

MAKÜ

BURDUR MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ

**T.C.
BURDUR MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**MİHRİ HANIM VE LEYLA HANIM DİVANLARININ
KAVRAMLAR VE MEFHUMLAR YÖNÜNDEN MUKAYESELİ
İNCELENMESİ**

**AHMET KOÇ
YÜKSEK LİSANS**

**DANIŞMAN
PROF. DR. PARVANA BAYRAM**

BURDUR – 2024

**T.C.
BURDUR MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**MİHRİ HANIM VE LEYLA HANIM DİVANLARININ
KAVRAMLAR VE MEFHUMLAR YÖNÜNDEN MUKAYESELİ
İNCELENMESİ**

**Ahmet KOÇ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

DANIŞMAN: Prof. Dr. Parvana BAYRAM

Üye: Prof. Dr. Şevkiye KAZAN NAS

Üye: Doç. Dr. Himmet BÜKE

BURDUR – 2024

T.C.
BURDUR MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ

ETİK BEYAN

Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim- Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'ne göre hazırlamış olduğum “Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanlarının Kavramlar ve Mefhumlar Yönünden Mukayeseli İncelenmesi” adlı tezin hazırlanması sürecinde akademik ve etik kuralları ihlal etmediğimi, tezimin özgün olduğunu, başvurduğum kaynakları metin içinde, dipnotlarda ve kaynakçada eksiksiz vebilimsel kurallara uygun olarak gösterdiğimi taahhüt ederim.

Ahmet KOÇ

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca, ilk günden itibaren adım adım beni bu sürecin sonuna hazırlayan; bilgeliğiyle, insanlığıyla, cesaretiyle kendimi geliştirmemi, iyi hissetmemi ve bu işi başaracağıma inancımı teşvik eden, bu zorlu yolda iyi ki rehberim olmuş dediğim değerli hocam Prof. Dr. Parvana Bayram'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Burdur, 2024



(KOÇ, Ahmet, “Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanlarının Kavramlar ve Mefhumlar Yönünden Mukayeseli İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Burdur, 2024)

ÖZET

Arap, İran, Türk edebiyatlarının ortaklaşa oluşturduğu divan edebiyatında, yüzyıllar boyunca birçok şair tarafından uygulamaya konulmuş birtakım gelenekler vardır. Bu geleneklerden birisi de divan edebiyatının kendine has birtakım kavram ve mefhumlarının oluşudur. Mazmun şeklinde de anlaşılabilen bu kavram mefhumlar, bazı sözcüklerin şiirde şairler tarafından aynı anlamlarda kullanılmasına ve okurlar tarafından aynı anlamlarda anlaşılmasına olanak sağlamıştır. Bu kavram ve mefhumlar bir anlamda toplumun adı konulmamış bir uzlaşım noktasıdır. Divan şairlerinin çoğunluğu erkek olsa da yüzyıllar içerisinde kadın şairler de yetişmiştir. Mihri Hanım ve Leyla Hanım az sayıdaki kadın şairler arasındadır. Bu şairlerden Mihri Hanım 15. yüzyılda yani divan edebiyatının kuruluş dönemine daha yakın bir dönemde yaşamıştır. Leyla Hanım’sa artık divan edebiyatının güç kaybettiği, yerini Batı etkisinde gelişmiş Türk edebiyatına bırakmaya hazırlandığı 19. yüzyılda yaşamıştır. Bu çalışmada farklı dönemlerde yaşamış Mihri Hanım ve Leyla Hanım, divanlarındaki şiir örneklerinden hareketle, kavramlar ve mefhumlar yönüyle mukayeseli bir incelemeye tabi tutulmuştur. Her iki isim etrafında; geleneğin kadın şairler özelinde farklılık kazanıp kazanmadığı, yüzyıllar içerisinde kavram ve mefhumlarda değişim olup olmadığı görülmeye ve anlaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Divan edebiyatı, Mihri Hatun, Leyla Hanım, Kavram ve Mefhumlar*

((KOÇ, Ahmet, “Comparative Examination of Mihri Hanım and Leyla Hanım Divans in Terms of Concepts and Concepts”, Master's Thesis, Burdur, 2024)

ABSTRACT

In divan literature, which was created jointly by Arabic, Iranian and Turkish literature, there are some traditions that have been put into practice by many poets over the centuries. One of these traditions is that divan literature has some unique concepts and notions. These conceptual notions, which can also be understood as poetics, have enabled some words to be used with the same meanings by poets in poetry and to be understood by readers in the same meanings. These concepts and notions are, in a sense, an unnamed consensus point of the society. Although the majority of Divan poets are men, female poets have also emerged over the centuries. Mihri Hanım and Leyla Hanım are among the few female poets. Mihri Hanım, one of these poets, lived in the 15th century, a period closer to the founding period of divan literature. Leyla Hanım, on the other hand, lived in the 19th century, when divan literature had lost its power and was preparing to be replaced by Turkish literature developed under Western influence. In this study, Mihri Hanım and Leyla Hanım, who lived in different periods, were subjected to a comparative examination in terms of concepts and notions, based on the poetry examples in their divans. Around both names; It has been tried to see and understand whether the tradition has gained differences specifically for women poets and whether there has been a change in concepts and notions over the centuries.

Keywords: *Divan literature, Mihri Hanım, Leyla Hanım, Concepts and Concepts*

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
DİVAN ŞİİRİNDE KAVRAM VE MEFHURLAR	4
İKİNCİ BÖLÜM	11
DİVAN ŞİİRİNİN İKİ KADIN ŞAİRİ: MİHRİ HANIM VE LEYLA HANIM.....	11
2.1.Mihri Hanım	11
2.2. Leyla Hanım	13
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	16
MİHRİ HANIM VE LEYLA HANIM DİVANLARININ KAVRAMLAR VE MEFHURLAR YÖNÜNDEN MUKAYESELİ İNCELEMESİ.....	16
3.1.Âb-ı Hayât	16
3.2.Âdem	18
3.3.Âfet.....	19
3.4.Ağyâr/Rakib	21
3.5.Âh	23
3.6.Âhû	25
3.7.Alî.....	27
3.8.Arş	28
3.9.Ayag	29
3.10.Âyîne	30
3.11.Bâde.....	32
3.12.Baş Açmak	34
3.13.Bülbül	35
3.14.Câm	36
3.15.Cellâd.....	39
3.16. Cennet.....	40
3.17.Cevher	42

3.18.Çeng.....	43
3.19.Çerâğ	45
3.20.Dâg	46
3.21.Dârâ	47
3.22.Deryâ	48
3.23.Devr	49
3.24.Dîv	50
3.25.Dûlâb	51
3.26.Ebrû	52
3.27.Efsûn.....	54
3.28.Elif	55
3.29.El/Ayak Öpmek.....	56
3.30.Eyyûb.....	57
3.31.Fâl	58
3.32.Ferhâd	59
3.33.Fermân.....	60
3.34.Fettân	61
3.35.Gamze.....	62
3.36.Gül	64
3.37.Gonca.....	65
3.38.Hâl	67
3.39.Hançer	68
3.40.Hatt	70
3.41.Heft-İklim	71
3.42.Hızr	72
3.43.Hilâl	74
3.44.Hûn	75
3.45.Hûr/Gılmân.....	76
3.46.Husrev	78
3.47.Hümâ	79
3.48.İksîr.....	81
3.49.İskender	81
3.50.Kâfir.....	83
3.51.Ka’be	84
3.52.Kadd	86
3.53.Kadeh.....	87
3.54.Kand	88
3.55.Kâse	89
3.56.Kebâb.....	90
3.57.Kurbân	91
3.58.Küfr	93
3.59.Külbe-i Ahzân	94
3.60.Külhân	95
3.61.Lâl.....	97
3.62.Lâle	98

3.63.Leb.....	100
3.64.Leylâ/Leylî	101
3.65.Lu'b/Oyun	102
3.66.Mâh.....	103
3.67.Mansûr.....	105
3.68.Mâr	106
3.69.Mecnûn/Leylâ.....	108
3.70.Mest/Mestân	110
3.71.Mûje/Mûjgân	111
3.72.Nergis	112
3.73.Ruh	113
3.74.Rüstem.....	114
3.75.Sâye	115
3.76.Serv.....	116
3.77.Sümbül.....	118
3.78.Şeb	119
3.79.Şem'	120
3.80.Tîr	122
3.81.Tîryâk	123
3.82.Tûtî	124
3.83.Yay	124
3.84.Yûsuf.....	125
3.85.Zâğ.....	127
3.86.Zâhid.....	128
3.87.Zencir/Kemend.....	130
3.88.Zerre	132
3.89.Zülf.....	133
3.90.Zühre	135
SONUÇ.....	137
KAYNAKÇA	141
ÖZGEÇMİŞ.....	145

KISALTMALAR

MHD : Mihri Hatun Divanı
LHD : Leyla Hanım Divanı
Bkz. : Bakınız



GİRİŞ

İstanbul Arkeoloji Müzesinde sergilenen ve Nippur Antik Kenti'nde bulunan bir tablet, günümüze ulaşmış en eski şiir kabul edilir. Damat başlıklı bu şiir; Sümer dilinde, muhtemelen M.Ö. 2000'li yılların başında yazılmıştır. Buradan hareketle şiir türünün, çok eski bir geçmişe sahip olduğu anlaşılabılır. Nitekim manzum biçimde oluşturulan destanlar da bir tür şiir sayılabilir. Bu da gösterir ki insan hafızasının bireysel ve toplumsal birikimleri şiir aracılığıyla sonraki nesillere aktarılmıştır. Bilinen tarih boyunca insanlık; ateşi, tekerleği, basit ulaşım araçlarını, ateşli silahları, pusulayı, matbaayı, buharlı makineleri, yakıt motorlarını, elektrikli araç ve gereçleri, uzay araçlarını, bilişim sitemlerini icat edip geliştirmiş; şiir tüm o tarihi seyir boyunca büyük oranda en baştaki biçim ve özelliklerini koruyup sürdürmüştür. Şu halde insanlığın birçok yönüyle tamamlanmış ilk icatları arasında şiirin de bulunduğu söylenebilir.

Orta Asya'dayken göçebe hayat tarzı sürdüren Türklerde, şiirin hayatın bir parçası olduğu özellikle Dîvânu Lugâti't-Türk aracılığıyla aktarılan sagu ve koşuklara bakılarak anlaşılabılır. Türkler, toplumsal acı ve sevinçlerini olduğu kadar bireysel deneyimlerini de şiirleştirmişlerdir. İslamiyet'in kabulü sonrasında Arap ve İran edebiyatlarının senteziyle gelişen divan edebiyatından etkilenmelerinde ve bu yolda asırlar boyunca büyük sanatçılar yetiştirmelerinde, İslamiyet öncesi dönemden kalma toplumsal yatkınlığın etkisinin olduğu söylenebilir.

Divan şiirinde aralarında Fuzulî gibi, Bakî gibi, Nefî gibi, Nedim gibi, Şeyh Galib gibi isimlerin olduğu büyük şairler yetişmiştir. Diğer yandan, sayıca az olsalar da bu gelenek ekseninde şiirler yazmış kadın şairler de çıkmıştır. Zaten bilinen en eski yazar da bir kadındır. "M.Ö. 2300 dolaylarında doğmuş olan, Akad kralı I. Sargon'un kızı Prensess Enheduanna. Ay Tanrısı Nanna'nın rahibesi, aşk ve savaş Tanrıçası İnanna için yazılmış bir dizi şarkının bestecisi olan Enheduanna, tabletlerinin sonuna imzasını atardı" (Manguel, 2001: 217). Haliyle geçmiş yüzyıllarda kadın olmanın getirdiği birtakım toplumsal dezavantajlara rağmen divan edebiyatında kadın şairlerin de çıkması son derece olağandır. Mihri Hanım ve Leyla Hanım da divan şiiri geleneği ekseninde şiirler yazmış iki kadın şairdir.

İşte bu çalışmanın amacı, Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'ndaki ortak mazmunları tespit ederek mukayeseli bir inceleme yapmaktır. Elbette Mihri Hanım ve Leyla Hanım dışında “Fıtnat Hanım, Zeynünnisa Zeynep Hanım, Fahrünnisa Mihri Hanım, Fatma Ânî Hanım, Sırrî Rahile Hanım, İffet Hatice Hanım, Sıdkî Emetullah Hanım, Safvet Nesibe Hanım, Adile Sultan, Faize Fatma Hanım, Fatma Kamile Hanım, Şeref Hanım ve Makbule Leman Hanım” (Yılmaz, 2019: 22) gibi başka kadın şairler de vardır. Bu çalışmada konuyu sınırlarken Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'nın seçilme sebebi, her iki şairin yetiştikleri yüzyıllarla ilgilidir. Mihri Hanım 15. yüzyılda, divan edebiyatında kuruluş döneminin sonlarıyla klasik dönemin başları arası bir dönemde yaşamıştır. Leyla Hanım'sa divan şiirinin artık güç kaybettiği, Batı etkisinde gelişen edebiyatın yaygınlık kazanmaya başladığı 19. yüzyıl şairidir. Böylelikle divan şiirinin ilk dönemlerine ve son dönemlerine ait birer kadın şair seçilerek mazmunların yüzyıllar içerisinde anlam ve ilgi yönüyle değişim geçirip geçirmediğinin anlaşılmasına çalışılması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın temel gayeleri arasında bu iki kadın şairi şairlik yönleriyle karşılaştırıp hangisinin diğerinden üstün olduğunu belirleme amacı yoktur. Asıl amaç, kullanılan ortak kavram ve mefhumlar etrafında özelde bu iki şairdeki, genelde divan edebiyatındaki mazmun geleneğini anlamaya çalışmaktır. Ortak kullanılan kavram ve mefhumlardan hangilerinin sık kullanıldığı veya hangilerinin kullanılmadığı, şairlerin kadın kimliklerinin kavram ve mefhum tercihlerinde etkili olup olmadığı çalışmayı şekillendiren sorular olacaktır. Bir diğer husus, çalışmanın bir metin şerhi yahut neşri amacının olmadığıdır. Bu nedenle transkripsiyon, nüsha karşılaştırması gibi şerh ve neşri ilgilendiren yaklaşımlar çalışma dışı tutulmuş; çalışma sırasında, söz konusu her iki şairin divanını yayınlayan Mehmet Arslan'ın çalışmaları esas alınmıştır.

Kavram ve mefhumların anlam evreni arasında tasavvufun bulunduğu da bir gerçektir. İslam medeniyeti etrafında şekillenmiş divan edebiyatında mazmunların tasavvufi anlamlar yönüyle değerlendirilmesi de sık rastlanılan bir durumdur. Özellikle belirli bir tasavvufi ekole aidiyet bağı bulunan şairlerde tasavvufi ilgi daha yoğunluklu olacaktır. Çalışma kapsamında yer alan şairlerden Leyla Hanım da Mevleviliğe bağlı bir şairdir. Bu yüzden şiirlerinde tasavvufi

değnilere rastlanması doğaldır. Nitekim Leyla Hanım Divanı'nda tasavvufi unsurlar üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Mehmet Daniyal Topal'ın, Prof. Dr. Parvana Bayram danışmanlığında hazırladığı Leyla Hanım Divanında Dini-Tasavvufi Unsurlar (Bkz. Topal, 2013) adlı yüksek lisans tezi, bu tür çalışmalardan birisidir. Fakat tasavvuf başlı başına bir inceleme ve araştırma alanı olduğundan, bu çalışmada inceleme kapsamına dâhil edilmemiştir.

Çalışmaya başlamadan önce şairler ve dönemleri hakkındaki bilgilere ulaşılmış, ardından her iki şairin Divan'ı okunup kavram ve mefhumlar belirlenmiştir. Çalışmanın amacı gereği, ortak kullanılmayan kavram ve mefhumlar elenmiştir. Mukayesesi yapılacak kavram ve mefhumların genel olarak hangi anlamlarda kullanıldığı çeşitli kaynaklardan yararlanılarak tespit edilmiş, örnekler etrafında her iki şairin hangi kavram ve mefhumu hangi ilgilerle kullandığı incelenmiştir. İnceleme sırasında kavram ve mefhum ifadeleri mazmun şeklinde tek bir kavram adı altında sınırlandırılmıştır. Hangi kavramların mazmun sayılacağı hususundaysa Ahmet Talay Onay ve İskender Pala'nın mazmunlar üzerine yaptıkları çalışmalara bağlı kalınmıştır.

Bu konuda yapılmış benzer çalışmalarda farklı tasnif usulleri vardır. Örneğin aşkla ilgili kavram ve mefhumların sevgili, âşık, rakip başlıkları altında sıralanması tasnifler arasındadır. Yine tasavvufi mazmunların kavram ve kişilere göre sınıflandırılması veya maddi kültürle ve sosyal hayatla ilişkili mazmunların sıralanması gibi başka tasnif usulleri de söz konusudur. Bazı çalışmalardaysa çalışma kapsamı sadece sevgili, tasavvuf, maddi kültür ve sosyal hayat gibi belirli temalarla sınırlandırılırken bazılarında eseri incelenen sanatçının sadece gazellerinin esas alınması gibi sınırlamalar mevcuttur. Bu çalışma şairlerden birini diğerinden üstün gösterme amacı taşımadığından ve sadece ortak kullanılmış kavram ve mefhumları mukayeseli okuma amacı taşıdığından tasnifte alfabetik sıralama usulü tercih edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DİVAN ŞİİRİNDE KAVRAM VE MEFHURLAR

Genelde edebiyatın özelde şiirin konusu insan hakikati olduğuna göre şiir, zamanı ve mekânları aşan evrensel bir sanattır. Çünkü günlük yaşamın imkân ve sınırlılıkları ne denli değişirse değişsin; aşk, ölüm, hasret, kıskançlık gibi insani duygular varlığını sürdürecektir. Bu durum böyleyken şu an yaşadığımız coğrafyada yaklaşık altı asır varlık gösteren divan şiirinin günümüz Türkiye’inde evrensel doğrularını söylemeye devam ettiğini söylemek zordur. Bunun nedeni divan şairlerinin şiir anlayışında değil, değişim gösteren bir toplumun kendi değerlerine sırt çevirmesinde aranmalıdır.

Türk edebiyatında Batı etkisinin görülmeye başlanmasıyla birlikte, Anadolu’da 13. yüzyılda oluşmaya başlayan ve yüzyıllar içerisinde birçok büyük sanatçı yetiştiren divan edebiyatına yönelik olumsuz bir bakış açısı oluşmuştur. Cumhuriyet’in ilanı sonrasıysa bu olumsuz bakış açısı tamamen yok sayıcı bir ötekileştirmeye dönüşmüştür. Oysa;

“Bir medeniyetin bütün verileri yaşanan çağın bir yorumudur; Osmanlı dönemi mimarisini, müziğini, geleneksel sanatlarını iltifatlara boğarken, o devrin edebiyatını karalayan, hafife alan ve yok sayan bir üslupla tanımlamak akıl kârı değildir. Mimar Sinan’ın taşla yaptığını Karahisari yazıyla (hatla), Bâki kelimelerle, Levni renklerle, İtri seslerle (notalarla) yapmıştır. Bize düşen bu çok katmanlı miraslar karşısında, anlama yetimizi kullanarak sonuçlar çıkarmak; o günü anlayacak, bugüne anlatacak, nelerin kaybolduğu, nelerin kaybolmadığı, nelerin taşınması, nelerin bırakılması, nelerin bizi zenginleştireceği, nelerin bizi fakirleştireceği sonuçlarını çıkarmak” (Tökel, 2023a: 9)tır.

Bir edebiyat geleneğinin hayatiyetini sürdürmesi; o gelenek etrafında şekillenmiş eserlerin okunması, hakkında incelemelerin yapılması, bir anlamda o geleneğin edebiyat gündemi içerisinde yer bulmasıyla mümkündür. Haliyle edebiyata ilgili olanların, şiirin evrenselliğine inananların, edebiyata akademik duyarlılık etrafında yaklaşanların bu şiirler üzerine inceleme ve araştırma yapması, böylelikle tanınırlıklarını arttırmalarına imkân sağlamaları gerekir.

Divan edebiyatı, kendi içerisinde kaideleri olan ve hayatla ilgisi sınırlı bir edebiyattır. Kitabi ve soyut olduğu kadar mazmun ve mevhumlardan oluşmuştur. Kaide, kitabi olmak ve soyut kavramlarıyla divan edebiyat; tıpkı her devrin

edebiyatının o devrin tefekkür, tahassüs ve tahayyüllerini içermesi gibi, kendi devrinin özelliklerini, zevklerini, sanat anlayışlarını, hurafelerini, inançlarını hak ve batıl bilgilerini içerir. Hayatle ilgisi ne denli az olsa da toplum hayatının gelişimini takip eder ve onun yansımalarını taşır. Soyut mefhum ve mazmunlarla doludur fakat bu soyur mefhum ve mazmunlar, o devre ait kurallara, bilgilere, kanaatlere işaret eder (Levend, 2015: 13).

Arap sözlü geleneğinde oluşumu İslamiyet'in ortaya çıkışınının çok öncesine dayanan divan edebiyatı, İslam devletinin kurulup yayılmaya başlamasıyla başka milletleri de etkisi altına almış bir edebiyattır. Önce İran'da varlık göstermeye başlayan bu etkiler, İslamiyet'i benimsemeleriyle birlikte Türkleri de etki alanına dâhil etmiştir. 13. yüzyıldan itibaren de Anadolu'da şekillenen yazılı edebiyatın en önemli unsuru haline gelmiştir. Divan edebiyatı doğrudan tek bir milletin edebiyatı değil, farklı bileşenlerin ortaklaşa oluşturduğu İslam medeniyetinin edebiyatıdır. Bünyesinde farklı milletlerin kabulleri sentezlenmiş, ortak bir bakış açısı oluşmuş ve ortaya zengin bir edebiyat geleneği çıkmıştır.

“Esinlenmiş olduğu kaynaklar itibariyle, Divan edebiyatı en zengin edebiyatlardan biridir. Gelenek, gündelik hayat, din ve dini bütün ilim dalları, masal, destan, efsane ve menkıbeler, astronomi, astroloji, tabâbet, tarih vb. daha nice saha, Divan şairinin başvurduğu kaynaklar arasındadır.” (Tökel, 2000: IX) Edebiyatın insan merkezli bir sanat olduğu düşünüldüğünde de divan şairlerinin, her türlü insani bilgi ve deneyimden beslenmiş olması kaçınılmazdır. Bununla birlikte divan edebiyatının, özellikle İran edebiyatı etkisinde kaldığı ve Arap edebiyatı etkisinin İran üzerinden dolaylı olarak Türklere geçtiği söylenebilir. “Türk edebiyatının umumi gelişimi içinde, nazari ve estetik esaslarını İslami kültürden alarak meydana gelen ve özellikle örnek kabul ettiği Fars edebiyatının her yönden kuvvetli ve sürekli tesiri altında şekillenip belirgin örneklerini vermeye başladığı XIII. yüzyıl sonlarından, XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar, bünyesini sarsıcı ve zayıflatıcı bir tepki ve değişikliğe uğramadan Arapça-Farsça kelimelerin geniş ölçüde yer aldığı bir dille varlığını altı asır sürdürmüş bir edebiyat geleneğidir.” (Akün, 1994: 15)

İslam dininin yayıldığı coğrafya düşünüldüğünde, bu denli geniş bir alanda ortak bir edebiyatın oluşması birtakım saikler sayesinde olmuştur. Bu saikler içerisinde, milletlerin ortak edebiyatta buluşması noktasında İslam dini kadar yazı sisteminin de etkisi büyüktür. Bir anlamda divan edebiyatı, Arap alfabesini kullanan toplumlarda etki ve hâkimiyet göstermiştir.

“İslamiyet'i kabul eden milletlerin, İslam medeniyeti gibi müşterek bir de yazıları olmuştur. İslam'ın mukaddes kitabı Kur'ân-ı Kerîm, umumiyetle

Arap yazısı denilen bu yazıyla yazıldığı için aynı yazı Müslüman milletler arasında mukaddes sayılmıştır; ortak bir din, kültür ve sanat yazısı olmuştur. Araplardan başka İslam'ın belli başlı milletleri, İranlılar, Türkler, Hindliler, Afganlılar, şimalî Afrika ve Afrika'nın Atlantik sahili milletleri, Suriye kavimleri, Malezyalılar vb. bu yazıyı kullanmışlardır. Aynı yazının İslam Medeniyeti ve İslam kültürüyle yakın temaları olan, başka dinde kavimler ve milletler tarafından kullanıldığı da olmuştur: İran'da yalnız Müslümanlar değil, Zerdüşt dini salikleri de Arap alfabesini kabul etmişlerdir.” (Banarlı, 1998: 135)

Osmanlı toplumu içerisinde de farklı dinlere yahut milletlere mensup azınlıkların Arap alfabesi kullandıkları görülür.

Bir diğer ortak buluşma noktası aruz ölçüsüdür. Aruz ölçüsü de Arap edebiyatında doğup İslamiyet ve alfabeye birlikte yayılmıştır. Tercih edilen kalıplar ve uygulanışı yönüyle Arap ve İran edebiyatlarında bazı farklılıklar olsa da bu ölçü genel olarak aynı kurallar çerçevesinde kullanılmıştır. Türk edebiyatında aruz ölçüsünün başlıca etkisinin üst bir şiir dilinin oluşumu etrafında etkisini gösterdiği söylenebilir. Mevcut ölçülerin çoğunlukla kapalı heceyle bitmesi, Türkçeninse açık hecenin hâkim olduğu dillerden olması nedeniyle şairler; başta imale olmak üzere çeşitli aruz hatalarından kaçınmak amacıyla Arapça ve Farsça sözcükler kullanma yönüne gitmişler, böylelikle günlük konuşma dilinin dışında bir şiir dilinin oluşturmuşlardır.

Nazım biçimleri de uzlaşım alanları arasındadır. Gazel, rubai, kaside, mesnevi, murabba gibi biçimlerin kendilerine has birtakım özellikleri vardır. Her üç dilde üretilen eserlerde bu biçimlerin özelliklerine bağlı kalınmıştır. Biçimler, işledikleri konuya göre türlere ayrılır. Farklı coğrafyalarda biçim ve konu yönüyle aynı doğrultuda eserler verilmiş olması da divan şiirinin mekân ve zaman farklılıklarına rağmen kendi geleneğini korumasını ve sürdürmesini sağlamıştır. Divan şiirinde ortak uzlaşımı sağlamış geleneklerden birisi de mazmun şeklinde de ifade edilebilecek kavram ve mefhum kullanımlarıdır.

Mazmun, bazı sözcük ve kavramların farklı şairlerce aynı anlamda kullanılması, okur tarafından da aynı anlamda yorumlanması demektir. Her ne kadar yüzyıllar boyunca mazmunlar aracılığıyla okurla şair arasında ortak bir buluşma sağlanmış olursa da divan şairlerinin zihinlerinde doğrudan mazmun kavramının yer ettiğini söylemek güçtür.

“Klâsik şairler, beyitlerin görünen anlamının haricinde, kullandıkları çeşitli sözcükler ve tabirlerle oluşturdıkları çağrışımlar yoluyla bir kavram ya da olguya işaret etmişler; ancak bu çabalarına bir isim vermemişlerdir. Bu dönemde şairler, “mazmun” sözcüğünü, bir ifadenin mecazî anlamı; kastedilmek istenen asıl anlam karşılığında kullanmışlardır. Bir nükteli ve bir remzi ihtiva eden beyitlerdeki ifadeler “mazmun” olarak nitelenmiştir. Bunda, sözcüğün ihtiva ettiği “devenin karnında, cinsiyeti belli olmayan yavru, zarfın içine konan nesne” gibi lügat anlamlarının da etkisi olmuştur.” (Şenödeyici, 2018: 1051)

Haliyle mazmun geleneği kabulünün oluşumu, son dönemlerdeki akademik yaklaşımlarla ilgilidir. Ancak her ne olursa olsun, divan şiirinde ilk bakışta fark edilmeyen, derine inildiğinde şiire bambaşka çağrışım alanları açıp anlam ve yorumu zenginleştiren bir kelime sarfı olduğu ortadadır. Divan şairleri mazmun kavramıyla neyi kastetmiş olurlarsa olsunlar, günümüzde mazmun şeklinde adlandırılan maharet gösterisini bilinçli olarak yapmışlardır. Kimi şerh eserlerde şerhi yapanlar doğrudan mazmun sözcüğünü anlamamış olsalar da onun var olduğuna dair bazı tespitlerde bulunmuşlardır (Şenödeyici, 2020: 17).

“Şiirin anlam ve söz gibi iki temel unsuru vardır ve söz konusu iki unsurdan biri olan anlamın Klasik Türk şiirinde hem daha çok sembolik bir dil üzerine kurulduğu, hem de dolaylı bir şekilde dile getirilmeye çalışıldığı bilinen bir gerçektir. Böylesine bir ifade tarzının yani duygu, düşünce ve hayallerin sembolik bir dil aracılığıyla ortaya konulmasının Klasik İran Şiirinde yüzyılları bulan bir süreç sonucunda görüldüğü, daha sonra da çeşitli vesilelerle Türk Şiirinde kullanıldığı bilinmektedir.” (Demirel, 2009: 251)

Ölçü, redif ve kafiye, nazım birimi ve nazım biçimi yönleriyle belli kurallarla çerçevesi belirlenmiş bir şiir anlayışında, şairin duygularını ifade etmesi birtakım sınırlılıklar içerir. Mazmun kullanımı, şaire az kelimeyle çok geniş anlamlara ulaşabilme imkânı sağlar.

“Böyle bir sistemde şair, bir kelime büyücüsüdür. Kelime, duygusal yükü ancak alelade konuşmalarda yüklenmektedir; şairin eline geçtiği zaman artık her biri bağımsız bir varlıktır. Bu kelimelere istese de can sıkıntılarını, ihtiraslarını, ihsaslarını söyletmeyen şairin şahsiyeti, eserinde bir mimarın şahsiyeti ne kadar yer alıyorsa o kadar yer alır.” (Ayvazoğlu, 1989: 143)

Aslında şiirde yer bulan bu ortak alan, aynı zamanda şairin ustalığını sergilemesi yahut bir şairin yeteneğinin belirlenebilmesi yönleriyle de önemlidir. Aynı mazmunu başka şairlerin de aynı anlamla kullanıyor oluşu, beraberinde kıyas ilgisini getirir. Şair, ortak malzemeye şahsi yetenek ve donanımını ekleyebildiği oranda başka şairlerden ayrılır veya gelenek içerisinde öne çıkar.

Mazmunlar temelde sembolik sözcüklerdir. Bir mazmun, görülenin dışında başka

anamlara gönderme yapar. Öte yandan modern şiirdeki sembol kavramıyla mazmun kavramının büsbütün örtüştüğü söylenemez. Mazmunu sembol ile karıştırmamak gerekir.

“Sembol, birbirinden çok farklı yorumlarla ifade edilirken, mazmûnda herkesçe aynı şekilde bulunabilecek belirli bir mâna vardır. Belirli tasavvurları taşıyan, belirli kelimeler arasında kurulan bağlantı ile meydana gelen mazmûnda, şairin ne demek istediği, anahtarı belli bir şifre gibi çözülebilir.” (Akün, 1994: 423)

Yine modern şiirdeki semboller, şairin özgün hayal üretiminin tezahürüyle şekillenir; büyük oranda sanatçının şahsına özgüdür. Mazmunlarsa asıl bireysel yorumlara kapalı olduğu için mazmun değeri kazanır. Diğer yandan o güne dek söylenmemiş bir anlam (“bikr-i mana” ve “bikr-i mazmun”) ya da bir nükte bulup orijinal hayaller kurmak, divan şairinin benzersizliğini ve başarısını gösteren en önemli öğelerdendir (Çavuşoğlu, 2011: 4).

Şenödeyici, Fuzuli’nin mazmun kavramının geçtiği beytinden hareketle, mazmunun ne olduğuna dair şu kanaatlere ulaşır: Mazmun, şairin bilinçli olarak kastettiği anlam olayıdır; şairin kastı dışında okurun ulaştığı anlam mazmun sayılamaz. Edebi sanatlar, mazmunların oluşumuna aracılık eder, tek bir edebi sanat mazmun olarak adlandırılmaz. Mazmun, beytin tamamını etkileyeceği gibi beytin genel anlamından bağımsız da olabilir (Şenödeyici, 2020: 22-26).

Şiirin öznel bir sanat olduğu bilindiğinde, anlamın her bir okur için değişkenlik göstermesi kaçınılmazdır. Hatta kimi durumlarda, okurun içinde bulunduğu ruh haline göre aynı şiire farklı yaklaşımlar getirmesi, aynı şiirin onda farklı çağrışımlar uyandırması ihtimal dâhilindedir. Mazmunlar, bu noktada da kısmi bir uzlaşım alanı oluşturur. Divan şiiri, her ne kadar başta mazmunlar olmak üzere edebi sanatlar ve diğer unsurlarla katmanlı anlam genişliğine sahip olsa da bu katmanlar büyük oranda metin merkezlidir.

“Divan şiirinin kuralcı yapısı, değişmez şiir geleneği öteden beri eleştiri konusu olmuştur. Ortak yargıya göre, belirli bir duygu, düşünce ve hayal dünyası içinde yoğrulmuş olan bu şiir, sınırlı söz varlığı ve anlatım gücü ile dikkate değer bir değişikliğe uğramaksızın yüzyıllar boyu olduğu gibi kullanılmıştır. Divan şiirinin anlatımında önemli yer tutan mazmun ve mecazlarla birlikte söz sanatlarının kullanımındaki değişmezlik de eski şiirimize yöneltilen eleştiriler arasındadır. Divan şiirinin dili eleştirilirken, hep aynı mazmunların tekrarlandığı, onun belkemiği olan benzetme ve mecazların kullanımında belirli kavram ilişkilerinin kurulduğu, benzer anlatım yollarının izlendiği, ancak usta şairlerin dilinde bunların az çok

değişikliğe uğradığı Tanzimat'tan bu yana söylenenler arasındadır.”
(Mengi, 2010: 23)

Bir okurun farklı okumalarında veya farklı okurların farklı okumalarında yakın anlamlara ulaşması umulur. İşin içine ortak kabullere sahip mazmunlar girdiğinde, metne bağlı anlam ortak bir uzlaşım alanında kalacaktır. Divan şiirini hakkıyla anlamak, mazmunların içerdiği anlamları da bilmeyi gerektirir. Zira şahsi yorumlar, şiirin kastetmediği ilgisiz anlamların ortaya çıkmasına neden olur.

Şiir, her ne kadar şairin kişisel duygulanımları etrafında şekillenmiş bir tür olsa da üretildiği dönemin zihniyetine dair ipuçları da barındırır. Toplumsal bilinç, inanç sistemi, yönetim biçimi, ananevi birikimler zihniyeti oluşturur. Bu anlamda mazmunlar, genelde Doğu dünyasının özelde Türklük coğrafyasının bakış açısını yansıtır. Benzetmelerde, hatırlamalarda, yüceltmelerde ortak kabullerin etkisi büyüktür. Bir anlamda mazmunlar, asırlar boyunca farklı bileşenlerin halk bilincinde yoğrulmasıyla oluşmuştur ve kültürel ortaklık, beraberinde ortak edebi bir dilin oluşmasını da sağlamıştır.

Divan şiiri, dış etkilere kapalı bir şiir değildir. “Kendisi de toplumun bir bireyi olan divan sanatkarı –elbette bir halk şairi kadar olmamakla birlikte- mensubu bulunduğu toplumun kültür ve medeniyet dairesinin inanç, görenek, âdet ve alışkanlıklarını bir şekilde eserine yansıtmıştır.” (Köksal, 2005: 353) Haliyle yüzyıllar içerisinde toplumsal değişime bağlı olarak divan şiiri de birtakım değişiklikler gösterecektir. Elbette bu değişim çok yavaş gelişir, bir anlamda sindirerek gerçekleşir. Mazmunlar da değişimden nasibini alır. Örneğin 15. yüzyılda daha ziyade doğal bir çiçek anlamı etrafında ele alınan lale, 16. yüzyıldan itibaren mazmuna dönüşür. 17. yüzyılda Sebk-i Hindû şiiriyle birlikte adına bîkr-i mazmun denilen ve modern şiirdeki imgeyle benzeşen yeni mazmunlar ortaya çıkar. Fakat genel itibarıyla mazmunlar, toplumdaki değişime ve şiirin bu değişime gösterdiği reaksiyona rağmen başlangıçtaki anlam çerçevesini büyük oranda korumuştur.

Mazmun, anlam dışında divan şiirinin dil özelliğiyle ilgili bir niteliktir. Divan şiirinde günlük konuşma dilinin haricinde üst bir dil oluşmuştur. Mazmunlar da bu üst dilin oluşturulmasında önemli bir katkıya sahiptir. Aynı sözcüklerin günlük konuşmada karşıladığı anlamla şiirde karşıladığı anlamların çoğunlukla farklı

oluşu, şiir dilinin günlük dilden farklılaşmasında önemli bir etki sağlamıştır. Fakat bu, mazmunların karşıladıkları anlam yönüyle gündelik insan gerçeklerinden uzak olduğu anlamına gelmez. Aksine o insanların kabullerinden, tasavvurlarından, inançlarından beslenerek anlam genişliği sağlanır.

Peki yüzyıllar içerisinde mazmunların anlam ve kullanım sıklığında bir değişme olmuş mudur? Ya da erkek şairlerin hâkim olduğu divan şiirinde kadın şairlerin mazmun tercihleri ne yönde olmuştur? İşte bu çalışmanın birincil amacı, farklı yüzyıllarda yaşamış Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'nda ortak kullanılan mazmunları tespit ederek yukarıdaki sorulara bir cevap bulmaya çalışmaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

DİVAN ŞİİRİNİN İKİ KADIN ŞAİRİ: MİHRİ HANIM VE LEYLA HANIM

2.1.Mihri Hanım

Mihri Hanım, 15. yüzyılda Amasya’da yaşamıştır. Kaynaklar, Mehmed Zihnî’nin Meşâhirü’n-Nisâ’sında yer alan “İstanbul ediplerindendir” bilgisi dışında, şairin Amasya’da yaşadığı noktasında ittifak halindedir. Doğumu veya ölümü hususunda, kesin bir bilgi yoksa da hakkında, 1456 doğumlu Hatemi’yle bir aşk ilişkisi iddiası olduğuna göre, Mihri Hanım’ın da söz konusu tarihe yakın yıllarda doğduğu tahmini vardır. Yine Divan’ında yer alan ve Tazarru-nâme başlığı taşıyan mesnevi biçimindeki şiirinde ve bazı gazellerinde yaşlılıktan söz etmesinden ve Makami’nin Mihri Hanım hakkında yazdığı ‘at’ redifli şiirde ondan ihtiyarlamış olarak bahsetmesinden yola çıkarak en azından orta yaşları geçtiğini kabul etmek mümkündür. Babasının ismi Belayi’dir. Kendisi de Divan’ında iki yerde babasını Belayi adıyla anar. Babasının kadı olduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır. Dedesiye halk arasında sevildiği anlaşılan bir Halveti şeyhidir.

Mihri’nin mahlas mı yoksa isim mi olduğu üzerine farklı düşünceler vardır. Evliya Çelebi şairin isminin Mihrümah olduğunu söyler. Bursalı Mehmet Tahir, Fahrünnîsâ ismini öne sürerken Murat Uraz, şairin isminin Mirünnîsâ olduğunu iddia eder. Âşık Çelebi’ye şairin hem adının hem mahlasının Mihri olduğu bilgisini verir. Tüm bu görüşler arasında, şairle yakın dönemde yaşamış Âşık Çelebi’nin görüşünün daha doğru olacağı, haliyle şairin hem isminin hem mahlasının Mihri olduğu daha güçlü bir kanaattir.

Mihri Hanım’ın yaşadığı Amasya şehzadeler şehri olarak bilinir. II. Bayezid’in oğlu Ahmed de Amasya’da bulunmuş şehzadeler arasındadır. Bilim insanları ve sanatçıları koruyup gözetken Şehzade Ahmet, onları kendi etrafında bir araya getirmiştir. Mihri Hanım da bu edebi muhite dâhil olan sanatçıların arasında yer almıştır ve Şehzade Ahmed’e çeşitli vesilelerle 11 methiye sunmuştur.

Kaynaklardan anlaşıldığında göre Mihri Hanım hiç evlenmemiş, iffet sahibi, oldukça güzel bir kadındır. Amasya gibi küçük bir yerde yaşamış olmasına

rağmen dedikodulara kulak asmamış, aşkla ilgili deneyimlerini açıkça ve dürüstçe dile getirmiştir. Özellikle Müeyyed-zâde Abdurrahman Çelebi ve Sinan Paşa-zâde İskender Çelebi'ye aşkı bir anlamda dillere destan olmuştur. Divan'ında da iham sanatı yoluyla birçok gazeline İskender ismine gönderme yapılmış olması, şairin İskender Çelebi'ye duyduğu aşkın samimiyetini göstermesi bakımından önemlidir. Şehzade Ahmed etrafındaki edebi muhite kadın kimliğiyle dâhil olması, bireysel duygularını pervasızca dile getirebilmesi Mihri Hanım'ın oldukça güçlü bir karaktere, özgüvene sahip olduğunu gösterir.

Mihri Hanım, sadece Amasya'da teşekkül eden edebi muhite dâhil şairlerle irtibat halinde olmamıştır. Necâtî, Makâmî, Afitâbî, Güvâhî, Münîrî gibi döneminde yetişmiş diğer şairlerle de tanışıklığı, haberleşmesi olmuştur. Bunlar arasında Necâtî'yle ilişkisi en dikkat çekici olanıdır. Zaman zaman Necâtî'le mektuplaştıkları, Mihri Hanım'ın yazdıklarını Necâtî'ye gönderdiği anlaşılmaktadır. Yine Necâtî'nin ünlü 'döne döne' redifli gazeline nazire yazan şairler arasında Mihri Hanım da vardır.

Tezkirelerde Mihri Hanım'ın iffet sahibi olmasına muhakkak vurgu yapıldığı görülür. Öte yandan tezkireler, onun iffetinden söz ederken farklı anlaşılabilecek, kısmen müstehcen anlamda yorumlanabilecek kinaye ve tevriyelere de başvurmuşlardır. Bu da erkek meclislerine rahatça giren ve fiziki güzelliğiyle dikkat çeken kadın bir şairin tezkire yazarları tarafından kıskanıldığı şeklinde yorumlanabilir. Hammer de Mihri Hanım'ın 'saf'lığı vurgusundan hareketle onu Eski Yunan'daki ünlü kadın şair Sappho'ya benzetmiştir. Burada bile, Sappho ile özdeşleşmiş birtakım ahlaki davranışlar olduğuna göre, Mihri Hanım'a yönelik hiçbir dayanağı olmayan isnad gayesi olduğu söylenebilir.

Mihri Hanım'ın bir dönem İstanbul'da yaşayıp yaşamadığı da tartışmalar arasındadır. Divan'ında bulunan;

"Geçmiş ki hayıf Mîhrî Amâsiyye'de 'ömrün

Kostantini'de 'âkil isen gitme kal imdi'"

beytinden hareketle onun bir müddet İstanbul'da bulunması ihtimal dâhilindedir. Fakat nihayetinde Amasya'ya döndüğü ve orada öldüğü sabittir.

Tezkireler, Mihri Hanım'ın ölüm tarihine değinmemişlerdir. Daha yakın dönemdeki çalışmalarda 1506 tarihi verilmiş, bu tarih başka kaynaklarca da tekrarlanmıştır. Gibb'se bir kaynağa dayandırmamış olmakla birlikte, şairin 1514 yılında öldüğünü söyler. Ancak kaynaklardan anlaşıldığı üzere 1512'de Mihri Hanım'a devlet tarafından birtakım in'am verildiği anlaşılmaktadır. Bu da şairin 1512'den sonra, 50-60 yaşlarındayken öldüğü anlamına gelir. Haliyle mevcut tarihler içerisinde en makul olanı Gibb'in vermiş olduğu tarihtir. Buna göre Mihri Hanım muhtemelen 1514'te Amasya'da ölmüş, Zevadiye adıyla anılan bir Halveti tekkesine dedesinin yanına gömülmüştür. Fakat günümüzde, türbe içerisinde bulunan mezarlardan hangisinin Mihri Hanım'a ait olduğu belli değildir.

Mihri Hanım'ın başlıca eseri Divan'ıdır. 461 beyitlik bir mesnevi olan Tazarru-name'si de Divan'ında bulunur (Arslan, 2018a: 4-11; Hakverdioğlu, 2016: 9-25; Kaya G., 2010: 3-6; Yılmaz, 2019: 28-29).

2.2. Leyla Hanım

Leyla Hanım, görece yakın bir dönemde, 19. yüzyılda yaşamış olmasına rağmen hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Öncelikle İstanbul doğumlu olan sanatçının ne zaman doğduğu bile belirsizdir. Bir anlamda hakkındaki en fazla bilgiyi ihtiva eden kaynak kendi Divan'ıdır. Divan'ında yer alan tarihlerden, kasidelerden, sitayişlerden hareketle, hakkında sınırlı sayılabilecek bilgilere ulaşmak mümkündür.

