermez. Şair bu duruma işaret ederek sevgilinin ağzını kapatmasıyla dişlerinin ortadan kaybolmasını bir hokkabâzlık gösterisi olarak tasavvur eder:

Bezm-i cânda hokka-bâz-i la'l-i şîrîn kârıdur
Dürr ile pür hokkayı fi'l-hal pinhân eyleyen (Muhyî G. 493/5)

1.2.1.1.12. Sevgilinin Gözü/Bakışları

Sevgilinin ağzı ve dudakları gibi gözleri ve süzgün bakışları da hokkabâzlık yapar. Büyücülerin birçok vasfı olmasıyla birlikte en yaygını âşıkları birbirinden ayırmak yahut birbirine bağlamaktır. Sevgilinin gözü de âşığın gönlünü büyülercesine kendine bağladığı için klasik Türk şiirinde büyücü olarak tasavvur edilir. Bu benzetmeyle sevgilinin bakışlarının ne kadar etkileyici olduğu vurgulanmaya çalışılır.

Nehcî "Sevgilinin gözü öyle bir hokkabâzmış ki gönül mühresini göğsümden alıp yok etti." anlamındaki beytinde sevgilinin bakışlarıyla âşığın gönlünü göğsünden çekip almasını, yani onun gönlünü çalmasını hokkabâzların oyununa benzetir. Âşığın gönlü şekil itibariyle

mühreye benzetilir ve gözleri de o mühreyi yok ederek gösteri yapan bir hokkabâz olarak tasavvur edilir:

Dil mühresini sîneden itdi kapup nihân
Gel gör ne hokka-bâz imiş çeşm-i dilrübâ (Nehcî G. 73/4)

Nef'î, "Böyle süslü ve bukalemun (değişken) güzellik olamaz. Sanki kendisi melek, süzgün bakışları da hokkabâzdır." anlamındaki beytinde, sevgiliyi güzelliği bakımından meleğe, süzgün bakışlarını da aldatıcılığı münasebetiyle hokkabâza teşbih eder. Bukalemun, avlanmaktan kurtulmak için üzerinde bulunduğu cismin rengine dönerek gizlenir. Bu renk değişimi sayesinde düşmanlarını kandırır ve avlanmaktan kurtulur. Nef'î de sevgilinin güzelliğini, bu özelliğinden dolayı bukalemuna benzetir. Sevgilinin bakışları ve güzelliği tıpkı bir hokkabâz gibi âşığı kandırır ve kendine hayran bırakır. Aynı zamanda klasik Türk şiirindeki aşk anlayışında sevgili nazlıdır ve güzelliğini göstermek istemez. Şair, sevgilinin güzelliğini bukalemuna benzeterek onun görülemeyişini bukalemunun kamufle olarak gizlenmesine teşbih eder. Yine Mu'îdî'nin Şem ü Pervane'sinde de bukalemun-hokkabâz benzetmesi karşımıza çıkar:

Böyle pîrâste vü bûkalemûn-hüsn olmaz
Kendi güyâ ki melek gamzeleri şu'bedebâz (Nef'î G. 65/4)

Yine bu hokka-bâz-i bûkalemûn
Baglayup il gözin okıdı füsûn (Mu'îdî *Şem ü Pervane* 1335)

1.2.1.1.13. Sünbül

Haşmet, "Sünbül, çimen hokkabâzlığında hokkalarını çıkarıp kışın soğukluğunu buğday tanesini yok eder gibi kaybeder." anlamındaki beytinde sünbülü hokkabâza benzetilir. Hokkabâzların mühreleri yok ettiği gibi sünbülün de soğuğu yok ettiğini ifade eden şair, kışın bahara dönüşünü bir hokkabâzlık gösterisi olarak hayal eder ve hüsn-i ta'lil yapar:

Hokka-bâzî-i çemende çıkarıp hokkaların
Habbeveş serdî-i sermâyı güm eyler sünbül (Haşmet K. 21/6)

1.2.1.1.14 Şair

Fahriye niteliğindeki beyitlerde şairlerin kendini hokkabâz olarak nitelendirdiği örnekler karşımıza çıkmaktadır. Şairlerin kendilerini hokkabâzla özdeşleştirmesinin sebebi, ne kadar şaşırtıcı ve etkili şiir yazdıklarını ifade etmek içindir. Onların yazdıkları şiirler, bir hokkabâzlık gösterisini izliyormuşçasına okuyanı büyüler. Nâmî, "Ey Nâmî! Ben o manalar

hokkabâzının merdiyim. Dokuz feleğin yuvarlağı külahımda gizlidir." anlamındaki beytinde, kendini anlamlar hokkabâzı olarak nitelendirerek, kelimelerle oynayıp inanılmaz şiirler yazdığını vurgular. Şiir söylemeyi bir hokkabâzlık gösterisine benzeten şair, yuvarlaklığı bakımından felekleri hokkabâzların kullandığı mührelere benzetir ve bunlarla hokkabâzlık gösterisi yaptığını ifade eder:

Nâmî o merd-i şu'bede-bâz-ı ma'ânîyem
Nüh gûy-ı çarh zîr-i külâhımda gizlüdür (Ahmed Nâmî G. 108/5)

Nef'î, "Ben, hayal hokkabâzının görülmemiş/nadir rindiyim. Şiirim büyüleyici mana ve mucize göstermektir" anlamındaki beytinde orijinal hayaller bulmasıyla övünürken, kendini hayal hokkabâzı olarak nitelendirir. Yazdığı şiirlerin etkileyiciliğini ve kurduğu hayallerin şaşırtıcılığını vurgulamak için manzumelerini mucizeye benzetir. Onun şairlik kudreti tıpkı bir hokkabâz gibi insanları şaşırtır ve büyüler:

Ben turfa rind-i şu'bedebâz-ı tahayyülüm
Ma'nâ-yı sihr ü sûret-i i'câzdır sözüm (Nef'î G. 88/2)

1.2.1.1.15. Tavus Kuşu

Osmanlı şenliklerinde ateşlerle türlü oyunlar sergilenirdi. Şairler de bu oyunlardan esinlenerek tavus kuşunu ateşle gösteriler sergileyen bir hokkabâza benzetir. Tavus kuşunun kanatlarında kor ateşi andıran göz göz benekler bulunur. Bu münasebetle tavus kuşu kanatlarını hareket ettirince sanki ateşle gösteri yapıyormuş izlenimi verir. Üsküplü İshak Çelebi'nin şu beyti buna misaldir:

Kimden ögrendi 'aceb şu'bede 'ilmin ki yine
Per ü bâlin pür idüp oynadur ahker tâvus (Üsküplü İshak Çelebi K. 11/8)

1.2.1.1.16. Zâhid

Zâhidler, İslâm'ın özünü idrak edememiş, yalnızca kabuğunu anlamış dar görüşlü kimselerdir. Çok dindar olan bu kişiler; kendisi için ibadet eden, şeriata sıkı bir şekilde bağlı olan, gönül ehli olmayan, sert tabiatlı ve hoşgörülü olmayan kişilerdir (Durmaz 2005: 58). Zâhid, "Hırslıdır, açgözlüdür, başkalarına yüksekten bakar, özü ile sözü bir değildir, ikiyüzlüdür, biçimcidir, insanın içine değil, dış görünüşüne, kalıbına değer verir." (Mengi 2000: 216-217).

Rind ise zâhidin tam tersidir. Klasik Türk şiirinde örnek gösterilen, olgun, geniş görüşlü, kendi değer yargılarına göre yaşayıp başkalarının düşüncelerine önem vermeyen kimsedir. "Birçoklarının ömürleri boyunca peşinden koştukları mal, şöhret, mevki gibi şeyleri

umursamaz. Din karşısında hoşgörülü, yaşam ve geçim kurallarına boş vericidir. Kimsenin kınamasına aldırmayarak riyasız ve yalansız olmaya çalışır.” (Durmaz 2005: 58).

Divan şairleri çoğu zaman kendini rind tipiyle özdeşleştirir ve zâhidleri alay konusu eder. Zâhidler, riyakâr oluşu ve çoğu zaman insanlara nasihat vererek onları ıslah ettiğini düşünüp toplum karşısında gülünç duruma düşmesi bakımından hokkabâzlara benzetilir. Hâmî, “Zâhid hokkabâzlık etse şaşılır mı, her ne çıkarsa yün hırkadan (sufi hırkası) çıkar.” anlamındaki beytinde, İslam’ın özünü anlamadan halka öğütler vererek onları kandıran zâhidleri hokkabâza benzetir. Hokkabâzlar gösterilerinde kullandıkları cisimleri saklayabilmek için geniş cübbeler giyerler. Şair aynı zamanda sufilerin giydiği geniş hırkaları bu cübbelere benzeterek hokkabâzla zâhid arasındaki ilgiyi kuvvetlendirir:

Zâhid ‘aceb mi şu‘bede-bâzîlik idesin

Her ne çıkarsa hırka-i peşmîneden çıkar (Diyarbakırlı Hâmi G. 6/3)

1.2.2. Beyzabâz/Yuvarlakbâz/Mührebâz

Resim 10: Beyzabâz (Kaynak: And, 2020: 201)

Hokkabâzlar yalnızca toplarla gösteri yapmaz; yumurta, taş gibi başka yuvarlak cisimlerle de gösteriler yaparlar ve kullandıkları nesnelere göre değişik isimler alırlardı.

Arapça “küçük boyutta yuvarlak nesne, topçuk” anlamına gelen *mühre* ile Farsça “oynayan” manasına gelen *-bâz* kelimelerinin birleşmesiyle oluşan *mührebâz*, Türk seyirlik oyunlarında yuvarlak taşlarla gözbağcılık ve el çabukluğu gösteren sanatçılar için kullanılan bir tabirdir. Bunlara *yuvarlakbâz* da denirdi. Arapça “yumurta” anlamına gelen *beyza* ile Farsça “oynayan” manasına gelen *-bâz* kelimesinin birleşmesiyle meydana gelen *beyzabâz* ise, Türk seyirlik oyunlarında yumurtalarla gözbağcılığı ve el çabukluğu gösteren sanatçılar için kullanılan bir tabirdir.

Beyzabâzların yere düşürmeden yumurtalarla akrobatik hareketler yapmak, yumurtaları çubuk üzerinde oynatmak, izleyenlere fark ettirmeden ellerine yumurta koymak ve tekrar bunları almak gibi hünerlerinin olduğu kaydedilir (Arslan 1990: 294).

1582 Şenliği'nde, yaşlı bir adam elindeki torbaya yumurtalar doldurarak düğün meydanına gelmiş, kimseye fark ettirmeden izleyenlerin üzerindeki eşyaları almış, yumurtalara yiyormuş gibi yaparak seyircileri aldatmıştır. Ardından yumurtaları izleyenlerin eline koymuş ve onların haberi olmadan geri almıştır. (Hounolt 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 96).

Yine aynı şenlikte bir diğeri boru şeklindeki bir bastonun üzerinde yumurtaları çeşitli şekillerde hareket ettirmiştir. Yumurtaları yukarı aşağı yürütmüş, uzaklara atmış, yumurtaların sayısını arttırmış ve kaybetmiştir (Atasoy, 1997: 66).

1.2.2.1. Beyzabâzlık/Yuvarlakbâzlık/Mührebâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.2.2.1.1. Felek

Klasik Türk şiirinde beyzabâzlıkla ilgili beyitlere baktığımız zaman çoğunlukla feleğin bir beyzabâz; ay, güneş ve yıldızların da yumurta olarak tasavvur edildiğini görürüz. Yıldızlar ve ay beyazlığı ve yuvarlaklığı münasebetiyle yumurtaya benzetilirken güneş altın bir yumurta olarak tahayyül edilir. Felek geceleyin güneş, gündüz vakti de ay ve yıldız yumurtalarının üzerini örtüp onları yok ederek türlü oyunlar sergileyen bir hokkabâz olarak tasavvur edilir.

Atâyî, "Gökyüzü mührebâzı, sanatını gösterip yıldız yumurtasını mavi kesede yok etti." anlamındaki beytinde sabah vakti yıldızların yok olmasını hokkabâzların yumurta gösterisine benzetir. Yıldızları yumurta, gökyüzünü de hokkabâz olarak düşünen şair, aynı zamanda gökyüzünü yıldız yumurtalarının gizlendiği mavi bir kese olarak da tasavvur eder:

Mühre-bâz-ı âsumân izhâr-ı san'at eyleyüp
Beyza-i necmi kebûdî kîsede kıldı nihân (N. Âtayî K. 7/2)

Nev'î "O gece felek mührebâzı ansızın garip bir surette bin yumurta ortaya çıkardı." anlamındaki beytinde geceleyin gökyüzünde beliren çeşitli büyüklükteki ve parlaklıktaki yıldızları yumurtaya benzetir ve gökyüzünü de bu yıldız yumurtalarıyla gösteri yapan bir hokkabâz olarak tasavvur eder:

Ol gice mührebâz-ı felek kıldı nâgehân
Bir peyker-i garîb ile bin beyza âşinâ (Nev'î)

Gedizli Kabûlî, "Hokkabâz felek, güneşin mührесini saklayıp halka bir sürü beyaz yumurta seyrettirir." anlamındaki beytinde felek, güneş mührесini gizleyen bir hokkabâz olarak

tasavvur edilir. Akşam olunca güneşin batması ve yıldızların belirmesi ile gökyüzünde meydana gelen değişim hokkabâzlık gösterisine benzetilir. Felek hokkabâzı güneş mühresini yok ederek yıldız yumurtalarını ortaya çıkarır. Gökyüzündeki yıldızları seyreden insanlar da tıpkı hokkabâzlık gösterilerini izleyen kalabalıklar gibidir:

Saklayup mühre-i mihri felek-i şu'bede-bâz
İtdürür halka niçe beyza-i beyza seyrin (Gedizli Kabûlî G. 284/4)

Gelibolulu Mustafa Âlî, "Ay bir yumurta, felek kocakarısı da türlü oyunlarla onu kâh kaybedip kâh bulan hokkabâzdır." anlamındaki beytinde ayı yuvarlaklığı ve beyazlığı münasebetiyle yumurtaya benzetir. Sabah olunca ayın yok olmasını, felek hokkabâzının ay yumurtasını yok etmesi; gece olunca ayın ortaya çıkmasını da yumurtayı tekrar geri getirmesi olarak tasavvur eder:

Kamer bir beyza pîr-i çerh gâyet hokka-bâz ancak
Niçe bâzîçe itdi geh yitürdi anı geh buldı (Gelibolulu M. Âli G. 1388/3)

Nigârî, "Hokkabâz felek oyun oynayıp kırmızı yumurtasını benim başımda kırdı." anlamındaki beytinde "paskalya yumurtası" ve "yumurta tokuşturma" geleneğine işaret eder. Paskalya, Hz. İsa'nın insanlığın günahı için kendini feda ederek çarmıha gerilmesinden sonra yeniden dirilmesi inancına dayanan bir kutlamadır (Katar 2007: 181) ve bu kutlamada yumurtaları kırmızıya boyamak bir gelenektir.

Hristiyanlar, Pskalya'dan önceki Büyük Hafta olarak adlandırdıkları haftanın perşembe günü yumurtaları kırmızıya boyadıklarında onda İsa'nın mezarını ve dirilişinin sembolünü görmüşlerdir. Ayrıca kırmızı renk İsa'nın çarmıha gerildikten sonra döktüğü kırmızı kanı sembolize eder. Bu münasebetle Büyük Perşembe günü yedikleri kutsal yemekte kırmızı yumurtalardan birini ellerine alarak yumurtaları birbirine vurmaları bir gelenek haline gelmiştir. Geleneğe göre kırılan yumurta hayatın ve İsa'nın dirilerek çıktığı mezarını temsil eder (Elam, 2015: 76).

Nigârî de söz konusu beytinde bu geleneğe işaret ederek yumurtalarla yapılan bir hokkabazlık gösterisi hayali kurar:

Felek-i şu'bede-bâz oynadı oynatdı oyun
Beyza-i âlini sındırdı benim başımda (Nigârî G. 606/2)

1.2.2.1.2. Güneş

Güneşin beyzabâz olarak tasavvuru ise gece-gündüz döngüsü münasebetiyledir. Gelibolulu Muastafa Âli, "Bir hokka altına nasıl bin yumurta sakladı, feleğin güneşi mührebâzdan daha hünerli değil mi?" anlamındaki beytinde yıldızları yumurtaya, güneşi de bu yumurtaları yok eden bir hokkabâza benzetir. Yıldızlar geceleyin görünür ve güneş doğunca yok olur. Şair bu değişimi bir beyzabâzlık gösterisi olarak düşür ve güneş, binlerce yıldızı yok etmesi münasebetiyle hünerli bir hokkabâz olarak nitelendirilir:

Bir hokka altına niçe bin beyza sakladı
Kâmil degül mi mihr-i felek mühre-bâzdan (Gelibolulu M. Âli G. 1022/4)

Ulvî, sabah olunca yıldızların kaybolmasını bir hokkabâzlık göterisi olarak düşünür. Yıldızları yumurta, güneşi de o yumurtaları yok eden bir hokkabâz olarak tahayyül eder:

Kîse-i çarh içre encüm beyzasın kıldı nihân
Devr içinde müşa'bid dil-bere benzer güneş (Ulvî K.26/6)

Emrî, "Güneş, goncanın kesesinde bir top olan çiy tanesini bir oyunla kaybetti." anlamına gelen beytinde, güneş açınca çiy tanelerinin buharlaşıp yok olmasını bir hokkabâzlık gösterisi olarak düşünür ve güneşi bir hokkabâz olarak tasavvur eder:

Kıldı bir lu'b ile hurşîd-i müşa'bîz gâyib
Kîse-i goncada bir beyza iken her jâle (Emrî G. 508/2)

1.2.2.1.3. Kış

Güneşi altın bir yumurta olarak tasavvur eden şairler, parçalı bulutlu havalarda güneşin bulutların arasına gizlenip çıkmasını hokkabâzlık gösterisine benzetir. "Kış tasvirlerinde güneşin bulutlar arasında kayboluşu, hokkabâz tarafından güneş mühresinin el çabukluğu ile kese içinde kaybedilmesi şeklinde yorumlanır." (Şentürk 2022: 487). Hâletî'nin "Kış hokkabâzı sanatını gösterdi. Güneşin yumurtası bulut kesesine girdi. Toprak, karın unuyla, sanki gökyüzü değirmenin alttaki taşı oldu." mealindeki kıt'asında kış, güneş yumurtasını kaybeden bir hokkabâz, bulutlar da o hokkabâzın yumurtayı gizlediği kese olarak tahayyül edilir. Karın yağması da hokabâzın kaybettiği bu yumurtanın kabuklarının kırılıp yeryüzüne dökülmesi şeklinde yorumlanır. O yumurtanın kabukları un gibi ufalarak kar gibi yeryüzüne dökülür:

Gösterip san'atin müşa'bid-i dey
Kise-i ebre girdi beyza-i mihr
Oldı güya dakîk-i berf ile hâk
Seng-i zîrîn-i âsiyâ-yi sipihr (A. Hâleti Kt. 32)

1.2.2.1.4. Lale

Lale ve nergis gibi çiçekler de kimi zaman beyzabâz olarak tasavvur edilmiştir. Bâkî, "Lale, bugün bahçe meclisinde çiy taneleri yumurtalarını hokkabâz gibi bir kese içinde yok etti." anlamındaki beytinde, lalenin yapraklarını bir keseye benzetir ve üzerine düşen çiy tanelerini de bu keselere gizlenmiş yumurtalar olarak tasavvur eder. Çiy taneleri geceleyin oluşur ve sabah vakti havanın ısınmasıyla yok olur. Şair de bunların sabahleyin lalenin keseye benzeyen yapraklarının arasında kaybolup gitmesini hokkabâzların kesede yumurta kaybetme oyunu olarak tasavvur eder:

Bir kîse içre lâle bugün bezm-i bâgda
Gayb itdi jâle beyzaların hokka-bâz-vâr (Bâkî G. 130/6)

1.2.2.1.5. Nergis

Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, "Nergis, hokkabâz olup bazen keseden yumurta çıkarır bazen de kâğıt içinde safran pişirir." anlamındaki beytinde, nergisin yapraklarını beyazlığı ve yuvarlaklığı münasebetiyle yumurtaya benzetir. İkinci mısrada ise nergisin taç yapraklarını kâğıda benzeten şair, orta kısmındaki sarı renkli çiçeği de aharlanmış kâğıda teşbih eder. Aharlama işlemi kâğıdın dayanıklılığını artırmak ve yazımı kolaylaştırmak amacıyla un, nişasta ve yumurta karışımının kâğıda sürülmesiyle yapılır. Bu haliyle bazen yumurta gibi olan beyaz yapraklarını gösteren, bazen de kâğıt gibi olan yapraklarını aharlayan nergis yumurtalarla gösteri yapan bir hokkabâz olarak tasavvur edilir:

Kîseden geh çıkarur beyza olup şuʿbede-bâz
Kâgıd içre bişürür gâh muzaʿfer nergis (T. Ca'fer Çelebi K. 28/16)

Derzî-zâde Ulvî, "Nergis, çiy tanesi gibi gibi olan yumurtasını sarı hokkada gizleyerek senin düğününe gelen hokkabâza benziyor." anlamına gelen beytinde, çiy tanesini hokkabâzların yumurtasına, nergisi de hokkabâza benzetir. Nergisin iç kısmı sarı, yaprakları beyazdır. İç kısımdaki sarı yeri sarı bir kese olarak düşünen şair, burada bulunan çiy tanelerini, oraya gizlenmiş yumurtlar olarak tasavvur eder ve nergisin hokkabâzlık yaparak onları sakladığını ifade eder:

Benzer ol şu'bede-bâza gelüp sûrunda
Beyza-i jâleyi zer hokkada gizler nergis (Derzî-zâde 'Ulvî K. 25/16)

1.2.3. Tasbâz

Türk seyirlik oyunlarında, geniş entarisinin altına sakladığı boş ya da yemek dolu tasları, tencereleri çıkararak gözbağcılık ve el çabukluğu yapan beceri oyuncularına tasbâz adı

verilirdi (Nutku, 1983: 233). Tasbâzlığı daha çok derviş kılıklı kimseler yaparlardı. Bunlar, türlü şeyleri içinde daha rahat saklayabilmek için tıpkı dervişlerinki gibi uzun bol bir giysi ve bir cübbe giyerlerdi.

Tasbâzların başlıca oyunu cübbelerinin altından maden taslar, içi yemek dolu çeşitli kap kacaklar çıkartmaktı. Bununla birlikte cübbelerinden kazan, çocuk, şadırvan gibi daha pek çok şey çıkarır ve güvercin uçururlardı. Fıskiyeli şadırvan çıkaranların ise özel bir adı vardı. Bunlara *şadırvabâz* denirdi (And, 2020: 2007).

16. yüzyılda İstanbul'daki bir Rum düğününde bir tasbâz, geniş cübbesiyle düğün meydanına gelir, cübbesini çıkarıp yalnızca önünü örten bir bez parçasıyla kalır, ardından tekrar cübbesini giyerek dans etmeye başlar. O dans ettikçe cübbesinin eteklerinden bir sepet dolusu bakır sahan ve tencere dökülmeye başlar. Sonra cübbesini çıkarıp yere serer ve tekrar giyer. Dans etmeye başlayınca içinde buharı tüten sıcak su olan bir kazan ve bunun kenarında duran bir güvercin çıkar. Üçüncü defa da aynı şekilde cübbesini çıkarır, tekrar giyer ve dans etmeye başlar. Bu sefer de cübbesinin altından bir zenci çocuk çıkar ve zenci dansı yapmaya başlar (Lubenau 1912 ve 1915'ten dan aktaran Nutku, 1987: 97).

1582 Şenliği'nde bir tasbâz o kadar çok tas ve tencere çıkarır ki bunlar sekiz hamal yükü eder. Yine aynı şenlikte bir diğeri boş olduğunu kanıtlamak için önce cübbesini yere serer, ardından arka arkaya maden taslar ve su dolu bir tas çıkarır (And, 2020: 207).

1720 Şenliği'nde de tasbâzların gösterilerine rastlarız. Vehbi, onlardan birinin gösterisini şu şekilde anlatır:

> "…Bunlar ustalıklarını sergilemek için çabalar ve Okmeydanı'nda sınavdan geçerlerken, Bektaşi kılıklı küçük yaşta bir çocuk bir derviş tennûresi giyip -karagöz perdesinin üzerinde sihirli, türlü türlü gölgeler olarak beliren şekilleri ardında gizlemesi gibi- bir sürü şeyi ardında gizlemek suretiyle, tennûreyi üzerinde hayal görüntüleri beliren fener gömleğine benzetti. Örnek olarak, kendisi oynaya oynaya meydanın dört yönüne seğirtirken çadıra benzer hırkasının altından yirmi kadar mukavva ve bakır sahan ve tas çıkardı ki, her biri türlü türlü yemeklerle dolu idi; böylece meydanı kutlu düğün şöleni verilen yolcu misafirhanesine döndürdü. Cebinden bir sürü canlı güvercin çıkarıp uçurarak gökyüzünde yuva kurmuş Kerges yıldız kümesini şaşkına çevirdi. Borazan şeklinde, minare kadar uzun, konik bir aleti hırkası altında gizleyip sonra yine ortaya çıkarması bir yana, oturduğu yerden kalkarak havaya fırlayıp, eteği altından bire bir aslına benzer bir fıskiye göründü ve otuz kadar gözünden su fışkırdı ki, bu gösteri şenlik bahçesini canlandırdı ve seyir parkına parlak bir görünüm kazandırdı" (Tulum, 2008: 184).

Tasbâzların cübbelerinin altına tasları gizlemeleri yahut gizledikleri tasları ortaya çıkarmaları, çeşitli hayaller içinde klasik Türk şiirine de yansımıştır.

1.2.3.1. Tasbâzlıkla İlgili Tasavvurlar

1.2.3.1.1. Âşık

Tasbâzlıkla ilgili kurulan hayallerden ilki âşığın tasbâz olarak tasavvur edilmesidir. Emrî'nin, "Biz gam şehrinin tasbâzıyız. Ateşli âh, görünen, meydanda olandır. Sinenin içinde olan ise gizli yaramızdır." anlamındaki beyti buna misaldir. Dağ, klasik Türk şiirinde damga şeklinde yuvarlak yanıklar için kullanılan bir tabirdir. Âşığın yüreğinde yanan aşk ateşinin onun sinesini yaktığı görüşünden yola çıkarak bu yanıkları hem şekil bakımından hem de âşığın sinesinde gizli olmasından dolayı tasbâzların cübbesinin içinde gizlediği taslara benzetir. Âşık, sinesinde gizlediği bu taslarla tasbâzlık gösterisi sergileyen bir şahıs olarak tasavvur edilir:

Biz tâs-bâz-ı şehr-i gamuz âh-ı âteşîn
Zâhir derûn-ı sînede dâg-ı nihânumuz (Emrî G. 204/4)

Hâletî, "Biz aşk meclisnin tasbâzıyız. Bizim hırkamız bu dokuz feleğin tasını kaybeder/yok eder." anlamındaki beytinde, dokuz feleğin her birini bir tasa; âşıklığı ise bir hırkaya benzetir. Âşıklık hırkası ile tasbâzların cübbesi arasında ilgi kurar:

Tâs-bâz-ı bezm-i 'ışkuz biz ki nâ-peydâ ider
Bu tokuz tâsın sipihrün hırka-i peşmînemüz (A. Hâletî G. 311/2)

1.2.3.1.2. Felek

Tasbâzlıkla ilgili hayallerden en yaygın olanı feleğin tasbâz olarak tasavvur edilmesidir. Eskilere göre felek iç içe girmiş dokuz çadır, kâse, tas veya iç içe sıralanmış soğan kabukları gibi tasavvur edilmekteydi. Bu tasavvur, şairlere türlü benzetme ve söz oyunları için malzeme teşkil etmiştir (Şentürk, 1994:135-136). Bu tasavvurdan yola çıkan şairler, feleklerle tasbâzların kullandığı taslar arasında ilgi kurmuş, feleği bu tasları gizleyen ve ortaya çıkaran bir tasbâz olarak tahayyül etmiştir. Zâtî, "Ey ay gibi güzel sevgili, bu tasbâz felek tasında ateşi sakladıkça tası benim ahımın siyah dumanıyla dolar." anlamındaki beytinde felekleri birer tasa benzetir. Güneşi de doğup batmasından dolayı bu taslarda gizleniyor gibi düşünür. Âşığın ettiği âhların feleklere ulaştığı inancından dolayı da bu dumanın feleklerde bulunan taslara ulaşıp onları kapkara ettiğini ifade eder:

Nihân itdükçe tâsiyle bu çarh-ı tâs-bâz âteş
Tolar tâs-ı felek ey meh benüm dûd-ı siyâhumdan (Zâtî G. 330/6)

Gece-gündüz döngüsü içinde güneş ve ayın görünüp kaybolmasını bir gösteri olarak düşünen şairler, şekil bakımından bunları birer tas; feleği de onları gizleyip ortaya çıkaran bir

tasbâz olarak tasavvur eder. İzzet'in "Kararsız felek, güneş ve ayı bir gösterip bir gizleyerek acaba tasbâzlık mı yapar?" anlamındaki beyti buna misaldir:

Mihr ü mehi nihân eder gâh gösterir
Gerdûn-ı bî-sebât 'aceb tâs-bâz olur (İzzet G. 34/4)

Feleğin mavi renkli elbise, cübbe veya hırka giymiş bir kişi olarak düşünülmesi klasik Türk şiirinin yaygın tasavvurlarından biridir. Bu hayalden yola çıkan şairler gökyüzünü, geniş cübbesinin eteklerinin altında güneş ve ayı gizleyen bir tasbâz olarak tasavvur etmişlerdir. İzzet, "Felek tasbâzı güneş ve ayı eteğinin altında saklayıp meydana çıksın." anlamındaki beytinde feleği mavi cübbesiyle şenlik meydanında gösteriler sergileyen bir tasbâz olarak tahayyül eder:

Mihr ü mâhı zîr-i dâmânında pinhân eyleyip
'Arsâ-i meydâna çıksın tâs-bâz-ı âsumân (İzzet M. 2/8)

Dördüncü kat felekte bulunan güneş, rengi ve yakıcılığı dolayısıyla ateş dolu bir tas olarak tasavvur edilir. Gece ve gündüz döngüsü içinde güneşin doğuşu ve batışını, ateş dolu bu tasın kaybolup ortaya çıkması olarak yorumlayan şairler, feleğin mavi cübbesinin eteğiyle onu gizlediğini ifade eder. Mesîhî'nin "Gökyüzü ne nazik ve yetenekli bir tasbâz olur. Eteği altında ateş dolu tas kaybolur" anlamındaki beyti ve Zâtî'nin "Hakikaten de gökyüzü, eteğinin altında ateş dolu bir tası tasbâz gibi bir oyunla gizlemişti" mealindeki beyti buna misaldir:

Ey ne nâzik tâs-bâz-ı kâmil olur âsumân
Dâmeni altında olur tâs-ı pür-âteş nihân (Mesîhî K. 14/1)

Nitekim bir tâs-bâz itmişdi pinhân lu'b ile
Dâmeni altında bir tâs-ı pür-âzer âsmân (Zâtî K. 24/4)

"Eski inanışa göre altın, güneşin toprağı terbiye etmesiyle oluşur. Gerek bu inanıştan kaynaklanarak gerek renginin altına benzemesi sebebiyle güneş altından mamul türlü nesneler şeklinde yorumlanır" (Şentürk 1994: 161). Bu yorumlardan biri de güneşin, gökyüzünü sarı renkli bir ışıkla kaplamasından dolayı altın renkli bir hırka olarak tasavvur edilmesidir. Şevkî "Felek tasbâzı, altın renkli hırkasını giydiği için binlerce ateş dolu tas hemen kayboldu." anlamındaki beytinde, güneşi altın renkli bir hırkaya teşbih eder ve gökyüzünü de bu hırkayı giymiş bir inan olarak düşünür. Geceleyin gökyüzünde binlerce yıldız belirir. Bunlardan sıcak olanları mavi, soğuk olanları ise kırmızı renktedir. Kırmızı renkte görünen bu yıldızları ateş

dolu taslara benzeten şair, güneşin doğuşuyla kaybolmalarını da tasbâzlık gösterisi olarak tasavvur eder:

Çü giydi hırka-i zerrîni tâs-bâz-ı felek
Hezâr tâs-ı pür-âteş nihân oldı hemîn (Şevkî K. 6/3)

Münîrî, "Yıldızların şahının (güneşin) alçak gönüllülükle micmer dolaştıran olduğu meclisinde felek tasbâz olsa şaşılır mı?" anlamındaki beytinde, felekleri ve güneşi padişahın hizmetinde kişiler olarak yorumlayarak onun yüceliğini vurgulamaya çalışır. Batlamyus'tan gelen eski astronomi anlayışına göre dünya sabittir ve felekler onun etrafında döner. Bu münasebetle şair, güneşin dönüşü ve tütsü dolaştırmak arasında ilgi kurarak onun padişahın meclisinde tütsü dolaştıran biri olarak tasavvur eder. Felekleri de şekil münasebetiyle o mecliste tasbâzlık yapan bir şahıs olarak yorumlar:

Tâs-bâz olsa 'aceb mi çarh bezmün içre kim
Şâh-ı encüm haşmet ile micmere-gerdânıdur (Münirî K. 14/33)

Azmîzâde Hâleti "Ey Hâleti! Feleğin yedi tası, yedi kat gök, ateş dolu olsa felek tasbâzının yoksulluğunun eski elbisesinin altında yok olur." anlamına gelen beytinde feleklerin her bir katını birer tasa benzetir ve feleği tasbâz olarak tasavvur eder:

Güm olur tâs-bâz-ı bezm-i fakrun zîr-i dalkında
Eger pür-âteş olsa Hâletî çerhün yedi tâsı (A. Hâletî G. 825/6)

Nâ'ilî Kadîm "Ey felek! Güneşin baş tasını çıkarma. Bundan sonra gönül ehli senin gibi bir hilekâra bakmaz." anlamına gelen beytinde feleği, akşam vakti güneşi yok edip sabah vakti tekrar ortaya çıkarması bakımından tasbâz olarak tasavvur eder. Tasbâzlar el çabukluğuyla insanların duyularını yanılttığı için onu hilekâr olarak nitelendirir. Aynı zamanda gönül ehli olan kişilerin bu hileye kanmadığını ifade ederek onların dünya nimetlerine kanmadığını vurgular:

Çıkarma tâs-ı ser-i mihri ey felek min baʿd
Dil ehli sencileyin tâs-bâza bakmazlar (Nâ'ilî Kadîm G. 57/4)

1.2.3.1.3. Girdâb

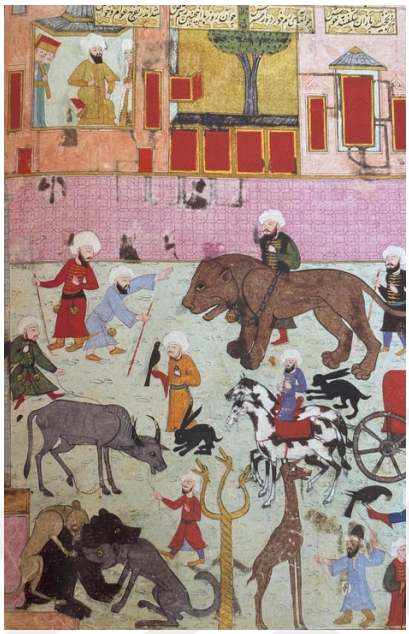
Bilindiği gibi girdâb, suyun dönerek ve çukurlaşarak oluşturduğu alana verilen isimdir. Şairler suyun bu dönüşü ve oluşturduğu çukurla ilgili çeşitli hayaller meydana getirmişlerdir. Bunlardan biri de girdabın oluşumunu tasbâzlık olarak tasavvur edilmesidir.

Atâyî “Akarsu girdabı tasbâz gibi dans etti. Suyun kabarcıkları tasları yer yer dışarıya çıkardı.” anlamındaki beytinde akarsu girdabını tasbâza benzetir ve etrafında oluşan kabarcıkları da hırkasından çıkardığı taslar olarak tasavvur eder:

Gird-âb-ı cûy-ı raksa girüp tâs-bâz-veş

Yir yir çıkardı taşraya tâs habâb-ı âb (N. Âtayî G. 11/4)

İKİNCİ BÖLÜM
HAYVANLARLA İLGİLİ EĞLENCE VE GÖSTERİLER



Resim 11: Çeşitli hayvanlarla yapılan bir gösterim (Kaynak: And, 2020: 189)

Eski Türklerin hayatında hayvanlar önemli bir yere sahipti. Birçoğu evlerinde evcil hayvanlar besler veya iyi cins hayvanlar yetiştirmek için uğraşırlardı. Bu onların eğlence anlayışlarına da etki etmiş ve hayvanlara gösterilen bu ilgiden yararlanmak isteyenler hayvan oynatmayı özel bir uğraş haline getirmişlerdir. Bunun neticesinde hayvanlarla yapılan sirk gösterimleri Osmanlı şenliklerinin ilgiyle takip edilen gösterilerden biri haline gelmiştir. Osmanlı'da bazı sirk sanatçıları hayvanları eğiterek onlara çeşitli gösteriler yapacak beceriler kazandırırdı. Bunlar, hayvanları dayakla korkutup def sesine alıştırarak belirli alışkanlıklar edinmelerini sağlardı. Hayvanlar def sesine ve sopaya koşullanır, bunları duyunca veya görünce hoplar, zıplar çeşitli hareketler yaparlardı. Bununla birlikte hayvanlara, insanların bazı gülünç durum ve davranışlarını yansıtanlar da vardı (Sevengil, 2014: 113-116).

15. yüzyılda ve daha sonraları sirk gösterimlerinin merkezi olan Tahtakale Meydanı'nda hünerlerini sergileyen çeşitli sanatçıların yanında eğitilmiş eşek, köpek, at, maymun, ayı, aslan, tilki, leopar, geyik ve kedi gibi birçok hayvan da gösteri yapardı (And, 2020: 183). Bu hayvanları eğitenlerin yeri İstanbul'da Beyazıt Camisi'nin yanındaki sokaktaydı. Eğitmenlerin bir diğer merkezi de Kahire'ydi. (Lubenau 192 ve 1915'ten aktaran Nutku, 1987: 98). Hayvan eğiticileri yetiştirdikleri hayvanlara göre a*yıbâz, maymunbâz, keçibâz, yılanbâz, himarbâz, kuşbâz* gibi isimler alırlardı. Bunlar aynı zamanda hikayeler anlatır ve çalgı çalarlardı.

And (2020: 183)'a göre Osmanlı'da hayvanlarla yapılan sirk gösterimleri iki türlüydü. Bunlardan birincisi Türkiye'de az rastlanan hayvanların kendi doğal davranışlarının sergilenmesi suretiyle meydana gelirken; ikincisi özel olarak yetiştirilen hayvanlarla çeşitli gösteriler yapılması şeklinde olurdu. Nutku (1987: 98) hayvanlarla yapılan gösterileri; gözbağcıların kullandıkları hayvanlar, hayvan eğiticilerinin oynattığı eğitilmiş hayvanlar, donanma şenliklerinde üzerine fişek bağlanan hayvanlar ve insanlarla güreşen hayvanlar olmak üzere dört kısımda ele alır.

Üzerine fişek bağlanan hayvanlardan Sevengil (2014: 107) "ateş oyunlarının bir çeşidi" olarak bahseder. Ayı, köpek ve eşek gibi hayvanlar kuyruklarına fişekler bağlanıp ateşe verilince hayvanların korku ve telaşla kaçışmaya, halka saldırmaya başladığını, bunun üzerine halkın da kaçışmasıyla bir curcuna koptuğunu; padişah, vezir ve dalkavukların bunları seyrederek eğlendiklerini anlatır. Bu türden bir gösteriye Edirne Şenliği'nde rastlarız. Bu şenlikte eşeklerin ve ayıların kuyruklarına fişekler bağlanmış, fişekler patladıkça hayvanlar oraya buraya kaçışarak seyredenlere eğlenceli anlar yaşatmıştır (Nutku, 1987: 99).

1530 Şenliği'nde And'ın birinci tür sirk gösterimleri olarak nitelendirdiği türden gösteriler karşımıza çıkmaktadır. Burada fil, aslan, kaplan gibi Türkiye'de az rastlanan hayvanlar sergilenmiştir. 1539 Şenliği'nde de kaplanlar, leoparlar, vaşaklar, panterler, aslanlar, kurtlar ve zürafalar çeşitli hünerler göstermişlerdir. 1582 Şenliği'nde biri büyük biri küçük olmak üzere iki fil meydanda dans etmiş, bir ayağını indirip ötekini kaldırmış, bir su kabına soktuğu hortumuyla kendini ıslatmış ve eğilip halka selam vermiştir. Bunlardan büyük olanı sırtında bir köşk taşımış, Padişah'ın penceresinin önüne götürülmüş ve Padişah'ı görünce boynunu eğerek ona selam vermiştir. Yine aynı şenlikte meydanda sergilenen bir başka hayvan da zürafadır. Zürafa, şehir yollarında yürütülmüş ve kafasını önünden geçtiği evlerin penceresinden içeri sokmuştur. (Haunolth 1590'dan aktaran And: 2020: 187). Bu şenlikte eşeklerle dövüşenler, omuzlarının üzerinde bir keçiyi dans ettirenler de yer almıştır.

1836 Şenliği'nde de hayvanların gösterilerine rastlarız. Bir kedi usta bir cambaz gibi düşmeden ip üzerinde yürümüştür. Bir başka kedi de küçük, tahtadan merdivenleri ve sütunları olan bir arabada bir kedi eğiticisinin değneğine bakarak türlü oyunlar sergilemiştir. Yaşlı biri sanki bir köpekle oynuyormuş gibi bir eşekle oynamış ve onunla güreşmiştir (Lubenau 1912 ve Haunolth 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 99).

Uzun süre Kahire'de kalmış ve hayvan eğiticilerini gözlemleme fırsatı bulmuş yabancı bir tanık da eşekle sergilenen bir gösteriyi şöyle anlatır:

> "(...) Bir eşeğin gözlerini bağladılar ve üç kez döndürdüler. Sonra biri parmağındaki yüzüğü çıkardı ve uzakta bir evin saçağı altında duran bir seyircinin göğsüne soktu. Sonra eşeğin yanma gidip yüksek sesle yüzüğün saçağın altında duran adamda olduğunu, onu alıp getirmesini söyledi. Eşek sanki

anlamış gibi, gitti adamın önünde durdu ve beklemeye başladı. Adam bu kez de eşeğe yüzüğü adamdan almasını söyledi. Bunun üzerine eşek yüzüğü almak için kocaman dişlerini adamın göğsüne soktu ve bir boğuşmadır başladı" (Wild, 1623'ten aktaran Nutku, 1987: 99).

Hayvanlarla yapılan gösteriler klasik Türk şiirine de yansımıştır. Ayı, maymun, kuş, yılan, güvercin, aslan, köpek oynatıcıları çeşitli hayaller içinde şiirlerde yer almıştır.

2.1. Ayıbâz

Resim 12: Def eşliğinde ayı oynatan bir ayıbâz (Kaynak: Sevengil, 2014: 193)

Türk seyirlik oyunlarında ayıları eğitip onlarla gösteriler sergileyenlere *ayıbâz* denirdi. Osmanlı'da bunu meslek haline getirenler çingenelerdi ve İstanbul'da ayı oynatan çingene gruplarına *Orsar* adı verilirdi. Evliya Çelebi Seyahatname'sinde ayıcıların pirsiz çingeneler olduğunu, Balat civarında Şah Mahallesi denilen yerde ikamet ettiklerini, yetmiş kişi olduklarını ve bunların boyunlarına çatal zil taktıkları ayıları zilli def eşliğinde oynattıklarını kaydeder (Kahraman ve Dağlı 2008:245). Sûrnâmelerde de ayıbâzların ellerinde kendilerine özgü deflerle meydana geldiği, önce nara attıkları, sonra oyuna başladıkları ifade edilir:

> "Ardından ayıcılar kendilerine mahsus zilsiz teflerle zincirlerini şakırdatarak geldi. Kimi: 'Ayı gördüm, hatırımda meymûn [uğurlu] yüzü canlandı' diye nara atarak oyuna başladı, kimi de: 'Kara kız eğer çadıra gelmezse, borcum olsun, bir çingene narasıyla onnanı yıkayım' diyerek, şeşta gibi beyin tırmalayıcı keskin bir sesle bağıra çağıra maskaralık eyledi." (Tulum, 2008: 153).

Ayılarla yapılan gösterimler onları dans ettirmeye veya güreştirmeye dayanırdı. Osmanlı'da Çingeneler küçük ayıları eğlence meydanında sergiliyor, bunları hem kendi aralarında hem de insanlarla güreştiriyorlar ya da dans ettiriyorlardı (And, 2020: 187). Eğitilen ayılar atlayıp zıplıyor, kendi etrafında dönüyor ve raks ediyordu. Bununla birlikte sokak kadınlarını taklit edenler de vardı (Nutku, 1987: 99).

Edirne Şenliği'nde ayılarla epeyce gösteri yapılmıştır. Çıplak bir çocuk bir ayıyla güreşmiş, çok beğenilince Padişah'ın huzurunda birkaç kez daha tekrarlanmıştır (Covel 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 100).

1720 Şenliği'nde biri it dalaşı gibi ayıyla alt alta üst üste güreşmiş, ardından diğer ayıbâzlar da ayıların boynunda zincir ve halkaları alıp pençe pençeye güreşmişlerdir. Sonunda sahipleri ayılara yenilmiştir. Yine aynı şenlikte otuz kadar ayı anlatılamayacak derecede oyunlar sergilemiştir. Ardından ayıcılarla ayıların güreşmesi buyrulmuş, ayıların zincirleri açılmış ve bunlar pehlivanlar gibi güreş tutmuşlardır (Tulum, 2008: 154, 274).

Halk eğlencelerinde de ayı oynatıcılarının önemli bir yeri vardı. Çingeneler zincire vurdukları ayılarıyla birlikte sokak sokak dolaşır, tef eşliğinde onlara öğrettiği hareketleri yaptırır ve seyircilerden para toplardı (Aydın, 2022: 58).

Ayı oynatıcıları klasik Türk şiirinde de gerek gerçek manasında gerek benzetmelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Sadık, "Ey Çingene oğlan! Baban bunca yıllar maymun bulamayıp köpek oynatırken sen ayda bir ayı beğenmezsin." anlamındaki beytinde, Çingenelerin ayı, maymun ve köpek oynatmasını söz konusu eder:

Baban kelb oynadurken bunca yıllar bulmayıp meymûn
Sen ey Çengâne oglan ayda bir ayı begenmezsin (Ahmet Sadık G. 120/7)

Gösterilerde kullanılan ayıları eğitmek için edimsel koşullanma yöntemi kullanılırdı. Ayı, kızgın sacın üzerine çıkarılır, ayağı yanmaya başlayınca bir ayağını indirip diğerini kaldırır ve zıplamaya başlardı. Ayı zıplamaya başladıkça def çalınır ve def sesine koşullanırdı. Böylelikle sacın üzerinde olmasa da def sesini duyan ayı ayaklarının yanacağını düşünerek bu hareketleri yapardı (Toklucu, 2021). Tırsî "O dairede/çemberde bizi ayı gibi oynatmasın, aksi halde rindane yüzümüz def gibi kızmasın." anlamındaki beytinde ayıların kızgın sac üzerinde eğitilmesine ve def eşliğinde oynatılmasına değinir. Yüzünü, yuvarlaklığı ve üzerinin deriyle kaplı olması münasebetiyle defe benzetir.

"Kasnak üzerine deri gerilmek suretiyle üretilen tef, davul ve dümbelek gibi müzik aletleri ateşe tutularak ısıtıldığında gerilip daha güçlü ve tınılı bir ses vermeleri bakımından bunlar hakkında 'kızdıkça sesi artar' türünden yorumlar geliştirilir" (Şentürk, 2018: 24). Bu bağlamda şair, defin ateş üzerinde kızdırılmasıyla sinirlenince yüzün kızarması arasında ilgi kurar. Kendisini ayı gibi oynatmaya kalkarlarsa yani maskara ederlerse, yüzünün def gibi kızacağını ifade eder:

Bizi ayu gibi oynatmasun ol dâ'irede
Def gibi kızmaya şâyed yüzümüz rindâne (Tırsî G. CLXXIX/7)

2.2. Maymunbâz

Resim 13: Maymunbâz (Kaynak: And, 2020: 185)

Osmanlı şenliklerinde maymunlarla çeşitli gösteriler yapan sanatçılara *maymunbâz* adı verilirdi. Maymun oynatıcılığı da ayı oynatıcılığı gibi çingenelerin tekelinde bulunurdu. Çingeneler maymunları eğitir, onlara çeşitli hareketler yapmayı öğretir ve maskaralık yaparak halkı eğlendirmelerini sağlardı. Eğitilen maymunlar ellerinin üzerinde yürüme, takla atma, insan taklidi yapma, dans etme gibi çeşitli numaralar sergilerdi.

1582 Şenliği'nde maymun oynatıcıları yetenekli maymunlarını sergilemişlerdir. Bu maymunların bazısı ellerinin üzerinde yürümüş, bazısı perende atmış ve maymun çiftleri birbirlerinin arka ayaklarına tutunarak birlikte öne, arkaya takla atmıştır (Covel 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 100).

1720 Şenliği'nde de maymunlar 1582 Şenliği'ndekine benzer numaralar sergilemiş; elleri üzerinde yürümüş ve takla atmıştır (Vehbi'den aktaran Nutku, 1987: 99). Yine aynı şenlikte maymunlar ve keçilerin birlikte sergiledikleri bir gösteriyi Vehbi şöyle anlatır:

> "Maymuncular da: "Ey felek! Sur'un meymun olsun; kasrın şebeği kutlu olsun." diye şarkı söyleyerek gelip, maymunlar akıllı insan gibi nice yapılması güç oyunlar gösterip, keçileri sakalına gülüp alaya almakla maskara edip, öfkeden çılgına döndürdüler ve her biri umut avuçlarını avuç avuç bahşiş gümüşüyle doldurmak suretiyle çingeneler de sevinçlerinden taklalar atıp, sonra da birbirlerine: "Oğlan! Sen bu yaylalarda yaylayamazsın" diyerek dağıldılar" (Tulum, 2008: 154).

Klasik Türk şiirinde *çingene* kelimesi iki şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan ilki eğlenceyle ilgilidir. Dans, müzik, cambazlık, hokkabazlık, ayı ve maymun oynatma gibi eğlencelerden bahsedilirken Çingenelere yer verilir. İkincisi ise olumsuz bir anlam taşır. Çingeneler fakirlik, hırsızlık, kavgacılık ve çirkinlik (karalık) gibi olumsuz mefhumlarla ilişkilendirilir. Özellikle hiciv beyitlerinde Çingene sözcüğü bir aşağılama ifadesi olarak kullanılır (Aydın, 2022: 52).

Çingenelerin kavgacılık yönüne dikkat çeken Tırsî, "Tırsî sana maymunsuz ve şebeksiz gelirse, evinin önünde (benim gibi) Çingeneye ağız açtırma" anlamındaki beytinde çingenelerin

maymunsuz ve şebeksiz bir kişinin yanına geldiğinde kavga çıkarmak amacıyla geldiğini ifade eder:

Çingâneye açdurma ağız hânen önünde
Tırsî gelür ise sana maymûn u şebeksüz (Tırsî G. LXXXIII/11)

Çingenelerin tekelinde olan maymun oynatıcılığı hor görülen bir meslek olduğu için, Tırsî, laf soktuğu kişiye Eyüp semtine gidip Aklî gibi maymun oynatmasını söyler. Beyitten anlaşıldığına göre Aklî, Eyüp semtinde buraya gelen ziyaretçileri eğlendirmek için maymun oynatan biridir (Şentürk, 2017: 230).

Bir pâresi çok kâra yapışmaksa murâdun
Eyyûba var Aklî gibi maymûn u şebek tut (Tırsî G. XXV/4)

Ahmet Sâdık, "Bu günlerde köpek sıfatlı rakip Çingene olmuş, o nazlı sevgiliyi maymun gibi oynatmaya zorlar." anlamındaki beytinde, sevgiliyi kandırıp kendisine çekmeye çalışan rakibi maymun oynatan Çingenelere benzetir. Klasik Türk şiirinin aşk anlayışına göre rakip, sevgiliyi kandıran bir şahıstır ve âşık onun sevgiliye zarar vereceğini düşünür. Çingeneler de hayvanları eğitmek için onlara eziyet eder, öğrettikleri hareketleri yapmaya zorlar. Şair bu iki durum arasında ilgi kurarak rakibin, tıpkı maymunları zorla eğitip oynatan Çingeneler gibi sevgiliyi zorla kendine çekmeye çalıştığını vurgular:

O tıfl-ı nâzı meymûn gibi oynatmakda ibrâmı
Bu günlerde rakîb-i seg-sıfat Çengâne olmışdur (Ahmet Sâdık G. 120/7)

Galatalı Safvet, "Borçlarım şöyle dursun bir çadıra bile sahip olamadım, Çingene talihim beni maymun gibi oynatır." anlamına gelen beytinde, maddi durumunun kötü olmasından şikâyet eder. Bir türlü borçtan kurtulamamasını kadere bağlar ve kaderi kendini maymun gibi oynatan bir çingene olarak tasavvur eder:

Duyûnum şöyle dursun olmadım bir çergeye mâlik
Beni çingâne bahtım oynatır maymûn gibi el'ân (Samsakçı, 2021:27)

Galatalı Safvet, bir başka beytinde de feleği cahillerin kapısında maymun oynatan bir çingeneye benzetir:

Hemân bâbında maymûn oynadır çingâne nâdânın
Felek vârestedir insâf ü rahm-i müselmânîden (Samsakçı, 2021: 32).

Tırsî, çingeneleri kastederek her birinin şebek, maymun ve ayısı olduğunu söyler ve bu beytinde maymun ve ayı oynatıcılığına işaret eder:

Her birinün şebek ü maymunı var ayusı

Kâ'ilem kancık olursa dahi tek olsun harum (Tırsî G. CXXXVII/2)

2.3. Kuşbâz

Resim 14: Kuşbâz (Kaynak: And, 2020: 190)

Türk seyirlik oyunlarında kuşları eğitip onlara çeşitli beceriler kazandırdıktan sonra gösteriler sergileyenlere *kuşbâz* adı verilirdi. Kaynaklarda kuşbâzların eğittiği kuşların bilhassa Padişah'ın avladığı kuşlar olduğu kaydedilir (Pakalın, 1993: 329).

1582 Şenliği'nde küçük kuşlar, kendilerine uzatılan paraları alıp sahiplerine geri götürmüştür (Haunolth 1690'dan aktaran And, 2020: 187). Yine aynı şenlikte kafeslerinin içinde getirilen eğitimli kuşlar salınmış, bunlar bir süre uçmuş ve sonra kafeslerine geri dönmüştür. Padişah bu gösteriyi çok sevmiş ve kuşbâzlara altın florinler hediye etmiştir (Atasoy, 1997: 110).

Meşhûrî, "Kuşbâzım, sanki bir hileyle o şeker saçan dudağına papağan gibi bir çizgi kondurmuş." anlamındaki beytinde "âl" kelimesini tevriyeli kullanarak kuşbâzların gösterilerine işaret eder. "Âl" hem kırmızı hem de "hile" anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Papağanın dudağı, yediği şekerden dolayı bir kırmızı çizgi gibi olmuştur:

Kuş-bâzım getirip tûtî gibi kondurmuş

Sanki bir âl ile ol la'l-i şeker-bârına hat (Meşhûrî G. 67/4)

İbrahim İbn-i Bâlî, *Hikmet-nâme* adlı eserinde kuş ifadesi yerine bunun Arapça karşılığı olan "tayr" sözcüğünü kullanarak kuşbâzlardan "tayr-bâz" olarak bahseder. Kuş eğitenlerin beş sınıf olduğunu ifade eder:

Bilenler bâz-dâr olmakda bâzı
Dimiş biş sınıf olur bu tayr-bâzı (Hikmet-nâme b.7213)

Bir diğer beytinde yine "tayr-bâz" ifadesine rastladığınız Bâlî, "Avcı güruhunun ehli uçan kuşa dağ olmuştur." diyerek kuşbâzların iyi cins kuşları yakalayarak eğitmesine işaret eder:

Dahı bu tayr-bâzun ki ola kûhı
Dimişdür sayd ehlinün gürûhı (Hikmet-nâme b.7225)

2.4. Yılanbâz

Resim 15: Yılanbâz (Kaynak: And, 2020: 190)

Türk seyirlik oyunlarında yılanlarla çeşitli gösteriler yapan kişilere *yılanbâz* adı verilirdi. Bunlar, yılanlarla bir nevi gözbağcılık sanatı sergiledikleri için gözbağcılık sanatı içinde de değerlendirilir.

Yılanbâzlar, kendi üzerlerinden, burnundan; karşılarındaki kişilerin burnundan, göğsünden, cebinden; su içtiği maşrapanın veya boş bir kâsenin altından yılanlar çıkararak gözbağcılık yaparlardı (Arslan, 1990: 245).

1675 Şenliği'nde yılanlarla yapılan gözbağcılık gösterileri şu şekilde anlatılır:

> "Bunlardan birinin beyaz gömleğinin altında beş ya da altı yılan vardı; bunlarla oldukça iyi numaralar yapıyordu. Bu adam insanın her yerinden yılan çıkarabiliyordu, burnundan, göğsünden, cebinden, vb. Bunlan yaparken de el çabukluğu ile mendil, çakı ya da o sırada oradakilerin yanında olan herhangi bir eşyayı hissettirmeden alabiliyordu. Bu eşyaları geri verirken de mutlaka seyredenlerin bir yerine yılan koyuyordu. Bu adam ya burnundan 90 cm. uzunluğunda bir yılan çıkarıyor, ya bir kâsenin

> altına top koyup kâseyi açtığında altından yılan çıkıyor ya da bir maşrapa şarap içtikten sonra maşrapayı geri veriyor, meyhaneci maşrapayı tekrar doldurmaya gittiğinde içinden bir yılanın atladığını görüyordu." (Covel, 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 98).

Yılanbâzların gösterileri gözbağcılıkla sınırlı değildi, bazıları yılanlarla yakın temasta bulunduğu oyunlar oynardı. Bunlar, çok zehirli yılanlarla dolu yerlere girerler ve zarar görmeden oradan çıkarlardı. 1582 Şenliği'nde yirmi beş, otuz kadar yılan bir şarap fıçısının içine koyulur ve ardından çıplak bir çocuk, aralarında çok zehirli yılanların da olduğu bu şarap fıçısının içine girer. Bu yılanlar kendisine yaklaşan herkesi sokarken bu çocuğa hiçbir şey yapmaz ve çocuk fıçının içinden sağlam bir şekilde çıkar (Discours ve Baudier'den aktaran And, 2020: 187). Yine aynı şenlikte bir diğeri çıplak bir şekilde yılanlarla dolu bir havuza atılır ve orada uzun bir süre kalır (Haunolth 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 98). Buna benzer bir gösteriye 1836 Şenliği'nde de rastlarız. Çıplak bir çocuk içinde otuz büyük yılanın bulunduğu bir kaba girer ve bir süre orada oturduktan sonra hiçbir şey olmadan yine dışarı çıkar (Ausland 1836'dan aktaran Nutku, 1987: 99).

Klasik Türk şiirinde sevgilinin saçları siyah, uzun ve kıvrımlı oluşu münasebetiyle yılana benzetilir. Muhyî de "O yılan oynatıcısı şuh sevgili, karışık saçının her bir telini, mecliste âşıklara karşı türlü türlü oynatır." anlamındaki beytinde, sevgilinin saçlarını savura savura yürüyüşünü yılan oynatmayla ilişkilendirerek bir yılan oynatıcısı imajı çizer:

Dürlü dürlü oynadur 'uşşâka karşu bezmde
Zülfünün her târı mârını o her mâr-efsây-i şûh (Muyhî G. 134/8)

2.5. Kebûterbâz

Farsça "güvercin" anlamına gelen "kebûter" kelimesiyle "oynayan" manasındaki "bâz" kelimesinin birleşmesiyle oluşan "kebûterbâz", güvercinleri besleyip eğiten, onlarla eğitme amaçlı çeşitli oyunlar oynayan, avlayan, avcılık için yetiştiren ve satan meslek erbabına verilen isimdir.

> "Evliya Çelebi kuşbâzlar esnafı adı altında ele aldığı bu esnaftan "kuşbâzı komaz bâzı, onları katleden gazi" şeklindeki atasözünü zikrederek bir alay uğursuz kavim olarak söz eder. Taklabâz, pâl, şeber, cevizî, şâmî, mısrî, bağdâdî, münakkat, alara, martalos, demkeş, saya, talazlı, pelenk, çibar, şeber, kızıl ala, darkıl ala, kara ala, tekir ala, çakır ala, habar ala, sade kut ve çakşırlı kut gibi güvercin çeşitlerini besleyip kâr ettiklerini belirtir" (Şahin Öztaş 2022: 116)

2.5.1. Kebûterbâzlıkla İlgili Tasavvurlar

2.5.1.1. Gül

Bâkî "Gül, yapraklarını elden bırakıp bir bir göklere uçurarak kebûterbâz bir şuh sevgiliye benzedi." anlamına gelen beytinde gülü kebûterbâza benzetir. Gülün yapraklarını güvercin kanadına benzeten şair, bahar gelince gülün yapraklarının açılıp savrulmasını güvercin uçurtmaya benzetir.

> "Burada şair gül yapraklarını kuşlara benzetmekle birlikte "evrâk salmak" ibaresini kullanarak güvercinle mektup uçurmaya da iham yoluyla gönderme yapmıştır. Beyitte çizilen mektup gönderme ve kebûterbâz imajı posta güvercinlerinin de kebûterbâzlar tarafından yetiştirildiği düşüncesini uyandırmaktadır" (Şahin Öztaş 2022: 116).

Elden evrâkın salup bir bir uçurdı göklere
Benzedi bir dil-ber-i şûh-ı kebûter-bâze gül (Bâkî G. 301/2)

2.5.1.2. Sevgili

Sehâbî "Ey Sehâbî! Gönül kuşu, kebûterbâzımın şuh yanağının beninin tanesine güvercin gibi esir oldu." anlamına gelen beytinde, sevgili bir kebûterbâz olarak tasavvur edilir. Avcıların buğday vb. tanelerle kuşları yakalamalarına gönderme yapılarak sevgilinin beni buğday tanesine, âşık da bu buğday tanesine esir olan bir güvercine teşbih edilirken bir taraftan da hüsn-i ta'lil yapılır:

Ey Sehâbî oldı mürg-ı dil kebûter-veş esîr
Dâne-i hâl-i ruh-ı şûh-ı kebûter-bâzuma (Sehâbî G. 372/5)

Zâtî, "Ey Zâtî! Sevgililer genellikle kebûterbâz olur, havayi gönlümü döne döne oynatır." anlamına gelen beytinde, gönlünü güvercine; sevgiliyi ise kebûterbâza benzetir. Sevgiliyi gören âşığın kalbinin pır pır etmesiyle güvercinin dönerek uçması arasında ilgi kuran şair, sevgiliyi gönlünü oynatan bir kebûterbâz olarak tasavvur eder:

Döne döne oynadur dil-ber hevâyî gönlümi
Dil-rübâlar Zâtiyâ ekser kebûter-bâz olur (Zâtî G. 387/5)

Celîlî, "Ey Celîlî, güvercin oynatan o şuh sevgiliye yürü. Canını sakınma, avare gönül kuşunu ilet." anlamına gelen beyitinde âşığın gönlünü güvercine, sevgiliyi de kebûterbâza benzetir. Sevgili âşığın gönlüyle oynayan bir güvercin oynatıcısı olarak tasavvur edilir. Bu benzetmeyle sevgilinin âşığın gönlünü çaldığı ve onu oyuncak ettiği ifade edilmeye çalışılır:

Ey Celîlî yüri ol şûh-ı kebûter-bâza
Cân dirîg eyleme murg-ı dil-âvâre ilet (Celîlî G. 50/10)

2.5.1.3. Sevgilinin Gözü

Emrî, "O güzel gözler, gönülleri avlayan bir doğan kuşudur, nice can kuşu uçurmuş bir kebûterbâzdır." anlamına gelen beytinde, âşığın kalbini kuşa, sevgilinin gözlerini ise kebûterbâza benzetir.

Divân edebiyatında doğan veya şahin anlamında kullanılan şahbâz/şehbâz, avcı bir kuş olması münasebetiyle sevgilinin gözüyle ilişkilendirilir. Sevgilinin gözleri âşığın gönlünü çalan, dolayısıyla onu tuzağa düşürüp aşk derdine salan bir avcı olarak hayal edilir. Âşığın gönlünün kuşa benzetilmesi ise gönlünü yitiren yani sevgiliye kaptıran âşığın gönlü, yuvasından uçmuş bir kuş olarak hayal edildiği içindir (Şentürk, 2021: 246). Emrî de bu münasebetle sevgilinin doğan gibi olan gözünü, nice âşıkların can kuşunu avladığı için güvercinleri yakalayıp onlarla gösteriler sergileyen bir kebûterbâz olarak tasavvur eder:

Ol güzel gözler ki diller sayd ider şeh-bâzdur
Nice murg-ı cân uçurmış bir kebûter-bâzdur (Emrî Mukatta' 82)

2.6. Arslanbâz

Resim 16: Arslanbâz (Kaynak: And, 2020: 186)

Türkçe "arslan" kelimesiyle Farsça "oynatan" anlamına gelen "-bâz" ekinin birleşmesiyle oluşan "arslan oynatan" anlamına gelen "arslanbâz" terimi, Osmanlıda aslanları eğitip onlara çeşitli gösteriler yaptıran kişiler için kullanılan bir tabidir. İncelediğimiz divanlarda bu aslan oynatıcılığına yalnızca Edirneli Nazmi'nin Mecma'ü'n-nezair'inde rastaldık. Nazmi, "Güneş, elinde altın zinciri, omzunda çenberiyle senin mahallende aslanını oynatıp para toplar." anlamına gelen beytinde, güneşi elinde altın bir zincir ve omzunda çemberle mahalle mahalle dolaşarak aslan oynatıp para toplayan bir aslanbâza benzetir. Beyitten aslanın çemberden geçerek gösteri sergilediği anlaşılmaktadır. Şair, güneşin yuvarlaklığıyla çember arasında bir ilgi kurarak böyle bir hayal kurar:

Kûyunda cerr ider güneş arslanın oynadup
Zencîr-i zer elinde omuzında çenberi (E. Nazmî G. 5494/4)

2.7. Köpekbâz

Türkçe "köpek" kelimesi ile Farsça "oynatan" anlamına gelen "-bâz" ekinin birleşmesiyle oluşan "köpekbâz" sözcüğü, köpekleri eğiterek onlarla çeşitli gösteriler sergileyenler için kullanılan bir tabirdir.

Ahmet Sadık, "Ey Çingene oğlan! Baban bunca yıllar maymun bulamayıp köpek oynatırken sen ayda bir ayı beğenmezsin." anlamındaki beytinde, Çingenelerin ayı, maymun ve köpek oynatmasını söz konusu eder:

Baban kelb oynadurken bunca yıllar bulmayıp meymûn
Sen ey Çengâne oglan ayda bir ayı beğenmezsin (Ahmet Sadık G. 120/7)

Nev'î-zâde Atâyî, "O iddiacı (inatçı), o anber kokulu saçın halkasından eğitimli köpeğin çenberden geçtiği gibi geçer." anlamına gelen beytinde sevgiliyi bir köpek oynatıcısı ve âşığı da bir köpek olarak tasavvur eder. Âşık, sevgilinin saçının çemberinden tıpkı eğitimli bir köpeğin çemberden geçtiği gibi geçer. Burada "çenberden geçmek" tabiri aynı zamanda birçok zorluk, eziyet görmek anlamına gelecek şekilde tevriyeli kullanılmıştır. Bu vesileyle sevgilinin âşığa eziyet ettiği ifade edilmiştir:

Müdde'î ol halka-i zülf-i mu'anberden geçer
Gûyiyâ kelb-i mu'allemdür ki çenberden geçer (Nev'î-zâde Atâyî mes. 5)

Hayretî, "Ey Sultanım! Senin eşiğinde Kıtmir'in olunca, zaman Hayretî'yi nasıl bir çenberden geçirdi." anlamına gelen beytinde, çenberden geçerek gösteriler yapan bir köpek hayali kurar. Kıtmîr, Ashâb-ı Kehf'in yanında bulundurdukları köpeğin adıdır. Şair, sevgiliyi bir padişah, kendini de onun yanından ayrılmayan sadık bir köpek olarak tasavvur eder ve Kıtmîr'le özdeşim kurar. "Çenberden geçmek" tabirini hem çemberin içinden geçerek gösteriler yapma hem de eziyet, sıkıntı çekme anlamlarına gelecek şekilde tevriyeli kullanır:

Hayretîyi niçe çenberden geçürdi rûzgâr
Âsitânunda şehâ olınca Kıtmîrün senün (Hayretî G. 217/5)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
IŞIK VE ATEŞLE İLGİLİ EĞLENCE VE GÖSTERİLER

Resim 17: Ateş işleri (Kaynak: And, 2020: 138)

İlkel çağlardan beri şenlik ve ritüellerde önemli bir yere sahip olan ışık ve ateş, birçok ülke ve kültürde olduğu gibi Osmanlı'da da eğlencelerin en önemli ögesi olmuştur. Şenliğin bir diğer adının *Donanma* ya da *Şeyhrâyîn* olması bunun kanıtı niteliğindedir (And, 2020: 129).

Avrupa'da zafer, taç giyme, düğün ve vaftiz törenleri gibi nedenlerle düzenlenen şenliklerde ışık sanatları çok revaçta olmuştur. Osmanlılar da ışık, ateş ve fişek teknolojisinde Avrupalılara benzer bir gelişme göstermekle birlikte zaman zaman Avrupalıların önüne geçmiştir. Avrupa'daki sanatçılar bu satın alanını sırlı tutarken Osmanlılar çok genişletmiş, çeşit çeşit fişekler, dekorlar ve tasvirler kullanılmıştır (And, 2020: 129; Nutku, 1987: 110).

Şenliklerde ışık ve ateş ilk planda aydınlatma açısından büyük önem arz ederdi. Bununla beraber eğlence, sanat ve hüner gösterme de söz konusuydu. Gündüz sergilenen oyunlar ve dans gösterilerinden sonra gece yarısına doğru başlayıp sabaha dek süren ışık gösterimleri etrafı ışıl ışıl eder, izleyenlere görsel bir şölen sunardı. Bu gösterimler hem ulusal zenginliği hem de hükümdarın gücünü vurguladığı için çok görkemli olmasına özen gösterilirdi (And, 2020: 129; Arslan 1990: 336).