Leyla Hanım'ın babası kazasker Moralızâde Hâmid Efendi'dir. Receb 1240 tarihinde vefat etmiş babası için bir tarih yazmıştır. Bu tarihte babasından; “allâme, ehl-i hüner, ehl-i irfân” gibi sıfatlarla söz eder. Annesiyse Hadîce Hanım'dır. Şair, cariyeleri Seyyâre'nin 1240/1824'te vefatı üzerine yazdığı tarihte “Hüzn ü fûrkatde kodı şimdi Hadîce Hanım'ı” diyerek annesinin isminin Hadîce olduğunu zikreder. Hadîce Hanım aynı zamanda ünlü şair Keçecizade İzzet Molla'nın ablasıdır. Haliyle İzzet Molla, Leyla Hanım'ın dayısıdır.

Leyla Hanım'ın aslen Konyalı olduğu düşüncesi de vardır. Nitekim dayısı İzzet Molla'nın annesinin Konya'dan İstanbul'a gittiği bilinmektedir. Buradan hareketle anne tarafının Konya kökenli olduğu söylenebilir. Yine Leyla Hanım'ın, bu şehre gelip gelmediği meçhulse de Bursa'yla bir ilişkinin olduğu da

düşünülmektedir. En azından babası ve genç yaşta kaybettiği kardeşi Halid bir müddet Bursa'da ikamet etmişlerdir.

Eldeki sınırlı kaynaklardan anlaşıldığına göre Atâullâh Mehmed Efendi'yle Nûrullâh Mehmed Efendi adlarıyla iki kardeşi vardır. Bir diğer kardeşiye Halid'dir. Halid'in genç yaşta vefatı üzerine Leyla Hanım terakib-i bent biçiminde bir mersiye yazmıştır. Bu mersiyeyle anlaşıldığı kadarıyla Leyla Hanım, kardeşi Halid'i çok sevmektedir. O da ablası gibi Mevlana'ya bağlıdır. Halid, Bursa'da ikamet etmekte iken İstanbul'a gelmiş ve burada ölmüştür.

Hakkındaki rivayetler çok sağlıklı olmamakla birlikte Leyla Hanım, kısa süreli bir evlilik yapmıştır. Fakat anlayışsız bir adam olan kocası daha evlendikleri akşam, kolundaki yarayı temizlemesini isteyince Leyla Hanım evi terk etmiştir. Bir diğer rivayete göreyse evlilikleri bir hafta sürmüştür. Sonrasında başka bir evlilik yapmayan Leyla Hanım kendi ayakları üzerinde durmaya çalışmıştır.

Divan'ındaki sitayiş içeren şiirlerinden yola çıkarak, Leyla Hanım'ın ilerleyen yıllarda zorlu bir hayatının olduğu, yokluk çektiği anlaşılabılır. Özellikle babası öldükten sonra maddi yönden zor günler yaşamış, alacaklılar kapısına dayanmıştır. Divan'ında birçok yerde felekten sitem dolu sözlerle söz etmiş, yaşadığı maddi zorluklardan yakınmıştır. Ayrıca maddi yardım gördüğü saray çevresinden kişilere de övgüler sunmuştur.

Leyla Hanım, sarayla yakın ilişkileri olan seçkin bir aileye mensuptur. Okuma ve yazmayla yakın ilişkisi bulunan ailesi sayesinde, iyi sayılabilecek eğitim alma imkânı bulmuş, zamanla kendini geliştirmiştir. En çok destek gördüğü isimse dayısı Keçecizade İzzet Molla olmuştur. Divan'ında ondan bir usta olarak söz eden şair, şiir eğitimi noktasında İzzet Molla'nın özel ilgisini görmüştür. Leyla Hanım, yine aileden gelen bir etkiyle Mevleviliği benimsemiştir. Şiirlerinde özellikle Şeyh Galib etkisinin görülmesi biraz da bu Mevlevilik etkisiyledir. Ancak şiirlerinde doğrudan tasavvuf öğretisine bağlı kaldığını söylemek güçtür. Onda beşeri aşkın doğal söylemleri de açıkça kendini gösterir. Bir anlamda Mevlevilik öğretisi, onun şiirlerinde bir motif olarak kalmıştır.

Şairlik yönüyle büyük oranda geleneğe bağlı kalan Leyla Hanım'ın, çok güçlü şairliğinin olduğunu söylemek zorsa da en azından dönemindeki diğer kadın

şairlerin gerisinde kalmadığını söylemek mümkündür. Zaman zaman kendi hayatından bütün doğallığıyla söz etmesi ondaki samimi üslubun bir örneğidir. Fakat kimi rind edalı şiirleri döneminde garip karşılanmış; kadın kimliğine rağmen içki ve eğlence meclislerine rahatça değinmesi yadırganmıştır. Özellikle “ne derlerse desinler” redifli gazeli yüzünden birtakım haksız ithamlara maruz kalmıştır. Hatta aynı redifle ikinci bir gazel yazarak kendini savunmuş, içinin temizliğini bahane göstererek onu karalamaya çalışanların ahirette cezalarını çekeceklerini söylemiştir. Bir anlamda, gençlik yıllarında kendisine haksız ithamlara sebep olacak serbest şiirler yazan Leyla Hanım, ilerleyen yaşlarında Mevlevilik öğretisinin de etkisiyle daha sakın şiirler kaleme almıştır.

Hayatı büyük sıkıntılarla geçen Leyla Hanım 1848 yılında vefat etmiştir. Mevlevi olduğu için naaşı Galata Mevlevihanesi’ne defnedilmiştir. Vefatı sonrası tarih düşüren şairler arasında dönemin kadın şairlerinden Şeref Hanım da vardır.

Leyla Hanım’ın yegane eseri Divan’ıdır. Divan’ında 6 kaside, 3 murabba, 5 muhammes, 13 tane tahmis, 2 müseddes, 3 tesdis, 1 tesbi, 1 müsemmen, 2 tesmin, 8 terkeb-i bent, 1 terci-i bent, 55 tarih, 122 gazel, 5 müstezad, 21 şarkı, 5 lugaz, 23 rubai, 7 kıt’a, 4 müfred bulunur. Burada dikkat çekici olan, Leyla Hanım’ın Divan’ında 55 adet tarihin bulunuşudur. Bu da şairin dönemindeki olaylara duyarlı olduğunu gösterir (Arslan, 2018b: 2-21; Karaman İ., 2019: 1-2).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MİHRİ HANIM VE LEYLA HANIM DİVANLARININ KAVRAMLAR VE MEFHURLAR YÖNÜNDEN MUKAYESELİ İNCELEMESİ

3.1.Âb-ı Hayât

Türkçe karşılığı bengisu olan âb-ı hayât, “Kaynağı karanlıklar demek olan zulmât, zulûmât, zulmet denilen ve menbâi meçhul diyarda bulunan sudur ki içen ölmez, dünya durdukça yaşar...” (Onay, 1993: 7) “İlgili kavram Türk edebiyatı ve kültüründe “bengisu, çeşme-i can, hayât kaynağı, hayât çeşmesi” gibi terkiplerle ifade edilmesine rağmen şiirlerde daha çok âb-ı hayât, âb-ı heyvân... şeklinde geçmektedir.” (Emirçüpani, 2008: 190) Şairler, âb-ı hayat ile sevgilinin dudağındaki nem arasında ilgi kurmuşlardır. İnanişâ göre bu suyu, Hızır ile İlyas peygamberler bulmuş ve içmişlerdir. Fakat Allah daha sonra bu pınarı insanların gözünden sakladığı için İskender, Zulûmât’a kadar gitmesine rağmen suyu bulamamıştır (Onay, 1993: 7). Buna göre İskender’in aradığı ölümsüzlük suyu aslında sevgilinin dudaklarındadır. Söz konusu anlayış, nasıl ki ölümsüzlüğü elde etmek imkânsızsa sevgilinin dudağından öpmek de imkânsızdır şeklinde yorumlanabilir.

Mazmun, Mihri Hanım Divanı’nda âb-ı hayat olarak altı yerde geçer. Mihri Hanım, geleneğe bağlı kalarak bu mazmunu ölümsüzlük suyu anlamında kullanır. Leyla Hanım Divanı’nda sadece Sıddîk’e yapılmış tahmisin 8. bendinde âb-ı hayvân olarak geçer.

Mihri Hanım;

Çevresin âb-ı hayâtun ki tutar mûr-ı hatun

Gûyiyâ hâtemidür mühr-i Süleymân-şekil (Arslan, 2018a: 32)¹

beytinde sevgilinin dudağını âb-ı hayâta, ayva tüyleriniyse karıncaya benzetmiş; dudakla Hz. Süleyman’ın mühür şeklinde olan yüzüğü arasında ilgi kurulmuştur. Beyitte ayrıca karıncaların Hz. Süleyman’ın yüzüğünü öpmeye gelmesine telmihte

¹ Çalışmanın devamında bu kaynaktan yapılan alıntılarda künye bilgisi olarak sadece MHD (Mihri Hanım Divanı) kısaltması ve sayfa bilgisi verilecektir.

bulunulmuştur.

Şair;

İrdi çün âb-ı hayâta Mîhrî ölmez haşre dek

Gördi çün zulmet şebinde ol 'ayân İskender'i (MHD:150)

beytindeyse telmih yoluyla İskender'e gönderme yapar. Zulmet yahut onun çoğulu olan Zulümât, sevgilinin saçları için de kullanılır. Mihri bu beyitte zulmetle sevgilinin saçları arasında benzerlik kurmuştur. Yine şu dördlükte de âb-ı hayât ekseninde İskender ve Hz. Hızır'a telmih yaptığı görülür:

Bir zamân şehir-i Amâsiyye'de İskender idün

Hızr-veş âb-ı hayât isteyeneye rehber idün

Hûblar içre sanemâ sen dahi bir server idün

Yüri şâhum yüri ısmarladum Allâh'a seni (MHD: 172)

Mihri, şu beyitteyse âb-ı hayatı kendisini övmek amacıyla kullanmıştır:

El-hak insâf bu kim Mîhrî-i şîrîn-kelimât

Söz yerine akıdupdur deheni âb-ı hayât (MHD: 186)

Bu beyitte dudaktan akan ölümsüzlük suyuyla; Mihri'nin şiirinin kelimelerinin sıradan bir söz olarak kalmayacağı, ölümsüzlük elde edeceği iddia edilmiştir.

Mazmun, Leyla Hanım Divanı'nda sadece Sıddîk'e yapılmış tahmisin 8. bendinde âb-ı hayvân olarak geçer:

Cihân halk olmadan evvel cihâna himmetin toldı

Efendim gonca-i maksûdı sâyende kimin soldı

Sikender âb-ı hayvâna kanup dünyâda şâd oldı

Hicâb-ı zulmeti kat ' eyleyüp maksûda yol buldı

Çekenler hâk-i pâyn dîdesine yâ Resûlallâh (Arslan, 2018b: 46)²

Leyla burada âb-ı hayvân terkiibini dünya hayatını arzulamayı eleştirmek amacıyla

² Çalışmanın devamında bu kaynaktan yapılan alıntılarda künye bilgisi olarak sadece LHD (Leyla Hanım Divanı) kısaltması ve sayfa bilgisi verilecektir.

kullanmıştır. Buna göre İskender ölümsüzlük arzusuna kanıp dünyada mutluluk bulmuştur. Hazreti Peygamber'in ayağının toprağını gözlerine çekenler yani ölenlerse zulmet perdesini geçip amacına kavuşmuştur. Tabi burada son iki mısra Sıddîk'e aittir. Sıddîk, asıl ölümsüzlüğü elde etmek için ölmek gerektiğini söyler. Leyla bu düşüncenin önüne eklediği mısralarla dünyevi hayatı arzulamanın bir kandırmaca olduğu düşüncesini ifade eder. Mazmunun âb-ı hayât yerine âb-ı hayvân şeklini seçmesinde, ölçüye uygunluk kadar hayvân kelimesinin yaygın anlamına gönderme yapmak amacı da söz konusudur.

3.2.Âdem

Semavi dinlerdeki inanişâ göre, Allah'ın yarattığı ilk insandır. Âdem'in yaratılmasından önce yeryüzünde cinler vardır. Bu yüzden melekler, Âdem'in yaratılış haberini aldıklarında yeryüzünde fesat çıkaracak bir varlığın yaratılması doğrultusunda akıl yürütmüşlerdir. Âdem'e ruh üfürülmesinin ardından Allah, ona secde edilmesini emretmiştir. Burada secde edilen aslında Allah'tır, Âdem onun mihrabıdır. Bütün melekler onun karşısında secde ettikleri halde Ezâzil, kendisinin topraktan daha üstün bir varlık olan ateşten yaratıldığını iddia edip emre uymamıştır. İnsanlığın babası sayıldığı için Âdem, insan anlamında da kullanılmıştır. Bunun dışında çamurdan yaratılması, ruhu üflenmeden önce âb u gîl içinde beklemesi, meleklerin ona secde etmesi, Ezâzil'in secdeye yanaşmayarak şeytana dönüşmesi, yasak meyveye el uzatması, cennetten kovulup oradaki hayatın özlemiyle yıllarca ağlaması gibi ilgilerle kullanılır (Pala, 2002: 5). Divan şiirinde Hz. Âdem etrafında üretilmiş anlamlar daha ziyade Tevrat kökenlidir. Âdem'le Havva'yı kandırmak için cennete girmek isteyen şeytanın yılanın yardım alması Kuran'a dayalı bir bilgi değildir. Sevgilinin saçı için yılan, yüzü için cennet benzetmesi de İsrailiyat kökenli bilgilerden kaynaklanır.

Gerek Mihri Hanım'ın gerekse Leyla Hanım'ın şiirlerinde az da olsa Hz. Âdem ismi geçmektedir. Fakat her iki sanatçı, bu isim etrafında Kuran dışı bilgilerden yararlanarak farklı anlam ilgileri kurma yoluna gitmemiştir. Böylesi bir tercihte her iki sanatçının da tasavvufa bağlılığın etkisi olmuş olabilir.

Mihri Hanım'ın;

Cürmine bakup Mihri'yi dîr itme tapundan

Olmaz bu cihânda çü günâh işlemez âdem (MHD: 106)

beytinde ‘bu dünyada günahsız insan olmayacağı’ anlamı verilmek istenirken kullanılan âdem, insan anlamına gelir.

Leyla Hanım da Âdem isminin İsrailiyât kaynaklı anlamlarına şiirlerinde yer vermemiştir. Divanı’nda âdemi birçok yerde insan anlamında kullanan Leyla Hanım, iki farklı yerde doğrudan Hz. Âdem için kullanmıştır:

Senin mihr-i cemâlin eyledi tenvîr eflâki

Göreydi Yûsuf eylerdi fedâ hep cân u emlâki

Bu esrâra yetişmez kimsenin hiç ‘akl u idrâki

Dahi bî-rûh iken Âdem Nebî'nin kâleb-i pâki

Oturdun sen nübüvvet mesnedine yâ Resûlallâh (LHD: 45)

Burada Hz. Muhammed’in, daha bir ruh iken Hz. Âdem’in pâk kalıbına oturduğu söylenmiştir.

İbni Âdem ola hâşâ o gürûh-ı mekrûh

Zulm ile ‘âlemi bu ümmete itdi zindân (LHD: 76)

Bu beyitteyse aslında kastedilen yine insandır. Sadece insan, Âdemoğlu şeklinde kullanılmıştır.

3.3.Âfet

Mitolojik bir varlık olan âfet, can alan yaratık anlamına gelir. Fakat kelime anlam iyileşmesine uğrayarak insanı uğrunda ölünecek belalara uğratan sevgili için kullanılır. “Divan şairi, sevgilisini çok zaman afet-i devran olarak tanımlar ve bu afet güzelliği ile fitneler koparır. Ayrıca sevgilinin göz, gamze ve boyu ile birlikte yine fitne koparma özelliği ön planda tutularak sıfat olarak kullanılır.” (Pala, 2002: 6)

Mihri Hanım Divanı’nda âfet mazmunu sadece bir beyitte geçer. Leyla Divanı’nda bu mazmuna daha fazla rastlanır. Leyla Hanım, İzzet’e yapmış olduğu tahmiste, bir gazelinde, bir müstezadında ve bir şarkısında bu mazmunu kullanmıştır. Örneklerden yola çıkılarak hem Mihri’nin hem de Leyla’nın âfet

mazmununu çok az kullandıkları; bu mazmunla sevgilinin güzelliğini ve can alıcı özelliğini vurguladıkları sonucuna ulaşılabilir.

Mihri Hanım;

Yâ Rab ol serv-i revân anda durur kanda iki

Yâ Rab ol âfet-i cân kanda durur kanda iki (MHD: 160)

beytinde âfetle sevgilinin can alıcı özelliğini vurgulamıştır.

Leyla Hanım, İzzet’e yapmış olduğu tahmisin 2. bentinde afeti, aşığın gönlüne verdiği öğüdün bir parçası olarak kullanır. Buna göre âşık kendi gönlünden; kendini sevgilinin çene çukuruna düşürmemesini, âfet gibi dilberleri görünce onlara meyletmemesini istemektedir:

Kendini çâh-ı zenah-dâna düşürme ey dil

Görüp âfet gibi dilberleri olma mâ’il

Hâl-i dünyâyı sana anladayım ve'l-hâsıl

Hârını gül gülünü hâr görendir ‘âkil

Zâg ider bülbülünü başka gülistândır bu (LHD: 51)

Yine Leyla Hanım;

Çeşmi gibi mestâne kıyâfet budur işte

Öz cânıma kasd eyleyen âfet budur işte (LHD: 195)

beytinde âfeti, doğrudan “Öz cânıma kasd eyleyen” açıklamasıyla birlikte kullanarak sevgilinin can alıcı özelliğini vurgular.

Leyla Hanım’ın müstezadında geçen;

İtmez mi ferâgat ‘aceb agyâra vefâdan

Leylâ’ya cefâdan

Bir nîm-nigâh eylemez ‘uşşâka o âfet

Âyâ bu ne hikmet (LHD: 212)

beytindeyse âfet, aşığın sevgiliye sitemi içerisinde yer alır. Buna göre rakiplere

vefa, aşığa cefa etmekten vazgeçmeyen sevgili; aşığı bir yan bakışından mahrum bırakmaktadır. Burada âfet, sevgilinin can alıcı özelliğini değil güzelliğini vurgulamak amacı taşır.

3.4.Ağyâr/Rakib

Başkaları, yabancılar anlamlarına gelen ağyâr; yâr ve âşıkla birlikte divan edebiyatındaki aşk üçgenini oluşturur.

“Ağyâr daima aşığa yanlış haber verdiği için eğrilikle ithâm edilir ve bu yüzden kaşa benzer. Rakîb olarak da bilinen ağyâr, aşığın şikâyetlerine maruz kalır. Onun için kötü, çirkin, zararlı ve zalimdir. Aşığın nazarında o, sevgili ile sıkı münasebettir. Aşığı üzen de zaten budur. Bu nedenle âşık daima sevgiliye tembihlerde bulunur ve ağyâr hakkında onu uyarır. Buna rağmen yâr, âşıktan çok ağyara imkân tanır ve onunla beraber olur, ona yüz verir.” (Pala, 2002: 20)

“Divan şairleri rakiplerini şiddetli kıskançlık duyguları ile kötölemişler; sevgilinin rakibe meylinin acısını bile rakiplerden çıkarmaya çalışmışlardır. Onlar rakipleri için benzetme unsuru olarak bazı hayvanları ve bir takım kötü fiilleri kullanmışlardır. Bunlar dünya kültürlerinde ve kültürümüzde kötülüğün, uğursuzluğun, felaketin, bölünüşün, sefilliğin, pisliğin, gülünçlüğün simgesi olan hayvan ve yaratıklardır.” (Yıldırım, 209: 378)

Yine divan şiirindeki kabule göre ağyâr, sevgilinin yaşadığı yerin etrafından eksik olmaz. Kulübesinin kapısının önünden eksik olmaz, sevgilinin eşiğinde ağyâr bulunur. Âşık da bu durumdan rahatsızlık duyup şikâyet eder. Evlerde kapı önünde köpeklerin olmasından hareketle, ağyâr köpeğe benzetilir. “Bu bakımdan ağyâr, sevgilinin mahallesinin bekçileri veya köpekleridir. Âşık asla içeri bırakmazlar.” (Pala, 2002: 20)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım ağyar mazmununu birçok yerde kullanmışlardır. Geleneğe uygun biçimde rakipten şikâyet yollu söz etmişler, sevgilinin âşık yerine sevgiliye ilgi göstermesinden yakınmışlardır.

Mihri Hanım;

Eksilmedi agyâr nidem yâr işiginden

Ol kelb-i la ‘îni şu kadar taşlaruz biz (MHD: 80)

Beytinde, sevgilinin eşiğinden eksik olmayan rakipten yakını. Beyte göre âşık, yârın eşiğinden eksik olmayan lanetli köpeği taşlamaktadır. Burada lanetlenmiş ile şeytan arasında ilgi kurulmuştur. Taşlamaktan kasıtlı da hacca gidenlerin Mina’da ifa ettikleri şeytan taşlama ritüeline gönderme yapılmıştır.

Şair;

Korkaram agyâr bir gün yâr kûyından beni

Sürdüre cennetden uymasun bu şeytân kimseye (MHD: 140)

beytinde de ağyâr, şeytana benzetilmiştir. Burada kûy-ı yâr cennettir, şeytanın arabozuculuğu nedeniyle Hz Âdem'in cennetten sürülmesine telmih yapılarak ağyârın aşığı yârin köyünden sürdüreceği endişesi dile getirilir.

Aslında âşık ister şikâyet etsin, ister Allah'a dua etsin yine de sevgili karşısındaki çaresizliğini kabullenmiştir. Her şeye rağmen yine de aşka ve sevgiliye taliptir. Bu, divan edebiyatının klasik âşık-sevgili ilişkisi kabulü doğrultusunda bir bakış açısidir. Oysa Mihri Hanım;

Eyü çekdük bularun cevri ü cefâsın be yûri

Nice bir yalvaralum yârına agyârına yuf (MHD: 90)

beytinde geleneğin dışında bir düşünce sergiler. Yârine de ağyârına da yuf çekerek, bir anlamda artık minnet etmeme boyutuna geçtiğini ifade eder.

Leyla Hanım da;

Yine agyâr ile itdin sohbet

Gâlibâ sende yok insâniyyet (LHD: 91)

sevgilinin yine rakiple sohbet etmesinden yakınır ve sevgili hakkında “Sende galiba insanlık yok” tespitinde bulunur.

Leyla Hanım;

Bir gülî şemm eylemekde tîg-ı a'dâdan ne gam

Cümleden âzâdeyim agyâr hâr olmaz bana (LHD: 138)

beytindeyse “Bir gülü kokladıktan sonra düşmanın okundan gam çekmeye değmez; ben artık her şeyden hür ve serbestim, rakip diken olmaz bana” der. Anlaşıldığı üzere burada, âşık amacına ulaşmış ve sevgiliden umduğunu alabilmiştir. Sevgilinin etrafındaki rakibi dikkate almasına gerek kalmamıştır.

Şair, şu beyitte sevgiliyi güle, rakibi dikene benzetirken ince bir latife örneği gösterir:

Yârdan evvel nola agyâr gelse meclise

Güller açılmazdan evvel hâr kendin gösterür (LHD: 153)

Burada rakip, mecliste talep edilen durumuna gelmiştir. Zira onun orada varlığı, sevgilinin de meclise gelme ihtimalini doğuracaktır.

3.5.Âh

İçten gelen derin üzüntüyü ifade etmek amacıyla kullanılan bu ünlem divan şiirinde, başta aşığın çektiği ayrılık acısını olmak üzere, çeşitli vesilelerle kullanılmıştır. Âh çekerken ağızdan çıkan buğunun duman olarak düşünülmesi en sık rastlanan kullanımlar arasındadır. Böylece âh ateşi göklere yükselir. Bunun dışında yerini bulacağı düşünülen oka benzetilerek bununla sevgilinin avlanacağı söylenmeye çalışılır. Bayrak olarak göklere çekileceği, rüzgârın önüne katılıp aşkın duygularını sevgiliye tercüme edeceği, sevgilinin kalbinin yumuşamasını sağlayacağı, saldıgı ateşle sevgilinin mahallesini tutuşturacağı gibi anlamlarla da kullanılır. Divan edebiyatında bu mazmundan hareketle çeşitli teşbih ve mecazlar türetilmiştir. Rüzgâr, hava, bâd-ı seher, mancınık, ceres, ra'd, hurûş, ferrâş, ûd, mahrem, ateş, çerağ, şûle bu mazmunla türetilen mecazlardan bazılarıdır (Pala, 2002: 20-21). Divan şiirinde sevgili, yay ve ok kabul edilen kirpik ve kaşıyla, hançer kabul edilen gamze ve kirpikleriyle, düşmanları kement gibi saran veya onları zincir gibi bağlayan saçlarıyla, ok gibi delip geçen bakışlarıyla birçok güç alametiyle donatılmıştır. Tüm bu azamet karşısında aşkın sahip olduğu yegâne güçse çektiği hasretin verdiği ateştir. Âşık, bu hasret sayesinde, çektiği bir âhla âlemleri yakabileceğini iddia eder. Şairlerin zaman zaman âh mazmununu bu ilgiyle kullandıkları olur. Âh mazmunu tasavvufi anlayışta da yer bulmuştur. Âh, aşkın iç âlemindeki ateş ve elemin dışı vurumu olan nida şeklinde kabul edilir. Ayrıca Allah kelimesinin ilk harfiyle ve son harfi birleştirildiğinde de âh kelimesi ortaya çıkar. Bir anlamda âh; Allah ifadesinin en kısa şeklidir; aşkın âh çekmesi de Allah'a sığınması demektir. Yine güneşin ışınları elif harfine, kütlesi he harfine benzetilir; böylece gün her sabah âh diyerek doğar. Minarenin elif'e, kubbenin he'ye benzetilmesiyle de âh kelimesi elde edilmiş olur (Uludağ, 2005: 26).

Mihri Hanım şiirlerinde âh kelimesi birçok yerde kullanmıştır. Divanında, redif ve nakarat gibi tekrarlar hariç 66 yerde âh geçer. Fakat bu kullanımlar genellikle üzüntüyü ifade eden bir ünlemden ibarettir. Mazmunun çeşitli ilgilerle kurulan

anlam zenginliği bu tür örneklerde görülmez. Leyla Hanım da Divanı'nda âh sözcüğüne sıkça yer vermiştir. Redifler, tekrarlar ve nakaratlar hariç tutulursa 129 farklı bent veya beyitte bu sözcüğün geçtiği görülür. Leyla Hanım da sözcüğü mazmun anlamından ziyade bir yakında ünlemi olarak kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Firâkun gicesinde şu kadar ah itdüm

K'oldı dil ayinesi derdüm ile jeng-i gubâr (MHD: 49)

beytinde, ayrılığın gecesinde çekilen âhlar yüzünden gönül aynasının, dert yüzünden tozun kirleriyle kaplandığını ifade eder. Burada âh mazmunu daha ziyade aşğın şikâyetini dile getirmesine aracılık eder. Buna göre âşık; sevgili, rakibe ilgi gösterdiği için ve yaşadığı ayrılık acısı nedeniyle çaresizdir; sabahlara dek âh çekmek dışında elinden bir şey gelmez.

Şair;

Her mâh-rûy 'âşıkun ahı duhânile

Hiç görmedük ki sonra yüzünün karası yok (MHD: 91)

beytindeyse 'âh' ile 'duhân' arasında ilgi kurar. Buna göre âşık, aşkın âhının dumanı yüzünden o ay yüzlü sevgilinin yüzünde kara olup olmadığını hiç göremediğini söylüyor. Aslında beyit, evrensel aşk duygusunu çok güzel anlatan bir örnektir. Mihri, âh ve duhân sözcüklerini de işin içine katarak, aşğın kendisinde bulunan tutku derecesindeki bağılılığı nedeniyle sevgilideki eksiklikleri ve kusurları görmesine imkân olmadığını dile getiriyor.

Leyla Hanım;

Âhımın te'sîri yok bilmem niçün dildâra hayf

Bunca feryâdım yetişmez mi 'aceb gülzâra hayf (LHD: 171)

beytinde, âhının bile sevgiliye tesir etmediğini dile getirir. Oysa aşğın genellikle yegâne gücü âh çekmesidir.

Şair;

Ben yandım 'aşkın ateşine gice gündüz âh

Pervâne dahi gece yanar ruz u şeb değil (LHD: 178)

beytindeyse “Pervane bile mumun etrafında gece gündüz değil sadece gece yanarken âh ki ben aşkın ateşine gece gündüz yandım” diyerek aşığı yanma yönüyle pervaneyle kıyaslar ve aşığı, gece gündüz aşk ateşiyle yanıyor olması nedeniyle pervaneden üstün tutar.

3.6.Âhû

Çin’de bulunan, hoş kokulu bitkilerle beslenen ve kement ile avlanan âhû; suya gelmesi, ürkekliği, güzel gözleri ve sahrada yaşamasıyla bilinir. Misk ceylanları Hoten şehriyle anılır (Şentürk A. , 2016: 408-410). Vahşi olmaları, güç avlanmaları gibi özellikleri yanında güzel göz ve kokuları nedeniyle sevgiliyle âhû arasında ilgi kurulur. Ayrıca divan şiirinde âhû-yı felek, âhû-yı Hoten, âhu-yı müşğîn, âhû-yı harem ibâreleriyle bir istiare unsuru olarak kullanılır. Âhu-yı felek, Arapçada güneşe gazâle denildiğinden güneş demektir. Âhû-yı haremse Mekke’yle Medine’de avlanması yasak hayvan anlamına geldiği gibi zevce anlamına da gelir. Âhû-yı Hoten, Türkistan âhûsı demektir. (Onay, 1993: 47-50). Âhû, divan şiirinde, genellikle miskle birlikte anılır. Miskin kaynağı da Orta Asya’yla ilgili olduğundan Türk sevgililerin diyarı da Orta Asya kabul edilir (Schimmel, 2020: 239).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım’ın şiirlerinde âhû mazmununa az da olsa rastlanır. Leyla Hanım üç farklı şiirinde âhû mazmunuyla sevgilinin gözleri arasında ilgi kurmuştur. Mihri Hanım ise üç farklı örnekte üç farklı ilgi kurmuştur.

Âl ile aldayı aldayı şıkar eyleyelüm

Meclise cem idelüm gözleri âhû sürüsün (MHD: 117)

Bu beyitte Mihri Hanım, âhû ile sevgilinin güzel gözleri arasındaki benzerlikten hareketle, doğrudan sevgilinin kendisini hile yapılarak avlanılan bir âhû kabul etmiştir. Aşığın temennisi de hile yaparak o âhûyu yani sevgiliyi avlamaktır.

Kim görürse dir ser-i zülfeynün ey gonca-dehen

Baglamış müşğîn resenler nâfe-i âhû-Huten (MHD: 119)

Bu beyitte mazmun âhû-Huten şeklinde kullanılmıştır ve müşğîn kelimesinin hem

saç hem de misk kokusu anlamına gelmesinden yararlanılarak anlam zenginliği oluşturulmuştur. Nâfeyle de misk kokusu kastedilmiştir. Buna göre sevgilinin kıvrımlı saçlarını görenler, Hoten âhûsunun güzel kokusunun o saçlara kendiliğinden bağlandığını söyleyecektir.

Düşmüşüz âhû gözüñ sevdâsına Mecnûn-veş

Mesken olmuşdur kamu bu kuh u sahrâlar bize (MHD: 138)

Burada Mihri Hanım, kendini Mecnun’a benzetmesi yanında sevgilisini de Leyla’ya benzetir ve sevgilinin aşkıyla, Mecnun gibi âhû gözlü bir güzelin sevdasına düştüğünü, bütün bu dağların ve çöllerin ona mesken olduğunu söyler.

Leyla Hanımsa;

İder ey şâh-ı hûbanım hep ‘uşşâkı perâkende

Gazabla baksa bir kez dide-i âhûların cânâ (LHD: 135)

beytinde “Ey güzel şahım! Gazapla bile olsa ahu gözlerin bir kez baksa âşıkları perişan eder” demektedir. Darmadağınık, azar azar yapıp satılan gibi farklı anlamlara gelen perâkende kelimesinin burada; darmadağınık anlamından ziyade sevgilinin bakışlarıyla âşıklarını büyüleyip onları perişan etmesi anlamı daha baskındır.

Leylâ’yı helâk eyledi bir gözleri âhû

Bir zülfî semen-bû

Eglence bana şimdi hemân âh-ı seher-gâh

Tâ subha kadar vâh (LHD: 214)

Leyla Hanım’ın bir müstezadında geçen bu beyitte âhû, yine sevgilinin gözleri ilgisiyle kullanılmıştır. Buna göre yasemen kokulu ve âhû gözlü sevgili helak eylediğinden Leyla’nın tek eğlencesi seher vaktine dek âh u vâh etmektir.

Baglanıladan beri gîsûsına

Mâ’ilim ol dide-i âhûsına (LHD: 630)

Leyla Hanım’ın bir müseddesinde geçen bu mısralarda da âhû mazmunu dide ile birlikte kullanılmıştır. Âşık, sevgilinin saçlarına gönlünü kaptıralı beri o âhû

gözlüye hevesli, istekli, eğilimli olduğunu ifade etmektedir.

3.7. Alî

Hz. Peygamber'in amcasının oğludur. Peygamber'in ayrıca damadı olan 4. halife Hz. Ali; ilim ve fazilet, mürüvvet ve fütüvvet gibi özellikleriyle bilinir. "Allah'ın aslanı" anlamına gelen şîr-i Yezdân, şîr-i Hudâ, Esedullah; aslan anlamına gelen Hayder, şâh-ı velâyet, dürr-i Necef, Sâkî-i Kevser, gibi birçok unvanları vardır (Onay, 1993: 35-36).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, telmih yoluyla Hz. Ali'nin güç ve heybetine işaret etmişlerdir. İki şair arasındaki bir diğer ortak noktaysa her ikisinin de söz konusu mazmunu dönemin bir devlet adamını Hz. Ali'yle benzetmek amacıyla kullanmasıdır.

Heybetde dir gören Alî kuvvetde Hamza'dur

Rezmine düşmenün yürüyüp sürse 'aşkarı (MHD: 158)

Burada Mihri Hanım; beyitte kastedilen kişinin düşmanın savaş meydanına askerini sürdüğünü görenlerin heybet yönüyle Ali, kuvvet yönüyle Hamza olduğunu söyleyeceklerini iddia etmektedir. Bu beytin yer aldığı gazel, içinde elif harfinin geçmediği bir örnektir. Şair gazelin başında 'În Gazelest ki Elif Nedâred' ifadesini kullanarak bu durumu belirtmiştir. Aynı gazelin "Toksan bir ile yüzi 'adedde lakab çıkar/'Aklun yeterse kim idügin bil bu serveri" şeklindeki 7. beyti de bir gazel içinde yer alan muamma olmasıyla dikkat çekicidir. "Burada '191' sayısı ebced hesabına göre "Süleymân" ismini vermektedir. Şöyle ki: Sin 60, lam 30, ye 10, mim 40, elif 1, nun 50 = 191." (Arslan, 2017: 36) Tüm bunlardan hareketle gazelin Şehzade Süleyman için yazıldığı, beyitte Hz. Ali ve Hz. Hamza'ya benzetilenin o olduğu sonucuna ulaşılabilir.

Leyla Hanım'sa;

Bârekallâh zihî âsaf-ı sahib-devrân

Nice âsâfki 'Alî-siret ü Şîr-i Yezdân (LHD: 32)

beytinde "Allah bereket versin bu, dünyanın sahibinin veziridir. Öyle bir vezir ki Hz. Ali yüzlü ve Allah'ın aslanıdır." demektedir. Beyit, Mehmed 'Alî Paşa'ya

yazılmış kasidenin matla beytidir.

3.8.Arş

“Çardak, gölgelik, sayvan, çatı, kubbe -Taht, koltuk, serîr, erîke- Allah'ın dokuzuncu kat gökte tasavvur olunan tahtı ki, Arş-ı Alâ.- Eski astronomide yıldızlardan boş olduğu düşünülen dokuzuncu ve en yüksek felek; felekü'l-eflâk, felek-i a'zam veya felek-i atlas. Sevgilinin diyarının arş olarak düşünülmesi, onun cihan şahı olarak tasavvuruna dayanmaktadır. Saltanat hüküm ve büyüklükten kinayedir.” (Solmaz, 2015: 175)

Mihri Hanım, Divan'ında geçen üç örnekte de dini-tasavvufi anlamı kastetmiştir. Leyla Hanım da Divanı'ndaki iki örnekte mazmunu tasavvufi anlamıyla kullanmıştır.

'Arş-ı a'lâya irişür elüm ey şâh-ı cihan

Her kaçan kim varuram kûyuna mihmân-şekil (MHD: 33)

Burada Mihri Hanım, “Ey cihan şahı! Ne zaman mahallene misafir olarak varsam elim en yüksek arşa dek erişir” demektedir. Bu beyit şairin bir na'tında geçer. Haliyle burada kûy ile Medine kastedilmektedir. Bir hacının Medine'ye vardığında hissettiği sevinçten ötürü yaptığı şükür mübalağalı bir şekilde dile getirilmiştir.

Ol kadar 'azm eyledün fevka'l-'alâya her nefes

'Arş-ı a'lâ ile bir oldı sana tahte's-serâ (MHD: 196)

Bu beyit de bir başka naatta geçer. “Pek çok nefis o yüce makama ulaşmayı istedi fakat arş-ı a'la ile toprağın altı sana bir oldu” denilerek Hz. Muhammed övülmüştür.

Hem tokuz tâkı yaratdun yedi ferş

Kimini ferş eyledün kimini 'arş (MHD: 200)

Bir münacatta geçen bu beyitteyse “Her dokuz kubbeyi yedi yayılmış döşek olarak yarattın; kimini yeryüzü eyledin, kimini gökyüzü” denilmektedir.

Leyla Hanım'sa Sıddîk için yazdığı tarihin;

Çıkup bi'l-cümle istikbâline kerrubiyân-ı 'arş

Olunca rûh-ı paki vâsıl-ı ser-menzil-i a'lâ (LHD: 124)

beytinde arş mazmununu kullanır ve “Tertemiz ruhu son ve en yüce durağa ulaşınca arştaki melekler hep birden onun karşılâsın” diyerek Sıddîk’e dua eder.

Zîver-i ‘arş-ı Hudâ gurre-i ‘ayn-ı Zehrâ

Server-i Âl-i ‘abâ verd-i riyâz-ı cennet (LHD: 75)

Leyla Hanım tarafından kaleme alınmış bir naatta geçer. Beyitte “Allah’ın arşının süsü, ziyneti Hz. Fatıma’nın gözlerinin ışığıdır; Ehl-i Beyt’in reisi, cennet bahçelerinin gülüdür” denilerek Hz. Muhammed övülmektedir.

3.9.Ayag

Divan şiirinde ayak sözcüğü bilinen ve yaygın Türkçe anlamı yanında “kadeh, kâse, çanak” anlamlarında da kullanılır (Dilçin, 2013: 30). Şairler, sözcüğün hem organ hem kadeh anlamına gelmesinden yararlanarak özellikle iham yahut tevriye sanatı yapmak amacıyla ayak sözcüğünü kullanmışlardır.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım sözcüğü Türkçe organ anlamıyla ve deyim içerisinde kullanmaları yanında, şiirde kadeh anlamına gelebilecek şekilde örnekler de vermişlerdir.

Mihri;

Bir zamân Mîhrî felekde seyr iderdi şimdi gör

Bu sebebdan oldı uş ayaglar altında gubâr (MHD: 73)

beytinde “Mihri bir zamanlar göklerde gezerdi fakat şimdi gör ki bu sebepten ayaklar altında toz oldu” derken sözcüğü Türkçe birincil anlamını kastedecek şekilde kullanmıştır.

Gonca la‘li yâdına nûş eylesün gül-gûn mey

Lâle haddi şevkine ser-mest olup sunsun ayag (MHD: 89)

beytindeyse “Gonca dudaklarının hatırına gül renkli şarap içsin, yanaklarının arzusuyla sarhoş olup kadeh sunsun” derken kadeh anlamı kastedilmiştir.

Dilber hayâli şevki ile yandı subha dek

Bir ayag üzre şem‘-i şebistân geçen gice (MHD: 125)

beytindeyse “Gece mumu geçen gece bir ayag üzerinde o dilber hayalinin şevkiyle

sabaha dek yandı” derken her iki anlam da kastedilmiştir. Mumun ayakta durmasından hareketle ayag, Türkçedeki yaygın anlamını akla getirir. Aynı zamanda eskiden mumlar kadeh şeklindeki şamdanlara konduğundan burada ayag kadeh anlamını da kasteder. Haliyle beyitte iham sanatı yapılmıştır.

Leyla Hanım da;

Haber-dâr eyleyin yâri mübârek rûz-ı ‘îd oldı

Elin ‘uşşâka öpdürmez ise bârî ayag olsun (LHD: 190)

beytinde “O yâre mübarek bayram günü geldiğini haber verin, gerçi âşıklarına elini öptürmez ama bari ayağını öptürsün” derken sözcüğü birincil anlamıyla kullanmıştır. Tabi burada, rengi ve sarhoş ediciliği nedeniyle sevgilinin dudağıyla şarap arasında da ilgi kurulduğundan hareketle aşğın; sevgili elini öptürmüyor bari dudağını öptürsün niyeti taşıdığı da düşünülebilir. Ancak gerek el ve ayak sözcükleri arasındaki tezat ilgisiyle gerekse mübarek bayram günüyle bu kastın bağlamı uyuşmayacağından kadeh anlamını düşünmek zorlama olacaktır.

Leyla Hanım’ın Bağdatlı Ruhi’nin Terkib-i Bend’ine yazdığı nazirede geçen şu beyitteyse ayak, organ ismini ve kadeh anlamını kastedecek şekilde kullanılmıştır.

Mey-hânede mey nûş iderek mest ü harâb ol

Bin cân ile düş ayagina pîr-i mugânın (LHD: 88)

Şair “Meyhanede şarap içerek körkütük sarhoş ol, yaşlı meyhanecinin ayağına bin cân ile düş” derken hem meyhanecinin kadehine düşmeyi hem de ayağına düşmeyi kastetmiştir. Tabi şair; mey-hane, mey, mest ve pîr-i mugan kelimelerinden yararlanarak kurulan iham-ı tenasüp yoluyla asıl kastın kadeh olduğunu işaret etmiştir. Yine Leyla Hanım’ın mütekerrir bir şarkısının nakaratı olan “Sâkî gel ayagın öpeyim pür-gazab olma” (LHD: 226) mısraında da asıl kastın kadeh olduğu iham-ı tenasüp yoluyla işaret edilmiştir.

3.10.Âyîne

Divan edebiyatında, sevgilinin yüzüyle, gerdanıyla, sinesiyle ayna arasında; parlaklık ve aydınlık yönleriyle benzerlik ilgisi kurulur. Ayna etrafında; gubar, toz, jengar yanında aynayla ilgisi bulunan keçe kılıfı, ayna yapılan maddeler, ayna

tutma veya ayna gezdirme, ayna etrafında şekillenmiş toplumsal inançlar ve deyimler, aynayla ilişki kurulabilecek diğer süs eşyaları gibi farklı unsurlar bir arada kullanılır. Yine Aynayla ilişkili olan cam-ı Cem, cam-ı âlem-nüma, ayine-i İskender gibi terkiplerden yararlanılarak telmih yapılır (Güler, 2004: 104). Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanlarında âyîne-i İskender, âyîne-i âlem-nümâ, âyîne-i Cem gibi yaygın kullanımların örneği yoktur. Her iki şair de aynayı sevgilinin güzel yüzü ve yanağı, gönül aynası, kalp aynası gibi ilgilerle kullanmışlardır.

Mihri;

Mihri'ye rahm it bugün yohsa bilürsin dostum

İrteden tîz hüsnünün âyînesini mû tutar (MHD: 78)

beytinde “Mihri’ye merhamet et yoksa dostum bilirsın, sabahleyin keskin güzelliğinin aynasını kıl tutar” derken âyîne ayna anlamında kullanılmıştır. Sabahleyin sevgilinin saçlarının yüzlerine dökülmesi, saçın güzel yüze ayna tuttuğu şeklinde ifade edilmiştir. Beyitte geçen ayna tutmak bir başka şekilde de yorumlanabilir. Toplumda; hasta olanlar, bayılanlar, boğulmuş kimselerin ağzına, ölüp ölmediğinin anlaşılması için ayna tutulur. Şayet aynanın yüzeyinde nefes yoluyla buğu oluşursa kişinin sağ olduğu anlaşılır (Onay, 1993: 59). Burada aşığa acımayan sevgilinin sabahleyin hasta olacağı, dudaklarına denk gelen saç kıllarının da sevgili nefes alıp verdikçe hareket ederek bir tür ayna görevi üstleneceği benzetmesi yapılmıştır.