Gösteriler için aylar öncesinden hazırlıklara başlanırdı. Fişek gösterilerini gerçekleştiren ve bu işin tekniğini bilen *ateşbâz* ismi verilen kişiler, meşaleciler, kandille yazı yazan işareciler, barut uzmanları çağrılır ve yoğun bir çalışma başlardı (Arslan 1990: 335).

Gösterimler için su kıyıları tercih edilirdi. Bunun iki sebebi vardı: Hem ışıklar suda yansıyarak daha gösterişli bir görünüm arz ediyor hem de bunlar düştükleri yerleri yakacakları için icranın su kenarlarında olması güvenliği sağlıyordu (And, 2020: 129-131).

Metin And(2020: 135), ışık gösterimlerini fişeklerle gösteri, kandillerle gösteri ve özel ışık gösterimleri olmak üzere üç ana kesimde ele alır. Özdemir Nutku (1987: 110) ise fişekler ve ışık gösterileri olmak üzere ikiye ayırır, fişek gösterileri dışında kalan kandil, mahya, meşale gibi unsurlarla yapılan süslemeleri ışık gösterileri başlığı altında değerlendirir.

3.1. Fişek Gösterileri

Resim 18: Havai fişek gösterimi (Kaynak: And, 2020: 133)

Işık sanatlarının en etkilisi ve karmaşığı olan fişek gösterileri, Osmanlı'da düğün ve şenliklerin en önemli unsuru olmuştur. "Günümüz İngilizcesinde havayı fişek ve maytap gösterilerine "fıre-works" denmesi gibi eski metinlerde "âteşteş-bâz"lar tarafından hazırlanan bu türden çalışmalara "ateş işi" dendiği görülmektedir." (Şentürk, 2016: 407).

Fişekler başlı başına yapılıp kullanıldığı gibi, insan, hayvan tasvirlerine ve çeşitli dekorlara da bağlanıp fırlatılırdı. Örneğin, uçan fişeklere üç boyutlu insan, hayvan, kale gibi heykeller yerleştirilir, ateşlendikten sonra bu imgeler uzun bir süre aydınlıkta kalırdı. Yedi başlı ejderha tasvirlerine bağlanan fişekler ateşlenince kafalarından, gözlerinden, burunlarından, kulaklarından alevler fışkırırdı (And, 2020: 114). Bununla beraber canlı hayvan ve insanlara da fişekler bağlanarak gösteriler sergilenirdi. İnsanlarla yapılan fişek gösterileri için *tiryaki* denen yarı sarhoş kişiler kullanılırdı. Bunlar padişah çadırının önüne gelir, bağdaş kurarak yere otururdu. Bu sırada önlerine para atılır ve paraları kapmaya çalışırken aralarına kestane fişeği

adı verilen bir fişek atılırdı. Kimi zaman yapma atlara binen kişilere de fişekler bağlanır, bu kişiler ortada dolandıkça fişekler patlardı (And 2020: 143).

> "Bazen kalabalık eğlencelerde ayı, köpek ve eşeklerin kuyruklarına fişekler bağlanıp bunlara ateş verilir, hayvanlar korku ve telaşla seyircilere saldırır, doğal olarak halk da korkup birbirine girer, çadırlar içinde yakınları arasında padişah, vezirler ve dalkavuklar, halkın telaş içinde kaçışmasını, koşuşmasını, düşüp kalkmasını eğlence diye seyredip gülüşür, büyük zevk duyarlardı" (Sevengil, 2014: 106-107).

1530 Şenliği'nde çeşitli maketler kullanılmış, atılan fişekler ve roketlerle gece adeta gündüz gibi aydınlanmıştır. 1582 Şenliği'nde bir çadır, ip üstünde bir ejderha, ağaçlarla dolu bir bahçe, bir fener ve gondol büyüklüğünde iki kalyon tasviri ateşe verilmiştir. Yine aynı şenlikte İstanbul Surları'nın yedi kulesi dekor olarak getirilmiş ve İstanbul'un fethi canlandırılmıştır. 1720 Şenliği'nde bir Topçu, ünlü Şehnâme kahramanı Efrâsiyab'ın kabrini gösteren bir dekoru yüzlerce renkli fişekle donatmış, bunun üzerinde kanadını açmış gagasından ateş fışkıran bir leylek tasviri yer almıştır (And, 2020: 142).

Kullanılan fişekler çıkardıkları seslere, şekillerine ve patlayınca meydana getirdikleri görüntüye göre çeşitli isimler alırdı. Mehmet Arslan, incelediği sûrnâmelerden ve taradığı kaynaklardan 70 adet fişek ismine ulaşmıştır. Bu isimler beyitlerde de yer aldığı için bunların bazılarının ismini vermenin gerekli olduğu kanaatindeyiz. Bunlardan en yaygın olanlarını şöyle sıralayabiliriz: Âfitâb, âsmânî, dahme, gülefşân, nergis, gül-rîz, mühr-i Süleymân, çarh-ı felek, mehtâbe (maytâb), kandilli, fıskiye, fırfır, püskürtme, divâne, şadırbân, sâyebân, hevâyi, kestane, bedaluşka, çadır fişeği, şems-i cihân… (Arslan, 1990: 343).

Gösteri ve aydınlatma amaçlı kullanılan bu fişekler gerek şekil ve renkleri gerek fonksiyonları bakımından çeşitli münasebetlerle klasik Türk şiirinde de söz konusu edilmiştir. Şairler kimi zaman çeşitli nesneleri renk ve şekil itibarıyla fişeklerle ilişkilendirmiş, kimi zaman da varlıklarla fişekleri ateşleyen ateşbâzlar arasında ilgi kurarak çeşitli hayaller meydana getirmişlerdir.

3.1.1. Fişek Gösterileriyle İlgili Tasavvurlar

3.1.1.1. Âh

Emrî, "Ey ay gibi olan sevgilim, görüneni yıldızlar ve gökyüzü sanma. Âhımın ateşbâzı menekşe yaktı." anlamındaki beytinde, âşığın ettiği âhı ateşbaza benzetir. Bir gökyüzü tasviri içinde sevgiliyi aya benzeten şair, gökyüzünde görünen yıldızları da havai fişeğin kıvılcımları olarak tasavvur eder. Yıldızlar çeşitli renk ve büyüklükte olduğu ve gökyüzüne saçılmış bir şekilde dizildiği için şairler bu görünümü havai fişeğin patladıktan sonra meydana getirdiği

manzaraya benzetir. Emrî, bu benzerlikten faydalanarak gökyüzünde görünenin yıldızlar değil tıpkı havai fişek gibi olan ahının meydana getirdiği kıvılcımlar olduğunu ifade eder. Atılan fişekler meydana getirdiği şekillere göre farklı isimler alır. Şair, benefşe yakmak tabirini, muhtemelen atıldığında menekşe renginde ve görünümünde olmasından dolayı havai fişek ateşlemek anlamında kullanmıştır:

Görinen encüm ü gök sanma mâhum
Benefşe yakdı âteş-bâz-ı âhum (Emrî Mukatta' 316)

Behiştî, "Çemenlikte ahımın ateşbazlığıyla sonbahar gelmişcesine gül, nergis gibi sararsın, menekşe, erguvan gibi yansın." anlamındaki beytinde âşığın aşk ateşi sonucu ortaya çıkan âhını ateşbâza teşbih eder. Bu ah, çimenlikteki nergis, gül, menekşe, erguvanları yakmış sarartmıştır. Sonbaharın gelişinin anlatıldığı beyitte hüs-i talil yapılmıştır. Sonbaharın gelmesiyle çiçeklerin solması sararması normaldir:

Çemen sahnında âteş-bâz-ı âhumla hazân mânend
Sararsın nergis-âsâ gül benefşe ergavân yansun (Behiştî G. 368/3)

3.1.1.2. Aşk

Hayretî, "Aşk ateşbâzı gözyaşımın yıldızını donanma gibi saçtı. Âhım âsûmânî fişekler gibi mavilere boyandı." anlamında beytinde, aşk halinin âşığı içine düşürdüğü durumu bir havai fişek gösterisi olarak tasavvur eder. Âşığın âhı tıpkı havai fişekler gibi göklere ulaşır. Döktüğü gözyaşları da havai fişeğin patladıktan sonra etrafa saçtığı kıvılcımlar gibidir. Bu sebeple aşk bir âteşbâza benzer:

Saçdı yaşum yıldızın serçek-veş âteş-bâz-i 'ışk
Göklere boyandı âhum âsümânîler gibi (Hayretî G. 446/2)

3.1.1.3. Felek

Bâkî "Geceleyin güzelliğinin getirdiği şevkle yıldızlar seviniyor ve eğleniyorlar. Gökyüzü elindeki dolunayla gösteri yapan ateşbâza benziyor." anlamındaki beytinde geceleyin gökyüzünde parlayan ay ile havai fişek gösterileri arasında ilgi kurar. Mâh-tâb aynı zamanda bir çeşit havai fişek ismidir. Bu kelimeyi tevriyeli olarak kullanan şair, feleği mâh-tâb adı verilen fişeği ateşleyen bir ateşbâz, gökyüzünü de bir şenlik meydanı olarak düşünür. Yıldızları da neşeyle yapılan havai fişek gösterilerini izleyen insanlar olarak tasavvur eder:

Gice hüsnün şevkıne encüm sürûr u sûrda
Çarh âteş-bâzdur gûyâ elinde mâh-tâb (Bâkî G.18/2)

Arpaeminizâde'nin, "Âh ki bu hileci ve ateşbâz felek, talihimin harman yerine alev saçan oldu." anlamındaki beytinde felek, âşığın talihine alevler saçan bir âteşbâz olarak tasavvur edilir. Feleklerin insanların talihinde olumsuz etkileri olduğu inancından dolayı feleği hileci olarak nitelendiren şair, talihini bir harman yeri olarak düşünür. Feleği de bu harman yerine ateşler saçarak onu tahrip olmasına sebep olan bir âteşbâz olarak tasavvur ederek havai fişek gösterileri sırasında alevlerin düştüğü yeri yakması durumuna işaret eder:

Âh kim bu felek-i hîleger ü âteş-bâz
Oldı hırmenkede-i tâli'üme şu'le-nisâr (Arpaeminizâde K. 21/29)

3.1.1.4. Gül

Bâkî, "Bahçe avlusunda yine gülefşanlar/havai fişekler göründü. Kısacası gül çimen meclisinde ateşbâza döndü." anlamındaki beytinde, baharın gelmesiyle bahçelerde açan çiçeklerin görünümünü, havai fişeğin patladıktan sonra meydana getirdiği görüntüye benzetir. Gülü, açılan yapraklarının arz ettiği görünümle ve kırmızı rengi dolayısıyla bir ateşbâz olarak tasavvur eden şair, "gül-efşân" tabiriyle aynı zamanda havai fişeklerin etrafa saçılan kıvılcımlarını kasteder:

Oldı sahn-ı bâgda peydâ gül-efşânlar yine
Hâsılı döndi çemen bezminde âteş-bâze gül (Bâkî G. 302/2)

3.1.1.5. Güneş

Ağaçların yapraklarını bir çeşit havai fişek olan "gül-riz"e benzeten Hayâlî Bey, "Güneş, ateşle gösteri yapanların görüntülerini birbirine karıştırdı, ağacın her yaprağını bir çeşit gül saçana çevirdi." anlamındaki beytinde, ağaçların kızaran yapraklarının oluşturduğu görüntüyü havai fişek gösterisine teşbih eder. Güneşin tesiriyle ağaçların yapraklarının kırmızılaşması her ağaç yaprağının gül yaprağı gibi görünmesine yol açmıştır. Şair, güneşin bu etkisini bir ateşbâzın hünerine benzetmiştir. Nasıl ki ateşbâzlar renk renk fişekleri ateşleyip gökyüzünde bir renk cümbüşü oluşturuyorsa, güneş de ağaçların yapraklarını kızartarak aynı görünümü sağlamaktadır:

Mihr âteş-bâzlar resmini engîz eyledi
Her dırahtun bergini bir nev'e gül-rîz eyledi (Hayâlî Bey s. 420)

Bâkî, "Güneş, ışıklarını etrafa köşe bucak saldı; Süleyman mührü gibi ufukta belirdi." anlamındaki beytinde güneşin ufukta etrafa köşe bucak ışık salarak belirmesini bir çeşit havai fişek olan "Mühr-i Süleymân"a benzetir. Bu fişek patladığında Süleyman mührüne benzediği için bu adı almıştır. Şair de güneşin gökyüzündeki görünümünü bu görüntüyle ilişkilendirerek güneşi ateşbâz olarak nitelendirir:

Etrâfa saldı şa'şa'asın gûşe gûşe mihr
Oldı ufukda mühr-i Süleymân gibi 'ayân (Bâkî K. 1/10)

3.1.1.6. Mum

Mu'îdî, "Mum, meclis içinde ortaya çıkıp gül saçsa/kıvılcım saçsa tıpkı sanatını icra eden bir ateşbâz olur." anlamındaki beytinde mumu ateşbâza benzetir. Düzenlenen şenliklerde ve meclislerde geceleyin her yer mumlarla süslenir, böylelikle hem ortam aydınlatılır hem de mum ışıklarıyla güzel bir görünüm sağlanırdı. Şair, mecliste bulunan mumu ışık saçması münasebetiyle hüner gösteren bir ateşbâz olarak tasavvur eder. Mumun alevini "gül-efşân" olarak nitelendiren şair, havai fişekler patlayınca ortaya çıkan alevlere işaret eder:

San'atini 'arz ider gûyâ bir âteş-bâzdur
Bezm içinde ortaya girse gül-efşân olsa şem' (Mu'îdî G. 203/5)

3.1.1.7. Rüzgâr

Çiçeklerin açıldığında arz ettiği görünümü, havai fişeklerin patladıktan sonra meydana getirdiği görüntüye benzeten şairler, rüzgârı da çiçeklerin açılmasını sağladığı için fişeklerin ateşlenmesini sağlayan ateşbâzlar olarak tasavvur eder.

Nergis çiçeğinin orta kısmı sarı renkte olduğu için şairler zaman zaman bu görüntüyü ateş olarak tasavvur ederler. Bu münasebetle nergisin açıldığındaki görüntüsüyla havai fişek gösterisi arasında ilgi kuran Bâkî, "Nergisleri yaktılar etrafa kıvılcımlar saçıldı. Rüzgâr, ateşle gösteri yapanlar gibi çevreye ateş rengindeki gül yapraklarını dağıttı." anlamındaki beytinde "gül-efşân eylemek" tabirini etrafa kıvılcımlar anlamında kullanır. Rüzgârın kırmızı gülleri etrafa dağıtması, ateşbâzın ateşi ağzına alıp ağzından ateş çıkartarak yaptığı gösteriye benzetilir:

Yakdılar nergisleri etrafa saçıldı şirâr
Bâd âteş-bâzlar gibi gül-efşân eyledi (Bâkî K. 7/13)

Hâleti, "Meger temmuz rüzgârı ateşbâz olmuş, zaman zaman bahçenin ortasında menekşe yakar." anlamındaki beytinde rüzgârı ateşbâza benzetir ve rüzgâr esince menekşenin yapraklarının açılmasını bir havai fişek gösterisi olarak tasavvur eder. Havai fişeğin patladıktan sonra oluşan görüntüsünü renk ve şekil itibarıyla açılmış bir menekşeye benzeten şair, "menekşe yakmak" tabirini havai fişek ateşlemek manasında kullanır. Bahçede açan çiçeklerin arz ettiği görünümü, fişekler patladıktan sonra gökyüzünde oluşan görüntüye benzetir:

Meger ki bâd-ı temûz oldı şimdi âteş-bâz
Ki gâhi sahn-ı çemende gelür benefşe yakar (A. Hâletî K. 28/15)

3.1.1.8. Sâkî

Zîver Paşa, "Ey sâkî, bu gece kandil donanması vardır. Şarap kadehi fişek, şarap testisi ise ateş saçan dahmedir." anlamındaki beytinde, işret meclisini kandil donanmasına benzetir. Mecliste toplanan insanları gösteriyi izlemeye gelen kişiler, gezdirilen şarap dolu kadehleri ve testileri de saçılan havai fişekler olarak tasavvur eder. İçi şarap dolu kadehler rengi dolayısıyla ateş saçan fişeklere teşbih edilir. "Dahme"nin sözlük anlamı ağırlıklı olarak "mezar, lahit, sanduka, sandık" gibi örtülü ve kapalı nesnelerdir. "Bununla birlikte donanma şenliklerinde atılan havai fişeklere ve Rum ateşine de 'dahme' dendiği bilinmektedir. Pek çok ismi bulunan fişek türlerinden birine bu isim verilirken, muhtemelen altın renginde kıvılcım ve alevler saçması bakımından içinde kızıl altınların bulunduğu bir hazine düşünülmüş olmalıdır (Şentürk, 2019: 20).

Sâkî bu gice şu'le donanması var olur
Mînâ fişeng dahme-i âteş-feşân sebû (Ziver Paşa G. 250/2)

3.1.1.9. Semender

Şeyh Gâlib, "Pervaneler, senin ak ocağının keçe giymiş yeni dervişi; semender de ateşbâzların pîridir." anlamındaki tasavvufî zeminli beytinde Mevlevîleri aşk ateşiyle yaşamaları dolayısıyla ateşte yaşayan semendere benzetir. Semenderi de ateşten etkilenmemesi dolayısıyla ateşle gösteriler sergileyen bir ateşbâz olarak tasavvur eder:

Nev-niyâzân-ı nemed-pûşânıdır pervâneler
Ak ocağının semender pîr-i âteş-bâzıdır (Şeyh Gâlib G. 55/5)

3.1.1.10. Sevgili

Yahya Beğ, "Ateşbâz, gurur sarhoşu sevgilinin aşığını yaktığı gibi ateş işlerini yakardı." anlamındaki beytinde, Ateşbâzı sevgiliye benzetir. Sevgili ile ateşbâz arasında kurulan bu ilgi, ikisinin işinin de yakmak olması münasebetiyledir. Fişekleri ateşleyerek alevler saçan ateşbâz, aşığa yüz vermeyerek onun içindeki aşk ateşini harlayan sevgiliye benzetilir:

Yakardı odlara âteş işini âteş-bâz
Niteki 'âşıkını bir nigâr-i mest-i gurûr (Yahya Beğ Msd. 6-IV)

3.1.1.11. Sihirbaz

Yahya Beğ "Ateşbâzlar acaba ne sihir yapıyorlardı da karanlıkta gül bahçesini ortaya çıkarıyorlardı." anlamındaki beytinde havai fişek gösterileri ile sihirbazlık gösterileri arasında ilgi kurar ve ateşbâzları sihirbazlara teşbih eder. Küçücük bir fişeğin ateşlendikten sonra

gökyüzünde geniş bir alanda hayret verici suretler oluşturmasını sihir yapmaya benzeten şair, kıvılcımların meydana getirdiği görüntüyü de bir çiçek bahçesi olarak hayal eder:

Ne sihr iderdi ʻaceb âl ile her âteş-bâz
Karanlukda ʻıyân eyledi gülistânı (Yahyâ Beğ K. 9/14)

3.1.1.12. Âşık

Edirneli Nazmi "Âh kıvılcımı ne zaman etrafıma dolsa bela meclisi içinde bir ateşbâza dönerim." anlamındaki beytinde; âşığı ateşbaza, âşığın ettiği âhları da havai fişek kıvılcımlarına benzetir. Klasik Türk şiirinde âşığın başından bela eksik olmaz. Aşk öyle bir derttir ki onun dermanı yalnızca sevgilidedir. Sevgili de bu dermanı âşığa bahşetmeyerek onun derdini daha da arttırır. Bu sebeple âşıklar âşık olmayı bela meclisinde bulunma olarak görür. Nazmi de aşk belasını meclisle ilişkilendirir ve âşığı, ettiği âhların kıvılcımlarını etrafa saçan bir ateşbâz olarak tasavvur eder:

Dönerem bezm-i belâ içre bir âteş-bâza
Şerer-i âh ne dem kim tola pîrâmenüme (E. Nazmî G. 5874/2)

3.1.1.13. Bahar

Çiçekler, şekil ve renk bakımından havai fişekleri andırdığı için şairler sıklıkla bahar mevsiminde açılan çiçekleri gökyüzüne saçılan havai fişeklere benzetir. Âli de "Nergisler ateşbâzın eliyle o denli açıldı ki sanki kör göze karanlığı aydınlık kıldı." anlamındaki beytinde baharı çiçeklerin açılmasına vesile olduğu için ateşbâza, nergisleri de havai fişeklere benzetir. Nergis, şekil ve renk bakımından göze benzediği için klasik Türk şiirinde sevgilinin gözüyle ilişkilendirilir. Âli de kapalı haldeki nergisleri kör bir göz olarak tasavvur eder ve nergisin açılmasını da gözün aydınlanması olarak yorumlar:

Açıldı dest-i âteş-bâz ile şol denlü nergisler
Münevver kıldı gûyâ dîde-i aʿmâya deycûrı (Gelibolulu M. Âli K. 38/15)

3.2. Kandil ve Meşale Gösterileri

Şenliklerde fişek gösterilerinin yanı sıra kandil, meşale, fener ve mumlarla da çeşitli gösteriler ve süslemeler yapılırdı. Bunlar daha çok aydınlatma amacıyla kullanılırdı. Nâbî'nin deyimiyle her tarafa yerleştirilen kandiller geceyi gündüze çevirirdi:

Her sütûn üzre hezâran kandîl
Giceyi gündüze itti tebdîl (Nâbî, Sûrnâme s. 47)

Işıklarla süsleme, imparatorluğun görkemine yakışır gösterişte yapılırdı. "Şenlik geceleri düğün yeri, saray, vezir ve zengin konakları rengârenk kandillerle süslenir ve aydınlatılırdı. Bu kandillerin sayısı ne kadar çok olursa, onları yaktıran ve masrafını gören kişinin ünü, padişah yanında rağbeti o kadar çok olurdu" (Sevengil 2014: 106).

Kandillerle süsleme başlı başına bir sanat konusudur. Kandiller, *İşareciler* adı verilen kişiler tarafından yapılır ve yine bunlar tarafından kandillerle çeşitli hünerler sergilenirdi. Nutku, yabancı bir tanığın anlattıklarından ve çizdiklerinden yola çıkarak kandillerin özellikleri hakkında şu bilgileri verir:

"Kandillerin alt tarafı cam fanustu; içine 2/3 oranında su doldurulmuştu, bu fanusun yukarındaki haznenin içinde de çok iyi yanan bir maddenin içine konulmuş pamuk vardı. Dört yanından ince teller kandilin yukarısında birleşiyor ve oradan da asılıyordu. Haznenin içinde yanan pamuğu rüzgârdan korumak için haznenin çevresi tahtayla kaplanmış içine de çinko geçirilmişti. En altta bulunan cam fanuslar ise çeşitli renklerdeydi: yeşil, kırmızı, altın yaldızlı, vb. Bunlar gemi serenine benzeyen direklere makaralarla çekiliyordu; yükseğe kaldırılıp aşağıya indirilerek çeşitli hayvan tasvirleri ve yazılar ortaya çıkarılıyordu. Bir kuş resmi görülen yerde, bir bakıyorsunuz bir aslan resmi duruyordu. Bu kandillerin bağlandığı direklerin tepelerinde dönen çarklar vardı; bu çarklara kandiller asılmıştı ve dönerken kandiller hep aşağıya sarkacak biçimde yerleştirilmişti. Bu çarkların bazısı sağa, bazısı sola dönüyordu. Yabancı tanık bunları seyretmenin çok zevk verdiğini belirtir" (Nutku, 1987: 117).

Osmanlı, kandillerle süsleme alanında oldukça gelişmiştir. 1582 Şenliği'nde At Meydanı'na dikilen gemi direğinin ucuna parlak ışıklarla donatılmış bir çember asılır. Eski Dikilitaş'ın yanına oldukça yükseğe durmadan dönen bir tekerlek konur, bu tekerlek kendisiyle beraber kandillerle donatılmış on iki küçük tekerleği de döndürür. Yine aynı şenlikte kandil düzeniyle aslan tasvirleri, ağaçlar ve gemiler yapılır. Bunlar ayrı makaralarla indirilip kaldırılırken yazılar ve resimler oluşturulur (Baudier, 1652'den ve Haounolth, 1590'dan aktaran And, 2020: 137). Donanma gecelerinde kandiller, çiçek demetleri ve klaptanlara asılır; Üsküdar, Kız Kulesi, Tophane, Gümrük ve sarayın duvarları ateşlerle aydınlatılırdı. Boğaziçi'nin donanması da oldukça görkemli olur, saraydan Hisar'a kadar iki kıyı boydan boya kandillerle donatılırdı (Croix, 1684'ten aktaran And, 2020: 137).

Meşale gösterileri ise sayıları yüzlerce olan meşaleciler tarafından gerçekleştirilirdi. Bunlar, akşam olunca ellerinde ve omuzlarında meşalelerle şenlik meydanına gelir hep bir ağızdan padişaha dua ederlerdi. Ellerindeki meşale ve yanar çıralarla oyun yerini çevreleyen meşaleciler burada bir gündüz manzarası oluştururlardı (Covel 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 118-119).

Kandil ve meşalelerle yapılan süslemeler/gösteriler klasik Türk şiirine de yansımış, çeşitli hayaller içinde kullanılmıştır.

3.2.1. Kandil ve Meşale Gösterileriyle İlgili Tasavvurlar

3.2.1.1. Bahar

Kânî, "Bütün çiçekler açılıp serpilerek bahçeyi donanmaya çevirdi." anlamındaki beytinde, bahar mevsiminde açılan rengârenk çiçekler ile donanma şenliklerinde etrafa yerleştirilen renk renk kandiller arasında ilgi kurar. Çiçekleri renk ve parlaklık münasebetiyle kandillere benzeten şair, baharı da çiçeklerin açılmasını sağladığı için kandilleri hazırlayan işarecilere benzetir:

Bulup neşv ü nemâyı cümle ezhâr
Donanmaya uzatdı bustânı (Kânî K. 41/24)

Hisâlî'nin, baharda açan gülleri donanma şenliklerinde yakılan fenerlere benzettiği "Kırmızı gül zemini al al etse zamanıdır. Düğün zamanı, donanma mevsimi, gül zamanıdır." anlamındaki beytinde, bir kandil ve meşale gösterisi tasviri yapılır. Bahar da bu gösteriyi sergileyen bir işareci olarak tasavvur edilir:

Gül-i sûrî zemînî eylese gül gül zemânıdur
Dügün faslı donanma mevsimidür gül zemânıdur (Hisâlî b. 6060)

3.2.1.2. Mevlânâ

Şeyh Gâlib, "Işık dolu kandili ateşbâzın sırrından yanmış. Mevlânâ'nın mutfağı bütün aşk pervanelerine mekândır." anlamındaki beytinde vahdete ulaşma yolunda çekilen zorlukları ve bu yolda mürşide duyulan ihtiyacı ifade ederken *ateşbâz* tabirini kullanır. Tanrı aşkını ateşe benzeten şair, mürşidi olan Mevlânâ'nın varlığını bir ocak, onun felsefesini ise insanı hamlıktan olgunluğa eriştiren bir manevî ateş olarak görür. İnsanın pişmesini sağlayan bu mutfağın da Mevlânâ'nın dergâhı olduğunu ifade eder (Çapan, 2005: 148). Bu münasebetle Mevlânâ'yı ateşbâza, müritlerini de pervaneye benzetir. Pervanelerin ateşten uzak duramadığı gibi müritlerinin de onun manevî ateşinden uzak duramadığını, onun kandilinden ışık alarak yolunu aydınlattığını ifade eder:

Çerâğ-ı pür-ziyâsı sırr-ı Âteş-Bâzdan yanmış
Bütün pervânegân-ı 'aşka câdır matbah-ı Monlâ (Şeyh Gâlib K. 7/2)

3.2.1.3. Şarap Testisi

Sâbît, "Testi, ateş saçan şarabın meşalesini yaktıkça şevk donanmasının gemisinin fanusu olur." anlamındaki beytinde işret meclislerinde gezdirilen şarap testilerini, donanma şenliklerinde gemilere yerleştirilen kandil ve meşalelere benzetir. Kurduğu bu benzerlik, kandillerin alt kısmının cam fanus şeklinde olmasından dolayı tıpkı şarap dolu bir kadeh gibi görünmesi dolayısıyladır. *Sebû*, topraktan yapılan testiler için kullanılan bir tabirdir fakat şairin

kurduğu bu benzetme cam şarap kadehlerine işaret eder. Sakilerin ateş rengi şarapla dolu kadehleri gezdirirken mecliste meydana getirdiği görünümü, kandil ve meşalelerle süslenen gemilerin arz ettiği görünümle ilişkilendiren Sâbît, bir donanma şenliği hayali kurar:

Fânûs-i keştiyân-i donanma-yi şevk olur
Yakdukça meş'al-i mey-i âteş-feşân sebû (Sâbît G. 276/2)

3.2.1.4. Yıldızlar

Belîğ, "Ey Belîg, bir donanma var ki tüm yıldızlar gece gök meydanına toplanır, feleğin mehtâbı meşale yakar." anlamındaki beytinde bir meşale gösterisi hayali kurar. Geceleyin gökyüzünde beliren yıldızları parlaklığı münasebetiyle meşalelere benzeten şair, dolunayı da bu meşaleleri yakan bir meşaleci olarak tasavvur eder. Şairin yıldızlar ve meşaleler arasında kurduğu bir diğer ilgi de yıldızların geceleyin meydana çıktığı gibi meşale gösterilerinin de gece vakti yapılması münasebetiyledir:

Bir tonanma var Belîgâ cem' olup hayl-i nücûm
Gice gök meydânına meş'al yakar meh-tâb-ı çarh (Belîg G. 34/7)

Zîver Paşa, "Onun kudretinin şimşeği parlak yıldızı kandil edip her gece gökyüzünde kandil donanması yapardı." anlamındaki beytinde, gökteki yıldızların arz ettiği görünümü kandil donanmasına benzetir. Padişah'ın düzenlediği kandil donanmalarının ihtişamını vurgulamak için "şehrin her yerinin, yıldızları yerde hissettirecek kadar çok sayıda kandillerle aydınlatılmakta olduğu" söyler:

Her gice çarhda kandîl donanması ider
Berk-i iclâli idüp encüm-i rahşânı çerâg (Zîver Paşa K. 31/17)

3.3. Mahyacılık

Mahya, Farsça ay anlamına gelen "mâh" kelimesi ile Arapça "-iyye" ekinin birleşmesiyle oluşan "mâhiyye" kelimesinin Türkçesidir. Ramazan ve kandil gecelerinde, çift minareli camilerde iki minare arasına, tek minareli camilerde ise minare ile kubbe arasına kandillerle yazı yazma ve resim yapma sanatıdır. *Mahyâcı* denen sanatçılar, inci ile kırmızı veya yeşil atlas üzerine mahyayı yazıp saraya gönderir, beğenildiği takdirde bu işlem kandillerle gerçekleştirilirdi.

Mahyacılığın "gezdirme mahya" ve "kandil uçurtmak" gibi teknikleri de vardı. Bunlardan ilki kayık ve balık tasvirlerinin ipler üzerinde gezdirilmesi, diğeri de kandillerin yüksekte bulunan ipler üzerinde gezdirilmesi suretiyle icra edilirdi (And, 2020: 136). Bununla birlikte yalnız kadir gecelerine özgü bir uygulama olan kandillerden kaftan geçirme tekniği de

vardı. Mahyalara genellikle ramazanın ilk yarısında yazı yazılır; son yarısında da boru çiçeği, Kız Kulesi, kayık, vapur, köşk, fıskiye, köprü, iki minareli câmi gibi biçimlerde resimler yapılırdı (And, 2020: 137).

Mehmet Zeki Pakalın, Ahmet Rasim'den naklen mahya hakkında şu bilgileri verir: "Mübarek gecelerde minareler arasına kurulan mahyaların Birinci Sultan Ahmet devrinde icat edildiği mütevatirdir. Hattâ rivayete göre Fâtih Camii müezzinlerinden Hattat Hafız Kefevî namında bir zat çok sanatlı bir çevre işlemiş ve takdim ettiği bu çevre Sultan Ahmet'in hoşuna giderek bu işleme gibi dinî hükümlere uygun olmak şartıyla, Ramazan gecelerinde minareler arasında yazılar ve resimler yapılması irade edilmiştir" (II/ 1993: 387).

Mahyalar yalnızca dinî hüviyeti olan günlerde kurulmaz, aynı zamanda düğün ve şenliklerde de kurulurdu. Dinî hüviyeti olan mahyacılığın ilk olarak I. Ahmet zamanında başladığı ve ilk mahyanın Sultan Ahmet Camiinin yapılışının bittiği 1617 yılında yapıldığı düşünülmektedir. Dinî hüviyeti olmayan mahyaların ise asıl mahya geleneğinden önce başladığı bilinmektedir (And, 2020: 136). Bu türden mahyalarla ilgi Baron de Tott'dan naklen şu bilgiler verilir:

"Birbirinden kırk kadem ara ile dikilmiş iki uzun direğin iki ucuna bir ip geçirilmişti. Bu ipe takılan sicimlere de tenvir edilecek eşya ile mütenasip mesafelerde olmak üzere sırça kandiller asılmıştı. Padişahın isminin baş harfi gemisinin resmi ve hadiseyle alâkalı Kur'an âyetleri tam üç gün süren yenliklerin devamınca bu çatıyı tezyin etti." (Pakalın II 1993: 391).

Gerek mahya özelliği taşıyan kandillerle yapılan süslemeler gerek dini hüviyeti olan mahyalar klasik Türk şiirinde de söz konusu edilmiştir.

Sünbülzâde Vehbî, "Parlak ay, dün gece felek damı üstünde mahyâ seyretmeye çıktı fakat mahiyetini/hakikatini gördü." anlamındaki beytinde, hüsn-i talil yoluyla ayın gökyüzünde yükselmesinin sebebinin mahya seyretmek için olduğunu ifade eder. Bir diğer beytinde de ayın mahya seyretmek için gökyüzüne çıktığını ve ardından yere düştüğünü söyler:

Çıktı mâhiyye temâşâsına bâm-ı feleğe
Gördü mâhiyyetini dün gece mâh-ı tâbân (Sünbülzâde Vehbî K. 56/15)

Çıkıp mâhiyyeler seyr etmege bâm-ı felek üzre
Zemîne dün gece mâh-ı münevver olmuş üftâde (Sünbülzâde Vehbî K. 4/23)

Minare arasına ipe dizilen kandillerin gece karanlığında parlaması ile altın varak parçalarının koyu renk zemin üzerinde parlaması arasında ilgi kuran Sâbît, mahyaları zer-efşân süslemelerine benzetir:

İtdi mâhiyye berât-i hasenâtı tezhîb
Sıganup girdi zer-efşânluga kandîlciyân (Sâbit K. 45/9)

Vehbî, laleleri renk ve şekil itibariyle kandillere benzettiği "Bundan sonra mahyacılar lale resmini yapsın, zira lale kendini yakıcı kandil eyledi." anlamındaki beytinde, mahyacıların bundan sonra lale şeklinde mahyalar yapmalarını ister:

Lâle resmin eylesün mâhiyye-bâzan ba'd-ez-în
Lâle zîrâ kendini kandîl-i süzân eyledi (Koç Keskin, 2014: 68).

3.4. Çerağan

Işık sanatlarının bir diğeri ise Lale Devri'nde ortaya çıkan *çerağan* veya *çırağan* adı verilen sanattır. Bahar ve yaz mevsimlerinde deniz ve su kenarlarında kandiller yakmak suretiyle icra edilen çerağan eğlenceleri, III. Ahmet zamanında Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlığa getirilmesiyle başlamış ve bu dönemle özdeşleşmiştir.