Yüze yüz yâre mukâbil olmasun den âyine

Kendü özin gizlesün ol bî-hayâ göstermesün (MHD: 113)

beytindeyse sevgiliden; yüzünü aynadaki kendi yüzüne karşı bile getirmemesi, yüzünü kendinden bile gizlemesi istenirken bir eşya anlamındaki ayna kastedilmiştir.

Leyla Hanım da;

Âyîne gibi ‘ârız-ı dildâra nazar kıl

Ey cân u gönül ‘aşk-ı hakîkîye güzer kıl (LHD: 89)

beytinde “Ey cân ve gönül; Sevgilinin yanağına ayna gibi bak ki hakiki aşka geçiş

yap” derken aynanın kusursuz yansıtma özelliğine işaret etmiştir. Âşık da sevgilinin güzelliğine mutlak bir teslimiyetle odaklandığında gerçek âşık olacaktır.

Gördükde zîr-i fesde o gîsû-yı dilberi

Âyîne-i cemâle nikâb itmek isterim (LHD: 183)

beytindeyse âyîne doğrudan sevgilinin güzel yüzü için kullanılmıştır. Şair “Fesinin eteğinin altında o sevgilinin saçını gördükçe güzellik aynasına örtü olmak isterim” derken aşığın kıskançlığı ifade edilmektedir. Eskiden kadınların yüzlerini bir örtüyle gizledikleri bilindiğinde, sevgilinin saçlarının başkaları tarafından görülmemesi için aşığın böylesi bir istek içinde olduğu anlaşılabılır.

Uşşâk-ı belâ-keşlere âyîne ne hâcet

Sînen gibi mir’ât-ı mücellâ bulunur mı (LHD: 205)

beytindeyse bela tutkunu âşıklara bir aynaya gerek olmadığı, sevgilinin göğsünden/gönlünden daha parlak bir ayna bulunamayacağı ifade edilirken ayna; insana kendini gösteren, ona kendinin farkındalığını sağlayan bir eşya anlamında kullanılmıştır. Buna göre aşığın ne denli harap olduğunu görebilmesi için bir aynaya gerek yoktur. Onu sevgilinin ilgi göstermeyen göğsü/gönlü zaten göstermektedir.

3.11.Bâde

Şarap, içki anlamına gelen bâde, divan edebiyatında en çok kullanılan içecektir. Câm, kadeh, sâgar, ratl, peymâne, ayak, piyâle gibi unsurlar aracılığıyla mecaz-ı mürsel yapılarak bâdeden söz edilir. Bâde rengi dolayısıyla dudak, kan, gözyaşı veya yanağa benzetilir. Lezzeti ve sarhoş edici özelliklerinden yararlanılarak çeşitli benzetmeler yapılır. Bezm ve meclislerin vazgeçilmez unsurlarından olan bade, şaraptan söz edildiğinde nâb, hoş-güvar ve sâfi sıfatlarıyla birlikte kullanılır (Pala, 2002: 62). “Divan edebiyatında şairler bâdeyi, “bâde-i gülgûn”, “bâde-i gülfâm”, “bâde-i sadsâle” gibi terkip halinde ve “bâde-nûş”, “bâde-hâr”, “bâde-perest”, “bâde-keş” gibi birleşik sıfat olarak kullanmışlardır.” (Gündüz, 1991: 418)

Kavram divan şiirinde sık kullanılmasına karşın Mihri Divanı’nda sadece beş

farklı yerde geçer. Leyla Divanı'nda ise çok fazla örnekte bâde mazmunu geçer. Her iki şair de bâdeyi sevgilinin dudaklarını kasıtlı kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Mest idüm 'aşkı meyinden dahi bir bâde sunup

Cur'a-i la 'li beni eyledi hayrân bu gice (MHD: 126)

beytinde “Bu gece dudağından bir yudumluk bâde sunup beni hayran eylediğinden aşk şarabından sarhoştum” derken bâdeyle sevgilinin dudağı arasında ilgi kurar. Bu ilginin dayanağı hem dudağın renk itibariyle şaraba benzemesi hem de sarhoş edici özelliğidir. Şair şu beyitte de dudağı kadehe benzeterek sevgilinin bir bâde sunmasını ister:

Câm-ı la 'linden nigârın sâkiyâ bir bâde sun

Meclisimiz germ olup devrânımız bulsun ferah (MHD: 57)

Leyla Hanım, bâdeyi farklı ilgilerle birçok kez kullanır. Bu ilgilerden en sık tekrar edeni bâde ile gözyaşının kastedilmesidir. Hebil'e tahmisinde geçen “Sirişkim bezm-i gamda bâde-i gül-gündür sensiz” (LHD: 53) mısraında ve “Hûn-ı sirişki bâde-i hamrâ idüp benim/Bezm-i cihânda cânımı biryân iden felek” (LHD: 84) beytinde gözyaşı ve bâde arasında ilgi kurulmuştur. “Gelin efgân idelim bülbül-i gûyâ yerine/Eşk-i pür-hûn içelim bâde-i hamrâ yerine” (LHD: 95) beytinde de “Gelin söyleyen bülbül yerine figan edelim, kırmızı şarap yerine kanlı gözyaşı içelim” derken de kanlı gözyaşı bâdeye göre tercih edilen olmuştur.

Leyla Hanım;

Dilberân olmasa nûş eyleyemem bintü'l-ineb

Leb-i dilber yetişür bâde-i gül-fâmımdır (LHD: 153)

beytindeyse bâdeyi sevgilinin dudağıyla ilişkilendirir. Şairin burada bintü'l-ineb mazmunu kullanması dikkat çeker. Bintü'l-ineb ve duhter-i rez, üzümüm kızı yahut üzüm kütüğünün kızı anlamlarında şarap yerine kullanılır.

Bâde doğrudan şarap anlamında kullanıldığında akla yasağın gelmesi olağandır. İslam dinince haram sayılan bu içki Osmanlı döneminde zaman zaman yasaklanmıştır. Şairler de bu yasağa şiirlerinde zaman zaman değinmişlerdir.

Leyla Hanım;

Fenâ dünyâda sâkî maksadım hep ‘ayş u ‘işretidir

Amân bir bâde sun ‘ayyâşına eyyâm-ı ruhsatdır (LHD: 152)

beytinde “Ey saki! Bu gelip geçici dünyada maksadım hep yiyip içmedir, şu ayyaşa bir bade sun bu gün içkiye izinli gündür” derken içki yasağına gönderme yapmıştır. Fakat bu beyit dini tasavvufî yönden de yorumlanabilir. “Tasavvuf edebiyatında bâde mürşidin tâliplere takdim ettiği aşk, Allah sevgisi, mârifet ve hakikatin özünü, kadeh bu mârifet ve sevgiyi taşıyan kabı, sâkî mürşidi, meyhâne dergâhı, sarhoşluk ise aşk, vecd ve sekr halini ifade eder.” (Gündüz, 1991: 418)

3.12.Baş Açmak

Anadolu kültüründe başı açık yapılan duaların ve ilençlerin başı açık yapıldığında daha makbul olacağı düşüncesi vardır. Hatta zulüm görenlerin başları açık beddua etmelerine Anadolu kültüründe sıkça rastlanır. Ayrıca değil meclislerde, تنها bir yerde bile baş açık oturmak ayıp sayılır (Onay, 1993: 68). Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları’nda bu mazmun birer kez kullanılmıştır.

Mihri Hanım, Divanı içerisinde yer alan Tazarru-name-i Mihr-i Hakire başlıklı mesnevisinin münacat bölümünde geçen;

Açılacak her taraf yazıklı baş

İtme sırrum haşr olıcak halka fâş (MHD: 208)

beytinde mazmunu “Her taraf açılırsa başa yazık olacak, kıyamet gününde sırrımı halka ifşa eyleme” şeklinde dua ederek kullanmaktadır. Burada baş açmak kavramıyla doğrudan başın açılması kastedilmiştir ve baş açmanın ayıplanacak bir davranış olmasına gönderme yapılmıştır.

Leyla Hanım’sı;

Yoluna ‘âşık-ı bî-çâreni kurbân eyle

Tekye-i ‘aşkına bir baş açık ‘uryânındır (LHD: 156)

beytinde “Çaresiz aşğını yoluna kurban et; o, aşk tekkesinin başı açık çıplağıdır” diyerek baş açmayı mutlak teslimiyet anlamında kullanır. Ayrıca beyitte, telmih yoluyla, Hz. İsmail’in kurban edilmesine işaret edilmiştir.

3.13.Bülbül

Sesinin güzelliğiyle meşhur olan bülbül, Doğu edebiyatında, çok önemli sayılabilecek bir yere sahiptir. Bülbül kelimesinin aslı Farsçadır, daha sonra Arapçaya da geçmiştir. Divan şiirinde teşhis yoluyla aşığın özellikleri bülbüle izafe edilmiştir. Buna göre bülbül, daha kırmızı olabilmesi için güle kanını vermiştir ya da gül, hile yaparak onun kanını içmiş veya yüzüne sürmüştür (Kurnaz, 1992: 485-486). Gül mazmununda kastedilen sevgili olsa da sevgilinin cinsiyeti konusunda kesin bir sınır çizilmez. Sevgili; peygamber gibi, padişah gibi, şehzade yahut paşa gibi önemli kişiler de olabilir. Bülbülse sevgiliye kavuşmak uğruna ömrünü heba eden bir varlıktır ve sevgiliye ulaşabilmek için canını bile fedaya hazırdır; ezadan lettet alabildiğine göre de divanedir. Bazı istisnalar hariç bülbüle, kavuşma nasip olmaz ve bülbül, o uğurda ölür. Türk edebiyatında bu tek taraflı aşk ilişkisi, hem mecazi aşkı hem gerçek aşkı anlatmak amacıyla, başta divan airleri olmak üzere tekke ve saz şiirinde, bazen de halk şiirinde yer bulmuştur (Çukurlu, 2019: 357).

Divan şiirinin aşk merkezli bir edebiyat olduğu bilindiğinde, Mihri Hanım ve Leyla Hanım'ın şiirlerinde bülbül mazmununa sıkça yer vermeleri kaçınılmazdır. Her iki şair, genel olarak bu mazmuna yönelik kabulde geleneğe bağlı kalmış, gül-bülbül ilişkisini sevgili-âşık ilişkisi etrafında ele almışlardır.

Mihri Hanım;

İşidüp bülbül-i şeydâ meger âh-ı seherüm

Çağırıp derd ile dir âh beni vâh sana (MHD: 54)

beytinde bülbülle aşığın kendisi arasındaki kader ortaklığını, hüsn-i ta'lil sanatına başvurarak “Meğerse aşk çılgını bülbül, benim seher vaktine kadar âh çektiğimi işittiğinden beni çağırıp dert ile bana âh, sana vâh der” şeklinde ifade etmiştir.

Şu beyitte de bülbül ile âşık arasında benzer bir ilgi kurulmuştur:

Bülbül inler hârdan ben aqlaram agyârdan

Müstedâm olsun bizümle hayli derd ortagıdur (MHD: 67)

Burada “Bülbül diken yüzünden, ben rakip yüzünden ağlarız; baki olsun bizimle

hayli dert ortağıdır” diyerek âşık-sevgili-rakip ilişkisini bülbül-gül-diken ilgisiyle dile getirmiştir.

“Bülbül nice feryâd u figân eylesün kim

Bir heftelike hem-demidür gonca safâsı” (MHD: 150)

beytindeyse bülbül daha genel bir ilgiyle kullanılmıştır. Bülbülün feryat figan etmesinin nedeni, gonca sefasının en fazla bir hafta sürecek olmasına bağlanmış; buradan yola çıkarak bahar mevsiminin ve gençliğinin geçici olduğuna işaret edilmiştir.

Leyla Hanım;

Yanmagı pervânenen kıldım ta ‘allüm tâ-seher

Nâle vü efgânı ammâ bülbül-i şeydâdan ahz (LHD: 149)

beytinde “Ta seher vaktine dek ilim edinerek yanmayı pervaneden öğrendim fakat inlemeyi ve figan etmeyi bülbülünden aldım” derken âşık-sevgili ilişkisi etrafında kurulan şem’-pervane ilişkisini de bağlama dâhil eder.

‘Âşıkân endîşe-i agyârdan olmaz halâs

Bülbül elbette cefâ-yı hârdan olmaz halâs (LHD: 165)

Beytinde de yine âşıkla bülbül arasındaki ilgi “Âşıklar rakip endişesinden, bülbül de dikenin verdiği cefadan kurtulamaz” denilerek gösterilmiştir.

Divan şairleri kimi zaman kendi aşklarını başka aşkların üzerinde tutar. Kendi aşklarını telmih yoluyla Mecnun, Ferhat gibi eski âşıkların aşklarıyla kıyaslamaları yanında, bülbülle de kıyasladıkları olur. Leyla Hanım da;

Cânıma kasd eyledikçe ey gül-i ra ‘nâ benim

Nâleme hayretde kaldı bülbül-i şeydâ benim (LHD: 183)

beytinde “O gül yüzlü güzel canıma kast eyledikçe, aşk çılgını bülbül benim inlemelerim karşısında hayret içerisinde kaldı” diyerek kendi aşk inlemelerini bülbülün feryat ve figanından daha üstün görür.

3.14.Câm

Câm, kadehin eş anlamlılarından birisidir ve divan şiirinde birçok hayal ve edebi

sanatlarla birlikte sık kullanılmış kelimelerdendir. Câm gibi rıtl, kadeh, piyale, sagar, ayak, sağrak, dolu kelimeleri de içki kadehi anlamında kullanılır. Câm-ı zerrîn, câm-ı la‘lîn, câm-ı zernigâr, câm-ı billûr, câm-ı yakutî, câm-ı mînâ, câm-ı rûşen, câm-ı musaffâ, câm-ı gül-gûn, câm-ı ateş-reng, gibi tamlamalardan, kadehin yapıldığı maddeyi anlatmak amacıyla kullanılır. At kulağı, dostkâni, rıtlı giran, devetabanı, hilali gibi tamlamalarsa şeklinden dolayıdır. Divan edebiyatında câm, daha ziyade içindekilerle birlikte değerlendirilir. Rengi ve şekliyle dudak, lale, ağız, güneş, hilal, gül, aşığın gözü arasında benzerlikler kurulur. Ağız ve dudak; güzel söz söylemesi, busesi ve gülüşü gibi ilgiler nedeniyle bir kadeh gibi hayal edilir. Renkleri nedeniyle de leble câm benzerliği kurulmuştur. Ayrıca güneş ve hilal; rengi, şekli ve parlaklığı yanında, durmadan dönmeleri yönüyle mecliste, elden ele dolaştırılan kadehe benzetilirler. Zaten “hilâlî” ismiyle anılan kadeh türüne, hilale benzemesinden dolayı hilâlî isim verilmiştir. Yine kanlı gözyaşları da şaraba benzetilerek câm-ı çeşm tamlamasıyla, âşığın gözleri kadehmiş gibi hayal edilir. Aşığın gözüyle kadeh arasında kurulan bir diğer ilgi de kadehlerin süslenmesiyle ilgilidir. Adeta âşığın gözlerine; kadehin üstüne çizilmiş şekiller gibi, sevgilinin sureti veya hayali düşüp işlenmiştir (Batislam, 2017: 5)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu içki anlamları yanında gözyaşı, ecel şerbeti gibi ilgilerle de kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Dil-dâr la‘li yâdına gül-gûn mey içmege

Hoşdur bu demde al elüne sâki câm-ı Cem (MHD: 34)

beytinde “Ey saki! Gönül verilen sevgilinin dudağı hatırlayarak gül renkli şarap içmek hoş olduğundan bu zamanda eline Cem’in kadehini al” diyerek mazmunu câm-ı Cem kalıbıyla birlikte kullanmıştır. Efsaneye göre câm-ı Cem, Cem’in şarap içtiği yedi madenden imal edilmiş sihirli kadehtir ve bir diğer adı câm-ı cihan-nümâdır (Onay, 1993: 87). Burada şair, sevgilinin dudağının rengiyle şarabın rengi arasında benzerlik kurmuştur.

Şair;

Devlet anların ki bu esnâd'ola gülzârda

Bir elinde câm-ı sâgar bir elinde zülf-i yâr (MHD: 78)

beytinde de “Bu vakitte talihli onlardır ki bir ellerinde şarap kadehi bir ellerinde yarin saçları vardır” derken de câmla sevgilinin dudağı arasında ilgi kurmuştur. Burada gülzâr, sevgilinin yüzü kabul edildiğinde câm-ı sâgar da sevgilinin dudağı olarak anlaşılabilir.

Mihri Hanım;

Düşelden leblerün ‘aksi bu câm-ı dîdeme cânâ

Görenler dir kabagımı ki sâfî tolu kandur bu (MHD: 122)

beytindeyse câmı kadeh anlamının dışında kullanmıştır. Burada câm, yansıtma özelliği olan düz bir yüzey anlamındadır. Gözün dış yüzeyi de parlaklığı yönüyle câm yani bir tür aynaya benzetilmiştir. Beyitte aynı zamanda ‘kabak’ sözcüğü de geçmiştir. Eskiden su kabağının kurutularak su ve türevi sıvı maddeleri saklamak amacıyla kullanılırdı. Küçük kabaklar da bir tür içki kadehi işlevi görürdü. Şair, burada câmı doğrudan kadeh anlamında kullanmasa bile kabak kelimesini kadeh anlamında kullanmıştır. Buna göre aşğın şarap dolu kabağını görenler, bunun şarap değil de saf kan dolu olduğunu söyleyeceklerdir. Haliyle beyitte, kanlı gözyaşının vurgulandığı mübalağa sanatı vardır.

Leyla Hanım;

Olmayup dest-i ecelden kimse ‘âlemde halâs

‘Âkabet câm-ı ecelden nûş ider ednâ vü bâý (LHD: 125)

beytinde câmı, ecel şerbetinin içildiği kadeh şeklinde kullanmıştır. Silahdâr-zâde Mehmed Beyin vefatı üzerine kaleme alınmış tarihte geçen bu beyitte, insanın ecelin elinden kurtulamayıp en sonunda ecel şerbetini içeceğini söyleyerek hikemi bir bakış açısı sergilenmektedir.

Leyla Hanım;

Bu gice câm-ı mey-i vaslına hayli kandım

Hele bir hâl ile derd-i dil-i zârı andım (LHD: 188)

beytindeyse “Bu gece kavuşma şarabının kadehine hayli kandım ve bambaşka bir hal içinde ağlayan gönlün derdini andım” derken hem şarabı hasret çeken aşğın

bir sığınağı hem de sevgilinin dudağına kavuşma umudu anlaşılacak şekilde kullanmıştır.

Nice bir ey dil-i dîvâne sende derd ü gam tursun

Biraz da bâde-nûş ol da yanında câm-ı Cem tursun (LHD: 192)

beytindeyse câm-ı Cem’e meyledenler, hasret yüzünden divaneye dönmüş aşk ehillerinin karşıtı gibi gösterilmiştir. Buna göre divane âşıklar dert ve gam ehilleridir, dert ve gamdan –geçici süreliğine de olsa- kurtulmanın yolu, câm-ı Cem’den şarap içmektir.

3.15.Cellâd

Cellâd genellikle sevgilinin gözleri için kullanılan bir mazmundur. Burada sevgilinin saçları idam ipine, gözlerse aşğın boynunu o ipe geçiren cellada dönüşür.

“Zülüf, güzellik meydanı olan yüzde asılı bir çengeldir. Göz celladı da aşğın can hırsızını ona asmak ister. Sevgilinin gözleri aşğın canını almaya sanki yemin etmiştir. Bu durumu bilen âşık sevgilisinin gözlerini can alan bir cellad olarak hayal etmiştir. Her ne kadar buradaki mana değişmeceli olarak düşünülse bile âşık için durum zor ve yakıcıdır.” (Yılmaz, 2019: 78)

Mihri Hanım cellâd mazmununu sevgilinin gözlerini kastedecek şekilde iki yerde, Leyla Hanım’sa üç yerde kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Cellâd-ı çeşmi cânuma kâd itmedin henüz

Dertlû yürege gamzesinün hançeri geçer (MHD: 71)

beytinde “Göz celladınla canıma henüz kast etmeden önce dertli yüreğime gamzesinin hançeri geçer” der. Burada âşık, aşk acısı çekmekten şikâyetçi gibi görünse de halinden memnun olduğu da söylenebilir. Sanki âşık, sevgilinin şimdilik küçümseyici yan bakışlarına maruz kalsa bile en azından kendisini gözünün önünden kovmadığından memnun gibidir.

Şu beyitteyse adeta aşğın korktuğu başına gelmiştir:

Öldürürem dir imiş zülfüne çeşmün beni yâr

Virme cellâd eline as beni ol dâra meded (MHD: 58)

Burada âşık; sevgilinin gözlerinin saçlara onu öldüreceğini söylediğini söylüyor ve sevgiliden, kendisini o cellat eline vermeden asmasını istiyor. Elbette her iki beyit farklı şiirlerde geçmektedir ve bu beyit arasında metinsel bir bütünlük ve tamamlayıcılıktan söz edilemez. Öte yandan aynı şairin Divan'ında yer alan ortak âşık tipinin sevgili karşısındaki durumu bağlamında bakıldığında, bir ilgi ve sürekliliğinin varlığından söz edilebilir.

Leyla Hanım'ın âşık tipiyse;

Leylâ kulını eyler ise vaslına mahrem

Ben kâ'ilim öldürse de ol gamze-i cellâd (LHD: 148)

beytinde şayet sonunda bir kavuşma ihtimali varsa cellat olan yan bakışların kendisini öldürmesini kabullenmiş görünür.

Şair şu beyitteyse; şayet o kâfir, kanlı ciğer parçalarını görmese cellat gibi can alıcı yan bakışlara katlini helal edeceğini söylüyor:

Katlimi eyler idim gamze-i cellâda helâl

Görmese kâfir eger kanlu ciğer pârelerim (LHD: 186)

3.16. Cennet

Divân edebiyatında behişt, bihişt veya cinan olarak geçen cennet; sevgilinin bulunduğu yeri ve sevgilinin güzelliğini anlatmak kastıyla kullanılır. Cennette kıymetli taşlar bulunur; bu yüzden beyitlerde, kıymetli taşlarla cennetle ilgili unsurlar bir arada kullanılabilir (Pala, 2002: 88). Divan şiirinde sevgili huri olduğunda yüzü de cennettir. Sevgilinin yüzündeki ayva tüylerini tıraş etmesi, telmih yoluyla Âdem'in cennetten kovulmasına benzetilir (Durmaz, 2003: 122). Divan şiirinin güzel merkezli, güzelin de yüz merkezli olduğu düşünüldüğünde, yüze yapılan benzetme doğrultusunda diğer mazmun ve kabuller de anlam kazanacaktır. Sevgilinin yüzü cennet kabul edildiğinde benler dane, saçların cennetin kapısında bekçilik yapan yılan, dudaklarsa Kevser olur.

Mihri Hanım şiirlerinde cennet mazmununu çoğunlukla sevgilinin yüzü için kullanmıştır. Leyla Hanım ise genellikle sevgilinin olmadığı cenneti bile

istemediğini ifade etmek amacıyla kullanır.

Mihri Hanım;

Almaga âsân idi cennet cemâli mîvesin

Ruhlarında olmasa su 'bân saçı bâg-bân ana (MHD: 24)

beytinde “Cennet güzelliğinde meyvesin almak kolaydı, yanaklarında yılan saçları ona bekçilik yapmasaydı” derken hem sevgilinin yüzünü cennete benzetir hem de yanaklarına dökülen saçları telmih yoluyla cennetin kapısında bekçilik yapan yılan olarak gösterir.

Ruhunda gülşen-i cennet musavver olsa tan mîdur

Hayâtun çeşmesidür çün lebün kevser nihânîdür (MHD: 43)

beytinde de sevgilinin yüzünde cenneti tasvir etmenin ayıp olmadığını zira dudaklarının hayat çeşmesi Kevser olduğunu söylerken yine sevgilinin yüzüyle cennet arasında ilgi kurar. Aynı şekilde;

Hattun benefşe haddün hoş yâsemîne benzer

Gülzâr-ı hüsnün ey dost cennet içine benzer (MHD: 68)

beytinde de sevgilinin yüzünü menekşeye benzeyen ayva tüyleriyle, hoş yasemine benzeyen yanaklarıyla sevgilinin güzellik bahçesi olan yüzünün cennete benzediğini söyler.

Leyla Hanım;

Gülşen-i 'âlemde tohm-ı cennet olsa istemem

Hâl-i rûyundur senin ey şûh fûlfulden garaz (LHD: 166)

beytinde âlemin gül bahçesinde cennet tohumu olsa bile yine sevgilinin yüzündeki fûlful benlerini tercih edeceğini söylerken hâl ile dane arasında ilgi kurar. Divan şairleri sevgilinin benlerini yanmış buğday tanesi kabul ettiklerinde Hz. Âdem'in yediği yasak meyveye telmih yaparlar. Şu beyitlerde de benzer doğrultuda bir cennet kabulü vardır:

Bâg-ı 'âlem cennet olsa dahi itmem iltifât

Hâr u hasdan ol kadar bîzâr kim gönlümdür ol (LHD: 177)

Gûşe gûşe bâg-ı cennet olsa da itmez nigâh

Öyle 'âcizdir fenâdan kim bekâ ister gönül (LHD: 179)

Divan şairleri rind-zahid karşıtlığında zaman zaman cenneti örnek olarak göstermişlerdir. Zahidin ibadetinin asıl amacının ilahi aşktan değil de cenneti elde etmek, yani menfaat gereği olduğu ithamlarında bulunmuşlardır. Leyla Hanım da;

Vâ'iz kaparsa rinde ne gam bâb-ı cenneti

Leylâ açıktır dergah-i pîr-i mugân amân 189

derken benzer bir eleştiri içerisindedir. Aynı zamanda dini-tasavvufi etkiye göre de değerlendirilebilecek bu beyitte “Leyla; vaiz, rind olana cennet kapısını kapasa da dert etmeye değmez; usta meyhanecinin dergâhı açıktır” derken hem iham sanatıyla birçok anlamın kapısını açar hem de rind bakış açısının karşıtını temsil eden zahitliği eleştirir. Burada vaiz zahidi temsil ederken pîr-i mugân da tasavvufi öğretideki tarikat öncüsünü temsil eder.

3.17.Cevher

Cevher sözcüğü edebiyatımızda elmas gibi, zümrüt gibi, inci gibi, yakut gibi değerli taşlar; yetenek ve yeterlilik; asıl, öz; eski Horasan ve Şam mamulü kılıçlardaki siyah- beyaz benekler veya noktalı harfler gibi birçok anlamda kullanılmıştır (Onay, 1993: 93-94). Divan şiirinde cevher; rengi, hazine saklaması, sandık ve kutuya benzemesi gibi ilgilerle daha çok ağız ve dudakla ilişkilendirilir. Ayrıca aşığın gözyaşları, yağmur taneleri ve sevgilinin teri de mücevhere benzetilir (Pala, 2002: 100).

Mihri Hanım;

Hâlis-i zer kılmak için kalbini 'âşıkların

Genc-i hüsnün cevherin saklar dil-i vîrân ana (MHD: 24)

beytinde “Âşıkların kalbini altının halisi kılmak için virane gönüllerinde güzellik hazinenin cevherini saklar” derken cevheri, sevgilinin dudakları anlaşılabilecek şekilde kullanmıştır. Burada sevgilinin güzellik hazinesi yüzse dudak da o hazinenin cevheridir.

Cevher aynı zamanda Hz. Muhammed’in ravzasındaki toz için kullanılır. Mihri

Hanım da;

Dü-cihânda rûşen oldı çeşmi anun tâ ebed

Hâk-i pâyun cevherin her kim ki kıldı tûtiyâ (MHD: 197)

beytinde telmih yoluyla buna işaret eder ve “Kim onun ayağının toprağını sürme olarak kullanırsa gözleri ta sonsuza dek iki cihanda aydınlık oldu” der.

Leyla Hanım, yazdığı çeşitli tarihlerde cevheri bir insanı niteleyen sıfat, tarihin yazıldığı harf, toprak gibi anlamlarda kullanır. Şu beyitteyse;

Sarf idüp gencîne-i dilden nukûd-ı eşkimi

Hâk-i pâ-yı dilbere cevher nisâr itdim bu şeb (LHD: 142)

cevheri gözyaşı ilgisiyle kullanmıştır. Burada aşkın gece boyu hasret gözyaşları dökmesi ifade edilirken, gözyaşı noktalara benzetilmiştir. Cevher aynı zamanda harf anlamında kullanıldığı için de ağlamak, gönül hazinesinden sevgili için cevher saçmak şeklinde anlatılmıştır.

Leyla Hanım şu beyitlerdeyse cevher, aşkın gönlünde sakladığı aşk ateşi ve sırdır:

Ben âteş-i ‘aşkı iderim sînede mahfûz

Cevherdir iderler anı gencînede mahfûz (LHD: 167)

Fâş itme sakın râzını bîgâneye Leylâ

Cevherdir iderler anı gencînede mahfûz (LHD: 168)

3.18.Çeng

Bir çalgı aleti olan çeng, divan şiirinde sıkça geçer ve birtakım edebi sanatların oluşturulmasına vasıta olur. XV. Yüzyıl şairlerinden Ahmed-i Dai’nin 1446 beyitten oluşan Çengname adlı mesnevisinde bu çalgı aleti, alegroik ve mistik yönleriyle ele alınır. Yine aynı dönemin Çağatay Sahası şairlerinden Ahmedî’nin de Münazara adlı çalışmasında diğer sazlarla birlikte çenge de yer verilmiştir. Divan şairleri bu mazmunla aşkın iki büklüm belî arasında benzetme yapmışlardır. Ayrıca sesi yönüyle de aşkın ağlaması, inlemesi, gam ve hicran

çekmesi arasında ilgi kurmuşlardır (Gültaş, 1993: 268).

Mihri Hanım şiirlerinde çeng mazmununu müzik aletiyle ve aşığın boyuyla ilişkilendirerek kullanır. Buna göre aşığın boyu, çektiği hasret yüzünden çeng aletinin sapı gibi incecik olmuştur. Leyla Hanım cengi sadece iki yerde kullanmıştır. Bu iki kullanımdan birinde de doğrudan çalgının kendisi kastedilmiştir.

Mihri Hanım;

Nây gibi inleyen her dem hasûd olsun müdâm

Çeng ü kânûn ile her dem sana 'işret yaraşur (MHD: 62)

beytinde ney, çeng ve kanun gibi müzik aletlerini bir arada kullanmıştır. Burada “Her zaman ney gibi inleyenler daima kıskançlıktan çatlasın zira sana her zaman çeng ve kanun ile işret yapmak yaraşır” derken çengi müzik aleti anlamını kastederek kullanmıştır. Şair;

Kâmetüm çeng eyleyüp düzdi nevâda râstı

Çekdi tenüm kıl kılup 'uşşâğı hoş şehnâz ile (MHD: 129)

beytindeyse çengden hareketle müzik usûllerinden yararlanmıştır. Fakat asıl kasıt aşığın boyudur. Buna göre sevgili aşığın boyunu çeng eyleyerek nevâ makamında rastı düzmüştür, aynı zamanda aşığın tenini kıl gibi çalarak uşşak makamını hoş bir makam olan şehnâz kılmıştır. Burada boyun çeng kılınmasından kasıt, hasret yüzünden zarzayıf olmasıyla aşığın göğüs kafesindeki kemiklerinin görünür hale gelmesidir. Bu kemiklerin şekli, çeng aletinin sap kısmındaki perdelere benzetilmiştir.

Leyla Hanım, bir methiyesinde geçen;

Sâyesinde kulları zevk eylesün gam görmesün

Şevk ile eflâke çıksun nagme-i çeng ü rebâb (LHD: 27)

beytinde “Kulları sayesinde gam görmeyip zevk içinde yaşasın, rebap ve çengin nağmesi şevk ile göklere çıksın” derken çengi bir başka müzik aleti olan rebap ile birlikte ve müzik aleti anlamında kullanmıştır. Şair, babası için murabba biçiminde yazdığı mersiye;

Çeng-veş kaddin büküp Leylâ fakîr

Derd ü gam itdi anı gençlikde pîr

Bu dil-i mecrûha Hak'dır dest-gîr

El-fîrâk âh el-fîrâk âh el-fîrâk (LHD: 39)

bendinde çengi boyu nitelemek amacıyla kullanmıştır. Ancak burada çengden kasıt aşkın boyunu nitelemek değildir. “...Leylâ Hanım burada, çektiği acının genç yaşta kendisini ihtiyarlattığını belirterek yaralı gönlüne tek yardımcının Allah olduğunu vurgulamıştır.” (Demir, 2015: 841)

3.19.Çerâğ

Mum, kandil anlamında kullanılan çerâğ aslında fitil anlamındadır. Çerağcı adı verilen dervişin tuttuğu mumla bütün mumları yakmak, Bektaşî ve Mevlevîler arasında bir gelenektir. Bu şekilde mum yakmaya da “çerağ uyarmak” denilir. Ayrıca bu deyim, önemli bir kişinin türbesinin hizmetinde bulunmak ve geceleri türbede kandil yakmak anlamlarında da kullanılır. Sözü, Türkçedeki yağlı odun anlamına gelen çıranın Farsçaya geçmiş halidir (Onay, 1993: 109). Divan şairleri ayrıca çerağı, sevgilinin çevreye aydınlık yayan yüzü için de kullanmışlardır.

Mihri Hanım bu mazmunu Divan’ında birkaç yerde ve sevgilinin yüzünü kastederek kullanır. Leyla Hanım ise çerağı gönlün çektiği aşk hasreti yüzünden yanması anlamıyla kullanır.

Mihri Hanım’ın şu beyitlerinde çerağ sevgilinin yüzünün bir özelliği durumdadır:

Yanalı hüsnün çerâğı nûra gark oldı cihân

Zulmeti kat’ eyledi vü oldı nûrân saltanat (MHD: 20)

Yakmasa gam zulmetinde kalmış idüm tâ ebed

Ruhları nârı hayâli hâne-i dilde çerâ (MHD: 90)

Şair şu beyitteyse sevgiliyi güneş yerine kor ve sabahların bu denli saadetli olmasının nedeninin sevgilinin aydınlık çerağı olduğunu söyler:

Sensin çerâğ-ı rûşeni subh-ı sa’âdetün

Ey menba’-ı sehâvet ü ey ma’den-i kerem (MHD: 35)

Leyla Hanım'sa;

Dil çerâg olmuş iken bezminde sâkî hem-çü mûm

Şimdi kârın nâz u istignâ olur 'âlem bu yâ (LHD: 136)

beytinde “Ey saki! Meclisinde gönül mum gibi yanmış iken senin karın da naz ve gönül tokluğu olur” diyerek çerağı yanmak anlamında kullanmıştır. Şu beyitlerde de benzer ilgiler söz konusudur:

Rahm ider bir gün ola eski emek-dârım diyü

Eyler elbette yolumla 'aşk ocagında çerâg (LHD: 169)

O şâh-ı kişver-i hüsnün olursa bana ihsânı

Gelüp dîvâne gönlüm yansun ammâ pür-çerâg olsun (LHD: 190)

3.20.Dâg

Divan şiirinde sevgilinin fiziksel vasıflarını niteleyici birçok kavram ve mazmun bulunmasına karşın aşığı fiziksel yönden niteleyen kavram ve mazmun görece azdır. Göğüs yarası anlamında gelen dâg, o az sayıdaki mazmunlar arasındadır. Dâglama, deliler üzerinde tedavi biçimi olarak da kullanılır. Ancak delinin yaralı olmasının sebebi, eski dönemlerde deliliği tedavi etmek için başvurulmuş bir yöntem olan dağlamayken âşık doğrudan aşk yüzünden yaralıdır (Akdemir, 2007: 38). Bir anlamda dâg, aşığın sevda nişanıdır. Âşık yaralı gönlünde taşıdığı bu nişanı karanfille, sevgilinin beniyle, lalenin siyah kısmıyla ilgi kurarak ve karşılaştırarak kullanır.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, divanlarında dâgı aşığı temsil eden bir mazmun olarak kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Gülsitânda goncanun yanında hâr olmak ne hoş

Lâle gibi bülbülün bagrında dâg olmak ne güç (MHD: 56)

beytinde “Gül bahçesinde goncanın yanında diken olmak ne denli hoşsa lale gibi bülbülün bağrında dâg olmak ne güç” derken dâgdan yakını görür. Ama aslında burada asıl kasıt, âşık ile rakip karşılaştırması yapmaktır. Buna göre aşkın

asıl mihnetini âşık ve onu temsil eden bülbül çekerken sefasını rakip ve onu temsil eden hâr eylemektedir.

Şair;

La 'line öykündüğüçün lâle ruhsârına şem '

Lâleye dâg urdılar şem 'ün zebânın yakdılar (MHD: 60)

beytindeyse “Lale ve mum senin yanağının kırmızılığını taklit ettikleri için laleye dağ vurdular, mumun ise dilini yaktılar” diyerek hüsn-i ta'lil yoluyla, lalenin ortasındaki siyahlığı dâglama olarak ifade etmiştir. Bir anlamda burada dâg bir tür cezalandırma yöntemi gibi gösterilmiştir.

Leyla Hanım;

'Ârız-ı âlinle tîg-i gamzen itdikçe hayâl

Fürkatinle cism-i zârım dâg-dâr itdim bu şeb (LHD: 142)

beytinde “Hileci yanağınla süzgün bakışlarının kılıcını hayal ettikçe ayrılığınla inleyen cismimi dâgladım bu gece” derken dâglamayı çok üzölmek anlamında kullanmıştır.

Şair;

Sîne-i mecrûhıma açdın yine bir tâze dâg

Nev-bahâr eyyâmıdır ezhâr kendin gösterür (LHD: 153)

beytindeyse “Yaralı göğsüme yine bir taze yara açtın, bahar günleri çiçekler kendisi gösterir” derken dâğı, aşığın göğsünde açmış çiçeğe benzetir.

3.21.Dârâ

Divan şiirinde ismi çokça geçen Acem hükümdarlarından birisi Dârâ'dır. Büyük bir saltanata ve şaşaaya sahip olması, İskender'le aralarında geçen efsanevi savaşlar, tacıyla ve tahtıyla ünlü bir hükümdar olması şiirlerde adına sıkça rastlanmasının sebepleridir. O, divan şiirinde; azamet, ululuk ve şaşaa sembolüdür ve çoğunlukla memduhun üstünlüğünü ifade için kullanılır (Tökel, 2000: 155).

Mihri Hanım bu mazmunu sadece bir kez Kasîde-i Sultân Ahmed başlıklı medhiyesinde kullanır. Leyla Hanım da medhiye ve tarihlerinde kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Devr-i Dârâ bozulup devr-i Sikender m'anılur

Şehriyâr olalı sen husrev-i hâkân-şekil (MHD: 33)

beytinde memduhun üstünlüğü vurgulamak amacıyla hem Dârâ'dan hem de İskender'den birlikte yararlanmıştır. “Bu beyitte şair, Dârâ'nın İskender'le yapmış olduğu savaştan mağlup olmasına ve bu mağlubiyetten dolayı onun adının unutulup artık İskender'in adının anılmaya başladığına telmihte bulunarak Sultan Ahmed'in de padişah olduktan sonra devleti padişahların padişahı gibi yönetmesinden dolayı diğer hükümdarların isimlerinin unutulduğunu, onun adının anıldığını anlatmaktadır.” (Başaran, 2003: 119)

Leyla Hanım'ın Medhiye Berây-ı ‘Asâkir-i Mansûre başlıklı Asâkir-i Mansûre övgüsünde geçen;

Olsa der-bânı eger Dârâ o şâh-ı ekremîn

Ol şâhın elbetde bâbında olurdı behre-yâb (LHD: 26)

beytinde de Dârâ memduhu övgü amaçlı kullanılmıştır. Bu manzumede şair,

3.22.Deryâ

Divan şiirinde büyüklük, genişlik, derinlik, sonsuzluk, bolluk ifade eden deniz ve aynı anlamda kullanılan bahr, kulzüm, umman, derya, yemn, muhit; inci ve mercanın oradan çıkarılması, bitmek tükenmek bilmez bir hazineye benzemesi, bazen çöşüp taşması, helak ediciliği, cömertlik gibi ilgilerle kullanılır. Aşğın gözyaşları aktıkça deniz oluşturur. Ayrıca eskiler yedi tane denizin olduğuna inanırlar (Pala, 2002: 121).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, mübalağa sanatına başvurmak amacıyla derya mazmununa başvurmuşlardır.

Mihri Hanım;

Düşeli ‘aşkı hevâsı ile deryâ-yı gama

Görmedi zevrak-ı dil hadd ü kenâr u karalar (MHD: 63)

beytinde “Aşk isteğiyle gam deryasına düşeli gönül sandalı sahili, kenarı ve karayı

görmedi” demektedir. Burada gam bir deryaya, gönülse gam deryasındaki sandala benzetilmiştir. Şair;

Garka viridi beni deryâ-yı me‘âş

Lutfun ile dest-gîr ol vir halâs (MHD: 207)

beytinde de “Hayat denizi beni boğdu, iyilik yapıp elini uzatarak beni kurtar” demektedir.

Leyla Hanım’sa;

Sirişkim söndürür mi âteş-i ‘aşkım benim cânâ

Dil-i pür-sûzımı teskîn ider mi hiç yedi deryâ (LHD: 135)

beytinde aşk ateşini gözyaşlarının söndürmeyeceğini, yedi deryanın yanmış gönlünü sakinleştirmeyeceğini söylerken ‘yedi derya’ kavramını kullanır. Şair, bir müstezadında yer alan şu beyitte de ‘yedi derya’ kavramını ve yedi deryanın aşk ateşini teskin edemeyeceği iddiasını tekrar eder:

Rahm eyle bana âteş-i ‘aşkınla kebâbım

Ser-mest ü harâbım

Teskîn idemez âteş-i ‘aşkım yedi deryâ

Yok fâ’ide zîrâ (LHD: 211)

Burada ser-mest ve harâbdan hareketle deryânın şarap anlamı da akla gelebilir. “Acemler sanki çayın Türkçe akarsu demek olduğunu hatırlayarak içilen çaya mukabil şaraba deryâ adını vermişlerdir.” (Onay, 1993: 119) Beyitte geçen deryâyı, “Aşkının ateşiyle zaten kebab olmuşum, sarhoş ve harap haldeyim, aşkımın ateşini şarap da teskin edemez” şeklinde anlamak da mümkündür.

3.23.Devr

“Devr, bir şeyin varlığının bir başka şeye bağlı olmasıdır. ... Astronomide bir dolanım müddetine de devr denilir. Bunlardan da burçlar ve gece gündüz vs. ortaya çıkar. Musikide devr, usul anlamına gelir ki musikinin usullerinden bahseden ilme “ilm-i edvar” (usuller ilmi) denilir. Divan edebiyatında devr en çok bezmde içki kadehinin ortada dönüşünü anlatır.” (Pala, 2002: 124)

Gerek Mihri Hanım gerekse Leyla Hanım bu mazmunu az da olsa kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Hasret cigerüm derd ile kan itmemek olmaz

Mihnet belümi devr-i kemân itmemek olmaz (MHD: 81)

beytinde devri, aşk mihneti yüzünden aşığın belinin iki büküm olmasını örneklemek için ‘devr-i keman’ tamlaması içinde kullanır. Burada devrin zaman anlamı baskındır.

Leyla Hanım’sa;

Bahs ideydim ben eger tâli ‘-i nâ-sâzımla

Sa ‘da devr eylemesi olmuş iken emr-i ba ‘id (LHD: 98)

beytinde devri sa’dın tekrar etmesini vurgulamak;

Meclis-i ‘irfânda devrân itmesün mi Mevlevî

Rûz u şeb devr itmede şems ü kamer ‘âlem bu yâ (LHD: 137)

beytindeyse Mevlevilerin ayin sırasında dönmelerini, gece ve gündüzün, ay ve güneşin daimi devr yani dolanım içinde olduğunu söyleyerek savunmak amacıyla kullanır.

3.24.Dîv

Halk dilinde dev olarak bilinen dîv; insanlara zararları olan kötü cin, vehm sebebi nir varlık, ifrit ve şeytandır. (Onay, 1993: 126). Divan şiirinde çoğunlukla rakip için kullanılır. Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu birer kez kullanmışlardır.

Mihri Hanım, Sultan Ahmet için yazdığı bir kaside de mazmunu dîv-i Neriman tamlaması içerisinde kullanır.

Bir cihân-gîr-i zamânsın ki irevirmez amân

Lem ‘a-i tîgun ider dîv-i Nerîmân’ı dü-nîm (MHD: 36)

“Zamanın dünyayı zapt etmiş aman vermeyen bir hükümdarısın ki kılıcının parıltısı bile Nerîmân’ın devini iki parça eder” anlamına gelen bu beyitte şair;

“...Sultan Ahmed’in kendi devrinde dünyaya hâkim olduğunu, kimseye aman vermediğini ve pehlivan bir yiğit olan Nerîmân’ın bile onun kılıcının

parlaklığını gördüğünde korkudan iki parçaya bölüneceğini anlatmaktadır. Bu beyitte şair, Sultan Ahmed'i pehlivan ve yiğit olan Nerîmân'a benzeterek Sultan Ahmed'i daha üstün göstermektedir.” (Başaran, 2003: 125)

Burada dîvle, Neriman'ın pehlivan yönüne vurgu yapılmaktadır.

Leyla Hanım'sa Nûrî'ye yaptığı bir tahmisin ikinci bendinde, rakibe şeytan tavırlı demek amacıyla bu mazmunu 'rakîb-i dîv-etvâr' tamlaması içerisinde kullanır:

Bir şeb rü'yâda gördüm ben rakîb-i dîv-etvârı

Kucagında uyutmuşdı bana nisbetle dildârı

Mu'azzeb itmede rü'yâda olsun 'âşık-ı zârı

Eyü ma'nî degil yanında gördüm düşde agyârı

Egerçi korkulı rü'yâ sonını hayra yormuşlar (LHD: 58)

3.25.Dûlâb

Dûlâb, eskiden kuyulardan su çekmek amacıyla kullanılan sistemlerdendir. Bu mazmun dolap veya asiya olarak, yavaş yavaş dönerken inler gibi ses çıkarmasından ötürü divan şairlerinin vazgeçemediği mazmunlardandır. Şiirlerde âşık, dolapla kendisini özdeşleştirir. Aşığın ayrılık yüzünden Aşığın sevgiliden ah ve feryat etmesi, su dolaplarının uzaklardan duyulan iniltilerine benzetilir. Yine aşığın boyu da su dolabına benzet yani iki büklümdür; bu dolabı da gözyaşları döndürür. Sevgilinin güzellik bağındaki çiçekler de aşığın döktüğü gözyaşlarıyla sulanır. Burada sevgilinin saçları, sakiya olarak da adlandırılan su dolabına asılmış kovaların iplerine dönüşür. Sevgilinin saçları da su dolabına asılı kovaların ipidir (Alvan, 2020: 452).

Dûlâb, Mihri Hanım Divanı'nda üç yerde geçer. Leyla Hanım'sa bu mazmunu bir kez kullanmıştır. Her iki şair de dûlâbla aşığın döktüğü gözyaşı ve ağlamak arasında ilgi kurmuştur.

Mihri Hanım;

Rûz u şeb yaşlar döker dûlâb ser-gerdân olup

Girye vü zârî ile turmaz benimçün aglar (MHD: 61)

beytinde “Dolabın başı dönüp gece gündüz yaşlar döker, durmadan ağlayıp inleyerek benim için ağlar” derken hüsn-i ta'lil yoluyla su dolabının çıkardığı sesi

ve kuyudan su çıkarmasını daha güzel bir nedene bağlar.

Şair;

Dûlâb-veş nigârun gördükçe gülsitânda

Kıl eşk-i çeşmün ile hâk-i rehini pür-gil (MHD: 101)

beytindeyse “Dolap gibi güzel yüzünü gül bahçesinde gördükçe gözünün yaşlarını ayağının toprağıyla çamur kıl” derken sevgilinin güzel yüzüyle dolap arasında ilgi kurmuştur. Burada her ne kadar belirtilmemişse de sevgilinin saçlarının da dolaptan su çekmek amacıyla kullanılan ip anlamına geldiği yorumuna ulaşılabilir.

Mihri Hanım şu beyitte de aşğın inlemesiyle dolabın sesi, su çıkarmasıyla ağlama arasında ilgi kurar:

İşidüp derd ile inledi mi dûlâb dahi

Girye vü zâr ile her dem dönüp aglar beni (MHD: 159)

Leyla Hanım’sa;

Aglatma a zâlim düşürüp fikr-i visâle

Döndürme sirişkim ile mânende-i dûlâb (LHD: 142)

beytinde “Ey zalim sevgili! Ayrılık fikrini düşürüp ağlatma, gözyaşımınla dolap misali döndürme” derken mübalağa sanatına başvurur ve aşğın bir taraftan ağlayıp bir taraftan çaresizce dönüp dolaşmasını sürekli dönerek su çıkaran dolaba benzetir.

3.26.Ebrû

Ebrû, sevgilinin ikinci derece sayılan güzellik unsurları arasında yer alır. ebrû fitnecidir ve bu hususta gözle ortaklık kurar. Sanki kaş fitne dükkânıdır; o dükkândakilerse göz, kirpik, gamzedir. Ebrûnun en önemli özelliği eğiliğidir. Eğriliği yönüyle de hilale benzetilir. Tıpkı hilal görününce insanların bayram kutlaması gibi, sevgilinin hilal kaşlarını görünce de aşğın bayramı başlar (Bayraktutan, 1990: 90).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, divan şiirindeki eril bakış açısı çerçevesinde,

sevgilinin güzellik unsuru olarak ebryu Őirlerinde birçok yerde kullanmıştır. Ebrû mazmununu kullanım yönüyle Mihri Hanım'ın sevgiliden gelecek mihneti kabullenmiş bir bakış açısı sergilediği görülür. Leyla Hanım'sa bu yüzden sevgiliye daha sitemkr bir ifadeye sahiptir.

Mihri Hanım;

Dil delermiş 'id-i vaslun n kemân ebrların

oktan itdim dostum ben cnumı kurbân ana (MHD: 52)

beytinde "Kaşlarının yayı kavuşma bayramı için gnl delermiş dostum, ben canımı ona çoktan kurban ettim" derken atık kaşın eğriliğine işaret eder. şair yine;

Tr-i mjni cânâ atsun ko kemân-ebrn

Eyler bu dil  cnum ol tr  kemndan haz (MHD: 88)

derken "Ey sevgili! Keman kaşların kirpiklerinin okunu bırak atsın, bu gönlüm ve canım o ok ve yaydan zevk alır" derken kaşı yaya, kirpiği oka benzetir. Her iki beyitte de aşığın sevgiliden gelecek her türlü mihnete razı oluşu dikkat çeker.

Mihri Hanım'ın;

Mihrb-ı kaşun tk durur kble-i cnum

Dil kblesine secde klayın mı ne drsin (MHD: 117)

beytinde "Kaşlarının mihrabında canımın kble tk durur, gönül kblesine karşı secdeye durayım mı ne drsin?" diyerek sevgilinin kaşlarıyla kble arasında ilgi kurar ve her ne kadar burada söylenmemiş olsa da sevgilinin kaşının bulunduğu güzel yüzü, kbleghın bulunduğu mescit gibi düşünülmüştür. Ayrıca kirpiklerin de saf durmuş cemaat olduğu düşünülebilir.

Leyl Hanım'sa;

Hayâl-i ebrvanınla bu sînem k k olsa

Yine ey b-mürüvvet eylemezsin zerrece imdad (LHD: 149)

beytinde zıt bir bakış açısı sergiler ve "Ey mrvetsiz! Senin kaşlarının hayaliyle bu göğsüm paramparça olsa da zerrece yardım eylemezsin" diyerek sevgiliden

gelecek her türlü mihnete razı olmadığını ifade eder. Leyla Hanım şu beyitte de aynı doğrultuda bir bakış açısı sergiler:

Rahm it 'uşşakına ey kaşı kemânım bir kez

Çille-i 'aşkını hiç çekmeğe yok tâkatimiz (LHD: 161)

Leyla Hanım ebrû-kible ilgisine zahit eleştirisini de dâhil eder ve;

Ben mescide zâhid gidemezsem günehimden

Sen git bana besdir o bütün kaşları mihrâb (LHD: 142)

beytinde “Zahit, ben günahımdan dolayı mescide gidemem sen git; bana o kaşları mihrap olan yeterlidir” der. Burada zahide yönelik eleştirinin sebebi, aşkın kimilerince günahmış gibi kabul edilmesidir.

3.27.Efsûn

Sihir, büyü gibi anlamlara gelen efsûn, İslamiyet öncesi Türk hayatında da varlığı görülen bir inanıştır. “Beyaz sihir içinde tedavi maksadıyla yapıldığını söyleyebileceğimiz efsûn, ruh ve sinir hastalıklarına, çeşitli zehirlenmelere, yanmalara, yaralar ve yaralanmalara yapıldığı gibi sebebi bilinmeyen hastalıklara karşı da yapılırdı.” (Çetin, 1991: 28) Divan şiirindeyse gözler başta olmak üzere, sevgilinin farklı özellikleri için efsûn kullanılmıştır.

Mihri Hanım, Divanı’nda efsûnu bir yerde kullanırken Leyla Hanım dört farklı yerde kullanmıştır. Her iki şair de efsûnla sevgilinin gözlerini kastetmişlerdir.

Mihri Hanım;

Çeşm-i pür-efsûn ile diller komaz bend itmedük

Sihir ile benzer cihânı bu iki câdû tutar (MHD: 78)

beytinde sevgilinin, büyü yapan gözleriyle kendine bağlamadık gönül bırakmadığını söyler. Leyla Hanım’sa;

Def‘-i agyâra yine çâre nedir ey hâce

İki efsûn ile küffâr tebâh olmaz imiş (LHD: 165)

beytinde, “Rakibi def etmek için çare nedir ey hoca?” diye sorar. Bir çarenin bulunmadığını da “İki büyü ile kâfirlerin tüketilemeyeceğini” söyleyerek ifade

eder. Burada iki efsûndan kasıt da sevgilinin gözleridir.

Yine Leyla Hanım;

Bir nige hle sad hezâr ‘uşşâka efsûn eyledi

Geçdim andan gamzesi sehhâr olsun olmasun (LHD: 192)

beytinde, sevgilinin bir bakışla âşıklara yüz bin efsûn eylediğini söyler. Aslında âşık, yeter ki sevgilinin gamzesi sihir yapmasın, bakışlardaki efsûna razıdır.

3.28.Elif

Divan şairleri; niyetlerini dile getirmek, amaçlarını görünür kılmak ve haliyle şiirlerini kurmak aşamasında benzetme amacıyla faydalandıkları alanlarından biri de alfabedeki harflerdir (Tökel, 2003: 25). Şairler elif harfi aracılığıyla; “Allah’ın birliği, bir, âh, boy, burun, parmak, göğüste boylamasına yara, minare, sancak, tel, mum, çevgân, ok, kılıç, hançer, mızrak, yol, köprü, kalem” (Kaya H., 2014: 73) gibi ilgi ve benzetmelere başvurmuşlardır.

Mihri Hanım, Divanı’nda elif harfini üç yerde ve aynı ilgiyle kullanır. Bu ilgi, cân sözcüğünün içinde bulunan elif harfidir. Leyla Hanım’sa sadece bir beyitte kullanır.

Mihri Hanım;

Saklasun emn ü emânında seni dâ’im Ahad

Cân içinde nitekim ola elif harfî kadîm (MHD: 37)

beytinde cân içindeki elifle Allah’ın birliğini kastetmiştir. Elif aynı zamanda Allah’ın birliğini de temsil eder. Şairler, cânın içinden elif yani insanın içindeki Allah inancı çıkarsa geriye delirmenin kalacağı ilgisiyle bu mazmundan yararlanmışlardır. Şayet cân sözcüğünün ikinci harfi olan elif sözcükten çıkarılırsa geriye cenn kalır. Bu da cinlenmek, aklının kaybetmek anlamına gelir.

Şu beyitlerdeyse beşeri anlam daha baskındır:

Şöyle kim dil hânesinde mihr-i cânân gizlüdür

Nitekim cânda elif ten içre hem cân gizlüdür (MHD: 72)

Didi kaddüm hayâlini derûn-ı dilde muhkem tut

Didüm kim bir elif gibi bu cân içre nihândur bu (MHD: 122)

Leyla Hanım;

Ezelden rûhı şâd olsun bize üstâdımız Leylâ

Elif-bâ'dan çok evvel nüsha-i 'aşkı okutdurdı (LHD: 205)

beytinde elif harfini kullanır. Fakat burada, sözcüğe yüklenmiş mazmun anlamlarından söz etmek mümkün değildir. Şair, Arap alfabesini kastetmiştir.

3.29.El/Ayak Öpmek

Divan şiirinde geleneksel olarak küçüklerin; bayram, düğün veya bazı önemli günlerde büyüklerin elini öpmesi anlamına gelen bu adet, divan şiirinde geleneksel yönüyle işlenmez. Daha ziyade el etek öpmek, ayak veya eşik öpmek gibi anlamlarda kullanılır (Özkan, 2007: 320). Şairler genellikle el öpmek mazmunu kullandıkları beyitlerde elle ayak arasındaki tezat ilişkisinden yararlanmışlardır. Bu tür beyitlerde aynı zamanda ayak sözcüğüyle iham yahut tevriye yapmışlardır.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'nda daha ziyade ayak öpmek şeklinde yer alır. Mihri Hanım sadece iki yerde ayak öpmek şeklinde kullanmışken Leyla Hanım da bir şarkısının nakaratında dört kez ve bir gazelinde bir kez kullanmıştır. El öpmekse Leyla Hanım Divanı'nda bir kez kullanılmasına karşın Mihri Hanım Divanı'nda doğrudan geçmez.

Mihri Hanım;

Ben ayağın öpmege cânlar kılâm îsâr

Râygân viresin bûse sen agyâra nedendür (MHD: 65)

beytinde seslenir ve “Ben ayağını öpmeye canların cömertliğini kılarken senin rakiplere buseni bedava vermen nedendir?” diye sorar. Burada ayak, organ ve kadeh anlamıyla anlaşılabilir şekilde kullanılmıştır.

Şair, şu beyitteyse doğrudan sevilinin ayağını kastetmiştir:

Ayağın öpmege sen serv-i nâzun

Gözümün yaşı olmuşdur revâne (MHD: 137)

Leyla Hanım;

Haber-dâr eyleyin yâri mübârek rûz-ı ‘îd oldı

Elin ‘uşşâka öpdürmez ise bârî ayag olsun (LHD: 190)

beytinde tezat sanatından yararlanır ve “Yâre mübarek bayram gününün geldiğini haber verin, elini âşıklarına öptürmezse bari ayağını öptürsün” der. Şair burada mübarek bayram günü ilgisini kurarak doğrudan geleneksel el öptürme âdetine gönderme yapar.

Şair, Divanı’nda yer alan bir şarkının “Sâkî gel ayagın öpeyim pür-gazab olma” (LHD: 226) şeklindeki nakaratında ise iham sanatından yararlanır ve ayag sözcüğünü hem organ hem de kadeh anlaşılacak şekilde kullanır. Fakat nakaratta aynı zamanda saki sözcüğünün de geçmesi, şairin iham-ı tenasüp yoluyla asıl kastettiğinin kadeh olduğu sonucuna ulaştırır.

3.30.Eyyûb

Hiz. Eyyûb, sabrıyla bilinen bir peygamberdir Kur’an kaynaklı Hiz. Eyyub’un sabrı, yaygınlık kazanarak sabır yönüyle inanlara örneklik etmiştir. Divan edebiyatında Hiz. Muhammed’in mucizleri ve kıssaları yanında Kur’an’da ismi geçen diğer peygamberler de yer alır; Hiz. Eyyup da onlar arasındadır (Bektaş, 2015: 110).

Mihri Hanım, peygamberleri ve din büyüklerini de andığı uzun manzumesi Tazarru-nâme-i Mihrî-i Hakîre’de ‘Hazret-i Eyyûb ‘Aleyhi’s-Selâm’ alt başlığı altında iki beyitle Hiz. Eyyûb’dan söz eder. Bu beyitlerde Hiz. Eyyûb’un sabah akşam dert çektiğinden ona uykunun haram olduğu fakat buna rağmen haline şükredip dünya hallerine bakmadığından söz edilir:

Hakkıçün anun k’ana her subh u şâm

Olmuş idi derd ile uyhu harâm

Şükr iderdi her nefes her hâline

Bakmaz idi dünyenün ahvâline (MHD: 202)

Leyla Hanım da bir beyitte Hiz. Eyyûb’u sabrını vurgulayarak zikreder:

Vâsıl-ı kurb-ı Hudâ ola be-‘aşk-ı Haydar

Bize tâ mahşere dek hem vire sabr-ı Eyyûb (LHD: 82)

3.31.Fâl

“Kitap açmak, kahve telvesine bakmak, bakla atmak suretiyle talie bakmağa ve olacağı keşfe çalışmağa fala bakmak denir. Pek çok türlü fal ve Kur’an-ı Kerim, Mesnevî-şerif, Hafız Divanı ile yapılan fallara dair hikâyeler, risâleler vardır.” (Onay, 1993: 164) Remil de bir fal türüdür ve remille uğraşan kişiler kum falına bakamak, kumdöküp fal açmak suretiyle gelecekle ilişkili gaybî haberler verdiklerini iddia ederler (Zavotçu, 2013: 605).

Mihri Hanım fal mazmununu Şehzade Ahmet’i övmek amacıyla ve aşk bağlamında iki farklı yerde kullanırken Leyla Hanım’sa tarih düşürmelerinde kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Gam yime şimden girü baht-ı siyâhun mahv olup

Tâli ‘un sa‘d oldı ey Mîhrî mübârekdür bu fâl (MHD: 38)

beytinde mübarek bir fala baktırdığını, bundan sonra gam çekmesine gerek kalmadığını, artık talihinin aydınlandığını söylüyor. Aslında bu beytin ne demek istediğini anlamak için söz konusu kasidede geçen bir önceki beyte de bakmak gerekiyor:

Mushaf-ı hüsninde fâla niyyet itdüm ol şehün

Evvel elifle ha geldi âhirinde mîm ü dâl (MHD: 38)

Aynı zamanda bir muaamma örneği olan bu beyit; Kur’an’a tefeül yapıldığını, sırasıyla elif, ha, mîm ve dâl harflerinin geldiğini söylüyor. Bu harfler Ahmed ismini ortaya çıkarıyor. Kasidenin Şehzade Ahmed’e yazıldığı bilindiğinde, şairin methiyesini yaparken tefeül âdetinden yararlandığı anlaşılıyor.

Mihri Hanım, şu iki beyitteyse tefeülü aşk merkezli ifade ediyor:

Mushaf-ı hüsnini gördün çün okı Sûre-i Nûr

Mîhrî ‘aşıklara ‘âlemde bu fâl az açılır (MHD: 69)

Cemâlün mushafın ‘arz it begüm kim sa‘d-ı ekberdür

Açılsun Mihri bed-bahtun mübârek fâlı bir lahza (MHD: 130)

Leyla Hanım, Atiyye Sultan’ın doğumu münasebetiyle düşürdüğü tarihte hayırlı bir faldan söz eder. Beyitten anlaşıldığı kadarıyla yeni doğmuş sultanın ismi, Kur’an’dan tefeül yapılarak belirlenmiştir:

İsmi ‘Atiyye olmak bir fâl-i hayr el-hak

Ey dîde ba‘d-ez-în bak bergeşte olur ‘udvân (LHD: 102)

Şair yine, Naime Sultan’nın viladeti üzerine düştüğü tarihte, bu doğumu Osmanlı sülalesinin gül bahçesinin göz kamaştırıcılığını sevince boğan bir fal şeklinde ifade eder:

Şühesiz fâl-i meserretür bu

Revnak-ı gülşen-i âl-i ‘Osmân (LHD: 116)

3.32.Ferhâd

“Bir aşk kahramanı olarak vasıflandırabileceğimiz Ferhad, Osmanlı şiirinin seçkin şahıslarından birisidir. Divân şiirinin çokça müracaat edilen remizlerinden biri olan Ferhad mazmunu, keser, mermer, dağ, Hüsrev ve Şirin ile birlikte anılır. Elbette bu mazmun şairlerimiz tarafından kullanılırken farklı edebi sanatlarla bezenmiştir. Şiirimizde bu mazmun, dolayısıyla; Bistun; bir gam dağı, cân; Şirin, Ferhad; feryad ve dağ delen, kalp; taş, sanatın adı; mihnet ve cefâ, sine; mermer, kasr-ı Şirin; kasr-ı cefâ, cuy-i şir; kanlı gözyaşına tebdil olmuştur.” (Poyraz, 2014: 323)

Hüsrev tarihi bir şahsiyet olmakla birlikte Ferhat’ın tarihi kişiliği mçhuldür (Zavotçu, 2013: 154). Divan şairleri Ferhâd ismini genellikle Şirin ismiyle birlikte kullanmışlar, sevgilinin ağzının yahut dudağının şirin sıfatıyla Şirin ismi arasında çeşitli sanatlar üretme imkânından yararlanmışlardır.

Ferhâd mazmunu Mihri Hanım Divanı’nda beş farklı yerde geçerken Leyla Hanım Divanı’nda biri Nihâd’ın bir gazeline yapılmış tahmis olmak üzere, iki yerde geçer. Mihri Hanım Ferhâd isminin geçtiği beyitlerin hepsinde şirin sıfatını da kullanmıştır. Leyla Hanım ise Ferhâd ismini Kays ve Mecnun isimleriyle birlikte anarak onun aşk kahramanı olması yönüne vurgu yapmıştır. Başka divan şairlerinin kendilerini Ferhâd’la kıyaslayıp daha üstün oldukları iddiası her iki şairde de görülmez.

Mihri Hanım;

Olalı 'aşk ile şîrîn lebinün Ferhâd'ı

Dil-i dîvâne vatan eyledi taglar etegin (MHD: 116)

beytinde “Aşk yüzünden şirin dudağının Ferhâd’ı olalı beri deli gönlüm dağların eteğini vatan eyledi” diyerek hem Ferhâd’ın aşkıyla dağları delmesine gönderme yapmıştır hem de Şirin ismiyle şirin sıfatı arasında cinas sanatından yararlanmıştır.

Şair;

Hevâ-yı la’l-i şîrînün için cân virdüğüm Ferhâd

Göreydi dostum her dem iderdi hüsn-i şâbâş (MHD: 156)

beytindeyse “Dostum, Ferhâd şirin dudağının arzusıyla can verdiğimi görseydi her zaman beni alkışlama güzelliği gösterirdi” diyerek yine Ferhâd ismiyle şirin sıfatını bir arada kullanır.

Leyla Hanım;

Ders-i 'aşkı eyledim Mecnûn ile Leylâ'dan ahz

Kûh-kenlik 'ilmini Ferhâd-ı bî-pervâdan ahz (LHD: 149)

beytinde “Mecnun ile Leyla’dan aşk dersi aldım, dağ kazma ilmini korkusuz Ferhâd’dan aldım” diyerek aşk hikâyelerinin kahramanlarıyla kendisi arasında ilgi kurar ve onlara bir öğretici rolü yükler.

3.33.Fermân

Padişah tarafından verilen emirleri içeren belge anlamındaki fermân, divan şairlerince bu anlamıyla kullanılmaları dışında, sevgilinin aşığa uyguladığı yaptırımları belirtmek amacıyla da kullanılır. Buna göre sevgili; gamzesiyle, nigahıyla, çatılan kaşlarıyla aşığın ölüm emrini veren bir şaha dönüşür. Bazen de sevgilinin dudaklarından dökülen kelimeler fermân değeri taşır.

Mihri Hanım Divanı’nda dördü mesnevi ve kaside biçimlerinde yazılmış şiirlerde olmak üzere fermân beş yerde geçer. Leyla Hanım Divanı’nda ise kaside, tarih, muhammes ve tahmis biçimlerindeki şiirlerinde olmak üzere dört ayrı yerde geçer.

Mihri Hanım'ın fermânı mazmun yönüyle bir gazelinde bir kez kullandığını söylemek mümkündür. Leyla Hanım'sa muhammes biçimindeki şiirinde ve Nihâd'a yaptığı tahmiste sevgiliye fermân verme işlevi yüklemiştir.

Mihri Hanım;

Olalı şeydâsı bir zerre günâhum bilmezem

Her ne dirse dilberün emrine fermân olmadan (MHD: 121)

beytinde sevgilinin çılgın aşığı olalı beri bir zerre günahını görmediğini söyledikten sonra, o dilberin her ne derse kendisi için fermân değeri olduğunu vurgular.

Leyla Hanım, Divanı'nda yer alan muhammes biçimindeki şiirinin son bendinde sevgiliye, şayet öldürmek zevk alıyorsa gamzesine ferman eylemesinin yeterli olduğunu söyler:

Sâkiyâ bâdeyi nûş eyle senindir meydân

Zevkin öldürmek ise gamzene eyle fermân

Nice ben eyleyeyim hasret ile âh u fîgân

Sana Leylâ kulun Allâh için olsun kurbân

Zülfün-âsâ dil-i 'uşşâkı perîşân eyle (LHD: 44)

Şair, Nihâd'a yaptığı tahmiste geçen;

Çeşm-i cellâdını fîkr eyler isem şâm u seher

Günde bin 'âşıkının katline fermân eyler

Virürüm cânımı da istese elbet dilber

Kasd-ı cân eyler ise gamze-i hûn-rîzi eger

Eylerim cânımı bin cân ile dildâra fedâ (LHD: 54)

şeklindeki bentte de sevgilinin her gün bin aşığının katline ferman eylediğini söyleyerek sevgiliye hem hükmedici hem de acımasız özellikler isnad eder.

3.34.Fettân

Fitne çıkarma, divan şiirinde sevgilinin gözlerinin bir özelliği olarak gösterilir.

“Fitneci göz, mahmurluk ve sarhoşluk açısından nergise teşbih edilir. Bu teşbih olayında gözün uykulu hali, bu uykululuk içerisinde âşıkları meftun edişi ağır basar.” (Bayraktutan, 1990: 87)

Gerek Mihri Hanım gerekse Leyla Hanım, fattanlık ve fitne çıkarmayı sevgilinin gözlerinin özelliği olarak kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Gâh ki bir göz ucıyla merhabâ eylerdi yâr

Yine benzer ki araya fitne bıraktı (MHD:54)

beytinde sevgilinin en ufak ilgi göstermesinin gerisinde bir fitne ihtimali arar ve “Yar gözlerinin ucuyla şöyle bir merhaba dediğine göre yine araya bir fitne bırakmışa benziyor” der.

Leyla Hanım’sa gözlerin kırpmasını bir fitne çıkarma sebebi sayar ve;

Bak ne hâle kodı Leylâyı o çeşm-i fettân

Tîr-i müjgâmı açup sinemize yâreleri (LHD: 202)

beytinde “O fattan gözler Leyla’yı bak ne hale koydu, kirpiklerinin okunu açıp göğsümüzü yaraladı” der.

3.35.Gamze

Divan şiirinde; sevgilinin yan bakışını belirtmek amacıyla kullanılan bir mazmundur. Genellikle aşığı vurup yaralaması ilgisiyle kullanılır. Âşık açısından sevgilinin yan bakışı, ölümle eş değer hatta ölümden öte bir durumdur.

“Gamze, kılıç ve oka teşbih edilerek ‘âşıkı etkilemesi ile ele alınır. Sevgili gamzesi ile ‘âşıkına bakıp onu kendisine esir eder. Bir bakışıyla bin ‘âşıkı öldürür. Gamze, kaş, göz ve kirpik ile birlikte anılır. Yan bakış göz göre göre keskin kılıcını çeker ‘âşıkını vurur. Yan bakış kan dökücüdür, hilekârdır ‘âşıkını fattan yan bakışıyla etkileyip onun kalbini çalan bir hırsızdır.”
(Kandemir, 2008: 212)

Mihri Hanım gamze mazmununu Leyla Hanım’a göre daha fazla kullanmıştır. Leyla Hanım’ın Divan’ında yer alan 66 numaralı gazel doğrudan ‘gamzen’ rediflidir. Her iki şair de geleneğe bağlı kalmışlar, gamzeyle sevgilinin yan bakışını kastetmişlerdir.

Mihri Hanım;

Çeşmi hışm itdikçe cânâ gamzesi hançer çeker

Mest elinde dostlar kılıç bıçak olmak ne güç (MHD: 56)

beytinde aşığa zulmetme noktasında sevgilinin gözleriyle kaşlarının birlikte hareket etmelerinden yakınır. Buna göre, gözleri hışm ettikçe gamzesi de hançer çekmektedir. Bir yandan da çeşm ve gamzeyi bir sarhoşun tuttuğu bıçak ve kılıca benzeterek her ikisine acıyormuş gibi görünür.

Şair;

Atmasun mı tîr-i gamzenden kemân-ebrûların

Yalnız cânım degül ana hedef sînem de var (MHD: 74)

beytindeyse kaşları yaya, gamzeleri oka benzetir. Böylesi bir savaşçının karşısındaki hedefse sadece canıyla değil sinesiyle de vurulmayı bekleyen âşık vardır. Mihri Hanım, birçok beyitte sevgilinin gamzesinin tehlikesi hususunda aşığı uyarır. Şu beyit de uyarının yapıldığı beyitlerden birisidir:

Hey gâfil olma gamzelerinden güzellerün

Bin şeyhi yoldan eylediler bir nigâh ile (MHD: 135)

Leyla Hanım;

‘Ârız-ı âlinle tîg-i gamzen itdikçe hayâl

Fürkatinle cism-i zârım dâg-dâr itdim bu şeb (LHD: 142)

diyerek sevgilinin gamzesinin hayaliyle bile aşığın göğsünü yaraladığını ifade eder. Âşık, gece boyu sevgilinin kırmızı yanaklarının ve gamzelerinin okunun hayalini kurarak göğsünü yaralamıştır.

Leyla Hanım, ‘gamzen’ redifli gazelinin;

Kahramân-ı yamândır gamzen

Ne yamân kahramândır gamzen (LHD: 175)

şeklindeki matla beytinde, gamzeyle mitolojik şahsiyetlerden Kahraman arasında ilgi kurar. Yaptığı zulüm ve işlediği cinayetler nedeniyle Kahraman-ı Katil olarak bilinen bu şahsiyet, sevgilinin gözlerini ve gamzesini niteleyecek şekilde kullanılır. Şair bu beyitte ayrıca, kahraman kelimesiyle cinas sanatına başvurmuş

ve sevgiliye “Gamzen ne yaman kahramanmış” diyerek tarizde bulunmuştur.

3.36.Gül

Aşk merkezli bir şiir anlayışı olan divan şiirinde, sevgiliyi niteleyen birçok güzellik unsuru kullanılmıştır. Bu unsurların başında da gül gelir. Şairler, sevgili-âşık-rakip ilişkisinden yola çıkarak gül-bülbül-har mazmunlarını türetmişlerdir. Gül, çoğunlukla sevgilinin güzel yüzünü temsil eder. Bu temsil ilgisinde gülün güzelliği, rengi, kokusu ve bulunduğu yeri bir cennet bahçesine dönüştürmesi gibi özellikler etkilidir.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, her ne kadar Divanları’nda farklı konuları işleyen şiirlere de yer vermişlerse de geleneğe bağlı kalmışlar, daha ziyade aşk merkezli şiirler yazmışlardır. Bu sebeple gül mazmunundan da yararlanmışlardır. Fakat Mihri Hanım Divanı’nda birçok yerde geçen bu mazmun, Leyla Hanım Divanı’nda daha sınırlı geçmektedir.

Mihri Hanım;

Dilber cemâli üzre ‘araklar dizlidir

Gül yaprağında sanasun anı ki jâledür (MHD: 61)

beytinde “Gönül alan sevgilinin güzel yüzünde ter damlaları dizilidir; sanırsın ki gül yaprağındaki çiğ taneleridir” derken sevgilinin yüzündeki ter damlalarını gül yaprağına düşmüş çiğ tanelerine benzetir.

Şair şu beyitte de sevgilinin güzel yüzünü yaz kış açılan bir güzellik bahçesi kabul eder ve o güzel yüzü, güllerin durmadan açıldığı bir cennet bahçesine benzetir:

Dilberün bâg-ı cemâli ki kış u yaz açılır

San cinân gülşenidir gülleri turmaz açılır (MHD: 68)

Leyla Hanım;

Gül ü sünbülle farkı var mı canâ

Hele ruhsârına kâkülleri saç Leylâ (LHD: 146)

beytinde sevgilinin gülden yahut sümbülden bir farkının olmadığını, hele yüzüne ve saçının kâküllerine bakıldığında bunun anlaşılacağını ifade eder. Leff ü neşr

sanatının uygulandığı bu beyitte gülle ruhsâr, sümbülle saç arasında teşbih ilgisi kurulmuştur.

Şair;

Hayâl-i ‘ârızın bâg-ı gönülde gül-‘izarımdır

Açıldı dağlar kim sinede evvel baharımdır Leylâ (LHD: 154)

beytindeyse “Gönül bahçemde yanağının hayali gül yanaklımdır; sinemde açılan yaralar da ilkbaharımdır” derken sevgiliyi gül yanaklı olarak ifade eder. Burada o gülün açıldığı yerin aşığın gönlü, göğüste açılan yaraların da ilkbahara işaret eden çiçekler kabul edilmiştir.

3.37.Gonca

Açılmamış çiçek ve tomurcuk anlamına gelen gonca, divan şiirinde sevgilinin ağzı için kullanılan mazmunlardandır. Goncanın açılmasıyla gülme eylemi arasında ilgi kurulur. Kapalı haliyle de sır saklayan gülü andırır, açıldığında sır da ifşa edilmiş olur. Goncanın açılmasıyla ilgili olarak “çâk olmak, sînesini çâk etmek, yüzünden örtüyü atmak, dîdârı keşfeylemek” gibi ifadeler de kullanılır. Sabâ, goncanın açılmasında büyük etkiye sahiptir. Goncanın açılıp kokusunun yayılmasını sağlar. Ayrıca tazeliği ve içinin kırmızılığı dolayısıyla, mücevher saklanan kutulara benzetilir. Bunun yanında içinin şarap renginde olması nedeniyle kadeh ve içinde yapraklar bulunması nedeniyle defterle de ilgi kurulur. Kapalı olması, bakir olması nedeniyle de geline benzetilir (Kızıltoprak, 2017: 132).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu birçok yerde kullanmışlardır. Mihri Hanım çoğunlukla gonca-dehen şeklinde sevgilinin dudağı ve ağzını kasteder. Leyla Hanım’ın şiirlerindeyse mazmun; gonca-i evsâf, gonca-i ümîd, gonca-i maksûd, gonca-i ikbâl, gonca-i ra’na, gonca-i nevreste, gonca-i sad-berg gibi farklı tamlamalarla birlikte kullanılmıştır.

Mihri Hanım;

Dil bülbüli feryâdın artursa ‘aceb midür

Şeydâ kılan anı sen gonca-dehen olmuşdur (MHD: 65)

beytinde gönül bülbülünün feryadını arttırmasının olağan olduğunu zira onu sevgilinin gonca ağzının çılgın kıldığını söyler. Burada bülbülün zikredilmesi, gonca-dehen şeklinde ifade edilen sevgilinin ağzının renk itibariyle güle benzetildiğini ortaya çıkarır.

Şair şu beyitte de benzer bir ilgi kurmuştur:

Her gonca-lebün yâdına efgânımız artar

Bülbüller ile gûya ki hâldaşlaruz biz (MHD: 80)

Mihri Hanım;

Geldiyse hattı gül yüzine Mihri gam degül

Ter-gonca iken eylemişüz ihtiyâr hat (MHD: 88)

beytindeyse “Mihri, onun gül yüzüne ayva tüyleri geldiyse gam değil; biz onun ayva tüylerini henüz taze bir goncayken seçmişiz” derken goncayla, sevgilinin etrafında ayva tüylerinin çıktığı ağzını kasteder.

Leyla Hanım, bir şarkısında goncayı sevgilinin ağzı haricinde bir anlamı kastederek kullanır:

Lerze-nâk oldukça mihr-i ‘ârızından âfitâb

Reng-i rûyun gonca-i sad-berge virdi ıztırâb

Ey hilâl-ebrû yine deryâya düşdi mâh-tâb

‘Aks-i ruhsârınla bu eşk-i firâvânım mıdır (LHD: 228)

Burada “Yanaklarının rengi yüz yapraklı goncaya ıstırap verdi” denilirken kastedilen doğrudan henüz gonca biçimindeki gül çiçeğinin kendisidir.

Şair;

Sana ben hem-dem iken bir zamân ey gonca-i ra’nâ

Girîbânım gamınla çâk-ı hâr-ı hasret olmuşdur (LHD: 151)

beytindeyse sevgiliye gonca-i ra’nâ diye seslenir ve beyitte çâk-ı hâr-ı hasret ile gonca-i ra’nâ arasında ilgi kurar.

Yine Leyla Hanım, bir müstezadında yer alan;

Gel meclise ey gonca-i gülzâr-ı letâfet

Vir bezme tarâvet

Öldürmeden ‘uşşâkını bu nâr-ı harâret

Gel eyle ‘inâyet (LHD: 212)

beytinde de sevgiliye “Ey letafet bahçesinin goncası! Meclisimize gel de bezme tazelik ver” diye seslenirken, goncanın tazeliğine işaret eder.

3.38.Hâl

Türkçe karşılığı ben olan hâl, sevgilinin yüzünde bulunan güzellik unsurlarındandır ve birçok teşbih ilgisine konu olmuştur. Hâl sevgilinin vücudu, yanağı, dudak kenarı, çene çukuru veya kulak küpesi başta olmak üzere çeşitli yerlerinde bulunabilir. Genellikle hatt, dudak, zülf ve ruh ile birlikte kullanılan hâlin, bazı beyitlerde misk yahut amber gibi maddelerden yapıldığı ima edilmiştir (Kurnaz, 2012: 168). Sevgilinin beni rengi ve şekli dolayısıyla karabibere, noktaya, yanmış buğday tanesine benzetilebilir. Karınca anlamında kullanılarak Hz. Süleyman’a telmihte bulunulması yanında, sevgilinin dudağını gizlice öpmek amacı taşıyan rakip anlamında da kullanılabilir.

Gerek Mihri Hanım gerekse Leyla Hanım bu mazmunu çok az kullanmışlardır. Mihri Hanım daha ziyade hâlin ilk anlamı olan beni kastederken Leyla Hanım, farklı anlam ilgileri kurmuştur.

Mihri Hanım;

Temâşâ idelü çeşmüm o hadd u hâli bir lahza

Hayâli dîde vü dilden degüldür hâlî bir lahza (MHD: 130)

beytinde sevgilinin gözünü, yanaklarını ve benini bir an seyretmek gerektiğini söyler. Fakat burada hâle herhangi bir anlam yüklenmemiş; hâl, ayrı anlamına gelen hâlî ile cinas yapmak amacıyla kullanılmıştır.

Leyla Hanım;

Gülşen-i ‘âlemde tohm-ı cennet olsa istemem

Hâl-i rûyundur senin ey şûh fülfulden garaz (LHD: 166)

beytinde “Ey şuh! Âlemin gül bahçesinde cennet tohumu olsa istemem, karabiberden amaç senin yanağının benidir” derken cennet tohumuyla sevgilinin benini kıyaslar ve beni üstün tutar. Burada sevgilinin yüzünün cennet, o yüzdeki benin de cennet tohumu sayılması ilgisi yapılmıştır.

Şair;

Nûr-ı vechinde o hâl-i siyehi gördükde

Hacerü'l-esved ile Beyt-i Mükerrerrem sandım (LHD: 188)

beytindeyse sevgilinin yüzünün aydınlığında, o yüzdeki beni Hacerü'l-esved'e benzettiğini ifade eder. Beyitte her ne kadar zikredilmemiş olsa da sevgilinin yüzünün Ka'be sayılması mazmununa gönderme vardır. Nitekim Beyt-i Mükerrerrem de Ka'be'nin isimlerinden birisidir.

3.39.Hançer

Divan şiirinde sevgiliyle âşık arasındaki ilişkiyi anlatmak için sıklıkla savaş aletlerinden ve savaş terimlerinden yararlanılmıştır. Bu terim ve aletlerin başında da hançer ve hançer çekmek gelir.

“Sevgilinin bizzat kendisi yaralayıcı, kan dökücü bir karakterdir. Yanında ise sevgilinin gözü, kaşı, kirpiği ve bakışı hançer ile anılır, aynı kavramlar kişileştirilerek tıpkı sevgilinin kendisi gibi “hançer çeken” varlıklar olarak karşımıza çıkar. “Hançer çekmek” ile ilgili yapılan taramalar da çok yaygın bir kullanımı olduğu görülmüştür. Hançerin şekli itibarıyla kaşa benzemesi kaş ile anılmasına; ucunun sivri olması kirpik ve bakışlarla anılmasına; yaralayıcı, kan dökücü olması ise genel manada sevgili ile anılmasına olanak sağlamıştır. Bu kadar çok kullanılmasında, hançerin, hafif, taşınabilir, günlük hayatta kullanılabilir olmasının payı vardır.” (Özkan, 2020: 404)

Şairler sevgilinin gamzesine, kaş ve kirpiklerine teşbihle hançeri kullanmışlardır.

Hançer, Mihri Hanım Divanı'nda dört kez, Leyla Hanım Divanı'nda yedi kez geçer. Mihri Hanım sevgilinin gamzesine ve kirpiğine hançer çekmek yahut hançer vurmak eylemleri verir. Leyla Hanım da aşkın, sevgilinin gamze ve kirpiklerinin çektiği hançer yüzünden yaralanmasını ifade etmek amacıyla bu mazmundan yararlanır. Leyla Hanımaynı zamanda Mersiye-i Âl-i ‘Abâ başlıklı terkib-i bent biçiminde yazılmış mersiyesinde, hançeri gerçek anlamıyla da kullanır.

Mihri Hanım;

Hezâr yerde deler sînesini ‘uşşâkun

Hadeng-i gamzeleri hançer ise ancak ola (MHD: 51)

beytinde sevgilinin gamze oklarının aşığının sinesini bin yerde deldiğini söyler ve bir hançerin de ancak bu kadar olabileceğini ifade eder.

Şair şu beyitteyse sevgilinin gözleri kızdığı zaman gamzesinin cana hançer çektiği söyler ve bu yönüyle sevgiliyi, kontrolünü kaybetmiş sarhoşlara benzetir:

Çeşmi hışm itdükçe câna gamzesi hançer çeker

Mest elinde dostlar kılıç bıçak olmak ne güç (MHD: 56)

Fakat âşık, çektiği hançer yarısından şikâyetçi değildir. Nitekim Mihri Hanım şu beyitte, sevgili kirpiklerinin hançeriyle sinesini delse bile bu cevrdan memnun görünür.

Gerçi ki müjen hançer ile sînemi deldi

Dil dahi senündür diler isen meh al işte (MHD: 127)

Leyla Hanım, sevgiliyi ceng ü cidal eden bir savaşçıya benzetir ve aşığını hırs ve öfkeyle tepelediğini söyler:

Hançer-i müjgân ile ceng ü cidâl eylerdi yâr

‘Âşıkı hışm u gazabla pâ-y-mâl eylerdi yâr (LHD: 154)

Şair şu beyitteyse;

Var mıdır Leylâ'ya derdinden rehâ tâ haşre dek

Sînesi her dem cerîh-i hançer-i âzâr iken (LHD: 191)

diyerek sinesi her an acıtan hançer yaralarıyla doluyken ta haşre dek ona bir rahatlığın bulunmadığını söyler.

Leyla Hanım'ın bir şarkısında geçen şu bentte de sevgilinin gamzesi çıplak yani kınından çıkarılmış bir hançer kabul edilir.

Gamze-i cellâdı yârin hançer-i ‘uryânıdır

Cânıma kasd eyleyen hep nâvek-i müjgânıdır

‘Âşıkân ol meh-cemâlin vâlih ü hayrânıdır

Gülşen-i hüsnün bu gönlüm bülbül-i nâlânıdır (LHD: 220)

3.40.Hatt

Divan şiirinde sevgilinin yüzünde çıkan ayva tüyleri de bir güzellik unsuru olarak sıklıkla kullanılmıştır. Ayva tüyü beraberinde yüz, yanak, çene, ben, dudak gibi sevgiliye ait diğer unsurlarla birlikte kullanılır. Hat kelimesinin bir anlamı da yazıdır. Haliyle ayva tüylerinin yazı, o tüylerin bulunduğu yanaklarınsa sayfa kabul edildiği teşbihler kurulmuştur. Bu ilgiden yola çıkılarak ferman, nâk, sure, ayet, hatt-ı hümayun ve mektup gibi başka teşbihler de yapılmıştır. Yeni çıkmaya başlamış ayva tüyleriye sebz, sebze-zar, bahar, çemen gibi kelimelerle nitelendirilmiştir (Şahin, 2012: 387). Ayva tüyleri çoğunlukla siyah rengiyle ele alınır ve misk, anber, sevda, kara baht vb. ilgilerle zikredilir (Kurnaz, 2012: 173).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, aşkla ilgili diğer mazmunlara nazaran hatt mazmununu az kullanmışlardır. Her iki şairin Divan’ında da bu mazmun ikişer kez geçer. Fakat Leyla Hanım Divanı’nda geçen kullanımlardan biri Baki’ye yapılmış tahmis zemin beytinde yer alır haliyle asıl kullanım Baki’ye aittir. Diğeriyse tarih türünde yazılmış bir şiirindedir ve burada da aslında sevgili kastedilmemiştir.