Topkapı Sarayı, Salıpazarı Sarayı ve Damat İbrahim Paşa'nın Beşiktaş'taki Ferâhâbâd Kasrı'nın bahçelerinde gerçekleştirilen bu eğlencelerde, çiçek tarlalarının arasına mum ve kandiller yerleştirilir, havuzlar içinde kandiller yüzdürülür, içerisine yağ ve fitil düzeneği yerleştirilen midye kabukları denize salınırdı. Üzerine mumlar konulan kaplumbağalar bahçede gezdirilir, bunlar hareket ettikçe bir ışık şöleni meydana gelirdi. Başta lale olmak üzere çiçeklerin diplerine ve üzerlerine aynalar yerleştirilerek ışık yansımalarıyla şenliğin etkisi daha da artırılırdı (Sevengil, 2014: 175; Şentürk 2017: 517; Koç Keskin, 2014: 69).

Sevengil, çerağan eğlencelerinden şöyle bahseder:

"Önceden hazırlanmış olan renk renk şekerler lalelerin arasına konulur, çiçekler yer yer kandillerle donatılır, bazen üstlerine mumlar yakılan kaplumbağalar tarhların arasına salıverilirdi. Çerağan seyrine gelenler, mehtabın güzelliği altında sarhoş edici çiçek kokularıyla başları dönerek lale tarhları arasında yanan, tutuşan, dolaşan bin bir renkli kandilleri, mumları ve bu ışıkların lalelere düşen akislerini seyreder, bir tarafa yerleştirilmiş olan saz topluluğunun, çalgıcı ve şarkıcıların tatlı ezgilerini dinleyerek canlarına can katarlar, yanlarındaki eşleri dostlarıyla can sohbeti ederlerdi." (2014: 175-176).

Çerağan eğlencelerine saray erkânından kişiler, musikişinaslar, şairler gibi pek çok kişi katılırdı. Bu eğlencelerin müdavimi olan Lale Devri'nin ünlü şairlerinden Nedîm, şiirlerinde çerağan eğlencelerinden bahseder, baharın gelmesiyle çerağan vaktinin geldiğini müjdeler:

Yine bezm-i çemenle lâle fürûzân geldi
Müjdeler gülşene kim vakt-i çerâgân geldi
Bülbül âteş açarak bezme gazel-hân geldi

Müjdeler gülşene kim vakt-ı çerâgân geldi (mus. 41/I)

Erişdi nev-bahâr eyyâmı açıldı gül-i gülşen
Çerâgân vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen
Çemenler döndi rûy-ı yâra reng-i lâle vü gülden
Çerâgân vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen (mus. 33/I)

Şairler çerağan eğlencelerinde yapılan süslemeleri, gösterileri çeşitli hayaller içinde klasik Türk şiirine aksettirmiş ve o renkli görünümleri sözle icra etmiştir.

3.4.1. Çerağanla İlgili Tasavvurlar

3.4.1.1. Gönül

Bahçe ve köşklerde düzenlenen çerağan eğlencelerinde çiçeklerin arasına kandiller yerleştirildiği gibi kaplumbağaların üzerine de mumlar dikilirdi. Kaplumbağalar hareket ettikçe bu ışık cümbüşü her tarafa yayılır ve estetik bir görünüm arz ederdi. Şeyh Gâlib, "Gönlün çerağanı/donanması o kadar parlak ki mehtap kaplumbağası orada mum taşıyandır." anlamındaki beytinde bu geleneğe işaret eder. Dolunayı yuvarlaklığı ve parlaklığı münasebetiyle sırtında mum taşıyan kaplumbağaya teşbih eder. Gönlü de aydınlığı sebebiyle her tarafın parıl parıl olduğu çerağan meclislerine benzetir:

Öyle münevver ki çerâgân-ı dil
Şem'a-keş anda keşef-i mâh-tâb (Şeyh Gâlib G. 14/11)

Klasik Türk şiirinde âşığın gönlü, sevgilinin çektirdiği eziyetlerden dolayı yaralarla dolu olarak tasvir edilir. Şeref Hanım bundan yola çıkarak "Gönüldeki parlak yarayla eğlenirim, geceleri kendi çerağanımla eğlenirim." anlamındaki beytinde, âşığın gönlündeki yaraları çerağan eğlencelerinde ışıklandırılan kırmızı çiçeklere ve yakılan meşalelere benzetir. Ayrıca çerağan eğlencelerinin gece yapıldığı gibi aşk acısının da gece artması bu ikisi arasındaki ilgiyi daha da kuvvetlendirir:

Dildeki dâg-i fürûzânum ile eglenerem
Giceler kendü çerâgânum ile eglenerem (Şeref Hanım G. 120/1)

3.4.1.2. Bahçe

Hâleti, "Gül bahçesi yine ateşböceğini gösterdi, sanki çimen memleketinin hükümdarı çerağan şenliği düzenledi." anlamındaki beytinde, bahar gelince açan gülleri renk ve şekil münasebetiyle ateşböceklerine teşbih eder. Açılan güller kırmızılıkları ve parlaklıklarından

dolayı çerağan meclislerindeki kandillere benzetilir. Bu haliyle bahçe, tıpkı çerağan şenliklerinde süslenen bir bahçe görünümü arz eder:

Yine gülşen kirm-i şeb-tâbın nümâyân eyledi
Husrev-i mülk-i çemen gûyâ çerâgân eyledi (A. Hâleti Mf. 546)

3.4.1.3. Hz. Musa'ya Tecelli Eden Ateş

Şeyh Gâlib, "Çerağan, Tur'un ateşine gıpta etti. Sanki akıp giden Allah'ın tecellisinin şimşeğidir." anlamındaki beytinde, çerağanı Hz. Musa'ya tecelli eden ateşle ilişkilendirir.

Tûr, Mısır ile Filistin arasında yer alan, Hz. Musa'nın Allah'la konuştuğu ve ona Tevrat'ın verildiği yer olduğu kabul edilen Sînâ Dağı'dır. Kıssaya göre Hz. Musa ailesi ile Medyen'den Mısır'a dönerken çölde gece vakti hava çok soğuk ve ateşleri de yok iken Hz. Musa dağda bir ışık görür. Orada birilerinin olduğunu düşünerek yol sormak, köz almak ve yardım istemek için ailesini olduğu yerde bırakarak oraya gitmeye karar verir. Tur Dağı'nda ateşin olduğu yere varınca ilâhî hitaba mazhar olur ve türlü mucizelerle Firavun'a giderek ona tebliğde bulunmak ve İsrailoğulları'nı onun zulmünden kurtarmakla görevlendirilir (Çakın, 2020: 112).

Hz. Musa'ya Tur Dağı'nda tecelli eden ateşle çerağan eğlencelerinin ateşi arasında ilgi kuran şair, çerağanı daha üstün görür. Çerağan eğlencelerinin olağanüstü güzellikte ve parlaklıkta olduğunu ifade etmek için bu benzetmeyi kullanarak Hz. Musa'ya tecelli eden ateşin çerağan ateşine gıpta ettiğini ifade eder:

Gıbta-i âteş-i Tûr oldı çerâgân meger
Eyleyen berk-i tecellî-i Hudâdur cevelân (Şeyh Gâlîb G. 257/5)

3.4.1.4. İşret Meclisi

Şairlerin işret meclisleri ile çerağan eğlenceleri arasında kurduğu ilgi, işret meclislerindeki kırmızı şarap dolu kadehler, içtikten sonra kızaran yanaklar ve etraftaki ışıklandırmalar dolayısıyladır. Renk ve parlaklık üzerine kurulu bu ilgiyi Antepli Aynî'nin "Bu gece uykumda sarhoş bir şekilde çerağan eğlencesi düzenledim. Destan meclisimin gül bahçesinin lalesi kadehimdir." anlamındaki beytinde görmekteyiz. Şair, işret meclislerinde gezdirilen parlak kadehleri, çerağan eğlencelerinde ışıklandırılan lalelere benzetmiştir:

Bir çerâgân eyledüm mestâne bu şeb hâbda
Lâle-i gül-zâr-i bezm-i dâstânumdur kadeh (Aynî G. 19/2)

3.4.1.5. Göğüs

Şairlerin, âşığın göğsündeki yaralarla çerağan eğlenceleri arasında ilgi kurduğu da görülür. "Âşık ve abdalların bedenlerinde yaralar açmaları ve kendilerinin birer âşık ve abdal dervişi gibi gösteren şairlerin de aynı icraatta bulunmaları iddiaları sebebiyle şiir geleneğinde her şair göğsünün yaralarla dolu olduğu iddiasındadır*."* (Şentürk, 2019: 519). Bundan yola çıkan şairler, aşığın göğsünde oluşan kırmızı yaraları çerağan eğlencelerinde yakılan kandillere benzetmişlerdir. Lebîb'in "Âşığın göğsünde çerağanı sen yaktın, ayrılığının ateşinin fitiliyle bir bir yaralar yaktın." anlamındaki beytinde bu ilgiyi açıkça görmekteyiz:

Fetîl-i nâr-ı hicrânunla yakdun dâglar bir bir
Sen itdün sîne-i 'âşıkda îkâd-i çerâgânı (Lebîb K. 8/29)

3.4.1.6. Yıldızlı Gökyüzü

Çeşitli renk ve büyüklükte olan yıldızlarla çerağan meclislerindeki ışıklandırmalar arasında ilgi kuran şairler, yıldızlı gökyüzünü çerağan meclisi olarak tasavvur etmişlerdir. Gökyüzüne saçılmış yıldızları, çerağan meclislerinde yer yer yakılan kandillere benzetmişlerdir.

Garîbî, "Gökyüzünün kubbesine Süreyya kandili astılar, feleklerin dönüşü âlemi çerağana çevirdi." anlamındaki beytinde, Süreyya yıldızını kandile benzeterek gökyüzü ile çerağan meclisleri arasında ilgi kurar:

Kubbe-i eflâke kandîl-i Süreyyâ asdılar
'Âlemi kıldı çerâgân gerdiş-i gerdûn-zevâl (Garîbî tar. 1/11)

3.4.1.7. Nergis

Soğanlı bir bitki olan nergis, taç yaprakları beyaz ve sarının karışımı renkte bir çiçektir. Nergis ile çerağan arasındaki ilgi, nergisin renk ve şekil itibariyle meşaleye benzemesi dolayısıyladır. Nergisin taç yaprağı meşalenin alevine, sapı da meşalenin sapına benzetilerek böyle bir alaka kurulmuştur. Şeyhülislam Yahya'nın "Gül bahçesinde nergislerin meşalelerini yaktılar. Cihanın padişahı çerağana geldi." anlamındaki beytinde bu benzetme açıkça görülmektedir. Bir kasideden alınan bu beyitte, padişahın düzenlediği bir çerağan eğlencesi anlatılmakta ve padişahın bu meclise teşrifi tasvir edilmektedir:

Yakdılar meş'allerin nergislerün gül-zârda
Var-ise şâh-ı cihân meyl-i çerâgân eyledi (Şeyhülislâm Yahyâ K. 7/13)

Tecellî "Nazlı nergisler, baharı aydınlatan çerağan iken yıldızların arkasında gözcü olmuşlar." anlamındaki beytinde, çerağan meclislerinde yakılan meşalelerle nergisler arasında

ilgi kurar. Çerağan meclisleri baharda düzenlenir, nergisler de baharda açar. Ayrıca nergis klasik Türk şiirinde göze benzetilir. Beyitte nergislerin gözcü olması da bu ilgi dolayısıyladır:

Çerâgân-i bahâr-efrûz iken nâzende nergisler
Verâ-yi encümende dîde-bân bulınmışlar (Tecellî G. 33/3)

3.4.1.8. Lale

Lale ile çerağan meclisleri arasında kurulan ilgi, lalenin renk ve şekil itibariyle meclislerde yakılan kandillere benzemesi dolayısıyladır. Münib'in "Lale bu gece kıvılcım saçan olsun, düğün ve çerağan zamanıdır, ateşbâzlık yapsın." anlamındaki beytinde bu ilgi açıkça görülür. Renk ve şekil itibariyle kandile benzeyen lale, çerağan meclisinde ateşbazlık yapan bir kişi olarak tasavvur edilir:

Eylesün sûr u Çerâgân'dur âteş-bâzî
Demidir bu gice olsun şerer-efşân lâle (Münîb b. 12)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
DANS VE SÖZSÜZ DRAMATİK GÖSTERİ SANATLARI

Altı asırlık bir kültüre sahip olan Osmanlı, bünyesinde birçok kültüre ve sanata yer vermiştir. Dans sanatı da bunlardan biri olarak gelişim göstermiş ve şenliklerde her çeşit dans sergilenmiştir.

Metin And, Osmanlı coğrafyasındaki dansları; *dinî ve esriklik dansları, erotik üslupta sanat dansları, grotesk danslar, bir beceriyle birleştirilen danslar, savaşım dansları, özellikle hayvanları taklit eden danslar, özellikle konusunu mitolojiden alan yabancı kökenli dramatik danslar* olmak üzere yedi grupta inceler:

Bunların içinde en revaçta olanı erotik üslupta sanat danslarıydı. Nitekim klasik Türk şiirinde de en çok bu bölümdeki dansçılara dair hayallere rastlarız. Refik Ahmet Sevengil de bu gruptaki dansçıların İstanbul eğlencelerinin en önemli bölümünü oluşturduğunu ifade eder:

> "Raks, Doğu'nun en eski eğlencelerinden biridir. Neşe, sevinç, zamanına göre türlü türlü güzel vücut hareketleriyle belirtilmiş, oynayanlar sevinmiş, seyredenler sevinmiştir. Bu gibi yöresel ulusal rakslar dışında bir de sevinci şehvete, neşeyi tahrike dönüştüren bir alaturka raks vardır ki, eski İstanbul eğlenceleri arasında en önemli bölümlerden birini oluşturur" (2014: 121).

Osmanlı şenliklerinde sergilenen danslarda güldürü unsuru da dikkati çeker. Dansların türü ne olursa olsun dansçılarla birlikte soytarılar da alana çıkarak onları taklit etmeye çalışır ya da sıraları gelince tek başlarına gülünç dans gösterileri yaparlardı (Nutku, 1972: 120).

Eski metinlerde tüm dansçılar için çengi tabiri kullanılırken zamanla cinsiyet ayrımına gidilmiş ve kadınlara *çengi*, erkeklere *köçek* denmeye başlanmıştır. İncelediğimiz divanlarda *rakkas, çengi, köçek, kasebâz, tavşan oğlanlar, matrakbâz, kâsebâz* tabirlerine rastladığımız ve bunların her birinin çeşitli yönlerden birbirinden ayrıldığını gördüğümüz için bunların her birine ayrı bir başlık açılmıştır. Rakkas tabiri din dışı bütün dansları kapsamasına rağmen bu grupta yer alan tüm icralara ayrı başlık açıldığı için rakkas başlığı altında rakkas teriminin geçtiği beyitlerin incelenmesi uygun görülmüştür.

4.1. Rakkas

Arapça çeşitli el, kol ve ayak hareketleriyle oynama anlamına gelen *raks* kelimesinden türeyen *rakkas,* dans eden kişiler için kullanılan bir tabirdir (Tulum, 2013: 309).

Osmanlı döneminde din dışı dansçıların isimlendirilmesinde rakkas genel başlığı altında çengi, köçek, tavşan/tavşanoğlanı, kâsebâz, curcunabâz, cin askeri, beççegân, çeganebâz ve çârpârezen terimleri kullanılır (Aksoyak, 2009: 127).

4.1.1. Rakkaslıkla İlgili Tasavvurlar

4.1.1.1. Âşık

Edirneli Nazmî, "Zaman, beni gamından dolayı toprak edince o an zerrelerim senin meclisinde rakkas olsun." anlamındaki beytinde, âşığın toprak olmuş bedenini rakkas olarak nitelendirir. Sevgiliye kavuşamamanın verdiği ıstıraptan dolayı ölen âşığın bedeninin her toz zerresi, sevgilinin meclisinde bir rakkas gibi dönmektedir:

Gamunla ben olam ide beni zamâne çü hâk
O demde zerrelerüm ola bezmüne rakkâs (E. Nazmî G. 3017/2)

4.1.1.2. At

Nef'î, Sultan Murad'ın atlarını övmek için yazdığı kasidede Mercan adlı atının bir ipte yürüyebileceğini hatta rakkaslık edebileceğini ifade ederek mübalağa eder ve atın kıvrak hareketler yapmasıyla rakkasların dansları arasında ilgi kurar:

İstese bu da eder bir ser-i mûda cevlân
Belki rakkâslık etmekte olur ahyânâ (Nef'î K. 17/16)

4.1.1.3. Ay ve Güneş

Ay ve güneşin rakkasa benzetilmesi dönme hareketi yapmaları münasebetiyledir. Onların dönüşü ve rakkasların dönerek dans etmeleri arasında ilgi kuran şairler yeni hayaller yaratmışlardır.

Aynî, "Ay, senin yüz güzelliğinin sazını işitip sevinçten rakkas oldu." anlamındaki beytinde, sevgilinin yüzünü yuvarlaklığı münasebetiyle saza benzetir. Sevgilinin yüzünün benzetildiği bir başka unsur olan ay da bu sazın sesini işiterek sevinçten tıpkı bir rakkas gibi dans etmeye başlar. Ayın dönme özelliğiyle rakkasların dönme niteliği arasında ilgi kuran şair, bu dönüşü güzel bir nedene bağlayarak sevgili için olduğunu ifade eder:

Meh işitdi cemâlünün sâzın
Oldı anun sevinç ile rakkâs (Aynî G. 240/6)

Gelibolulu Mustafa Âli, "Ay ve felek has meclise döndüğü an güneş ortada sırma saçlarıyla rakkasa döner." anlamındaki beytinde bir eğlence meclisi tasviri yapar. Güneşin saçtığı ışınları sırma bir saç olarak tasavvur eden şair, onu saçlarını savurup döne döne dans eden bir rakkas olarak hayal eder:

Her kaçan mâh ile çerh encümen-i hâsa döner
Sırma saçlarla güneş ortada rakkâsa döner (Gelibolulu Mustafa Âli G. 431/1)

Âli, "Seher, Mahmud'a benzer; gece, Ayaz'a dönmüştür. Güneş ve ay onların meclisinde rakkasa dönmüştür." anlamındaki bir başka beytinde ise, güneş ve ayı Gazneli Mahmud'un eğlence meclislerinde dans eden birer rakkas olarak hayal etmiştir.

Ayaz, Mahmûd-ı Gaznevî'nin has gulamlarındandır. Akıl, feraset, bilgi, sadâkatte mümtaz olduğu için Sultan Mahmud kendisini sevip itibar etmiştir. (Onay, 1993: 279-280.) Rivâyet o ki Sultan Mahmud keyif ile kendinden geçmişken nedimelerinden Ayaz'ın saçlarını kesmelerini istemiştir. Ayaz bu emre rıza göstermiş ve nedimeler saçlarını kökünden kesmiştir. Ertesi sabah Ayaz'ın hâlini gören Sultan Mahmad ziyadesiyle pişman olmuş ve bir daha içki içmeyeceğine dair tövbe etmiştir. Bu sebeple klasik Türk şiirinde Ayaz çok defa zülüf ile birlikte anılmış, şairler sevgililerini Mahmud'a kendilerini de Ayaz'a benzetmişlerdir (Pala, 2015: 43-44.). Âli de Gazneli Mahud'un bu eğlence meclislerine telmihte bulunarak ayı ve güneşi dönme hareketi yapmaları münasebetiyle rakkasa benzetir:

Seher Mahmûd'a benzer şeb Ayâz-ı hâssa dönmişdür
Meh ü mihr anlarun bezmindeki rakkâsa dönmişdür (Gelibolulu M. Âli G. 288/1)

4.1.1.4. Felek

Feleğin dönme özelliğiyle rakkasların hareketleri arasında ilgi kuran şairler, feleği dans eden bir rakkas olarak tasavvur etmişlerdir. Batlamyus'tan gelen eski astronomi anlayışına göre felek dünyayı çevreleyen iç içe dokuz kubbeden meydana gelmiştir, aynı zamanda yedi kat olarak da tasavvur edilir (Kurnaz, 1995: 306). Feleğin bu iç içe görünümüyle rakkasların uzun etekleri arasında ilgi kuran şairler, onların dans ederken döndürdükleri eteklerini feleğe teşbih eder. Aynı zamanda gökyüzü, renk itibariyle de elbise olarak düşünülür ve etekle aralarında bu bakımdan da ilgi kurulur. Rakkasların dans ederken döndürdükleri eteklerinin görünümü, kat kat olan feleğe benzetilir.

Celîlî'nin "Gökkuşağı sanmayın. Felek, senin aşk meclisinde rakkas olmuş, rengârenk eteği açılmaktadır." anlamındaki beytinde rakkasların rengârenk etekleri ile gökkuşağı arasında ilgi kurulmuş ve felek, renkli eteğini döndürerek dans eden bir rakkas olarak tasavvur edilirken hüsn-i ta'lil yapılmştır:

Sanmanuz kavs-i kuzah dâmen-i rengîn açılur
Bezm-i ʿışkunda felek oldı meger kim rakkas (Celîlî G. 168/4)

Revânî, “Ey sevgili, senin güzelliğinin meclisinde görünen ay ve güneş midir? Felek eline iki def alıp rakkas olmuş.” anlamındaki beytinde, feleği eğlence meclislerinde dans eden bir rakkas olarak tasavvur eder. Ay ve güneşi de yuvarlaklığı münasebetiyle defe benzetir ve iki elinde defle dans eden bir rakkas hayali kurar. Edirneli Nazmî de “Bu her vakit dönen kararsız felek bir rakkas, ay ve güneş de onun defleriymiş” anlamındaki beytinde benzer bir hayal kurar:

Görinen ay ile gün mi ya bezm-i hüsnünde
İki def almış eline felek olup rakkâs (Revânî G. 175/3)

Bu felek kim çarh urur hergiz degüldür ber-karâr
Defleridür mihr ü mâh anun o bir rakkâsmış (E. Nazmî G. 2889/4)

Klasik Türk şiirinde, yıldızların insanların kaderi üzerinde etkisi olduğu inanışına dayanarak feleklerin dönüşünün insanların kaderine olumsuz yönde etki ettiğine inanılır ve “kahpe felek”, “dönek felek” gibi sıfatlarla feleklerden şikâyet edilir. Bunun sebebi; sekiz feleğin batıdan doğuya dönerken dokuzuncu felek olan atlas feleğinin doğudan batıya dönmesi ve bu dönüş sırasında diğerlerini kendi yönünde dönmesi için zorlamasıdır. Kendi istikametlerinden aksi yöne dönmeye zorlanan diğer sekiz feleğin insanların talihleri üzerinde değişken ve olumsuz durumlar ortaya koyduğuna inanılır. Kâmî de “O felek rakkası (sarkaç) ömür sermayesinin bir kısmını minnetsizce her saat çaldı.” anlamındaki beytinde, feleği döneklikle, oynaklıkla suçlar. Feleğin, nakde/akçeye/sermayeye benzeyen ömrünü elinden aldığı ifade ederek rakkas yani saaatin sarkacının iki uç arasında her salınışında ömrümüzden birazını alıp gittiğini, zamanın ömrümüzü tükettiğini ifade eder:

Çaldı her sâ‘at o rakkâs-ı felek
Nakd-i ‘ömrin birazın bî-minnet (Kâmî Kt. 2/2)

Gelibolulu M. Âli, “Felek, bazen özel meclisimin şevkine rakkas olur bazen de Zühre eline çeng alır ve güneş def çalar.” anlamındaki beytinde, kozmik unsurlardan faydalanarak bir meclis hayali kurar. Felek, meclisin rakkası; Zühre, çengisi ve güneş ise defçisidir:

Geh şevk-i bezm-i hâsuma rakkâs olur felek
Geh Zühre çeng alup ele hurşîd def tutar (Gelibolulu M. Âli G. 253/2)

Süheylî, “Gönlün ezelde dost olduğu o meclise Zühre çalgıcı, felek rakkastı.” anlamındaki beytinde bir eğlence meclisinin tasvirini yapar. Ezelde kelimesi ile “bezm-i elest”e

gönderme yapılan beyitte, bu meclisin çalgıcısı Zühre, rakkası da dönme özelliğinden dolayı felektir:

Gönül ezelde ki bir bezme hemdem olmış-idi
O bezme mutrib idi zühre çarh idi rakkâs (Süheylî G. 144/2)

4.1.1.5. Gönül

Gönül ve rakkas arasında kurulan ilişki, kalbin ritimli bir şekilde atmasıyla rakkasların ritimli bir şekilde dans etmesi arasındaki benzerlik münasebetiyledir. Şairler, âşığın gönlünü bir rakkas olarak tasavvur eder, sevgili de âşığın kalbinin ritmini hızlandırarak onu fırıl fırıl döndürür.

Sünbülzâde Vehbî, "O gümüş gibi parlak göğüslü güzel sevgili, koynuma/göğsüme bir dakika girse gönül safasından şevk ile her saat dönerek dans eder." anlamındaki beytinde, gönlünü rakkasa teşbih eder. Sevgilinin bir dakika koynuna girmesiyle heyecandan kalp ritminin çok hızlanacağını, duracak kadar hızlı çarpmaya başlayacağını ifade etmek için böyle bir benzetmeden faydalanırken saat sarkacının dönüşüne de hüsn-i ta'lil yapar:

Girerse bir dakîka koynuma ol sîm-ber sâ'at
Safâsından döner dil şevk ile rakkâsa her sâ'at (S. Vehbî K. 27/1)

Âşık Çelebi, "Gönül sazın ahengiyle her makama/nağmeye rakkas olur, çalgıcının mutluluğunu duydukça çalgısız oynar." anlamındaki beytinde sevgiliyi bir mutribe, gönlünü de rakkasa benzetir. Sevgilinin söylediği her sözü bir nağme olarak nitelendirir ve ağzından çıkan her sözle kalbinin ritminin hızlandığını ifade eder:

Nevâ-yı sâz ile dil her terâneye rakkâs
Sürûr-ı mutrib işitdükde çalgısuz oynar (Âşık Çelebi K. 14/253)

Münîrî, "Gönül, ateşin başındaki kebap gibi ateş dolu göğüste dans eder." anlamındaki beytinde gönlü, ateş üzerinde dans eden bir rakkasa benzetir. Sevgilinin aşkı bir ateş gibidir ve gönül o ateşle doludur. Ateş kişiyi yakmaya başlayınca kişi hareketlenir, sağa sola kaçmaya çalışır. Bu hareketleri bir dans olarak tasavvur eden şair, ateşte dans eden bir rakkas hayali kurar:

Raks urur sîne-i pür-sûzda dil şevk ile
Ser-i âteşde kebâb oldugı gibi rakkâs (Münîrî 140/3)

4.1.1.6. Hayal

Vahyî, "Hayal rakkası sabah akşam devran gibi dönse bile hakikaten Saatçi Paşa Köşkü'ne bir değer biçmek mümkün değildir." anlamındaki beytinde, hayali, bir rakkas olarak tasavvur eder. Saatçi Paşa Köşkü'nü övdüğü bu beyitte, köşkün hayal sınırlarının ötesinde, paha biçilemez bir değerde olduğunu ifade etmek için devranı rakkasa benzetir. Ardından hayalle rakkas arasında ilgi kurar. Hayal, sabah akşam devran gibi dönse de o köşke bir değer biçemez:

Çarh ursa rakkâs-ı hayâl her rûz ü şeb devrân-misâl
El-hak bedel bulmak muhâl Sâ'atçi Paşa Köşkine (Vahyî G. 36/7)

4.1.1.7. Kadeh

Şairler, şarap kadehi ile rakkas arasında da bir benzerlik ilgisi kurar. Rakkasların giydiği kırmızı, altı geniş etekler, kırmızı şarap dolu bir kadeh olarak tasavvur edilir. Masa masa dolaşan bu kadehler, tıpkı müziğin ritmiyle bir o yana bir bu yana giderek dans eden rakkaslar gibidir.

Tâ'cîzâde Câfer Çelebi'nin "Çalgıcı has bir sohbet için ortaya gelince kadehler yer yer rakkas olsa buna şaşılır mı?" manasına gelen beyti buna örnektir:

Çü geldi ortaya mutrib ki ide sohbet-i hâs
Taraf taraf n'ola olsa piyâleler rakkâs (T. Ca'fer Çelebi G. 78/1)

4.1.1.8. Kül

Kül, hafif olması dolayısıyla savrulan bir yapıya sahiptir. Şairler külü bu özelliği dolayısıyla rakkasa benzetir. Havada uçuşan küller, dans eden rakkaslar olarak tasavvur edilir.

Behiştî, "Şevkin ateşi parçalarımı zerre zerre yakarsa yanağının güneşinin arzusunda külüm rakkas olur." anlamındaki beytinde, sevgilinin yanağının arzusundan (havasından) yanıp kül olan bir âşık hayali kurar. Âşığın kül olan, uçuşan zerreleri ile dönen bir rakka arasında ilgi kurulmuştur. Heva kelimesi hem "heves" hem "hava" anlamına gelecek şekilde kullanılmış ve aynı zamanda küllerin havada uçuşması kast edilmiştir:

Yakarsa şevkun odı zerre zerre eczâmı
Hevâ-yı mihr-i ruhundan külüm olur rakkâs (Behiştî G. 232/3)

4.1.1.9. Mecnûn

Muhibbî, "Mecnûn, kasırganın toz kopardığını/kaldırdığını görünce kıskanıp çölde ona rakkas oldu" anlamındaki beytinde Mecnûn ile rakkas arasında ilgi kurar. Kasırga dönerek toz kaldırınca Mecnûn onu kıskanıp raks etmeye başlamıştır:

Girdbâdın göricek toz kopardugın çün
Reşk idüp deştde oldı ana Mecnûn rakkâs (Muhibbî G.1299/3).

4.1.1.10. Riyakârlar

Şairler, ikiyüzlü insanları dönek olmaları yönünden rakkasa benzetir. Klasik Türk şiirinde felekler, sabit olmaması, sürekli dönmeleri münasebetiyle güvenilmez insanlara benzetilir. Tıpkı bunun gibi rakkaslar da sürekli dönmeleri, sabit olmamaları yönünden dönek insanlara benzer.

Edirneli Nazmî, "İblisin sazıyla arkadaş olan kişi, baştanbaşa riyayla kendinden geçip rakkas olur." anlamındaki beytinde, iblis kişilerle dostluk kuranların ikiyüzlülükle kendinden geçip rakkas gibi dönmeye, yani sözünde durmamaya başlayacağını ifade eder:

Sâz-ı iblîsle dem-sâz ola başlar başdan
Ola bir vecd-i riyâ-yıla o kes kim rakkâs (E. Nazmî G. 2999/4)

4.1.1.11. Semazen

Sünbülzâde Vehbî'nin "Aşk tekkesinde Allah'a doğru dön, rakkas gibi arzularına doğru dönme." anlamındaki beytinde bir semazen mazmunu vardır. Şair, rakkasların dönme özelliği ve semazenlerin dönme özelliği arasında ilgi kurar. Hikemi bir gazelden alınan bu beyitte, dünya heveslerine değil hak yoluna dönülmesi gerektiği ifade edilir. Beyitte "dönme" ifadesi hem "rakkasların dönme hareketi" hem de "yönelme" anlamına gelecek şekilde tevriyeli olarak kullanılmıştır. Rakkaslar zevk ve eğlencenin yani dünyevi arzuların sembolüyken semazenler hak yolunun sembolüdür:

Tekye-yi 'aşkda devr eyle Hüdâ'ya dâ'ir
Dönme rakkâs-sıfat semt-i hevâya dâ'ir (Sünbülzâde Vehbî G. 84/1)

4.1.1.12. Servi

Servi, uzun boylu ve düzgün yapılı bir ağaç olduğu için klasik Türk şiirinde sevgilinin endamıyla servi arasında ilgi kurulur. Sevgilinin salınarak yürümesi "serv-i hırâmân" olarak adlandırılır.

Edirneli Nazmî, "Servi, her zaman rüzgârla arkadaş olup gül bahçesi meclisinin rakkası olur." anlamındaki beytinde, düzgün endamlı rakkas ile servi arasında ilgi kurar. Rüzgârda bir o yana bir bu yana salınan serviyi, salınarak dans eden bir rakkas olarak tasavvur eder:

Serv olup bâd-ıla her dem hem-dem
Bezm-i gülzârun olur rakkâsı (E. Nazmî G. 6824/4)

4.1.1.13. Sevgili

Sevgili; düzgün endamı, güzelliği ve yürekleri hoplatan şuh tavırları münasebetiyle divan şairleri tarafından rakkasa teşbih edilir.

Âgâh "Eğer gökyüzü o ay yüzlü rakkasın dansını görse o da baştan aşağıya dans eder." anlamındaki beytinde, sevgiliyi gökyüzünü kıskandırıp dansa kaldırabilecek kadar güzel dans eden şuh bir rakkas olarak tasavvur eder:

Görse raksını o meh rakkâsun
Âsmân da ider ser-ta-pâ raks (Âgâh G. 195/6)

Klasik Türk şiirinde sevgili âşığa yüz vermez, ona verdiği sözleri tutmaz. Meşhûrî "Sevgili yine vadettiği halde bu gece meclise gelmedi. Gel gör ki o şuh rakkas, bize ne oyun etti." anlamındaki beytinde sevgiliyi sözünde durmayıp döneklik yapması münasebetiyle rakkasa benzetir. Şair, "oyun etti" tabirini hem "kandırmak" hem de "dans etmek" manalarına gelecek şekilde tevriyeli kullanmıştır:

Yine va'd etmiş iken gelmedi bezme bu gece
Ne oyun etdi bize gör kim o şûh rakkâs (Meşhûrî Kt. 17/1)

4.1.1.14. Sûfî/Zâid

Çeşitli tarikatlarda sufiler zikri çeşitli şekillerde icra ederler.

"Mevleviyye ve Bektaşiyye dışındaki tarikatlarda zikir genel olarak 'kuûd', 'kıyam' ve 'devran' denilen şekillerde icra edilir. Zikri hafî ve kuûdî olarak icra eden Nakşibendiyye dışındaki diğer tarikatlarda zikre oturularak başlanır, ayakta devam edilir ve zikir dönerek yapılan devranla sona erer. 'Halka' denilen daire şeklinde sıralanan dervişlerin ayakta, tarikatın özelliğine göre sağa veya sola dönerek yüksek sesle Allah'ın isimlerini okuyarak yaptıkları zikre devran adı verilir." (Özcan 1994: 249).

Zikrin dönerek icra edildiği "devran" ile rakkasların dönerek dans etmeleri arasında ilgi kuran şairler, bazen sufileri rakkas olarak nitelendirmiştir.

Edirneli Nazmi, "Sufiler zikir semasını genellikle rakkas gibi oyuna döndürürler." anlamındaki beytinde sufilerin dönerek zikir çekmelerini yanlış bulur ve bu işi bir oyuna çevirdiklerini ifade ederek onları eleştirir. Birçok âlim, zikrin dönerek icra edilmesinin yanlış olduğunu ifade eder. Söz gelimi "Saçaklızâde Mehmed ve İbrâhim Halebî raks ve devrana karşı çıkmışlar, döne döne zikir yapmanın dini oyun ve oyuncak haline getirmekten başka bir şey olmadığını söylemişlerdir." (Uludağ: 1994: 249). Şair Edirneli Nazmi de bu durumu eleştirmiş ve onları rakkaslara benzeterek bayağı bulduğunu ifade etmiştir:

Semâ'-ı zikri ekser döndürürler
Misâl-i rakkâs sûfîler oyuna (E. Nazmî G. 5597/4)

Pertev de "Zâhid, gönülde rakkasların hayalini kura kura mecliste kalkıp bura bura oynadı." anlamına gelen beytinde sufilerin dönerek zikir çekmesini eleştirir. Onların rakkaslara özendiğini ve zikir çekmeyi bir oyuna dönüştürdüğünü ifade eder:

Rakkâslar hayâlini dilde kura kura
Meclisde kalkup oynadı zâhid bura bura (Pertev G. CDLVII/1)

4.1.1.15. Tûbâ

Tûbâ, cennetteki ağaçların en büyüğüdür. Meyvelerinin kolay toplanabilmesi için kökü üstte dalları altta ters duran, dalları ve yaprakları çok parlak, gövdesi kalın ve düzgün olan bir ağaçtır. Bu münasebetle, klasik Türk şiirinde övülen kişinin başta boyu olmak üzere çeşitli özellikleri için teşbih unsuru olarak kullanılır (Uzun, 2012: 317-319).