Mihri Hanım;

Geldiyse hattı gül yüzine Mihri gam degül

Ter-gonca iken eylemişüz ihtiyâr hat (MHD: 88)

beytinde “Mihrî, gül yüzünde ayva tüyü varsa gam değil; zira biz gonca henüz tazeyken ayva tüyünü seçmişiz” diyerek sevgilinin yüzünü yine gül kabul eder. Buradan anlaşılır ki ayva tüyü, kimi durumlarda memnuniyetsizlik sebebidir. Yüzünde ayav tüyü bulunan varlığın yaşlanmaya başladığını ele verir. Mihri Hanım da buna dikkat çekmiş fakat sevgiliyi daha gonca iken sevmeye başladığından bundan gam duymaya gerek olmadığını söylemiştir.

Şair;

Gülşen-i hüsnî kenârın tutdı Mihrî hatt-ı yâr

Bülbülün tâze gülistânında zâr olmak ne güç (MHD: 56)

beytindeyse ayva tüylerinin sevgilinin güzel yüzünün kenarında çıkmaya başladığını söyler ve kendisini taze gül bahçesinde inleyen, ağlayan bülbüle benzetir.

Leyla Hanım, hattı ayva tüylerini kastederek değil doğrudan yazı anlamında kullanır:

O mahdûm-ı hüner-perver idince hattını izhâr

Yazıldı şübhesiz levh-i cemâle nûrdan âyet (LHD: 120)

3.41.Heft-İklim

Eski coğrafya anlayışına göre Ekvator çizgisinden Kuzey Kutbuna kadar olan kısım yedi bölgeye ayrılmış, bu bölgelerden her birine iklim adı verilmiştir. Bu yedi iklimin dışında kalan yerlerse zulumat olarak adlandırılmıştır. İran, Arabistan, Afrika, Roma, Türk, Hind ve Çin toprakları yedi bölgeyi oluşturur. Türkçede yedi iklim şeklinde adlandırılan bu bölgeye heft-kışver de denilmiştir. Özellikle kasidelerde, övülen kişi bu yedi bölgenin hükümdarı olarak anılmıştır (Pala, 2002: 213).

Bu mazmun Mihri Hanım Divanı'nda bir yerde heft-iklim, iki yerde heft-kışver olmak üzere üç kez geçer. Leyla Hanım Divanı'nda biri şarkıda, diğeri tarihte olmak üzere iki kez geçer.

Mihri Hanım;

Râhatı 'adlün ile buldı kamu halk-ı cihân

Revnakı nâmun ile buldı şehâ heft-iklîm (MHD: 36)

beytinde “Ey şah! Cihan halkının tamam adaletinle rahatlığı buldu, namının göz alıcılığı yedi iklimde duyuldu” der ve bir mübalağa unsuru olarak heft-iklimi kullanır. Söz konusu beyit, Mihri Hanım'ın Şehzade Ahmet'i övmek için kaleme aldığı medhiyelerden birinde geçer. Namının yedi iklimde duyulduğu iddia edilen memduh da 2. Bayezid'in oğullarından Şehzade Ahmet'tir. Şehzade Ahmet'in Amasya valiliği görevi sırasında oluşan edebi muhite dâhil olan Mihri Hanım, birçok kaside yazarak onu övmüştür.

Leyla Hanım, bir şarkısında yer alan şu bentte sevgiliyi bir şaha benzetir ve ona “Ey şahım! Yüzünün güzelliği yedi iklime süs ve aydınlık verdikçe şairler zatının vasıfları için neler neler söyler” der:

Tal ‘atın virdikçe heft iklîme şâhım zîb ü fer

Şâ ‘irân evsâf-ı zâtında neler söyler neler

Tâze şarkılarla hep âfâkı tutsun nagmeler

Bendegânınla hemân zevk eyle şâhım dâ ‘imâ (LHD: 216)

Şair, Edirne’ye vali atanmasıyla ilgili yazdığı bir tarihte de;

Sâye-i ‘adlinde buldı ehl-i Rûm âsâyişi

Eyleyüp tedbîri heft-iklîmi mânend-i cinân (LHD: 108)

diyerek söz konusu valinin; adaletiyle Anadolu halkı üzerinde asayiş sağladığını, yedi iklimi cennete denk hale getirdiğini söyler. Burada da heft iklim bir mübalağa unsuru olarak kullanılmıştır.

3.42.Hızır

“Hazret-i Mûsâ döneminde yaşadığı, Allâh tarafından kendisine ilâhî bilgi ve hikmet öğretildiği, ölümsüzlük suyu olan âb-ı hayâtı içip ölümsüzlüğe kavuştuğuna inanılan kişidir. Peygamber veya veli olduğu ileri sürülür. Mutasavvıflar onu gizli ilimleri bilen bir veli olarak sunarlar. Kurân-ı Kerîm’de Hazret-i Mûsâ ile birlikte anılır, onun bilmediklerini bilir ve Hazret-i Mûsâ ile olan macerası anlatılır. İçip ölümsüzlüğe ulaştığına inanılan âb-ı hayât kıssası da Kur’ân-ı Kerîm’in Kehf Sûresi’nin 61-64 ayetleri arasında aktarılır.” (Zavotçu, 2013: 221)

Hızır, Arapçada yeşil anlamına gelir. Şahsiyet olaraksa Hz. Musa zamanında yaşadığına inanılan, veli mi yoksa peygamber mi olduğu konusu ihtilaflı olan bir zattır. Oturduğu yerdeki sararmış otları yeşerttiği için ona Hızır denildiği düşünülür. Ebedilik suyu anlamına gelen âb-ı hayâtı Hz. İlyas ile bulup içtiğine, bu sayede her ikisinin de kıyamete dek yaşayacaklarına inanılır.

“Hızır, şiirlerde en çok sevgilinin hususiyetlerinin müşebbehünbihi olarak karşımıza çıkar. Halk inançlarında ve tarihi metinlerde Hızır’a atfedilen özellikler sevgilide de görülür. Buna göre sevgili Hızır gibi bereket ve iyilik timsalidir, keramet sahibidir. Tutum ve davranışlarıyla aşığa kuvvet ve zindelik verir. Aşık darda kaldığında sevgilsinin yardımını ister. Sevgili, aşığın dileklerini gerçekleştirecek lütuf kaynağı, dert ve sıkıntılarının şifasıdır. Sevgili, Hızır gibi her konuda bilgi sahibidir, aşığın uğur ve kısmetinin açılması ona bağlıdır.” (Keklik, 2021: 392)

Genel olarak divan şiirinde sık kullanılan bu mazmunu Mihri Hanım ve Leyla Hanım çok az kullanmışlardır. Mihri Hanım Hızır'la sevgili arasında bir ilgi kurarken Leyla Hanım tarih türündeki şiirinde, telmih yoluyla Hz. Hızır anlamını kastetmiştir.

Mihri Hanım;

Yakdı yandurdu şehâ teşne dili gayret odı

Zulmet-i gamda koma Hızr ola hem-râh sana (MHD: 53)

beytinde “Ey şah! Susamış dili gayret ateşini yaktı yandırdı” der ve sevgiliye “Sana yol arkadaşı Hızır olsun da bizi gamın karanlığında koyma” diye seslenir. Burada Hızır doğrudan sevgilinin bir özelliği olarak kullanılmamıştır. Hızır'ın sevgilinin yoldaşı olması kastedilerek Hz. İlyas'la Hz. Hızır'ın Zulumat diyarına yaptığı yolculuğa telmihte bulunulmuştur. Beyitte geçen ‘zulmet-i gam’ terkihi de bu telmihin göstergesidir.

Şair bir murabbasında yer alan şu bentte de Hızır'ın âb-ı hayat isteyen rehber olmasını ifadesini kullanarak, Hızır'la İskender'in yolculuğuna telmihte bulunur:

Bir zamân şehri-i Amâsiyye'de İskender idün

Hızr-veş âb-ı hayât isteyen rehber idün

Hûblar içre sanemâ sen dahi bir server idün

Yüri şâhum yüri ısmarladum Allâh'a seni (MHD: 172)

Leyla Hanım da Târih-i Def'a-i Sâniye Rûm İli Berây-ı Halîl Paşa-zâde ‘Ârif Begefendi başlığı taşıyan tarih türündeki şiirinde Hızır'ı bir yol arkadaşı olarak ifade eder:

O zâtın medhini haddin midir ey kilik-i bî-implâ

Du'â eyle ana her maksadında Hızr ola hem-râh (LHD: 112)

Şair bu beyitte imlası yeterli olmayan kaleme seslenerek tevazu gösterir ve o zat şeklinde belirttiği Halilpaşazade Arif Bey'i methetmek için kendisinin kaleminin yeterli olmadığını söyler. Hemen peşinden, yapması gerekenin her ne amaçlarsa Arif Bey'e Hızır'ın hem-rah olması için dua etmesi gerektiği olduğunu ekler.

3.43.Hilâl

Hilal, klasik şiirde sevgilinin çeşitli hususiyetleriyle ilgili sıklıkla kullanılan teşbih unsurları arasındadır.

“Gökyüzünde hilal göründükten sonra, ayda her gün meydana gelen değişikliği çıplak gözle bile gözlemlemek mümkündür ki bu durumdan hareketle şair, aya benzeyen sevgilinin her gün değiştiğine ve güzelleştiğine işaret eder. ... Ay hilal şeklinde gökyüzünde görünmeye başladıktan sonra, yüzeyinde görülen ışığın artmasıyla şeklinin değiştiği ve yarım ay hâline geldiği gözlemlenir. Hilal şeklini sevgilinin kaşına, dolunay şeklini sevgilinin yüzüne benzeten divan şairi, hilalden yarım ay oluncaya kadarki evreyi de sevgilinin alnıyla ilişkilendirir. ... Divanlarda karşımıza çıkan benzetmelerden biri, sevgilinin kaşının hilale benzetilmesidir. Genel olarak “hilal, hilal-ebrû, gurre-i mâh” ifadeleriyle kaşın şekil bakımından hilale benzerliği konu edilir. ... Kozmik unsurlardan hilal, bazı vakitlerin belirlenmesinde önemli bir yere sahiptir. Mesela ramazan ayının başlaması, bayramın gelişi gökte hilalin görünmesiyledir. Bundan dolayı böyle zamanlarda insanlar gökyüzünde hilali gözlerler ve hilal görüldüğünde ramazanın veya bayramın başladığı anlaşılır. ... Ayın hilal şekliyle eldeki parmaklar arasında bir benzerliğin kurulduğu görülmektedir. İnsan elinde yuvarlak bir nesne tuttuğunda parmaklar hilal şeklini alır ki bu manzarada görünen beş parmak beş hilal olarak değerlendirilir.” (Özdemir, 2020: 71)

Hilal, Mihri Hanım Divanı’nda dört yerde geçer fakat bunlardan ikisi kasidelerinde gerçek anlamıyla kullanılmıştır. Leyla Hanım Divanı’nda üç kez geçse de bunlarda biri Asaf’a yapılan tahmisin zemin metnindedir. Başta sevgilinin kaşları olmak üzere birçok benzetme ilgisi içerisinde kullanılabilecek hilalin, her iki şair tarafından da az kullanılmış olması dikkat çekicidir.

Mihri Hanım;

Görinen ‘îd-i vaslında hilâl ebrûsıdur anun

Velî ‘îd ayıdır dirlerse bu halkun gümânıdur (MHD: 44)

beytinde hilalin görünmesiyle bayramın gelişi arasında ilgi kurar. Sevgilinin hilal kaşlarının belirmesi bayrama kavuşma şeklinde kabul edilir, başkalarının bunu kabul etmeme ihtimali de halkın şüphesi olarak dile getirilir. Burada sevgilinin kaşlarının hilale benzetilmesinde, o kaşların çatılması anlamı da çıkarılabilir. Kavuşma anında sevgilinin kaşlarının çatılmış olması bile âşık açısından bir bayramdır.

Şair, şu beyitteyse hüsn-i ta’lil başvurur ve ayın, sırf Zühre alınlı sevgilinin kaşına benzeyebilmek için döne döne hilale dönüştüğünü söyler:

Kaşuna benzemek için senün ey Zühre-cebîn

Kendüzin tutdı hilâl itdi kamer döne döne (MHD: 125)

Leyla Hanım;

Rakîbin hânesinde her gice zevk eyler ol mâhım

Görinmez ‘âşık-ı bî-çâreye bir kez hilâl-âsâ (LHD: 135)

beytinde o mah yüzlü sevgilinin her gece rakibin evinde zevk eylediğini, çaresiz aşığıysa hilalin ışığının bir kez görünmediğini söyler. Burada ayın mah yani bütün haliyle hilal yani parça olma hali arasında tezat ilgisi kurulmuş ve sevgilinin rakiplere karşı cömert olmasına rağmen aşığından uzak duruşu bu ilgiyle açıklanmıştır. Ama beyitte aynı zamanda, sevgilinin ağyara cömertçe ilgisine rağmen aşığından bir kaş çatması kadar bile olsa ilgiyi esirgediği anlamı da vardır.

Şair, bir şarkısında yer alan şu bentte de sevgilinin kaşlarını hilale benzetir:

Lerze-nâk oldukça mihr-i ‘ârızından âfitâb

Reng-i rûyun gonca-i sad-berge virdi ıztırâb

Ey hilâl-ebrû yine deryâya düştü mâh-tâb

‘Aks-i ruhsârınla bu eşk-i firâvânım mıdır (LHD: 228)

Şair burada sevgilinin yanaklarının aydınlığında güneş titredikçe su yüzeyindeki binyapraklı goncanın ısırap çektiğini söyler. Ardından hilal kaşlı sevgiliye seslenir ve mehtabın yine deryaya düştüğü haberini verir. Söz konusu deryanın aslında gözyaşlarının fazlalığını ifade eden bir mübalağa unsuru olduğuysa son mısradan anlaşılır.

3.44.Hûn

Şiirlerde hun-rîz, hûn-feşân şeklinde hunhâr; kan içici, kana susamış, kan dökücü gibi anlamlara gelir (Parlatır, 2014: 650).

“Divan şiirinde sevgilinin birçok güzellik unsuru kan ile ilgilidir. Gözler, gamze ve kirpikler kan dökücülük özelliğine sahiptir. Dudak, yanak ve ben ise kan renginde olduğu için aşığa kanı hatırlatan birer katildir. Kimisi kan iletir, kimisi kan döker. Aşığın ağlayan gözlerine kan oturur ve artık kanlı yaşlar dökmeye başlar. Yakut, la'l, mercan, renk bakımından kan'a benzer. Bütün bu münasebetler dolayısıyla hûn kelimesi birçok terkipler kurar. Hûn-âlûd, hûn-efşân, hûn-ı eşk, hûn-rîz vs. bunlardandır. Hûn-ı kebûter (güvercin

kanı) deyimi ise bir çeşit şarap için kullanılır.” (Pala, 2002: 224)

Mihri Hanım bu mazmunu hûn-rîz ve hûn-hâr olarak kullanırken Leyla Hanım hûn-hâr olarak kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Egerçi çeşm-i hûn-rîzün içer nâ-hak yere kanı

Velî katline ‘uşşakın inen fi’l hâldür zülfün (MHD: 101)

beytinde her ne kadar sevgilinin gözlerinin haksız kan içse de aşığın canını asıl katledenin saçlar olduğunu söyler.

Şair, şu beyitteyse hûn-hâr yahut hûn-rîz yerine doğrudan ‘kan eylemek’ fiilini tercih etmiştir:

Dil virdim ise sana i cân böyle mi gerek

Her demde çeşmün eyleye kan böyle mi gerek (MHD: 96)

Leyla Hanım;

Nâvek-i müjgân-ı yâre sînemiz itdik nişân

Olsa andan gamze-i hûn-hârdan olmaz halâs (LHD: 165)

beytinde “Yârin kirpiklerinin okuna göğsümüzü nişangâh ettik, ondan kurtuluş olsa kan dökücü gamzeden olmaz” diyerek aşığın sevgili karşısındaki çaresizliğini ifade eder.

Şair şu beyitteyse aşığın kendi gözyaşının kanını içtiğinde söz eder ve aşk erbabının sürdüğü zevk sefaya yuf çeker:

Leylâ bu gamla nûş idiyor hûn-ı çeşmini

Erbâb-ı ‘aşk sürdigi zevk u safâya yuf (LHD: 170)

3.45.Hûr/Gılmân

Cennet kadınlarına hûri, erkeklerine gılman denilir. Divan şiirinde sevgilinin yaşadığı yer, yüz ve yanakları cennetle özdeşleştirilir. Şairler de bu ilginin kurulduğu yerlerde hûr ve gılmanı kullanmışlar, böylelikle kurulan teşbihi pekiştirmeye çalışmışlardır.

Mihri Hanım Divanı'nda iki yerde hûr geçer. Bunlardan birisinde hûr, gılman ile birlikte kullanılmıştır. Leyla Hanım Divanı'nda birisi mersiye, ikisi tarihte olmak üzere üç kez geçer. Her iki şair de aslında hûr ve gılman ile sevgili arasında ilgi kurmamış; kaside, mekân yahut tarihlerde konuyla cennet arasında ilgi kurmak amacıyla kullanmışlardır.

Mihri Hanım, Şehzade Ahmet'e yazdığı kasidelerinden birinde geçen;

Ravza-i kûyunı gördükde direm huld-ı na'ım

Yaraşur hûr ile gılmân ola der-bân-şekil (MHD: 33)

beytinde sevgilinin yaşadığı köyü gördükçe oraya hûr ve gılmanı yakıştırdığını söyler. Burada yaşadığı yer cennet kabul edilen varlık memduh değildir. Zira bu beyit, söz konusu kasidenin nesib bölümünde geçer.

Şair, şu bentte de Lâdik şehrini cennete benzetmek maksadıyla hûr kelimesini kullanır:

Çü şâhun beytini ma'mûr gördüm

İçinde berk urur ol nûr gördüm

Ana saf bağlamışlar hûr gördüm

Ne hoş yaylak imiş bu şehr-i Lâdik (MHD: 167)

Leyla Hanım, Mersiye Berây-ı Pedereş Morevî-zâde Hâmid Efendi başlıklı mersiyesinde, hûr u gılmanı meyyite dua etmek amacıyla kullanır:

Hûr u gılmân ile ikrâm ide Rabb-i Erham

Hâmid'imdir diye cennetde Resûl-i Ekrem (LHD: 82)

Şair, Târîh-i Vilâdet-i Necl-i Feyzî Efendi başlıklı tarihindeyse Feyzi Efendi'yi övmek amacıyla gılmanı kullanır ve onun yüzünü görenlerin cennetteki gılmanı hatırlamaya gerek duymadıklarını söyler:

'Alî-nâm u Rızâ-sîret kımâta oldu zîb-efzâ

Görenler vechini yâd itmeyüp cennetde gılmânı (LHD: 121)

3.46.Husrev

Husrev, İran efsanevi hükümdarlarından birisidir.

“Hüsrev, Şirin’e olan aşkı yüzünden dillere destan olmuş, tarihi kişiliği ortadan kalkarak tamamen efsanevi bir karaktere bürünmüştür. Divan edebiyatında da bu kimliğiyle karşımıza çıkar. hüsrev’le ilgili en önemli efsanelerden birisi onun yaptırmış olduğu sarayla ilgilidir. Yine Hüsrev’in sahip olduğu hazineler dillere destan olmuştur. ... Hüsrev, divan şiirinde pek çok beytin mazmun veya telmihlerinden birini oluşturur. Hüsrev ü Şirin veya Ferhad ü Şirin mesnevilerinin sevgilisine kavuşan âşık timsalidir. Hüsrev daha çok padişah anlamında kullanılır ve çeşitli sanatlarla anılır. Sevgiliden Hüsrevâ diye bahsedilerek, sevgili Hüsrev’e benzetilir. Kelimenin padişah anlamından da yararlanılarak değişik sanatlarla beyitler ortaya konulurken, birçok beyitte Hüsrev’in efsanevi hazinelerine atıfta bulunulur.” (Tökel, 2000: 177-180)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanı’nda bu mazmun ikişer yerde geçer. Mihri Hanım’ın her iki kullanımı da kasidede yer alır. Leyla Hanım Divanı’ndaysa biri kasidede diğeri gazelde yer alır. Şairler genellikle Hüsrev isminden yola çıkarak bu ismin geçtiği beyitlerde sevgilinin ağzının bir özelliği olarak şirin sıfatını da anmışlar, böylelikle tevriye yahut telmih sanatlarına başvurmuşlardır. Ayrıca Hüsrev’in atlarından dolayı sevgilinin saçları için şebdiz, yanakları için gülgûn sıfatlarını yakıştırmışlardır. Fakat Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları’nda bu tür ilgilere rastlanmaz.

Mihri Hanım, Şehzade Ahmet’i övmek amacıyla yazdığı kasidelerinden birisinde;

Devr-i Dârâ bozulup devr-i Sikender m'anılır

Şehriyâr olalı sen husrev-i hâkân-şekil (MHD: 33)

diyerek Şehzade Ahmet’i “Sen hakan çehreli hüsrev, hükümdar olalı daranın devri bozuldu, İskender’in devri mi anılır?” diye seslenir. Burada hüsrev kelimesiyle efsanevi Hüsrev’in büyük bir hükümdar olmasına telmihte bulunulmuştur.

Şair, bir başka kasidesinde yer alan şu beyitte de Şehzade Ahmet’e zamanın Hüsrev’i diye seslenir:

‘İdün mübârek olsun eyâ husrev-i zamân

İkbâl ü devletün günine irmesün elem (MHD: 35)

Leyla Hanım, Medhiye Berây-ı ‘Asâkir-i Mansûre başlıklı kasidesinde yer alan;

Bir kul oğlu olmaga görse bu şân u şevketi

Şübhesiz dergâhına Husrev iderdi intisâb (LHD: 26)

beytinde İkinci Mahmut’u Husrev kabul eder ve herhangi bir insanoğlunun o Hüsrev’in dergâhına intisap etmesi halinde bu şân u şevketi göreceğini söyler.

Şair, şu beyitteyse Hüsrev’i aşk ilgisi içerisinde kullanır:

Daglar başında ‘aşk ile bî-çâre Kûh-ken

Sanmış Husrev yolunu taşlarla bağladım (LHD: 188)

Burada aynı zamanda, dağ kazıcı anlamına gelen Kûh-ken kullanılarak Ferhat’a gönderme yapılmıştır.

3.47.Hümâ

Farsça bir kelime olan Hümâ, divan şiirinde kullanılan mitolojik kuşlar arasında yer alır. Aynı zamanda devlet kuşu, talih kuşu adıyla da anılır ve ortak özellikleri nedeniyle “Anka, Simurg, Garuda, Kaknus, Phoenix” gibi başka mitolojik kuşlarla karıştırılır. Halk inançlarına göre, eskiden ölen padişahın yerine seçim yapılırken, uçurulan kuş kimin kafasına konarsa onun padişah seçildiği inancı nedeniyle, hükümdar anlamında kullanılan Hümayün sözcüğü de buradan türetilmiştir. Divan şiirinde sevgilinin saçları Hüma’ya benzetilir. Bu saçın sayesinde kimin üzerine düşerse onun bahtı açılacaktır. Âşıklara kalırsa gölge genellikle rakibin üzerine düşer. Sevgilinin zülfünün gölgesini Hümâ’ya benzetir. Hümâ’ya benzeyen bu gölge rakibin üzerine düştüğünde onun bahtı açılacaktır. Yine Hüma yüksekten uçar, âşık da onu avlamak için gönül doğanını salar. Sevgilinin perçemi de Hüma’nın pençesine benzetilir. Böylelikle âşık, onun bir avına dönüşür. Saçlar aynı zamanda Hüma’nın kanadıdır, sevgilinin güzellik ülkesinin hükümdarı olması bu sebeptendir. Hüma, bir görünüp bir kaybolan kuştur. Bir yerde durmaması yönüyle sevgili Hüma’ya benzetilir. Aynı zaman Hüma ele geçirilmesi imkânsız bir kuştur. Bu da divan şiirindeki imkânsız aşka misal olur. Ayrıca sevgilinin beniyile Hüma arasında benzerlik kurulur. Saçları da beni üzerindeki tuzaktır. Sevgilinin Hüma’ya benzeyen beni, saç tuzağı sayesinde aşığını avlar (Batislam, 2002: 187-192).

Hüma, Mihri Hanım Divanı’nda üç farklı yerde geçer. Leyla Hanım

Divanı'ndaysa sadece bir şarkıda yer alır. Mihri Hanım terakib-i bent biçiminde yazdığı ve Şehzade Ahmet'i methettiği kasidesiyle İkinci Beyazıt'ın cülusu için düştüğü tarihinde Hüma'yla devlet arasında ilişki kurar. Leyla Hanım ise Hüma'nın yuvasıyla kendi gönlü arasında ilgi kurar.

Mihri Hanım;

Zâyil itmesün senün Hak sâyeti tâ haşre dek

Üstümüzden ey hüma-fer Âl-i 'Osmân saltanat (MHD: 20)

beytinde “Allah senin gölgeni ta haşre dek geçici etmesin, üstümüzden Osmanlı sülalesinin Hüma gibi gölgesini üzerimizden eksik etmesin” derken İkinci Bayezit'e dua eder ve Osmanlı hanedanının yetki gücünü Hüma'nın gölgesine benzetir.

Şair, Şehzade Ahmet için de benzer bir dilekte bulunmuştur:

İrmasun Hak üstümüzden ol hüma-fer sâyeti

Devlet ü rif'atle bu halk-ı cihâna mahrem ol (MHD: 177)

Mihri Hanım;

Gördüm ol kasr-ı mu'allak kim yapılmış lâ-nazîr

Gök yüzünde sandum uçardı hüma pervâz ile (MHD: 130)

beytindeyse görünmeyen ve belirsiz bir kasırdan söz eder ve bu kasrın gökyüzünde Hüma gibi uçtuğunu sandığını söyler. Söz konusu beytin geçtiği gazel, baştan sona bir buluşmayı anlatır. Buna göre beyitte zikredilen ve âşıkla maşuğun buluştuğu kasr, Eğribük'tedir. Gazel, benzerlerine ancak iki asır sonra Nedim'de rastlanabilecek bir teklifsizlikte olması ve mahalli unsurların kullanılması yönüyle ilginç bir örnektir.

Leyla Hanım, bir şarkısında geçen şu bentte;

Fikr-i zülfü 'ârızınla rûz u şeb eylerken âh

Rûşen oldu bezme teşrîfinle bu baht-ı siyâh

Eyledin vîrâne-i gönlüm hüma-veş lâne-gâh

Ey perî-rû âşiyânın kalb-i vîrânım mıdır (LHD: 228)

diyerek sevgiliye seslenir ve virane gönlünü Hümâ gibi kuş yuvasına çevirdiğini söyler. Burada sevgili, aşığın gönlüne konmuş bir Hümâ kuşu kabul edilmiştir.

3.48.İksîr

Eski inanışa göre farklı madenleri altına çevirmek amacıyla kullanılan bir tür maddedir. Şairler bu inanıştan yola çıkarak iksiri farklı bağlamlarda kullanmışlardır. Lütuf, himmet, nefsin ıslah edilmesi, iyi huy, manevi himmet, zevk ve safa iksirle kurulan anlam ilgileridir. Dokunduğu her şeyi altına çeviren cevhere de iksir-i azam denilir ki bu, felsefe taşı olarak bilinen maddedir (Onay, 1993: 216-217).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'nda iksir birer kez kullanılmıştır. Her iki şairde de iksir, kaside türündeki şiirlerde geçer.

Mihri Hanım, Şehzade Ahmet için yazdığı kasidelerinden birinde;

Bu bahtı siyeh Mihri'ye şâhâ nazar it kim

İksîr ide hâk eyledi devrân anı zîrâ (MHD: 28)

diyerek bahtı siyah Mihri'nin şaha nazar etmesini ister. Zira zaman onu bir iksire dönüştürmüştür, Şehzade Ahmet'e nazar kılarca tıpkı alelusül değersiz bir madenin iksir sayesinde altına dönüşmesi gibi kendi siyah bahtı da aydınlanacaktır.

Leyla Hanım'sa Der-Sitâyiş-i Re'îsü'l-Etibbâ-i Sultânî 'Abdü'l-Hak Efendi başlıklı, saray doktoru Abdül-hak Efendi'yi muhatap alarak yazdığı ve kendi dertlerini dile getirdiği şiirinde;

Sudûrun âb-ı rûyî ya 'ni 'Abdü'l-Hakk Efendi kim

Zülâl-i nutkı ehl-i derde iksîr-i sa'âdetdir (LHD: 35)

diyerek Abdül-hak Efendi'nin yüzünün suyunun dert ehlini bir iksir gibi iyileştirdiğini söyler.

3.49.İskender

“İskender’le ilgili efsanevi rivayetler İslam kültürüne daha ilk dönemlerden itibaren girmiş ve çok büyük bir yaygınlık kazanmış, bu rivayetin teşekkülünde birçok kadim milletlerin ortak motifleri rol oynamıştır. ... Divan şiirinde de çokça bahsi geçen, hemen her fırsatta adına ve

maceralarına işaret edilen, âb-ı hayatı aramak amacıyla Hızır'la beraber karanlıklar diyarına giden, Hızır'ın mezkûr suyu bulup içmesine rağmen kendisi bu suyu içemeyen İskender, tamamen mevhum bir şahsiyettir ve Zülkarneyn ile Büyük İskender karışımı bir tiptir. ... İskender, divan şiirinde, âb-ı hayatı araması kadar, yeryüzü imparatorluğu kurmuş, tarihin kaydettiği en büyük hükümdarlardan birisi şeklinde de işlenir.” (Tökel, 2000: 189-201)

İskender, Mihri Hanım Divanı'nda üç farklı yerde geçer. Bunlardan birisi Kanuni Sultan Süleyman'a yazılmış kasidedir. Leyla Hanım Divanı'nda ise birisi Abdülmecid Han için yazılmış kaside, diğeri şarkı olmak üzere iki yerde geçer. Leyla Hanım, mazmunun geçtiği şarkıda padişahı överek bu türde farklı bir konu işler.

Mihri Hanım;

Serî-i saltanat üzre budur İskender-i devrân

Zamânun Rüstem-i Zâl'i cihânun pehlevânıdur (MHD: 44)

beytinde Sultan Süleyman'ı devrin İskender'i olarak kabul eder. Burada ilgi, İskender'in saltanatının uzun ömürlü oluşudur.

Mihri Hanım, şu beyitteyse divan şiiri geleneği dışında bir duruş sergiler:

Biri İskender-i devrân birisi Haydar Şâh

Tîg-ı kahrına bularun döye mi burc u beden (MHD: 115)

Bu beyit bir gazelde yer alır. Oysa şiirin konusu ölen bir kişinin ardından hissedilenlerdir. Şair, İskender-i devrân olarak sözü edilen kişinin ismini şiirde geçirmez. Ama Safeviye Tarikatının kurucusu Şeyh Cüneyd'in oğlu olan ve verdiği mücadeleyi kaybedip öldürülen Haydar Şâh'la bir diğer kişiyi kahr okuna kurban gitmeleri yönüyle denk tutar. Mihri Hanım Divanı'nda Şehzade Ahmet'le ilgili birçok kaside bulunduğu ve Şehzade Ahmet de kardeşi Selim'le girdiği taht mücadelesini kaybettiğine göre, beyitte devrin İskender'i olarak kabul edilen şahıs Şehzade Ahmet olabilir. Şayet öyleyse, Taşlıcalı Yahya'dan çok önce, öldürülen şehzadelerin ardından mersiye yazmama geleneğini bozduğu söylenebilir. Gerçi şair, biraz da kendini korumaya almak düşüncesiyle, söz konusu şiiri gazel formatında ve doğrudan mersiye sayılamayacak biçimde kaleme almıştır. Tabi burada üzerinde durulması gereken bir diğer husus, özel duygularını

samimiyetle dile getirmesiyle bilinen Mihri Hanım'ın, İskender ismiyle İskender Çelebi'yi de kastetmiş olma ihtimalidir.

Mihri Hanım, bir gazelinde geçen şu beyitteyse İskender'in âb-ı hayatı bulmak için zulmet diyarına yaptığı yolculuğa telmihte bulunur:

İrdi çün âb-ı hayâta Mîhrî ölmez haşre dek

Gördi çün zulmet şebinde ol 'ayân İskender'i (MHD: 150)

Leyla Hanım;

Dâver-i gerdûn-eser dâd-âver-i 'âlî-güher

Menba '-ı feyz ü zafer Hâkân-ı İskender-tüvân (LHD: 28)

beytinde dönemin padişahı Abdülmecid Han'ı zafer ve feyz kaynağı olması yönüyle İskender'in gücüyle kıyaslar.

Şair, bir şarkısında geçen;

Görse tedbîrin eger İskender

Sana elbetde olurdu 'asker

Nûr-ı vechinle münevver her yer

Zâtın ehl-i dile râhat-bahşâ (LHD: 217)

bentindeyse “Şayet aldığın tedbiri İskender görmüş olsaydı sana elbette asker olurdu” diyerek dönemin padişahını över. Divan'ın tertibinde bu şiir şarkılar arasında yer almıştır. Ancak gerek lirik konular dışında konular işlemesi gerekse mahlas kullanılmamasıyla şarkı formuyla uyuşmaz. Ayrıca şiirde, henüz Osmanlı toplumu açısından erken bir dönem olsa da bir marşa has eda ve söyleyiş hissedilir. Bu da gösterir ki Leyla Hanım Divanı, başka bakış açıları etrafında dikkatle ele alınması gereken bir eserdir.

3.50.Kâfir

Gerçeği gizleyen, örten anlamlarına gelen kâfir, Müslümanlara eziyet eden anlamında da kullanılmıştır. “Sevgili acımasız ve merhametsiz olması sebebiyle kâfire teşbih edilir. ‘Âşık, sevgilinin bu zalim haline o kadar alışmıştır ki ondan başka birşey beklemez.” (Kandemir, 2008: 319) Ayrıca sevgilinin saçları da hem

yüze dökülerek yüzü örtmesi hem de siyah rengi dolayısıyla kâfir olarak nitelendirilir.

Mihri Hanım kâfiri sevgilinin gözü ve sevgili için kullanırken Leyla Hanım sevgili için kullanmıştır. Bu mazmun Mihri Hanım Divanı'nda birçok yerde geçerken Leyla Hanım Divanı'nda sadece bir beyitte geçer.

Mihri Hanım;

Rismân zülfünle niçün bağlıdur boynum didüm

Gösterip çeşmin didi bu kâfirun tutsagıdır (MHD: 67)

beytinde “Boynum saçının halatıyla neden bağlıdır dedim; gözünü gösterip bu kâfirin tutsagıdır dedi” diyerek sevgilinin gözlerini kâfir sayar.

Şair, şu beyitteyse gözleri ve saçlarıyla bir bütün olarak sevgilinin kendisini kasıtlı kâfir ifadesini kullanır:

Boynuna çeşmi 'âşıkun zünnâr-ı zülfın bağladı

Şimdi görün ol kâfiri kasd eyler imânına dek (MHD: 98)

Leyla Hanım'sa;

Görünce çeşmini Allah Allah oldu feryâdım

O kâfir merhamet itmez mi âyâ ehl-i imâna (LHD: 31)

beytinde “Gözünü görünce feryadım Allah Allah oldu, acaba o kâfir iman ehline merhamet etmez mi?” diye sorar. Burada kâfir kabul edilen sevgiliyle iman ehli Müslüman olan âşık arasında tezat ilgisi kurulmuştur.

3.51.Ka'be

“Divan şiirinde sevgilinin güzellik unsurlarından olan yüzü Kâbe'ye benzetilir. Yine sevgilinin bir başka güzellik unsuru ise kokulu saçlarıdır.” (Coşkun, 2019: 123) Bu durumda sevgilinin yüzüne dökülen siyah saçları da Ka'be'nin örtüsü olarak kabul edilir. Ayrıca Ka'be, tevriye yoluyla sevgilinin kulübesi için de kullanılır. Böylece sevgilinin kulbesinde etrafında âşığın dönüp durması tavaf olur. Âşık buradan yola çıkarak ve Ka'be'de hınzırın olmasının haram olduğu gerekçesine dayanarak, sevgilinin rakibe ilgi göstermesine sitem eder.

Bu mazmunu Mihri Hanım sevgilinin yüzünü, Leyla Hanım kulbesini kastederek kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Çekse zülfini sanem ruhları üstüne n'ola

Yaraşur Ka'benün örtüsü ki ola karalar (MHD: 63)

beytinde “Put kadar güzel olan sevgili saçlarını yanakları üzerine indirirse ne olur! Ka'be'nin örtüsü olarak siyahlar yakışır” derken sevgilinin yüzünü Ka'be, yanaklara dökülen siyah saçları Ka'be'nin siyah örtüsü olarak kullanmıştır. Burada sevgiliye niteleyen ifadenin sanem oluşu dikkat çekicidir. Şair, sanem tercihiyle Cahiliyye Döneminde Ka'be'de putların bulunmasına telmih yapmıştır.

Şair şu beyitteyse divan şiirindeki âşık tipi anlayışının adeta dışına çıkarak sevgilinin kulübesi etrafında tavaf edenlerin ayağının altındaki toprak olmayı ister. Oysa sevgilinin kulübesi etrafında dolaşanlar aynı zamanda âşığın rakipleridir:

Ka'be kûyında habîbimün tavâf idenlerin

Ayağı altında toprak kum olaydum kâşkî (MHD: 151)

Fakat aynı gazelin makta beytinden anlaşılır ki âşığın tüm bu fedakârlığının sebebi “Dergehinde ol şehün ma'lûm olaydum kâşkî” (MHD: 151) denildiği üzere sevgili tarafından fark edilme isteği daha doğrusu fark edilmemiş olmasıdır.

Leyla Hanım;

Her seherde Ka'be-i Kûyunda esdikçe nesîm

'Âşıkâ zülfi siyahından gelür 'anber-şemim (LHD: 181)

beytinde “Her seher vakti köyünün Ka'be'sinden sabah rüzgârı estikçe aşığa siyah saçlarından amber kokusu gelir” derken hüsn-i ta'lil sanatına başvurmuş ve Ka'be'yi sevgilinin kulbesini kastederek kullanmıştır. Fakat âşığın sabah rüzgârında siyah saçların amber kokusunu hissetmesi, Ka'be'yle asıl kastedilenin yüz olduğunu ortaya çıkarır.

Şair şu beyitteyse sevgiliyi seveli bu yana en büyük kârının, sabaha dek Ka'be-i kûyda inlemek olduğunu söyler:

Gice tâ subha kadar Ka‘be-i kûyunda senin

Nâleler eyleme kârım seni sevdim seveli (LHD: 206)

3.52.Kadd

Divan şiirindeki sevgili kabulünde sevgilinin boyu daima uzundur. Bu nedenle çeşitli teşbihlere başvurulur hatta kendisine benzetilen unsurlardan üstün gösterilir (Kurnaz, 2012: 183). Şairlerin sevgilinin boyunu en fazla benzettiği varlık servidir.

“Servi, birçok benzetmede benzetilen olarak kullanılır; bunların en önemlisi ise sevgiliservi-boy ilişkisidir. Kimi zaman sevgilinin boyu ona benzetilirken, servinin sevgilinin boyuna benzetildiği de olur. Çoğunlukla sevgilinin boyu serviden üstün görülür; fakat ikisinin boyunun eş tutulduğu örnekler de vardır. Servinin hafif rüzgârda yavaşça sallanışı da sevgilinin salınışlarını anlatmak için şiirlerde konu olur. Servinin rüzgârdaki bu yavaş hareketi, nazlı oluşuna bağlanır. Hafif ve yavaş salınışlarıyla servi nazlıdır; bu özelliğiyle de sevgiliye benzetilir. Kökü derinde, dalsız bir ağaç olan servi rüzgârda asla eğilmez; sert rüzgârlarda bile eğilmeyip dimdik duruşu, âşığın aşk yolunda kararlı ve pes etmeyen tutumunu yansıtır.” (Özerden, 2015: 4)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, sevgilinin boy kabulü noktasında divan şiiri geleneğine bağlı kalmışlar ve onu uzun boyuyla zikretmişlerdir. Kadd mazmununun geçtiği beyitlerde bir teşbih unsuru olarak servi de yer almıştır.

Mihri hanım;

Kadd-i dil-cûsını gördi raksa girdi servler

Ana germ olup çemende ayasın karsar çenâr (MHD: 79)

beytinde serviler sevgilinin boyunu görünce raksa girdiğini söyler. Şair hüsn-i talil yoluyla çınar ağacının yapraklarının ayası açılmış ele benzemesini de sevgilinin çemene gelince çınarın ona öfkelenmesi sebebine dayandırır.

Şairin şu beytinde de gül bahçesinde nice fidan boylu servinin biteceğini fakat doğrusu bu sanem sevgilinin yürüyüşünün çok daha güzel olduğunu söyler:

Gerçi gülşende inen çok biter serv-i sehî

Râstî bu sanemün kadd-i revânı ne güzel (MHD: 103)

Mihri Hanım, Divanı’nda yer alan şu müfretteyse sevgilinin yüzünü güle, boyunu serviye, dudaklarını goncaya benzetir:

Gördüğümce had ü kadd ü leb-i yâri sanuram

Biri güldür biri gonca birisi serv-i revân (MHD: 185)

Leyla Hanım;

Akarsular sirişk-i ‘âşıkân-âsâ hurûş itdi

Leb-i cûda görünce servi benzer kadd-i hûbâna (LHD: 30)

beytinde “İrmak kenarında güzellerin serviye benzer boyunu görünce akarsular âşıkların gözyaşlarıyla coştı” diyerek hem güzellerin boyunu serviye benzetir hem de hüsn-i ta’lil sanatına başvurur.

Şair, müstezadında geçen şu beyitteyse sevgilinin boyu için kıyamet sıfatını kullanmıştır:

Pervâne gibi şem ‘-i ruh-ı dilbere yandım

Gafletten uyandım

İtmez mi ola ‘âşıkını mahrem-i vuslat

Ol kadd-i kıyâmet (LHD: 212)

3.53.Kadeh

“Divan şiirinde kadeh, “şarap içmek için kullanılan çeşitli araçlara verilen isim” olarak tanımlanabilir. Kadeh, kültürlere göre farklı şekil ve maddeden yapılır. Divan şiirinde sözü edilen kadehler de bugünkü örneklerden farklıdır. Divan şiirindeki kadeh, bugünün kâsesine daha çok benzer. Kadeh; yayvan 4-5 cm yüksekliğinde toprak, cam, çelik gibi maddelerden mamul kaptır. Eski meclislerde kurulan halkadaki herkes aynı kadehten ve birbirinin içtiği yere dudak değirmeden içerdi. “Rıtl-ı girân” kadehin ortaya çıkma sebebi de muhtemelen budur. Şarabın icadıyla birlikte kadeh de kullanılmaya başlanmıştır. Şarap gibi kadehin mucidinin de Cem olduğuna inanılır.” (Batislam, 2017: 4)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım içkiyle ilgili mazmunları çok az kullanmışlar hatta harabat gibi başka şairlerde sıkça rastlanan bazı mazmunları hiç kullanmamışlardır. Kadeh de Mihri Hanım Divan’ında bir kez, Leyla Hanım Divanı’nda ise biri kardeşine yazdığı mersiyede olmak üzere iki kez geçer.

Mihri Hanım;

Sâkiyâ sohbeti germ it kadehi sun yürisün

Şöyle kan mest olalum 'âlemi humret bürisün (MHD: 185)

beytinde sakiye seskenir ve ondan, kadehi ortaya sürerek sohbeti ateşlendirmesini ister.

Leyla Hanım, kardeşi için yazdığı mersiyede geçen şu beyitte, meclisin kadehinde dahi hatrının olmadığını söyleyerek yakınıır:

Zehr içürdi bana sahbâ yerine sâki-i dehr

'Ukde-i hâtırımız bezm-i kadeh-kâra dahi (LHD: 86)

Şair;

Bezm-i 'işretde bulunsa o şehim bî-teklîf

Bir kadeh meyle ider 'âşıkını mest ü harâb (LHD: 140)

beytindeyse “O teklifsiz şahım işret meclisinde bulunsa aşığını bir kadeh içkiyle sarhoş ve harap eder” der.

3.54.Kand

Kand, şeker anlamına gelir. Divan şiirinde genellikle sevgilinin dudağıyla birlikte kullanılır. “Dudak tadından dolayı şekere benzetilir.” (Yılmaz, 2019: 139) Ayrıca şeker kamışının üç defa kaynatılmasıyla elde edilen kaliteli şekere de kand-i mükerrer denilir (Onay, 1993: 239).

Kand Mihri Hanım Divanı’nda iki kez, Leyla Hanım Divanı’nda 1 kez geçer. Mihri Hanım kand-i mükerrer mazmununu da kullanmıştır ve her iki yerde de sevgilinin dudağıyla ilgi kurmuştur.

Mihri Hanım;

Kellesin ortaya koyup öykünürmüş la 'lüne

Anun için câr-sûlar içre ber-dâr oldı kand (MHD: 58)

beytinde şekerin kellesini ortaya koyup sevgilinin dudağına öykündüğü için çarşılarda asıldığı söyleyerek hüsn-i ta’lil sanatına başvurur. Buradan anlaşıyor ki eskiden şeker topakları, çarşılarında asılarak satılırmış. Nitekim Onay, Türkiye’de şeker fabrikaları açılmadan önce yurtdışından, özellikle de Rusya’dan getirilen şekerlerin minare külâhı şeklinde olduğu, buna da kelle şekeri denildiği

bilgisini verir. (Onay, 1993: 249)

Şair şu beyitteyse Mihri'nin şimdi bir papağan dilliyeye mübtela olduğunu, şayet o konuşacak olursa sözünün kand-i mükerrerden leziz olduğunu söyler.

Şimdi bir tûtî-kelâma mübtelâdur Mihri kim

Söylese şîrîn sözi kand-i mükerrerden leziz (MHD: 58)

Leyla Hanım, yazmış olduğu bir tarihte geçen şu beyitte kandi, Mekki-zade'nin vasfı olarak kullanmıştır; haliyle divan şiirindeki genel kabule göre sevgilinin dudağı ilgisi kurmamıştır:

Cenâb-ı hazret-i müftî'l-enâmın kand-i vasfıyla

Kalem destimde bir şîrîn-zebân tûtî-i gûyâdır (LHD: 109)

3.55.Kâse

İçine içecek konacak kap anlamına gelen kâse, divan şiirinde genellikle içki kadehi yerine kullanılmıştır. Âşık, sevgilinin yahut feleğin kendisine mey yerine kâse kâse zehir içirdiğini söyleyerek talihsizliğinden yakınır.

Kâse Mihri Hanım Divanı'nda bir yerde, Leyla Hanım Divanı'nda üç yerde geçer. Her iki şair de kâseyi yakınma amacıyla kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Yisün içsün hoş bular yaylaklarda dem-be-dem

Yutalum biz gam evinde kâse kâse kanlar (MHD: 60)

beytinde “Ne hoş; bunlar yaylalarda her zaman yiyip içsin, bizse gam evinde kâse kâse kan yutalım” derken aşığın talihsizliğini ifade etmek amacıyla kâse kâse kan yutmak deyiminden yararlanmıştır.

Leyla Hanım, bir tahmisinde yer alan şu bentte “Mey yerine gece gündüz kâse kâse zehir yutmaktan söz eder:

İki 'âlem terkine bil 'aşk-ı Mevlâ'dır sebeb

Cân u emlâki bu yolda virdiler yagmâya hep

Mey yerine kâse kâse zehr içerse rûz u şeb

Derd-i dildâr ‘âşıkın dermânıdır eyler taleb

Ol belâdan hazz ider derdine dermân istemez (LHD: 47)

Şair, dayısı Keçecizade İzzet Molla için yazdığı mersiyede de;

Sâkî-i dehr câma bedel kâse kâse âh

Gurbetde sundı bana zehir-nâk şerbeti (LHD: 83)

diyerek zamanın sakisinin kadehe bedel kâseyle gurbette kendisine ağulu zehir sunduğunu söyler. Burada gurbetten kasıt, İzzet Molla'nın sürgündeyken ölmüş olmasıdır.

Leyla Hanım, şu beyitte de feleğin kendisine kâse kâse zehir içirmesinden şikâyet eder:

Mey yerine kâse kâse zehr içürdi bana çarh

Hûn-ı dil besdir bana her bâr olsun olmasun (LHD: 193)

3.56.Kebâb

Şairler içlerinde yayan aşk ateşi yüzünden ciğerlerinin veya tüm vücutlarının yanmasını kebâb olmak şeklinde hayal etmişlerdir. Ayrıca aşkla kendilerinin kebâb olması gibi ahlarıyla da gökteki kuşları kebâb ettikleri hayalini de kurmuşlardır (Onay, 1993: 245-246).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım aşığın gönlünün hasret ve aşk ateşiyle yanmasını ifade etmek amacıyla kebap mazmunundan bir teşbih unsuru olarak yararlanmışlardır.

Mihri Hanım;

Hecr âteşiyle dil hod ezelden kebâb idi

Sînemde yakdılar cigerümde bişürdiler (MHD: 70)

beytinde gönlün, ayrılık ateşi yüzünden ta ezelden beri kebap olduğunu söyler. Hemen peşinden ateşi sinesinde yaktıklarını, kebapı da ciğerinde pişirdiklerini ekler.

Şair,

Bagrunun kanı ile pür eyle çeşmün sâgarın

Dil kebâbından habîbe mâ-hazar eyle yarağ (MHD: 89)

beytindeyse “Gözünün kadehini bağrının kanıyla doldur, sevgiliye gönül kebabından hazırla ki ona yarasın” der. Burada aşğın aşk yüzünden kanlı gözyaşı dökmesi, içki eşliğinde yenilen bir yemeğe benzetilmiştir. Buna göre göz kadeh, kanlı gözyaşı şaraptır. Sevgilinin şarapla birlikte yiyeceği kebapsa aşğın gönlüdür.

Leyla Hanım;

Nice dem âteş-i ruhsârına dil yanmış iken

Sîh-i fûrkatle yine bagrımı gel itme kebâb (LHD: 140)

beytinde “Nice zaman yüzünün ateşiyle gönül yanmışken, ayrılığın kebab şişiyle gel bağrımı kebab etme” diyerek sevgiliye seslenir. Burada ayrılıkla kebab gibi pişmek arasında ilgi kurulmuştur.

Şair;

Bezm-i gamda nûş idüp eşkim ciger kıldım kebâb

Matbah-ı dilde firâkınla tutuşdurdum ocag (LHD: 169)

beytindeyse “Gam meclisinde gözyaşımı şarap, ciğerimi kebab kıldım, ocağı da gönül mutfağında ayrılığınla tutuşturdum” der. Şair, tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi kebabı bir somutlama vesilesi olarak kullanmış ve aşğın gönlünün aşk ateşiyle yanması, bir mutfakta yakılan ateşte pişirilen kebab gibi düşünmüştür.

3.57.Kurbân

İslam inancının bir gereği olan kurban kesme ibadetinden yola çıkarak divan şairleri, aşğın sevgiliye kendini kurban etmesi ilgisini kurmuşlardır.

“Klasik Türk şairleri, kurban ritüeli bağlamında iki farklı inaniş şiirlerinde söz konusunu etmişlerdir. Bunlardan ilki kurban kesilirken zorluk olmayacağı, ikincisi ise kişinin kestiği kurbanın kanı kadar ömrünün uzayacağı inanişidir. Kurban sunumu sırasında kesilen hayvanın canını mümkün olduğunca yakmamak ve bu uğurda keskin bıçaklar kullanmak İslam dininin vurguladığı hassasiyetlerdendir. Bu hassasiyetin kurbanda zorluk olmayacağı inanişine zemin hazırladığı söylenebilir. Klasik Türk şairleri kurbanda zorluk olmayacağı inanişini, aşğın sevgili tarafından kolaylıkla kurban edilmesi bağlamında ele almışlardır.” (Doğan, 2023:

1283)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, kurbanı genellikle îd-i vasl tamlamasıyla birlikte kullanmışlar; böylelikle sevgiliyle buluşma yahut ona kavuşmayı bir bayram, aşığı da o bayramın kurbanları saymışlardır.

Mihri Hanım, Şehzade Ahmet’e yazdığı kasidelerinden birisinde geçen;

‘Îd-i vaslıdur bugün gel âsitânında şehün

Vaktidir Mihri kıl imdi cânunı kurbân ana (MHD: 25)

beytinde o şahın kapısında/dergâhında bu günün kavuşma bayramı olduğunu söyler ve “Mihri şimdi canını ona kurban kılma vaktidir” diyerek Şehzade Ahmet’e teveccühünü gösterir.

Şair şu beyitlerdeyse sevgili karşısında aşığın durumunu anlatmak için bayram-kurban ilgisini kurar:

Dil delermiş ‘îd-i vaslunçün kemân ebrûlarun

Çokdan itdüm dostum ben cânunı kurbân ana (MHD: 52)

Boynuma taksan n'ola cânâ kemend-i zülfünü

‘Îd-i vasl irse kaçan her kişi kurbânın sürür (MHD: 69)

Leyla Hanım;

İtdi koç başını kurbân Resûlullâh'a

Rûz-ı mahşerde meded-resdir o şâh-ı kevneyn (LHD: 82)

beytinde telmih yoluyla Kuran’da geçen gökten kurban indirilmesi olayına gönderme yapar ve iki dünya şahı saydığı Resulullah’ın mahşer gününde meded umudu olduğunu söyler.

Leyla Hanım;

Yoluna ‘âşık-ı bî-çâreni kurbân eyle

Tekye-i ‘aşkına bir baş açık ‘uryânındır (LHD: 156)

beytinde sevgiliye seslenir ve “Çaresiz aşığını yoluna kurban eyle, o âşık aşk tekkesinde baş açık, çıplak vaziyette hazırdır” der. Şairin burada üryan ile

tasavvufi bir anlayıştan yararlandığını söylemek mümkündür. Anadolu melamilik geleneğine göre “Dünyaya üryan/ çıplak gelip, dünyadan üryan gidecek insanoğlu için zaruret dışında herhangi bir varlık sahibi olmanın kıymeti yoktur.” (Küçükbasmacı, 2019: 59) Haliyle şair, aşığın aşk tekkesinde her türlü varlık iddiasından vazgeçerek tamamen teslim olmuş bir vaziyette beklediğini söyler. Her ne kadar beyitte kurban kelimesi geçmiyor olsa da aşığın tam teslimiyetle kurban edilmeye hazır olduğu anlaşılır.

Şair şu beyitteyse aşığın kavuşma gününe canı feda ederek iftihar sunduğunu; âşıkların, sevgilinin yoluna can kurban edenler olduğunu söyler.

Cân fedâ itmekle ‘îd-i vasla itdik iftihâr

Câmı kurbân-ı reh-i cânân idenler bizleriz (LHD: 162)

3.58.Küfr

Arapçada örtmek, gizlemek gibi anlamlara gelen küfr sözcüğü; hakikati örtmeye çalışmak ilgisiyle Allah’ı inkâr edenler için kullanılır. Divan şiirindeyse genellikle sevgilinin saçlarını niteleyen bir mazmun olarak ele alınır. Böyle bir ilgide saçın siyah rengi ve uzunluğu benzetme ilgisi kurar. Saç da gece gibi karanlıktır, aynı zamanda öne dökülerek sevgilinin yüzünü örter, gizler.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu çok az kullanmışlardır. Hatta Leyla Hanım Divanı’nda sadece iki yerde geçer, onda da bu kullanımların birisi gerçek anlamdadır yani kâfirleri kasteder.

Mihri Hanım;

Kaşı bismillâh ile okı cemâli mushafın

Küfr-i zülfinde gör anun nice îmân gizlüdür (MHD: 72)

beytinde küfr mazmunu sevgilinin zülfünün bir özelliği olarak kullanır. Şair, aynı beyitte bismillah, mushaf gibi inançla ilgili kavramları küfr ile bir arada kullanarak tezat sanatından yararlanır.

Şair şu beyitteyse küfrü ve kâfiri bir arada kullanarak hem isticlak sanatına başvurur hem de kelimenin hem gerçek hem mazmun anlamlarını aynı beyitte kullanmış olur:

Küfr-i zülfine esîr oldum o kâfir-beçenün

Beni kurtarmaga yok mı ki bir î mân ehli (MHD: 160)

Leyla Hanım;

Küfr-i zülfiyle koyup ‘uşşâkı zulmetde hemân

Nûr-ı vechin ‘arz ider her rûz u şeb agyâra hayf (LHD: 171)

beytinde; sevgilinin kâfir saçlarıyla âşıklarını karanlıklar diyarında koyarken aydınlık yüzünü gece gündüz rakiplere sunmasından yakınıır. Beyitte zulmetle nur, geceyle gündüz arasında tezat sanatı yapılmıştır.

3.59.Külbe-i Ahzân

“Edebiyatımızda Hz. Yâkub’a dair en çok zikri geçen husus “külbe-i ahzân” terkididir. Bilindiği üzere Yûsuf’un kardeşleriyle kır gezintisine çıkması ve bu gezinti sırasında onlar tarafından bir kuyuya bırakılmasıyla Hz. Yâkub’un Yûsuf’tan ayrılık safhası başlar. Yâkub peygamberin tüm çabasına rağmen Yûsuf hakkında doğru bir haber alamayışı, başına gelenleri kimseye şikâyet etmeden sabretmesine ve herkesten uzak yerde bir kulübeye çekilerek oğlunun yasını tutmasına sebep olmuştur. Hz. Yâkub burada sabır ve tevekkülle Allah’a sığınmış ve hâlini yalnızca ona arz ederek Yûsuf’un ardından gözyaşı dökmüştür. Dolayısıyla edebiyatımızda Hz. Yâkub’un yaşadığı yer “gam evi”, “hüzünler evi”, “hüzünler kulübesi” manalarına gelen “beytü’l-hazen”, “beyt-i ahzan” veya “külbe-i ahzan” gibi terkiplerle anılmış ve benzetme unsuru olarak kullanılmıştır.” (Kasırğa, 2016: 2)

Bu mazmun Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları’nda ikişer yerde geçer. Mihri Hanım külbe-i ahzân mazmunuyla aşğın yalnızlığını ve kendi köşesinde çektiği aşk ıstırabını kasteder. Leyla Hanım’sa İkinci Mahmut’a yazdığı sitayişte kendi evi için bu mazmunu kastederken bir müstezadında aşğın mekânı ilgisiyle kullanır.

Mihri Hanım;

Zulmeti bir cur’a ile hâne-i dilden götür

Ol safâdan külbe-i ahzânımız bulsun ferah (MHD: 57)

beytinde sevgiliye seslenir ve ondan, gönül hanesindeki sıkıntıyı bir yudumluk suyla götürmesini, böylece o safa sayesinde külbe-i ahzânın ferah bulmasını ister. Burada cür’a, şarap kadehinde kalan son damla anlamında kullanılmıştır. İnanişâ göre kadehte kalan son damla şarabın mucidi Cem’in hakkıdır ve o son damlanın

yere dökülmesiyle Cem'in ruhu şad olacaktır.

Şair şu beyitteyse sevgilinin kulbe-i ahzâna gelmesini arzular:

Gelse ol yâr n'ola külbe-i ahzânımuza

Yüzüm üstine kadem basmaga bu gölgelige (MHD: 142)

Leyla Hanım, İkinci Mahmut'a sitayişte bulunduğu kasidesinde kulbe-i ahzânla kendi evini kasteder:

Kalmadı külbe-i ahzânda metâ'-ı köhne

Guremâ eylediler her ne ki varsa yagmâ (LHD: 25)

Buradan anlaşılıyor ki şair borçlarında yakınmaktadır. Söylediğine göre bir kulbe-i ahzân sayılabilecek evinde, eski eşyalardan bile eser kalmamıştır. Zira alacaklılar, ne var ne yoksa hepsi yağma etmişler yani alacaklarının karşılığında götürmüşlerdir. Bu beytin de geçtiği söz konusu kaside, bir divan şairinin özel hayatını gözler önüne sermesi açısından özgün ve güzel bir örnektir.

Leyla Hanım, müstezadında geçen şu beyitteyse aşığın kuruntulu ve kıskanç bekleyişini ele alır:

İtsem o mehi külbe-i ahzânıma da'vet

Eylerdi icâbet

Bir olmayacak yerde mi ahşamladı ol mâh

Subh olmada eyvâh (LHD: 214)

Buna göre âşık, şayet o ay yüzlü sevgiliyi kulbe-i ahzânına davet edecek olsa onun muhakkak icabet edeceğini düşünmektedir. Öte yandan sabah olmak üzeredir, sevgili hala ortalarda yoktur. Bu nedenle sevgilinin olmayacak bir yerde akşamladığından şüphelenmektedir.

3.60.Külhân

“Eskiden evsiz, kimsesiz ve serseri çocuklar külhanlarda yattıkları için kendilerine külhani denmiştir. Halk bu sözü gülhani şeklinde söyler. Külhan sözünün aslı gül-handır. Gül sözü ateş koru manasına da gelir. Han da ev manasını alan hanın tahfif edilmiş şeklidir. ... Külhanbeyliğin tarikat tarzında bir nevi meslek veya ocak olduğu, buraya alınan kimsesiz çocuklar arasında kardeşlik rabitaları tesis ettiği mervidir.” (Onay, 1993: 269-270)

Külhan, Mihri Hanım Divanı'nda üç yerde, Leyla Hanım Divanı'nda beş yerde geçer. Ayrıca Leyla Hanım'ın beş bentlik müsemmenin nakaratı “Mekânı gülşen iken külhan-ı zillettedir şimdi/Belâ-keş ‘âşık-ı şûrde-dil gurbettedir şimdi” (LHD: 71) şeklindedir. Her iki şair de külhanı, aşığın mekânı olması ilgisıyla kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Kaldısa cismün bu şehrin issisinde çâre ne

Pes mekânıdır garîb olanların külhânlar (MHD: 61)

beytinde garip olanların mekânının külhanlar olduğunu söyler. Osmanlıda külhanların ortaya çıkışıyla ilgili bilgi veren kaynaklar, 17. yüzyılın sonlarıyla 18. yüzyılın başları arasında tarih olarak verirler. Ancak 15. yüzyıl şairi olan Mihri Hanım Divanı'nda kavramın geçiyor olması, Osmanlı toplumunda külhanların tarihinin daha eskilere dayandığı düşüncesi uyandırmaktadır.

Şair, şu beyitteyse gülşenle külhan tezaadından yararlanır ve sevgili bir nefeslik bile yoksa gül bahçesinin gözlerine külhan gibi geldiğini söyler:

Gözlerüme sensüz ey rûh-ı revânım bir nefes

Gülşen ise neyleyüm külhan görinür bâglar (MHD: 61)

Ancak burada sözü edilen külhan, Osmanlı toplumunda görülen ve kimsesiz çocukların sığındıkları bir yer olan külhan ilgisiz olmalıdır. Şair, sözcükte geçen külden hareketle, sevgiliyi göremediğinde her yerin bir yangın yerine döndüğünü söylemeye çalışmıştır.

Şair, şu beyitte de benzer bir tezat ilgisine başvurur:

Külhana girsen eger bulursun ehl-i kemâl

Gülşene girme hazer it hele nâdânlar ile (MHD: 141)

Burada cahille girilecek gül bahçesinden külhanların daha üstün olduğu ifade edilmiştir.

Leyla Hanım;

Zehr olup bâdesi bezmi külhan

Bu kadarca bulunur râhat-ı ‘aşk (LHD: 172)

beytinde külhan meclisinin şarabının zehir olacağını, aşkta rahatlığın da en fazla bu kadar bulunabileceğini söyler.

Şair şu beyitteyse aşk ile külhan köşesinde makam tuttuğunu, cennet köşesi bile olsa ferahlık bulamayacağını ifade eder:

Gûşe-i cennet dahi olsa ferah-nâk olmayız

‘Aşk ile olduk hele külhan bucagında mukîm (LHD: 181)

3.61.Lâl

Yakut gibi kırmızı ve kıymetli bir cevher olan la’l, klasik edebiyatta sevgilinin dudaklarına benzetilmiştir. Hatta renginin kırmızılığı dolayısıyla la’l, doğrudan dudak yerine de kullanılmıştır. La’l renkli anlamına gelen la’l-gûn, la’l gibi anlamına gelen la’l-fem mazmunlarına da şiirlerde sıkça yer verilmiştir (Onay, 1993: 273-274).

“Divanlarda çok sık kullanılan taştır. Kırmızı olması hasebiyle sevgilinin dudağı, yanağı dışında şarap, gül için benzeyen unsuru olur. Yani genellikle la’l denince istiare yoluyla dudak ifade edilmiş olur. Hakkındaki bazı inanışlar da şiirlerde sıkça yansıtılır. Dudak olarak kullanılınca da genellikle ab-ı hayat, şerbet, zülal (saf, hafif, soğuk, güzel, tatlı su) zemzem, Selsebil (cennette bir çeşmenin adı, hafif ve tatlı bir su), nar tanesi gibi sulu ve tatlı maddelerle benzerlik içinde ele alınır. Ayrıca la’l dudak olması hasebiyle, can-bahş, a.bdar, şeker-rız, şifa-bahş, tiryak (panzehir), İsa, Ruhulemfn (Cebrail), ihya eden, dür-feşan gibi sıfatlarla birlikte kullanılır.” (Kırbiyık, 2007: 68)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, la’l taşının renginden hareketle sevgilinin dudağı için şeker, şarap gibi ilgiler kurmuşlardır.

Mihri Hanım;

Kellesin ortaya koyup öykünürmüş la’lüne

Anun için çâr-sular içre ber-dâr oldu kand (MHD: 58)

beytinde hüsn-i ta’lil yoluyla, şekerin çarşıda asılarak satılmasını sevgilinin la’l dudağına öykünmeye kalkması sebebine dayandırır.

Şair;

La’l-i nâbindan beni mahrûm kılsun râziyam

Den rakibe vaslı hânından 'atâ göstermesün (MHD: 113)

beytindeyse sevgilinin o saf dudağından mahrum kalmaya razı olduğunu söyler. Burada ileri sürülen şartsa sevgilinin rakibe yüz vermemesi, ona kavuşma vadetmemesidir. La'l sözcüğünün nâb ile birlikte kullanılması, ilk manaya göre taşın katışıksız olmasını ifade eder. Dudak anlamında düşünüldüğündeyse hiç dokunulmamış olması anlamını öne çıkarır.

Mihri Hanım şu beyitteyse sevgilinin rakibe la'l-i nâbını sunmuş olmasından şikâyet eder:

Rakibe la'l-i nâbun sun ko 'âşık

Ciger kanını içsün kana kana (MHD: 137)

Burada şair, la'l taşı vesilesiyle sevgilinin dudaklarının kırmızı rengiyle kanın rengi arasında ilgi kurar. Dudakların kırmızılığı akla şarabı getirir. Haliyle rakip şarap içerken âşık ancak ciğerinin kanını içebilecektir.

Leyla Hanım;

Niyyetin yog ise emdirmeye la'lin sâkî

Yetişür çekmeyelim biz dahi bî hûde emek (LHD: 175)

beytinde sevgiliye seslenir ve “Ey sâkî! Şayet la'l dudağından emdirmeye niyyetin yok ise yetişir, biz de boşuna emek çekmeyelim” der. Görüldüğü üzere beyitte ifade edilen bakış açısı, divan edebiyatındaki genel bakış açısıyla çok da uyuşmaz. Divan şiirindeki âşık tipi genel olarak, her ne olursa olsun sevgiliden gelecek her türlü mihnete hazır görünür. Oysa burada, şayet sevgili onun arzuladığını vermeyecekse vazgeçmeye hazır bir âşık tipi görüntüsü vardır.

Fakat şair, şu beyitte, aşığın sevgiliden hala beklenti içerisinde olduğunu dile getirir:

Şarâb-ı la'lini sun câ-be-câ ey sâkî

Gönüller neş'e yab olsun da agyâra elem tursun (LHD: 192)

3.62.Lâle

Divan şiirinde gülle birlikte en çok kullanılan teşbih unsurları arasında bulunan

lale, kırmızı renginden ötürü sevgilinin yanağı ve aşığın gözyaşlarına benzetilir. Ortasındaki siyahlıkla da aşığın göğsündeki yara yani dağlama arasında benzerlik kurulur. Yine ortasındaki karalığıyla üzerinde ben bulunan bir yanaktır. Lale; yabani bir çiçek olması, suya ihtiyaç duymaması, çabuk solması gibi nedenlerle şiirde sıkça kullanılan bir çiçektir. Şekil yönüyle de kadehe bezetilen lale; şarap, kan, cam, şem, çerağ gibi farklı teşbihler içerisinde kullanılır (Pala, 2002: 295).

“Lâlenin ortasındaki yanık ile âşığın yanık gönlü arasındaki müşabehet de lâlenin söz konusu estetik hususiyetini takviye etmektedir. Kadeh ve içindeki şarap, lâlenin hem şekil hem de renk açısından çokça kullanılan iki hususiyetini kendinde cem etmiş bir hayal olarak şiirde kendine yer bulmuştur.” (Açıl, 2015: 14)

Lalenin mazmun olarak kullanımı diğer çiçek türlerine göre daha geç olmuştur. 15. yüzyılın sonlarından itibaren lale, gül ve diğer çiçek türleri gibi farklı anlamlar kazanmaya başlamıştır. Şairler bu yüzden lalenin dağlarda yetişmesine gönderme yapmışlardır.

Mihri Hanım, lale çiçeğinin henüz yeni yeni mazmunlaşmaya başladığı bir dönemde yaşamış olmasına rağmen Divanı’nda bu mazmunu, Leyla Hanım’a göre daha fazla kullanmıştır. Erken dönem sayılabilecek şairlerden olduğundan, Mihri Hanım’ın şiirlerinde lalenin mazmun anlamlar kazanmaya geçiş aşaması görülebilir. Şair, lalenin yabani çiçek olmasına bazı beyitlerinde vurgu yapmıştır. Leyla Hanım’ın yaşadığı dönemdeyse lale artık mazmun olarak varlığını kabul ettirdiğinden şair, doğrudan sevgilinin yanağı yahut benzer ilgilerle laleyi kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Gülsitânda gonca la’lin gördi yârün lâle çün

Taglara düşüp didi yâ hû sana şimden girü (MHD: 123)

Beytinde “Lale gül bahçesinde gonca dudağını görünce dağlara düşüp şimdiden sonra sana yâ hu’ dedi” derken bir hüsn-i ta’lile başvurmuş, yabani bir çiçek sayılan lalenin dağlarda yetişmesini sevgilinin gonca dudağına bağlamıştır.

Şair, şu beyitte de hüsn-i ta’lil yoluyla lalenin yabani çiçek olmasını güzel bir sebebe dayandırmıştır.

Çekdi lebünün hasretile sînesine dâğ

Taglara düşüp lâle-i nu 'mân unuduldu (MHD: 149)

Leyla Hanım, Hibetullâh Sultân'ı methetmek amacıyla kaleme aldığı Kaside-i Bahariyye'nin teşbib bölümünde laleyi, gönül alıcı sevgilinin yanaklarına benzetir:

Ruh-ı dildâra benzer lâleler güller karanfüller

Muhassal her biri bir zevk bahş itmez mi insâna (LHD: 30)

Şair;

Açılmışdı senin nevk-i müjenle dilde yüz bin dâg

Bana ol dâg şimdi lâle-zâr-ı hasret olmuşdur (LHD: 151)

beytinde de “Kırpiklerinin sivri uçlarıyla gönülde yüz bin yara açılmıştı, bana o yara şimdi hasretin lale bahçesinin yarası olmuştur” derken laleyi, aşğın hasret çeken gönlünü kastederek kullanmıştır.

Leyla Hanım şu beyitteyse hüsn-i ta'lil yoluyla lalenin kırmızılığını ayrılık acısına dayandırır:

Gülşende lâle batdı firâkınla kanlara

Ben ana ragmen sîne-i mecrûhı dâgladım (LHD: 188)

Bu beyitte dikkat çekici olan, Mihri Hanım şiirlerinde çoğunlukla dağda yetişmesine gönderme yapılan lalenin artık gülşende yerini almış olmasıdır.

3.63.Leb

“Dudak, en çok üzerinde durulan ve tasavvurlara konu edilen güzellik unsurlarından biridir. Bu ilginin sebebi, rengi, güzelliği ve vuslata vesile olan bir unsur olarak telâkki edilmesindendir. Ağızla ve dolayısıyla söz ve dişlerle yakın ilgisi, onun önemini arttırmaktadır. Dudağın can ile olan ilgisi de beyitlerde sık sık bu iki unsurun beraber yer almasına sebep olur. Yuvarlak şekli, küçüklüğü ve kapalı hali; gülümseme ve gülmeyle yakın ilgisi de onun önemini arttıran özellikleri arasında yer alır. Bunun yanında beraber bulunduğu diğer güzellik unsurlarıyla yakından ilgilidir ve unsurların sebep olduğu tasavvurların çoğunda dudak da yer alır. İki tane oluşu sebebiyle yazı ve nazım şekilleriyle ilgili tasavvurlara konu edilir. Dudağın ilgi çekmesine sebep olan özelliklerden biri de lezzetidir. Bu özellik dudağın meclislerin en aranan unsuru olmasını sağlar.” (Bayrak, 2012: 78-79)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'nda leb; aşğın sevgili karşısındaki aczini

bildirilmesi, arzulanmasına rağmen kavuşulamaması, kapalı olduğu için sakladığı sırrı açık etmemesi, ağyara sunulduğu için kıskançlığa sebep olması gibi ilgililerle kullanılmıştır.

Mihri Hanım;

Öldürse gerek beni hayâl-i lebün ey dost

Bu haste dile kılmaz isen zerre kadar em (MHD: 106)

beytinde sevgiliye “Ey dost! Şayet bu hasta gönle zerre kadar emme kılmaz ise beni dudaklarının hayali öldürse gerek” diye seslenir. Burada em kelimesiyle aynı zamanda sözcüğün ilaç anlamı da kastedilmiştir. Aşığın hasta olarak ifade edildiği beyitte, sevgili de onu iyileştirecek tabibe dönüşmüştür. Fakat tabip, dudaklarıyla öperek iyileştirme noktasında hastaya hayal edilen tedaviyi uygulamamıştır.

Şair, şu beyitteyse sevgilinin âşıktan dudaklarının sırrını ağzından çıkarmasını dediğini ifade eder:

Leblerüm sırrın dehânından çıkarmasun dimiş

Ser virem bu sırrı hiç fâş itmeyem deyyâra ben (MHD: 121)

Leyla Hanım;

Lebini sunmaya var gönli merâmı üzme

Aradım ağzını sordum yine tenhâda bu şeb (LHD: 141)

beytinde “Sevgilinin dudaklarını sunmaya gönlü varsa da asıl amacı üzme, bu gece gizlide ağzını arayıp yine sordum” der. Beyitte ikili bir anlam ilgisi kurulmuştur. Tenhada ağzını arayıp sormak, asıl amacının ne olduğu noktasında sevgilinin ağzını arayıp sormak anlamına gelebilir. Diğer taraftan gerçek anlamda da arayıp sorma anlamı vardır.

Şair, şu beyitteyse sevgilinin leblerini rakiplere sunmasından şikâyet eder:

Agyâra sunup leblerini ‘âşık-ı zâra

Gösterdiğin âlâm u küdüretdir efendim (LHD: 184)

3.64.Leylâ/Leylî

Leylî, divan şiirinde sevgilinin saçıyla ilgili mazmunlardandır. Kelimenin gece ve

karanlık anlamlarını içermesi dolayısıyla sevgilinin saçı Leyla'ya teşbihle kullanılır. Leylî zülf, Leylâ vb. sözlerle birlikte kullanılan benzetmede, Mecnûn da yer alır (Kurnaz, 2012: 149).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, bu mazmunu sevgilinin saçını kasıtlı birer kez kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Gördiler leylî saçun bendinde mecnun gönlümi

Ehl-i diller Leylî ve Mecnûn divânın bağıladı (MHD: 152)

beytinde “Geceye benzeyen siyah saçlarının bağında mecnun gönlümü görünce gönül ehilleri Leyla ve Mecnun divanını oluşturdu” diyerek leylî ve mecnunu hem genel anlamıyla hem de özel anlamlarıyla birlikte zikretmiştir.

Leyla Hanım'sa;

Gider dîvâne-i leylâ-yı zülfün deşt ü sahrâya

Meğer kânun imiş meskenleri bağlarla dağlarmış (LHD: 164)

beytinde “Meğer onların meskenlerinin bağlarla dağlar olması kuralı bulunduğundan saçlarının siyahlığının divaneleri çöle ve sahraya gidermiş derken, isim zikretmese de Kays'ın aşk deliliğiyle çöllere düşmesine telmihte bulunur. Burada leylî ile sevgilinin saçlarının siyah renginden ziyade Leyla ismine işaret edilmesi anlamı daha baskındır.

3.65.Lu'b/Oyun

Divan şiirinde sevgilinin özelliklerinden birisi de hileci olmasıdır. Sevgilinin, başta saç ve gamzesi olmak üzere çeşitli imkânlarından yararlanarak hile yapar ve aşığı tuzağa düşürür. Şairler zaman zaman sevgilinin hileciliğini ifade ederken satranç ve savaş terimlerinden yararlanmışlardır.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'ndan hile yapmak anlamını karşılayan kavramlara birkaç yerde rastlanır.

Mihri Hanım;

Ruhların dil şâhını mât eyledi bir lu'b ile

Gözlerün cân ferzine hâcet degül sürmek semend (MHD: 58)

beytinde “Yanakların bir oyun oynayarak gönül şahını mat etti; gözlerinin can vezirinin üzerine at sürmesine artık gerek yoktur” derken satranç terimlerinden yararlanmışır. Burada sevgili hile yapan bir savaşçı gibi tasvir edilmiş, âşıkla sevgili arasındaki ilişkiyle satranç oyunu arasında ilgi kurulmuştur.

Şair, şu beyitte de sevgilinin aşığa oynadığı oyunları ifade ederken satranç terimlerinden yararlanır ve telmih yoluyla, sevgiliyle satranç oyununun mucidi kabul edilen Leclac arasında benzerlik kurar:

Ruhları nat’ında şeh-mat olmadan cân oynaram

‘Âlem içre var ise ancak ola Lecâc’lık (MHD: 92)

Leyla Hanım;

Ârız-ı âlinle tîg-i gamzen itdikçe hayâl

Firkatinle cism-i zârım dâg-dâr itdim bu şeb (LHD: 142)

beytinde “Hile yapan yanaklarınla yan bakışlarının kılıcını hayal ettikçe ayrılığın yüzünden inleyen zayıf bedenimi bu gece üzüntüye boğdum” der. Burada aşığa hile yapan, ona oyun oynayan ve nihayet tuzağına düşüren unsur sevgilinin yanakları kabul edilmiştir.

3.66.Mâh

“Geceleyn çıkması ve bu vakitte her yer karanlıkken gökyüzünde ışıması dikkat çeken yönüdür. Bundan başka kendisi ısı ve ışık kaynağı olmadığı halde güneşten aldığı enerjiyi yansıtmaması da söz konusu edilir. Bilindiği gibi hicri takvim ayın hareketlerine göre belirlenmiştir. Bu hareketler ayın gökyüzünde bir ay boyunca aldığı şekillerle alakalıdır. Ayın on dördüncü gününü tas gibi yusuvarlakken yavaş yavaş inceler ve hilal halini alır. Bu durumu da bir hayli teşbih, mecaz ve hüsnî talile malzeme olur.” (Aksu, 2002: 43)

“Sevgili ulaşılmazlığı, yüzünün parlaklığı, görüldüğü her yeri güzelliğinin ışığı ile aydınlatması gibi özelliklerinden dolayı ay olarak tasavvur edilir. Aşığın sevgiliye vermiş olduğu değer ve onu yüceltme arzusu bu tasavvurun kurulmasında önemlidir. Ayrıca ayın özellikleri ile sevgilinin bazı vasıfları arasındaki benzerlik de önemli bir etkidir. Sevgili tıpkı ay gibi bir görülüp bir kaybolur. Sevgilinin yuvarlak beyaz yüzü ile dolunay arasındaki şekil ve renk benzerliği de bu tasavvurun kurulmasında etkili olmuştur. Ayrıca bulutlar ardına gizlenen ay ile yüzünü saç bulutu ile örten sevgili arasındaki benzerlik çeşitli teşbihlerin yapılmasını sağlamıştır. Sevgili bazen yüzünü buluta teşbih olunan saçları ile gizler bazen de bu saç bulutu yarı yarıya

aralanır. Bir hilâli andıran bu hali sevgili-ay tasavvurunun kurulmasını sağlamıştır. Tüm bu benzerlikler nedeni ile birçok beyitte açık istiare yoluyla ay, sevgiliye ad olmuştur.” (Undu, 2007: 26)

Divan edebiyatında açık istiare yoluyla sevgiliyi niteleyen başlıca güzellik unsurlarından birisi olan mâh mazmundan Mihri Hanım ve Leyla Hanım sıklıkla yararlanmışlardır. Her iki şair de bu mazmunla sevgilinin güzel ve parlak yüzünü kastetmişler, saçların yüze dökülmesinden yola çıkarak çeşitli anlam ilgilerine ulaşmışlardır.

Mihri Hanım;

Gün yüzün burç-ı şeref üzre tulû‘ itdügiçün

Giceler subha değin tana kalur mâh sana (MHD: 54)

beytinde, “Güneş, yüzünün şeref kalesi üzerinde doğduğu için ay, her gece sabaha kadar seni korur” diyerek hüsn-i ta’lil sanatına başvurur ve ayın geceleri ortaya çıkışını sevgiliye bağlı güzel bir sebebe dayandırır.

Mihri Hanım;

Yanmasun mı ‘âşık-ı bî-çâreler pervâne-veş

Mâh-rûlar çünkü hüsnî şem‘-dânın yakdılar (MHD: 60)

beytinde “Çaresiz âşıklar pervane gibi yanmasın mı çünkü ay yüzlüler güzellik şamdanını yaktılar” diyerek sevgilinin ay yüzünü güzellik mumunun yakıldığı şamdana benzetir.

Şair, şu beyitte de mâhı sevgilinin yüzünün parlaklığını vurgulamak amacıyla kullanır:

Mihründe senün bir gün eyâ mâh-likâ âh

Fâş eyleyiser sırrını Mihrî ele karşı (MHD: 123)

Leyla Hanım, sevgilinin saçlarını yüzünü örtecek şekilde taramasıyla ayın örtüleceğini, bu yüzden insanların gecenin karanlığında kalacağını şöyle ifade eder:

Tarayup zülfünü meh-rûyına gel itme nikâb

Şeb-i zulmetde kalur âdem eger çıksa sehâb (LHD: 140)

Şair;

Bir gün o mâh ile zevk eyler iken mahfice

Gûş idüp kâfir o dem bezmimize bitdi rakib (LHD: 143)

beytindeyse “Bir gün o ay yüzlü sevgiliyle gizlice zevk eylerken o kâfir rakip kulak verip o zaman meclisimizde bitti” diyerek sevgiliyi aya, rakibi kâfire benzetir.

3.67.Mansûr

“Tasavvuf tarihi bakımından birinci derecede önemli olan Hallâc”ın sözleri ve menkıbeleri çağlar boyunca Müslümanlar arasında yankılanmış ve İslâm toplumu üzerinde derin izler bırakmıştır.” (Zavotçu, 2013: 470)

“Daha çok sûfî, dervîş ve mürid kimliğindeki birinci grup dîvân şairlerinde Hallâc-ı Mansûr, öncelikle bir şevk ve cezbe örneğidir. Coşkunculuk, çılgınlık, pervasızlık, ölümüne bağlılık ve feda oluş temalarında şairin kendini özdeşleştirdiği kahraman odur. Genellikle şiirde Hallâc-ı Mansûr’la birlikte “idam”, “darağacı”, “ene’l-Hak”, “velvele” gibi sembol-kavramlarla kurulmuş tenasüplerle şiirdeki âşık şairin trajik akibeti, okuyucuya hayal ettirilir. ... Hallâc-ı Mansûr’u konu edinen ikinci grup dîvân şairleri ise, daha çok mürşid ve pîr konumunda olanlar ya da şiirde bu edayı takınanlardır. İlâhî kemal yolunda belli bir rûh dinginliğine ermiş olduklarını sezdirenen bu tür şairler, Hallâc-ı Mansûr’a karşı daha farklı bir bakışa sahiptir. “Büyükler”e göre Hallâc-ı Mansûr, tasavvuf yolundaki sayısız Hak âşıklarından sadece biridir ve namsız, nişansız geçilip gidilmesi gereken bu dünyada o, şöhret belasına uğramıştır, dilini tutamamıştır, yolun başında kalmıştır. ... Üçüncü grup dîvân şairlerine gelince, onlar, çoğunlukla resmi bir hüviyeti de olan şairlerdir. Bu gruptaki dîvân şairleri, Hallâc-ı Mansûr’a karşı tamamen dışarıdan bir bakışı dillendirir. Şiirde asıl anlatılmak istenen başka bir şeydir ve Hallâc-ı Mansûr, ifadedeki mantık örgüsünü tamamlamada sadece bir figür olarak kullanılır. Herhangi bir mâverâ neşvesine dayanmaksızın kaleme alınmış bu tarz manzumelerde gönül değil, akıl konuşmaktadır ve aslında amaç; ya ahlaki bir öğretiyi açıklamak, ya siyasi bir mesaj vermek, ya da sadece sanat yapmaktır.” (Demirbağ, 2018: 6-7)

Mansûr, Mihri Hanım Divanı’nda üç, Leyla Hanım Divanı’nda iki farklı yerde geçer. Demirbağ’ın sınıflamasına göre bakılacak olunursa Mihri Hanım’ın üçüncü, Leyla Hanım’ın birinci tip şairlere yakın olduğu görülür.

Mihri Hanım, Arap alfabesindeki yirmi dokuz harfle oluşturduğu muvaşşah türündeki şiirinde geçen;

(Zâ-i) zülfünde beni ‘aşk ile Mansûr gibi

Cân fedâdur yoluna eyleye hânım ber-dâr (MHD: 48)

beytinde sevgiliye seslenir ve ondan, saçlarıyla kendisini Mansûr gibi idam etmemesini ister. Burada Hallac-ı Mansûr idam edilmesine telmih yapılmış ve sevgilinin zülfü bir idam ipi gibi gösterilmiştir.

Şair şu beyitlerde de benzer bir ilgi kurar ve Hallac-ı Mansûr'un idam edilmesine telmihte bulunarak sevgilinin saçlarının uzunluğuna işaretle bulunur:

Mihrüni gönlümde muhkem tutmuşam hak söylerem

Sıdk ile Mansûr-veş urgana gelmişlerdenüz (MHD: 85)

Küfr-i zülfinde habîbün 'aşk ile cân virmege

Gelmişem Mansûr-veş berdârdan ben dönmezem (MHD: 104)

Leyla Hanım; İzzet'e yaptığı, gazel-i müzeyyel türündeki bir tanzirde geçen şu beyitte Mevlevî kimliğini sergiler ve Mevlana'nın hasretiyle yanarak kendisini Mansûr gibi dara çekmek istediğini söyler:

'Aşk-ı Monlâ ile yandım yine Mansûr-âsâ

Çekeyim kendimi hünkârım için dâra sabâh (LHD: 147)

Şair;

'Aşk ile Mansûr-veş kûy-ı "Ene'l-Hak"da turup

Dil kemend-i kâkül-i dildârdan olmaz halâs (LHD: 165)

beytindeyse "Gönül, aşkla Mansûr gibi Ene'l Hâk' köyünde durup sevgilinin kâkülünün kemendinden kurtulamaz" diyerek kader tabakası yönüyle "Gerçek sevgiliye ulaşmak isteyen insan ancak kendi benlik davasından vazgeçerse başarılı olabilir. Yokluğu yaşayıp varlığa ulaşmak esastır." (Aydın, 2021: 116) ilgisini kurmuştur.

3.68.Mâr

Hazinelerin yılanlara bekletildiği inancından hareketle sevgilinin yüzü genç; zülfü de uzunluğu, siyahlığı, kıvrım kıvrım oluşu sebebiyle yılan (mâr, bin başlı ejder, efi-i Dahhak) şeklinde ifade edilmektedir (Kurnaz, 2012: 144).

"Divan şiirinde sevgilinin saçı ve aşışın ahları şekil yönünden yılanı

benzer. Uzunluğu, kıvrımlı oluşu, siyahlığı, zehiri vs. özellikleri ile ele alınır. Hazinelelerin birer yılan tarafından korunduğu efsanesi, tılsımlı veya 1000 yaşayan yılanların ejderha oluşları da yer yer alınır. Yılan senede bir defa zehir elde edermiş. Bunu da Nisan yağmurunun tanesini yutarak almış.”
(Pala, 2002: 309)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu birkaç yerde sevgilinin saçını kastedecek şekilde kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Dil düzdi bâg-ı hüsnine el sunmasun deyü

Zülf-i siyâh-ı mâri gülistânda yatdılar (MHD: 66)

beytinde sevgilinin yüzüne düşen siyah saçlarını, güzel yüzüne gönül hırsızı el atmasın diye oraya konulmuş yılanı benzetir. Burada sevgilinin yüzünün bihişt yani cennet kabul edilmesine gönderme de yapılmıştır. İsrailiyat kaynaklı inanışa göre yılan, şeytanın girişini engellemek için cennetin kapısına bekçi olarak konulmuştur. Beyitte, gönül hırsızı kullanımıyla şeytana yönelik bir gönderme de söz konusudur. Haliyle ‘Dil düzdi’ ile kastedilen âşık değil rakip olmalıdır.

Şair;

Devr-i ruhında satmaga tiryâk-ı leblerin

Dilber eline almış iki zülfî mârın (MHD: 154)

beytindeyse sevgilinin, dudaklarının ilacını güzel yanaklarında satmaya hazırlandığını söyler. Kanıt olaraksa yüzünün iki tarafındaki saçlarını eline almasını gösterir. Şair, ilaç ve sağlıkla birlikte düşünülen yılanı bir arada kullanır ve sevgiliyi ilaç satan eczacıya benzeterek çok güzel kapalı istiare örneği verir.