Azmizâde Hâletî, "O tepetaklak olmuş gönlü süsleyen rakkasa bakanlar, onun selvi boyunu Tûbâ ağacına benzetirler." anlamındaki beytinde, sevgiliyi servi boylu bir rakkas olarak nitelendirir. Baş üstü şekilde dans eden rakkası, kökü üstte, dalları altta olması yönünden Tûbâ ağacına benzetir:

Bakanlar ser-nigûn iken o rakkâs-ı dil-ârâya
Kad-i 'ar'ar-hırâmın benzedürler nahl-i Tûbâ'ya (A. Hâletî Mf. 505)

4.1.1.16. Zühre

Zühre; diğer isimleriyle Venüs ya da Nahid, mitolojide güzellik tanrıçası, astrolojide kişinin sevme ve eğlenme biçiminin göstergesidir. Klasik Türk şiirinde ise şah meclislerinin sâzendesidir. İlm-i nücûma göre hizmetkârlar, kadınlar, çalgıcılar, işret ve eğlenceye düşkün ehl-i hevâ Zühre'ye mensuptur. Bu yüzden klasik Türk edebiyatında Zühre, elinde çeng çalan bir sâzende olarak tahayyül edilir (Tekin, 1992: 152). Bazen bir çalgıcı olan Zühre bazen bir rakkas olarak karşımıza çıkar.

Osman Nevres, "Cem ihtişamlı vezir hazretlerinin meclisinde Zühre, rakkas; felek, saki ve ay, kadehtir." anlamındaki beytinde padişahın meclislerinin ihtişamını ifade etmek maksadıyla kozmik unsurlardan faydalanır. Sakiler o masadan bu masaya sürekli dolaştıkları için feleklere, kadehler de parlaklığından dolayı aya benzetilir. O yüce padişahın meclisinin rakkası gökyüzünün en güzel gezegeni olan Zühre'dir. Meclisin sakisi felek ve kadehi de aydır:

Hazret-i âsaf-ı Cem-kevkebe kim bezminde
Zühre rakkâs u felek sâki vü mehdir sâğar (Osman Nevres K. 15/13)

Revanî "Ay ve güneş her an ahengimize def çalar. Zühre meclisimize rakkas olsa buna şaşılır mı?" anlamındaki beytinde kurduğu eğlence meclisi hayalinde Zühre'yi rakkas olarak

nitelendirir. Klasik Türk şiirinde def, yuvarlak şekli münasebetiyle ay ve güneşle eşleştirilir. Bununla birlikte icracıların defi döndüre döndüre çaldıklarını düşünecek olursak defin dönüş hareketi ile ay ve güneşin dönüş hareketi arasında da ilgi kurulur. Bu münasebetle şair, güneş ve ayı ellerinde def çalan icracılara benzetir ve Zühre'yi de bir rakkas güzeli olarak tasavvur eder:

Def tutar ay ile gün dem-be dem âhengümüze
Zühre rakkâs olursa yaraşur çengümüze (Revânî G. 337/1)

4.2. Çengi

Resim 19: Çengi (Kaynak: And, 2020: 221)

Arp ailesinden telli bir çalgı olan "çeng" denen aleti çalan kişi için kullanılan "çengi" tabiri, daha sonraları çalgı eşliğinde oynamayı meslek edinen kişiler için kullanılmaya başlanmıştır. İlk başlarda kadın ve erkek fark etmeksizin dans eden kişilere çengi denirken sonraları kadın dansçılara çengi, erkek dansçılara köçek ve özel bir kıyafetle farklı bir dans icra edenlere "tavşan" adı verilmiştir (Ersoy Çak, 2010: 83; Şentürk, 2017: 512).

Çengi kelimesinin kökeni hakkında ihtilaflar bulunmaktadır. Bazıları "çengi"nin "çeng" adı verilen çalgıdan geldiğini düşünürken bazıları "çang" diye bilinen eski bir zil, çingene dilindeki çang (ayak) ve çanga (çabuk) sözcükleriyle ilişki kurmaktadır. Son olarak ise çengi, yalnızca kadın dansçılar için kullanılan bir tabir olarak dilimize yerleşmiştir (And, 1970: 38).

Çengilerin kendilerine özgü bir teşkilatları vardı ve kadınlardan mürekkep çengi kumpanyalarına *kol* adı verilirdi. Her kolda yaklaşık on iki kişi, sarı çizme giyen bir kolbaşı ve kolbaşının yardımcısı bulunurdu. Bununla birlikte *sıracı* denilen dört kişilik bir çalgıcı takımı,

yardakçılar ve *aynacılar* da kolda yer alırdı. Kolbaşının evi *meşkhane* olarak adlandırılır ve çengi olmak isteyenlerle bu alanda ustalaşmak isteyenler burada eğitim alırlardı (Pakalın I 1993: 349).

Çengilerin kendine has bir giyimleri vardı. Buna dair Metin And şu malumatları verir:

> "Çepeçevre altınlarla süslü bir tepelik ve tamamının ortasında yuvarlak, kaşbastı denilen bir altın. Altın sırmayla işlenmiş kadifeden camadan denilen çapraz giyilen iki sıra düğmeli, kısa, kolsuz bir üstünlük; bunun yanında üçetek denilen ve yenleri neredeyse dizden aşağı sarkmış ipekli sırmayla süslü bir entari; belde lâhûrî şal ve şalın üzerinde altın ve gümüş bağlanır veya sırma bir kemer; üç eteğin altında topukların az yukarısında büzülerek bağlanmış ve torbalanmış, dökülmüş ipek şalvar ki bu üçetekli entari havalandıkça şalvar altından görünür; ayaklarda alçak ökçeli, işlemeli pabuç. Elde zil veya çalpâre bulunur. Ayrıca tavşan oyunlarına da çıkarlar, köşeden köşeye sekerek oynarlardı." (1985: 208).

Çengiler daha çok kadınlar arasında düzenlenen eğlencelerde sahne alırlardı. Osmanlıda kadın ve erkekler bir arada olamadıklarından doğal olarak birlikte dans da edemezlerdi. Bu sebeple kadınların bulunduğu meclislerde kadın dansçılardan oluşan çengi toplulukları yer alırdı. Bu kızların bir kısmı arp, def, kastanyet çalarken, bir kısmı da dans ederdi. Kızlardan biri başörtüsünü çıkarır, hareketleriyle ateşli aşk sahnelerini canlandırır, seyredenlerin de cinsel arzularını coştururdu (Evren ve Girgin Can, 1997: 56).

Sevengil, çengi kollarının düzenine ve çengilerin kıyafetlerine dair şu malumatları verir:

> "Çengiler danslarını bazı özel davetler ve düğünlerde de sergilemekteydi. Çengi kolu sokaktan geçerken önde kolbaşı ile yardımcısı, arkadan göz alıcı tuvaletleriyle çengiler yürürlerdi. Onların arkasından da yardakçılar. Hademeler ve kolbaşının özel hizmetçisi küçük bir Çerkez kızı gelirdi. Erkekler, sokaklara iki sıra halinde dizilir, çengileri izlerdi. Gittikleri evlerde kendilerine has odaları olan çengiler, hamam ustaları ve soyguncu denilen kadınların yardımı ile giyinirlerdi. Bu kadınlar kolbaşının, yardımcısının ve çengilerin tuvaletlerine kadar her şeyiyle ilgilenir, yardım ederlerdi. Bu odaya girmek, çengi kolu temsilcileriyle, soyguncular dışındaki kadınlar için yasaktı. Fakat, çengilerin içeride cilvelerle, gülüşmelerle birbirlerini okşayıp severek. Giyinmeleri birçok genç kadının merakım uyandırır, onların çeşitli yollarla oda çevresinden geçmelerine neden olurdu. Ancak, bu kadınlar tüm çaba/arma rağmen içeriye giremezlerdi. Çengiler özel odalarında giyindikten sonra özel oyun giysisiyle genel eğlence odasına geçerdi. Oyun giysisi de oldukça göz alıcı idi. Genç ve güzel çengiler pırıl pırıl uzun saçlarını arkalarına salıverir, beyaz göğüslerini yarı yarıya açar, üstlerine tül gömlek, pullu kadifeden yelek, tennure biçimi sırma saçaklı canfes eteklik, ayaklarına yumuşak oyun terliği giyerlerdi. Tül gömlek beyaz tenlerini saydam bir örtü arkasında çekici gösterir. Pullu yelek ölçülü vücutların esneklik ve sınırlarını belirtir, göğüslerini meydana çıkarırdı. İnce ölçülere uygun bellerini sırma kemer takmak suretiyle süslerlerdi. Tennure biçimi beli dar, etekleri oldukça geniş eteklik. Çengi kadınlar salınıp döndükçe açılıp, ince yapılı ve ölçülü ayaklarını meydana çıkarırdı. Çengi kadınlar ikide bir özellikle ayaklarını kaldırır, nazlı bir eda ile salına salına yürürlerdi. " (Sevengil, 2014: 75)

Çengilerin çeşitli oyunları bulunmakta ve bu oyunlar kollara göre değişiklik göstermektedir. Oyunlar genelde sıracı denilen çalgıcıların çalgıları çalmasıyla, önde kolbaşı,

arkasında yardımcısı ve on iki çenginin ritme uygun bir şekilde oyun alanına girip dört kere dönmesiyle başlardı. Bu ilk bölümde raks yer almazdı. İkinci bölümde çengiler parmaklarında zillerle çıkarak sıracıların çaldığı müziğin ritmine uygun dans ederlerdi. Bu dans göbek atma, topuk çarpma, omuz titretme, kendini geri geri atma, hoplayarak vücudunu ve göğüslerini sallamak şeklinde olurdu. Üçüncü bölümde çengiler, köçeklerin ve tavşanoğlanların kıyafetlerine benzeyen erkek kıyafetleriyle tavşan dansına çıkardı. Son bölüm olan dördüncü bölümde ise ilk bölümde olduğu gibi raks olmaz, sıracılar şarkılarını çalarken çengiler şarkıcılık yapar, türlü şarkı ve gazeller okurdu. Yine bu bölümde kolbaşı ve yardımcısının başkanlığında çeşitli oyunlar oynarlardı (Pakalın I, 1993: 349).

Osmanlı'nın zevk ve eğlence hayatında önemli bir yer tutan çengiler, klasik Türk şiirinin de konusu olmuştur. Şairler, çengiyi çeşitli hayalle içinde kullanarak bir anlam zenginliği yaratmıştır. Çengi bazen şuh bir sevgili, bazen başı dönmüş bir âşık olmuş; çeşitli gök cisimleriyle arasında ilgi kurulmuştur.

4.2.1. Çengiyle İlgili Tasavvurlar

4.2.1.1. Ay

Revânî, "Bu meclis içinde ay ile felek sanki boynu ve kulağı açılmış güzel bir çengidir." anlamındaki beytinde ayı; beyaz tenli, bağrı açık, şuh giyinen güzel bir çengi olarak tasavvur eder. Ayın parlaklığı ile çengilerin beyaz teni arasında ilgi kuran şair, ayın dönme hareketi ve çengilerin dönme hareketi arasındaki ilgiden de faydalanarak benzerliği kuvvetlendirir:

Bu bezm içinde mâh ile gerdûn gûyiyâ
Bir hûb çengîdür ki açılmış boyun kulak (Revânî mus. 4/3)

4.2.1.2. Çene Çukuru

Ahmed-i Dâ'î, çengi ile çene çukuru arasında ilgi kurar. Çengilerin dönerek dans ederken bir çember görünümü almasını çene çukuru olarak tasavvur eder. Bununla birlikte "sâde zenah" tabiri sadece ve durmadan konuşan, iş yapmayan kimseler için kullanılan bir ibaredir (Hocaoğlu Alagöz, 2022: 233). Bu bağlamda çengilerin serbest tavırları ve konuşmaları olduğunu da kastederek onların yaptığı işe dair olumsuz bir tavrı da ortaya koymaktadır:

Sohbetün şartı budur ola sebük-rûh nedîm
Sâki emred ola çün sâde zenahdur çengî (Ahmed-i Dâ'î 101/3)

4.2.1.3. Felek

Felek ve çengi arasında kurulan ilgi her ikisinde dönme özelliğinin olmasından dolayıdır. Şairler çengilerin dönerek dans etmelerini feleğin dönüşüne teşbih ederek yeni bir hayal yaratmıştır. Nev'î "Feleklerin kimisi çengi kimisi rakkas olup zamane baştanbaşa perdeyi açan oldu." anlamındaki beytinde bir sahne tasviri oluşturur ve "zamane" bu sahnenin perdesini açıp kapatan bir kişi olarak tasavvur edilir. Zamanenin perdeyi aralamasıyla felekler sahneye çıkar ve bir çengi güzeli gibi dans eder:

Felekler kimi çengî kimi rakkâs
Zamâne perde-sâz oldı ser-â-ser (Nev'î K. 20/12)

4.2.1.4. Gönül

Pertev, "Ey gönül, sazendeler musikar neyi gibi dizildi. Sen de eline bir çeng al, o çengi güzel sana benzesin." anlamındaki beytinde gönlü, diğer çengilerin ona benzemeye çalıştığı bir çengi güzeli olarak tasavvur eder. Bu beyitte çengi kelimesi hem çeng çalan hem de raks eden manalarına gelecek şekilde kullanılmıştır:

Dizildi nây-ı mûsîkâr veş sâzendeler ey dil
Sana ol çengî şûhı nisbet itsün sen de bir çeng al (Pertev G. CCCXIII/8)

Nedîm, "O çengi güzeli görünce yüreğim oynadı, gönlüm dans etmeye başladı." anlamındaki beytinde çengi gibi güzel olan sevgilinin karşısında gönlünün çengi gibi dans etmeye başladığını ifade ederek hem sevgiliyi hem de gönlünü çengiye benzetir. "Yüreğim oynadı" tabirini tevriyeli olarak kullanan şair hem "dans etme" anlamını kasteder hem de heyecandan kalbinin hızlı atmaya başladığını ifade eder:

Dili raks-âver eder sabredemem mâ-hasali
Yüregim oynadı gördükde o çengî güzeli (Nedîm G. 160/1)

4.2.1.5. Sevgili

Zâtî, "Aşk meyhanesi içinde ben bir kadeh kaldırdım. Bir çengi güzel sevdim, sermayeyi kaptırdım." anlamındaki beytinde sevgiliyi, sermayesini çaldırdığı bir çengi güzeline benzetir. Şairler, şarap içip sarhoş olunca aklın baştan gitmesiyle, âşık olunca aklın başından gitmesi arasında ilgi kurarak aşkı meyhaneye benzetir. Zâtî de bu bağlamda aşkı bir meyhaneye teşbih eder ve "sermaye" kelimesini tevriyeli olarak kullanır. Çengi güzelini sevmekle hem aklını hem de eldeki parasını yitirdiğini ifade eder:

Mey-hâne-i 'ışk içre ben bir tolu kaldurdum
Bir çengî güzel sevdüm ser-mâyeyi çaldurdum (Zâtî G. 979/1)

4.2.1.6. Devrin Büyükleri

Çengiler; serbest ve şuh tavırlarıyla bilinen, çoğu zaman çok konuşmaları, bayağı tavırlar sergilemeleri bakımından olumsuz yönleriyle ön plana çıkan kimselerdir. Haşmet, çengilerin bu özelliğine işaret ederek "Asrın büyüklerine merhamet etmekte oynaklık adet olmuş. Artık çenginin tavrında ululuk aranmaz." anlamındaki beytinde yüce görünen kimselerin aslında bayağı olduklarını ifade eder. Çengilerin dönerek dans etme özelliklerine vurgu yaparak devrin büyüklerini çengiye benzetir. Onların dönek, oynak olduklarını ifade ederek eleştiride bulunur:

Şi'âr olmuş kibâr-ı asra oynaklık terahhumda
Aranmaz gayri Haşmet âdemiyyet tavr-ı çengîde (Haşmet 226/5)

4.2.1.7. Zühre

Zühre; diğer isimleriyle Venüs ya da Nahid, mitolojide güzellik tanrıçası, astrolojide kişinin sevme ve eğlenme biçiminin göstergesidir. Klasik Türk şiirinde ise şah meclislerinin sâzendesidir. İlm-i nücûma göre hizmetkârlar, kadınlar, çalgıcılar, işret ve eğlenceye düşkün ehl-i hevâ Zühre'ye mensuptur. Bu yüzden Klasik Türk edebiyatında Zühre, elinde çeng çalan bir sâzende olarak tahayyül edilir (Tekin, 1992: 152). Beyitlerde çengi kelimesi bazen raks eden anlamında kullanılırken bazen çeng çalan anlamında kullanılmıştır.

Edirneli Nazmi, "O melek görünümlü sevgili meclise gelince Zühre çengi, ay rakkas olur." anlamındaki beytinde gökyüzünü bir meclis olarak tasavvur eder. Bu meclisin rakkası ay, çengisi de zühredir:

Gele çün bezme ol melek-manzar
Zöhre çengî olur kamer rakkâs (E. Nazmî G. 3011/2)

Süheylî'nin "Zühre ve güneş senin meclisine gelip çengi ve rakkas olsa yaraşır." anlamındaki beytinde ise bu sefer güneş, rakkas ve Zühre, çengi olur. Padişahın düzenlediği meclislerin ihtişamını ifade etmek için gökyüzünün en tepesinde yer alan bu iki göz alıcı gök cisminin onun meclisinde dans ettiğini ifade eder:

Yaraşur zühre vü hûrşîd gelüp meclisüne
Olsa çengîsi biri biri dahı raks-zeni (Süheylî K. 41/25)

Revânî, "Ey sevgili, senin meclisinde ay def, yıldızlar da onun pullarıdır. Parlak Zühre yine meclisinde çengi olmuştur." anlamındaki beytinde, dolunayı şekil itibariyle bir tefe,

etrafına saçılmış yıldızları da o tefin pullarına benzetir. Bir meclis tasvirinin yapıldığı bu beyitte Zühre de bu defi çalarak dans eden bir çengi olarak tasavvur edilir:

Bezmün içinde kamer defdür ana pullar nücûm
Çengî olmış meclisünde zühre-i zehrâ yine (Revânî K. 30/23)

Zâtî, "Ey sevgili, senin güzelliğinin şahının meclisine Zühre ve güneş; biri çengi, biri defçi iki güzel cariyedir." anlamındaki beytinde, güneşi def çalan, zühreyi de çeng çalan biri olarak tasavvur eder. Bu beyitte "çengi" ifadesi "def-zen" tabiriyle birlikte kullanıldığı için çeng çalan anlamında olması muhtemeldir:

Zöhre vü hurşîd ey meh bezm-i şâh-ı hüsnüne
Biri çengî biri def-zen iki hasnâ câriye (Zâtî G. 1 442/2)

Zâtî, bir diğer beytinde ise padişahı överken "Ululuğunun meclisine cariye Zühre bir çengi, yüceliğinin şahına Satürn bir Hintli köledir." diyerek Zühre'nin onun çengisi Satürn'ün ise kölesi olduğunu olduğunu ifade eder:

ʿİzzetün bezmine bir çengî karavaş Zühre
Rifʿatün şâhına bir bende -i Hindî Keyvân (Zâtî K. 41/34)

Meşhûrî, "Felek, gökyüzünün en yüksek noktasında güzel bir şekilde bir yüce düğün tertip edip Nahid (Zühre) çengisini dansa getirdi." anlamındaki beytinde gökyüzünü bir düğün yeri olarak tasavvur eder. Zühre de bu düğünde dans eden bir çengidir:

Felek tertîb edip bir sûr-ı vâlâ tarz-ı raʻnâda
Getirdi çengî-i Nâhîd'i raksa evc-i vâlâda (Meşhûrî K. 15/1)

4.3. Köçek

Resim 20: Köçek (Kaynak: And, 2020: 222)

Farsça "küçük" anlamına gelen "köçek" kelimesi, kadınsı tavırlı profesyonel genç dansçı erkekler için kullanılan bir tabirdir. Köçekler güzel erkek çocukları arasından seçilir, bunlara özel müzik ve dans eğitimi verilirdi. Kadınsı tavırlarına uygun olarak kadın gibi giyinir, saçlarını uzatırlardı. Sırma işlemeli ipek kumaştan bir elbise, altın suyuna batırılmış bir kemer, işlemeli ipek gömlek, onun üzerine som sırma ile işlenmiş kadife ya da çuhadan dilme, başlarına da hasır fes giyerlerdi (And, 2020: 227).

Köçekler uzun, kıvırcık saçlarını açık bırakır, parmaklarına pirinç zil takıp müziğe uygun bir biçimde parmaklarındaki zilleri şakırdatarak dans ederdi (Sevengil 2014: 123). Topuk çarpma, ayak parmaklarının ucunda koşarcasına yürüme, omuz titretme, gerdan kırma, bel kırma, kendini geriye atma, kıvırma gibi figürleri vardı. Dansları; *kaytan oyunu, fes oyunu, tura oyunu* gibi çeşitli isimler alırdı (And, 1985: 217).

Çoğu eşcinsel olan köçeklerin dansları, erkeklerin cinsel arzularını coşturacak nitelikte olduğu için onların danslarına bir bakıma erotizm hâkimdi. Sevengil, "Tarihsel bir gerçek olarak ortadadır ki, eski zevk düşkünü ve özensiz anlayış, gençlik ve güzelliği kadında da olsa, erkekte de olsa aynı derecede çekici ve yakıcı sayıyordu." diyerek köçeklere olan rağbeti ve danslarındaki erotizmi temellendirir (2014:122).

Köçekler, müzisyen grupları ile değil, temaşa sanatlarında görev alan komedyen ve mim sanatçılarıyla bir lonca oluşturmuşlardır. Bu lonca; köçekler, hokkabâzlar, canbâzlar, parendebâzlar, ateşbazlâr olmak üzere yaklaşık iki yüz oyuncudan oluşurdu (Ersoy Çak, 2010: 89). Her kolda yaklaşık 12 köçek bulunur, başlarında ise sarı çizme giyen bir kolbaşı ve yardımcısı yer alırdı. Ayrıca "sıracı" denilen dört kişilik bir çalgı takımı, yardakçılar, aynacılar, soyguncu denilen kadınları giydirmekle görevli kimseler de bulunurdu (And, 1985: 208).

Osmanlı toplumunda köçekler, saray içerisinde padişahın düzenlediği eğlence ve sünnet düğünlerinin yanında, şehir yaşamı içerisinde kahvehane ve meyhanelerde de sahne alırdı (Ersoy Çak, 2010: 89). Meyhanelerde başlıca eğlence unsuru olarak göze çarpan köçek oyuncularıdır. Beş ya da altı erkek çocuğun oluşturduğu küçük topluluklarda ikisi çalgı çalarken, diğerlerinin de şarkı söyleyip, oynadığı bunun yanı sıra bakışları ve hareketlerinin işvesine göre alınlarına yapıştırılan paralarla ödüllendirildiği söylenmektedir (Sağbaş, 1999: 79).

1675 yılında IV. Mehmet' in oğullarının sünnet düğünü için yapılan şenliği gören Dr. Covel, bu şenlikte dans eden köçekleri şu şekilde anlatır:

> "Bunların iyicesi çok gösterişli ya altın ya gümüş sırmalı, ipekliden giyinirlerdi. Giyimleri bedenlerine tıpatıp uyar, bu dizlerine kadar gelir, kolları kapalı ve bellerine keselerine ve zevklerine göre zengin bir kuşak bulunurdu, bunun altına da çok geniş, bol ve topuklarına kadar uzanan bir etek giyerlerdi. Bu etek de çok gösterişli, alacalı ve açık renkte olurdu. Saçlarını kesmezler, yanlarına çepeçevre güzel saç lüleleri bırakırlardı. Kimileri saçlarını örterler, kimileri de aşağı sarkıtıp veya örtülü olarak arkalarından omuzlarına dökerlerdi. Genel olarak başlarına ipek bir başlık {küçük ve tas biçiminde) veya kalpak denilen kürklü bir başlık geçirirlerdi. Bunlar arasında 10 yaşlarında bir güzel oğlan çocuğu bulunuyordu, saçları bir kadınınki kadar uzundu. Onunla birlikte dinç, yakışıklı 25 yaşlarında bir delikanlı dans etti. Ustaca, sessiz tuhaf bir bayağılıkta, akla gelebilecek her türlü çapkınca kösnük duruşlara başvurdular. Geriye kalanlar 4, 6 ve bazen 8 kişilik takımlarda dans ettiler. Bu daha çok bedenin kıvrılması (utandırıcı bir duruş), adımları yavaşça yuvarlakça kaydırmaya, durmaya ve dönmeye dayanıyordu. Kol hareketi, dans hareketi, el hareketi gibi belirli bir hareketleri yoktu. Ya yarım veya tam halka olurlar, bir ezgiden öteki ezgiye, bir güldürüden öteki güldürüye geçerler, en sonunda canlı bir müziğe ayak uydurarak uzun uzun dönerler (dervişler gibi), durunca eğilip selam verirler ve hep yakınlarında olan çalgıcıların yanlarına koşarlar" (Covel 1670-1679'dan aktaran And: 2020: 229).

Köçekler, klasik Türk şiirinin de konusu olmuş ve çeşitli hayaller içinde şiirde kendine yer bulmuştur.

4.3.1. Köçeklikle İlgili Tasavvurlar

4.3.1.1. At Binicisi

Köçeklerin büyük bir kısmı Rumlardan oluşurdu. Özellikle güzelliğiyle meşhur Sakız Adalı erkek çocukları seçilir ve yetiştirilirdi. Rumlardan sonra köçeklerin çoğunluğu Kıptilerdi (Koçu, 2002b: 37).

Mesîhî "O usta binici yanına inlemelerden çanlar taktı, sanki Rum köçekler onun atına zil bağladı" anlamına gelen beytinde Rum köçeklerden bahseder. Bir süvariyi övdüğü bu beytinde düşman askerlerinin inlemelerini zil sesine benzeten şair, onu zil takıp oynayan bir köçek olarak tasavvur eder:

Nâleden takdı ceresler yanına ol şeh-süvâr
Rûmili köçekleri san atına zil bagladı (Mesîhî G. 269/6)

4.3.1.2. Çiçek

Köçeklerin etekleri uzun, uçları fırfırlı, bol ve renkli olurdu. Bu haliyle tıpkı bir çiçeği anımsatırdı. Şairler de bu benzerlikten faydalanarak bahar gelince açan çiçekleri köçeklere benzetir. Kânî'nin "Bahar geldi, yüz etekli altı taraflı çiçek açtı. Çiçekli, altı yapraklı, etekli bir köçek geldi." anlamına gelen beyti buna misaldir:

Bahâr açdı cihât-ı sitt-i sad-dâmen çiçek geldi
Çiçeklü altı yaprak bir etekliklü köçek geldi (Kânî G. 213/1)

4.3.1.3. Felek

Klasik Türk şiirinde felekler, yuvarlak şeklinden dolayı elbise ve eteğe benzetilmiş; göklerin rengiyle elbise ve eteğin rengi arasında bir ilgi kurulmuştur (Kul, 2015:140).

Lebîb "Felek, şafağın atlasını dönüşüne eteklik edip aşk tekkesinde köçeklik eder." anlamına gelen beytinde gökyüzünü ipek etek giymiş bir köçek olarak hayal eder. Felek ve köçek arasında etek üzerinden kurulan ilginin yanında her ikisinin dönme özelliği olması da bir diğer benzer özellik olarak karşımıza çıkar. Felek, ipek kumaştan eteğini giyip dönerek dans eden bir köçek olarak tasavvur edilir:

Felek de tekyegeh-i ʿaşkda köçeklik eder
Ki atlas-ı şafakı devre al eteklik eder (Lebîb G. 26/1)

4.3.1.4. Feridun

Nedim, III. Ahmet'i övdüğü "Dara, senin dergâhına değersiz bir köle; Feridun, huzurunda bir köçek kul bile olamaz." anlamına gelen beytinde Fars mitolojisinin güç, zafer ve başarı simgesi ve en büyük mitolojik kahramanı olan Feridun'u köçeğe benzetir. Şair, güç sembolü olan Feridun'u aşağı görülen köçekle ilişkilendirerek Padişah'ın kudretini ortaya koymaya çalışır. Feridun'un Padişah'ın kapısında bir köçek bile olamayacağını ifade eder:

Dergâhına Dârâ olamaz çâker-i kemter
Pîşinde Ferîdun olamaz bende-i kûçek (Nedîm Tarih 6)

4.3.1.5. Kolbaşı

Hayrabolulu Hasîb, "Arzularına düşkün olan ben şimdi dağlarda köçekçiyim." dediği beytinde köçek oynatanlara yani kolbaşılara işaret eder:

Ben Hevâyî şimdi tağlarda köçekciyim bugün

Çirke-i çengâne-i ʿörfâneden etdim ferâğ (Hayrabolulu Hasîb G. 77/5)

4.3.1.6. Köçek Bâlî

Za'îfî, bir şiirinde Köçek Bâlî isimli bir köçeğin kıyafetlerinden ve görünümünden bahseder. Kırmızı renkli bir elbise giydiğini, yüzünün benli ve yanaklarının kırmızı olduğunu ifade eder:

Donanup geydi kırmızı alı
Dâneler saçdı yüzüne hâlı
Bana âl itdi ruhları alı
Sevdügüm dilberüm köçek Bâlî (Akarsu, 2011: 281)

4.3.1.7. Köçek Süleyman

Fennî "O, sevgilinin saçını dağıtıp ayaklar altına alır. Yazık ki Köçek Süleyman tarağa üf dermiş." anlamındaki ve "Köçek Süleyman'ı gözümde hayal edince kirpiklerimiz gönül saçına tarak olur." anlamındaki beyitlerinde Köçek Süleyman adlı bir köçekten bahseder:

Zülf-i cânânı feşân edip o pâ-mâl eyler
Hayf kim Köçek Süleymân der imiş şâneye üf (Fennî G. 149/2)

Tahayyül eyledikçe Köçek Süleymânı çeşmimde
Eder dil zülfüne müjgânımız o tîre bir şâne (Fennî G. 209/2)

4.3.1.8. Mecnûn

Köçeğin "kadın kılığına girip dans eden erkek" anlamı dışında tasavvufi bir anlamı da vardır. Anadolu'da Mevlevi ve Bektaşi tarikatlarında dervişlere *abdal* adı verilirken tarikata yeni girmiş genç çocuklara *köçek* adı verilir (Erkan 2011: 226).

Behişti, "Mecnûn henüz aşk tekkesine köçek olmadan önce ben Leyla'nın devesinin yününden şal kuşanış/örtünmüş bir abdaldım." anlamına gelen beytinde köçek kelimesinin yukarıda ifade ettiğimiz anlamına işaret eder. Şair, âşıklık konusunda kendini Mecnûn'dan daha üstün görür. Mecnûn, henüz tekkeye intisap etmemiş bir köçekken kendisi o tekkenin kıdemli bir dervişi olduğunu belirtir:

Nâka-i Leylâ yününden şâl-pûş abdâl idüm
Tekyegâh-ı 'ışka Mecnûn olmadan dahı köçek (Behiştî G. 298/4)

4.3.1.9. Takımyıldızı

Köçekler parlak ve renk renk kıyafetleriyle ve dans ederken arz ettikleri görünümleriyle şairler tarafından takımyıldızına benzetilir. Revânî, "Acaba Hisar İçi büyük köçek güzellerle mi dolmuş yoksa pervin (ülker takımyıldızı) ve ay kaleye mi yaklaşmaktadır?" anlamına gelen beytinde izlediği bir köçek gösterisini yaklaşan bir takımyıldızı olarak tahayyül eder:

Büyük kûçek güzellerle 'aceb tolmış hisâr içi
Yahod pervîn ü mâh ile idüpdür iktirân kal'a (Revânî K. 31/17)

4.4. Curcunabâz

Osmanlı'da curcuna içinde dans edip soytarılıklar yapan sivri külahlı bazen yüzleri maskeli oyunculara "curcunabâz" adı verilirdi (Nutku 1983: 21). Bunlar; çengi, rakkas ve köçeklere göre daha kaba, gülünç giyimli ve gürültücü dansçılardı. Yüzlerine çirkin "yüzlük" denilen maskeler takarlardı. Böyle maskeli ya da yüzlerini boyayarak gülünç biçimde dans edenlere *maskaraba*ş denirdi (Nutku, 1987: 124).

Curcunabâzlar; adlarından anlaşılacağı üzere büyük bir curcunayla bağırıp çağırarak, garip sesler çıkararak, ellerindeki tencere, tava ve cezve gibi aletlere vurarak oyun alanına çıkarlardı. Bununla birlikte kimisi çıngıraklarla kimisi de çalparalarla dans eder, birbirleriyle açık seçik hareketlerle şakalaşır ve konuşurlardı. (Şeyhoğlu 1932'den aktaran Nutku, 1987: 124). Öteki dansçılarla birlikte sahneye çıkıp onları beceriksizce taklit ederek izleyicileri güldürürlerdi. Bu sebeple curcunbâzların danslarında güldürü unsuru ön plana çıkardı. Bunların "cin-askeri" denilen bir de yardımcıları vardı (And, 1985: 214; And 2020: 234).

Curcunabâzların arasında cüceler de bulunurdu. Haunolt, 1582 Şenliği'nde iki sakallı cücenin ortaya çıktığını ve bunların birbirleriyle itişip kakışarak halkı güldürdüklerini söyler (Haunolt 1586'dan aktaran Nutku 1987: 125).

Bazen bunların gösterilerine hayvanlar da katılırdı. 1582 şenliğinde yaşlı bir adamın eşeğe bindiği ve çevresindeki yarı çıplak soytarıların komutanıymış gibi alana gelerek çeşitli soytarılıklar yaptığı aktarılır (Lebelski 1583'ten aktaran Nutku 1987: 126).

4.4.1. Curcunabâzlıkla İlgili Tasavvurlar

4.4.1.1. Menekşe

Kânî, düğün hazırlıklarının anlattığı bir kasidesinde menekşeyi curcuna dansı yapan bir kişiye benzetir:

Benefşe curcuna ile virdi şöhret
Hemîşe anlar ol şeh-zâdegânı (Kânî K. 41/28)

4.4.1.2. Maskaralık/Soytarılık

Soytarılıkla dansın iç içe olduğu bu sanat gülünç ve kaba özellikler taşıdığı için şairler, curcunabâzlığı bayağı bir sanat olarak görmüştür. Bu bağlamda kaba, gülünç insanları yermek için onları curcunabâz olarak nitelendirmişlerdir. Bu türden kullanıma Tırsî'nin birkaç beytinde rastlamaktayız.