Leyla Hanım;

Seni ben kenz-i dilde gerçi pinhân eyledim ammâ

Hâyâl-i kâkülün gönlümde mâr-ı hasret olmuşdur (LHD: 151)

beytinde “Gerçi seni ben gönül hazinesinde gizli tutmuştum fakat kâküllerinin hayali gönlümde hasret yılanı olmuştur” derken sevgilinin saçını yılanı benzetir ve saçların hayalini kurmanın bile aşığın gönlünü hasret yılanı gibi soktuğunu ifade eder.

Şair, lügazında geçen şu beyitteyse mârı doğrudan yılan anlamında kullanır:

Ol nedir kim yılda üç beş beldede eyler zuhûr

Lîk anın a‘dâsı olmuştur cihânda mâr u mûr (LHD: 233)

3.69.Mecnûn/Leylâ

Mecnun’un aslı ismi Kays’tır. Aşkıyla aklını yitirdiğinden ona Mecnun denilmiştir. Aslında Kays olarak rivayet edilen kişinin ne zaman ve nerede yaşadığı hatta sahiden yaşayıp yaşamadığı, çokça tartışılrsa da kesinlik kazanmamıştır (Zavotçu, 2013: 311).

“Şairler, çoğu zaman Leylâ’nın lûgat anlamı yani ,karanlık ve gece’ sözcükleri üzerinde sanat yapmışlar; sevgilinin saçını bir mazmun hâline getirmişler; tenasüp, tevriye, telmih gibi sanatlarla da Leylâ ve Mecnûn hikâyesinden bahsetmişlerdir. Mecnûn, sevgiliye olan aşırı düşkünlüğü; ızdıraba, cevr ü cefaya olan sabrı; aşkı nedeniyle içinde bulunduğu cünûn hâli; aşk ve cünûn içinde çöllerde dolaşması ve vahşi hayvanlarla arkadaşlık etmesi gibi birtakım özellikleriyle şiire girmiştir. Leylâ’da olduğu gibi Mecnûn kelimesi üzerinde de lûgat manası kastedilerek tevriye veya iham-ı tenasüp yapılmış; âşık veya gönül için benzetilen olmuştur.” (Kazan Nas, 2017: 253)

Mihri Hanım Divanı’nda Mecnun ve Leyla’ya yedi yerde telmihte bulunur. Leyla Hanım ise Divanı’nda yirmi civarı yerde bu mazmuna yer vermiştir. Her iki şair de çoğunlukla Leyla vü Mecnun hikâyesine göndermekle birlikte, her iki mazmunun gece ve divane anlamlarını da kasteden örnekler vermiştir.

Mihri Hanım;

Kıssa-i Mecnûn ile Leylî’yi bilürdük yakîn

Hâline baksan habîbüm bu dil-i dîvânenün (MHD: 97)

beytinde “Sevgilim, bu deli gönlün haline baksan Mecnun kıssasıyla Leyla’yı tanıdık bilirdik” diyerek kendisiyle Mecnun, sevgiliyle Leyla arasında ilgi kurar. Şair burada doğrudan Leyla vü Mecnun hikâyesine telmihte bulunur, aynı zamanda kendi divane gönlüyle Mecnun’un divaneliği arasında da tenasüp yapar.

Şair şu beyitteyse Leyla isminin anlamıyla sevgilinin saçlarının rengi arasında ilgi kurar:

Dost Mecnûn olalı Leylî saçun sevdâsına

Gör ne çıktı 'âleme nâm u nişânı kendümün (MHD: 99)

Buna göre âşık, sevgilinin gece misali siyah saçlarına Mecnun misali tutulalı beri namı tüm âleme yayılmıştır.

Mihri Hanım'ın şu beytinde de saçla Leyla, aşkın verdiği divanelikle Mecnun arasında ilgi kurulmuştur:

Düşdi sahrâya yeler derd ile mecnûn-ı gönül

Olalıdan berü ol saçları leylâ delüsi (MHD: 145)

Leyla Hanım, İzzet'e yapmış olduğu tesbinin bir bentinde sevgiliye, "Senin gibi saçları gece karanlığı rengi olanlara, nice akıl ehli divane olur" der:

Her gören bir kerre tarz u tavrına meftûn olur

Mâh-rûyun görmeyen tâ haşre dek mahzûn olur

Hasret-i la 'linle hep seyl-i sirişki hûn olur

Âteş-i didârına yandıkça dil memnûn olur

Sen saçı leylâya çok ehl-i hired mecnûn olur

Sevdigim kim kurtarur zencîr-i zülfünden beni

Görmemek yegdir görüp dîvâne olmakdan seni (LHD: 68)

Divan şairleri zaman zaman kendilerini eski zaman âşıklarından üstün görürler, kendi aşkları karşısında Mecnun yahut Ferhat'ın aşklarını küçümserler. Leyla Hanım da şu beyitlerde benzer bir yol tutmuş, bir taraftan Mecnun'u küçümserken bir yandan kendi aşklarının büyüklüğünü dile getirmiştir:

Mecnûn ile Ferhâd'ı sen 'âşık mı sanursun

'Âlemde sen andan beter itdin beni teşhîr (LHD: 155)

Görseydi benim sevdigimi bir gice Mecnûn

Leylâ için olmaz idi ahvâli diger-gûn (LHD: 191)

Aslında bu beyitlerde aynı zamanda sevgiliyi yüceltme de vardır. Buna göre aşığın sevgilisi, Mecnun yahut Ferhat'ın yüreğine aşk ateşini salan Leyla yahut Şirin'den daha sevilmeye layık, daha acımasız bir varlıktır.

3.70.Mest/Mestân

Genel itibariyle divan şiirinde en çok işlenen tema aşktır. Kavram ve mazmunlar da çoğunlukla aşkla ilintilidir. Aştan sonra içkiyle ilgili kavram ve mazmunlar gelir. Fakat içkiyle ilgili mazmun ve kavramlar bile birçok yönden aşk ile ilintili kullanılır. Mest de bunlardan birisidir. “Mest sarhoşluk veren sarhoş eden anlamalarına gelmektedir. Aynı zamanda göz ile birlikte anıldığında aşığın aşkını artıran onun aklını başından alıp onu sarhoş eden anlamında klasik edebiyatta işlenmektedir.” (Yılmaz, 2019: 88)

Mihri Hanım mest ve mestân kavramlarını daha ziyade içki ve sarhoşluk ilgisiyle kullanmıştır. Leyla Hanım’daysa sevgilinin gözlerini kasıt daha ön plandadır.

Mihri Hanım;

Gonca la ‘li yâdına nûş eylesün gül-gûn mey

Lâle haddi şevkine ser-mest olup sunsun ayag (MHD: 89)

beytinde sevgilinin gonca dudaklarının hatrına gül renkli meyi içmek gerektiğini vurgularken lalenin, sevgilinin güzel yüzünün arzusıyla sarhoş olup kadeh sunmasını ister. Burada sarhoşluğa neden olan unsur gül-gûn mey değil, sevgilinin gonca la’lidir.

Şair şu beyitteyse sâkiye seslenir ve ondan, kadehi sürerek sohbeti germ etmesini ister. Bu sayede mest olunacak ve âlemi kızıllık bürüyecektir:

Sâkiyâ sohbeti germ it kadehi sun yürisün

Şöyle kan mest olalum ‘âlemi humret bürisün (MHD: 117)

Leyla Hanım;

Öyle hûn-rîze ne çâre ibtilâ pek güçdür âh

Çeşm-i mestin gibi oldum sevdigim bîmâr-ı ‘aşk (LHD: 173)

beytinde “Sevdiğim; öyle kan dökücü çaresiz bir musibete uğramak pek güçtür, aşk hastası olarak mest eden gözlerin gibi oldum” derken mest ediciliği sevgilinin gözlerinin bir özelliği olarak kullanır. Burada âşık, düştüğü çaresiz duruma karşın halinden memnundur. Şair şu beyitte de mestanı sevgilinin gözlerini kasıtlı kullanır:

Bak o şûhun dîde-i mestânına

‘Âşıkın dil-teşne oldı kanına (LHD: 194)

3.71.Müje/Müjgân

Kirpik anlamına gelen müjgân; öldürücülük ve yaralayıcılık yönüyle genellikle kaş, göz ve gamzeyle birlikte değerlendirilir. Şekli dolayısıyla da öldürücü ve yaralayıcı aletler olan ok ve kılıca benzetilir. Burada şekil kadar hayal edilen kaşın da etkisi bulunur. Kirpikler gamzeyle aşğın gönlünü deler. Aslında sevgilinin yaptıklarının en basiti budur. Zira kimi zaman kirpikler, aşğın kanını toprağa karıştırmak için gamzeyle sırdaş olup birlikte hareket eder (Kurnaz, 2012: 159). Şairler ayrıca kirpikle kalem arasında da ilgi kurmuşlardır.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, müje yahut müjgân olarak kirpikleri öldürücü, yaralayıcı yönüyle ele almışlardır. Bu tür beyitlerde gamze ve ebrûdan da yararlanmışlardır.

Mihri Hanım, Sultan Süleyman’a yazdığı bir kasidede;

Güneş hüsnün kamer alnun görelden oldı ser-gerdân

Müjen sehm okudur bildi kaşun çarhun kemânıdur (MHD: 43)

beytinde mübalağa ve teşhis sanatına başvurur; güneş ve ayın, Sultan Süleyman’ın alnını görelî beri perişan olduğunu söyler. Buna göre Sultan Süleyman’ın kirpiği bir oktur, kaşı da feleğin yayıdır. Şair burada müjeyi öldürücü yönünden ziyade padişahın güç unsuru olarak kullanmıştır.

Şair;

Geçdi ey kaşı kemân gamzen okı cândan öte

Dahi çeşmün nice bir sîneme müjgân biledür (MHD: 69)

beytindeyse sevgiliye seslenir ve “Ey sevgili, kaşının yayının attığı gamze oku candan öte geçti; ayrıca gözlerin göğsüme daha nice kirpiği kinlendirir” der. Burada müjgân, klasik aşk bağlamıyla değerlendirilmiş; kaş yaya, kirpik oka benzetilmiştir.

Leyla Hanım;

Hançer-i müjgân ile ceng ü cidâl eylerdi yâr

‘Âşıkı hışm u gazabla pâ-y-mâl eylerdi yâr (LHD: 154)

beytinde kirpiği hançere benzetir ve sevgilinin, kirpiğin hançeriyle savaş yaptığını söyler. Böylece sevgili, hışm ve gazapla aşığı ayaklar altına almaktadır.

Şair, şu beyitteyse kirpikle kalem arasında ilgi kurar:

Ahvâlimi ‘arz eylesem ol şâh-ı cihâna

Eylerdim anı hâme-i müjgân ile tahrîr (LHD: 155)

Buna göre şair, “Şayet halimi cihanın sultanına bildirecek olsaydım onu kirpiğin kalemiyle kayıt altına alırdım” der.

3.72.Nergis

“Mitolojiye göre Narsis (Narkisos), çok güzel ve aşktan anlamaz bir delikanlı imiş. Onu sevip de derdinden perişan olan kızlar bu genci tanrılara şikâyet etmişler. Tanrıların verdiği ceza sonucu Narsis birgün dereye kendi aksini görüp âşık olur. Kendini seyrederken suya atlar ve boğulur. Vücudu çürüyüp yerinde göze benzer bir çiçek biter ve bütün güzellere hayran hayran, baygın şekilde bakar. Başka bir efsaneye göre bir ırmak ile perinin oğludur. İnsanlar ve periler buna âşıktır. Hatta Ses adlı peri onun aşkından ölmüş ve bir taşa dönmüş. Şarkta bir efsaneye göre de Gül ile Nergis arasında bir aşk yaşanmış. Bu iki sevgiliden Nergis göz şeklinde bir çiçek haline sokulmuş ve kıyamete dek hicran ve intizar çekmeğe mahkûm edilmiştir. Bütün bu efsanelerde nergis ile göz arasında yakın bir ilişki vardır. Sevgilinin gözü nergistir. Baygın ve şehla bakar. Intizar çeker, mesttir.” (Pala, 2002: 369-370)

Mihri Hanım nergis mazmununu Divan’ında beş yerde, sevgilinin gözünü kastederek kullanır. Leyla Hanım Divanı’ndaysa sadece bir yerde, Hibetullâh Sultân’ı methetmek amacıyla yazdığı kasidede geçer.

Mihri Hanım;

Mihri hem-dem olagör ‘ömr-i tavîl ister isen

Zülfî sünbül gözi nergis hatı reyhânlarla (MHD: 131)

beytinde, uzun ömürlü olmanın yolunun sümbül saçlı, nergis gözlü, reyhan hatlılarla hem-dem olmaktan geçtiğini ifade ederken, nergisi gözün bir niteliği olarak zikreder.

Şair;

Mahmûr gözüñ gülşen-i hüsnünde görelden

Her gûşede bu nergis-i mestân unutuldu (MHD: 149)

beytindeyse “Güzelliğinin gül bahçesinde mahmur gözün görüleli beri, bu mest eden nergis her köşede unutuldu” diyerek sevgilinin gözlerini nergisten üstün tutar. Buradan anlaşılır ki sevgilinin gözleri görülünce, nergisin mest edici güzelliği unutulmuştur.

Leyla Hanım’sa;

Dil-i mahzûnumuz bâg-ı cihâna iltifât itmez

Nola benzerse dahi anda nergis çeşm-i mestâna (LHD: 31)

beytinde “Ondaki nergis çiçeği mest edici göze benzese dahi mahzun gönlümüz dünya bahçesine ilgi göstermez” derken nergisle mest edici gözü bir arada kullanır.

3.73.Ruh

“Klâsik edebiyatımızda ruh, ruhsâr, hadd, izâr ve ârız şekilleri ile yüz yerine kullanılan kelimelerin çoğunda aslında yanak kastedilmektedir. Yanak, şekli (yuvarlak), rengi, parlaklığı ve güzelliği sebebiyle en çok dikkat çeken güzellik unsurudur. Bu özelliği nedeniyle aşığın gönlünü çelen, onu kendine bağlayan bir cazibe kaynağı durumundadır. Yanak âşığın baktığı ve daima bakmak istediği yerdir. Yanak hakkında lutf, letâfet, latîf, gülgün, âl, rengin, âb-dâr, safâ ve zîbâ gibi sıfatlar kullanılır. Utanma hali dolayısıyla kızarma özelliği ile de ele alınır. Yanak bu renk ve parlaklık ile daima bir yansıma içindedir. Yine yer yer devr-i kamer olur. Zaman zaman altın sarısı bir renge bürünür.” (Uludaş, 2016: 16)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım şiirlerinde ruh mazmununu sevgilinin güzel yüz ve yanağını kastederek kullanmışlardır. Mihri Hanım Divanı’nda bu mazmuna Leyla Hanım Divanı’na göre daha çok rastlanır. Leyla Hanım çoğunlukla ruhsâr şeklinde kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Ruhı devrinde virür zülfi bize ‘ömr-i dirâz

Ferahından bir olupdur gicemüz gündüzümüz (MHD: 83)

beytinde “Yanaklarının zaman döngüsünde saçların bize uzun ömür verir, onun verdiği ferahlık sayesinde gecemiz gündüzümüz bir olur” derken sevgilinin

yanaklarının beyazlığıyla saçlarının siyahlığı arasındaki tezattan yararlanarak yanakları gündüze, saçları geceye benzetir. Haliyle aşığın gece ve gündüzünün aynı olması da sevgilinin yüzüyle hemhal olmasından ileri gelir.

Şair, bu defa saçların yılanı benzetildiği şu beyitte de benzer bir ilgi kurmuştur:

Devr-i ruhında satmağa tiryâk-ı leblerin

Dilber eline almış iki zülfi mârını (MHD: 154)

Leyla Hanım;

Nice dem âteş-i ruhsârına dil yanmış iken

Sîh-i fûrkatle yine bagrımı gel itme kebâb (LHD: 140)

beytinde “Nice zaman yanağının ateşiyle gönül yanmış iken ayrılığının şişiyle gel yine bagrımı kebab etme” diyerek sevgiliye seslenir. Burada gönlün kebab olmasının sebebi sevgilinin ateş gibi yakan yanaklarıdır.

Şair şu beyitteyse;

Zâhid göreydin ruhsâr-ı yâri

Sen de dem-â-dem efgân idersin (LHD: 174)

der ve zahide sataşmak için sevgilinin yanaklarını kanıt olarak göstermektedir. Buna göre zahit, şayet sevgilinin yanaklarını görecekti olsaydı âşık gibi zaman zaman figan edecektir.

3.74.Rüstem

Divan şiirinde genellikle kasidelerde memduhu övmek amacıyla bir kıyas unsuru olarak bahsedilir. Bu tür beyitlerde adına kaside yazılan kişi daima Rüstem’den üstün gösterilir. Bunun yanında sevgilinin kirpiklerinin öldürücülüğü ve acımasızlığı vurgulanırken de Rüstem’in yayıyla kirpik arasında ilgi kurulur. Rüstem’in atının ismi Rahş’tır, zaman zaman şiirlerde Rahş da zikredilir.

“Zâl’in oğlu olan Rüstem tam anlamıyla olağanüstü özelliklere sahip bir kahramandır. Rüstem’e bebeklik döneminde on dadı birden süt verir. Sütten kesilip yemek yemeye başlayınca beş kişinin yiyeceğini yer. Sekiz yaşlarına gelince güçlü bir delikanlı görünümündedir. ... Her biri ayrı ayrı felaketlerle dolu yedi ülkeyi geçip padişahı kurtarması, hançeri, kılıcı, gürzü, mızrağı ve bileğinin gücü düşmanlarının korkulu rüyası haline gelmiştir.” (Şişman ve Kuzubaş, 2012: 169)

Mihri Hanım Divan'ında Rüstem mazmunu üç kasidede geçer. Leyla Hanım da iki farklı tarihte Rüstem ismini zikretmiştir.

Mihri Hanım;

Yüzüne karşı cedel eyleyemez Sâm u Sûvâr

Rüstem ü Zâl olamaz erlik ile sana garîm (MHD: 36)

beytinde Rüstem isminden bir kıyas unsuru olarak yararlanır. Bu beyit, Şehzade Ahmed'e yazılmış bir kasidede yer alır. Haliyle şair, Şehzade Ahmet'i Şehname şahsiyetlerinden Sâm, Sûvâr, Rüstem ve Zâl ile kıyalayıp onu üstün tutar.

Leyla Hanım da Târîh Berây-ı Tîr-Endâzî-i Şâh-ı 'Âlem başlıklı tarihinde Rüstem'ten bir kıyas unsuru olarak yararlanır:

Kemân-keşlikde görse kuvvet-i bâzûsını Rüstem

Sitem-âlûd olurdu reşk ile ol pür-dil-i hod-râ (LHD: 101)

3.75.Sâye

Divan edebiyatında sıklıkla kullanılan kavramlardan olan sâye, öncelikli olarak gölge ve himaye etme anlamlarına gelir. Ayrıca az da olsa cin ve peri anlamlarında da kullanılır. Özellikle kasidelerde memduhun himaye yönünü vurgulamak amacıyla sâye mazmunundan yararlanır. Sevgiliyle ilgili bağlamlardaysa çoğunlukla sevgilinin saçlarıyla ilgi kurulur. Bazı beyitlerde sâye, elbise ve elbisenin nakışı ve astarı anlamlarında da kullanılmıştır (Bahadır, 2018: 924).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu birçok yerde kullanmışlardır. Mazmunun, özellikle her iki şairin kasidelerinde himaye etme anlamı taşıdığı görülür.

Mihri Hanım;

Künc-i gam vîrânesinde şimdi yârümdür nemed

Sâye-bânım mahremüm 'âlemde varumdur nemed (MHD: 59)

beytinde gam köşesinin viraneliğinde tek yârinin sarılıp yattığı keçe parçası olduğunu; kendisini koruyan gölgeliğin, mahremini örten örtünün yine aynı keçe

parçası olduğunu söyler.

Şair şu beyitteyse rakibin bir gölge gibi peşinde dolaştığını ve nice şeytanlıklar düşündüğünü iddia eder:

Görüp ol yâri bana söylemesün deyü rakîb

Muttasıl sâye gibi gör nice şeytân biledür (MHD: 69)

Leyla Hanım;

Dil-i ‘uşşâkı sordum bâd-ı subha cümle saglarmış

Mekânı sâye-i zülfünde gök sünbüllü bâglarmış (LHD: 164)

beytinde sabah yeline âşıkların gönlünü sorduğunu, hepsinin sağ olduğunu onlardan öğrendiğini söyler. Buna göre âşıkların mekânı da sevgilinin saçlarının gölgesinde gök renkli sümbüllerin bulunduğu bağlardır.

Leyla Hanım ayrıca, sâyeyi doğrudan kendi gölgesi anlamında da kullanmıştır:

Var idi vahşeti bir rütbe dil-i mahzûnun

Dâyinim sanur idim sâyemi görsem tenhâ (LHD: 99)

Şairin özel hayatında yaşadığı sıkıntıları görmek açısından güzel bir örnek teşkil eden bu beyte göre şair, تنها bir yerde kendi gölgesini gördüğünde onu da alacaklısı sanmaktadır. Leyla Hanım bu beyitte, maddi yönden ne denli kötü durumda olduğu mübalağa sanatına başvurarak ifade etmiştir.

3.76.Serv

“Selvi ağacıdır. Dîvân şiirinde adından en çok söz edilen ağaç, servidir. Sevgilinin boyu için hem benzeyen hem benzetilendir. Servinin su kenarında düşünülmesi halinde ırmak, çemen, bezm vs. unsurlar kendini gösterir. Hafif rüzgârla salınışı sevgilinin yürüyüşünü andırır. Sevgili için sık sık serv-i revân tamlaması kullanılır. Servinin meyvesi olmaz. Daha çok mezârlıklarda bulunur. Bunun nedeni, rüzgâr ile salınırken “Hû! (Allâh!)” sesini çıkarmasıdır. Bu hâl, onun Allâh’ı zikrettiğine işarettir ki mezârlıklardaki ölümler için bir mağfiret vesilesi olarak düşünülür. Servinin dibine, etek veya ayak denilir. Böylece sevgilinin eteği veya ayağı anlatılmış olur. Onun eteğini ırmaklar öper, ayağına çınar yaprakları yapışır. Servi ile birlikte gül, lâle, çınar, nergis, menekşe, sünbül, ok, nâz, belâ, bâlâ, kıyâmet gibi kelimeler çok kullanılır.” (Kızıltoprak, 2017: 127)

Mihri Hanım, Divanı’nda servi birçok yerde kullanmasına rağmen Leyla Hanım Divanı’nda bu mazmun yedi yerde geçer. Divan edebiyatında çok kullanılan bu

mazmunun Leyla Hanım tarafından az kullanılması dikkat çekicidir. Fakat ilginç olanı, Divan'da geçen yedi kullanımdan sadece iki tanesinin gazelde yer almasıdır. Her iki şair de bu mazmunla sevgilinin yürüyüşünü, yürüyüşündeki nazlı edayı, sevgilinin boyunun uzunluğunu kastetmişlerdir. Mazmun, serv ü sanavber şeklinde her iki şairin Divanı'nda da yer bulmuştur. Ayrıca Mihri Hanım, kasidelerinde doğrudan servi ağacının kendisini veya memduhun boyunu kasteden örnekler vermiştir.

Mihri Hanım;

Gerçi çok seyr eyledüm bâg-ı cihân sahrâların

Râstî kaddün gibi hiç görmedüm serv-i bülel (MHD: 58)

beytinde cihan bağının sahralarını çok seyrettiğini fakat sevgilinin boyu gibi serviye benzeyen bir sevgiliyi görmediğini söyler.

Şair şu beyitteyse;

Hakkâ kad ü haddünün kim ölse hevâsında

Tâbût ana serv olup gülden kefen olmuştur (MHD: 65)

Beytinde “Ölüm mefhumuyla birlikte tabut ve kefen de anılır. Sevgilinin boy ve yanağının hevesiyle kim ölürse ona servinin tabut, gülün ise kefen olacağı ifade edilerek boy serviye yanak güle teşbih edilmiştir.” (Kaya G., 2010: 35)

Mihri Hanım;

Göz yaşını kaddün görüp ey serv-i revânım

Yüz suyla sen serve revân itmemek olmaz (MHD: 81)

beytindeyse revan kelimesini hem yürüyüş hem akmak anlamlarıyla kullanarak müşakale sanatına başvurur ve “Ey servi yürüyüşüm! Boyunu gözyaşıyla görüp yüz suyuyla senin gibi bir serviye akmamak olmaz” der.

Leyla Hanım;

Salın ey nahl-i nâzım gel nolur bir kerre serv-âsâ

Sarâyındır bu gönlüm anda eşkim cûy-bârımdır (LHD: 154)

beytinde “Ey nazlı fidanım ne olur bir defa servi gibi salınarak gel; bu gönlüm

sarayındır orada gözyaşım ırmağımdır.” diyerek “kendi gönlünü saraya, gözyaşını ırmağa; sevgilisini nazlı fidana, onunyürüyüşünü salınan serviye benzetir.” (Eren, 2023: 7)

Leyla Hanım, musammat biçiminde yazılmış gazelinde yer alan beyitteyse sevgilinin yürüyüşünü serviye benzetmiştir:

Görünce çeşmim ol mâhı çıkardım göklere âhı

Kıyâmet kaddine billâhi her serv-i revân ‘âşık (LHD: 173)

3.77.Sümbül

Divan edebiyatında bir benzetme unsuru olarak bitki ve çiçeklerden sıklıkla yararlanılır. Benzetme unsuru olarak en çok gül ve lale kullanılmıştır. Onların peşinden gelen sümbülse;

“klasik Türk şiirinde daha çok sevgilinin saçlarıyla ilgili olarak ele alınır. Şekli ve kokusu itibariyle sevgilinin saçına benzeyen sümbül, şaire göre sevgiliyi kıskanmakta ve ona özenmektedir. Sümbül ile gül çoğu zaman birlikte anılır. Bunun sebebi sümbül saçların, gül yanaklar üzerine dökülmesidir.” (Karaman G., 2012: 303)

Gerek Mihri Hanım gerekse Leyla Hanım, sümbülü sevgilinin saçı veya kâkülünü kastederek kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Bâğ-ı hüsnünde sabâ depretdüğünde zülfünü

Goncalar handân olup zülfüne reyhân imrenür (MHD: 76)

beytinde “Güzellik bağı olan yüzünde sabah rüzgârı saçlarını salladığında goncalar neşelenip reyhan saçlarına imrenir” derken saçla özdeşleşmiş sümbül ve reyhanı bir arada kullanır.

Leyla Hanım’sı;

Şemm iderken ben nola sümbülden alsam reng ü bû

Kâkülün yâd eylemekdir bûy-ı sümbülden garaz (LHD: 166)

beytinde “Nola koklarken sümbülden renk ve koku alsam; zira sümbülün kokusundan gaye kâkülünü hatırlamaktır” derken sümbülü, sevgilinin kâküllerini kastederek kullanır.

3.78.Şeb

Divan şiirinde genellikle rûz ile birlikte kullanılır. Sevgilinin yanakları rûz kabul edilirken saçları da şeb kabul edilir. Burada gece için karanlık sıfatı tercih edilir. Aşığın geceleri sevgilini düşünüp dertlenmesi, geceleyin yolun bulunamaması, etrafın görülememesi, yalnız başına yola çıkılmaması, bazı dönemlerdeki sokağa çıkma yasakları da geceyle birlikte anılır. Şeb; şeb-i ıyd, şeb-i rûze yanında yılın en uzun gecesi anlamındaki şeb-i yeldâyla birlikte zikredilir. Şeb-i yeldâ uzunluğu ve karanlığı nedeniyle aşığın çektiği ıstıraplara benzetilir (Pala, 2002: 435).

Mihri Hanım şeb mazmununu genellikle rûz ile birlikte kullanarak tezat sanatından yararlanmıştır. Divanı'nda bu mazmuna daha çok yer vermiş Leyla Hanım'sa rûz u şeb yanında şeb-bû, şeb-çerâg-efrûz, şeb-i zülf, şeb-tâ-be-seher gibi farklı ilgiler de kurmuştur. Şeb-i yeldâ tamlaması Mihri Hanım Divanı'nda bir beyitte geçerken Leyla Hanım Divanı'nda yeldâ sözcüğü hiç kullanılmamıştır.

Mihri Hanım;

Cân u dilden okur ey ruhları gül medh ü senâ

Rûz u şeb bülbül-i cân subh u seher-gâh sana (MHD: 53)

beytinde yanakları gül sevgiliye can bülbülünün gece gündüz can ve gönülden medh ü sena okuduğunu söylerken rûz, şeb ve ruh sözcüklerini bir arada kullanır. Burada sevgilinin aydınlık yüzüyle rûz, siyah saçlarıyla şeb arasında ilgi kurulmuştur.

Şair şu beyitteyse rûz u şeb ikilemesini birbirlerini takip eden anlamında kullanır ve su dolaplarının kendisi için gözyaşı döktüğünü söyleyerek çok güzel bir hüsn-i ta'lil sanatı yapar:

Rûz u şeb yaşlar döker dülâb ser-gerdân olup

Girye vü zârî ile turmaz benimçün aglar (MHD: 61)

Mihri Hanım;

Şeb-i yeldâ gicesi Mihri'ye gör nitdi felek

Görmez idi getirüp eyledi mihmân bu gice (MHD: 127)

beytindeyse yılın en uzun gecesinde, daha önce kendisini hiç görmeyen feleğin

kendisine konuk olduğunu söyler. Şair burada, felek olarak göğün yedi katının kabul edilmesiyle gecenin uzun olması arasında ilgi kurar.

Leyla Hanım;

Fıkr-i zencîr-i siyeh-zülfün ile rûz u şeb âh

‘Aklı yağmâya virüp meşk-i cünûn karalarım (LHD: 186)

beytinde “Siyah saçlarının örgüsünün düşüncesiyle gece gündüz aklı yağmaya verip aklı kaybetmenin yazısını karalarım” der. Burada rûz u şeb her ne kadar bir sürekliliği ifade etse de siyeh-zülf tamlamasının kullanılması, rûz ile sevgilinin siyah saçları arasında tenasüp kurulduğunu ortaya çıkarır.

Şair şu beyitteyse şebi doğrudan sevgilinin siyah saçlarının bir sıfatı olarak zikreder:

Mâh-rûyunla şeb-i zülfünü yâd itdikçe

Bilemem leyl ü nehârım seni sevdim seveli (LHD: 207)

3.79.Şem‘

“Klasik Türk şiirinde “şem‘”, etrafı aydınlatması ve parlaklığı, alevi, alevinin rengi, siyah fitili, yanarken erimesi, beyaz rengi, ince yapısı, dumanı, gece yakılıp gündüz söndürülmesi, fanusun içerisinde yakılması, asılarak satılması ve meclis unsurlarından biri olması sebebiyle çeşitli benzetmelere tabî tutulmuştur. “Pervâne” de muma olan tutkusu nedeniyle onun etrafında dolaşması ve mumun ateşinde yanması bakımından ele alınır. Genellikle şem, sevgiliyi; pervane de âşığı sembolize eder.” (Karaca, 2018: 130)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, geleneğe uygun olarak şem‘i çoğunlukla sevgiliyi kasıtlı kullanmışlardır. Bu mazmunların geçtiği beyitlerde pervane de âşığı temsilen yer almıştır. Fakat bunun yanında kasidelerde bu mazmunu, ışık saçıcı yönüyle kullandıkları da olmuştur.

Mihri Hanım, Şehzade Ahmet’e yazdığı kasidede yer alan;

Uzatsa dilin devletünün şem‘ine düşmen

Cân virmege pervâne-sıfat geldi ne pervâ (MHD: 26)

beytinde “Devletin mumuna düşman dilini uzatsa pervane sıfat olanlar canını vermeye geleceklerinden korkmaya gerek yok” derken şem‘i, bir devlet adamının

etrafını aydınlatması, halkına sahip çıkması anlamında kullanmıştır. Burada pervane de o devlet adamı için canını vermeye hazır olan halk, asker anlamında kullanılmıştır.

Şair;

Yanmasun mı ‘âşık-ı bî-çâreler pervâne-veş

Mâh-rûlar çünkü hüsni şem ‘-dânın yakdılar (MHD: 60)

beytindeyse “Ay yüzlüler güzellik şamdanlarını yaktılar; çaresiz âşıklar pervane gibi yanmasın mı?” diyerek sevgilinin parlak yüzünü şamdana benzetmiştir.

Mihri Hanım şu beyitteyse aşğın vücudunu şem‘ kabul eder. Söz konusu ilgiyi sağlayan unsurlarsa gönlün pervane, canın fitil, yüreğin yağ olmasıdır:

Bezm-i hüsnüne vücûdum şem‘adur pervâne dil

Bu yanan cânım fetîlidir yüregüm yağıdur (MHD: 68)

Leyla Hanım, Hibetullâh Sultân’ı methetmek amacıyla kaleme aldığı kasidenin tegazzül bölümünde yer alan şu iki beyitte, pervane-şem‘ mazmunlarından yararlanır:

Nedendir itmez oldı âteşim te’sîr cânâna

Yanıp yakıldığım gördükçe hayrân oldı pervâne

Tutuşdı kalmadı kat‘â tenimde mûlarım bir bir

Fetîl-efrûz olunca şem ‘-i ‘aşkı sîne-i cânâ (LHD: 30)

Birbirini anlamca tamamlayan bu beyitlerden ilkinde şair, “Yanıp yakıldığımı pervane gördükçe hayran olmasına karşın acaba neden ateşim sevgiliye tesir etmez oldu?” sorusunu sorar. Takip eden beyitteyse “Canın göğsüne aşkın mumu fitil tutuşturan olunca bedenimdeki kıllar tutuştu, asla kalmadı.” demiştir.

Şairin şu beytinde de aşğın göğsünün fitil olması ilgisi kurulmuştur:

Şem ‘i yandırdım alup fânûs-ı sînemden fetîl

Dîde-i mahmûrı hem bîdâr olsun olmasun (LHD: 192)

3.80.Tîr

Divan edebiyatında sevgilinin kirpiği için kullanılan benzetmelerin başında, ok anlamına gelen tîr yer alır. Kirpiğin oka benzetilmesinde şekil ve işlev önemli olmuştur. Kaşların yay biçiminde hayal edilmesi beraberinde kirpiklerin de oka benzetilmesini getirmiştir. Aşığın bu oklar nedeniyle gönlü delinir fakat o halinden memnundur. Hatta bu oku şiddetle arzuladığı olur. Aşığı yaralaması yönüyle kirpikler, kanlı bir ok olarak da kabul edilir (Çavuşoğlu, 1971: 844).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'nda bu mazmuna rastlanır. Leyla Hanım, Mihri Hanım'a göre daha fazla yerde kullanmıştır. Her iki şair de bazı beyitlerde artık kan dökmemesi için sevgiliye seslenseler de genel olarak durumlarından memnun görünürler.

Mihri Hanım, Cem Sultan'ın 'hazz' redifli gazeline yaptığı nazirede, sevgiliye seslenir ve;

Tîr-i müjeni câna atsun ko kemân-ebrûn

Eyler bu dil ü canım ol tîr ü kemândan haz (MHD: 88)

der. Buna göre sevgili, yay kaşlarıyla kirpik okunu hiç çekinmeden atmalıdır çünkü aşığın gönlü ve canı, yay ve oktan haz duyacaktır.

Şair, şu beyitte de potasına kirpik okları attığı için sevgilinin yay kaşlarının ne güzel olduğunu ifade ederek sevgili tarafından yaralanmaya memnun görünür:

Kirpügi okların atmaga gönül pûtesine

Bu gözi âhunun ebrû-yı kemânı ne güzel (MHD: 103)

Leyla Hanım'sa şu beyitte;

İder Leylâ-yı küşte bir nigehte tîr-i müjgânın

Yeter kan itmesin ol gamze-i pür-gûların canâ Leylâ (LHD: 135)

diyerek sevgilinin onu yaralamasından şikayetçi görünür. Zira sevgilinin kirpiklerinin oku bir bakışta Leyla'yı öldürmektedir; artık tahammül gücü kalmadığından sevgiliden, o çok konuşan süzgün bakışlarının kan dökmeyi bırakmasını ister.

Leyla Hanım, şu beyitteyse tam aksi yönde bir bakış açısı sergiler ve “Şayet gözleri kan döken o sevgili kirpiklerinin okunu atmaya nişan ararsa göğsümü gereyim” diyerek sevgilin kan dökücülüğüne razı görünür:

Tîr-i müjgânını atmağa nişân isterse

Gereyin göğsümi ol gamze-i hûn-hâra sabah (LHD: 146)

3.81.Tiryâk

Klasik şiirde sevgiliyle ilgili unsurlar arasında yer alan tiryak aslında “yılanların, kuduz köpeklerin ve vahşi hayvanların ısırıklarına karşı bir çare olarak ortaya çıkmış; daha sonra ise bilinen tüm zehirlere karşı panzehir haline gelmiştir.” (Bakır, 2022: 12) Aynı zamanda afyon anlamına da gelen tiryak, divan şairleri tarafından sevgilinin dudaklarındaki nemle ilişkilendirilerek de kullanılmıştır.

Bu mazmun Mihri Hanım Divanı’nda iki yerde, Leyla Hanım Divanı’nda bir yerde geçer. Görüldüğü üzere her iki şair de çok az kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Devr-i ruhında satmaga tiryâk-ı leblerin

Dilber eline almış iki zülfi mârını (MHD: 154)

beytinde sevgiliyi bir tür tiryak satıcısına benzetir. Buna göre sevgili, dudaklarındaki tiryakı satmak için eline yılan benzeyen saçlarını almıştır. Beyitte, eskiden yılan ve akrep sokmalarında kullanılan panzehire tiryak denildiği de düşünüldüğünde, sevgilinin hem yılan saçlarıyla zehirlediği hem de tiryak dudaklarıyla panzehir verdiği anlamına ulaşılabilir.

Şair, şu beyitteyse;

Kim ki senünçün cihânda içdi sem

Ana tiryâk olur ol sem pes ne gam (MHD: 195)

sevgili için zehir içene zehrin tiryak olacağını söyler. Burada bir iham sanatından söz edilebilir. Zira beyitte, sevgili uğruna zehir içenin o zehre tiryaki yani bağımlı olacağı anlamı da vardır.

Leyla Hanım;

Yâd idüp mâtemini gözlerimizden her ân

Akıdup kanları zahm-ı dile tiryâk idelim (LHD: 95)

beytinde ağıt sırasında akıtılan kanlı yaşların gönül yarasının tiryakı olacağını söyler. Bu beytin yer aldığı terkeb-i bent biçiminde yazılmış şiir Mersiye-i Âl-i ‘Abâ başlığını taşır. Haliyle şair, Kerbela şehitleri için dökülen kanlı gözyaşlarını kasteder.

3.82.Tûtî

“Papağan, dudu kuşu. Papağana konuşma öğretmekte ayna kullanılmış. Bir kişi, kuşu büyük bir aynanın önüne koyup kendini aynanın arkasında gizlenir ve konuşmaya başlarmış. Aynada kendi aksini gören kuş, bu sesi, kendisi gibi bir kuşun sesi sanarak taklide başlar ve konuşmayı öğrenirmiş. Yine tûtî şeker ile beslenirmiş. Tatlı dilli oluşu da buna bağlanır. Divan şiirinde ayna ve şeker ile birlikte anılır. Renkli bir kuş oluşu da zaman zaman söz konusu edilir.” (Pala, 2002: 474)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu sadece birer kez kullanmışlardır. Her iki şair de tûtîyle memduhu övmüşlerdir:

Mihri Hanım, Divan’ından yer alan Tazarru-nâme-i Mihri-i Hakire mesnevisinin Kasîde Der-Na’t-ı Resûl-i Ekrem ‘Aleyhi’s-selâm bölümünde tûtîyi, Hz. Peygamber’i övmek amacıyla kullanır:

Dü-cihânda rûşen oldı çeşmi anun tâ ebed

Hâk-i pâyun cevherin her kim ki kıldı tûtîyâ (MHD: 197)

Leyla Hanım’sa Târîh-i Def’a-i Sâlis-i Meşîhat-ı İslâmiyye Mekkî-zâde başlıklı tarihinde memduhu övmek amacıyla kullanır:

Cenâb-ı hazret-i müfti’l-enâmın kand-i vasfıyla

Kalem destimde bir şîrîn-zebân tûtî-i gûyâdır (LHD: 109)

3.83.Yay

Divan şiirinde kaşın benzetildiği başlıca unsur yaydır. Benzerliğin sebebi şekil yönündendir. Gamze, kirpik, âh, cevri, ta’n gibi başka kavramlarla da ok unsurunun hayal edilmesine olanak sağlanır (Kurnaz, 2012: 152). “Ayrıca yâ harfi ile de aynı münasebetten dolayı kelime oyunlarına vesile olur. Eğer bir kişi okunu bin defa hedefe isabet ettirir yahut bin kere aynı yay ile av avlarsa artık yayını

kullanmaz, yayını duvara asarmış.” (Pala, 2002: 493)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu sevgilinin kaşını kastederek kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Ol perî-peyker melek-manzâr yüzi gül gonca-leb

Gamzesi ok ol kaşı hem yaya sıhhat yaraşır (MHD: 63)

beytinde sevgiliyi; peri yüzlü, melek görünüşlü, gül yüzlü, gonca dudaklı tasvir ederken gamzesini oka, kaşlarını yaya benzetir.

Şair, şu beyitteyse doğrudan yay sözcüğünü kullanmamasına karşın anlam yoluyla kaşı yaya, gamzeyi oka benzetir:

Kaşıyla gamzesi sanemün el birliği itdüler

Sandûk-ı sînem ana nişân idüp atdılar (MHD: 74)

Leyla Hanım’sa şu beyitlerde yâ harfini yayı kastederek sevgilinin kaşı için kullanır:

Hışm eyleyüp ‘uşşakını itdin yine tekdir

Ey kaşları yâ eyleme gamzen ile tedmir (LHD: 155)

Rahm idüp hastesine gelmez ol kaşı yâ

Gûşe-i gamda yatup pîrehenim pârelerim (LHD: 186)

3.84.Yûsuf

“Yusuf, Divan şiirinde adı en çok zikredilen peygamberlerdendir. Eşsiz güzelliğinden dolayı sevgili Yusuf’a benzetilir. Hatta sevgili Yusuf-ı Sâni’dir (ikinci Yusuf). Kur’an’da Yusuf kıssasıyla ilgili temel motifler şairlerin de en çok kullandığı temsil ve mazmunlardandır. Yusuf’un güzelliği, kardeşlerinin onu kıskanması, kuyuya atılması, yok pahasına satılması, daha sonra Mısır’da ağırlığınca altın değerinde alıcı bulması, Zeliha’yla olan ilişkileri, zindana atılması ve orada yıllarca kalması, rüya tabirini bilmesi, bir köle ve mahpusken bilahare Mısır’a sultan olması vesileleriyle birçok beytin mazmununu oluşturur.” (Tökel, 2000: 312)

Mihri Hanım ve Leyla Hanım bu mazmunu güzelliğin Mısır’ı, Kenan ili, Zeliha’yla ilişkileri, kölelik ve yüz güzelliği ilgileriyle kullanmışlardır.

Mihri Hanım;

Mısır-ı hüsnün Yûsufî dil-teşnedür bir cur'a sun

La 'lün âbindan zenahdânundaki çâh 'aşkına (MHD: 136)

betyinde sevgiliye güzellik memleketinin Yusuf'u şeklinde seslenir ve ondan, susuz gönlü için bir yudum sunmasını ister. Şair burada Mısır'ı memleket anlamında kullanarak Hz. Yusuf'un Mısır'a sultan oluşuna telmihte bulunur. Beyitte ayrıca çene çukurundaki kuyu aşkına ifadesinin geçmesi de Hz. Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılmış olmasına bir göndermedir.

Şair şu beyitteyse sevgiliyi Yusuf'tan üstün tutar ve onun güzelliğinin bu dünyada meşhur olalı beri Kenanlı Yusuf'un unutulduğunu iddia eder:

Cânâ bu cihân içre güzellikde cemâlün

Meşhûr olalı Yûsuf-ı Ken'ân unuduldı (MHD: 149)

Mihri Hanım, bir murabbasında yer alan şu bentteyse memleket olarak Mısır'ı, sevgili olarak Yusuf'u zikreder ve sonunda sevgilinin kendisini Zeliha gibi pîr eylediğini söyler:

Mısır-ı dilde Yûsuf-ı cândan 'azîz itdüm seni

Cevr ile pîr eyledün âhir Zelîhâ-veş beni

Yâr idinmek yogımış bildüm ki her cîlf oğlanı

Ben de senden vâz geldüm vâz geldüm vâr hey (MHD: 172)

Bu bent, divan şiirinin genel geleneği düşünüldüğünde oldukça farklı bir bakış açısına sahiptir. Divan şiirinde eril bakış vardır ve kadın şairler de bu geleneğe uyar. Oysa Mihri Hanım, şiirde kadın gözüyle bir aşk anlatıyor. Şayet bentte Zeliha-veş benzetmesi olmasa, üçüncü mısırda geçen 'oglan' kelimesinden hareketle, divan şairlerine itham edilen eşcinsellik iddiası akla gelebilirdi. Fakat sevgilinin kendisini bir kadın olan Zeliha'yla özdeşleştirmesi, 'oglan'la kastedilenin erkek olduğunu ortaya çıkarır. Ayrıca murabbanın tamamında tekrarlanan "Ben de senden vâz geldüm vâz geldüm vâr hey" mısraı da divan şiirindeki genel âşık tipine aykırıdır; âşık, sevgiliden vazgeçtiğini ifade eder. Tüm bu unsurlardan yola çıkarak şiirin otobiyografik duygular ifade ettiği tahmini yürütülebilir.