Curcunabâzlığı maskaralık olarak nitelendiren Tırsî, yerdiği kişiyi "sen curcuna çeşitlerini icat etmeye mi geldin" diyerek küçük düşürmeye çalışır:

Erbâb-ı raks masharaya dahl iderekden
Sen curcuna envâ'ını îcâde mi geldün (Tırsî G. CXVIII/3)

Yerdiği kişiyi soytarı olarak nitelendirdiği "Eğer dans etmek istersen curcuna oyununu öğren, görenler sana hep soytarıdan farkı yok desinler." anlamına gelen beytinde, o kişiye curcuna dansının çok yakışacağını ifade eder:

Eğer raks-âver olmak ister isen curcuna ögren
Görenler hep disünler sana yokdur farkı kaşmerden (Tırsî G. CLIV/2)

Curcuna dansında musiki ve soytarılığın ön planda olduğunu ifade ettiği "Sana çalgıcı ve def çalan yardak gerektir. Curcunaya lazım olan soytarıları doldur." anlamındaki beyti de yine yergi yüklüdür:

Sâzende vü def-zen sana yardah ki gerekdür
Hep curcunaya lâzım olan kaşmeri toldur (Tırsî G. XLVIII/6)

Âşıklık uğruna cihanın maskarası olduğunu ifade ettiği "Ey sevgili! Curcunayla cihanın soytarısı olup sevgililerin meclisine kuru kestane ile girerdim." anlamına gelen beytinde, curcuna usulüyle sevgililerin meclisine girdiğini ifade eder:

Kaşmer-i âlem olup curcuna ile cânâ
Bezm-i yârâna girerdüm kurı kestane ile (Tırsî G. CLXX/2)

4.5. Tavşanoğlanlar/Tavşanlar

Resim 21: Tavşamoğla (Kaynak: And, 2020: 223)

Osmanlıda dans eden genç oğlanlara "tavşan" veya "tavşan oğlanlar" adı verilirdi. Köçeklerin etek giymelerine karşın tavşanlar çuhadan bir şalvar ve üzerine camadan giyer, bellerine renkli şallar sarar ve başlarını köçekler gibi açık bırakmayıp işlemeli bir külah giyerdi (And 1985: 211).

Bunlara neden tavşan dendiği tam olarak bilinmemekle birlikte Metin And, buna şöyle bir açıklama getirir:

1885'te yayımlanan ve Orta-Asya'daki gezisini anlatan Henry Lansdell buralarda gördüğü "beççe"leri anlatırken bunların kiminin yüzlerinin derilerini tavşan gibi buruşturup kırıştırdığını yazdığına göre, aynı açıklama bizdeki tavşanlar için de yapılabilir. (And 1985: 211).

Tavşan oyunlarının en revaçta olduğu dönem olarak, II. Mahmud Hân dönemi gösterilmektedir. Erotizmin hâkim olduğu bu danslar için tavşanlar, uzun bir eğitim alır ve ardından sarayda sergilenen oyunlarda yer alabilirdi. Bununla birlikte kadın tavşanlar Harem-i Hümâyun'da raks ederken erkek tavşanlar Padişah'ın huzurunda raks ederdi (Karataş 2012: 292).

Tavşanlar ve köçekler farklı giyimlere ve dans tekniklerine sahip olsalar da çoğu zaman bu iki grup temas halinde olup eğlence silsilesi içinde müteakip görevler alırdı (Karataş, 2012: 293). Tavşanlar kimi zaman köçeklerle birlikte raksa çıkardı. Abdülmecit'in oğulları Murat ile Abdülhamit'in 1261'de sünnet düğününü anlatan Tahsin'in sûrnâmesinde iki tavşan ve bir köçeğin birlikte dans ettiği ve ortada da bir köpeğin gezdiği anlatılır:

İki tavşan ile geldi köçek

Arada vardı gezer bir de köpek

Çıktı raks etmeğe ol Rum beççesi (And 1985: 211)

Tavşanlar yalnızca dans etmez aynı zamanda sâkilik yapardı. Özellikle Rum köçeklerin kış mevsiminde tavşan kıyafetiyle sâkilik ettikleri bilinmektedir (Özalp, 2000:114). Sevengil, onlar için "Bununla birlikte kışın bazı rakkaslar işsiz kalırlar, sâkilik yapmak suretiyle geçinirlerdi. Sâkilik yapan rakkaslar kimi müşterileri bir kadeh içki, kimisini bir meze, kimisini de bir işveyle memnun ederlerdi." der (2014: 124).

4.5.1. Tavşanoğlanlar/Tavşanlarla İlgili Tasavvurlar

4.5.1.1. Sevgili

Pertev'in "Tavşanoğlanların oyunbazlığını görenler aklını oynatıp dağlara düşer." anlamına gelen beytinde, tavşanoğlanların sergiledikleri hünerlerle herkesi kendine hayran bıraktığı ifade edilir. Şair "Mecnûn" mazmunu kullanarak tavşanoğlanların izleyicilerin aklını alıp onları dağlara düşürdüğünü söyler. Bu bağlamda tavşanoğlanlar âşıkların aklını alıp onları divâne eden sevgililere benzetilir:

Âdemün oynadur 'aklın düşürür taglara
Tavşan oglanlarınun şöyle oyun-bâzlıgı (Pertev G. DXXVI/1)

4.5.1.2. Sâkî

Tavşanoğlanların aynı zamanda meyhanelerde sâkilik de yaptığı bilinir. (Özalp, 2000: 114). Baharda mesire alanlarında düzenlenen içki meclisleri kış aylarında meyhanelere kayar. Pertev de "meyhane tavşanının avlanma zamanıdır bu" diyerek tavşanoğlanların sâkîlik yapmasına işaret eder. Kışın gelmesiyle meyhanelerin dolduğunu, yiyecek, içecek, gülecek zamanların geldiğini ifade eder:

Kış gelüp pâ-yı hum-ı mey yine oldı leb-i cû
Kim gider taglara râm olsa bana bir âhû
Mey-kede tavşanınun saydı zamânıdur bu
Gülecek oynayacak 'îş idecek demlerdür (Pertev Mr. LXXXIV/2)

Osmanlı'da içki İslam hukukunun etkisiyle yasaklanmış ve padişah fermanları aracılığıyla genel içki yasakları getirilmiştir. 18. asrın sonlarında hüküm süren III. Selim, içki yasakları kapsamında Müslüman ve gayrimüslimlerin içki içmelerini ve bunun ticaretini yapmalarını yasaklayarak meyhaneleri kapattırmıştır. (Kaynar 2014: 2).

18. asrın sonu 19. asrın başında yaşamış olan Muvakkit-zâde Muhammed Pertev, "Meyhaneler harap olduğundan beridir tavşanlar yatağını değiştirip bahçeye gittiler." anlamına

gelen beytinde bu yasaklara atıfta bulunur. Şair, meyhanelerin kapatılmasıyla tavşan oğlanların yerini değiştirerek artık bahçelere doğru gittiğini ifade eder:

Mey-hâneler harâb olalı bâga gitdiler
Tavşanlar da şimdi degişdi yatagını (Pertev s. 334)

4.5.1.3. Avcı/Av

Tavşanoğlanların çoğu tıpkı köçekler gibi eşcinseldi. Bir dönem Osmanlı toplumunda hızla yayılan eşcinsellikle birlikte tavşanoğlanlar oldukça rağbet görmüştür. Birçok kişi bunlar uğruna malını mülkünü harcayarak zevk ü sefa etmiştir. Sevengil (2014: 124)'e göre köçekler ve tavşanoğlanlar "güzellikleriyle ün kazanırlar, görüp tutulanlar tutkunluklarını vuslat derecesine getirmek isterler, bu yüzden para harcarlardı."

Karşılaştığımız beyitlerin bazılarında tavşanları seyre gelen erkekler avcı, tavşanlar da av olarak nitelendirilirken bazen tam tersi tavşanlar, cazibeleriyle izleyenleri tuzağına düşüren bir avcı olarak tasavvur edilir.

Meşhûrî'nin "İşittim ki bir bölük halka av olmuş bu gece, acaba o tavşan-beççeyi kim yataklattı bilmem." anlamına gelen beytinde, eşcinsel münasebete işaret edilmektedir. Bir tavşanoğlanın cazibesine dayanamayan bir grup, onu avlamak yani onunla birlikte olmak ister. Burada "av olmak" tabiri tevriyeli olarak kullanılmıştır. Şair, acaba onlardan hangisi o tavşanı yatağa attı, diye sorar:

Bir bölük halka şikâr olmuş işitdim bu gece
Kim yataklatdı aceb bilmem o tavşan-beççeyi (Meşhûrî Mf. 50)

Vehbî'nin şu beyitlerinde de yine tavşanoğlanların av olduğu görülür:
Sayd eyle o tavşân-beççeyi taş yatur ile
Var gizli yatagında bir âhû-yı harem bas (S. Vehbî G. 132/4)

Şikâr avlaşdırıp hep hâb-ı hargûş etmede yârân
Bu tavşân-beççeler elbet girerler dest-i sayyâda (S. Vehbî K. 4/14)

Sünbülzâde Vehbi'nin "O tavşan yavrusunun tavşan uykusuna aldanma, taş yatardan gelip tuzağa düşürür." anlamına gelen beytinde ise bu sefer avcı olan tavşanlardır. Şair, tavşanların cazibesiyle erkekleri kandırıp tuzağa düşürdüğünü ifade eder. Burada "tavşan" kelimesi tevriyeli olarak kullanılmıştır. Onlar tavşan uykusunda yani derin, zor uyanılır bir

uykuda olsa bile seni tuzağa düşürür diyerek tavşanların karşı konulamaz bir cazibeleri olduğunu ifade eder:

Hâb-ı hargûşuna aldanma o tavşân-beççenin
Taş yatardan gelip ulaşdırarak dâma düşür (S. Vehbî G. 80/2)

4.6. Matrakbâz

Resim 22: Matrakbâz (Kaynak: And, 2020: 160)

Arapça "değnek, sopa ya da eğitim şişi" anlamına gelen "matrak" kelimesiyle Farsça "oynayan" anlamına gelen "bâz"ın birleşmesiyle oluşan matrakbâz tabiri, tahta kılıçlar ve kalkan yerine yuvarlak yastıklarla yapılan bir spor ve dans gösterisi olan matrak oyununu yapanlara verilen bir addır (Taner vd., 1966: 66).

Matrak oyunu genellikle yeniçeri ocaklarında oynanan askeri bir talim olduğu için Metin And (2020: 237), bu dansı aynı zamanda *Dramatik Savaş Gösterimleri* olarak da değerlendirir. Düzenli bir biçimde yapılan ve biraz da dansa benzeyen bir tür olan bu oyunun mucidi olarak *Matrakçı Nasuh* gösterilir (Arslan 1990: 300).

Oyuncular iki rakip takım halinde bir ellerine matrak öbür ellerine yastık alarak meydana çıkarlar. Bu oyunda amaç, matrağı rakibin kafasına vurabilmek ve rakip oyuncunun da bu darbelerden kurtulabilmesidir. Bu darbelerden kurtulabilmek ciddi bir beceri gerektirmektedir (Yıldız, 1979'dan aktaran Arslan, 1990: 300).

Âli Surnâmesi'nde "Matrakbâzların Gösterisi" başlığı altında bunların iki üç yüz nefer oldukları, ikişer ikişer dizildikleri, hep beraber oyuna koyuldukları, matrakların birbirine vurmasından dolayı ilginç seslerin çıktığı ve matrakların oyun sırasında kıvrılan yılanlara benzediği anlatılır (Arslan,1990: 301).

1582 Şenliği'nde matrakbâzların gösterilerinden şöyle bahsedilir:

"Bu şenliğin bir gününde yetmiş kişi bir Macar kalesi ya da palangası önünde önce ikişer ikişer, sonra hep birlikte dövüşmüşlerdir; bunların sağ ellerinde değnekler, sol ellerinde de yuvarlak yastıklar bulunuyordu. Yine aynı şenliğin başka bir gününde elli kişi ellerine kalkan yerine yastıklarla ve sağ ellerinde kısa değneklerle alana çıkmışlar, önce iki kişi karşı karşıya, sonra da hep birden karışık bir biçimde düello etmeye başlamışlardı" (Haunolt 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 103).

4.7. Kâsebâz

Resim 23: Kâsebâz (Kaynak: And, 2020: 207)

Türk seyirlik oyunlarında, kâseleri parmaklarının ya da değneklerin ucunda çevirerek dans eden beceri oyuncusuna "kâsebâz" denir (Nutku, 1983: 225).

Kâsebâzların hünerleri hem dansa hem de el çabukluğuna dayanırdı. Sûrnâme-i Hümâyûn'da kâsebâzlar "eli çabuk" olarak nitelendirilir ve rakkaslarla birlikte meydana çıktıkları ifade edilir: "Bâ'dehû rakkaslar ve çabuk-dest kâsebâzlar cini-âfitabı hilâllerinde döne döne oynattılar." (And, 2020: 234).

1582 şenliğine tanık olmuş Alman gezgin Haunolth, kâsebâzların majolica tabakları önce parmaklarının daha sonra da sivri uçlu değneklerin üzerinde tutup havaya attıklarını, elleri ve ağızları üzerinde yere düşürüp kırmadan fırıl fırıl döndürürken aynı zamanda dans ettiklerini aktarır (Haunolth 1590'dan aktaran And, 2020: 235).

Nâbî'nin sûrnâmesinde kâsebâzların; taklabâz, suretbâz ve tasbâzlar gibi meydana gelip sanatını icra ettiği ve halkın toplanıp onları izlediği ifade edilir:

Taklabâzan ile sûretbâzan
Tâsbâzan ile kâsebâzan

Her biri san'atın icrâ itti
Cem olup halk temâşa itti (Levend, 1944: 47)

Klasik Türk şiirinde kâsebâzlar çeşitli hayaller içinde yer alır. Kimi zaman kâselerin şekli, kimi zaman kâsebâzların dansları, kimi zaman kâselerin dönme hareketi şiirde bir benzetmelik olarak kullanılır.

4.7.1. Kâsebâzlıkla İlgili Tasavvurlar

4.7.1.1. Felek

Felek ile kâsebâz arasında kurulan ilişki dönme hareketi münasebetiyledir. Feleklerin dönüşüyle kâselerin dönüşü arasında ilgi kuran şairler feleklerin hareketlerini bir kâsebâzlık gösterisi olarak tasavvur etmişlerdir. Bu ilgiyi kuvvetlendiren başka bir unsur da feleklerin şekil olarak kâselere benzemesidir.

Vusûlî'nin "Ey sultanım! Sakın feleğin dönüşüne aldanma. Bu dünyanın kâsebâzı nice imparatoru/çin işi porseleni oynatır." anlamına gelen beytinde feleklerin dönüşü kâsebâzlık olarak tasavvur edilmiştir. Beyitte geçen "fağfur" kelimesi hem imparator hem çin işi porselen anlamına gelecek şekilde kullanılarak aynı zamanda feleğin insanların kaderleri üzerinde etkili olduğu inancına atıfta bulunulmuştur:

Sakın aldanma şâhum gâfil olma gerdiş-i çarha
Bu dehrün kâse-bâzı oynadupdur nice fağfûrı (Vusûlî G. 182/4)

Gedizli Kabûlî, feleği sevgilinin meclisinde bir kâsebâz, feleklerin dokuz katını da dokuz adet kâse olarak tasavvur eder:

Ol 'işve-sâz kande ki hengâme-sâz ola
Nûh kâse ile anda felek kâsebâz ola (Kabûlî G. 6/1)

Sâbit'in "Ey Sabit! Şu mavi evde aldığını saat gibi geri ver. Bu kâsebâz feleğin emniyetinden kurtul." anlamına gelen beytinde yine felek kâsebâz olarak nitelendirir. Saatin dönüşü ve kâselerin dönüşü arasında ilgi kuran şair "aldığını saat gibi geri ver ve şu kâsebâz feleğin yaptıklarını başına kakmasından kurtul" der:

Şu mînâ-hânede sâ'at gibi vir aldugın Sâbit
Halâs ol bu sipihr-i kâse-bâzun itminânından (Sâbit G. 265/8)

Atâyî "Sevgiliye kavuşmanın düğünüdür, büyük kadeh dolansın; karşımızda gökyüzü kâsebâzı dönsün." anlamına gelen beytinde, bir içki meclisi tasviri yapar. Sevgiliye kavuşmanın kutlandığı bu mecliste felek büyük kadehi gezdiren bir kâsebâz olarak tasavvur edilir:

Sûr-ı vasl-ı yârdur rıtl-ı girân devr eylesün

Karşumuzda kâse-bâz-ı âsumân devr eylesün (N. Atâyî G. 183/1)

4.7.1.2. Dünya

Atâyî "Oyunbaz dünya altın aylı kâseyi feleğin çemberine koyup her daim döndürür." anlamına gelen beytinde, dünyanın dönüşü ile kâselerin dönüşü arasında ilgi kurar. Dünya bir kâsebâz, ay bir kâse, felek de kâselerin döndürülmesi için kullanılan çember/çubuk olarak tasavvur edilir:

Kâse-i zerrîn-mâhı çenber-i çarha koyup
Döndürür bezmünde lu'bet-bâz gerdûn her zamân (N. Atâyî K. 3/19)

4.7.1.3. Saba/Rüzgâr

Âşık Çelebi'nin, "Sabah rüzgârı, gül bahçesinde kâsebâz olup savaş tuttu. Dalın üstündeki gül sanki çubuk üzerinde kâsedir." anlamındaki beytinde sabah rüzgârı, çiçekleri döndürmesi münasebetiyle kâsebâz olarak tasavvur edilir. Gülün sapı çubuk ve çiçek kısmı da kâse olarak düşünülür. Rüzgârın esmesiyle gül savrulmaya başlar ve tıpkı çubuğun ucunda dönen kâseler gibi görünür:

Ma'reke tutdı sabâ gülşende olup kâse-bâz
Kâsedür gûyâ çubukda gül ki dal üstindedür (Âşık Çelebi Terkib-i bend 1/8)

4.7.1.4. Ay

Ay, hem dönme hareketi yapması hem de yuvarlak olması münasebetiyle kâsebâzlık gösterisinde kullanılan kâselere ve kâsebâzlara teşbih edilir.

Ganî-zâde Nâdirî; ayı, ipek bir eteklik giyip sevgilinin düğününde dans eden bir kâsebâz olarak tasavvur eder:

Kâse-bâz olmış geyüp dîbâ eteklik hâleden
Sûr-ı iclâlinde her şeb raks ider mâh-ı münîr (Ganî-zâde Nâdirî K. 35/22)

Revânî, "Ay, kâsebâz olup feleğin mavi çinisini kâse gibi tek parmağı üzerinde çevirir." anlamına gelen beytinde ayı, tek parmağı üzerinde kâse çeviren bir kâsebâz olarak hayal eder. Gökyüzünü de mavi bir kâse olarak tasavvur eder:

Kâse-bâz oldı ya bir barmagı üzre çevirür
Felegün çîni-i sebzini kamer kâse misâl (Revânî K. 17/6)

4.7.1.5. Bülbül Yuvası

Mostarlı Hasan, "Ey kırık kalbim! Kâsebâzın elindekini kâse sanma. Can bülbülü yuvasını servinin dalına kurdu." anlamına gelen beytinde, canı bir bülbüle benzetir. Bülbül yuvasını yuvarlak olmasından dolayı kâse olarak, servi ağacının dalını da kâsebâzlık gösterilerinde üzerinde kâselerin döndürüldüğü çubuk olarak tasavvur eder:

Elinde kâse-bâzun kâse sanma ey dil-i meksûr
Yuvasın bülbül-i cân itdi şâh-ı servde maʿmûr (Mostarlı Hasan G. 134/1)

4.7.1.6. Şair/Âşık

Gelibolulu Mustafa Âlî, "Âlî, âh dumanıyla feleğin dokuz kâsesini üst üste kurup acayip bir kâsebâz olmuş." anlamına gelen beytinde kendisini bir kâsebâz, feleklerin her bir katını bir kâse ve ettiği âhların dumanını da kâseleri döndürmek için kullanılan çubuklar olarak tasavvur eder. Şair, âşk acısı içinde âh ettikçe bu âhın ince dumanları feleklere ulaşır ve kâseye benzeyen bu felekleri bir kâsebâzlık gösterisi misali döndürmeye başlar:

Duhân-ı âh ile ʿÂlî ʿacâ'ib kâse-bâz olmış
İder nüh kâsesin çerhü kurup hengâm leb-ber-leb (Gelibolulu M. Âli G. 83/5)

Behiştî "Meyhane köşesinin başı açık kâsebâzıyız. Bir kadehe bin takla atan zavallılarız." anlamına gelen beytinde kendini elinden kadeh düşmemesi sebebiyle kâsebâza benzetir. Bura kâse şarap kadehi anlamında kullanılmıştır. Şair, kâseleri hiç düşürmeden sürekli döndüren kâsebâzlar gibi şarap kadehini hiç elinden düşürmez yani devamlı içer:

Mey-hâne küncinün baş açuk kâse-bâzıyuz
Bir câma bin mu'allak atar bî-nevâlaruz (Behiştî G. 204/4)

4.7.1.7. Sevgili

Kâsebâzlar sergiledikleri hünerler neticesinde izleyenleri kendine hayran bırakması yönüyle sevgiliye benzetilir. Bununla birlikte sevgili de tıpkı kâsebâzlar gibi oyunbazdır.

Gelibolulu Mustafa Âli "Kıskançlıkla Âlî'nin sırlanmış kâsesi kırılsın. Ey vefasız kâsebâzlık böyle mi olur?" anlamına gelen beytinde, âşığın kalbini bir kâseye, sevgiliyi de bu kâseyi döndüren bir kâsebâza benzetir. Bu benzetmeyle şair, sevgilinin âşığın kalp ritmini değiştirdiğini ifade eder. Sevgili, rakibe yüz verince kıskançlıktan âşığın sırlanmış kâsesi yani kalbi kırılır. Oysaki kâsebâzların hüneri kâseyi kırmadan döndürmektir. Şair "Ey vefasız kâsebâzlık böyle mi olur?" diyerek sevgilinin kalbini kırmasına sitem eder:

Reşk ile kâse-i sır-ı ʿÂlî şikest ola
Ey bî-vefâca böyle mʾolur kâse-bâzlık (Gelibolulu M. Âli G.659/5)

Nev'i'nin "Kâsebâz, gül yüzlü servi boylu bir sevgilidir, elindeki kâsesi can bülbülünün yuvasıdır." anlamına gelen beytinde âşığın gönlü bir kâseye, sevgili de bu kâseyi döndüren bir kâsebâza benzetilir:

Âşiyân-ı bülbül-i cândur elinde kâsesi
Bir yüzi gül kâmeti serv-i revândur kâsebâz (Nev'i G.168/2)

Gelibolulu Mustafa Âlî, "Gökyüzünün tabakları toprak üzerinde kırılsa yeridir, o gül yüzlü kâsebâzlık yaptı." anlamına gelen beytinde, feleğin her bir katı bir kâseye benzetilir. Sevgili bu kâselerle gösteri yapan ve onları kıran bir kâsebâz olarak tasavvur edilir:

Lâyık şikeste olsa sipihrün tabakları
Hâk üzre itdi ol yüzi gül kâse-bâzlık (Gelibolulu M. Âlî G. 659/3)

Beyânî'nin tezkiresinde Hüsrev adlı bir şairden alınan "Bir âşığın sevdiği kâsebâz olursa günde bin kâse zehir içse ona az gelir." anlamına gelen beyitte, sevgilinin âşığa çektirdiği eziyetlerden âşığın şikâyetçi olmaması durumu kâsebâz benzetmesi üzerinden anlatılır. Sevgili bir kâsebâzdır ve döndürdüğü kâselerin içi zehirle doludur. Âşık bu kâselerdeki zehri hiç şikâyet etmeden içmekte yani sevgiliden gelen her türlü eziyeti kabul etmektedir:

Bir 'âşıkun ki sevdügi ol kâsebâz ola
Bin kâse zehr içürse ana günde az ola (Beyânî s. 63)

4.7.1.8. Nergis

Mesîhî'nin "Nergis, gül bahçesinde kâsebâz olduğu için rüzgâr nesrin ve yaseminin yapraklarından gümüş ve altın saçtı." anlamına gelen beytinde nergis kâsebâz olarak nitelendirilir. Nergisin sapını çubuk, çiçek kısmını kâse olarak düşünen şair aynı zamanda saçı saçma geleneğine işaret eder. Rüzgârın esmesiyle etrafa saçılan nesrin ve yasemin yaprakları, düğün ve şenliklere saçılan gümüş ve altınlara benzetilir:

Sahn-ı gülzâr içre nergis kâse-bâz oldugıçün
Berg-i nesrîn ü semenden saçdı sîm ü zer nesîm (Mesîhî K. 10/9)

4.7.1.9. Âh

Âh ile kâsebâzlık arasında kurulan ilişki âşığın âhının feleklere ulaşıp onları oynattığı inancına dayanmaktadır. Felekleri birer kâse olarak düşünen şâirler âhı bu kâseleri oynatan bir kâsebâz olarak düşünmüştür.

Mesîhî "Ahımın dumanı gökyüzünün kâsebâzı olduğu halde gözyaşı tanemden başka dirhem yüzü göremedim." anlamına gelen beytinde, âhın feleklere kadar ulaşıp onları oynattığı

inancından yola çıkarak âhı bir kâsebâz olarak tasavvur eder. Feleğin her bir katı bir kâse olarak düşünülür. Kâsebâzlar gösterilerinden sonra halktan para toplarlar. Şair, gözyaşını dirheme benzeterek âh ederek kâsebâzlık yapmasına rağmen gözyaşı dirheminden başka parasının olmadığını ifade eder:

Dâne-i eşkümden artuk görmedüm dirhem yüzin
Dûd-ı âhum kim olupdur kâse-bâz-ı âsumân (Mesîhî K. 24/14)

Zâtî, "Ey sultanım! Senin aşkının hengâmesinde siyah dumanım feleğin kâsesini tek parmağı üzerinde çevirir." anlamına gelen beytinde yine âhın kâsebâz ve feleklerin kâse olarak tasavvur edildiğini görürüz:

Hengâme-i 'ışkunda şehâ kâse-i çarhı
Bir barmagı üzre çevirür dûd-ı siyâhum (Zâtî G. 903/3)

Enverî'nin gökyüzünün yedi katını yedi çini tabak olarak hayal ettiği "Gökyüzü, senin aşk meclisinde âh kâsebâzımın parmağına alıp oynattığı yedi çini tabaktır." anlamına gelen beytinde, âh bu tabakları döndüren bir kâsebâz olarak tasavvur edilir:

Kâse-bâz-ı âhum oynadur alup barmagına
Bezm-i 'ışkunda yedi çînî tabakdur âsmân (Enverî G. 202/2)

4.7.1.10. Gül

Azmizâde Hâleti, gül bahçesini bir şehir, gülü de bu şehrin kâsebâzı olarak tasavvur eder. Şair, gülün çiçek kısmını bir kâse, sapını da çubuk olarak hayal eder:

Sabâ oynatmadan hâlîde güldür sahn-ı gül-şende
Nihâl-i gül olup bir kâse-bâzı şehr-i gül-zârun (A. Hâleti G.395/4)

4.7.1.11. Mecnûn

Revânî, "Mecnûn'un başında görünen kuş yuvası değildir, Leyla'nın sohbeti içinde kâsebâz olmuştur." anlamına gelen beytinde Leyla vü Mecnûn mesnevisine telmihte bulunarak kuşların Mecnûn'un başına yaptığı yuvayı kâseye benzetir. Kafasında bu yuvayla gezen Mecnûn tıpkı bir kâsebâz gibidir:

Sohbet-i Leylî içinde kâse-bâz olmış durur
Görinen başında Mecnûnun degüldür âşiyân (Revânî G. 259/6)

4.7.1.12. Bülbül

Nev'î'nin "Ey Nev'i, elindeki tabağı dal üzerindeki gül sanma; kâsebâz cennet bağının bülbülüdür, inler." anlamına gelen beytinde cennet bağının bülbülü kâsebâza teşbih edilir. Kâsebâzların gösterilerde kullandığı çini kâseler üzerinde çeşitli desenler bulunurdu. Bu desenlerden en yaygın olarak kullanılanları çiçek ve kuş figürleriydi. Beyitten anlaşılacağı üzere tabağın üzerinde bir gül deseni bulunmaktadır. Şair kendini bülbüle benzeterek bu tabağın üzerinde yer alan gülü görünce inlemeye başlar:

Sanma destinde tabah şâh üzre güldür Nev'iyâ
Nâliş eyler bülbül-i bâg-ı cinândur kâse-bâz (Nev'i 168/5)

4.7.1.13. Siperdâr

Atâyî'nin, "Savaşın kalkan bükücüsü meydanda kâsebâz olmuştu. Onlara düşman can nakdini (canını) saçsa şaşılır mı?" anlamına gelen beytinde bir savaş meydanı tasviri yapılır. Siperdârı bir kâsebâz olarak tasavvur eden şair onun elindeki kalkanı kâse olarak hayal eder. Burada saçı saçma geleneğine de işaret edilir. Siperdarın öldürüp kalkanıyla savurduğu her bir düşman, düğünlerde kâselerden saçılan saçılara benzetilir:

Kâse-bâz olınmışdı meydânda siper-dârân-ı ceng
Anlara a'dâ nisâr itse 'aceb mi nakd-i cân (N. Âtayî K. 3/33)

4.7.1.14. Lale

Zâtî, lalenin çanak kısmını bir kâse, sapını da bir çubuk olarak düşünür ve laleyi parmağı üzerinde kâse döndüren bir kâsebâz olarak tasavvur eder:

Kâsebâz olmış çimen hengâmesinde var yine
Barmagı üstinde bir la'lîn çanagı lâlenün (Zâtî G. 674/4)

4.7.1.15. Karanfil

Türâbî, "Karanfil, kâsebâz gibi bahçeye döşek kurdu mu, nice irfan sahibi meclise rağbet ettiler mi?" anlamına gelen beytinde, tecâhül-i 'ârif sanatına başvurarak karanfil ile kâsebâz arasında ilgi kurar. Karanfilin baharın gelişiyle açmasını bahçeye döşek kurmak olarak nitelendiren şair, karanfilin bu açılmış halini şekil itibariyle kâseye benzetir. Bahçeden açılan karanfiller tıpkı kâsebâzlar gibi gösteri sergiler:

Kâsebâzâsâ karanfil kurdı mı bâga bisât
Bezme ragbet itdiler mi ehl-i 'irfânı nice (Türâbî Kt. 5/7)

BEŞİNCİ BÖLÜM
SÖZLÜ DRAMATİK EĞLENCE VE GÖSTERİ SANATLARI

Bu başlık altında inceleyeceğimiz gölge oyunu, orta oyunu ve kukla geleneksel halk tiyatrosu olarak adlandırılır. Bunlar hem harekete hem söze dayandığı için sözsüz dramatik sanatlar olarak isimlendirilir.

Halk tiyatrosu ülkenin başka yerlerinde de görülmekle birlikte İstanbul'la özdeşleşmiştir. Özellikle gölge oyunu ve orta oyunu İstanbul'da doğmuş ve buranın malı olmuştur. Sanatçıları ve seyircilerinin büyük bir kısmının halktan oluştuğu bu tiyatro geleneği 19. yüzyılda tuluat tiyatrosunun ortaya çıkmasını sağlamıştır (And, 1992: 10).

Meddahlık, Karagöz, kuklanın bir kesimi, hokkabâzlığın bir türü ve orta oyunu tümüyle sözün gücüne dayanan gösterimler olarak karşımıza çıkar. Nitekim orta oyunun diğer adı "meydan-ı sühan"dır (And, 2010: 241)

Bu tür gösterimler daha çok bayramlarda ve şenliklerde görülürdü. Sanatçılar önceden düşünmeden doğaçlama bir şekilde oyunlarını oynar ve oyuna hep bir yenilik getirirdi. Bununla birlikte bu sanatçıların eserlerinde taşlamalara sıkça rastlanır ve onların yargıları, eleştirileri hoşgörü ile karşılanırdı (And, 2010: 242).

Metin And, sözlü dramatik sanatların özelliklerini şu şekilde sıralar:

> 1) Taklit en önemli yeri tutuyordu. Başlıca çatışma ve kişileştirme yöntemiydi.
>
> 2) Sözlü ve söyleşmeli oyunlarda karşıtlıklardan yararlanılıyordu. Söyleşen iki kişi arasında bu karşıtlığın belirtilmesi en önemli ögelerden biriydi.
>
> 3) Bu oyunlarda rastladığımız özelliklerden biri de bunlarda dans, müzik, şarkı, şaklabanlık ve soytarılığın birbirine karıştırıldığıdır. İster Karagöz, Ortaoyunu, ister Hokkabazlık, Kukla ve Tulûat olsun bütün bu oyunlarda müziğe, dansa, şarkıya bol bol yer verilirdi. Kolların içinde de her türlü oyuncu, çalgıcı bulunuyordu.
>
> 4) Eski seyirlik oyunlar birbirinin içine geçişmişti. Karagöz oynatanın meddahlık veya hokkabazlık ettiği, Ortaoyununa çıktığı çok görüldüğü gibi, pek çok seyirlik oyun içinde başka seyirlik oyunlara yer veriliyordu.
>
> 5) Bir önemli özellik de oyunların belli bir yazılı metne dayanmadan doğmaca oynanması ve sahneli, örgütlenmiş tiyatro gibi oyun yerlerinin bulunmamasıdır.
>
> 6) Sözlü oyunların bir özelliği de gerçekçiliğe, özdeşleşmeye dayanmayan kişileştirme başvurması, her yönüyle "göstermeci" tiyatro özelliğini taşımasıdır. Ayrıca oyunlar da "açık biçim" denilecek action'a az önem veren, eklemli, organik bütünlüğü olmayan, kısa oluntulardan meydana gelmiştir. (And, 1992: 11-12)

5.1. Gölge Oyunu/Karagöz (Hayalbâz/Lu'betbâz/Şebbâz)

Resim 24: Karagöz ile Hacivat (Kaynak: And, 2020: 242)

Patiska bir perde arkasında yakılan ışık dolayısıyla bu perdeye vuran deriden resimlerin (tasvirlerin) gölgelerinden faydalanılarak oynatılan oyuna gölge oyunu adı verilir (Taner vd., 1966: 42). Bu oyunun *karagöz, hayal oyunu, hayal-i zıll, zıll-ı hayal* gibi başka isimleri de bulunur.

Gölge oyunu, özellikle İstanbul'da eski ramazanların vazgeçilmeziydi. Kahvehanelerde, arsalarda kurulan çadırlarda, başka genel ve özel toplantılarda Karagöz oynatılır; yediden yetmişe herkes hem eğlenir hem de ibret dersi alırdı (Sevengil, 2014: 79).

Hem saray çevresinde hem de halk arasında revaçta olan Karagöz'ün Osmanlı'ya nereden ve ne zaman geldiği konusunda muhtelif görüşler bulunmaktadır. Refik Ahmet Sevengil, Karagöz'ün bilinenin aksine bir Türk kaynağından çıkmadığını, Türklerin bu oyunu Araplardan öğrendiğini ifade eder. Arap toplumsal hayatında ortaya çıkan ve geçmişi XII. yüzyıla dayanan "tayf-ı hayal" oyunun Karagöz'e çok benzediğini ve Karagöz'ün ondan esinlenerek meydana geldiğini söyler:

> "Arapların 'tayf-ı hayal'i Türklerin Karagöz oyununun aynı değildir. Fakat Karagöz'ü ortaya çıkaran Şeyh Küşterî, Orhan Gazi zamanında 'Diyâr-ı Arap'tan Bursa'ya gelmiş, bu oyunu düzenleyip oynatmış, Orhan Gazi'den sonraki padişahlar dönemini de görerek 1366'da ölmüştü. Bu durum karşısında Şeyh Küşterî'ni Arap ülkelerinde 'tayf-ı hayal'i görüp Türk ülkesinde bunun benzerini meydana getirdiği anlaşılır" (2014: 80).