Leyla Hanım;

Öyle bend itdin ki köstekle dil-i divâneyi

Şimdi Yûsuf olsa yokdur gayre meyl ü ragbetim (LHD: 187)

bentinde sevgiliye seslenir ve ona “Bu divane gönlü köstekle öyle bir bağladın ki şimdi Yusuf bile olsa başkasına meyil ve isteğim yoktur” der. Aslında bu beyitte de Yusuf’la bir erkek sevgilinin kastedildiği düşünülebilir. Öte yandan söz konusu beytin yer aldığı gazelin diğer beyitlerinde eril bir bakış açısı vardır. Şair bu beyitte, eskiden delilerin bir ip yahut zincirle bağlanmasına gönderme yapmıştır.

Şair, Târîh-i Vilâdet-i Necl-i Feyzî Efendi başlıklı tarihinde yer alan şu beyitteyse yüz güzelliği ve masumiyetten hareketle yeni doğmuş bir çocuğa Yusuf-sani yakıştırmasında bulunur:

Zihî nûr-ı mücessem makdemi ekvâna fer virdi

Sezâ dirler ise ol tıfl-ı pâke Yûsuf-ı sâni (LHD: 121)

3.85.Zâğ

Karga anlamına gelen zâğ, divan şiirinde genellikle rakip için kullanılır. Bu tür beyitlerde bülbül ile karga arasında kıyas ilgisi kurulur ve âşık, bülbül yerine karganın ilgi görüyor olmasından yakınır. Divan şiirinde “karga; kara, yüzü kara, kara kanatlı, misk renkli, çirkin sesli, saçma sözler söyleyen, ... hileci, yakışsız, zeki ve uğursuz gibi sıfatlarla tavsif edilmiş ve bunlarla ilgili muhtelif benzetmelere konu olmuştur.” (Demirkazık, 2011: 134)

Zâğ, Mihri Hanım Divanı’nda iki, Leyla Hanım Divanı’nda bir yerde geçer. Leyla Hanım Divanı’nda ayrıca, İzzet’e yapılmış bir tahmisin zemin şiirinde de yer alır. Her iki şair de bülbül-karga tezatlığı kurmuşlardır.

Mihri Hanım;

Gülşen-i hüsnî kenârın tutdı Mîhrî hatt-ı yâr

Bülbülün tâze gülîstânında zâğ olmag ne güç (MHD: 56)

beytinde sevgilinin yüzünü gül bahçesine benzetir ve bu güzel bahçenin kenarlarında ayva tüylerinin çıkmasını tasvir eder. Burada zâğ olarak kabul edilen ayva tüyleridir. Şair, bülbülün gül bahçesinde karga olmanın güçlüğünden söz

ederek sevgilinin yüzünde ayva tüylerinin kimi zaman istenmeyen bir unsur olduğunu örnekler.

Şair şu beyitteyse zağı, rakibi niteleyen bir sıfat olarak kullanır:

Goncalar bezmine ol zâg rakîbi komasun

Diyelüm gülşeni bülbüllere her dem korusun (MHD: 117)

Leyla Hanım'sa;

Hâlîme nâleler itsün mürgân

'Andelîb olmaz ise zâg olsun (LHD: 92)

beytinde kuşların onun haline inlemesini ister. Bunun bülbül yahut zağ olmasının ise önemi yoktur.

3.86.Zâhid

Divan şiirinde zahid, duyguya önem vermeyen, menfaat gereği ibadet eden, aşkı bilmeyen gibi anlamlara sahiptir. Divan şairlerinin şiirlerinde en çok polemiğe girdiği varlığın, zahid tipi olduğunu söylemek mümkündür.

“Zâhidin şairlerce en çok eleştirildiği yön, onun anlayışsızlığıdır. O, aşkın ne olduğunu bilmemekte ve âşık rolündeki şairin ne halde olduğuna akıl erdirememektedir. Kişinin bilmediğine düşmanlığı gereğince zâhid, kendisine perdeli bir güzelliğe meftun sûfilere ve şairlere anlayamadığı için de onları habire suçlamakta, kötülemektedir. ... Allâh'ın rızasından çok cenneti hedef edinmekle, sırf cennet için korkunç bir sevap kazanma hırsı içinde olmakla suçlanan zâhid-ne denli güçlü bir ahiret inancına sahip olduğu noktası göz ardı edilerek- şairlerce kıyasıya yerilmiştir. Bu noktada şair, tam bir niyet okuyucudur, zâhidin ibadetteki niyetini sorgulamaktadır ve kendisini zâhidle karşılaştığında Allâh'tan başka bir gayesi olmadığı iddiasına yol bulmuştur. ... Kendilerini rind pozisyonunda konumlandırmış olan dîvân şairleri, bu duruşlarını zâhide yüklenerek pekiştirirler. Sitemden başlayan iğneleme edası, doğrudan ya da dolaylı olarak küçümseme, alay ve apaçık hakaret tonuna kadar yükselebilmektedir. Zâhid için en çok kullanılan olumsuz nitelemeler; anlayışsız, kaba, ham, riyâkâr, acemi, yabani, patavatsız, nâdân, ahmak, cahil... vs'dir. Tezat başta olmak üzere türlü söz hünerleri için çok yönlü, elverişli bir malzeme olan zâhidin, denilebilir ki, asırlar boyu dîvân şairlerinden görmediği eza ve cefa kalmamıştır.” (Demirbağ, 2019: 129-130)

Divan şiirindeki zahid tipini sosyal bir eleştiri olarak okumak da mümkündür. Şairler, divan ve mesnevilerinde, dini inançları çıkarları uğruna kullanan menfaatçileri zahid adı altında tenkit etmişlerdir. Bu duruma, özellikle de dini

inaçların istismara açık olduğu devirlerde daha sık rastlanır. Edebiyat, zahid eleştirisi adı altında toplumsal tepkinin sözcülüğü yapmış olur (Şentürk, 1996: 2-9).

Mihri Hanım ve Leyla Hanım, geleneğe uyarak zahit tipini menfaatçilik, anlayışsızlık, aşkı bilmemesi gibi hususlarda eleştirmişlerdir. Leyla Hanım ayrıca, Kerbelâ ehline sevgi duyulmasını eleştirenleri de zahit kabul eder.

Mihri Hanım;

Kûy-ı cânân çün yeter mesken bana şimden girü

Yüri zâhid cennetüni var sana şimden girü (MHD: 123)

beytinde zahidi bir menfaat umarak ibadet ettiği için suçlar. Buna göre aşığa sevgilinin mahallesi yeterlidir. Zahidse cenneti istediği gibi sahiplenebilir. Burada zahidin hem cenneti kazanmak için ibadet ediyor oluşu hem de aşkı bilmemesi eleştirilir. Haliyle zahidin ibadeti ve bağlılığı gerçek bir sevgiye dayanmaz, tamamen çıkar amaçlıdır.

Şair şu beyitteyse zahidin sevgiliyi görünce görmezden gelmesini, eşeğin ip üzerinde öküze binmesine benzetir:

Zâhidün igmâz-ı ‘ayn itdügi mahbûbı görüp

Bil şuna benzer bu har-gâv bindi urgan üstine (MHD: 134)

Mihri Hanım;

Kâdî vü müftî müderris zâhid ü pîr ü cüvân

Kangısı cân virmedi mahbûb oğlan üstine (MHD: 134)

beytindeyse çok ağır bir eleştiride bulunur ve kadı, müfti, müderris, zahid gibi toplum nezdinde itibar gören kişileri oğlancılık olmakla itham eder. 15. Yüzyılda yaşamış kadın bir şairin böyle ithamlarda bulunuyor oluşu, günümüzde kimilerince divan şiirine yönelik eşcinsel aşkı anlattığı eleştirilerinde haklılık payı olabileceği düşüncesini uyandırmaktadır.

Leyla Hanım, terkib-i bent biçiminde yazdığı Mersiye-i Zibâ Der Hakk-ı Şehîd-i Kerbelâ başlıklı mersiyesinde geçen şu beyitte zahide;

Ehl-i 'aşkız 'Alevî Mustafavîyüz zâhid

Gice gündüz ideriz cân-ı Yezîd'e la 'net (LHD: 75)

diye seslenir. Buna göre zahid, Hz. Ali'yi ve Hz. Peygamber'i aynı anda sevmeyen, Yezid'e lanet etmeyen kişilerdir.

Şair, Bağdatlı Ruhi'ye nazire olarak yazdığı terkeb-i bent biçimindeki hicviyesinde geçen;

Zâhid bizi ta 'n itme ki Allâh-perestiz

Ol şevk-i mahabbet ile peymâne-şikestiz (LHD: 88)

beytindeyse zahidi tasavvufî inancın karşısındaki kişiler olarak görür. Tasavvuf inancı zaman zaman şirk eleştirisi almıştır. Divan şairleri de bu tür eleştirileri getiren bakış açısını zahid olarak görmüştür. Leyla Hanım da burada zahid, Allah'a tapanları ayıplamaması gerektiğini söyler.

Leyla Hanım;

Zâhid-i huşk eylese bir günde bin halt-ı kelâm

Bir mehi vasf eylemekden gayri kâr olmaz bana (LHD: 138)

beytindeyse o kuru zahidin günde bir türlü karışık söz söylese de o ay yüzlü sevgilinin vasıflarını söylemek dışında kendisine bir kar olmayacağını söyler. Burada zahidin öğüt verici sözlerinin boş sözler olduğu, asıl kıymetli olanın aşk sözleri olduğu söylenmek istenmiştir.

3.87.Zencir/Kemend

Uzun olması nedeniyle sevgilinin saçı, cellat yahut avcılarının kullandığı kemende benzetilmiştir. Bir diğer ilgiyse âşıkların divane sayılması yüzünden kurulur. Eski zamanlarda deliler, zarar görmemeleri veya tedavi maksadıyla bağlanırdı. Bir divane sayılan âşık da sevgilinin zincire benzetilen saçıyla kendini bağlanmış kabul eder (Kurnaz, 2012: 145). Ayrıca aşığın çektiği gamla sevgilinin saçı arasında ilgi kurulmuştur. Burada ilgi aracı uzunluktur. Aşığın çektiği gam da hem uzundur hem de sonu gelmez. Yine zülûf, örgü şekli yönüyle zinciri andırır. Âşık bu zincirle bağlanır, bir anlamda zindana atılır veya idam edilir (Pala, 2002: 494).

Mihri Hanım zencir ve kemendi, sevgilinin saçının aşığı kendisine bağlaması, deli ve kölelerin bağlandığı zincir gibi ilgilerle kullanmıştır. Leyla Hanım'sa aşığın divaneliğini vurgulamak amacıyla bu mazmunlardan yararlanmıştır.

Mihri Hanım;

'Akil komazuz hûblarun elden ölince

Zencîr-i ser-i zülfîni dîvânelerüz biz (MHD: 83)

beytinde, saç zincirinin delisi olduğunu söylerken saç örgüsüyle zincirin şekli arasındaki benzerlikten yararlanır. Burada divaneliğin sebebi doğrudan sevgilinin saçından kaynaklanır. Şair;

Didi miskîn sen misin zülfüm giriftârı hemân

Nice cânlar boynu bagludur kemendümden benim (MHD: 104)

beytindeyse “Sevgili, hemen saçlarıma tutunup müptela olan zavallı sen misin; benim saçlarımin kıvrımına nice canların boynu bağlıdır dedi” derken, kementle idam cezası arasında ilgi kurar. Burada nice canların, zülfe boyunlarından bağlı olması söz konusu ilgiyi kurmak içindir. Şair, şu beyitteyse farklı bir ilgi kurar:

Zencîr tutmaz idi bu dîvâne Mîhrî'yi

Bend'itdi bend-i zülfün anı şimdi mûy ile (MHD: 129)

Burada “Bu deli Mihri'yi hiçbir zincir zapt edemezdi, saçlarının bağı şimdi onu bir tüy ile köle etti” derken, sevgilinin saçını delilerin tedavi edilmek amacıyla bağlandığı zencire benzetmiştir. Bu beyitte aşkın, divaneliğe sebebiyet veren duygu olarak değil de divaneliği teskin edici tedavi olarak gösterilmesi dikkat çekicidir.

Leyla Hanım'ın şu beytine göreyse aşığın deliliğinin sebebi sevgilinin saçlarıdır:

Fîkr-i zencîr-i siyeh-zülfün ile rûz u şeb âh

'Akli yagmaya virüp meşk-i cünun karalarım (LHD: 186)

Burada âşık, sabah akşam sevgilinin siyah saçlarının zincirini düşündüğü için aklını yitirmiştir. Beyitte zincir, bağlama işlevi dışında şekil yönüyle de ilgi kurulmaya aracılık etmiş; siyah saçların zincir şeklindeki örgüsüyle zincirin şekli

arasında benzerlikten yararlanılmıştır.

Leyla Hanım;

Âh u zar itmekteyim zencîr-i zülfün yâd idüp

Turfa Mecnûn 'um yine dîvânelikle şöhretim (LHD: 187)

beytinde de “Saçlarının zincirini hatırlayıp ah u zar etmekteyim; garip bir mecnunum, deliliğimle şöhret tutmuşum” derken sevgilinin saçlarıyla delilik arasında ‘mecnûn’ ve ‘divâne’ sözcükleri aracılığıyla ilgi kurar.

3.88.Zerre

Yüz tanesi bir arpa tanesi ağırlığına eşit kabul edilen bir ağırlık ölçüsü birimi olan zerre; divan şairlerince güneş huzmelerinin aydınlığında başıboş dolaşan toz tanecikleri için kullanılmıştır. Bugün bilimin gelişmesiyle aslında havada her daim bu taneciklerin olduğu ve onların harekete geçmesinin hava olaylarına ait olduğu bilinse de eskiler, toz zerreciklerinin güneşe duydukları istek nedeniyle hareket ettiklerini düşünmüşlerdir (Onay, 1993: 182-183). Divan şiirinde de sevgilinin aydınlık yüzü güneşe benzetilmiş, aşığın o cemale duyduğu arzuyla zerrenin güneş huzmeleri önünde başıboş dolaşması arasında ilgi kurulmuştur.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım divanlarında bir azlık miktarı olarak birçok yerde kullanılan zerre kelimesi, mazmun anlamlarıyla da geçer. Her iki şair de zerreyi güneşi kasteden sözcüklerle bir arada kullanmışlardır. Ancak her iki şair de güneş-zerre ilişkisiyle, aşığın sevgili karşısındaki durumundan ziyade güneşin memduh karşısındaki durumunu anlatmaya çalışan örnekler vermişlerdir.

Mihri Hanım;

Revzenünden zerre-veş üstüne düşer Müşteri

Gördi benzer gün cemâlün oldu ser-gerdân ana (MHD: 24)

derken Müşteri olarak anılan Jübiter gezegenini pencereden süzülen güneş hüzmesi üzerine düşen zerrelere benzetir. Buna göre Müşteri, o gün cemali görünce ona hayran olmaktadır. Müşteri, divan şairlerince adaleti sağlayan vurgusuyla kullanılır. Bu beytin Sultan Ahmet’e yazılmış bir kasidede yer aldığına göre şair, adaletle ilgilenen kadıların bile Şehzade Ahmet’in aydınlık

veren cemaline hayranlık duyduklarını söylemek istediği anlaşılabilir.

Şairin bir murabbasında yer alan şu zerre kelimesi ise hem azlık bildiren miktar hem de hürmet gösterme anlamıyla okunabilir:

Çekmişem hadden aşâ cevri ü cefâsın felegün

Görmedüm zerre kadar mihr ü vefâsın felegün

Sürmedüm neyleyeyin zevk u safâsın felegün

Âh elinden felegün dâd elinden felegün (MHD: 169)

Leyla Hanım, Göft Der-Hakk-ı Hâher-i Şâh-ı Cihân Esmâ Sultân-ı ‘Aliyyetü’ş-Şân başlığı taşıyan Terci-i Bend’inde geçen;

Zerredir kevkebe-i şânına nisbet hurşîd

Katre olmaz yem-i ihsânı yanında ‘ummân (LHD: 97)

beytinde zerreyi, azlığı bildiren bir miktar olarak kullanmışsa da ayrı mısradaki geçen hurşîdle güneşin huzmeleri önündeki zerreyi de kastedecek şekilde kullanmıştır. Buna göre güneş, Esmâ Sultan şân yıldızı karşısında ona hayranlık duyan bir zerre gibi kabul edilmiştir.

Şairin Beylerbeyi sahiline yaptırılmış bir saray için düştüğü tarihte geçen şu beyit de hemen hemen aynı anlamı ihtiva eder:

Yem-i ihsânına nisbetle bî-şek katredir ‘ummân

Ki zerre pertev-i ikbâline mihr-i cihân-ârâ (LHD: 115)

3.89.Zülf

Sevgilinin güzellik unsurları arasında yer alan saç, diğer unsurlar olan kaş ve göz gibi daima siyah olarak ifade edilir. Bu sadece estetik bir tercihten kaynaklanmaz. Siyahla bela arasında tenasüp vardır. Sevgili de siyah saçlarıyla aşığın başına bela açar. Sevda kelimesi de sevgilinin siyah saçlarına ifade etmede kullanılan bir diğer kavramdır. Bu kelimeyle siyah renk ve sevgi ilgisi bir arada kullanılır. Saçı niteleyen bir diğer sıfat küfrdür. Nurdan nasibini almamış anlamına gelen küfr de yine saçların siyahlığını vurgular. Ayrıca sevgili saçlarını açarak günahkâr olur yani küfre girer. Kâfirlerin Müslümanlara merhameti yoktur. Âşık da iman sahibi

olduğundan siyah saçların aczine uğrar (İşçi, 2017: 33).

Geleneğe bağlı iki şair olarak Mihri Hanım ve Leyla Hanım'ın sevgiliyi niteleyen unsurlardan ve elbette zülften bahsetmemesi düşünülemez. Her iki şair de farklı ilgilerle divanlarında bu mazmundan yararlanmışlardır.

Mihri Hanım;

Dil düzdi bâg-ı hüsnine el sunmasun deyü

Zülf-i siyâh-ı mârı gülistânda yatdılar (MHD: 66)

beytinde sevgilinin siyah saçlarını, gönül hırsızı güzellik bahçesine el uzatmasın diye gül bahçesinde yatan bir yılanı benzetiyor. Şair burada telmih sanatına başvuruyor ve sevgilinin güzel yüzünü cennet, kıvrımlı siyah saçlarını ise cennetin kapısında bekçilik yapan yılan olarak kullanıyor.

Şair;

Zülfün ü kaşun kadûn gördüm ki cân ondan çıkar

Bunlara cân vermeyen elbette cânândan çıkar (MHD: 70)

beyindeyse uzunluğu yönüyle sevgilinin saçına ve kaşına can alan bir isnatla yaklaşıyor. Fakat hemen devamında bu ikisine can vermeyenin sevgilinin ilgi alanından çıkacağını söylüyor ve paradoks bir bakış açısıyla, sevgilinin ilgisini kazanmanın yolunun onun saç ve kaşına can vermek olduğunu ifade ediyor.

Leyla Hanım;

Tarayup zülfünü meh-rûyına gel itme nikâb

Şeb-i zulmetde kalur âdem eger çıksa sehâb (LHD: 140)

beytinde sevgilinin siyah saçlarının yüze dökülmesinden şikâyet eder. Buna göre sevgili, taradığı saçlarıyla ay gibi parlak yüzünü örtmemelidir. Çünkü ortaya bulut çıkarsa insan, karanlık gecede kalacaktır.

Şair şu beyitteyse yine renk yönüyle sevgilinin saçıyla akşam arasında ilgi kurar:

Dil-i divâne ki bir bütde karar itdi anın

'Arız u zülfî benim subh ile şamımdır (LHD: 153)

Şair burada, divane gönlün put gibi bir güzelde karar kıldığını söylüyor ve sevgilinin yanaklarını sabah, siyah saçlarını ise akşam olarak niteliyor.

3.90.Zühre

Yunan mitolojisinde karşılığı Venüs olan Zühre; Harut ile Marut hikâyesi, parlaklığı gibi unsurlar etrafında divan şiirinde kullanılan mazmunlardandır. Genel olarak da sevgilinin güzelliğini vurgulama amacı taşır.

“Parlaklığı ile yön tayin etmede bir pusula görevi gören bu sebepten bir diğer adı Çoban Yıldızı olan Zühre, sevgilinin yüzünün aydınlığı ile ilişkili olarak da şiirlerde kendisine yer bulmuştur. Fakat bunun yanı sıra şairlerin lügatinde sevgilinin güzelliğini ifade edebilecek herhangi bir sözcük bulunamazken yahut mevcut olanlar bu güzelliği tarif etmede yetersiz kalırken Zühre bir güzellik tanrıçası olarak bu kıyasta kimi zaman sevgiliye denk tutulmuş kimi zaman ise mağlup olan taraf olarak yer almıştır.”
(Işıkhan, 2022: 30)

Zavotçu’ysa Zühre’yi “Nâhid, Çobanyıldızı, Kervankıran, Venüs adlarıyla da bilinen yıldız Zühre parlak bir yıldız olup eski gökbilim inancına göre üçüncü göktedir.” şeklinde tanımlar (Zavotçu, 2013: 761).

Bu mazmuna Mihri Hanım Divanı’nda beş farklı yerde rastlanır. Leyla Hanım Divanı’ndaysa aynı şiirde iki yerde geçer. Mihri Hanım bu mazmunu sevgilinin yüzü ve alnının güzelliği etrafında kullanırken Leyla Hanım, talih ve felek ilgisiyle kullanmıştır.

Mihri Hanım;

Zühre çengin yere çaldı çarh hem çâr-pâresin

Her kaçan ol mâh-rûlar ırladı âvâz ile (MHD: 129)

beytinde Zühre’nin Yunan mitolojisinde karşılığı olan aşk ve müzik tanrıçası Venüs’e telmihte bulunur. Buna göre Zühre çalgısını yere çalmış, felek de dört parçaya bölünmüştür; her yerdeki ay yüzlü güzeller de avaz edip bağırmışlardır. Sadece bu beyitten hareketle söz konusu eylemlerin sebebini anlamak zordur. Beyit, adeta manzum bir hikâye bütünlüğü gösteren bir gazelde geçer. Şair, yüce bir kasırdaki sevgiliyle buluştuklarını, zührenin çengini yere çalıp feleğin parçalara bölündüğünü anlatır. Şiirde buluşulan yerin Eğribük olduğu geçerken buluşulan kişi de zamanın Süleyman’ı olarak gösterilir. Gerek kadın gözünden bir buluşmanın anlatılması gerekse Nedim’e has şuhane bir bakış açısının olması,

Mihri Hanım’da görülen doğal ve samimi söyleyişin bir örneğidir.

Mihri Hanım, şu beyitteyse Zühre’yi sevgilinin alnıyla birlikte kullanır:

Yalnız ben mi harîdârunam ey Zühre-cebîn

Gün dahi müşteridür sana kamerden gayri (MHD: 157)

Şair;

Kaşların Zühre cebînünde ki tigrâ çekdi

Ne kalem yazdı hatun üstine ‘unvân-şekil (MHD: 31)

beytindeyse “Kaşların Zühre gibi parlak alnına tuğrasını çekti, kalem yazının üstüne ünvanını ekledi” der. Bu beyit Şehzade Ahmet için yazılmış bir kasidenin nesib bölümünde geçer.

Leyla Hanım, Târîh-i Hitân-ı Şeh-zâdegân başlıklı tarihinde Zühre’yi peşpeşe iki beyitte kullanır. O da Zühre’nin sazını eline almasıyla Yunan mitolojisinde de yer bulan aşk ve müzik tanrıçası Venüs’e telmihte bulunur:

Zühre alup sâzın ele virdi cihâna velvele

Sûr-ı hümayûn sa‘d ile reşk-âver itdi cenneti

Seyr eyledikde her yeri olmaz mı Zühre müşterî

Görmüş degil ins ü perî hiç böyle bir cem ‘iyyeti (LHD: 105)

SONUÇ

Bu çalışmada Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divan'larında tespit edilen ve inceleme boyunca mazmun kavramı adı altında ifade edilen ortak kavram ve mefhumlar mukayeseli olarak incelenmeye çalışılmıştır. Öncelikle, çalışma ortak kavram ve mefhumlarla sınırlı olsa da her iki kadın şairin, özel hayatlarını samimi bir üslupla ifade ettikleri görülmüştür. Osmanlı toplumunda kadınların yavaş yavaş dışa açılmaya ve sosyal hayata katılmaya başladığı bir dönemde yaşamasıyla Leyla Hanım açısından bu durum doğal karşılanabilir. Öte yandan oldukça erken bir dönemde ve Amasya gibi daha küçük bir çevrede Mihri Hanım'ın böylesine samimi ve cesur bir tavır sergilemesi, kadın şairlerdeki özgüveni görmek açısından önemli kabul edilebilir.

Kavram ve mefhumlar merkezli bakıldığında Mihri Hanım henüz bu kavram ve mefhumların Türkçe şiire yeni yeni yerleştiği bir dönemde, Leyla Hanım'sa mazmunların yerini alışılmamış bağdaştırma ve sonrasında imgelere bırakacağı bir dönemde yaşamışlardır. Haliyle aradaki zaman farkından ötürü her iki şairin mazmun tasarruflarında birtakım farklılıkların olabileceği ihtimal dâhilindedir. Yine her iki şairin kadın kimliği sebebiyle de eril hâkim bir şiir anlayışı içerisinde farklı bir yol izleyebileceği düşünülebilir. Yapılan tespit ve karşılaştırmalarda, aradaki zaman farkı ve şairlerin kadın kimliklerinin kavram ve mefhumların tasarrufu hususunda belirgin bir etkisinin olmadığı görülmüştür. Her iki şairin de mazmunları genel kabuller çerçevesinde değerlendirdikleri, şairlik yeteneklerini özgün söylem üzerinden değil de geleneğe şahsi yorumları üzerinden sergilemeye çalıştıkları söylenebilir. Bununla birlikte, 16. yüzyıldan itibaren bir mazmuna dönüştüğü düşünülen lale sözcüğünün değerlendirilişinde, iki şair arasındaki dönem farkı etkisi görülmektedir. Mihri Hanım, laleyi daha ziyade yabani bir çiçek ilgisiyle kullanırken Leyla Hanım, yüzyıllar içerisinde lalenin kazandığı anlamlar doğrultusunda tasarrufta bulunmuştur.

Mihri Hanım ve Leyla Hanım Divanları'nda ortak kullanılmış 90 adet kavram mefhum tespit edilmiştir. Ortak kullanılan bu kavram mefhumlar şunlardır: Âb-ı hayât, Âdem, âfet, ağıâr, âh, âhû, Âlî, arş, ayag, âyîne, bâde, baş açmak, bülbül, câm, cellâd, cennet, cevher, çeng, çerâğ, dâg, dârâ, deryâ, devr, dîv, dülâb, ebrû,

efsûn, elif, el/ayak öpmek, Eyyûb, fâl, Ferhâd, fermân, fettân, gamze, gül, gonca, hâl, hançer, hatt, heft-iklim, Hızır, hilâl, hûn, hûr/gılmân, Husrev, Hümâ, iksîr, İskender, kâfir, Ka'be, kadd, kadeh, kand, kâse, kebâb, kurbân, küfr, külbe-i ahzân, külhân, la'l, lâle, leb, leylî, lu'b/oyun, mâh, Mansûr, mâr, Mecnûn/Leylâ, mest-mestân, nergis, ruh, sâye, serv, sümbül, şeb, şem', tîr, tiryâk, tûtî, yay, Yûsuf, zâğ, zâhid, zencîr/kemend, zerre, zülf, zühre.

Her iki şairin de sevgili ve âşıkla ilgili gül, bülbül, şem', pervane, nergis, sümbül, ebrû, müjgân, hale, lale, leb, la'l gibi yaygın mazmunlara örnekler verdikleri görülmüştür. Şairler arasında söz konusu kavram mefhumların kullanım sıklığında farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Örneğin gül mazmunu Mihri Hanım Divan'ında 400 civarındayken Leyla Hanım Divan'ında 40 civarında kullanılmıştır. Gül-i ra'na mazmunuysa Leyla Hanım Divan'ında birçok yerde geçerken Mihri Hanım Divan'ında hiç geçmemiştir. Rakiple ilgili mazmunlarda da geleneğe bağlı bir yol izlemişlerdir. Ancak özellikle Mihri Hanım'ın, zaman zaman divan şiirindeki genel sevgili-âşık kabulünün dışına çıktığı görülmüştür. Sevgilinin naz ve cezası karşısında sevgiliden bir vazgeçişin ve her türlü mihneti sorgusuz kabullenmeye bir itirazın olduğu bu tür örneklerde de mazmunlardan yararlanmıştır.

Her iki şairin en çok kullandıkları mazmun âhtır. Divan edebiyatında aşığın sevgiliden ilgi görmediği, bu yüzden sabahlara dek hasret ateşiyle yandığı, ayrılık ve ilgisizlikten yakındığı düşünüldüğünde âh mazmununa sık rastlanması doğal karşılanabilir. Ayrıca aruz gereği de âh, şairin kurtarıcısı hecelerdendir. Tüm bunlarla birlikte, âh mazmununu her iki şairin de sık kullanmasını, eril hâkim bir şiir atmosferinde kadın olarak hissedilen baskının bilinç dışı dışa vurumu şeklinde değerlendirmenin de mümkün olacağı söylenebilir.

Her iki şairin tasavvufa yönelik ilgisi gerek kaynaklarla gerekse şiirlerindeki değinilerle bilinen bir gerçektir. Fakat Mihri Hanım ve Leyla Hanım mutasavvıf şairler sayılamazlar. Her ikisi de beşeri aşk motiflerinden yararlanmışlar, bazen rindane bazen âşıkane bir tavır sergilemişlerdir. Hatta Mihri Hanım'ın bazı gazellerindeki doğal söylemin, çok erken bir dönemde Nedim'i hatırlatır rahatlıkla olduğu söylenebilir. Ne var ki Mihri Hanım'ın Halveti, Leyla Hanım'ın Mevlevi kişilikleri nedeniyle tasavvufi mazmunlar çalışma dışında tutulmuştur. Zira iki

farklı tasavvufi ekole dair mazmunlar, ortak mazmunların mukayesesini esas alan bir çalışmanın mantığına ters düşeceği düşünülmüştür.

Her iki şairin kullandıkları kavram ve mefhumların dikat çekici yönlerinin başında, özellikle rindane tarzda kendine sıkça yer bulan içkiyle ilgili mazmunlara fazla yer vermemiş olmalarıdır. Örneğin esrar, bilinmezliği ifade eden bir kelime yönüyle her iki şairde de geçmesine rağmen uyuştucu anlamıyla geçmemiştir. Harabat mazmunu Mihri Hanım Divan'ında hiç geçmez, Leyla Hanım Divan'ındaysa bir yerde geçer. Meyhaneci anlamına gelen hammâr mazmununu her iki şair de kullanmamıştır. Başka şairlerin şiirlerinde sıkça karşılaşılan kadeh de Mihri Hanım Divan'ında sadece bir, Leyla Hanım Divan'ında sadece üç yerde geçer. Buradan hareketle söz konusu şairlerin, kadın kimliklerinin ve tasavvuf ilgilerinin etkisiyle içki ve eğlenceyle ilgili mazmunları çok fazla kullanmamaya çalıştıkları düşünülebilir. Aslında şairlerin kadın kimliklerinin hat mazmununda etkisini gösterdiği söylenebilir. Başka şairlerce bir güzellik ve teşbih unsuru olarak sıkça kullanılan hat, Mihri Divan'ında iki yerde geçer. Leyla Hanım Divan'ındaysa Baki'ye yapılmış tahmisin zemin metninde geçen örnek hariç tutulursa, doğrudan şairin kendisi tarafından ayva tüyü anlamında kullanılmamıştır. Bu da ayva tüyünü gerek kadın kimlikleriyle estetik saymadıkları gerekse bu mazmunla akla gelen ve divan edebiyatına mal edilen eşcinsel çağrışımlardan uzak durmaya çalıştıkları şeklinde yorumlanabilir.

Şairlerin kullandıkları kavram ve mefhumlarda dikkat çeken bir diğer husus, Acem kökenli mitolojik şahsiyetlere fazla telmihte bulunmamış olmalarıdır. Her ne kadar Husrev, Rüstem, İskender gibi çok tanınmış şahsiyetlere yer vermiş olsalar da bunlar daha ziyade kasidelerde memduhu övmek amaçlı kullanılmıştır. Kahraman, Zâl, Gâve, Feridun, Dahhâk gibi başka şairlerde sıkça rastlanan şahsiyetler ortak kullanılmış mazmunlar arasında yoktur. Dini şahsiyetlerdense Âdem, Âli, Eyyûb, Yûsuf, Hızır, Mansûr ortak kullanılmış isimlerdir.

Tüm bu tespitlerin sonunda, Mihri Hanım ve Leyla Hanım'ın divan şairleri arasında sık kullanılan ve bilindik kavram ve mefhumları kullanıkları söyleyenebilir. Her iki şair de mazmunlar aracılığıyla çok zengin çağrışım ve anlam katmanlarını oluşturmak yerine duygularını samimiyetle ve döneme göre

dolaysız sayılabilecek üslupla ifade etmeye çalışmışlardır. Bu da Mihri Hanım ve Leyla Hanım şiirlerinin, akıl ve düşünceye dayalı genel divan şiiri anlayışı yerine duyguya dayalı şiire yaklaştığını gösterir. Bu çalışmanın, divan edebiyatında hak ettikleri ilgiyi yeterince görmedikleri düşünülen Mihri Hanım ve Leyla Hanım hakkında yeni çalışmalara ilham vermesi umulur.



KAYNAKÇA

- Açıl, B. (2015). Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*(5), 1-25.
- Akdemir, A. (2007). Divan Şiirinde “Cünûn” ve “Mecnûn” Kavramları ile Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Dîvânı’ndaki Kullanımı. *Bilig Dergisi*(41), 23-43.
- Aksu, C. (2002). *Lütfî Divanı’nın Tahlili*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (s. 389-427). içinde İstanbul: TDV Yayınları.
- Alvan, T. (2020). Klasik Türk Şiirinde Dolab-nâme Hakkında Mülâhazalar. *60*(2), 443-476.
- Arslan, M. (2017). Mihri Hatun Divan’ında Sanatlı Manzumeler. *Uluslararası Amasya Âlimleri Sempozyumu Bildiriler Kitabı. II*, s. 23-28. Amasya: Amasya Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, M. (2018a). *Mihri Hatun Dîvânı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, M. (2018b). *Leylâ Hanım Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aydın, F. (2021). Leyla Hanım’ın Bir Gazelinin Ontolojik Yöntemle İncelenmesi. *Ulusal Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu* (s. 109-121). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Prof. Dr. Fuat Sezgin Ortadoğu ve Avrasya Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi.
- Ayvazoglu, B. (1989). *İslâm Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Bahadır, S. C. (2018). Sâye” Kelimesi Hakkında Bazı Mülâhazalar. *Journal of Turkish Language and Literature*, 4(4), 914-925.
- Bakır, A. (2022). Antikçağlardan Ortaçağlara Tiryakin Tarihsel Serüveni ve Değerlendirilmesi. *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*(IV), 9-45.
- Banarlı, N. S. (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (Cilt 1). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Başaran, M. (2003). Şehnâme’nin Mihri Hatun Dîvânı’na Etkileri. *3*(1), 116-132.
- Batıslam, H. D. (2002). Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka Simurg. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*(7), 185-208.
- Batıslam, H. D. (2017). Divan Şiirinde Kadeh ve Kadeh Redifli Gazeller. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (18), 1-28.
- Bayrak, Ö. (2012). *Şeyhî ve Nedim Divanlarında Sevgili*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bayraktutan, L. (1990). Divan Şiirinde Sevgiliye Mahsus Estetik Motifler. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(2), 85-92.
- Bektaş, E. (2015). Klâsik Türk Şiirinde Hz. Eyyub ve Sabrı. *International Journal of Language Academy*(3/3), 107-123.
- Coşkun, S. V. (2019). Ka’be Üzerine Bir Risale: Ta’rifnâme-i Kâ’be. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*(42), 109-142.
- Çavuşoğlu, M. (1971). *Necâti Bey Divânı’nın Tahlili*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. (2011). Divan Şiiri. *Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı: Divan Şiiri, II*, 1-16.
- Çetin, İ. (1991). Orta Asya Türk Kültüründe Efsun ve Efsun Törenleri. *Milli Folklor Dergisi, II*(11), 24-28.
- Çukurlu, T. (2019). Klasik Osmanlı Şiirinde Gülün Bülbül ve Diğer Hayvanlarla İlişkisi. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]*, 2(1), 353-376.
- Demir, H. (2015). Kederin Söz Olup Dile Dökülmesi: Şair Leylâ Hanım’ın Babası, Kardeşi ve Dayısı İçin Yazdığı Mersiyeler. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 835-

- Demirbağ, Ö. (2018). Klasik Şiirimizde Hallâc-ı Mansûr. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [ESTAD]*, 1(1), 1-12.
- Demirbağ, Ö. (2019). Divan Şiirinden Bugüne Zahid. *TÜRKÜL Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*(16), 126-134.
- Demirel, Ş. (2009). XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindu-Hikemi Tarz-Mahallileşme. ” *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/2*, 246-273.
- Demirkazık, H. İ. (2011). Divan Şiirinde Karga. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*(24), 131-178.
- Dilçin, C. (2013). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, A. Ö. (2023). Sözlü Kültürden Yazıya Ritüelden Edebiyata: Klasik Türk Şiirinde Kurban Kültü. *Folklor Akademik Dergisi*, 6(3), 1279-1292.
- Durmaz, G. (2003). *Divan Şiirinde Rind Zahid Çekişmesi*. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Emirçüpani, A. (2008). Farsça Deyim ve Atasözlerinde Âb-ı Hayât ve Türk Edebiyatına Yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(37), 187-188.
- Eren, M. (2023). Halk ve Divan Şiirinde Kadın Dilinden Aşk Bağlamında Ordulu Fıtnat Hanım ve Şiirlerinde Aşk. *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(21), 1-14.
- Güldaş, A. (1993). Çeng. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 8, s. 268-269). içinde İstanbul.
- Güler, Z. (2004). Şeyh Galib Divanında Ayna Sembolü. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 103-121.
- Gündüz, İ. (1991). Bâde. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 418). içinde İstanbul: TDV Yayınları.
- Hakverdioğlu, M. (2016). *Mihri Hatun’u Anlamak*. Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.
- İşçi, F. (2017). *15.-19.Yüzyıl Divanlarına Göre Divan Şiirinde Zülûf*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- İşıkhân, D. (2022). Gökyüzünün En Zarif ve Estetik Gezegeni: Zühre. *KÜLTÜRK Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*(5), 21-34.
- Kandemir, F. (2008). *Bâkî ve Nedim Gazellerinde Sevgilideki Güzellik Unsurları*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Karaca, D. (2018). Klasik Türk Şiirinde Şem ve Pervane Kullanımları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 11(61), 129-146.
- Karaman, G. (2012). Perîşân Çiçek Sünbül ve Klasik Türk Şiirinde İşleniş. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 288-319.
- Karaman, İ. (2019). *Leyla Hanım Divanı’nın Tahlili*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kasırga, M. (2016). *Yûsuf İle Züleyhâ Mesnevilerinde Yâkub Peygamber*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk-İslam Edebiyatı Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaya, G. (2010). *Mihri Hatun Divânı’nın Tahlili*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaya, H. (2014). Divan Şiirinde Harf ve Kelime Oyunlarına Dair Bir Tasnif Denemesi. *Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi*(48), 71-114.
- Kazan Nas, Ş. (2017). Klâsik Türk Şiirindeki Leylâ Mazmunundan Modern Türk Şiirindeki Leylâ İmgesine: Mehmet Akif’in Kaleminden Leylâ Şiiri. *SUTAD*(42),

251-271.

- Keklik, M. (2021). Klasik Türk Şiirinde "Hızır". M. Öztürk, & İrfan Polat içinde, *Yılmaz Önay Armağan Kitabı* (s. 385-424). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kırbyık, M. (2007). Bazı XVI. Yüzyıl Divanlarında Kıymetli Taşlar. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*(18), 61-75.
- Kızıltoprak, H. (2017). *Vusûlî Divânı'nda Maddî Kültür ve Sosyal Hayat Unsurları*. Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Köksal, M. F. (2005). *Klasik Türk Şiiri Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurnaz, C. (1992). Bülbul. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 6, s. 485-486). içinde İstanbul: TDV Yayınları.
- Kurnaz, C. (2012). *Hayâlî Bey Divânının Tahlili*. Ankara: Kurgan Yayınları.
- Küçükbasmacı, G. (2019). "Üryan Geldik Üryan Gideriz": Menakıbnamelere Göre Fakirlik. E. G. Naskali içinde, *Fakirlik*. İstanbul: Libra Kitap.
- Levend, A. S. (2015). *Divan Edebiyatında Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Manguel, A. (2001). *Okumanın Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mengi, M. (2010). *Divan Şiiri Yazıları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Onay, A. T. (1993). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. (C. Kurnaz, Dü.) TDV Yayınları.
- Özdemir, M. (2020). Revani'nin Gazellerinde Ay. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(74), 68-81.
- Özerden, G. (2015). *Divan Şiirinde Servi (15-16. yüzyıllar)*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özkan, B. B. (2020). Divan Şiirinde Hançer Çekmek. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(20), 402-415.
- Özkan, Ö. (2007). *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: LM Yayınları.
- Parlatır, İ. (2014). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü* (Cilt 6). Ankara: Yargı Yayınevi.
- Poyraz, Y. (2014). Osmanlı Divân Edebiyatında Bir Aşk Mühendisi: Ferhâd. *IIB International Refereed Academic Social Sciences Journal*, 5(15), 317-338.
- Schimmel, A. (2020). *İki Renkli Sırma: Fars Şiirinin İmgeleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Solmaz, S. (2015). Kûy-ı Yâr. *Journal of Turkish Language and Literature Volume:1(2)*, 165-184.
- Şahin, K. Ş. (2012). Klasik Türk Edebiyatında Sevgilinin Ayva Tüyü/Hat. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(23), 386408.
- Şenödeyici, Ö. (2018). Mazmun Beyanındadır: Klâsik Türk Şiirinde Mazmun Arayışına Katkıları. *Journal of Turkish Language and Literature Volume:4, Issue:4*, 1047-1070.
- Şenödeyici, Ö. (2020). *el-Mazmûn*. Ankara: Kut Yayınları.
- Şentürk, A. (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu I* (Cilt I). İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Şentürk, A. A. (1996). *Klâsik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Süfî Yahut Zâhid Hakkında*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Şişman, B., & Kuzubaş, M. (2012). *Şehnâme'nin Türk Kültür ve Edebiyatına Etkileri*. İstanbul: Ötüken Yayınlar.
- Topal, M. D. (2013). *Leyla Hanım Divânında Dini-Tasavvufî Unsurlar*. Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Tökel, D. A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar Şahıslar Mitolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tökel, D. A. (2003). *Divan Şiirinde Harf Simgeciliği*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tökel, D. A. (2023a). *Divan Şairi Diyor Ki*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

- Uludağ, S. (2005). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Uludaş, E. (2016). Fuzûlî'nin Gazellerinde Bir Güzellik Unsuru Olarak Yanak. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)* (III), 15-68.
- Undu, S. (2007). *Fehim-i Kadim Divanı 'nda Sevgili ve Sevgilinin Güzellik Unsurları*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yıldırım, A. (2009). Mesîhi Divanı'nda Rakibe Yönelik Sövgü ve Beddua. E. G. Naskali içinde, *Lânet Kitabı* (s. 375-378). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yılmaz, D. (2019). *Klasik Türk Şiirinde Sevgilinin Uzuvarına Ait Sıfatların Kadın Şairlerde İşleniş*. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Zavotçu, G. (2013). *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü- Kişiler-Hayvanlar- Bitkiler- Tabiat Güçleri- Kişileştirilmiş Varlık ve Kavramlar*. İstanbul: Kesit Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler :

Adı ve Soyadı : Ahmet KOÇ

Eğitim Durumu :

Lisans Öğrenimi : Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği

Yabancı Diller Düzeyi : İngilizce/Başlangıç

İş Deneyimi : 2001’de bu yana Türk dili ve edebiyatı
öğretmenliği yapıyor.

Bilimsel Yayın ve Çalışmalar: “Divan Şiiri Geleneği Ekseninde Yaşar Nezihe Şiirleri”. III. Bilimsel Uluslararası Ahlat Bilimsel Araştırmalar Kongresi Kongre Kitabı. s:374-392.