Metin And, bu konuda iki ana görüş olduğunu ifade eder. Birinciye göre, gölge oyunu ilk olarak Asya'dan çıkıp Batı'ya doğru gelmiş; ikinciye göre, Batı'dan Doğu'ya ve Asya'ya geçmiştir. İslam ülkelerine ise Cava'dan geçmiş olabileceğini öne sürer. Arapların bu bölgeyle temas ederek gölge oyununu öğrendiği, Cava gölge oyunun birçok yönden Arapların gölge oyunuyla benzerlik gösterdiğini ifade eder. Türkiye'ye ise Mısır'dan geldiğini söyler:

"Gölge oyununun Türkiye'ye nereden, nasıl ve ne zaman geldiğine gelince; (...) Orta Asya ve İran'da gölge oyunu bulunmadığına göre, bu yoldan gelmiş olamazdı. Gölge oyunu Türkiye'ye XVI. yüzyılda Mısır'dan gelmiştir" (1985: 272)

And, gölge oyunun Türkiye'ye gelişiyle ilgili ikinci fakat zayıf bir olasılığın daha olduğunu da söyler. Bu da oyunun Yahudiler eliyle İspanya'dan ve Portekiz'den getirilmiş olma ihtimalidir (1985: 274). And, Metin (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul: İnkılap

Gölge oyununun hazırlanması da sergilenmesi de büyük bir maharet gerektirirdi. Karagöz oynatanlara *karagözcü, hayalî, hayalbâz, şebbâz* gibi isimler verilirdi. Karagöz oynatacak kişi oyunun tekniğine hâkim olmalı aynı zamanda müzik bilgisine de sahip olmalıydı çünkü oyunda birçok yerde özel ezgiler ve türküler okunması gerekirdi. Bununla birlikte eli çabuk ve becerikli olması oldukça önemliydi. Çoğu sahnede yalnızca Hacivat ve Karagöz bulunmasına karşın bazı sahnelerde kişi kadrosu kalabalıklaşır ve hayali, tüm değnekleri aynı zamanda iki elinin parmaklarıyla tutup yönetmek durumunda kalır. Bu sebeple karagöz oynatıcısının elinin hızlı olması oldukça önemlidir (Sevengil, 2014: 98).

Karagöz tek kişilik bir oyun olmasına karşın karagöz ustası olan Hayali'nin çeşitli yardımcıları bulunurdu. Perdenin hazırlanması, tasvirlerin sıraya konmasına yardım eden bir *çırak* bulunurdu. Bu çırağın da *sandıkar* adında bir yardımcısı olurdu. Oyunlarda şarkı ve türküleri okuyan yardımcıya *yardak,* def çalan yardımcıya ise *dayrezen* adı verilirdi.

Oyunun hazırlanmasında ilk aşama *tasvir* adı verilen görüntülerin hazırlanmasıdır. Tasvirler kalın derilerden, özellikle deve derisinden yapılır. Kullanılan derinin saydamlaştırmaya yatkın olması çok önemlidir. İkinci araç ise *Perde*'dir. Bir metre kadar genişliğinde ve ondan biraz daha yüksek beyaz bir bezden oluşan bu perdenin kenarları çiçekli olur ve çerçevesine iplerle peş tahtası denilen bir raf tutturulurdu. Ardından buraya perdeyi ve görüntüleri aydınlatan bir meşale veya mum konulurdu (And, 1985: 329-330.)

Gölge oyunu, *mukaddime, muhavere, fasıl* ve *bitiş* olmak üzere dört bölümden oluşur. Oyunun baş komiği Karagöz ve başkişisi Hacivat'tır.

> "Karagöz özü sözü doğru bir halk adamı olup düşündüğünü açıkça söyler, bu sebeple dışlanır, çok defa işsizdir ve başı derde girer; ayrıca kalın bir sesle konuşur. Hacivat ise içten pazarlıklı, düzgün konuşan, herkesin huyuna suyuna göre davranan, herkesin derdi için aracı olan, yatıştırıcı, arabulucu bir kişidir; ince sesli bir İstanbul çelebisidir" (And, 2001: 401).

Bu ana tipler dışında Zenne, Çelebi, Tiryaki, Beberuhi, Laz, Kastamonulu, Rumelili, Egeli, Kayserili, Vanlı, Harputlu, Kurt, Muhacir, Arnavut, Arap, Akarap, Acem, Çerkez, Rum, Frenk, Ermeni, Yahudi, Kekeme, Kambur, Hımhım, Kötürüm, Deli, Esrarkeş, Sağır, Aptal ya da Denyo, Tuzsuz Deli Bekir, Efe, Arap Efe, Zeybek, Matiz, Sarhoş, Külhanbeyi, Kopuk,

Çengi, Köçek, Kantocu, Hokkabaz, Canbaz, Curcunabaz, Hayali, Çalgıcı, Büyücü, Cazular, Cinler, Şeytan, Zebani gibi tipler de yer alır.

XVI. yüzyılda Türkiye'ye gelen Karagöz, asıl biçimini XVII. yüzyılda almış ve Türklerin en sevilen gösterisi olmuştur. Buna rağmen kaynaklarda bu oyuna dair yeterince bilgiye yer verilmemiştir. XVII. yüzyılda Evliya Çelebi, gölge oyunu üzerine kesin bilgiler verirken yabancı gezginler de Karagöz oyunundan bahseder. XVIII. ve XIX. asır kaynaklarında da Karagöz hakkında çok sınırlı bilgiler verilir. Bunun nedeninin Karagöz'ün siyasal eleştiri içermesi ve açık saçık oluşu olduğu ifade edilir. Nitekim yabancı kaynaklarda Karagöz'ün daha çok açık saçıklığı üzerinde durulur (And 1985: 283-293). Ayrıca Karagöz'ün ortadan kalkmasında Batı tiyatrosunun Türkiye'ye girişi kadar siyasal eleştiri içermesi ve açık saçık oluşunun da büyük payı olduğu ifade edilir (And, 2014: 42).

Gölge oyunu çeşitli hayaller içinde klasik Türk şiirinin de konusu olmuştur. Şairler kimi zaman Karagöz, Hacivat ve karagöz ustasını çeşitli hayaller içinde kullanırken kimi zaman da oyunun tekniği ve araç gereçlerini türlü benzetmelerle şiire aksettirmiştir.

XVIII. yüzyıl şairlerinden Tırsî'nin divanında gölge oyununa dair çeşitli unsurlar ve hayaller görürüz. Şair, "Ey Tırsî! Her eğlencede Hacivat olsa da tekrar yine perdeye rağbet ederdim." anlamına gelen beytinde, gölge oyununu çok sevdiğini ve ne kadar izlese de sıkılmadığını ifade eder:

Her şu'bede Hâcı İvâz olsa da Tırsî
Tekrâr yine eyler idüm perdeye rağbet (Tırsî G. XXVII/7)

Karagöz ve Hacivat sahnelerine de şiirlerinde yer veren şair, bir beytinde Karagöz'ün Hacivat'a bir tokat atarak yüz üstü yere düşürdüğünü söyler:

Bir sille nice urdı Karagöz Hacı İvâz
Düşdi yüzi üzre o dem ammâ ne kapandı (Tırsî G. CCX/5)

5.1.1. Gölge Oyunu/Karagöz (Hayalbâz/Lu'betbâz/Şebbâz) ile İlgili Tasavvurlar

5.1.1.1. Felek

Felekle gölge oyunu arasında kurulan ilişki ikisinin de çeşitli suretler göstermesi dolayısıyladır. Klasik Türk şiirinde gökyüzü mavi bir örtüye/perdeye benzetilir. Bu perde ile gölge oyunundaki perde arasında ilgi kuran şairler, gökyüzünde gece gündüz döngüsü içinde meydana gelen değişimleri gölge oyunu olarak tasavvur etmişlerdir.

Bursalı Rahmî "Feleğin örtüsü oyunbaz dünyanın sandığıdır. Halka her gün suretler gösterir." anlamına gelen beytinde, feleği bir örtü olarak nitelendirir. Nitekim klasik Türk

şiirinde gökyüzü mavi bir örtü olarak tasavvur edilir. Bu örtünün bir sandık olduğunu ve içinden çeşitli suretler çıktığını ifade ederek bir gölge oyunu tasviri yapar:

Nat'-ı gerdûn dehr-i lu'bet-bâzinün sandugıdur
Halka her gün 'arz ider eşkâl bir yüzden dahı (Bursalı Rahmî G. 232/2)

Behiştî'nin "Bir anda yokluktan varlık nasıl meydana gelir? Felek can perdesinin arkasında durup gölge oyunu oynar." anlamına gelen beytinde, feleklerin insanların kaderi üzerinde etkili olduğu inancına gönderme yapılır. Tanrının yoktan var etmesi, gölge oyunu olarak tasavvur edilir. Çünkü gölge oyununda görünen suretler de gerçek değil sadece bir yansımadır. Felek de varlık yokluk üzerinde etkilidir ve can perdesinin arkasında tıpkı karagöz ustası gibi oyun sergiler:

'Ademden bir dem içinde niçe mevcûd olur peydâ
Felek cân perde ardında turup zıll-ı hayâl oynar (Behiştî G. 176/3)

Tasavvufî düşüncenin hâkim olduğu bazı beyitlerde şairlerin dünya hayatını gölge oyunuyla ilişkilendirdiğini görürüz. "Dünya hayatı, perdeye yansıyan görüntüler gibi gelip geçicidir. İbretle bakan bir göz, perdeye yansıyan renkli görüntülerin ardındaki gerçeği görür. Perde, bir yalan sahnesidir ve ışık sönüp üstat oyuna son verdiğinde hiçbir şeyin anlamı kalmaz." (Şenödeyici, 2013: 115). Gölge oyununda perdeye yansıtılan görüntülerin gerçek olmamasından dolayı karagöz ustası; şiirlerde zaman zaman *aldatıcı*, *hileci* olarak nitelendirilir. Klasik Türk şiirinde insanın başına gelen tüm kötü olayların müsebbibi olarak felek görüldüğü için felek de hileci, aldatıcı olarak nitelendirilir. Bu münasebetle felek ve karagöz ustası arasında ilgi kurulur.

Muhibbî "Can gözüyle bir bak da gör, bu feleğin oyuncusu bir nefeste bin türlü alamet gösterir." anlamına gelen beytinde feleği, aldatıcı bir oyuncu olarak hayal eder ve onu lu'bet-bâz (karagöz ustası) olarak nitelendirir. Bu oyuncunun yalnızca olgun insanları aldatamayacağını, olgun insanların onun hilelerindeki alametleri görüp ibret alacağını ifade eder. Ayrıca şair, bir nefeste bin türlü alamet gösterir, diyerek aynı zamanda karagöz ustasının perdede bir seferde birçok tasviri oynatmasını da kasteder:

Bir nazar kıl cân göziyle gör bu lu'bet-bâz-ı çarh
Bir nefesde sana bin dürlü 'alâmet gösterür (Muhibbî G. 1124/2)

5.1.1.2. Göz

Şairler, âşığın gözünde sevgilinin hayalinin canlanmasını, gölge oyunu perdesine tasvirlerin yansımasına benzetmişlerdir. "Bu kurguda âşığın gözü ya da gözkapağı, gölge oyunu perdesi; sevgilinin hayali ise perdeye yansıyan tasvir olarak düşünülür. Âşıklar, bu şekilde kendi lu'betgâhlarında (Karagöz oynatılan yer) sevgiliyi doya doya temaşa etme imkânı bulurlar" (Şenödeyici 2013: 114).

Emrî "Gözümün perdesi hayalin şahının çadırıdır. Kirpiklerim ona her yandan ip çekmiştir." anlamına gelen beytinde âşığın göz kapaklarını karagöz oynatılan bir çadıra, kirpiklerini de bu çadırın iplerine benzetir:

Perde-i çeşmüm hayâlün şâhınun otagıdur
Kim ana her yanadan müjgânlarum çekdi tınâb (Emrî G. 38/2)

Hayâlî "Göz, gece bu hayal perdesini kurmazsa, can kavuşma meclisine nasıl gider?" anlamına gelen beytinde, âşığın her gece sevgiliyi hayal etmesini, onu gözünde canlandırmasını, gölge oyununa benzetir. Gölge oyununda gösterilen tasvirlerin gerçek olmayışı sadece bir yansımadan ibaret olması gibi âşığın sevgiliye kavuşması da yalnızca bir hayalden ibarettir. Sevgili, tıpkı gölge oyunu perdesinde bir görünüp kaybolan suretler gibidir:

Göz bu hayâl perdesini kurmadan gece
Cân bir visâl bezmine kandan revân ola (Hayâlî G. 9/3)

Ahmedî'nin "Gözümün üzüm renkli (şeffaf) perdesinde, henüz üzüm yaratılmadan önce senin yüzünün hayali vardı." anlamına gelen beytinde yine sevgilinin hayalinin gözde canlanması, gölge oyununa benzetilir. Perde olmadan gölge oyunun icra edilmesi mümkün değildir. Şair, perde yaratılmadan önce de senin yüzünün hayali vardı, diyerek sevgiliyi ezelden beri sevdiğini ifade eder:

Var idi perde-i 'inebîsinde gözümün
Yüzün hayâli dahi yaradılmadan 'ineb (Ahmedî G. 66/5)

Klasik Türk şiirinde sevgilinin güzellik unsurları siyah renk üzerine kurulmuştur. Sevgili kara saçlı, kara kaşlı, kara gözlüdür. Bu münasebetle *kara* ve *göz* sözcüklerinin bir araya gelmesiyle kurulan hayallere de şiirlerde rastlarız. Sevgilinin gözünün siyahlığı konu edilerek Karagöz kelimesi tevriyeli olarak kullanılır (Şenödeyici 2013: 116). Bununla birlikte Karagöz'ün zaman zaman hile yaparak çevresindekileri kandırmak istemesi de yine sevgilinin gözüyle Karagöz'ün ilişkilendirilmesini kuvvetlendirir. Çünkü klasik Türk şiirinde sevgilinin gözü, âşıkları kandıran, onları birbirine düşüren bir fitneci olarak tasavvur edilir.

Emrî'nin "Gözünün nergisi siyah görünümlüdür. Onun, Karagöz adlı bir kulu vardır." anlamına gelen beytinde ve Tırsî'nin "Senin gözünü o surette sürmelenmiş olarak kim görse, her yönüyle Karagöz'e benzeyen bir vaizdir der." anlamına gelen beytinde bu durum açıkça görülmektedir:

Gözünün nergisi siyeh-dîde
Bir kulı vardur adıdur karagöz (Emrî G. 219/4)

Kim görürse o kıyâfetle mükehhal çeşmin
Diye her vech ile Karagöze benzer vâ'iz (Tırsî CIV/3)

5.1.1.3. Gece-Gündüz

Gökyüzünü bir perde olarak hayal eden şairler, gece-gündüz döngüsü içinde meydana gelen değişimleri bir gölge oyunu olarak tasavvur eder.

Süheylî, "Senin gecenin gölge oyunu ustası akşam perdesini açtı. Sabah, yine kâinatın şekillerini aşikâr etti." anlamına gelen beytinde gece ve gündüz, bir gölge oyunu ustası olarak tasavvur edilir. Şair, sabah olup hava aydınlandığı zaman çevredeki nesnelerin görünmeye başlamasını, mumun aydınlığı vasıtasıyla tasvirlerin perdeye yansımasına benzetir:

Açdı hayâl-bâz-ı şebün şâm perdesin
Eşkâl-ı kevni itdi yine âşikâre subh (Süheylî K. 17/3)

5.1.1.4. Hayal

Haşmet, "Hayalimin karagöz ustası, saadete amade olmasaydı, gönül züğürtlükten dolayı tahammül perdesinden dışarı çıkardı." anlamına gelen beytinde, hayal gücünü karagöz ustasına teşbih eder. Nitekim bu oyunun bir adı da "hayal oyunu"dur. Perdede görünen görüntüler tıpkı hayal gibi gerçek değil yalnızca bir yansımadır. Beyitte geçen "tahammül perdesi" ifadesiyle hem tasavvufî bir anlama hem de gölge oyunun sergilendiği perdeye işaret edilir:

Olur dil perde-bîrûn-ı tahammül teng-destîden
Hayâl-bâz-ı tasavvur olmasa âmâde-i devlet (Haşmet G. 29/5)

5.1.1.5. Mutluluk

Mezâkî "Gölge oyunun bir görünüp bir kaybolması gibi, dünya saadetinin de gelip geçici olması şaşılacak bir şey değildir." anlamına gelen beytinde dünya saadetinin bâkî olmadığını ifade etmek için onu gölge oyununa benzetir. Şair; hikmet yüklü bu beytinde, olgun bir insanın dünya saadetine, geçici zevklere kapılmaması gerektiğini ve görünenin ardındaki

gerçekliğe (perdenin ardındaki gerçekliğe) odaklanmak gerektiğini gölge oyunu metaforunu kullanarak ifade eder. Mutluğun, tıpkı gölge oyununda perdeye bir yansıyıp bir kaybolan suretler gibi gelip geçici olduğunu vurgular:

Âmed-şud-ı sa'âdet-i dünyâ 'aceb değil
Zıll-ı hayâl gâh 'ayân geh nihân olur (Mezâkî G. 151/2)

5.1.1.6. Rakip

Tırsî, "O Karagöz rakip, eğer sana hile yapıp inatçı eşeğe binip giderse ardına düşme." anlamına gelen beytinde rakip ve Karagöz arasında ilgi kurar. Oyunlarda Karagöz, kimi zaman hile yaparak çevresindekileri kandırmaya çalışır. Bu münasebetle sevgiliyi kandırmak isteyen rakiple Karagöz arasında ilgi kuran şair onun hileci Karagöz olarak nitelendirir:

Oldukda har-ı nâza süvâr ardına düşme
Ol Karagöz ağyâr sana reng ide şâyet (Tırsî XXVII/6)

5.1.1.7. Âşık/Şair

Hayâlî, "Yüzüme bu suret perdesi çekildiğinden beridir, cihanın gölge oyunu ustasıyım, kargaşa üstadıyım." anlamına gelen beytinde yüzünü gölge oyunu perdesine ve kendisini bir karagöz ustasına benzetir. *Dünya fâni olduğundan bir hayal oyununa benzer. Görünen suret ve şekiller bir görüntüden ibarettir. Âşık da yüzündeki sûret perdesi ile bir "hayâl-bâz-ı cihân"dır. Bunun şairin mahlasıyla da alakası olmalıdır* (Kurnaz 1996: 334). Nitekim karagöz ustalarına verilen isimlerden biri de "hayali"dir:

Yüzüme tâ ki çekildi bu perde-i sûret
Hayâl-bâz-ı cihânam harîf-i fettânam (Hayâlî G. 21/8)

5.1.1.8. Yokluk

Gölge oyunu ve yokluk arasında kurulan ilişki her ikisinde de *perde* kavramının olması dolayısıyladır. Gölge oyununda tasvirler perdeye yansıtılır. Tasavvufta da yokluk perdeye benzetilir. Yokluğunn perdeye benzetilmesi, perdenin arkasının görünmemesi sebebiyledir (Şentürk 2016: 93).

İslam felsefesinde varlık *vücûd*, yokluk *âdem* olarak ifade edilir. Tasavvuf felsefesinde Allah'tan başka bütün varlıklar yok kabul edilir. Bu felsefeye göre gerçek varlık Allah'tır ve bunun dışında kalan tüm varlıklar gerçekte bulunmadıkları halde varmış gibi kabul edilen "izafi"varlıklardır. Bu dünya aynadaki bir yansıma gibidir. Var gibi görünse de gerçekte yok olan bir yapı arz etmektedir.

> "Yani Allah gerçek fakat varlık âlemi dediğimiz bu dünya ve kâinat ise bir gölge gibi geçici varlıklardır. Buna göre 'mümkin' denen varlıkların temeli aslında 'yokluk' yani 'adem'dir. Çünkü sonu, sınırı ve zamanı olan bir şeyin varlığı vehim ve hayalden başka bir şey değildir. Zira nesneler her an var ve her an yok olmaktadırlar. Arıcak bu durum öylesine süratle cereyan eder ki mevcut akıl ve hislerimiz bunu idrak edemediklerinden her şeyi varmış gibi görürler." (Şentürk 2016: 89).

Bu felsefeden yola çıkan şairler, varlık âlemini yani yokluğu gölge oyunu perdesine benzetir. Perdede görünen suretler ışık söndürülüp perde kaldırılınca yok olur. Yahya Beğ'in "Varlığın gölge oyunu yokluğun delilidir. Bana vücut veren izafî görünüşümdür." anlamına gelen beyti buna misaldir:

Misâl-i dâl-i 'ademdür hayâl-i zıll-i vücûd
Bana vücûd viren 'ayn-i i'tibârumdur (Yahya Beğ 101/8)

Arpaemînizâde "Yokluk perdelerinden gölge oyunu gibi bin varlık sureti gelir, görünür." anlamına gelen beytinde, dünyayı gölge oyunu perdesine benzetir. Alemde binlerce varlığın sureti görünür fakat bunların hepsi tıpkı gölge oyununda perdede görünen görüntüler gibidir; gerçekte yoktur, yalnızca bir yansımadır:

Sürâdikât-i 'ademden misâl-i zıll-ı hayâl
Hezâr sûret-i hestî-nümâ gelir görünür (Arpaemînizâde G. 32/6)

5.2. Orta Oyunu (Kavuklu/Pîşekâr)

Resim 25: İstanbul'da bir orta oyunu gösterimi (Kaynak: And, 2020: 257)

Ortada oynanan ve tuluata dayanan orta oyunu, Pişekar ile Kavuklu adlı başkişiler ve çeşitli tiplerin yer aldığı bir seyirlik oyundur. Bu oyun temelde Pişekar ve Kavuklu'nun güldürme, söz oyunu, hazırcevaplık, yanlış anlaşmalarına ve oyunun öbür tiplerinin şive taklitlerine dayanır. Kimi oyunlarda güldürme öğesi açık saçıklığa kadar gider (Taner vd., 1966:

75). Bu oyun; *kol oyunu, meydan oyunu, meydân-ı sühân, zuhûrî, zuhûrî kolu* gibi isimlerle de anılır.

XVI. yüzyıldan önce bu oyunun var olmadığı bilgisi dışında orta oyununun ne zaman ortaya çıktığıyla ilgili kaynaklarda net bir bilgi bulunmamaktadır. Sevengil bu konuda şunları söyler:

"Eski yaşayış biçimimize ait bilgilerin eksikliği, tarihsel belgelerin noksanlığı, orta oyununun ülkemizde ne zaman ve nasıl başladığını saptama olanağı vermiyor. Ancak kesin olan, on altıncı yüzyıldan önce bu oyunun var olmadığı ve bilinmediğidir" (2014: 134).

Metin And, ise orta oyunun ortaya çıkışıyla ilgili iki aşamadan bahseder. XVI ve XVII. yüzyıllarda orta oyunu adına rastlanmadığı fakat çeşitli adlar altında bu oyunun varlık gösterdiğini, XIX. yüzyılda ise orta oyunu deyiminin artık kullanılmaya başlandığını (1985: 360) ve oyunun kesin biçimi aldığını ifade eder:

"Birinci aşama, ortaoyunu adına rastlanmadığı, fakat çeşitli adlar altında varlığını gösterdiği önceki gelişmesi. İkinci aşama ise ortaoyunu adını aldığı tarihten sonraki gelişmesi ve son biçimi alması" (1985: 338).

Orta Oyunu, gölge oyunun perdeden sahneye inmiş halidir. Sevengil, orta oyunu için "Bugün artık tarihin tozlu ciltleri arasında sonsuz bir uykuya terk edilmiş olan orta oyunu gerçekte perdeden yere inmiş Karagöz'dür." (2014: 133) der. Bu iki seyirlik oyun arasında hakikaten de ciddi benzerlikler bulunur. Havası, kişileri, oyun dağarcığı, güldürme yöntemleri ve kuruluşu bakımından aralarında kuvvetli bir yakınlık vardır (And, 1985: 337).

Her ikisi de başkişiler arasındaki yanlış anlaşılmalara, söz oyunlarına ve diğer tiplerin şive taklitlerine dayanır. Orta oyunundaki Pişekar ve Kavuklu, sırasıyla gölge oyunundaki Hacivat ve Karagöz'ün karşılığıdır. Orta oyununda başkişilerin yanında Türk, Arap, Acem, Laz, Rumelili, Âşık, Bey ve başkaları da yer alır. Görüldüğü gibi orta oyunun tipleri de Karagöz'ün tiplerine oldukça yakındır (Sevengil, 2014: 139).

Hem oyunu hem de oyuncuları yönetmekle görevli olan Pişekar, oyunun temel direği olan bir tiptir. Başına dört dilimli renkli bir kavuk, kenarlarında kürk bulunan bir cüppe, kürkün altına aynı renkte çuhadan çakşır ve ayağına sarı mest pabuç giyerdi. "Herkesten önce alana gelir, oyunu açar. Daha sonra ortaya çıkan tüm oyuncular gelip kendisine çatarlar. O da karşısındakine uygun cevaplar vererek oyunu hazırlar, düzenler ve uzatırdı" (Sevengil, 2014: 138).

Orta oyunun diğer önemli kişisi, oyunun baş komiği Kavuklu'dur. Başına abani sarıklı dilimli bir kavuk, ayağına çedik pabuç, sırtına kırmızı çuhadan cebe veya çakşır, bunun altına uzun bir entari giyer ve entarinin üzerine bir kemer bağlar.

> "Kavuklu dışa dönük, iç tepkilerini hemen açığa vuran, olduğundan başka gözükmeye çalışmayan bir halk adamıdır… Özü sözü birdir, düşündüğünü çekinmeden söylediği için başına türlü açmazlar gelir… Cesurdur, gözü pektir, Matiz gibi kabadayılara bile karşı durur" (And, 1985: 469).

Orta oyunu repertuvarında belli başlı konular yer alır. Temsil edilen eserler yöresel konuları kapsar ve halkın yaşayışından izler taşır. Oyundaki erkek tipler güçlü olmasına karşın kadın tipler genellikle zayıftır. Oyun, baştan sona kadar tekerlemelerle doludur (Sevengil 2014: 137).

Orta oyunu çeşitli ögelerden meydana gelir. Bunlar: *Temsil, musiki, raks* ve *taklittir*. Temsil, doğaçlama oynanan dramatik oyun anlamına gelir. Bu oyunlarda Türk toplumundaki çeşitli tipler kendi yörelerine uygun konuşmaları ve tavırlarıyla taklit edilir. İkinci öge olan musiki, orta oyunun son biçiminde önemli bir yere sahiptir. Oyuna zurna, çifte, nağra gibi çalgılar eşlik eder. Çengi, köçek, curcunabâz gibi dansçılar çeşitli dans ve taklitlerle oyunda yer alır. Oyunun önemli ögelerinden biri olan taklit, Osmanlı toplumu içinde yaşayan Arap, Arnavut, Ermeni, Gürcü, Laz, Kürt, Rum ve Yahudilerin davranış ve konuşma taklitlerine dayanır (Albayrak, 2007: 400).

Oyun, *palanga* adı verilen etrafı seyircilerle çevrili yuvarlak bir meydanda oynanır. Oyuncuların giyindikleri bölüme *pusat odası*, oyuncuların alana girdikleri yere *kapı*, Kavuklu'nun iş yerine *dükkân*, orta yere konulan küçük parmaklıktan oluşan dekora *yeni dünya*, erkek seyircilerin bulunduğu bölüme *mevki*, kadın seyircilerin bulunduğu bölüme *kafes* adı verilir.

Orta oyunu *giriş*, *muhavere*, *fasıl* ve *bitiş* olmak üzere dört bölümden oluşur.

> "Giriş bölümünde zurna Pîşekâr havası çalınca Pîşekâr elinde 'pastal' adı verilen şakşakla ağır ağır meydana gelir, seyircilere selâm verir, zurnacıyla ve seyircilerle konuşarak oyunu açar. Muhâvere bölümü 'arazbar' ve 'tekerleme' olarak iki kısımdır. Zurna Kavuklu havası çalmaya başlayınca meydana Kavuklu ve 'Kavuklu arkası' diye adlandırılan cüce, kambur veya denyo gelir. Kavuklu ile cüce, kambur veya denyo birbiriyle çekişerek konuşur. Ardından Kavuklu ile Pîşekâr'ın tanışmalarını sağlayacak konuşma başlar. Arazbar denilen bu konuşmadan sonra Kavuklu bir tekerleme söyler, böylece Kavuklu ile Pîşekâr'ın muhâveresiyle orta oyununun 'fasıl' diye adlandırılan en önemli bölümüne geçilir. Burada seyircinin ilgisini çekecek bir oyun temsil edilir ve adını temsil edilen olaydan alır: 'Büyücü, Eskici, Abdi, Ferhâd ile Şirin, Gözlemeci, Hamam' gibi. Fasıl bölümünde oyuna çelebi, zenne, Acem, Arap, Rumelili, Kayserili, Laz, Kürt, Arnavut, Cûd, Ermeni, Frenk, Tatar, zeybek, tiryaki, Çerkez gibi kişiler katılır. Bu bölümde işsiz olan Kavuklu'ya Pîşekâr bir iş bulur. Kavuklu dükkânını açınca diğer tipler onunla ilişki kurar; çevredeki zenneler işin içine girer ve olay bu şekilde gelişir. Bitiş bölümünde Pîşekâr farkına varmadan işledikleri kusurlardan dolayı seyirciden özür diler, gelecek oyunun adını ve yerini bildirir; seyircileri selâmlayıp diğer oyuncularla meydandan çıkınca zurna 'Ey gaziler' ya da 'İzmir marşı' gibi havalar çalar, böylece oyun sona erer" (Albayrak 2007: 402).

Klasik Türk edebiyatında şairler, orta oyununa ait kişileri ve ögeleri çeşitli hayaller içinde şiirlerine aksettirmişlerdir. Bu sanata ait beyitler sınırlı olmakla birlikte daha çok Pişekar ile ilgili hayallere yer verilmiştir.

5.2.1. Orta Oyunu (Kavuklu/Pîşekâr) ile İlgili Tasavvurlar

5.2.1.1. Kar

Revânî "Pişekar gibi olan kar, şah mutfağında olmak için sanatla yine şekeri saf hale getirir." anlamına gelen beytinde karı bir sanatkâr olarak nitelendirir ve bu yönüyle Pişekar'a benzetir. Pişekar, orta oyunun direği olan sanatkârdır. Hem oyunu hem oyuncuları yönetir. Kar, bembeyaz görüntüsüyle bir şeker gibidir. Karın eriyişi de tıpkı şekerin damıtılmasına benzer. Şair bu münasebetle karın eriyişini bir sanat olarak nitelendirir ve kar, tıpkı Pişekar gibi bir sanat meydana getirir:

San'atla yine sükkeri pâlûde 'arz ider
Şeh matbahında olmag içün pîşekâr berf (Revânî K. 13/22)

5.2.1.2. Servi

Revânî, "Servi, gül bahçesinin pazarında Pişekar olup dükkanına ipekçi gibi düğmeler asmış." anlamına gelen beytinde servi ile Pişekar arasında ilgi kurar. Gül bahçesinin ortasında bir servi ağacı ve bu ağaca dolanmış gülleri hayal eder. Güller yuvarlak ve parlak olması münasebetiyle düğme olarak tasavvur edilir:

Gazzâz gibi tükmeler asmış dükânına
Bâzâr-ı gülsitânda olup pîşekâr serv (Revânî K. 27/10)

5.2.1.3. Şair

Necâtî, şiir sanatındaki hünerini övmek için kendisini birçok hüneri olan Pişekar olduğunu söyler. Nasıl ki Pişekar orta oyunun usta sanatçısıysa Necâti de şiir meydanın usta sanatçısıdır:

Envâ ile hünerde eli var benüm gibi
Müflis olursa nola şehâ pîşekâr-serv (Necâtî K 21/53)

Necâtî bir başka beytinde de sanat öğrenmek isteyenlerin kendisine müracaat ettiği bir usta Pişekar olduğunu söyleyerek şairlik kudretini över:

Ummadugından bilin oldu Necâtî pîşekâr
San'at ögrenmek eger maksûd ise üstâde gel (Necâtî G. 344/6)

5.2.1.4. Zenne

Tırsî, "Zenne oyunlarına çıkmak için nasıl bir başlık isteyeyim?" anlamına gelen beytinde, kendini orta oyununun kadın kılığına girerek rol yapan tipi olan *zenne* olarak tasavvur eder. Oyuna çıkarken başına nasıl bir başlık takacağını düşünür:

Zenne oyunlarına çıkmak için
Niçe bir mâ'il-i ser-pûş olayum (Tırsî G. CXLII/10)

5.3. Kukla Oyunu (Suretbâz/Lu'betbâz)

Resim 26: Ejderha suretli dev kukla (Kaynak: And, 2020: 115)

Küçük bebeklerin oynatıldığı fantaziye dayanan oyuna kukla oyunu denir (Taner vd., 1966: 63). Kuklalar, bir perde üzerinde, çeşitli yerlerine bağlanan iplerle çekilip bırakılarak hareket ettirilir. Kukla oynatan kişilere *kuklacı*, *kuklabâz, suretbâz, lu'betbâz* gibi isimler verilir.

Kuklanın ilk olarak nerede ve nasıl ortaya çıktığına dair kesin bilgiler bulunmamaktadır. Kuklanın insanlığın ilk dönemlerinden beri var olduğu öne sürülmektedir. Yazılı kaynaklar ilk kez eklemli kafatası ve menteşeli maske formuyla ilkel toplumların büyü ve dini törenlerinde kullanıldığını kaydeder. (Güler ve Özdemir 2007: 212). Kesin olarak nerede ve ne zaman ortaya çıktığı bilinmese de kuklanın Doğu'da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Currell, 4000 bin yıl önce Hindistan'da ortaya çıkarak yayıldığını; Pischel, Hindistan'da doğup oradan İran'a geçtiğini ve İran'dan Avrupa'ya ulaştığını ifade eder (Currell, 2014:15 ve Pischel, 1902:4-5'ten aktaran Çekiç, 2021: 18).

Kukla oyununun Türkiye'ye ne zaman geldiği de kesin olarak bilinmemekte ve kaynaklarda Türk kuklacılığı ile ilgili sınırlı bilgiler yer almaktadır. And, bu durumun kukla ile ilgili kaynakların görülmemesi ya da onun gölge oyunu ile karıştırılmasından dolayı olduğunu

düşünmektedir. XVII. yüzyıla kadar kaynaklarda *kukla* tabirine rastlanmadığını, bunun yerine *hayalbâz, şebbâz, suretbâz, piyade çadırları* gibi sözcükler kullanıldığını ifade eder (1985: 242). Gölge oyunuyla kukla oyunu arasında konu ve kişiler bakımından benzerlikler bulunurken aralarındaki en önemli fark gölge oyununda tasvirlerin bir yansıma, kukla da ise gerçek olmasıdır. Bu münasebetle gölge oyununa *hayal-i zıll*, kuklaya *hayal-i has* adı verilir.

Kuklanın; *iskemle kuklası, el kuklası, ipli kukla, araba kuklası, ayak kuklası, dev kuklalar, gölge kuklası, sopalı kukla sünger kukla, vant kuklaları* ve *yer kuklası* gibi çeşitleri vardır. Bunların her birinin ayrı bir tekniği vardır. İçlerinde en yaygın olanı el kuklası ve ipli kukladır.

Gölge oyunu ve orta oyununda olduğu gibi kuklada da çeşitli tipler vardır. Türk kuklasındaki kişilerin özellikleri gölge oyunu ve orta oyunundaki gibi kesin çizgilerle çizilmemiştir. Burada kişiler ve oyunlar tuluat tiyatrosuna daha büyük yakınlık göstermektedir. Oyunun başkişileri *İbiş* ve *İhtiyar*'dır. İbiş, efendisine sadık bir uşaktır. Kurnaz ve hazır cevaptır. Kaba bir dil kullanır ve yanlış anlaşmalara mahal verir. Kafasında püskülü sağa sola oynayan biçimsiz bir fesi vardır. İhtiyar; İbiş'in uşaklık yaptığı zengin, çiftlik ve çubuk sahibi bir kişidir. Bunun yanında genç âşık delikanlı, delikanlının sevgilisi, kötü kişi (tiran), kızın annesi (cadoloz), İbiş'in karısı, hizmetçi kız (Fatma), Arap, Şeytan, Dalkavuk, Efe, Yahudi, Laz gibi başka kişiler de yer alır (And, 1985: 270).

Kukla oyunu konularını daha çok orta oyunu ve gölge oyunundan alır. Bununla birlikte bazı aşk hikâyeleri ve halk efsaneleri de konu edilir (And, 1985: 270). Kukla oyununda kuklacı bir perdenin arkasında kalır ve görünmez. Oyun boyunca seslendirmeyi o yapar. Kukla sayısının artması durumunda birden fazla kuklacı gösteride yer alır. Gürültülü sahnelerde tef kullanılır (İvgin, 2000:68-72).

Kukla oyunu çeşitli hayaller içinde klasik Türk şiirinde de yer bulmuştur.

5.3.1. Kukla Oyunu (Suretbâz/Lu'betbâz) ile İlgili Tasavvurlar

5.3.1.1. Akarsu

Nev'izâde Atâyî, "Hakikaten akarsular kukla oynatıcısının mavi perdesi oldu, bağının ağaçlarının yansıması bahçe şeklinde görünür." anlamına gelen beytinde akarsuları kukla oynatılan perdeye; akarsuda beliren ağaç yansımalarını da perde üzerinde oynatılan kuklalara benzetir. Akarsular, üzerinde ağaç görüntülerini yansıttı/oynattığı için bir kukla oynatıcısı olarak tasavvur edilir:

Nitekim perde-i Nîlî-i sûret-bâz olup cûlar

Görine bâgçe şeklinde bâgınun 'aks-i eşcârı (N. Âtayî K. 8/50)

5.3.1.2. Ayna

Üsküplü İshak Çelebi "Ayna, her gördüğü güzele bir yüzden doğar, o dervişi görür müsün nasıl bir suretbâz olur." anlamına gelen betinde ayna, farklı suretler göstermesinden dolayı kuklacı olarak tasavvur edilir. Onun önüne her geçen kişi farklı bir suret görür:

Âyîne her gördügi mahbûba bir yüzden togar
Ol nemed-pûşı görür misin ne sûre-bâz olur (Üsküplü İshak Çelebi G. 37/6)

5.3.1.3. Dünya

Azmizâde Hâletî, "Bu fani dünya hakikaten de bambaşka bir kukla oynatıcısıymış. Bir anda insanı türlü şekillere sokar." anlamına gelen beytinde insanı bir kukla, dünyayı da bir kukla oynatıcısı olarak görür. Nasıl ki kullanın ipleri bir başkasının elindeyse insanın ipleri de Tanrı'nın elindedir. Buradaki "âlem-i fânî" tabiri feleklerle de ilgilidir. Sekiz feleğin batıdan doğuya dönerken dokuzuncu felek olan atlas feleğinin doğudan batıya dönmesi ve bu dönüş sırasında diğerlerini kendi yönünde dönmesi için zorlaması münasebetiyle feleğin insan talihi üzerinde olumsuz ve değişken durumlara sebep olduğu düşünülür. Bu noktada insanın tıpkı bir kukla gibi olduğunu ve iplerinin feleklerin elinde olduğunu düşünebiliriz:

Koyar bir an içinde niçe şekle hâl-i insânı
Hakîkat özge sûret-bâz imiş bu 'âlem-i fânî (A. Hâletî s. 174)

5.3.1.4. Ehl-i dünya

Edirneli Nazmi, "Giyinip kuşanıp kendilerini bir yere dayarlar, gururla o işin sefasını gözlerler. Her biri kukladırlar, dın dın (yerinde olmayan bir işi yapmaya) kalkışırlar." anlamına gelen beytinde, sadece dünya hayatını düşünen zamane insanını kukla olarak görür. Onları başkalarının etkisinde kalarak kukla gibi hareket etmeleri yönünden eleştirir:

Donanurlar dayanurlar gurûr-ıla gözler hep
Safâsın kuklalardur kalkışurlar her biri dın dın (E. Nazmî G. 46/3)

5.3.1.5. Felek

Felek, insanın gözüne çeşitli suretlerde görünmesi bakımından bir kukla oynatıcısı olarak düşünülür. Mevsimler tıpkı kuklacının kuklalarını değiştirdiği gibi durmadan değişmekte ve dünya farklı şekillere bürünmektedir. Bu sebeple felek sürekli görüntüyü değiştiren bir kuklacıdır. Ahmet Paşa'nın şu beyti buna misaldir:

Ne şekiller çıkarır gör bu çarh-ı sûret-bâz
Ne sûrete girüp oynar bu gerdîş-i gerdân (Ahmed Paşa K. 39/12)

Gelibolulu Mustafa Âlî "Bu kukla oynatıcı felek nasıl bir büyücü oldu" diyerek feleği bir kukla oynatıcısına benzetir. Gökyüzünü kukla oynatılan perde olarak düşünen şair, gök cisimlerini kuklalar olarak tasavvur eder:

Ne sihr-sâz olur âyâ bu çerh-i sûret-bâz
Görindi muhteremân-ı zemâna gûn-a-gûn (Gelibolulu M. Âlî K. 14/10)

Şeyhî "Bakarlar ki bu kuklacı felek nasıl bir oyunla diğer gün şeklini değiştirir." anlamına gelen beytinde gece ve gündüz döngüsü içinde gökyüzünde meydana gelen değişimi bir kukla oyununa benzetir ve feleği kuklacı olarak tasavvur eder:

Bakarlar kim bu sûretbâz-ı gerdûn
Ne luʿb-ıla kılur şeklin diger-gûn (Hüsrev ü Şîrîn b.3713)

5.3.1.6.Gül

Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, "Gül, bazen papağanın başı bazen de tavus kuşunun kuyruğu gibi türlü şekillere girerek bir suretbâza benzer." anlamına gelen beytinde gülü kukla oynatıcısına benzetir. Baharın gelişiyle gonca halinde olan gül açılır, serpilir. Gülün bu gelişim sürecindeki değişimleri kukla gösterisi olarak hayal edilmiştir:

Âlemlere bâzîçeler göstermek içün rûzgâr
Saldı bir natʿ-ı zümürrüd-gûn zemîne sebze-zâr
Mühredür tall hokkaadur gonça muşa'biddür bahâr
Gaybden bir bir zuhûrr eyler garâ'ib bî-şümâr
Geh ser-i tûtî-veş oldı geh düm-i tâvûs-vâr
Niçe şekle girdi benzer k'oldı sûret-bâz gül (T. Ca'fer Çelebi Msd. 32/2)

5.3.1.7. Göz

Fuzûlî'nin "Kukla oynatan gözüme kirpik izleyicilerdir; kana batmış her kirpiğim gül renkli elbise giyen bir şuhtur." anlamına gelen beytinde âşığın gözü bir kuklacıya benzetilir. Âşığın gözünde sürekli sevgilinin çeşitli suretleri canlanır. Bu yüzden kanlı gözyaşları döker. Kirpikleri de o değişen suretleri izlerken kan içinde kalır. Bu münasebetle kırmızı elbiseler giyen şuh güzellere benzer:

Çeşm-i sûret-bâzıma müjgân saf-ı hengâmedir
Kana batmış her müjem bir şûh-ı gül-gûn câmedir (Fuzûlî G. 98/1)

5.3.1.8. Hüner

Tırsî, "Ateş oyununu bitirmeden el kuklası öğrenmek için üstada mı geldin" anlamındaki beytinde el kuklasına dikkat çekerek onun hüner gerektirdiğini ifade eder:

Sâ'ir oyunun eylemeden tekmîlin
El kuklası ögrenmeğe üstâde mi geldün (Tırsî G. CXVIII/6)

5.3.1.9. Maskaralık

Kukla oyununda güldürü ön planda olduğu için şairler kimi zaman bu oyunu maskaralık olarak görmüştür.

Tırsî, "Soytarılığı öğreneyim diyerek yetişmişse, dostları el kuklası oynatmaya çıktı." anlamına gelen beytinde el kuklası öğrenmek isteyenleri maskara olarak nitelendirir:

Kaşmerliğe meşkum yetişeydi diyerekden
El kuklası oynatmağa çıkdı nüdemâsı (Tırsî G. CLXXXV/10)

5.3.1.10. Riyakârlar

Azmizâde Hâleti, riyakâr insanları, içi dışı bir olmadıkları için kuklacıya benzetir. Onlar tıpkı kuklacılar gibi sürekli suret değiştirler, bir öyle bir böyle davranırlar:

Cânuma kâr itdi bir zâhir-perestün cevri kim
Zü'l-fikârı eylemez temyîz hergiz kârdan
Her kimün kim hâl-i bîrûnı derûna uymaya
Farkı yokdur Hâletî yanumda sûret-bâzdan (A. Hâletî Kt. 89)

5.3.1.11. Sevgilinin Saçı

Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, "Sevgilinin gül örtülü saçı, bazen tavus kuşu kuyruğu bazen karga kanadı olarak ne acaip bir kukla oynatıcısı olur." anlamına gelen beytinde sevgilinin saçını şekilden şekle girmesi münasebetiyle bir kukla oynatıcısına benzetir:

Geh düm-i tâvus olur sûretde geh perr-i gurâb
Sünbül-i gülpûş-ı dilber hey ne sûret-bâz olur (T. Ca'fer Çelebi G. 55/3)

Muhyî'nin "Senin yanaklarını kâh güneş kâh ay kâh ateş kâh gül bahçesi eyleyen, saçının suretbâz büyücüsüdür." anlamına gelen beytinde sevgilinin saçları, yanaklarının görünümünü değiştiren bir kuklacı olarak tasavvur edilir:

Ruhlarını zülfinün câdû-yı sûret-bâzıdur
Geh güneş geh meh geh âteş geh gülistân eyleyen (Muhyî G. 493/6)

5.3.1.12. Şair

Tırsî "Ey Tırsî! Her yeni gün kukla gibi havadisler çıkar." diyerek kendini kuklaya benzetir. Kukla oyununda olay örgüsü içinde çeşitli hadiseler cereyan eder. Şair, bu duruma gönderme yaparak kendini bir kukla oyunu kurgusu içinde tahayyül eder:

Havâdisler çıkar kukla gibi Tırsî yeni her gün
Olur olmaz yere gönderme sakın yengeni her gün
Yir idüm def gibi kaşmerlik ile silleni her gün
Gelürdün sevdüğüm yoklardun Âsım bendeni her gün
Ne çâre dîde-bânun mâni'ün çok ruhsatun yokdur (Tırsî Tah. 1/5)

Bir diğer beytinde ise hocaların soytarısı olduğunu, kukla oynatmayı bildiğini ama kimseye göstermediğini ifade eder:

Ben hâcelerün kaşmeriyem hep bilür âfâk
Hem-pâ topal İshâk
Bâzîçe-i kukla bilürüm kuklalarum var
İtmem size izhâr (Tırsî Msd. 3/4)

SONUÇ

Bu tez, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki eğlence hayatının klasik Türk şiirine yansımalarını incelemeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda Osmanlı İmparatorluğu'ndaki şenliklerin genel görünümü, işlevleri ve tarihsel bağlamı incelenmiş ve bunların klasik şiire yansımaları sirk ve gözbağcılık sanatlarından dramatik sanatlara kadar geniş bir yelpazede detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Tezin bulguları, Osmanlı toplumunun günlük hayatının bir parçası olan ve toplumun kültürel belleğinde önemli bir yer tutan eğlence ve gösteri sanatlarının şairlerin güçlü gözlem ve izlenimleri sayesinde edebî eserlerde kendilerine yer bulduğu yönündedir. Bu bağlamda aynı zamanda divan şairlerinin tamamen sosyal hayattan kopuk olmadığı, çevresini inceleyen ve izlenimlerini eserlerine yansıtan sanatçılar olduğu şiirlerden örneklerle gözler önüne serilmiştir.

İncelenilen divanlarda bazı gösterim sanatlarının eserlerde sıklıkla karşımıza çıktığı, bazılarının ise şiirlerde sınırlı bir şekilde yer aldığı tespit edilmiştir. Çalışmaya dâhil edilen beyitler farklı tasavvurları içeren beyitler olmuş, benzer hayalleri işleyenlerden yalnızca birkaç örnek eklenmiştir. Bu bağlamda eğlence ve gösterim sanatlarının çalışmada yer alan beyit sayıları şu şekildedir: ateşbâz (38), hokkabâz (35), rismanbâz (33), rakkas (28), kasebâz (25), gölge oyunu (17), kukla (16), çemberbâz (14), çengi (13), tasbâz (12), beyzabâz (12), köçek (10), tavşanoğlanlar (7), nizebâz (7), şemşirbâz (7), perendebâz (6), maymunbâz (5), curcunabâz (5), ortaoyunu (5), şişebâz (4), kebuterbâz (4), köpekbâz (3), kuşbâz (3), zorbâz (3), ayıbâz (2), yılanbâz (1), arslanbâz (1), gürzbâz (1), paçlebâz (1).

İstatistikten de anlaşılacağı üzere bazı gösterim sanatlarıyla ilgili ulaşılabilen beyitler sayısal açıdan sınırlıdır. Çalışmadaki beyitlerde şairler, ateşbâz, hokkabâz, rismanbâz, kasebâz gibi sanatları şiirlerinde daha geniş hayallerle işlerken; şişebâz, kebuterbâz, gürzbâz, paçlebâz gibi sanatlara daha sınırlı yer vermişlerdir. Şenliklerde karşımıza çıkan kuzebâz ve matrakbâz ile ilgili beyitler bulunamadığından teze dâhil edilememiştir. Söz konusu gösterim sanatlarının şiirlerde sınırlı yer almasında, bunların diğerlerine göre daha gölgede kalmasının ve kaynaklarda haklarındaki bilgilerin yetersiz olmasının etkili olduğu düşünülmektedir.

İncelenilen divanlarda eğlence ve gösterim sanatlarıyla ilgili ortaya çıkan tasavvurların daha çok âşık-sevgili ilişkisi üzerinden olduğu ve sevgiliye ait unsurların ön plana çıktığı görülmektedir. Bunun yanında kozmik unsurlarla kurulan hayaller de geniş yer tutmaktadır. Felek, ay, güneş, Zühre, yıldız gibi gök cisimleri çeşitli özellikleri bakımından gösteri sanatlarıyla ilişkilendirilmiştir. Ayrıca tabiata ait çeşitli unsurlar ve doğada meydana gelen değişimlerle gösterim sanatları arasında kurulan ilgiler de dikkati çekmektedir.

Tezimizde bu yolda yapılacak yeni çalışmalara yeterli malzemeyi ortaya koyduğumuza inanıyor ve bilim dünyasına faydalı olmayı diliyoruz.

KAYNAKÇA

Akarsu, K. (2011) *Rûmelili Za'îfî Dîvânı (tenkitli metin)*. Berikan Yayınları, Ankara.

Akdoğan, Y. (?). *Ahmedî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve

Akkuş, M. (2018). *Nefî Dîvânı*. e-kitap.e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler

Akpınar, Ş. (2017). *Âgâh Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve

Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208602/gelibolulu-mustafa-ali-divani.html

Aksoyak, İ. H. (2009). "17. Yüzyıldan Tescilli Bir Köçek: Behzat". *Milli Folklor*, 21(84), 127-129.

Aksoyak, İ. H. ve Arslan, M. (2018). *Haşmet Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-204116/hasmet-divani.html [Erişim tarihi: 02.08.2023]

Aktaş Baycar, Y. (2006). *II. Mahmud'un Kızı Mihrimah Sultan'ın Sûr-ı Hümâyûnu*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Akün, Ö. F. (1994). "Divan Edebiyatı". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları, İstanbul, 9, 389-427

Akyüz K. vd. (1990). *Fuzûlî Divanı*. Akçağ Yayınları, Ankara.

Albayrak, N. (2007). "Orta Oyunu", *TDV İslam Ansiklopedisi*. TDV Yayınları, İstanbul. C. 33, s. 400-402.

Altun, M. (2017). *İbrâhim İbn-i Bâlî'nin Hikmet-nâme'si.* e-kitap.e-kitap. T. C. Kültür ve

And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.

And, M. (1982). *Osmanlı Şenlikleriklerinde Türk Sanatları*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İnkılap Kitabevi. İstanbul.

And, M. (2001). "Karagöz". TDV İslam Ansiklopedisi. TDV Yayınları. İstanbul. C. 24, s. 401-403.

And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi.* İletişim Yayınları, İstanbul.

And, M. (2020). *Kırk Gün Kırk Gece Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları*. YKY, İstanbul.

Araştırmaları Literatür Dergisi. 5 (10), 221-228.

Arslan, M. (1990). *Divan Edebiyatı'nda Manzum Surnameler*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Arslan, M. (2004). *Antepli Aynî Dîvânı*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Arslan, M. (2007). "Kültür Tarihimiz Açısından Zengin Bir Kaynak: Sûr-nâmeler" *Türkiye*

Arslan, M. (2018). *Mihrî Hâtun Dîvân*ı. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208575/mihri-hatun-divani.html

Arslan, M. (2018). *Şeref Hanım Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215362/seref-hanim-divani.html

Arslan, M. (2020). *Muhyî Dîvânı.*e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-277417/muhyi-divani.html

Arslan, Ü. (2017). *Nehcî Divânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194366/nehci-divani.html

Atasoy, N. (1997). *Surnâme-i Hümâyûn*. KOÇBANK, İstanbul.

Avşar, Z. (2017). *Revânî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196374/revani-divani.html

Ay, S. (1999). *Ahmet Sadık Zîver Paşa Divanı*. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Aydemir, E. (2018). "Remil İlmi ve Divan Şiirine Yansımaları", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2 (2), 159-180.

Aydemir, Y. (2017). *Ravzî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196580/ravzi-divani.html

Aydemir, Y. (2018). *Ramazan Behiştî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-199899/vizeli-ramazan-behisti-divani.html

Aydemir, Y. ve Çeltik, H. (2017). *Meşhurî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196428/selanikli-meshuri-divani.html

Aydın, F. (2022). "Divan Şiirinde Çingeneler", *Trakya Üniversitesi Roman Dili ve Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,*C. 3, S.1, s. 49-64.

Başpınar, F. (2017). *Beyânî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78363/beyani-divani.html

Bayak, C. (2017). *Sehâbî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194338/sehabi-divani.html

Bektaş, E. (2017). *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195828/muvakkit-zade-muhammed-pertev-divani.html

Bilgin, A. (2011). *Nigârî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

Biltekin, H. (2018). *Şeyhî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215511/seyhi-divani.html

Canpolat, M. (1995). *Mecmû'atü'n-Nezâir*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Çakın, M. B. (2020). "Hz. Mûsâ Kıssası'nın XVI. Yüzyıl Klasik Türk Şiiri'ne Yansıması". *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergis*i, Kahramanmaraş, 17 (1), 104-128.

Çapan, P. (2005). "Şeyh Gâlib'de Ateş İmajına Dâir". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,* 12, 137-166.

Çavuşoğlu, M. (1977). *Yahyâ Bey ve Dîvânı (Tenkidli Basım)*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Çavuşoğlu, M. (1979). *Amrî-Divan-Tenkidli Basım*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Çavuşoğlu, M. ve Tanyeri, M. A. (2023). *Hayretî, Divan (Tenkidli Basım)*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-356054/hayreti-divani.html

Çekiç, M. (2021). *Karagöz ve Kukla Ustalarının Somut Olmayan Kültürel Miras Kapsamında Yaşayan İnsan Hazineleri Bağlamında İncelenmesi: İstanbul Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Çelik, B. ve Kılıç M. (2018). *Dîvân: Derzi-zâde 'Ulvî*. DBY, İstanbul.

Çoruk, A. Ş. (2008). "Osmanlı İstanbul'unda Halkın Eğlence Hayatı". Büyük İstanbul Tarihi. file:///C:/Users/Admin/Desktop/g%C3%B6steri%20sanatlar%C4%B1%20tez/MAKALELER/osmanli-istanbulunda-halkin-eglence-hayati-122.pdf

Demir, H. (2017). *Lâzikîzâde Feyzullah Nâfiz ve Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-191378/lazikizade-feyzullah-nafiz--divan.html

Demirel, H. G. (2005). *18. Yüzyıl Şairlerinden Beliğ Mehmed Emîn Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Tahlil)*. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Deniz, S. (2005). *Tecellî ve Divanı*. Veli Yayınları, İstanbul.

Duman, A. (2022). *Klasik Türk Şiirinde Savaş Aletleri (XV - XVI. Yüzyıl Divanlarına Göre*). DBY, İstanbul.

Durmaz, G. (2005). "Dîvân Şiirinde Rind". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 57-76.

Düzdağ, E. (1983). Ebussuud Efendi Fetvaları. Kapı Yayınları, İstanbul.

Eğri, A. (2007). *17. yy. Şairlerinden Hikmetî ve Divanı.* Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ekinci, R. ve Donuk, S. (2015). *Hayrabolulu Hasîb Dîvânı*. Serüven Yayınevi. Ankara.

Elam, N. (2015). "Konstantinopolis'te Dinî Bayramlar". *Büyük İstanbul Tarihi Cilt 5. https://istanbultarihi.ist/152-konstantinopoliste-dini-bayramlar*

Erdoğan, M. (2008). *Kabûlî İbrahim Efendi, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erdoğan, M. (2017). *Bursalı Rahmî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195643/bursali-rahmi-divani.html

Ergin, M. (1980). *Kadı Burhaneddin Divanı*. Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul.

Erişen Yazıcı, G. (2017). *Edirneli Kâmî ve Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

Erkan, S. (2011). "Köçek Tipinin Uluslararası Kökeni Üzerine Bir Deneme", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi,* 18(1), 223-240. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195832/kami-divani.html

Ersoy Çak, Ş. (2010). "Osmanlı Eğlence Hayatında Dans Unsurları Olarak Köçekler, Çengiler", *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 3(5), 82-95.

Ersoy, E. (2017). *Münirî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196156/muniri-divani.html

Ertek Morkoç, Y. (2003). *Eğirdirli Hacı Kemal'in Câmiü'n-Nezâir'i (Metin ve Mecmua Geleneği Üzerine Bir İnceleme 1. Cilt)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Erünsal, İ. E. (2018). *Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, Hayatı ve Eserleri*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-211662/taci-zade-cafer-celebi-divani.html

Et, O. (2021). "Klasik Türk Şiirinde "Rişte-i Cân" Kavramının Anlam Çerçevesi". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (34), 255-280.*

Evren B. ve Girgin Can, D. (1997). *YabanCı Gezginler ve Osmanlı Kadını*. Milliyet Yayınları, Boyut Matbaacılık, İstanbul.

Gıynaş, K. A. (2017). *Pervâne Bey Mecmuası.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194492/pervane-bey-mecmuasi.html

Göktaş, M. (2016). "Divan Şiirinde Akıl Tasavvuru", *İLTED,* S. 1/45, s. 173-186.

Güler, M. ve Özdemir M. (2007). "Türkiye'de Kuklacılık ve İpli Ahşap Kukla Yapımından Bir Örnek". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 27, S. 2, s.211-226.

Güneş, M. (2013). *Manastırlı Celâl Bey Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Güneş, M. (2013). *Manastırlı Celâl Bey dîvânı(İnceleme - Metin).* Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Gürgendereli, M. (2017). *Mostarlı Hasan Ziyâ'î Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196834/mostarli-hasan-ziyai-divani.html

Harmancı, M. E. (2017). *Süheylî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194364/suheyli-divani.html

Hocaoğlu Alagöz, K. (2016). *Rodosçuklu Kömürkayazâde Fennî Müşaâre Divançesi.* Grafiker Yayınları. Ankara.

Hocaoğlu Alagöz, K. (2022). "Klasik Türk Edebiyatında Eğlenceli Bir Tip: Hokkabaz." *Klasik Türk Edebiyatında Gülmece ve Mizah*. İKSAD Global Yayıncılık, Ankara. ss. 187-197.

Hocaoğlu Alagöz, K. (2022). "Klasik Türk Edebiyatının Eğlenceli Tipleri: Çengiler ve Köçekler", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ankara. C. 6/3, ss. 227-239.

Işınsu Durmuş, T. ve Canım, R. (2018). *Edirneli Şevkî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-210484/sevki-divani.html

Kahraman, S. A. ve Dağlı Y. (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul 1. Cilt 1. Kitap.* YKY, İstanbul.

Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul (I.Cilt- 2.Kitap)*. YKY, İstanbul.

Kara, N. (2009). *Kalkandelenli Mu'îdî'nin Şem ü Pervâne Mesnevîsi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Karacan, T. (1991). *Bosnalı Alâaddin Sâbit Dîvânı*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları (Metin Bankası Projesi), Sivas.

Karaköse, S. (2017). *Nev'îzâde Atayî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194357/nevi-zade-atayi-divani.html

Karaman, G. (2016). "Şairin Saklı Bahçesinin Şiire Yansımaları: Poetik ve Estetik Açıdan Klasik Türk Şiirinde Hayal", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (46), 123-132.

Karataş, Ö. S. (2012). "Osmanlı'nın Aykırı Dansçıları Tavşanlar ve Tavşanca Formu". *Millî Folklor*, S.95, ss. 289-298.

Katar, M. (2007). "Paskalya". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları, İstanbul, C. 34, s. 181-182.

Kavaz, İ. ve Onur, M. N. (2013). *Harputlu Rahmî Dîvânı*. İzzetpaşa Vakfı Yayınları, Ankara.

Kavruk, H. (2017). *Şeyhülislam Yahyâ Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78405/seyhulislam-yahya-divani.html

Kaya, B. A. (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196456/azmizade-haleti-divani.html

Kaya, B. A. (2020). *Osman Nevres Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-273352/osman-nevres-divani.html

Kayaokay, İ. (2017). *Klasik Türk Şiirinde Nefs*. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

Kaynar, H. (2014).“Muhabbet Baki Mahbubân Kayıp: Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Meyhaneler”. *İstanbul Araştırma Yıllığı/Annual Of İstanbul Studies,* 3, 1- 21.

Kazan Nas, Ş. (2018). *Celîlî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-211944/celili-divani.html

Keklik, M. (2014). *Üsküplü İshak Çelebi Divan [Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin]*. Doktora Tezi, Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kılıç, F. (2017). *Âşık Çelebi Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195827/asik-celebi-divani.html

Koç Keskin, N. (2014). *Osmanlı Lâle Şenlikleri Çerâğân*. Semih Ofset Matbaacılık ve Yayıncılık, Ankara.

Koçu, R. E. (2002b). *Tarihte İstanbul Esnafı*. Doğan Kitap. İstanbul.

Koparan, B. (1995). *Cem‘î Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Dîvânının Tenkidli Metni*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Korkut, G. (2004). *Dîvân-ı Le‘âlî.* Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kul, N. (2015). *16. Yüzyıl Şairlerinde Felek Kavramı*, Yüksek Lisans Tezi. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ordu.

Kurnaz C. ve Tatçı M. (2001). *Ümmî Divan Şairleri ve Enverî Divanı*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları. İstanbul.

Kurnaz, C. (1995). “Felek”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları, İstanbul, 12, 306-307.

Kurnaz, C. (1996). *Hayali Bey Divanının Tahlili*. MEB Yayınları. İstanbul.

Kurt, H. (2006). “Mehmed Elif Efendi ’ye Göre Nefsin Mahiyeti ve Özellikleri”. *Harran Üni. 1. F. Dergisi*, 15, 106-107.

Kurtoğlu, O. (2017). *Lebîb Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194358/diyarbakirli-lebib-divani.html

Kurtoğlu, O. (2017). *Zâtî Dîvânı (Gazeller Dışındaki Şiirler)*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195592/zati-divani.html

Kutlar Oğuz, F. S. (2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196126/arpaemini-zade-mustafa-sami-divani.html

Kutlar Oğuz, F. S. (2019). *Dîvân-ı İzzet ve Nigâr-Nâme (Tezkire-i Nigâriyye).* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-254685/divan-i-izzet-ve-nigar-name.html

Küçük, S. (2017). *Bâkî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78361/baki-divani.html

Külekçi, N. (1985). *Gani-zade Nadiri: Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri, Divanı ve Şeh-name'sinin Tenkidli Metni.* Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum.

Levend, A. S. (1944). *Nabi'nin Surnâmesi.* İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Macit, M. (2017). *Nedîm Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196897/nedim-divani.html

Mengi, M. (2000). *Divan Şiiri Yazıları*. Akçağ, Ankara.

Mengi, M. (2020). *Mesîhî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-272452/mesihi-divani.html

Mermer, A. (1983). *Mezâkî-Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkidli Metni.* Doktora tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Mermer, A. (2020). Karamanlı Aynî Dîvânı. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-275960/karamanli-ayni-divani.html [Erişim tarihi: 02.08.2023]

Naci, O. (1996). *Harputlu Rahmî Dîvânı*. İzzet Paşa Vakfı, Ankara.

Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü.* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Nutku, Ö. (1987). *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Nutku, Ö. (1997). "Eski Şenlikler", İstanbul Armağanı 3, *Gündelik Hayatın Renkleri*, İ.B.B.K.İ.D.B Yayınları, İstanbul.

Okçu, N. (2017). *Şeyh Gâlib Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78404/seyh-galib-divani.html

Okuyucu, C. (2004). *Ereğlili Türâbî Dîvânı*, Fatih Üniversitesi Yayınları. İstanbul.

Onay, A. T. (1993). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. Haz. Cemal Kurnaz. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Onay, A. T. (2009). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. (haz. Cemal Kurnaz). H Yayınları. İstanbul.

Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I.* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Özcan, N. (1994). "Devran". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul, C. 9, s. 249-250.

Özyıldırım, A. E. (2017). *Hamdullah Hamdî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78375/hamdullah-hamdi-divani.html

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I, II, III.* MEB Yayınları. İstanbul.

Pala, İ. (2015). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü.* Kapı Yayınları, İstanbul.

Sağbaş, R. (1999). *Osmanlı Türk Müziği Antolojisi*. İstanbul Kültür A.Ş, İstanbul.

Samsakçı , M. (2021). *19. Asır Mevlevî Şairi Galatalı Safvet (Hayatı & Bütün Şiirleri)*. Hiperlink, İstanbul.

Saraç, M. A. Y. (2017). *Emrî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78368/emri-divani.html [Erişim tarihi 02.08.2023]

Sekmen, M. (2014). "Türk Gösterim Sanatlarında Sirk". *Sanat ve Tasarım Dergisi* , 7 (7), 19-30 .

Sevengil, R. A. (2014). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu*? ALFA Yayınları, İstanbul.

Şahin Öztaş, E. (2022). *Bâkî Dîvânı'nda Osmanlı Toplum Hayatı*. Yelkenli Yayınevi, İstanbul.

Şan, F. (2017). *Şeyhî'nin Husrev ü Şîrîn'i (İnceleme-metin-çeviri-dizin/sözlük)*. Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şan, F. (2017). *Şeyhî'nin Hüsrev ü Şîrîn'i (İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin/Sözlük).* Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Şenödeyici, Ö. (2013). "Klasik Şiire Akseden Karagöz".*Gazi Türkiyat,* Güz, C. 13, s. 111-120.

Şentürk A. A. (2022). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu VI.* OSEDAM, İstanbul.

Şentürk, A. A. (1994). "Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, S. 90, s. 131-179.

Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu I.* OSEDAM, İstanbul.

Şentürk, A. A. (2017). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu II*. OSEDAMİ, stanbul.

Şentürk, A. A. (2019). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu III.* OSEDAM, İstanbul.

Şentürk, A. A. (2020). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu IV.* OSEDAM, İstanbul.

Şentürk, A. A. (2021). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu V.* OSEDAM, İstanbul.

Taner, H. vd. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü.* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Tanrıbuyurdu, G. (2018). *Kalkandelenli Mu'îdî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-215366/kalkandelenli-mu39idi-divani.html

Tarkan, A. N. (1997). *Necati Beg Dîvânı*. MEB Yayınları, İstanbul.

Tarlan A. N. (1968). *Zâtî Divânı*, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara,

Tarlan, A. N. (1945). *Hayâlî Bey Dîvânı*. İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Tarlan, A. N. (1992). *Ahmed Paşa Dîvânı.* Akçağ, Ankara.

Taş, H. (2010). *Vusûlî Dîvânı [İnceleme-Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin]*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78409/vusuli-divani.html

Taş, H. (2017). *Vahyî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194335/vahyi-divani.html

Tavukçu, O. K. (2017). *Dede Ömer Rûşenî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânının Tenkidli Metni.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78365/dede-omer-ruseni-divani.html

Tekin, G. A. (1992). *Ahmed-i Dâ'î-Çengnâme*. Published at Harvard Universty, Harvard.

Tosun, E. (2007). *Erbilli Âmâ Yusuf Garibî Efendi Divanı*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Tulum, M. (2008). *Sûrnâme Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Tulum, M. (2008). *Vehbî, Sûrnâme, Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Tulum, M. (2013). *Osmanlı Türkçesi Büyük El Sözlüğü.* Kapı Yayınları, İstanbul.

Tulum, M. ve Tanyeri, M. A. (1977). *Nev'i Divan (Tenkidli Basım).* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194369/ibrahim-ibn-i-bali-hikmet-name.html

Uludağ, E. (2016). "Fuzûlî'nin Gazellerinde Bir Güzellik Unsuru Olarak Yanak". *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (ÖS III), 15-68.

Uludağ, S. (1994). "Devran", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları, İstanbul, C. 9, s. 248-249.

Uzun, M. İ. (2012). "Tûbâ". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları, İstanbul, 41, 317-319.

Ünver, N. (2020). *Gelibolulu Sürûrî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-271852/gelibolulu-sururi-divani.html

Üst, S. (2018). *Edirneli Nazmî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206284/edirneli-nazmi-divani.html

Üstüner, K. (2017). *Yâver Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194342/yaver-divani.html

ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-206118/nefi-divani.html

Yavuz, K. ve Yavuz, O. (2016). *Muhibbî Dîvânı-Bütün Şiirleri (İnceleme-Tenkitli Metin).* Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, İstanbul.

Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195642/agah-divani.html

Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78357/ahmedi-divani.html

Yazar, İ. (2017). *Kanî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194493/kani-divani.html

Yekbaş, H. (2010). "Klasik Türk Şiirinde Bazı Halk İnanışları". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (1), 155-184.

Yenikale, A. (2017). *Ahmed Nâmî Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196583/ahmed-nami-divani.html

Yenikale, A. (2017). *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196833/sunbulzade-vehbi-divani.html

Yılmaz, K. (2017). *İbrahim Tırsî ve Dîvânı.* e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195645/tirsi-divani.html

Yılmaz, K. H. (2017). *Diyarbakırlı Hâmî Ahmed Dîvânı*. e-kitap. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphâneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196122/diyarbakirli-hami-ahmed-divani.html,

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Gülnihal ALIŞ
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Antalya Lisesi
Lisans Diploması	Hacettepe Üniversitesi
Yüksek Lisans Tez Konusu	Klasik Türk Edebiyatında Eğlence ve Gösteri Sanatları
Yabancı Dil / Diller	İngilizce